

Speciale

af
Bjarne B. Stendahl



Om dramaturgens rolle og arbejdsproces i det postdramatiske teaterfelt

Afleveret den 22. februar 2010 på Teatervidenskab ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab
Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

indholdsfortegnelsen

1. problemformulering og indledning	s. 2
2. det postdramatiske teater	s. 3
3. dramaturgi og dramaturgen	s. 10
4. indgange	s. 13
tid	s. 14
rum, lys og multimedier	s. 21
krop	s. 33
tekst	s. 44
5. kunsterne	s. 49
lecoq	s. 49
wooster group	s. 52
pina bausch	s. 55
6. 19. juli workshoppen	s. 59
arketypiske mønstre for passionerede forhold	s. 60
tangoen	s. 67
manden fra det rosafarvede hjørne	s. 70
workshoppen	s. 73
7. mulig videreførsel af workshoppen	s. 76
8. afsluttende overvejelser	s. 79
9. afgrænsning, metode og forbehold	s. 84
10. konklusion	s. 86
11. perspektivering	s. 88
12. english abstract	s. 94

bilag

anneks 1. litteraturliste

anneks 2. om deleuze og guattari

anneks 3. jamón jamón - udskrift af filmscener

**anneks 4. workshop dagsplan og refleksioner
af mads schaltz christensen.**

Problemformulering og indledning

I denne opgave vil jeg undersøge dramaturgen rolle i det postdramatiske eller proces orienterede teater.

Sidestillingen af elementerne i en teaterforestilling, som man har set det i det postdramatiske teater, dvs. at tekst, musik, scenografi, rum, lyd, lys, rytme, publikum, skuespillere, projektioner osv. indgår på samme præmisser i en forestilling, har ændret dramaturgens arbejde. Det er i denne forbindelse ikke længere kun det analytiske arbejde fra tekst til iscenesættelse, men i langt højere grad over i retning af, at være orkestrator af en større samling af mere eller mindre fragmenterede elementer. Det er dramaturgens job, at holde rede på sammenhængen i dette kubistiske puslespil og sammensætte rækkefølgen, både i forhold til spændingskurver, rytmer og handling. Men eftersom det ikke længere nødvendigvis er den dramatiske tekst, der danner afsæt for forestillingen og giver forestillingen sammenhæng, hvilke dramaturgiske struktureringsprincipper er det så, der ligger i disse teaterformer? Arbejdes processen har også ændret sig. En stor del af materialet skabes ofte i løbet af prøveprocessen i dette proces orienterede teater. Hvad betyder for dramaturgen, når man ikke kan færdiggøre hele det analytiske arbejde inden prøveforløbet? Hvad er dramaturgens arbejde i denne nye proces og hvordan kan man navigere i dette felt?

Som hjælp til, at forstå denne arbejdsproces, vil jeg se på hvordan forskellige teatergrupper og kunstnere, der befinder sig i det postdramatiske felt, arbejder. Jeg vil anvende, poststrukturalister, specielt Gilles Deleuze¹ og Felix Guattari² til, at forklare, hvad det er der er på spil i denne teaterform og arbejdsproces.

De fire elementer tid, rum, krop og tekst, har fået en anden rolle i det postdramatiske teater, end i det dramatiske teater. Hvordan udmønter det sig og hvordan kan disse fire elementer være indgange til arbejde med en forestilling? I denne undersøgelse vil jeg søge hjælp i hjerneforskningen.

Da disse spørgsmål handler om praktisk dramaturgi vil, jeg til sidst i opgaven forsøge, at anvende nogle af de konklusioner, jeg er nået frem til i praksis. Udgangspunktet vil være en workshop, jeg gennemførte sammen med instruktøren Mads Scholtz Christensen i juli 2009. Vi arbejdede med en musiker og fire skuespillere omkring bevægelse og scenisk spænding, ud fra tango, Jorge Luis Borges³ novelle fra 1954:

1 Gilles Deleuze, (1925-1995), fransk filosof.

2 Pierre-Félix Guattari, (1930-1992), fransk psykoanalytiker, filosof og militant aktivist. Grundlægger af skizo-analysen og ecosofi.

3 Jorge Luis Borges, (1899-1986), argentinske forfatter, professor ved Universidad de Buenos Aires og direktør for Argentinas nationalbibliotek.

Manden fra det rosafarvede hjørne, to scener fra Bigas Lunas⁴ spanske film *Jamón Jamón*⁵ fra 1992 og Anne Bogarts⁶, *arketypiske mønstre for passionerede forhold*. Det arbejde vi begynde i juli, vil jeg se på hvordan man kan videreføre ud fra den forståelse, jeg har fået i denne opgave, om dramaturgens arbejde i det postdramatiske teater.

Det postdramatisk teater.

Til at starte med vil jeg se, på hvad det postdramatiske teater er og på hvilke måde denne form for teater, som er genstand for min undersøgelse, udskiller sig. Derefter vil kikke nærmere på dramaturgens og dramaturgiens rolle i denne teaterform.

Hvad forstår jeg ved postdramatisk teater eller hvad er det for et teaterfelt jeg ønsker at undersøge? Jeg vil bruge Knud Ove Arntzens⁷ definition på visuel dramaturgi til, at indkredse det "Det indikerer, at udtryksformer eller elementer, som frontalitet og rum, tekstualitet og visualitet ikke længer bliver sat sammen på den traditionelle organiske eller hierarkiske måde, men i stedet ligestilles, sættes på lige fod."⁸ Den ligestillede dramaturgi, denne sidestilling af de sceniske elementer, lys, lyd, tekst, scenografi, multimedier, rum, krop er måske det, der definerer bedst denne teaterform. Det og så brud med den dramatiske tekst, som grundlaget for en forestilling og det er også herfra det har sit navn., Men under eller bagved ligger der meget mere.

De postmoderne og postdramatiske teater, er mange valg truffet i forhold til en underlægende filosofi, der bl.a. udspringer af den poststrukturelle filosofi, som f.eks. Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault⁹, Jean-François Lyotard¹⁰ og Jacques Derrida¹¹ er eksponenter for i fra 1960'erne og frem efter. Der bliver sat spørgsmålstejn ved teater som form og institution. Denne forbindelse, er hos nogle kunstnere tydelig, mens det hos andre er tydeligt at se. Disse spor, selvom kunstnerne måske ikke selv er klar over det, er tydelige i næsten alle værker, ligesom i store dele af samfundet udenfor. Disse tre, det poststrukturelle, det postdramatiske og det

4 Bigas Lunas, f. 1964, spansk film instruktør.

5 *Jamón jamón* i Danmark under titlen *Spis mig*, spansk film fra 1992, instrueret af Bigas Lunas.

6 Anne Bogart, f. 1951, amerikansk teaterdirektør.

7 Knut Ove Arntzen, f. 1950, norsk teaterforsker teatervidenskab ved Universitetet i Bergen

8 Visuel dramaturgi, s. 41.

9 Poul-Michel Foucault, (1926-1984), fransk filosof og idéhistoriker.

10 Jean-François Lyotard, (1924-1998), fransk filosof og æstetikteoretiker.

11 Jacques Derrida, (1930-2004), fransk filosof, grundlægger af dekonstruktivismen.

postmoderne har mange ligheder og omhandler mange af de samme aspekter. Både poststrukturalismen og postdramatikken, ser helt tilbage på antikken og tager et opgør, med noget der har virket grundlæggende i henholdsvis, vestlig tænkning og teater.

Poststrukturalister som Deleuze og Guattari, forkaster i deres filosofi bl.a. dualismen, det binære og den Platons¹² tanke om ideen, som alt andet er en kopi af. I stedet sætter de "og og og", forstået som, der findes ikke nogen "ideen" bryst, kun bryster. Dette er et opgør med opdelingen af virkelighed og fiktion og af ladningen af disse to, som det rigtige og det forkerte. Forestillingen af det "rigtige" er dette Platons koncept om idealet, som alt andet er en kopi af. Der er i det postmoderne og poststrukturelle, ikke længere noget ideal, der er kun væren eller virkeligheder, der er i konstant samspil med hinanden. Virkeligheden er en social konstruktion skabt gennem vores fortolkninger, bearbejdnings og konklusioner, Deleuze og Guattaris ide om rhizomet¹³. Mens det postdramatiske, gør op med Aristoteles¹⁴ teori om dramaet og dennes



Fra den italienske neorealistske film: *Ladri di biciclette* (Cykeltyven), (1949), inst. Vittorio De Sica, på billedet Lamberto Maggiorani og Enzo Staiola.

opskrift på hvordan et drama skal se ud, f.eks. havde en begyndelse, en midt og en slutning. Det var dog ikke et skift der kom lynhurtigt, men en udvikling, der fulgte i kølvandet på de to ødelæggende verdenskrige og de grusomheder der fulgte med dem. Det er med til at skabe en mistillid, til den store fortælling, som Lyotard udtrykker det¹⁵. Kunsten og filosofien holdt op med at tro på det logiske fremskridt til

12 Platon, (ca. 428 fvt.-448 fvt.), græsk filosof.

13 Rhizom, er Deleuze og Guattaris billede på tænkning, der giver mulighed for flere, ikke-hierarkiske indgangs- og udgangspunkter i data repræsentation og fortolkning. Modsat arbejdet med dualistisk kategorier og binære valg. Begræbet låner de fra biologiens verden. For mere se første kap. i Tusinde Plateauer.

14 Aristoteles, (384 f.v.t.-322 f.v.t.) græsk filosof.

15 Se *Viden og det postmoderne samfund*, Sjakalen, 1982.

det bedre, den objektive sandhed, universel moral (det gode og det onde), på at konflikter aflede løsninger der byggede på fornuften og helhedstanken, som ideen om en kunstnerisk helhed. Det var ikke det, man havde oplevet i koncentrationslejre, skyttegravene eller Hiroshima.

Indenfor filosofien, er der spor der fører længere tilbage til f.eks. Nietzsche¹⁶ der skriver, at "gud er død". Det vil medføre, eller betyde, at der ikke længere findes en sandhed, der binder det moderne menneske og, at filosofi og religion blot udtrykker forskellige fortolkninger og perspektiver på verden, ikke universelle størrelser.

I det postmoderne og poststrukturalismen gør det samme sig gældende. Tanken er, eftersom ideen om objektivitet er fejlet af bordet, at alt er overfladefænomener eller, at virkeligheden kun kan opleves fra et subjektivt perspektiv. I det postmoderne har man erkendt, at det hele er en "fiktion" der er kun overflade, ikke noget dybereliggende.

Der er mange ligheder mellem det postdramatiske og det postmoderne teater og de overlapper konstant hinanden og kan være svære, klart at definere. Lehmann henviser til Markus Wessenberg, da beskriver forskellene som "it [postdramatisk teater] is not based on the application of a general cultural concept to the specific domain of theatre, but derives and unfolds form within a long-established discourse on theatre aesthetics itself, as a deconstruction of one of its major premises."¹⁷ De to navne i sig selv, viser også klart, hvad de hver især kommer efter, eller har dekonstrueret. Nemlig modernismen og dramaet. Det er dog ikke to modstridende udsagn og som vi har set og videre vil opleve, er der masser af overlap. Som Hans-Thies Lehmann¹⁸ nævner i sin bog *Postdramatisches Theater*, fra 1999, (her i opgaven bliver der citeret fra den engelske udgave), er mange af de ord man kan putte på enten postdramatisk eller postmoderne teater gældende for begge genre, men de samme ord ville også kunne bruges til, at beskrive andre typer teater eller historiske perioder for den sags skyld. Han nævner blandt mange nihilismen, der vel også gælder f.eks. Kong Lear eller non-tekstualitet, som også tæller mime traditionen og dansen, der går historisk langt tilbage.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, (1844-1900), tysk filosof og professor i klassisk filologi ved universitetet i Basel, Citatet "Gud er død" optræder i flere af hans værker, første gang i, *Den muntre videnskab* (1882).

¹⁷ *Postdramatic Theatre*, s 14.

¹⁸ Hans-Thies Lehmann, f. 1944, tysk professor i Teatervidenskab ved Johann Wolfgang Goethe Universität i Frankfurt an Main.

Inden for begge kategorier, er der en stor diversitet i forhold til det kunstneriske udtryk. Men fælles for alle de postdramatiske værker er, at de ikke længere funderer sig på en dramatisk tekst. Men som Lehmann også skriver, er dette ikke det samme som, at man ser væk fra dramaets traditioner. "Efter" dramaet betyder "that it lives on as a structure [...] of the 'normal' theatre: as an expectation of larger parts of its audience, as a foundation for many of its means of representation, as a quasi automatically working norm of its drama-turgy."¹⁹ Kunst vil altid udvikle sig på baggrund af tidligere tiders kunst. Referencerne kan dog være mere eller mindre tydelige eller bevidste. Det er dette Deleuze og Guattari gør opmærksom på, kunsten er ikke en fordobling, reproduktion eller repræsentation af noget tidligere. Den følger ikke efter noget, men er sin egen virkelighed, som det rhizom kunstretningen/ værket udgør, vil den altid have forbindelser, trække linjer til det historiske, det er i bund og grund et spørgsmål om Henri Bergsons²⁰ tidsbegreb, hvor tid er en uendelig og ubruds strøm. Hvor fortid kun eksisterer som en del af nutiden, som konstant bevæger sig på fremtidsplanet. Fremtiden eksisterer samtidig, også kun i denne kontakt med nutiden. Kunsten vil nytænke traditionerne og bevæge sig væk fra dem, eller gøre oprør mod dem. Vi kan ikke sætte os uden for de herskende normer og diskurser, men vi kan forskyde og undergrave dem, f.eks. ved, at iscenesætte dem eller parodiere dem, som Judith Butler²¹ udtrykker det, inspireret af Derrida's filosofi. Der skal dog mere end provokation eller negation af klassiske normer til, som Lehmann skriver for, at blive en form, skal det også producere noget nyt. I dag er mål som kommunikation og endda underholdning, mere lokkende og udfordrende, end bevidst at forvirre.

Vores hverdag er i dag, i langt højere grad iscenesat, end det tidligere har været tilfældet og er et billede på ren overflade. *Event* er et ord, der bruges i flere og flere sammenhænge. Ordbogs definitionen er: *større begivenhed* og ethvert minut i vores liv, skal gerne være sådan. Vi tilfredsstiller ikke længere vores behov alene for at overleve. Ethvert måltid skal i dag være en gastronomisk oplevelse.

Det samme gør sig gældende inden for politik. I artiklen: *Obama er superstjerne uden substans*,²² kommer Naomi Klein²³ ind på nogle ret interessante pointer i denne her forbindelse. Artiklen er et godt billede på nogle af de tendenser, der rører sig i dag. I

¹⁹ Postdramatic Theatre, s. 27.

²⁰ Henri Bergson, (1859-1941), fransk filosof.

²¹ Judith Butler, f. 1956, amerikansk poststrukturalistisk filosof, sociolog og queer feministisk teoretiker.

²² Politiken, Debat, 26. jan. 2010, oversat fra *The Guardian*.

²³ Naomi Klein, f. 1971 canadisk journalist, aktivist og forfatter til bogen *No logo*.

en analyse af USAs præsident Barack Obama²⁴ sammenligner, Klein, hans politiske kampagne og branding af sig selv og USA, med firmaerne Nike og Appels reklamekampagner og deres brug af revolutionære symboler, fra Che Guevara²⁵ pop-art plakaterne, til Martin Luther King²⁶ retoriske stil. Obama relancering af USA ser ud til, at virker. 91 % af franskmændene tror f.eks. på ham og USA i dag, mens kun 16 %, havde den samme tiltro til USA under forgængeren præsident Bush²⁷. Men hvorfor virker hans kampagne? Klein forklare det med, at det "afslører en længsel hos mennesker efter noget mere end at købe ting – efter sociale forandringer, et offentligt rum, større lighed og mangfoldighed. [...] Obama vandt præsidentvalget ved, at udnytte vores dybe nostalgiske længsel efter den slags sociale bevægelser." skriver hun og forsætter: "Det, som den globale opbakning til brandet Obama har dokumenteret, er at der findes en enorm appetit på progressive forandringer [...] og at de [befolkningerne] brændende ønsker sig at være en del af et projekt, der er større end dem selv."²⁸ Det moderne menneske, i det kapitalistiske samfund, på sin evige jagt efter materielle goder, savner i Kleins analyse, noget mere. Markedet prøver at tilfredsstille dette afsav ved, at udbyde *special edition*, præmier eller begrænsede oplag. Men det hun pointerer er, at mennesket dybest set er socialt, ikke det samme som, at det er socialistisk. Men vi vil gerne, sammen med andre mennesker, have en unik fælles oplevelse, af noget der er større end os selv. Det er det samme, event-kulturen handler om. Events er ikke interessante at opleve alene. Da de tit er forbundne med følelser, er det bedst, at have nogen at dele dem med og tale om dem med bagefter. A la "kan du huske dengang" eller "Vi var der da det skete", men også nogen at differentiere sig fra, nogen som ikke har oplevet det samme. Det er altså den sociale accept og ikke de materielle goder det handler om. Det er bl.a. også ud fra disse præmisser om at dele oplevelser med nogle og fortælle andre om dem, at de mange sociale netværk på internettet, som f.eks. *Facebook* eller *Youtube*, er opstået og har så stor succes. De udfylder disse sociale behov på en overskuelig måde. Event bliver tit sat i en forbindelse, om en situation, vi ikke vil gå glip af, noget der er usammenlignelig. Det handler om momentet, hvor begivenheder sker ud fra en filosofi som: "Live and let die" eller som Lehmann skriver "The transition of theatre into feast,

24 Barack Hussian Obama, f. 1961 ,amerikanske præsident for USA, 2009- .

25 Ernesto Che Guevara, (1928-1967), argentinsk marxistisk revolutionær, cubansk guerillaleder, forfatter og læge.

26 Martin Luther King, (1929-1968), amerikansk borgerrettighedsforkæmper og baptistpræst.

27 George Walker Bush, f. 1946, amerikanske præsident for USA, 2000-2008.

28 Obama er superstjerne uden substans.

debate, public action and political manifestation – in short: into the event”²⁹. Hvor der ikke nødvendigvis er en dybereliggende mening. Sikkerheden i hverdagens forudsigelighed forsvinder og muligheden opstår, for at få en sædvanligvis utilgængelig og eventuelt provokerende oplevelse, for de tilstedeværende. Tilstedeværelse er meningen, mere end repræsentationen. Det er ikke det færdige produkt, der er målet, men processen, tilblivelsen, det at skabe. Teater bliver proces ikke produkt. Deleuze og Guattari skriver allerede i deres første bog *Anti Oedipus*, fra 1972 om hvor vigtigt det er, at oplev verden, som et flow af produktion og ikke produkt. For i bund og grund, er det sådan den ser ud. Det er en forståelse, der udspringer af Henri Bergsons tidsbegreb, som jeg også tidligere var inde på. I Postdramatic Theatre skriver Lehmann:

”Performance Art present itself as an expansion of pictorial or object-like presentations of reality though the addition of the dimension *of time*. Duration, momentariness, simultaneity and unrepeatability become experiences of time in a form of art that no longer restricts itself to presenting the final outcome of its secret creative process but instead valorizes the temporal process of becoming a picture as a 'theatrical' process”³⁰.

Performancekunst og postdramatisk teater har siden 1980erne krydset hinandens grænser mange gange og mange kunstnere arbejder inden for begge genrer. Lehmann nævner f.eks. spanske La Fura dels Baus³¹ og Robert Wilson³². Og som Lehmann anfører ændrer oplevelsen af proces også markant ved tilskuerens rolle. Situation, som et ustabilt øjeblik, men samtidig muligheder og tvungne valg i en virtuel forandring. Tilskuerene kan ikke længere læne sig tilbage og betragte et færdigt værk, men må tage aktivt stilling til deres rolle, de må reagere og erfare, for at kunne deltage i den proces de er en del af. Teaterformen undersøger mulighederne for interaktion mellem de medvirkende og tilskuerne.

29 Postdramatic Theatre, s. 104-105.

30 Postdramatic Theatre, s. 134.

31 La Fura dels Baus [afgrundens fritte], spansk catalansk urban teatergruppe, grundlagt i 1979, som bl.a. arbejder med grænserne mellem tilskuerene og de medvirkende. Af dramatiske og musikalske veje udforsker de det traditionelle. Derigennem forsøger gruppen, at integrere, musik, bevægelse, naturlige og kunstige materialer, nye teknologier og ikke mindst publikum ind i deres forestillinger.

32 Robert Wilson, f. 1941, amerikansk teater instruktør, dramatiker, og maler. Uddannet bl.a. som arkitekt.

"Theatrical communication not primarily as a confrontation with audience but as the production of situations for the *self-interrogation, self-exploration, self-awareness* of all participants"³³

Selvfølgelig er der mange eksempler på typer af kunst der ligner eventen, at finde i den klassiske eller historiske avantgarde, som den udfoldede sig i starten af det 20 århundrede. Eksempler kunne være futuristerne, dadaisterne, surrealistene og den russiske avantgarde. Men deres mål for kunsten, som et middel for en revolution af værdierne i samfundet, er ikke det grundlæggende i de postdramatiske "events". Her vil man ikke ændre verden eller provokerer, men skabe begivenheder, undtagelser og afvigende momenter.

Opgøret med den dramatiske tekst, er altså ikke et totalt opgør med tekst, men en udvidelse af begrebet: tekst i det store billede og denne er stadig grundlaget for forestillingen. Men i forhold til den skrevne tekst, dramaet, hvilken opbygning og struktur den så antager nu? Har det ændret sig? Den udgør nu kun et sidestillet element blandt andre elementer, der tilsammen udgør forestillingen eller teksten. Teksten er ikke mere essentiel, en de andre dele af teaterets partitur. Hvis der i den skrevne teksten er en fortælling af en slags, er det derfor heller ikke længere grundaktionen eller grundkonflikten der automatisk er de grundlæggende elementer eller grundkonflikter for hele forestillingen. Det kan lige såvel være en spænding der kommer fra noget helt andet, som f.eks. spændingen mellem den skrevne tekst og projektion, mellem tilskuer og skuespiller eller mellem begreber som tid, kommunikation og tilstedeværelse.

Der er flere sider af det postmodernistiske teater. Det er ikke kun et opgør med dramaet, men må nødvendigvis også være et opgør, med kunstens autonome monopol på det at skabe kunst. Da dette monopol er et af hjørne stenene i den modernistiske kunstteori. Det var tidligere, f.eks. i modernismen vigtigt, at opretholde et skel mellem virkelighed og fiktion, for derved, at sikre kunstens autonomi og ideen om kunstgeniet. Uden denne sondring kan alt, jo i yderste konsekvens, opfattes som kunst. Denne deling var også nødvendig for, at kunsten var fri til, at kunne kritisere samfundet. Og interaktivitet har i det postdramatiske, postmoderne teater og performance fået en helt anden betydning. Man har set en mangfoldiggørelse af retten til fiktionsskabelse.

³³ Postdramatic Theatre, s. 105.

Opsummerende handler det postdramatiske teater om:

- Bruddet med dramaet som underlag for forestillingen og derved en ligestilling af alle de sceniske elementer.
- En mere grundlægende filosofisk forkastelse af af de store fortællinger og derved også ideen om det originale og kopien, og helhedstanken, altså tidens- og handlingens enhed.
- Ikke en forkastelse af historien, med en undergravning og forskydelse af den og herskende normer, institutioner og diskurser. Dekonstruktion.
- Proces er vigtigere end produkt, det giver en tilstedeværelse i nuet.
- Inddragelse af publikum i den skabende proces fysisk eller ved at udfordre deres tanke og fantasi.
- Længsel efter sociale identitetsskabende fællesskaber.

Dramaturgi og dramaturgen

Inden for det dramatiske teater, handler klassisk dramaturgi om den proces der går fra teksten, om det så er et drama, en novelle eller hvad forlægget er, til den sceniske realisation. Gennem en analytisk læsning af teksten, i kontekst, med en nutid og tekstens historisk datid, hvis denne er en anden, men også en læsning af tekstens performativitet, altså en rumlig forståelse af, hvordan den kan tage sig ud på en scene, (både i forhold til en historisk tid og en aktuel iscenesættelse). Analyse af teksten, tid, sted og handling, opbygning, strukturer, sprog, rytmer osv., at finde grundantagonismen. Hvilke mekanismer får historien til at skride fremad og hvad er karakterens rolle i forhold til disse. Ud fra disse analytiske greb og i forhold til kontekst, handler det om, at træffe de valg, også begrundede i teksten, der tilsammen danner et koncept for en scenisk realisation.

Inden for dette felt, er der et utal af metoder og teorier som kan hjælpe. Dette arbejde vil ske inden prøveforløbet, evt. sammen med instruktøren. Dramaturgen vil herefter, kun være til stede i starten af prøveforløbet, for at forklare konceptet og ellers kun besøge prøverne få gange, for at sikre at intentioner og ånden fra teksten og konceptet ikke mistes i det intense prøveforløb eller produktion.

Inden for det postdramatiske teater, som jeg ser på i denne opgave, ændre denne arbejdsmetode sig. Som vi har set, kendetegnes det postdramatisk teater, af opgøret med den dramatiske tekst og derigennem, en sidestilling af alle sceniske elementer. Det er dog ikke dette i sig selv, der ændrer arbejdsgangen. Det handler i sidste ende, om en udvidelse af tekstbegrebet, som jeg også vil komme ind på senere. Den store ændring, i forhold til dramaturgens arbejdsproces, er at i mange former for postdramatiske teater, skabes store dele af teksten i selve prøveforløbet. Det kan både være i forhold til dialog, inddragelse af anden skreven tekst, TV, billede eller film projektion, udarbejdelse af koreografi, scenografi og kostumer. Hertil kommer også, en større brug af computere i teater. Dramaturgen må derfor, i denne proces være en aktiv deltager i prøveforløbet, på samme niveau som instruktør og skuespiller.

- "That which concerns the 'text' (the weave) of the performance can be defined as 'dramaturgy'." ³⁴ Eugenio Barba ³⁵ sammenligner i sin tekst *The Nature of Dramaturgy* dramaturgens arbejde, med væverens. Væveren samler et væld af grantyper i forskellige farver, og væver et sammenhængende hele. Det samme gør sig gældende for dramaturgen i denne proces, de forskellige elementer som udgør teaterproduktionen skal væves sammen, som det også var tilfældet i det dramatiske teater. Det handler dog ikke bare om, at dramaturgen skal harmoniser (i ordets musiske forstand) de forskellige teater elementer, men også stadig relatere dem til den aktuelle og historiske kontekst. Dramaturgen skal iagttage forløbet og lede efter potentielle kreative muligheder eller montager i prøveforløbet. Det er en uendelig eksperimentering med at udfolde de mulighedsrum, der opstår i prøveprocessen. Den ny (postdramatiske) arbejdsproces, der forudsætter deltagelse i prøveforløbet, stiller dog dramaturgen overfor et dilemma.

"Dramaturgy is nevertheless subversive in that it is a process that reflects on theatre production from the perspective of the production, while simultaneously being the aspect of the process that keeps an open view. Dramaturgy is conditioned by this relational maneuver; intimacy intermingled with alterity. It is a memory of possibilities, of traces of creative processes that arise and are potential. While dramaturgs must work in response to the demands of

³⁴ The Nature of Dramaturgy, s 75.

³⁵ Eugenio Barba, f. 1936, italiensk teaterinstruktør og -antropolog, skuespiller og forfatter. Han er grundlægger af Odin teateret (1964).

production, we may be able to explore a creative tension with those same productions regimes.”³⁶ skriver Peter Eckersall³⁷.

Den distance og det overblik eller de friske øjne, som dramaturgen tidligere kunne tilføje forestillingen, for at sikre at den holdt sig på sporet i forhold til bl.a. koncept, har dramaturgen svært ved at tilføre nu, da han nu er involveret i prøveforløbet.

Det postdramatiske, det postmoderne og poststrukturalismen arbejder med begreber som bl.a. dekonstruktion, deterritorialisering og disse er ofte fundamentale principper i arbejdsprocessen. Dramaturgens rolle, på den anden side, har både i det dramatiske og postdramatiske teater, været at skabe strukturen i forestillingen. Ikke at dette er modsigende, for det er kun ved at blotlægge strukturerne, at man kan kritisere eller dekonstruere dem. Det er det samme, der er formålet med den skizo-analyse³⁸, som Deleuze og Guattari opstiller. Det er egentlig ikke en analyse, men en måde at kortlægge forekomsten af montager af udtryk i subjektive produktioner i en given kontekst. Eller at tegne et kort over de linjer som danner det givende rhizomet, hvor linjerne mødes og skilles og med hvad det fungerer. Det er dette kort dramaturgen skal tegne.

Et andet ord man kan påføre denne nye funktion, er mediator. Det handler om, at stille og besvare spørgsmål, se efter mønstre, brud, sammenstød, modstand eller forhindringer, der kan fungere som katalysatorer. Det kan også handle om at harmonisere og/eller kombinere de mange elementer, der kommer ind i teaterkollaborationen.

