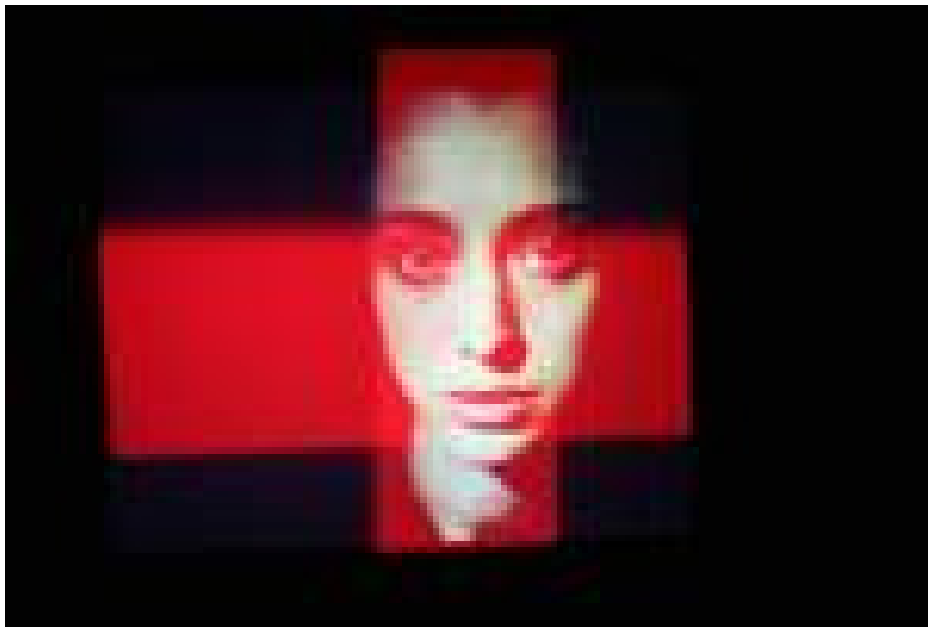


Masteroppgave i teatervitenskap, estetikkprogrammet

sprengkraften i dramaturgiske strategier



En analyse av

”Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show”

av Marie Hafting

Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo, våren 2009.



Sammendrag;

Denne oppgaven er en tredelt analyse av *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show* av Christian Lollike. Min påstand er at dette verket bærer i seg dramaturgiske strategier som gir forestillingen en sprengkraft inn i det danske samfunnet.

Analysen starter med en undersøkelse av hvilke dramaturgiske strategier som virker i teksten, ettersom dette er en forestilling med en tekst som utgangspunkt. Her ser vi at teksten bygger på en metafiksjonell dramaturgi, med en fragmentarisk fortellerstruktur, og at teksten kan sees på som en post-dramatisk tekst. Den benytter seg av teatrale og performative strategier; ved å spille på våre forestillinger om karakter og rolle, ved å spille på refleksjon og nærvær, og ved å perforere illusjonen med elementer fra virkeligheten. Slik leker både tekstens form og innhold med distinksjoner.

I forestillingsanalysen ser vi at tekstens teatrale og performative strategier blir forsterket gjennom visuelle effekter og skuespillernes spillestil. Forestillingens nærværseffekter blir påtagelige og distinksjonene forsterkes. Spesielt distinksjonen mellom ”vi” og ”de andre” males fram, i det forestillingen problematiserer vestens selvtilfredshet – hvordan våre ideer og virkelighetsoppfattelse benyttes som rettesnor i møte med andre kulturer, samtidig som vi befinner oss i et simulakre-univers hvor savnet etter noe sant og ekte vokser fram.

Oppgavens siste del består av en resepsjonsanalyse hvor forestillingens mottagelse i det danske samfunnet undersøkes. Forestillingen førte blant annet til at den danske kulturministeren ble bedt om å trekke støtten til teateret. Dette tross for at forestillingen ikke har en avgjort politisk holdning. Men forestillingen benytter seg av en dramaturgi hvor distinksjoner problematiseres. Disse distinksjonene finner vi også i den danske, politiske retorikken. Slik oppstår det gnisninger i møtet med samfunnet ettersom publikum har med sin politiske og kulturelle bagasje i møtet med forestillingen. Dermed ser vi at de politiske ringvirkningene som forestillingen fikk, kan knyttes til teksten og forestillingens dramaturgiske strategier.

Takk til Siren Leirvåg for berikende veiledning.

Takk til Ylva for korrektur,
Norma for samtaler og
Torsi for tålmodighet.

INNHold

Innledning

1. Introduksjon
 - 1.1 Oppgavens fremgangsmåte
 - 1.2 En subjektiv fortolker?
 - 1.3 Presentasjon av Christian Lollike

Teori og metode

2. Framveksten av dramaturgiske tenkemåter
3. Teatralitet og performativitet
 - 3.1 Historiske linjer
 - 3.2 Spaltningen av rommet
 - 3.3 Ulike teatrale uttrykk
 - 3.4 Grader av spill
 - 3.5 Performativitet som simulakre og performancens virkeevne.
 - 3.6 Performativitet som en liminal tilstand
 - 3.7 Oppsummering
4. Spill og resepsjonsteori
 - 4.1 Spilletts egenart
 - 4.2 Tekstens tomme plasser
 - 4.3 Tilskueren
 - 4.4 Nærvær
 - 4.5 Oppsummering
5. Refleksiv tolkning

Analyse

6. Dramaturgisk analyse

6.1 Tekstanalyse; dramaturgien i *Underværket...*

6.1.1 Tid og rom – perforert illusjon

6.1.2 Tekst – en musikalsk montasje

6.1.3 Spillet om karakter/kropp/rolle

6.1.4. Tekstens metafiksjonelle tankegods

6.1.5 Teatralitet og autentisitet som form og innhold

6.2 Forestillingsanalyse; spillet om forestillingen

6.3 Resepsjonsanalyse; *Underværket...s* virkeevne

Avslutning

7. En ny æra i dansk dramatikk?

Litteraturliste

- Vedlegg:
- 1) Szatkowskis dramaturgiske modeller
 - 2) Utskrift fra Teater Katapults hjemmeside.
 - 3) Dansk Folkepartis kampanjeplakater.

INNLEDNING

1.0 INTRODUKSJON

3.august 2005 så jeg *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show* av Christian Lollike på Kaleidoskop, et teater i København. Forestillingen gjorde et sterkt inntrykk på meg. ”Det går ikke an å forklare, det må bare oppleves” var mitt fattige svar når jeg ble spurt om hvorfor jeg likte forestillingen så godt. Var det en mental og narsissistisk slåsskamp jeg hadde vært med på? Hvorfor gjorde den så sterkt inntrykk på meg? Hvorfor hadde jeg så store problemer med å sette ord på hva det var ved forestillingen som traff meg slik?

Min teaterinteresse sirkler rundt tekst, dramaturgi, forestilling og samfunn. Teatervitenskapen favner et bredt spekter av kulturelle uttrykksformer og behandles like gjerne som et estetisk uttrykk, som et samfunnsuttrykk. Slik ligger det til grunn en nær kobling mellom teaterets uttrykk og det samfunnet det opptrer i. Teatertekster er som oftest skrevet med realisering på en scene for øyet. Jeg er av den overbevisning at teatervitenskapens kunnskap om teatrale og performative strategier kan tilby viktige rammer for å forstå en scenisk tekst. Altså å anvende teatervitenskapelig teori på litteraturvitenskapens objekt; teksten. Jeg er derfor veldig glad for å kunne skrive denne masteren innen det tverrestetiske faget estetikk, hvor disipliner og sjangere ikke begrenser analyser av kunstfenomener.

I denne oppgaven vil jeg undersøke strukturene som virker i *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show*. Oppgavens tittel er; Sprengkraften i dramaturgiske strategier. Denne tittelen bærer i seg følgende påstand; *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show består av dramaturgiske strategier som gir forestillingen sprengkraftig virkeevne i det danske samfunnet*. Med det mener jeg at elementene *Underværket...* består av, til sammen utgjør en struktur som gir verket en virkekraft eller virkeevne utover teaterets lukkede rom. Gjennom analyse vil jeg undersøke hva denne strukturen består av. Ettersom forestillingen *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show* er en oppsetning av en tekst med samme tittel, er det

naturlig for meg å starte med en analyse av denne teksten. Deretter følger en analyse av forestillingen. Analysen avsluttes med en resepsjonsanalyse hvor jeg ser på forestillingens virkeevne i det danske samfunnet ved å koble min persepsjon til responsen forestillingen fikk. Her benytter jeg meg av anmeldelser og blogg med mer.

Begrepet spill er sentralt for denne oppgaven. Jeg har latt meg fasinere av Hans-Georg Gadamer's teori om spill. Han karakteriserer bevegelsen fram og tilbake som essensielt for spilllets grunnleggende væremåte.¹ I denne oppgaven finner vi bevegelsen fram og tilbake på flere plan; 1) Måten jeg forholder meg til teorien og analyseobjektet på. Jeg jobber hele tiden vekselvis mellom objekt og teori. 2) Min bevegelse mellom ulike teorier. I stedet for kun å forholde meg til en teoretiker, beveger jeg meg mellom flere for ikke å stivne i et perspektiv. 3) Metoden jeg anvender går ut på å bevege seg mellom ulike perspektiver og slik styrke min analyse. Slik blir spillet framtreddende i alle leddene av analysen. Både teksten, forestillingen og forestillingens forhold til samfunnet den er en del av, er preget av et spill på – og bevegelse fram og tilbake mellom ulike posisjoner og perspektiver.

Begrepet spill rommer også en lekenhet som jeg opplever at *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show* bærer preg av. Både teksten og forestillingen tar ubeskjedent for seg av tilgjengelige virkemidler, det være seg små og STORE bokstaver, *kursiv* og utropstegn(!), musikk, lys, lyd, illusjon, virkelighet osv. Virkemidlene benyttes fritt, uten å følge et fast mønster eller oppsett. De overrasker, spiller med, mot og mellom ulike elementer. Slik får både teksten og forestillingen en uforutsigbarhet som er karakteristisk for spillet.

Gjennom mine studieår har innsikten jeg har tilegnet meg ved publikasjoner fra universitetet i Århus vært til stor inspirasjon. Denne oppgaven er sterkt preget av den dramaturgiske tankegangen som Universitetet i Århus står for. I *Dramaturgisk analyse - en antologi* (1989) redegjør Szatkowski for en tredelt dramaturgisk analyse; tekst-, realiserings- og forestillingsanalyse.² I *Regikunst*³ nevner Szatkowski en fjerde analyse; resepsjonsanalysen. Men i denne artikkelen nevner han kun med noen få setninger om hva en resepsjonsanalyse er;

¹ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2.utgave, (London:Sheed and Ward, 1989), 104-105.

² Janek Szatkowski, "Kapittel 2; Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse" i *Dramaturgisk analyse - en antologi*, Exe E. Christoffersen, Torunn Kjølner, Janek Szatkowski (Aarhus; Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitetet, 1989), 13.

