

PERIPETI 9 - 2008

INSTRUKTION OG ISCENESÆTTELSE

INDHOLD

3 Redaktionelt forord

TEMAARTIKLER

7 Iscenesættelse som tilsynebringelse
MARTIN SEEL

19 Den gjenoppståtte teatermaskin
KNUT OVE ARNTZEN

29 At spille på den store scene
SOLVEIG GADE

43 Remedierede iscenesættelser
FALK HEINRICH

61 Teknologien som medspiller
METTE RISGÅRD TRANHOLM

75 Den faustiske maske
ANNELIS KUHLMANN

93 Bare interior Grey light
ERIK EXE CHRISTOFFERSEN

ESSAYS

110 Kollektivvældet
CECILIE ULLERUP SCHMIDT

117 Another view
JULIE ACHTON NIKOLAJSEN

123 Auteur, instru-auteur eller coach?
ELIN ANDERSEN

130 Iscenesættelse – et subjektivt
og ufuldstændigt alfabet anno 2008
DITTE MARIE BJERG

132 Danmark og Mefisto
JOKUM ROHDE

ANMELDELSER

137 En kanonpræstation
ELIN ANDERSEN

140 Ny svensk teaterhistoria
ANNELIS KUHLMANN

143 Gyldendals Teaterleksikon
JEPPE HEMDORFF NISSEN

147 Glimrende grundbog
JØRN LANGSTED

149 I god teatertro
JENS CHRISTIAN LAUENSTEIN LED

153 Anmeldelse udi det marginale
THOMAS ROSENDAL NIELSEN

156 Samtidskunst og teater
ERIK EXE CHRISTOFFERSEN

161 English Summaries

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

TEMAREDAKTION

Erik Exe Christoffersen, Thomas Rosendal Nielsen, Jens Christian Lauenstein Led.

REDAKTION

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

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

Omslag: *Et Drømmespil* (Betty Nansen, 2007, Forside: Sofie Gråbøl og Olaf Johannessen, Bagside: Sofie Gråbøl, foto: Natascha Thiara Rydvald).

Korrektur: Maiken Brøndum Ravn, Thomas David Kragebæk, Silja Løvik, Kjersti Hustved

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

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

REDAKTIONSADRESSE

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: aekexe@hum.au.dk

BESTILLING OG ABONNEMENT

peripeti@hum.au.dk

Abonnement (to numre): 150 kr.

Løssalg 100 kr.

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

Peripeti udkommer to gange om året.

Planlagte udgivelser: Dramaturger og dramaturgier (nr. 10 – Efterår 2008).

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

Redaktionelt forord

Udover skuespilleres kroppe og stemmer, scenografers visuelle design og dramatiseres tekster hører også funktionen *instruktion* til enhver teaterproduktion. Den instans, der har ansvaret for gesamtværkets *iscenesættelse*. Denne funktion – som i reglen varetages af én person – står i centrum af dette nummer af Peripeti, hvor en del af artiklerne kredser om forskellige strategier: instruktøren som iscenesætter og fortolker dramatiske tekster, iscenesætteren som skaber sceniske billeder, instruktører som arbejder med skuespillerne som ensemble, som iscenesætter prøveprocessens elementer – eller måske endda det derude i samfundet, som omgiver teaterkunstinstitutionerne; det vi plejer at benævne »virkeligheden«. For er instruktion overhovedet sagen – er det ikke snarere realitets-iscenesættelser, der sætter dagsordenen? Instruktøren arbejder under alle omstændigheder på mange forskellige felter og iscenesætter både skuespillere, processer, begivenheder og tilskuere og profilerer teatret som kunstnerisk virksomhed. Det betyder naturligvis, at der er forskellige instruktørtyper og mange strategier i forhold til teatermediet.

På Århus Teater afholdt Peripeti og Dramatikeruddannelsen i forbindelse med nærværende udgivelse seminaret *Instruktørens teater: Traditioner og nye strategier*, og her blev der fra forskellig side budt ind på hvilke instruktionsstrategier, der er – eller burde være – fremherskende i det danske teater. Flere påpegede, at den danske tradition tenderer til at være stjerneskuespillerens teater, hvor tilskuere og anmeldere har hoveddelen af deres opmærksomhed rettet ind på supernavne, mens dramatikeren og instruktøren er underordnede funktioner. Omvendt afslørede seminaret en potentiel konflikt om den fremtidige magtfordeling i teatret: på den ene side den altdominerende dramtiker, hvis tekster spilles og følges til punkt og prikke (en angelsaksisk tradition), på den anden side ambitionen om (omsider) at indføre en dansk version af instruktørteatret (med tyskland som forbillede), måske endda potenseret til et teater for »instrukauteurer«, der helt kan selv og end ikke har behov for en dramtiker. Denne kamp om scenen får også plads og stemmer i flere af nummerets artikler.

Et mere teoretisk stridspunkt drejer sig om anvendelsen og afgrænsningen af selve begrebet *iscenesættelse*. Hvad kan iscenesættes, og hvornår giver det mening at kalde noget for en iscenesættelse? Et hurtigt google-tjek afslører bredden i begrebets anvendelse alene på dansk: ledelse som iscenesættelse af organisatoriske processer, undervisning som iscenesættelse af læreprocesser, selviscenesættelse som redskab for identitetsprocesser, interviews som iscenesættelse, styring af pressen som iscenesættelse, og man kunne blive ved... Men har iscenesættelse noget særligt med teater eller kunst at gøre? Og mister eller vinder videnskaben noget ved en så omfattende brug af begrebet? Et bud på en teoretisk afgrænsning og diskussion af begrebet har vi

fundet hos den tyske filosof Martin Seel i artiklen »Inszenieren als Erscheinenlassen«, som vi derfor bringer her på dansk, og flere af de øvrige artikler berører problemet i mere specifikke sammenhænge.

Temaartikler

Martin Seel fremlægger i »Iszenesättelse som tilsynebringelse« (oprindeligt: »Inszenieren als Erscheinenlassen«, i Früchtel og Zimmermann (red.): *Ästhetik der Inszenierung*, 2001) en forståelse af iszenesättelse, der indbefatter en ganske kompakt definition, hvormed han afgrænser det som et særligt æstetisk fænomen, der dog ikke er forbeholdt kunsten eller teatret alene.

Knut Ove Arntzen peger i artiklen »Den Gjenopståtte Teatermaskin« på det paradoksale i modsætningen mellem det han kalder *kunstteatret* og *teatermaskinen*. Det paradoksale ligger ifølge Arntzen i, at *kunstteatret*, dvs. avantgarden, på den ene side – i forlængelse af romantikkens originalitetstanke – står i modsætning til *teatermaskinen*, dvs. kunst som håndværk; men på den anden side genopstår teatermaskinen i samtiden inden for kunstteatrets rammer.

I »At spille på den store scene« demonstrerer Solveig Gade de analytiske gevinster ved at inddrage performativitetsteori og teatralitetsteori til at beskrive to forskellige iszenesättelsesniveauer og deres samspil i Christoph Schlingensiefs aktion *Bitte liebt Österreich – Ausländer Raus*. Særligt betones den analytiske anvendelighed i forhold til en kunstpraksis, hvor publikum adresseres som offentlighed og iszenesættes som medspillere på »den store scene«.

»Kan eller skal MMORPG (Massively Multiplayer Online Role-Playing Games) forstås som teatre iszenesättelser?« spørger Falk Heinrich i artiklen »Remedierede iszenesättelser.« Svaret er ifølge Heinrich: nej! Med de virtuelle online verdner *Second Life* og *World of Warcraft* som eksempler argumenterer Heinrich for, at sådanne verdner ikke skal ses som adskilte, mimetiske fordoblinger af verden, men som udvidelsen af sociale domæner.

I »Den Faustiske Maske« reflekterer Annelis Kuhlmann over, hvordan instruktøren Sam Besekow iszenesætter sig selv i sit kunstneriske arbejde. Hun viser, hvordan instruktøren i sin »maskering« af sig selv knytter sig til udvalgte mytologiske figurer og derved skaber billeder, der dels tjener som inspiration i skuespillernes arbejde, dels afslører instruktørens særlige professionelle identitet.

Mette Risgård Tranholm præsenterer under overskriften »Teknologien som medspiller« en række overvejelser over teknologiens rolle i The Wooster Groups arbejde med *Hamlet* (2007), som hun har observeret i forbindelse med et praktikforløb. Hun argumenterer for, at deres sammenstilling af det teknologiske og det levende på scenen åbner op for en kritisk refleksion af iszenesättelsens produktion af tegn og billeder, der hverken fejrer tegnets henvisning til en oprindelig virkelighed eller begræder tabet af en sådan.

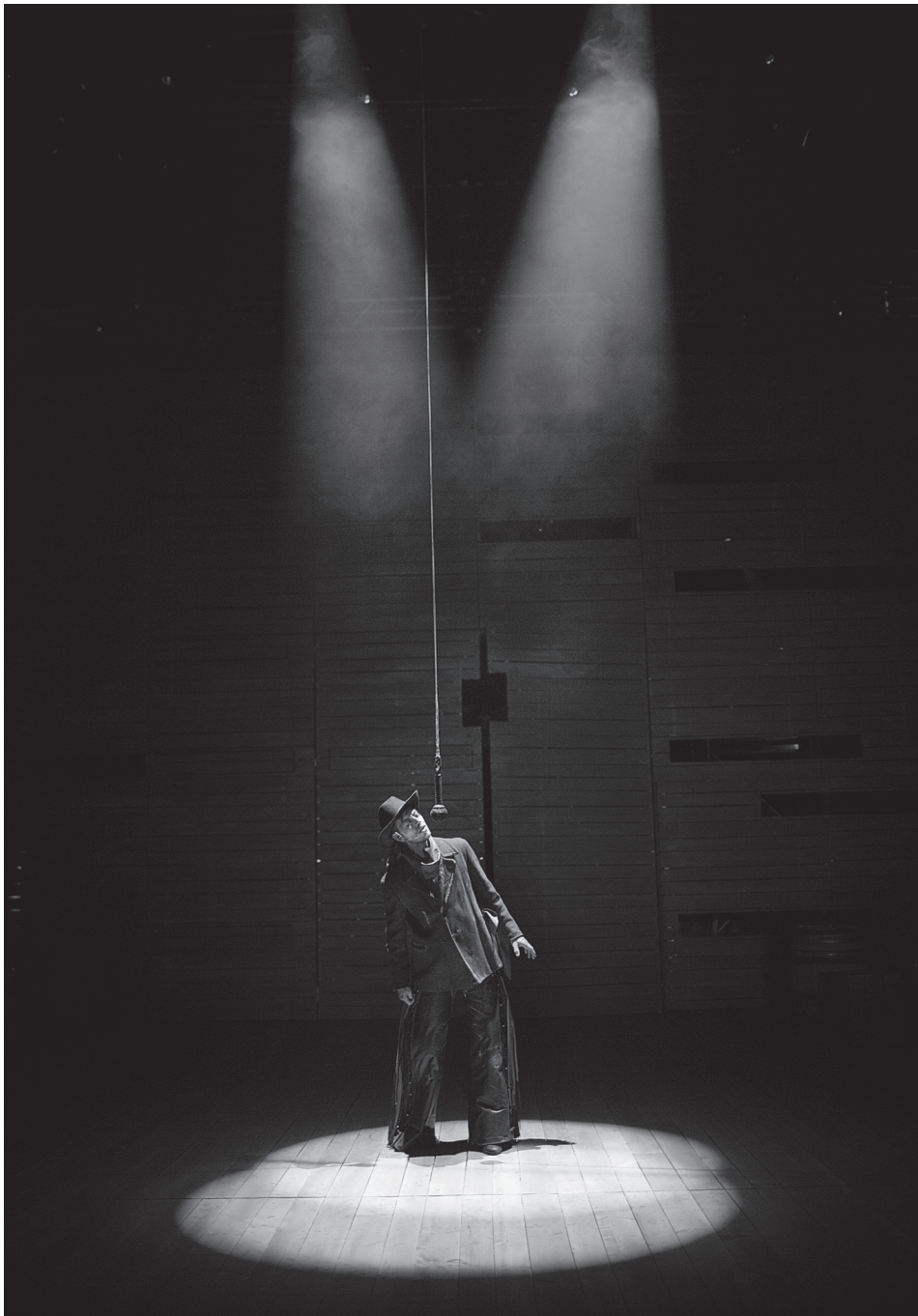
I sin artikel, »Bare Interior Grey Light«, diskuterer Erik Exe Christoffersen et forsøg på at iscenesætte en spaltning mellem det teatrale og det performative niveau i Becketts *Slutspil* ved hjælp af et særligt greb, som han benævner *den vertikale optik*. Spaltningen, der med dette greb markeres i opførelsen, står i kontrast til det sammenfald mellem niveauerne, der ifølge Christoffersen ligger i tekstens iscenesættelsesvision. Forsøget udgør derfor en særlig versionering af *Slutspil*, der går i dialog med fortællekonstruktionen i teksten ved at vende den på hovedet i iscenesættelsen.

Essays

I »Kollektivvældet« beretter Cecilie Ullerup Schmidt fra sit ophold på teaterlaboratoriet ved Institut for Anvendt Teatervidenskab i Giessen. Derudover har vi to aktuelle rapporter fra nyligt afholdte teaterseminarer: Julie Achton Nikolajsen fremlægger Andrew Quicks og Tim Etchells bidrag på et seminar om postdramatisk teater (ved CampX og Statens Teaterskole, december 2007), og Elin Andersen rapporterer fra ovennævnte seminar om instruktion (arrangeret af Peripeti i samarbejde med Aarhus Teater, april 2008). Endelig bringer vi to debatterende indspil fra henholdsvis CampX's kurator Ditte Marie Bjerg og dramatiker Jokum Rohde.

Anmeldelser

Elin Andersen anmelder Exe Christoffersens *Teaterhandlinger*, Annelis Kuhlmann anmelder *Ny svensk teaterhistoria* af Sven Åke Heed og Tomas Forser (red.), Jeppe Hemdorff Nissen anmelder *Gyldendals Teaterleksikon*, Jørn Langsted anmelder Michal Eigtveds *Forestillingsanalyse – en introduktion*, Jens Chrisian Led antologien *Tro på teater* redigeret af Bent Holm, Thomas Rosendal Nielsen anmelder Knut Ove Arntzens *Det Marginale Teater*, og Erik Exe Christoffersen diskuterer hhv. Merete Sanderhoffs *Sorte billeder – Kunst og kanon* og *Scenekunst nå* af Ine Therese Berg, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie.



> Mark Linn i *Beach Boys*
(Aarhus Teater, 2008, Foto: Jan Jul)

Iscenesættelse som tilsynebringelse

Af Martin Seel

»Iscenesættelsens æstetik« – i denne vending ligger et indlysende forslag og en alvorlig fare. Forslaget går ud på, at iscenesættelse udelukkende er et æstetisk forhold, og at iscenesættelsesbegrebet derfor i udgangspunktet må forstås som et æstetisk begreb. Faren ligger i at udvide iscenesættelsesbegrebet så meget, at enhver handling såvel inden for som uden for kunsten i sidste ende kommer til at fremtræde som iscenesættelse (eller som element af iscenesættelse).

I det følgende ønsker jeg at fremlægge en forståelse af iscenesættelse, der tager forslaget alvorligt, men som undviger de nævnte farer. Enhver iscenesættelse, antager jeg, er en handlingsproces, men ikke alle handlinger er (del af) en iscenesættelse. Enhver iscenesættelse er en æstetisk operation, men ikke alle æstetiske operationer er (del af) en iscenesættelse. Enhver iscenesættelse er en æstetisk proces, men ikke alle iscenesættelser er kunstens operation.

Jeg vil først fremhæve nogle egenskaber, der er generelt karakteristiske for iscenesættelser; derefter vil jeg sige noget om meningen med iscenesættelser for i den forbindelse at markere en central forskel mellem kunstneriske og ikke-kunstneriske iscenesættelser. Efter en ekskurs omkring de »iscenesættende kunstformer« kommer jeg slutteligt tilbage til grænserne for iscenesættelsen og iscenesættelsesbegrebet. – Alt i alt ønsker jeg at klarlægge, hvad iscenesættelse i dens forskellige former *er*, og hvad den i dens forskellige former *kan*. Dette sker her i form af nogle teser, der tilsammen skal tegne et omrids af det omdiskuterede fænomen.

1. Et iscenesættelsesbegreb

Jeg begynder med en ganske formel bestemmelse, der trinvist vil føre frem til mere indholdsrige udsagn. Iscenesættelser – sådan vil jeg indtil videre sige – er 1. intentionelt indledte eller udførte sanselige processer, der 2. fremføres for et publikum, og nærmere bestemt 3. sådan, at der gives en iøjnefaldende anordning af rumlige og tidslige elementer, som også kunne være faldet helt anderledes ud.

ad 1:

Iscenesættelser er intentionelt indledte eller udførte sanselige processer.

Iscenesættelser kan kun indtræffe inden for rammerne af intentionelle handlinger. Vindens susen i skoven er ingen iscenesættelse. Naturen iscenesætter ikke, hvor meget den end – i udformningen af haveudstillinger og oplevelseslandskaber – bliver gjort til prominent genstand for iscenesættelser. Ganske vist er de hensigter, hvori-

gennem iscenesættelser fuldbyrdes, på ingen måde generelt *iscenesættelseshensigter*. En fodboldspillers selvmål kan udgøre det tragiske slutpunkt i en grandios sportslig iscenesættelse, men skyldes ikke i sig selv en iscenesættelse (hvis det var tilfældet, var der bedrag med i spillet). Inden for iscenesættelser kan meget ske uforsætligt, men ingen iscenesættelse kan fuldbyrdes uden hensigt.

Noget, som vi forstår som iscenesættelse, kan snarere fuldbyrdes som intentionel scenisk fremførelse, eller også som en række af begivenheder, der udelukkende *er muliggjort* gennem iscenesættelsesprocesser. Den ene pol danner højt kontrollerede skuespillerpræstationer, den anden danner iscenesættelser, hvor der kun bliver sat en række begivenheder i gang, som f.eks. ved åbningen af en kraftværksdæmning inden for rammerne af en politisk iscenesættelse. Iscenesættelser er intentionelt *foranledigede, udførte* eller *igangsatte* processer.

Enhver iscenesættelse er *resultatet* af en kompleks, intentionel proces, men den er også *selv* en kompleks og på ingen måde gennemgående *intentionel* (eller også bare: intenderet) proces. Iscenesættelser er, med ét ord, en intentionelt frembragt *hændelse*. Det gælder tillige der, hvor vi taler om en iscenesættelse i betydningen: et *resultat* – som det er tilfældet med en teateriscenesættelse (der er resultatet af et iscenesættelsesarbejde). Resultatet er også her en *scenebegivenhed*, der hver gang fuldbyrdes her og nu.

Ad. 2:

Iscenesættelser er intentionelt indledte eller udførte sanselige processer, *der fremføres for et publikum*.

Iscenesættelsers særlige *sanselighed*, som jeg snart vil komme ind på, kan ikke forstås uden relation til et bestemt eller ubestemt, begrænset eller ubegrænset publikum. For det handler om synlige og/eller hørbare forløb, der *præsenteres* for et sådant publikum på en bestemt måde, og som derved adskiller sig fra andre tilstande og begivenheder.

Dette publikum, for hvem noget bliver sat i scene, kan bestå af én betragter eller tilhører eller af en ubestemt mængde betragtere eller tilhørere, der enten kan være til stede eller fraværende i rummet. Også den der – foran spejlet eller i et andet tomt rum – prøver en iscenesættelse, gør det for et publikum, ganske vist for et foreløbigt potentielt publikum. En middag for to personer kan være en iscenesættelse, hvor den ene person iscenesætter noget for den anden, eller hvor de begge iscenesætter noget for hinanden. Den *Dinner for One*, som butleren i den velkendte film iscenesætter for husets lady, skal fastholde illusionen om, at alle hendes tilbedere stadig er til stede ved nytårsmåltidet. Som tilskuere ved tv-skærmen oplever vi faktisk en filmisk iscenesættelse af denne iscenesættelse. Sådanne fordoblinger møder vi alle steder i nutidens medielandskab. Tv-serien *Big Brother*, der siden foråret 2000 har været sendt på RTL2, førte en gruppe yngre mennesker sammen i op til 100 dage

foran kameraerne (der rullede 23 timer dagligt). TV-stationens mediale isenesættelse (indretningen af den containerlejr, hvori deltagerne levede; påfaldende kunstløse optagelsesteknikker; regler, der fastlagde, hvem af dem, der i sidste ende vandt en kvart million) skabte og fordrede et hverdagsligt isenesættelsesforhold mellem deltagerne. Denne dobbelte isenesættelse blev præsenteret for publikum på en dobbelt måde; i aftenudsendelsens sammendrag og via livetransmission på Internettet. Imidlertid tydeliggjorde denne udsendelse, at en *gennemgående* isenesættelse netop ikke er mulig, selv i den højest kunstige hverdag for forsøgspersoner, hvis liv udstilles offentligt. Mange af de deltagere, der netop havde erfaret, at de stod til at blive stemt ud, var for bestyrkede til at kunne agere noget som helst; eller ren træthed og kedsomhed forhindrede dem i at spille deres indre og ydre ud på en dramaturgisk kalkuleret måde over for de andre.

Men isenesættelse er altid præsentation for et publikum, uanset om publikummet er til stede i rummet eller ej. Man kan ikke isenesætte sig selv for sig selv. I og for sig kan en selvisenesættelse mislykkes på grund af manglende publikum. Det er den ikke sjældne situation, hvor man med F. K. Wächter må sige: »Formentlig er der ikke en sjæl, der glørl.«¹

ad 3:

Isenesættelser er intentionelt indledte eller udførte sanselige processer, der fremføres for et publikum, *nærmere bestemt sådan, at der gives en iøjnefaldende anordning af rumlige og tidslige elementer, som også kunne være faldet helt anderledes ud.*

Hvor isenesættelser finder sted, bliver noget midlertidigt sat i scene. Det udfører og præsenterer sig som en rumlig sigtbar eller hørbar hændelse. Isenesættelser er altid et rumligt og tillige et tidsligt forhold. Noget bevæger sig i et begrænset rum, som publikum befinder sig i, eller som er tilgængeligt for deres betragtning; noget indtræffer i en begrænset tid, hvor publikums opmærksomhed bliver søgt og – hvis isenesættelsen lykkes – fastholdt.

Enhver isenesættelse, hedder det, kan kun udspille sig på baggrund af *ikke isenesatte* rumlige og tidslige forhold. Dette gælder også, hvis en isenesættelse forlader en nøje markeret scenes og en nøje markeret tidslig rammes overskuelighed. For den kan kun udspille sig som isenesættelse, hvor den bringer processer til syne, som ikke allerede – eller *således* endnu ikke – er givet.

En isenesættelses hændelser er ikke nødvendigvis *unikke*. Mange isenesættelser for teatret er jo netop lagt an på gentagelighed. Men også her forbliver begivenhedsforløbets *øjeblikkelighed* vigtig, lige så vel som den omstændighed, at det drejer sig om en *midlertidig* forestilling. Også en »permanent« isenesættelse, som det f.eks. kan ses på mange museer, fremviser et begivenhedsforløb, der *igen og igen* viser sig i sine uforvekslelige udviklinger.

Uforvekslelig betyder imidlertid her, i æstetisk sammenhæng, at alt kunne have været anderledes. Enhver iscenesættelse er grundlæggende et arbitrært arrangement, der netop får betydning, da præcist dette forløb af konstellationer kommer ud af de talrige, ofte uoverskuelige muligheder. Alt kunne have været præsenteret *anderledes*, alle kunne have præsenteret *sig* anderledes, men her og nu faldt det netop *således* ud: Betydningen af iscenesættelser, som jeg indtil nu endnu ikke har talt om, stammer særligt fra denne effekt. Iscenesættelser er et arrangement af midlertidige, grundlæggende arbitrære hændelser, fremvist for et publikums øjne og øren.

Dette arrangement er *komplekst*, fordi det finder sted i en mangfoldighed af simultane – og simultant relevante – hændelser og nuancer. Dette arrangement er *iøjnefaldende*, fordi det mere eller mindre tydeligt *adskiller* sig fra ikke-iscenesatte handlinger og begivenheder. Enhver iscenesættelse afviger fra tingenes naturlige gang – både med henblik på den første og særligt på den anden, den kulturelle natur. Iscenesættelser er en kunstlet, en kunstig adfærd og hændelse, der som sådan adskiller sig fra blot kontingente, blot konventionelle eller blot funktionelle hændelser.

Jeg kan hilse på mine naboer eller iscenesætte denne hilsen, hvis jeg lader som om, jeg tager en imaginær hat af for dem. Man kan komme nok så flot kørende hen til sin svigermøder, eller man kan standse med en hård opbremsning. En blikkenslager kan stille et urinal fra sig i et rum, en Duchamp kan iscenesætte det – på et galleri – som et (eller også bare: ligesom et) kunstværk. Som altid, når noget kan opfattes som iscenesættelse, må det på den ene eller den anden måde være iøjnefaldende som en hensigtsbåret og kunstigt frembragt begivenhed, der præsenterer sig som betydningsfuld for en (som altid begrænset eller ubegrænset) offentlighed.

Denne iøjnefaldende egenskab skyldes et spektakulært, originalt eller i normativ forstand enkeltstående arrangement, der ydermere relaterer sig ostentativt og reflektivt til sig selv. Sådan er det ofte i kunsten, men på ingen måde altid. For iscenesættelser i almindelighed er det tilstrækkeligt, at realiseringen på sit sted og sin måde er *iøjnefaldende nok* til, at den adskiller sig fra andre forløb som en kunstig præsentation.

I aktuelle TV-talkshows iscenesættes eksempelvis en liberal forståelse af menneskelig normalitet, uden at det egentlig falder de fleste seere i øjnene *som* iscenesættelse. Trods alt drejer det sig om en *iscenesat* normalitet, som udviser en passende og meget tydelig forskel fra alle de indblik i fremmede menneskers private livsomstændigheder, som vi kan få til hverdag.

2. En iscenesættelsesfunktion

Men hvad er meningen med disse processer, for nu at komme tilbage til det spørgsmål, jeg netop har rejst. Hvorfor har vi behov for iscenesættelsen på mange områder af vores liv – nærmere bestemt både i den aktive rolle, hvor vi iscenesætter os selv

eller noget andet, og i den mere passive rolle, hvor vi deltager i en isenesættelse eller er udsat for den? Sempelthen – fordi der kræves en sans for *nærværet* i vores liv af os; fordi vi også vil opleve de former for nærvær, som vi befinder os i, som mærkbare.

Enhver isenesættelse – det er min første indholdsmæssige tese – er en isenesættelse af nærvær. Isenesættelse er en iøjnefaldende frembringelse og fremsættelse af noget, der sker her og nu, og som af den grund – fordi det er nærvær – unddrager sig enhver (nok så tilnærmelsesvis) fuldstændig begrebsliggørelse.

Enhver isenesættelse vil med andre ord lade noget fremtræde i dets øjeblikkelige *særegenhed*. Her er mange variationer mulige. *Jeg* kan forsøge at lade *mig* fremtræde på opsigtsvækkende måder – ikke alene som bemærkelsesværdig taler eller kortspiller, men som individ med mange (også mange »uandede«) facetter. *Vi* kan forsøge at lade *os* fremtræde i en bestemt situation – som fodboldfans på Vesttribunen,² som gruppering ved demonstrationer eller optog. *Alle* kan forsøge at præsentere *sig* i deres individualitet, det være sig til et familiefoto eller ved fester. Nogen eller nogle kan forsøge at gøre *noget* iagttageligt i dets fænomenele eller kunstneriske særegenhed, det være sig gennem præsentationen af den nyeste bil i et bilshow eller ved at udarbejde en opførelse i teatret.

Hvad end den er kollektiv eller ej, ensidig eller flersidig, byder isenesættelsen sig til – tilsammen med det isenesatte – på en måde, der unddrager sig enhver skarp begrebslig bestemmelse. Isenesættelser udpeger noget i en mangfoldighed af iagttagelses- og forståelsesmuligheder. De gør det, der sker i og med isenesættelsen, bemærkelsesværdigt for en stund og på en måde, hvor det her og nu *uoverskuelige* kan erfares *som nærvær*.

Det »nærvær«, som jeg her taler om, er naturligvis ikke de i tid og rum forhåndenværendes objekters verden. For det er positioner og beskaffenheder, som vi kan *angive* fuldstændigt. Det her relevante begreb om nærvær angiver snarere en tilstand, i hvilken verdens og livets genstande på forskellige måder *vedrører* noget. Nærværet er kendetegnet ved en sameksistens af mangfoldige urealiserbare og i særdeleshed uoverskuelige forståelses- og handlemuligheder, iagttagelses- og bestemmelsesmuligheder. Nærvær i denne (med Heidegger kunne man sige: ekstatiske) betydning er en mere åben – og i den henseende mere uoverskuelig, ubegribelig og uhåndterlig – horisont af det følede, handlende og erkendende *møde* med det forhåndenværende.

Dette møde er som sådan hverken æstetisk eller æstetisk isenesat. Æstetiske isenesættelser frembringer snarere et nærvær, der bliver iøjnefaldende som sådan. Isenesættelser gør nærværet *mærkbart*: det er deres primære effekt. Isenesættelser – sådan kan jeg derfor mindre formelt sige – *er den offentlige fremstilling af et midlertidigt, rumligt arrangement af begivenheder, der bliver iøjnefaldende i deres særegne nærværelse*.³ Naturligvis kan isenesættelser derudover – afhængigt af kultur og kontekst – have mange andre funktioner, men de har i det mindste denne, mener jeg.

Den tilskuesættelse af nærvær, som der så vidt har været tale om, må ikke ligestil-

les med en symbolsk anskueliggørelse [Vergegenwärtigung, o.a.], altså en fremstilling eller endda forestilling af nærvær; mange iscenesættelser i eksempelvis sport eller musik har netop ikke sådan et indhold. De fremsætter mærkbare former for nærvær uden derved at være en fremstilling af nærmere eller fjernere nærværsformer. Derudover er det ikke enhver betoning af nærvær, der resulterer i en iscenesættelse af dette nærvær. Niklas Luhmann har på indlysende vis beskrevet massemediernes funktion som en måde at stille et fælles nærvær af objekter og begivenheder til rådighed på, som medlemmer af komplekse samfund kan relatere sig ligeligt til.⁴ Hvor meget medier som aviser, radio og tv i netop gestaltningen af deres informationsudbud end betjener sig af æstetiske strategier for at konstruere en fælles verden, som alle kan tilslutte sig, så fremstiller den konciperede verden primært et faktisk, ikke et ekstatisk nærvær. De elementer af iscenesættelse, der herved er indsat – frem for alt i fjernsynet – giver de mediale *produkter* en eventkarakter, hvilket fjerner dem fra alle de situationer og begivenheder, de beretter om. De respektive udsendelser udfolder således deres egen fra alle andre mediale begivenheder adskilte tid, helt uafhængigt af, hvilke rum og tider, der indenfor disse rammer bliver relateret indholdsmæssigt til.

3. Iscenesættelsens medium

Men hvordan kommer den æstetiske »påfaldenhed« [Auffälligkeit, o.a.] ved nærværet i stand? Hvordan *skaber* iscenesættelser det – at gøre deres publikum opmærksom på eller vikle det ind deres begivenheders nærvær?

Min anden indholdstese lyder, at de gør dette, i *tilsynekomstens medium*. De lader noget komme til syne i en fænomenal mangfoldighed, så det i iscenesættelsens rum og varighed bliver nærværende i en sanselig prægnant, men begrebslig inkommensurabel ejendommelighed. Det begrænsede rumlige og tidslige arrangement, der udgør en iscenesættelse, lader de elementer, den opererer med, træde frem i deres tilsynekomst; i den henseende gør arrangementet aspekter og forhold af et vedvarende nærvær mærkbart.

I kort form lader de forudgående bestemmelser sig sammenfatte således: *Iscenesættelse eller at iscenesætte er en offentlig tilsynebringelse af nærvær.*

Med »tilsynekommen« forstår jeg et *spil af tilsynekomster*, som unddrager sig en entydig begrebslig eller funktionel anskuelse og placering.⁵ Alt, der overhovedet kan iagttages, kan blive bemærket i dets kommen til syne. Vi må blot bemærke *simultaniteten* og *øjeblikkeligheden* i dette spils nærværende, sanselige eksistens, der dels her, dels nu kan erfares. Med denne iagttagelse, hvor vi tager os *tid til øjeblikket*, træder det iagttagelige os i møde i en fænomenal mangfoldighed.

Jeg mener, at der heri ligger et grundforhold for al æstetisk iagttagelse: Et forhold, der er virksomt i alle former for æstetisk iagttagelse, hvor forskellige disse i øvrigt måtte være udviklet.

Begrebet om tilsynekommen, som jeg anvender det her, må hverken ligestilles med begreberne om *væren* og *skin* [hhv. *Sein* og *Schein*, o.a.] eller alt for hurtigt modstilles disse begreber. Det er et modbegreb, ikke til værens-begrebet, men udelukkende til fænomenale objekters begrebsligt fikserbare *sådan-væren*. Til forskel fra denne fænomenale beskaffenhed hos ting og begivenheder kan deres tilsynekomsters komplekse samtidighed godt nok forfølges iagttagende, men ikke fastholdes erkendende. Denne kommen til syne kan indeholde utallige elementer af et sanseligt skin, men det kan også komme ud uden disse elementer. Hvad traditionen har kaldt æstetisk skin, er primært et aspekt ved den simultane og øjeblikkelige og i den forstand *virkelige* kommen til syne, der står i modsætning til en uvirkelig, hvad end det er et for-spejlet, fiktivt eller imaginært »som om«. Generelt må denne tilsynekommen heller ikke opfattes som en relation af *fremstillingen*. Den er ikke primært en tilsynekomst af noget andet, men en kommen til syne af tilsynekomsten selv: noget, der her og nu fremstiller den ikke-reducerede sanselige fornemmelse.

Ganske vist er *iscenesættelser* ikke bare de fænomener, der kommer til syne. De *fremhæver* noget i deres kommen til syne, markerer det, for at gøre det mærkbart over et vist tidsforløb, i et offentligt rum. Iscenesættelserne sigter mod at lade de hændelser, som de udformer, komme til syne i deres simultane og momentane relationer og dermed lade et midlertidigt iøjnefaldende nærvær træde frem.

4. Iscenesættelse i kunsten

Dette kan ske i yderst forskelligartede former. Gennem de tilfælde, jeg har anvendt, er det blevet tydeligt, at vi ikke alene må regne med mange kunstneriske, men til lige med mange ikke-kunstneriske iscenesættelsesmåder. Æstetiske iscenesættelsers spændvidde uden for kunsten strækker sig fra selviscenesættelse i offentlig optræden og i moden over den artificielle iscenesættelse af haver og kongresser til sportens og politikens skuespil med dets kostbare mediale udrustning som en integreret del af forløbet.

Selv om der eksisterer mange overlapninger og produktive interferenser mellem disse iscenesættelsesmåder og de kunstneriske iscenesættelser, er der dog en grundlæggende forskel, der viser sig, når vi forstår noget som kunstneriske eller som ikke-kunstneriske iscenesættelser. Jeg siger bevidst ikke: en forskel, der afgør om noget *er* kunstnerisk eller ikke-kunstnerisk iscenesættelse – for det afhænger jo altid af beslutningen om, *hvordan* vi vil iagttage og opfatte noget. Dette gælder i øvrigt ikke alene for kunstneriske iscenesættelser, men for iscenesættelser i det hele taget. Om noget tæller som iscenesættelse afhænger altid af, *hvornår* og *for hvem* det tæller som iscenesættelse: i hvilken kontekst en konstellation af begivenheder bliver *iøjnefaldende* som iscenesættelse.

Denne kulturelle relativitet som gælder alle iscenesættelser skal imidlertid ikke afholde os fra at spørge til kunstneriske handlingers og iscenesættelsesprocessers

særlige karakteristika. Hvad kan kunsten, som andre former hverken vil eller kan præstere?

Kunstneriske iscenesættelser, således lyder min tredje tese, er præsentationer i en særlig forstand. De fremstiller ikke blot et særligt nærvær og fremhæver det heller ikke bare – de frembyder nærvær. Iscenesættelserne er forestillinger om menneskelige nærværformer – uanset om disse nu er fortrolige eller ufortrolige, forgangne eller fremtidige, sandsynlige eller usandsynlige verdensforhold. De *producerer* ikke alene tilstedeværelse, de *præsenterer* tilstedeværelse.⁶

En offentlig tilsynebringelse af nærvær, som generelt er karakteristisk for iscenesættelser, er også det indre mål i den kunstneriske iscenesættelse. Men her er accentueringen eller *fremstillingen* af nærværet en funktion af *frembydelsen* af nærvær. Denne frembydelse viser situationer, der i mere eller mindre stærk grad kan afvige fra iscenesættelsens situation. De processer, der lader situationerne udfolde sig, er komplekse *tegn* på menneskelige nærværformer.⁷

Derved åbner der sig på ny meget forskellige muligheder. Kunstneriske iscenesættelser kunne være præsentationer af nærvær, som nærværet selv – som for eksempel i Heiner Goebbels' musikteater, der giver afkald på udfoldelsen af en narrativ handlingsfiktion. Ligesådan kunne de kunstneriske iscenesættelser være forestillinger af situationer, der umiddelbart står teatergæsten fjernt, som man for eksempel så i de rastløse afspændingsøvelser i Frank Castorfs iscenesættelse af Elfriede Jelineks »Raststätte« i Hamborg. Hvor nære eller fjerne de kunstnerisk præsenterede situationer end måtte virke for publikummet, så er de kunstigt præsenterede *situationer*, der netop herved adskiller sig grundlæggende fra de ofte ikke mindre kunstigt præsenterede *begivenheder* indenfor de øvrige iscenesættelsers rammer.

Det er dog ikke tilstrækkeligt. For at forstå det særlige ved de iscenesættende kunstarter må vi nemlig ikke alene forstå deres forskellighed fra andre former for iscenesættelse, men også fra andre former for *kunst*. Når alt kommer til alt lader det sig jo også sige om andre kunstværker, som hverken er eller forudsætter iscenesættelser, at de er forestillinger om mere umålelige, utilgængelige og uudgrundelige menneskelige former for nærvær. Man behøver blot at tænke på *Short Cuts* af Robert Altman eller *American Pastorate* af Philip Roth for igen at blive ved den samtidige kunst. Når det hænder, at kunstneriske iscenesættelser ikke blot er en intensivering og dramatisering, men også en fremstilling af nærvær – hvad adskiller da iscenesættelsen fra den præsentation af erfarede former for nærvær, som vi også finder i helt anderledes kunstformer?

For at svare på dette spørgsmål må vi endnu engang huske på, at iscenesættelser er en rumlig begivenhed af objekter og kroppe, bevægelser og berøringer, gestus og stemmer, lyde og klange. Hvor rigtigt det end kan være at tillægge alle kunstværker en proces- og begivenhedskarakter, så har den iscenesættende kunst denne karakter i en ganske særlig, nemlig en helt bogstavelig betydning. (Denne karakter deler den med musikken, hvis opførelse ikke nødvendigvis er en iscenesættelse.)

Præsentationerne af en isenesættende eller isenesat kunst, hedder det, frembyder ikke alene forgængelige nærværsformer, de *er* forgængelige former for nærvær i det menneskelige liv. De er det, de viser – uanset hvor stor eller lille forskellen mellem den kunstnerisk fremstillede situation og situationen for den kunstneriske forestilling end måtte være.

Isenesættelser, således har jeg opsummeret mine almene betragtninger i slutningen af det foregående afsnit, »siger mod at lade de hændelser, som de udformer, komme til syne i deres simultane og momentane relationer og dermed lade et midlertidigt iøjnefaldende nærvær træde frem.« *Kunstneriske isenesættelser*, således har jeg nu forklaret det, præsterer dette, idet de skaber en tilstedeværelse, som tillige kan forstås som tilstedeværelsens forestilling. Stillet over for andre kunstformer, der evner at gøre det samme, lykkes det dog de kunstneriske isenesættelser på usammenlignelig vis at dramatisere forholdene for den skabte og præsenterede tilstedeværelse.

For kunstneriske isenesættelser lader ikke alene forholdene komme frem til et *midlertidigt iøjnefaldende* nærvær; de frembyder ikke alene et forgængeligt nærvær på iøjnefaldende vis; de præsterer begge dele, og begge dele samtidig, idet de kunstneriske isenesættelser på deres side præsenterer sig som et *iøjnefaldende midlertidigt* nærvær. Deres forløb *er* det, som de i og med deres forløb bringer frem – nemlig forgængeligt nærvær. Nærmere kan kunsten ikke komme livet og alle dets nødvendige afbrydelser og rystelser.

5. Isenesættelsens grænser

I det foregående har jeg flere gange brugt udtrykket »isenesættende kunstarter«, hvilket jeg ikke vil lade stå ukommenteret. Umiddelbart er det nærliggende, at adskille sådanne, der udelukkende er anlagt med henblik på isenesættelse – man kunne her tale om *isenesættelige* [*inszenatorischen*, o.a.] kunstformer – fra de i egentlig forstand *isenesættende* kunstformer, der ikke består af andet end sekvenser af isenesættelse. En kunstnerisk performance kan dokumenteres på mange måder, men den eksisterer alene i opførelsen af den foran et publikum. Teaterstykker og noterede musikalske værker eksisterer derimod uafhængigt af deres respektive opførelser, uanset hvor meget de end er anlagt på det, og uanset hvor meget deres karakter som kunstneriske objekter end er bundet til at kunne opføres.

Det er imidlertid ikke enhver afspilning eller opførelse af musik, der samtidig er en isenesættelse. En musikalsk forestilling bliver først til en isenesættelse, når opførelsen af den bliver forbundet med en scenisk bevægelse, der er relevant for dens karakter som musik – det er næsten altid tilfældet i populærmusikken og ikke sjældent i avantgardemusikken.⁸ Endvidere er det på ingen måde alle de kunstværker, der kan isenesættes, som er tilpasset efter at blive isenesat (altså som »isenesættelige objekter«). Der ville næppe kunne findes et kunstværk, der ikke *kan* blive isenesat. Digte og romaner kan læses op for et publikum eller være anledning til en

»scenisk oplæsning«. Billeder og skulpturer er i vore dages udstillingsrum ofte del af en kostbar iscenesættelse, der sætter dem i forbindelser og overensstemmelser, som de ikke ville indgå i, hvis de hang eller stod alene (eller som i så fald ikke ville blive bemærket på samme måde). Film, der ganske vist er resultatet af en kostbar iscenesættelse, men som ikke i deres normale præsentationsformer, biografen eller fjernsynet, er iscenesættelser,⁹ kan indenfor rammerne af en premiereaften blive midtpunktet for en glamourøs social iscenesættelse. Selv bygningsværker kan blive del af en sportslig eller politisk iscenesættelse – når de bidrager med rum og atmosfære til offentlige begivenheder, der kun kan udfolder sig *således* i netop *disse* arkitektoniske omgivelser.

Men når alt i kunsten (som i livet) kan blive genstand for iscenesættelse, hvordan lader der sig så overhovedet drage en grænse mellem iscenesatte og ikke-iscenesatte hændelser? Lader den sig overhovedet drage? Til daglig synes dette ikke at være alt for besværligt. At sætte et stik i en stikdåse, at rydde op på et værelse, at sætte en butik i stand, at tale med naboerne, at arbejde på kontoret osv. – alt dette gælder til daglig ikke som iscenesættelse. Men når man til sammenligning gør sig klar til at gå på kontoret, når man indretter forhaven, når man arrangerer varerne i udstillingsvinduet og deslige, så begynder iscenesættelseshandlingen på upåfaldende vis. Den begynder overalt, hvor noget (i det mindste for et potentielt publikum) bliver vist således frem, at det en tid lang bliver til en sanseligt betydningsfuld, men sagligt uhåndgribelig hændelse. Hvor denne grænse imidlertid går i de respektive tilfælde, er altid afhængigt af dem, som lægger noget ved denne grænse – af menneskene, der offentligt præsenterer sig forskelligt, og som har med forskellige offentlige præsentationer at gøre. Det afhænger af, hvornår de møder eller skaber et vilkårligt eller uvilkårligt offentligt udstillet nærvær.

Også grænserne mellem iscenesættende og ikke-iscenesættende kunst skaber og forandrer sig i den pragmatiske ramme for en kulturelt præget omgang med disse grænser. At dramaer og eposer bliver læst i stilhed – udenfor enhver iscenesættelses rækkevidde – er en skriftkulturel praksis, der også kan ændre sig igen. Derfor er det til enhver tid bestemmende for kunstobjekters placering indenfor eller udenfor de iscenesættende kunstarter, i hvilken grad de – efter vurdering fra dem, der interesserer sig for disse objekter – kommer til at gælde som *kunstværker*, når de kommer til syne i en iscenesættelseskontekst. *Adskillelsen* mellem kunstværker, der er iscenesættelser, eller som kræver iscenesættelse, der tillader en iscenesættelse, eller som udelukker en iscenesættelse, forbliver uberørt af de delagtiges beslutninger. Det hører til kunstens karakter at frembringe objekter, der snarere vender sig mod eller bort fra iscenesættelsen.

Ligesom det altså ikke er alt i livet, der er en iscenesættelse (og egentlig slet ikke livet selv), sådan er heller ikke alle fænomener og processer i kunsten samtidig iscenesættelsesforløb eller henvisninger til sådanne. Men ligesom i det øvrige liv, så er det heller aldrig i livet med kunsten [im Leben (mit) der Kunst, o.a.] helt sikkert,

om og hvornår vi har med en isenesat virkelighed eller med en i relation til øjeblik og publikum lige gyldig virkelighed at gøre. Dette må være endnu et grundlæggende kendetegn for isenesættelser. Hverken dem, der isenesætter, eller dem, der isenesættes for, kan nogensinde vide sig helt sikre på, hvornår en isenesættelse begynder, og hvornår den er til ende.

Noter

- 1—Det synes meningsfuldt at skelne generelt mellem isenesættelse og *stilisering*. Paradoksalt kunne man sige: Stilisering er den uundgåelige form, isenesættelse derimod den undgåelige form af isenesættelsen. »Personer«, skriver Robert Spaemann, »er ikke roller, men er kun, hvad de er, idet de spiller en rolle, dvs. på en eller måde at stilisere sig.« R. Spaemann: *Personen. Versuche über den Unterschied zwischen »etwas« und »jemand«*, Stuttgart 1996, 94. I Spaemanns forstand (men også Erving Goffmanns) må enhver, der lever med og iblandt andre, *præsentere* sig på en eller anden måde. Men dette betyder netop ikke, at alle hele tiden *isenesætter* sig, dvs. at måtte underkaste sig en *øjeblikkeligt iøjnefaldende* stilisering (eller at være udsat for den).
- 2—Oversætterens note: Seel taler her konkret om *Die Westkurve*, der er et berømt tribuneafsnit på FC Kaiserslauterns stadion.
- 3—På lignende vis karakteriserer Wolfgang Iser isenesættelsens effekt som en, »der bringer det til syne, der ifølge dets natur ikke evner at blive konkret [gegenständlich, o.a.].« W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektive literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991, 504. Denne bestemmelse bliver imidlertid ikke brugt, når det på næste side hedder: »Isenesættelse gælder tilsynekomsten af det, der ikke evner at blive nærværende [gegenwärtig, o.a.].« Bliver det konkrete og det nærværende ligestillet, må det være uforståeligt, hvordan noget, der ikke er konkret håndterligt, desuagtet kan blive muligt at erfare – som det sker i isenesættelsens rammer.
- 4—Niklas Luhmann: *Die Realität des Massenmediens*, Opladen 1996, Kap. 13 (dansk oversættelse ved Nils Mortensen: *Massemediernes realitet*, Hans Reitzel, Kbh., 2002, o.a.); sammenlign hermed A. Keppler: »Verschränkte Gegenwarten. Medien und Kommunikationssoziologie als Untersuchung kultureller Transformationen«, in: *Soziologische Revue*, Sonderheft 5, München 2000, 140-153.
- 5—For en mere udførlig redegørelse for dette, se M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, særligt del II. O.a.: Seel skelner her mellem *Erscheinen* som »en kommen til syne«, »en visen sig«, »en manifestere sig« og *Erscheinung* som »tilsynekomst« og »fremtrædelsesform«.
- 6—Copyrighten til det lykkelige udtryk »produktion af tilstedeværelse« ligger hos Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/M. 2004.
- 7—Eller også det oplevede nærvær af *aliens* eller flagermus; for enkelhedens skyld koncentrerer jeg mig om det kendte tilfælde.
- 8—I grænsetilfældet kan dette være en bevægelse af alene lyde og klange, hvis f.eks. lydkilderne er fordelt sådan i eller bliver bevæget således igennem rummet, at musikken ikke kun klinger, men snarere bevæger sig i dette rum.

9—Da den normale opførelse af en film, i modsætning til den normale opførelse af et teaterstykke, er bestemt af det pågældende lagringsmedie og altså slet ikke *kunne* falde anderledes ud.

Martin Seel (f. 1954), professor, doktor i filosofi ved Johan Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Har udgivet en lang række publikationer om æstetik og filosofi, blandt andet *Ästhetik des Erscheinens* (2000), *Sich bestimmen lassen* (2002), *Adornos Philosophie der Kontemplation* (2004). Artiklen »Inszenieren als Erscheinenlassen« udkom første gang i Früchtel og Zimmermann (red.): *Ästhetik der Inszenierung* (Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001), men vi har valgt at oversætte den lettere redigerede version, som Seel senere har udgivet i sin *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik* (2007)

Oversættelse: Kasper Green Krejberg og Mads Thygesen

Den gjenoppståtte teatermaskin

Et postdramatisk paradoks

Af Knut Ove Arntzen

Kunstteater eller teatermaskin: fysisk attaksjon og iscenesettelse

Det marginale teater vil jeg i det følgende se i forhold til et paradoks som springer ut fra forholdet *teatermaskin* versus *kunstteater*. Jeg vil se om ikke dette gir oss en innfallsvinkel til å belyse det motstridende mellom på den ene siden det postdramatiske, og på den andre siden bruken av postdramatiske virkemidler i forbindelse med den gjenoppståtte teatermaskin og den melodramatiske tradisjon. Denne motsetningen kan minne om motsetningen mellom det at Bertolt Brecht anvendte begrepet ikke-aristotelisk om sitt teater og sin dramaturgi, samtidig som det er klare aristoteliske trekk ved spenningsoppbyggingen i de enkelte fabler i hans teater og dramatik. En slik motsetning tilsvarende også motsetningen mellom kunstteater forstått som fokusering på det gjennomarbeidete verk som sådant, og det klassisk-romantisk teater, som var en håndverksmessig orientert tradisjon. Slik sett oppstår et paradoks mellom det jeg vil kalle for kunstteater og teatermaskin med referanse til håndverket som noe som kan utføres ut fra tekniske eller »maskinelle« retningslinjer.

Mitt utgangspunkt ligger i å forstå hvordan marginalt teater, altså et teater som reflekterer det perifere, har bidratt til brudd med rådende konvensjoner (Arntzen 2007). Det marginale teater bidrar til å fornye konteksten for det kunstneriske arbeid ved å stille spørsmål ved de tradisjonelle rammene for teaterproduksjon, slik at det oppstår alternativer til den rådende mainstream. Dette vil jeg eksemplifisere ved ny finsk performance- og iscenesettelseskunst.

Paradokset oppstår i skjæringspunktet mellom et uttalt avantgardeteater, eller théâtre d'art, som er et kunstteater i romantisk tradisjon, teatermaskinen, her forstått som en eldre tradisjon for å forstå teatret som håndverk. Det å forstå teatret som maskin eller håndverk metaforisk, må sees i tradisjon fra det å bygge dramatik. Hvis man bygger et skip, så installerer man seil eller maskin som skal drive det frem (*playwright/shipwright*). Den barokke, italienske scenen ble også utstyrt med et kulissemaskineri, slik som når sidevinger ble kjørt inn og ut på vogner. Konkret sett dreier det seg om å forstå teatermaskinen som en i bokstavelig forstand maskin, som skuespillerne forholder seg til på en sportslig eller lekende måte. Den kan sees på som et sinnrikt anlagt apparat som kan sammenlignes med slike apparater som brukes i turn, slik som ribbevegger eller polstrede bukker til å hoppe over og balansere på. Det finner vi mange eksempler på i forbindelse med reteatraliseringen tidlig på 1900-tallet.

Intimscenebevegelsen på slutten av 1800-tallet og tidlig 1900-tall bidro til å

skape en kunstnerisk mentalitetsendring i forhold til den tradisjonelle mélodramatiske spillestilen. Sceneløsningene var preget av naturalisme eller symbolisme, og lyset ble brukt som virkemiddel for å skape stemninger. Lydkulisser var en del den iscenesettelsesstilen. I et synkront teaterhistoriografisk perspektiv er det mulig å se en samtidighet i det usamtidige, og det er mulig å se likheter på tvers av perioder og stilretninger. Den bevisstheten som ble skapt omkring iscenesettelsen fra slutten av 1800-tallet, peker på en oppfatning av iscenesettelsen som et system av virkemidler. Denne bevisstheten ble utdypet i og med symbolismen og reteatraliseringen. Aurelien Lugné-Poe ville spille med mørkelagt sal, noe som allerede var prøvd ut ved operaen i Bayereuth. Lugné-Poes Théâtre de l'Oeuvre, »Verkteatret« (1893) hadde etter mønster av Paul Forts Théâtre d'Art (1891) som program å være et teater for det »unike« verket, altså teateroppsetningen forstått som et verk, et stykke kunst. Forestillingene skulle gi originale versjoner av skuespill eller dramatiske verk, og det var viktig å ta stemningsskapende virkemidler i bruk, ved bl.a. at regikunsten skulle bidra til, at en skulle kunne se innover i menneskets indre.

Symbolismens regikunst representerte en bevisst forskyvning i retning av scenisk stilisering gjennom det romlige og plastiske. Jacques Copeau videreførte idéen om den teatrale iscenesettelse som en idéell projeksjon av hvordan en regissør kunne tenke seg at det sceniske kunstverket skulle fungere, og han bidro til å utvikle forståelsen av iscenesettelsen som en organisering av de teaterestetiske virkemidlene i retning av det han kalte for en skisse eller tegning av den dramatiske handlingen.

André Veinstein har beskrevet motsetningen mellom en forståelse av iscenesettelsen som kunst, i retning av enten det tekstuelle eller teatret som en syntese av de teaterestetiske virkemidlene (ref. Veinstein 1955), og det er mulig å hevde at teatrets iscenesettelse er bundet til variabler på hvordan regissøren ser på den innbyrdes funksjonen mellom virkemidlene i forhold til skuespilleren og scenografen. Det gjelder også i forhold til spillestilen og dens funksjon og relasjonen til spillerrommet. Spillestil kan veksle mellom det lukkede og det åpne spillerom, alt etter hvor tett tilskueren er på spillet er det scenografens og teaterarkitektens oppgave å legge scenerom og spillested til rette for tekst eller tema. Begrepet »spillemaskin« brukes her metaforisk, altså til å beskrive teatret som en »dramaturgisk maskin« som komedietradisjonen tok i bruk, med vekt på rytme, timing og presise stikkord. Det konvensjonelle teatrets binding til faste skjema for hvordan det spilles med tanke på gestikk og deklamasjon, og variasjonene av disse, er kjent fra Commedia dell'arte og det borgerlige mélodrama og salongteatret. Det nedfelte seg i boksen eller titteskapet som spillested, og var avhengig av at skuespillerne kommuniserte utover rampen og kunne begeistre publikum. Med kunstteatret kom den fjerde vegg inn som et skille mellom det sceniske rommet og publikumssalongen, og fokus ble totalt rettet mot det dramatiske materialet som sådant og bearbeidelsen av dette.

Fysisk attraksjon og reteatralisering

Mélodramaet og den tidlige arrangementskunsten på 1800-tallet ble omformet til et kunstnerisk teater gjennom innføringen av en fjerde vegg. Det var på betingelse av at scene og sal ikke var mer adskilt enn at publikum kunne høre hva som ble sagt, selv om skuespillerne sto med ryggen mot publikum. Det tidlige mélodramatiske teater hadde en sterk grad av atmosfære når det gjaldt tilskuernes emosjonelle engasjement, en nærhet som forsvant med den naturalistiske spillestilen og innføringen av den fjerde veggen. Det naturalistiske intimteater bidro til å gi tilskuerne større opplevelse av nærhet, samtidig som publikum gjennom en forventet selvdisciplinering måtte styre sitt emosjonelle engasjement. Den naturalistiske spillestilen og innføringen av den fjerde veggen bidro dermed til at kunst- eller verkkarakteren ble understreket i teatret.