”This has created the need for creative specialists who keep track of the complicated flow of ideas, technologies and forms associated with such work. Professional dramaturgy has therefore moved beyond literary modes of production into new fields of performance, dance and technical and production work.”³⁹ skriver Eckersall. Noget af det centrale Deleuze og Guattari taler om, i deres tekst *Rhizom* er, at det ikke længere er et spørgsmål om, at finde ud af hvad teksten betyder, men hvad den fungerer sammen med, indgår i eller er forbundet med. De sammenligner det med

36 The Dramaturgies Project, s 2.

37 Peter Eckersall, dramaturg og senior lektor ved *Theatre Studies* på University of Melbourne.

38 Skizo-analysen blev udviklet, som et alternativ til psykoanalysen, som de minde basere sig på forudfattede diagnoser og ikke forholder sig til den enkelte patient eller menneske som en mangfoldighed. For mere se bl.a. Felix Guattari: *Cartographies Schizoanalytiques*, Editions Galilée, Paris, 1989. eller Gilles Deleuze og Felix Guattari: *Anti-ødipus*, Continuum, 2004.

39 Towards an Expanded Dramaturgical Practice, s. 287.

kartografien, at tegne kort over det rhizom som forestillingen er. Dramaturgen som væver, mediator og korttegner.

Arntzen kommer ind på, at der inden for den type teater, som arbejder med visuelle dramaturgier, arbejdes der ud fra to metoder:

1. En konceptuel eller hierarkisk arbejdsproces, hvor det på forhånd er et fastlagt perspektiv og koncept for forestillingen, som man arbejder videre ud fra. (eks. delvis Wilson)
2. En ikke hierarkisk arbejdsproces. Her er forberedelsen det, som arbejdsprocessen vil tage udgangspunkt i. Alle aktører vil være med i denne proces og tilfældigheden spiller en vis rolle. (eks. Wooster Group og Pina Bausch)

Det er i denne opgave, den anden proces jeg vil se på. Da den først arbejdsproces minder om den arbejdsproces, som dramaturgen har inden for det dramatiske teater.

Indgange

Tid, rum (herunder lys og multimedier), krop og tekst (forstået som et udvidet tekstbegreb, et scenisk tegnsystem), er stadig nogle af de mest bærende grundelementerne i en forestilling. Men forståelsen af dem og brugen af dem, er mangfoldiggjort. I de næste par afsnit, vil jeg se på disse 4 elementer, ud fra forskellige teorier. Samtidig vil jeg se på, hvordan de kan være nøglen for en dramaturg til at arbejde med, eller danne et koncept for, en forestilling. Det er ikke fordi det postdramatiske teater, er mindre fokuseret, konkret eller bygger på et mindre konceptuelt fundament, -end det dramatiske teater, men indgangsmulighederne er bare blevet mange flere end at have teksten som udgangspunkt. Det er en fundamental antagelse hos Deleuze og Guattari, at en hvilken som helst tekst, værk osv. har et uendeligt antal indgange. Så det er ikke nok, kun at forholde sig til et af disse elementer. De vil alle spille en afgørende rolle i forestillingen og kan også alle være udgangspunkt for, en evt. grundantagonist.

Processen bag en teaterforestilling har ændret sig med sidestillingen af de dramatiske elementer. Nå teksten ikke er udgangspunktet, er der mange måder, at organisere processen på. For mange grupper er research, udvikling af stykket og prøveforløbet ikke længere tre adskilte faser. Sådan forholder det sig bl.a. for The Wooster Group⁴⁰ som jeg vil se nærmere på senere. Wooster Group, arbejder med konstant, at forholde sig til forestillingen, at reflektere over den, over skuespillet osv. i de yderligere lag, der bliver lagt på forestillingen. Det kan foregå over flere år, også i spilleperioderne, og der kommer derfor aldrig et færdigt produkt, men kun en lang proces; en nomadisk vandring ind i sig selv, Deleuze og Guattari (n-1)⁴¹; en konstant deterritorialisering. I dette afsnit vil jeg også inddrage viden fra et andet forskningsfelt end det humanistiske, nemlig neurologien. Der er på dette felt, de seneste par år, kommet en del konkret viden, om hvordan mennesket opfatter og reagerer. Det er viden, mener jeg, man som dramaturger ikke bare kan lukke øjnene for, men som man er nødt til, at forholde sig til.

Tid

Tid er en meget relativ størrelse. I forhold til en teaterforestilling, kan man se på den fra flere sider. Den præcise forestillingstid fra start til slut, der modsat andre kunst oplevelser, som litteratur og billedkunst, er en kollektiv tid delt af det respektive publikum og de medvirkende. Men allerede her bliver det svært, for hvornår starter en forestilling? Er det når, scenetæppet går fra, eller når publikum ankommer på adressen? I det postmodernistiske teater, bliver disse rammer konstant brudt. Det kan være en forestilling på gaden, hvor det først en halv time inde i forestillingen, går op for tilskuerne, at det er teater de er vidne til. Er det her forestillingens starter? Eller er det der, hvor det går op for de enkelte tilskuere, at det er teater, de ser? Hvilke er et tidspunkt, der vil ændre sig, når tilskueren efterrationaliserer og ser tidligere oplevelser, som en del af forestillingen.

Sluttidspunktet er lige så vanskeligt at bestemme, for selv efter de medvirkende bukker på scenen, hvis de overhovedet gør det, arbejder forestillingen forhåbentlig

40 Wooster Group, eksperimentel gruppeteater, der startede i 1980. De har hele tiden hold til i *The Performing Garage* i SoHo, New York. [Elizabeth LeCompte, f. 1944, har fungeret som instruktør for gruppen.](#)

41 (N minus 1), er Deleuze og Guattari måde at skitse den deterritorialisering som ser indefra, altså ved at blotlægge magtstrukturer og så at forskyde dem. Blot for at magtens resonans eller hegemoni vil reterritoraliser dem og man er nød til endnu engang at deterritorialisere osv. Dette er den nomadiske vandring.

videre i den enkelte tilskuers tanker, og er forestillingen så forbi? Det er alle forskellige tidsbegreber, man kan forholde sig til. Bergson skelner mellem *temps*, en objektiv tid, altså f.eks. den time og 53 minutter som forestillingen varer, og *durée* varighed, den oplevede og dermed subjektive tid; så lang som forestillingen føles.

Under selve forestillingen, vil der være flere vinkler på tid. Er det en historisk tid, samtid eller fremtid? Blandes disse? Nutid, datid og fremtid i forhold til fortællingen, tematik og kontekst, gennem for eksempel associationer. Herudover vil forestillingen, gennem ændring i tempoet, rykke ved publikums opfattelse af tidens varighed. At den snegler sig af sted eller flyver.

"For one precious moment of confusion, one could really believe this to be possible: the 'other' time of the staging had asserted itself against the reality of people's inner clock."⁴² Man bliver forvirret over, at klokken er mange, "Tiden flyver i godt selskab" som et gammelt ordsprog siger. Den samme effekt er tænkt ind i kasinoerne i Las Vegas. Her er der ingen ure og intet sollys slipper ind og spilene lukker aldrig. Rummet er holdt i et konstant næsten året rundt, så der ikke er noget der minder spillerne om, hvor længe de har været der. Yderligere er drikkevarer gratis og med til, at frarøve gamblernes deres tidsforfølelse. Det er også et kendt torturmiddel, at fratage folk deres tidsforfølelse. Tid opfattes meget relativt og kan nemt manipuleres eller bruges konstruktivt.

Tv og internettet har ændret ved den tid, det tager publikums, at afkode billedeer og beskeder. Det gør, at tempoet i en forestilling skal op for, at fange publikums opmærksomhed og vælger mange forestillinger også, at gøre. Man kan dog også, som Enrique Vargas og hans *Teatro de los Sentidos*⁴³ gå den anden vej om arbejde med langsomhed. Vargas arbejder med, at bringe folk i ubalance gennem, at slørre nogle af publikums sanser, for derefter at, arbejde med de andre sanser, som i hverdagen måske er vant til et helt andet tempo, som det var tilfældet i forestillingen *City Puzzle*.⁴⁴ Hvor synssansen påvirkes gennem, først meget lidt lys og senere bind for øjnene, mens de så påvirker ens lytte- og følesanser. Samtidig trækker de tempoet og lydniveauet ned til et spirituelt niveau. På deres hjemmeside skriver de "The company aims towards a language based on that what is left unsaid. Following the path of ancestral oral traditions, where silence is a necessary condition for an effective

42 Postdramatic Theatre, s 153.

43 Enrique Vargas, f. 1940 Colombiansk teater instruktør og kunstnerisk leder af *Teatro de los Sentidos*, som han var med til at stifte i. De arbejder med sansernes poesi og undersøger forholdet mellem sensoriske sprog, krop hukommelse og teater.

44 Teater Republique, 19. august 2009, København.

communication between the play and the public”⁴⁵. Det er altså først, når de har ændret folks rytme eller tid, væk fra den de kom med, til en mere rolig, at de føler der er muligt, at nå ind til dem. Deres forestillinger viser, at tid også er relativ, i forhold til hvilke sanser, man opfatter med. Egentlig er det de gør, at få folk til, at følge sig tilpas, trykke, for derefter, at forlov til, at frarøve publikum deres synssans og derved bringe deres publikum i en ubalance, hvor de kan nå ind til dem. Dette forstærkes af, at man når man, for frataget sin synssansen, ikke på samme måde opfatter sig, som en del af publikumsgruppen, men mere som alene. Dette kan være en ret følelsesmæssig og grænseoverskridende oplevelse og derfor har de også et afsluttende rum, hvor folk kan reflekter eller komme sig, da det kan være en meget stærk oplevelse, på grænsen til det spirituelle.



Teatro de los Sentidos, *City Puzzle*, inst. Enrique Vargas, Kbh. (2009), foto: Martin Tulinius/Republique

I 1950-1960erne, og i det postdramatiske teater, begyndte flere kunstnere at udfordre tilskuerens, eller læserens, opfattelse af tidsrammen med ideen om værker som totaliteter. Inden for teater er det start og sluttidspunktet eller pausen, der ikke er defineret. Det er ikke i sig selv noget nyt. I barokkens italienske logeteater og operahuse, havde logerne skodder, så man kunne lukke af for forestillingerne og have sin private fest, for så at åbne igen når den arie, man gerne ville høre, kom. Hvis publikum råbte *dacapo* ville den blive gentaget. Dette kunne gentage sig flere gange. Folk ville besøge hinanden i de forskellige loger. Fester og kasinoer var tilknyttet operahusene og heller ikke her var det ualmindeligt, at bevæge sig til og fra.⁴⁶ Altså både et opbrud af den objektive tid en forestilling varer og et opgør med ideen om en kollektiv tid.

⁴⁵ <http://www.teatrodelossentidos.com/eo/apartatwebdetall.php?idsec=21&idp=19>

⁴⁶ Mere herom se Christian Ellings Operahus og Casino, Nordisk forlag, 1942, København.

Forskellen mellem dette og det postdramatiske teater er, at det ikke er et kunstnerisk valg, men grundet sociale normer og mønstre, altså der ikke har med den kunstneriske proces at gøre. I det postdramatiske teater er det et kunstnerisk valg, f.eks. tid bliver gjort til et team eller et objekt for kunstnerisk eksperimentering.

Samtidig er det også et brud med Aristoteles idé om tidens enhed, der har til formål at sikre tætheden og kausaliteten i handlingens enhed. Tiden skal være en usynlig hjælper for at frembringe handling. For ethvert fokus på tiden i form af huller eller usammenhæng, vil forstyrre i forhold til hovedhandlingen. Det essentielle for Aristoteles er, at den sammenhængende logik og helheden til enhver tid kan overskues af publikum. Den æstetiske skønhed kræver orden.

I klassicismen bliver Aristoteles tekster til love eller regler, gennem folk som Pierre Corneilles. Kunstens æstetiske mål er at ligne originalen, altså verden uden for kunstens 'virkelighed', så meget som muligt. Tidens enhed skal skabe den kontinuitet der gør, at publikum ikke lægger mærke til bruddet mellem den fiktive tid og realtiden. Det man inden for filmteori kalder filmens suggestionskraft⁴⁷. For sker dette, vil tilskueren opdage, at der er forskel på originalen og kopien. "without any control, he could let his imagination run wild, reflect, occupy himself with reasoning or else dream." Altså det rene anarki! Regler, også dem på teateret, er til for at holde orden i samfundet.

Filosofien bag er, at det Aristoteliske drama skal bringe logik og struktur ind i livets kaos. Deleuze og Guattaris mission er det modsatte, for det er først når vi accepterer, at verden er mangfoldig, kaotisk og tilfældig, at vi kan leve, slippe begæret fri og være lykkelige. Så derfor er det kun logisk, at der kommer et kunstnerisk forsøg på, at dekonstruere tidens enhed.

"If time becomes the object of 'direct' experience, logically it is especially the techniques of time distortion that come to prominence. For only an experience of time that deviates from habit provokes its explicit perception, permitting it to move from something taken for granted as mere accompaniment to the rank of a theme."⁴⁸

En af de måder hvorpå man gør opmærksom på tiden som objekt, eller får tilskueren til at forholde sig til tid, er gennem en æstetisering af varen eller varighed (*durational aesthetic*). Et eksempel er Wilsons *theatre of slowness* eller *prolongation of time*, som

47 Et begreb for den evne film har til, at trække os ind i sit handlingsunivers, så vi glemmer alt andet. Men det er kun overfladen vi ser, vi ligger ikke mærke til f.eks. virkemidlerne. Denne kraft er bl.a. anført af en spændingsopbyggelse, hjulpet på vej af den stemningsskabende underlægningsmusik. For mere se K.E. Løgstrup, *Kunst og Etik*, Gyldendal, 1995, KBH.

48 Postdramatic Theatre, s. 156.

Lehmann kalder det. Gennem brugen af f.eks. slow motion, skabes figurer der har deres egen tid. De er på samme tid evige og håndgribelige, altså både varen og tilstedeværelse, tidsfigurer kan man kalde dem. Kroppenes konkrethed bliver eksponeret, der bliver både zoomet ind på bevægelserne og de bliver klippet ud af tidsrum forløbet. Det samme gælder stykkerne som helhed, der arbejder med rytmer og pauseringer, der er helt forskellige fra hvad vi ellers udsættes for i vores hverdag. Wilson taler om hvor vigtig pausen eller stilheden er for ham, "I usually start rehearsals in stillness and with silence [...] if I'm listening there's always a continuum of sound. So it's one line, one thing."⁴⁹ vi er konstant omgivet af lyd, så det er kun gennem stilhed vi kan opfatte de enkelte dele. Det samme gælder for bevægelser. En foredragsholder fortalte mig engang, at når han helt ville have folks opmærksomhed, så slukkede han for projektoren og alles øjne søgte ham automatisk. Pauser, om det så er visuelle, fysiske eller lydlige, har en stor effekt, de samler og kondenserer al energi om sig.



Robert Wilsons *Doctor Caligari*, Deutsches Theater, Berlin, (2002), foto: Daniel Mufson.

Et andet billede eller mulighed for krystallisering af tiden, man har oplevet i det postdramatiske teater, er en æstetisering af gentagelsen. Tidligere nævnte jeg, at man inden for poststrukturalismen ser en forkastelse af Platons idé om idéen og i stedet sætter tanken om endeløse gentagelser af forskellighed, for der findes ingen original, der findes ikke to ting der er ens.

Gentagelser har altid været i kunsten. Musik er bygget op over gentagelser og det findes også i næsten alt drama. Det er med til at give struktur og form. I det postdramatiske teater får det dog en anden betydning. Betydningen af at nedbryde strukturer og konstruktioner i både historien og formen. Deterritorialisering af magtstrukturer som Deleuze taler om. Lehmann beskriver det som en gentagelse af

⁴⁹ Directing, s. 157.

proces til sådan en ekstremitet, at den mister alt indhold og bliver meningsløs og uendelig. "We experience the monotonous noise of a surge of signifiers that have been drained of their communicative character and can no longer be grasped as a part of a poetic, scenic or musical totality of a work."⁵⁰ Spørgsmålet er om dette er muligt? Vil gentagelsen af en hvilken som helst proces, ikke bare skabe en anden mening? Gentaget mange gange nok, kan den f.eks. få en tranceagtig, rytmisk mening. For er det ikke bare den lineære handling og sammenhæng som gentagelsen bryder? Jeg tror altid, publikum vil opleve en aften i teateret som en scenisk helhed, om de så forstår den eller ej, eller synes det var rodet og ustruktureret. Og som den poststrukturalistiske filosofi har gjort opmærksom på, vil der aldrig være tale om ens repetitioner. Derfor vil gentagelsen også give en styrket opmærksomhed, på de små forskelle, i stedet for alt for hurtigt at kategorisere i binære systemer. "the temporal aesthetic turns the stage into the arena of reflection on the spectators act of seeing."⁵¹ skriver Lehmann. Det handler om gentagelsen, ikke det der bliver gentaget. I denne proces bliver det tydeligt, hvor opmærksomme publikum er. Er de åbne over for de små forskelle? På den måde er teateret med til, at advokere for en helt anden livsanskuelse, en mangfoldighedstankegang.

"the perception of theatre no longer simply prepares for a 'bombardment' of the sensory apparatus with moving images but, ... activates the dynamic capacity of the gaze to produce processes, combination and rhythms on the basis of the data provided by the stage."⁵² Fordi den statiske effekt (gentagelse og varighed, (*durée*)), der skabes i det teater, der ikke arbejder med dramatiske bevægelseskrav, er tilskueren nødt til, at forholde sig til tidsaspektet i billederne. Dette kan være ved selv at forsætte, kontekstualisere og give mening til billederne. Altså selv udfylde de tomme felter og dermed blive medskaber af forestillingen. Det er den samme bevægelse Deleuze beskrev, i forhold til film og bruddet med det sensorisk-motoriske.

Deleuze har skrevet to bøger om film, med undertitlerne *the movement-image*, og *the time-image*, hvor han ser på filmens historie og udvikling fra en filosofisk vinkel. I forhold til film forklarer han den ovenfor nævnte udviklingen således, "Det er ikke tilstrækkeligt at sige, at moderne filmkunst bryder med fortællingen. Det er blot en konsekvens, princippet må findes et andet sted."⁵³ og han forsætter "handlinger

⁵⁰ Postdramatic Theatre, s. 156.

⁵¹ Postdramatic Theatre, s. 157.

⁵² Postdramatic Theatre, s. 157.

⁵³ Forhandlinger, s. 65-66.

sammenkædes med sanseindtryk og sanseindtryk forlænges i handlinger." Men det der sker, er at denne kæde (sensorisk-motorisk) bliver brudt. Og i stedet sættes et rent optisk, lydligt billede. Dette vil smitte af på karaktererne og rummet, der heller ikke længere vil være i denne sensorisk-motoriske forbindelse (handling-sanseindtryk). Det vil sige en person der reagerer på en situation og derved viderefører en historie. Men "personerne 'ved' ikke længere, hvordan de skal reagere på situationer, der er for store for dem, fordi det er for frygteligt, for smukt eller uløseligt..."⁵⁴ og derved slipper de fri fra en verden af klicheer. Det optisk, lydlige billede er åbent på en helt anden måde, overfor forhold uden for billedet eller film, for tilskueren at associer til. . Det har stillet spørgsmålstejn ved selve bevægelsen og derved skabt et moment, hvor tilskueren presses til at bruge sin fantasi, til at dykke ned i sin egen hukommelse og selv skabe en mening. Man er ansvarlig for de meninger man modtager, fordi man er medskabere af meningerne og billederne. Han nævner at man i flere film kan se de nærmest symbolske brud eller dekonstruktionen i de tomme pladser og nedrevne bygninger ("any-space-whatever") krigen har efterladt, som bevidst bruges af de nye filmfolk⁵⁵ og som ikke reagerer på eller forlænger handlingen. Billeder står i forhold til andre billeder, når de i perceptionen ikke længere træder i forbindelse med handlingen, den motoriske forlængelse eller lineariteten, men et mentalt billede eller spejlbillede. Det imaginære og reale er i dette billede adskilt, "The real was no longer represented or reproduced but 'aimed at'."⁵⁶ Det nye billede kalder Deleuze et tidsbillede. Det der er sket er, at forholdet mellem bevægelse og tid er vendt om, "time is no longer measured by movement, but is itself the number or measure of movement"⁵⁷. Tid som fortsættende, kommer fra bevægelsesbilledet, altså det sensorisk-motoriske forhold. Men som ren tid, en væren, bliver bevægelsen underlagt tiden, som perspektiv på denne.

Deleuze trækker her på Bergson, der ser bevægelse, materie og billedet som fuldstændig identiske og tiden består i denne sameksistens af *varen* (*Durée*).

Så er det tid til opsummering:

- Der er mange forskellige måder hvorpå man kan se på tid, historisk tid, nutid, *durée*, faktisk tid osv.

⁵⁴ Forhandlinger, s. 75.

⁵⁵ Her henvises til de bølger, man kalder den italienske neorealismen, (f.eks. Visconti, de Sica, Rossellini) og den franske nye bølge (f.eks. Godard).

⁵⁶ Cinema 2, s. 1.

⁵⁷ Cinema 2, s. 261.

- Gennem nedbrydning af tidens enhed, og forestillingen som en helhed, med en begyndelse-midte-slutning, giver man plads til en mere subjektiv opfattelse af tid.
- Tid bliver genstand for opmærksomhed og eksperimentering. For eksempel sætter man fokus på tiden, ved at arbejde med tempo.
- Æstetisering af gentagelser for at bryde med handlingen, give plads for mangfoldigheden og tilskueren.
- Tiden har en subjektiv opfattelse, der også er afhængig af hvilke sanser den opfattes igennem.
- Tidsbilledet, bruddet på sansningens og handlingens kæde, til fordel for et rum i nuet. Et rum som tilskueren er nødt til, at forholde sig til, nødt til at læse.

Alle disse niveauer og forståelser af begrebet tid, er redskaber der af dygtige teaterfolk kan bruges i en forestilling. Det gør sig gældende på et mikroplan: hvor længe kan en pause holdes? Hvilken effekt har det? Og på det overordnede fortællerniveau: de enkelte deles plads i forhold til hinanden.

Rum

I teateret er vi fælles, i både et fysisk og et fiktivt rum, skønt det vil tage sig forskelligt ud i vores fantasi. Det danner både rammer om os og indgår fysisk i den dramatiske handling. Det er et rum der har sine egne fortællinger og historiske betydninger. Trods fællesskabet vil hver enkelt tilskuer se sig selv, som centrum for den oplevelse der foregår.

Op gennem historien har teaterrummet set vidt forskelligt ud. Hver tid har haft sine teaterrum, fra det gamle Grækenlands dionysiske teater, over de italienske barokke logeteatre og modernismens kammerspilscener, til avantgardens minimalistiske *Black box* osv. Alle disse scener har alle haft sine fordele, begrænsninger og ritualer, for hvordan man agerede i dem som publikum. Med postmodernismen begyndte man, at blande disse rammer og søge helt uden for dem, ved at lave forestillinger beregnet til en bestemt location, *site specific theater*, som f.eks. historisk drama i slotsgården eller som den franske gruppe Coléomur, der spillede på den nordlige mur af *VM husene* i Ørestaden, under Metropolis 2009 festivalen. Det skal ikke forstås som, at det var første gang dette skete i historien, at teater blander konventioner eller spiller uden for

det traditionelle rum, det er der masser af fortilfælde på. Specielt inden for det folkelige eller profane teater og gadeteater, har der været tradition for at spille hvor det var muligt, f.eks. til karnevalsoptog eller på markedspladsen, hvor der nu var

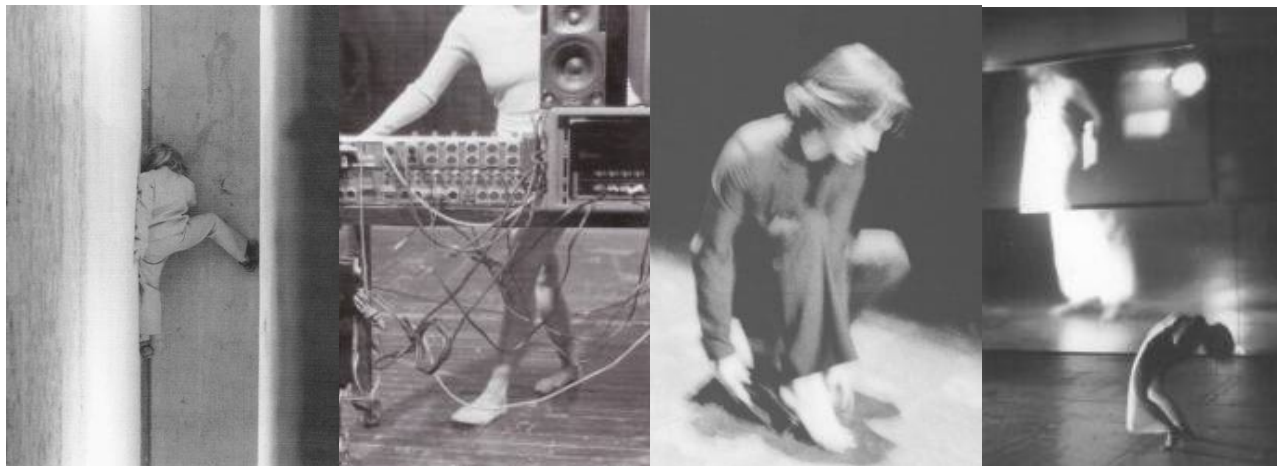


Foto:Yvonne Kranz

An Antigone, Wanda Golonka,

publikum.

Nikolaus Müller-Schöll⁵⁸ gjorde på Waves-symposiet opmærksom på, at meget af det vi opfatter som traditionelt, når det kommer til teaterkonventioner, stammer fra perspektivscenen i renæssancen. "centralperspektivet er en bestemt konstruktion af synsrepræsentationen og ikke en neutral opdagelse af et princip i naturen. Effekten af centralperspektivet er, at teateret bliver forvandlet til billeder, styret af én forståelseslogik (ét blik), og dermed mister den individuelle relation til tilskuerne. Derfor ser man i samme periode, hvordan teateret institutionaliseres og bevæger sig væk fra en pluralitet af mindre former, en "parataktisk simultanitet", henimod en hierarkisk opfattelse af teateret og scenehandlingen, som yderligere konsolideres med gentænkningen af Aristoteles i det 17.- 19. århundrede."⁵⁹ Det der er sket nogle steder inden for det postdramatiske teater, er en tilbagevenden til teater som det var før perspektivscenens indtog, eller i hvert fald at stille sig tvivlsom overfor denne konstellations gyldighed. Og det er nok mest det sidste der kendetegner postmodernismen, for der har i alle tider været teater, der ikke baserer sin forestilling på perspektivscenen.

⁵⁸ Nikolaus Müller-Schöll, f. 1964, professor ved Performance Studies, Universität Hamburg.

⁵⁹ Genrebrud og nye traditioner? Müller-Schöll henvisning til Ulrike Hass' *Das Drama des Sehens*.

Forståelseslogikken (et blik) som Müller-schöll nævner, er en tanke der også kan findes hos Aristoteles. Poetik, kap. 7, s. 24. Hans Reitzels Forlag, 1992, København.

"A theatre that has long found its centre elsewhere than in the staging of a fictive dramatic world also includes the heterogeneous space, the space of the everyday, the wide field that opens up between framed theatre and "unframed" everyday as soon as part of the latter are in some way scenically marked, accentuated, alienated or newly defined."⁶⁰ Hverdagsrummet bliver til teaterrum gennem en iscenesættelse af det. En af formerne er, *site specific theater*. I det postdramatiske teater er det ikke et spørgsmål om, at location og stykket passer godt sammen (Hamlet på Kronborg). Forestillinger har et dobbelt forhold til rummet. På den ene side, er det en dramatisering af denne location, hvor rummet bliver levende, transformeres, men samtidig bliver rummet også en aktiv spiller i dramaet og yder en indflydelse på den forestilling publikum er vidne til. Der bliver set på det gennem æstetiske briller, uden at det ændrer sig eller klædes ud. Kun gennem, at det bliver belyst; at man stiller spørgsmål til dets eksistens. Publikums rolle er også anderledes, for publikum er her også medspillere. De er sammen med spillerne, alle gæster i dette rum og derved er *site specific theater* med til, at iscenesætte mødet mellem skuespiller og publikum, gennem denne aktivering af det offentlige rum. (...det fælles rum?)

Det samme er ligeså muligt på teateret, som Nikolaus Müller-Schöll gav et eksempel på ved Wave-symposiet. I 2002/2003 satte Wanda Golonkas⁶¹ *An Antigone* op på *Schauspiel Frankfurt*. Ifølge Müller-Schöll iscenesætter Golonka ikke stykket Antigone, "men overfører dets tematik om fællesskabets grænse til teaterets rammer." og han forsætter: "Golonkas forestilling synliggør, hvordan det i høj grad er de institutionelle rammer, der definerer indholdet, og at de konkrete aktører så at sige bare er repræsentanter for disse automatiske strukturelle normer og positioner".⁶² Udstillingen af det traditionelle teaters rammer og dets udtryk for repræsentation, sker bl.a. ved at forestillingen udfordrer den automatiske blikretning vi har i institutionsteateret, forestillingen foregår alle andre steder i bygningen end på scenen. Bortset fra til sidst hvor alle, både publikum og medvirkende, er der og gennem konstant opmåling af alt og ved at tildække alle stolerækkerne med et stort stykke stof og derved ændre salens struktur, fra et teaterrum til et rum vi ikke kan genkende. Den fordrivelse Antigone oplever i stykket og hendes forhold til staten logik, bliver i denne forestilling flyttet over på publikum og deres og de medvirkendes forhold til den institution, de befinder

⁶⁰ Postdramatic Theatre, s. 152

⁶¹ Wanda Golonka, f. 1958, fransk instruktør og koreograf.

⁶² Genrebrud og nye traditioner?

sig i. Det er ikke for at rive teateret ned, men for at åbne det. Hvilket nok er et overordnet træk ved det postdramatiske teater.