³ Janek Szatkowski og Torunn Kjølner, "Dramaturgisk analyse – et arbeidsredskap for ikke-naïve instruktører" i *Regikunst*, Helge Reistad (red), (Asker; Tell Forlag AS, 1991), 122.

en analyse av mottakelsen av en forestilling. Etter hva som er meg bekjent, har han ikke publisert noen resepsjonsanalyse, ei heller noen artikler med inngående teori og tanker om resepsjonsanalyse. I min analyse av *Underværket...* vil jeg foreta en tredelt analyse, jeg vil dele den inn i tekst-, forestillings- og resepsjonsanalyse. Jeg foretar ikke en realiseringsanalyse, ettersom jeg i denne oppgaven ønsker å fokusere på verket og dets virkeevne, ikke produksjonsforhold. Resepsjonsanalyse ser jeg på som en naturlig del av analysen av et kunstfenomen og kanskje spesielt teater, ettersom teateret trenger tilskuerne for å kunne være til. Resepsjonsanalysen vil slik være knyttet til tilskueren. Jeg vil også se på hvordan forestillingen kommuniserer med samfunnet den er en del av. Et verk vil alltid ha en kontekst. Samfunnet vil alltid være som en ramme rundt et verk, selv om noen verk ønsker å være en autonom størrelse. Likevel vil tekstanalysen og forestillingsanalysen få mitt hovedfokus, ettersom denne oppgaven i hovedsak er en dramaturgisk analyse. Av den grunn er tekstanalysen og forestillingsanalysen vesentlig mer omfattende enn resepsjonsanalysen. Av samme grunn har jeg valgt bort resepsjonsanalytiske publikumsundersøkelser.

Jeg vil ikke presentere forestillingen i denne introduksjonen. Jeg ønsker at du som leser først skal stifte bekjentskap med teksten og dets univers, for deretter å bli geleidet gjennom forestillingen i forestillingsanalysen og ved dvd-ene. Jeg tror det er en riktigere inngang til denne oppgaven. Da jeg satte meg ned for å skrive denne oppgaven var det over et halvt år siden jeg hadde sett forestillingen. Forestillingen jeg så var faktisk den som er dvd-ene dokumenterer. (Jeg oppdaget meg selv blant publikum første gangen jeg så den. Slik vil min reader-respons av dvd-ene sammenfalle med min "live" reader-respons av forestillingen.) Før jeg begynte på denne oppgaven "frisket jeg ikke opp" forestillingen ved å se dvd-ene. I stedet så jeg det som en fordel for tekstanalysen at minnene om forestillingen lå langt bak i minnet. Slik fikk teksten stå for seg selv. Slik ønsker jeg også at du i starten av denne oppgaven skal la forestilling være forestilling og gi deg hen til teksten.

I det følgende vil jeg for enkelthets skyld forkorte stykkets tittel og kun skrive *Underværket...*

1.2 Oppgavens fremgangsmåte

Valg av teorier

I denne oppgaven har jeg valgt å dra veksel på et vidt tilfang av teori som knytter seg til dramaturgi, teatralitet, performativitet og resepsjonsteori. Tilfanget av teori har utvidet og endret seg gjennom arbeidet med analysen. Teori jeg opplevde som relevant i starten av arbeidet, har senere blitt forkastet ettersom min innsikt har utviklet og endret seg. Jeg har hele tiden prøvd å bevare en åpen innstilling til verk og teori. Jeg har også opplevd at teori som står i kontrast til verket har vært godt egnet til å diskutere verket. Også oppgavens tittel og hypoteser har utviklet seg ettersom min innsikt i verket har økt.

Analyse

Analysen består som sagt av tre deler; tekst-, forestillings- og resepsjonsanalyse. Hver del har sin underhypotese. Analysen starter med tekstanalysen som har følgende underhypotese; *Teksten har en metafiksjonell dramaturgi og spiller på teatralitet, autentisitet og performativitet.* Først redegjør jeg for teksten via de dramaturgiske inngangene tid, rom, tekst og kropp.⁴ Tanken er at disse inngangene vil være godt egnet til å åpne opp for tekstens ulike kvaliteter. Gjennom disse inngangene vil vi bli kjent med tekstens teatral og performative kvaliteter. I denne analysen vil jeg i stor grad benytte meg av Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teateret. Det postdramatiske teater kjennetegnes ved en rekke kvaliteter. Noen av disse er framtreddende i *Underværket...* Også Wolfgang Iser's teori om tekstens appellstruktur vil jeg hyppig referere til i denne delen av analysen, ettersom det er en rekke åpne rom i teksten, altså hva Iser karakteriserer som "tomme plasser".⁵ I det jeg diskuterer karakterene eller figurene i stykket, vil jeg benytte meg av Elinor Fuchs teori rundt "the death of character"⁶ og Brechts teori om skuespillerkunst⁷. Etter en gjennomgang av tekstens tid, rom, tekst og kropp, dykker vi dypere ned i den metafiksjonelle dramaturgiens tankegods. Her vil jeg diskutere *Underværket...*s idégrunnlag i forhold til Niels Lehmanns dekonstruktive

⁴ Disse inngangene knyttes til teaterets når, hvor, hvem og hva – Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen, *Dramaturgi: Forestillinger om teater*, (Oslo: Universitetsforlaget 2005), 192.

⁵ Wolfgang Iser, "Tekstens appellstruktur" i *Værk og læser. En anatologi om resepsjonsforskning*, Michel Olsen, og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 110.

⁶ Elinor Fuchs, *The death of character: perspectives on theater after modernism*, (Indiana: Indiana University Press, 1996)

⁷ Bertolt Brecht, "Ny teknikk for skuespillerkunst" i *Teaterteori: klassiske og moderne tekster*, Jan Olav Gatland (red), (Oslo: Pax forlag a/s, 1998), 118.

spekulasjoner ut ifra Derridas dekonstruksjon⁸ og Janek Szatkowskis teori om den metafiksjonelle dramaturgien⁹ ettersom de begge har levert viktige bidrag til utviklingen av den metafiksjonelle dramaturgien. Jeg vil benytte Szatkowskis modell, men jeg vil ikke bestrebe meg på å bevise modellens fortreffelighet, men i stedet bruke den som utgangspunkt for en diskurs. For som Szatkowski skriver: ”Det enkelte teater kunstværk er enestående og originalt. Ethvert værk er sin egen model, og i den forstand findes der ingen modeller.”¹⁰ Den metafiksjonelle modellen er ingen ramme for min analyse av *Underværket...* Jeg ser heller på den som et utgangspunkt og et redskap. Deretter vil jeg se nærmere på tekstens teatrale og performative kvaliteter, både som form og innhold. Her diskuterer jeg Anne-Britt Grans teori om det uuttalte og utalte teatrale¹¹ og hvordan den metafiksjonelle dramaturgien kan vende om på opplevelsen av dette. Jeg vil også diskutere hvordan form og innhold i *Underværket...* kommenterer hverandre. I tekstanalysen vil jeg altså forfekte tekstens teatrale og performative strategier og påvise tekstens metafiksjonelle dramaturgi.

Så er det duket for forestillingsanalysen med underhypotesen; *Forestillingen spiller på, og benytter seg av, binære opposisjoner som strategi*. Her vil vi se at de performative og teatrale strategiene fra tekstanalysen blir videreført, da forestillingen spiller på og beveger seg frem og tilbake mellom en rekke distinksjoner. Her supplerer jeg tilfanget av teori med en aktiv bruk av Richard Schechner og Michael Kirbys teori om ulike grader av spill. Vi vil se at spillestilen i forestillingen stadig skifter mellom Schechners begreper om ”me, not me, not-not me”¹² og Kirbys skala fra ”non matrixed performance” til ”complex acting”¹³. Gjennom denne forestillingsanalysen reflekterer jeg kontinuerlig over kommunikasjonen mellom tilskuer og aktør som foregår på ulike måter. Jeg benytter meg av Willmar Sauters ulike nivåer (sensorisk, kunstnerisk og symbolsk) for å diskutere kommunikasjonen. Vi vil se at noe av kommunikasjonen preges av refleksjon, altså en intellektuell, kognitiv kommunikasjon, mens andre deler kan være knyttet til et intuitivt opplevelsesaspekt eller nærvær som Hans Ulrich

⁸ Niels Lehmann, *Dekonstruktion og dramaturgi*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996)

⁹ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993)

¹⁰ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 126.

¹¹ Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. (Oslo: Dinamo forlag 2004)

¹² Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York:Routledge, 2006), 35 og 72.

¹³ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 3.

Gumbrecht betegner det.¹⁴ Nærværet vil jeg knytte opp mot forestillingens performative kvaliteter, mens den kognitive og intellektuelle persepsjonen vil forbindes med forestillingens teatral koder, hvor Josette Fèral er en naturlig bidragsyter.

Analysen avsluttes med en analyse av forestillingen i kontekst, en resepsjonsanalyse av forestillingens virkeevne i det danske samfunnet. Underhypotesen her er; *Forestillingens virkeevne har sammenheng med Underværket...s spill på dansk, politisk retorikk*. I denne delen benytter jeg meg av Richard Schechners teori om relasjonen mellom ”efficacy and entertainment”¹⁵ som jeg har valgt å oversette med; virkeevne og underholdning. Her benytter jeg meg av materiale fra ulike nettsteder, politiske reklamekampanjer og avisartikler i jakten på forestillingens virkeevne. Først undersøker jeg anmeldelsene, deretter diskuterer jeg virkeevnen ut ifra en blogg hvor forestillingen er tema, samt politiske reaksjoner Lollikes virke har fått. Jeg undersøker hvordan distinksjonene som forestillingen spiller på er sentrale i det danske samfunnets politiske retorikk og diskuterer forestillingen opp mot en norsk oppsetning av det samme stykket.

1.2 En subjektiv fortolkning?

I denne oppgaven er det jeg som er forsker og fortolker. Tolkningen vil derfor være en subjektiv fortolkning. Min ”førforståelse” og mine fordommer eller horisonter vil påvirke fortolkningen. Gadamer skriver; ”The important thing is to be aware of one’s own bias, so that the text can present itself in all its otherness and thus assert its own truth against one’s own foremeanings.”¹⁶ Jeg må være kritisk til min egen fortolkning. I denne oppgaven vil jeg anvende en refleksiv metode med utgangspunkt i Mats Alvesson og Kaj Sködbergs refleksive tolkning.¹⁷ Det innebærer at jeg anvender ulike perspektiver i fortolkningen for slik å styrke forskningen og for å sikre en mest mulig refleksjon rundt verket. Dette vil jeg komme nærmere inn på i metodekapittelet.

¹⁴ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004)

¹⁵ Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 130.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, (London: Sheed and Ward, 1989), 269.

¹⁷ Mats Alvesson og Kaj Sködberg, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*, (Lund: Studentlitteratur, 1994)

1.3 Presentasjon av Christian Lollike

Christian Lollike (f. 1973) er en dansk dramatiker og regissør. Han har studert filosofi og litteratur og gått på dramatikerutdannelsen ved Århus teater, hvor han ble uteksaminert i 2001. Han debuterte i 2002 med *Operation Luise og Ferdinand* på Århus teater. Han har blant annet skrevet stykkene: *Undskyld gamle, hvor finder jeg tiden, kærligheden og den galskab der smitter?*, *Dom over skrig*, *Underværket - The Re-Mohammed-ty Show*, *Nathan (uden titel)* og *Grace was here* som har blitt spilt i en rekke byer i Danmark, Sverige og Tyskland. I Norge har han kun blitt spilt en gang; *Underverket eller The-Re-Mohammed-Ty Show* ved Teater Truppen, 2008. Han har vært ansatt som husdramatiker på Aarhus Teater fra 2005-2007.