Den fysiske attraksjonen, i betydningen fokus på skuespillernes kroppslige utfoldelse, var mindre sterk i intimsценene på slutten av 1800-tallet. Reteatraliseringen som bevegelse på det tidlige 1900-tallet, la mer vekt på stiliserte bevegelser, og da med en høy grad av teatralitet knyttet til de kroppsgestiske virkemidlene (Arntzen 1980, s. 72-74). I og med det kunstneriske teater og den tidlige moderne iscenesetelsen, beveget teatret seg avgjørende bort fra spillemaskinen for å oppnå verkstatus gjennom at skillet ble komplett mellom skuespillere og publikum. Den kroppslige utfoldelsen i rommet ble lavere og mer virkelighetsnær. I motsetning til det sto Sergej Eisensteins definisjon av fysisk attraksjonsfelt som »ethvert aggressivt moment i teatret«. Graden av fysisk attraksjon bestemmer graden av teatralitet (Eisenstein 1972, s. 174, Arntzen 1980, s. 71).

Reteatraliseringens teater gjenopplivet teatermaskinen i modernistisk forstand, og gjorde den til en spillemaskin for skuespillernes beherskelse og bruk av fysiske teknikker. Det var kanskje mest tydelig i Vsevolod Meyerholds bruk av spillemaskin i kombinasjonen av en konstruktivistisk scenografi og en biomekanisk spillestil. Teatermaskin kan metaforisk sett reflektere en forståelse av teatret som en intrigemaskin fra klassisk komedie til *la pièce bien faite* og mélodrama, og i en modernistisk sammenheng er teatermaskin å forstå som en spillemaskin, slik som i Meyerholds berømte oppsetning av F. Crommelyncks *Den storartede hanrei i Moskva* (1922) hvor skuespillerne fikk en konstruktivistisk scenografi for å kunne realisere en biomekanisk spillestil.

Det postmoderne teater gjeninnførte teatermaskinen som en postmoderne måte å se på teatret som maskin, det være seg som tekstmaskin eller spillemaskin. Oppsetninger av Heiner Müllers teatertekst *Hamletmachine* (*Hamletmaskinen*, 1977) bidro til det. Müllers tekst var metaforisk sett en maskin som bidro til å anskueliggjøre hvordan krefter og historiske bevegelser utfolder seg med maskinell dynamikk. Dermed kan en anse at elementene i dramaet og den sceniske løsningen er som aksler, skruer og mutter i et stort samspill med hverandre. Det er viktig å

se på hva som skjedde med den klassiske regikunsten, og hvilken posisjon den vil kunne ha i lys av utviklingen av et opplevelsens teater i skjæringspunktet mellom det konseptuelle, kunstneriske teater og teatermaskinen som intrigemaskin eller spillemaskin. Vil vi fortsatt kunne tale om et »smalt« teater eller en »smal« regikunst i tradisjonell forstand?

Opplevelsens teater og marginale posisjoner

Det har mer og mer gått i retning av et opplevelsens teater, hvor skuespillerne har begynt å leke med rollene, noe som gjelder både i forbindelse med klassikeroppsetninger og ny dramatikk. Det henger sammen med etableringen av et postmoderne perspektiv på teatret og performancekunsten, som åpner opp for å leke med virkelighet(en) som en manipulerbar og kunstig størrelse som overskrider det konseptuelle og det verkautonome i avantgardistisk forstand. Tilstedeværelse og fravær er noe som veksler i et interaktivt spill mellom utøver og betrakter, et spill som regissøren, arbeidsprosesslederen eller performancekunstneren må ta ansvar for som spilleder i ordets opprinnelige forstand, altså forstått som tilrettelegger eller sermønimester.

Tradisjonelle oppfatninger av regikunsten som redskap for representasjon eller mimesis, er blitt erstattet av en oppfatning av en direkte kunstnerisk presentasjon i en performance, som speiler reflekser og fragmenter av en virkelighet som både kan være virtuell og kunstig skapt. Modernismen og den tidlige postmodernismen oppfattet »dramatisk handling« som »rituell handling«, altså knyttet til konvensjoner om hvordan handling skulle formidles og i hvilken sammenheng, det være seg som en parodi på borgerlige ritualer eller som politiske manifestasjoner. Dermed ble fortellingen politisk »ukorrekt«, og mer eller mindre forstått som et kontrollerende »maktovergrep« med mindre den ble dekonstruert og undersøkt fra oven til neden. Det jeg kaller for re-mimetisering innebærer at i postmoderne teater blir det å etterligne eller fortelle noe ironisk, noe som det lekes med. Dermed er det et element av klassisk fortelling, noe som innebærer en erkjennelse selv om handlingen blir dekonstruert, slik som det har skjedd i den visuelle dramaturgien med sin bruk av fragmenter som blir satt sammen på stadig nye måter (ref. Arntzen i Hov, 1993). Det er i et slikt perspektiv en kan si at den dramatiske handling i perspektiv av den konteksten den vises i, blir til en ny-fortelling. Konteksten kan forstås som ambient eller situasjonsbetont, noe som betyr at selve teaterhandlingen som sådan er blitt en performance og tar farge av det stedet og den situasjonen forestillingen blir vist i. Som sådan dukker den opp i en ny søken etter show og det autentiske. Den nye fortellingen, eller det ny-narrative, forutsetter en ritualisert tilstedeværelse som skaper en helhetlig opplevelse uten skille mellom skuespillere og tilskuere.

Hans-Thies Lehmanns begrep om *det postdramatiske* (ref. Lehmann 1999), reflekterer i allmenn forstand hvordan det konseptuelle teater og den klassiske per-

formancekunsten anvender en dekonstruert virkemiddelforståelse, hvor de sceniske virkemidlene er likestilte i en fri energiflom. Det postdramatiske er som den visuelle dramaturgien et resultat av avantgardismens avvisning av det hierarkiske og narrativt linære, slik at en kan utlegge det som »hierarkiets fall i teatret«. Regimessig kom det til uttrykk i et *auteurteater* hvor det konseptuelle, idébaserte sto sentralt. Jeg vil imidlertid peke på et postdramatisk paradoks når det gjelder forholdet mellom kunstteater og teatermaskin. Til tross for at det verkorienterte kunstteatret ble dekonstruert i det postmoderne og konseptuelle, og at selve teateropplevelsen er blitt ritualisert i ambient eller situasjonistisk retning, har teatermaskinen overlevd som en fortellerinstans som kommer istedet for den tradisjonelle representasjonelle regikunsten. Teatermaskinen er følgelig å forstå som både et klassisk, moderne og postmoderne fenomen, i skjæringspunktet mellom intrigemaskin, spillemaskin og installasjonskunst.

I performancekunsten er teatermaskinen idébasert og konseptuell, det vil si at den i stor grad viser til seg selv som selvreferensiell, mens den i det ny-fortellende og ambiente teater er blitt ny-tekstuell. Dermed har det kontekstuelle overtatt for det verkautentiske og verkautonome. Det indikerer en viss rekonstruksjon av hierarkiet mellom det vi kan omtale som det fortalte og måten det fortelles på. Det betyr at det en vil fortelle eller vise er viktigere enn måten en vil vise det på, noe som innebærer kontekstualisering i retning av det relasjonelle med bruk av virkemidler som reflekterer spennvidden fra det konseptuelle til det ambiente. Og da er det på tide å tydeliggjøre det ambiente som iscensettelse av den situasjonen en forestilling vises i, slik at det oppstår en overskridelse mellom verket som sådant og den sammenheng en verket vises i. Virkemidlene som brukes til å fortelle en historie vil også kunne underholde publikum i videre forstand, gjennom også å inkludere en showaktig effekt eller et element av felles erfaring og lek på tvers av skillet mellom scene og sal. Det er da de klubbaktige virkemidlene, baren med drikke man kan kjøpe under forestillingen eller det å filme hverandre i forestillingen, blir å forstå som leken med det atmosfæriske. Det postdramatiske paradoks vil da bestå i at det fortsatt kan fortelles en historie eller la seg utspille et drama. I dette ligger det postmoderne regiteatrets bruk av lek.

I behovet for emosjonelle in-puts i både koreografi og regikunst nå tidlig på 2000-tallet, ser en at paradokset mellom teatermaskin og kunstteater blir stadig tydeligere, ettersom det ikke lenger er formen som betyr mest i *den nye performancekunsten*, som jeg med et samlebegrep vil betegne den sene post-moderne regikunsten. I et stadig mer show- og opplevelsesorientert teater, som også har spirituelle og emosjonelle undertoner, står vi overfor en iscenesettelseskunst med høy grad av begeistring, spiritualitet og engasjement. Det er en ny, situasjonistisk tilærming til hvordan kunst fungerer som *opplevelses-kunst*. Dermed skjer et overslag mellom kunstteater og teatermaskin, hvor fysisk tilstedeværelse og interaksjon står sentralt

og en ny performansekunst tar høyde for de ambiente forsøk jeg har villet beskrive i *Det marginale teater* (ref. Arntzen 2007).

Fra representasjon til presentasjon og performanckunst

I mélodramaet var de sosiale konvensjonene og kontakten viktigere enn tilpassningen til virkelighetsnærhet, slik tilfelle var i naturalismen og andre forsøk på å skape genuine kunstneriske verk; og som etter hvert skulle gi et panorama over menneskenes indre verden i idealistisk forstand. Med reteatraliseringen kom imidlertid bevisstheten om spillet som en stilisert maskin, hvor den fysiske attraksjon ble knyttet til skuespillerens bevisste arbeide med kroppsgestikk i tillegg til regissørens organisering av de teaterestetiske virkemidlene. Det fysiske attraksjonsfeltet skulle tilsvare styrken i anvendelsen av de teaterestetiske virkemidler.

I kunstteatret var det verket som sådant som kom i fokus gjennom at oppsetningen var autentisk, med en genuin oppsetning for hvert dramatisk verk som ble spilt. Reteatraliseringen utviklet en bevissthet om teatermaskinen som en spillemaskin, i motsetning til den mer litterære tradisjonen for teatermaskinen som en intrigemaskin i forhold til den klassiske komedien og det veldreide drama. Avantgardismen i teatret sto for en ytterligere bevisstgjøring av fysisk attraksjon og spill som uttrykk for bevisste handlinger i tid og rom. Det skapte igjen en bevissthet om den visuelle dimensjonen i teatret, som er forutsetningen for en likeverdig lek med virkemidler. Samspillet mellom de teaterestetiske virkemidlene i forbindelse med både en senmoderne og en postmoderne iscenesettelseskunst, er basert på forholdet mellom sosiale og estetiske konvensjoner. Samtidig kom det en bevisstgjøring av konfrontasjonen mellom skuespiller og tekst. Hvis vi spør hva det innebærer at en tekst får en scenisk fremstilling, blir spørsmålet om vi da står overfor representasjon eller konfrontasjon? (Arntzen 1980, s. 3 ff.).

En kan spørre i hvilken grad teatret er instrument for en iscenesetters lek med virkemidler, og derunder også skuespillerens kunst, eller om det er en konfrontasjon mellom skuespilleren i forhold til det anvendte materiale. Det kan imidlertid i sin tur betegnes som en konfrontasjon som bidrar til å skape en energi som regissøren kan bruke, så fremt det etableres en dialog med skuespilleren.

En slik dialog er det vi teaterhistorisk har sett bli utviklet i forbindelse med det frie gruppeteatret, hvor iscenesetteren ble forstått som en arbeidsprosessleder. Det var slik iscenesettelsen ble organisert som prosess av Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook og Ariane Mnouchekine. De bidro alle til en utvikling av romforståelsen i samarbeid med dramaturger og arkitekter, og skapte nye rom for både skuespillerkunsten og iscenesettelsen. Det førte så frem til en ny konfrontasjon, den mellom spill og tilstedeværelse i virkelig tid, og dermed har jeg indikert hvordan performanckunsten bidrar til å gjøre skuespilleren konseptuelt bevisst, det vil si bevisst overfor tilstedeværelsen som et virkemiddel i seg selv. Dette har også blitt

omtalt som skuespillerens nullpunkt. Det var bare gjennom dialog med skuespilleren at regissøren kunne anvende innsikten i betydningen av iscenesettelsesprosessen organisering. Skuespilleren utviklet på sin side bevisstheten om sitt materiale i retning av en likestilling i forhold til prosessen, og regissøren mer og mer i forhold til hvordan virkemidlene kunne likestilles på tvers av det litterære hierarki. Dette var forutsetningen for en dramaturgi basert på likestilling, og på bakgrunn av dette må en se H.-T. Lehmanns begrep om det postdramatiske. Derigjennom ser en betydningen av konsept, kontekst og situasjon.

Det postmoderne teater, den visuelle dramaturgien og de ambiente forsøkene, reflekterer virkemidlenes autonomi i det ikke-narrative og situasjonistiske, noe som var et resultat av at teatret og den klassiske performanckunsten fikk felles møtepunkter, men konfrontasjonen mellom disse har bidratt til å utvikle teatret i retning av en slags rommets og bildets ny-fortelling. I det postmoderne teater er dette særlig knyttet til teatrets visuelle dimensjon, i motsetning til den vekten som lå på skuespillerens arbeide i rommet, slik vi kjenner det fra 1960- og 1970-årenes gruppeteater.

Dermed er det på tide å oppsummere litt historikk: Den idébaserte kunsten og det konseptuelle som dramaturgisk drivkraft, kom til å kjennetegne 1980-årenes visuelle dramaturgi hvor det tidsbestemte var viktigere enn det forløpsmessige og den fysiske utfoldelse i rommet. Fysisk teater var et særlig kjennetegn for det frie sceniske gruppeteater, mens en mer visuelt basert lek med konsepter i retning av kitsch og pop-kultur ble basis for det postmoderne teaters måte å bearbeide tekstlige forelegg i retning av metaforiske uttrykk. Ny teknologi ble tatt i bruk, og da ikke minst video som en integrert del i forestillinger, særlig med fokus på *close-circuit* effekten, som innebærer at man filmer seg selv på scenen eller man blir filmet av sceneteknikere eller regulære kamerateam som følger med inn i det sceniske rommet. På den måten gjorde performanckunstens viktigste karakteristika, *realtime-effekten*, sitt inntog i regiteatret ved hjelp av ny teknologi, selv om allerede Bertolt Brecht gjennom sin Verfremdungs-teori hadde antydnet denne muligheten i både regiarbeid, skuespillerkunst og scenografi.

I ruinene fra teatermaskinen: den »myke« iscenesettelse

I News From the Finnish Theatre i desember 2006 ble »den nye finske performanckunsten« omtalt, på basis av at det i de senere årene har vokst frem en ny skole i finsk performancekunst med kunstsentret Kiasma som visningssted. Det dreier seg om en ny-narrativ performancekunst som baserer seg på workshoparbeid og improvisasjon og som inneholder multimediale tilnærmingsmåter så vel som dans-koreografiske og skuespillerorienterte elementer. *Mr. Nilsson -- I memo of time*, med regi og manus av Tuija Kokkonen og gruppen Maus and Orlovski er et eksempel på den nye finske performancekunsten som går i teatral retning. I scenebildet ser

man et tre, en videoskjerm og en oppstilling med mikrofoner; til sammen et slags »performedramaturgisk« landskap

(...) Vi blir presentert for en rekke små fortellinger av ulik art. Det er historier om personer og opplevelser, refleksjoner og miniforelesninger (Hamar Arbeiderblad, 27.10.07).

Tuija Kokkonen er både dramatiker og regissør, og han har bidratt sterkt til å utvikle en økologisk orientert, »myk« dramaturgi og iscenesettelsestil, noe som er vel dokumentert i boken *Teatterin rauniolla/On The Theatres ruins* (Sutinen 2005). *Catchement Area* er det begrepet som brukes for å beskrive et fysisk attraksjonsfelt som innebærer at publikum må forholde seg til både det å være subjekt og objekt i en forestilling (Helavuori i Sutinen, 2005, s. 74, Arntzen 2007, s. 133). I det ligger en mulighet for utvidelse i retning av det interaktive og ambiente av det fysiske attraksjonsfeltet. Når det gjelder forholdet til det å fortelle i teatret, skriver Helavuori at *Catchement Area* bruker fortelling på en strategisk måte, for å påvirke forholdet mellom det å vise og det å se på det som blir vist, slik at øyet selv blir metafor på tilskuerens posisjon (Helavuori i Sutinen, 2005, s. 72). Ut fra det blir det logisk å forstå Kristian Smeds oppsetning etter Väinö Linnas roman *Okänd soldat* (1954) som en ny-narrativ iscenesettelse, slik jeg vil vise i det følgende.

En ny-narrativ iscenesettelse, den resirkulerte teatermaskin

Spiritualitet, begeistring og emosjonalitet og fortelling gjennom bruk av sterk fysisk attraksjon, kjennetegner Kristian Smeds arbeide som regissør. Han vil undersøke teatret som en spirituell og åndelig praksis. Det startet med Teatteri Takomos oppsetning av Henrik Ibsens *Brand* i 1997 og Anton Tsjekovs *Onkel Vanja* i 1998. Det var oppsetninger som kan omtales som en spirituell realisme. Teaterkritikeren Hannu Harju skrev at den måten disse stykkene ble satt opp av Kristian Smeds skapte en illusjon av de respektive dramatikerens verden på en åndelig og spirituell måte. Den gamle pumpestasjonen i Helsingfors hvor *Onkel Vanja* ble satt opp, ga en arkitektonisk opplevelse av katedral med høye vinduer (ref. Harju i Nordic Theatre Studies, 2000/ 2002).

Det å arbeide teatralt med det spirituelle gjennom både ekspressive og psykologisk realistiske virkemidler, peker i retning av et teater hvor skuespillerne i varierende grad representerer tekstene i forhold til realismens eller melodramaets konvensjoner. I regiarbeidene til Kristian Smeds finnes en både stilisert realisme, og en kabarettaktig og showkulturell preget standup-aktig spillestil. Etter Teatteri Takomo var Smeds en periode på Stadsteatret i Kajaani i det nordøstlige Finland, hvor han i 2001 satte opp *The Voice of One Crying from the Wilderness*, et portrett av den religiøse forkynneren Lars Læstadius som virket både i Finland, Norge og Sverige på midten av 1800-tallet. Han var en slags villmarkens apostel, en forkynner av sterkt

spirituelle, religiøse forestillinger hvis virke kan merkes i Nord-Skandinavia den dag i dag. Det var en oppsetning som ga Kristian Smeds et navn i Belgia og Tyskland etter gjestespill i Brussel og Düsseldorf.

Kristian Smeds oppsetning av *Okänd soldat* (2007/2008) på Kansallisteatteri (Finska Nationaltheatern) løfter regikunsten opp på et særlig fysisk attraksjonsnivå, hvor den barokke scenen og salen blir forvandlet til en effektiv teatermaskin. Forestillingen var storslått og teatral, showaktig og maskinell samtidig, og det er ingen linær dramatisering. Iscenesettelsen tar utgangspunkt i romanen, og tar ut materialet i retning av både pop-kulturelle, spirituelle og økologiske dimensjoner. I forhold til globalisering og i perspektiv av krigen som en maskin med sin logistikk og sine forflytninger i landskap. Det er så i det barokke teater at spillemaskinen blir realisert, på den måten at det dreier seg om en maskin som krever at en bryter ut av scenerommet og tar i bruk salongen som spillested. Publikum blir en del av forestillingen. Det sterke fysiske attraksjonsfeltet blir indirekte beskrevet i Huvudstadsbladet på følgende måte:

(...) Först är det krig, ställningskrig och åter krig, dunder och brak, bom, bom, bäng, bäng och ljusexplosioner då Väinö Linnas okända soldater kämpar vid fronten. Och i slutet »mördas« Finland och dess ikoner då projicerade bilder i fonden... (29.11.2007).

I oppsetningen gjengis noen av scenene fra Väinö Linnas roman, samtidig som Smeds overkrirer disse ved å bruke postmoderne ironi, med popkulturelle klisjéer. Forestillingen et reneste stormløpet på den finske selvforståelsen, og representerer en forskyvning fra det nasjonale til en kritikk av Finland i globaliseringens og mobiltelefonelskapet Nokias tid.

Det er et eksempel på postmoderne ironi når soldatene blir beordret til å dukke ned i et svømmebaseng som finnes på scenen, og deretter er det soldatene som beordrer offiserene. Det slår ut i det komiske mer enn i det heltemodige, og stiller spørsmål ved hierarkiet i krigssituasjonen, og gjenspeiler dermed også hierarkiets fall i teaterarbeidet og likestillingen mellom virkemidlene. Mye av fokus ligger også på å dekonstruere eller oppløse klisjéer og symboler, slik som når Tove Jansons kjente barnefigur mummimamma med veske blir skutt på, og det ironiseres over de finske soldatenes heltemot når deres motstandere, de sovjetiske soldatene, blir erstattet med hvite vaskemaskiner som er satt inn som sceniske objekter, istedenfor at man lar skuespillere fremstille de sovjetiske soldatene.

I oppsetningen oppstår en sammenvevning gjennom at de forskjellige virkemidler veves sammen til det som kan kalles et »teppe« av hendelser og dramatiske fragmenter. I denne veven får fortellingen eller det narrative en ny betydning, gjennom at det ikke lenger bare handler om å vise til den personlige erfaring og opplevelse, men også å vise til nye måter teatret kan brukes på. Eller sagt på en annen måte: Til

å fortelle noe om globalisering og myke verdier. I lys av vår tids sterke vektlegging av klimatrussel og økologi, blir et nytt drama satt i gang av teatermaskinen. Dermed er det en oppsetning som i kraft av sin kontekst er dramatisk, og som gjennom sin bruk av fragmenterte virkemidler er postdramatisk.

Oppsetningen iscenesetter i vid forstand vår tids globalisering. Den går først løs på det popkulturelle, og viser så det spirituelle som både et alternativ og representant for myke, økologiske verdier. Dette blir basis for en ny måte å forstå regikunst, som opplevelsesteater i teknologisk og interaktiv forstand. Oppsetningen reflekterer samtidig det fysiske attraksjonsfeltet som et sprengningsfelt, der hvor interaksjonen tiltar og publikum blir både tilskuere og handlende på en og samme tid. Dermed ser vi også at det oppstår en kontrast mellom mykhet og det maskinelle, noe som tilsvarende paradokset kunstteater vs. teatermaskin, som jeg vil hevde motsvarer paradokset mellom det klassisk sett dramatiske på den ene siden og det postdramatiske i Lehmanns forstand på den andre siden. Ifølge teorien er det en motsetning men i praksis løser den seg opp. Og da er det den klassiske teatermaskinen som driver oppsetningen fremover i kraft av den gjenoppstående teatermaskinen.

Litteratur

- Arntzen, K.O. (1980): *Skuespillerkunst og gruppeteater*, Bergen: Universitetet i Bergen: Mastergradsavhandling.
- Arntzen, K.O. (2007): *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente strategier*, Laksevåg (v/Bergen): Alvheim & Eide akademisk forlag.
- Eisenstein, S. (1972): *Udvalgte skrifter*, Holstebro: Odin teatrets forlag.
- Hamar Arbeiderblad (2007): Hamar 27.10.
- Nordic Theatre Studies (2000/2002): *Theatrical illusion and the text*, vol. 13, ed. P. Ringby, guest ed. K.O. Arntzen: H. Harju: »Teatteri Takomo and the Art of Transubstantiation«.
- Hov, L. (1993): *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Oslo: Universitetet i Oslo: K.O. Arntzen: »Det ny-mimetiske spel. Postmodernisme, teatralitet og performance«.
- Huvudstadsbladet (2007): »Okänd soldat blir terrorism«, Helsingfors 28.11.
- Lehmann, H.-T. (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- News from the Finnish theatre/Nouvelles du théâtre finnois (2006): Helsinki december/décembre.
- Sutinen, V. (2005): *Teatterin raunioilla/On The Theatres ruins*, Helsingfors/Helsinki: Kiasma: Helavuori, H.-L.: »Weak Dramaturgy As Performative Resistance«.
- Veinstein, A. (1955/1968): *La mise-en-scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris: Flammarion.

Knut Ove Arntzen er mag. art i teatervitenskap, 1980, førsteamanuensis ved Institutt for lingvistiske, litterære- og estetiske studier, Universitetet i Bergen, Norge. Arntzen har skrevet bøker og en lang rekke artikler som er publisert i Norden og internasjonalt. Tidligere teaterkritiker i Arbeiderbladet, Oslo, og senere for Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift.

At spille på den store scene

– om performativitet og teatralitet i Christoph Schlingensiefs aktion *Bitte liebt Österreich!*

Af Solveig Gade

»I løbet af mit arbejde med teatret er det blevet mere og mere klart for mig, at vi har brug for et udvidet teaterbegreb, der kan indbefatte verdens karakter af iscenesættelse. Politikerne spiller, i alle de her reality-shows spiller og iscenesætter folk sig selv – alle spiller. Vi er havnet på en kæmpe scene. Det traditionelle teaterbegreb er slet ikke i stand til at honorere alt dette, og det er teaterkritikken heller ikke – og den er heller ikke interesseret i det.«¹ Ordene bringer minder om situationisten Guy Debords kritik af *skuespilsamfundet*², men de kommer fra tysk teaters enfant terrible Christoph Schlingensief. I en årrække har han leveret aktioner, der har udfoldet sig uden for teaterinstitutionens fysiske rum, og som på forskellig vis har peget på den såkaldte virkeligheds teatraliserede karakter. Således iscenesatte Schlingensief i forbindelse med det tyske valg i 1998 konstruktionen af et politisk (teater)parti bestående af retarderede og arbejdsløse (*Chance 2000*, 1998), i hjertet af Frankfurt har han arrangeret offentlige pælesidningskonkurrencer for hjem- og arbejdsløse »tabere« (*Win with your Loser*, 2003), og i flere talkshows har han givet den som veloplagt og ætsende ironisk tv-vært (*Talk 2000*, 1998 og *U 3000*, 2000).

I denne sin intervension i områder uden for den fysisk afmærkede kunstinstitution bevæger Schlingensief sig på flere måder i samme terræn som den socialt og politisk engagerede strømning inden for billedkunsten, der under navne som kontekstkunst, dialogisk æstetik, new genre public art, community-based art, relationel kunst og interventionskunst er skudt frem op igennem 1990'erne.³ Ligesom Schlingensiefs aktioner er disse praksisser konstrueret som kommunikative, relationelle begivenheder, der i udpræget grad er afhængige af beskuerens handling, og som ofte er lokaliseret uden for den fysisk afmærkede kunstinstitution. Man kunne hævde, at praksisser som disse befinder sig i et crossover-felt mellem teater- og billedkunst – et felt, hvor instruktøren så at sige er trådt ud af det tydeligt markerede teaterrum, og hvor (billed)kunstneren har helliget sig sociale relationer som sit materiale. I den forstand udfordrer de relationelt anlagte og begivenhedsorienterede kunstneriske praksisser grænsedragningen mellem teater- og billedkunst, og i forlængelse heraf stiller de en række spørgsmål til analysen: Hvori består egentlig værket? Hvordan tage højde for beskuerens handlinger? Og hvilken rolle spiller det for receptionen, at værket sjældent er eksplicit rammesat som »kunst«? Som Schlingensief polemisk bemærker, synes et konventionelt teaterbegreb, dvs. forståelsen af teater som noget, der foregår på en oplyst scene foran en mørkelagt sal, ikke at kunne favne det spil mellem »virkeligheden« og den kunstneriske praksis' iscenesættelser, som må siges

at være på færde i de beskuerinvolverende begivenheder.⁴ I overensstemmelse hermed vil jeg i det følgende da også insistere på nødvendigheden af at skelne mellem de forskellige og forskelligt markerede iscenesættelsesniveauer, som er i sving i samtidens beskuerinvolverende og intervererende praksisser. Mere specifikt vil jeg med inddragelse af henholdsvis performativitets- og teatralitetsteori forsøge at nærme mig samspillet mellem iscenesættelsesniveauerne i Christoph Schlingensiefs aktion *Bitte liebt Österreich! – Ausländer Raus*. I forbindelse hermed vil mit styrende fokus ligge på aktionens adressering af publikum som henholdsvis partikulær og universel offentlighed.

I

Bitte liebt Österreich! fandt sted inden for rammerne af Wiener Festwochen i juni 2000 og var direkte forårsaget af Jörg Haider og det højreorienterede parti FPÖ's indtræden i den østrigske regering. Det enkle koncept bag den syv døgn lange aktion var ved siden af Wiens *Staatsoper* at installere 12 asylansøgere i en container, som publikum kunne overvåge døgnet rundt via internettet og i bedste reality-show stil stemme ikke blot ud af showet, men helt ud af landet. Hver dag blev to asylansøgere under stort ramasjang ført bort fra containeren, og vinderen af arrangementet blev lovet 35.000 østrigske shilling samt retten til at gifte sig med en østrigsk statsborger. Med det for øje at tage hvad der ifølge Schlingensief var den logiske konsekvens af Haiders kritiske udsagn omkring indvandring og asylansøgere, valgte han at benytte Wiener Festwochen som ramme for en »gennemspilning« af Haider.⁵ Så kunne østrigerne – og resten af verden – selv tage stilling til, hvad de mente om regeringens nye koalitionspartner. Projektet, der formede sig som en hybrid mellem stedsspecifik kunst i det offentlige rum, teater, aktionskunst, installationskunst, reality-tv, peepshow, tv-debat og paneldiskussion, udløste nærmest øjeblikkeligt skandale, hvilket ikke mindst skyldtes Schlingensiefs konsekvente leg med rammesætningen. Projektet igennem opretholdt han tvivl om asylansøgernes identitet – var de, som avisen *Standard* formulerede det i et spørgeskema, skuespillere, »virkelige« asylansøgere eller asylansøgere, der spillede fiktive asylansøgere? Et klart svar fik man aldrig, og forvirringen blev ikke mindre af, at Schlingensief med jævne mellemrum annoncerede projektet som foranstaltet af FPÖ. Dette førte til, at tabloidavisen *Krone Zeitung* på forsiden kunne berette om »forfærdede turister og oprørte wienere«, hvilket igen førte til, at Wiener Festwochen i et forsøg på at undergrave Schlingensiefs forsøg på at undergrave den kunstneriske rammesætning placerede flyveblade over hele området, hvorpå man kunne læse, at »This is a performance organized by the Vienna Festival«.

Hvad angår placeringen af den uæstetiske, men funktionelle container på pladsen ved siden af operaen forårsagede den et sammenstød mellem på den ene side de diskurser, som knytter sig til henholdsvis reality-tv og asylpolitik og på den anden

side den diskurs, som associeres med den borgerlige offentligheds idealer og selvforståelse. Mens operaen – oprindeligt færdigbygget i 1869 og opført i renæssancestil med loggia ud til Ringstrasse signalerende bygningens åbne og offentlige karakter – netop står som et monument over borgerskabets fortsæt om at gøre den skønne kunst alment tilgængelig, så høj som lav kan mødes for som ligestillede humane væsener at nyde godt af den, forholder det sig ganske anderledes med containeren. Dels refererede den til reality-tv-programmet *Big Brother*, hvori deltagerne spærres inde i en lukket, overvåget container, hvor de i en alles kamp mod alle må kæmpe om seernes villkårlige kunst. Dels konnoterede den de asytlejre lidt uden for Wien, hvor asylansøgere som alt andet end frie og lige borgere lever om ikke i skjul for, så i hvert fald ekskluderet fra den brede østrigske offentlighed.⁶ I den forstand kom forbindelsen, som etableredes mellem operaen og containeren, smykket som den var med vajende FPÖ-flag, racistiske Haider-citater, tabloid-avisen *Krone Zeitungs* logo, et banner påtrykt teksten »Ausländer raus« og plakater med information om de asylansøgere, som befandt sig i dens indre, til at pege på operaen som, hvad performance-forskeren Rebecca Schneider har kaldt, et »monument for forglemmelse«.⁷ Et monument over den borgerlige offentligheds humanistiske idealer, som angiveligt var glemt, sat ud af kraft, suspenderet på ubestemt tid i Østrig anno 2000.

Imidlertid begrænsede aktionen sig ikke til blot at konstatere denne tilsyneladende suspendering af den borgerlige offentligheds idealer, men fungerede, idet den fyldte containeren – og den offentlige bevidsthed – med levende readymades i form af asylansøgerne, som en intervention i det offentlige rum. En intervention, der på yderst effektiv vis formåede at forstyrre det harmoniske og homogene billede af Wiens offentlige rum, som byens stadig mere bekymrede bevillingsgivende myndigheder var interesserede i at fremmane.⁸ Som repræsentant for afsenderinstansen formåede Schlingensief i skiftende roller som bl.a. FPÖ-medlem, veloplagt reality-show-vært, indigneret Haider-modstander etc. yderligere at påpege den plurale karakter ved såvel det offentlige rum som offentligheden, al den stund han konsekvent adresserede publikum som tilhørende ikke blot forskellige, men ligefrem konfliktuelle deloffentligheder.⁹ Idet han igennem forskellige henvendelsesstrategier opdelte publikum i forskellige grupper, der angiveligt delte særlige interesser eller holdninger i relation til spørgsmål af generel offentlig interesse, formåede han således ikke blot at »antagonisere« sit publikum, men også at fremprovokere en bevidsthed hos de respektive tilskuere om deres tilhørsforhold til denne eller hin offentlighed. Fx henvendte han sig til sommerturisterne som en særlig etisk forpligtet »turistoffentlighed« og opfordrede dem til at tage billeder af containerlandsbyen, så de, når de var vel hjemme igen, kunne dokumentere og berette om det grumme Østrig, hvor man i den nye regering tilsyneladende lod asylansøgere skæbne afgøre via reality-shows. Ligeledes henvendte han sig til medierne som produktionsoffentlighed i Oskar Negts og Alexander Kluges betydning¹⁰ og fodrede dem i forbindelse hermed med deres egne midler, ja faktisk overgik han dem med sit reality-koncept, der

udløste skandale og dermed avisforsider og klingende mønt. I samme bevægelse som aktionen således mimes og forstørrede produktionsoffentlighedens adressering af borgeren som konsument, udstillede den imidlertid samtidig denne strategi over for en potentielt emergerende kritisk offentlighed. Med andre ord satte Schlingensief effektivt scenen for, at de antagonistiske, som i forvejen i mere eller mindre latent grad måtte eksistere i offentligheden, kunne blive bragt i spil, og i overensstemmelse hermed kan publikums performative handlen, interaktion og udveksling med hinanden da også siges at udgøre værkets egentlige omdrejningspunkt.

Den performative ytring henviser, sådan som den blev introduceret af J.L. Austin inden for sprogfilosofien, til udsagn, som ikke blot beskriver, men også udfører handlinger i den sociale virkelighed, idet de fremsiges. Austins paradeeksempler herpå er ytringer som »Jeg lover, jeg sværger, jeg døber« – dvs. selvreferentielle ytringer med en virkelighedskonstituerende effekt. Siden har henholdsvis Jacques Derrida og Judith Butler argumenteret for, hvordan såvel hverdagslig som fiktiv sprogbrug er underlagt en generel iterabilitet og særlig diskursiv citationspraksis i forhold til hvilken, subjektet snarere kan betegnes som en effekt end som en suveræn »diskursorganisator«. I forlængelse heraf har Butler argumenteret for en skelnen mellem performance og performativitet, hvor performance kan betegnes som det enkelte individs singulære handling, der ligesom subjektiviteten frembringes som en effekt af performativitetens »tvangsmæssige recitation af normer«:

performance as bounded »act« is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer's »will« or »choice«; [...] further what is »performed« works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable. The reduction of performativity to performance would be a mistake.¹¹

Performancen lader sig med andre ord ikke tænke uden performativiteten – performativitetens diskursivitet går så at sige forud for og strukturerer langt hen ad vejen det enkelte subjekts materielle performance. Således er man langt fra altid bevidst om, hvordan man som subjekt og køn altid allerede er i færd med at performe, eller måske rettere at blive performet. Samtidig har den enkelte ifølge Butler netop i kraft af forskellen på, hvad vi kunne kalde den generaliserede performativitet og den singulære performance mulighed for indefra at skabe forskydninger og variationer i forhold til den gentagelse af normer, som han/hun uvægerligt indskrives i.

I sin centrale bog *Ästhetik des Performativen* trækker teaterforskeren Erika Fischer-Lichte en række vigtige forbindelser mellem performativitetsteorien og kunstarternes udvikling siden 1960'erne. Det afgørende greb i denne bestræbelse er, at hun på baggrund af Austins sprogfilosofi og en artikel af Butler fra 1988, nemlig »Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«,

kobler performativitetsbegrebet med opførelsesbegrebet. Med henvisning til, hvordan såvel Austin som Butlers beskrivelser af udførelsen af performative handlinger kan sammenlignes med ritualiserede offentlige opførelser skriver hun således:

Es bietet sich daher an, eine Ästhetik des Performativen im Begriff der Aufführung zu fundieren. Das heisst, den vorhandenen Theorien des Performativen müsste eine neue, eine ästhetische Theorie der Performance/Aufführung hinzugefügt werden.¹²

Med reference til Max Hermann, grundlæggeren af teatervidenskab som selvstændig disciplin i Tyskland, definerer Fischer-Lichte nu opførelsesbegrebet således:

Es ist die *leibliche Ko-Präsenz* von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun.¹³

Denne opførelsens særlige medialitet betegner Fischer-Lichte også som den »autopoietiske feedbacksløjfe« mellem aktører og tilskuere, og idet hun således binder performativitetsbegrebet til teatersituationens krav om fysisk *ko-præsens* mellem beskuere og aktører, udelukker hun faktisk en lang række kunstarter fra at være performative – i hvert fald i den særlige ontologiske forstand, som hun plæderer for.¹⁴ I forbindelse hermed er det bemærkelsesværdigt, at hun i udarbejdelsen af sin teori udelader såvel Derridas centrale overvejelser om performativitet som den sene Butlers mere diskursivt orienterede performativitetsbegreb.¹⁵ Hvad Fischer-Lichte afstedkommer hermed er imidlertid dels at indordne performativitetsbegrebet under teatersituationens særlige medialitet og dels at nedtone den tvangsmæssige, diskursive praksis, som efter min mening forekommer væsentlig at medtænke i forhold til Derrida og Butlers poststrukturalistisk prægede definition af performativitet. Således vil jeg agitere for at fastholde performativitetsbegrebet i den brede betydning og med alle de sociologiske og antropologiske implikationer, som Derrida og Butler fremskriver. Anskuet i forhold til den kunstneriske performative begivenhed betyder det, at den enkelte beskuers singulære materielle »performance« nødvendigvis er inficeret af performativitetens diskursive normativitet – noget beskueren ikke nødvendigvis er bevidst om, men noget, som nødvendigvis indskyder en kile i den mellemmeneskelige intersubjektivitet i den performative begivenhed.

Vender vi nu tilbage til Schlingensiefs aktion var den på et strukturelt niveau netop karakteriseret ved sin performativt knopskydende karakter. De situationer og fænomener, som aktionen vedvarende kastede af sig – herunder avisoverskrifter i såvel ind- som udland, tv-debatter mellem Schlingensief og Wiens lokalpolitikere og en hackers midlertidige nedlukning af projektets hjemmeside – blev således ikke betragtet som reaktioner afgrænsede fra værket som sådan. Tværtimod blev de aktivt

annammet og integreret som dele af det samlede værks udtryk og som begivenheder, der var med til at udstikke aktionens videre kurs. I den henseende kan aktionen bedst betegnes som en begivenhedsrække, der producerede situationer, møder og forhandlinger mellem forskellige medier og grupper i et næsten manisk tempo. Det udsagn, som Schlingensief oprindeligt måtte have ønsket at lancere i kraft af aktionen, fik med andre ord ikke lov til at stå uanfægtet, men blev konstant udfordret, istemt eller forkastet; det blev så at sige indlemmet i en proces af performativ og kollektiv betydningsgeneration. Hvad angår den mellem menneskelige interaktion var pladsen omkring containeren konstrueret som og fungerede i praksis også som en arena, hvor forskellige partikulære offentligheder kunne mødes og brydes, og hvor divergerende positioner i forhold til Østrigs generelle politiske klima og asylpolitik kunne bringes frem i lyset. Aktionen igennem var der således sort af mennesker på operapladsen, som oprømte parlamenterede om rimeligheden af, hvad der gik for sig. Diskussionerne og meningstilkendegivelserne spændte fra folk, der hver dag stillede sig op på pladsen med bannere og skilte, hvorpå der bl.a. stod »Das ist nicht so. Das ist Schauspiel« og »Ich bin Österreicher und schäme mich über diese Aktion. Sie sollten es auch, Hr. Bundespräsident« over mennesker, der udtrykte deres mening gennem den megafon, Schlingensief stillede til rådighed, til oprømte meningsudvekslinger eller ligefrem skænderier. Foruden østrigsk asylpolitik udgjorde spørgsmålet om aktionens status som kunst et af de absolutte omdrejningspunkter i diskussionerne – et emne, som blev yderligere tilspidset efter at *Krone Zeitung* på forsiden havde kunnet berette, at »Container-show kostet Millionen«. Ugen igen steg intensiteten omkring containeren støt, og i den stadig mere ophidsede menneskemængde antog meningsudvekslingerne en mere og mere partisk og affektiv karakter.

Denne strategi, hvor man altså tager udgangspunkt i og honorerer offentlighedens fragmenterede og partikularistiske karakter, kan sammenlignes med Chantal Mouffes refleksioner omkring, hvad hun kalder, »radikal-pluralistisk demokratisk politik«, i forbindelse med hvilken hun netop argumenterer for genindførelsen af passioner og partiske perspektiver i politik. I Mouffes forståelse er »det politiske« i ontologisk forstand konstitueret ved sin antagonistiske karakter, men frem for at udlette denne er det de demokratiske institutioners opgave at transformere – at sublimere den så at sige – til en *agonisme*. Som hun skriver: »According to such a view, the aim of democratic institutions is not to establish a rational consensus in the public sphere but to defuse the potential of hostility for antagonism to be transformed into »agonism««. ¹⁶ I kraft af skabelsen af en agonistisk offentlig sfære kan forskellige hegemoniske projekter nu konfronteres med hinanden, men frem for at udspille sig i en ven/fjende-relation, er konfrontationerne opbygget omkring et os/dem-forhold, hvor modstanderne nok er uenige, men grundlæggende anerkender hinandens ret til at kæmpe om den hegemoniske position. Med dette perspektiv in mente kan vi hævde, at såvel de fysiske som de virtuelle og diskursive rum i *Bitte*

liebt Österreich! overordnet set udgjorde en agonistisk offentlig sfære, hvor antagonismer og modstridende hegemoniske projekter fik lov til at mødes og brydes. De ofte temmelig voldsomme reaktioner og konfrontationer til trods foregik debatten overvejende i en »tæmmet« form i den forstand, at modstanderne, idet de var trådt ind i arenaen, var nødt til at anerkende hinanden som legitime modstandere. Nægtede de at gøre dette, stod medarbejdere fra Wiener Festwochen parat til at tage affære, således at aktionen ikke udartede til et uforsonligt ven-fjende forhold i form af fx gadekampe mellem repræsentanter fra den yderste højre- og venstrefløj. Aktionens montering af højest divergerende offentligheder og diskurser inden for en, om end omstridt, så dog overordnet sammenhængende kunstnerisk ramme, bevirkede med andre ord, at antagonismene ikke fik lov til at eskalere ukontrolleret, men forblev forpligtede på såvel hinanden som den specifikke kontekst, de indgik i. I den forstand kom kunstinstitutionen, nærmere bestemt Wiener Festwochen, som finansierede og garanterede aktionens status som kunst, netop til at fungere som en sådan form for »transformativ« demokratisk institution, som Mouffe hævder, er essentiel for demokratisk politik. I forlængelse heraf kan vi sige, at aktionens performative struktur på adækvat vis afspejlede forestillingen om offentlighedsformation som en dynamisk proces. Ligesom demokratisk offentlighed ifølge Mouffe ikke er noget, som *er*, men derimod noget som til stadighed må tilvejebringes og praktiseres, var aktionen bygget op omkring publikums performative handlen i den. Og ligesom offentlighedsformation kan defineres som en potentielt uafsluttelig proces, var aktionen defineret ved sin knopskydende og konstant muterende karakter. Den lagde sig ikke til hvile i form af et entydigt, afrundet udsagn, men producerede vedvarende nye forbindelser – spændende fra de relationer, som blev etableret i selve den mellem menneskelige interaktion i begivenheden til de betydningstilskrivelser, som dokumentationen af aktionen kastede af sig.

II

Samtidig med denne betoning af offentlighedens pluralistiske og partikularistiske karakter åbnede aktionen imidlertid også for, at de respektive deloffentligheder kunne åbne sig mod en fælles horisont, hvor de midlertidigt kunne sætte sig ud over egne mere eller mindre socialt betingede interesser og partiske perspektiver. Hermed er vi ovre i, hvad jeg vil kalde den indirekte adressering af modtagerinstansen som universel offentlighed; en offentlighed altså, der ikke eksisterer *an sich*, men som, idet der fremsættes en konception af den »som om« den fandtes, snarere fungerer som et regulerende ideal.¹⁷ Dette niveau af aktionen er nært forbundet med den leg med og uvished omkring den diskursive rammesætning, som jeg nævnte indledningsvis, og som besværliggjorde publikums mulighed for at læne sig tilbage i tryk forvisning om at tilhøre den ene eller den anden offentlighed med disse eller hine uangribelige og partiske holdninger. Således ændrede aktionen konstant for-

mat: Fra stedsspecifikt værk til teater til folkeudstilling til realityshow etc., men vigtigst af alt blev der sået tvivl om, hvorvidt det, publikum oplevede, var »kunst« eller »virkelighed«, fiktiv iscenesættelse eller skinbarlig realitet. Denne ustabilitet og leg med den diskursive rammesætning henledte selvsagt opmærksomheden på rammens betydning for, hvordan vi afkoder og følgelig tilskriver fænomener betydning, og i forbindelse hermed blev publikum foranlediget til at etablere et dobbeltblik på ikke blot aktionen, men også deres egne perceptioner og handlinger i forbindelse med den. Det er i forhold til dette niveau, at jeg mener teatralitetsbegrebet kan være frugtbart at inddrage.

Teatralitet er, ligesom performativitet, et omstridt begreb, der ikke blot anvendes forskelligt fra disciplin til disciplin og fra epoke til epoke, men også internt i den teatervidenskabelige disciplin.¹⁸ Af pladsmæssige hensyn vil jeg her begrænse mig til – temmelig kortfattet – at fremhæve centrale definitioner af begrebet hos henholdsvis Josette Féral, Willmar Sauter og Fischer-Lichte. Alle er de teaterforskere, og alle forsøger de, med henvisning til nødvendigheden af at anskue og analysere teatrale begivenheder inden for den sociokulturelle kontekst, disse måtte indgå i, at beskrive »moderne« definitioner af begrebet, der rækker ud over den snævre scene/situation. I den inden for teatralitetsforskningen efterhånden uomgængelige artikel »Theatricality: The Specificity of Theatrical Language« opstiller Féral for sin del en række »kriterier« for teatralitet: For det første indebærer teatralitet identificeringen af et andet rum end det hverdagslige, hvilket medfører, at de handlinger, som udføres inden for dette rum, kommer til at betyde på en anden måde, end de ville gøre uden for den teatrale rammesætning. For det andet skal tilskueren være bevidst om aktørens intentionelle konstruktion af den teatrale begivenhed. Og endelig, for det tredje, implicerer teatralitet, at beskueren i kraft af sit blik skaber et indenfor og et udenfor, som han/hun selv forbliver udenfor. I forbindelse hermed går Féral endda så vidt som til at sige, at tilskueren principielt kan teatralisere rummet omkring sig og situere en tilfældig forbipasserende i det uden dennes vidende herom. Efter min mening står Féral's generelle teatralitetsbegreb i kraft af dets potentielt meget ensidige privilegering af beskuerens perception imidlertid i fare for at udarte til en (alt for) udflydende størrelse. Vælger vi med Féral's første to pointer in mente derfor at bevæge os videre, kan Willmar Sauters teatralitetsbegreb hjælpe os til at definere et mere interaktivt og kommunikativt orienteret teatralitetsbegreb.

Med udgangspunkt i 1980'ernes og 90'ernes »fejde« mellem europæisk teaterforskning og amerikansk performanceforskning¹⁹ argumenterer Willmar Sauter i bogen *The Theatrical Event* fra 2000 for, at man med en opdateret og udvidet version af teatralitetsbegrebet kan spænde over ikke blot traditionelt teater og performancekunst, men også ikke-kunstneriske sociokulturelle begivenheder. Idet han eksplicit artikulerer sin modvilje over for såvel normative æstetiske teaterteorier som ontologiske definitioner, bestemmer Sauter teatralitet som en kommunikativ begivenhed defineret ved aktørens og tilskuerens samtidige fysiske tilstedeværelse. I forlængelse

heraf hævder han, at produktion og reception, præsentation og perception falder sammen i den teatrale begivenhed, og at kernen i forhold til denne følgelig bliver udvekslingen mellem aktørens handlinger og publikums reaktioner: »Theatricality, in my view, includes both perspectives, both actions which become signs and reactions through which these signs are perceived in a special way.«²⁰ Ligesom Féral understreger Sauter altså, hvordan teatraliteten så at sige transformerer objekter og handlingers betydningsmæssige status, men til forskel fra hende er det for Sauter helt afgørende, at denne transformation udspiller sig i et møde, som såvel aktør som recipient er bevidst om. For Fischer-Lichte er dette møde, den fysiske *ko-præsens* – ligesom det er også er tilfældet for hendes performativitetsbegreb – ligeledes helt afgørende i forbindelse med teatralitet. I artiklen »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur« (1998) uddifferentierer hun fire kerneaspekter i forbindelse med teatralitetsbegrebet, nemlig iscenesættelse, kropslighed, perception og opførelse.²¹ Mens iscenesættelse kan beskrives som en intentionel proces karakteriseret ved planlægning og forberedelse, er opførelsessituationen betegnet ved uforudsigelighed og interaktion mellem aktører og tilskuere. En situation, hvor aktøren fremstiller og transformerer materiale, som recipienten for sin del perciperer på en særlig måde. Selvom flere af disse definerende træk ved teatralitet også optræder i Fischer-Lichtes performativitetsbegreb er en væsentlig forskel ifølge hende selv, at mens de alle fire skal være til stede, for at man kan tale om teatralitet, kan de udmærket optræde enkeltvis i forbindelse med performativitet. Desuden, kunne man tilføje, tildeles det iscenesatte og intentionelt konstruerede langt større vægt i forbindelse med Fischer-Lichtes teatralitetsebegreb, end det er tilfældet for hendes performative æstetik, hvor vægten i allerhøjeste grad må siges at ligge på den uforudsigelige opførelsessituation.

På baggrund af disse tre positioner kan vi nu – måske lidt skematisk – definere teatralitet på følgende måde: En begivenhed, der udspiller sig i mødet mellem beskuer og aktør, og som, karakteriseret ved modtagerens *bevidsthed* om afsenderens *intention* om at teatralisere, udfolder sig i et *iscenesat* rum, hvor fænomener betydes og afkodes på en anden måde end i dagliglivet. På samme måde som vi med Butler så, hvordan performativitetens diskursivitet uvægerligt indskrives sig i den materielle performance, kan vi i forhold til teatraliteten sige, at iscenesættelsen nødvendigvis går forud for og er indfældet i den singulære opførelse. Imidlertid, vil jeg hævde, beror en afgørende forskel på teatralitet og performativitet på intentions- og bevidsthedsgraden. Hvor man i forhold til det mere bredt antropologisk og sociologisk prægede performativitsbegreb, sådan som jeg med reference til Austin og især Derrida og Butler har defineret det, nemlig langt langt fra altid er bevidst om den performance, man så at sige udfører, er der i relation til teatraliteten tale om en intentionelt konstrueret begivenhed. En begivenhed, hvis iscenesatte karakter modtageren er bevidst om og derfor afkoder ved hjælp af ikke-hverdagslige parametre. I forhold til den konstruerede mellemmenneskeligt funderede begivenhed betyder det, at per-

formativitet er relateret til beskuerens diskursivt og kulturelt determinerede handlen, mens teatralitet vedrører samme beskuers bevidsthed omkring og refleksion over ikke blot de øvrige tilstedeværendes, men også sin egen handlen. I den forstand kan teatraliteten siges at konstituere den ramme, der får den performative handlen til at fremtræde i al dens på forhånd kodede middelbarhed.

Imidlertid er der med det teatralitetsbegreb, jeg har udledt af Féral, Sauter og Fischer-Lichtes teorier, tale om et bredt begreb, der potentielt kan spænde over alskens mellemmenneskeligt funderede, iscenesatte begivenheder, mens der i den type af beskuerinvolverende og intervenierende praksisser, som bl.a. Schlingensief repræsenterer, er tale om specifikt *kunstneriske* begivenheder. Forskellen herpå kan rammesætningsbegrebet, sådan som det er blevet formuleret af Morten Kyndrup, hjælpe os til at formulere. Som Kyndrup bl.a. argumenterer for i *Riften og sløret* spiller rammesætningen og dermed den kode, man benytter sig af i forbindelse med afkodningen og betydningstilskrivningen i forhold til en given hændelse, en helt afgørende rolle.²² I forlængelse heraf kan vi sige, at forskellen på intervenierende kunstneriske praksisser og intervenierende ikke-kunstneriske praksisser i høj grad beror på rammesætningen – om end denne kan være svær at få øje på for en umiddelbar betragtning i forhold til interventionskunsten. Selvom begivenhederne typisk udspiller sig uden for den *fysiske* kunstinstitution, er de imidlertid ikke desto mindre indlemmede i kunstinstitutionen i *diskursiv* forstand, hvorfor vi nødvendigvis afkoder og responderer på dem i overensstemmelse med de koder, som hersker inden for kunstsystemet.

Hvad angår *Bitte liebt Österreich!* kan vi i forlængelse heraf sige, at legen med og den deraf følgende implicitte iscenesættelse af rammesætningen fremhævede aktionens nøje konstruerede karakter i en gestus, der så at sige skød en kile ind i forhold til såvel aktionens mellemmenneskelige interaktion og »ko-præsens« som den enkelte beskuers »selvnærvær« i aktionen. Iscenesættelsen af rammen »verfremdede« og lod med andre ord publikums performative handlen i aktionen træde frem til selvrefleksiv, kritisk undersøgelse. Et godt eksempel herpå var da en flok anti-Haider demonstranter efter at have stormet containeren og »befriet« asylansøgerne blev konfronteret med asylansøgernes angst i forhold til denne befrielse – for hvad ventede dem udenfor containeren? – og følgelig med deres egne automatiske formodninger om at være på det »godes« side. Således er *Bitte liebt Österreich!* da også blevet kaldt et »træningsprogram i selviagttagelse og behaviorisme«²³; et laboratorium altså for recipientens iagttagelse af og refleksion over ikke blot verdens og de øvrige recipienters beskaffenhed, men også hans/hendes egne handlinger og i sidste instans møde med de beskuermodeller, som ligger indlejret i værket. I forbindelse hermed lagde de forskellige iagttagelsesniveauer sig ind i hinanden som i en slags kinesisk æske-system, hvor det ikke blot var asylansøgerne, men også østrigerne og i princippet resten af verden, der blev placeret i en art laboratorium for gensidig iagttagelse. For hvor langt var asylansøgerne villige til at gå? Hvor længe ville Wien-borgerne accep-

tere, at containeren med racistiske slogans skulle stå som en skamstøtte i deres by? Og hvordan forholdt den øvrige verden sig til scenariet og til den politisk definerede kontekst, som aktionen udsprang af? Frem for blot at fremprovokere antagonismer og affekter bestod en vital del af værket således i at bringe de mange medvirkende til at fundere over og undersøge betydningen af og baggrunden for emergensen af disse antagonismer og affekter. Herunder den enkeltes egen mere eller mindre ubevidst kulturelt determinerede handlen og villighed til at påtage sig de roller, som så at sige lå indfældet i aktionen. Og det faktum, at der, Schlingensiefs forsøg på at sløre billedet til trods, netop *ikke* var tale om en hverdagslig politisk demonstration, men derimod en kunstnerisk initieret begivenhed åbnede da også for et ikke-hverdagsligt diskursivt rum. Et rum, hvor publikum indirekte adresseret som universel offentlighed momentant kunne praktisere med at hæve sig over partiske interesser og idiosynkrasier for at diskutere eller reflektere over den fortværende relevans eller mangel på samme af det revolutionære borgerskabs idealer om frihed og lighed, som dybest set var impulsgivende for projektet.