I vores hverdag i dag er vi meget vant til at blive stimuleret gennem vores synssans. Vi kan selvfølgelig godt bruge de andre sanser men de er slet ikke lige så udviklede. Derfor bliver vores følelsesmæssige reaktion så meget større, når vi bliver påvirket gennem de andre sanser, som f.eks. lugtesansen, smagssansen, følesansen og til dels også høresansen (med høresansen forholder det sig lidt anderledes, da det er den første vi umiddelbart registrerer). Det samme gør sig gældende i forhold til vores opfattelse af kunst. Det meste kunst er fremstillet så det påvirker vores synssans og i nogle kunstformer, såsom teater, film og musik, også høresansen. Som jeg beskrev, i forhold til *Teatro de los Sentidos* forestillinger, kan påvirkningen af de øvrige sanser have en meget kraftig virkning. Det er fordi de ikke påvirker os gennem bevidstheden, men ubevidst. Hjerneforsker Morten Kringelbach⁶³ fortæller:

”Det er måske kun 10 procent af vore sanseindtryk som er bevidste - og det er måske højt sat. Der er signaler, som andre mennesker sender ud, som hjernen registrerer, men som vi ikke registrerer bevidst. F.eks. udspiles kvinders pupiller, hvis de er seksuelt interesserede i en mand. Det ved hjernen - ubevidst - men det ved bevidstheden ikke.”⁶⁴

Det kan derfor, som *Teatro de los Sentidos* gør, være meget effektivt også at påvirke andre sanser end synssansen, for at skabe rum. Det vil ske helt automatisk alligevel. Lyde, dufte mv. vil påvirke publikums opfattelse og fantasi og hvis ikke man har kontrol over disse elementer i sin forestilling, vil man kunne opleve at der kommer støj i forhold til det, man ønsker at kommunikere til publikum. Man kan forestille sig et scenerum, hvor en person kommer ind på scenen. Man hører lyden af en butiksklokke og i det samme, kan man lugte duften af nybagt brød. Der ville ikke være nogen der var i tvivl om, at man befandt sig i en bagerforretning. Det samme ville gøre sig gældende med et geografisk sted, f.eks. kunne duften af lavendel og lyden af cikader gøre, at man følte sig hensat til Provence. Eller hvis lyset var slukket og man hører sangen fra en minaret. Da ville man se en mellemøstlig by for sig. Det vil selvfølgelig

⁶³ Morten L. Kringelbach, f. 1970, Dr. Phil. er forsker i hjerneprocesser og underviser i neurovidenskab bl.a. ved Oxford Universitet, England.

⁶⁴ Vore basale behov er mad, sex og andre mennesker. Information.

ikke være det samme billede, alle vil have, som hvis der var tale om en visuel fysik scenografi. Men de billeder vi selv danner i vores fantasi virker meget stærkere. Og så er de tit meget nemmere at skabe, end de visuelle. Følesansen kan være sværere at inddrage, hvis publikum sidder bænket på rækker. Der kan dog indføres teknologi i stolene der kan påvirke på forskellig vis, et kendt fænomen fra forlystelsesparker, f.eks. i Valhalla i Tivoli. Dette vil dog tit være en kostelig affære. Mere enkelt kan det gøres, ved at påvirke rummets temperatur. Under alle omstændigheder vil temperaturen spille ind i publikums helhedsopfattelse. En anden metode, som Fura dels Baus har anvendt, er at påvirke publikum fysisk gennem musikken. Når f.eks. døve skal danse, gør de det til rytmen fra bassen, som kan mærkes fysisk på kroppen. I USA er der fremstillet en krammepude, *My Beating Heart*⁶⁵, til folk med stress. Den udsender små impulser i en bestemt takt, der tilsvarende menneskets hvilepuls. Ved at ligge sig ned og holde puden mod brystet, vil hjertet automatisk efterligne pudens rytme og derved falde til ro. På samme måde som et barn efterligner sin moders hjerterytme, mens det er i hendes mave. Det samme, eller modsatte, ved man også gør sig gældende til raves, hvor teknomusikkens hurtige basrytmer er med til at få folk i ekstase. Disse effekter kan nemt bruges ret effektivt i teateret. I Japan inden for kunstnerkollektivet *Dump type*⁶⁶, bruger de unge kunstnere under



Ryoji Ikeda's Infinite task, foto: Guardian.



Ryoji Ikeda, en teaterinstruktør, foto: Ryoji Ikeda.



How many points are there in a line? What is the number of numbers? How can we verify that the random is random? *data.tron* and *data.film* are parts of the datamatics project, which is a series of experiments that explore such questions, physically and mathematically. Visitors will experience the vast universe of data in the infinite between 0 and 1.
Ryoji Ikeda, *Data.tron*, (2007) foto: Ryoji Ikeda

deres forestilling basrytmer i frekvenser, som det menneskelige øre, kun lige eller slet

⁶⁵ For mere se, <http://www.mybeatingheart.com/about.html>

⁶⁶ Dump type, japansk kunstnerkollektiv grundlagt i 1984. Inkluderer kunstnere inden for visuel kunst, teater, danse, arkitektur, musik komposition og computer programmering.

ikke kan opfange. De skaber derved stemninger, men samtidig også en ubalance hos publikum, da balancenerven er forbundet med hørelsen. Flere af dem er danse forestillinger, men Ryoji Ikeda⁶⁷ har helt droppet kroppe på scenen og bearbejder eller arbejder i stedet med publikums kroppe, (på en måde lige som raves) ved at bruge visuelle og auditive effekter og aktioner på scenen samtidigt. Det er kulminationen på et multimedialt højhastighedsteater eller højintensitetsteater.

Rummet har stor betydning for, hvordan kroppen agerer. Alle rum har en intern dynamik, Lecoq skriver i forbindelse til studierne på L.E.M.⁶⁸ "Any living space has 'dramatic possibilities' and influences the behaviour of the people who enter it or the characters who perform in it. A change of place modifies all our attitudes and behaviour, down to the pace at which we walk."⁶⁹ Studierne på L.E.M. handler netop om, at undersøge disse interne dynamikker og deres forhold til lovene for den menneskelige bevægelse, samt kroppens holdninger i diverse sindstilstande. Det bliver så, lavet om til en tredimensional model. Formålet er ikke at lave scenografi, men at opnå en forståelse for rummets påvirkning af kroppen og derigennem på det dramatiske forløb. Eksemplet han bruger er første akt af Hamlet, hvor stedet er et rum, noget skal til at udspille sig i, rummet må i sig selv indeholde stykkets skæbne, siger Lecoq. Det vigtige er, at der ikke er tale om nogle skuespillere på en scenografi, men en dynamisk konstruktion, hvori skuespillerne agerer, med og mod rummet. Samtidig er disse øvelser også medvirkende til at lære de studerende på L.E.M., at give liv til ting der ikke har det, som f.eks. objekter og arkitektur.

Lys

I en artikel kaldet "En overdragelsesforretning"⁷⁰, beskriver Lars Von Trier⁷¹ de planer og koncepter, han havde, for opsætning af Wagners⁷² opera 'Der Ring des Nibelungen' på Bayreuther Festspiele 2006. Projektet blev droppet 2004. Det er en yderst interessant artikel, skrevet af en mand, med en helt anden baggrund end scenekunst, nemlig filmens verden. Hans erfaringer og de virkemidler og grundprincipper for

67 Ryoji Ikeda, f. 1966 japansk lydkunstner,

68 L.E.M. Laboratoire d'Etude du Mouvement (Laboratoire for studie af bevægelse) Et program som er en del af Lecoq skolen i Paris.

69 The Moving Body, s. 165.

70 Lars von Trier: "En overdragelsesforretning", den 22. juni 2004.

71 Lars von Trier, f. 1956, dansk film instruktør.

72 Wilhelm Richard Wagner, (1813.1883), tysk komponist, dirigent, teoretiker og skribent.

dramaturgi, han er vant til at bruge når han laver film, forsøger han at overføre til scenen.

Hans grundtese er, at det handler om, at oplevelsen for et publikum skal være af en følelsesmæssig karakter. Det sker kun gennem, at de oplever forestillingen som virkelighed, måske som steriliseret eller poetisk, men alligevel som en virkelighed. Det er et af de parametre, der giver filmen sin suggestionskraft. Publikums accept af, at mediet er virkeligt og siden også, at fortællingen og karaktererne er det. Dette er ikke et filosofisk spørgsmål, om teater er virkelighed, som Deleuze og Guattari siger, ud fra, at alt er proces og derved virkelighed og ikke produkt og kopi, eller illusionen af en virkelighed. Det vigtige er, at tilskuerne køber og giver sig hen til denne virkelighed, for kun her kan den følelsesmæssige kontakt opstå. Denne accept må selvfølgelig starte hos dem der står bag forestillingen, instruktør, dramaturg, skuespillere mv.

Måden at gøre det på, i en forestilling, er gennem det Trier kalder "det berigede mørke". Man lader publikum drage paralleller og forme fortolkninger, i stedet for at ligge disse eksplicit eller symbolsk i scenografi eller andetsteds. Publikum afkoder denne form for hurtigt, mener Trier og bruger så resten af tiden, scenen varer, til at holde øje med ting uden for fortællingen, såsom tekniske detaljer, andre tilskuers tøj eller hvad der nu fanger deres opmærksomhed. Og ikke mindst deres kontakt med forestillingen, de tror ikke på den er virkelighed og deres inddragelse i fortællingen brydes hermed. Trier forklarer "det berigede mørke" med denne analogi til tryllekunstens verden: "Det essentielle i illusionen er, at den ikke findes, eller rettere sagt kun findes i tilskuerens bevidsthed. Hvordan anbringer vi den der? Ved simpelthen at antyde. Ved at vise ting som får tilskueren til selv at udlede og "se" illusionen, som så netop ikke vises. Dette er simpel dramaturgi: hvis A over B leder til C, så viser vi A og C, og lader tilskueren selv tage sig af B! Det er den simple opskrift på tryllekunster. Vi ser oplægget og resultatet, men aldrig selve forvandlingen. Det er tilskuerens tillærte kendskab til handlingsrækkefølger, der skaber magien og illusionen." Det handler om, at styre den informationsstrøm der når publikum og kun give dem hvad de har brug for, for selv at danne billeder inde i deres hoved. Gennem en lyssætning der består af næsten fuldstændig mørke, men hvor så udvalgte steder belyses, ønsker Trier så at kontrollere denne informationsmængde han gav publikum, det er antydningernes land. Det er at sammenligne med luren gennem nøglehullet. Man kan ikke se hele værelset, ikke helt se hvad der foregår. Det skaber en automatisk

spænding en dobbelthed gennem både at skjule noget, men på samme tid afsløre og i det felt vil der nødvendigvis opstå en spænding.

Der skal dog være en vis logik i det der bliver fremstillet. Selvom man så bryder den igen, skal den i øjeblikket virke logisk. Denne teknik giver en bedre mulighed for, at give scenerummet en fornemmelse af uendelighed. Ved brug af andre tekniske virkemidler, som f.eks. videoprojektion eller skyggeteater, vil man kunne komme endnu længere. Adolphe Appia⁷³, der også arbejder med Wagner, noterede sig engang, at det netop var lyset, der er det visuelle element, der kommer tættest på musikken og Wilson, at det er det vigtigste element, det hjælper os med, at høre og se, "So without light there's no space."⁷⁴

Et eksempel på det Lars von Trier aldrig nåede at udføre på teater, ved en opsætning af Ringen, er Heiner Goebbels⁷⁵ "Eraritjaritjaka - Museum der Sätze"⁷⁶. Goebbels arbejder med mørke, lys, videoprojektion og musik fra en strygekvintet. Goebbels bruger de samme principper til at fortælle sin historie og gennem denne teknik af mørke og videoprojektion, at bringe publikum et sted hen, for så at trække gulvtæppet væk under publikum og lade en helt anden virkelighed gøre sig gældende (den nomadiske vandring).

Lars von Triers dramaturgiske greb kan selvfølgelig påføres en forestilling på andre måder end gennem lyset. Det er lige så relevant i fortælleformen. Næsten alle krimier er f.eks. bygget delvist efter denne model, eller det kan ses i karakteropbyggelsen.

Multimedie

Teater har altid været den kunstform der samler kunstarterne, som billedkunsten, litteraturen og musikken, og store malere og forfattere har gennem tiden arbejdet i teateret. Kunstnere som Kandinskij⁷⁷, Toulouse-Lautrec⁷⁸, Victor Hugo⁷⁹ og Hemingway⁸⁰, har alle skrevet dramaer. Det er derfor helt naturligt, at når der kommer nye medier til, så inddrager teatret også disse i sin helhed. Projektioner, om det så er video, film, computersimulationer, foto, overheads osv. har det samme problem som teatermaleriet, nemlig at det er todimensionalt modsat den fysiske menneskekrop.

73 Adolphe Appia, (1862-1928) østrigsk scenograf, lysdesigner og arkitekt.

74 Directing, s. 160.

75 Heiner Goebbels, f. 1952, tysk komponist, musiker, instruktør, hørespilforfatter og professor ved Angewandte Theaterwissenschaft, Justus-Liebig-Universität i Giessen.

76 Verdenspremiere 20 april 2004, Théâtre Vidy, Lausanne, Schweiz.

77 Vasilij Vasiljevitj Kandinskij, (1866-1944), russisk maler og kunsthistoriker.

78 Henri de Toulouse-Lautrec, (1864-1901), fransk maler, malede bl.a. scenografi til *Ubu Roi*, Paris, 1896.

79 Victor Hugo, (1802-1885), fransk forfatter.

80 Ernest Hemingway, (1899-1961) amerikansk forfatter og journalist.

Dette var netop Appias anke, ved de malede sætstykker, at de ikke var i organisk kontakt med skuespillerne. Livløs dekoration over for virkelighed. Hans løsning var tredimensionale sætstykker og brugen af lys (lys-form-farve). Han ville hellere fremstille atmosfæren af en skov, end illusionen af en virkelig skov. Dette har inspireret mange af de visuelle teaterinstruktører. Wilson har udtalt, at Appia har givet ham modet til at gøre, hvad han gør. Appias teater er arkitektonisk udformet, med en utilsløret dynamik og smukke proportioner. Hans lys på scenen er at betragte som en særskilt arkitektonisk stilart, med stærke og kraftfulde linjer. Han har udviklet et komplet ordforråd til teateret, siger Wilson. Appias sceniske principper er da også tydelige i Wilsons værker.

Instruktøren Simon McBurney⁸¹ forklarer således hvordan han overkommer integrationen af de forskellige elementers dimensioner, placeringen af den menneskelige krop i forhold til billedet (projektion), så det ikke bare bliver et bagtæppe, men en integreret oplevelse.⁸² Det handler om retninger der kolliderer og supplerer hinanden på to niveauer; klipninger der passer til de fysiske handlinger og lyssætning der ophæver overgangen. Sammenhængen skabes også gennem lyd og rytme. Et eksempel kunne være måden, hvorpå det i gamle film var lavet, når de kørte bil. Bilen var stationær men ruderne var udskiftet med filmlærreder og passagerens bevægelser blev synkroniseret med billedet/baggrunden.



Complicite: *A Disappearing Number*, inst. Simon Mcburney, foto: Robbie Jack.

Retningen væk fra et teater bygget op omkring en fælles blikretning, perspektivscenen, er også med til at opbløde eller forvrænge forholdet mellem de

⁸¹ Simon Montagu McBurney, f. 1957, engelsk skuespiller, dramatiker og instruktør. Med stifter og kunstnerisk leder af teateret *Complicite*.

⁸² Video interview *THEATRE: Complicite - A Disappearing Number*.

todimensionale projektioner og de tredimensionale objekter. Det er ikke længere det samme problem. Samtidig kan der være en effekt i, at de to elementer ikke taler overens. Da det kan gøre publikum opmærksom på den rammesætning de befinder sig i. Problemet som Appia nævner, er hvor man prøver at snyde publikum med en illusion af et træ eller klippe, men som alle kan se ikke er det. Den idé om repræsentation er væk, i det postdramatiske teater.

Der er dog mange måder, at integrere de forskellige medier på. I Meridianos forestilling *Chaplin* projiceres en film med Chaplin på et filmlærred, da han i filmen kommer helt hen til kameraet træder han ud af lærredet og står fysisk foran os. Eller som i Théâtre du Châtelets opførelse af opera *Les Paladins*⁸³ hvor scenen er delt i to niveauer. Et projiceret metrotog ankommer og folk stiger af, første gang kun virtuelt anden gang fysisk ud af projiceringen. Hele forestillingen igennem bruges projiceringens bagtæppe effektivt, til at kommentere eller fordoble handlingen.

Robert Lepage's⁸⁴ nycirkusforestilling *Ká*⁸⁵ er en af de helt store hightech-forestillinger. Med 220 millioner 'kasino' US-Dollar i ryggen blev teatret ombygget. Det har ingen konventionel scene, men to store og fem små platforme der giver indtryk af at svæve. De kan køre op og ned og dreje om sig selv, så scenen både kan være vertikal og horisontal. Kameraer optager alle skuespillernes bevægelser, så computersimulationer projiceres kan interagere synkront med handlingen, som f.eks. luftbobler ud af munden på en person, der mimer at svømme under vand rapellet ned langs den vandrette scene.

I den nye bølge af teknik/teknologi der kommer ind i teateret, ser vi atter nogle af de gamle problemstillinger, som også tidligere er blevet taget op af kunsten. Det gælder fascinationen af teknik og maskinen, som også var central i den konstruktivistiske kunst. Vi har nu performancekunstnere koblet op til computere, hvorfra deres krop modtager impulser, der får dem og dermed performeren, til at bevæge sig. Kunsten har overgivet instruktionen til maskinen og er nu reduceret til en marionetdukke.

Mange forestillinger leger også med grænsen mellem det virtuelle og det virkelige. I bogen *Dramaturgi*, nævners den engelske gruppe *Blast Theory's*⁸⁶ og deres forestilling

83 *Les Paladins*, af [Jean Philippe Rameau \(1683-1764\)](#), inst. [François Roussillon](#), Théâtre du Châtelet, Paris, 2004.

84 Robert Lepage, f. 1957, canadisk skuespiller, dramatiker, og instruktør.

85 *Ká*, En *Cirque du Soleil* forestilling, inst. Robert Lepage, præmiere, feb. 2005, MGM Grand, Las Vegas.

86 Blast Theory, Brighton-baseret kunstnergruppe, som mikser interaktive medier, digital sending, mobiltelefon teknologi og performance. Dannet i 1991. *Desert rain*, 1999. Om forestillingen se evt. <http://www.youtube.com/watch?v=QMeW5snKvtI>

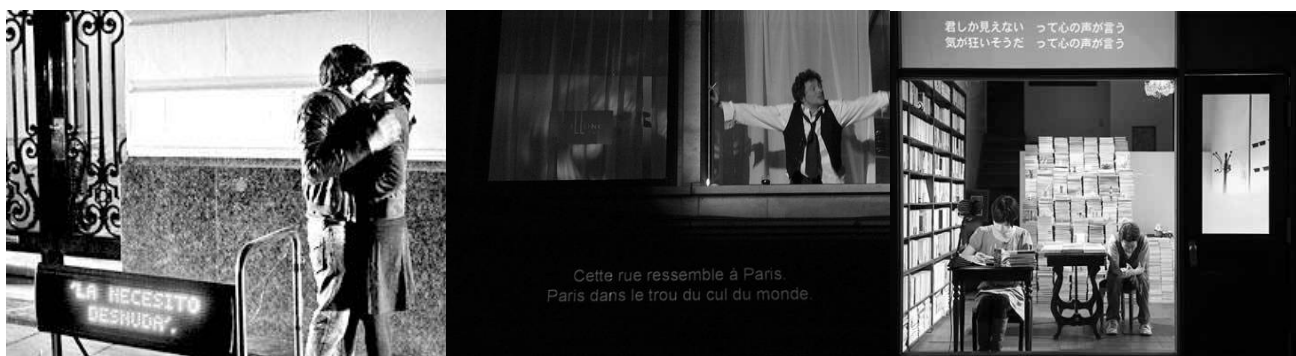
Desert Rain, der på baggrund af den første Golf-krig i 1991 introduktion af virtuel eller medie krigsførelse, sætter spørgsmålstegn ved virkeligheden kontra virtulitet. Hvor de computerspilslignende billeder, fra kamerastyrede bomber der ramte deres mål, nåede ud i alle vores stuer via fjernsynet. Men samtidig var disse billeder også virkelighed, for på hvert af disse billeder af bomber der ramte deres mål, var der mennesker der døde, det så man bare aldrig på billederne.

"Det virtuelle vekker virkelige følelser; det virkelige berører oss ikke nødvendigvis."⁸⁷

I denne vandreforestilling (*desert rain*) går deltagerne igennem forskellige stationer, og skal undervejs interagere med værket, gennem f.eks. computer. Undervejs vil de blive desillusioneret af hvilke, af de miljøer og personer de møder, der er virtuelle og hvilke der er virkelige.

Les Paladins arbejder også - skønt det ikke er det primære i forestillingen - med det optiske bedrag mellem hvad der er virtuelt og hvad der er virkeligt.

Dette er en multimedieversion af det gamle skel mellem original og kopi. At kopien er blevet virtuel, ændrer ikke ved den poststrukturelle holdning. Bare fordi det er virtuelt, gør ikke at det ikke er virkeligt. Eller at det, som vi har set, har konsekvenser der også er fysiske, som computerstyrede våben, eller handel med tal på verdens børser. Lige meget hvor fiktive/abstrakte/virtuelle de virker for deltagerne, kan deres ageren i



La Marea i Buenos Aires, foto: Fernando de la Orden.
La Marea i Bruxelles, Inst. Mariano Pensotti, foto: Flickr: Fif'.
La Marea i Yokohama, foto: Shiori Kawasaki.

værste fald betyde død, arbejdsløshed eller sult.

Nye mediers eller tekniks indtog i teateret, har også muliggjort en helt anden form for interaktion fra publikums side. Og i langt højere grad udfordret grænsen mellem tilskuere, skuespillere og værk. Der findes mange eksempler på denne interaktion og

87 Dramaturgi, s. 226.

måden og graden af involvering er mangfoldig. Jeg nævnte Blast Theory, et andet eksempel kunne være Signa Sørensen⁸⁸ totalunivers-forestillinger. Her kan deltagerne, inden for få rammer, interagere næsten uhæmmet og hvor det også tit kræves, for du får ingen historie foræret, du skal opsøge den selv. Et andet eksempel kunne være den argentinske forestilling *La Marea*,⁸⁹ der blev opført i Blågårdsgade under Metropolis festivalen, København sommeren 2009. Forestillingen var opbygget af en række lokaliseringer af iscenesat gadeliv, cafe, boghandlerens vindue, førstesals vindue, gaden osv. Hver lokalisering fortalte en historie uden tale, men med undertekster af personernes tanker. Hver scene varede ca. 10 minutter. Ind i mellem dem blev gadelyset tændt, så man kunne skifte station for at se en anden scene. Der var ingen logisk rækkefølge, sammenhæng mellem fortællingerne eller antal af fortællinger man skulle se, man kunne endda se den samme flere gange. Det var helt op til den enkelte tilskuer, at sammensætte sin egen fortælling, ud fra denne hypertext. Internettet, som jo i sig selv er den største hypertext af dem alle, har været med til at lære eller opdrage folk til, at navigere i denne type strukturer. For dramaturgen har dette en stor betydning fordi: "interaktiviteten påvirker også etablerede dramaturgiske rammer som dramatiske former med sitt enhetlige målrettede handlingsforløp."⁹⁰ Det er en anden form for åben tekststruktur, man skal arbejde med.

Der er mange måder, hvorpå man kan inddrage multimedier i teateret, også i forhold til i hvor høj grad man bruger det. Fra om det indgår i en dramatisk forestilling, uden at ændre konceptet, over at være en væsentlig del af forestillingens koncept, til at være et møde mellem teater og mediekunst.

Men som Deleuze så rigtigt siger, i en samtale om film: "Teknik er ingenting, hvis ikke det tjener et formål, som den forudsætter, men ikke forklarer"⁹¹ og der er masser af eksempler på teater, hvor teknik bliver brugt på en forklarende eller fordummende måde. Dette stjæler fra publikums medvirken, i stedet for at udfordre og aktivere dem. Som f.eks. flammeprojeceringer, bag et par i en hed elskovsscene, der jo bare referer det der allerede sker på scenen.

88 Signa Sørensen, f. 1975, dansk instruktør og performancekunstner.

89 *La Marea*, inst. Mariano Pensotti (f. 1973, argentinsk film og teaterinstruktør), 14-16. aug. 2009, København.

90 Dramaturgi, s. 226.

91 Forhandlinger, s. 73.

Lad mig opridse hovedpointerne i disse tre afsnit:

- Brud med perspektivscenen har åbnet for en pluralitet og samtidigt stillet spørgsmål ved institutionsteatrene.
- Sigth specific theater iscenesætter hverdagsrummet og aktiverer derigennem rummet. Alle rum har et dramatisk potentiale, der også vil påvirke de kroppe (både skuespillere og publikum) der befinder sig i det.
- De andre sansers rum kan være en effektiv indgang.
- Centrum er flyttet fra scenen over til den individuelle tilskuer.
- Det berigede mørke For at publikummet skal tro på forestillingen som virkelighed, bør man lad dem om at parallelisere og fortolke.
- Styr den informationsstrøm publikum modtager, for at billederne skabes inde i deres hoveder, gennem bl.a. brugen af multimedier og lys/mørke. Give dem en vished, for så at fjerne den igen.
- Lys har arkitektoniske og musiske muligheder.
- De forskellige medier skal integreres gennem at forholde sig til lys, form og farve. Sammenpasningen af lys, retninger og klipninger, sker gennem lyd og rytme.
- Afprøvning af forholdet mellem mand og maskine, virtualitet og virkelighed. Skaber en interaktivitet også for publikum.
- Rum kan være med til at skabe eller kræve forskellige teksttyper.
- Brugen af sceniske effekter skal være forudsat et formål, ikke være forklarende.

Krop

Den tredje tilgang jeg vil se på er kroppen. Der er to niveauer i spil her, der er kroppe i rum, forstået som aktører men også tilskuere. Der er en forståelse af dem som objekter i et scenisk billede, både visuelt lydligt, arkitektonisk osv. Og i forhold til at frembringe en fortælling eller aktion og effekt.

På et andet niveau, er der kroppen som sansemaskine., Som tilstedeværende bevidsthed i tid og rum. Fænomenologen Merleau-Ponty⁹², fremfører at alt hvad bevidstheden registrerer, kan føres tilbage til det sansemotoriske. "Vi oplever, sanser

92 Maurice Merleau-Ponty, (1908-1961), fransk fænomenolog og filosof.

og erkjenner verden gennem kroppen”⁹³ Det passer godt overens med et essay ”What is an Emotion?” William James⁹⁴ skriver i 1884. James ændrer på rækkefølgen i ideen om menneskets handlemønster. Tidligere var det antaget, at man f.eks. så en bjørn, blev bange og så løb. Men hans observationer viste, at man ser bjørnen, løber instinktivt og så realiser faren. Stanislavskij⁹⁵ læste dette essay og ændrede derefter sit system, til det man i dag henviser til som *de fysiske handlingers metode*, da det tidligere i hans bøger *En skuespillers arbejde med sig selv* og *Skuespillerens ydre teknik*, havde været baseret på første antagelse, som Katie Mitchell⁹⁶ gør opmærksom på⁹⁷. De over hundrede år gamle antagelser, som James kommer med, holder stadig. Neurologen Antonio Damasio⁹⁸ bekræfter, at der er et hul på ca. et halvt sekund, fra vi får en stimulus, til vi bliver bevidste om det. I forhold til ovennævnte eksempel, fra vi ser bjørnen, til vi opfatter faren. Og i mellemtiden er vi allerede begyndt at løbe. William James forklaring på dette er, at den mentale del af følelsen skabes på baggrund af fysikken. Forenklet sagt, vi ryster ikke fordi vi er bange, vi er bange fordi vi ryster. Når vi ser bjørne (for en stimuli) reagerer kroppen instinktivt med øget adrenalin, svedige håndflader, rysten osv. Det er dette indre fingeraftryk, som hjernen/bevidstheden efterfølgende omsætter til: at være bange. Det der ikke gik op for Stanislavskij, da han læste James tekst var, at det kun var ved at læse en skuespillers krop, at publikum kunne forstå hvad de følte og ikke fordi skuespillerne gennemlevede følelserne på scenen. Eller sagt på en anden måde, kun gennem, at aflæse de ydre udtryk, kan vi forstå hvad der sker inden i dem. Den italienske skuespiller Marcello Mastroianni⁹⁹ udtrykker det godt, med henvisning til den amerikanske skuespilsmetode *Method acting*, der netop bygger på Stanislavskijs første bog: ”I don't understand why these Americans have to suffer so much to identify with their characters. Me, I just get up there and act. It's great fun. There's no suffering in it.”.