Christian Lollikes tekster kjennetegnes ved at han utfordrer og sprenger dramatiske konvensjoner som fortellerstrukturer, psykologiske karakterer og fiksjon. I hans senere skuespill benytter han seg av elementer fra virkeligheten, journalistiske reportasjeregrep og filosofiske betraktninger. Stykkene er gjerne samfunnskritiske og spiller på publikums selvransakelse. Tematisk blir han gjerne knyttet til dagsaktuelle temaer. For sine stykker har han blitt nominert til Reumert-prisen tre ganger.¹⁸ I 2003 ble han tildelt *Allenprisen* som deles ut av Danske Dramatikers Forbund. I 2005 fikk han Teater 1 (dansk teatertidsskrift) sin teaterpris og i 2007 mottok han Dansk Retspolitisk Forening sin hederspris Kafkatten. Om tildelingen skriver de:

Det er [...] befriende at oppleve en dramatiker servere de samme spørsmål og problemer på scenekanten i overraskende og forførende kulisser og på en måte, der griber én om hjertet – både kærligheden og hadet i én - som kun de bedste forfattere kan gøre det i ord alene. Den kombination af aktuelle gennemtyggede debatter i avisspalterne med følelsesfulde dramaer på scenen, der ikke blot gentager avisens ord, men bringer os videre mod nye aha-oplevelser og flere nuancer, er storslået og beundringsværdig.¹⁹

Slik utmerker Christian Lollike seg som en viktig representant for den nye generasjonen dramatikere og som en viktig stemme på teaterets scene og i det danske samfunnet.

¹⁸ 2003 - *Operation Luise og Ferdinand*, Århus teater, 2006 – *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show*, Odensherred Teater og *Service Selvmord*, Aarhus Teater. 2007 – *Nathan (uden titel)*, Århus teater .

¹⁹ Retspolitisk Forening, "Kafkat 2007 Christian Lollike", www.retspolitik.dk/?page_id=35, (oppført 2.juni 2008)

TEORI OG METODE

I dette kapittelet vil jeg presentere teorien som ligger til grunn for analysen. Først vil jeg presentere ulike dramaturgiske tenkemåter – verktøy for den dramaturgiske analysen. Med dramaturgiske tenkemåter mener jeg ulike tankesett og teorier som er knyttet til spesifikke dramaturgiske vikemidler. Deretter følger en presentasjon av teoriutviklingen rundt teatralitet og performativitet. Jeg vil redegjøre for ulike begreper knyttet til teatralitet og performativitet som er vesentlige for analysen. Så vil jeg bevege meg over til verktøykassen av spill- og resepsjonsteori, hvor ulike perspektiver som jeg som analytiker og tilskuer vil benytte meg av i analysen. Avslutningsvis i denne delen redegjør jeg for oppgavens metodiske innfallsvinkel.

2. DRAMATURGISKE TENKEMÅTER

”Dramaturgi” er avledet av gresk *dran* ”å handle” og *ergon* ”å arbeide”. Dramaturgi kan dermed forstås som ”arbeidet med sceniske handlinger”.

Gjennom teaterhistorien har dramaturgiske modeller blitt utviklet og framprovosert nye dramaturgiske modeller. Selve begrepet dramaturgi ble først brukt av den tyske dramatikereren og dramaturgen Lessing,²⁰ men dramaturgi er eldre enn som så. Den vestlige dramaturgitradisjonen ble innledet i 330 år f.Kr. da den greske filosofen Aristoteles i *Poetikken* skrev sine retningslinjer for tragedien.

I følge Aristoteles er ”... å dramatisere og la alle personene tre fram handlende og virkende”.²¹ Handlingene skjer her og nå og presenteres som scenisk virkelighet. Det dramatiske eller handlende blir betraktet som teaterets kjennetegn, som teaterets

20 Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen, *Dramaturgi: forestillinger om teater*, (Oslo:Universitetsforlaget, 2005), 88.

21 Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen, *Dramaturgi: forestillinger om teater*, (Oslo:Universitetsforlaget, 2005), 27.

grunnleggende struktur. Dramaet er bygget opp med en begynnelse, midtdel og slutt og drives framover av spenning. I begynnelsen av stykket blir intrigen etablert, spenning stiger og motsetningene skjerpes. Spenningen når et klimaks, vendepunktet inntreer og stykket avsluttes med en form for løsning. Dramaet skulle begrenses i tid og rom som en enhetlig avsluttet handling, i følge Aristoteles, i motsetning til den episke fortellingen som gjerne kunne foregå over flere år, på ulike steder og ha mange side- og underhandlinger. Slik representerer det episke en annen alternativ dramaturgisk struktur. Den episke og dramatiske strukturen behøver likevel ikke å utelukke hverandre eller være motsetninger. De to strukturene finnes i de fleste verk, mente Aristoteles. Aristoteles teori har senere blitt diskutert og videreutviklet blant annet av tyskeren Gustav Freytags (1816-1895). Hans teori om den moderne tragedien avvek fra Aristoteles teori blant annet ved at heltens fall ikke skulle være på grunn av skjebnen, eller slekt slik Aristoteles påpekte, men at fallet var selvforskyldt, på grunn av egne valg og handlinger. En annen teoretiker som benyttet seg av Aristotelisk dramaturgi er Janek Szatkowski. I sine modeller over ulike dramaturgier er begrepet dramatisk dramaturgi bygget nettopp på Aristoteles og Freytags teori om dramaet. Janek Szatkowskis modeller vil jeg komme tilbake til.

Episke elementer i teateret kan spores tilbake til antikkens talekor, men på starten av 1900-tallet ble begrepet episk fylt med nytt innhold. Ervin Piscator (1893-1966) benyttet seg først av begrepet som en betegnelse på det proletarisk politisk teater han skapte i Tyskland på 20-tallet. Likevel er det Brecht som står igjen som skaperen av det episke teater og den episke dramaturgien. Dette skyldes i stor grad at han hadde et omfattende virke som regissør, dramatiker og ikke minst som teoretiker. Det politiske teateret var et opprør mot det realistiske og naturalistiske teateret som henvendte seg til borgerskapet og i liten grad tok opp problemstillinger og livserfaringer knyttet til arbeiderklassen. Brecht ønsket en ny spillestil, nytt innhold og nye virkemidler, uten spill på følelser, virkelighetsillusjon og katarsis. Av den grunn tok Brecht et oppgjør med aristotelisk dramaturgi som krevde enhet i tid, sted og handling, samt tekstlig helhet og logisk sannsynlighet. Han formulerte en ny dramaturgi, den episke dramaturgien. Denne dramaturgien var hensiktsmessig for hans politiske og pedagogiske teater. Sentralt stod underliggjøringen eller distanseringen - *verfremdungseffekten*. *Verfremdungseffekten* skulle være et virkemiddel for å oppnå distanse til hendelsene og situasjoner som ble utspilt. Slik ville publikum oppleve det påfallende fremmede og underlige i situasjonen. Disse bruddene skulle hindre innlevelse og katarsis som den aristoteliske dramaturgi bygger på. De episke bruddene i den dramatiske handlingsgangen

var hos Brecht oftest sang og musikk som kommenterte den dramatiske handlingen, annonsering av hva som kom til å skje i påfølgende scene og bruk av konferansier. Det kunne også være fortellersekvenser hvor skuespilleren henvendte seg direkte til publikum og fortalte hva som kom til å skje og hvorfor det kom til å skje.

Også Antonin Artaud gjorde opprør mot det bestående teateret med sitt Grusomhetens teater på 1930-tallet. Grusomhetens teater skulle benytte seg av en sjokkestetikk. ”Teateret er, som pesten, en krise som løses med død eller helbredelse.” skrev Artaud i *Det dobbelte teater*.²² Publikum skulle bombarderes med estetiske sanseinntrykk. Han ville at teateret skulle vise den irrasjonelle virkeligheten. Hovedmålet var å demonstrere det faktiske kaoset i samtiden. På denne måten ville mennesket bli frigjort fra krisen som styrte dem. For å få til dette ville han stimulere menneskets åndelige krefter. Sjokkartede konfrontasjoner skulle føre til sakral transe som igjen ville gjenopprette kontakten med tilværelsens dypere enhet. Artauds manifest om Grusomhetens teater og den historiske avantgarden som han representerer har vært vesentlig for utviklingen av den simultane eller likestilte dramaturgien. Happenings- og performancetradisjonene vokste fram i forlengelsen av Artaud sitt arbeid.

I ”Theories des moderner dramas” (1956) tar Szondi for seg hva han karakteriserer som problemet med det moderne dramaet. Han bygger på Hegels teori om at sanne kunstverk krever at form og innhold er identiske. Szondi mente at dramaet derfor krevde en nåtidig, mellommenneskelig handlingsgang basert på dialog. Endringen i tematikken i dramaet på slutten av 1800-tallet førte til krise for dette dramaet, i følge Szondi. Det oppstod episke trekk. Han kritiserte Ibsen, Strindberg, Tsjekhov med fler for å bryte med kravene til en dramatisk form. Innhold og form var hos disse dramatikerne ikke identiske og dermed oppstod det et episk problem. Szondi trekker fram ulike løsningsforsøk; tyske ekspresjonistisk jeg-dramatikk, Piscators politiske revyer, spillet om dramaets umulighet hos Pirandello. Her mener han at innhold og form igjen er identiske og slår over i hverandre.

I artikkelen ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen. Dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” fra 1992, presenterer Janek Szatkowski ikke bare to modeller for den velkjente dramatiske (klassiske) og den episke dramaturgien, men også

22 Antonin Artaud, *Det dobbelte teater*, oversatt av Kjell Helgheim, (Oslo:Solum forlag, 2000), 31.

modeller for simultan dramaturgi og metafiksjonell dramaturgi.²³ Disse begrepene har fått et bredt nedslag innen teaterfeltet. Etter en analyse av Antonin Artauds *Blodsprut* etablerer Szatkowski begrepet om simultan dramaturgi. Med simultan menes i denne sammenhengen at i en og samme forestilling forekommer flere budskap, fiksjonsunivers og bilder samtidig. De ulike ”tegnene” utgjør ingen sammenheng med hverandre og skal derfor heller ikke tolkes i forhold til en helhet slik det gjøres i dramatiske og episke forestillinger.

Simultan dramaturgi omtales også som likestilt og visuell dramaturgi. Knut Ove Arntsen lanserte begrepet visuell dramaturgi for å beskrive verk hvor der det visuelle er vel så stor meningsbærer som det tekstlige, som foreksempel i Robert Wilsons teater.