For til slut at vende tilbage til min indledende bemærkning om nødvendigheden af at skelne imellem de forskellige iscenesættelsesniveauer, som er på færde i den beskuerinvolverende og intervenserende kunst, vil jeg hævde, at vi har formået at gøre dette ved hjælp af henholdsvis performativitets- og teatralitetsbegrebet. Hvad angår den kunstneriske begivenheds knopskydende og uforudsigelige modus, har vi været i stand til at indfange denne ved hjælp af performativitetsteorien, mens vi i kraft af teatralitetsteorien har kunnet accentuere begivenhedens nøje konstruerede og iscenesatte karakter. Ligeledes har kombinationen af performativitets- og teatralitetsteori givet os mulighed for at skelne imellem – eller måske rettere tage højde for spillet imellem – det diskursive og det materielle aspekt i relation til beskuerens handlen og interaktion med andre beskueere i den kunstnerisk initierede begivenhed. I den forstand synes performativitets- og teatralitetsteorien i kombination med overvejelserne omkring rammesætningens betydning at være velegnet i forhold til ikke blot at indfange de elementer, som er på spil i de relationelle og intervenserende praksissers bevægen sig i grænsefeltet mellem teater og billedkunst. Den synes også at være ganske godt i stand til at favne det, der sker, når man iscenesætter, at »alle spiller«, og at »vi er havnet på en kæmpe scene«.

Noter

1—»Vind med Christoph – interview med Christoph Schlingensief« v. Solveig Gade i Weekendavisen, november, 2003.

2—Se hertil Guy Debord: *Skuespilsamfundet*, København: Rhodos, 1972.

- 3—Se hertil Peter Weibel: *Kontextkunst – Art of the 90's*, Köln: Dumont Buchverlag, 1994, Grant Kester: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: The University of California Press, 2004, Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995, Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, les presses du réel, 2002, Rasheed Areen et. al. (ed.): *Remarks on interventive Tendencies*, København: Borgen 2000 og Lene Torzen Bager: *Interventionskunst – kunstens aktuelle evne til at iagttage*, A.C.T.S., 2004.
- 4—Mere specifikt kunne man definere et sådant »konventionelt teaterbegreb« med henvisning til Eric Bentleys berømte definition af teater som A, der spiller B over for C.
- 5—Jf. Paul Poets dokumentarfilm *Ausländer Raus – Schlingensief's Container*, 2001.
- 6—Jf. Paul Poets dokumentarfilm *Ausländer Raus – Schlingensief's Container*, 2001.
- 7—Schneider udviklede begrebet i løbet af kurset »Theatricality and performance« v. Department for Performance Studies, NYU, efteråret 2005. Man kan læse mere om det i hendes kommende bog om reenactment.
- 8—I den dokumentariske bog *Schlingensief's Ausländer Raus* (ed.: Matthias Lilienthal og Claus Phillip), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 kan man læse om, hvordan de lokale myndigheder gjorde alt, hvad der stod i deres magt for at få anbragt containeren alle andre steder end netop på den repræsentative plads ved siden af Staatsoper.
- 9—Med begrebet om offentlighedens pluralistiske karakter trækker jeg på Oskar Negt og Alexander Kluges kritik af Jürgen Habermas' begreb om den borgerlige offentlighed (se hertil Negt og Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972). For en grundig sammenligning af disse to divergerende offentlighedsopfattelser se fx Henrik Kaare Nielsen: *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2001.
- 10—Negt og Kluge definerer i *Öffentlichkeit und Erfahrung* »produktionsoffentlighed« som spændende fra de kommercielle medier til de private koncerners offentlighedsarbejde. Drevet af profitmotiver penetrerer produktionsoffentlighederne så at sige den enkelte borgers privatsfære i et målrettet forsøg på at appropriere de basale behov, som i kollektiv organiseret form kunne udgøre et modstandspotentiale.
- 11—Butler: »Critically Queer« in *Bodies that matter*, New York & London: Routledge, 1993, p. 234.
- 12—Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, p. 41.
- 13—Ibid, p. 47, min fremhævelse. Denne opførelsens særlige medialitet betegner Fischer-Lichte også som den »autopoietiske feedbacksløjfe« mellem aktører og tilskuere (p. 59).
- 14—Skønt Fischer-Lichte nævner alt fra litteratur til installationskunst i sin opstilling af kunstarter, som hendes performativitsbegreb skulle kunne appliceres på, er det ikke de respektive kunstarter an sich, men derimod disse kunstarters placering i en særlig opførelsessituation, hun hæfter sig ved. Når hun skal argumentere for fx litteraturens performative aspekt, er det således ikke så meget den performativitet, der måtte være på spil i teksten, hun påpeger, men derimod den opførelsesmæssige situation, hvor en forfatter læser op af sit værk for et publikum. (jf. ibid, p. 24-25).
- 15—Netop fordi den teatrale metafor, som Butler benyttede i ovennævnte essay og *Gender Trouble*, blev taget for bogstaveligt, lægger Butler i forordet til *Bodies that matter* og ikke mindst i essayet »Critically Queer« afstand til den teatrale figur for eksplicit at orientere

sig mod Derridas kritiske læsning af Austin. Af en note på s. 40 i *Ästhetik des Performativen* fremgår det, at Fischer-Lichte faktisk godt er klar over, at hun for at få Butler til at »passe ind i sit kram« udelader en ikke uvæsentlig del af dennes tænkning. Det skal da også retfærdigvis bemærkes, at det ikke er Butlers identitetspolitiske dagsorden, der er genstand for Fischer-Lichtes interesse, men derimod det aspekt af Butlers »performativitetsteori«, der kan bidrage til nogle principielle overvejelser omkring den performativt orienterede kunst.

- 16—Chantal Mouffe: »For an Agonistic Public Sphere« in *Democracy Unrealized* (ed.: Okwui Enwesor et al.), Ostfeldern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, p. 90. Se endvidere Chantal Mouffe *On the Political*, London & New York: Routledge, 2005.
- 17—Morten Kyndrup har i bl.a. »Kunstværk, dom subjektivitet« i *Passepartout* nr. 22, 2003, argumenteret for, hvordan Immanuel Kants idé om en særlig æstetisk fællessans, der skulle kunne forene menneskeheden i en følelse af frihed på tværs af sociale skel, snarere end have status af en egentlig realitet, kan siges at fungere som et regulerende ideal. Et ideal på baggrund af hvilket, vi kan fremsætte vor æstetiske dom »som om« der gaves en sådan fællessans, der kunne garantere dommens objektive og almene karakter. Det er nu min pointe, at det forholder sig på lignende vis med offentlighedsbegrebet, nærmere bestemt Jürgen Habermas' kantiansk inspirerede og universelt aspirerende ideal om borgerlig offentlighed. Om end den tidlige Habermas i sin analyse af den borgerlige offentligheds fremkomst kan siges at sammenblande det deskriptive og det præskriptive niveau, betoner han flere steder, at det fulde utopiske potentiale af idéen om borgerlig offentlighed og de værdier, som knytter sig hertil, endnu aldrig er blevet fuldt ud realiseret. (se fx Habermas: *Borgerlig offentlighed*, Fremad, 1976, s. 22). Den habermasianske konception af borgerlig offentlighed eksisterer med andre ord ikke som et historisk faktum eller en realitet *an sich*, men derimod som et regulerende *ideal*. Et ideal, der byder os at transcendere egne behov og interesser for som rationelle subjekter i diskursiv interaktion at ræsonnere os frem til en konsensus vedrørende almenvellet. Af pladsmæssige hensyn kan jeg ikke udfolde denne pointe nærmere her, men i min afhandling undersøger jeg – inspireret af bl.a. Henrik Kaare Nielsens offentlighedsteori – hvordan elementer fra henholdsvis Negt og Kluges partikularistiske og Habermas' universelle offentligheds-konception virker sammen i en lang række af samtidskunstens relationelt og dialogisk anlagte praksisser.
- 18—Se hertil bl.a. særnummeret af *Substance* om teatralitet (*Substance* Vol. 31, Nos.2&3, 2002. Red.: Josette Féral), *Theatre Research International's* nummer om teatralitet (*TRI*, vol. 20, nr. 2, 1995. Red.: Erika Fischer-Lichte) og *Peripetis* temanummer om teatralitet (*Peripeti*, 7, 2007, red.: Erik Exe Christoffersen og Torunn Kjølnér). For nyere bøger om teatralitetsbegrebet se endvidere Tracy C. Davis og Thomas Postlewait: *Theatricality*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003 og Anne-Britt Gran: *Vår teatrale tid*, Oslo: Dinamo Forlag, 2004.
- 19—Mens man i den europæiske teaterforskning groft sagt har foretrukket teaterbegrebet frem for performance-betegnelsen op igennem 1980'erne og 90'erne, har man inden for anglo-amerikansk regi – bl.a. med henvisning til Performance Studies' eksplicit politiske profil og relation til Cultural Studies – omvendt benyttet sig af primært performance-begrebet (se hertil Janelle Reinelt: »The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality« in *Substance*, vol. 31, no. 2&3, 2002).

- 20—Sauter: *The Theatrical Event*, Iowa City: University of Iowa Press, 2000, p. 70.
- 21—Se Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel« in *Performanz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, p. 299.
- 22—Se hertil Morten Kyndrup: »Framing – interpretation og rammebestemthed« in *Riften og sløret*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1998.
- 23—Sandra Umathum: »Der Theatermacher« in *Theaterwissenschaftliche Beiträge, Theater der Zeit*, oktober 2000, p. 38.

Solveig Gade har netop afleveret ph.d. afhandlingen »Rammen om værket i verden – relationelle og intervenerende strategier i samtidskunsten«. Dramaturg på Det Kongelige Teater.

Remedierede iscenesættelser

– om virtuelle og teatrale verdener

Af Falk Heinrich

Intro

Massively Multiplayer Online Role-playing Games (MMORPG) er virtuelle online verdener, hvor flere personer spiller på samme tid i en virtuel verden, der er visualiseret på computerskærmen. Der findes mange MMORPG'er med hver deres karakteristika hvad angår visualisering af rum, tematik og handlemuligheder. Disse verdener er befolket af såvel spillernes avatarer og automatiserede digitale agenter (Non-Player Characters). Avatarer er 3D figurer, der er spillernes repræsentation i den virtuelle verden. Avataarer styres via tastaturet og musen. Via ens avatar kan man fx bevæge sig rundt i den virtuelle verden og udtrykke sig via små præprogrammerede handlingssekvenser og ansigtsudtryk. Spillerne (avatarerne) kan desuden kommunikere indbyrdes via chat eller i stigende grad også mere direkte via mikrofon.

Denne artikel stiller et tilsyneladende simpelt spørgsmål: Kan eller skal MMORPG forstås som teatrale iscenesættelser?

Iscenesættelse er blevet til at polysemt begreb i lighed med fx æstetik. Ligesom æstetikbegrebet i dag ikke længere er forbeholdt kunstdomænet, men er blevet til et aspekt af alle fænomener, så synes alt at være iscenesat. Det er længe siden, at iscenesættelse betegnede noget særligt i forhold til en hverdag, der var defineret ved, at den netop ikke kunne iscenesættes. Virksomheder og produkter iscenesættes og omgives med en mere eller mindre effektiv fortælling; antallet af spindoktorer og coaches, der hjælper med at udforme den rette, individuelle iscenesættelse med det rigtige tøj, de rigtige værdier og ord er drastisk stigende. Man kan også iscenesætte sig på mindre heldig vis, idet man »laver en scene«. Iscenesættelse er blevet til en tankefigur, et perspektivisk filter, gennem hvilket vi ser verden som et shakespeareansk *theatrum mundi*. 80'ernes performanceteater agerede og reagerede, med inspiration fra den historiske avantgarde ved at iscenesætte det private, det personlige og konkrete, det netop ikke-iscenesatte. Alt syntes derefter at kunne iscenesættes og fikionaliseres – og, som dialektisk modtræk, syntes alt derefter også at være virkeligt. Virkelighedsteatret er et af de postdramatiske nøgleord. Dette paradoks fungerer tilsyneladende stadigvæk, men kun på grund af en vedvarende epistemologisk skelnen mellem netop fiktion og virkelighed, mellem det iscenesatte og det ikke-iscenesatte, mellem »Sein und Schein«. Således nødvendiggør begrebet iscenesættelse dets modsætning og horisont, det ikke-iscenesatte, det virkelige. Men hvor er dette virkelige,

dette ikke-iscenesatte hende, når alt synes at være iscenesat? Shakespeares dramatiske »all the world is a stage« giver trods alt kun mening på en (teater)scene.¹

På baggrund af iscenesættelsesbegrebets inflation, synes svaret på denne artikels spørgsmål at være ganske ligetil; på skærmen viser der sig en »scene«, hvor brugerne/spillerne spiller fiktive karakterer, deres avatarer, der interagerer med (og mod) hinanden. Analogien er slående. Men holder denne konceptuelle transfer?

Det mener jeg ikke. Selvom MMORPGs åbenlyst benytter sig af centrale teatreale iscenesættelsesgreb, så har de ikke længere et grundlæggende epistemisk sigte, således som modernitetens teater har det. I denne artikel vil jeg argumentere for, at MMORPGs re-medierer og transformerer centrale aspekter af den teatreale iscenesættelse i opbygningen af digitale performative domæner, men at disse nye performative domæner ikke fungerer vha. forskelsdannelsen mellem det iscenesatte og det ikke-iscenesatte. Virtuelle online verdener eksisterer ikke som konceptuelt adskilte panderter eller spejlinger af en social realitet, men snarere som gestaltninger og udvidelser af sociale domæner. Ligeledes kan avataren ikke længere forstås som en teatral karakter, men skal anses som et kommunikations- og handlingsmedium, der muliggør social og kommunikativ handlen i virtuelle rum.

Metode og definitioner

Baggrunden for valget af teatrets og computerspillets iscenesættelsesbegreb er de to mediers iøjnefaldende lighed og samtidig deres ligeså iøjnefaldende forskellighed, som giver sig udtryk i en gensidig animositet. Sat på spidsen: teaterfolket fremhæver umiddelbarheden - det ikke medierede -, som kan sanses i skuespillerens direkte og konkrete, kropslige udtryk i tidslig og rumlig simultantitet mellem skuespiller og tilskuer. Nogle teaterfolk synes derfor at udvise en vis angst for mediernes invasion af maskinel uegentlighed og uhåndgribelig teknologisk »virtualitet« på de skrå brædder. Mange computerspillere anser derimod teatret som et antikveret musealt udtryk, der ikke er i stand til at aktivere tilskuerne og derfor anses for at være for kedeligt. Interaktiviteten er deres nøgleord.

Til trods for de åbenlyse forskelle er vi teaterforskere tilbøjelige til at overføre og applicere iscenesættelsesbegrebet og det medfølgende dramaturgiske begrebsapparat på de nye digitale domæner. Vi er forført af en øjensynlig analogi. Både her og der befolker fiktive figurer et fiktivt univers, der på en eller anden måde bæres af en vilje til narration og drama. Både teater og computerspil deler en øjeblikkelighed og en variabilitet (som fx filmen ikke ejer). Brenda Laurels bog *Computer as Theatre* (1991) er en klassiker, som ingen kan komme udenom. Også nyere tids spilforskning indenfor humaniora og æstetik understreger teatreale og dramaturgiske aspekter. Artiklens intention er dog ikke at kritisere denne perspektiviske transfer, som helt afgjort giver både excellente analytiske og praktiske redskaber i forhold til computerspil, men snarere at undersøge, hvordan disse online computerspil modi-

ficerer (og måske opløser) et således appliceret iscenesættelsesbegreb. Jeg er altså ude i en afprøvning af analogien, der nødvendigvis også må implicere spørgsmålet om, hvorvidt iscenesættelsesbegrebet overhovedet giver mening i forhold til virtuelle digitale verdener.

Såvel teater som computerspil betegner dog et meget stort og mangfoldigt område med mange genrer og vidt forskellige iscenesættelser. På den ene side vil jeg støtte min argumentation i forhold til teaterformer, der ifølge Fischer-Lichte (2004) baseres på en »to-verdens-teori«, dvs. de er udtalt repræsentationelle. Det kan dog ikke gøres, uden at henvise til det 20. århundredes teatereksperimenter - her kunne nævnes performanceteatret og teaterinstallationen m.fl. - som tilsyneladende arbejder imod teatrets repræsentationsparadigme og i stedet fokuserer på performativitet, der på forskellig vis vil opløse skellet mellem scene og sal, aktør og tilskuer. Begge former forsøger at inkludere tilskuerne i en referenceløs begivenhed.² Med få undtagelser vil jeg fokusere på udtalt repræsentationelle iscenesættelsesformer, fordi online computerspil åbenlyst synes at abonnere på disse.

På den anden side vil jeg koncentrere mig om MMORPGs, der faciliterer socialitet i det virtuelle rum og ikke computerspil, hvor spilleren spiller mod et stykke software. Nogle af de bedst kendte MMORPGs er World of Warcraft og Second Life. World of Warcraft udspilles i en visualiseret og varieret 3D-verden, der indeholder forskellige landskaber og bebyggelser. Karaktererne tilhører forskellige racer (fx mennesker, alfer, gnome, trolde, etc.) og typer (præst, shaman, jæger, kriger etc.). I spillet kan der socialiseres, landskaber kan udforskes, der kan løses opgaver og naturligvis kæmpes mod fjendtlige klaner og alliancer. Second Life derimod er programmeret som virtuel ækvivalent til vores sociale verden. Avatarer kaldes for indbyggere. Deres ydre træk er meget personaliseret af den enkelte spiller. Her kan der købes land og bygges huse, opbygges sociale netværk, gøres forretninger og tjenes penge. Mange virksomheder og statslige institutioner er »til stede« i Second Life via virtuelle bygninger, indbyggere og informationer. Dermed fremstår MMORPG som interaktive begivenheder, der synes at dele nogle grundlæggende principper med et teaterbegreb, der er sig distinktionen mellem scene og sal bevidst. MMORPG konstituerer en virtuel platform (scene) for individuelle spillere og deres mangfoldige, fiktive karakterer.

I fire afsnit vil jeg undersøge både scene- og figurbegreberne som værende nogle af de karakteristika ved MMORPGs, der synes at understøtte analogien mellem teater og computerspil. Jeg vil nærme mig disse to begrebslige overførelser via såvel konkrete fysiske sammenligninger (teaterscenen og computerskærmen som interface), samt sammenligninger af sociale konstruktioner (hvem spiller for hvem om hvad?) og granskninger af implicitte iagttagelsesoperationer med tilhørende realismekonstruktioner.³

Forhøjninger og interface

I næsten alle teatertraditioner er der en niveauforskel mellem scenen og tilskuerrummet. Det græske teater arbejdede med en arenascene, hvor tilskuerne i en halvcirkel omsluttede spillepladsen (orchestra) som afsluttedes med proskenion og skene. Den europæiske teatertradition arbejdede siden middelalderen med forhøjede scener, enten meget interimistiske med løse brædder på tønder eller meget solide i deciderede skuespilhuse. Hvis forskellen ikke etableres på fysisk vis fra teaterarkitekturens side, så er tilskuerne meget hurtige til at forme forskellen, der indikerer teatret. Fx er gadeteatret og dets publikum eminent til at etablere en rundkreds omkring aktørerne. Vi anskuer og oplever det som værende meget naturligt, at der findes nogle personer, der fremfører noget, og andre personer, der er tilskuere.

Fischer-Lichte identificerer forskellige teaterformer, der opstod i 1960'erne og frem, som værende eksponenter for det »performative Wende« (Fischer-Lichte 2004). I hendes analyser perforerer performanceteatret skellet mellem scene og sal, både fysisk og konceptuelt. Allerede i 60'erne arbejdede Grotowski med scenarier, hvor tilskuerne blev placeret midt i scenerummet. Richard Schechner er en anden fremtrædende instruktør og teoretiker, der i sine forestillinger diskuterer teatrets rituelle aspekter, hvor aktør og tilskuer tilsammen danner ét socialt energetisk rum, der kæmper mod et distanceret tilskuerperspektiv og prøver at forvandle tilskuere til aktører. 80'ernes og 90'ernes performanceteater tog igen afstand fra denne rituelle men fantasmagoriske drøm og behandlede på meget konkret vis skellet mellem scene og sal og mellem figur og performer i deres forestillinger (fx Wooster Group).

Omkring årtusindeskiftet og frem forhandler teaterinstallationer det sceniske rum i forhold til tilskuer og aktør på en ny måde. Her er tilskueren blevet til en besøgende, der måske endda bliver taget ved hånden og ført rundt i gestaltede universer. Tilskuernes samlende perspektiv er forsvundet til fordel for en individuel oplevelse af gestaltede scenarier. Det betyder ikke kun multiple oplevelses- og fortolknings-tilgange, men også en nødvendig plasticitet i forestillingen og dens kompositoriske dele. Skuespillerne/performerne skal i højere grad improvisere i et direkte møde med tilskuerne⁴. Teaterinstallationers og computermediets særlige interaktive æstetik synes at nærme sig og spejle sig i hinanden. Begge udtryksformer udfordrer den individuelle bruger til at agere og forlade tilskuerpositionen til fordel for en handlen (en performativitet), der er konstitutiv for de respektive udtryksformer. Mens teaterinstallationer helt konkret formår at implicere tilskuerne/deltagerne i installationens tidsrum, så oplever computerspillerne dog en sensomotorisk afstand til deres virtuelle karakterer.

Computerspil arbejder med interfaces, først og fremmest monitorer, der visualiserer et gestaltet aktionsfelt, og højttalere, der producerer lyd. Spilleren befinder sig foran skærmen i en afstand på under 1 m. Der findes ikke et decideret fysisk sted, hvor der spilles, der spilles derhjemme, på internetcaféer og også i skoler eller

på kontorer. Selvom skærmen er lige foran, så er den dog langt væk. Vi er ontologisk afskåret, vi har ingen mulighed for at interagere på direkte, fysisk vis med billedverdenen på skærmens glasplade. Der skal anvendes elektroniske interfaces som mus og controller, som igen kræver kendskab til ganske komplicerede kommandoer. Spillerne har »adgang« til spillet via mus og tastatur eller en controller. Disse teknologiske redskaber med tilhørende operationskoder (et tryk på en piletast, der angiver det interaktive objekts bevægelsesretning på skærmen, er en aktivering af en kode) tillader spilleren at interagere »i« og »med« den visualiserede verden. Deres fysiske aktioner bliver transformeret og transmitteret som digitale data, der bl.a. animerer virtuelle objekter og figurer i et visualiseret rum.

Med denne nøgterne og naive fremstilling stilles spørgsmålet om, hvorvidt man kan tale om en scene og i givet fald, hvor den befinder sig. Er scenen foran skærmen, der hvor spilleren agerer på fysisk vis, eller skal det visualiserede rum opfattes som en scene? Svaret synes ganske ligetil. Scenen udgør selve den visualiserede spilleverden. Her er altså tale om et sammenfald eller en entydighed mellem scene (her forstået som et mulighedsrum) og selve det visualiserede datarum, samtidig med at det materielle, fysiske aktionsrum (skærm, tastatur/controller, skrivebord. etc.) er totalt adskilt fra scenen. Dette kan tolkes som opprioritering af det imaginære rum.

Teaterscenen derimod, er et historisk og socialt defineret rum, der ikke adskiller realiteten fra scenisk fiktion, men etableres i adskillelsens forskel. Forskellen er samtidigheden af den materielle scene og det imaginære rum. I andre tilfælde kan forskellen også beskrives som en decideret overvejning af et normalt socialt og funktionelt anderledes defineret rum (fx gadeteater i en indkøbsgade eller site specific performanceteater i en fabriksdal). Denne materielle og/eller funktionelle forskel kan man kun på afstand få øje på. Den ophøjede scene og de ophøjede tribuner etablerer på arkitektonisk vis denne forskel, som tilskuerne er en del af. Forskellen kan også etableres på anden vis, men vil altid være perspektivisk og derved konceptuel for teaterscenens æstetik. Dette er grundlaget for teaterscenens referentialitet, ligegyldigt om der refereres direkte til virkelige begivenheder eller ej.

En computerspilscene er altid allerede entydig, da den ikke har noget materielt fundament. Computerskærmen er nemlig først og fremmest et teknologisk redskab, som ikke er defineret entydigt men er yderst variabelt i forhold til det, der vises. Den defineres altid på ny, afhængig af hvilke computerprogrammer der kører, og kan rumme multiple applikationer. Et computerspilsvindue kan placeres ved siden af eller foran et regnearksvindue eller et vindue, der viser et videoredigeringsprogram. Derved indeholder computerspilscenen ingen immanent forskel, der er konstituerende for den visualiserede verden. Computerskærmens materialitet er ingen rammesætning, da dens adskillelse ikke er konstitutiv for computerspillet. Skærmens visualiseringer af alskens computerprogrammer er blevet til en integreret del af vores hverdag. Forskelle qua udgrænsninger eller overvejelser indgår dermed ikke som

konceptuel basis i spille-scenens betydningsgenerering. Dette betegnes som medie-konvergens.

Men, ville man med rette kunne indvende: MMORPG og andre computerspil refererer eksplicit til fx filmiske universer og figurer eller historiske begivenheder.

Scener og kartografiske universer

Skal man tro hovedparten af spiludviklerne, så er ambitionen bag visualiseringerne af computerspilsverdener fotorealismen. Computerspilsindustrien investerer mange kræfter i at generere en detaljerig scenografi for deres spil. Der hersker heller ingen tvivl om, at disse verdener henter inspiration i filmens univers, det være sig mytologiske universer, som fx »Ringenes Herre« eller historiske scenarier fra 2. verdenskrig eller også science fiction settings. Second Life's visualiseringer er delvis brugergeneret og består af bygninger i alle afskygninger. Der findes fx repræsentationer af eksisterende institutioner og virksomheder. Mange andre spil er bygget op over en eventyrverden, som finder inspiration i litterære eller filmiske forlæg.

Bagved computerspilsindustriens hang til fotorealisme ligger den overbevisning, at en høj grad af realisme faciliterer brugerens immersion i disse virtuelle verdener⁵. Ved første øjekast er der tale om en reproduktion og dermed en repræsentation af allerede eksisterende rum, det være sig fiktive eller virkelige. En repræsentation etableres dog ikke kun ved det repræsenterendes fænomenale ligheder eller semantiske henvisninger, men af en iagttagere, der etablerer forbindelsen mellem repræsentationens to dele. Iagttageren har del i repræsentationsprocessen, men er ikke i repræsentationen. Som udgangspunkt baseres alt teater på denne iagttagelsesoperation, ligegyldigt om det iagttagede anskues som repræsentation (som i det traditionelle teater) eller en præsentation (som fx i performanceteatret). I begge tilfælde drejer det sig om en frem-stilling af handlinger, som etablerer og bliver etableret af tilskueren.

Denne iagttagersposition findes dog ikke i computerspil som generisk træk. Derfor kan den virtuelle verden ikke betegnes som repræsentationer, uanset om denne verden er modelleret over kendte fiktioner fra film og litteratur eller tager udgangspunkt i den »reale« verden. MMORPG re-medierer nemlig fiktionens og realitetens temaer og scenografier. Men re-mediering betyder altid transformation. Bolter og Grusin (2001) beskriver re-medieringens fire forskellige gradueringer, fra en simpel genkendelig overførsel (transparens) til egentlig appropriation med emergens af nye mediale former til følge (absorbering). Online computerspil absorberer. Deres tematiske intertekstualitet er ikke en reference, der påpeger overførelsen af og analogien til teatrets fiktionsstrategier. Intertekstualiteten er ikke en henvisning men kompleksitetsreducering via genkendelighed (fx Klastrup 2001). For spilleren drejer det sig primært om at etablere sig i en allerede fortrolig verden, som værende

grundlaget for spillerens interaktioner og først sekundært om at se narrative, repræsentationelle sammenhænge.

MMORPGs visualiseringer er simulationer af vor kulturelle erfaringsverden, ligegyldigt om de stammer fra fiktionens eller realitetens verden. Baudrillards simulacrumbegreb indeholder tegnets og billedets negation og erstatning af den oprindelige referent (realitet): »The substitution of signs of the real for the real.« (Baudrillard, 1983) Med henvisning til Borges' fabel om rigets kartografer, der fabrikkerer et kort over territoriet med forholdet 1:1, erklærer Baudrillard, at det fra nu af er simulationens kort, der går forud for territoriet. Modsat Baudrillard, erstatter Deleuze/Guattaris simulationsbegreb ikke virkeligheden, men approprierer virkelighed og gestalter en ny uden nødvendigvis at negere de allerede eksisterende. Hvor Baudrillard stadigvæk synes at være baseret på en inkommensurabel dualisme (kopi og model), så er Deleuze/Guattari mere processuelt tænkende, idet simulationer udvider og transformerer virkeligheder snarere end erstatter dem (Massumi 1987).

Også MMORPGs benytter sig af sådanne kartografiske simulationer, der gestalter et konkret og genkendeligt mulighedsfelt for både interaktionen med simulationens objekter og for den sociale interaktion spillerne imellem. Men computerspillenes virtuelle verdener refererer ikke, da de ikke er forpligtet på en nærmere bestemmelse af det refererede. De simulerer i Deleuze/Guattaris forstand og re-medierer, idet de gestalter et virkeligt interaktionsrum, der undsiger sig kopistatus. Således approprierer WoWs figurative realisme en mytologisk og derfor evig, forestillingsverden, hvor nuet er berøvet tidens sekventielle, lineære karakteristika. Simulationens realitet består i muligheden for uendelig gentagelse (potentielt kan administratorerne altid gå tilbage til tidligere data-set). I MMORPG skaber den tidløse tid - det mytologiske nu - handlinger. MMORPG-simulationer skabes af digitale data, der beskriver rum og tid, der danner den perceptuelle platform for de (inter)aktioner og kommunikationer, spillerne udfører. I teatret derimod skaber udførte handlinger tid og dermed det fiktive univers⁶. I teatret produceres iscenesættelsen ved eksemplariske (oftest indstuderede og gentagelige), men alligevel singulære handlinger, der historiserer rum via tilskuerens iagttagelse og kun finder sted i opførelsens øjeblik. Viden om repetitionen minimerer ikke opførelsens »Einmaligkeit«, men understøtter tværtimod forestillingens singularitet.

MMORPG derimod er visualiseringer af matematiske, abstrakte og derfor historieløse konstruktioner, der muliggør spillehandling i remedierede virtuelle verdener. Filmen (og bogen) *Lord of the Ring* iscenesætter handlinger i den mytologiske, »præ-historiske« verden. I WoW sætter en mytologisk verden spillerens mulige handlinger i scene. Også Second Life kan betragtes som værende en mytologisk verden, ikke fordi den henter inspiration fra fiktionen, men fordi den skaber en konceptuel og konsensual nutid. Dog kan man som spiller i disse virtuelle rum også instruere medspillere og iscenesætte handlinger og optage disse som videosekvenser (machimina) og dermed skabe tid. Inden for dette rum kan naturligvis refereres til

noget udenfor liggende, fx kan man i Second Life tale med en anden om sine kærestesorger, sit barns kolik eller en amerikansk film.

Den iscenesatte skuespiller og den agerende spiller

Hvad oplever skuespilleren, når han/hun står på en scene og spiller eller agerer? Svaret vil naturligvis være meget forskelligt, afhængigt af skuespiller, rollen og iscenesættelsen. Formodentlig vil de fleste dog være enige om, at skuespilleren/aktøren investerer sig selv (sin egen krop, sin psyke, sin vilje, sine erindringer, etc.) for at fremstille/frembringe noget for nogen, som ikke gør det. Skuespillerens krop og psyke er ofte blevet beskrevet med begreber som fx værktøj eller instrument, hvis kapacitet skal udvides, for at kunne frembringe troværdige handlinger, der kan tilskrives fx en figur, en rolle, ideer eller emotioner. For min undersøgelse er det ikke afgørende at differentiere mellem de forskellige spillestrategier og –poetikker. Vigtig er derimod forskellen mellem skuespillerens og tilskuernes perspektiv. I fremførelsens øjeblik gør en skuespiller det, han/hun gør. Der ligger ingen dobbelthed i det. Alle skuespilsystemer udvikler teknikker, der prøver at forhindre en automatiseret udførelse af indstuderede handlinger. Skuespilleren skal helst ikke tænke på næste dags indkøb, mens han/hun siger sine replikker og udfører sit partitur. Men også hvis det skulle forekomme, så er det det, skuespilleren gør: han/hun udfører nogle handlinger, mens tankerne er et andet sted. (Hvor ofte sker det ikke i dagligdagen!) Til gengæld kan en skuespiller/performer ikke »være« to personer på samme tid, men »kun« et individ, der spiller en rolle og/eller udfører en handling⁷. Stanislavskij fordrede ikke skuespillerens reelle transformation til figur. Det »magiske hvis« er en teknik (og ikke en trylleformular) - for både aktør og tilskuer. Brecht fordrede den spillede rolle og skuespillerens stillingtagen til rollen. I performanceteatret videreudvikles det, idet aktøren bliver til en figur, der nogle gange spiller en rolle – og dette for(an) tilskuerne.

Set ud fra tilskuernes perspektiv ser det anderledes ud. Den ovennævnte konstituerende forskel kommer til syne i iagttagelsen af sceniske handlinger. Mange teaterdefinitioner (fx Brook, Bentley, Boal) er skrevet ud fra tilskuernes perspektiv. Set derfra er det sceniske sprog i det »moderne« teater grundlæggende metaforisk⁸. I sin lille metaforteori opsporer Thomas Bredsdorff (1996) metaforen i kontrast til symbolet. »»Metafor« kommer af at oversætte, eller overføre, »symbol« af at sammenbinde«. Grundlæggende er metaforer sammenligninger. I uddybningen af dette refererer Bredsdorff bl.a. til Richards, der karakteriserer metaforen ved den spænding, der opstår mellem metaforens to dele (betydning og udtryksmiddel). Spændingen er ikke andet end det moderne teaters intrinsiske forskel, distinktionen mellem selv- og fremmedreference, mellem »hypermediacy« og »immediacy« (jeg vil komme tilbage dertil), som tillader interpretation og fortolkning. Den »interpretative metafor« virker dog ikke kun på det intellektuelle niveau, men kan også forstås

som »et imago [...] der momentant præsenterer et intellektuelt og følelsesmæssigt kompleks.« (Bredsdorff 1996).

For skuespilleren eller performeren derimod er deres handlen på scenen i første omgang hverken metaforisk eller symbolsk, den er først og fremmest konkret og båret af en teknik, der tillader tilskuernes fiktionisering af de viste handlinger. Først som retro- eller prospektiv beskuen af udførte eller fremtidige sceniske aktioner får handlingerne symbolsk eller metaforisk kraft for skuespilleren selv.

En avatar er en grafisk repræsentation af spilleren i den virtuelle verden. Dette er den gængse og korte beskrivelse af en avatar. Begrebet indeholder to dele: spilleren og den digitale repræsentation. Repræsentation kan bestå af et foto af spilleren, men behøver på ingen måde at ligne. I MMORPG er avataren oftest en af systemet tilbudt og af spilleren moduleret 3D figur. De enkelte spil tilbyder forskellige grader af modifikationsmuligheder. I Second Life er den meget høj, vægten ligger på individualiseringen af avataren. I WoW findes forskellige avatar typer hentet fra alverdens mytologier, såsom mennesker eller orker, trolde eller »taurens« (som blandinger af tyr og menneske). Det er nærliggende at sammenligne en avatar med en teatral karakter. Både avataren og karakteren tillader en inkongruens mellem (skue-)spiller og det fremstillede. Begge synes at fremstille aspekter, der insinuerer en repræsenteret helhed. Dobbelttheden synes endda mere udpræget i MMORPG, da avataren er et computerbillede, der bliver håndteret via forskellige typer input devices, der kun tillader et fåtal af implementerede udtryksmuligheder. Mellemkomsten af teknologien synes at rykke avataren væk fra spillerens fysiske realitet. For at blive i teatrets domæne, er sammenligningen med dukketeatret nærliggende. Den mekaniske kraftoverførsel er blevet skiftet ud med digitale kommandoer, men begge mekanismer kanaliserer udtryksmuligheder og frembringer en særegen æstetik. De skærm baserede avatarer »ligner« animerbare tegneseriefigurer/dukker. Analogien synes at holde – men igen – kun set ud fra en ekstern betragters perspektiv. Alle er dog spillere i MMORPG; selv dem, der er med på en kigger, skal være logget på vha. en avatar. Selvom mange måske vil tøve med at kalde spillernes handlinger for værende konkrete pga. den virtuelle verdens uhåndgribelige immaterialitet, så er disse handlinger dog konkrete kommunikationer med andre spillere. Mange undersøgelser peger desuden på, at handlingerne i den virtuelle verden har en psykofysisk effekt på spillerne (fx Turkle, Schroeder, Taylor)⁹.

Min påstand er altså, at avataren kun repræsenterer en figur, når vi betragtede læner os tilbage og ikke spiller. I MMORPG er dette ikke noget problem, avataren bliver stående der, hvor den nu måtte befinde sig (i nogle MMORPG med fare for at blive slået ihjel). I disse øjeblikke kan spilleren betragte sin avatar som mimetisk figur i dens dobbeltbetydning som både repræsenterende spilleren og en karakter, der kan være prædefineret af spillet eller gestaltet af spilleren selv. Som karakter repræsenterer avataren en imaginær figur, der igen repræsenterer spilleren selv. Der kan ligge mange forskellige motivationer til grund for en specifik repræsentation (fx

i forhold til udseende, selvopfattelse, følelser, ambitioner, fantasier), der kan undersøges ud fra fx sociologiske, psykologiske og naturligvis dramaturgiske perspektiver. Den mimetiske betragtning har erkendelses- og læringspotentiale, da der er tale om en anden ordens iagttagelse.

Naturligvis kan det diskuteres, hvad der hører til spillet og hvad ikke: hører den kontemplerende betragtning med til spillet eller ej? Uanset hvad, forvandles repræsentationen til et værktøj eller et instrument, i det øjeblik spilleren handler. Håndtering af computermusen og tastaturet og avatarens aktioner danner nu en operationel enhed, der lader spilleren udføre sociale og/eller spilimmanente handlinger. I dette øjeblik opleves avataren ikke som metaforisk repræsentation, der overfører karakteristika fra avatar til spiller, hverken for spilleren eller med/modspilleren. Der kommunikeres eller handles spillerne imellem - via deres avatarer, som først og fremmest er et kommunikativt medie og instrument. Avatarer kommunikerer ikke¹⁰ - det er spillerne, der kommunikerer. I handlingens øjeblik er avatarer derfor ikke teatrale karakterer, der er dele af et fiktivt narrativt univers, men snarere spillernes digitale forlængelse i en konkret interaktion.

Perspektivskift: naturligvis kan avataren »anskues« som værende en repræsentation, der fx forsøger at beskrive spillerens personlighed. Naturligvis kan (og skal) forholdet mellem avatar og spiller undersøges og beskrives vha. teatrets begrebslighed og analysemetoder, hvad fx angår interne, narrative og spatiale struktureringer af digitale universer. Dette forudsætter og indfører en iagttagelsesdistinktion mellem spillerens univers (Real Life) og den virtuelle verden (Virtual Life). Perspektivskiftet fra beskuer til aktør udviser dog denne distinktion, da jeg som spiller agerer og kommunikerer med andre via en visualiseret figur (avatar), som i handlingens øjeblik ikke længere kan forstås som en »anden«. Jeg spiller ikke en »anden« eller noget »andet«. Det ville være skue-spil, der forudsætter en iagttagelig og iagttaget »andethed«. Avataren er derfor snarere spillerens performative udvidelse, der tillader spillerens psykofysiske deltagelse i et ellers immaterielt univers.

Det er meget sjældent, at spilleren reelt spiller den digitale karakter (hvilket computermediet indtil videre også kun muliggør i begrænset omfang). Naturligvis fordrer den valgte avatar bestemte personlige træk i spillehandlingerne. Undersøgelser viser også, at fx høje avatarer opfører sig mere sikkert og bestemt end deres mindre ækvivalenter (Yee, Bailenson 2007). Men der kan ikke være tale om en »anden«, da avataren er det eneste, som andre spillere kan forholde sig til. Og det selvom alle ved, at der befinder sig en person i RL bag skærmen et eller andet sted på kloden. Som med (og dog meget forskelligt fra) Boals usynlige teater, hvor aktionerne kun bliver til iscenesættelser for den vidende deltager eller tilskuer, behøves der en konkret »afsløring« fra spillerens side, for at avataren kan betragtes som en spillet karakter. Dette kan til gengæld blive til et tema i kommunikationen de vidende spillere imellem. Forskellige kommunikationskanaler kan også køre samtidigt: fx én hvor der kommunikeres via avatar, og én hvor der via forums eller chat meta-

kommunikeres om fx avatarer og deres funktion. Sagen er dog ikke, om avatarerne kan forstås som spillede (teatrale) karakterer – det kan de, da der ikke behøver at være kongruens mellem spiller og avatar, hvad angår morfologi, personlighed, psykologi, social og politisk observans i et virtuelt univers etc.. Spørgsmålet er snarere, om denne forskel spiller en konstitutiv rolle i MMORPG eller ej? Og det mener jeg ikke, at den gør. Selv ved en simultan meta-kommunikation, der etablerer en distinktion mellem spilaktionerne via avatar og kommunikation om samme, kan begge ikke længere baseres på en »ontologisk« distinktion mellem spilleren og dens virtuelle repræsentation, da begge benytter sig af det samme kommunikationsmedie. Distinktionen mellem fiktive spillehandlinger og reale kommentarer er resultat af en overenskomst.

Ifølge Bredsdorff skaber symbolet et helt udelt univers. Symbolet er tæt knyttet til romantikken og dens forherligelse af Platons idé-verden. Det er ikke en sammenligning, men formår at gøre en idé nærværende. Han citerer Goethe: »Symbolet forvandler fænomenet til idé og idéen til billede, på en sådan måde at idéen i billedet forbliver uendelig virksom og uopnåelig ...« (Bredsdorff 1996). Denne beskrivelse af symbolets virke er først og fremmest funderet i litteratur som værende sproglige billeder, dvs. selvom symbolet ikke sammenligner to dele, og selvom det »hænger glimrende sammen i sig selv«, så står det »samtidig for noget andet«. Også symbolet indeholder spejlingens tankegang, som er så karakteristisk for den vestlige epistemologi. Som Bredsdorff beskriver det, er symbolet et symbol for læseren, for hvem det står for idéen. I sin undersøgelse af det performative i teatret griber Fischer-Lichte også tilbage til symbolet, men hun er dog nødt til at udviske det refererende moment for at performativitet afstedkommer (eller er) en »Wahrnehmung des Phänomens in seinem Sein.« (Fischer-Lichte 2004). Med henvisning til Fischer-Lichtes appropriering af symbolbegrebet, kunne man karakterisere virtuelle online verdener og deres iboende avatarer som værende symbol-verdener, der omslutter aktørerne, men dette ikke på materiel vis som i (performance-)teatret, men derimod qua mytens *hic et nunc*¹¹ og den operationelle enhed mellem spiller og avatar i den virtuelle verden.

Men er det spillerens idé (her forstået som essens), der billedliggøres via den symbolske avatar? Og hvordan kan en sådan idé operationaliseres, så at den formår at deltage i konkrete kommunikative handlinger? Besvarelsen af disse spørgsmål kræver en længere udredning, som pladsen her ikke tillader. Men kombinationen mellem symbol som idé, der udfolder sit virke i sin imaginationens »uopnåelighed« og dens meget prosaiske anvendelse som kommunikationsattribution i virtuelle - men mellemmenneskelige - domæner, løsriver symbolet fra dets platoniske vesterlandske arv som kontemplation til en fundering på participation. Eller sagt omvendt, den teknologisk funderede forståelse af informationstransmission tilføjer avataren (og dens virtuelle omgivelser) symbolets magi, der er i stand til at kreere et rum for konkrete interaktioner og overvinde digitale datas uhåndgribelighed.

Måske kan sammenligningen med telefonen hjælpe. Vi opfatter den stemme,

som vi hører i telefonen, ikke som repræsentation af en person på den anden side, men som personens stemme, selvom vi udmærket ved, at stemmen har gennemgået nogle elektroniske transformationer. I videokonferencer sker noget lignende, samtalepartnerens videobillede »er« den anden og opleves ikke som repræsentation. Vi forholder os kommunikativt til både stemme og billede som alter-ego, altså som perceptionelle imagoer af den anden. Avatarer synes at fungere på en lignende måde, med den udvidelse, at de ofte er fantastiske i deres udformning og netop ikke holder sig til (foto-)realismens fænomenalitet. Men de »fantastiske« muligheder betyder ikke nødvendigvis, at vi har med teatrale karakterer at gøre, men snarere at MMORPG re-medierer teatrale elementer i udformning af performative domæner. Avataren i disse performative domæner skal forstås som symbol, der forener to fragmenter¹². Avataren tilhører nemlig både spillerens fysiske verden (qua repræsentation) og onlinespillets virtuelle verden. Også implementeringen af moderne sensortechnologier og computer vision-teknologier prøver at minimere forskellen mellem her og der, mellem spiller og avatar, i og med at avataren animeres og styres af fysiologiske parametre, der er meget tættere på spillerkroppens autonome funktion (fx hjerterytme, hjernebølger, hudens svedproduktion etc.) på jagt efter en transparent umiddelbarhed.

Umiddelbarhed og hypermedialitet

Nærvær er et centralt begreb i teaterforskning og -praksis. Begrebet nærvær er langt fra entydigt og kan anvendes til at beskrive fx en skuespillers ageren og væren på scenen eller en skuespillers evne til at fremstille en fiktiv, fraværende figur eller også skuespillets tematik. Distinktionen mellem nærvær og fravær er en måde at beskrive forskellige iscenesættelsespoetikker og -paradigmer på. Fravær kommer til syne i iscenesættelses tekniske aspekter (skuespil, scenografi, instruktion) og fremtræder som form. Nærvær/fravær er en iagttagelsesdistinktion, der konstituerer teateroplevelsen som primær kommunikation (udtalt i fx Brechts episke teater) og teatret som medie, via hvilket en dramatiker, en instruktør, en scenograf og skuespillerne udtrykker sig.

Bolter og Grusin (1999) (senere også Bolter og Gromala, 2004) identificerer mediernes funktion som nærværsskabende, det være sig en fysisk realitet eller en anden persons tanker og forestillinger. Medierne skaber umiddelbarhed (»immediacy«). Men det kan naturligvis ikke lade sig gøre uden at tage den rammesætning med, som ethvert medie ikke kan være foruden. De henviser til renæssanceteoretikeren Albertis vinduesmetafor, der beskriver og indrammer maleriets perspektivgestaltning. Betragteren ser igennem et vindue på en bagvedliggende verden, der fremstår som kompositorisk og konceptuel enhed. Bolter/Grusins genstandsfelt er computermediet. Her dannes Albertis vindue af selve skærmen og computerinterfacets programvinduer. Bolter/Grusin betegner mediets fremtræden som hyper-medialitet

(»hypermediacy«). Deres pointe er, at umiddelbarhed og hypermedialitet er et paradoks, der konstituerer medier og vores iagttagelse af og igennem disse. Teatret er ingen undtagelse. Det særlige ved teatret er dog, at mediets materialitet består af mennesker og scenografi, der ikke adskiller sig fra det ikke-medierede. Skellet mellem det iscenesatte og det ikke-iscenesatte skal etableres pga. dette materialitetskontinuum. Skellet kan være en indramning (symboliseret ved fx det traditionelle sceneforhæng) eller en konstitueret forskel via spillestil og scenografi, men ses også i, at en teateroplevelse er del af fritiden, som man køber billetter til og oplever som tilskuere sammen med andre.

Dette prøvede performanceteatret at rykke ved, idet det fx iscenesatte form (fravær) som information (indhold), for hermed at rykke ved realitet/fiktions-distinktionen¹³. Fischer-Lichte ser det performative teaters¹⁴ ambition i overvindelsen af nærvær/fraværs- retorikken, som for hende tilhører en »Zwei-Welten-Theorie« (2004). Det performative teaters sigte er selv-referentialitet og dermed overvindelsen af medieringen. Målet er de sceniske begivenheders fortryllende selvbetydning. »Det vil sige, at i dens kerne opstår fortryllelsen af selv-referentialiteten, som befrielse fra forståelsesarbejde, som afsløring af menneskets og tingenes »egenbetydning«¹⁵ (Fischer-Lichte 2004, s. 325, min oversættelse). Målet er en absolut og forskelsløs præsens. I en tidligere artikel har jeg prøvet at påvise, at dette er en umulighed, netop fordi teatret skal etablere et skel for overhovedet at kunne komme til syne som værende en iscenesættelse. Dette skel er i sidste ende en dokumenterbar påpegning af sig selv (Heinrich 2006).

For MMORPG forholder det sig lidt anderledes. Da medialiteten uomtvisteligt er en teknologisk betingelse, er fx »presence« og immersion nøglebegreber i computerspilsindustrien og den dermed forbundne teknologiske forskning. Det mediale skel skal ikke først etableres, som i teatret, men så vidt muligt minimeres. Spillerne skal helst have en oplevelse af at være nedsænket i en virtuel verden. De fleste MMORPG spilles i dag i fuldskræms-mode, der simulerer fjernsynsskærmen og usynliggør de andre kørende computerprogrammer. Men foran de kartografiske simuleringer af landskaber og bygninger finder vi et lag af skiftende, ofte semi-transparente vinduer, der viser menu-ikoner og felter med informationer om spillets tilstand, personlige ressourcer eller spillerens aktionsmuligheder etc. Ifølge Albertis vinduesmetaforik, skulle disse ikoner anses som en del af rammen, som dermed ikke hører til mediets indhold (information), som er repræsentationen af den virtuelle verden.

Men disse ikoner og vinduer er også en del af de interaktive mediers umiddelbarhed, idet de tillader og understøtter en intentionel handlen. Vinduerne med al deres information bliver til værktøjer, en »extension(s) of man« (McLuhan 1964). Jeg mener, at den overfor nævnte kartografiske simulation ikke kun udgøres af visualiseringer af landskaber og avatarer, men at menu-ikoner og vinduer, i lighed med landkortets signaturforklaringer, er en ufravigelig del af de virtuelle online verdener.

I MMORPGs drejer det sig ikke kun om fortolkningshjælpemidler (som vi behøver for at fortolke et landkort), men især om »interaktive ikoner« (Bøgh Andersen 1990), der effektuerer kommandoer. Interfacet giver ikke kun indblik i et bagvedliggende imaginært rum, men skal helt konkret forstås (og opleves) som performativ enhed mellem spillerens håndtering af teknologiske remedier og de medierede handlinger på spillernes skærme. Med den ovennævnte teknologiske udvidelse vha. sensorer og taktile feedback-systemer, formår avataren både at transmittere spillerens kommunikative intentionalitet overfor andre spillere og overføre perceptuelle og fysiologiske reaktioner på meget konkret vis.

Set ud fra den agerende spillers position overskrider MMORPG som kartografisk simulation altså det konceptuelle skel mellem hypermedialitet (fravær) og umiddelbarhed (nærvær), simpelthen fordi der ingen tilskuere er, men kun agerende spillere. Dette indikerer ikke mindre end et kulturelt skifte, analogt (men ikke identisk) med det performative skift, som Fischer-Lichte foreslår. Albertis vindue som tankefigur er et produkt af den begyndende modernitet, der etablerer en særlig iagttagerposition og en særlig optik, hvis grundlag og konsekvens er den epistemologiske distinktionen mellem realitet og fiktion (fx Jauss 1997). Ironisk nok synes computermediet med dets åbenlyse vinduesstil (»window-style«) og multiple re-medieringer at være med til at demontere modernitetens reflektoriske meditationer. Nærvær i MMORPG er ikke længere kun en emotionel og intellektuel medleven på grundlag af den visuelle og auditive sans, men er en aktiv deltagelse vha. mediets teknologiske ramme, der ikke refererer, men re-medierer og inkorporerer den taktile sans.

Afslutning

Neal Stephensons begreb metavers, som introduceres i hans novelle *Snow Crash* fra 1992 og betegner virtuelle verdener, forekommer i dag misvisende, da MMORPG ikke længere er overlejringer oven på en real verden. Virtuelle verdener kan ikke længere forstås som forskelsdannelse; de eksisterer hverken som overbygninger eller som helt nye domæner, men som sociale udvidelser. Her kan der arbejdes og tjenes virkelige penge, som bruges på både materielle og virtuelle varer, her kan der spilles og man kan være del af en social gruppe, og her kan også iscenesættes kunstudstillinger, performances eller foredrag.

MMORPG er computerprogrammer, der fortløbende konstruerer og regulerer virtuelle kommunikative verdener. Selvom disse verdener nødvendigvis er artificielle og konceptuelle, fremstår forskellen mellem artificialitet og ikke-artificialitet på ingen måde som disse verdener kommunikative funktionalitet. Teatret derimod baseres på denne perspektiviske forskelsdannelse. Teatertilskuernes »willing suspension of disbelief«¹⁶ - accepten af, at nogen spiller nogen/noget andet som dobbelt negation - konfirmerer det påpegede konceptuelle skel. Den virtuelle online- verden nødvendiggør derimod spillerens performative accept af avataren som kommunika-

tions- og handlemuligheder i forhold til både medspilleren og den konkrete virtuelle verdens muligheder. MMORPG re-medierer aspekter af teatrets iscenesættelsesstrategier for at spillerne kan deltage og udføre handlinger på tværs af ontologisk adskilte verdener. I og med re-medieringen opløses dog - sådan set indefra - den teatral iscenesættelses intrinsiske distinktion mellem fiktion og realitet som resultat af tilskuernes iagttagelsesoperation. Online verdener kartografiske universer konstituerer en permanent handlings- og kommunikationsplatform for geografisk og tidsligt adskilte spillere via opbygningen af et generisk rum. Ligeledes kan avataren ikke længere kun forstås som teatral karakter, men først og fremmest som kommunikationsattribution og en medial udvidelse af spilleren.

Litteratur:

- Andersen, Peter Bøgh (1990), *A Theory of Computer Semiotics*, Cambridge University Press, Cambridge,
- Baudrillard, Jean (1983), *Simulations*, Semiotext(e), New York
- Bentley, Erik (1968), *Det levende drama*, Hasselbalch, Kbh.
- Boal, Augusto (1995), *The Rainbow of Desire*, Routledge, New York
- Bolter, J.; Grusin, R. (1999), *Re-mediation*, MIT Press, Cambridge, Mass., London
- Bolter, J; Gromala, D. (2004), *Windows and Mirrors*, MIT Press, Cambridge, Mass., London
- Bredsdorff, Thomas (1996), *Med andre ord*, Gyldendal, 1996
- Brook, Peter (1988), *Det tomme rum*, Munksgaard, København
- Deleuze, Gilles (1968), *Difference and Repetition*, Columbia University Press, Columbia
- Fischer-Lichte, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Goffman, Erving (1990) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Books, London
- Heinrich, Falk (2006), »Kroppens tavshed« in: *Peripeti 6-2006*, Aarhus Universitet
- Jauß, Hans Robert (1997), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Klastrup, Lisbeth (2001), *Adventures in StoryMOO – online textuality in play* [<http://www.it-c.dk/people/klastrup/articles.html>]
- Klastrup, L. (2004), »EverQuest som en ny tids fiktion. Kommunikation og interaktion i en online spilverden«, i Engholm.
- Klastrup, L.(red.), *Digitale Verdener*, Gyldendal, Kbh.
- Laurel, Brenda (1998), *Computers as Theatre*, Addison-Wesley, Mass.
- Massumi, Brian (1987), »Realer than Real – the simulacrum according to Deleuze and Guattari», *Copyright*, nr. 1
- McLuhan, Marshall (1987), *Understanding media: The extensions of man*, Ark, London
- Taylor, T.L (2006), *Play Between Worlds: Exploring Online Game Culture*, MIT Press, England
- Turkle, Sherry (1997), *Life on the screen - identity in the age of the internet*, Touchstone, New York
- Schroeder, Ralph (Ed) (2002), *The Social Life of Avatars*, Springer, London
- Stephenson, Neal (1994), *Snow Crash*, Penguin Books, London

Noter

- 1—Hvis verden var blevet til en scene, hvordan kan vi da overhovedet identificere verden som værende en scene?
- 2—Jeg mener dog ikke, at disse iscenesættelsesstrategier i sidste ende kan undslippe repræsentation, her forstået som difference mellem den pågældende begivenhed og den eksplicitte påpegning af samme. (Heinrich, 2006).
- 3—Kategoriseringer som fx kunst og underholdning i forhold til teater og computerspil er ikke relevant i denne kontekst, da iscenesættelsesbegrebet netop ikke længere er reserveret til (den sceniske) kunst, men anvendes indenfor næsten alle livsområder. Mange forskere har benyttet sig af dramapædagogikkens iscenesættelser for at nærme sig computerspillets begrebslighed. Grunden hertil er, at tilskuerne ud fra et pædagogisk sigte bliver til aktører, der spiller for hinanden. Hermed forandres dog ikke det teatrale iscenesættelsesbegreb. Desuden bygger MMORPG ikke på pædagogiske intentioner.
- 4—På den hjemlige front kan fx nævnes Signa Sørensens teater/performanceinstallationer og Cantabile 2's arbejde.
- 5—Der findes ingen videnskabelig undersøgelse, der kan dokumentere denne sammenhæng. Immersion er et begreb, der beskriver brugerens/spillerens følelse og bevidsthed som værende del af det virtuelle univers. Immersion er afhængig af mange flere faktorer under indflydelse af både spillets genre, specifikke karakteristika og den enkelte spiller mm.
- 6—I alle forsøg på at beskrive teatrets initiale forskel, fra Bentley til Brook eller Boal, indgår handling eller aktion. At »scene« ikke kun hentyder til et særligt rum, men også en struktureret handlingsepisode, indikerer teatrets immanente og til-skue-stillede forskel.
- 7—Der er ikke mange skuespillere, der bryder sig om at blive forvekslet med en rolle i deres private og offentlige liv.
- 8—Selvom iscenesættelser naturligvis kan arbejde med symboler, her defineret som kulturelt tillagte betydninger, der af tilskuerne bliver iagttaget som sådanne.
- 9—Set i lyset af neurofysiologiens resultater kan det ikke komme som en stor overraskelse, da informationer er udvekslingen mellem de hjernecentre, der er knyttet til de forskellige sanser, som er afgørende for sansningen og perceptionen.
- 10—Kun hvis avatarer er et computerprogram, der agerer og reagerer på »andre« spilleres aktioner.
- 11—Creuzer skriver: »Das Zeitmass der Symbolerfahrung ist das mystische Nu, in welchem das Symbol den Sinn in sein verborgenes und, wenn man so sagen darf, waldiges Innere aufnimmt.« (citeret i Fischer-Lichte 2004).
- 12—etymologi: græsk *symbolon* »tegn, symbol« sammensat af *syn-* + en afledning af *bállein* »kaste«.
- 13—Det vil føre for vidt at kaste sig ud i en beskrivelse af performanceteatrets og det post-dramatiske teaters forskellige strategier.
- 14—Det performative teater betegner ikke en bestemt genre eller strategi men mere en intention, i dét der findes mange forskellige iscenesættelsesformer (som fx performance-teater, teaterinstallationer, happenings etc.)
- 15—»Das heißt, Verzauberung entsteht im Kern aus der Selbstreferentialität, als Befreiung von Verstehensleistungen, als Enthüllung der »Eigenbedeutung« von Mensch und Dingen.«

16—Coleridge hentydede oprindeligt til læserens accept af eksistensen af supernaturale fænomener i den poetiske digtning.