Meget tyder på, at publikum aflæser skuespillerne kropsligt. Derfor er det vigtigst, i forhold til at videregive en følelse til publikum, at man skaber den serie af kropslige billeder og stemninger, der får tilskuerens krop til at spejle sig i situationen. Dette

93 Dramaturgi, s. 195.

94 Williams James, (1842-1910) amerikansk psykolog og filosof.

95 Konstantin Sergejevitj Stanislavskij, (1863-1938) russisk skuespiller, instruktør, pædagog og teaterteoretiker.

96 Katie Mitchell, f. 1964, engelsk teater instruktør.

97 The Director's Craft, s. 231.

98 António Rosa Damásio, f. 1944, portugisisk adfærds neurolog og professor i neurovidenskab ved University of Southern California,

99 Marcello Mastroianni, (1924-1996) italiensk filmskuespiller, arbejdede bl.a. sammen med den italienske instruktør Federico Fellini (1920-1993).

kalder man spejlneuroner¹⁰⁰ eller "as if body loop". En indre hjernesimulation, hvor hjernen skaber midlertidige kort over kroppen, som ikke stemmer overens med kroppens ydre fysiske tilstand, eksempelvis gennem oplevelsen af kunst. Andre dele af hjernen foretager en afkodning af dette kort, hvilket giver den enkelte muligheden for, at føle hvad andre føler, empati.



Fra den italienske film: *Le Notti Bianche* (*Hvide nætter*), (1957), inst. Luchino Visconti. på billedet Marcello Mastroianni og Maria Schell. "a system of exchange between the imaginary and the real appears fully in Visconti's *White Nights*"- Deleuze (Cinema 2, s. 9)

Det er her vigtigt at understrege, at der ikke er tale om rent visuelle billeder eller synssansen. De andre sanser, høresansen og til dels lugtesansen, hører med til det billede, eller de millioner af impulser, kroppen modtager hvert sekund. Hører vi en stemme eller sang der er tæt på gråd eller et skrig, kan det instinktivt give en følelse af empati. Derfor bruger det amerikanske militær f.eks. hård rock eller heavy musik som torturmiddel, for at presse fanger til at give oplysninger. "Der er fem ting, man kan skrue på i næsten al slags tortur. Det er lys, søvn, temperatur, mad og så altså lyd. Alle de ting, der er med til at definere os biologisk som mennesker. Det handler om at opløse personligheden, ved at desorientere fangerne så meget som muligt,"¹⁰¹ siger Henrik Rønsbo.¹⁰² Det er ikke fordi teater skal opfattes som, eller efterligne tortur, men de elementer der her bliver brugt effektivt, på en forfærdelig måde, kan også bruges under andre omstændigheder. Herunder f.eks. helbredelse, musikterapi eller til at frembringe empati i en kunstnerisk situation.

100 Om spejlneuroner se f.eks. Antonio Damasio: *Looking for Spinoza*, s 115f.

101 Mere her om læs, *Musik bruges som tortur i Irak*, videnskab.dk, 10. juni 2008

102 Henrik Rønsbo, antropolog og seniorforsker fra Rehabiliterings og Forskningscenter for Torturofre

Jeg har i dette afsnit mest fokuseret på tilskuerne og i sidste ende er det jo vigtigere, havde publikum føler, end hvad skuespillerne, danserne osv. føler, i forhold til at skabe kunst. På denne måde hænger de to niveauer, som vi startede med, sammen.

Kroppe skal først og fremmest forstås som menneskekroppe, men det er det samme der gør sig gældende i dukketeater, animation eller objektteater. Man giver objekter, dukker osv. liv gennem, at give dem menneskelige træk eller adfærdsmønstre. Det vil sige at de på samme måde producerer de billeder, som kroppen kan genkende og spejle. Derved ændres objektet fra en tredimensional død ting, til et levende væsen. Det er ikke det, at objektet bevæges der gør det levende, men at det bevæges på en måde, som er genkendelig.

Det er ikke et område, jeg vil komme for meget ind på i denne opgave, men jeg er sikker på at de faste positurer, de forskellige personer i *commedia dell'arte* besidder, bygger på samme forudsætning. Renæssancens *commedia dell'arte* truppers viden om kroppens mønstre, i forhold til hjernens spejling, er ikke opnået gennem neurologi, men gennem mange års erfaring, der er passeret ned gennem generationer af *zannier*. For publikum er det det samme, hvor end det kommer fra. Dette gælder i bund og grund alt masketeater. I denne form for teater, har det altid været kroppen, der formede karaktererne og ikke hvad de siger.

Det vestlige teater er, modsat mange andre steder i verden, har altid været alt for bundet op på litteraturen og derved talen, mener Wilson. Man har glemt, hvad han kalder den visuelle bog, det vil sige billederne, lys, krop scenografi osv. Hvis man ser på indisk teater, betyder øjen- og fingerbevægelser meget. Ved Peking Operaen vil de have lært hundrede forskellige måder, at bevæge et ærme på. Og i japansk Noh teater skal man først lære at gå, og det kan tage mange år.

"Imagine asking a Western opera singer to do a specific eye movement – they would think you're crazy, but the eyes are part of a language that is theatrical."¹⁰³

Wilson udtaler, at han aldrig har sagt til en skuespiller, hvad de skal tænke. Han giver netop kun formelle directioner, som "mere til højre", "langsommere" eller "løft armene lidt mere". "...a rather rigid mega-structure for whatever they're doing and they can bring to it their own fantasies and their own ideas and imagination."¹⁰⁴ Men skuespillernes ideer må aldrig være insisterende, det giver ikke noget plads for

¹⁰³ Directing, s. 160.

¹⁰⁴ Directing, s. 160.

instruktøren og siden hen heller ikke for publikum. Det er nødt til at være mere kompliceret. Han nævner et eksempel, hvis man fjerner lyden fra TV-nyhederne, vil man opdage, at deres kropssprog ikke stemmer overens med, hvad de siger. Men det glemmer man tit på scenen. Fordi man græder, er det ikke sikkert, at hele kroppen gør det, det kan være den er på vej væk. Den vil altid have flere retninger i sig. Det er den svenske filminstruktør Roy Anderson¹⁰⁵ en mester til at få frem i sine billeder. Det handler om, at skuespilleren har en distance, et rum og derved respekterer tilskueren. I sin behandling af tidsbilledet, kommer Deleuze ind på, hvordan han ser skuespilleren i dette billede. I starten brugte neorealisterne amatører, men hvad der var brug for var "ikke"-skuespiller eller skuespiller medier, "capable of seeing and showing rather than acting, and either remain dumb or undertaking never-ending conversation, rather than of replaying or following a dialogue."¹⁰⁶ og "he SEES so that the viewer's problem becomes 'What is there to see in the image?' (and not now 'What are we going to see in the next image?')"¹⁰⁷. At se har erstattet, at handle og tvetydigheden vil give et interessant skift. For når sensorisk-motoriske forhold er brudt, er kroppens rolle ikke længere at viderebringe handlingen, men væren. Det betyder, at "Life will no longer be made to appear before the categories of thought; thought will be thrown into the categories of life.[...] To think is to learn what a non-thinking body is capable of, its capacity its postures."¹⁰⁸ Altså, at beskueren skal bruge tanken på at læse billeder, sanse kroppen, være i nuet. Skuespillerens krop befinder sig derimod aldrig i nutiden, men indeholder både fortiden og fremtiden. Tid er puttet ind i kroppen. Deleuze nævner trætheden, som et eksempel på en attitude der både er i fortid og fremtid. Det er det han kalder *everyday body*, men der er også en anden krop, *ceremonial body*, kroppen der påfører sig noget, som han skriver, der passer gennem en ceremoni, bliver påført et karneval eller maskerade. Det vigtige er ikke forskellen på disse to kroppe, men overgangen fra den ene til den anden. Ikke forstået som handling, men en udvikling af attituden selv, uafhængig fra nogen rolle. Han taler om kroppen der er fanget simultant mellem to rum/billeder, to grupperinger, to måder at leve på, to attituder. Hvor den ene har overstatus. Det er ikke fordi karakteren er ubeslutsom på et psykologisk plan, mellem konen og elskeren for eksempel, det er kroppen der er fanget i en umulig positur, hvor der ikke er et valg, selv hvis nogen tager valget for

105 Roy Anderson, f. 1943, svensk film instruktør. Jeg tænker i denne forbindelse mest på hans film: *Sånger från andra våningen* (*Sange fra anden sal*)(2000) og *Du levande* (*Du levende*) (2007).

106 Cinama 2, s. 19.

107 Cinama 2, s. 261.

108 Cinama 2, s. 182.

ham. "His body will always retain the imprint of an undecidability which was just the passing of life."¹⁰⁹ En konstant spænding og tvetydighed. Kroppens forhindring bestemmes ikke ud fra dens forhold til middel og mål, men er splittet "in a plurality of ways of being present in the world".¹¹⁰ Rum kommer før handling. Når to associative rum mødes opstår der en spænding. Wilson kommer med et eksempel, med en barok lysestage placeret på en klippe. To lag der hver for sig er kedelige, men lagt sammen giver de et nyt dybdemønster. En lysestage på et flygel ville ikke have samme effekt, da det ville være forudsigeligt.

Deleuze nævner Jules og Jim¹¹¹ som et eksempel på en af de film, hvor man kan opleve denne krop. Det der er specielt i Jules og Jim, er måden skuespillerne møder modstand. Vi ser ikke først en overvejelse, men en prompte reaktion. Der giver filmen en legende karakter. Men den kropslige reaktion er ikke det samme som en



Jules et Jim (Jules og Jim), (1963), inst. Francois Truffaut. På billedet, Jeanne Moreau, Henri Serre og Oskar Werner.

beslutsomhed. Tvivlen er der hele tiden. Bevidstheden og kroppen er ikke synkrone, måske er de inkompatible, men sameksisterer. Wanda Golonka siger, med henvisning til Deleuze: "Choreografieren ist für mich Denken und Handeln in Bewegung, deshalb mag ich den Satz von Deleuze: „Nichts ist beunruhigender als die stetige Bewegung dessen, was unbeweglich scheint.“ Diese Beunruhigung ist mein Motor. Ich schaffe Räume und arbeite mit Menschen im konkreten Raum."¹¹² Den spænding der bør være i en krop der ikke rører sig.

¹⁰⁹ Cinama 2, s. 195.

¹¹⁰ Cinama 2, s. 196.

¹¹¹ *Jules et Jim* (1963), fransk film, inst. Francois Truffaut, (1932-1984).

¹¹² Portræt af Wanda Golonka. På dansk: ["Koreografi for mig er tænkning og handling i bevægelse, derfor kan jeg godt lide sætning af Deleuze: "Intet er mere foruroligende end den konstante bevægelse af, det der synes ubevægelig." Denne forstyrrelse/bekymring er min motor. Jeg skabe plads og arbejde med mennesker i et konkrete rum.] Deleuze citatet stammer fra *Pourparlers*, på dansk: *Forhandlinger*.

Netop i danseteater forholder det sig anderledes, end i det dramatiske teater. Her er kroppen ikke nødvendigvis udtryk for en fikcionalitet, eller en kropslig videregiven af følelser. Den menneskelige krop bliver selv tematik og genstand for dekonstruktionen. I 80'erne f.eks. ser man i dansen, at kroppen bliver et projektlærred for samfundsorden eller sammenbrud. Mennesket vil automatisk søge efter mening og genkendelse gennem association i det det ser. Morten Kringelbach nævner et forsøg, hvor en mand bliver vist to billeder, to spillekort, af to damer og bliver bedt om, at sige, hvilket han synes er flottest. Kortene vendes om og han får det kort han valgte igen og skal nu begrunde, hvorfor netop hende. Hvad han ikke ved er, at spørgeren er kortkunstner og har byttet kortene rundt, så det kort han sidder med, var det han forkastede. De færreste lægger mærke til det og begynder, at fortælle hvorfor denne kvinde er flottere¹¹³.

Associationer er et af de elementer som dansen arbejder med og provokerer. Hvad er kroppen? For hvornår er kroppen et abstrakt symbol på kapitalismens dekadence og hvornår er det to mennesker der er forelskede i hinanden? Dette sammenstød, af kroppen som projektlærred for tematik og den genkendelige, følende krop, er i sig selv en grundantagonist i nogle forestillinger. I det dramatiske teater, ville man ikke opleve, at kroppen kunne være et tema eller selvstændigt problem, men et trænet og disciplineret talerør.

Op gennem det 20. århundrede sker der en udvikling af kroppen i teateret, inspireret af maskinen. "Variations of a technically infiltrated body: cruel images of the bodies between organism and machinery."¹¹⁴ Ideen om utopier lever stadig. Samtidig med marxismens, liberalismens, konservatismens osv. fremkomst, var der mange kunstnere og teoretikere der ledte efter den ultimative eller mest effektive teaterkrop. Systemer til træning og udtryk, som f.eks. Jaques-Dalcroze¹¹⁵, rytmiske gymnastikmetode for læring og erfaring af musik gennem kroppen og bevægelse; Schlemmer¹¹⁶ rumlige forståelse af kroppen som geometriske former; Meyerhold¹¹⁷ arbejde med biomekanikkens forstærkelse af det psykiske, følelserne gennem det gestiske, fysiske; Graig¹¹⁸ ideer om übermarionetten, som den sande krop på scenen og som jeg nævnte tidligere, Stanislavskij. Det var ikke kun inden for teateret, at man så dette. Indenfor

113 Taget fra et interview på DR P1, Eksistens 8. jan. 2007, kl. 15.15, tilrettelagt af Annette Bram.

114 Postdramatic Theatre, s. 162.

115 Vsevolod Emilevich Meyerhold, (1874-1940), russisk teater teoretiker, skuespiller og instruktør.

116 Oskar Schlemmer, (1888-1943), tysk maler, skulptør, designer og scenograf. Leder af Bauhaus's teater afdelingen 1923.

117 Émile Jaques-Dalcroze, (1865-1950), schweizisk komponist og musikpædagog.

118 Edward Gordon Craig, (1872-1966), engelsk scenograf, instruktør, skuespiller og teater teoretiker.

industrien arbejdede fordismen med den mest effektive krop, i forhold til højest produktivitet for samlebandsarbejde. Det fortsatte over i sporten, som fodbold, hvor de første arbejderhold vandt over de akademiske overklassehold, da de var vant til at tænke i forhold til en effektiv krop og arbejdsdeling og derfor ikke alle løb efter bolden på samme tid.

Alle disse retninger er med til at ændre kroppen på scenen, fra kun at være en semantisk krop eller en krop for at realisere virkeligheden og mening, til at kunne være en krop uden mening, eller at kroppen kan være en oplevelse af muligheder, som Lehmann skriver, med henvisning til Giorgio Agamben¹¹⁹: "The gesture is a potential that does not give way to an act in order to exhaust itself in it but rather remains as a potential in the act, dancing in it."¹²⁰ Firkantet sagt handler det om, hvorvidt en bevægelse er lukket eller åben i sit udtryk, for tilskueren der ser på.

"The dramatic occurred between the bodies; the post dramatic process occurs with/on/to the body."¹²¹ Kroppen har tit mere til opgave at dekomponere, end at komponere fortællingen. Det er jo ikke fordi, at der i postdramatisk teater ikke kan være en krop der fortæller en historie eller er talerør for en dramatisk tekst. Men at denne kan være det ved siden af, eller blive til, en rumlig eller maskinel krop, en abstrakt eller følelse krop. Improviserede tekster, dramaer og adapterede historier udelukker ikke hinanden, de kræver blot forskellige arbejdsmetoder, som Lecoq udtrykker det. Mulighederne for kroppens funktion og udtryk i teateret er mangfoldiggjort.

Det er inden for dansen, at denne transformation af kroppen er mest tydelig. Den dynamik der tidligere har ligget i dramaet, er nu til stede i kroppen, det er blevet en indre kropslig og ikke-verbal konflikt. "it articulates not meaning but energy, it represents not illustrations but actions. Everything is gesture."¹²² eller en *self-dramatization of physis* som Lehmann også kalder det. Skuespilleren er her ikke en der spiller en rolle, men en der præsenterer sig selv på scenen, for at tilskueren kan betragte ham/hende. Altså går fra at være en personificering af en figur, til at være tilstedeværelsen af et menneske, en singularitet, en mangfoldighed.

Det er ikke længere den umiddelbare, fuldstændige kontrol af kroppen som værktøj, der tidligere var målet i de dramatiske forestillinger. Fremmedheden for sin egen krop,

¹¹⁹ Giorgio Agamben, f. 1942, italienske filosof.

¹²⁰ Postdramatic Theatre, s. 164. Lehmann har citeret fra, G. Agamben: *Noten zur Geste*, J.G. Lauer (ed.) *Postmoderne und Politik*, Tübingen, Edition diskord, 1992, s. 99.

¹²¹ Postdramatic Theatre, s. 163.

¹²² Postdramatic Theatre, s. 163.

kan være ligeså dramatisk, det kan være ubalance, deformation, impulsivitet, krampetrækninger osv. Deleuze skriver i sin tekst, *One manifesto less*,¹²³ om at det gestiske i teater bør opnå mindreblivelser¹²⁴ eller en deformation, gennem en modifikation af tempo og intervaller. En legen med nærhed og afstand og forholdet mellem hastigheder og underlagt konstant variation, f.eks. at den højre side af kroppen er hurtigere eller har mere intensitet end den venstre.

Idealet er ikke spændende på en scene, da det ikke indeholder en konflikt i sig selv, i sin perfektion. Selvfølgelig kan det fremkalde beundring, pga. skønhed eller jalousi hos publikum, men kroppen i sig selv er udramatisk. Den imperfekte krop er til gengæld sin egen konflikt. For eksempel har det altid været en enestående joke, at man ikke kunne vinde den amerikanske filmpris, Oskar-statuetten, hvis ikke man spillede en fysisk eller psykisk udviklingshæmmet person. Det har selvfølgelig mest været ud fra devisen, at det er en sværere 'original' at efterligne, men også at denne person er mere dramatisk. Det der er på spil i det postdramatiske, er en skuespiller som Forrest Whitaker,¹²⁵ der er halt og har et dovent øje. Det er ikke noget han fingerer, men han bruger det og det giver ham automatisk en dramatik og mystik. Han har stadig fuld kontrol over sin krop. Det er ikke det samme som, at alle nu kan være dansere eller skuespillere. Der kræves selvfølgelig stadig noget, også teknik, at få dette videreformidlet. Der er ingen tvivl om, at 1800talets idé om kunstnergeniet er mindsket med det postdramatiske teater. Men den lever bestemt endnu. Det er heller ikke ment som, at man skal have et handikap for at kunne blive skuespiller. Nok snarere, at vi alle har et handikap, en deformitet, et knopskud, en abnormitet, tidspunkter hvor bevidstheden og kroppen ikke er enige. Som karikaturtegneren skal vi på scenen forstørre dette.

Er dette ikke bare det 21. århundredes 'freak show'? Nej, jeg mener at motiv, værdiladning og kontekst er helt forskellig og der ligger også en anden kvalitet i bevægelserne. Begge steder er det selvfølgelig, en konfrontation med det imperfekte og nogle forestillinger vil også bevæge sig på grænsen til udstilling. Ofret, der ikke

123 Gilles Deleuze: *One Manifesto Less*, Denne er udgivet sammen med Carmelo Benes bearbejdning af Richard III i *Superpositions*, (1979). Deleuze ser Bene som et godt eksempel på, hvad han mener. Carmelo Bene, (1937-2002), italiensk instruktør, skuespiller og dramatiker (eller teateroperatør).

124 Devenir-X f.eks. Devenir-rat, er en sproglig konstruktion Deleuze og Guattari bruger i mange forskellige forbindelser f.eks. i overskriften, på et af plateauerne i *Tusind Plateauer, 1730 - Intensblivelse, dyreblivelse, uopfattelighblivelse ...* Den bliver oversat forskelligt på dansk, da vi ikke har denne konstellation, for det meste med blivelse, tilblivelse, men bliven, bliven til, er også muligt. (*Tusind Plateauer*, s. 296).

125 Forrest Whitaker, f. 1961, amerikanske skuespiller, eksempler kunne være: *Smoke* (1995), *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) og *The Last King of Scotland* (2006). Den sidste fik han faktisk en Oscar for bedste hovedrolle, for sin rolle som, Ugandas tidligere diktator Idi Amin (1923-2003).

længere er gemt bag sin karakter, til frit skue. Publikums øjne hviler på kroppene, betages, stimuleres eller provokeres. Men ikke for at have det bedre med sig selv bagefter og gå væk med tanken: "så sindssyg er jeg, gud ske' tak og lov, ikke" ergo "jeg har ikke noget at klage over". Tværtimod, for dansere/ skuespillere er ikke entydige i deres udtryk, som "den skæggede kvinde", og netop fordi der ikke er en original mere, er deformationen ikke en "fejl", men en gentagelse med en forskydning, en variation. De udfordrer tilskueren, modsat freak shows, ved at stille spørgsmål ved idéen krop og påpeger derigennem kroppens mangfoldighed og menneskehedens deformation eller uperfekthed. Det er det Deleuze mener med mindreblivelse eller minoritetsblivelse, en vandring væk fra den molekylære majoritet.

Jeg vil komme med to eksempler uden for teateret, men de viser kroppens funktion godt. Første eksempel er Roy Anderson, der i sine film netop viser menneskeheden eller menneskekroppens mangesidighed og det poetiske, muntre, dramatiske og triste



Du levande (Du levende), (2007), inst. Roy Anderson.

i kroppen.

Et andet eksempel der ligger på grænsen til freak show, uden at krydse den, er *The Human Library*,¹²⁶ hvor tilskueren kan låne et menneske i et kvarters tid og snakke med dem. Blandt en bedemand, en kvindelig brandmand, en muslim, osv. var den meget overvægtige mand klart den mest populære. Selvfølgelig ligger der i publikums interesse noget væmmelse eller benovelse, men det når at få et menneskeligt ansigt

¹²⁶ *The Human Library* eller *Menneskebiblioteket* startede på Roskilde Festivalen (2000) arrangeret af bevægelsen "stop volden" og blev i 2003, blev det en del af EU's menneskerettigheds undervisnings program. Kilde: <http://human-library.org/index.html> Jeg henviser her specifikt til Chris Torch, f. 1952 amerikansk skuespiller og teaterinstruktør, der fortalte, om sine erfaring med *Library of prejudice*, på et CKU seminar den 3. marts 2009 i København.

og kontekst i mand til mand mødet om individuelle historier. Formålet med dette fænomen er også, at nedbryde fordomme.

Det er interessant, at det jeg har ridset op i dette afsnit, på mange måder minder om middelalderens karneval. Karnevalet var et årligt frirum eller ventil eller genfødsel for samfundet. Her var alle lige, den høje blev degraderet, den lave blev hævet. Humoren, som var en central del, var ikke rettet mod den enkelte, men mod virkeligheden eller helheden, for det er ikke det enkelte individ der tæller, men det kollektive menneske, en slægtens krop, forbundet gennem Moder Jord. Latteren er også med til at sejre over angsten. Angsten for det fremmede, angsten for autoriteter, den moralske angst og gudsfrygten. I Karnevalet var det også det kødelige og kropslige der var i centrum. Det samme gælder masken, der var en del af karnevalet. Den skal ikke skjule, men netop være et symbol på det flertydige og dennes interrelation, som mellem det naturlige/latterlige, virkeligheden/det billedlige. Men også et symbol på det foranderlige og ufuldendte.¹²⁷

I længden er det, nok også sundt for et samfund, at alle kroppe er spændende, dramatiske og har deres egen fortælling. Fremfor et samfund med uopnåelige idealer, hvor man kun glædes ved, at der er andre der har det værre end én selv.

Hvad er det så vi har lært om kroppen:

- Der er to kroppe at forholde sig til, performerens krop og tilskuerens krop.
- Vi handler via stimuli, før bevidstheden tænker.
- Spejlneuroner spejler andres kroppe i os selv, skaber empati.
- Objekter gives liv gennem at menneskeliggøre deres bevægelser og adfærd, gøre dem genkendelige.
- Det er ikke vigtigt, hvad skuespillere tænker, kun hvad de viser og hvad publikum så tænker. Rum før handling. Denne skal se og vise.
- Krop og tanke/følelser stemmer ikke nødvendigvis overens. Kroppen vil altid have flere retninger i sig, en flertydighed.
- Denne krop skal være med til at holde publikum i nuet, så de ser og læser 'dette' billede og ikke tænker på fremtid og fortid.
- Kroppen som tema, kroppen som lærred eller følende krop, krop uden mening, mangfoldiggørelse af kroppens funktioner.

¹²⁷ Jeg henviser her til Mikhail Bakhtin, (1895-1975), russisk litteraturforsker, og hans bog: *Karneval og latterkultur*, Det lille forlag, 2001, Frederiksberg.

- Ingen idealkrop (lukket krop), kun imperfekte kroppe (åben krop), gentagelser der påviser kroppens mangfoldighed. Alle kroppe er dramatisk spændende.

Tekst

Når vi taler om tekst i forbindelse med teater og specielt det dramatiske teater, er det med henvisning til, det drama som skal iscenesættes. I dette afsnit vil jeg forsat se den skrevne teksts rolle i det postdramatiske teater, men også tekst forstået, som et udvidet tekstbegreb.

Eugenio Barba henviser til, at "tekst" oprindeligt refererede til, det der var sammensat eller vævet og ikke kun til talt eller trykt manuskript. Munksgaards fremmedordbog¹²⁸ er helt enig, det kommer af det latinske *textus*, sammensætning, vævning; talens sammenhæng eller forbindelse. Denne ide om, tekst som en sammenvævning, har Barba hold fast i og siger, at det der er vævet sammen og som skal opfattes som teksten, er alle de sceniske elementer. Her mener han ikke kun det skrevne ord, skuespillerne og scenografi, men alt det aktion og effekt, altså også kroppe, lyd, lys, dufte, ændring i rum osv. Ud fra denne oprindelige forståelse af ordet, har alle forestillinger altså en tekst. Den sammenvævede, samlede sum af scenisk aktion og effekt. Om det så måtte være en danse-, mime-, visuel eller nycirkusforestilling. For Trier den samlede sum af informationer. Men hvordan ser denne tekst ud? På Waves-seminaret om det postdramatiske teater, blev nogle af kunstnerne spurgt om, hvad der var deres underlag, skema eller struktur for en forestilling, når det ikke var dramaet. Giacomo Ravicchio¹²⁹ fra Meridiano teateret forklarede, at han så det mest som et visuelt storyboard, lignede det til en film. Sara Topsøe-Jensen¹³⁰ fra Carte Blanche forklarede, at det i deres vandreforestillinger var labyrinten, men i deres sceneforestillinger, var det ideen om partituret, der strukturerede forestillingen. Lehmann prøver, at sammenfatte det således: "Instead of a linguistic re-presentation of facts, there is a 'position' of tones, words, sentences, sounds that are hardly controlled by a 'meaning' but instead by the scenic composition, by a visual, not text-oriented dramaturgy."¹³¹ Knut Ove Arntzen beskriver arbejdet således: "Det er som at arbejde frit og improviserende med tekstuelle elementer gennem visuelle

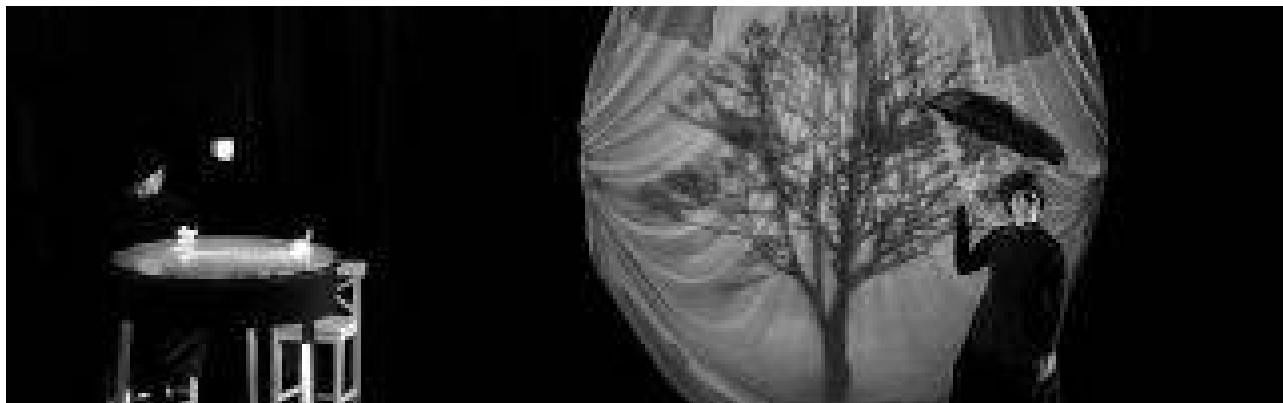
128 Munksgaard fremmedordbog, 15 udgave, 1997, Munksgaard, s 918.

129 Giacomo Ravicchio, f. 1958, italienske instruktør skuespiller og kunstnerisk leder af Meridiano.

130 Sara Topsøe-Jensen, f. 1971, dansk instruktør og skuespiller, kunstnerisk leder af Viborg egnsteater Carte Blanch, uddannet hos Enrique Vargas.

131 Postdramatic theatre, s. 145.

implikationer af det tekstuelle, noget som reflekterer sig [...] i tableauer og billedlige elementer på basis af recitation, dans, spil. De personlige ressourcer inddrages og bliver en del af dette materiale, som forestillingen er baseret på.”¹³² Altså en



Carte Blanche, *Skyggen af tid*, inst. Sara Topsøe-Jensen, foto: Bo Amstrup

visualisering af Barbas udvidede tekstbegreb eller performanceteksten.

Den store forskel mellem det ny og det gamle teater, siger Barber, mellem den skrevne tekst og performanceteksten (forestillingen)¹³³ er, at performanceteksten først findes når prøveforløbet er forbi og tilhører kun denne forestilling, næsten umulig at notere. Den skrevne tekst er uafhængig af forestillingen og et værk i sig selv, en matrice der går forud for forestillingen. Det er selvfølgelig ikke kun i det 20.-21. århundrede vi har eksempler på disse to tekster.