Teorien rundt den metafiksjonelle dramaturgien utvikler Szatkowski ut ifra analyse av Manfred Karges forestilling *Erobringen av sydpolen*. Metafiksjonell betyr at fiksjonen peker på seg selv som fiksjon. Ut i fra dette kan man si at metafiksjonen har vært tilstede i teateret siden Shakespeare sin tid, hvor det ofte var et skuespill i skuespillet. Også hos Brecht peker teateret på seg selv som fiksjon, men i Szatkowskis teori om den metafiksjonelle dramaturgien hører det med en kritikk av representasjoner i det hele tatt; vår virkelighetsoppfatning som konstruksjon, som en fortelling, som en fiksjon. Den metafiksjonelle dramaturgien dekonstruerer og undersøker standpunkter som hevder at noe er rett eller galt. Felles for den metafiksjonelle og simultane dramaturgien er at de begge er rasjonalitetskritiske. Det vil si at de er kritiske til hvordan fiksjoner og fortellinger presenterer ”sannheter” om verden.

I *Dekonstruksjon og dramaturgi* tar Niels Lehmann utgangspunkt i det perspektivet dekonstruksjonene representerer og anvender det som en dramaturgisk spekulasjon.²⁴ Derrida ønsket å bidra til en epistemologisk frigjørelse med sin dekonstruksjon. Men han lanserer sin dekonstruktive tenkning nettopp fordi det ikke er mulig å overskride nærværsmetafysikken fullstendig ettersom ”Vort sprog og vor tænkning er som sådan stadig gennomsyret af metafysisk tankegods.”²⁵ Men det går an å tenke i filosofiske marginer – utvikle en diskurs som ikke bygger på en ”enten-eller”-tenkning, selv om vi ikke klarer å forlate den helt. På

²³ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitetet i Oslo), 1993.

²⁴ Niels Lehmann, *Dekonstruktion og dramaturgi*, (Århus:Aarhus Universitetsforlag, 1996)

²⁵ Niels Lehmann, *Dekonstruktion og dramaturgi*, (Århus:Aarhus Universitetsforlag, 1996), 29.

bakgrunn av Derrida tenker Niels Lehmann dekonstruksjonens teaterpoetikk som en ”differanse”-estetikk, altså en forskjellsetetikk.²⁶ I *Dekonstruksjon og dramaturgi* gjengir Niels Lehmann Derridas dekonstruktive lesning av Artauds teaterpoetikk. I følge Niels Lehmann fordreier han Artauds prosjekt slik at det kan leses som et teater under utvisking. Utvisking er et sentralt begrep hos Derrida. Det stimulerer til forskjellstenkning og problematiserer betydningsproduksjonen. Det forhindrer en enhetlig forståelse, strategien virker som en selvmotsigende og åpner opp for det paradoksale og problematiserende. Videre anvender Lehmann den dekonstruktive teorien som refleksjonsrom for analysen av *Brace Up!* av Wooster Group. Denne analysen har vært viktig leverandør til teorien rundt den metafiksjonelle dramaturgien.

Hans-Thies Lehmanns teori om ”det postdramatiske teateret”²⁷ kan lese som et svar til Szondi. Ved at Szondi i så stor grad fokuserte på det episke, lukket han teorien for videre utvikling. Når Hans-Thies Lehmann beskriver det post-dramatiske teateret tar han utgangspunkt i forestillingen. Han beskriver et teater som springer ut fra den historiske-avantgarden og som har utviklet seg fra 60-tallets performanceteater fram til dagens ubekymrede bruk av tradisjonelle virkemidler. Likevel kan dette teateret som han beskriver, betegnes som teater uten drama. Det er ikke dramaet som er det sentrale i dette teateret. I stedet kan det for eksempel være det seremonielle, landskap eller stemmer som er dreiningspunktet for forestillingen. Både hva Szatkowski omtaler som det simultane og metafiksjonelle formene sammenfaller med Hans-Thies Lehmanns teori om det post-dramatiske teateret.

²⁶ Niels Lehmann, *Dekonstruktion og dramaturgi*, (Århus:Aarhus Universitetsforlag, 1996), 30.

²⁷ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London & New York: Routledge, 2006).

3. TEATRALITET OG PERFORMATIVITET

3.1 Historiske linjer

Teatralitet

Symbolistene formulerte tanken om å finne tilbake til teaterets egenart - reteatralisere teateret. Brudd med illusjonen og ”litteraturen” kom med Lungne-Poes oppsetning av Kong Ubu i 1896. Men reteatraliseringen fikk sitt gjennombrudd først på starten av 1900-tallet blant teatermodernistene i Russland og Tyskland. ”Teatralitet” ble da et nøkkelbegrep. Modernistene tok avstand fra det realistiske og naturalistiske teateret som ønsket å etterligne virkeligheten. Teateret skulle skape en egen virkelighet gjennom synlige, teatrale virkemidler. Tilskueren skulle hele tiden forholde seg til at hun/han var på teater og at skuespillerne kun spilte roller. Dermed ligger teatraliteten både hos tilskuer og skuespiller ettersom de er bevisst den teatrale handlingen. Utøverne trenger ikke nødvendigvis peke på sin egen teatralitet i metafiksjonell forstand, men det ligger allikevel en forståelse hos begge parter at dette er spill. Nikolaj Evreinov regnes for den første teatralitetsteoretikeren. I ”The Theatre in life” (1927) skriver han om teatraliteten som et primærinstinkt hos menneskene som han kaller transformasjonsinstinctet, ”The theatrical instinct”.²⁸ Dette instinkt inneberer at mennesket alltid prøver å forandre virkeligheten og gjøre den bedre. Menneskene er handlende og skaper den virkeligheten de vil ha. Dermed knytter han ikke teatralitetsbegrepet til teaterkunsten, men til menneskets evne til i transformere virkeligheten. På denne tiden var også Georg Fuchs, Vsevolod Meyerhold og Edward Gordon Craig sentrale bidragsytere til re-teatraliseringen. I 1904 kom Fuchs med sitt programskrift for fremtidens teater *Die Schaubühne der Zukunft*. Han mente at en avgjørende forutsetning for at teaterets funksjon skulle endres var at teaterets arkitektur måtte forandres, skillet mellom scene og sal måtte fjernes. Dette fikk han virkelig gjort med Münchener Künstlertheater. Crag så på teateret som et enhetlig visuelt uttrykk. Dermed ble skuespilleren et problem, for skuespilleren brøt med enheten i det visuelle verket. Dette løste han med å lansere ideen om en ”Übermarionette” som kunne erstatte skuespilleren. I Russland jobbet Meyerhold i starten med stilisering og rytme, senere trakk han inn elementer fra *commedia dell’arte*, brøt skillet mellom scene og sal og lot

²⁸ Nikolaj Evreinov, *Theatre in life* (New York: Bretano’s New York Publishers, 1927), 22.

sceneskiftene skje for åpen scene. Å føre teatraliteten inn det offisielle teateret igjen var avgjørende for framveksten av nye teaterformer som det episke og det absurde teateret.²⁹

I senere tid har Josette Féral, er professor i teatervitenskap ved Université du Québec á Montréal, vært sentral innen teatralitetsteori. Hun knytter teatralitet til tilskueren. Tilskueren projiserer teatralitet over på objektet som ikke i seg selv er teatralt. Tilskueren foretar en spaltning av rommet, hvor den delen av rommet som skal teatraliseres ”rammes inn”. Tilskueren står alltid selv utenfor teatraliteten. ”Teatraliteten er snarere resultatet av en handling: Å teatralisere består i å skape symbolske strukturer der hvor det ikke foreligger slike fra før.”³⁰ Å teatralisere vil si å koble ting sammen på en ny måte slik at man blir tvunget til å se annerledes på dem, man oppdager noe nytt. Ettersom Féral knytter teatraliteten til tilskueren og ikke til en egenskap ved tingene, skiller hennes teori seg fra tidligere teoretikere som Evreinov og Meyerhold. Slik åpner Féral for at teatraliteten kan sees på som et fenomen som like gjerne kan forkomme utenfor teateret som innenfor. Tilskueren som den sentrale aktøren gjør at hennes teatralitetsteori kan leses som resepsjonsteori. Jeg vil gå videre inn i Féral's teori senere i dette kapittelet.

Performativitet

På 1950-60-tallet dukket performancekunsten opp i USA. ”Performance art” ble en samlebetegnelse, et inkluderende begrep for kunst som vanskelig lot seg kategorisere. Performativitet ble et begrep nært knyttet til performancekunsten. Kunstformen blir ofte sett i forlengelsen av den historiske avantgarden. Spesielt dadaistenes iscenesatte diktopplesninger og utstillinger i Zürich fra 1916-1920 og de italienske futuristenes utforskning av kunstsjangere med hastighet, teknologi og vold, blir trukket fram som inspirasjon for performancekunsten. Kroppskunst, konseptuell kunst, steds spesifikke forestillinger, kjønn, anti-tekst og anti-logos var sentrale orienteringsfelt i performancekunsten. Richard Schechner hadde på denne tiden en performancegruppe i New York, *The Performance Group* (senere kjent som *The Wooster Group*). I tillegg var han da, og er stadig, en særdeles sentral person i henhold til teoriutviklingen på dette feltet. Han bruker antropologien som utgangspunkt for sin teatervitenskaplige tenkning og sammen med Victor Turner utviklet Schechner blant annet

²⁹ Med det offisielle teateret mener jeg det borgelige teateret. Hvorledes det stod til med teatraliteten utenfor det borgelige teateret vil jeg ikke gå inn på her.

³⁰ Josette Féral, ”Et rom og en intesjon, takk!:intervju med Josette Féral” av Ragnhild Tronstad i *3T: Tidsskrift for teater og teori*, nr 2, (Bergen, 1997), 2.

teori om performativitet.³¹ Schechners performancebegrep favner vidt og rommer hverdagslig atferd, ritualer, sport, lek og kunst. Marvin Carlson, professor i teater ved universitetet i New York, mener at all menneskelig atferd kan bli sett på som performance.³² Slik har performanceteori bidratt med teori til andre fagfelt som sosiologi, sosialantropologi med fler.

Vi ser også at postmodernismen og poststrukturalismen må forstås i forhold til hverandre. "Postmodernism is a practice in the visual arts, architecture and performance art. Poststructstralism, a.k.a. "deconstruction," is an academic responce to postmodernism." skriver Schechner.³³ Sammen konstituerer de praksis og teori om performativitet. Poststrukturalistene arbeider mot det bestående hegemoniet som opprettholder status que (politisk, sosialt og filosofisk), strukturalistenes generalisering, universalisme og binære motsetninger. Poststrukturalistene opponerte mot all hentydning til noe universelt, originalt eller primært/først. Dette er tanker vi kjenner igjen fra Derridas dekonstruksjon i kapittelet om damaturgi.³⁴

Performancebegrepet kan knyttes til konstruksjonen av sjangere og etnisitet. I *Perforamtive Acts and Gender Konstruktitionon*³⁵ skriver Judit Butler hvordan sjangere er kulturelt skapt og at vi gjennom øvelse trener oss slik at vi passer inn. Å skape inndeling for ulike etniske kategorier er problematisk ettersom det er store variasjoner på tvers av populasjonen. Visuelle kjennetegn er upålitelige. Under apartheidtiden i Sør-Afrika splittet slike kategoriseringer familier, noen familiemedlemmer kunne bli kategorisert som "svarte" og andre som "fargede". Derav fikk de ulike rettigheter og muligheter, selv om de hadde samme opprinnelse. Slik framstår rase som en kulturell konstruksjon og har ingen basis i biologi eller genetikk.