Falk Heinrich (f. 1963) arbejder som adjunkt på Aalborg Universitet København, hvor han forsker og underviser i digital kunst og design. I sin ph.d.-afhandling (2005) beskæftiger Heinrich sig med den interaktive digitale installationskunst. Han har arbejdet som professionel teaterskuespiller og instruktør. (Se [http:// www.studioru.dk](http://www.studioru.dk)).



> Sofie Gråbøl i *Et Drømmespil*
(Betty Nansen, 2007, Foto: Natascha Thiara Rydvald)

Teknologien som medspiller

The Wooster Groups Hamlet

Mette Risgård Tranholm

The Wooster Group har eksisteret i mere end 30 år under Elizabeths LeComptes ledelse og produceret over 40 teater-, danse- og videoproduktioner i deres faste tilholdssted The Performing Garage på Wooster Street i New York. Ensemblet har turneret over hele verden og står i dag som en af Amerikas mest respekterede eksperimenterende teatergrupper. Karakteristisk for The Wooster Group er deres pionerarbejde i forbindelse med inddragelsen af moderne teknologi på teaterscenen. Elizabeth LeCompte er en radikal og utraditionel teaterinstruktør med en uddannelse indenfor maleri og fotografi. Hun har således ikke nogen klassisk instruktørbaggrund og kan ikke siges at tilhøre en bestemt skole. LeCompte arbejder med en kontrapunktisk flerstemmighed, hvor hun anvender det, hun finder interessant fra forskellige arbejdsmetoder, og skaber derved sin egen unikke iscenesættelsesstil. Her benytter hun sig ikke bare af teatrets virkemidler, men også af filmens, arkitekturens, musikkens, dansens og den visuelle kunsts. Dette skinner igennem i LeComptes syn på sin egen rolle som instruktør i følgende udtalelse:

I'm not a theatre person, I'm not an acting coach, and I'm not a traditional director. I think it is usually a traditional director who is trained to interpret a play, while I'm making my own play even if I'm using someone else's play. I feel that I'm making my own play which means that I have to develop my own language. In standard theatre or a repertory company the actors are supposed to bring a language with them and the director gives the actors the *modus vivendi*, so to speak, the reason for coughing onstage and helps the actor to make that language work on the stage. On the other hand, I'm working with many different kinds of training and ways of performing on the stage and all of them are equally wonderful to me. I don't value one over the other, I value performance, I value the stage. (Arratia 1992, s. 121)

Artiklen er baseret på mit praktikforløb hos The Wooster Group fra researchfasen over prøveforløb til præsentation for publikum. Gennem mit førstehåndsindtryk af gruppens arbejde med *Hamlet* (2007) og med teoretikerne Jean Baudrillards og Fredric Jamesons diagnoser af den postmoderne samfundstilstand og massemediekulturen i baghånden ønsker jeg at belyse og diskutere, hvilken effekt LeComptes inddragelse af teknologien har på gruppens prøveforløb, arbejdsmetoder, spillestil og udtryk. Jeg vil ligeledes diskutere, hvorledes The Wooster Groups brug af teknologi er medvirkende til at blotlægge betydningsstrukturer forbundet med den postmoderne højteknologiske virkelighed.

Researchfasen

Det er langt fra altid LeCompte, der får ideen til hvilket stykke, der skal spilles. Således var det skuespilleren Scott Sheperd, der havde været besat af *Hamlet* siden sin ungdom, der foreslog stykket. I 2004 arrangerede han med et par andre skuespillere nogle læsninger af stykket på The Performing Garage. LeCompte overværede flere af disse læsninger og indvilligede herefter i at lave forestillingen. Herefter indledte gruppen den researchfase, hvor alle bidrager med input og ideer. Dette kan være inspiration fra film, tv-produktioner, dans, bøger, teaterstykker eller musik. I tilfældet med *Hamlet* så gruppen et utal af tv- og filmproduktioner af stykket. I denne proces stødte de på en filmet version af en *Hamlet* teaterproduktion fra 1964 med Richard Burton i titelrollen. LeCompte forelskede sig i denne filmede version af forestillingen, som hun i øvrigt selv havde set live i 1964. Det var Burtons vision med forestillingen at filme den fra 17 forskellige kameravinkler foran et live publikum. Produktionen blev klippet til en film, der blev vist i kun to dage i 2000 biograf landet over. Denne idé med at vise en live teaterproduktion for så mange mennesker på en gang blev kaldt Theatrofilm, muliggjort af »the miracle of Electrovision« (Program til *Hamlet*, s. 30).

Prøveforløb

Grundlaget for prøveforløbet på *Hamlet* blev herefter en reproduktion af Burtonfilmen, hvorved interaktionen med teknologien blev et centralt element i The Wooster Groups *Hamlet*. Gruppen startede med at øve til en lille plasmaskærm, der afspillede Burtonfilmen. Skuespillerne kiggede hele tiden på skærmen og øvede sig i at efterligne Burtonspillernes bevægelser. Et godt stykke inde i prøveforløbet fik LeCompte ideen at vise Burtonfilmen på et kæmpestort lærred, så publikum bedre kunne fornemme reproduktionen. Dette vil konkret sige, at Burtonversionen vises på et stort lærred på bagscenen samtidig med, at Wooster-spillerne »downloader« eller rekonstruerer Burtonproduktionen. De to produktioner spilles altså simultant.

Selvom The Wooster Groups arbejdsform er kendetegnet ved en tæt gruppeproces fra researchfasen og frem til sidste opførsel, har LeCompte dog den helt centrale rolle. Ideer bringes til bordet, indtil hun tænder på noget eller ser sin egen vision i noget af materialet. Med David Savran kan man sige, at der er tale om: »...a lengthy collaborative working process that brings together a variegated body of material from many different sources and filters it through a single consciousness, that of Elizabeth LeCompte.« (Savran 1988, s. 2) Det samme scenario gør sig gældende under selve prøveforløbet, spillerne improviserer indtil LeCompte ser sin vision i deres arbejde, tager styringen og begynder at tune materialet hen imod denne vision. Dette kan være en langsommelig proces, eftersom LeCompte ikke nødvendigvis verbaliserer sin vision. For hende handler det om at genkende visionen, når hun ser den: »It takes me a long time to figure out why I'm doing something... A lot of

times I don't know what I'm looking for until a long time in.« (Dunkelberg 2005, s. 49) Man kan sammenligne LeComptes arbejde i prøveforløbet med surrealisten Max Ernsts *frottage* teknik. Teknikken går ud på at lægge et stykke papir ovenpå en genstand (et gulv, bord, tapet etc.) og tegne eller gnutte ovenpå med et stykke kul, indtil et nyt mønster end genstandens eget langsomt fremtræder. LeCompte gnutter så at sige på materialet og skuespillerne, indtil nye abstrakte mønstre kommer til syne. I denne proces viser LeComptes vision sig langsomt i materialet.

The Wooster Group er kendt for deres lange prøveforløb. De første readings på *Hamlet* fandt sted i 2004, og stykket havde premiere i 2006. Prøveforløbet strakte sig således over to år (dog afbrudt af turnéer) og er endnu ikke afsluttet, selvom stykket har haft premiere. Herved adskiller The Wooster Group sig fra langt de fleste andre teaterensembler, idet de fortsætter prøveforløbet i spilleperioden. LeCompte ser alle forestillinger, dels for at opleve publikums reaktioner og dels for at kunne give noter til skuespillerne og teknikerne dagen efter. De steder, LeCompte har noter til, øves igennem inden aftenens forestilling. Der er i disse tilfælde ofte tale om detaljer, men der kan også være tale om lidt større ændringer. Dette betyder, at The Wooster Groups forestillinger altid er work-in-progress.

Med *Hamlet* tager gruppen stilling til og problematiserer den allestedsnærværende teknologi, der præger det postmoderne samfund, ved at inddrage brugen af teknologi på teaterscenen. Teknikken er med til at bestemme dramaturgien, da gruppen i *Hamlet* følger Shakespeares tekst kronologisk, men bryder handlingen ved at spole frem eller lave jump cuts i Burtonfilmatiseringen. Med denne sammenblanding af forskellige intertekstuelle elementer og montagedramaturgi indskriver The Wooster Group sig i det postdramatiske teaters dramaturgi (jf. Lehmann, 2006). Der tilføjes med intertekstualiteten og brugen af teknologi nye betydningslag til Shakespeares *Hamlet*, så der udfolder sig en polyfoni af stemmer og betydninger. Der er således tale om at bruge et fortidigt litterært værk til at skabe noget nyt eller sige/afsløre noget nyt. Dette kommer til udtryk i LeComptes kommentar til sit eget projekt: »This is what I do – bring things together. I take something; I copy it, and maby something's revealed that's not in the original. I go for that. It's a way of passing on a tradition by reinventing a play.« (Kramer 2004, s. 54)

Game structures

LeCompte arbejder som nævnt ikke med én bestemt metode eller teori. Dette skinner også igennem i Philip Auslanders interview med tidligere Woosterperformer Willem Dafoe, der udtaler: »We don't work from a particular philosophy or methodology. It's a fluid thing. It evolves.« (Auslander i Callen 2004, s. 100) I stedet arbejder The Wooster Group med fokus på at udvikle deres eget sprog. I jagten på et unikt sprog afprøver gruppen i prøveforløbet forskellige konstellationer af materialet. I denne proces er der ikke fokus på at skabe en intention eller mening. Det væsentlige er, at

materialet kan tolkes på så mange måder som muligt. Af denne årsag improviseres alle Woosterproduktioner frem. For at opnå en mangfoldighed i udtrykket introducerer LeCompte forskellige redskaber for improvisation. Et af LeComptes greb er i denne forbindelse at udstikke regler for skuespillernes bevægelser via improvisation. LeCompte kalder disse regler for *game structures*. Det kan eksempelvis være at give en skuespiller bind for øjnene, få dem til at vælge et handicap de skal spille med eller give en spiller en bestemt plads på scenen, som denne ikke må spille udenfor. Den grundlæggende game structure i *Hamlet* består i forholdet til teknologien, med reproduktionen af Burtonfilmen. Under prøverne på *Hamlet* indførte LeCompte desuden en game structure, der bestod i at bede skuespillerne om at spille en scene, mens de dansede William Forsythe-dansen¹ fra deres foregående forestilling *Poor Theatre*. Denne game structure blev brugt som inspirationskilde til nye bevægelsesmønstre i forestillingen. Selvom Forsythe-dansen blev taget ud senere, fornemmer man stadig, at efterligningen af Burtonspillernes bevægelser har karakter af en dans. Under en anden prøve bad LeCompte skuespilleren og sangeren Casey Spooner om at tage en mikrofon og synge replikkerne, hvilket resulterede i to originale sange til stykket tilsat moderne elektronisk musik, der bliver endnu en reference til det højteknologiske. Disse redskaber til improvisation er således med til at generere originalt, overraskende materiale og nye bevægelsesmønstre. Det kan ligeledes være medvirkende til at kaste nyt lys over teksten.

Prøveforløbsæstetik

En anden inspirationskilde, der har sat sit præg på LeComptes arbejde, er den banebrydende performancekunstner Jack Smith (1932-1989). Smith udviklede i 1960'erne, 70'erne og 80'erne egne performances, der opførtes på irregulære tidspunkter i Smiths egen lejlighed i New Yorker-bydelen SoHo. Man kan betegne hans performances som »amatøragtige«, og han introducerede et radikalt ikke-narrativt teater. Smith indbyggede forskellige »*confounding*« (Leffingwell 1997, s. 26) devices i sine performances, det vil sige elementer, der skulle forbløffe, forvirre, komme bag på eller overraske publikum. Eksempelvis indlagde han pauser på op til 10 minutter imellem replikker eller ord, det vil sige en indbygget langsomhed. Et andet karakteristisk greb for Smith var at skabe en følelse hos publikum af at »everything was going wrong.« (Ibid.) Heraf betegnelsen »amatøragtig«. I Smiths performance, *Rehearsal for the Destruction of Atlantis*, blev det centrale den temporale aktivitet omkring skabelsen/prøveforløbet og det at være vidne til den, frem for et fokus på en forestilling som et færdigt produkt. Disse greb udmøntede sig i performances med en særlig prøveforløbsæstetik, eksempelvis blev de fejl, der opstod i prøveforløbet til en del af forestillingen.

I denne forbindelse dyrker LeCompte det at inkorporere de fejl, der opstår under prøveforløbet i The Wooster Groups forestillinger. LeCompte kalder dette »to build

in a mistake«. (Arratia 1992, s. 130) LeCompte inspireres så at sige af fejl, eftersom disse fejl er medvirkende til at afbryde tekstens flow og derved åbne op for nye betydningslag. Man kan også betegne dette greb som en måde at inkorporere tilfældigheden på, som LeCompte udtaler: »I call it chance work, like throwing a handful of beans up in the air. And when they come down on the floor, I must use that pattern as one pole against which I work my dialectic.« (Savran 2005, s. 51)

Et eksempel på dette fra *Hamlet* var, da Scott Sheperd skulle redigere Burtonfilmatiseringen. I klippeprocessen kunne det ikke undgås, at karakterernes bevægelser ofte hakkede over, hvilket skabte en komisk effekt. Da han viste det til LeCompte, synes hun, at det var fantastisk. Denne fejl efterligner Woosterspillerne derfor i deres opsætning. Nogle steder er Burtonfilmen af så dårlig kvalitet, at filmen stopper, og går i det man kalder *unrendered*. Denne mangel/fejl er ligeledes gjort til en del af forestillingen. Når filmen er af for dårlig kvalitet, står der blot *unrendered* på blå skærme. I disse huller, må Woosterspillerne ty til andre filmatiseringer af *Hamlet*, de enten kan se eller rekonstruere.

Prøveforløbsæstetikken skabes også i *Hamlet* ved at fastholde metoder, der er blevet anvendt til at indøve stykket. Et eksempel på dette er, at performerne ind i spilleperioden fastholder grebet med at se på skærmene (i stedet for på deres medspillere) hele tiden, for at se om de er korrekt placeret.

En åben og omskiftelig proces

For at opnå mangfoldigheden i udtrykket arbejder LeCompte med en åben proces og et åbent værk. Årsagen til dette kan findes i LeComptes kommentar omkring det åbne system: »I can't stand it when something becomes perfect, enclosed. I like to leave the system open.« (Arratia 1992, s. 141) Dette er ligeledes en af årsagerne til, at der ikke arbejdes ud fra en bestemt metode, samt grunden til, at LeCompte ikke kommer med ideer, der er udtænkt derhjemme. For hende handler det om at være åben overfor det materiale skuespillerne giver hende at arbejde med. I starten af prøveforløbet på *Hamlet* er det således kun Scott Sheperd, der har fået tildelt rollen som Hamlet. Herudover er det ikke fastlagt, hvem de øvrige performere skal spille. De spiller derfor forskellige roller alt efter hvilken karakter, der er brug for i den givne scene. Først lidt efter lidt under prøverne tildeles spillerne roller, og det besluttet, at Kate Valk skal spille både Gertrud og Ofelia. Dette er en måde at holde processen åben på og afprøve forskellige konstellationer, indtil LeCompte ser, hvem der er den rette til rollen. På denne måde gror spillerne heller ikke fast i en rolle, og der er dannet grobund for, at spillerne kan spille forskellige roller.

Hvis LeCompte begynder at kede sig under prøverne eller ser spillerne falde ind i en naturalistisk spillestil, slår hun dem ud af kurs, så noget nyt kan opstå. Det kan eksempelvis være ved at bringe teknologi på banen eller ved at benytte sig af chokeffekter. Som LeCompte selv udtaler om disse greb:

I use these (terms) sometimes as a shock thing. If I can sense that someone's not connecting, I'll say things just to shock the person into trying something else. So when I say »don't act« it is often to people that have a certain facility to cover themselves, to repeat certain rhythms, and I get bored. I try to disrupt the patterns so they try something else, some other ways of doing. (Ibid, s 133)

Brugen af teknologi anvendes blandt andet med henblik på at mindske performerens kontrol, hvilket Willem Dafoe kommenterer i denne udtalelse: »...as a performer, they're just tools, and sometimes we use them to actually take us away from ourselves, to take the control away from us. We have to cooperate with them.« (Auslander i Callen 2004, s. 102) Processen holdes således flydende og omskiftelig, det samme gør skuespillerne. Interaktionen med teknologien skaber en højnet opmærksomhed fra skuespillernes side, der er nødt til at have en indbygget parathed i deres kroppe, der kan rumme omskifteligheden, den dynamiske proces og ubalancen. Skuespillerne opnår aldrig den fulde kontrol med karakteren og kan derfor heller ikke læne sig tilbage og spille rollen på ryggraden. Dette er blandt andet på grund af samspillet med teknologien, som Willem Dafoe beskriver på følgende måde;

We do a lot of mix of live and prerecorded stuff and that really is interesting because you have to figure in the mix all the time. You're a little off-balance. You're always a little fluid. You can't hunker down and absolutely control the performance because you've always got to reconsider the mix. (Ibid.)

Formålet i forhold til ovenstående er at skabe levende, polyfoniske og åbne forestillinger og karakterer. Samtidig skaber skuespillernes højnede opmærksomhed ligeledes en højnet opmærksomhed hos publikum. Sagt på en anden måde så undersøger en Woosterperformer sit eget forhold til opgaven, der stilles, i stedet for at fylde momenterne med følelser, der stemmer overens med karakterens, sådan som eksempelvis Stanislavskiskuespillere er uddannet til.

Fokus på stemme og fysik

Under prøverne på *Hamlet* står det fysiske udtryk og stemmerne centralt. Med hensyn til stemmebrugen orkestreres stemmerne som musikinstrumenter i samarbejde med lydteknikerne. Teknologien anvendes her som medskaber af en karakter. I tilfældet med Kate Valk der både spiller Ofelia og Gertrud, forvrænger teknikerne Ofelias stemme, så den bliver lysere og yngre. Som Gertrud bruger Valk sin normale stemme. LeCompte instruerer meget detaljeret på spillernes brug af stemmen, hvilket kommer til udtryk via LeComptes sprog, når hun instruerer. Hun kommenterer eksempelvis, hvilke ord, der skal fremhæves, hvilken klang, teknikerne skal farve en stemme med og i hvilken rytme, der skal tales, ved eksempelvis at nynne rytmen i sproget for spillerne. Utallige gange under prøverne minder hun spillerne om, at

replikkerne nærmest skal synges. Nogle gange lytter LeCompte ikke til teksten, men blot til lyden af stemmerne

Meget af prøvetiden på *Hamlet* er dedikeret til det fysiske udtryk. Et af kendetegnene ved The Wooster Group er deres stærke fysiske udtryk. I *Hamlet* imiterer Woosterspillerne Burtonspillernes bevægelser til punkt og prikke. Det vil sige, at bevægelsesmønstret i forestillingen bestemmes med visse undtagelser af Burtonspillernes hakkede bevægelser. Teknologien via live-kameraerne på scenen er ligeledes med til at bestemme performerens bevægelser og placering i rummet. Eksempelvis bliver hænder og ansigter filmet og projiceret op på en skærm, hvilket betyder, at performerne skal være præcist placeret foran livekameraet. På denne måde er interaktionen med teknologien med til at bestemme *Hamlets* æstetik. Dette kræver timevis af træning, koordination og præcision fra skuespillernes side. Dette lykkedes blandt andet på grund af LeComptes fokus på detaljen, der er med til at skabe et sofistikeret fysisk udtryk. I begge tilfælde skinner det igennem, at LeCompte er tilhænger af en musikalsk tilgang frem for en psykologisk. LeCompte mener, at hvis der arbejdes med musikken, så kommer psykologien også. LeCompte opfordrer derfor skuespillerne til blot at have den psykologiske intention i baghovedet og så lade hende skabe resten.

Den woosterske V-effekt

Hamlet starter med, at Scott Sheperd, der spiller Hamlet, går afslappet ind på scenen og sætter sig i en stol midt på scenen. Herefter peger han op på teknikerstaben, der er placeret synligt bag publikum og siger til dem: »*Play that tape*«. Her startes Burtonfilmen. Dernæst bringes forestillingens første klassiske verfremdelsesgreb² på banen via den direkte publikumshenvendelse. Scott siger til publikum: »*1964, Lunt Fontanne Theatre*«. Scott peger også på en af karaktererne på lærredet og siger: »*Barnard Hughes, he shows up in Midnight Cowboy*«. Herefter efterligner han sporadisk nogle af Burtonspillernes bevægelser og replikker, hvorefter han kalder på en af de andre skuespillere: »*Judson, come out and help me, will you do Horatio*«. Her præsenteres et andet klassisk V-greb nemlig markeringen af skillelinien mellem skuespiller og rolle, da Scott beder Judson (skuespiller/privatperson) om at spille en rolle (Horatio).

Med hensyn til Sheperds henvendelse til teknikerstaben kan man sige, at der er tale om en variation over eller en udvidelse af V-begrebet, da der her ikke blot er tale om direkte publikumshenvendelse, men også direkte henvendelse til teknikerne. Illusionen brydes således yderligere, publikum mindes om, at de er i teatret. Samtidig bliver teknikerstaben medspillere igennem hele forestillingen, fordi spillerne henvender sig til dem og siger »*fast forward*« til teknikerne, når det er nødvendigt.

I *Hamlet* udvider The Wooster Group V-begrebet yderligere. Eksempler på en

woostersk V-effekt findes i deres brug af teknologien. Eksempelvis er skuespillerne i *Hamlet* udstyret med mikroports og øresnegle (earphones). Skuespillerne hører teksten igennem øresneglen, hvorved der skabes et ekstra led imellem tekst og udsigelse. Man kan sige, at stemmen/sproget afkobles/fremmedgøres fra kroppen, hvilket yderligere forstærkes af, at skuespillerne taler i mikrofoner, og at teknikerne forvrænger og leger med deres stemmer. Mest bemærkelsesværdigt er det, at LeCompte giver noter under forestillingen til teknikere og skuespillere igennem deres øresnegle.

Stemmerne fordobles også til tider således, at Woosterspillerne og Burtonspillernes stemmer nærmest glider sammen. Ligesom stemmerne fordobles også karaktererne. Publikum skal ikke blot forholde sig til to repræsentationer af Hamlet (Burton og Sheperd), men også til yderligere tre, fire og femdoblinger af Sheperd og Burtons Hamlet via deres tekniske reproduktioner, der projiceres op på plasmaskærme. Vældet af tekniske reproduktioner/fordoblinger af Hamlet og stemmerne er et eksempel på den woosterske V-effekt, eftersom dette greb virker fremmedgørende: Hvilken Hamlet skal publikum følge? Se på? Føle med? Hvilken stemme skal man lytte til? The Wooster Groups V-greb i *Hamlet* består i en fremmedgørelse via en konkretisering af de forskellige reproduktioner af den samme person, så vi ser det naturlige i et nyt lys. V-grebene er også medvirkende til at skabe en spillestil præget af en kunstighed, der opstår, når der tilføjes ekstra led imellem performer og rolle, performer og tekst samt performer og udsigelse.

Disse illusionsbrud og verfremdungsgreb er medvirkende til, at publikum forhindres i at identificere sig fuldt ud med én af karaktererne og i kun at se handlingen fra dennes synsvinkel. Verfremdungseffekten muliggør, at publikum kan se handlingen fra en anden synsvinkel end karakterens egen. Herunder bliver formålet at kaste et nyt lys over verden samt at se verden fra nye synsvinkler.

Teknologien som performer

En af årsagerne til, at brugen af teknologi står centralt hos The Wooster Group, er, at LeCompte er tiltrukket af overflader, både når det kommer til det overfladeagtige, nærmest kunstige udtryk i spillestilen, der opnås via distanceringsteknikkerne og af tv-skærmen eller lærredets overflade. I et interview med Elizabeth LeCompte skriver Jane Kramer uddybende om LeComptes forhold til overflader: »She prefers what you could call the style or artifice of character. She is attached to surfaces. She believes in the power of surfaces to deepen and disturb –or as she puts it, to »surprise« reality.« (Kramer 2007, s. 54) Dette ligger til grund for et andet centralt greb, som LeCompte benytter sig af, nemlig teknologien som medspiller. Inkorporeringen af teknologien i The Wooster Groups opsætninger er blevet mere og mere sofistikeret gennem årene. Teknikerne bliver medspillere på lige fod med skuespillerne i en Woosterproduktion. Som scenografen Jim Clayburgh udtaler i denne forbindelse:

»Since *Route 1 & 9*, microphones and video monitors have been like performers, part of the company.« (Arratia 1992, s. 127)

Ser man på Jean Baudrillards (2004) diagnose af det postmoderne samfund, kommer en af idéerne med The Wooster Groups brug af teknologi til syne. Ifølge Baudrillard er der tale om en hyperreal verden, og i denne er det vanskeligt at betegne noget som virkeligt, fordi alt er tegn på tegn på tegn, der kan ende i simulacrum. Det vil sige en kopi, hvor ingen original nogensinde har eksisteret. Baudrillard bruger begrebet simulacrum til at forstå det postmoderne og konceptet om masseproduktion, der er karakteristisk for vores elektroniske mediekultur. Baudrillard påpeger, at i den hyperreale verden er der ingen mulighed for at skelne mellem det reale og det imaginære/indbildte/fingerede, hvilket er problematisk. Som eksempel på denne udviskede grænse frembringer Baudrillard påstanden om, at de tv-billeder fra Golfkrigen, verden fik fra Amerika, var lige så virkelige som et virtuelt computerspil. Baudrillard ser dette som symptomatisk for det moderne informationssamfund. I vores perception træder virkeligheden i baggrunden for simulacra, det vil sige tegn eller billeder, der illuderer henvisningen til virkeligheden. Baudrillard mener således, at teknologien via film, tv og reklamer er med til at skabe disse tegn på tegn. Hans kritik går på, at disse tegn og billeder vinder frem på bekostning af mening. I denne forbindelse mener jeg, at The Wooster Groups tilgang til teknologien er at tilføre en mening i deres anvendelse af teknologien, samt at se det mangfoldige i denne.

Man kan sige, at der er en dualitet eller ambivalens på spil hos The Wooster Group, idet de simultant omfavner og problematiserer massemediekulturen. I stedet for at forkaste tidens sprog, der er præget af massemediernes og teknologiens indflydelse, tager de så at sige de midler i brug, de kritiserer. På denne måde undgår de at tegne et entydigt billede. På dette grundlag er der mulighed for, at LeCompte og co. kan vise, hvor tegnene og billederne på skærmene stammer fra og således indtage skærmens overflade som middel til uddybelse. Et eksempel på dette i *Hamlet* er scenen, hvor Hamlet slår Polonius ihjel. Performeren, der spiller Polonius, falder død om, men rejser sig hurtigt og går ud fra scenen for øjnene af publikum, imens toner billedet af hans lig frem på en plasmaskærm i gulvhøjde. Den døde Polonius vises på en skærm, derved bliver døden til et tegn. Virkeligheden erstattes af et tegn, og kroppen får objektkarakter. Det vises således, at man kan fastfryse døden, selvom liget ikke fysisk er til stede, jævnfør måden vi ser lig på tv. Forskellen fra tv-billederne er her, at The Wooster Group viser, hvor tegnet/billedet på skærmen stammer fra. De viser den virkelighed, tegnene har rod i. Hele dette scenario er for mig at se med til at vise, at The Wooster Group er kritiske overfor den virkelighed, vi præsenteres for via medierne, fordi de gør opmærksom på, at vi *ikke* ser, hvad der sker uden for billederne på tv-skærmen. Man kan på denne måde sige, at The Wooster Group lægger en mening i deres brug af teknologien. Netop den mening som Baudrillard efterspørger, en mangfoldig mening, der ikke ønsker at præsentere en objektiv eller entydig sandhed.

Baudrillard beskriver det postmoderne menneske som så fremmedgjort af de tegn på tegn, medierne producerer, at mennesket ikke engang selv ved, at det er fremmedgjort. Dette er for mig at se en anden af årsagerne til, at The Wooster Group forsøger at vise, hvor tegnene stammer fra. Via brugen af teknologi og distanceringsteknikker sætter gruppen fokus på og stiller spørgsmålstejn ved denne fremmedgørelse.

Inddragelsen af teknologien som medspiller udnyttes også tematisk i forhold til selve stykket. I scenen, hvor den afdøde konges genfærd viser sig for Hamlet og afslører, at Claudius har myrdet ham, er brugen af teknologi med til at understrege Claudius' skyld. LeCompte har valgt at lade Ari Fliakos, der spiller Claudius, sige genfærdets replikker. Herudover er billedet af Claudius med åben mund fastfrosset fra foregående scene på en plasmaskærm. Teknikerne bevæger Claudius' mund til stemmen, således at genfærdets replikker får karakter af en bekendelse fra Claudius' side.

Igen er der en dualitet eller ambivalens på spil hos The Wooster Group, eftersom LeCompte lader skuespillerne spille via sig selv foran et levende publikum og lader dem spille foran livekameraer/tekniske apparaturer på scenen. Dette greb er interessant, fordi effekten bliver, som Jennifer Parker Starbuck påpeger i artiklen »Framing the fragments: The Wooster Groups use of technology«, at The Wooster Groups stykker kan ses som samfundsproblematiserende, eftersom de inviterer til at se imellem billederne og høre og se de lyde, der tit overhøres/ses på tv og film. Ved at placere det levende og det teknologiske i interaktion på scenen afsløres sprækkerne imellem de to. På denne måde bliver sprækkerne håndgribelige og fysiske. Ingen af delene placeres således på scenen for deres egen skyld. Publikum ser denne feedback fra levende til skærm og fra sceneverdenen til verden i dag. Der finder således en udveksling sted, som Starbuck beskriver med Margaret Morses udtalelse: »Once the simultaneity of liveness becomes instant feedback between images and the world, an inversion takes place in what was once called representation: neither image nor the world is »first«, and each is likely to shape the other.« (Parker-Starbuck i Callen 2004, s. 228)

Konfrontation med det decentrerede subjekt

Ifølge Fredric Jameson (1991) medfører skiftet fra den moderne til den postmoderne verden også et skift i subjektoplevelsen. I det moderne er der tale om et centralt, homogent subjekt. I det postmoderne erstattes dette subjekt af det fragmenterede subjekt eller sagt på en anden måde, det autonome individs død, subjektets død. Dette medfører decentreringen af det før centrerede subjekt samt en efterfølgende stress og forvirring over dette.

LeCompte konfronterer dette fragmenterede subjekt i *Hamlet*. Konfrontationen kommer tydeligst til udtryk i gruppens brug af teknologi. I *Hamlet* skal publi-

kum ikke blot forholde sig til den fordobling af karaktererne, der finder sted via Woosterspillerne på scenen og deres Burtonfordoblinger på skærmen. De skal ligeledes forholde sig til gruppens anvendelse af teknikken, der yderligere er med til at destabilisere subjektet. Live-kameraer filmer spillerne, disse billeder projiceres herefter op på de mange plasmaskærme. Det vil sige, at en karakter kan stå levende på scenen, samtidig med at flere billeder vises af samme karakter på skærmene i en fordobling eller tredobling. Der filmes også fragmenter af performernes kroppe eksempelvis en hånd eller et ansigt. På denne måde kan fragmentet af en krop ses uafhængigt af eller anderledes end helheden. Det vises således konkret, at det menneskelige subjekt ikke længere ses som en homogen helhed, men fragmenteret, midlertidigt og mobilt. På denne måde kan man sige, at The Wooster Group undersøger teknologiens potentiale til af afbryde, frame og multiplicere kroppen, og at de derved afslører sprækkerne imellem delene. Billederne, der projiceres op på plasmaskærmene, fastfryses også, så billederne, der hører fortiden til, aktualiseres i nutiden. Dette spiller fint sammen med tidstematikken i stykket, hvor fortiden aktualiseres via kongens genfærd. På denne måde er brugen af teknologi med til at konkretisere Hamlets replik: »The time is out of joint. Oh cursed spite, That ever I was born to set it right.« (Shakespeare 1998, s. 301) I denne forbindelse kan man også se Burtonfilmen som en metafor for kongens genfærd, dette understreges yderligere igennem det faktum, at de fleste af skuespillerne fra Burtonfilmen er døde nu. Fortiden aktualiseres således i form af brugen af Burtonfilmen som et fortidigt kunstværk, men også som en metafor for genfærdet, der hele tiden er til stede i baggrunden og minder os om Hamlets splittelse omkring hævnen over fadermordet.

Ved inddragelsen af teknologien på denne særlige måde bruges teknologien til at problematisere og reflektere over verden udenfor teatret, den postmoderne verden, med dens allestedsnærværende teknologi, der er medvirkende til at skabe et decentreret, flertydigt og fragmenteret subjekt. Den samme teknologi bruges samtidig til at udtrykke *Hamlets* indre tematik på scenen ved at vise Hamlets splittelse mellem fortid og nutid, hans verden og hoffets verden, konkret ved at splitte, fordoble og fragmentere Hamlets krop via video.

The multiplicity of perspectives

De greb, LeCompte anvender i sin instruktion, skabes ud fra en polyfoni af stemmer og metoder. I denne sammenhæng inkluderer LeComptes greb inddragelse af metoder inspireret af Bertolt Brecht og Jack Smith såvel som game structures, confounding devices, distanceringsteknikker, langvarige prøveforløb og teknologien som medspiller. For mig at se tjener disse greb alle samme formål, nemlig ønsket om at skabe et nyt, unikt scenisk sprog og udtryk, der er polyfont og dermed rummer flere betydningslag, synsvinkler og tolkningsmuligheder. Den overordnede intention er for mig at se, at skabe det David Savran kalder en »multiplicity of perspectives«.

(Savran 2005, s. 54) Effekten af disse instruktionsgreb bliver ligeledes et scenisk udtryk, der simultant formår at konfrontere *Hamlets* indre tematikker på scenen via brugen af teknologiens midler, der blandt andet taler ind i og konkretiserer stykkets tidstematik og Hamlets splittede identitet ved at fragmentere Hamlets krop via video. Samtidig konstitueres den postmoderne verden udenfor teatret med dens allestedsnærværende teknologi, fragmenterede subjekter og menneskets polyfoniske tilgang til dets eksistens i samfundet.

I forhold til Baudrillards kritik af den (postmoderne) hyperreale verden, hvor teknologien er med til at skabe tegn på tegn, der kan ende i simulacrum og tabet af mening, mener jeg, at The Wooster Groups bevægelse kan ses som modsatrettet. Idet de lægger en mangfoldig mening i deres anvendelse af teknologien, åbnes der op for kritisk refleksion over tegnenes og billedernes oprindelse i stedet for en produktion af tegn, der skal illudere en henvisning til virkeligheden. Dette gøres ved at placere det teknologiske og det levende på scenen og i denne interaktion gøre det muligt at undersøge sprækkerne imellem de to. Denne interaktion og LeComptes brug af intertekstualitet åbner op for nye polyfoniske betydningslag og kritisk refleksion over stykket såvel som verden af i dag. På denne måde kan man tale om, at der er en dualitet eller ambivalens på spil i The Wooster Groups simultane omfavnelser og problematisering af massemediekulturen og den fremmedgørelse, denne har medført.

Litteratur

- Arratia, Euridice: »Island Hopping, Rehearsing the Wooster Groups Brace Up!«, *The Drama Review* vol. 36, nr. 4, The MIT Press, 1992
- Baudrillard, Jean: *Amerika*, Informations forlag, 2004.
- Baudrillard, Jean : *Simulacra and simulation*, The University of Michigan, 1994
- Brecht, Bertolt: *Short Description of a New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect*, <http://www.english.emory.edu/DRAMA/HistDrama2/BrechtAlien.html>
- Callens, Johan (ed.): *The Wooster Group and its Traditions*, P.I.E –PETER LANG s.a., Brussels, 2004
- Dunkelberg, Kermit: »Confrontation, Simulation, Admiration: The Wooster group's Poor Theater«, *The Drama Review*, vol 49, nr. 3, Fall 2005
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991
- Kramer, Jane: *Interview med Elizabeth LeCompte*, The New Yorker. 8. oktober, 2007.
- Leffingwell, Edward (Ed.): *Flaming Creatures, Jack Smith, His Amazing Life and Times*, Serpent's Tail, London, 1997. Co-publisher: The Institute for Contemporary art, P. S. 1 Museum, New York
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006
- Savran, David: *The Wooster Group: Breaking the rules*, Original titel: *The Wooster Group, 1975-1985*, First edition, Theatre Communications Group, New York, 1988. Fourth printing, 2005
- Shakespeare, William: »Hamlet« i: *The Arden Shakespeare Complete Works*. Thomas Nelson

and Sons Ltd, 1998
Program til The Wooster Groups *Hamlet*. The Public Theatre. I: Playbill, Onstage. The Wooster Groups *Hamlet*.

Noter

- 1—William Forsythe (1949-) Prisbelønnet amerikansk danser og koreograf. Internationalt kendt for sit arbejde med Frankfurter Balletten og omdannelsen af den klassiske ballet.
- 2—Verfremdungseffekten er et led i Bertolt Brechts udvikling af det episke teaters æstetik. V-effekten er et teatralisk greb, der skal forhindre publikum i at fortabe sig passivt i en karakter skabt af en skuespiller. I stedet er målet med teknikken, at tilskueren skal få en kritisk distance til begivenhederne og karaktererne på scenen, således at publikum selv kan tage aktivt stilling til begivenhederne. Dette sker blandt andet via nedbrydelsen af den fjerde væg og dermed nedbrydelsen sceneillusionen, så det bliver muligt for skuespilleren at henvende sig direkte til publikum.

Mette Risgård Tranholm (f. 1980) er overbygningsstuderende ved Teatervidenskab (Københavns Universitet). Har været i praktik hos The Wooster Group i efteråret 2007 og skriver på nuværende tidspunkt speciale om The Wooster Group.

Den faustiske maske

Om en iscenesætters indre teater

Af Annelis Kuhlmann

(...) alt skal i virkeligheden prøve at måles med de menneskelige muligheder. Og det er det, der er Fausts store problem. Og som samtidig er Fausts ødelæggelse. Et menneske, der som gammel er nået til en erkendelse af, at lige meget hvad man ved, så ved man intet. Fordi bag al viden er der en viden, man ikke kan nå. Guds evige lys er en helhed, men det onde, det lever ganske vist i mørket, men mennesket lever i mørke og lys, og det er også kun en del af denne helhed. Og helheden er det, vi alle stræber efter. Når man nu sætter i scene, så sætter man et langt liv i scene, fordi man søger efter et eller andet, som har noget at gøre med livets virkelighed. En helhed, en mening med tilværelsen, som man udmærket godt ved, ikke har nogen mening. Og alligevel vil man ha' at det, at den ikke har nogen mening, skal være en mening i sig selv. (Gudme 1984, 1-2)

Iscenesætterens menneskelige erfaringer rummer en stor del af hans kunnen og viden og sætter derfor også sig selv på spil. I det følgende vil jeg på baggrund af citatet ovenfor åbne for nogle refleksioner om iscenesætterens profession, idet jeg fortrinsvis vil undersøge, *hvordan* vi kan få et indblik i den viden, som bringer iscenesætteren i spil. Citatet ovenfor stammer fra et interview, hvor den dengang 73-årige Sam Besekow talte om at iscenesætte den måske vanskeligste af alle dramatekster, nemlig Goethes *Faust*. Dette vender jeg tilbage til senere.

Begrebslig rammesætning

Mange teaterforskere opfatter shamanen som den første iscenesætter. Ligesom shamanen er maskeret, kræver iscenesætterens professionelle konfrontation med andre artister en form for sprog og attitude, der kan minde om en professionel maske, som han eller hun tager på i den position, hvor den største opgave består i at kunne kommunikere med skuespillerne. Iscenesætteren er på en måde transformeret til en anden, og når man ser bagom denne professionelle maske, kan man afdække refleksionsmønstre i det, som jeg kalder for »iscenesætteren som skuespiller«. Det er den professionelle maske, der transformerer ham til en anden. Dramaturgen og iscenesætteren Naum Panovski har i sin bog *Directing Poiesis* (1993) sammenfattet disse to sider af iscenesætterens profession som en »authorial act«, et begreb, der indrammer en diskussion om iscenesætterens skabende moment:

(...) the director is not only a core of the theatre, an artist who gives form to his or her imaginative world presented on the stage as his or her performance, but is also an artist who expresses his or her individual world-view by giving form to the world

that he or she inhabits. In that sense, I believe that directing must be recognized as an authorial art and act, promoting the director, the true poet of the theatre. In fact, he or she is the Alpha and the Omega of the theatre. (Panovski 1993, xiii)

Det er med udgangspunkt i dette citat og i Besekows udtalelse om sine tanker som iscenesætter, at jeg indledningsvis ser nærmere på en brug af masken, som afdækker en professionel identitet i teatret. Inden mødet med iscenesættermasken vil jeg med en teaterhistorisk ramme tydeliggøre præmisserne for artiklens hovedsynsvinkler.

Det er mit indtryk, at der igennem store træk af den europæiske teaterhistorie kan iagttages et handlingsbegreb, der i koncentrat sammenfatter et billede på de modsatrettede kræfter, som vi finder i maskens nærmest arketypiske træk. Det er masken, der som udtryk for en brist, en interessekonflikt eller en disharmoni, giver skuespilleren kraft og energi til at finde vej i det sceniske rum gennem sine egne fysiske handlinger. Masken har så at sige en »sprække«, der gør, at vi oplever den, som om den i sit udtryk består af to uensartede betydningsflader, der udfordrer hinanden.

Masken, som oprindeligt gennem den græske tragedieopførelses term *prosopon* betød *for sig selv*, og som i romersk teater blev kaldt for *personae*, er et tidligt udtryk for den handlende figur i en tragedie. Masken blev båret af skuespilleren, hvilket angiveligt også medvirkede til at fastholde masken som bærer af en særlig mytologi. Konstellationen af figurer, som i en tragedie kunne ses omkring hovedhandlingen, lod sig også se i forhold til maskens niveau. Interesserne i masken forblev modsatrettede og trak maskens interessekonflikt som sit spor gennem tragedien ligesom en figurtegning. I denne sammenhæng, hvor iscenesætterens maske er i fokus, er det kombinationen af maskens mytologiske repræsentation og dens modsætningsfuldhed, som jeg læser som tegn på *rollen som iscenesætter*. Mytologien rummer således et modsætningsforhold, som også ses i den maske, som iscenesætteren bærer.

Den mytologiske dimension er i maskens indbyggede modsætning ofte karakteriseret ved *en lokkende* og *en frastødende* del, der overordnet set holder begreber som *passion* og *besættelse* i spænd. I tilfældet med iscenesætterens maske er modsætningerne repræsenteret ved to dimensioner, en skuespillerdimension og en iscenesætterdimension. Disse dimensioner kommer i det følgende til udtryk gennem identifikationen med to teatermytologiske figurer, nemlig Hekabe og Faust.

Hekabe-dimensionen af masken repræsenterer skuespilleren i iscenesætteridentiteten, hvorimod Faust-dimensionen snarere repræsenterer iscenesætterdimensionen. Sammenfattende peger de to dimensioner på det at være agerende og ledende figur i en og samme professionelle funktion på en af de tidligste versioner af det, som jeg her kalder for iscenesætterens maske, ligesom i den tidlige betegnelse *korodidaskalos*, dvs. korlederen fra den græske antikke tragedie, hvis opgave det var gennem sin fremtræden at lede tragedieopførelsen, herunder at sikre korets funktioner mellem

skuespillere og tilskuere. Denne modsætningsfuldhed i den professionelle karakter kan sammenfattes i interesserne hos Faust-figuren.

Fra renæssancen er den faustiske maske, sådan som vi møder denne dobbelthed hos titelfiguren i Christopher Marlowes tragedie *Doctor Faustus* (1587-94), der er godt sekunderet af sin assistent, Mephistophilis. I de efterfølgende Faust-versioner er masken som tegn også benyttet, om end betydningen af Hekabes kærlighedstema over for Fausts magttema undertiden forskyder sig. Det, som jeg her kalder for den faustiske maske, bliver i det følgende konkretiseret med Sam Besekow (Samuel Besiakof), (1911- 2001). Han nåede at iscenesætte mere end 400 teaterforestillinger og efterlod endvidere et forfatterskab på 16 bøger. Den samlede produktion, der således omfatter dels en scenisk, dels en litterær dimension, vil her blive betragtet som et korpus, der i udvalgt analyseres med henblik på maskens formidling af den professionelle iscenesætters viden og erfaring. I første omgang har jeg set nærmere på, hvordan Besekow har beskrevet sit liv og sin profession i sine bøger.

Det litterære forfatterskab

Besekows litterære forfatterskab er udformet som en blanding af fiktion og fakta, der reflekterer over teater og tilværelse. Hovedpersonen fremstår ofte enten som lille fattig dreng eller som en teaterprofessor. Disse to typer, som repræsenterer det naive og søgende barn og den vidende og erfarne gamling, er yderpunkterne i Besekows mytebetonede erindringer, og de indkredser billedet på en selvrefleksion i et åbent kunstnersind i iscenesætterens liv.

Det er karakteristisk, at teateriscenesætteren Besekow kun i meget få af sine tekster skriver om teatret. I de fleste af hans bøger fungerer teatret snarere som en undertekst til mere personligt arrangerede og »iscenesatte« erindringer. Det betyder, at der er et stort materiale, som optræder som maskerede professionsberetninger.

Naturligvis kan man dybest set aldrig vide, om en person fortæller sandheden, hvad den så end måtte bestå af. Denne såkaldt objektive sandhed interesserer mig i denne sammenhæng også kun i mindre grad. Jeg er mere optaget af de maskeringsteknikker, der videregiver iscenesætterens refleksion og idérigdom på en måde, som kan inspirere dem, han/hun arbejder sammen med.

De træk, som gemmer sig bag iscenesætteren Besekows maske, dækker over nogle centrale traditionsbaserede myter fra kulturhistorien, især fra teatrets historie og fra de bibelske skrifter. Spørgsmålet er, hvordan man kan nærme sig den intentionelle og essentielle kvalitet i iscenesætterens refleksioner og aktiviteter, som han måtte ønske at videregive. Der er tale om en overleveret erfaring og erindring, der på baggrund af den individuelle tilblivelse er blevet artikuleret til en faglig kollektiv erindring (masken), som verbalt og billedligt lader sig kommunikere som iscenesætterens forestillingsevne. Denne kapacitet kan ses som en dobbelthed i en kunstnerisk arbejdssammenhæng. På den ene side hjælper denne kapacitet til at inspirere og til

at åbne skuespillerens væsen, så skuespilleren kan generere kommunikative udtryk og spille ud fra de billeder, som han/hun har modtaget fra iscenesætteren. På den anden side er iscenesætterens inspirationsbilleder en slags »overtro«, som jeg ser som et credo eller en slags besværgelse, der forener liv med profession i en billedlig form. Man kunne her kalde denne dobbelthed for et redskab til metaperspektiver i teateriscenesætterens professionelle undertekst.

Jeg har set flere af Sam Besekows teaterproduktioner, filminstruktøren Ole Roos' portræt af ham, læst kritikker, interviews og anmeldelser, samt undersøgt Besekows litterære tekster med den intention at forsøge at finde ind til et lag af kunstnerisk sandhed, som har eksponeret det, som man kunne kalde for iscenesætterens *ethos* og *mythos*. Disse to begreber, som i Aristoteles' *Poetik* er benyttet om hhv. figurens overbevisning og det fortællende indhold, benytter jeg her som en del af en rammesætning af iscenesætterens individualitet og de fortællinger, han så at sige performer i sin profession.

Biografisk materiale som arv

Der er forskellige kilder, der giver viden om Sam Besekows biografi. Efter en kort karriere som skuespiller på Det Kongelige Teater tog Besekow tidligt til Tyskland, hvor ikke mindst studierne hos de to store iscenesættere Max Reinhardt (1873-1943) og Erwin Piscator (1893-1966) prægede ham for eftertiden. I oktober 1943 måtte Besekow på grund af sin jødiske baggrund flygte til Sverige, hvor han fortsatte med at sætte forestillinger i scene. Efter Anden Verdenskrig vendte han tilbage til Danmark, hvor han var aktiv indtil få år før sin død.

Besekow har indskrevet sine sceniske værker i tid og rum fra mange teaterscener i Danmark såvel som fra andre lande i verden. Hans bidrag til den globale teaterarv kan især eksemplificeres ved, at den navnlig i årene efter Anden Verdenskrig stod i stor gæld til de kunstneriske og politiske kræfter i det russiske teater. I et interview, der blev taget kort efter krigens afslutning, svarede han på følgende måde:

(...) russisk Teater er det største i Verden. (...) Først og fremmest er der selve Folket, som er meget mere teatralisk i det daglige Liv end vi andre og derfor har lettere ved at udtrykke sig scenisk. Dernæst har russisk Teater virkelig en Eksperimentalperiode, hvor man prøver paa at finde ud af Teatret som Kulturkampobjekt, et Middel til at bygge Mennesket op paa. (...) Og saa er der i øvrigt det, at Russerne har store Personligheder og giver sig Tid med Indstuderingen af deres Repertoire. (...) (Sandvad 1946, 30)

Citatet tydeliggør, hvordan Sam Besekow har haft et særligt blik for den teatrale dimension i livet. Men også essensen af et egentligt kulturkampobjekt forekommer mig at have fyldt meget i Besekows arbejde. For ham var teatret som kulturkamp et udtryk for en altovervejende humanistisk tilgang til kunst og tilværelse. Denne

humanisme har sin baggrund i de jødiske og kristne myter samt i teaterhistoriens brug af store fortællinger. Teatret som kulturkamp er således også nærværende i hans erindringsbetonede forfatterskab.

Som ung var Besekow involveret i samarbejdet mellem Bertolt Brecht og Erwin Piscator i dramaversionen fra 1927 af Jaroslav Hašek's roman om *Den gode soldat Svejks eventyr* på teatret på Nollendorfer Platz. Denne produktion har Besekow selv beskrevet som sin opdagelse af teatervidenskab in natura.¹

Efter få år senere at have optrådt som titelfiguren Woyzeck i den første danske opsætning af Georg Büchners *Woyzeck*, iscenesat af Per Knutzon på Studenterscenen i København 1931, vendte Besekow og Knutzon tilbage for at studere hos Erwin Piscator. Per Knutzon var i øvrigt en af de få danske sceneinstruktører, som blev meget inspireret af de nye teateridéer i Tyskland og siden også virkeliggjorde en teateriscenesættelsesform, der var inspireret af den russiske konstruktivisme, så på netop dette område var de to nært forbundne. For Besekows vedkommende bidrog studieopholdene i Berlin til erkendelse af, at når vi taler om en teateropsætnings ytringsfrihed, er sandhed i sig selv ikke nok. Han forstod, at han var nødt til at finde nogle greb til at skabe en billedlig sandhed, der også på et eller andet plan kunne korrespondere med billeder i en tilskuers sind. Han søgte m.a.o. efter en måde at forme en slags teatermæssig genklang hos tilskueren, en genklang, der kunne være real i sit billedlige udtryk. Senere i 1933 på Volksbühne fortsatte Besekow sin læreproces, men nu siddende i Piscators tomme stol, eftersom han i hast havde måttet forlade Berlin.

Teatererfaringerne fra mellemkrigstidens Tyskland har Besekow siden ladet indgå i sine erindringer, sådan at selv den mest hverdagsagtige hændelse, der dybest set omhandler kunstnerisk frihed, fremstår projiceret i et teateragtigt lys, der forstærker den billedlige og mytologiske virkning i oplevelsen hos læseren.

Med til Besekows erfaringer hørte en oplevelse af, at ideologiske kræfter i samfundet kan presse kunstnerens ytringsfrihed så meget, at kunstnerens eneste udvej er eksilet.

Man kan sammenfattende sige, at det er en kombination af disse to slags erfaringer, den teatrale ytring og den flugtbetonede tilværelse, som tilsammen udgør en væsentlig blanding i den følsomme, men usentimentale tilgang i Besekows identitet som iscenesætter.²

Stum tradition med stemme

De fleste sceneinstruktører begrænser sig selv til den *mundtligt* verbale og til den nonverbale kommunikation, der finder sted i nærværet i selve teatterummet, men der er andre refleksionsmåder, som ikke kommer til syne på samme tilgængelige måde, som når det finder sted under arbejdet i prøvesalen, og som spiller en stor rolle i iscenesætterens måde at manifestere sin kommunikation med omverden. Jeg

tænker på de overvejelser, som en iscenesætter gør sig før, under og efter arbejdet med en opsætning. Overvejelserne fremstår som en stemme, der oftest forbliver stum, idet den på sæt og vis ikke er beregnet for ret mange andre end iscenesætteren selv, mens arbejdet foregår. Overvejelserne kan man betragte som iscenesætterens indre dialog om teater. Sam Besekow har udvidet sit rum for teaterrefleksioner til en større del af sit forfatterskab, hvor iscenesætterens »stumme« indre dialog bliver transformeret til fortællinger i en skreven form.

I Besekows forfatterskab kan vi tale om et slags *paradoks*, eftersom den professionelle tale, der er henvendt til kolleger og som refererer til øjeblikkets kunst i tid og rum, er blevet udødeliggjort som tekst, der kan læses af alle, uafhængigt af tid og rum.

Adskillige af Besekows bøger er klassiske jødiske erindringer med et umiskendeligt lys af teatral kontakt med handlinger og begivenheder, som for eksempel i *Skrædderens Søn. Uvederhæftige virkelighedsbetragtninger* (1964). Flere af de selvbiografiske erindringsromaner markerer sig ved at være formuleret med en teatralitet, der dels inkluderer en søgen efter en målrettet æstetisk magt over et »fortæller-jeg«, dels etablerer etiske rammer for en tilværelse som socialt bevidst teaterinstruktør.

Man kan således opleve, at romanerne i forfatterskabet har etableret en slags mytologi i form af begivenheder, som i et symbolsk dobbeltsprog af parabler også er i stand til at demaskere en skjult form for viden. Ligesom masken dækker og afdækker parablen også i sin repræsentationskarakter. Jeg ser dette dobbelte sprog som udtryk for stemmer i iscenesætterens indre dialog, der således også involverer refleksioner over den fortælling, som han selv er bærer af. *Den stumme tradition afdækker en stemme*.

Sam Besekows stil udtrykker et dybere sandhedssøgende moment, som tilbyder tilskueren og læseren en anden fortælling, end den man læser på overfladen. Det er en fortælling om »søgen, sårbarhed og menneskehedens udholdenhed.« Man kan sige, at Besekows »indre teater« indbefatter en metakunstnerisk dimension i dets »besked« til såvel skuespilleren som tilskueren.