Dramaturgens arbejde med den skrevne tekst, eller drama, i den postdramatiske teaterkollage, er i sig selv ikke anderledes, end under det dramatiske teater. Den litterære tekst skal stadig analyseres og sættes i kontekst. Forskellen er bare, at den ikke danner grundlag for forestillingen og det er ikke en lineær fortælling der er i fokus.

”The post dramatic theatre is not simply a new kind of text staging [...], but rather a type of sign usage in the theatre [...]: it becomes more presences than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.”¹³⁴ Arntzen taler om, er at der i det visuelle teater, findes en idé om, en recirkulation hvad angår

¹³² Visuel dramaturgi, s. 45.

¹³³ Et begreb han låner fra Richard Schechner som definere: ”Everything that takes place on stage that a spectator experiences”, s. 193 i Richard Schechner: *Performance studies: an introduction*, Routledge, 2002, Oxon.

¹³⁴ Postdramatic theatre, s. 85.

brugen af tekstmateriale (for Deleuze og Guattari er teksten materiale til variation), "teksten kan opfattes som en fri intermediering af referencer, hvor tekst ikke mere påtvinges en psykologisk tolkning, men mere fungerer på grundlag af en ikke-illusion."¹³⁵ Citater, nummer, eller navne er ikke placeret i en sammenhængende handling, "but rather serves as musical phrases in a rhythm, as elements of a scenic image collage."¹³⁶ Tanken er, at ved at indsætte tekstelementerne i nye referencer, kontekster og refleksioner, kan man trække en ny energi ud af dem. "Tekstmaterialet bearbejdes i retning af hvad man ønsker at fortælle og ikke i retning af at legitimere en bestemt tekstlig adaptation."¹³⁷ Netop krydskulturelle referencer og citater er et gennemgående træk ved den postmodernistiske kunst. Jeg vil hertil tilføje, at skønt man opfatter og bruger tekst som fragmentarisk, ude af oprindelig kontekst og referenceramme, bør man stadig have en forståelse for, hvad den oprindelige kontekst var., For det er først der man rigtig formår, at bruge den tekst man besidder, også selvom det kun handler om små bidder af den. Det kan godt være, man ikke bygger forestillingen på teksten, men hvis man helt ignorerer dens mening, ender man bare i et nyt hierarkisk forhold, hvor uforudsigeligheden eller det tilfældige har taget over og er den ny territorial magt og så er man lige vidt. Det er kun ved at forstå sin historie, at man kan stille spørgsmål til den. Som jeg har været inden på i forbindelse med tidsbilledet, handler det om, at holde billedet eller teksten åben og gøre plads for tolkning og fantasien og derved fastholde tilskueren i nuet og ikke i for- eller fremtiden.

"Most theatre is too insistent upon an idea so it's very difficult to have a genuine exchange with the public"¹³⁸ mener Wilson. Hver gang vi læser den samme bog, opdager vi noget nyt, for den har mange idéer i sig, og sådan skal det også være med teater. Montage af tekster (hermed mener jeg tekster der ikke har en sammenhængende handling, men måske samme tema eller genre) eller hypertekster (tekster som publikum selv sætter sammen i en tilfældig rækkefølge) har i denne forbindelse den fordel, at de ikke har et fastlagt eller gennemgående handlingsforløb. Og alt efter sammensætningen af teksterne og associationer vil have forskellige betydninger for hver enkel publikum. Hver især kan teksterne måske virke banale, men sat sammen, giver de en mangfoldighed af tolkningsmuligheder. "What is

¹³⁵ Visuel dramaturgi, s. 43.

¹³⁶ Postdramatic theatre, s. 168.

¹³⁷ Visuel dramaturgi, s. 45.

¹³⁸ Dircting, s. 160.

important is to observe that the actions come into play only when they weave together, when they become texture: 'text'.¹³⁹

Derrida skriver, at "skriften selv [er] performativ fordi den hele tiden forsøger å vise fram en mening, en betydning som alltid er i bevægelse og samspill med omgivelsene."¹⁴⁰ Kringelbach forklarer dette med, at vi har sanserne og så hjernen. Hjernen vil forsøge at give mening til de sanseoplevelser vi har, altså en emotionel oplevelse af oplevelsen. Det er denne oplevelse af oplevelsen, der værdilader, om vi opfatter det som en god eller dårlig oplevelse. Det sker på baggrund af de fortællinger, som hjernen finder på og de kan selvfølgelig manipuleres eller snydes bevidstheden, fordi "vores krops oplevelse er på mange måder illusorisk"¹⁴¹. Et klassisk forsøg han nævner, er at sætte en person ved et bord, lægge en blå gummi hånd på bordet og personens hånd under bordet. Ved simultant at kærtegne de to hænder, kan man inden for få minutter få hjernen til, at adoptere gummihånden og reager på, at man f.eks. stikker en nål i den.

Det er det samme der sker, når tilskueren indgår i eller arbejder sammen med forestillingens montage. At bevidstheden prøver at give mening til de tekstuelle, verbale, billedlige osv. dele. Ligesom med den blå hånd, kan man hjælpe med til at præge, hvilke historier der bliver fortalt i bevidstheden. Det handler ikke om, at skabe en lineær fortælling, men højst en ladning af atmosfærer, stemninger, miljøer osv., at skabe billeder. Som Lehmann skriver om forholdet mellem scene og sal, "It is not necessarily the case that a meaning is communicated from A (stage) to B (spectator) but instead a specifically theatrical, 'magical' transmission and connection happen by means of language."¹⁴² Her er sprog selvfølgelig ikke kun forstået som verbalt, men også det visuelle sprog, kropssproget osv.

Jean-Luc Godard¹⁴³ arbejder med en sekvens af billeder, der reflekteres i en genre, en serie. billederne tilhører ikke genren, det er ikke et musicalbillede, men billedet passerer gennem en musical. Serierne danner kategorier. Problemer ender i kategorier der fører til en anden kategori eller et andet problem. Deleuze giver et eksempel på strukturen i Godards film *Slow Motion*: "the four great categories, 'the Imaginary', 'Fear', 'Business', 'Music', lead to a new problem 'What is passion?', 'Passion is not this...' which is to be the object of the next film."¹⁴⁴ Kategorierne kan også være

139 The Nature of Dramaturgy, s 76.

140 Dramaturgi, s. 146.

141 Taget fra et interview på DR P1, Eksistens 8. jan. 2007, kl. 15.15, tilrettelagt af Annette Bram.

142 Postdramatic theatre, s. 145.

143 Jean-Luc Godard, f. 1930, schweizisk fransk filminstruktør og den del af den franske films nybølge.

144 Cinema 2, s. 179.

mennesker, ting, tilstande, følelser, handlinger, farver osv. Kategorierne må gerne overraske os, men ikke være tilfældige. De skal hænge sammen, ikke som en lineær handling, men som en 'og' relation. Det kan selvfølgelig være svært at følge, når man ser det remset op som her, men det skal se ud som, at Godards film bevæger sig i zig zag. Deleuze noterer sig, at det skrevne ord tit indikerer kategorierne, mens det visuelle billede konstituerer serierne.

Serier og kategorierne er ikke, nødvendigvis scener og akter. Det er ikke altid klart hvornår de starter og slutter, det kan være en glidende overgang.

Meningen med at konstruere og sammensætte billederne på denne måde, er at komme væk fra enhedsværkstankegangen, til fordel for en fri indirekte diskurs.

Så er det tid til at se på hovedlinjerne i dette afsnit:

- Udvidet tekstbegreb (performancetekst), der indbefatter tekst, kroppe, lyd, lys, dufte, ændring i rum mv. Den samlede sum af alt scenisk aktion og effekt.
- Performanceteksten er næsten umulig at notere (partitur, story-board, labyrint), den er bundet til den enkelte forestilling og skabes undervejs i processen.
- Visuelt orienteret dramaturgi, visualisering af performanceteksten.
- Recirkulation af tekst, citater og referencer. Ikke psykologisk brug, men rytmisk eller musikalsk og derved billedligt. (tekstens performativitet).
- Teksten skal have en åbenhed, for at give plads til publikum. F.eks. montage-tekster eller hypertekster.
- Hjernen er illusorisk. Bevidstheden skaber emotionelle oplevelser af vores sansede oplevelser.
- Serier af genrer og kategorier, der binder billeder sammen ud fra en 'og' relation, frem for handling.

Det grundlæggende i teater har ikke ændret sig, med det postdramatiske teater. Lad os sige A, der spiller B, for (eller med) C. Disses indbyrdes forhold er forandret og problematiseres konstant. B er ikke længere et dramatisk værk skrevet af en dramatiker, evt. bearbejdet af en dramaturg og iscenesat af en instruktør, som det har været tilfældet i det modernistiske teater.

Den skrevne tekst, er stadigvæk en mulig indgang i det postdramatiske teater. Men den er ikke længere fundamentet, for det er performanceteksten.

Kunstnerne

I dette afsnit vil jeg se på tre kunstnere der arbejder indenfor, eller har inspireret til, det teaterfelt som jeg beskæftiger mig med i denne opgave. Først vil jeg se på den franske teaterpædagog Jacques Lecoq¹⁴⁵, hvis skole i Paris har været udklækningssted for flere af de postdramatiske teater- og kunstnergrupper.

Derefter vil jeg se på det postmodernistiske New York'er gruppeteater Wooster Group og deres arbejdsform, samt dramaturgens rolle heri. Og til sidst vil jeg bruge et eksempel fra dansens verden, ved navn Pina Bausch¹⁴⁶. Jeg håber, at et indblik i det praktiske arbejde, kan skabe en større indsigt i arbejdsmetoder i dette felt.

Lecoq

Med en fortid i gymnastikken og fysioterapien, begyndte Lecoq at arbejde med teater ud fra kroppen. Han var tidligt influeret af bl.a. Artaud¹⁴⁷ og Copeau¹⁴⁸. Lecoq er en del af en ny social og kulturel tænkning, der giver kroppen forrang. Han er kendt for sit arbejde med fysisk teater, bevægelsen, mimen og masker.

Fysisk forberedelse (træning) er en vigtig del af Lecoqs lære. Processen for en forestilling er kollektiv. Gennem en masse øvelser baseret på principperne om at trække og skubbe, oparbejdes en gruppedynamik. Disse fysiske øvelser danner senere grundlag for scenerne og bevægelser, situationer fra dem vælges ud til det endelige forløb. Lecoq står meget fast på, at man ikke kan skille den fysiske præstation fra den dramatiske skabende og, at det er langt mere givende, at skabe en karakter ud fra dens fysiske holdninger, end fra psykologiske motiver.

Hos Lecoq handler det ikke bare om, at fremstille en rolle eller gengivelse af liv, men en fysisk eller kropslig medleven i det fysiske rum eller scenebillede. En medskaben af den visuelle sceniske realisation, gennem mutationer og metamorfoser. Skuespillerne er udover deres rolle også en del af "scenografien". Dette hænger sammen med *Complicites*¹⁴⁹ og Lecoqs opfattelse, af objekter som noget ikke fastlåst, men som

145 Jacques Lecoq, (1921-1999) fransk skuespiller, mimer, teaterpædagog og skuespil træner.

Grundlægger af teaterskolen *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, i Paris (1956).

146 Pina Bausch, (1940-2009) tysk koreograf og danser. Sættes i forbindelse med begrebet *Tanztheater*, hvor sange, mime, akrobatik, drama tilknyttes dansen til en ny form/helhed.

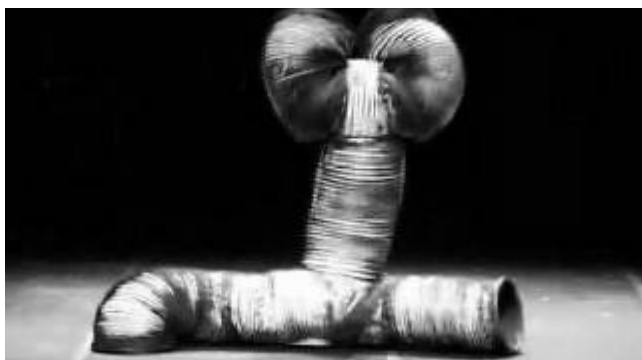
147 Antonin Marie Joseph Artaud, (1896-1948), fransk dramatiker, poet, skuespiller og instruktør. Skrev bl.a. bogen *Det Dobbelte Teater* hvor i han beskriver Grusomhedens teater. Om vigtigheden i, at gendanne teateret gennem et sprog midtvejs mellem tanke og gestus. Grusomheden lå i, at knuse den falske virkelighed, som for Artaud slører vores opfattelsesevne.

148 Jacques Copeau, (1879-1949), fransk teaterinstruktør, skuespiller, og dramatiker.

149 Complicite, britisk eksperimental teatergruppe, grundlagt i 1983 af Annabel Arden, Marcello Magni og Simon McBurney. Gruppens oprindelige navn var *Théâtre de Complicité*. De kombinerer realistisk og stilistisk stilarter fortællende tekst, bevægelse, musik visuel kunst og teknologi. Fortællingerne bliver skabt af instruktør og skuespiller i fællesskab. Gruppen er inspireret af Lecoq.

materie med flydende grænser, evigt skiftende. Disse indgår konstant i og smelter sammen med, de fysiske kroppe i et øjebliksbillede, for derefter at forvandle sig igen. Objekterne, skuespillerne og scenografien, flyder konstant over i hinanden og indgår i processer med hinanden, objekter der transformerer sig til kroppe og kroppe der bliver til materie. For teatergruppen Mummenschanz¹⁵⁰ flyder disse to helt over i hinanden, hvor kroppene agerer som hverdagsobjekter, gennem maskearbejde.

De starter altid deres produktioner, med at indsamle alle typer materialer og objekter og undersøger derefter deres teatrale potentiale som maske. Det sker gennem leg og uden at forsøge, at fortælle en historie, afprøves materialets eller objektets variationsmuligheder. Når de finder noget de kan lide, laver de en prototype af en maske og undersøger den yderligere, om den er præcis nok til at bruges. Og først herefter går de i gang med at skabe scener, med en simpel fortælling.



Slinkyman, Mummenschanz Foto: Mummenschanz



Slinkyman, Mummenschanz Foto: Mummenschanz

Et af hovedelementerne i deres forestillinger, er manipulationen med objekter. Leg er derudover et grundelement i både deres forestillinger og i deres udviklingsarbejde. "Menneskers legegåde synes at være iboende (...) det er en menneskelig fællesnævner over hele verden."¹⁵¹ siger gruppens leder Schürch¹⁵² og Frassetto¹⁵³. De inviterer publikum med ind i legen, fordi deres univers og fortælleform kræver at publikum selv er med, til at skabe historierne og associationerne. Masker giver en udvidet mulighed for at lege med fantasi og de full-bodymasker og -dragter som Mummenschanz bruger, er også med til at ophæve den menneskelige krops begrænsninger, både fysisk og i tilskuerens bevidsthed. I stedet skaber de det, som

150 Mummenschanz, schweizisk pantomime trup grundlagt i 1972 af Andres Bossard, Floriana Frassetto og Bernie Schürch efter deres tid på Lecoq skolen i Paris. De arbejder med bizarre masker og former, lys og skygge.

151 Jacques Lecoq, s. 110.

152 Bernie Schürch, Schweizisk skuespiller, klovn og mimer, uddannet hos Lecoq, grundlægger af Mummenschanz.

153 Floriana Frassetto, Schweizisk skuespiller og mimer, grundlægger af Mummenschanz.

Lecoq beskriver "en mærkelig, udefinérbar og ukendt population. Undersøgelsen af den ukomplette krop, fuldstændig forskellig fra den menneskelige, åbner op til den imaginære verden"¹⁵⁴ Han taler her specifikt om larvemasken (à la slinkyman), som han længe brugte i sin undervisning.

Det er det samme William Kentridge¹⁵⁵, en anden af Lecoqs tidligere studerende, fortæller om i "*a world fixed in time*"¹⁵⁶. Om hvordan vi ikke opfatter verden i enkelte billeder, men som et visuelt kontinuum eller sagt på en anden måde, som en proces og ikke som fakta. I nuet kan vi ikke dechifrere de enkelte dele fra hinanden. Et eksemplet er når vi ser en film. Da ved vi godt, at den som regel består af 24 statiske billeder per sekund. Alligevel opfatter vi ikke 24 billeder, men illusionen af bevægelse. Synet er i sig selv en konstrueret proces. En proces hvor vi opfatter flade billeder, et med hvert øje og derudfra producerer hjernen ideen om et tredimensionalt billede. Præcis som princippet for et stereoskop. Hertil kommer, at vi i vores forståelse af billedet, bruger den viden vi allerede har, om de objekter som billedet associerer til. Kentridge bruger eksemplet, hvor nogle iturevne stykker papir danner billedet af en hest. Har vi først fået billedet af en hest, kan man flytte meget rundt på papirstykkerne, så hesten opløses, men vi vil stadig klynge os til ideen om, at papirstykkerne forestiller en hest. Det er en ufrivillig proces hos mennesket, at forsøge at skabe mening. På samme måde som, vi forsøger at skabe mening, forsøger vi konstant at forudse det næste moment. F.eks. ved at fuldføre andres sætninger. For Simon McBurney handler det om, at være "rede til forandring, rede til at blive overraskede, rede til at udnytte enhver mulighed, der måtte dukke op."¹⁵⁷ Han benævner denne parathed "Ricochet-effekten". Det at byde det uventede velkommen, som en del af den kreative proces gennem af være tilstede og ikke hele tiden prøve at forudse. Det samme gælder udgangspunktet for en forestilling. McBurney starter altid et prøveforløb meget åbent, "jeg kan registrere en impuls og under prøverne vil jeg så bevæge mig mange mil væk fra den, blot for at vende tilbage til den, tage den op og genfinde udgangspunktet."¹⁵⁸

¹⁵⁴ Jacques Lecoq, s. 109.

¹⁵⁵ William Kentridge, f. 1955, Sydafrikansk kunster, instruktør. Udd. i *Fine Arts* fra *The Johannesburg Art Foundation* og studerede siden ved *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* i Paris.

¹⁵⁶ Optaget fra et foredrag Kentridge hold på *Museum of Fine Arts Boston*, den 18. marts 2009.

¹⁵⁷ Jacques Lecoq, s. 97.

¹⁵⁸ Jacques Lecoq, s. 97.

Wooster Group

Wooster Group er en af de teatergrupper, der længe har arbejdet i det felt, man kan kalde for det postdramatiske. Det er et gruppeteater, der opstår i New York omkring 1975-1980 og udspringer af Richard Schechners¹⁵⁹ *The Performance Group*. Deres forestillinger er konstrueret, som kollager af forskellige elementer. En kollage af tekster, musik, dans, film, video, arkitektur, bevægelse, fundet materiale og flersporet lydbillede. Wooster Group har spillet en vigtig rolle i inkorporeringen af ny teknologi i teateret. De arbejder, ligesom Wilson, med visuelle og musikalske strukturer.

Deres prøveforløb er ret lange. Efter et prøveforløb, tit på et til to år, afprøves disse elementer og bringes i spil med og mod hinanden. Ud af dette opstår deres stykkers struktur, og elementerne bliver til en sammenhængende masse. Men de når aldrig til en endelig forestilling, selv mens de præsenterer forestillingerne for et publikum, arbejder de videre med dem. Derfor er der heller aldrig et endeligt manuskript. De manuskripter der findes over deres forestillinger, er skrevet ud fra en enkelt aftens performance og ofte først efter et halvt års spilleperiode. Temaerne handler tit om dobbelthederne i et moderne samfund, spiritualitet og materialisme.



Wooster Group, *L.S.D. (...Just the High Points...)*, inst. Elizabeth LeCompte, foto: Paula Court.

I artiklen *Dramaturgy On The Road To Immortality*, beskriver Norman Frisch¹⁶⁰ og Marianne Weems¹⁶¹, hvordan det var for dem, at arbejde som dramaturger for The Wooster Group. De arbejdede med Wooster Group fra henholdsvis 1983-1989, bl.a. på

¹⁵⁹ Richard Schechner, f. 1934, Professor i performance studier ved *Tisch School of the Arts*, New York University. Grundlægger af *The Performance Group* (1967-1980) En eksperimental teatergruppe.

¹⁶⁰ Norman Frisch, amerikansk dramaturg, performance kurator og producent, drama instruktør på Tisch, New York University.

¹⁶¹ Marianne Weems, instruktør, dramaturg og kunstnerisk leder for *The Builders Association*, New York.

produktionerne *L.S.D. (...Just the High Points...)* (1984) og *Frank Dell's The Temptation of St. Antony* (1987), og 1988-1994, bl.a. på produktionerne *Frank Dell's The Temptation of St. Antony* (1987) og *Brace Up!* fra Tjekhovs Tre søster (1991).

Den måde Wooster Group arbejder på, starter med at de har en lille idé, tit en ting der udsprang af deres forrige forestilling, som der enten ikke var plads til, eller som ikke fik den plads i fortællingen, som den havde potentiale til. Nu vil de derfor gerne udforske den mere. I prøveforløbet kommer alle skuespillerne, instruktøren, dramaturgen og alle andre, hele tiden med input til forestillingen. Det kan være en personlig oplevelse, en tekst, video eller filmmateriale eller lignende, frit associeret. Disse bliver afprøvet som sceniske elementer og siden placeret forskellige steder. Dem der virker, både scenisk og i forhold til den aktuelle forestilling, bliver brugt, men resten bliver aldrig helt kasseret, blot arkiveret, for der kan være et senere tidspunkt i denne eller næste forestilling, hvor netop denne stump passer. Da Frisch startede i Wooster Group, var dette i starten hans arbejde: at holde styr på det store arkiv af mulige ideer, som flød alle vegne i The Performance Garage. Da han kom til, havde gruppen ikke en dramaturg og søgte det heller ikke, men langsomt var det den rolle han fik og han begyndte at kalde sig dramaturg. Hans rolle i processen, sammenligner han med en trafikbetjent, at hjælpe ideerne på vej. Samtidig skulle han hjælpe til med, at de fik så meget ud af dem som muligt, uden at de snubler over hinanden, i den del af processen som prøveforløbet er, for de arbejder tit med flere historier sideløbende. Det var også tit dramaturgen der, når det blev nødvendigt, måtte stoppe en idé, hvis den på nuværende tidspunkt ikke var brugbar. Næsten hver dag arbejdede instruktøren, ud fra en ny del eller historie i helheden, og producerede derved en ny historie. Meget sjældent var det ham selv, der kom med materiale til stykket.

Elizabeth LeCompte¹⁶², som var instruktør, mens Frisch og Weerms var med, havde i først omgang ikke den store interesse for, havde det var skuespillerne sagde på scenen. Hun arbejdede mere med det arkitektoniske, lydlige og konstruktionen af helheden og desuden arbejdede hun mere visuelt og rytmisk. Teksten blev derfor noget, som dramaturgen arbejdede med. Weerms begynder at producere et manuskript i løbet af prøveforløbet, men først meget sent i forløbet, på grund af den store udskiftning af materiale. Det er først når elementerne strukturelt og musikalsk begynder at falde på plads, at det giver mening at begynde at skrive teksten ned. For

162 Elizabeth LeCompte, f. 1944, amerikansk instruktør og grundlægger af Wooster Group.

LeCompte er det rytmiske billede vigtigt og hun instruerer også ud fra, hvordan hun musisk vil have det til at lyde og ikke ud fra ordene og betydningen. I enkelte forestillinger har hun endda erstattet tekst med bla bla bla, som f.eks. i L.S.D., hvor de pludseligt ikke kunne bruge en Arthur Miller tekst, på grund af ophavsrettighederne. LeCompte havde det efterfølgende sådan, at forestillingen var blevet mere ren musisk af, at teksten var blevet erstattet. Dette er meget kendetegnende for Wooster Groups tilgang til fortælling og abstraktioner. Weems siger:

"these lines [som ovennævnte i Miller-eksemplet], and the larger narratives they contribute to are eviscerated of narrative sense – they keep the structures of telling a story, but the content of the story is constantly shifting. So one following all of these different lines that never reach any conclusive reading, that move toward but never reach one meaning."¹⁶³

De mange historier som blev produceret i prøveforløbet, vil være at finde i forestillingen mere eller mindre tydelig, og ender med at være et polyfonisk antal narrative indgange til forestillingen. Som jeg har nævnt er dette en grundholdning hos Deleuze og Guattari, de skriver bl.a. i deres bog om Kafka¹⁶⁴ og i indledningen af *Tusind Plateauer: (Rhizom)*, at en tekst altid har et utal af indgange og ingen af dem er bedre end andre. De mange indgange, er med til at forhindre fortolkninger og sikre, at værket forbliver åbent. For værket eller teksten er hos dem ikke et endeligt produkt, disse findes ikke. Det er en levende organisme, en rhizomatisk størrelse, der ikke har nogen begyndelse, ikke nogen slutning og heller ikke noget centrum, kun midte. Det er en tilblivelse, for dem (både Wooster Group og Deleuze og Guattari) er der kun proces, ikke produkt. På et seminar i København under Golden days 2008, blev Heiner Goebbels stillet spørgsmålet om, hvad det er han ønsker, publikum skal forstå, efter at have set hans forestilling? Til det svarede han, at han bestemt ikke ønskede at de skulle forstå noget, da forståelse, for ham er en indskrænkning til det, man ved i forvejen. Han vil hellere, at publikum skal sanse, eller mærke.

Wooster Group arbejder ud fra den grundsætning, at både tilskuerne og performerne interesserer sig for mening, og sammen forsøger de, at finde denne mening til slut. Men instruktøren lægger en masse forhindringer ud, som at tilsløre fortællingen eller ikke binde alle fortællinger sammen, de starter og ender heller ikke samtidigt. Det gør

¹⁶³ Dramaturgy On The Road To Immortality, s. 495.

¹⁶⁴ *Kafka – for en mindre litteratur*, Gilles Deleuze og Félix Guattari, Sjakalen, 1982, Århus. (s. 11).

det nødvendigt for tilskuerne, at hjælper performerne på vej, ved at kreere en del af fortællingen selv. Til sidst sørger Wooster Group altid for, at tilskuerne ikke får forløsningen, af en afrundet slutning. Det stopper altid lige før, de når dertil. Det er så op til publikum selv, at tænke sig til hvordan det kunne have været, at drømme videre.

I Wooster Groups forestillinger er der som sådan ikke nogen slutning, både i forhold til, at historien ikke bliver afrundet men også, at den næste forestilling tager udgangspunkt i et eller andet i den foregående forestilling, som de gerne vil undersøge nærmere og måske arbejde videre med. Faktisk kan man sige, at The Wooster Group har været en lang, dog ikke lineær, forestilling. Så de er helt på linje med Deleuze og Guattaris beskrivelse, af værket eller værkerne som et rhizomatisk landskab. Også programmet er et lag mere i dette landskab. Man tilbydes aldrig en forklaring af hvad en forestilling handler om.

At være dramaturg i et gruppeteater som Wooster Group, kræver et stort arrangement, det er ikke et "job" man skal løse. Man kan ikke sidde udenfor og betragte, man er en del af gruppen, en del af hele processen og kan heller ikke holde sig ren og se på forestillingen med friske øjne. Det er ikke muligt på den måde de arbejder. Frisch var endda medvirkende i L.S.D. Mange af forestillingerne er meget personlige, fordi de medvirkende bruger elementer fra deres eget liv i dem. Det kan derfor være ømtåleligt, når man akademisk forholder sig til det, eller må skære det væk.

På sammen måde som grænsen mellem det personlige og performance udviskes, glider prøver og forestillinger også over i hinanden. Det man til sidst ser, er en manifestation, i øjeblikket, af prøvesalen. Frisch siger: "It is never static. It is never really knowable. The nature of it is rarely, if ever, agreed upon by the players involved. So the dramaturg, in projecting some order or pattern onto all these fluid, disparate, multidimensional elements, takes on a difficult role in interpreting the very private impulses and gestures of one's colleagues"¹⁶⁵

Pina Bausch

Lad os prøve at se på en verden, der i længere tid har arbejdet uden, at teksten har stået som det centrale i produktionen, nemlig dansens verden. Man kan vel egentlig

¹⁶⁵ Dramaturgy On The Road To Immortality, s. 499.

sige, at den moderne dans lige fra starten, da det brød med ballettens konventioner, i sit udgangspunkt var postdramatisk. En af de helt store koreografer i det 20. århundredes moderne dans, er tyskeren Pina Bausch. Bausch markerede sig særligt, da hun i 1972 overtog Wuppertal Opera Ballet (senere ændrer det navn til Tanztheater Wuppertal, som næsten blev synonymt med Pina Bausch) som kunstnerisk leder. Hendes *tanztheaters* sammenknytning af akrobatik, sang, drama, mimen osv., arbejder ikke med den konventionelle plotstruktur. De brød ind i de enkelte scener og forbandt dem ved hjælp af collage og montage i tematiske sammenhænge. Udgangspunktet for hendes stykker kunne være den enkelte gestus eller en sindsbevægelse. Men er samtidig også ofte spørgsmål om menneskeheden. Mange af hendes stykker blev derfor anset for, at være yderst radikal, men bevægende på samme tid.

I et interview med Norbert Servos¹⁶⁶ i 1995 i det tyske dansetidsskrift *Ballett International tanz Aktuell*, taler de om Pina Bausch arbejdsmetode.