Også identitet kan sees på som konstruksjon. I *Critical Theory and Performance* skriver Elin Diamond om "The violence of we".³⁶ Hun tar utgangspunkt i Héléne Cixous beskrivelse av den farlige gleden og tilfredsstillelsen med identifikasjon. Ved å identifisere seg med andre

³¹ Turner var sosialantropolog og hadde ritualet som sitt spesialfelt.

³² Marvin Carlson, *Performance a critical introduktion*, (New York/London: Routledge, 2004), 4.

³³ Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York: Routledge, 2006), 141.

³⁴ Poststrukturalisme og Derridas dekonstruksjon har en rekke forskjeller også, men de sammenfaller i det de begge bærer i seg en kritikk av strukturalismens tro på noe sant og riktig og bruk av distinksjoner. Her er det nettopp disse likehetene som er det sentrale.

³⁵ Judit Butler, "Perforamtive Acts and Gender Konstruktition: An essay in phenomenology and feminist Criticism." i *Theatre Journoal* 40, nr.4 (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988).

³⁶ Elin Diamond, "The violence of "We": Politicizing Identification" i *Critical Theory and Performance*, Janelle G. Reinelt og Joseph R. Roach (red.), (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998) s.390-399.

søker man seg inn i det autoritative "vi". Identifikasjonens tilknytning til det autoritative "vi" har eksistert i resepsjonsteorien siden Platon og Aristoteles. Platon påpekte at identifikasjon konstruerer personligheter. I en forestilling vil det si at man gir seg hen til forestillingen og identifiserer seg med helten. Aristoteles mente at vi lærer ved å imitere. Mimesis er dypsett epistemologisk, en måte å vite og dømme sannheten på. I en forestilling vil et sett normative regler settes opp, de vil inkludere noen og ekskludere andre. Den psykiske aktiviteten som identifisering er, destabilisere subjektet ettersom vi identifiserer oss med andre. Identifikasjon kan betegnes som psykisk og sosial, og kan ha politiske effekter. På slutten av 1800-tallet så man at den dramatiske realisme som var dominerende på teaterscenen bygget på en identifisering av tilskueren i et borgelig "vi". Gjennom denne identifiseringen forsterket realismen den sosiale rangeringen i samfunnet som den speiler. Brechts proletariske teater var en reaksjon på og kritikk av det ekskluderende "vi-et" den dramatiske realismen stod for. Freud peker på at identifikasjon kan føre til og ha sammenheng med terror og vold. Også Cixous knytter identifikasjon til vold. Å identifisere er ikke bare å innlemme og involvere, men også bli innlemmet. Slik inkluderer og ekskluderes mennesker på grunnlag av identifisering. De ekskluderte får slik sin identitet destabilisert ved at de blir ekskludert fra "vi-et". Voldelige utslag som følge av denne identifisering tilhører resepsjonsteorien. Men her ser vi at performativitetsbegrepet også kan være en del av konstruksjonsdannelser som destabiliserer individet og etablerer et "vi". Et "vi" kan få voldelige eller dominerende konsekvenser.

Michael J. Sidnell viser til at performativitet også gjør seg gjeldene i skrift og tekst. I sin artikkel "Performing writing: Inscribing theatre"³⁷ argumenterer Michael J. Sidnell for at skrift både kan være innskrivelse av performance og en performance i seg selv. Altså er ikke skrift og performance motsetninger.³⁸ Sidnell tar utgangspunkt i Hegels argument om at tekst skrevet for teater, altså dramatik, har en indre dramatisk verdi som først kommer til sin rett ved en iscenesettelse. Hegel erkjenner både tekstens teatrale verdi og den litterære. Sidnell peker på at teksters iboende performativitet vises ved at oppmerksomheten rundt teksters meninger og effekter er avhengig av kvaliteten og konteksten til hvordan teksten artikuleres. I teaterteksten er det skrevet inn en oppføringspraksis, mener han og han betegner dette som

³⁷ Michael J. Sidnell, "Performing writing: Inscribing theatre" i *Modern Drama* volume xxxix, nr 4 (Toronto : Published for the Graduate Centre for Study of Drama by the University of Toronto Press, 1996)

³⁸ I min presnetasjon av Sidnell vektlegger jeg aspektet om at skrift kan være en innskrivelse av en performance ettersom det er det jeg har bruk for i min analyse av teksten.

tekstens evne til ”poeticity” - performativitet.³⁹ Også Austinian demonstrer at ord faktisk gjør ting. De kan forstås som talehandlinger, noe Ralph Waldo Emerson også vektlegger. Ord kan forstås som handlinger ettersom ord også er handlinger og handlinger kan forstås som en form for ord. Disse måtene å forholde seg til språk på, viser fram performativiteten i skrift og i tekster.

En viktig bidragsyter til utforskningen av performativetsbegrepet i dag er Erika Fischer-Lichte. Hun har en kultursosiologisk bakgrunn og er professor i teatervitenskap ved Institut für Theaterwissenschaft ved Freie Universität Berlin og leder det tverrfaglige prosjektet ”Kulturen des Performativen”. Hennes performativetsbegrep legger til grunn et oppgjør med det tekstbaserte teateret. Teaterforestillingen skal ikke lenger forstås som en representasjon av en foreliggende tekst. Forestillingen blir til i og med seg selv, den eksisterer kun som den betydningshandlingen den er.⁴⁰ Den kan ikke reduseres til en bakenforliggende mening som kun har sin betydning i selve handlingen. Det er i selve nærværet – det unike møtet med publikum at essensen ligger, slik det også er med happenings. En hermeneutisk tilnærming gir derfor liten mening da den ikke er i stand til å fange hva som skjer i selve forestillingssituasjonen. Vendingen mot det performative i teateret på 1960-tallet gikk i stor grad ut på at forholdet mellom tilskuer og skuespiller ble endret. Her var det ikke et ønske om en representasjon av en fiktiv verden, men at teateret skulle konstrueres rundt forholdet mellom tilskuer og skuespiller.

Også i Århus forskes det i disse dager på performativetsbegrepet. ”Performativitet og teatralitet som handlingskonstruksjon og betydningsdannelse” heter prosjektet som er ledet av magister i kunst, Torunn Kjølner. Hun betrakter performativetsbegrepet i lys av teatralitetsbegrepet:

”En forskel, der kan markeres, er, at performativitet ikke i samme grad som teatralitet indtænker en repræsentation eller en reference til en given forestilling som forudsætning: Mens teatralitetsbegrebet lover en form for transparens og analytisk afstand til handlingen, rollen eller begivenheden, har performativiteten en mere immersiv kvalitet.”⁴¹

³⁹ Michael J. Sidnell, ”Performing writing: Inscribing theatre” i *Modern Drama* volume xxxix, nr 4 (Toronto: Published for the Graduate Centre for Study of Drama by the University of Toronto Press, 1996), 549.

⁴⁰ Morten Kyndrup, ”Performativitet, æstetikk, utsigelseser” i *Peripeti: Tidskrift for dramaturgiske studier*, nr.6 Performativitet, Erik Exe Christoffersen (red), (Århus: Universitetet i Aarhus, 2006), 37.

⁴¹ Torunn Kjølner, ”Performativitet og teatralitet som handlingskonstruksjon og betydningsdannelse”, 22.mars 2006. <http://www.videnssamfundet.au.dk/forskning/omraader/hovedtema/undertema6/performativitet>

Hun betrakter performativitet og teatralitet som to poler på en skala. På denne skalaen står performativiteten for meningsdannelsen i øyeblikket ”hvor situationen opsluger aktøren”⁴², mens teatraliteten står for meningsdannelse gjennom signifikasjonsprosesser (lesning av tegn).

3.2 Spaltningen av rommet

Som tidligere nevnt bryter Josette Fèral med tanken om at teatraliteten ligger i tingene selv. Hun mener at teatralitet består i å sette ting i nye sammenhenger slik at vi blir oppmerksomme på dem og ser annerledes på dem. Dermed er det to ting som må til for at noe skal kunne kalles teatralt; et rom hvor noe hender (et bestemt forhold mellom forskjellige objekter og handlinger) og en tilskuer. Fèral mener at man ikke kommer utenom rom-begrepet når man skal definere teatralitet og støtter seg på Donald W. Winnicotts potensielle rom – ”potential space”. ”Potential space” er en term Winnicott bruker for å referere til erfaringsrommet som ligger mellom virkelighet og fiksjon.⁴³ Tilskueren identifiserer teatraliteten, enten ved teatrale tegn, markører eller innramming, eller via forhåndskunnskap. Det hjelper ikke at skuespilleren vet at det er snakk om spill, tilskueren må kunne lese at det er spill. For det er tilskueren som skaper teatraliteten i sitt hode, via spaltning av rommet. Tilskueren utfører den teatrale prosessen og identifiserer den som teatral prosess. En tilskuer kan teatralisere hva som helst av hva hun/han ser, altså er det blikket som teatraliserer. Selvfølgelig kan aktørene skrive inn teatralitet i en forestilling som tilskueren plukker opp.

”In fact, theatricallity is the result of a series of cleavages (inscribed by the artist and recognized by the spectator) aimed at making a disjunction in systems of significations, in order to substitute other, more fluid ones.”⁴⁴

Spaltningen kutter hendelsen fra dagliglivets sfære og isolerer hendelsen slik at den framstår som en representasjon. Representasjonen er grunnlaget for fiksjonen. Dualiteten - gapet mellom dette rommet og det dagligdagse rommet ser tilskueren og navigerer mellom dem. Dette utgjør betingelsene for teatralitet. Spaltningen kan også sette virkelighet opp mot fiksjon.

(oppsøkt 20. august 2007)

42 Torunn Kjølnér, ”Performativitet og teatralitet som handlingskonstruksjon og betydningsdannelse”, 22.mars 2006, <http://www.videnssamfundet.au.dk/forskning/omraader/hovedtema6/undertema6/performativitet> (oppsøkt 20. august 2007)

43 Donald W. Winnicott, *Playing and Reality*, (New York: Routledge, 1971)

44 Josette Fèral (red), *Substance: Theatricality*, 98/99 vol 31 nos.2 & 3, (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002), 10.

Likevel vil det alltid være elementer ved representasjonen som innskriver seg i virkeligheten som foreksempel skuespillernes kropper. Denne dualiteten vil tilskueren igjen kunne leke og navigere mellom. Teatralitet er resultatet av disse to simultane spaltningene; spaltningen av rommet (det daglige og representasjonens rom) og mellom fiksjon og virkelighet. Tegn og objekter plassert i andre enn sine vante omgivelser utsier noe annet. Tilskuerens øyne ser og gjenkjenner dette gapet mellom virkelighet og fiksjon hvor teateret finner sted. Denne prosessen er teatraliteten i følge Fèral.

I forordet til Substance 98/99 volum 31 skriver Fèral at motsetningene mellom performativitet og teatralitet i dag hovedsaklig er retorisk. Performativiteten er en del av teatraliteten.