I det autobiografiske forfatterskab vil jeg navnlig opholde mig ved modsætningsforholdet, der hersker mellem liv og kunst, mellem iscenesætteren/forfatteren og det »fortællende jeg«. Dette fører frem til en opfattelse af forholdet mellem historisk verificerbare begivenheder og anekdotens mere udtalte forførelseskunst. Besekow har selv udtrykt det på følgende måde:

Livet — teatret var det forvirrende åndedrag i mine årer. Hver gang min erindring sætter sit lys på en genstand, står der altid et teater bag. (Besekow 1964, 157)

Hvis vi skelner mellem den mundtlige, ikke-historiske fortælling og den faktuelte betonedede, skrevne beretning, bidrager denne skelnen til en historieopfattelse om to fortælletraditioner, der mødes i en stil, hvor den mundtlige tradition tilføjer et

mytologisk perspektiv til den skriftlige fremstilling. For Besekow spiller fablerne og legenderne en betragtelig rolle. Det gælder især beretningerne fra det Gamle Testamente og i mere begrænset, men dog bemærkelsesværdig udstrækning fra det Nye Testamente. Brugen af disse fabler og legender medvirker til at bestemme, hvordan Sam Besekow som pennefører for den iscenesatte jeg-figur lader sin personlige historie blive til en distanceret fortælling, som grundlæggende set kunne være blevet skrevet om en anden person end forfatteren selv. Fortællingen består af livserindringer, og på mange måder rummer den fortællende handling de »mytefortællinger«, som skaber masken eller personae i fortællingen. Særlige billeder danner den vigtigste historie, der som en performance om et menneskes liv overvælder læseren som en udfordrende forførelse, der ligger bag. I Besekows biografier kan man opfatte læserens oplevelser af at være blevet forført som udtryk for den manipulation, der kan sidestilles med en situation, hvor man erfarer det beskrevne selv i den biograferede personae gennem ens egen oplevelse af Besekows autobiografiske univers. Der er så at sige en erkendelse og en genkendelse, der går i spænd gennem stærke følelser.

Besekow optræder som forførelsen, der igen og igen repræsenterer sig selv i en modsætningsfuld forklædning, som han ikke uden selvironi har kaldt for den inkarnerede »spielverderber«. Alligevel fastholder han afstanden til den form for præsentation:

Forskellen på hverdagen og dramaet er, at ordet almindeligvis vil klarlægge en problemstilling, hvor det dramatiske ord nok vil løse, men kun ved at binde. Det dramatiske ord åbenbarer en ting for at skjule en anden og i baggrunden ligesom lade noget tredje uudsigeligt trænge sig på. (Besekow 1964, 103)

Jeg har således også læst Besekows biografier som et dramatisk litterært forfatterskab med de muligheder, det indebærer. Det betyder, at vendepunkter og genkendelser gennem fabler og legender i Besekows kunstneriske livsfortællinger også åbner for at pointere analyser, der på billedplanet giver mulighed for at fremlæse en »andet-hed«, som med teaterhistoriens store fortællinger spiller med i iscenesættelsen som en »tavs viden«.

Sam Besekows indre teater

En af de smukkeste og mest fragmentariske bøger i Besekows forfatterskab er *Hecuba* (1951). Titlen refererer til Shakespeares *Hamlet* og Hamlets monolog:

It is not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd;
Tears in his eyes, distraction in's aspect,

A broken voice and his whole function suiting
 With forms to his conceit? And all for nothing!
 For Hecuba!
 What's Hecuba to him or he to Hecuba,
 That he should weep for her?
 (Shakespeare 2001)

Navnlig i dette fragment bliver *Hamlet* ofte set som en diskussion om professional identitet i mødet mellem skuespilkunst og iscenesættelse. Citatet fremhæver myten om Hecuba – den latinske version af titelfiguren i Euripides' *Hekabe* (omkr. 425 f.v.t.). Denne teatermyte har siden Euripides' tragedie og gennem *Hamlet* influeret på teatrets historiske konventioner (Gaunt 1969, 136-137) og Besekows bog *Hecuba* kan også opfattes som sceneinstruktørens fokus på identitet med henvisning til *Hamlet*.

Hecuba opnår en særlig tekstlig kvalitet, som kan læses som en poetik, idet mængden af aforismer og didaktiske fraser i mytiske anekdoter indkredser Besekows fremstilling af centrale dilemmaer i kunsten at iscenesætte.

Slående nok er det først i kapitlet »Illusion«, at en konkret dreng optræder i tredje person. »Han« dukker op. Historien fortæller om en drengs barndom, hvor han er angst for at lege med andre børn, som kunne kalde ham for en »sheeny«! Det er en fabel, der bliver fortalt fra jegets perspektiv, men med en legendes protagonist i tredje person som et indlejret fortællerslægtskab. Fortælleren optræder i en forklædning, hvorved Besekow tydeliggør sin teaterleg med illusionsbegrebet. Idet historien bliver ført over på fælles virkeligheder, har Besekow opnået det resultat, at hans tekst er blevet mere mytisk. Fortællingen er så at sige en patosfuld autobiografisk bekendelse, der er forklædt som en iscenesat biografisk fremstilling. Denne dobbelthed kommer til udtryk om den reale følelse i det fiktive univers, så hvis vi genformulerer monologen fra Shakespeares *Hamlet*, vil det i denne bog sige, at »Hecuba to Besekow« er blevet reformuleret til et spørgsmål om kunstnerisk identitet hos iscenesætteren, her tydeliggjort gennem *myten om galgemanden*.

En galgemand er en lille mandsfigur skåret af galgepæl, den bringer sin ejer rigdom, men koster ham saligheden, når han dør, så det er vigtigt at skaffe sig af med den i tide. Den kan imidlertid ikke foræres bort, men skal afhændes ved salg og altid for mindre, end man har givet for den. (Andersen 1981, 56-57).

Den danske arkæolog Harald Andersen gav denne forklaring på nogle fund, der blev gjort i årene efter Anden Verdenskrig under nogle udgravninger, som fandt sted på egnen omkring Slagelse. Denne aktualiserede fortælling fra fortiden har Besekow inddraget i bogen *Hecuba*.

Kort efter at have introduceret den maskerede centrale person i *Hecuba* bliver vi informeret om mødet mellem drengen Sem (ikke Sam) og hans ven, Balder.³

Forfatterens påfaldende leg med kulturmødet mellem den jødiske fortælling og den nordiske mytologi forvandler sig til et antal illusioner. Billedet af forvandlingen mellem den mytiske figur og det fortællende jeg bliver til et slags forspil, til en længere passage, som er koncentreret i en symbolsk fremstilling af centrale spørgsmål i iscenesætterens teaterkunst. Skuespillerens og teateriscenesætterens personlige identitet er her fremstillet som figurer, som på deres forside er ikklædt en ny kunstnermyte:

Skuespillkunsten er som isblomsten på din rude — den tør, hvis du vil gribe efter den med dine grove hænder. Husker du eventyret om galgemanden?

Der var en dag, hvor han krydsede vor vej. Vi købte ham for en slurk af livets grumse vand, og pludselig havde vi det: Magt over menneskesindene! Vi blev forvandlet til kunstnere og måtte betale det med vor jordiske salighed — blev rastløse, evigt søgende mennesker. Galgemanden driver sit spil med hver af os, men det står i vor egen magt, hvad vi vil bruge dette spil til. Vi kan nedværdige os gennem det kommercielle teaters farligste instinkter, og vi kan ophøje os ved at bygge en bro mellem hjerterne og sindene ved at lære menneskene sig selv at kende og åbenbare for dem den ild, der brænder på alteret i menneskelighedens tempel (Besekow 1951, 55-56).

Historien om Galgemanden, som der bliver refereret til, er en myte om overtro, som er kendt fra de nordeuropæiske lande fra hedensk tid omkring år 1000. Besekows taktik er mere end blot en teaterleg med strukturer i teksten. Overtroen fra hedensk tid er overført til et kunstnerisk eksistentielt anliggende, hvor skæbnemotivet – i forhold til den måde hvorpå man tilnærmer sig sin profession – er indskrevet som en slags grundmyte om teateriscenesætterens kunstneriske viden, identitet og arv. Som et gennemgående princip fra konteksten i *Hecuba* er fortællingen om Galgemanden en reference til Besekows besjælede fortælling, der handler om, hvordan man fortællelemæssigt set kan fremstille en kunstnerisk tilegnelsesproces i bevidstheden.

Efter den omtalte passage i fortællingen, hvor drengene har spist »forbuden frugt«, som om det foregik i Edens Have, erfarer man, at Besekow *også* fortæller, at de to drenge fra da af havde erhvervet ny indsigt, som bryder med deres tilværelse indtil dette tidspunkt. Det er et vigtigt vendepunkt i »fablen«.

Fortællingen om Galgemanden, som den er fremstillet på et barneplan, har træk, som minder om både den bibelske myte fra Genesis og om en sælsom blanding af hhv. Don Juan-myten og især Faust-myten, som jeg skal komme tilbage til senere i artiklen. Børnene her bliver forført af »slangen«, og derfor opnår de selv slangens kvaliteter. Forførelsen har efterladt uudslettelige spor.

Besekow udviklede denne teateropfattelse allerede fra den tid, hvor han studerede hos Erwin Piscator i Berlin. Ligesom Galgemanden har så klare symbolske referencer til Besekows eget liv, kan man bestemme dem som elementer, der peger i retning af den skjulte kunstneriske selvbiografi, her udtrykt som en art biografi. Besekow har kommenteret på det at benytte billedsprog:

Den poetiske sandhed søger mod en etisk-symbolsk stilisering. Men scenen tåler slet ikke en overstilisering — den fortaber sig da i det overmenneskelige hinsides. (Besekow 1994, 53)

Som jeg antydede i den generelle karakteristik af Besekows kunst, interesserede den »mytologiske« virkelighed ham mere end noget. Dette bekræfter hans evige jagt på en poetisk sandhed.

Situationen i det skæbnesvangre år 1933 i Tyskland, hvor den nazistiske ideologi for alvor begyndte at dominere, er indrammet i teksten af en slags *poetisk collage*, hvis metaforiske kraft er Besekows måde at give en kunstnerisk afspejling af realiteternes historie. I denne collage er der adskillige parabler og mytiske synspunkter, som minder om *kunstnertraktater*. En af disse myter er den bibelske historie om Jeremias' klagesang fra det Gamle Testamente. Myten om Jeremias, som her kan sidestilles med Faust-myten, personificerer en advarsel til den ydre verden om ikke at købe åndelige værdier for en slurk grumset vand.

Besekow havde følt varslet om et kollaps og en krig allerede under sin første teaterproduktion, der baserede sig på Stefan Zweigs *Jeremias*, på Det Kongelige Teater 1934 (Zweig 1933). Forudanelsen bliver udtrykt lakonisk med følgende skæbnets erkendelse: »Verden skulle først forstaa det seks aar senere — « (Besekow 1951, 126).

Alt dette for at sige, at myterne i de store fortællinger for Besekow kommer til udtryk som en slags indre reflekteret dialog, hvor samtalepartneren for ham fremstår som de store mytiske skikkelser Hecuba og Faust. I Besekows bøger fungerer dette næsten som om, han havde en medforfatter i et dialogisk partnerskab. Kunst og realitet indgår i en forbindelse, som i Besekows *Hecuba*-tekst bliver til en stedfortræder for en anderledes formgivning af en iscenesætters tavse tale. Realiteterne overgår menneskets forestillingsevne. Det er som om fortællingen om *Hecuba* ingen ende vil tage: dilemmaet er evigt. Den sidste beretning i teksten lyder således:

I folkeslagenes barndom fødtes Thalia, og hendes vugge satte de midt på kultpladsen. Når Shamanen tog masken for ansigtet og dansede Kult-Dramaet, ville han realisere det menneskelige fællesskabs muligheder og skabe lykke til stammen. Dette var for ham Hecuba. Århundreder gik. Kult blev til kunst — og Hecuba — Ja, hvad blev Hecuba for dig? — Metier? — Et kald? — Eller en livsanskuelse? — (Besekow 1994, 109-110)

Denne slutning på *Hecuba* giver et sammendrag af Besekows måde at formulere sit credo på: Hecuba-temaet i Shakespeare's *Hamlet* er blevet til en kærlighedsmyte om teaterskabelse. Besekow træder ind i en tusindårig lang mytologisk tradition om at fortælle om teatrets fødsel, og på samme tid er han blevet bevidst om det nærvæ-

rende perspektiv, ud fra hvilket han har legitimeret sine personlige og kunstneriske valg som iscenesætter.

Det er ikke helt enkelt at fastslå, hvor romanernes biografiske dele entydigt forvandler sig til en autobiografi. På samme måde som der er en skelnen mellem autobiografi og kunstneriske poetikker, kan Besekows *Hecuba* læses som en måde at repræsentere et professionelt anliggende på, nemlig sceneinstruktørens »uudtalte tradition«.

Kan vi nu på denne baggrund overhovedet bestemme bogen *Hecuba* som værende en biografi? Er biografien et andet ord for fiktion? Leon Edel, der har forsket i det skrevne liv, benægter det af følgende grunde:

Are biographies a form of fiction? Some critics hold this belief. But they are wrong. In a novel, the novelist knows everything about the hero or heroine. His characters are his own invention and he can do what he wishes with them. Novelists have omniscience. Biographers never do. The personages exist; the documents exist; they are the »givens« to a writer of lives. They may not be altered. To alter is to disfigure. A biographer may meditate on the habits and conditions of the personages; he may study their psychology; but he meditates on preexisting persons, some well known before they reach his printed page.(...) Lives are composed in most instances as if they were mosaics. Mosaics, before they are composed, are not fiction; they are an accumulation of little pieces of reality, shaped into an image. The danger of fiction resides in fanciful arrangement of these pieces of reality. (Edel 1984, 15-16)

Hvis vi undersøger Edels synspunkt, sådan som det fremkommer i hans bog, *Writing Lives: principia biographica*, er der nogle kriterier, som må være opfyldte, når han fremfører: »A writer of lives is allowed the imagination of form but not of fact« (Edel 1984, 13). Det faktisk betonedes i forhold til realiteterne, som er nærværende i Besekows *Hecuba*, afviger på nogle steder fra den måde, hvorpå begivenhederne faktisk skete – set fra et dokumentarisk synspunkt. Det forekommer endda, at Besekow ikke har gengivet erindringer fra den samme begivenhed på den samme måde, når han ved forskellige lejligheder har benyttet den samme grundfortælling.

Betyder det, at det faktuelle materiale i teksten er ændret, og at det overskrider grænserne for de rammer, som en forfatter til en biografi har tilladelse til at benytte? Objektivt set har Besekow ikke fulgt dette kriterium, men på et genre-mæssigt og meta-tekstuel plan forekommer det i denne sammenhæng at have meget begrænset betydning, om nogen. Mange af de beskrevne faktuelle vilkår synes ikke at interessere forfatteren synderligt meget i forhold til den »anden« fortælling. Som forfatter var han optaget af de billeder og den poetiske sandhed, som han kunne opnå med sin montage af udvalgte kapitler fra et levet iscenesætterliv.

Besekow har således ikke respekteret Edels kriterier i forhold til den meget konkrete sandhed. Det fremgår af, at han får læseren til at tro noget andet, nemlig på

løgnehistorien. Men paradoksalt nok er det en løgnehistorie, der ikke er usand. Æstetisk set er den sand, sådan som virkningen fremstår i for eksempel *Hecuba*.

Hvad var Hecuba for Besekow?

Besekow skrev *Hecuba* i 1951, tretten år før han udgav første bind af sine erindringer. Her har forfatteren udtrykt bevidsthed om sin egen kunstneriske integritet gennem brugen af Hamlets henvisning til det mytologiske i det, man kunne kalde for en skuespillers skabelsesberetning. De følgende to eksempler viser, hvor præcist denne myte fra *Hecuba* har spillet en rolle i Besekows måde at sætte ord på sin identitet som sceneinstruktør:

Du, som sidder dernede i mørket paa tilskuerpladsen – har du ikke følt det – teatret er dit »Jeg«s realisering – din drøms fuldbyrdede forkyndelse – din sjæls sejlads mod det fuldkomne. Men teatret skal realisere din drøm om det levende menneske – *ikke* din sukkersøde flugt fra virkeligheden eller dit natlige mareridt. (Besekow 1951, 20)

For Besekow har teatermyten med referencer til de store figurer i teatrets historie således gennem det meste af hans virke indrammet billedet af hans syn på iscenesættelse og identitet. Synspunktet fra citatet her er i realiteten også en beskrivelse, der kan henvise til det, der – mange år efter *Hecuba* – skete for Besekow i august 1995 under hans næstsidste teaterproduktion, under arbejdet med den svensk-finske dramatiker Runar Schildts *Galgemanden* (1922). Opsætningen fandt efter nogle prøver henlagt til Grundtvigskirken sted med teatergruppen Klar Scene i Vesterbro Kulturhus. I *Galgemanden* optræder der kun to figurer, Maria og den gale Oberst Toll. Obersten har følgende replik:

(*med et stjålent blik, i en let tone*) Det siges, at man må skille sig af med galgemanden inden man dør. (*Pause fyldt med angst*) Ellers får man ingen fred i sin grav. Går glip af den evige salighed. Ja, sådan hedder det altså. (*Pause*). (...) Jeg købte galgemanden af en dødsdømt jøde, en fattig rabbiner, som i sin ungdom havde købt den for ved dens hjælp at lære at kende de dunkle punkter i den hellige skrift, — dem som ingen kunne finde ud af. Nu rystede han af angst for at dø med galgemanden i sit eje, og han besvor mig at købe den. Jeg tøvede ikke længe — — (...) Jeg tøvede ikke længe. Det var blot prisen, som voldte vanskeligheder, for alle møntsorter på jorden var forlængst alt for store. Rabbineren havde betalt med en dråbe af Weichselens skidne vand, og jeg fandt på at give ham et sandskorn fra landevejen... (Schildt 1967, 16)

Maria udfrier til sidst obersten fra hans pagt med djævelen, og *Galgemanden* bliver til støv i hendes hænder.

Gengivelsen af det »overgangsritual«, som den lille dreng Sem gennemgik på sin vej ind til kunstens verden i *Hecuba*, og gengivelsen af det, som den gamle mand Sam Besekow opnåede ved at genoplive den selvsamme myte om galgemanden, er

indbyrdes forbundne livs- og professionsfortællinger. Der er klar referentialitet fra myten om Galgemanden til Faust-myten, som på denne måde forudbestemmer vor skæbne, så vi ved det på forhånd. På samme tid som denne afrunding på et livsværk forekommer så indlysende sand, så er det alligevel som om, der er noget overraskende i opdagelsen.

Besekow havde beskæftiget sig med Faust-myten tidligere, men det var alligevel ikke før end i 1984, at tidspunktet var kommet for den dengang 73-årige Sam Besekow til at iscenesætte den måske vanskeligste af alle dramatekster, nemlig Goethes *Faust*. Besekow har her i kort form tegnet sin profession som udtryk for det evigt Faustiske tema i hans professionelle liv som sceneinstruktør:

Jeg har jo arbejdet med værket i mange år på en mærkelig måde, og derfor har jeg altid haft denne mærkelige drøm, denne underlige drøm, at gennemspille FAUST som en tragedie om os, der altid har med videnskab, kunst, litteratur, maleri at gøre — at vi aldrig kan fuldende det billede, men vi har hele tiden for os et billede af, hvad det er, vi egentlig vil. Og det er jo noget af det, der som sådan har drevet hele min tilværelse fra forestilling til forestilling. (Gudme 1984, 2)

For en sceneinstruktør som Sam Besekow har det – i hvert fald set i bakspejlet – været en integreret del af hans liv at tænke i teatertermer og at forstå sig selv i teatrets symbolske eksistentialisme. Det er angiveligt her, det forførelseriske moment også indfinder sig på talens præmisser.

Da Galgemanden i sit perspektiv hæver kunstneren fra sin kontrakt med kunstens verden, er det et udtryk fra Besekows eget liv som sceneinstruktør, som har opnået den retning, som han selv havde sat ind i sin bog 30-40 år tidligere, fiktion eller ej! Som han har formuleret det i *Hecuba*: »Jo mere din kunst er et udtryk for verden, desto stærkere vil den være et udtryk for dig selv.« (Besekow 1951, 131)

I Besekows forfatterskab er det aldrig et spørgsmål om at præsentere en kronologisk biografisk dokumentationsgenre som sådan. Han var meget mere optaget af at iagttage ændringer i individualiteten i forhold til det, som vi kunne kalde »mytologiske« fortællinger, og som fylder erindringsidentifikationen på et anderledes konceptuelt niveau.

De »mytologiske« beretninger, der i denne sammenhæng i vid udstrækning henviser til en verden fra Gammel Testamente, lever i biografien, netop fordi de bliver fastholdt i den mundtligt overleverede tradition, der her står i stedet for iscenesættelsesens kommunikation med sig selv og sine skuespillere. Denne tradition minder os kontinuerligt om skæbnen, men traditionen forudsætter på en måde også selv at være en integreret del af et levet liv. Det levede liv hos Besekow kan med andre ord kun vanskeligt iagttages separat, som en serie af hændelser. Når de særskilte erindringsdele bliver repræsenteret gennem deres gentagne figurer, fremstår de som en nedfældet mundtlig fortælling, der på en måde består af en slags master-serie af

anekdoter. Der er humor og poesi i anekdoterne og i takt med, at man som læser bliver fortrolig med dem, fremkalder de ofte en genkendelse, der opleves med et smil på læben eller et glimt i øjet. Man kan endda næsten føle sig forført til ironisk set at tale om Besekows »galgenhumor«. Ironien gør fortællingen med dens mytologiske dybde til en historie, der bliver fortalt med forførerens drevne lethed, som i fremstillingernes modsætningsfuldhed afstedkommer en oplevelse af iscenesætterens erfaringsbetonede drivkræfter og kunstneriske besættelse.

I hans artikel »At lave teater er at leve teater« (1985) har Besekow formuleret sin kunstneriske intuition i en beskrivelse af, hvordan han 50 år tidligere, i 1934, besluttede sig for at sætte Stefan Zweigs *Jeremias* op. Det følgende citat er slutningen på en præsentation af Sam Besekow's tavse arv.

Tilfældigt — nej, der er intet, der er tilfældigt — søger vi noget bestemt, så finder det os, ubevidst griber vi efter det rigtige, det lægger sig ligesom automatisk i vore hænder — som den bog der åbenbarede sig for mit i et boghandlervindue: Stefan Zweigs: *Jeremias*, et læsedrama som blev en besættelse for mig. (Besekow 1985)

Iscenesætterens professionelle ethos og mythos

Lad os nu vende tilbage til et af de grundspørgsmål, artiklen her rejser. Hvordan kan vi undersøge iscenesætterens *ethos* og *mythos*? Hvilken form for hemmelighed afslører en analyse af iscenesætterens overbevisninger for os?

Besekow har i forskellige sammenhænge arbejdet med teateropsætninger, hvor temaerne er forbundet til nogle af vore største myter i den europæiske kultur og teaterhistorie.

I min analyse har jeg ladet Besekows billedsprog stå fremhævet ved en underlæggende koncentration af teatrale figurer eller arketyper fra teatrets historie. Besekow har tydeliggjort sin tilgang til teatrets historie, og jeg mener, at denne måde, hvorpå han utvivlsomt har følt sig hjemme i disse historier, har givet ham muligheder for at være i en konstant dialog med sine kunstneriske forfædre og med de traditioner, som de grundlagde.

Besekow fornemmede betydningen af at videregive sin egen arv, der er en del af en bestemt tid, og som efter nogle år definitivt vil blive glemt, hvis ikke den nedfældes i ord. Og med sin måde at medreflektere teatrets historie i en fremstilling af sin kunstneriske selvbiografi er iscenesætterens mytologi her blevet overvejende billedlig teatral.

Besekow har fremhævet den kunstneriske viden, som trækker på en tradition fra Aristoteles, som i kapitel 4 i *Poetik* omtaler, at selve det at skabe et billede af en genstand (*mimesis*) grundlægges fra barndommen som en del af erkendelse, viden og indsigt. Digteren, der her er blevet identificeret med iscenesætteren, indser senere, at forestillingsevnen også er en linje til at kommunikere sin viden og mere modne indsigt i kunsten.

Som jeg nu har gjort rede for det, har Besekow forvandlet sin kunstneriske barndom til tekster, der kan læses som poetik. Besekow har i sine beskrivelser af det forestillingsprægede symbol, som dukkede op fra den genkaldte erfaring i barndommen, en blød og ofte meget følsom måde at nå frem til sin pointe. Gentagne gange underforstår han en *etisk eksistentiel dimension* af barndommens lektie, som jeg har fremhævet i de klassiske emner, som er forbundet til bestemte teaterfigurer. Besekows måde at konstruere dette stof på ser jeg som et symbolsk arrangement af handlingsgange gennem fabler, legender og anekdoter, der kan læses som udtryk for *iscenesætterens mythos*.

Hvis vi i lyset af denne mythos genkalder os det græsk antikke udtryk for en »iscenesætter« hen mod slutningen af det fjerde århundrede f.v.t., nemlig en *koro-didaskalos*, kan det siges at sammenfatte begreber som autor og lærer. I dag ser man ofte, at iscenesætter og pædagog benytter et vokabular, som minder om hinanden, selv om de ikke udfør de samme opgaver. Gennem billedsprog, der er forbundet til de vokabularer, bygger de broer til det essentielle i deres håndværk på en måde, som man normalt netop ikke kan gengive i et hverdagssprog. Dette håndværk er i det 20. århundrede udtryk for en af de lektioner, som stammer fra Konstantin Stanislavskijs pædagogiske overlevering om arbejdet med den reflekterede skuespillers handlemåder.

Jeg har præsenteret Besekow som en iscenesætter, der ikke direkte formulerede sine ideer, sine overbevisninger eller endda sin overtro i et eksplicit konkret dagligsprog. Måske ville han end ikke have drømt om at gøre dette til en eksplicit redegørelse i sit forfatterskab, men når man ser på, hvad der gemmer sig bag iscenesætterens maske, kan man få indtryk af, at iscenesætteren på en måde bliver foruroliget af sin profession. Som iscenesætter er han bundet til billedsprog af enhver art. Han har brug for billeder for at kunne kommunikere, fordi formålet med denne kommunikation er at få skuespillerne til at skabe i scenerummet. Blandt de billeduniverser, som han søgte tilflugt i, er der særligt teatrale arketyper og mytologier, som gør iscenesætterens tanker æstetisk og filosofisk abstraherende. Den alt for konkrete dimension i denne type overleveringer frarøver kunsten sin distancerende egenskab som kvalitet.

Taget i betragtning, hvad der her er blevet bragt op som repræsentanter for »mytiske momenter af sandhed«, vil jeg tillade mig at fortolke den professionelle iscenesætters identiteter i Hecuba-motivet, bestående af hhv. Hamlet-myten og Faust-myten. Disse repræsenterer komplementære identiteter for aktører i kunsten. Prins Hamlet af Danmark fremkalder langt mere en bare en allusion om rædselskab. Billedet på et opgør med en stiv og forbryderisk væg af ignorance er en levende inspiration for Hamlet, ligesom det er for iscenesætteren på teatret.

Når man læser Besekows bøger, er det da også vanskeligt ikke at se ham som havende spillet sine roller, der forførte skuespillere og tilskuere i årevis uden at købe løsninger for en slurk af livets grumsede vand.

Sam Besekow: Altså blev det fabler. Fabler på fabler, som jeg kunne meddele og prøve på at få mennesker til at opleve som deres egne fabler. Det er i virkeligheden næsten umuligt og dog er det det eneste mulige, fordi hele vor tilværelse, når vi er nået op i årene, består af, at vi igennem erindringen, igennem de minder vi har, lever på de fiktioner, vi former ud af det. (Roos 1993)

Litteratur

- Andersen, Harald (1981) »Galgemanden«. In: Andersen, Harald, Per Skar og Lise Thorvildsen. Kammerat Glob. 53-62. Århus: Wormianum
- Barfod, Niels, Jarl Borgen, Herbert Pundik, Niels Birger Wamberg (red.) (1981) *Til Sam Besekow*. København: Borgen.
- Besekow, Sam (1951) *Hecuba*. Tegninger Richard Levin. København: Thaning & Appels Forlag.
- Besekow, Sam (1964) *Skrædderens Søn*. Uvederhæftige virkelighedsbetragtninger. København: Borgens Forlag.
- Besekow, Sam. »At lave teater er at leve teater.« Kristeligt Dagblad, 12. juli 1985.
- Besekow, Sam (1959) *Breve til en teatergal Professor*. København: Forlaget Fremad.
- Besekow, Sam (1966) *Syvtallet*. København: Borgens forlag.
- Besekow, Sam (1969) *Komedianter*. København: Borgens forlag.
- Besekow, Sam (1967) *Guds gøglere*. 2. udg. Borgens Billigbøger 80. København: Borgen.
- Besekow, Sam (1979) *Det musiske fænomen*. Garde, Mogens (red.). Musiske Mennesker. København: Berlingske Forlag.
- Besekow, Sam (1994) »Skrevet i vand«. Konrad Nielsens Livserindringer og resultater. pp. 111-274 IN Besekow, Sam. *At ane kraniet bag alle masker*. Tanker om teater og tilværelse. Redigeret af Klaus Rothstein. København: Borgen.
- Edel, Leon (1984) *Writing Lives: principia biographica*. New York: W. W. Norton.
- Gaunt, D. M. (1969) »Hamlet and Hecuba«. Notes and queries. 16: 136-137. A medium of inter-communication for literary men, artists, antiquaries, etc.
- Gudme, Niels Olaf (1984) »Det faustiske er den hvide races problem«. Interview med Sam Besekow før Gråbrødre scenens premiere på Goethes FAUST. Tusind Øjne, nr. 68, 8. febr., 2. sektion, 1-4. København.
- Panovski, Naum (1993) *Directing Poiesis*. American University Studies. Series XX, Fine Arts, Vol. 18, New York: Peter Lang.
- Roos, Ole (1993) *Guds gøglere*. København: Statens Filmcentral.
- Sandvad, Jørgen (1946) Således talte – Interviews med danske Kunstnere. Rasmus Navers Forlag: København.
- Schildt, Runar (1967) *Galgemanden. En midvintersaga*. Oversat af Arne Aabenhus. Gråsten: Drama.
- Shakespeare, William (2001) (1982) *Hamlet*. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London: Methuen.
- Schyberg, Frederik (1947) *Digteren, Elskeren og den Afsindige*. Litterære kronikker. København: Thaning & Appels Forlag.

- Schyberg, Frederik (1963) »Hvem er ham Hecuba?« pp. 42-78 In: *Skuespilkunst*. Med indledning og noter ved Jørgen Budtz-Jørgensen. København: Gyldendals Uglebøger.
- Zweig, Stefan (1933) *Jeremias*. Oversat af Sam Besekow. Manuskript på Det Kongelige Teaters Bibliotek.

Noter

- 1—Se Besekows introduktion til den danske udgave af Erwin Piscator: Det politiske teater. (Piscator, 1970, s. 9-17)
- 2—I lykønskningbogen fra kolleger og venner til Besekow i forbindelse med hans 70 års fødselsdag er der i appendiks en komplet liste af Besekows teaterproduktioner frem til 1981. (Barfod 1981).
- 3—Symbolsk figurkonstellation: Sem og Balder. Sem er Noahs mest uregerlige søn. Balder betyder ærefuld. Det er navnet på den nordiske mytologiske gud, søn af Odin og Frigg. M.a.o. mødet mellem sønner af to kulturers stamfædre.

Annelis Kuhlmann er cand. mag. et art i dramaturgi, fransk og russisk, ph.d. i dramaturgi på en afhandling om Stanislavskijs teaterbegreber. Lektor i dramaturgi på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Nuværende forskningsprojekt omhandler instruktørtraditioner i Danmark.



> Fra *Bare interior Grey light* (2006). Den dominerende synsvinkel er horisontal, og bliver først egentlig interessant, idet konstruktionen med et kamera i loftet bliver synlig. Det betyder, at rummet »befries« for tyngdekraften. Foto: Kirsten Dehlholm

Bare interior Grey light

Iscenesættelse af blikket på det tomme rum

Af Erik Exe Christoffersen

Et vigtigt greb i moderne teater er iscenesættelsen af tilskueren og en form for interaktion: det kan være rent fysisk som en »vandring« i værket, det kan være en iscenesættelse af tilskuerens blik, eller værket kan iscenesætte tilskuerens selvrefleksion eller kunstteoretiske perspektivering. Iscenesættelsen versionerer eller remedierer en bestemt måde at se virkeligheden på. Det betyder ikke, at instruktøren ikke også iscenesætter skuespillere og tekst, men selve relationen, som teatret skaber, perceptionen, sansningen, begivenheden eller interaktionen er central for instruktionen. Instruktøren iscenesætter denne begivenhed, og det betyder, at instruktion og dramaturgi begynder at flyde sammen i en fortælling fortalt gennem alle sceniske virkemidler fra lys, skuespillernes diktion og bevægelse, tekst og rum og fortællegreb som filmmediets *point of view* (fx fugle- eller frøperspektiv). Instruktionen bliver en form for remediering, genskrivning eller palimpsest, som ikke blot gengiver teksten, men som også skaber et nærvær gennem optikken.

Det er iscenesættelsen som fortællerinstans, der er emne for denne artikel, som beskriver *a work in progress*¹ i forhold til Samuel Becketts *Fin de Partie* (1957) eller *Endgame* (forfatterens engelske udgave, 1958) og arbejdet med et enkelt iscenesættelsesgreb: den vertikale optik. *Bare interior Grey light*, som konceptet hed, bestod i en remediering af teksten: fra et videokamera, som hænger i loftet og optager gulvet, projiceres billedet af liggende skuespillere op på væggen. Den vertikale optik er et iscenesættelsesgreb, som både skaber en teatralisering i form at en særlig tilskueroptik og sætter fokus på iscenesættelsens konkrete opførelseshandlinger, det performative niveau. Iscenesættelsen synliggør eller medierer både opførelseshandlingen og det skabte fiktionsrum. Denne dobbelthed skaber en teatral ramme, som er en iscenesættelse af tilskuernes blik og et performativt forløb, som tilskuerne er en del af i og med, at opførelsen udføres. Endelig iscenesættes et eksperimenterende arbejde med perception og tekst netop som »a work in progress«.

Når jeg benytter begreberne teatralitet og performativitet, er det delvist i forlængelse af Erika Fischer-Lichte (2006), som benytter begrebet teatralitet i forbindelse med iscenesættelsen og performativitet om den konkrete opførelse². I denne sammenhæng har iscenesættelsen imidlertid både et teatralt og et performativt niveau, ligesom også *Endgame* har det. Det har konsekvenser for det praktiske arbejde med både tekst og iscenesættelse. Fx kan de mange pauser både betragtes som teatrale afbrydelser af tekstens narrative forløb og performative afbrydelser af tekstens opfø-

relse. I mange iscenesættelser er der et sammenfald mellem det teatrale og det performative, så tilskueren så at sige glemmer dobbeltheden.

Målet for workshoppen var det modsatte: nemlig at adskille og fremhæve en spaltning mellem tekstens iscenesættelsesvision og opførelsens iscenesættelse med henblik på at skabe en fortælleposition udenfor teksten i en form for dialog med dens egen fortællekonstruktion. Udgangspunktet var en analyse af *Endgame* i en sammenhæng, hvor det installatoriske og skulpturelle aspekt var i fokus. Eksperimentet brød med tekstens vision, men udviklede til gengæld tekstens mediale sider, hvilket jeg skal vende tilbage til³.

Tomrummet

Beckett tilhører en tradition i teatret, som man kunne kalde »theatre as empty space«. Det er en tradition man finder hos Anton Tjekhov, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook og Eugenio Barba. Tjekhov udtrykker det gennem Konstantin Treplev i *Mågen* (1896):

Her har du et teater! Tæppe, så første kulisse, så anden, og endelig det tomme rum. Ingen dekorationer. Man ser lige ned til søen og horisonten. Vi lader tæppet gå præcis halvni, når månen står op. (s. 8)⁴

Der er en dobbelthed i teksten: teatret er både en teatral indramning af søen og en opførelshandling som understreges af månens opstigning og senere tilskuernes afbrydelse af opførelsen. Denne tradition drejer sig om modernismens opgør med enhver traditionel norm eller regel i kunsten. Der gives ikke en fikseret mening eller betydning. Kunsten kan kun udpege tomrummet eller intet. På den måde er der også tale om en tradition og en undertekst i *Endgame*, som rummer Shakespeares *Macbeth*, *Kong Lear*, *Hamlet* og *Stormen* hvor figurerne konfronteres med intetheden eller tomheden som et vilkår, hvor døden er det eneste absolutte, som til gengæld indtræffer tilfældigt.

I et gråt tomt rum med et par vinduer, et billede med bagsiden udad og en dør sidder den blinde tildækkede Hamm i en kørestol. Den ubevægelige tjener, Clov, står ved siden af og *stirrer* på Hamm. De to udgør et relationssystem til hinanden. Både som herre og tjener, bøddel og offer og som afsender og modtager. De er både forskellige og udgør en enhed, de frastødes og tiltrækkes i en uafsluttelig proces. Hamm er den siddende, centrumsøgende, jeg-orienterede kunstner, muligvis tidligere maler, mens Clov søger periferien, det anonyme og mekaniske, er seende og gående. Det går nedad bakke for dem begge, ligesom for forældrene Nagg og Nell, der sidder tildækket i hver sin skraldespand. De to spejler og mimer Hamm og Clov. Både Clov og Nell taler om at gå, men bliver dog.

Det grå billedtableau bliver langsomt til »scenen« (jf. regibemærkningerne). Idet Clov haltende kravler op ad en stige, trækker gardiner fra og ser ud ad vinduerne,

afdækker Hamm med sorte solbriller skraldespandene og stirrer stift på publikum, ind imellem med en kort latter. Udenfor er der, siger teksten, et tomt og gråt landskab. Hamm begynder at spille sin rolle. Nagg og Nell dukker op af skraldespandene og antyder en ulykke, som har lammet dem. Modsætningerne og utilfredsheden mellem personerne skærpes, mens Hamm fortæller en historie om en maler og om en mand, der ved juletid dukkede op og bad om hjælp til sit sultende barn. Sideløbende med fortællingen har Hamm et opgør med forældrene, som tilsyneladende er døende. Clov opdager en dreng udenfor, som får Hamm til at udbryde, »It's the end, Clov, we've come to the end. I don't need you any more.« (s. 131)⁵. Clov tager afsked med Hamm. Rejseklar bliver han dog stående »his eyes fixed on Hamm«, mens Hamm gentager begyndelsen og dækker ansigtet til med et blodplettet klæde. Stykket slutter næsten som det begyndte med tableau og »curtain«.

Det grå rum er et abstrakt rum uden dybde og uden nogen klar grænse til det udenfor. Man kunne tale om tankens eller kunstens scene, som i vestlig filosofi er forbundet med en række modsætninger: det fysiske og det tankemæssige, kopi og original, sandhed og blændværk, autenticitet og kunstighed, det mekaniske og det kulturelle, det endelige og uendelige eller repræsentation og virkelighed. Med andre ord er der tale om en række begrebsmodsatninger, som har karakteriseret vestlig tænkning siden Platon, og som udgør en form for dynamik, som ifølge Beckett ikke kan afsluttes. Til forskel fra Platon er der imidlertid ingenting udenfor, ingen idéverden eller oplysende sol.

Clovs første replik, efter han har gjort scenen klar til opførelsen, lyder: »(Fixed gaze, tonelessly) Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished« (s. 93). Hamm bekræfter senere »Enough, it's time it ended« (s. 94). Er det opførelsen, som næsten er fuldbragt, eller er det livet som sådan? Personerne er døende, og alt lige fra cykelhjul til kister, natur, smertestillende piller og kiks er det ved at være slut med. *Endgame* truer med, at det næsten er slut, før det er begyndt. Slut med at betyde noget bestemt, ligesom billedet på væggen med bagsiden udad kan betyde hvad som helst i det tomme grå rum. Det var denne tomhed, som er i fokus for *Bare interior Grey light*, hvor tomrummet iscenesættes som »tomrum«, det vil sige en form for teatral konstruktion, som synliggør remedieringen som en form for palimpsest⁶.

Endgame er en slags maskine, som både er virkningsorienteret og semiotisk orienteret. »Finished« er ikke blot Clovs første replik, det er også en metakommentar til den dramatiske form og til kunstens traditionelle receptionssituation. Beckett er først og fremmest tvetydig, og *Endgame* er for selvironisk til at blive apokalyptisk, for morsom til at blive tragisk, for refleksiv til at blive meningsløs. Der antydes en forhistorie, en katastrofisk fortid, måske også en skyld og en form for årsagshandling, men samtidig kan det være noget især Hamm finder på. *Endgame* destruerer kunstens umiddelbare betydning og er uden forløsning, genkendelse eller markante omslag. Personerne venter, gentager, misforstår, spejler og ekkoer hinanden i en uendelig *opførelse* af tekstens netværk af tegn og strukturer. Sproget har nærmest glemt, hvad det referer til, og i

modsatning til den klassiske dramatiske progression er der en udtalt *forsinkelse* i form af gentagelser og pauser. Figurene er hele tiden ved at blive statuer eller tableauer i takt med, at deres fysik, syn og hørelse forringes. Teksten spiller sammen med lyset, rummet, det skulpturelle og spillernes partiturer. Opløsningen af fabulaens dybdeperspektiv modsvares af en lignende opløsning af rummets dybde og billedets dybdeillusion og billeddannelse som sådan. Slut med »indhold« som noget essentielt.

Hammes første replik: »Me – (he yawns) to play« (s. 93) virker, som om der er nogen, der spiller *rollen* Hamm. På samme måde bevirker de mange gentagelser af replikker, at figurene ikke er autonome, men vævet ind i en tekst, som forhindrer en egentlig karakterdannelse. Det er som om, teksten opføres, og rollerne undersøger betingelser for at være og handle i en (tekst)verden. De afbryder hinanden, holder pauser, prøver teksten og henvender sig med en undertiden lidt træt gestus til tilskuerne, som om det allerede er for meget fra begyndelsen. Det er som om, rollerne er udspaltninger af et og samme (tekst)subjekt. Teksten skaber kun antydningssvis en ydre virkelighed og peger oftest på sin egen grundsituation som er, at nogen repræsenteres af nogen i et rum og i en bestemt situation for et publikum. Dette er tekstens udsigelsessubjekt, som en stemme i et net af intertekstuelle referencer og mere eller mindre skjulte citater. Hvem der taler, hvorfra der tales, og hvorfor forbliver tvetydigt. Måske er det netop derfor, Beckett holder af teatret og den dramatiske form. Her er fortælleren under alle omstændigheder fraværende og kun indirekte til stede, idet teksten iscenesættes i det mørke rum foran en skjult iagttagende »rotte« af en tilskuer. Hamm understreger denne grundlæggende situation med reference til Shakespeares *Hamlet*.

Hamm: All kinds of fantasies! That I'm being watched! A rat! Steps! Breath held and then... (he breaths out). Then bable, bable, words, like the solitary child who turns himself into children, two, three, so as to be together, and whisper together, in the dark. (Pause) Moment upon moment, pattering down, like the millet grains of...(he hesitates) ...that old Greek, and all life long you wait for that to mount up to a life. (s. 126).

Hamm og Clov opfører teksten med henblik på at vende tilbage til tavsheden og mørket. Dobbeltigheden mellem de talende skuespillere og de tavst iagttagende og lyttende tilskuere i teatrets rum kunne man indledningsvis hævde er et billede på teksten grundvilkår. Uden tilskuer er subjektet *intet*. Derfor vil Hamm og Clov og Nagg og Nell både forlade hinanden og blive.

Bare interior Grey light

Endgame giver ikke tilskuerne mulighed for en samlet afkodning og helhedslig fortolkning. Denne tilsyneladende utilgængelighed og måske uforståeligheden er udfordrende for en iscenesættelse. Denne kan efter min mening ikke begynde med en fortolkning af forskellige *endgames*: dommedag, katastrofe, subjektets død eller

kunstens endeligt. Teksten handler om spillets (fraværende) regler eller koder, som også tilskuerne eftersøger. En fortolket tekstrepræsentation ville således postulere en entydighed, som teksten selv nedbryder. Man kan så at sige ikke iscenesætte et indhold, men må iscenesætte mekanikken og dynamikken.

Workshoppen tog udgangspunkt i tekstens visualitet og første regibemærkning: »Bare interior. Grey light«⁷. Det grålige lys (clairobscur) betyder, at dybden i rummet sløres og vanskeliggør en afstandsbedømmelse og konturbestemmelse⁸. Den grå bagvæg vil forekomme ustabil som flade og rummet fremtræder tågefylt, og der vil kunne etableres nogle overraskende momenter i relation til skuespillerne, også fordi både det indenfor og udenfor er gråt og grænsen dermed mere eller mindre ophævet. Det konturløse rum opløser centralperspektivet, og derfor forekommer det ironisk eller patetisk, når Hamm vil undersøge rummets dybde eller grænser for at vende tilbage til centrum. Centrum eksisterer ikke mere og for tilskueren er sansningen af afstand, størrelse, dybde og dermed også balance usikker.

Denne bliktematik understreges af Clovs fokuserede blik på Hamm og på tilskuerne (yderligere forstørret i kraft af kikkerten) og omvendt naturligvis af Hamms blindhed og ufokuserede blik. Desuden peger det *bagvendte* billede *ophængt* på væggen, som hen mod slutningen tages ned af Clov for at erstattes af vækkeuret på spørgsmålet, om der er noget, der ikke kan eller må vises (billedforbud), eller er det et udsagn om, at kunsten ikke kan eller vil udtrykke en »udsigt«: Slut med udsigter, centralperspektivet og horisonten. Synshandlinger er en væsentlig dimension i teksten. I øvrigt kunne vinduerne i væggen pege på den klassiske renæssance-metafor for maleriet, der skaber illusionen af at se ud i virkeligheden.

Konceptet drejede sig som nævnt om en remediering af tekstens visualitet inspireret af Kirsten Dehlholms iscenesættelsesgreb, specielt i *Hvorfor blir det nat, mor* (opført på Århus Rådhus, 1989). Tilskuerne var her iscenesat således, at de fra anden og tredje sal så ned på »scenen« og performerne, som lå i en hvid ramme på gulvet. Når fødderne var præcist placeret på en linje, virkede det som om de stod, og når de løftede benene, virkede det pludselig, som om de svævede vægtløse i det tomme rum. Den vertikale optik havde den effekt, at tyngdekraften tilsyneladende blev ophævet, så det virkede som om, performerne befandt sig i et rum, hvor »op« og »ned« var foranderlige størrelser. Rummets koordinater blev optiske illusioner eller konventionelle vedtagelser.

Iscenesættelsen ekspliciterer gennem dette uvante blik synets kulturelle kodninger og iagttagelsen som *øjets* vane og trang til at genskabe det horisontale blik, selv når man udmærket ved, at man ser ned, og gennem denne handling er medvirkende til at forme og selektare det iagttagne. Der er ingen indholdsdimension bag forestillingen, idet »indholdet« er en formel effekt af konstruktionen. Den eksistentielle dybde, som titlen⁹ på forestillingen kunne henvise til, bliver til en optisk konstruktion, som viser sig usikkert, skrøbeligt og foranderligt i tilskueren. Vi kan ikke se verden i ét blik, og selv illusionen derom er tabt, idet mange mulige adgange er tilgængelige,

uden at én er mere nødvendig end andre. Tilskueren er hele tiden opmærksom på teaterhandlingen som optisk iscenesættelse og kan konkret bevæge sig rundt i denne for at betragte et rum, hvor performerne befinder sig mellem liv og død, mellem flade og rum.

Værket skaber en relation mellem afsender og modtager, som både er en teatral iscenesættelse og en performativ begivenhed. På begge planer kan man tale om interaktion mellem værkets objektive side og tilskuernes reception på ét sensorisk-perceptuelt plan (arkitektur, syn og hørelse), på et artistisk plan (sang, lys, koreografi) og på et symbolsk plan (sol, død, deroppe, nat). Dertil kommer et konceptuelt plan, hvor selve kunstrammen og værkrammen bliver genstand for refleksion. Værket fungerer funktionelt, hvilket ikke udelukker en form for patos knyttet til faldet, tab af perspektiv, det uendelige og tomrummet uden tyngdekraft. Der er netop her et tematisk sammenfald med *Endgame*, hvor en række modstillinger er centrale: oppe-nede, højre-venstre, flade-rum, nær-fjern, afgrænset-uendeligt, slutte-begynde og centrum-periferi.

Det var blikket i teksten og på teksten *Bare interior Grey light* ville undersøge med det vertikale greb. Performerne ligger i en ramme på gulvet af gråt vinyl. Der er en hvid stige og et vindue, som også kan være billedet på væggen. Det er en tom ramme, et bagvendt billede eller udsigten til det grå, eller er det væggen? I rammen er der kiks og en kikkert. Endelig ligger Hamm i en kørestol, og Nagg og Nell er skjult af sorte låg. Scenen videooptages fra loftet og projiceres direkte på bagvæggen. Her dannes billedet af et tilsyneladende normalt rum, hvor Hamm sidder og Clov kravler op ad trappen og ser ud ad vinduet. Men Clov kan også forrykke balancen og gå i luften, ligesom Nell senere kan svæve. Hun virker vægtløs som i vand, mens hun taler om at se ned på havets hvide bund. Både scenen og teksten er et bemærkelsesværdigt brud i *Bare interior Grey light* (se tekstmontage).

Iscenesættelsen er dobbelt, idet man som tilskuer både ser gulvets skulpturelle rum, performerens udførte handlinger og videoprojektionens rumillusion på væggens flade, hvor især Clov og Nell opfører sig »mærkeligt« teatralt. Teksten opføres og fremsiges af de liggende, mens det ser ud som om, den siges af de stående, men på en »forstyrret« måde. På samme måde med bevægelserne, som har denne karakter af at være dobbelt-opførte (liggende og stående).

Det skaber et spil mellem det teatrale og det performative (teksten, fiktionen og opførelsen). De forskellige lag i iscenesættelsen supplerer hinanden, men afbryder også hinanden, idet tilskueren skifter optik og perceptionsmåde mellem de faktiske handlinger og bevægelser på gulvet og repræsentationen på væggen. Denne teatral iscenesættelse er i sig selv en forestilling, som bliver til under opførelsen, ligesom selve værket lader sig betragte fra forskellige vinkler og afstande, idet tilskuerne kunne bevæge sig rundt om sceneriet i et samspil mellem scenen og tilskueren.

De to scener er samtidig, den ene foran den anden, men medieret af videokameraet. En tredje »scene« består af tekstcitater, ord, som projiceres op på væggen

med en overheadprojektor, og som gør scenen til et billedtableau: *no pain-killers, no bicycle-wheels, no sugar-plums, no seeing or walking, no nature, no Turkish Delight, no coffins, no horizon*.

Bare interior Grey light skaber en grænsesituation, et tærskelrum mellem flade og rum. Dybdekanturerne er uskarpe, som i tåge er man displaceret, går i ring og har vanskeligt ved at sanse op og ned, mellem ude og inde, fordi det hele er gråt i gråt. Usikkerheden forøger den subjektive tvivl. Intet perspektiv, intet centrum og en usikker sansning, som også betyder tab af objekter og subjektivitet. *Only grey*. Den langsomme nedtælling til *deadline* kan aldrig slutte jf. Zenons paradoks.¹⁰ Det vil aldrig slutte: »Why this farce, day after day?» som Clov og Nell gentager i en form for ekkko.

Dramatikeren som instruktør

Beckett var som instruktør optaget af skuespillernes bevægelser, plastik og gestik, lyset og teaterrummets indretning, scenetæpper, scenografi og teatret som en konkret kunstart i tid og rum, som skabende proces og som metafor¹¹. Beckett var forfatter-instruktør og opfattede såvel teksten som regibemærkningerne som urørlige elementer i værket, og en række opsætninger er faktisk blevet retsforfulgt, eksempelvis The American Repertory Theatre, som Beckett betegnede som en »komplet parodi«, fordi man bl.a. manglede de to vinduer tekstens regibemærkning angiver (Anna McMullan, 1994).

Der er imidlertid ikke en bestemt fortolkning Beckett forsvarede, idet han faktisk afviste at besvare spørgsmål angående intentionalitet, fx i forhold til figurerne. Han påpegede netop, at hans egen iscenesættelse blot var én ud af flere mulige, og at der ikke findes en original opførelse af tekstens musikalitet (McMillan and Fehsenfeld, 1988).

Becketts teater og kunstsyn rummer den groteske tradition, *commedia dell'arte*, mime, den shakespeareanske og molièrske tradition, hvor tekst og forestillingsproduktion er sammenhængende. Og han skabte en iscenesættelsestradition med klovne og *slapstick*- teknik, særlige talemåder og pauser, som man mere eller mindre er tvunget til at følge for at få tilladelse til opførelse af teksterne. Disse opførelsestraditioner indskrives i en modernistisk tekst, som tager udgangspunkt i selve opførelseshandlingen, og derved skabes en fold af spejlinger, som involverer tilskueren i stykkets forsøg på en slutning.

Beckett tillod ikke, at skuespilleren udtrykte sig eller fortolkede teksten, men fokuserede på konkrete arrangementer og partiturer, som det fremgår af instruktionsbogen¹²: skuespillernes bevægelser, der som et ekkoprincip gentages, fx Clovs måde at kravle op og ned ad stigen eller at banke på skraldespanden. De mange gentagne replikker får nærmest musikalsk karakter¹³ gennem vokale og rytmiske gentagelser, som skaber en performativ dynamik uafhængigt af de referentielle handlinger. Den

beckettske dramaturgi skaber en kompleksitet i sam- og modspil mellem partiturer, gentagelser, lydlige forløb og visuelle tableauer, men også en iscenesættelsestradition som ikke nødvendigvis er anvendelig i forhold til nye læsninger. Det er vigtigt at bruge teksten i nye rum eller arrangementer og »forråde« Beckett, fordi tekstens indre performativitet spiller en afgørende rolle. Spillet, gentagelserne, ekkoerne, farcen, repetitionen er netop ikke en bestemt stil, men et performativt vilkår for rummet, subjekterne og historien. Alt er ikke-absolut og under opførelse. Det gælder billedet med bagsiden udad, det gælder forholdet mellem flade og rum, op og ned, periferi og centrum, tidens gang, kausalitet, bevægelighed og ubevægelighed, syn og blindhed, nær og fjern, grænse og grænseløs, kunstens og figurerens usikre identitet. Teksten er under permanent opførelse og i en form for tilblivelse. Det gælder også de teatral og dramaturgiske koder.

Bare interior Grey light »forråde« Beckett-traditionen ved at beskære teksten og ændre det sceniske rum og karakterernes spil. Til gengæld betød fokuseringen på det grå og tomme rum, tab af konturer, dybde og i sidste ende tab af tyngdekraften, at vi fik fremstillet Becketts interesse for medialitet og medialisering. I *Endgame* og tekster som *Play* og *Catastrophe* (Beckett, 1986) drejer det sig om iscenesættelsens medialitet, og i fx *Film* (1986)¹⁴ om kameraets iagttagelsesmåde og konsekvensen af at blive betragtet. Kameraet forfølger her hovedpersonen, som forsøger at skjule sig i et tomt rum og fjerne mulige »blik«. Hund, kat, fisk, et billede af Gud, og billeder af ham selv (tilsyneladende) i en normal fortid med kone, barn og hund. Men han kan ikke flygte fra kameraet, som viser sig at være ham selv (hans selviagttagelse) med klap for det ene øje. Identiteten er ifølge Beckett en performativ dobbeltkonstruktion, selviscenesat, teatral og i bred kulturel forstand opført. Sådan er det også i *Endgame* en refleksivitet mellem skuespiller og tilskuer.

I *Bare interior Grey light* er videokameraet på lignende måde både en form for selviagttagelse, som figurerne ikke kan undslippe. Videoptagelsen slutter ikke. Iscenesættelsen skabte en medialisering både af teksten og opførelsen af denne som en vekslen mellem forgrund og baggrund, mellem illusionsrummets »skrøbelige« tyngdekraft og et konkret scenerum, hvor performerne lå på gulvet og understregede tyngdekraftens aktuelle virkning. De to scener er samtidige versioner, men kan ikke betragtes samtidig. Faktisk er det jo gulvscenen, som producerer vægscenen, selvom det umiddelbart virker omvendt. Der er ikke et principielt hierarki mellem de to scener, men tilskueren er tiltrukket af videoprojektionens billedbedrag som en særlig form for nærhed og skal så at sige anstrenge sig for at se de nærværende performernes handlinger på gulvet og derved »rekonstruere« konstruktionens faktiske proces. Værkets konstruktion omvender forholdet mellem videomediet og teatret og indskrives tilskueren i videoens vertikale og »alvidende« position – altså den klassiske fortællers distancerede alvidende position – som man samtidig kan se blive produceret. Iscenesættelsen bliver en fortælleposition, som er tilegnet tilskueren og adskilt fra

tekstens fortælling. Det er et greb, som Hans-Thies Lehmann har kaldt postdramatisk.