Siden sidst i 1970'erne har hun arbejdet med form, som objekt for sine undersøgelser. Form forstået som forestillingens form, teaterets form, dansens form osv. Hvordan vælger vi denne form, eller den metode vi arbejder efter? Hvordan skaber vi en dansekoreografi? For som hun blev opmærksom på, er det ikke noget man konstruerer, det er noget, der vokser frem af sig selv. Men hvordan sker det så? Det er det, hun har arbejdet med siden. Det er en søgen, en stille spørgsmål, som hun ikke kun selv arbejder med, men også inddrager danserne i. Hun stillede spørgsmålene til dem, f.eks. om hukommelse, eller om det daglige liv, lader dem føre notater over hvad der skete og hvad de laver. Både for at bevidstliggøre processen og for altid at kunne bruge de ting der sker på et senere tidspunkt. Med den ny arbejdsmetode var det også slut med, at komme til prøver med et færdigt arrangement/ koreografi. Det hele skabes sammen fra bunden. I starten er der intet der passer sammen, men ved at lede videre efter de rigtige svar og samle store mængder materiale, begynder der at ske noget, brikkerne begynder at passe sammen. Hun sammenfatter det sådan: "try out every detail - not superficially but going through every alternative possibility. I only take something when I find it truly beautiful. [...] when I'm really pleased with it I know that it's right."¹⁶⁷ Hvordan hun når der til, har hun svært ved at sige noget mere konkret om. Der er ikke nogen smutvej eller lige vej. Det er mere et forløb der foregår i ryk. Det er en proces der tager tid. Nogle gange kommer tingene ud af det blå, andre

¹⁶⁶ Norbert Servos, f 1956, tysk dramaturg, redaktør og koreograf.

¹⁶⁷ You have to keep totally alert, sensitive, receptive, s 37.

gange er de en konsekvens af en logisk slutning. Man kan ikke på forhånd vide, hvad der virker. Hvad er det så for nogle ideer hun leder efter? Hun gør det klart, at alt hvad der er kendt i forvejen ikke er interessant. Heller ikke det der kun har en fortolkning eller udlægning, det skal have en vis åbenhed. Forskellige idéer sættes i spil sammen, hun vælger kun det hun virkeligt finder smukt. "Driven by the necessity of invention: then, you get the sudden feeling."¹⁶⁸ Og brikkerne falder på plads. Det er som, at være på en rejse, lige som livet, tilføjer hun. Wanda Golonka har samme udgangspunkt: "Ich weiß, dass ich nichts weiß – ich suche nur, ich experimentiere und recherchiere."¹⁶⁹ Og Kentridge siger: "I understood that theatre could be a branch of drawing"¹⁷⁰. Tidligere havde han arbejdet med teater ud fra et manuskript, men det gik op for ham at han kunne arbejde med teater, ligesom han gjorde når han malede/tegnede. Starte med nogle brede penselstrøg og efterhånden ville der så komme form og gennem aktiviteten finder han så ud af, hvad det ville blive.



Lutz Forster synger i Pina Bauschs forestilling *Nelken*, foto: Maarten Vanden Abeele.

Pina Bausch bruger tit naturens elementer enkelt i sin scenografi, som f.eks. hvis en blomstereng er en scene dækket af efterårsblade osv. Under forestillingen ville der uundgåeligt efterlades spor af dansernes bevægelser, som en historisk krønike der bevidner processen og tiden bliver derved også eksplicit præsent i forestillingen. Samtidig er man i hendes forestillinger aldrig i tvivl om, at man befinder sig i et teater. Lige som med koreografien, er scenografien ikke skabt på forhånd. Det er noget der først kommer, når man har en antydning af idéen og hvilken drejning forestillingen er

¹⁶⁸ You have to keep totally alert, sensitive, receptive, s 39.

¹⁶⁹ Portræt af Wanda Golonka. På dansk: [Jeg ved, at jeg intet ved – jeg søger kun, jeg eksperimenter og forsker.]

¹⁷⁰ Directing for the stage, s. 49.

ved at tage. Det former sig langsomt i den første del af prøveforløbet, som tanker og spørgsmål. På et tidspunkt er det så vigtigt, at finde ud af hvordan scenografien skal være. For det har stor indflydelse på bevægelsernes kvalitet, om det er en eng eller vand, man bevæger sig i.

Kostumerne kommer ind i forestillingen på næsten samme måde. De har på Tanztheater Wuppertal et stort kostumelager, hvor alle de medvirkende bare kan prøve, om der er noget de kunne tænke sig og lige pludseligt, er der noget der står frem og virker selvfølgeligt. Det er for det meste mere hverdagsagtigt tøj der bliver brugt, det handler om at vise danserne som de er. På sammen måde som med scenografien, at du aldrig glemmer at det er et teater du er i, er danserne ikke kun danser, men også individer, "almindelige" mennesker, "not wanting to set oneself apart, remote, disguised, but to be someone quite close. One has to recognize the figures on stage as people, not as dancers – that would disrupt the piece. I'd like them to be seen as people who dance."¹⁷¹ Det er da ikke det samme som, at man aldrig ser folk der er klædt ud, i hendes forestillinger, men det vil der være en specifik grund til. Publikum vil kun undre sig over det de første fem minutter, herefter vil det virke normalt.

Når det kommer til musikken, har hun en medarbejder der kender hendes smag og finder det til hende. På samme måde kan danserne også foreslå noget. De lytter til det, prøver det. Nogle gange kommer det til at virke med det samme, andre gange skal der arbejdes meget med det og andre gange igen må de være klar til at starte forfra, hvis det er nødvendigt. Bausch har både lavet forestillinger, hvor musikken har været af samme komponist og hvor det har været af forskellige kunstnere. Det er egentlig bare det samme som, at have mange forskellige dansere på scenen, "you make harmony out of these different voices. The whole world's is like this: made up of multitudes."¹⁷² Hvordan sker dette? Det handler om, at man må være åben, sensitiv og klar til at modtage. Hun har altid været mere interesseret i hvad der bevæger folk, end hvordan de bevæger sig, det gælder både for danserne og publikum.

Hvad siger kunstnerne:

- Kreativ proces handler om en parathed i nuet. At sige ja til det der opstår og ikke være bange for at opgive ideer og starte forfra.

¹⁷¹ You have to keep totally alert, sensitive, receptive, s 39.

¹⁷² You have to keep totally alert, sensitive, receptive, s 39.

- Processen handler handler for dem alle om, at indsamle materiale og så gennem at leg, søge og stille spørgsmål, undersøge det for dramatisk potentiale. Man kan ikke konstruerer en forestillingen, den må vokse frem. (det gælder alle sceniske elementer)
- Det er en kollektiv proces, der tager lang tid.
- Proces orienteret, arbejder med et åben værk, ingen slutning eller forløsning. Det der er kendt i forvejen er ikke interessant, det har ingen åbenhed.
- Dramaturgen skal bringe en vis orden, strukturer og mønstre ind i det flydende mangetydige kunstneriske univers.
- Dramaturgen som en trafikbetjent der hjælper med, at give de enkelte ideer plads til, at undersøge sit materiale.
- Instruktøren tager sig af det visuelle/ lydlige, mens dramaturgen tager sig af tekst og referencer/ henvisninger.
- Dramaturgen er aktiv deltagende i hele processen. Det er et delikat møde mellem det akademisk-analytiske og kunstnerisk-personlige.
- Enkelte scener i en montage struktur, med en tematisk sammenhæng, i stedet for plot. Helheden er, at skabe en fælles harmoni for forestillingen.
- Det er mere interessant, hvad der bevæger publikum, end hvordan danserne bevæger sig.
- Prøver ikke at skabe illusion, men tilstedeværelse.
- Krop, objekt og rum her flydeende grænser, der smelter sammen i øjeblikksbilleder.
- Vi opfatter verden som proces og associer for at give mening. Performer og publikum har en fælles interesse i at søge mening.

19. juli workshoppen

Mellem den søndag den 19. juli og onsdag den 22. juli, blev der på KUA afholdt en workshop, af Mads Scholtz Christensen og jeg, som henholdsvis instruktør og dramaturg. Formålet med workshoppen var efter workshoppen, at have noget materiale, der måske kunne føre til en forestilling, samt at afprøve nogle metoder i forhold til, at arbejde med skuespillere ud fra bevægelser.

Vores interesse for det erotiske fælt, stammer fra det halve år, Mads Scholtz Christensen og jeg opholdte os i Buenos Aires. Der mødte vi en anden kultur og energi. Ikke at Argentina som sådan er mere erotisk, men der ligger en anden kraft, fysik og sensuel, som betagede os. Den kommer godt til udtryk i tangoen og vi valgte derfor, at trække tangoen med ind i vores undersøgelsesfelt og det her siden vist sig at tangoen og det erotiske har meget til fælles.

Det var nærliggende at inddrage noget argentinsk litteratur i workshoppen og efter noget research i historier fra Argentina, Uruguay og Chile, faldt jeg over en novelle af den argentinske forfatter Jorge Luis Borges fra 1954 *Manden fra det rosafarvede hjørne*¹⁷³. Det er historien om en aften på en tangosalon, om opgøret mellem rivaliserende bander, om magt, dansen, musikken og forholdet mellem mænd og kvinder. Det har aldrig i dette projekt været meningen, at det er denne historie som forestillingen skal fortælle, men den skal være en del af collagen og stemningsskabende.

I bogen "A director prepares" kommer Anne Bogart i kapitlet om teater og erotik med en liste på 7 punkter, som hun finder typiske for den proces, man gennemgår i et passioneret forhold og disse ligger til grund for vores undersøgelse. De 7 punkter er:

Arketypiske mønstre for passionerede forhold:¹⁷⁴

1. Noget eller nogle stopper dig på din vej.
2. Du føler dig tiltrukket til det.
3. Du mærker des energi og kraft.
4. Det eller den desorienterer dig, for dig til at føle usikkerhed.
5. Du får første kontakt; det eller den responderer.
6. Du oplever forlænget samleje (eller sam-leje).
7. Du er ændret for altid.

Disse 7 punkter handler ikke kun om hvad der sker når passion opstår mellem to mennesker når passionerne for frit spil. De kan overføres til kommunikation som sådan, både mellem to mennesker, to grupper af mennesker eller mellem et objekt og

¹⁷³ På danske i bogen, *Nederdrægtighedens verdenshistorie*. s. 83-97.

¹⁷⁴ Archetypical pattern of passionate relationship: 1. Something or someone stops you in your tracks. 2. You feel 'drawn' to it. 3. You sense its energy and power. 4. It disorients you. 5. You make first contact; it responds. 6. You experience extended intercourse. 7. You are changed irrevocably. Kilde: *A director prepares*, 2001

en person. Det er noget der gør sig gældende i et menneskes møde med kunst og for instruktøren Anne Bogart handler det også om, hendes forhold til skuespillerne i en prøvesituation og den en proces de skal gennemgå. Det kan også være den oplevelse, man ønsker at give et publikum. Det kan ses som den dramaturgiske linje der ligger over forestillingen, enkelte scener eller en aktion.

Her gennemgås de 7 faser:

Ad 1. Noget eller nogle stopper dig på din vej.

Hver eneste dag møder man en masse mennesker på sin vej, man af og til møder man en, som fanger ens opmærksomhed, som man ikke kan slippe lige med det samme igen. Hvad er det, der gør at vi i vores hverdag eller f.eks. når vi zapper rundt på TV'et stopper op og bliver hængende? Nysgerrighed, undren, noget vi ikke forstår, men det kan også være genkendelse eller interesse der fanger os? Anne Bogart mener at "Vi længes efter forhold, der vil ændre vores syn"¹⁷⁵ og jo større potentiale forholdet har, desto svære vil vi have ved, at sige nej til invitationen om et muligt eventyr. Det er en holdning hun deler med Evreinov¹⁷⁶, der mener at ønsket om transformation er noget der er universelt og som altid har været i mennesket.

I teateret skal denne gnist, som antænder en interesse, nysgerrighed osv. ligge i den måde forestillingen begynder på. Her ser vi bort fra, hvad der har fået en til, at gå i teateret. For lige meget hvilken forud dannet mening man har om det man skal til at opleve, så taler vi her om, hvad der får en til at stoppe op og tænke: "Hov, hvad er det her!" i mødet med værket. Vi kan kalde det anslag. For Anne Bogart, er de bedste begyndelser, dem der er på samme tid overraskende, uundgåelige og som stiller spørgsmål til sædvanlig opfattelse.

Ad 2. Du føler dig tiltrukket til det.

Når først opmærksomheden eller nysgerrigheden er vagt og det viser sig at have potentiale, vil vi automatiske føle en tiltrækning. Grunden er som Anne Bogart siger: "Vi er hver især ufuldkommene. Vi er draget mod det andet i søgen på fuldkommenhed."¹⁷⁷ Den engelske ordbog definerer bl.a. tiltrækning *attraction* med den aktion der afføder interesse, affektation, sympati.

¹⁷⁵ a director prepares, s. 62

¹⁷⁶ Evreinov, (1879-1853), russisk symbolist, teoretiker, instruktør og dramatiker.

¹⁷⁷ a director prepares, s. 65

I det dramatiske teateret er det her, at anslag til fortællingen uddybes og vi bliver trukket længere ind i fortællingen.

Ad 3. Du mærker des energi og kraft.

Som vi også så i forbindelse med Lars von Triers ide om *det berigede mørke*, er der i en god forestilling, altid noget som publikum ikke ved, ikke kan regne ud; noget som dramaturgen/ forfatteren eller instruktøren ikke fortæller, i forhold til handlingen og noget som skuespillerne holder tilbage i sit spil. Anne Bogart udtrykker det således: "En god skuespiller, ligesom en god striptease kunstner, holder mere tilbage end hun eller han viser." Hun forsætter: "Beherskelse er nøglen. Tag 'et øjeblik' og alt des kompleksitet, koncentrer det, lad det koge og begræns det så. Denne koncentration og tilbageholdenhed genererer energi hos skuespilleren og interesse hos tilskueren."¹⁷⁸.

Det er her, i disse mekanismer, hvor man for lagt nogle kort på bordet, men stadig ikke kan forudsige resultatet, at man oplever en energi. I naturen kan vi tit blive både fysik og emotionelt draget mod de steder, hvor elementerne mødes, det værende: stranden eller horisonten. Måske fordi de to elementer sættes i perspektiv, spejles i hinanden eller fordi det er her deres kræfter virkelig vises frem og deres dramatiske potentiale derfor udløses. Under alle omstændigheder handler det om mellemrummet. Det mellemrum man som publikum mærker i fase 3.

Ad 4. Det eller den desorienterer dig, for dig til at føle usikkerhed.

Som menneske lærer vi gennem ny erfaring, men hvis vi ikke er villige til at sætte de gamle ideer overstyr, er det svært, at få nye erfaringer. "Vi (...) må tillade en lille personlig desorientation, for at grundlægge vejen for en erfaring."¹⁷⁹ skriver Anne Bogart. Det er de samme der sker, når to mennesker mødes og forelsker sig. Tiltrækningen og det at mærke, at et andet menneske også kan li en, er ikke nok, hvis man ikke er villig til, at blive sået og åbner sig op for den anden, da vil man aldrig rigtig opleve følelsen af forelskelse. Desorienteringen opstår i det mellemrum, hvor grænserne endnu ikke er trukket.

¹⁷⁸ a director prepares, s. 68

¹⁷⁹ a director prepares, s. 70

Deleuze og Guattari udtrykker det på en anden måde i deres behandling af omkvædet. "Territoriet er først og fremmest den kritiske afstand mellem to væsener af samme art"¹⁸⁰ Territoriet, som jo netop er i balance, har definerede grænser og som ikke lader nogle slippe ind. Kaos kræfter banker på døren, og det drejer sig om for territoriet, at holde dem på afstand.



Gian Murray-Giano og Kelly Maurer i *Freshwater*, inst. Anne Bogart, foto: Carol Rosegg.

Hjerneforsker Morten Kringelbach taler om det ubeviste kan styre vores handlinger, at en gruppe mænd møder en kvindelig journalist, enten mens de er på en vippende hængebro eller når de står på fast grund. Resultatet er, at de mænd der mødte journalisten på broen, føler en stærkere fysisk tiltrækning til kvinden, end dem der møder hende på fast grund. Rent og skær fordi de er i ubalance. Forsøgspersonernes bevidsthed rationerede frem til, at det måtte være kvinden der ændrede deres fysiske tilstand, hvor det måske var broen.¹⁸¹ Her er der selvfølgelig tale, om en fysiologisk ubalance, modsat den jeg talte om i forbindelse med Trier, Bogart og Goebbels, hvor det er en dramatisk ubalance. Kringelbach prøver ikke kun at sige, at det kun kan ske gennem fysiks påvirkning men, at når vi som menneske er i ubalance; desorientering, vil vi automatisk søge mod tryghed/ ligevægt, gennem de historier som bevidstheden danner. I dette tilfælde kvinden, kærligheden, i teateret skuespillerne for det er jo dem der har svarene.

På et dramatisk fortæller plan, med udgangspunkt i den klassiske tragedies opbygning¹⁸², kan man se dette punkt, som der i historien, hvor vi befinder os i

180 Tusind plateauer, s. 409

181 For mere se, Morten L. Kringelbach, *The pleasure center: trust your animal instincts*, Oxford University Press, 2009. Oxford.

182 Som f.eks. Gustav Freytags pyramide model eller klimaks model, (*Die Technik des Dramas*, 1863), findes bl.a. i Göran Lindström: *Att Lära Dramatik*, Liber Förlag. Gustav Freytag, (1816-1895) tysk litteraturkritiker.

højdepunktet, men inden det tragiske moment indfinder sig. Det er der i historien, hvor de to kræfter ophæver hinanden; læner sig mod hinanden, med alt sin kræft; hvor antagonistens og dennes modstanders kræfter er lige stærke, og hvor historien stadig kan gå begge veje.

Ad 5. Du får første kontakt; det eller den responderer.

Når begge er bagt i denne tilstand af ubalance, begynder de at føle hinanden, mærke efter hvor de har hinanden, i en søgen efter en fælles opnåelse af erfaring.

Der er skrevet lange og tykke afhandlinger, i et forsøg på, at definere kunst, det er ikke denne debat jeg vil forsætte her. Kun henvise til, at flere af dem, som f.eks. Willmar Sauter¹⁸³ (teatraliteten ligger i krydsfeltet, i kommunikationen) definerer det, som noget der opstå i mødet mellem værket og beskueren og ikke noget der er i værket herboende. Det er modtageren der producerer værket.

I forhold til vores tragediemodel, har det tragiske moment, nu indfundet sig og publikum og antagonisten oplever nu, det fri fald sammen ned i grufuldheden. Men momentet for den sidst spænding, er ikke nået endnu, det vil være starten på punkt 7, oplevelse af det forlængede samleje, eller katarsis (den fuldbyrdede renselse) for at sammenligne med Aristoteles¹⁸⁴.

Ad 6. Du oplever forlænget samleje (eller sam-lege).

"jeg er blevet i stand til at elske, ikke i stand til at føle en universel og abstrakt kærlighed, men i stand til at elske den jeg vælger, og som vælger mig, i blinde, min dobbeltgænger der ikke har mere 'jeg' end jeg har. Man er blevet reddet af kærligheden og for kærlighedens skyld ved at forlade kærligheden og jeget. Man er nu kun en abstrakt linje, som en pil der flyver gennem det tomme rum. Absolut deterritorialisering."¹⁸⁵ skriver, Deleuze og Guattari.

Det er kun når man opgiver jeget, at man kan give sig hen til tosomheden, til dette nye individ, måske skizofrene individ, ville Deleuze og Guattari nok tilføje, at oplevelsen af samleje, orgasme, katarsis kan indfinde sig. Selv onani, er ikke muligt uden, at objektet for ens begær, er tilstede, om ikke andet i fantasien. Den

183 Willmar Sauter, svenske professor i Teatervetenskab ved Stockholms Universitet.

184 Poetik, kap. 6, s. 19. Hans Reitzels Forlag, 1992, København.

185 Tusind plateauer, s. 253

fundamentale drivkraft for menneskelige handlinger er ifølge Deleuze og Guattari, begæret, ikke begær efter noget, men begær som ren proces, og ikke fornuften, som tidligere filosofi, f.eks. modernismen, anså som drivkræft. For Kringelbach er det nydelsen. Nydelsen er simpelthen et princip, der gør, at man som organisme bliver belønnet, hvis man overlever. Nydelsen handler om, at genoprette en balance i hjernen. På spørgsmålet om man ikke ville kunne opleve nydelse alene, siger han: "Vores hjerne er social - og den er sådan opbygget, at vi kun føler nydelse, hvis vi er sammen med andre mennesker. [...] Vore basale behov er mad, sex og andre mennesker."¹⁸⁶ Mennesket kan simpelthed ikke få for meget af andre mennesker siger han.

Ad 7. Du er ændret for altid.

Dette forklares, som en hermenautisk cirkel, hvor man som en helhed, men sine meninger og forud opfattelser, historisk bevidsthed som Dilthey¹⁸⁷ udtrykker det, går i teateret. Her stilles man overfor nogle valg, oplever og erfare nogle andre muligheder, man udfordres. Man forholder disse erfaringer til helheden og herigennem ændres og/eller udvides helheden og man er ændret for altid. En særlig måde mennesket forstår tilværelsen på som Gadamar kalder det.¹⁸⁸ Han henviser også til, at forståelseshorisont og fordomme er nået vi har, men man skal være åben og sætte sine fordomme på spil, det er sådan cirklen fungerer. Lige præcis, hvad disse 7 punkter også handler om. Det er et fællesprojekt mellem værk og læser og kernen for hermeneutik er dialog, som Gadamar siger.

Dette er dog ikke Anne Bogart ord, hun drager ikke hermeneutikken ind i det, men summerer hele forløbet godt op ved at sige: "Erotismen er opstået gennem spændingen af opmærksomhed og opmærksomheden er generede af interesse."¹⁸⁹ Denne interesse er en invitation til eventyr og eventyr har det med altid at været desorienterede, hvis forventningerne da bliver indfrie, og umulige at sige nej til. "Når vi strækker hånden ud til en forestilling, når vi skaber kontakt, skaber vi et forhold til disse emner [værkets substans]. Interessen er vores guide og skaber opmærksomhed.

¹⁸⁶ Vore basale behov er mad, sex og andre mennesker. Information.

¹⁸⁷ Wilhelm Dilthey, (1833-1911), tysk historiker, psykolog, sociolog og filosof.

¹⁸⁸ Mere om dette se bl.a. Hans-Georg Gadamer (1900-2002), tysk filosof og Jürgen Habermas, f. 1929, tysk filosof dialog i "Hermeneutik und Ideologiekritik". Ed. Karl-Otto Apel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1971.

¹⁸⁹ a director prepares, s. 75



Ukendt, foto: Politiken

Objekt behøver ikke, at forstås som skuespiller eller forestillingen, men kan også være en tematik i stykket, en relation mellem to personer på scenen, en rytme, en harmoni, en dans eller musik osv. Det kan sagtens være abstrakt og processen kan lige såvel forgå på et mikroplan, som på et makroplan; inden for et sekund som gennem 2 timer. Det handler om det der fanger vores interesse. Den eksisterer i øjeblikket mellem os og objektet, "I dette moment, lever vi ind-imellem [*in-between*]."¹⁹⁰, der hvor horisonten møder havet. Ordet 'Interesse', er interessant nok sammensat af, de to ord *inter* 'imellem' og *esse* 'væren'. Interesse er altså en midlertidig væren imellem eller, en liminal oplevelse. "postdramatic theatre can be seen as an attempt to conceptualize art in the sense that it offers not representation but an intentionally unmediated experience of the real (time, space, body): *Concept Theatre*. Since the immediacy of a shared experience between artists and audience is at the heart of Performance Art"¹⁹¹

Man kan også overveje, om den samme formel giver mening, i forhold til elementer, man gerne vil bruge i samme forestilling, f.eks. brugen af videoprojektion og citering af en bog. Kunne det være brugbart, at se på mellemrummet mellem de to objekter. For hvad er det de to elementer giver til hinanden. Er de afvisende eller lænder de sig op af hinanden. Skaber den ene en usikkerhed om, den andens værdi eller status, altså en ubalance. Lad mig prøve at eksemplificere det: Citater fra en logbog, fra en tysk ubåd under anden verdenskrig læses højt, man høre om hvordan de får øje på et skib og gør klar til at sinke det. Samtidig ser man videoprojektion, af en flok glade

¹⁹⁰ a director prepares, s. 77

¹⁹¹ Postdramatic theatre, s 134

turister på krydstogtskib, måske genkender man personer fra forestillingen. Hver især, bærer disse to elementer et udsagn og det er ikke fordi, at disse udsagn er et andet når de bringes sammen, men montagen gør, at udsagnene får en anden kvalitet; en anden følelse. Der kommer en ubalance eller porøsitet i dem, men det er en af effekterne ved montage. Det er det samme, jeg nævnte omkring Godards serier og kategorier. Det er 'og' relationen mellem delende, der hos publikum skaber en usikkerhed eller chok.

Hvordan skaber man så dette moment eller momenter i en forestilling, Anne Bogart mener og jeg er enig med hende, at det handler om i processen selv at have en interesse for det stof og den forestilling, man arbejder med og følge den. Interessen er ikke noget, der kan bestilles eller simuleres, enten er den der eller ikke. Som vi har set i flere af de eksempler, jeg har brugt i denne opgave, Pina bausch for at nævne et, følger de også deres interesse og lader den føre med sig ind i eksperimenterne eller lege som Deleuze siger i One Manifesto less. Vil dog lige slå fast, at lege er ikke nødvendigvis er det samme som, at have det sjovt. "At have det sjovt" kan tit have en ligegyldighed i forhold til objekt eller subjekt og er ikke drevet af en interesse. Det er tit nemt, at se når man ser teater, om forestillingen er drevet af eksperimenter og leg ud fra en interesse eller om man bare har haft det sjovt med at lave teater. Mcburney husker at en underviser har sagt til ham, "'If an actor has forgotten what it is like to play as a child they should not be an actor' What the child sees is transformed by imagination. The pattern in a carpet can become a world; a staircase a mountain; and everywhere there are secrets"¹⁹²

Tangoen

Det kan være svært at lave en praktisk dramaturgisk proces ved hjælp af den arbejdsmetode og det forløb, som er skitseret i denne opgave. En dramaturgisk proces kræver at være en del af et prøveforløb og er nemlig ikke et skrivebordsarbejde, der kan ligge klar før prøveforløbet går i gang. Det er dog ikke det samme som, at man ikke kan lave researche af nogle af de problematikker og felter som kommer til at spille en væsentlig rolle i forestillingen.

¹⁹² Directing, s. 75.

Dette er ikke et forsøg på at dramatisere Borges tekst men et forsøg på at vise



La Pavilion Rosa, en populær danse sted i Buenos Aires, Carnival, 1905. Langsomt brødte tangoen sig til alle sociale lag. Vekslede med valsen, mazurkaen, polkaen og "cake-walks", Foto: Archivo General de la Nación, Argentina.

spændingerne mellem mennesker i kommunikative situationer.

Tangoen¹⁹³ opstod i Buenos Aires i slutningen af det 19ende århundrede. Bs. As. var på daværende tidspunkt, en af verdens største metropoler. Den største og rigeste metropol syd for ækvator og i rivende udvikling. Modsat Europa var Argentina et stabilt land fra 1862 til 1930erne og ikke involveret i 2. verdenskrig. Det gjorde, at landet rent økonomisk og kulturelt blomstrede. Tangoen opstod blandt *gauchos*¹⁹⁴ (argentinsk cowboys). Det var en blanding af *habanera*, med sine spansk-cubanske rytmer og *milonga*, oprindeligt en improviseret sang akkompagneret af guitar fra pampaen, sammen med europæiske danse, som polkaen og mazurkaen. Disse blev blandet med den afrikansk-argentinske dans *canbombe*. Det var *los campadritos*, med deres halsklud, hat, højhælede støvler og skæftet, hvor kniven sad, disse datidens underklasse lapser, der besøgte de afrikansk-argentinske dansesteder, og efterlignede de bevægelser de så, på deres egen barer. De var siden også skyld i, at tangoen blev spredt på byens barer og bordeller. Historien om at tangoen opstod på bordeller, og at mænd der ikke havde råd til en kvinde, måtte danse med hinanden, er kun delvis rigtig. I 1914 var der i Bs. As. 100.000 flere mænd end kvinder (byen havde i alt 1.500.000 indbygger), hvilke gjorde at mænd måtte øve med hinanden for kun de bedste kunne få en kvindelig dansepartner på barerne. På bordellerne var det selvfølgelig også pengene der afgjorde det. Det har gjort, at tangoen altid har haft et

¹⁹³ Ordets (*tango*) oprindelse er meget uvist.

¹⁹⁴ Gaucho, argentinsk cowboy, der på denne tid søgte ind til byen, da de manglede arbejde (eller blev opslugt af en by, der voksede meget hurtigt). De havde fungeret som private hære for lokale godsejere, men forbundsregeringen havde taget kontrol over hele landet og det gjorde Gauchos arbejdsløse.

specielt forhold til køn. På en måde Butlers ophævelse af køn, eller Deleuzes mandens kvindeblivelse, hvilken, som i tangoen, ikke har noget at gøre med homoseksualitet.

Milonga, vals og tango er de tre hovedmusikarter, der spilles på en tango i barerne. Milongaen og valsen har faste rytmemønstre man følger i dansen, mens tangoen er givet fri og det er op til herren, om han vil følge den rytme som *bandoneónen*, violinen, trommen osv. spiller, og hvornår han skifter til de andre rytmer.