Begge deler er avgjørende for en forestilling:

”Performativity is the heart of what makes any performance unique each time it is performed: theatricality is what makes it recognizable and meaningful within a certain set of references and codes. Each art form, each artist, even each aesthetics presess from a combination of both performativity and thearicality that is different in every instance but necessarily calls upon both elements.”⁴⁵

Fèral mener teatraliteten og performativiteten er avhengig av hverandre for å være en levende og ikke død kunstform. En forestilling som kun er basert på performativitet vil bli ”carried away by the action itself”.⁴⁶ Slik gjør den seg utilgjengelig for tilskueren, ettersom tilskueren ikke kan forstå det som en meningsfull prosess knyttet til tegn, koder og referanser. Uten teatraliteten blir performansen meningsløs.

Også i performance art finnes det teatralitet ettersom også performance art får en til å se ting annerledes. Men performance balanserer alltid på grensen til teatraliteten. Likevel mener hun at performance setter grensene for denne prosessen, ved at noe reelt hender på scenen. Når virkeligheten trer fram forsvinner teatraliteten. Likevel kan man da velge å gå hinsides den virkeligheten performansen bringer, og se handlingene som ”teatrale”. Performancekunstens problematisering av forholdet til publikum viser den teatraliteten som teatret forsøker å skjule. I et intervju med Ragnhild Tronstad sier hun at noen tekster ”ber om å bli teatralisert”, ikke bare lest.⁴⁷ De trenger teateret for å bli realisert. Disse tekstene er gjerne knyttet til kropp.

⁴⁵ Josette Fèral (red), *Substance: Theatricality*, 98/99 vol 31 nos.2 & 3, (Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 2002), 5.

⁴⁶ Josette Fèral (red), *Substance: Theatricality*, 98/99vol 31 nos.2 & 3, (Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 2002), 5.

⁴⁷ Ragnhild Tronstad, ”Et rom og en intensjon, takk!: intervju med Josette Féral”, *3T: Tidsskrift for teater og teori*, nr 2, (Bergen:1997), 6.

Dette gjelder også tekster hvor karakterene ikke er bestemt. Hun mener at uten en skuespiller er disse tekstene umulige å lese. Skuespillerens kropp er et av de viktigste elementene for scenisk teatralitet.

3.3 Ulike teatrale uttrykk

Anne Britt Gran er en viktig bidragsyter til teori om teatralitetsbegrepet i Norge. Hun benytter seg av og bygger videre på teatralitetsteoretikere som Josette Féral og Michael Kirby. I boken *Vår teatrale tid*, 2004, argumenterer Gran for at i et samfunn som er sterkt regissert, altså teatralt, vil det være et stort sug etter noe virkelig og ekte. Det vil man foreksempel kunne finne i kunsten som i en teatral tid i utstrakt grad vil hige etter det autentiske, det virkelige og ekte. Begrepet teatralitet står i en nær relasjon til motsatsen autentisitet. Det teatrale er et relasjonelt fenomen; ”det teatrale forholder seg alltid til sin motpart i form av det ikke-teatrale”.⁴⁸ Det teatrale er avhengig av at noen ser på og oppfatter det som teatralt. Altså er teatraliteten sterkt knyttet til blikket, også for Gran. Hun skiller mellom det uttalt teatrale og det uuttalt teatrale. ”Denne forskjellen trenger vi for å skille mellom det opplagte og synlige teatrale – det som peker på sin egen iscenesettelse – og det tilsynelatende autentiske som skjuler at det er iscenesatt.”⁴⁹ Det uuttalte teatrale handler om en villet autentisitet, det ønsker å framstå som autentisk og ekte. Teater som bygger på å skape en illusjon vil falle under denne kategorien. Dette teateret skjuler sin iscenesettelse, selv om det er iscenesatt. Teatraliteten blir tildekket. Anne-Britt Gran putter det realistiske teateret inn under denne kategorien. Det uttalte teatrale er opplagt teatralt, det peker på og synliggjør iscenesettelsen. I denne kategorien putter hun revy og musikal. ”Det uttalt teatrale handler om en villet teatralitet”, mens det uuttalte teatrale ”handler om en villet autentisitet”.⁵⁰

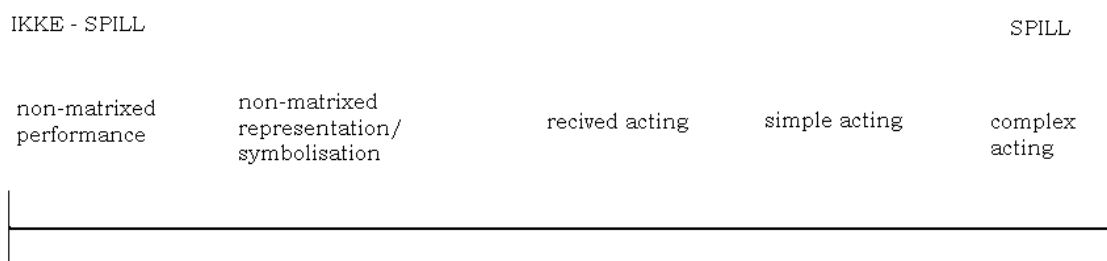
48 Gran, Anne-Britt, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Lysaker: Dinamo forlag, 2004), 12.

49 Gran, Anne-Britt, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Lysaker: Dinamo forlag, 2004), 13.

50 Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Lysaker: Dinamo forlag, 2004), 14.

3.4 Grader av spill

Michael Kirby opererer med en skala – grader av ”acting” altså spill:



Ikke-spill, ”non-matrixed performance” er den ene enden av skalaen.⁵¹ Da er aktøren så godt som seg selv, ikke knyttet til matrisen av karakter, situasjon, sted eller tid. Om en aktør er iført symboler som kan gi assosiasjoner til representasjon, men aktøren ikke spiller, svekkes symbolene. Dette betegner han som ”non-matrixed representation” eller ”non-matrixed symbolization”.⁵² Av og til kan symbolene og rammene bli såpass sterke at tilskueren opplever det som spill selv om det fra aktørens side ikke er det. Dette kaller Kirby ”received acting” altså tilsynelatende spill.⁵³ Så langt er spillet eller representasjonen noe tilskueren tillegger aktøren, det kommer ikke fra skuespilleren selv. Innen ”simple acting” - enkelt spill, gjør aktøren noe, simulerer, representerer eller liknende.⁵⁴ Enkelt spill kan være psykologisk, emosjonelt eller knyttet til handling, men spillet er endimensjonalt. Er spillet nyansert og komplekst har vi nådd den andre enden av skalaen – ”complex acting”.⁵⁵

Også Schechner skaper begreper til grader av spill. Menneskers framtoning betegner han som ”me, not-me, not-not-me” – meg, ikke-meg, ikke-ikke-meg.⁵⁶ *Meg* knyttes til slik vi oppfører oss når vi er for oss selv - helt privat atferd, *ikke-meg* er når vi helt klart og tydelig trer inn i en annen rolle som når man spiller Hamlet i en forestilling. *Ikke-ikke-meg* bruker Schechner til å betegne adferd når vi tilsynelatende opptre som oss selv, men ettersom man

⁵¹ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 3.

⁵² Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 4.

⁵³ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 5.

⁵⁴ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 6.

⁵⁵ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 9.

⁵⁶ Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York: Routledge, 2006), 35 og 72.

opptrer for noen er atferden forskjellig fra om man er for seg selv. Altså framstiller man en versjon av seg selv. Anne-Britt Gran knytter *me* til ikke teatral, autentisk selv, *ikke-meg* finner man både innen det uttalt og det uuttalt teatral. *Ikke-ikke-meg* knytter hun til det uuttalt teatrale. Disse tre måtene å opptre på kan sees på performative strategier.

3.5 Performativitet som simulakre og performancens virkeevne.

La oss starte med å se på Schechners performancebegrep. I *Performance studies* forklarer Schechner "to performe" på bakgrunn av:

"being" - å være - selve eksistensen

"doing" - å gjøre/handle - aktivitetene eller handlingene til alt som eksisterer

"showing doing" - å vise gjøren eller handlinger⁵⁷

Å vise handlinger er performing. Performing peker på, understreker og viser fram handlinger.

Performanser av kunst, ritualer og hverdagsliv er "restored behaviors". Restored behavior er "me behaving as if I were somebody else" eller "as I am told to do" eller "as I have lurned".

⁵⁸ Det vil si at atferden ikke kommer fra en selv, den er "gitt" utenifra. Slik opptrer aktørene en annen enn en selv. Dette kan man også finne i dagliglivet ettersom all handling har blitt utført før. Alle handlinger er derfor kun kopier.

Schechner trekker fram simulering som en performativ teknikk.⁵⁹ Med postmodernismen og poststrukturalismen har simulering som konsept fortsatt å utvikle seg. Simulering er en strategi, en måte å se verden på. Simulering er ikke bare en kopi av en original, men kan framstå mer som en kloning. Simuleringen framstår da som en gjentakelse av seg selv, som en annen, hvilket gjør simulering i aller høyeste grad performative. Dette fører også til at det ikke er noen forskjell mellom original og kopi, skriver Schechner. For å kunne ha en formening om "hva som kom først" – altså originalen, må en ha kunnskap utover simuleringen ettersom dette ikke kommer fram av simuleringen. En overbevisende simulering er en gjengivelse som er så perfekt at den er umulig å skjelne fra originalen. Jean Baudrillard peker på fire faser som kommer som følge av avbildningen eller simuleringen:

⁵⁷ Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York: Routledge, 2006), 28.

⁵⁸ Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York: Routledge, 2006), 34.

⁵⁹ Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York: Routledge, 2006), 133 og 141.

it is a reflection of basic reality
it masks and pervert a basic reality
it masks the absence of a basic reality
it bears on relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum.⁶⁰

Baudrillard peker også på "Feining to have what one doesn't", altså; å late som om man har hva man ikke har, er en simulering som kan produsere "sanne" symptomer. Slik kan man ved å late som, simuleringen, bli til det virkelige livet. Schechner framstiller det slik;

real life → pretending → acting on stage → simulating → real life



61

Her beveger man seg fra venstre mot høyre, og tilbake til venstre som en loop, da *virkelig liv* ytterst til høyre sammenfaller med *virkelig liv* helt til venstre. Eller er andre gangen *virkelig liv* forekommer egentlig *virkelig liv*? Dette filosofiske spørsmålet lar Schechner henge i luften. Et annet vesentlig spørsmål i denne sammenhengen er; når det simulerte kan framstå som virkelig, da kan vel også det motsatte skje - det virkelige opptrer som simulert? Er det simulert virkelighet eller er det det stikk motsatte, virkelig simulering?

Det er teoretisk ingen grenser for performativitet, slik det ikke er noen praktiske grenser for performancekunsten. Performativitet kan være tydelig markert eller diffus. Performativitet kan være en spesifikk talehandling som et løfte, veddemål, en teknikk eller en kvalitet.