Iscenesættelsens kompleksitet

Bare interior Grey light er både en iscenesættelse af tekstens teatrale handlinger og af blikket på opførelseshandlingens performativitet og det er denne dobbelthed, som synliggøres som fortælle-måde. Denne *work in progress* kunne man også kalde en hybrid mellem *devising*, *performativ æstetik* og *det postdramatiske*. De tre begreber har hver sin teoretiske kontekst, men de reflekterer en udvikling i scenekunsten og glidninger mellem teater, performance, installationskunst og interventionskunst. Det fælles kan måske siges at være, at man betragter værket og processen som *en version* og ikke som noget endeligt, statisk eller uforanderligt, altså som en betydnings-tilblivelse som er forskellig fra andre mulige. Teaterversionen af *Bare interior Grey light* er post-dramatisk, eller måske snarere para-dramatisk i den forstand, at den ikke er underlagt teksten, men benytter teksten og betragter og iscenesætter tekstens rum udefra. Der er ikke tale om en position efter modernismen, men om en version eller konstrueret position udenfor eller ved siden af Becketts hermetiske rum.

Versioneringen kan være en kunstnerisk proces »in progress«, som det eksempelvis fremstilles i *De fem bispænd* (2003), hvor Lars von Trier har inviteret Jørgens Leth til at lave fem nye versioner af sin film, *Det perfekte menneske* (1967), og hvor greb og arbejdsformer bliver valgt ud fra næsten tilfældige dogmeprincipper og forslag. *Bare interior Grey light* arbejder med en lignende form for bispænd både af tilskuernes blik og af skuespillernes bevægelsesmåde.

Devising er ofte en kollektiv, ikke-hierarkisk arbejdsform og er et begreb for det felt, som er opstået i kølvandet på diverse uddannelsesformer i grænselandet mellem teori og praksis, som siden 60'erne har udviklet sig i såvel amerikanske som europæiske universitetsmiljøer¹⁵. Det typiske er et glidende forhold mellem det professionelle teater og det pædagogiske, såkaldt anvendte teater, og mellem håndværksmæssige uddannelser i fx skuespilteknik, instruktion, dramaskrivning, lysdesign mv. og en mere konceptuel, pædagogisk eller kulturel orientering. Disse glidninger er betinget af kunstarternes forandringer og anvendelsesperspektiver. Det konceptuelle understreger, at de strukturerende og kompositoriske elementer i processen kan være hvad som helst og er derfor baseret på visse »fund«, arbejdsgreb og på, at beslutningsprocessens former kan være lige fra terningekast til kausale argumentationer. Processen er eksplicit udformet som en betydningshandling og en skabelsesproces, hvor meningen ikke som sådan findes på forhånd. Processen skaber sin egen arbejdsdeling, som redefineres for hver gang. Det betyder, at man som udgangspunkt kan tale om en form for sidestilling mellem deltagerne: performer, instruktør, lys- eller scenedesigner og dramaturg er alle medskabende på hver sit felt. Ikke nødvendigvis lige meget og i en bestemt rækkefølge, men principielt.

Bare interior Grey light rummer en kreatorsk repræsentationseffekt og en vis grad af selvreferentialitet eller metafictionalitet, som peger på, at betydningshandlingen er set et bestemt sted fra af nogle særlige medvirkende. Det er en eksplicitering af afsenderinstansen, som er i værket som en konstruktion, der ikke nødvendigvis er identisk med den faktiske produktionsgruppe. Pointen er, at der er tale om en transparens mellem processens og forestillingens dramaturgi og derfor ikke en klassisk tekstrepræsentation, men netop en *version*. Denne forrykkelse gør det relevant at iagttage kunst som handling og tilblivelse frem for som indhold forbundet med den iscenesatte relation mellem værket som objekt og med tilskueren som perciperende subjekt¹⁶.

Som det er antydnet, er devisingprocessen et led i etableringen af forskellige typer af relationer: mellem deltagerne, mellem deltager og materiale og endelig mellem scene og tilskuer. Det post-dramatiske teater (eller det para-dramatiske) fokuserer ikke på værkets repræsentation af en bagvedliggende betydning, men på værkets *bliven-betydning* som relation. Selve receptionen bliver så at sige det centrale for værket. Via diverse kunstgreb skabes en form for rystelse eller mærkværdiggørelse af normalreceptionen og af dagligdagsperceptionen. *Bare interior Grey light* er ikke blot iscenesættelse af tekst, men en iscenesættelse af blikket på teksten, et videoblik, som skaber denne særlige optik og konstruktionsbevidsthed om et samspil mellem det reale niveau og det repræsenterede, det nærværende og det kopierede.

Det, vil jeg mene, er et vigtigt træk i samtidsteatret. Hotel Pro Formas *Hvorfor blir det nat, mor* er måske banebrydende for en række forskellige iscenesættelser, som fremhæver blikket og det vertikale. Hotel Pro Forma lavede selv senere *Operation: Orfeo* (1993), hvor tilskueren pludselig så scenepladen i fugleperspektiv og man kunne pege på Lars von Triers *Dogville* (2003), hvor det fugleperspektiviske har en meget betydningsfuld funktion. Katrine Wiedemanns iscenesættelse af August Strindbergs *Et drømmespil* (Betty Nansen Teatret, 2007)¹⁷ (scenograf: Maja Ravn) er et godt eksempel på brugen af det vertikale perspektiv. I teksten (1902) er Guds datter sendt ned for at iagttage verden og dens skæve udvikling. Hun er som en udenforstående antropolog i en fremmed kultur, hvor hverken traditioner eller synsvinkler er bekendte. Hvorfor gør de dog sådan? Langsomt bliver hun mere og mere indskrænket og fanget af individets begrænsede perspektiv.

Allerede i teksten arbejder Strindberg med en flydende perspektivisk næsten filmisk overgang fra scene til scene. Der overblændes fra rum til rum og derved indarbejdes en markant tilskueroptik i teksten. Denne har instruktøren overført til scenen som en vertikal optik. Via videoprojektion på bagvæggen og behændig scenekoreografi ser tilskuerne undertiden scenerummet fra oven: altså i et »guddommeligt«, såkaldt alvidende fugleperspektiv. Dette kræver naturligvis – i og med at tilskueren sidder i samme position – et optisk bedrag og en stram koreografering af performerne, som altså fra tid til anden bevæger sig som om de blev betragtet fra oven. Det er en bevægelig optik, som i filmen kan skabes gennem et flytbart kamera,

men her i teatret bliver det et subjektivt konstrueret perspektiv. Guderne har mistet deres dominans og magt, og dermed er mennesket overladt til kontingensen, flygtighedens og foranderlighedens vilkår.

Med iscenesættelsen af tilskuerblikket etableres der det, man kunne kalde et metafiktionelt spil med iagttagelsespositioner. Det vil ikke blot sige et spil med de formelle perspektiver så som ned og op. Det kan også være det globaliserede blik som iscenesættes. Det, at verden er blevet sammenhængende, men samtidig må iagttages fra forskellige positioner. Det Kgl. Teaters forestilling *Come On, Bangladesh, Just Do It!* (marts 2006) var en opførelse af Johan Ludvig Heibergs *Elverhøj* (1828) i Turbinehallen instrueret af Tue Bering. Forestillingen blev spillet af skuespillere, som angiveligt var hentet fra Bangladesh som billig arbejdskraft og *castet* som kendte danske skuespillere: Mads Mikkelsen, Ole Ernst, Paprika Steen. De spiller på dansk med parykker, sminket hvide i korrekte kostumer. Desuden medvirkede danske skuespillere som Thomas Corneliussen, Henrik Jandorf og Ellen Nyman. Det mest spillede stykke i dansk teaterhistorie, *Elverhøj* var outsourcet til Bangladesh og forestillingen viste som helhed processen med videoklip fra live-research i Bangladesh og prøver på bengali og engelsk med de hyrede skuespillere. *Elverhøj* versionen blev spillet live på scenen i en Mærsk-container. Undervejs i forestillingen opfordrer Ellen Nyman de underbetalte skuespillere til at kræve danske forhold, kaffepauser, toiletforhold mv. Én af pointerne var, at tilskuerne aldrig blev helt klar over realiteten i de »underbetalte« skuespilleres arbejde, om de virkelig sparede så mange penge, at det var muligt at invitere tilskuerne med på kasino efter forestillingen med tilbud om at spille for 50 euro? Der foregik altså både en teatralisering af tekstens handling og tematik, samtidig med at det performative understreges. Sammenstillingen af Bangladesh og København skaber et vertikalt globalt reflekteret blik hos tilskueren, som samtidig er en kritik af en national repræsentation.

Disse værker beskriver på forskellig vis faldet, den menneskelige ensomhed, hjemløsheden og uskyldstabet, kunstens forfald. Når det er interessant at betragte *Bare interior Grey light* i relation til de omtalte forestillinger, er det, fordi det viser den *vertikale* optik, som hverken er antropocentrisk, alvidende eller guddommeligt men sekulær og konstrueret, et formelt blik på teksten som i iscenesættelsen bliver en fortælleposition. Iscenesættelsen bliver en form for overmaling eller palimpsest.

Afrunding

Hvad fik vi ud af at benytte fugleperspektivet som greb? For det første fik vi belyst begrebet remediering som iscenesættelse, både som teatralt greb og som performativt greb. Disse lag i iscenesættelsen skaber forskellige virkninger. Det teatrale ved at reflektere tilskuerens position og synsvinkel, det performative ved at skabe et vekslende forhold mellem de to sceners reale og fiktionelle rum. For det andet var der tale om en kreatorisk effekt i forhold til teksten. Den blev set og hørt på en

ny måde ved at »opløse« tyngdekraften, og der blev udviklet nogle perspektiver på Becketts dramaturgi, som antyder en globaliseret fortællemanér i forbindelse med samtidsteatret.

Endgames grå rum kunne man kalde en form for genskrivning af Platons hule, hvor menneskene er fanget i deres eget blændværk afskåret fra det virkelige, det egentlige, det udenfor repræsenteret ved solen. Fangerne forveksler skyggerne med virkeligheden. Allerede Platons hule minder om et teater eller måske en biograf, hvor vi så at sige forveksler filmen med virkeligheden. Hos Beckett forekommer der ingen udgang. Personerne er fanget i metafysikken og tankens paradoks. Den fornuftige oplysning er blot endnu en version mellem det endelige og uendelige, mellem det absolutte og det tilblivende, mellem døden og fortællingen. Tankens metafysiske teater er hos Beckett et paradoksalt lukket rum: man vil forlade rummet, men bliver, man tiltrækkes og frastødes, man slutter og begynder i en uendelig dynamik: *a work in progress*. Man er indespærret i sin egen fortælling. Denne tilstand karakteriserer det moderne på en række forskellige niveauer og gør det moderne mere eller mindre klaustrofobisk.

Bare interior Grey light ville remediere og genfortælle teksten uden at blive et med det lukkede. Der var tale om et eksperiment, som iscenesatte tilskuernes synssans, høresans og perception af rum og flade i forlængelse af tekstens teatrale og performative perspektiver. I *Bare interior Grey light* kan man se rummet udefra og så at sige se tilblivelsesprocessen som en fortælleposition udenfor teksten. Iscenesættelsen bliver en måde at variere og genskrive teksten. Når den vertikale position er særlig interessant, er det fordi, man herfra kan se, at processen bliver genstand for refleksivitet. Det bliver muligt at følge tilblivelsen både af værkets univers, det grå rum, og af sin egen tilblivelse som tilskuer til denne proces. *Et drømmespil* og *Come On, Bangladesh* sammenvæver teatrale og performative træk i en kompleks iagttagelseskompetence, og det er netop denne, som *Bare interior Grey light* forsøgte at versionere, remediere og synliggøre i *a work in progress*.

Litteratur

- Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber. London, 1986.
 Christoffersen, Erik Exe: *Teaterhandlinge*, Forlaget Klim. Århus 2007.
 Cohn, Ruby: *Samuel Beckett: The Comic gamut*, London 1962.
 Fischer-Lichte, Erika: *Begrundelse for det performatives æstetisk*, i: Peripeti 7, 2006
 Heddon, Deidre og Jane Milling: *Devising Performance*, Palgrave 2006
 Kjølnér, Torunn og Rolf Alme: *Space and composition*, i: Frandsen, Miriam og Jesper Schou-Knudsen (red.): *Space & composition. A nordic symposium on physical/visual stage dramaturgy*, NordScen 2005
 Kjølnér, Torunn: »Noget om devising«, Tidsskriftet Drama 3, Bergen. 2000
 Morten Kyndrup: *Den æstetiske relation*, Gyldendal, Kbh. 2008

- Led, Jens Christian Lauenstein: *Konkretismens Katharsis*, ATP 50. Afdeling for Dramaturgi. 2003
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge 2006.
- McMillan and Fehsenfeld (ed.): *Beckett in the Theatre*, London 1988.
- McMullan, Anna: *Samuel Beckett as director: the art of mastering failure*. In *The Cambridge Companion to Beckett*, John Pilling (ed.), Cambridge University Press, 1994.
- Philipsen, Heidi og Lars Qvortrup (Eds.): *Moving Media Studies – Remediation Revisited*, Samfundslitteratur Press 2007.
- Vedel, Henriette og Wolf Iversen, Mette (eds.): *Et drømmespil*, Program, Betty Nansen Teatret, 2007

Noter

- 1—En workshop på fire dage med et koncept af instruktøren Kirsten Dehlholm, Hotel Pro Forma og dramaturg Erik Exe Christoffersen i samarbejde med lysdesigner Jeppe Nissen og Jon Skulberg og fire performere: Line Wyller, Anna Lea Olsson, Per Bech Jensen og Thomas Rosendal Nielsen. Det resulterede i en forestilling på 25 minutter, som blev opført efter aftale med Nordiska en enkelt gang i forbindelse med en konference om Becketts teater, Århus november 2006. Jeg skal i øvrigt henvise til en mere udførlig analyse af *Endgame* i Christoffersen 2007.
- 2—Der henvises til Peripeti nr. 6 og nr. 7 om performativitet og teatralitet, specielt til Erik Exe Christoffersen: *Teatralitet, teatralisk og teatralisering*. In Peripeti nr. 7. 2007.
- 3—Se tekstmontagen nedenfor, som giver et indtryk af remedieringens tekstgrundlag.
- 4—Citeret efter Anton Tjekhov: *De store Skuespil*. 1984. Oversættelse Kjeld Bjørnager.
- 5—Der citeres fra Samuel Beckett, 1986.
- 6—Se Morten Kyndrup, 2008, s. 129 om paramoderne palimpsest
- 7—Det visuelle koncept kan ses i sammenhæng med en række kunstværker som fx Robert Rauschenbergs *White Painting* (1951) som i kraft af hvidhedens transparens evne eliminerer billedets perspektiviske centrum og hierarkiet mellem billedets form og indhold. Yves Kleins iscenesættelse af det hvidmalede galleri uden billeder *Le vide* (1958). John Cages *4'33* (1952), som iscenesatte 4 minutter og 33 sekunders som en *lydpause*, der ikke kan isoleres fra selve opførelsen. Endelig James Turrels installation *Wedgework IV, 1974*, et »tåget« rødt rum som ved hjælp af lys skaber en dobbeltperception af flade og rum.
- 8—Jf. begyndelsen af *Hamlet*, hvor vagtposterne også befinder sig i grænselandet imellem lys og mørke og spørgsmålet er »Hvem der?«.
- 9—Fra børnesangen *Solen er så rød, mor* (1915), som drejer sig om at miste dagen og lyset og gå ind i mørket.
- 10—Teksten referer flere gange til det paradoks at Achilleus aldrig vil kunne indhente en skildpadde, som har fået et lille forspring. Hver gang han når til det sted, hvor skildpadden var tidligere, vil den have bevæget sig et lille stykke mere, som da skal tilbagelægges, og derfor vil der altid være et stykke vej og et tidsforløb, der skal indhentes.
- 11—Beckett var som Shakespeare optaget af teatret og scenen som metafor for verden. Scenen er som verden, hvori vi både er tilskuere og deltagere. Den kan ikke forlades, og udenfor er der kun intet eller ingenting.
- 12—I forbindelse med en række instruktioner, bl.a. London 1964 og Berlin 1967 udarbejd-

ede Beckett notesbøger, som ikke er publiceret, men refereret i MacMillan and Fehsenfeld, 1988.

- 13—Ruby Cohn, 1962. Her foreslås, at man tænker figurerne som musikinstrumenter i et musikalsk partitur.
- 14—Beckett's eneste *Film* fra 1964 er iscenesat af Alan Schneider med Buster Keaton. Filmen tog udgangspunkt i den irske filosof George Berkeley's motto: »Esse est percipi« (to be is to be perceived – at være er at blive iagttaget) (Beckett, 1986).
- 15—Med forbilleder i Bauhus i Tyskland og Black Mountain College i USA er der opstået »kunstskoler« som Performance Studies i New York, ATW i Giessen, Tyskland, Nordisk Teaterskole i Århus, School of Stage Arts (Cantabile 2) i Vordingborg, Akademi for Scenekunst i Frederikstad, Norge, Dartington College of Arts i Sydengland osv.
- 16—Se i øvrigt Kyndrup 2008, s 83 ff.
- 17—Se programmet hertil redigeret af Henriette Vedel og Mette Wolf Iversen.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951) er lektor på Institut for Æstetiske fag. Har blandt andet skrevet *Teaterhandlinger. Fra Aristoteles til Hotel Pro Forma*, Forlaget Klim 2007, hvori indgår analyser af både Beckett og Hotel Pro Forma.

Bare interior Grey light

Montage uden de originale regibemærkninger af Erik Exe Christoffersen. Oversættelsen: Chr. Ludvigsen *Slutspil*, 1958.

Clov: Forbi, det er forbi, næsten forbi, det må være næsten forbi. Korn på korn, et efter et, og en dag, pludselig er det en dyng, en lille dyng, den umulige dyng. Jeg kan ikke straffes mere. Nu går jeg ud i mit køkken, tre gange tre gange tre meter, og venter til han fløjter på mig. Passende dimensioner, passende proportioner. Jeg vil læne mig til bordet og se på væggen, og vente til han fløjter på mig (kravler op ad stigen).

Hamm: Jeg skal ... spille. Gamle klud! Kan der tænkes elendighed .. mere .. mere ophøjet end min? Uden tvivl. Tidligere. Men nu? Min far? Min mor? Min... hund? Å, jeg vil gerne tro at de lider så meget som den slags væsner nu kan lide. Men betyder det at deres lidelser er ligeså meget værd som mine? Uden tvivl. Nej, alt er a...bsolut. Hvor er jeg træt, jeg ville have det bedre i seng. Du forpester luften! Gør mig i stand, jeg vil i seng.

Clov: Jeg har liget taget dig op.

Hamm: Og hvad så?

Clov: Jeg kan ikke tage dig op og lægge dig i seng hvert femte minut, jeg har andet at gøre.

Hamm: Har du aldrig set mine øjne?

Clov: Nej.

Hamm: Du har aldrig været så nysgerrig, at du har taget mine briller af, mens jeg sov og set på mine øjne?

Clov: Trukket øjenlågene tilbage? Nej

Hamm: En dag skal jeg vise dig dem. De er vist helt hvide. Hvad er klokken?
Clov: Det samme som sædvanligt.
Hamm: Har du set efter?
Clov: Ja.
Hamm: Nå?
Clov: Ingenting. Jeg går og henter tæppet.
Hamm: Nej! Jeg vil give dig én kiks om dagen. En og en halv. Hvorfor bliver du hos mig?
Clov: Hvorfor beholder du mig?
Hamm: Der er ingen andre.
Clov: Der er ingen andre steder.
Hamm: Hvordan har dine øjne det?
Clov: Dårligt.
Hamm: Hvordan har dine ben det?
Clov: Dårligt.
Hamm: Men du kan gå?
Clov: Ja.
Hamm: Så gå! Hvor er du?
Clov: Her (går i luften).
Hamm: Kom tilbage! Hvor er du?
Clov: Her!
Hamm: Ser man det! Jeg troede du ville gå fra mig.
Clov: Åe, ikke lige nu, ikke lige nu.
Nagg: Min mam!
Hamm: Giv ham hans grød.
Clov: Der er ikke mere grød.
Hamm: Hørte du det? Der er ikke mere grød. Du vil aldrig mere få grød.
Nagg: Jeg vil ha' min mam!
Hamm: Giv ham en kiks. Det går for langsomt, dette her. Er det ikke snart pilletid?
Clov: Nej. Jeg vil gå fra dig, jeg har andet at gøre.
Hamm: I dit køkken?
Clov: Ja.
Hamm: Hvad, om jeg må spørge?
Clov: Jeg ser på væggen.
Hamm: Væggen! Og hvad ser du på din væg? Skriften? Mene, mene? Nøgne kroppe?
Clov: Jeg ser mit lys dø.
Hamm: Dit lys dø! Har man hørt magen! Nå, det kan vel ligeså godt dø her, dit lys. Se på mig og kom så igen og fortæl mig hvad du mener om dit lys.
Clov: Du skulle ikke tale til mig på den måde.
Hamm: Tilgiv mig. Jeg sagde: Tilgiv mig.
Clov: Det hørte jeg.
Hamm: Hvad er det der sker? Hvad er det der sker?
Clov: Noget er ved at finde sin bane.
Hamm: Nå ja, gå så. Jeg synes jeg bad dig om at gå.
Clov: Jeg prøver (går i luften).
Nell: Hvad er der min skat? Er det kæletid?

Nagg: Sov du?
Nell: Å nej!
Nagg: Kys mig.
Nell: Vi kan ikke.
Nagg: Prøv!
Nell: Hvorfor denne komedie, dag efter dag?
Nagg: Jeg har tabt min tand.
Nell: Hvornår?
Nagg: Jeg havde den i går.
Nell: Åe, i går
Nagg: Kan du se mig?
Nell: Dårligt. Og du?
Nagg: Hva'?
Nell: Kan du se mig?
Nagg: Dårligt.
Nell: Så meget des bedre, så meget des bedre.
Nell: Sig ikke det. Vore syn er svækket.
Nell: Ja.
Nagg: Kan du høre mig?
Nell: Ja. Og du?
Nagg: Ja. Vores hørelse er ikke svækket.
Nell: Vores hva'?
Nagg: Vores hørelse.
Nell: Nej.
Nagg: Vil du have en bid?
Nell: Nej. Af hvad?
Nagg: Kiks. Jeg har gemt halvdelen til dig. Trefjerdedele. Til dig. Vær's go. Nej? Er du syg?
Hamm: Så ti dog stille, I holder mig vågen.
Nagg: Du vil ikke have din kiks? Jeg gemmer den til dig. Jeg troede du var ved at gå fra mig.
Nell: Jeg er ved at gå fra dig. (Stiger langsomt op som om hun svæver eller flyder i vand).
Nagg: Du vil ikke klø mig lidt først?
Nell: Nej. Hvor?
Nagg: Nedad ryggen
Nell: Nej. Gnid dig mod kanten.
Hamm: Det er længere nede. I Hulningen.
Nell: Hvilken hulning?
Nagg: Hulningen! Vil du ikke nok? I går kløede du mig der.
Nell: Åe i går!
Nagg: Vil du ikke nok?
Nell: Der var dybt, dybt. Og man kunne se ned til bunden. Saa hvid. Saa ren.
Hamm: Stille!
Nell: Man kunne se ned til bunden (svæver ned igen).
Hamm: Er I ikke færdige? Bliver I aldrig færdige? Vil det aldrig holde op? Mit kongerige for en skraldemand! Fjern det skarn! Smid det i havet! Tag mig ud på en lille runde. Ikke for



> *Bare interior Grey Light* (2006)
(Foto: Kirsten Delholm)

hurtigt! Hele verden rundt! Lad mig strejfe væggene, og så tilbage til centrum. Jeg var lige i centrum, ikke? (Han forbliver samme sted i sin kørestol)

Clov: Jo.

Hamm: Hvad vi mangler er en rigtig rullestol. Er det min plads?

Clov: Ja, det er din plads.

Hamm: Er jeg lige i centrum?

Clov: Jeg skal måle efter.

Hamm: Mere eller mindre! Mere eller mindre!

Clov: Der!

Hamm: Jeg er mere eller mindre i centrum?

Clov: Det skulle jeg mene.

Hamm: Det skulle du mene! Stil mig lige i centrum! Lige i centrum.

Clov: Sådan!

Hamm: Jeg føler mig lidt for meget til venstre. Nu føler jeg mig lidt for meget til højre. Jeg føler mig lidt for langt fremme. Nu føler jeg mig lidt for langt tilbage. Stå ikke der, du gør mig nervøs. Nej? Godt. Siden det nu er måden vi spiller det ... lad os så spille det på den måde... og ikke tale mere om det ... ikke tale mere. Gamle klud! Du ... bliver her.

(Black out. De bukker, siddende på gulvet).

Clov: Nu sker der noget. Jeg ser ... en skare ... henrykte ... af glæde. Det kalder jeg forstørrelse. Nå? Skal vi le?

Hamm: Det synes jeg ikke.

Clov: Jeg heller ikke.

(Rejser sig og ser op mod kameraet. Black out)

Kollektivvældet

Kritik og konsensus i tysk teaters provinslaboratorium

Af Cecilie Ullerup Schmidt

Det teoretiske/praktiske konfliktområde

Om natten flytter vi ind i prøvesalen, fylder den med lys, grangrene, Roland Barthes og tre candyflossmaskiner. I weekenderne sidder vi koncentreret foran computeren i lydstudiet og redigerer et hav af stemmer. Institut for Anvendt Teatervidenskab i den tyske provinsby Gießen er et beboeligt laboratorium for initiativrige og selvorganiserende studerende, der arbejder i konfliktområdet mellem akademisk teori og kunstnerisk praksis. I år har jeg fået lov til at være den gæstestuderende på det lille institut.

Dag 1, midtdecember 2007, Gießen: Kunstnertvillingerne Katrin Deufert og Thomas Plischke byder velkommen på et praktisk seminar om *Subversive kroppe*. Jeg havde forestillet mig noget med bevægelsesimpro, samt grundlæggende indføring i koreografi. I stedet ser vi to film om udklædning og identitetsoverskridelse, *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990) og *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (D.A. Pennebaker 1973) og bliver bedt om at skrive noter på kartotekskort. Kartotekskortene samles ind, omfordeles. Jeg får en andens notater. Opgaven til den efterfølgende dag lyder: medbring et objekt, som du har lyst til at kommentere eller illustrere kartotekskortene eller et fænomen fra kartotekskortene med. Vel at mærke de to nye kartotekskort – ikke noget med at arbejde videre bag din egen brille. Vi skal lave en udstilling i morgen. Adjø.

En brunkaklet universitetskorridor i Gießen kaldet Wilsonstraße huser Institut for Anvendt Teatervidenskab (ATW). Da ATW for 25 år siden blev initieret af amerikaneren Andrzej Wirth, var det med motivationen *Theater als Ort des Denkens* – teater som tænkningens rum, fordi praksis skaber filosofi og omvendt: fordi teori inspirerer og forandrer kunstnerisk skabelse. I dag ledes studiet af instruktør og komponist Heiner Goebbels, der selv underviser i den anvendte videnskab, men også inviterer to praktiske gæsteundervisere hvert semester. Marina Abramovic, Jerome Bel, Michel Laub og René Pollesch har været på besøg. Lige nu bevæger deufert+plischke de studerende på Wilsonstraße, mens scenografen Thomas Dreissigacker opfordrer til rumlig oversættelse af fænomenet »at vente«. I næste semester kommer Rimini Protokolls Daniel Wetzl og den konsekvent minimalistiske instruktør Laurent Chétouane. Skolen har sendt Volksbühne-dramatikeren René Pollesch og konventionsrevsende scenekollektiver som She She Pop, Rimini Protokoll og Monster Truck ud i den europæiske scenekunst og skabt sig et ry som de frie gruppers fødegang. ATW er altså ingen instruktøruddannelse i klassisk forstand, men et arnested for

iscenesættelsens intensive mutation gennem kollektiv skabelse og revision af ethvert scenisk udtryk.

Den teoretiske undervisning her i Gießen strækker sig fra traditionelle historisk-analytiske fag, over medieformer, genderteori, humor efter Auschwitz, nærlæsninger af Walter Benjamin, til iscenesættelse efter Brecht i film, billedkunst og postdramatiske tekster. Udover de teatervidenskabeligt relaterede emner er det en del af uddannelsen at besøge andre institutter. De praktiske kurser dækker foruden seminarerne med gæstende kunstnere både lyd- og filmredigering, sceneteknik og fysisk/ stemmetræning. Men trods alle tilbuddene er ATW mest af alt en legeplads for de knap 70 studerende, der bruger al deres tid i det perfekt udstyrede, isolerede arbejdsresidens. Med selvorganiserede ugentlige filmcafeer, performanceudkast og kritiksaler i prøvesalen, plus de mange identitetsspørgsmål, fejder og fælles udviklingsprocesser har ATW en højskolelignende intensitet.

Selvom studiet har en 25-årig erfaringshorisont, har det stadig ikke fundet sig en oversættelig og entydig identitet. Der bliver ved med at være stridigheder om, hvad *anvendthed* går ud på: skal man konkret italesætte teori på gulvet, lade det være baggrundsinspiration for iscenesættelse og leg med præsens på scenen eller sparring for samtidstilgange til en forstokket, gammel kunstart?

Der er en stærk vilje til at se ud over teatervidenskaben som felt og en inspirerende polemik og kritisk stillingtagen til især begrebet performativitet og Erika Fischer-Lichtes monolitiske og semiotiske systematik. Faktisk er det et ganske særligt år i år, for »Far er ikke hjemme«: Goebbels er draget til Berlin og i stedet har vi en teoretisk begavelse som stedfortrædende professor: Nikolaus Müller-Schöll, en Adorno-belæst oprører med blussende paroler *afformativitet*¹ og opfordringer til at sabotere Bologna-processens nye bachelorisering, som truer den frie læring med sin modulariserede og målorienterede struktur.

Den skrevne bevægelse

Deufert+plischke, som i dette semester har sendt os ud i en vaklende, koreograferet skriveproces, er et par, der på mange måder inkarnerer instituttets konfliktfyldte karakteristika af teori og praksis. De er filosoffer og dansere. De er kolleger og kærester. Deufert+plischke kalder sig kunstnertvillinger (se også artistwin.de) for at inkarnere den incestuøse, uadskillelige forbindelse mellem kunst og liv. Under en morgentræning i vores workshop siger Thomas Plischke:

I moderne dansekompanier hænger man ofte privatlivet, seksualiteten og begæret i garderoben, klæder sig i stramt dansertøj og forventer, at salen er et neutralt arbejdsrum. Det skaber fysiske og mentale blokeringer, og den slags blokeringer er vores omdrejningspunkt.

Officielt er Katrin Deufert ph.d. i John Cage og Thomas Plischke uddannet koreo-

graf og danser fra den ombejlede PARTS skole i Bruxelles. Som iscenesættere er deres opgave, pædagogisk set, som værtens: at skabe rammer og dramaturgi for arbejds-skridtene. Men samtidig er deres praksis som kunstnere også grundlæggende et filosofisk ærinde, nemlig at gøre op med konsensus ved at åbne for oversættelse af og variationer over det givne. Det gælder i særdeleshed den konsensus, at kroppen blot er en tegnbærer, dvs. uden fortid, uden begær, uden prægning. For deuffert+plischke er bevægelsen imidlertid et sprog i sig selv, der kommunikerer, inklusiv alle vores individuelle blokader. Seminaret har titlen »Subversive kroppe«, hvilket de i en lecture performance under workshopen udlægger på følgende måde:

Subversion kommer af det latinske subvertere (omvælte, omvende. Sub: under. Vertere: vende, forvandle, oversætte). Subversion er ikke det samme som opposition. Vi er omgivet af en mangfoldighed af versioner af virkeligheden, som foregøgler os fakta eller omvender eller postulerer, forvandler og oversætter, hvad vi forstår som virkeligt. Det interesserer os at undersøge *version* som deltagelsesform og de muligheder, som deltagelsen tilbyder i en *oversættelse*. Derfor arbejder vi i første omgang med den stille skrivning i stedet for at forestille og vise kunstnerisk materiale. Der er altså altid en formundersøgelse af, *hvordan* vi meddeler og bevæger os, på spil, ikke kun af *hvad* vi meddeler. Dermed er bevægelse ikke blot et mimetisk eller følelsesladet dansetrin, men også en videregivning af materiale: For det første er der skrivning, tænkning, skitseren, kommenteren, videregivning, betragning, dokumenteren – det er for os alt sammen bevægelser, det er praksis, fordi den enkelte krops væren konstant er involveret. Vi vil undgå, at bevægelse reduceres til en visuel logik, kropsteknisk, som kun fremviser, efterligner og mimetisk formidler, hvilket så sidenhen arrangeres som koreografi. Det er vores store kritik af dans, at sproget mangler, hvilket dog ikke gør kroppen sprogløs.

Den fiktive barndom

Dag 2: Objekter udstilles spredt i prøvesalen, eksempelvis: et par strømpebukser, en abedukke med et hvidløg i favnen, et pink glitteræg, et bogopslag om selvets mindesmærke hos Ilya/Emilia Kabakov, en walkman med en sang om at stå i hjørnet. Første arbejds-skridt er at gå rundt i udstillingen og efterlade små skriftlige kommentarer ved objekterne. En times tid. Næste er at kategorisere objekterne ud fra kategorier som tid, materiale, indhold, ejer, sted. En times tid. Dernæst: påstand tilknyttet person (ejer/ inkarnation af genstanden/betrager). En times tid. Salen er fyldt med objekter, iltfattig og tæt af notitssedlernes til tider observerende medtænkning og fantaserende hilsner, til tider ætsende, kritiske kommentarer og bedømmelser. Udmattet middagspause, ordknap, alle ord har skriften slugt, og vi er overudfordrede. Dernæst: lave udstillingskatalog i stilehæfter – dokumentere de objekter, som skal »leve videre« efter dag 2 i ord og tegning. Dokumentation er subjektiv: hvilke objekter dokumenteres? Hvilket kommer først? Hvilke notitser skrives med? Hvor stor skal skriften være? Hvad er en overskrift? Hvilken orden har hæftet? En

times tid. Dernæst: omfordeling af hæfterne. De er nummererede, så mit nummer 20 går til ham med nr. 21, jeg får nummer 19. Hjemmeopgave før dag 3: At skrive kartotekskortene fra dag 1 ind i »udstillingskatalogerne«, som var en fremmeds filmnotater, en redaktørs associerende kommentarer. Dag 3: hæftebytte, nu har jeg nummer 18 og skal skrive hæftets fiktion: en sammenbinding af objekterne og kommentarerne i hæftet. En times tid. Dernæst: hæftebytte, jeg har nummer 17 til gennemlæsning. Det er nu min opgave at skrive, hvad der mangler i hæftet, indholdsmæssigt, fra udstillingen eller sprogligt. En times tid. Kort før slutningen af dag 3: hæftebytte, jeg har nummer 16 og laver listeskrivning: steder, personer, aktioner og objekter i hæftet. Sluttelig: hæftebytte, jeg har nummer 15 – og hjemmeopgaven til vi ses igen lyder at afbilde listerne visuelt, fx med foto.

Det er en filosofisk og udfordrende agenda, som kunstnervillingerne fører i samtidssansen. Og i løbet af den intensive weekend er knap en fjerdedel af de deltagende studerende hoppet fra, fordi metoden skaber frustration: ufokuseret, ensom, overfladisk, fortænkt, alt for hurtig og tilmed uden at vi kan få talt med hinanden undervejs, lyder kritikken. Jeg finder den befriende: løssluppet fra tanken om en egensidig genialitet, solidaritetsskabende i sit tyste skriftfællesskab, hvor det ikke gælder om at råbe højt og velartikuleret, udfordrende i disciplinerne med-tænkeri og darlings-forkastelse. Her midt i februar 2008 er vi en workshopweekend og mange billeder og ord videre, men jeg har stadig ingen idé om, hvordan en afsluttende performance kommer til at se ud ved præsentationen i marts.

Mit eget afsæt var at omsætte hæfte 15's liste med steder, personer, aktioner og objekter ved at affotografere og dermed genindramme analoge barndomsbilleder med digitalkamera: hvordan poserede jeg som barn? Hvordan tog min mor billedet? Og hvilke ord fra hæftets lister knytter jeg i dag til et billede? Et eksempel er ordet *stehen*, den måske neutrale aktion »at stå«, som jeg har parret med et billede af mig selv som 7-årig, klædt i leopardgamacher og en vatudstoppet top, Madonna-plagiat. I min gruppe har vi fundet sammen gennem slægtskab i hæfterne. Tematikken hedder foreløbig på ordspillerisk tysk *Denkmal Kindkunst* (a la *Mindesmærke for barndommens fremtid*) og handler om, hvordan vi producerer vores egen og hinandens identitet gennem (selv)iscenesættelse. Og om hvor vigtig, nærmest monstrøs, barndommen er i vores subjektivering. Vi er nået til et stadie af medieforslag, dvs. oversættelse af hæfternes indhold i andre udtryk, og der bydes radikalt ind med alt fra spejlkabinet, bronzeskulptur og bombemonument til mere formel videoinstallation. Kroppene er med overalt, men ikke nødvendigvis med strakte fodled.

Vores opgave i gruppen er at oversætte barndommens forgængelige erindringer til nogle påstande – som om vi kunne fastholde den og lade billedet af dem, vi var, føre os sikkert ind i fremtiden. For fortiden er som barndomsfotografierne kun fiktioner, som vi bruger som kompas, som mindesmærker, vi kan samle vores identitet om. Potentialet er imidlertid, at vi også kan oversætte eller omskrive fortiden og opfinde

barndomsfotos, der måske aldrig var. Et andet mindesmærke over barndommen er i vores bunke af medieforslag blevet til en påståelig tekst:

Som barn ligner jeg med mine tykke arme og marmorerede silkehud en barok engel. Hver sommer sidder vi under birketræerne og synger. Jeg er 52 meter høj. Skulptøren Milos Waldmann har støbt mig som bronzebarn. Hendes mund åbnes af glædesfuld harme, to fortænder viser, at spædbarnsalderen langsomt er forbi. Og nu: du som Sokrates. Du som barn som Sokrates. Du har intet skæg, men ellers stemmer alt.

Netop i løgnen eller i den fiktive genfortælling ligger subversionen, lyder seminarets påstand. For når vi har udført et nyt mindesmærke over barndommen eller udtalt fiktionen om, hvordan den var, så har vi skubbet til det, vi forstår som virkelighed.

Den geniforladte konsensus

Den metodiske tilgang hos deufert+plischke, hvor man skiftevis fordyber sig alene, giver videre, modtager materiale, bearbejder og mødes fungerer fantastisk som dynamik for mennesker, der arbejder sammen for første gang, fordi hver enkelt får fordybet sig, før han/hun igen mødes med gruppen. Denne tilgang er dog ikke sjælden på ATW. Selv er jeg blevet inviteret ind i et af de etablerede regie(instruktions)kollektiver på instituttet, Monster Truck, hvor alle er instruktører og performere, kostumierer, teknikere og scenografer. Udover at vi også bor sammen, arbejder vi for tiden ca. 40 timer om ugen i prøvesalen. Mellem prøverne bliver der researchet i kostume, tekst eller teknik på egen hånd. Monster Truck arbejder kollektivt under prøverne: en går på gulvet, en anden styrer teknik og resten – for tiden tre – skiftes til at foreslå instruktioner eller kommentere på den performende og teknikernes bud. Det er et variabelt kollektiv, der fra produktion til produktion ændrer sig i størrelse og på navnelisten. Ikke desto mindre har fire medlemmer været med i de sidste tre produktioner, *Meltdown*, *Live tonight!* og nu *Comeback*. Og selvom vi ikke har bestemte poster, er det klart, at der alligevel er en praktisk ansvarsfordeling og en vis magtfordeling. Det væsentlige er imidlertid, at alle har mulighed for at ytre sig om alt og deltage i enhver version, der finder sted i iscenesættelsesprocessen. At arbejde i et såkaldt regikollektiv kræver derfor et stort ligeværd, en fortrolighed, en evne til at lytte, men også et mod til at deltage og ikke blive slået ud, når de andre forkaster en idé. Og det er da også langt fra alle, der arbejder kollektivt eller for den sags skyld fast med de samme mennesker. Hvad er det, man siger i Arts In Buisness? At kunstnere bare kan det dér med at slippe kreativiteten løs og arbejde sammen? Ikke her i hvert fald – så let slipper man ikke. Tværtimod arbejder mange i nye konstellationer fra projekt til projekt og ofte også alene eller i par. Og selvom Gießen er kendt for kollektiver, er der også studerende, der sværmer for gammeldags hierarkier, klar rollefordeling og egenrådigt instruktørvælde – skriver jeg med glimt i øjet, for det er naturligvis

politisk ukorrekt ifølge skolens uskrevne konsensusideal: kollektivkunstneren, der vedkender sig sit sociale behov og sin geniforladte replikantstatus.

Den konstante problematisering af både kunstnerisk liv og udtryk, studiegang og videnskab, som finder sted i Gießen, skaber både associationsrig scenevildskab, konsekvente koncepter og skarpe udsagn. Men indimellem er folk efter min mening lidt for gode til at være kritiske og passe på sig selv – og derfor ikke turde afprøve noget scenisk af skræk for en hardcore kritiksnaq, hvor ord som »naiv« eller »affirmativ« eller sågar »traditionel« kan forekomme som hårde piskeslag. I lydstudiet optager en medstuderende, Rostislav, for tiden en humoristisk kommentar til instituttets selvforståelse i form af et sprogkursus for nye/udenlandske studerende. Sætningerne lyder fx »Det er ikke subversivt. Det bekræfter kun den tvangsheteroseksuelle Matrix«, »Det er ikke muligt at tænke sådan noget som et subjekt udenfor strukturen« eller »Her fortæbes man i et tankemønster, der efter min mening bliver for anskueligt! Til gengæld har jeg kun hørt sætningen »Hvad er min motivation for at gå hen til vinduet?« én gang – og det med min egen stemme, da jeg med islændingen Fridgeir forberedte vores nordiske bidrag til juleperformancen, hvor vi var blevet enige om, at det mest perverse, man kan vise på ATW, er opgørsscenen fra *Et dukkehjem* spillet naturalistisk.

Hej Cecilie,

Blot et enkelt spørgsmål? Var det muligt at give projektet, som du beskriver, en form for afslutning? Du skriver, at det slutter i marts. Det drejer sig måske bare om at skrive en side eller to mere til forløbet.

Lektor Erik Exe Christoffersen

Hej Erik,

Jeg har af flere omgang overvejet, om jeg skulle tilskrive den sidste del af projektet i artiklen. Men jeg synes, der er noget spændende ved at lade læseren i stikken i processen uden at afsløre et endeligt, kunstnerisk outcome - det kan de jo selv fantasere videre om og dermed tage del i arbejdet: skrive/ tænke, hvad der endnu mangler... Og tak for din deltagelse også! Hvad mon du forestiller dig? Nu får du alligevel et svar...

Vi havde d. 9. marts en præsentation på instituttet som praktisk talt »bare« var et arbejdsskridt vist i prøvesalen, på instituttets gange og i en gård. Vi arbejdede videre med vores radikale, ikke-tilpassede former for scenekunst og i min gruppe endte bronzeskulpturen af barnet med at blive til virkelighed gennem en lecture performance, der dels via radiomontage og dels via sproglige påstande udtalt af gruppen

manifesterede sig. Ligesom du, efterspurgte også medstuderende og tilskuere ved præsentationen en mere tydelig slutform, men arbejdsprocessen var efter 3 måneder/ 3 workshops/ 13 intensive arbejdsdage endnu ikke moden til at blive indrammet som kunstnerisk produkt. Derfor var publikum inviteret ind til et arbejdsskridt med »anarkivering«, hvor grupperne forholdt sig til deres radikale medieforslag som noget, der enten havde fundet sted, fandt sted eller skulle finde sted i fremtiden. Det var derfor et stadie af (selv)refleksion, der konkret viste tegnede skitser, fragmenterede hørespil, filmmontager, lectures, genopførsler skridt fra forgangne koreografier og undersøgende kostumeskift for fremtidige forestillinger.

Præsentationen af projekterne udarbejdet med deufert+plischke er for mig at se et politisk statement på scenekunstscenen: forskning tager tid. Og vi tager os tid. Og samtidig: enhver præsentation er kun en version af det aldrig kommende endelige. Hvad vi viste søndag d. 9. marts var et arbejdsskridt og selvom deufert+plischke er kørt hjem til Hamburg, arbejder samtlige grupper så vidt jeg ved videre. Fordi vi har fået fat i en metode, der tillader den enkelte stiltiende fordybelse og kollektivet en dynamik af divergens og konvergens: videregivelsen, at samles, at splittes, at overtage hinandens idéer, at påstå, at anarkivere. Og fordi vi har fordybet os i temaer som fx umuligheden i at monumentalisere barndommen, som vi ikke umiddelbart kan eller vil slippe igen.

Så fik du altså en kort version - jeg vil enten foreslå, at du copy-paster denne email korrespondance mellem os som afslutning på artiklen eller lader læseren forblive i versionen midt i forløbet, som allerede er i artiklen.

Alt godt fra Cecilie

Noter

- 1—Müller-Schöll belærte os for nylig om, at hvis vi ikke ville opføre os som dumme, end vi er, skal vi ikke beskæftige os med performativitet uden at have konsulteret Werner Hamachers læsning af Benjamins *Zur Kritik der Gewalt*: Hamacher, Werner: *Affirmativ, Streik* in Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt »Darstellen«*, Suhrkamp, Frankfurt 1994, s. 340-374. God læselyst!

Cecilie Ullerup Schmidt (f. 1982) instruerer, performer og skriver i feltet mellem teori og praksis. Har studeret litteratur og moderne kultur på Københavns Universitet og anvendt teatervidenskab i Gießen.

Another view

– et minisymposium om postdramatisk teater

Af Julie Achton Nikolajsen

Tirsdag d. 18. december 2007 havde Camp X og Statens Teaterskole – Efteruddannelsen inviteret Tim Etchells, leder af Forced Entertainment¹, og Andrew Quick, lektor i teatervidenskab ved Lancaster University, til at være oplægsholdere ved et minisymposium om postdramatisk teater. Programmet blev introduceret af Mette Hvid, som kastede bolden op med spørgsmålet: »Hvad sker der, når man forlader manuskriptet og den »normale« arbejdsmetode?»

Andrew Quick

Andrew Quick tager udgangspunkt i *Postdramatic Theatre* af Hans-Thies Lehmann (oversat af Karen Jürs-Munby, 2006)². Quick forklarer, at termen postdramatisk teater er ny for englænderne, og at mange har svært ved at definere begrebet. Han viser forhistoriske hulemalerier fra Lascaux, Frankrig. Malerierne kan man vælge at se som en performance, idet ritualer er kritisk vigtigt for visse grupper. Det handler om at skabe sammenhæng i tilværelsen – hvad er vores historie, hvor kommer vi fra, og hvor er vi på vej hen? Teatrets oprindelse ligger i denne opfattelse, som lader til at være vigtigt for os. Men hvordan relaterer begreberne sig til hinanden:

Pre-modern	pre-dramatic
Modern	dramatic
Postmodern	postdramatic ³

Quick viser et billede af Globe Theatre i London. Han forklarer, at det dramatiske teater udviklede sig i det 17. århundrede, hvor tanken om individet blev skabt. I *Hamlet* hører publikum for første gang hovedkarakteren tale fra et individuelt standpunkt, selvom de befinder sig i en før-moderne tid. Shakespeare foregriber det moderne, fordi han lader Hamlet betvivle det, han præsenteres for, ved at artikulere, hvad det vil sige at være et talende subjekt. Hamlet vakler mellem usikkerheden og bevidstheden, og det fører tilbage til religiøs bevidsthed, som vi så det med hulemalerierne. Det handler om at prøve at forstå verden.

I det middelalderlige teater dominerer det kristne livssyn. I 1600-tallet nedbrydes den gamle orden, og samfundet opdeles i flere lag. Det britiske samfund er meget hierarkisk, der er mange restriktioner, hvad angår påklædning og klasseskel, og den enkelte kan ikke stige mere end én social klasse. Teater er ulovligt indenfor bymurene i London. I modsætning til middelalderens ritualiserede teater, hvor scener

kunne være alle steder – fx på åbne pladser, fordi teatret ikke var adskilt fra kulturen – bliver 1600-tallets teater opført på en lukket scene, der er adskilt fra befolkningen (»separation of space«) med det formål at tjene penge, fordi der nu er begrænset adgang. Man har brug for at adskille sig fra resten af verden og »lukke teatret inde« i en meget specifik ramme, og denne indramning (»framing«) opfattes som et basalt princip, ligesom separationen fra publikum bliver essentiel.

Quick viser et billede af Shakespeares Swan Theatre i London. Det runde teater skal skabe en cirkel af ører, fordi det er mere vigtigt at lytte end at se det, der foregår på scenen, fortæller han. Man kan ikke fysisk sætte historien i scene, så derfor indeholder manuskriptet både dialog og en form for regibemærkninger. Shakespeare er i stor tvivl om, hvori sandheden ligger: inden- eller udenfor fiktionen, så han forsøger ikke at gøre skuespillet »naturligt«. Et billede fra *Hamlet* opført af The Wooster Group i 2006 viser en optagelse af *Hamlet*, oprindeligt opført på Broadway i 1964, som baggrund/scenografi til deres forestilling.⁴ Ifølge Quick var pointen for The Wooster Group, at: »all performances are made on the basis of an old performance«.

På skærmen ses nu et billede, der skal forestille et teater i 1763, hvor publikum indtager scenen og overfalder skuespillerne. Publikum er der nemlig lige så meget for at blive set som for at se. I 1800-tallet dominerer det konventionelle runde teater, fortæller Quick. »The framing device is very consistent«, fordi teatret »needs it's mechanism to stage the fictional reality«. På den måde undgår man, at det, der foregår på scenen, bliver sløret og forvekslet med den »rigtige« virkelighed udenfor scenen. Quick bemærker, at det episke teater siden hen åbner op for en dialektisk teaterform, hvor det, der sker på scenen, påvirkes af virkeligheden udenfor teatret.

Nu følger et billede med titlen: *Black Box Theatre Space*. Quick fortæller, at black box teater indeholder en iboende antagelse om kvalitet. Der skabes intet specifikt rum. Til gengæld er andre typer teater »hældt« ned i *black box theatre* som spøgelser fra fortiden.

I det 18. og 19. århundrede var teatret stadig domineret af talen. Quick citerer Lehmann: »Theatre is always behind the other arts«. Teatret har nemlig en bestemt konventionel og kulturel status.

Quick viser os et nyt billede: *Waiting for Godot* (1953) af Samuel Becket. Han mener, at det, der skete på dette tidspunkt i teaterhistorien, sandsynligvis var følger af 2. Verdenskrig; koncentrationslejrene. Rædslerne, der spøger, bliver konceptualiseret. Flere og flere forestillinger begynder at finde sted på andre steder – fx i et parallelt univers som en »ud af kroppen« oplevelse. Quick mener, at det, som Becket forsøger at sige med sit absurde teater, er, at sproget ikke er alt.

Quick fortæller om, hvordan tilgangen til teatret hele tiden ændres, og hvordan publikum inddrages mere og mere. Ordet som den altdominerende faktor falder i baggrunden, mens stemninger og mere direkte forhandling med publikum får lov at blomstre. Det handler om at skabe en relation mellem skuespillere og publikum, og

i mange tilfælde får man intet udbytte ved blot at læse tekstforlægget, fordi ordene ikke giver nogen mening i sig selv. Postdramatisk teater handler om at trække på mange forskellige kunstformer.

På lærredet zapper Quick fra det ene forestillingsbillede til det næste, imens han kort gør rede for pointen med den enkelte opsætning og de elementer, som til stadihed forandrer teatrets væsen. Han lander til sidst på *Brace up* (1991) af The Wooster Group. Quick mener, at The Wooster Group tager klassikere og arbejder med dem ud fra en postdramatisk tilgang. De skaber en aktiv forhandling, som pågår i øjeblikket, fordi de ikke blot vil gengive et færdigt værk. Det gælder om at: »force the performance to be present in the space«. Quick blev selv meget rørt over forestillingens slutning, hvor skuespillerne fortæller om fortid, nutid og fremtid. Det handler om at skabe bevidsthed om ens eget selv, og The Wooster Group sætter spørgsmålstejn herved. Quick: »It shocks me or surprises me into a stage, where I don't know what it is. It tests me. It asks me to consider where I am now and where I'm going«. Han vidste ikke, hvordan han skulle forholde sig til det, der skete på scenen, »so it endured in my mind«, siger Quick.

Tim Etchells

Tim Etchells sætter sig ved bordet med en stak papirer foran sig. Han fortæller, hvordan Forced Entertainment lægger vægt på gruppeindsatsen, og hvordan gruppen indimellem inviterer gæster ind, som de gerne vil arbejde sammen med. Ofte er de blot en mindre gruppe af kernemedlemmer, der har arbejdet sammen igennem mange år og fungerer ud fra nærmest familiære relationer. Afhængig af den enkelte opsætning anvender gruppen forskellige locations for deres sceniske arbejde, men for det meste bruger de almindelige teatre og typisk black box. Forestillingerne er baseret på praksis, studiearbejde, og ikke et manifest. De tager afsæt i improvisation og praktisk arbejde; men selvom læseprøverne får mindre fokus, fravælger gruppen dem ikke.

Ofte skaber Forced Entertainment noget på scenen, som de ikke på forhånd har sproget til. Det handler om at arbejde udenfor de kortlagte ruter og det teaterarbejde, vi kender, fordi gruppen ellers vil kede sig, fortæller Etchells. Han viser indspilningen af en performance kaldet *Showtime*, hvor personen Richard, som bruger sit rigtige navn, bærer en »cartoon bomb«, idet han går frem for at præsentere stykket. Og det er der en særlig grund til. Etchells mener nemlig, at alle forestillinger burde starte med en joke, en visuel »gadget«, for at vinde publikums tillid. Richard: »People don't pay money to hear you moaning about your problems. (...) An audience likes to sit in the dark and watch other people do it«. Stykket afsluttes med Robin (igen anvendes skuespillerens rigtige navn), som dør med/af en dåse spaghetti på maven, som vælter ud over ham selv og gulvet – »They they... they want, oh God, they don't want this«, siger Robin. Han fortsætter dødsscenen samtidig med, at han kritiserer

hele mekanismen omkring teatret og det at sætte i scene. Det gør han bl.a. fordi, Etchells mener, vi har travlt med at arbejde med teatret, og på samme tid diskuterer vi og piller det fra hinanden. Vi skaber et dobbeltsidet forhold: på den ene side forsøger vi at være i det, og på den anden piller vi det hele fra hinanden.

Forced Entertainment har en ambition om, at publikum skal opleve, at der bliver arbejdet oppe på scenen. De er interesseret i en overdreven teatralitet, men også i, hvad det vil sige at være et menneske foran andre mennesker i tid og rum. Der foregår en dialektisk udveksling, og Forced Entertainment er interesseret i at opnå en lethed i relationen mellem spillere og publikum. Fokus ligger på: »attempting and trying to do something rather than the thing«.

Etchells forklarer, hvordan de hele tiden søger at arbejde i to lag. Eksempelvis med historien om de tre søstre (af Anton Tjekhov), som bliver til historien om skuespillerne, der prøver at spille historien om de tre søstre. »It's totally rubbish pretending it, but also interesting in making the thing actually happen – doing the work«.

Forced Entertainment sætter talen før teksten, så de rammer den *måde*, folk taler på – den »normale« måde at tale på. Det handler om, *hvordan* man når frem i sin fortælling og at inkludere øh'er og pauser undervejs, når man fortæller. I lang tid arbejdede gruppen med at skrive, så arbejdede de mere og mere med improviseret tekst, hvorefter improvisation blev kilden til frembringelsen af teksten. Det gælder om at skabe en lethed. Simpelt nærvær – at være til stede og længes efter at bringe fiktionen ind i rummet. Man skal inddrage genrer fra andre medier og en enorm mængde af citater. Etchells: »Everything we've done is quotation of other pieces, fragments of different genres«. Det handler om collage, fragmentation og et miks af genrer. Alt det, der finder sted, som ikke er drama, er referencerammer.

I begyndelsen var gruppen meget fascineret af filmgenren og anerkendte ikke for alvor publikum i salen. Scenografien kunne være en større konstruktion og skabe et meget filmisk univers. (Etchells viser et billede af en forestilling fra 1986). De havde ingen direkte reference til publikum, og samtalerne blandt performerne var ren volapyk. Indledningsvis afspillede de en stemme på bånd, som bød publikum velkommen. Introduktionen har dog udviklet sig over tid, bl.a. i forestillingen *The World in Pictures* (2006) hvor skuespillerne bruger en lang indledning til at opmuntre den performer, der skal sætte forestillingen i gang. Da performeren endelig er alene på scenen, fortæller han en historie, som er meget beskrivende og tilsyneladende uden pointe, lige indtil han fortæller om et langt fald, og hvordan han bliver tværet ud på asfalten for til sidst at dø. I denne introduktion – både før og under monologen – ekspliciterer skuespillerne dermed relationen til publikum ved at adressere dem direkte.