Spændingen mellem parterne opstår ved en kontakt ved brystet, en svag lænen mod herren fra damen, skabelse af en fælles balance, gennem den fikserede overkrop, der også giver en frihed til benene. Benene har en retning mod jorden, hvorimod overkroppen har retning opad. Samtidig bliver benene tit på stedet lidt længere, tvistes, mens overkroppen forsætter og derved bliver kroppen spændt, for så at bruge denne centrifugalkraft i den videre bevægelse i dansen.



Tango danser, der var på daværende tidspunkt 100.000 flere mænd end kvinder i Bs. As., foto: www.marite-herbert.com

Ud over trinende bruges benene til at lave ekstra ornamentik i f.eks. ventepositioner for den ene part. Dette kan minde om, at kvinden prøver på at løsrykke sig fra herrens greb, dog uden at stoppe med at lade sig føre, som en rodeohest, der føres rundt i manegen, mens den spræller, eller fisken der hales i land.

Der er en klar fordeling af magt i tangoen. Den er fuldkommen i herrens besiddelse, der gennem sin måde at føre, hvis han er dygtig nok, kan kommunikere/ kontrollere sin partners bevægelser, næsten ud til lilletåen. Det kræver en fælles tillid at få til at lykkes. Der er en konstant opbygget spænding og en total villighed i den kvindelige krop til at lade sig føre, ikke det samme som en afslappet krop, tværtimod anspændt, men uden nogen egenvilje, en given sig hen i spænding. Men også en given sig hen til øjeblikket, for det er en dans der kræver total koncentration i øjeblikket fra begge sider ellers fungerer kommunikationen ikke. Man kan ikke tænke på de trin man lige har lavet eller skal til at lave, man skal lade sig føre med af dansen.

Det er denne opbyggelse af fælles spænding i nuet, der gør den interessant for dette projekt.



Ukendt, foto: www.bsas4u.com/



Graciela Anton og Manolo danser tango,
foto: Marcos Brindicci/ Reuters



Ukendt, foto: www.salsatango.com

Manden fra det rosafarvede hjørne.

Selv om jeg i denne opgave beskæftiger mig med det postmodernistiske teater, er det for mig stadig vigtigt at forholde mig til dette konkrete værk i forhold til dets historiske samtid. I det historiske og nutidige perspektiv er der et utal af indgange til at åbne forestillingsprocessen. Jeg har til gengæld valgt ikke at se på Borges selv eller hans forfatterskab.

Jorge Luis Borges fortælling, *El hombre de la esquina rosa* på dansk, *Manden fra det rosafarvede hjørne* fra 1954 på dansk i 1989 oversat af Morten Søndergaard.

En jegfortæller beretter historien, om en aften og nat på Julias salon i bydelen Villa Santa Rita, Buenos Aires, hvor han for første og sidste gang møder Francisco Real. Jegfortælleren er en af Rosendo "slagsbroderen"¹⁹⁵ mænd, der styrer denne bar. Der er også en kvinde, *la Lujanera*¹⁹⁶, den bedste kvinde/ danser på det sted, men hun er Rosendos elsker.

¹⁹⁵ På spansk er det *el Pegador*, som egentlig betyder ham der stikker f.eks. med knive. *Slagsbroderen* er det ord, der er valgt i den danske oversættelse, da *stikkeren* jo har en helt anden betydning på dansk.

¹⁹⁶ Er ikke oversat i den danske oversættelse, men betyder noget i nærheden af, den lystig/ liderlig/ begærlige. *Lujos*, (*lujas* i hunkøn) betyder: luksuøs, overdådigt, pralende, prangende. *Lujuria*: liderlighed, lystighed, begær, overflod, men kan også henvise til frodighed. Kilde. Gyldendals røde spansk-dansk ordbog (4 udg. 2000).

Tangoen var kommet til kvarteret og havde bidt sig fast. Denne aften dansede alle, da der kom fremmede til området. Det var Francisco Real "Slagteren" og hans bande. Han var kommet for at udfordre Rosendo til en kniv kamp, da han havde hørt, at Rosendo skulle være den bedste med en kniv. Mod alles forventning og til deres store skuffelse, accepterer Rosendo ikke udfordringen. *La lujanera* reddede ham ved, at kaste sig om halsen på Francisco Real. De forsvandt ud på dansegulvet og musikken begyndte igen og siden forlod de helt salonen. Rosendo forsvandt i glemsel. Efter et stykke tid kom Francisco Real tilbage, hårdt såret af et knivstik i brystet, og døde på gulvet. Ingen vidste, hvem der havde gjort det. Men de fremmede beskyldte *La lujanera*, der var kommet tilbage sammen med den afdøde. Men jegforfatteren fik afvejet, og da politiets hest kunne høres udenfor, blev liget smidt ud af et vindue i floden og tangoen fortsatte. Jegforfatteren gik hjem, og da han kom hjem var der lys i vinduet. Det var *La lujanera*.



Ægte *compadritos*: En gruppe kuske, 1906. Arbejderklassens unge *porteños* (Udtryk for folk der bor i Bs. As.), nogle af de første til at kaste sig over tangoen. Foto: Archivo General de la Nacion, Argentina.

Man får til sidst en fornemmelse af, at det er jegforfatteren, der myrdede slagteren.

Den ting jeg vil trække ud af teksten er musikken. Selv om musikken ikke spiller en stor betydning i den dramatiske fortælling, er den afgørende for historien i forhold til atmosfære og en visualisering. Den ligger i starten en grundstemning for Buenos Aires i start 1900tallet, hvor tangoen breder sig i den hurtig voksende by, hvor immigranter, *los campadritos* og gauchos blandes på barerne.

"Brændevinen, milongaen, kvinderne, et par nedladende bemærkninger fra Rosendos mund, når han slog én på ryggen, som var vi venner: jeg kunne ikke blive mere lykkelig. Jeg havde fået fat på en partner, der fulgte mine bevægelser, som læste hun mine tanker. Tangoen gjorde med os, hvad den ville, den drev os rundt og fra hinanden og hen imod hinanden og sammen igen. Alle mændene var opslugt af løjerne lige som i en drøm, da musikken pludselig forekom mig at blive højere, og det var fordi den blev blandet med guitarerne fra vognen, der hele tiden kom nærmere. Så drejede vinden om i en anden retning, og jeg samlede igen mine tanker om min dansepartner og dansens figurer"¹⁹⁷

Det første indtryk man får af, at noget ikke er, som det plejer, er da de fremmedes musik høres, de "larmede sanseløst på deres guitars"¹⁹⁸. Da Real kommer ind på salonen, stopper musikken og alt blev stille. Så snart han har vundet, sætter han gang i den igen og begynder at danse. Han bruger musikken og dansen til at dominere sit nyvurderende kongedømme. "råbte til musikanterne, at de skulle spille tango eller milonga, og til os andre, at vi skulle danse. Milongaen løb som ild fra væg til væg. Real dansede temmelig stift, men meget tæt, han havde hende allerede i sin magt."¹⁹⁹

Til sidst bliver den brugt til at dække over hvad der er sket, da politiet kommer.

"Da ordensmagten brød ind for at se sig omkring, var dansen godt i gang igen, Den blinde med violinen kunne spille nogle habaneras, af den slags man ikke hører længere."²⁰⁰

To andre ting jeg yderligere vil brug fra teksten er, Rosendos reaktion eller nærmere 'ikke' reaktion, på at blive udfordret. Den vil jeg helt sikkert arbejde videre med, i en eventuel forestilling, evt. i forhold til, at blive budt op til dans. Den anden ting er drikken, Mate²⁰¹, "Da han [Real] bankede på, havde Julia lige brygget maté, og græskarkoppen var gået en gang rundt og vendt tilbage til mine hænder, før han døde."²⁰² Der er noget interessant i det fællesskab der ligger i denne drik, her er det

197 Manden fra det rosafarvede hjørne, s. 87.

198 Manden fra det rosafarvede hjørne, s. 86.

199 Manden fra det rosafarvede hjørne, s. 91.

200 Manden fra det rosafarvede hjørne, s. 96.

201 Maté, en social telignende drik, oprindeligt fra Uruguay. Hvor bladene ligger i en kop med et sugerør, hertil påføres varmt vand igen og igen. Alle drikker af samme kop der går rundt.

202 Manden fra det rosafarvede hjørne, s. 95.

begge bander, der deler samme kop. Den har potentiale i en forestilling, som en samlet effekt.

Workshoppen

19. juli workshoppen på Københavns Universitet Amager. (19-23. juli 2009)

Deltager²⁰³

Skuespiller:

Sara Line Moeller, Olsen (3 års skuespillerelev ved Aarhus Skuespillerskole).

Kristine Elmedal, (2 års skuespillerelev ved Aarhus Skuespillerskole).

Søren Rossen, (professionel skuespiller).

Piet Gitz-Johansen, (1 års skuespillerelev ved Norsk Teater Akademi).

Andre:

Instruktør: Mads Schaltz Christensen, (Movement director fra Central School of Speech and Drama)

Dramaturg: Bjarne B. Stendahl.

Musiker/ komponist: Niels Ottosen, (Speciale studerende, Musikvidenskab og dramaturgi ved Århus Universitet).

Dette afsnit er ikke tænkt som en dagbog over workshoppen, men en refleksion af de pointer jeg har været inden på i starten af denne opgave i forhold til det praktiske arbejde vi lavede på denne workshop. Jeg vil specifikt se på to forløb vi lavede, *Jamón jamón* og Milonga forløbet.

Jamón jamón

Ud fra to scener vi havde noteret ned fra den spanske film fra 1992: *Jamón jamón*, instrueret af Bigas Lunas, i Danmark kendt under titlen *Spis mig*, forsøgte vi at eksperimentere med, hvad det er, der sker, hvis man kun giver skuespiller fysiske henvisninger. Denne øvelse var et arbejde med Williams James ide om bjørne og frygt. Frem for at give skuespillerne en tekst; lade dem læse den, analysere den, skabe karakterer for til sidst at ligge deres følelser i teksten, i forhold til en scenisk

²⁰³ Skuespillerne var hentet ind specielt til denne workshop. Instruktør, dramaturg, og komponist arbejder til dagligt sammen i Teater Monsuna.

repræsentation, ville vi prøve, at give dem en række bevægelser, taget fra to scener fra den spanske film (se annex 3). Scenerne var valgt fordi, kropssproget i scenerne var meget tvetydigt, der var flere retninger i kroppene, der gjorde dem interessante at se på.

Til at starte med fik skuespillerne ikke andet, at arbejde med en bevægelse. De kendte altså ikke til interne relationer, alder, social status eller hvor det kom fra. Eksperimentet lå i, at instruere ud fra bevægelses handlinger og mønstre og så først til sidst sætte tekst og intention på. I stedet for at starte med tekst og spille intentionerne, som man vanligt gør.

Man kunne mærke, at skuespillerne ikke var vant til denne form, men entusiastiske omkring den. I starten havde de svært ved finde sig tilrette i formen, de søgte konstant efter en mening eller motivation for de forskellige bevægelser, hvilken er logisk. Det kan jävnføres med Kringelsbachs henføring til, at "Bevidstheden skaber emotionelle oplevelser af vores sansede oplevelser", hvilket gjorde sig gældende i denne situation. Mads noterede i sine refleksioner: "One of the actions – to lead her finger to the ear – is hard for her to understand. Bjarne explains 'as if you wanted to hear better'. This locks the meaning of the action for Sara a long time ahead,"²⁰⁴. Denne fejl fra min side, var dog god til at demonstrer pointen i forskellen på at spille en intention og at udføre en bevægelse.

Det var meget interessant at se, hvor meget små detaljer betød. Kristines karakter, som står og taler med en mand, har sine arme over kors, Den ene hånd på skulderen lader hun glide ned, men armene er stadig krydsede. Denne lille bevægelse gav hende en ide om, at hun helt åbnede sig for ham. For os, der ser på, er denne åbning også helt tydelig. Men jeg tror kun, det er fordi, det er så præcist og at fokus er på. Men samtidigt er det ikke entydigt hvorfor. Der er ikke nogen intention, og det gør det spændende at se på.

Efterhånden fik skuespillerne dog adopteret bevægelserne og gjort dem til deres egne, dog stadig med en distance, for der var stadig brud mellem deres bevidsthed og kroppe. Det blev muligt for dem at lege med timing, rytme og tempo i dem, og de opdagede, hvor mange nuancer, der lå i de små scener. Det vil sige, at der skete en frigørelse af bevægelserne frem for at være bundet op på det sensorisk-motoriske. Søren det er ligesom en tyre fægter.

204 Annex 4, s. 6.

“The Jamón scene is very complex. It is very natural for the actors to look for meaning in a sequence, but this sequence is so complex that it is hard for them to find logic in all movements and at the same time hard to be open and playful around the material.”²⁰⁵, skriver Mads.



Jamón jamón, José (Jordi Molla) & Conchitta (Anna Galiena).



Jamón jamón, Raul (Javier Barmen) & Silvia (Penélope Cruz)

Milonga forløbet

Ideen med de sidste to dage af workshopen var at forsøge at skabe et univers på baggrund af Borges og Bogarts tekst med tangoen som omdrejningspunkt.

De to scener fra *Jamón Jamón* blev ført med over i dette arbejde, hvormed skuespillerne skulle videreføre to bevægelser derfra. Og her lade dem være guidelines for, ligesom i maskearbejde, at fylde resten af kroppen ud med samme kvalitet. Udover det havde de til formål at tvinge skuespillerne til at bruge bevægelser, der ikke virkede naturlige.

Jeg startede med at fortælle skuespillerne om Tangoen, og de etiketter der er på en Milonga bar. Hvordan byder man om? Hvordan accepterer eller afviser man? Osv.

Herefter om dansen og derefter til *manden fra det rosafarvede hjørne*,

Gennem forskellige øvelser prøvede vi disse elementer af.

I denne *devising*²⁰⁶ proces har vi mærket, hvordan skuespillerne konstant søger at skabe historier frem for at undersøge og eksperimenter, f.eks. drikke af et glas,

²⁰⁵ Anneks 4, s. 7.

²⁰⁶ Devising, en processuel arbejdsmetode, hvor gruppes medlemmer er både fysisk og praktisk kreative sammen omkring udarbejdelsen af produkt, tit gennem improvisation. Devise betyder, at opfinde eller udtænke.

undersøge en stol. Og ikke så meget en opfindsomhed omkring rytme og tempo eller kvaliteten i bevægelsen eller en kropslig udfordring af det fælles rum og energi.

Det var tydeligt, at det var en svær form for skuespillerne ikke at spille ("ikke"-skuespiller). Vi skulle også havde været bedre til at gøre det klart for dem, at det ikke var deres ansvar at bære historien alene, de kunne godt slappe af, da der er mange elementer med til at skabe performanceteksten. Ydermere kunne vi have givet flere direktioner, der kun omhandlede bevægelser, tempo og rytme. Og samtidigt havde opfordret til mere tilstedeværelse i øjeblikket, at processen er vigtigere end et produkt. Deleuzes seende skuespiller. Det kan være svært at stole på, at måden man flytter en hånd, kan være mere interessant og fortællende end en hele side med tekst. Eller det at skifte tempo vil være mere givende end at finde på en ny historie. Svært at hvile i det små, det minimalistiske. Det skal dog også nævnes, at der også var momenter, hvor det lykkedes. Når de lykkedes opdagede vi, at det tit var det, der er sket lige før, der får en proces til at virke. De øjeblikke, der virker i kontaktimprovisationen, var de øjeblikke, hvor det skifter mellem hvem der fører, og der skabes en ubalance. Man prøver at finde rollerne eller grænserne igen.

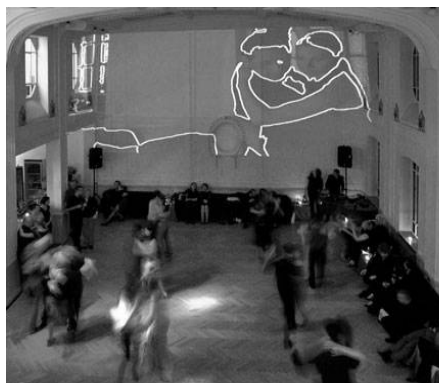
Når der skulle en historie ind i et billede, fandt vi ud af, at hvor vigtigt det er, at billedet er etableret, før man begynder at fortælle historier.

Overordnet havde det været vores ide, efter workshopen, at have noget materiale, der måske kunne føre til en forestilling. Men måske var det forkert af os at ville tage noget konkret med os videre. Det gav til tider en fornemmelse af, at der var noget derude, vi skulle finde og glemte derfor at være tilstede. Og det er tit det, man ikke søger, at man finder, som McBurney også har registreret. Vi fik måske ikke noget konkret viden med os, men vi fik afprøvet nogle ideer og metoder og ved nu hvad, der virker og hvorfor.

Mulig videreførsel af workshopen

I dette afsnit vil jeg se på nogle af de tidligere indgange i forhold til en videreførelse processen. Da jeg har været inde på teksten, vil jeg specielt se på rummet og kroppen.

Rum



Tangobaren *Wien*, Wien, foto:
www.cybertango.de/



Tangobaren *Lo de Celia*, Bs. As. foto: Rob
Nuijten.



Tangobaren *El Beso*, Bs. As., Danser:
Osvaldo & Lorena. Foto: Rob Nuijten.

For mig passer tango ikke på scenen, den show-tango, jeg har set, har ikke været dramatik spændende, da dansernes opmærksomhed var på publikum og ikke på hinanden. Til gengæld synes jeg der er noget teatralt over tango/milonga rummet. Gulvet med stole og border rundt om. Hvor gulvet er center for opmærksomhed, men danserne er ikke samlingspunkt for fokus, for de andre, der sidder rundt om gulvet, er jo mulige partnere. Det har altid givet en spændt følelse at kunne se de andre tilskuere i teateret og samtidig har spejlneuroner også en effekt i forhold til de andre tilskuere. På samme måde som vi afspejler skuespillernes følelser, gør vi det også med de andre publikummer. Latter smitter. Ydermere kan alle ikke se alle danserne hele tiden, da de sidder ned i forhold til dem, der danser. Dette er for mig derfor en perfekt form for rum til denne forestilling. En form for bar forestilling. Man kan lege videre med ideen om at iscenesætte en aften på en tangobar, hvor man opstiller nogle andre regler end vanligt, men som alligevel bygger oven på dem. Hvor dem, der kommer, stadig kan danse, byde op og blive budt om, både af hinanden og skuespillerne/danserne. Dette skulle blandes med små billeder, scener, f.eks. Rosendos møde med noget, der var for stort. Det kunne også være billeder, der er med til at trække folk endnu mere ind i atmosfæren. På samme måde kan man bruge Matéen, duften og smagen af den, der går på omgang og skaber fællesskab og event. Det er selvfølgelig ikke lige meget hvornår koppen går rundt, det skal passe ind i helheden.

Noget jeg har oplevet i dette arbejde, er vigtigheden af et markant stemningsbrud fra hverdagen, da det skærper opmærksomheden og skaber fokus på det fællesskab, man skal til at opleve. Et interessant eksempel er måden et symfoniorkester starter på. Først stemmer de instrumenter, laver en larm vi ikke helt forstår, der kan være

harmonier, men det er ikke smukt, så kommer dirigenten ind, stiller sig foran orkesteret, slår på nodestativet for at få opmærksomhed og der bliver helt ro i salen. Der kommer nu en pause, en tæt stilhed, før han sætter det i gang. Denne stilhed skaber automatisk en indre-krops-opmærksomhed og derved en øget tilstedeværelse i nuet. En lavt lys kan hjælpe hertil. De andre sanser, end øjet, har en større tilbøjelighed til at være i nuet, er min erfaring. Dette er også en perfekt måde at løse Bograts første punkt.

I en forestilling, som den jeg her har lagt op til, hvor publikum har en meget høj grad for interaktion, ser jeg, at lyset har en meget stor rolle. Det bør være lyset, der fokuserer blikket, hvis der er billeder, man ønsker i fokus.

Musikken fik vi aldrig helt integreret i workshoppen, det var svært for skuespillerne, at bruge den som en mur at spille bold op af. Musikken var her tit for beskrivende og skuespillerne vil så spille det. I stedet for bør man se det som et orkester, hvor skuespillerne også er instrumenter, der kan følge de andre, men også ligge og lave skæve rytmer og der ved give et mere divergerende billede.

Musikken på en tango aften er delt op i fire nummer, efterfulgt af en pause. Her er ikke pause, men spilles et stykke af et musik nummer af en helt anden genre f.eks. pop.

Denne formel kan være en kærdommen mulighed til at arbejde som Godard med serie af samme genre. For dette behøver ikke være form i det musiske lydbillede, det kan ligeså godt være i det visuelle, som La Marea. F.eks. fire billeder og så et klart brud, f.eks. i lyset. (lys, mørke, film.) I tangoen er formålet med bruddet at takke for dansen, følge partneren på plads og finde en ny partner. Altså et fokus væk fra dansen og et skift i fokus. Der ligger også en anden rytme i bruddet, da folk her ikke er bundet op på det musiske billede. Tangoen har altså allerede en montage form, man klart skal forsætte i en iscenesættelse af den.

Krop

Som jeg har været inde på, vil rummet betyde noget i forhold til kroppen og denne opbygning af rum også i forhold til publikums opfattelse.

Mange der vil komme til en sådan forestilling, er folk der allerede kan danse noget tango og det skal selvfølgelig medtænkes. Det giver også muligheden for, at man kan undersøge kroppen, gennem brug af gentagelser, f.eks. i forhold til at byde og tage dansefatning. Den visuelle fokusering på krop og tid man kan opleve i nogle

danseforestillinger, har her mulighed for at blive en fysisk oplevelse. Styret af musik og lys. En anden fordel med gentagelser er at de kan bruges rytmisk. Uden at behøve at fortælle en historie, kan man opbygge en spænding med et klimaks. Der er en del inspiration at hente i filmmusikken, der tit har en større betydning for en stemning end historien. Eftersom at tangoen er bygget over bevægelsesfigurer, som man improviser over, er der et grundlag som alle kender, men som man kan udfordre og eksperimentere med i dansen også gennem gentagelserne. Det er i forvejen det man selv gør på en tango, når man kikker på de andre der danser, det er de små forskelle i bevægelserne og så energien mellem de dansere.

Kvinder og mænd har forskellige grænser for erotik. Mænd har lov til at være mere udtalte om erotik, men deres bevægelses mønstre må ikke være seksuelle, for det kan være udtryk for anden seksualitet. Kvinder ikke må tale så meget om det, men gerne må være kropslige. Det er nogle grænser, der er oplagte at lege med og udfordre i det kropslige, evt. gennem at ophæve kønnet. Det var meget interessant hvad det gjorde i en improvisation i workshoppen, da pigerne begyndte, først at acceptere at blive budt op, for så at afslå og i stedet for danse med hinanden. Der blev drengene til seende ikke-skuespillere. Ikke fordi de ikke viste hvad de skulle gøre, dette varede kun nogle sekunder, men fordi de begynde at danse med hinanden, deres kroppe var dog ikke sikrere på, om det var det rigtigt valg, at danse med en anden mand, eller var det bevidstheden der var i tvivl? Under alle omstændigheder er dette noget der skal eksperimenteres videre med.

Afsluttende overvejelser

Der nogle konkrete ting man kan tage med videre for denne workshop og så er der nogle ting vi har lært i forhold til proces. Den vigtigste er, at rollen mellem dramaturg og instruktør er helt ny, der sidder pludseligt to seende mennesker, der begge analyserer, perspektiverer og konkluderer på forløbet. Hvad er deres ansvarsdeling? Med Wooster gruppen så vi, at det var dramaturgen, der tog sig af det tekstlige/verbale, mens instruktøren tog sig af det billedlige. Mads og jeg havde inden workshop forløbet ikke gjort denne rollefordeling klar, hvilket enkelte gange skabte unødigt forvirring, som smittede af på skuespillerne. Det er et spørgsmål vi stadig internt arbejder med og der er nok ikke et entydigt svar. Der skal i dette procesorienterede

teater eller denne devising proces stadig laves en research og det er stadig dramaturgens rolle. Her var det mig der fandt filmen, foreslog nogle scener, og som noterede disse scener ned da vi havde valgt dem.

Det, der kan være svært, som jeg også oplevede i denne workshop, er hvornår og hvordan materialet skal præsenteres for skuespillerne, for ikke at man ødelægger et eventuelt flow eller en opbygning som instruktøren er i gang med. For man kan heller ikke lade alt kommunikation med skuespillerne gå igennem instruktøren, for så forstår de aldrig, hvad dramaturgen rolle er og hvorfor denne er med til prøverne. Det er ligeså vigtigt for dem, at rollerne er klart fordelte. Det kan præsenteres mere eller minder på to måder, som inspiration hvor de selv frit kan associer eller som en del af en forklaring. Det er meget vigtigt, at overvej hvordan og hvad man presenter hvornår og til hvem, for noget er kun til instruktøren. For eksempel i forbindelse med udarbejdelsen af scenarier til billederne, vil det for mig, i starten kun være en dialog med instruktøren, for mange fortællinger i prøvesalen vil forvirrer. Billeder til associerings brug kan man i starten godt havde rigtig mange af. Er der så nogle er for en ide kan man så undersøge den og lade de andre ligge. To billeder sammen, har en dramatisk udvikling, som jeg har været inden på, men det er ikke altid man kan sige hvilke, det er noget der opstår.

Andre elementer som inddrager publikum f.eks. føle- og duftsanserne er svære, at arbejde med for eksperimentringen må ligge under forestillingerne. Her kan dramaturgen måske havde en rolle i forhold til at indsamle oplysninger om effekten. Men det er ikke noget jeg har prøvet.

Jeg vil bruge et andet eksempel. Mads, Niels og jeg har en musikteatergruppe sammen, hvor vi i 2008 lavede en kollage-forestilling *Everybody dies for a reason*, som vi turnerede rundt om Østersøen med. Det var 8 billeder, der hver fortalte en historie om at dø og derigennem om livet. Der var 4 skuespillere og 4 musikere med i forestillingen, der alle agerede i historierne. Forestillingen var med masker og uden ord, dog med to sange. Min rolle i denne proces, var både dramaturg og skuespiller. Billederne blev skabt på forskellig måde. Nogle i prøveforløbet ud fra meget små ideer, som f.eks. den romantiske død og andre havde et forlæg i en tekst, eller det vil sige i grundmekanismen fra en tekst, som f.eks. kan en diktator dø ærefuldt ved at vise overskud foran henrettelsespelotonen. Svaret lod vi publikum om.

Det, der var interessant for mig var, at i de scener hvor vi prøvede, at fortælle en historie, der krævede en interagering mellem skuespillerne eller musikerne, fungerede det klart bedst, når vi havde et forlæg, på hvilken baggrund, jeg i samarbejde med instruktøren havde lavet et scenarie. Der, hvor den mere improviserede tilgang lykkedes var, når vi arbejdede med noget mere abstrakt eller minimalistisk, som netop romantikerens død, der blev en meget musisk, visuel scene. På samme måde præsenteres materiale også bedst men en forklaring der hvor der er en historie, i dette tilfælde billeder, film og historier af henrettelsespelotonen. Det er alle meget konkrete oplysninger. Modsat i den mere abstrakte scene skal billederne bare have lov til, at tale for sig selv og kan være alt, som romantiske arkitektur, en lommetørklæde osv. At have musiker i denne scene var en kæmpe gave.

I denne produktion oplevede jeg, at det var meget nemmere at udfylde min rolle som



Musikteater Monsuna, *Everybody dies for a reason (romantikeren)*, Helsinki, (2008), foto: Kai Bäckström.

dramaturg, fordi den bestod af, noget der minder om klassisk dramaturgisk arbejde, der blev lavet inden prøveforløbet. I de scener var jeg så fortrinsvis skuespiller i selve prøveforløbet. Men det gav også en ro og større sikkerhed for instruktøren og jeg i prøveprocessen at vi havde en sikker grund. I de andre scener var det meget mere søgende og det er en usikkerhed man skal lære, at føle sig sikker i. Det gjorde det ekstra svært her, da musikerne ikke havde 'spillet' teater før og at det var Mads' og mit første møde med denne processtype. Her var min rolle sværere. At jeg stadig også var skuespiller, tror jeg gjorde det nemmere, at være en del af processen, end at sidde på siden med sin bærbare computer som tilfældet var ved workshoppen. Det kræver nok tid og erfaring at finde balancen. En ting jeg vil overveje til næste produktion, er typen af research. Både til workshoppen og *Everybody dies for a reason*, bestod den af boglig research. Tangoens historie, små fortællinger osv. Noget jeg også har opdaget i denne opgave, er effekten af visuelt research, foto, film osv. Det tror jeg

kan være meget brugbart i de scener, hvor grundlaget er af en mere eksperimenterende karakter, f.eks. stemningsbilleder fra tangobarer. Det giver noget meget konkret, der er muligt for skuespillerne, at forholde sig til på samme niveau som man ønsker dem. For når man giver dem en historie eller tekst, vil de automatisk fortælle den. Det bliver ulogisk at arbejde med rytmer og gentagelse. Det er meget nemmere og logisk for dem, når de for noget der er kropsligt at arbejde med, som Jamón jamón eller fotos, der ikke giver dem en fortælling, men atmosfære, kropsholdninger, f.eks. i forhold til tangoen. Billeder giver yderligere også en forståelse af farve, dynamik, arkitektur, rum og billedvægt. Det er en rigtig god indgang og internettet, har gjort det meget nemmere, milliarder af billeder er i dag kategoriseret gennem søgemaskiner som f.eks. Google. Nettet er for mig en uvurderlig kilde til research, for mig som dramaturg. Som alt anden kilde søgning kræver internettet en kritisk tilgang i forhold til fakta.