Schechner redefinerer hva performance betyr og hva den gjør. I *Performance Theory* skriver Schechner blant annet om "efficacy" – som jeg velger å oversette med termen virkeevnen og "entertainment" – underholdningsaspektene ved ritualer og teater.⁶² Om man kaller en forestilling ritual eller teater kommer stort sett an på kontekst og funksjon - hvor det blir framstilt, av hvem og under hvilke omstendigheter. Performanser med en virkeevne knytter

⁶⁰ Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York: Routledge, 2006), 134. Samt Baudrillard, *Simulations*, (New York: Semiotext(e) 1983), s.11-12.

⁶¹ Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York: Routledge, 2006), 134.

⁶² Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 112.

han til ritualet, mens performancer hvor underholdningsaspektet står sterkest knytter han til teateret.

Efficacy Ritual	← →	Entertainment Theatre
results link to an absent Other symbolic time performer possessed, in trance audience participates audience believes criticism discouraged collective creativity		fun only for those here emphasis now performer know what s/he's doing audience watches audience appreciates criticism flourishes individual creativity ⁶³

Men ingen performance kan kun være virkeevnen eller underholdning. Begge deler vil være tilstede, men i ulik grad, men et av aspektene vil dominere. Historisk kan man se at i ulike kulturer og i ulike perioder vil virkeevne og underholdningsaspektene variere. Det ene aspektet avtar samtidig med at det andre forsterkes. Disse endringene har med kulturens sosiale struktur å gjøre, mener Schechner. Men performance er ikke et passivt speil av disse sosiale endringene, men en del av den komplekse prosessen som fører til endringer. Han påpeker at utviklingen ikke har noe med evolusjon å gjøre, det ene er ikke dårligere eller bedre enn det andre. Poenget er at virkeevne og underholdning er i en dynamisk relasjon til hverandre.

3.6 Performativitet som en liminal tilstand

I *Peripeti* nr 6 skriver Falk Heinrich i artikkelen ”Kroppens taushet, refleksjon over performativitet”⁶⁴ om Erika Fischer-Lichtes begrep ”between and betwixt” fra Fischer-Lichtes bok *Ästhetik des Performativen*, 2004. Med dette begrepet ønsker hun å beskrive den performative estetikken som preget scenekunsten etter hva hun betegner som ”the performative turn” som tidfestes av henne til 1960årenes neoavantgardistiske eksperimenter. ”Between and betwixt” er en liminal tilstand hvor tradisjonelle distinksjoner mellom subjekt/objekt, aktør/resipient, verk-, produksjons- og resepsjonestetikk kollapser.

⁶³ Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 130.

⁶⁴ Falk Heinrich, ”Kroppens Tavshed: refleksjoner over performativitet” i *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier*, nr.6 - Performativitet, Erik Exe Christoffersen (red), (Århus: Universitetet i Aarhus, 2006), 47.

Disse distinksjonene fungerer ikke i det man skal nærme seg performativitetens essens. Distinksjonenes kollaps blir i stedet selve essensen – en forskjellsløs begivenhet hvor det absolutte nærværet finner sted. Dreiningspunktet til Fischer-Lichte er kroppen, både tilskuerens og aktørens kroppers samtidige nærvær. Kroppenes nærvær fører til en selv-genererende feedbackloop mellom aktør og resipient. Dette gjør at enhver oppførelse blir en singular begivenhet. Fischer-Lichtes teori om performativitet er inspirert av Heideggers fundamentalontologi som søker eksistensen i en umiddelbar persipert stemnings- og betydningsdannelse.

Heinrich tar Fischer-Lichtes kollapset av tradisjonelle motsetninger alvorlig, men han mener at man trenger en forskjellstekning for å kunne iaktta. Jeg stiller meg også kritisk til Fischer-Lichtes tro på det fullstendige kollaps. Jeg leser det som at hun via kollapset tror å unnslippe metafysikken. Jeg støtter meg til Derrida og tror ikke det er mulig. Men Fischer-Lichtes performativitetsteori leser jeg som et uttrykk for den ene enden av skalaen mellom det performative og det teatrale. Fischer-Lichte performativitetsbegrep innebærer et totalt nærvær basert på kroppslighet. Begrepet nærvær vil jeg diskutere videre i lys av Gumbrechts teori om nærværet.

3.7 Oppsummering

Om Fisher-Lichtes performativitetsbegrep befinner seg på den ene enden av skalaen kan vi si at Anne-Britt Grans begrep om det uttalt teatrale befinner seg i den andre enden av skalaen. Det teatrale knytter seg til tegn og fortolkning, mens performativitetsbegrepet forholder seg til et nærvær og opplevelsesaspekt.

	Teatralitet		Performativitet
<u>Schechner:</u>	Ikke-meg	ikke-ikke-meg	meg
		underholdning virkeevne	
		simulering	
<u>Gran:</u>	uttalt teatralt		autentisk
		uttalt teatralt	
<u>Fischer-Lichte:</u>			between and betwixt
<u>Kirby:</u>	complex acting		non-matrixed performance
		non-matrixed representation/symbolization	
		received acting	
	simple acting		
<u>Féral:</u>		spaltningen av rommet	
	Tegn		den enestående

Min framstilling ovenfor må ikke forstås som kategorier, men som en glidende skala. Komplekst spill er teatralt, men kan oppfattes som ikke-spill og visa vers. Slik kan en forestilling eller et spill spille på de ulike teatrale og performative strategiene. Dette vil vi se at det gjør seg gjeldende i analysen.

Både teatraliteten og performativiteten fordrer en tilskuer. Tilskueren spalter rommet og leser de teatrale tegnene. I møte med det performative responderer tilskueren intuitivt. Tilskuerens posisjon vil jeg diskutere videre i lys av resepsjonsteori.

4. SPILL- OG RESEPSJONSTEORI

Spill er en inkluderende term. Den favner alt fra barns lek, dyr, kunst, teater, sport, gambling, brettspill til begreper innen matematikk, økonomi og kommunikasjon. Slik kan spill komme til uttrykk på mange forskjellige måter og ha forskjellig grad av ”seriøsitet” og ulik grad av regler knyttet til seg. Til ulike tider og i ulike kulturer har man forholdt seg til spill på forskjellige måter. Spillet har vært rasjonalisert og kontrollert eller blitt sett på som positivt i sin frie utfoldelse, kreativt og handlende. Fra begynnelsen av det tyvende århundre fikk spillbegrepet en fornyet oppmerksomhet blant annet ved Johan Huizingas *Homo Ludens*.⁶⁵ Når det gjelder spillteori innen kunst og estetikk er Hans-Georg Gadamer's bidrag av vesentlig betydning.

Resepsjonsforskningen har fått økt oppslutning i Europa og Skandinavia de siste årene. Resepsjonsforskning har mye til felles med cultural studies og oppsto i den samme tidsperioden. Men Vsevolod Meyerhold var tidlig ute og tok initiativ til en grundig studie av publikums atferd under forestillingene så tidlig som i 1925. Først på 1980-tallet ble man igjen interessert i hvordan publikum responderte emosjonelt og intellektuelt på forestillingen. Blant annet utførte David A. Addington og Brian Hamor Lee en rekke eksperimenter på publikummere som ble publisert i *Empirical Research in Theatre*.⁶⁶ Men hvordan undersøke? Vil ikke alle oppleve en forestilling forskjellig? Dette er noen av spørsmålene den svenske resepsjonsteoretikeren William Sauter tar med seg inn i sin teori om tilskuerens nivåer av persepsjon. Tilskueren persiperer, mens forskeren foretar en resepsjonsanalyse av tilskuerens persepsjon. I dag finner vi resepsjonsteori som anlegger et semantisk, meningsfortolkende perspektiv og teori som støtter opp under et nærværs og opplevelsesaspekt. Av teorien nedenfor vil vi se at begge disse perspektivene er representert.

Flere teoretikere som Sauter og Gadamer presenterer spill som et inkluderende begrep. Det engelske ordet ”play” kan oversettes med både termen spill og med termen lek. Spill gir assosiasjoner til brettspill, kortspill, sport og skuespillerkunst. Lek assosierer jeg umiddelbart

⁶⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, (Amsterdam : Pantheon, 1939)

⁶⁶ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 38.

med barns lek. Når jeg i det følgende benytter meg av termen spill bruker jeg det i vid forstand slik at det også inkluderer lek.

Noen av teoretikerne vi møter i dette kapittelet diskuterer også begreper som teatralitet og performativitet. Dette vil jeg redegjøre for der jeg mener det kan gi interessante perspektiver til deres spill- og resepsjonsteori.

4.1 Spilletts egenart

Hans-Georg Gadamer ønsker å fri estetikken fra den subjektive forståelsen som har preget estetikkfilosofien siden Kant. I *Truth and Method* (1975) presenterer han sin spill-teori.⁶⁷ Spillet har ikke noe med subjektet, den som spiller, å gjøre. Spilleren vet hva som er spill og at hans virksomhet bare er spill, men han vet ikke hva det er han "vet". Derfor kan man ikke finne ut av spillets vesen ved hjelp av subjektet, altså spilleren. I stedet leter Gadamer etter spillets grunnleggende væremåte. Det karakteristiske med spillets måte å være på er bevegelse fram og tilbake, fram og tilbake. Et trekk krever et mottrekk: "In order for there to be a game, there always have to be, not literally, but something else with which the player plays and which automatically responds to his move with a countermove."⁶⁸ Når katten leker er ballen motspilleren som overraskende beveger seg i ulike retninger.

Bevegelsen fram og tilbake kan være preget av spenning som i en konkurranse, men spillet krever alltid en form for letthet fordi det bare er spill og lek, i motsetning til virkelighet, det er ikke på alvor. Likevel kan spillet selv inneha et alvor med lover og regler selv om den som spiller vet at det bare er spill. Spilleren må gå opp i spillets alvor for å få noe ut av spillet. Når spilleren gjør det, går spillet av seg selv, uten anstrengelse. "...all playing is a being-played".⁶⁹ Ved at spilleren går opp i spillet (noe han må for å spille) blir spillet herre over spilleren. Til og fra bevegelsene er også avgjørende for spillets ånd. Måten bevegelsene er arrangert på, utgjør strukturen og gir det dets ånd som er ulik fra spill til spill.⁷⁰

⁶⁷ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, (London:Sheed and Ward, 1975).

⁶⁸ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2.utgave, (London:Sheed and Ward, 1989), 105-106.

⁶⁹ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2.utgave, (London:Sheed and Ward, 1989), 106.

⁷⁰ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2.utgave, (London:Sheed and Ward, 1989), 107.