Etchells: »We are interested in bringing in narratives from different places where they don't really fit together«. Og da gruppen startede på forestillingen *The World in Pictures*, vidste de kun, at det skulle handle om menneskets historie. For dem drejer

det sig om at vise forskellige versioner af virkeligheden. Hver performer fortæller/viser sin udgave af virkeligheden, også selvom de modsiger hinanden. »A comedy which never quite knows it is a comedy«. De er ikke så interesseret i historien, og hvor karakteren er på vej hen, men i relationerne mellem performerne og relationen mellem performere og publikum. Fokus er dramaet, der udspiller sig nu og her. Det er modigt at sætte forskellige fortællinger sammen i et rum, og de skaber deres eget drama, når de forsøger at få det til at give mening. »We are told all the time that what we say or do is not true«. For Etchells handler det også om at kigge på de forventninger, vi har som publikum; om kontrakten imellem publikum og performere og om at underholde. Etchells er interesseret i udviklingen ved at danne et fællesskab og dernæst skabe et problem i fællesskabet. Men han går ikke efter at opildne til et oprør.

I forbindelse med Forced Entertainments ophold i København opføres forestillingen *That Night Follows Day* (2007) af et hold hollandske børneperformere, som har arbejdet med Etchells tekst og direktion. Her formes teksten af en samling udtalelser om relationen mellem barn og voksen. Forestillingen forsøger, ifølge Etchells, at beskrive de voksnes tyranni. Børnene opremser nemlig fordommene, som vi ellers kender fra de voksnes verden, mens de befinder sig i en scenografi, der ligner en gammeldags gymnastiksal.

En del af Forced Entertainments forestillinger har varet helt op til 6 timer, hvor publikum frit har kunnet komme og gå undervejs. Der forsvinder dramaturgien sammen med den dramatiske kurve og skaber huller, som giver plads til, at noget nyt og interessant kan ske, fortæller Etchells.

Etchells mener, at det for dem handler om at arbejde på grænsen mellem teater og det virkelige liv. De interagerer i tid og rum, men stiller samtidig video og skuespillere overfor hinanden på scenen. Således kan de genskrive stykker med et parallelt univers. Rammen har udvidet sig meget, mener Etchells, hvilket giver dem mulighed for at fortælle i flere retninger og være kunstnerisk mere åbne.

Fra salen: »How many times did you play the piece from yesterday? Do you work with the actors after the premiere?« Etchells svarer, at de fleste stykker spilles over flere år, dog afbrudt af pauser undervejs. Som oftest ser han forestillingen 3-4 gange, hvorefter de snakker og arbejder lidt uden at ændre noget af større betydning. »They dont really need me. The piece becomes a play, a score, more or less after some time«. Gruppen arbejder med en produktion fem til seks måneder: først to måneder, så turnerer de, og så kommer de tilbage for at arbejde på produktionen, de var i gang med. Tim Etchells: »When we started we had no money, lived on social security and didn't apply for any jobs. Still funding is difficult. We need long rehearsal and investigation periods«.

Skuespillerne ser det heller ikke som et arbejde med karakterer, men mere som et almindeligt job, hvor man finder måder at være på i nuet. Det er en form for »comic creations«, der ikke har nogen fortællinger eller baggrundshistorie, men

tager udgangspunkt i en overdrevet version af skuespilleren selv. I tre af gruppens forestillinger har skuespillerne desuden brugt deres egne navne.

Når Etchells skal finde nye skuespillere til sine forestillinger, går han efter skuespillere, der interesserer og fascinerer ham. Han arbejder med de kvaliteter, de har, og ikke ud fra det, han selv vil have. Etchells: »I have no previous idea they need to fit into«. Man skal holde fortællingen og skuespilleren frisk og interessant. Etchells citerer Michael Chekhov: »Why does so many interesting people stop being interesting when they go on stage?«. »Why do people allow that to happen?« siger Etchells. Det handler om at gå ind i præmissen, at anerkende den og forsøge at forstå den. Og man skal have det okay med, at formen ikke er genkendelig.

Afrunding

Minisymposiet blev fulgt til dørs af en paneldiskussion kombineret med spørgsmål fra salen, og dagen endte på sin vis, hvor vi startede. Omdrejningspunktet er fortsat at skabe sammenhæng i tilværelsen – hvad er vores historie, hvor kommer vi fra, og hvor er vi på vej hen? Og hvor er teatret på vej hen? Det postdramatiske kan opfattes som en måde at anskue verden på, men hvordan kan teatret drage nytte af genren? For nogle betyder den leg og improvisation indenfor faste rammer og regler, mens andre anvender det postdramatiske til at inddrage og udfordre publikum i mere og mere udstrakt grad.

Noter

- 1—Gruppen har deres base i Sheffield, England. Etchells har været gruppens leder siden starten i 1984.
- 2—Oprindelig udgave på tysk: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999
- 3—»*Postdramatic Theatre* refers to theatre after drama. Despite their diversity, the new forms and aesthetics that have evolved have one essential quality in common: they no longer focus on the dramatic text.« (Forord til den engelske version, *Postdramatic Theatre*, ved Karen Jürs-Munby, 2006)
- 4—Ifølge Quick havde Richard Burton den eneste tilbageværende kopi af filmen, fordi han selv spillede hovedrollen Hamlet i indspilningen.

Julie Achton Nikolajsen er cand.mag. i Musik og Teatervidenskab og tidligere ansat som kommunikationsmedarbejder på Statens Teaterskole, efteruddannelse.

Auteur, instru-auteur eller coach?

Om instruktøren i går, i dag og i morgen

Af Elin Andersen

Rapport fra et seminar med instruktøren som tema arrangeret af rektor for Dramatikeruddannelsen, Janicke Branth og lektor ved Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet, Erik Exe Christoffersen, *Peripeti* i samarbejde med Aarhus Teater.

Overskriften lød:

Det 20. århundrede siges at være instruktørens århundrede, så hvordan vil og kan instruktøren bringe teatret videre i det 21. århundrede? Skal teatret også være instruktørens i fremtiden? Og hvordan ser instruktørerne på en mulig fornyelse af teatret?

Baggrund

Ingen vil formentlig betvivle instruktørens betydning i det 20. århundredes europæiske teater. Craig, Stanislavskij, Reinhardt, Meyerhold, Brecht, Strehler, Brook, Stein, Castorf etc. Det er deres manifeste, deres teorier og ikke mindst opsætninger, der har tegnet teaterfornyelsen gennem århundredet, det er dem vi læser og skriver om. Det er ikke et spørgsmål om stil, om realisme eller naturalisme kontra modernisme. Heller ikke om trofasthed over for en dramatisk tekst eller respektløshed over for mesterværkerne. Fra den tidlige modernisme søgte instruktøren i stadig flere tilfælde at gøre sig til garant for teatrets status som selvstændig skabende kunst-
art. Det er ideen om kunstneren højt hævet over scene og sal som i Craigs lukkede monumentale teater, eller instruktøren som den ypperste specialist i Meyerholds rumligt, plastiske teater. Først og fremmest skulle hver opsætning være udtryk for en genuin *scenisk* fortolkning.

I de seneste årtier er instruktøridealet ikke længere en sådan universel mester. Magten bliver uddelegeret til scenografer, lysdesigner etc. Det postmoderne teater har fundet nye, mindre hierarkiske måder at fortælle på. Instruktøren bruger f. eks. som *auteur* teksten på lige fod med andre teatrale midler. Målet er ikke nødvendigvis æstetisk perfektion og værket dekonstrueres i forhold til en traditionel værkorienteret kunstforståelse. Performanceteatrets direkte handlinger frem for scenisk repræsentation og mere åbne relationer til tilskuerne har sat sine spor. Teatrets karakter af *begivenhed* understreges uanset typen af forestilling. Det drejer sig om at *være sammen til stede*, såvel i 7 timer med *Gregersen-sagaen* på Aarhus Teater som til *Shopping* på Camp X.

Hvilken rolle skal instruktøren spille i fremtidens teater? I forhold til skuespillerne? Til traditionen? Til autoritetsspørgsmålet i teatret? Hvilket perspektiv er der for instruktøren og teatret i den kulturelle tilstand, vi befinder os i, hvor virkeligheden for så vidt konstant iscenesætter sig selv?

Det faderløse teater

Nu er det jo ikke sikkert, at denne hastige skitse også dækker det hjemlige teater. Dramatikeren Jokum Rohde, en central skikkelse i dansk teater, ville nok have sine forbehold. Han var inviteret til at åbne dagen med en nærmere uddybning af en inciterende, men også noget kryptisk karakteristik af dansk teater, som han gav i en kronik i Politiken i 2005:

Dansk teater befinder sig i en Bermuda-trekant mellem det angelsaksiske virkelighedssøgende teater, det tyske konfrontatoriske og selvrevsende teater og den nordiske skærgårdsdepressions tyste stønnen.

Rohde havde ingen dybsindig bagtanke med Bermuda-trekanten, forklarede han. Kronikken handlede om andre ting, bl.a. kunstneren og magtproblemet. Det er det, der optager Rohde i dag. Kulturen har opnået magten – staten er ved at dø til fordel for individets kulturelle behov – og kunstneren er dybt infiltreret i magten, pointerede han. Der er en række upåagtede konflikter her, der burde komme frem, men kunstneren vil helst se sig selv i opposition til de herskende. Enten har han ikke opdaget, hvor dybt han er involveret i magten, eller han rejser til den anden ende af verden for at genopfinde en oppositionel kunstnerrolle som Claus Beck-Nielsen, der tager til Afghanistan. Kunstneren som oprører, ja – i undertrykkende samfund, men ikke her. Teatret har haft sin bedste tid som kritiker af magten – det er på tide at besinde sig på det. Rohdes selvrevsende kritik, givet med en afvæbnende ironi, mødte ikke egentlig modstand og kom til at fungere som en pointe for resten af dagen.

Tilbage til Bermudatrekanten og dansk teater. Det unikke ved det er, at det er faderløst, hævdede Rohde. I Danmark mangler vi egentlige faderskikkelser som man i Norge har Ibsen og i Sverige Strindberg. Efter 1950 kan vi tale om et instruktørteater. Men instruktører fungerer ikke her som fædre, de skaber åbninger, men ikke en egentlig tradition. Dansk teater har ingen stabil kerne, det er så at sige uden kompas og peger i alle mulige retninger. Det gør det på den ene side svært at være i opposition, men til gengæld har denne ekstreme retningsløshed mange registre, som må kunne udnyttes. Dansk teater har en interessant om end ikke afklaret placering i Europa.¹

Klaus Hoffmeyer var ikke enig i, at dansk teater mangler faderskikkelser, at gøre oprør imod, men de er hverken instruktører eller dramatikere. Hoffmeyer, der har

flere skelsættende opsætninger bag sig og instruktørerfaringer fra alle typer teatre og genrer, var opfordret til at fortælle om netop den danske instruktørtradition efter 1950 – hvis vi da har en? Skal vi tale om fædre, handler det snarere om skuespillerfædre og -mødre, mente Hoffmeyer. Da han selv begyndte i teatret klappede folk af Poul Reumert, blot denne gjorde sin entré på scenen. Og skuespilleren er fortsat et væsentligt ikon i dansk teater. Med instruktørteatret startede en udrensning af en umådeholden stjernedyrkelse. I den proces var Artaud vigtig – ikke mindst for Hoffmeyer selv, der i 1967 oversatte Artauds *Le Théâtre et son double* til dansk – herefter blev Artaud nærmest glemt i 30 år, og er først på det seneste ved at få betydning igen, påstod Hoffmeyer, som kun havde mødt ganske få personer, der har læst bogen.

Instruktørteatret skabte en balance mellem stjernen og ensemblet, som vi kender fra det græske teater, hvor koret på Orchestra jo repræsenterede det kollektive. Men det var ikke uden problemer. Han gav et eksempel med en Senecaforestilling på Old Vic i 60'erne, iscenesat af Peter Brook. Her oplevede han, hvordan koret blev iscenesat sådan, at det kom til at spille en væsentlig rytmisk, sanselig rolle, som stjernen John Gielgud ikke kunne hamle op med. Gielgud kom simpelthen til kort over for korets rytmisering af rummet.

Holdningen til koret i de hjemlige opførelser af græske tragedier afspejler ofte en manglende forståelse for korets kollektive betydning og en favorisering af de store roller, der bliver til vandsugende psykologiske skæbner, 'interessante' ofre uden miljø.

En sådan ubalance kunne aflæses i modtagelsen af Strøghusteatrets Elektra-forestilling i 1977, hvor Kirsten Olesen fuldt berettiget blev hyldet for sin gennembrudsrolle som Elektra, mens korets fravær ikke blev opfattet som et kunstnerisk problem. Al fokus var rettet mod den individuelle skuespiller. Den manglende forståelse for ensembleteatrets muligheder blev bekræftet, da Hoffmeyer sammen med Sorte Hest teatret iscenesatte Euripides »Kvinderne fra Troja« 1979 på Saltlageret. Her trådte alle de store roller direkte ud af koret, som dermed blev hovedpersonen, der bevægede sig i rytmiske mønstre gennem det store, åbne rum. Men – som Klaus Hoffmeyer huskede datidens stort set uforstyrrede, psykologiske holdning til teater – blev denne opfattelse af det græske drama ikke taget op af kritikken, hverken polemisk eller æstetisk. En sådan situation har den større åbenhed overfor instruktørens arbejdsfelt været med til at ændre.

Men i disse år er stjernerne, eller rettere dyrkelsen af dem, ved at vende tilbage, fortsatte han. Bagom ryggen på os, der har kæmpet for noget andet, og til stor, stor lettelse for dagspressen, fik Dantedoktorerne, deres heppekor, og ikke mindst filmen, listet stjernedyrkelsen ind igen. Skuespillerne er ikke alene vigtige, men uundværlige, hvem har for resten sagt andet? Men for megen dyrkelse af den individuelle katastrofe og for beredvillig medlidenhed med ofrenes »vibrerende mundvige« fjer-

ner opmærksomheden fra den offentlige, eller universelle, katastrofe. Er der ikke en verden udenfor individet?

Instruktørteatret har åbnet for forståelsen af, at det at spille kan være en *handling i sig selv*, ikke blot gengivelsen af den handling, som er skrevet ned i værket. Kort sagt, med Hoffmeyers ord: Nøjs ikke med at spille stykket, bring stykket i spil! Det er ikke altid indlysende, hvordan det kan eller skal gøres, men som arbejdsmodel indeholder det en mulighed for befrielse af udtrykket. Selvom den i de senere år har medført enkelte, lige lovligt hurtige dekonstruktioner af klassikerne, så har modellen slet ikke udtømt sine grænseoverskridende muligheder, så sandt som happening-elementet altid er til stede ved en offentlig forestilling. Men måske skal vi vælge at tale mere om rekonstruktion end om *de*konstruktion, foreslog han.

Det store spørgsmål er vel stadig: Hvordan kan drømmespillet – det vi forestiller os, det vi ser for os, mens vi ser – vikle sig ud gennem teatrets øvrige larm? I den sammenhæng har instruktøren med den kolde hjerne måske stadig en rolle at spille. Adspurgt om Hoffmeyer selv havde et eksempel på et sådant 'drømmespil' lød det uden tøven 'Det psykotiske teater i Odense'. Han refererede her til sin opsætning af Howard Barkers »12 møder med et vidunderbarn« på Odense Teater 2008.

At hjælpe sjælespejlet frem

Ideen om den romantiske kunstnerrolle, som Rohde mener, vi så gerne vil fastholde, instruktøren som den skabende ener møder vi måske i en ny forklædning i konceptet for instruktøruddannelsen på Statens Teaterskole. Hvordan skaber man en instruktør? var spørgsmålet til Inger Eilersen, selv instruktør og leder af instruktøruddannelsen på Statens Teaterskole. I sit powerpointshow viste Eilersen det imponerende redskabskatalog, den studerende skal igennem på sin vej fra »håndværker til kunstner« i den 4-årige uddannelse. Den hviler på to spor.

Det ene den psykofysiske progression, med 'bevægelsen ind i mennesket', stammer oprindeligt fra Stanislavskij, der via Georgij Tovstonogov, Irina Maloshevskaja og Hans Henriksen nu er blevet dominerende på Statens Teaterskole. Den rummer dels metoden for fysiske handlinger, som skal frigøre skuespillerens fantasi i improvisationer – det gamle skrivebordsarrangement er væk – bemærkede Eilersen, dels grundpillen: den handlende analyse, som præsenteres som højdepunktet i Stanislavskijs lære om instruktørens arbejde. Den skal hjælpe instruktøren til at finde ind til kernen i teksten og den sceniske hændelse og samtidig til at finde ind til sin egen skabende kerne. Metoden skal på en gang frigøre kræfter og sikre målrettethed.

Det andet spor – den fysisk visuelle progression handler bl.a. om montagedramaturgi, site-specifics, divising, viewpoint-teknik. Også den digitale verden er med, fortalte Eilersen. En af underviserne her, Heiner Goebbels fra Institut for anvendt teatervidenskab i Gießen laver f.eks. teater i rene billeder, dvs. uden skuespillere. Genrebevidsthed er en essentiel del af uddannelsen, der har bevæget sig fra 'mester-

lære til et stafetprofessorat' med en række undervisere på begge spor. Det vigtigste er dog at finde instruktørelevens personlige stemme, understregede Eilersen. Den forsøger man at spore under optagelsesprøverne. Aspiranten må have noget på hjertet, visioner, fantasi, musisk fornemmelse, men også konceptuelle og organisatoriske evner for at blive optaget. 'Vi ser nok instruktøren i fremtiden som en instru-auteur frem for en iscenesætter af andres tekster. Ligesom på film.'

Udelukker de to spor: det individuelt-psykologiske og det fysisk-visuelle – ikke hinanden? var den første reaktion. Nej, fastslog Eilersen, det er en fordom, at den handlende analyse kun kan anvendes til bestemte tekster og ikke det sceniske arbejde som helhed. Vi anser Stanislavskis system for frigørende. Et ubesvaret spørgsmål bliver dog tilbage for en tilhører, om man virkelig kan stimulere en individuel kunstnerisk udvikling og 'hjælpe sjælespejlet frem', som Eilersen talte om, gennem en så vidtgående specialisering?

Replaying representation!

Netop fremtidens instruktør og teater var stikord til den svenske instruktør Anders Paulin, der i Danmark er kendt for sine kontroversielle klassikeropsætninger på Det kongelige Teater. Og videre spørges der: handler det stadig om dekonstruktion og hvad skal publikum bruge den til?

Paulin fandt diskussionen interessant – uden dog at kende svarene. Han er især optaget af to ambivalenser. Den ene angår teatrets karakter af repræsentation og sprog. Efter mange års kritik af repræsentationen er vi nået til et kritisk punkt. Hvis vi låner autenticitet fra virkeligheden for at legitimere det, vi gør på scenen, så tømmer vi virkeligheden for autenticitet, mens teatret tømmes for repræsentation. Og så er vi på den, konstaterede han.

Når det gælder sproget – Paulin mente formentlig sprog i udvidet betydning her – må vi udvikle det, for et miljø, der ikke kan udvikle sit sprog kommer også til at miste sin tradition og hvad traditionen angår, er der forskelle at tage i betragtning f.eks. har vi i Sverige en instruktørtradition, fra Reinhardts Strindbergopsætninger via Molander til Bergman, mens dansk teater hviler på en skuespillertradition. Sproget må kunne håndtere noget, vi ikke forstår. Vi må give plads til tekster, hvis betydning kun lader sig ane.

Hvad gør vi da? I et perspektiv, hvor teatrets strategier er blevet kidnappet, idet den virkelige verden, de sociale relationer synes at være transformeret til billeder, eksproprieret og fremmedgjort af vareøkonomien? Paulin støttede sig i dette ræsonnement til den italienske filosof Giorgio Agamben. Hans forslag blev da en replaying representation frem for en egentlig rekonstruktion, men i et sprog, som kan udtrykke utopier på scenen. En kultur, der ikke tillader sig selv utopier er grundlæggende en depressiv kultur – understregede Paulin.

Den anden ambivalens gælder retten til teatrets rum og til bruddet med auto-

riteten i teatret. Hvordan bryder vi med det forhold, at vi er så afhængige af én autoritet i teatret, f.eks. en autoritativ instruktør, selv om virkeligheden ikke kan forstås ud fra ét centralt sted? Paulin gav et eksempel hentet fra sin egen erfaring i Schweiz med en opsætning af Gösta Berlings Saga, som han skulle instruere. Han uddelegerede instruktionsopgaver og optrådte selv mere som coach. Forestillingen blev aflyst af ledelsen dagen før premieren, fordi den manglede helhedspræg! Det burde ikke være teaterdirektørens ansvar, mente Paulin. Skal alt i en produktion ejes af teatret? Paulin understregede, at det kunstneriske personale bør have ansvar for eget arbejde og for egen angst. Han fandt teatrets hierarkiske struktur langt bagud for den moderne managementkultur, hvor strukturen normalt er betydeligt mere flad netop ud fra tanken om, at det skaber langt mere kreativitet og innovation.

Altså på den ene side et forslag om replaying representation og på den anden et forsigtigt bud på fremtidens instruktør som coach i stedet for som auteur, var Paulins præcision af sin ambivalens under spørgerunden.

At fortælle er sagen

Katrine Wiedemann leverede dagens sidste indlæg. Wiedemann, der står for et prægnant visuelt teater både i stort og i mindre format, blev spurgt om sit behov for fornyelse, f. eks. af skuespilleruddannelsen.

Hun ville hellere starte med det helt elementære, med at instruere. Det er som at kaste sig ud i et frit fald, sagde hun. Kunsten er ikke at lade sig lamme af angsten. For den har man, da vi skal skabe et nyt sprog hver gang. Derfor gælder det om at komme i en lyttetilstand i forhold til teksten. Til klassikeren ikke mindst. For det er klassikeren, der pt. giver mening for Wiedemann. Det er antidepressivt at have en klassiker i sit liv, lovede hun. Først og fremmest handler det ikke om at fortolke, men om at fortælle »Hvorfor er der ingen her, der bare vil fortælle en historie?« spurgte hun. Det er vigtigt for hende at fordybe sig i, hvad der faktisk står i teksten. Og at skabe et rum, der er klart defineret som en grundide, bliver til en drift, man ikke kan slippe af med. F.eks. blev fantasislottet i Et drømmespil på et tidligt tidspunkt til et højhus, der ligger ned. Det var en ide, der meldte sig som en uomgængelig nødvendighed.

Mediernes krav til aktualitet og modernisering af klassikere er stressende, erkendte hun. Ofte er der tale om en pseudoaktualitet, for man kan ikke aktualisere på tværs af historien. Medea kan ikke optræde som en pige i 90'erne. Ikke når hele tematikken og hendes handlemønster har at gøre med kvindens stilling i en helt anden tid. Wiedemann undrede sig over, at det er hende (og ikke dramaturgen), der har fået rollen som den, der gang på gang vender tilbage til teksten og undersøger, hvad der rent faktisk står i den. Hun følte sig lidt alene om dette behov for at fortælle. På spørgsmålet om, hvordan hun betragter avantgarden i forhold til traditionen, henviste hun igen til historien. Hun udtrykte ikke noget behov for at være i opposition.

Det har været vigtigt at gøre sig nogle cross-over erfaringer undervejs, men hun takkede nej til et 'statsansat oprør' Hvad angår fremtiden ville hun henvise til Bermuda-trekanten og se den som en helt åben situation, hvor »vi er i midten«.

Slutteligt

Niels Lehmann, der modererede med fint overblik og præcise spørgsmål, anslog nogle mere latente temaer i den afsluttende paneldebat. Bl.a. den kulturelle spænding mellem det nationale og globale. Inger Eilersen frygtede ikke, at vi skal miste vores egenart i Europas forenede Stater og mente ikke det overhovedet kunne blive et problem. Klaus Hoffmeyer ræsonnerede, at man må være provinsiel for at kunne være international. For Rohde var det regionale væsentligt, 'globalisering er ikke noget mål i sig selv, det betyder blot standardisering.' Et andet underdrejet tema var relationen mellem det politiske og det æstetiske. Ingen følte sig fristet af det politiske teater, som vi kender det. Paulin mindede her om, at det er en politisk handling i sig selv at spille, og at det kontekstuelle er vigtigt. Hans eksempel var premieren på Hamlet ved indvielsen af Det kongelige Teaters nye skuespilhus med hele establishmentet, kongehuset og ministre. Men something is rotten in Denmark for på samme tid var der brand i gaderne. For Rohde var det et præcist eksempel på, hvordan teatret celebrerer sin egen magt. 'Vi hører alle til her.'

Således har instruktøren at dømme efter dagens indlæg gjort sit indtog i det 21. århundrede uden de store falbelader og visioner. Med en appel til selvransagelse og til besindelse på traditionen, som bestemt ikke er uinteressant, med forsigtige forslag til nye roller for instruktøren og et usvækket håb om at kunne realisere sine drømme og bringe utopien frem på scenen. Ja, måske er dansk teater ligefrem havnet på forkant med udviklingen, eftersom vi åbenbart er mere vant til at håndtere et teater uden faderbilleder: I en artikel fra 1994 *Durch die Wüste* reflekterer Volksbühnes tidligere dramaturg Carl Hegemann over, hvad man stiller op på vej til det faderløse teater »for der findes ikke mere nogen faderfigurer, hvis alt for dominerende verdensbilleder, man kan smide på møddingen, - de ligger der allerede«.²

Noter

- 1—Rohde uddyber problematikken i sin artikel *Danmark og Mefisto* i nærværende nummer af *Peripeti*.
- 2—Carl Hegemann: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, Theater der Zeit 2005, s.72

Elin Andersen er tidligere lektor i dramaturgi ved Institut for Æstetiske Fag. Blandt de seneste udgivelser er *Kroppens sublime tale*, Aarhus Universitetsforlag 2004.

Iscenesættelse

- et subjektivt og ufuldstændigt alfabet anno 2008

Af Ditte Maria Bjerg

Ansvar

Ansaret som iscenesætter er at udfordre magtrelationer i stedet for at reproducere dem.

Brecht

Hans kamp mod automatisk reproduktion af magt er inspirerende - bare udtrykket kulinarisk teater!!!

CO2

Ja det skal der også laves teater om - ligesom der skal laves teater om køn, demokrati, terror osv. Temaer giver mulighed for at indsamle viden og indgå alliancer med eksterne samarbejdspartnere. Og det mener jeg er nødvendigt, fordi teater qua sin flygtige, rastløse og forfængelige natur altid står i fare for at blive overfladisk og reaktionært, hvis ikke det forbinder sig med andre institutioner eller eksperter udenfor teatret.

Demokrati

Teater bliver først demokratisk, når publikum ikke udelukkende ligner os, der skaber det.

Empati

Udfordringen er at have empati med det publikum, der ikke ligner os selv.

Fjerde Væg

En kortvarig parentes i teaterhistorien.

Grænse

Grænsen mellem publikum og skuespillere gløder af energi og lyst til at blive undersøgt - som et fysisk begær indeholdt i rummet.

Handling

Hvordan handler publikum efter forestillingen?

Identifikation

Ja, men i konstant vekselvirkning med afstanden, der giver plads til kritik.

Kritik

Kritik kunne være behjælpelig med at formidle nye sceniske sprog, men anmeldelserne længes efter fortidens teater.

Længsel

Længes vi alle efter fortiden?

Museum

Hvis teatret ikke insisterer på at udvikle nye sprog om samtid og fremtid sammen med publikum, bliver det museum.

Nøgtern og nøgen

Min yndlingsskuespiller

O

Publikum

Handlende individer frem for passive konsumenter.

Repræsentation

Hvem taler på hvis vegne? Et spørgsmål, der hele tiden kan erindre os om, hvor magten i den givne situation er.

Spørgsmål

Hvordan beskrive den sociale og globale virkelighed på den nationale og lokale scene?

Teater

Et socialt inkluderende rum med en iscenesat udveksling mellem scene og publikum.

Udfordring

At beskrive den sociale og globale virkelighed på den nationale og lokale scene.

Viden

Lad os løfte fanen og forsvare eksperten, tallene, leksikalitet og dannelse.

X (faktor)

www.campx.dk

Ydmyghed

Tvivl er forudsætningen for at kunne iscenesætte.

Zeitstück

Erwin Piscator kunne være inspirationen og referencen.

Æstetik

Sanselighed stilles ofte i falsk modsætning til politisk og social kunst.

Ønskedrøm

Politisk og social kunst mødes af konstruktiv tvivl frem for mistænksom arrogance.

Åbenbaring

Ingen afgiver magt frivilligt.

Du er velkommen til at sende dit bud på, hvad der skal stå under O til dittebjerg@get2net.dk

Ditte Marie Bjerg er instruktør og kurator 07-09 på Camp X.
(www.dittebjerg.dk)

Danmark og Mefisto

Af Jokum Rohde

Dansk teater er et gidsel af sin egen skuespilstradition. Dette gælder ikke kun Danmark, men alle lande. Skuespillet er i enhver henseende det medium, teatret udtrykker sig gennem. Man kan som publikum eller dramatiker ikke undslippe den mærkelige rumdragt som landets skuespillere udgør. Uden dem dør vi i vakuum. Samtidigt kontrolleres vores bevægelser af denne dragt. Vores bevægelser er ikke vores egne.

Engelsk teater er defineret af den angelsaksiske skuespilstradition, hvis to ben er Shakespeare-stilen og filmskuespillet. I begge henseender står England solidt plantet i en identifikation mellem skuespiller og rolle, virkelighed og narrativ. Dette har haft en central indflydelse på engelsk dramatik og måden engelsk teater placerer sig i forhold til sin egen sociologiske virkelighed. I England tror kunsten sig som en uanseelig men bister flue på virkelighedens vægge.

I Tyskland er skuespillet noget ganske andet. Jeg ved ikke om det skyldes Bertolt Brecht, nazismen eller Muren, men det tyske skuespil er skræddersyet til det konfrontatoriske og det selvrevsende. Her spilles pr. *verfremdung* i en stil, hvor teatret nærmest via sin egen selvdistance og selvopgør søger terapeutisk at vække publikum fra fantasi til fabriks-morgen. Kunsten er her en kolos mellem publikum og Forbundsrepublikken, en kolos hvis indre labyrint modner den enkelte til at forstå, hvad der sker udenfor. Hvis man da ikke farer vild i de æstetiske fælder. Mange teaterkunstnere og ikke mindst teateranalytikere elsker det tyske teater, da det lægger sig op af idéen om kunsten som den uomgængelige opdrager og debattør i kronisk pubertær opposition. Tysk dramatik skrives som regel derefter.

Den sidste skuespilfaktor relevant for at indkredse vor egen må være den nord-skandinaviske: skærgårdsdepressionens tyste stønnen, der omgiver de »perfekte« nordiske dramatikere fra Ibsen til den nulevende Jon Fosse. Her er det angelsaksiske anarki forsvundet, mens det virkelighedsidentifikatoriske er blevet tilbage. Dagligstuen, stilheden, kedsomheden og inderligheden. Familiedramaet og kønsproblematikken glider ind her med et let smut.

Danmark er placeret midt i denne Bermudatrekant af relevant skuespil. Det er denne unikke europæiske placering mellem stilarter og teater-historie der i de bedste stunder giver det danske teater evnerne til at producere sin helt egen type teater. Og det er samtidigt denne placering, der gang på gang giver problemer, når teaterkunstnere og teateranmeldere, der ikke er sig bevidst om de geografiske koordinater, mener, at vi burde høre til i et og kun et af trekantens hjørner, fra det virkelighedsaf-søgende teater til det konfrontatoriske og kunstige til det nordiske og det ophøjede.

Som fast gænger til den store europæiske nydramatiksfestival, der fra at ligge i Bonn nu er havnet i Wiesbaden, og som løber af stablen hvert andet år, har jeg så tit oplevet umuligheden af kvalificeret at forstå europæisk teater som et samlet hele. Under Wiesbaden Biennalens fjorten dage opføres hen ved tyve til tredive originale europæiske nydramatiske stykker simultanooversat til engelsk, fransk og tysk. På trods af dette store numeriske udbud er dog visse tendenser der gentager sig år efter år: Den hyppigste og mest omdiskuterede dramatik er dramatik om borger-krigsramte lande, dernæst socialkontorsdramatik om Europas nederste klasser og til sidst de obligatoriske dramaportrætter af en eller anden fortabt generation X i London, Paris eller Berlin.

Når man som dansk dramatiker og paneldeltager forsøger at pointere dekadencen i, at krigs- og gruppe 5 dramatik er så centralt relevant for et Europa, der er midt i sin ufortalt længste freds- og velfærdsperiode nogensinde i nedskrevet historie, må man kigge sig over skulderen i Wiesbadens stejle gader. Det er lig blasfemi at placere teatret i midten af velfærd og fred. Teater og kunst bør identificere sig med de udsatte og de forfulgte. At kunst hører hjemme i et ganske andet samfundslag kommer kun til syne efter, lyset er blevet tændt i foredragsteltet og teatersalene. Så længe der er mørkt og højtalerne fungerer, famler vi os alle rundt i en mærkelig leg, hvor kunsten er et spejl for borgerkrige og social uretfærdighed.

Lige så snart man er ude over de nationale grænser indtræder en simplificering af kunstens rolle i samfundet. Det eneste teater, der fremstår som transnationalt relevant i disse regier, er det teater, der på genkendelige præmisser portrætterer politiske kriser i rollen som befolkningens og demokratiets allierede. Enhver diskussion om at kunsten ikke er egnet til en sådan kritik i den moderne verden forstummer. Er en sådan diskussion da mulig herhjemme indenfor vores egne fire vægge?

Romanen *Mefisto* af Klaus Mann fra 1936 portrætterer den virkelige teaterkunstner Gustaf Gründgen, i romanen navngivet Hendrik Höfgen, og hans opblomstring under Naziriget. Fra at være en overset provinsskue-spiller bliver han i det Tredje Rige en feteret teaterstjerne med speciale i rollen som Mefistofeles og snart derefter hele Tysklands magtfuldkomne teaterdirektør. Gründgen overlever bemærkelsesværdig nok nazismens ophør og fortsætter som en ledende teaterfigur i det nye Tyskland.

I bedste fald beskriver denne livsbane kunstens uhyggelige amoralske relativisme og måske lidt mere end det. Jo nærmere Gründgen kommer rollen som Mefistofeles, jo fjernere kommer han moralsk fra sig selv. Stor kunst fordrer indre korruption. Eller sagt klarere: Kunst er omvendt proportional med politisk retssind, og kunstnerne selv er nogle forrædede stakler, der tjener det skønne som det eneste under hvilket som helst tænkeligt styre, det være sig tyranniet, monarkiet, demokratiet, hvad som helst.

I værste fald beskriver Manns fabel en eksotisk dissident til kunstens moderne

demokratiske moral, hvor kunstneren som uantastelig og præsteagtig etiker er befolkningens talerør imod en magtfuldkommen og kynisk øvrighed, sjovt nok valgt af befolkningen selv.

Hvem er vi da i grunden?

Hvad enhver kritisk diskussion af teaterkunstneren fordrer, er at analysere, hvor kunsten befinder sig i samfundet. Og blokeringen mod denne udfordring udløser en blokering mod at forstå den moderne krise og den faktisk umådeligt teateregne, kontemporære konflikt mellem stat og kultur.

Den moderne kultur, høj som lav, udgør den centrale magtsøjle i Vesten. Vestens befolkninger skaber ikke længere deres identitet ud fra deres nationale historie, gennem fortidens krige og nutidens landegrænser. De skaber deres nationale identitet ud fra det kulturelle, det være sig musik, sport, film, teater eller litteratur. Det er her værdierne fødes. Identitetsdannelsen har bevæget sig fra at være en historisk, vertikal betinget størrelse til at være en horisontal, kulturel defineret rolle. Og i midten af dette flade væv befinder dem, der producerer kulturen sig, de udøvende kunstnere. Edderkopperne.

Dette besværliggør kunstnerens bedst sælgende rolle gennem alle tider, perioden fra starten af 1800-tallet og halvandet århundrede frem, hvor et flertal i samfundet gennem produktions- og fordelingsforholdene var uden for indflydelse og derfor tilstræbte artikulation, frihed og historisk selvrealisering, et behov kunstneren i stigende grad kom til at dække. Her lå et stort købende publikum til et stort historisk projekt.

Kunsten dækker stadig dette behov, det eneste problem er blot at kulturen og dets publikum for længst har indtaget magts midte. Reaktionen på denne sejrens egen krise blandt moderne kunstnere er at gemme sig i avantgardens eller populismens historieløshed.

Begge dele tilstræber en hyklerisk uskyld overfor historien, der ganske undsiger de faktiske forhold: At kunstens beredvillige medspillen i det demokratiske drama skjuler, hvem der faktisk kontrollerer dette drama. At den politiske diskurs nu om dage omhandler kulturelle, relativistiske værdier skabt af andre end politikerne selv, og at denne politiske selvmutilation er med til at skabe disse kongeriger af kultur, der nægter at indgå i rene politiske alliancer som EU i bedste fald kunne være det. Og sidst men ikke mindst at velfærdsindividets liberalistiske selvforståelse ikke ender i markedet, men i det rum markedet og forbruget udfolder sig i: Kulturens rum. At denne politiske selvødelæggelse har skabt et had til demokratiets basale repræsentanter, de folkevalgte, og en kærlighed til markedets udvalgte, kulturens klasse, er vel mere end noget andet tegn på menneskets ærefulde trang til ufrihed.

Denne positionering afslører kunstneren som en moderne Mefisto, der viser sig at være staten i staten. Desværre ikke på politiske præmisser, men som en inflatorisk

ballon, der på kulturens slagmark devaluerer den politiske kategori. Nu om dage ligner kulturens rolle mest af alt et præstestyre, der søger, undertiden hånd i hånd med nykristendommen, at undsige det politiskes evne til at lede befolkningen. For en dag at kunne overtage med en uendelig diskussion om relative værdier. Hvis det da ikke allerede er sket, som for eksempel i sagen om Muhammed-tegningerne.

Lag mig kort uddybe: Jyllandsposttegningerne afslører den potentielle uro i et land, som ofrer evnen til politisk tænkning og handlen til fordel for en varmblodig, men resultatløs debat om kulturel frihed OG kulturelle værdier. Muhammed-tegningerne passer så fint ind i vores regerings overordnede strategi: Som i det Tredje Rige at overføre det politiske og det statslige til symbolernes stadion, til det kulturelle domæne, hvor alle forstår diskursen, men hvor ingen har ret, idet det er emotionelle og kulturelle værdier, der er på spil, og ikke politiske fornuftsbaseerede handlinger og idéer.

Her når vi frem til sagens kerne: Grunden til at sagen om Muhammed-tegningerne er umulig at løse og kun har mere ødelæggelse foran sig, er at tegningerne afkræver et politisk svar på et (afstumpet) kunstnerisk udsagn, og dette svar kan ikke gives. Men igen, vi er blevet vant til at vente forgæves, for vi er blevet vant til at høre et kulturelt udsagn på, hvad der egentlig er en politisk depression, og dette svar kommer heller aldrig. Det vil sige, det kommer ustandseligt og uafbrudt fra millioner af kulturelle afsendere, men svaret har intet at gøre med sygdommen: At den vestlige historiske udvikling er gået i stå, og som i et isolations-fængsel ligner fremtiden nutiden, førsteårsagen til sindssyge.

Sagen om disse hæslige tegninger viser mig, at fremtidens uhyrlige konflikter og krige i høj grad kommer til at foregå i et grænseløst, virtuelt rum, det bliver grænsekrige om end ikke om Maginot-linjen eller Ejderen men om abstrakte identitets- og værdilinjier, i et vældigt landkort tegnet af nutidens kunstnere. Og lad mig kort tilføje: I forhold til fortidens krige vil disse slag blive meget, meget ødelæggende, og alle vil tabe.

Konflikten mellem den politiske nation og kulturnationen, ja, ganske enkelt konflikten mellem det kulturelle og det politiske, børn af hhv. det guddommelige og det filosofiske, er vor tids centrale konflikt. Den inviterer sig skamløst ind i teatrets rum, hvor konger, kejsere og guder altid har kunnet portrætteres og hudflettes uden alt for meget tom regalia. Men hverken herhjemme eller i Europa synes der at være grobund for virkeligt at tage dette skridt ind i de nuværende magtforhold, hvor staten er ved at dø til fordel for individets kulturelle behov. Vi lader stadigvæk som om det omvendte er tilfældet. Vi tror stadig, at det er kunsten, der skal ud i det politiske for at overleve, og vi støttes i denne vanvittige tanke af medierne, der for underholdningens skyld ligeledes behøver en konstant grænseoverskridelse mellem kunst, politik og virkelighed. At støtte denne grænsenedbrydning er at ødelægge disse kategoriers mulige overlevelse.

Vores interessante og varierede skuespil og vores frontplacering i demokratisk udvikling forpligter Danmark og dets teatermagere. Men det politiske teater vil aldrig flytte sig, hvis ikke vi begynder at acceptere og modarbejde erstatningen af det politiske og det historiske med det kulturelle i nutidens vestlige menneske. Hvordan foretages denne kritik på kulturens egne præmisser? Hvordan mimer teatret sin egen magtens grimasse? Jeg giver udfordringen videre.

– Jokum Rohde, Amaliegade, maj 2008.

Jokum Rohde (f. 1970) er dramatiker og forfatter.

En kanonpræstation

Af Elin Andersen

»... avantgardens tradition i dag udgør en indiskutabel kanon, et regelsæt for kunstnerisk produktion og reception, som enhver nulevende kunstner, institution og beskuer forventes at forholde sig til,« siger kunsthistorikeren Merete Sanderhoff uden omsvøb i sin bog *Sorte billeder*, 2007 s.7.

Om Sanderhoff har ubetinget ret, skal jeg ikke diskutere her, men det er et synspunkt, der kan kaste et afklarende perspektiv på Exe Christoffersens rigeholdige, men temmelig uoverskuelige bog *Teaterhandlinger* om modernitetens teater, set i eksperimenter, læst i tekster og dramaer, klassiske som aktuelle med en intention om en »håndholdt« modernistisk kanon. En kanon er en magtfaktor. Den dømmer inde eller ude i forhold til nogle fastsatte parametre. Det er et problem for Sanderhoff, fordi hun er optaget af nogle billedkunstnere, traditionalister, som hun mener, er dømt ude. Magtproblemet bekymrer ikke Christoffersen – tværtimod han vil netop ikke »forpligte sig på politiske (...) statusmæssige eller historisk etablerede magtstrukturer«, lige så lidt som på det essentielle i kunsten. Han interesserer sig alene for kunsten som kunst, dvs. en formaliseret iagttagelse af netop formelle overraskelser, æstetiske effekter og refleksionsrummet mellem værk og tilskuer.

Og dog, det er unægteligt et *imperialistisk* modernistisk blik, han retter mod

teater- og dramahistorien. Modernitet, modernisme og kunstens autonomi er sammenhængende begreber, argumenterer han for – og det har han jo ret i. Moderniteten er et opgør med en traditions- og religionsbunden omverdensforståelse, subjektet bliver friset, får egne fortolkningsmuligheder i forhold til et givet værk, men føler samtidig tab. Modernismen er en kritisk refleksion af moderniteten i kunsten, mens autonomien betyder, at kunsten får selvstændig værdi i samfundet. Spørgsmålet er imidlertid, *hvornår* denne sammenhæng manifesterer sig. Inspireret af Foucault og hans vidensarkæologiske ide om, at ordene skilles fra tingene i moderniteten, ser Christoffersen denne treenighed dukke op allerede i renæssancen. Selv om Christoffersen dog ikke vil kalde Shakespeare modernist – og senere hen giver os en glimrende analyse af *Hamlet* set i galskabens perspektiv med tab af overleveret rolle, tradition, slægt, myte etc., knækker forbindelsen til den historiske kontekst. I hvilken forstand er The Globe et autonomt univers uden for samfundet? (s.69) Giver det nogen mening at tale om de professionelle commedia dell'arte trupper som tidlige eksempler på autonom kunst et par hundrede år før, der overhovedet eksisterer et begreb om kunst, som vi kender det i dag, dvs. som fællesbetegnelse for kunstarterne? (s. 67) Kan man med rimelighed tale om fragmenterede sub-

jekter, frisat fra tradition og kulturelle kontekster i nærheden af barokken med dens enevælder? – nej vel (s.50). At der ikke skulle være noget bagvedliggende indhold i formerne holder ikke. Nok er barokken skamløst teatral, men der er et strengt hierarki og en sindrig symbolik i formerne. Konteksterne bliver udflydende her hos Christoffersen. Noget andet er de nødvendige opdateringer af klassikere, en samlende ide om, hvorfor f.eks. *Hamlet* eller *Don Juan* sættes op i dag. Der har Christoffersen godt fat i sine analyser. Specielt af *Hamlet*.

Det, der er dømt ude i *Teaterhandlinger* er forståeligt nok realismen, den klassiske, narrative, karakter-skabende realisme med usynlig fortæller etc. Men findes der »sprækker i repræsentationen«, der åbner for teatralitet, intertekstualitet og allegorisk læsning, er det en anden sag. Christoffersen finder sådanne åbninger bl.a. hos Ibsen i et fint kapitel om modernismen i samtidsdramaerne, hvor vi også præsenteres for den nyeste Ibsenforskning. Og hos Tjekhov, som Christoffersen har en særlig sans for. Vi husker hans intense, minimalistiske opsætning af *Mågen* kaldet *Deadline* på Kasernescenen i 1998. Den omtales også i bogen. Nu findes der jo flere realismer, f.eks. den borgerlige realisme, den socialistiske realisme, den kritiske realisme, som vi engang kaldte Brechts episke teater. Er det ikke på tide, at vi også får nogle flere modernismer, så vi kan få et mere præcist samspil mellem værker og kontekster, i det mindste en mere markant periodisering end vi møder her.

Nu skal det straks siges, at det er det 20.århundredes avantgarde og moder-

nisme, der er bogens primære udfoldelsesrum. Her er Christoffersen på hjemmebane. Han støtter sig til Peter Bürgers teori om den historiske avantgarde. Det avantgardistiske projekt var dobbelt. Dels ville den egentlige avantgarde nedbryde den nu veletablerede kunstinstitution og føre kunsten tilbage til livspraksis, dels ville avantgardisterne skabe det uorganiske værk, monteret af vidt forskellige fragmenter, også rene virkelighedslementer. Chokeffekten var avantgardens varemærke. Projektet mislykkedes, mener Bürger i 1974 – senere ser han anderledes på det. Kunstinstitutionen forblev uantastet. Det politiske projekt kuldsejlede, chokeffekten, der var forbundet med det, lod sig ikke gentage. Neoavantgarden i 60'erne, der vil videreføre projektet, bliver uautentisk, patetisk ifl. Bürger. Nej mener Christoffersen – sammen med Hal Foster. Tværtimod – det er først med neoavantgarden, at avantgarden bliver synlig, slår igennem på et teoretisk plan og i et helt andet politisk klima. Og hvad er der sket siden: neoavantgarden vil ikke på nogen måde sprænge kunstinstitutionen, den vil udfordre og udvide kunstbegrebet. Kunstmidlerne skal udvikles, overskrides og fornyes, helst hver gang. Værkbegrebet løsrives fra teknik og håndværk, bliver procesuelt, konceptorienteret, selvrefleksivt. Man forstår, at Christoffersen med sine formalæstetiske og upolitiske interesser ikke har behov for at skelne mellem avantgarde og modernisme, men betragter begge som et »historisk og vedvarende kunsteksperiment, som truer med at sprænge værkets rammer og helheds-

lighed» (s.54). Christoffersens scoop er, at han ser en række uorganiske værkaktiviteter gennem hele det 20. århundrede som *performance*. En kunstform på tværs af kunstarterne, der synliggør rummets, objekternes og performerens realitet. Performance er *handling*, der umiddelbart kan overraske, forandre, gribe ind, provokere i forhold til normer og værdier etc. Han kan da se en ubrudt sammenhæng mellem Marinettis futuristiske løjer og Odin Teatrets *Vandstier* i Holstebro 1991 plus en række eksempler fra nær og fjern, europæiske og amerikanske, spredt i bogen. Perlen blandt dem er analysen af Fontanas *Concetto spaziale* (1964), et foto af kunstneren i færd med at skære en flænge i et maleri. Med sine 5 principielt forskellige måder at læse fotoet på viser Christoffersen, hvilke overraskende synsmåder denne simple handling kan fremtrylle ud fra et rent formelt og performativt blik. Under overskriften *Paraperspektiveringer* lægger Christoffersen op til en slags forsoning med realismen via en modernistisk virkelighedshunger – her bliver helt aktuelle danske eksempler fra Saalbach, Grøndahl til dogmefilm som *Idioterne* sat i perspektiv af det engelske *In-yer-face* teater.

Hvad skal vi så med en kanon af udvalgte værker i denne mangfoldighed af eksempler på avantgardistiske og modernistiske teaterhandlinger, aktuelle og klassiske værker, læst modernistisk/performativt? Christoffersen opgiver da også kanonen undervejs, prøver så at hanke op i den til slut via sin ide om genskrivning. Både motivhistorisk: *Kong Ødipus* genskrives i *Hamlet*, som genskri-

ves som *Gengangere* etc. og opsætningshistorisk: *Hamlet* gentages hver gang den sættes op på ny. Ideen er lige så diffus, som den om kanonen. Hvor præcist den kan *praktiseres*, ser vi i Christoffersens fortræffelige analyse af Louis Malles *Vanya on 42nd Street* som en genskrivning af Tjekhovs drama. Alligevel sidder man tilbage med en kanonisk fornemmelse, ikke i forhold til udvalgte værker, men til et kunstparadigme, som Sanderhoff taler om, udviklet og raffineret gennem det 20. århundrede fra en outsiderposition til den herskende mening på bjerget. Et kunstsyn, der bevidst afgrænser sig fra historik, ideologi, etik, politik, essentialisme. Der tales meget om virkelighed, men den er sjældent interessant som *fortolket* virkelighed i kunsten, men primært når den bryder ind som en effekt, der forhøjer kunstopplevelsen. *Teaterhandlinger* er en imponerende indsats med et væld af gode eksempler og analyser at dykke ned i inden for dette paradigme, selv om sammenhængene de optræder i, kan være dunkle. I øvrigt ser vi frem til en avantgarde og et kunstsyn i det 21. århundrede, der ikke bare vil ryste kunstopplevelsen, men også vores virkelighedsforståelse i et utopisk udkast af kunst, socialitet og politik.

Litteratur

Erik Exe Christoffersen *Teaterhandlinger - fra Sofokles til Hotel Proforma* Klim, Århus 2007, 564 s.

Elin Andersen er tidligere lektor i dramaturgi ved Institut for Æstetiske Fag. Blandt de seneste udgivelser er *Kroppens sublime tale*, Aarhus Universitetsforlag 2004.

Ny svensk teaterhistoria

Af Annelis Kuhlmann

Ny svensk teaterhistoria har to hovedredaktører, Sven Åke Heed, professor i teatervidenskab ved Stockholms universitet, og Tomas Forser, professor i litteraturvidenskab ved Göteborgs universitet. Der er med udgivelsen tale om et fint eksempel på, hvordan historiografi og således også teaterhistoriografi i de senere år har fundet nye udtryk. Det er en fremstilling, der bærer præg af overskud og elegance, og som håndterer såvel det ældre materiale som det meget nye materiale på en inspirerende måde, der giver læseren stor lyst til at have værket til sin rådighed i det daglige.

Hvert valg af forestillinger kan diskuteres, og dermed bliver der også sat spørgsmålstejn ved gammelkendte kanoniseringer. Denne åbenhed er en del af *Ny svensk teaterhistorias* brud på teaterhistoriografiske monopoliseringer.

Fremstillingen handler om teater inden for nationens grænser, og derved undgår forfatterne at tage al for bogstavelig stilling til det nationale som en del af teatrets ursvenske kendetegn. Det svenske teater i Helsinki bliver, så vidt jeg kan se, ikke besøgt i denne omgang.

På samme måde som teatret i Danmark har det svenske teater i lang tid faktisk været udenlandsk, forstået på den måde at teatret kom fra andre lande, hvor man kulturelt set var mere udvik-

lede end i Sverige. Der anlægges således et mangekulturelt blik på teatrets historie i Sverige, hvilket er med til at understrege et nutidigt kulturpluralistisk perspektiv i fremstillingen. Det er da også redaktørernes opfattelse, at teaterhistorie udelukkende kan ses fra et nutidigt perspektiv. Hvor meget vi end måtte ønske det, så er det ikke muligt for et nutidigt menneske at vide, hvordan det præcist har været i teatret førhen. Vi kan støtte os til kilder af forskellig karakter, stykke dem sammen, og så i øvrigt – vi må vel nævne det her – bruge vores forestillingsevne om teatres kunstneriske og teaterhistoriske udtryk.

Et teater lader sig som begreb vanskeligt definere entydigt. Der er alt for mange forskelligartede teatrale handlinger og manifestationer i historien til, at de kan samles i et teaterbegreb, for begrebets grænsedragninger vil altid blive udfordret af eksempler på teater, der netop ikke kan indpasses under en samlende teaterdefinition.

Redaktørerne har valgt at løse denne vanskelige opgave ved at betragte det teaterbegrebslige i et historisk lys ud fra en grunddefinition af teatrets udtryk som »en stor familie med ligheder såvel som forskelle i træk«. Denne grundpræmis tillader at se på, »hvordan familie-medlemmerne fremstår og præsenterer

sigt, samt med hvilke effekter«. Den »arvefølge«, man kunne have læst i familiealbummet, bliver manet i jorden med henvisning til at den evolutionistisk betonedede forklaringsmodel ikke anses for gangbar. Det anvendte teaterbegreb er således i et historisk perspektiv særdeles bredt begreb.

Ny svensk teaterhistoria fordeler sig i tre bind, hvor bind 1 dækker *Teater före 1800*, redigeret af Sven Åke Heed, bind 2: *1800-talets teater*, redigeret af Ulla-Britta Lagerroth og Ingeborg Nordin Hennel, og bind 3: *1900-talets teater* er redigeret af Tomas Forser og Sven Åke Heed. De nyeste teatereksempler i den sidste del er fra 2006.

De forfattere, som har skrevet de enkelte kapitler, kommer ikke kun fra traditionelle teaterforskningsmiljøer. Ganske vist har teatermuseer og teaterarkiver i Sverige givet adgang til materialer, men andre humanistiske fagområder som retorik, musikvidenskab, litteraturvidenskab, folkelivsforskning, børneteater og nycirkus er repræsenteret. Det giver en bred tilgang til materialet. Der er flest litterater blandt forfatterne, men den bemærkelsesværdige spredning i specialeområder taler sit tydelige sprog.

Som helhed beskæftiger værket sig med det performative i form af *teatrallé optrædensformer*, hvilket vil sige taleteater, opera, ballet, musical, fri dans, revy, radio- og tv-teater, mime, dukketeater, performancekunst, nycirkus og andre former. Der er tale om kronologiske blokke, som også rummer en inddeling i forskellige perspektiver på »teatrets kunstnere, samfundsmæssige funktioner, økonomiske vilkår og publikumsar-

bejde.« Argumentet for disse perspektiver er klart, idet man derved har valgt at give læseren mønstre i fortiden uden at fortabe sig i uoverskuelige mængder af fakta.

Til det anvendte teaterbegreb hører også en tilskueropfattelse. Intet teater uden tilskuere. Et udtryk om, at teater er øjeblikkets kunst, lyder ikke som en støvet kliché i denne sammenhæng, for der udvises netop en bevidsthed om øjeblikket som en erkendelsesmæssig forudsætning for at beskæftige sig med teatret som et udtryk der i beskrivelsen altid tildeles en historisk dimension.

Denne forudsætning leder redaktørerne til at se på de *møder*, der konstituerer teatrets historie. Det er således ikke teaterbygningernes historie eller dramernes historie, der er styrende for fremstillingen. Møder i form af scener og situationer, der er forsvundet, men som ud fra fotos og erindringer om forestillinger og kunstnere (på svensk kan man overordnet tale om artister i en teaterhistorie!) kan fortælle om levende møder. Det er med andre ord en historiebevidst tilgang til teatret, der beror på hændelser og møder, som faktisk har fundet sted.

Ny svensk teaterhistoria er optaget af møder, af teatret som *kommunikation* med tilskuere, ofte på flere sprog ad gangen. Denne internationale dimension tilhører teatrets historie. Tilsvarende minder det lokale kulturklima i Sverige, hvor teatret også kunne anvendes for magtens ærinder, os om, at teatret også er en national kunstart.