Opbygning af det erotiske rum

Det der både i tangoen og passionerede forhold er interessant, er den konstante spænding, som opbygges mellem to mennesker. I tangoen handler det ikke om de trin man tager, men om den modstand man giver hinanden og opbygger mellem sig og hvor den så før en hen. Eftersom der ikke er nogle faste mønstre af trin, og manden 100 procent bestemmer, hvad der skal ske, må der være en konstant fysik kontakt og opmærksomhed på hinanden, for at hun kan mærke, hvor han vil hen og han kan kommuniker videre, hvad han vil. Dette opnås ved, at de let læner sig mod hinanden og derved skaber et fælles balancepunkt i midten. Manden går fremad og kvinden tilbage f.eks., men hendes bevægelses retning er stadig fremad og derved opstår en fjederspænding.

I det passionerede forhold er det på samme måde en energi, der opstår mellem to personer. Et møde, der udvikler sig og en konstant føling efter hinandens og sin egen plads i det. Det opnås kun, hvis man har sin bevidsthed rettet på den anden. Der er her ikke kun tale om en hoved-bevidsthed, men endnu mere en kropsbevidsthed. Den store forskel er, at der ikke er en der fører og en der følger, dette vil skifte.

Både tangoen og det passionerede forhold har også det i sig, at rytmen ikke ligger fast, men kan skifte i både hastigheden og rytmen. Det er med til at skabe en ekstra dynamik og spænding, da begge ikke kender rytmen på forhånd, men skal mærke efter i forholdet.

På samme måde vil vi gerne overføre den konstant spænding til det sceniske rum og netop skabe den mellem kropslig spænding. Vi har alle prøvet, at være i en stue, hvor to har skændtes og ikke er færdige med det, men kun stoppet, fordi der er andre tilstede. Dette rum er fyldt med en spænding, som udsagnet, "luften var så tyk, at man kunne skære sig gennem den med en kniv", illustrerer godt. Den samme spænding kan også opstå gennem erotisk ladning, den har bare en anden kvalitet.

Men hvem fører? Som jeg har været inde på er der mange former for interaktivitet, både hvor folk indgår fysisk i billederne og hvor man lader dem producere forestillingen i deres fantasi. I begge situationer er Bogarts model brugbar. I første omgang skal man fange deres opmærksomhed, men i anden omgang skal man også respondere, hvis ikke publikum på en eller anden måde føler sig velkomme eller, at der er plads til dem i historien, vil man miste dem igen. Det kan sommetider være tilfældet med



Musikteater Monsuna, *Everybody dies for a reason (diktatoren)*, Helsinki, (2008), foto: Kai Bäckström.

Signa Sørensens forestillinger, fordi de kræver så meget af publikum uden nødvendigvis at give dem pladsen. Det kræver så et stor mod, men tit vil man gå skuffede derfra fordi man ikke sagde ja. Men er det ikke også forestillingens ansvar? De første trin er meget vigtige for, at resten opstår. Det kan man mærke, at Vargas har forstået vigtigheden af i sine forestillinger. I hele dette forløb, ville rituallet være et rigtig godt sted at søge inspiration, da det netop arbejder meget inddragelse og deltagelse og samtidig handle om processen og ikke resultatet.

Hertil kan man så spørge; er det ikke det samme der gør sig gældende mellem instruktøren og dramaturgen? Bogart ser modellen som arbejdsredskab mellem hende og skuespillerne. Og jeg vil mene, at det samme også gør sig gældende i det andet forhold og mellem dramaturgen og skuespillerne. Det handler om at have interesse for

hinanden laver, da det jo er en fælles proces og optimeringen af den er alles mål. Hvor instruktørens og dramaturgens grænser vil være en evig tango, hvor man mærker efter og udfordre hinanden. Det er nok instruktøren der fører, men som på de gamle tangobarer, når man danser mand-mand, kan dette skifte. Det er så hvornår i processen den ene eller den anden føre, som man må have fastlagt.

Afgrænsning, metode og forbehold

I denne opgave har det ikke været min intention, at beskæftige mig med en bestemt historisk tidsperiode eller genre. Når jeg alligevel bruger betegnelsen *postdramatisk*, er det ikke for, at holde mig inde for en svæver ramme eller forbi jeg mener, at mine konklusioner ikke kan bruges, i forhold til ikke postdramatisk teater, men fordi det nu engang er den betegnelse, der bedst beskriver den teatertype, jeg ønsker, at arbejde med. Jeg vil da også bruge postdramatisk teater og postmodernistiske teater mere eller mindre synonymt, uden at komme tilbundsgående ind på forskellene på disse to begreber. Da det ikke er mit formål, at skrive en opgave, der definerer kategorier inden for teater, vil ethvert forsøg på, at gøre dette kort, alligevel være utilstrækkeligt, derfor kan mange af mine udtalelser om disse begreber, til tider virke dogmatiske, men det vil være meget upoststrukturalistisk, at opfatte begreberne sådan, og derved låse dem i forhold til det dramaturgiske arbejde. De bygger på nogle tendenser der er opfattet i teateret og andre kunstgenrer, fortrinsvis efter anden verdenskrig. Denne form for kategoriseringer er i det hele taget også meget upoststrukturalistisk, eller det vil sige, den skal konstant dekonstrueres og bare roligt, det gør kunsten også og i et sådan tempo, at labelfiseringen har svært ved, at følge med. Ud af event-kulturen dannes hele tiden nye hybridformer, som nærmer sig kunstens former og genrer. Grænserne bliver overskredet og med tiden udvisket. Dette kalder på en anden tilgangsvinkel, også inden for den akademiske verden, som Michael Egtved sagde det på Waves-symposiet, om det postdramatiske teater:²⁰⁷ "Vi bør skifte fra en bestræbelse på, at forstå og forklare værkernes mening, til at beskrive den mangfoldighed af oplevelser og refleksioner, som begivenhederne giver anledning til."²⁰⁸ Men samtidig gør kategorier det nemmer, at debatter et emne, "det er rart at

²⁰⁷ Symposiet var en del af Vordingborgs Waves Festival 27-28. august 2009, under overskriften: *Post Dramatic Theatre*.

²⁰⁸ Genrebrud og nye traditioner?

tale som alle andre og at sige solen står op selv om alle ved at det bare er en talemåde.²⁰⁹

Jeg har valgt ikke, at beskæftige mig med *devising* teater (devised theatre) i denne opgave, selvom der her helt sikkert er noget, at hente i forhold til det proces orienterede teater. Da jeg også gerne ville forstå baggrunden for det skifte man har set i teateret valgte jeg det postdramatiske som udgangspunkt i stedet.

Som jeg også her været inde på, er mange af de enkelt elementer, der er gennemgået i denne opgave, ikke kun synonyme med det postdramatiske teater. Det er elementer der også, forekommer på andre tidspunkter i teaterets historie. Forskellen skal nok mest ses som en forskydning, end som noget helt nyt.

“When in Rome do like the Romans” hedder et gammelt ordsprog. Som Morten Kringelbach er inde på, er vores intuition ikke det modsatte af fornuft eller rationalitet, for der er tit en neurologisk forklaring på, hvorfor vores intuition reagerer som den gør. Det samme gør sig gældende med ordsprog, de er heller ikke grebet ud af den blå luft, derfor er der faktisk noget både fornuftigt og rationelt i, at følge dem.

Når man skriver om det felt, som jeg har gjort i denne opgave, det postmodernistiske, postdramatiske og poststrukturelle, ud fra et synspunkt om, hvordan det er brugbart og hvordan man naviger i det som dramaturg, ville det for mig ikke give mening, at strukturer opgaven eller anvende metoder der ikke havde samme udgangspunkt. Derfor har jeg som Deleuze og Guattari forskriver, set de ting, jeg har lært på min tid på universitetet, i mit research til denne opgave og ellers har lært i livet, da disse to dele ikke kan skilles ad, som en værktøjskasse. Hvorfra jeg har brugt de elementer, som jeg følte brugbare, men ladet resten ligge, det gælder også begrebsskassen. Ikke at jeg nødvendigvis anser resten for forkert, men det var bare ikke en del af det rhizom jeg har kortlagt. Jeg har tegnet streger, konvergenscirkler om singulariteter der peger mod samme punkt, set på de ny cirkler, der er opstået inden i cirklen, måske rækker de uden for den først cirkel? Og hvor bringer det os, så hen? Tegnet linjen videre, fået den til at sno sig. Jeg har forsøgt, at brug Deleuze og Guattari cut-up metode, med spor til hermeneutikken, som de låner fra Burroughs²¹⁰ ”Hvis man folder en tekst om en anden så der opstår en mangfoldighed af vildtvoksende rødder [...], vil det medføre en ekstra dimension i forhold til den involverede tekst. Det er her i

209 Tusind plateauer, s. 5.

210 William Burroughs, (1914-1997), amerikansk forfatter og digter en del af beat generationen.

foldningens ekstra dimension enheden forsætter sit åndelig og mentale arbejde.”²¹¹ At tegne disse kort. Jeg håber at det er lykkedes. Personligt har været en god og lærerig proces, nu håber jeg bare, at det også er spændende for læseren.

Konklusion

Efter første halvdel af det 20ende århundrede havde mennesket mistet troen på, at der var nogle store universelle løsninger på menneskehedens problemer. Derfor begyndte de at stille spørgsmål ved den grundliggende tro. I teateret blev dette til et opgør med dramaet samt institutions teateret som længe havde domineret.

Hvad vi har set i denne opgave er, at den kollektive proces starter fra næsten ingenting med ide i en mere abstrakt genre. Herfra begynder man at eksperimentere og lege med at indsamle materiale for at undersøge dramatisk potentiale. På denne måde vokser forestillingen frem gennem at stille spørgsmål. Det gælder alle sceniske elementer. Man begynder at finde mønstre og brud, der kan skabe helheden. Dramaturgen er i procesteater aktivt med i prøveforløbet for at udvikle det dramatiske potentiale.

Dramaturgen kan som i Wooster Group forholde sig til teksten, både den skrevne og også performanceteksten i forhold til montagen, referencer og henvisninger. Hvad siger disse tegn sat sammen uden at låse teksten? Der skal være en styring af, hvor mange og hvilke informationer man ønsker at give tilskuerne. Der vil i disse overvejelser være overlap mellem instruktør og dramaturgen, og her er det vigtigt at huske, at det er en kollektiv proces. En effekt af denne proces er, at det akademisk-analytiske og kunstnerisk-personlige mødes i den skabende proces. Dette kan være meget givende, men kan også skabe gnidninger.

Jeg har i denne opgave set på tid, rum, krop og tekst som indgange til en forestilling, og samtidig hvordan disse begreber opfattes anderledes i det postdramatiske teater, til forskel fra det dramatiske teater.

Tiden og kroppen bliver genstand for opmærksomhed og eksperimentation. For eksempel arbejdes der med tempo for at sætte fokus på tiden eller en æstetisering af gentagelser, for at bryde med handlingen, give plads for mangfoldigheden og

211 Tusind Plateauer, s 8.

tilskueren. Vi har set, at hjernen er illusorisk. Bevidstheden skaber emotionelle oplevelser af vores sansede oplevelser og vil altid søge en mening.

Alle rum har et dramatisk potentiale på samme måde som alle kroppe. Lyset skal betragtes som arkitektur og kan sammen med rytme være et redskab til at binde sceneelementerne sammen. Rummet kan samtidig have betydning for formen på forestillingen, og det skal med i de dramaturgiske overvejelser. Alle sanserne skal tages i betragtning.

Noget af det mest gennemgående indenfor alt, hvad jeg har set på i denne opgave, er vigtigheden af at holde performanceteksten åben og derved tillade, at publikum er medskabende af værket. Det så vi bl.a. med tids-billedet, det berigede mørke, kroppen, tekst, Wilson og i forhold til spejlneuroner. Både skuespiller og tilskuere bør være åbne overfor mødet og værket, hvis det skal fungere. Det er publikums opfattelse af et værk, der må være det essentielle. Hvad vi har set er, at dette sker bedst ved at søge en tilstedeværelse i nuet, både for tilskuere og aktører, men også igennem processen. Samtidig er der en længsel i tiden efter sociale identitetsskabende fællesskaber.

Som jeg også har arbejdet med i videreførelsen, er en forestilling sammensat af billeder i en montage. Partituret for denne forestilling er performanceteksten. Noteringen af denne kan være svær, da den indeholder alle de sceniske elementer. Derfor er det også den visuelle dramaturgi der er nødvendig, for at kunne inkludere det hele. Det kan være i serier af genre og kategorier, der binder billeder sammen ud fra en 'og' relation, fremfor handling.

Jeg spurgte i starten af denne opgave, hvad spændingskurven er i dette teater. Svaret er, at den ligger i mødet mellem aktører og tilskuere og ikke længere i en lineær handling. Det er ikke produktet, der er vigtigt, men processen.

Denne opgave har vist, at når man tager et element, f.eks. tango eller tekst og indfører det i en forestilling, kræver det stadig research for, at man kan begrunde det i performanceteksten. Som f.eks. brugen af tangoens montageform. Ingen elementer har en berettigelse, hvis ikke de forudsættes af formål, og de ikke er forklarende.

Gennem arbejdet med workshopen blev fordelene yderligere tydeliggjort ved primært at arbejde med bevægelser. Når krop og tanke/følelser ikke stemmer overens,

vil kroppen havde flere retninger, en tvetydighed, spænding eller åbenhed. Det kunne bringe en åben dramatik, der kræver et aktivt publikum. Vi så også, at afhængig af, hvor meget fortælling, der skal være i et billede, kræver det forskellige værktøjer og styring. Samtidig blev det klart, hvor svært det er at fordele rollerne mellem instruktør og dramaturg. Kun åbenhed og en legende indstilling overfor denne proces og grænserne mellem professionerne, vil løse denne problemstilling.

Perspektivering - *det politiske og det postdramatiske*

Det postdramatiske teater er ikke noget der er opstået ud af den blå luft, det er et svar på en udvikling inden for teaterkunsten, samtidig med en refleksion af/ over verden.

Teateret har fra det gamle Grækenland afspejlet/ omhandlet de sociale magtstrukturer og folkets forhold hertil, så som kongen, gud og loven. Det har forhold sig til grænserne for hvor langt man kan gå, i forhold til disse sociale magter. Op igennem den anden halvdel af 20 århundrede, er der sket et skift i verden. Fra de store ideologiers kamp på et makroplan, er samfundet blevet mere kompleks, først og fremmest på grund af globaliseringen, der er opstået gennem store fornyelser inden for den kommunikative infrastruktur, og det har skabt et mere ugennemskueligt samfund, men også et samfund med mange flere identifikations muligheder og derved en svækkelse af store fællesskaber. Det har skabt en større individualisme, men også en større kamp for, at skabe sin egen identitet, både en privat, men først og fremmest en offentlig identitet, da man ikke længer for den foræret af sin sociale klasse.

Tidligere gik individet igennem livet, fra det ene disciplineringsrum til det næste; familien, skolen, gymnasiet, hæren, arbejdet, kirken, staten osv. Alle disse disciplineringsrum var styret af en patriarkalsk skikkelse; faderen, læren, chefen, præsten, betjenten osv.²¹² Men med ungdomsoprøret og filosofiens relativisme, som Friedrich Nietzsche og siden Michel Foucault, Gilles Deleuze og Jacques Derrida, blev disse autoriteter pillet ned, en efter en fra piedestalerne. Det har skabt et magtvakuum, i forhold til borgerne og deres forhold til loven. Det er blevet fyldt ud med kontrakter, kontrol og i stigende grad overvågning. Men for at man som individ kan indgå en kontrakt med staten, arbejdsgiveren osv. må man kende og kunne eksponere sine egne kompetencer. Det er med til, at videre udvikle individets

212 jf. Michel Foucault, bog *Overvågning og straf*, Rhodos, 1977, København,

selviscenesættelse. Medierne, specielt de elektroniske medier, som internet og tv, stiller rigeligt af muligheder op for, at tilfredsstille dette behov. Medierne er med til, at skærpe vores opfattelsesevne med sin hastighed og form. Vi har nået det skuespillersamfund som Guy Debord²¹³ skrev om, i sin bog af samme navn i 1967. "I de samfund, hvor de moderne produktionsbetingelser hersker, viser hele livet sig som en uhyre ophobning af skuespil. Al direkte oplevelse har fortonet sig i en forestilling."²¹⁴ I vestens verden er oplevelsen i dag bundet op på købet, vare eller ejerskab og fortællingen her om.

"Den først fase af økonomiens herredømme over samfundslivet medførte en klar degradering i definitionen af al menneskelig virkeliggørelse fra *at være* til *at have*. Den nuværende fase for de økonomiske akkumulerede resultaters totale erobring af samfundslivet fører til en almindelig glidning fra *at have* til *at tage sig ud*, hvoraf enhver virkelig 'haven' må uddrage sin øjeblikkelige prestige og sin sidste funktion."²¹⁵

Man har set et opgør med den gamle virkeligheds dybere struktur, overfladen er hvad der er tilbage, der er ikke nogen stor sandhed under. Overfladen er lige så virkelig, som hvad der må ligge under. Meningen dannes gennem montage forskellige og forskydninger i den eksisterende overflade.

Den politiske kamp har ligeledes flyttet sig til et mikroplan, det er de små sager og ikke de store linjer. I takt med at verden er blevet mere kompleks, eller måske i takt med, at informationsstrømmen har vis, at verden er mere kompleks, er den politiske kampplads, også blevet langt mere abstrakt. Det er samtidig nogle helt andre kompetencer, en politiker skal have i dag, det er ikke længer evnen til, at debattere og overskue ideologiske problemstillinger. I dag handler kompetencerne om medietække, hvordan man gør sig foran et kamera, det politiske er blevet teater. Verdens kompleksitet har fået folk til, at søge efter de nemme og hurtige moralske pointer, frem for de mere velovervejede, mere rationelle argumentationer. Som "ret er ret" eller korrektheden. Fordelene i det individualiserede samfund, ved den moralske

213 Guy Ernest Debord, (1931-1994) fransk teoretiker, forfatter, filmskaber og medgrundlægger af grupperne *Internationale lettriste* og *Internationale situationniste*

214 Skuespilsamfundet, s. 10.

215 Skuespilsamfundet, s. 15.

diskussion er, at det gør "tilskueren" til dommer, som f.eks. politiker der legitimer alt med en meningsmåling, frem for velovervejede argumenter i den debat, eller den tidligere danske statsminister, der affejede alt debat med "der er ikke noget at komme efter". Det postdramatiske teater er, et teater af denne tid.



Kunstner: Banksy

Alle regler og love er resultatet af "ulovlige" handlinger og alle regler og love bliver oprethold gennem en eller anden form for vold eller undertrykkelse.²¹⁶ For at et samfund holder sig på demokratiets vej og for, at folk i et hvilket som helst samfundsform ikke skal koge over og at revolution eller krig skal bryde ud, er det nødvendigt, at der er en praksisform, der tillader en undtagelsestilstand fra "loven", det er her demonstrationer, strejker, den åbne frie debat, civilt ulydighed og kunsten ligger. Kunst handler grundlæggende om undtagelser og det er her den bevæger sig på grænsen. Men kunst bevæger sig ligeledes også på grænsen mellem det mulige og det umulige både med hensyn til loven, moralen og form. Tabuerne har altid været ynglingsstof for kunsten. Som Lehmann skriver, er det kunstens rolle, at skærpe sanserne i forhold til undtagelserne, at kultivere undtagelsen og det ekstraordinære, at reducere vores respekt for regler. Og han tilføjer, måske er det dybest liggende regelsæt for den sociale realitet sproget selv, strukturen af symbol systemer, hvor igennem vi kommuniker. For gennem en forstyrrelse af logikken, de store fortællinger, strukturere og teateret selv, skaber man en overskridelse af vanerne, en undtagelse, et øjeblikks ophævelse af lov. På mange måder (som jeg tidligere har været inde på) er det den gamle rolle, som middelalderens karneval eller tildels freak-showenes havde i samfundet, som netop brød med hverdagens praksisform, og her igennem stillede

²¹⁶ Jf. Giorgio Agamben, *Undtagelsestilstand*, Philosophia, 2009. og Michel Foucault, *Overvågning og straf*.

spørgsmålstegn ved begrebet normalitet. Skabe afbrydelse af det normale flow og derved også ryster ved den stor fortælling. Samtidig har videnskaben også pillet ved ideen om, den lineær udvikling f.eks. kaos og spil teorier samt, at arterne og universet, den menes, at bevæger sig rytmisk, at det udvider og trækker sig sammen, og herved afdramatiseres virkeligheden ud fra en lineær narrativitet.²¹⁷ På samme måde som tiden både i Deleuze time-image, hos Bergson og i det postdramatiske teater. Fortiden er til diskussion, da den kun eksisterer i nutiden, alle tre tider bliver usikre i rummet, i montagen.

Et vigtigt afsæt i forhold til det postdramatiske teater, er des forhold til samfundet og det politiske. Her ligger en helt essentiel nøgle til, at forstå det postdramatiske teater og forholde sig til det. Hvor den politiske refleksion, kritik eller propaganda tidligere lå i temaet eller budskabet, er det i det postdramatiske teater flyttet over i formen. Det er ikke tilfældigt, men et resultat af et samfund, der er blevet mere komplekst og individualiseret og hvor de store fortællinger ikke længer har den samme plads. På samme måde, har teateret også måtte vige pladsen i samfundet. Den er ikke længere centrum for den borgerlige offentlighed og refleksion (center for polis), hertil er dens proces for langsom. Det er heller ikke længere her, at den nationale, kulturelle eller historiske identitet bliver konfronteret. Denne funktion er flyttet over i de elektroniske medier, over i rum hvor modtager og afsender er flyttet fra hinanden. Den distance det har skabt, er med til, at fratage "tilskueren" fra, at involvere sig og fra, at tage ansvar, og derved også fra sine følelser. I teateret forholder det sig anderledes, her skabes værket i dette fællesrum og kræver derfor, at tilskueren tager ansvar, bare ved sin blotte tilstedeværelse. Det er derfor ikke længere teaterets rolle, at skabe en tryghed, hvor tilskueren kan læne sig tilbage og bare være en beskuer der underholdes. Tilskueren skal udfordres gennem en konstant sprængning af formen, en deterritorialisering af formen for, at bruge Deleuze og Guattaris ord. Herved skærpes tilskuerens deltagelse, også selvom det er gennem aggression over ikke, at forstå. Brugen af flere sceniske elementer eller udtryksformer i en forestilling, giver også muligheden til, at lade forskellige niveauer, være repræsenteret gennem forskellige kanaler. Det er ikke længere kun elementer, der er til for at understøtte teksten, som indeholder konflikten. Konflikten kan lige så godt ligge i sammenstødet af de sceniske elementer. Det politisk ligger ikke i emnet, men i perceptionsformen. For et

²¹⁷ Se, postdramatic theatre, s. 182. ift. universet rytmiske udvidelse og trækken sig sammen er dette teorier der stammer fra taoismen og hinduismens forklaringer om hvordan de passer sammen med moderne videnskab.

postdramatisk teater er politisk, når det ryster sit egen grundlag og ikke staten. Det skal skabe situationer ikke skuespil. Gennem perception og selvperception og inddragelse af tilskueren kan teater forstyrre forestillingen og en forestilling om, og dermed den politiske orden. Jean-Luc Godard skelner derfor mellem "making political films (i.e., films on political subjects: Costa-Gavras's *Z* is a typical example) and making films politically, the basic assumption being that one cannot put radical content into traditional form without seriously compromising, perhaps negating, it."²¹⁸ Lehmann definerer det således: "the political can appear in theatre if and only if it is in no way retranslatable into logic, concepts and notions of political discourse in what we call reality. On the contrary theatre can be political insofar as it realizes an essentially radical interruption of the political as such."²¹⁹ Deleuze skriver i sin tekst *One* manifestet om, hvordan man bør gå til den teaterforestilling,

"Du begynder med en subtrahering, fjern enhver ting der udgør et magtelement, i sprog og i kropssprog, i repræsentation og i det repræsenterede(...) Du vil da fjerne eller amputere historie, da historie er et midlertidigt tegn på magt. Du vil fjerne struktur, fordi den er den synkroniske markør, ensemblet af relationer mellem varianter. Du vil subtrahere konstanter, de stabile eller stabiliserende elementer, fordi de hører til majoritetens brug. Du vil amputere teksten, fordi teksten er ligesom sprogets dominans over tale og vidner også om uforanderlighed eller homogenitet. Du skærer ned på dialogen, fordi dialogen overføres til talemagts elementer og får den til at cirkulere: det er din tur til at tale i de og de kodificerede betingelser, osv., osv." ²²⁰

På en eller anden måde opsummere, den arbejdsproces rigtig godt hvad jeg har gennemgået omkring det postdramatiske teater. Og i denne perspektivering prøver, at se fra en politisk vinkel, ikke en højre mod venstre politisk kamp, men en kamp mod magtstrukturer og undertrykkelse lige meget fra hvilken politisk overbevisning den udspringer.

Er dette så lykkedes med det postdramatiske teater? Lehmann føler, at det eller at det i hvert fald har vist, at "art can deconstruct, suspend, question the very notion, the logical and teleological of the political itself." Først og fremmest gennem, at vise, at

²¹⁸ Robert (Robin) Wood, (1931-2009), engelsk filmkritiker og professor i film ved York University. <http://www.filmreference.com/Directors-Fr-Ha/Godard-Jean-Luc.html>

²¹⁹ *The Political in the Postdramatic*, s. 75.

²²⁰ *The Deleuze Reader*, s. 211 [oversat fra engelsk]

midler og mål ikke hænger sammen, det er muligt, at frembringe "pure means"²²¹, som f.eks. i en danseforestilling hvor bevægelserne ikke har et mål men er rene. Netop det dialektiske forhold mellem middel og mål kan være en definition på politik, hvor retssystemet er enden (målet) og volden eller magtanvendelse er midlet. Spørgsmålet i dette system, er altid om målet retfærdiggøre midlet. Aldrig midlet som sådan, "Spørgsmålet står stadig åbent, om volden overhovedet, som princip, er moralsk – selv som middel for retfærdige mål. Skal dette spørgsmål afgøres, kræves der altså yderligere et kriterium: en distinktion inden for selve midlernes sfære uden hensyn til de mål, de tjener."²²² Det er dette kriterium kunsten skal vise og som har været en del af det "postdramatiske projekt" Agamben opfordrer til et legende forhold til lov, som en måde til, at modvirke dens iboende vold. Et sådant forhold ville forhindre loven i, at fungere som et middel for målet. Deleuze og Guattari er helt enige, det handler om at leg og eksperimenter indefra (n-1) og kun på den måde kan magtstrukturerne brydes ned.

Så leg!



Forside foto: 1. Monty Python Flying Circus. 2. Musikteater Monsuna, *Everybody dies for a reason*, Helsinki, (2008), foto: Kai Bäckström. 3. *Dansen*, foto: Julie Strøm Mortensen. 4. Fra den italienske neorealistiske film: *Riso amaro (Bitter rise)*, (1949), inst. Giuseppe De Santis, på billedet Silvana Mangano.

²²¹ Et begreb Lehmann referere til Agamben og, (1892-1940) tysk filosof, litteraturkritiker og forfatter.

²²² Walter Benjamin, Forsøg på en kritik af volden, s 15. i *Kulturindustri: udvalgte skrifter*, Rhodos, 1973.

English abstract

This paper is an investigation into the role of the dramaturge in the post-dramatic or process orientated theatre.

What is the background? The beginning of the 20th century had made the people loose faith in the big universal solutions on the questions of man kind. Therefore man began to ask questions about the foundation of belief. In theatre this meets the dramatic text and the theatre institutions.

This meets an equilibration of the elements in the theatre, the light, the drama, the set design and so on. And now when the drama was not the base any more, the whole process changes. Now everything is made during rehearsals and the dramaturge is a part of this.

What we have seen in this paper is that this process starts from almost nothing, with a more abstract idea. From here begins the experimentation and the play with it, to collect material, and examine it for dramatic potential. In this way, the performance grow through asking questions (this applies to all scenic elements). We begin to find patterns and fracture what can create the whole. The dramaturge role, as we saw in Wooster Group relate to the text, both written and also the performance text in relation to the montage, what information do we want to give the audience.

This is the biggest characteristic in this paper, the idea of the open work, which allow the audience to participate in creating the the piece.

The dramaturge's part in the postdramatic theatre, is the mediator. It is about asking and answering questions, look for patterns, fracture, collision resistance or obstructions that may act as catalysts. It is the act to harmonize and / or combine the many elements that come into theatre collaboration.

I have looked at Time, Space, Body and Text as doorways into the work of a performance. And also looked at how this element have change in the post-dramatic theatre compared with the dramatic theatre. I have here used Gilles Deleuze theory on cinema and neurology.

I have in the last part, tried to show how and with what effect it is possible to work with the moment before action. The example was a workshop hold in June 2009. An investigation into the space of the passionate meeting, tango and Jorge Luis Borges *The street corner man*. It was also an experiment with working with process orientated theatre. One of the experiences was the difficulty of finding the division between the

role of the director and the dramaturge. It also showed us that depending on the level of story in a scene we needed different tools.

Finally as a line of flight, I have gone into the discussion, about the political aspect of the post-dramatic theatre and see how it is important to have a playful attitude towards everything that seems solid.