Undertiden ses små »faktabokse« med signifikante udtalelser om teater fra fremtrædende personligheder i den tid,

som det konkrete kapitel refererer til. Det virker fint, for det skaber en slags dialog med konteksten, idet der på den måde opstår nye møder med tiden og dens teateropfattelser. Illustrationerne er fortrinsvis s/h, mange lettere gråblege, men i hvert bind er der også samlet flere imponerende farvefotos.

Smag og mode er en altid nærværende del af teatret, og som sådan synes redaktørerne også herved at have inviteret et mere nutidigt stilbegreb ind i *Ny svensk teaterhistoria*. Dette kan forekomme evident, men sådan ser det ikke ud til at have været i teaterhistoriografi i en årrække fra ca. 1960'erne og fremad. Med *Ny svensk teaterhistoria*, hvor det performative tildeles en fremtrædende plads, synes stilbegrebet netop at kunne få sin »renæssance«. Det performative giver som begreb retning til opførelsesperspektivet gennem alle tre bind, og resultatet heraf fremstår særdeles animerende.

I det store og hele har man på svensk hidtil fortrinsvis kunnet læse om svensk teater i oversigtsprægede fremstillinger af kortere afgrænsede perioder samt i en mere memoirepræget litteratur. Sådan fremhæver redaktørerne af *Ny svensk teaterhistoria* deres ærinde som nyt. De undgår derved at omtale en række udgivelser, som – om end mindre udfoldet – gennem det 20. århundrede har beskæftiget sig med teaterhistoriske fremstillinger.

Med titlen *Ny Svensk Teaterhistoria* henviser redaktørerne eksplicit til Georg Nordensvans *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, som udkom i to bind i 1917-

1918, Gösta M. Bergmans store værker er tydeligvis også uomgængelige. Hermed markerer redaktørerne af *Ny svensk teaterhistorie* sig med mere nutidige teaterhistoriografiske fremstillinger. Det skal dog retfærdigvis siges, at man som læser ikke fornemmer, at redaktørerne fører noget tungt polemisk banner med udgivelsen.

Ny svensk teaterhistoria, der er blevet en realitet på baggrund af en særlig programsatsning fra bl.a. Vetenskapsrådet i Sverige, henvender sig ikke alene til forskere og andre specialister, men til alle med interesse for teaterhistorie i Sverige.

Det er måske (ikke) for meget at ønske sig en *Ny dansk teaterhistorie*. Siden *Dansk Teaterhistorie* udkom i 1992, og hurtigt blev udsolgt, synes jeg, der er sket meget på teaterområdet i Danmark. Der har alligevel ikke været meget, der kunne tyde på, at Gyldendal ville genudgive den. *Gyldendals Teaterleksikon*, der udkom i efteråret 2007, bidrager med mange oplysninger, men det er og bliver dog ikke nogen ny dansk teaterhistorie. Svenskerne fører foreløbig.

Litteratur

Sven Åke Heed og Tomas Forser (red.): *Ny svensk teaterhistoria* (3 tykke bind), Gidlunds förlag 2007.

Annelis Kuhlmann

Ph.d. og lektor i dramaturgi på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet

Gyldendals Teaterleksikon

Af Jeppe Hemdorff Nissen

Den første indskydelse er, at den er imponerende. Den ligger godt i hånden, er stor og tung og med sit signalagtige sort/røde omslag stiller den mange dages fordybelse i udsigt. Forsidebilledet er et velvalgt tableau fra Robert Wilsons opsætning af *Woyzeck* på Betty Nansen Teatret. Det viser det øjeblik, hvor den på en gang destruktive og selvdestruktive handling, at udlette det eneste, der knytter én til det passionerede liv, udføres. På én gang smerte og frigørelse fra samme. Frelse og fortabelse i ét. Det er teater, når det er bedst, og det giver os et fingerpeg om, at det, denne bog vil, er at vise os, hvor fantastisk teater er. Lukker vi bogen op, vender den sig mod en velkendt leksikonstil med faktuelle beskrivelser af enkeltdelene i det store teatermaskineri. Bogen går altså fra, på omslaget at være en rejse ind i det menneskeliges ambivalens, og til at blive en gennemgang af tandhjul og kardanakser. 3659 enkeltdele er beskrevet foruden et fyldigt appendix om forfatterne og prisuddelinger.

Gyldendals Teaterleksikon er det første af sin slags på dansk og med særligt fokus på dansk teater. I sit udvalg af artikler lægger det sig meget tæt op ad udenlandske teaterleksika som det tyske *Theater-Lexikon*, Den franske *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* og den engelske *The*

Cambridge Guide to Theatre, hvor fokus ligger på traditioner, historiske udlægninger, institutioner, personer, kort sagt kulturen omkring teatret. Inspirationen fra de udenlandske udgaver synes tydelig. Et blik ned over den første side i alle viser os, at tre af de første fem opslag går igen i alle: *Abbey Theatre*, *George Abbot* og *Kjeld Abell*. Ved at have et særligt dansk leksikon om teater, kan vi således spejle os i tysk, engelsk og fransk teaterkultur, men samtidig markere en vigtig adskillelse fra disse. Selve teaterværkerne har ikke deres egne opslag, men er medtaget som eksempler og rigt repræsenteret i billedmaterialet. I det hele taget er der ikke mange opslag, som fortæller om teatrets dramatiske verden, enkelt dramaer, betydningsfulde opsætninger eller tematiske vandringer.

I *Gyldendals Teaterleksikon* er der et fyldigt index over nævnte værker. Hvor meget information, man kan få om de enkelte værker på denne måde, er begrænset, men det bidrager til fornemmelsen af, at materialet er gennemarbejdet, og giver bogen mere tyngde. Samtidig giver det en sjov mulighed for at læse leksikonet på en anden måde. Hvis målet med *Gyldendals Teaterleksikon*, som der står i forordet, virkelig er en opdagelsesrejse ind i teatrets verden, kunne disse indekser fint være vejen. Tager man eksem-



pelvis udgangspunkt i *Elverhøj* får man en liste over alle de artikler, der knytter sig til stykket, og ved at gennemgå dem kommer man vidt omkring i teaterlandskabet, selvom man ikke kommer meget nærmere hvad *Elverhøj* går ud på.

Man kan inddele opslagene i to hovedgrupper: de faktuelle, som har praktisk anvendelse (f.eks. *Snoreloft*) og de anekdotiske, som man snarere falder over, når man læser bogen. Til de sidste hører f.eks. *logesjover og teaterslang*. Ord som man ikke af sig selv finder på at slå op, men som alligevel har deres plads i teaterlandskabet. Således bliver *Gyldendals Teaterleksikon* mere end blot

et nyttigt redskab, og man får først det fulde udbytte af bogen, når man sætter sig ned og lader inspirationen finde vejen fra opslag til opslag. En anden måde at bevæge sig fra opslag til opslag er ved hjælp af henvisninger til andre artikler, som dog ikke er indført konsekvent

Gyldendals Teaterleksikon samler viden om teater i bred forstand. Det spænder over alt fra cirkus til dagligstuedrama, fra amatører til professionelle, fra traditionen til avantgarden. De mange forfattere gør det muligt at beskrive hele feltet på et højt niveau. Kun enkelte opslag falder igennem, ellers er det en perlerække af artikler skrevet med en

blanding af videnskabelig objektivisme og passioneret insiderviden. Redaktøren har tilsyneladende valgt at lade de forskellige skribenter have hver deres stil og selv vælge, hvilke typer oplysninger der fremgår af de enkelte opslag. Dette kan måske ved første øjekast forekomme rodet, men faktisk får det hvert opslag til at fremstå som en artikel for sig og ikke bare som udfyldt efter et skema. Dette ses især tydeligt ved opslag af samme type, eksempelvis personer eller lande.

Hovedvægten ligger på det etablerede danske og europæiske teatermiljø. Traditionen og den historiske tilgang er vægtet tungt, og således afspejler *Gyldendals Teaterleksikon* udmærket det omgivende samfund. Den har ikke til mål at plædere for en bestemt retning, men forsøger at komme hele vejen rundt. Man kan imidlertid godt mærke, at når man kommer ud i de mere specielle genrer, bliver opslagene færre, dette gælder ikke mindst det forholdsvis nye felt som er opstået i sammensmeltningen af kunstarter. I opslag på personer, hvilke der er rigtig mange af, måske en fjerdedel af opslagene, går dette mønster igen, og mange nutidige toneangivende folk er ikke nævnt, uden at kriterierne bliver helt forståelige. En grund hertil kunne være, at redaktøren har forsøgt at lave værket langtidsholdbart og derfor har valgt at fokusere på dem, som man ved har haft betydning for deres eftertid, men det kunne også være de udtalte grænser for redaktionens fokus.

Det er ikke helt klart, hvem *Gyldendals Teaterleksikon* henvender sig til. På den ene side er selv meget basale begreber som *abonnement* og *kunstnernavn*

beskrevet – begreber som man kender fra meget andet end teatret og derfor må forvente, at de fleste allerede ved, hvad er. På den anden side bliver der andre steder brugt fagtermer til at beskrive med, uden at man har mulighed for at slå dem op. Således bruges eksempelvis *slap-stick* til at beskrive engelsk pantomime. Men man har ikke mulighed for at finde ud af, hvad *slap-stick* er.

Selvom målet ifølge forordet er, at alle teaterinteresserede skulle kunne have noget ud af det, virker det som om, man skal have et vist kendskab til feltet, for rigtigt at få udbytte af *Gyldendals Teaterleksikon*. For mig at se kommer det således til at henvende sig til dem, der allerede er en del af det etablerede miljø, eller dem, der gerne vil være en del af det. Den almindelige teatergænger kan have svært ved at finde brug for det, og derfor bliver det, som Informations anmelder siger, til en »flagdag for teaternørder« (*Information* 5/11 2007).

Som læser bliver det i mange tilfælde et spørgsmål om nysgerrighed efter genkendelse og en måde at tjekke sin egen forståelse af. Spørgsmålet til opslaget bliver derfor i ligeså høj grad »hvad skriver de om f.eks. *peripeti*?« som det bliver »hvad er *peripeti*?«. Det bliver til en hyggelig leg, der samtidig giver anledning til refleksion, men det kræver en læser med en vis forudgående viden.

Man kan diskutere problemerne i den kulturforståelse, der ligger i overhovedet at lave et teaterleksikon. Selve projektet rummer, i mine øjne, en fare for at reducere feltet på en uhensigtsmæssig måde. Det der er nedskrevet i et teaterleksikon, eller med Peter Langdals ord

»ført til protokols« (*Berlingske Tidende* 3/11 2007, København) er blåstemplet som teaterkunst, hvorimod det, som ikke er nævnt, får svært ved at komme til orde. Man bør derfor være varsom med, hvilke rammer man sætter, og hvad målet er. Det mener jeg er problemet for *Gyldendals Teaterleksikon*. Dels vil den være et opslagsværk, og samtidig vil den også være en beretning. Ved at favne så bredt som den gør, og have som erklæret mål at samle al tilgængelig viden, får bogen en særlig status, som den sande beretning om alt teater. Gennem værket lader det til, at der ligger en uudtalt systematik i udvælgelserne og omfanget af artikler, som privilegerer det moderne borgerlige teater. Et dannelsesideal der ikke levner de folkekære Finn Nørbygaard og Jacob Haugaard plads i andet end en bisætning hos deres dramaturg, men lader Det Kongelige Teater brede sig over syv sider. Det skubber ritualet ud i en »fjern bjergegn« (forordet s. 5), med mindre det netop er taget frem til nærmere undersøgelse, og man lukker øjnene for, at det er allestedsnærværende i det moderne teater. Idealerne går ikke nødvendigvis igen i indholdet af de enkelte opslag, hvilket alligevel giver bogen en god bredde.

Gyldendals Teaterleksikon handler også om at manifestere dansk teater som noget, der uomtvisteligt *er* og har en vigtighed i sammenhæng med teater rundt om i verden og giver os i teatermiljøet, både udøvere og teatergængere, en mulighed for et fælles referencepunkt. Det nagler således fast, at man kan tale om dansk teater indenfor én samlet ramme, der selvfølgelig godt kan

have mange facetter. Gennem bogen forbindes eksempelvis Kaj Nissen og Nô i en helhed, fordi de begge er nævnt og endda på samme side, men yderligere sammenhæng må man selv skabe.

Det imponerende arbejde, det har været at få skrevet så mange gode og veloplagte ekspertartikler, kunne måske have stået klarere, og måske endda mere samlende, hvis man havde formuleret præcist for sig selv, hvad målet var, hvem man skrev for, og hvad det indebar. Spørgsmålet er, om *Gyldendals Teaterleksikon* vil for mange ting på en gang til rigtigt at blive anvendeligt? Og om det er muligt med et fælles referencepunkt i form af et leksikon, der vil samle al viden om teater i én bog for alle.

Litteratur

Alette Scavenius (red.): *Gyldendals Teaterleksikon*, 1113 s., Gyldendal 2007.

Jeppe Hemdorff Nissen er stud.mag. i dramaturgi og begivenhedskultur, Aarhus Universitet.

Glimrende grundbog

Af Jørn Langsted

Lærebøger og grundbøger til brug for undervisningen i teaterfagene på universiteterne er en mangelvare. Det er i sig selv grund nok til, at man snupper Michael Eigtveds nye bog om forestillingsanalyse med stor nysgerrighed. *Forestillingsanalyse – en introduktion* hedder den. Og efterhånden, som man læser, bliver man fanget, for det er faktisk en god lærebog, Eigtved har skrevet.

Den er brugsrettet, fx handler hele det sidste kapitel om, hvordan man i praksis arbejder med en forestillingsanalyse, fra forberedelse til at se forestillingen, ankomst til spillestedet, over noter (få eller mange) undervejs til strukturering af iagttagelserne og anvendelse af analysen. Og Eigtved gennemgår forinden i bogens to hoveddele henholdsvis forestillingens grundelementer og tre forskellige analysemodeller. Overalt er der gode og tænksomme råd, og der er hele tiden forslag til niveaudeling og strukturering af elementer i forestillingen.

Første hoveddel, om forestillingens grundelementer, er opdelt i fire kapitler: 1) om stedet og rummet, 2) om aktøren, figuren og karakteren, 3) om visualitet og sceneri, og 4) om lyd og musik. Og hvert kapitel følges op af en illustrerende case, hvor Eigtved udfolder sig analytisk spændstigt.

Anden hoveddel gennemgår den model for teaterkommunikation med tre niveauer, som Willmar Sauter har haft hovedansvaret for at udvikle, teater-

semiotikken med Jytte Wiingaard som eksempel og endelig Eigtveds egen oplevelsesmodel, som den i øvrigt er fremlagt i Eigtved 2003. Også her afsluttes kapitlerne med cases.

Alt sammen er det meget kompetent og overbliksskabende. Der er ingen tvivl om, at Eigtveds bog vil kunne bruges som en god introduktion til forestillingsanalyse. En praktisk og sensitiv indføring, der er god til at sætte tanker og ideer i gang.

Problemerne i bogen ligger nogle andre steder, nemlig i den introduktion og i det forord, der kommer før de to hoveddele. Og der er tre problemer, som delvis hænger sammen. For det første: Eigtved vil gerne sige noget om optræden bredt forstået og om teatralitet andre steder end på teatret. Alligevel handler hans bog hovedsagelig om teater og om teateranalyse. Og alle hans cases – på nær én – er gode gedigne teaterforestillinger, spillet på institutionsteatre: *Woyzeck* på Betty Nansen Teatret 2000, *Gasolin Teaterkoncert* på Østre Gasværk Teater 2006, *Hedda* på Betty Nansen Teatret 2006, *Torben Toben* på Dr. Dantes Aveny 2000, *Den kaukasiske kridtcirkel* på Det kgl. Teater 2006 etc. – Jeg tror, at dette problem hænger sammen med, at Eigtved nok opererer med et for snævert teatralitetsbegreb: »For at tale om teatralitet skal begge parter være enige om *intentionen* om, at noget er teatralt [...]« (s. 14). Et så snævert tea-

tralitetsbegreb gør det fx ikke muligt at betragte forhandlingerne i Folketinget med talerstol (scene) og fastlagte roller som et teatralt fænomen.

For det andet: Eigtved tager afsæt i en frontstilling mod en situation, hvor interessen alene var »rettet mod at forstå et kunstværks betydning« (s. 7), til en mere moderne situation i dag, hvor man i stigende grad ser på »hvilken oplevelse og hvilke erfaringer, der tilbydes det publikum, som faktisk er til stede« (s. 7). Her skæres nok med lidt for firkantet kniv: I gamle dage var det ikke godt, men nu! I praksis bliver analyserne og analyseforslagene imidlertid rettet mod kunstværkernes betydning og konstruktion af mening i relation til en omverden. Det er svært at se, hvordan den mere oplevelsesrettede synsvinkel kommer til syne i Eigtveds bog udover det programmatisk. Selvfølgelig er en hvilken som helst forestillingsanalyse oplevelsesbaseret, fordi den bygger på analytikerens oplevelse, erfaring, erkendelse, strukturering og tænkemåde. Herom kan der ikke være tvivl. Men det er ikke kun Eigtveds ambition at inddrage analytikerens i analysen, ambitionen er bredere: publikum skal inddrages. Hvordan det egentlig skal foregå som andet og mere end analytikerens gætteværk, evt. fordomme, om det publikum, hun/han er i teatret sammen med, forbliver uklart. Uklarheden hænger efter min mening sammen med disse års tendenser til at lade forestillingsanalyse og receptionsanalyse glide ind over hinanden og mikse.

For det tredje rumsterer der en eller anden form for objektivitetsideal af positivistisk tilsnit, når Eigtved skal forsvare

sine modeller og sine valg. Fx hedder det i forbindelse med Sauters kommunikationsmodel: »Samtidig er det klart, at der ikke er tale om en objektiv model« (s. 96). Og nej, det er absolut ikke klart, for det er en objektiv model, på samme måde som så meget andet menneskeskabt er objektivt. Bagsiden af dette naturvidenskabeligt funderede objektivitetskrav er den rene subjektivism eller de tendenser til kulturrelativisme, der også ligger i denne bog, selvom Eigtved gør en indsats for at mane sin relativisme/populisme i jorden (s. 132).

Disse tre indvendinger hænger sammen på den måde, at der på programniveauet er tale om at ville sige for meget, og at der tænkes for meget i absolutte modsætninger.

Disse indvendinger mod og spørgsmål til noget af det, der omgiver bogens centrale dele, skal ikke overskygge, at Eigtveds *Forestillingsanalyse – en introduktion* er en vældig glimrende grundbog i forestillingsanalyse. Bogens centrale dele er både nuancerede og taktsomme. Bogen er øjen- og øreåbnende (!), og den er et godt grundlag for universitetsundervisning i forestillingsanalyse.

Litteratur

Michael Eigtved: *Forestillingsanalyse – en introduktion*, 155 s., Forlaget Samfundslitteratur 2007.

Michael Eigtved: *Forestillinger. Crossover på scenen*, Rosinante 2003.

Jørn Langsted er professor i dramaturgi på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet

I god Teatertro

Af Jens Christian Lauenstein Led

I foråret 2005 blev der på Teatervidenskab i København afholdt et seminar om sammenhænge mellem religion og teater, og en række af seminarets oplæg er siden blevet omarbejdet til artikler og udgivet i en antologi med den dobbelttydige titel *Tro på Teater*. Københavns Universitet afsatte i perioden 2003-2007 et tocifret millionbeløb til forskning i religion i det 21. århundrede, og *Tro på Teater* er den tredje i en længere serie af publikationer om emnet. Antologien er forsynet med en fyldig introduktion af redaktøren Bent Holm, og de resterende tolv artikler er delt epokalt op i de tre perspektiver *Tradition*, *Modernitet* og *Hyperkompleksitet*. Bidragyderne er overvejende fra teatervidenskabeligt hold, men der er også bidrag fra bl.a. teologi, sociologi og filosofi, så relationen teater og tro iagttages fra flere vinkler. Hvorvidt titlen angiver, at emnet er religionens opdukken i teateræstetikken (»tro inde på teatret«) eller teateræstetikens grundlæggende religiøst-spirituelle potentiale (»du skal tro på teatret!«) forbliver åbent, ligesom der ikke defineres noget entydigt fokus med hensyn til iagttagelserne af relationen tro og teater. Derfor bliver landhandlen måske nok lidt blandet, men der kommer alligevel flere interessante artikler ud af den

uortodokse kobling mellem religiøs og teatral ortodoksi.

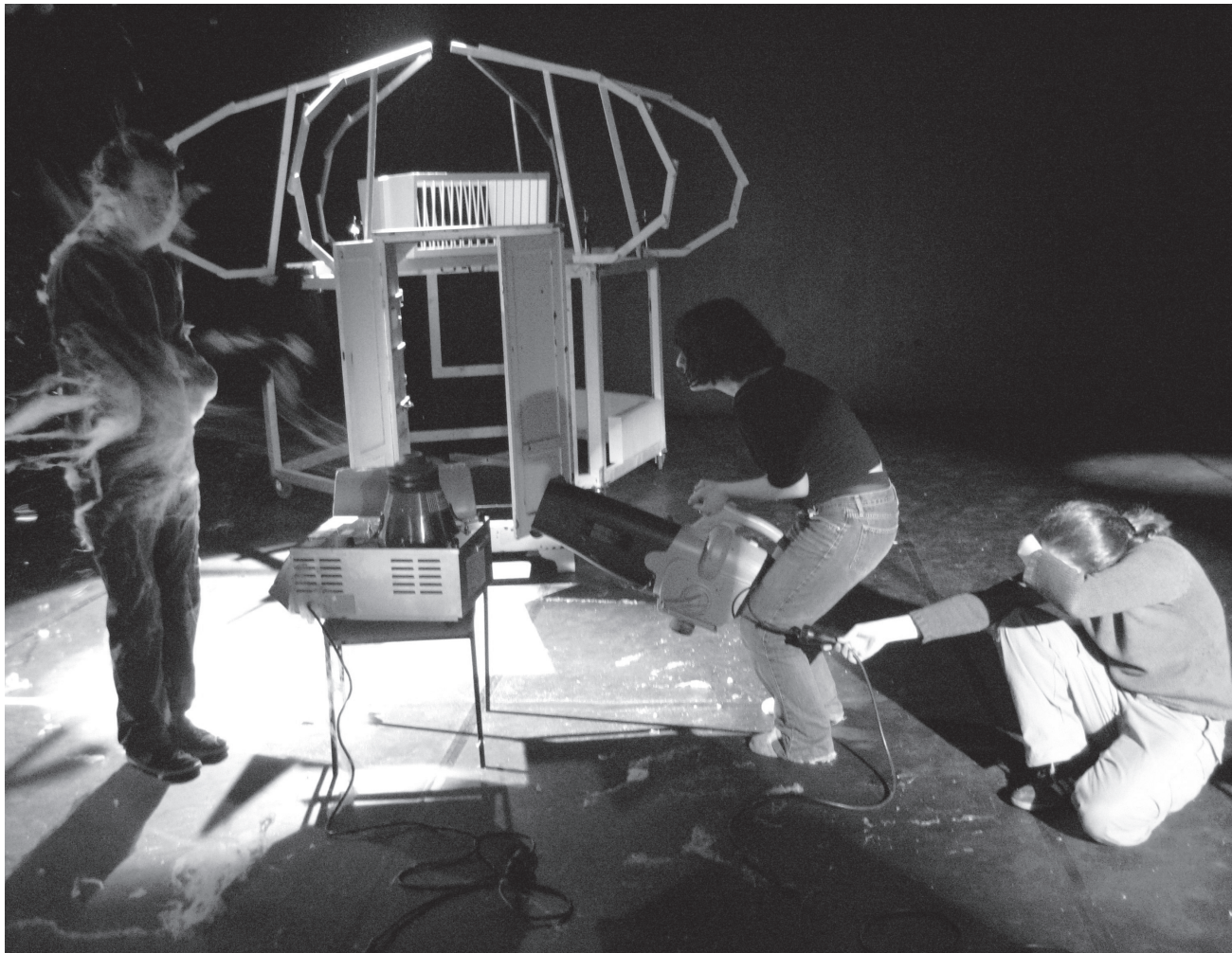
Iagttagelser af sammenhænge mellem tro og teater forstås i Bent Holms introducerende artikel, *Forestillingens Kraft* som et pionerarbejde, man endnu ikke må forvente sig de helt overvældende resultater af, og publikationen har derfor til hensigt at være »et første afsøgende udspil«. Holms bidrag er med hans egne ord en gruppe »spredte betragtninger«, og han fremdrager en række felter, hvor teater og religion(sforskning) lapper over hinanden eller støder sammen: en parallelitet i det 20. årh. i a) religionsvidenskabens beskrivelse af ritualet i teatrale termer (Clifford Geertz) og b) teateravantgardens tiltagende fokus på ritualet (Nietzsche, Craig, Grotwoskij); middelalderens strid mellem kirke og teater; det religiøst-mystiske hos Strindberg (*Ett Drömspel*) og Beckett; Jean-Marie Pradiers begeb »etnoscenologi« og dets sammenhæng med Erika Fischer-Lichtes performativitets- og ritual-begreb; og sidst men ikke kortest, en gammel, katolsk tradition for religions-iscenesættelse i neapolitanske Hecuba-optog. Det er den gennemgående tanke hos Holm, at teatret og religionen har stort potentiale for gensidig befrugtning, men at tilnærmelsen endnu må foregå i al foreløbighed.

Traditionsperspektivet åbnes af teolog Bent Flemming Nielsen, som viser, hvorledes selv den meget ritualforskrækkede protestantiske kirkes ritualer er teatrale, og Nielsen påpeger på den baggrund det tvivlsomme ved opretholdelsen af distinktionen ritual – teater: de kirkelige ritualer er teatrale, og teatret selv er rituel, og begge dele er bundet til kroppen. Også Nielsen forventer sig en spændende fremtidig forskning, som skal udrede sammenhængene mellem kategorierne. Kacke Götrick overvejer i sin artikel *Guddommelig Kommunikation* betingelserne for, at tilskuere/deltagere kan opleve en given teatral begivenhed som rituel realitet frem for teatral fiktion. Götrick analyserer en nigeriansk teaterforestilling og konkluderer, at betingelserne her ikke var til stede, idet en nødvendig »liminalitet« ikke indtræffer, når det teatrale bliver for synligt og dækker over den rituelle realitet. I de to sidste traditionsbidrag bliver der gået mere historisk til værks: Sarah Di Bella sammenligner i *The Actor in Apostolate* to lige religiøse, men vidt forskellige skuespillere, nemlig Luigi Riccoboni og Jacques Copeau. Den første opnåede via sin jesuitiske religiøsitet frihed til en sekulær omgang med teatret, mens den sidste omvendt gjorde teatret til vehikel for forkyndelsen af sin katolske tro. Magnus Tessing Schneider belyser i *Divine Performance* operaens religiøse spor ved at forfølge forskellige anvendelser af myten om Orfeus og Eurydike fra Monteverdi til Hotel Pro Forma.

Modernitetsperspektivet er ikke overraskende præget af det 20. århundredes drøm om kunstens metafysiske kræf-

ter. Christopher Innes lægger i *Artaud – Grotowski – Stelarc* ud med en gennemgang af teateravantgardens ypperstepræster, hvis kunst Innes læser som religiøs på en spirituel, hedensk, primitivistisk facon, som står i modsætning til den kristne religiøsitet. Teologen Lars Sandbeck Nielsen ser på såvel religion som kunst ud fra kategorien imagination, og han tager parti for religionen, idet dens imagination er en »transcendens i livet«, mens kunsten er »transcendens fra livet«. For Erik Exe Christoffersen er teatrets metafysiske religiøsitet navnlig at finde hos *Odin Teatret* og *Itsi-Bitsi*, som også er hans bidrags titel. Med begrebet serendipitet holder Christoffersen *Odin Teatret* op mod en »gængs opfattelse af teater som tekstfortolkning«. Hvor det sidste er litterært, centralperspektivistisk og metaforisk, er *Odin Teatret* i sin serendipitære eftersøgning efter det noget, som man ikke ved, hvad er, kropsligt, polyfont og metonymisk. Hos Monna Dithmer bliver modernismes metafysik endda ligefrem til et *Opstandelsens Teater*, og her er det ikke Odin, men Wilson, der er den ugudelige Gud. Friheden fra psykologi, realisme og konvention bliver i Dithmers eksempel – Wilsons Betty Nansenske *Woyzeck* – til frihed til krop og ånd, når Wilson lader Büchners Marie og søn genopstå.

Hyperkompleksiteten som perspektiv består i antologien også af fire artikler, og her tilbyder Lars Qvortrup med sine *Transcendensforestillinger* en – naturligvis helt luhmaniansk – måde at forstå religionens funktion: den er det system, der skal »kommunikere det, vi ved, vi ikke ved noget om«. Som



eksempel på en sådan kommunikation i kunstnerisk forstand iagttager Qvortrup først en række Sidste-Nadver-billeder, og derpå en installation af Bill Viola og Hotel Proformas *jesus_c_odd_size*. For Qvortrup reflekterer disse værkers åbenhed det forhold, at hyperkompleksiteten øger behovet for »ressourcer for usikkerhed«, det vil sige behovet for at kommunikere det ikke-kommunikerbare. Religions- og Kultursociologen Valerie DeMarinis' bidrag om *Existential Dysfunction* tænker det hyperkomplekse som en postmodernisme, hvis ophævelse af alle meningsgivende tankesystemer

producerer en veritabel epidemi af eksistentiel dysfunktion, der skal opdæmmes bl.a. med kunst. Noget tættere på antologiens tema er den lidt begrebsøvrerlæssede artikel *Publikumspositioner* af Kim Skjoldager-Nielsen. Ved hjælp af bl.a. Dorthe Jørgensens erfaringsmetafysik og Ole Fogh Kirkebys transcendentale immanens argumenteres der, paradoksalt nok ret så modernistisk, for at den »eksperimenterende scenekunst« er metafysisk, fordi den ikke er symbolsk, repræsenterende og forståelsesbåren, men processuel, præsenterende og erfaringsbåren. Igen er det Hotel

Pro Forma, der leverer værkeksemplet (*Hvorfor Bli'r Det Nat, Mor*), men også Holbek og Bennikes *Historien om Dr. B* og ikke mindst Signa Sørensens *57 Beds* analyseres som teaterkunstværker, som lader recipienten erfare metafysikken, hvorved han, recipienten altså, angiveligt skulle kunne »transcendere immanensen«. Bent Meier Sørensen afslutter antologien med den sigende titel *Imagine there's a Heaven*, som ser Signa Sørensens performance *The Black Rose Trick* som en kropslig erfaring af en spirituel utopi.

At såvel religion som teater (og navnlig de to områders videnskaber) har været i opbrud og udvikling de seneste årtier er der ingen tvivl om, og i samlingen *Tro på Teater* findes en række bud på, hvor og hvordan man kunne begynde en undersøgelse af, hvordan de to opbrud hænger sammen og måske endda handler om det samme. Nogen egentlig sammentænkning bliver der imidlertid ikke tale om, idet bidragyderne så at sige holder sig til det, de ved og til den måde, som de i forvejen plejer at tænke på: Teatervidenskabsfolkene tenderer til at finde metafysisk-religiøse erfaringer i teatrets ritualer, mens teologerne finder teatreale virkemidler i religiøse ritualer. Og teatervidenskaben konkluderer, at forudsætningen for ritualets virkning er bevidsthed om dets fikcionalitet (dvs at vi ikke i reel forstand *tror* på teatret), mens teologerne konkluderer, at de kirkelige ritualer har virkning, hvis og fordi vi i helt reel forstand tror på dem. Bent Flemming Nielsen påpeger således en væsentlig effekt af det religiøse ritual, nemlig dets »subjektivitetsudspaltende«

og – deraf afledte – »kontingensreducerende« virkning. Altså at ritualet gør jeget mindre og verden simplere. Omvendt opfattes teatret traditionelt som skønt og potentielt forvandlende, idet det styrker vore individuelle jeg'er og holder en kompleks og polyfon verden op for os. Denne modsætning tilbagevises ikke overbevisende af antologien, og fremtidig forskning må vise, om det er muligt. Jeg tvivler.

Litteratur

Bent Holm (red.): *Tro på Teatret. Essays om religion og teater*, udgivelse nr. 3 i bogserien Religion i det 21. århundrede, Københavns Universitet, Multivers 2006

Jens Christian Lauenstein Led

(f. 1972) er cand.mag. og ekstern lektor på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

Anmeldelse udi det marginale

Om Knut Ove Arntzens *Det Marginale Teater*

Af Thomas Rosendal Nielsen

Under overskriften *Det Marginale Teater* præsenterer Knut Ove Arntzen et nordisk bud på, hvordan vi kan forstå en række teaterfænomener, der fra firserne og frem til i dag afsøger og udfordrer kunstinstitutionens og værkauto-nomiens grænser. *Marginalitet* betegner ifølge Arntzen »yttergrænser og kan forstås både i retning af risiko såvel som utforskning af det som ligger ved yttergrænserne i geografisk og kulturell forstand.« (s. 59) Det marginale dækker hos Arntzen på den ene side over en særlig postmoderne genre forstået som *et felt* af kulturelle begivenheder og kunstværker i årene 1985-2005, der positionerer sig som kontrapunkt eller periferi til et givet centrum, samtidigt med at de, paradoksalt nok, synes at afmontere selve centrum/periferi-distinktionen for dermed at blive post-centristiske – og i den forstand vel også post-marginale; heri paradokset. På den anden side optræder det marginale som *et perspektiv*, der forsøger at undgå eller overskride geocentriske (eurocentriske), etnocentriske og »kultur-centriske« hierarkiseringer af kunstneriske og kulturelle aktiviteter. Flertydigheden i begrebet er overlagt og udgør forudsætningen for at opstille iagttagelser inden for en ganske bred objekt- og temaramme.

Bogen består af fire dele. Den første

del fremlægger det videnskabsteoretiske og historiske afsæt for fremstillingen, idet Arntzen i det første kapitel søger at positionere sig imellem en videnskabelig og en kunstkritisk position, hvorfra han vil tilnærme sig den kunstfaglige praksis ved hjælp af »levende begreber«, det vil sige metaforer og hverdagsudtryk (sedvanebegreber), som i kraft af deres associative åbenhed og nære tilknytning til praksis, skulle kunne unddrage sig uhensigtsmæssige reduktioner og distance – og dermed en »død« form for teoridannelse. I det andet kapitel etablerer Arntzen det marginale teaters historiske kontrapunkt, nemlig »den klassisk-modernistiske regikunsten« og dens borgerlige og romantiske forløbere, der cementerede kunstinstitutionen og værkauto-nomien som det moderne teaters thyme. Derefter peger han på 60'ernes gruppeteater, performance- og popkunst, som de første ekspeditioner i retning af det marginale.

Med dette som afsæt kan Arntzen i bogens anden og tredje del opridse en række undergrupperinger af det marginale teater med et fyldigt eksempel-galleri, der strækker sig fra Quebec til Berlin og Helsingfors, fra Julian Beck til Lars von Trier og Frank Castorf, fra visuel performance til kabaret og turisme – for bare at gøre et par ned-

slag, der markerer rækkevidden. Som et gennemgående undertema diskuterer Arntzen de såkaldt *ambiente* strategier, der på forskellige måder eksperimenterer med at overskride værkæstetikens lukkethed for at åbne sig imod eller indoptage konteksten. Efter årtusindskiftet synes det marginale teater at opløse sig i mindst to forskellige »post-marginale« tendenser: den ene derhen, hvor forholdet til værket og kunstinstitutionen ikke længere udgør et centralt omdrejningspunkt, tænk fx på oplevelsesøkonomien; den anden i retning af det han kalder det »ny-narrative«, »ny-mimetiske« eller »ny-autentiske«, hvor kunstinstitutionen iscenesætter og genfortæller en personlig eller social kontekst i en værkæstetik for at sætte et biografisk, historisk eller kulturelt materiale til forhandling indenfor kunstens rammer.

I fjerde og sidste del af bogen gøres status over det Arntzen kalder *tekstidealismen* i det nordiske teater. Hierarkiseringen af forholdet mellem dramatekst og teaterforestilling har igennem det 20. århundrede været årsag til både frugtbare og ufrugtbare stridigheder på kunstens og videnskabens slagmarker, og trods forskellige forsøg på at omvende eller ligestille hierarkiet i det marginale teater, peger Arntzen på en aktuel tendens i retning af tekstidealisme i Norden. Denne skyldes ifølge Arntzen, at uddannelsen af instruktører i Norge (og i øvrigt også Danmark, m.a.) er stærkt præget af en tekstorienteret russisk teatertradition, formidlet af Irina Malochevskaya. Konsekvenserne af dette, og hvordan arven fra det marginale teater udfordrer dette forhold, anty-

des netop i Arntzens afsluttende kapitel. Pointen er nemlig den, at det marginale teater har tematiseret tekst/forestillingshierarkiet som kontingent, og selvom en aktuel tekstidealisme måske nok kan iagttages, kan den ikke længere ikklædes nogen selvfølgelighed. Det marginale teater har (i forlængelse af avantgarden) synliggjort spændingsfelterne mellem tekst og forestilling, mellem kunst og oplevelse, mellem det lokale og det globale, mellem fin-kultur og pop-kultur, mellem værk og kontekst, mellem illusion og autenticitet som forskellige mulighedsrum, hvor centrum og periferi – hvis man da stadig kan tale om sådanne – kan befrugte og bekæmpe hinanden på stadig nye måder.

Arntzen har uden tvivl fingeren på pulsen, og hans bog demonstrerer et imponerende overblik over nordisk teater i bred forstand siden 80'erne. Bogen er gavmild med interessante empiriske iagttagelser over et ganske bredt felt af objekter og temaer. Man kan dog diskutere, hvorvidt hans forsøg på at positionere sig imellem videnskaben og kunstkritikken, falder gunstigt ud for teorikonstruktionen. Hans metode med en metaforisk tilnærmelse til objektet, og hans efter alt at dømme overlagte bestræbelser på at holde begreberne åbne og flertydige, gør det til tider meget vanskeligt at finde ud af, hvor argumentationen er på vej hen, og medfører, at begreber og konklusioner ofte fremstår vagt. Den fremlagte begrundelse er en bestræbelse på at undgå en »død«, distanceret, reduktionistisk form for teori, men da bogens grundidé er ganske interessant, får man

lyst til at opfordre til at vove pelsen lidt mere, hvilket ville kræve et strengere teo-
rivalg, lidt flere reduktioner og lidt mere
distance i begreberne. Lad os fx tage ker-
nebegrebet: *det marginale*. Der spilles,
som ovenfor nævnt, på en dobbelt tve-
tydighed i det marginale som metafor.
Tvetydigheden ligger i, at det marginale
både optræder som det perifere og som
det post-centristiske (eller poly-centristi-
ske om man vil). Hertil knytter sig tillige
to ganske forskellige betydninger af det
mere dynamiske begreb *marginalisering*,
som enten en slags centrifugalkraft eller
som ophævelsen af centripetale kræfter.
Tvetydigheden fordobles yderligere,
idet det marginale både anvendes som
metafor på perspektivet og som samle-
betegnelse for objekterne. Argumentet
vil givetvis være, at flertydigheden netop
er metaforens rigdom. Men prisen er for
det første en bestemt uklarhed i opfat-
telsen af det marginale som et post-
moderne fænomen: er det marginale
postmoderne i Lyotards forstand; en
praksis, der ikke længere positionerer og
legitimerer sig i forhold til centrale, hie-
rarkisk ordnede metafortællinger. Eller
skal vi snarere tænke det med Deleuze
og Guattari, som en vedvarende deter-
ritorialisering og reterritorialisering
– flugtlinien fra ét hierarki, der i flugten
konstituerer et nyt? Tja. Hvorfor vælge,
hvis man kan få begge dele? Hvorfor
ikke *vælge* og så tænke tanken til ende!
Prisen er for det andet, at når det mar-
ginale både anvendes som metafor for
perspektivet og objektet, så bliver objek-
tet diffust. Titlen er *det marginale teater*,
men hvor går grænsen? Hvad er ikke
marginalt, hvad kan ikke iagttages som

værende marginalt? Selvfølgelig er den
raffinerede pointe måske netop den, at
det marginale teater – fænomenet såvel
som teorien om det – netop er en flugt-
linie; at det ikke lader sig afgrænse eller
indfange, idet det hele tiden er i færd
med at undslippe sig selv udi det mar-
ginale. Denne læser havde imidlertid
foretrukket en mere lukkende teoretisk
dristighed, *mere at modsige*, frem for en
åbnende metaforisk tilnærmelse.

Når alt dette er sagt, skal det endnu
engang fremhæves, at bogen leverer et
velkomment nordisk supplement af
eksempler, gode refleksioner og empiri-
ske iagttagelser i forhold til de problemer,
der rejser sig i kølvandet på det, andre
har betegnet som det performatives
æstetik eller det postdramatiske teater.
Grundidéen med at iagttage marginali-
seringens dynamikker i teatrets grænse-
land er interessant, og Arntzens bidrag
stiller mange gode spørgsmål, som for-
håbentlig får en plads i den nordiske
diskussion om, hvordan vi kan beskrive
det virvar af aktiviteter, der optræder og
forsvinder i teatrets marginer.

Litteratur

Knut Ove Arntzen: *Det Marginale Teater*,
Alvheim & Eide, Laksevåg 2007

Thomas Rosendal Nielsen

Ph.d. stipendiat med et projekt om
interaktiv dramaturgi på Institut for
Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

Samtidskunst og teater

Af Erik Exe Christoffersen

Følgende anmeldelse diskuterer et par aktuelle bøger om samtidskunst. Begge ser de avantgarden som en slags forudsætning for samtidskunsten, men hvor den ene fokuserer på magtdimensionen, er den anden primært optaget af avantgardens kunstneriske arv. Merete Sanderhoff efterlyser i *Sorte billeder – Kunst og kanon* et mangfoldighedsparadigme og en heterogen kunst og kunstkritik, hvor såvel klassisk kunst som samtidskunst kan diskuteres kvalitativt, ikke med en ekskluderende normativitet, men ud fra en objektiv videnskabelighed. Sanderhoff peger på det hensigtsmæssige i at adskille en beskrivelse og analyse af samtidskunsten fra en normativ eller kanonisk fremstilling.

Sanderhoffs ærinde er primært en kritik af avantgardeparadigmet, som hun mener, er blevet kanoniseret som norm for samtidskunsten. Hun tænker her især på avantgardens brud med det repræsentationelle værk i form af maleriets indrammede flade og dens dyrkelse af den rumlige begivenhed. Avantgardekunsten ville, som den fx fremstilles hos Peter Bürger (1974), en central reference for Sanderhoff, på forskellig måde nedbryde kunstens autonomi og den autonome værkforståelse samt føre kunsten tilbage til livet og samfundet. Overordnet er avantgardens projekt til-

syneladende mislykket. Kunsten lever i bedste velgående, og avantgarden er selv kommet på museum.

Problemet er, at samtidskunst ifølge Sanderhoff står i gæld til avantgarden og ikke mindst Duchamps institutionskritiske værker, som har betydet et gennemslag for det forhold, at hvad som helst kan være kunst. Ifølge Sanderhoff har det medført en form for teoretisk (men ikke praktisk) endeligt for kunsten, i og med at den har mistet et kvalitativt vurderingsgrundlag, og at bedømmelsen af kunst bliver et magtspørgsmål. Hun referer her til den såkaldte institutions-teori og endvidere til Arthur C. Dantos bestemmelse af kunstevolutionens afslutning i form af konceptkunstens objektuafhængige refleksioner over, hvad kunst er. Kunstbegrebet og kunstautonomien er ifølge denne teori i krise og måske under afvikling. Der gives ingen evolutionær udvikling i kunsten. Denne tese er for Sanderhoff dels en underkendelse af betragtelige dele af samtidskunsten, som stadig arbejder med værkers autonome form, og i almindelighed af kunstens faktiske succes, og dels er der tale om en tese, som kun lader sig bekræfte af avantgardens udvikling. Avantgardens specifikke kunstgreb forveksles med kunsten som sådan.

Selve hovedtesen, som gentages igen-

nem bogen, kan måske virke overdimensioneret i relation til fx den aktuelle kulturkanon fra 2006, som er rensset for både samtidskunst og avantgarderetorik. Det er da heller ikke denne, som Sanderhoff vil diskutere, men den paradigmatiske kanon, det vil sige de »briller«, som især kunstvidenskaben efter hendes mening ser verden med. Sanderhoffs paradigmebegreb er inspireret af Thomas S. Kuhn og bliver en helhedstolkning af kunstens tilstand. Kunstinstitutionen har taget avantgardens retorik til sig og gjort det nye, det overskridende og det traditionsopløsende til normativt paradigme. Det er således ikke avantgardekunsten eller dens arvtagere, som kritikken retter sig mod, men den magtinstans som kunstvidenskaben på universitetet og Kunstakademiet udgør med et bestemt paradigmatiske eller kanonisk normsystem.

Konsekvenser af paradigmet er som for ethvert paradigme »sorte huller« konkretiseret ved eksklusion af en række konkrete kunstnere, det figurative maleri og en genre hun kalder passionisme. Det er fx figurative kunstmalere som Michael Kvium, Thomas Kluge eller Martin Bigum, der »genopliver« maleriet og temaer som tiden, døden og melankolien. Sanderhoffs synspunkt er måske noget overraskende, idet de nævnte dårlig kan kaldes underbelyste i samtidskulturen. Hendes pointe omkring passionismen forekommer også uaktuel, og man kunne fristes til at pege på fx Lars von Trier, som ikke ubemærket har dyrket denne form i en række patosfyldte film, ligesom patosbegrebet er blevet

endevendt teoretisk, som det også fremgår af hendes litteraturliste.

Duchamp bliver hos Sanderhoff fremstillet som central for avantgardeperspektivet, men Duchamp reflekterer også modernismens udvikling af kunstens medialitet fra flade til rum. Det er denne refleksion, Kluge meget underfundigt henviser til ved at »tilbagemale« Duchamps *Fontæne* til den klassiske mimetiske billedramme (Kluge: 1917 (2001) se Sanderhoff s. 82). Duchamp skabte ikke en opløsning af kunstbegrebet og et ophør af kunstautonomien, men snarere en udvidelse eller omfunktionering, som ikke nødvendigvis ekskluderer maleriet. Sanderhoffs grundlag er modstillingen mellem avantgarden og modernismen, hvor avantgardens brud med autonomien bliver til en form for kunstnerisk forfald, som i sidste ende kun kan legitimeres gennem magt. Overfor denne position, som privilegerer modernismen, mener jeg, at man også kan se en kontinuitet og sammenhæng mellem avantgarden og modernismen, hvor det er andre perspektiver, som toner frem, og som ikke udelukker maleriet som sådan.

Sanderhoff har fået meget omtale i medierne, og tilsyneladende falder hendes avantgardekritik på et tørt sted. Spørgsmålet er, om den er vinklet på en produktiv måde? Debatten om kvalitet foregår også indenfor samtidskunsten, hvilket den senere tids debat om politisk kunst har demonstreret. Sanderhoff retter primært skytset mod kunstvidenskaben og citerer også et par kunstteoretikere for at forfægte en avantgardeposition. Til gengæld undlader hun

at referere til den række af forskere, som faktisk har optrådt med en avantgardekritik. Hendes position kommer til at fremtræde mere enestående, end den faktisk er. Det er ikke alle indenfor kunstvidenskaben, som abonnerer på institutionsteorien, og som frygter kunsten og kunstautonomiens endeligt. Sanderhoff bliver paradoksalt nok selv avantgardist ved at undlade at forholde sig til andre, som efterlyser en heterogen og ikke-normativ kunstkritik.

Det betyder ikke, at der ikke kan være grund til en kritik af tendensen til kanonisering af træk i samtidskunsten. Begrebet relationel kunst bliver ofte benyttet normativt og uden sans for kunstverdenens heterogenitet og det faktum, at der findes forskellige traditioner, som virker på hver sin måde. Det er åbenbart, at avantgardens retorik og kanon spiller en central rolle i samtidskunsten, og Sanderhoffs efterlysning af en adskillelse af kunstkritik og magtinstans og af en heterogen kunstkritik, hvor der kan benyttes forskellige kunstparadigmer, er ganske relevant.

Scenekunst

Ine Therese Berg, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie har sammen skrevet hvert sit afsnit i *Scenekunst nå*. Bogen drejer sig om nye dramaturgier, om scenekunst og nye teknologier samt om realisme og medievirkelighed. De tre afsnit forsøger fra hver sin hovedsynsvinkel at dokumentere og analysere samtidsteatret, de tværmediale træk, det normnedbrydende og sammenhængen med avantgardetraditionen, som reaktualiseres i begrebet postdramatisk, lan-

ceret af Hans-Thies Lehmann, og her indarbejdet i den norske optik som et centralt analysebegreb. Bogen er således både optaget af det eksperimentelle, som vil åbne for nye måder at tænke kunst på, og teatrets sociale relationer og muligheder for at ændre virkeligheden. Det betyder, at forfatterne i forlængelse af især Lehmann er optaget af den performative og grænseoverskridende interaktion mellem scene og tilskuer, som da bliver deltagende og ikke blot observerende. Netop det performative er måske noget af det mest centrale i forståelsen af samtidsteatrets dyrkelse af opførelseshandlingens realitet og deraf interessen i nye realismeformer og såkaldt virkelighedsteater.

Forholdet mellem tekst og teater er en relation, som langt fra har været gnidningsfri, og der har været en lang tradition for at privilegere først teksten og siden teatret. I samtidsteatret er der både opstået nye måder at samarbejde tekst og teater, og man har benyttet mange forskellige tekstlige materialer: Digte, personlige kommentarer, videnskabelige oplysninger, dokumentarisk materiale osv. På samme måde er der tale om teknologiske remedieringer, og at digitaliseringen muliggør nye former for interaktion og i det hele taget nye værkformer, som Berg skriver om med internationale eksempler som Orlan og Stelarc. Bogen gennemgår en række centrale greb som: Performativitet og teatralitet, montage, metafiktionelle strategier, samtidighedsprincippet, fragmentering, nye realismeformer, underliggørelsesstrategier og autenticitetskonstruktioner. Dertil

kommer fremstillinger af specielt brugen af video og nye relationer mellem performer, projektfalder, kamera og tilskuerpositioner.

Scenekunst nå er meget velkommen, og der mangler sådanne aktuelle fremstillinger. Bogen rejser også ubesvarede spørgsmål. Er samtidsteatret et dominerende paradigme, eller er det et underbeholdt og uretfærdigt misforstået fænomen? Er samtidskunsten i en form for avantgardistisk kamp med institutionerne og den gældende kulturpolitik? Hvad er det teoretiske tværfæstetiske grundlag? Spørgsmålene hænger sammen med, at bogen sammenblander en række forskellige intentioner. Mangfoldigheden er jo fin nok som sådan, men betyder også, at der mangler fokus, og at kompositionen er uigennemskuelig.

Der sker en sammenblanding af deskriptive og normsættende greb. Bogen er både normativ og hævder det modsatte, nemlig at være analyserende og videnskabelig.

Den vil både være dokumentarisk og udvikle en teoretisk analyse af samtidskunstens tværmedialitet. Men det metodiske forekommer spredt og uden systematik. Er der tale om samtidskunsten som »evolutionær« udvikling eller som brud? Er det en epokal betegnelse eller en æstetisk?

Opdelingen i de tre hovedkapitler virker ikke så hensigtsmæssig og medfører en del gentagelser. Første afsnits dramaturgiske overvejelser gentages delvist i afsnittet om performativ realisme. I det hele taget forekommer dramaturgibegrebet uklart som »epokal systemtænkning«:

For når dramaturgibegrebet omfatter en artikulasjon av både verkets innhold, kunstnerens metode, hennes opplevelse av og erfaring med virkeligheten, og tilskuerens resepsjon, åpnes det for en innlemmelse av politiske, sociologiske, relasjonelle og kontekstuelle aspekter i begrebet. Dette utvidede dramaturgibegrepet utpeger seg som særs relevant med hensyn til dagens avantgardeorienterte samtidsteater i Norge. (s. 18)

Hvordan forfatteren tænker det epokale, forbliver uklart, og det udvidede dramaturgibegreb bliver ikke særlig operativt i forhold til det tværfæstetiske og metodeudviklende. Og slet ikke i forhold til ambitionen om at fremstille samtidsteatrets virkelighedsorientering.

De teoretiske afsnit om rhizomatisk tankegang, det postdramatiske, relationel kunst og performativ realisme kunne være sammenholdt og diskuteret hver for sig og i relation til hinanden. De historiske rids i forhold til avantgarden, postavantgarden og transavantgarden, forholdet mellem avantgarde og postmodernisme og den nye virkelighedstendens i kunsten kunne være mere sammenfattet.

Analyserne kunne være mere fokuserede og sammenfattende. En gennemgående reference er fx *Konsert for Grønland* af Verdensteatret og performeren Kate Pendry, og disse udmærkede analyser var oplagte at diskutere i forhold til metode og objekter.

Sammenblandingen af det dokumenterende og det teoriudviklende spærrer måske for hinanden? Og der er tendens til at forveksle avantgarden som historisk fænomen med enten kritiske eller idealiserende fremstillinger af avantgarden.



Det betyder, at samtidsteatret bliver en særlig genre, som skal efterleves, hvilket dybest set ikke er i overensstemmelse med bogens ide om »fri scenekunst«.

De to bøger er interessante at sammenholde, fordi de så at sige komplementerer hinanden. Hvor Sanderhoff (over)betoner avantgardens politiske betydning og institutionelle magt i forhold til samtidskunsten, peger Berg m.fl. nærmest på det modsatte, nemlig fravær af magt, og fokuserer til gengæld på den kunstneriske arv. Det peger på, at en adskillelse af avantgardens og samtidskunstens politiske og kunstneriske bestræbelser teoretisk set er en vigtig ambition.

Litteratur

Merete Sanderhoff: *Sorte billeder – Kunst og kanon*. Rævens sorte bibliotek, 2007.

Ine Therese Berg, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie: *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Spartacus Forlag, Oslo 2007.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951) er lektor på Institut for Æstetiske fag. Har blandt andet skrevet *Teaterhandlinger. Fra Aristoteles til Hotel Pro Forma* (Forlaget Klim 2007).

> Olaf Johannessen, Jens Jørn Spottag og Christiane Gjellerup Koch i *Et Drømmespil* (Betty Nansen 2007, foto: Natascha Thiara Rydvald)

English summaries

Martin Seel: »Isenesættelse som tilsynebringelse«

In »Staging as appearing-making« (originally: »Inszenieren als Erscheinenlassen«, 2001) Seel presents an understanding of staging, including a compact definition of the concept, by which he demarcates it as a special aesthetic phenomenon that nevertheless is not reserved for the art or the theatre alone.

Knut Ove Arntzen: »Den Gjenoppståtte Teatermaskin«

In the article »The Resurgent Theatre-Machine« Arntzen points out a paradox in the relationship between what he calls a *Theatre of Art* and a *Theatre-Machine*. The paradox consists in the fact that the Theatre of Art, i.e. the avant-garde, on the one hand stands in opposition to the Theatre-Machine, i.e. art as craft. On the other hand however Arntzen observes the resurgence of the Theatre-Machine inside the framework of the Theatre of Art in contemporary theatre.

Solveig Gade: »At spille på den store scene«

In »Acting on the big stage« Gade demonstrates the analytical gains in applying both a theory of performativity and a theory of theatricality to describe two different levels of staging and their interaction in Christoph Schlingensiefels performance *Bitte liebt Österreich – Ausländer Raus* (2000).

Falk Heinrich: »Remedierede isenesættelser«

»Can or should we understand MMORPG as theatrical stagings?« Heinrich asks in the article »Remediated stagings.« With the virtual online worlds *Second Life* and *World of Warcraft* as examples Heinrich argues that such worlds should not be viewed as isolated mimetic doubles of the world, but as extensions of social domains.

Annelis Kuhlmann: »Den Faustiske Maske«

In »The Mask of Faust« Kuhlmann reflects on danish director *Sam Besekows* (1911-2001) staging of himself as an artist in his work. She shows how the director's »masking« of himself as mythological figures create images that on the one hand serves as sources of inspiration for the actors, and on the other hand unveils the specific professional identity of the director.

Mette Risgård Tranholm: »Teknologien som medspiller«

Under the heading »The technology as participant« Tranholm discusses the role of technology in The Wooster Group's work with *Hamlet* (2007). She argues that the juxtaposition of the technological and the living sets off a critical reflection on the production of meaning and images in the performance that neither celebrates the reference to an original reality nor mourns the loss of such.

Erik Exe Christoffersen: »Bare Interior Grey Light«

In his article »Bare Interior Grey Light« Christoffersen discusses an attempt to orchestrate a division between the theatrical and the performative levels in Beckett's *Endgame* (1958) by a special staging grip, which he names the *vertical optic*.