Det menneskelige spillet kjennetegnes av at det spiller *noe*. Først velger en person å spille, så tar personen på seg noen holdninger - en attityde - en rolle som spiller, som er ulik fra sin vanlige måte å opptre på. Det særegne ved kunstens egenart som framstilling er nettopp at det er en framstilling av noe, *for noen*. Kunsten har et delaktig publikum. En skuespiller går ikke opp i framstillingen, slik et barn gjør når det leker eller spiller. Skuespillet viser til noe utover seg selv til den delaktige publikummer, fordi det er en framstilling for noen, mens barnet derimot leker og spiller for sin egen del og for seg selv. En teaterforestilling blir først en forestilling i møtet med et publikum. Slik er det ikke i sportens verden. Der er man ikke avhengig av å framstille noe *for noen*. En fotballkamp er fullt og helt en fotballkamp, uavhengig av tilskuernes tilstedeværelse. Kunstens spill bærer i seg en overskridelse. Spillerne overskrider seg selv ved at de framstiller en meningsfull helhet for tilskueren. Tilskueren er en del av spillets lukkede sirkel og må være tilstede for å fullbyrde spillet. Et godt eksempel på det synes jeg man finner på teateret hvor det heter prøve så lenge det ikke er tilskuere tilstede. Med tilskuerne tilstede heter det forestilling. Er det en gjennomgang av stykket med publikum før premieren, før det er ferdig, kalles det prøveforestilling. Som i alt spill, framstilles skuespillet av at skuespillerne spiller sine roller. Men det er tilskueren som best erfarer spillet og forstår hva det betyr og viser. I tilskueren når spillet sitt ideal, for tilskueren får alle brikkene som til sammen utgjør en meningsfull helhet. Skuespillerne er kun en av brikkene. Skuespilleren kan ikke hengi seg til spillet, men må spille rollene med hensyn til skuespillet som helhet, som det er tilskueren og ikke skuespilleren som skal gå opp i. Det er altså en fullstendig vending av spillet som spill som gjør det til skuespill. Tilskueren blir satt på spillerens plass. Det er for og i tilskueren spillet spilles.

Denne fullstendige vendingen av spillet som spill, kaller Gadamer ”transformation into structure and total mediation”.⁷¹ Den forekommer i det spillet fullendes og blir kunst. Det har verkets karakter av verk og det er i den mening Gadamer kaller det struktur. Det er ikke slik at spillets mening bestemmes ut fra den som tilfeldigvis framstiller det, altså tilskueren, eller av verkets skaper - kunstneren. Kunsten bevarer sin autonomi som vises gjennom forvandlingen. Slik innebærer transformasjonen at det som tidligere var ikke lenger er, men og at det som nå er, som forestilles i kunsten er det som forblir sant. Her ser vi også at det blir feil å ta subjektet som utgangspunkt, for spilleren hører til det som ikke lenger er. Spilleren og

⁷¹ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2.utgave, (London:Sheed and Ward, 1989), 110.

dikteren finnes ikke lenger, bare det som menes eller betydningen.⁷² Forvandling er forvandling til det sanne og tar det fordekte opp og viser det fram.

Framstillingen må erkjennes som selve kunstens måte å være på. Verket er ikke om det ikke framstilles. Skuespill er skuespill først når det spilles. Slik er det en dobbel mimesis; dikteren framstiller og spilleren framstiller, men denne dobbeltheten er én, for diktningen krever en framstilling for å bli til. Først gjennom formidling oppnår det sin egentlige væren, som Gadamer betegner "total mediation".⁷³ Formidlingen kan variere fra framføring til framføring og oppsetning til oppsetning ut i fra hvem som utfører det. Likevel er ikke disse variasjonene hundre prosent en subjektiv variasjon. Verket har en egen måte å være på som gjør at det forklarer seg selv gjennom de ulike variasjonene. Dermed vil ingen framstilling av et verk være "feil", i følge Gadamer.

4.2 Tekstens tomme plasser / Tekstens ubestemthet

I "Værk og læser" skriver Wolfgang Iser om tekstens appellstruktur.⁷⁴ Han stiller spørsmål om det går an å si noe om samspillet som finner sted mellom leser og tekst uten at det glir ut i spekulasjoner. Det er jo gjennom lesning at teksten får liv. Iser ser derfor nærmere på hvordan teksten utfolder seg gjennom leserprosessen.

Teksten oppnår først en virkning gjennom de reaksjonene den fremkaller i leseren, mener Iser. Aktualiseringsprosessen går gjennom lesningen. En fortolkning vil alltid være en av mange mulige fortolkninger eller aktualiseringer av teksten. Det vil dermed si en litterær teksts betydning skapes først gjennom lesning. Betydninger er produkter av samspillet mellom tekst og leser. Den ligger ikke gjemt i teksten. Hvis en litterær tekst kunne reduseres til en betydning ville teksten vært en illustrasjon av en betydning forut for teksten, som for

⁷² Dette gir assosiasjoner til Roland Barthes "Death of the author" (1967) hvor han argumenterer for at en tekst skal fortolkes ut i fra seg selv, ikke i lys av forfatterens biografi eller med tanke på å forfatterens intensjon. Jeg kommer ikke til å benytte meg av Barthes tanker videre, men velger likevel å nevne han her ettersom poengene sammenfaller og assosiasjonene til Barthes "Death of the Author" kan bidra til å forstå Gadamer's syn på kunstens autonomi.

⁷³ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2. utgave, (London: Sheed and Ward, 1989), 120.

⁷⁴ Wolfgang Iser, "Tekstens appellstruktur" i *Værk og læser. En anatologi om resepsjonsforskning*, Michel Olsen, og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981).

eksempel et vitnesbyrd. Selv om det er leseren som aktualiserer teksten gjennom lesning, må teksten by på en rekke ulike aktualiseringsmuligheter.

I artikkelen beskriver Iser forholdet mellom tekst og leser gjennom tre ledd. Jeg vil i det følgende gjøre rede for to av leddene:

- 1) Han framhever den litterære tekstens særpreg ved å avgrense den mot andre tekstformer.
- 2) Han benevner og analyserer litterære teksters elementære betingelser for virkningen. Her retter han oppmerksomheten mot de forskjellige grader av ubestemthet i den litterære teksten og hvordan disse etableres.

Det tredje leddet som han redegjør for i denne artikkelen tar for seg den stigende graden av ubestemthet som man finner i litteraturen i løpet av de siste 200 årene. Ettersom jeg ikke anser dette som relevant for min oppgave, greier jeg ikke ut om dette her.

1) Den litterære tekstens særpreg

Litterære tekster svarer ikke nøyaktig til noen objekter i den virkelige verden, men skaper objekter av elementer som finnes i den virkelige verden. Noen tekster skaper nye objekter som lover. Tekster som ikke har slik påvirkningskraft er fiksjonelle tekster, fiksjon er en form uten realitet.

Hvordan utfolder teksten seg gjennom leseprosessen? Leseprosessen er en aktualisering av teksten. Den kan beskrives som en framstilling av reaksjoner på objekter. Tekstene avbilder ikke virkeligheten, de er en reaksjon på virkeligheten. ”Når en litterær tekst ingen virkelige objekter frembringer, opnår den først sin virkelighet ved at leseren realiserer de reaksjoner, teksten tilbyder.”⁷⁵ Men teksten er ikke etterprøvable, den identifiserer ikke eller går opp i en situasjon i den virkelige verden, dermed oppstår det et element av ubestemthet. Virkelige hendelser er reelle, litterære hendelser er fiktive. Derfor bør de litterære hendelsene kun forankres i leseprosessen og ikke i verden. I det man prøver å fastslå hva teksten vil formidle kan man bare støtte seg til sin egen erfaring. Projiserer man teksten over på ens egne erfaringer kan den framstå som fantastisk eller banal. Fantastisk om den motsier alt vi er vant

⁷⁵ Wolfgang Iser, ”Tekstens appelstruktur” i *Værk og læser. En anatologi om resepsjonsforskning*, Michel Olsen, og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 107.

til, banal om den fullstendig sammenfaller med alt vi er vant med, mener Iser. Men teksten kan også motsi leseren i så stor grad at leseren klapper igjen boka. Private normer påvirker orienteringen i teksten.

Altså skiller den litterære teksten seg fra andre tekster, da den frambringer ikke reelle objekter og den skiller seg fra leserens reelle erfaringer ved at den tilbyr holdningsmuligheter og åpner for perspektiver hvor vår erfaring fremtrer i en endret skikkelse. Slik lar teksten seg verken fullkomment overskride til den virkelige verdens reelle objekter eller til leserens erfaringer. Dette fører til en grad av ubestemthet. En ubestemthet som leseren under leserprosessen vil normalisere, noe som kan redusere den til en avspeiling. Ved avspeiling forsvinner tekstens litterære kvaliteter. Ubestemtheten er en motstand som kan forhindre at teksten ikke lar seg omskrives til den reelle verden, altså bli en avspeiling. Slik kan den litterære verden etablere seg som en annen verden enn den reelle.

Tekstens ubestemthet har en funksjon som gjør at teksten kan tilpasses høyst individuelle leserposisjoner. Ut fra dette oppstår den litterære tekstens egenart. Iser karakteriserer det som en "svæven" altså et svev, som en pendelbevegelse fram og tilbake mellom de reelle objektenes verden og leserens erfaringsverden.⁷⁶ Her ser vi at Iser trekker fram bevegelsen fram og tilbake som vi kjenner igjen som spillets egenart i Gadamers spillteori.

2) Ubestemthet i litterære tekster - hvordan denne etableres og dens virkning.

Litterære objekter etableres ved at teksten framlegger et mangfold av bilder som skritt for skritt skaper objekter og gjør det konkret for leserens forestillingsevne som "skjematiserte bilder".⁷⁷ Hvor mange slike bilder må til for at verket skal framstå helt tydelig? Hvert enkelt bilde aktualiserer som regel kun et aspekt. Slik bestemmer bildet det litterære objektet samtidig som det etterlater et nytt behov for bestemmelse. Det vil si at et såkalt litterært objekt aldri uttømmende kan bestemmes. Et eksempel på det finner man i romanens åpne slutt. Mellom de "skjematiserte bildene" oppstår det en tom plass. Slike tomme plasser åpner da et spillerom for tekstfortolkningen, hvordan man kan sette de forskjellige aspektene som disse bildene representerer, i relasjon til hverandre. Ut fra teksten selv ville man ikke vært i stand til

⁷⁶ Wolfgang Iser, "Tekstens appelstruktur" i *Værk og læser. En anatologi om recepsjonsforskning*, Michel Olsen, og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 109.

⁷⁷ Wolfgang Iser, "Tekstens appelstruktur" i *Værk og læser. En anatologi om recepsjonsforskning*, Michel Olsen, og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 110.

å utfylle de tomme plassene. Med Gadammers øyne er jeg da spilleren som beveger meg fram og tilbake i bildene i teksten, og som Iser påpeker, beveger jeg meg mellom den litterære teksten og min erfaringsverden. De tomme plassene er ikke der som manko på noe, men er en forutsetning for at teksten skal oppnå en virkning. Under leseprosessen skapes kontinuerlig de skjematizerte bildene som gjør at leseren kontinuerlig må utfylle de tomme plassene eller avskaffe dem. Leseren utnytter spillrommet som er gitt for tekstfortolkningen og etablerer selv relasjonen mellom bildene.

Ofte kan en tekst oppleves annerledes andre gangen man leser den. Når man leser teksten på nytt vil den viten man allerede har om teksten gjennomsyre teksten, skape forventninger om kombinasjonsmuligheter som ofte ved første gjennomlesning var umulig å få øye på. Teksten framtrer beriket, forandret og korrigert.

Ingen ting av dette er formulert i teksten. Det er leseren selv som skaper disse innovasjonene. Dette ville ikke være mulig om ikke teksten innholdt en rekke tomme plasser som kunnes gi spillerom og gjøre det mulig å tilpasse den til forskjellige sammenhenger. Denne strukturen gir leseren et tilbud om å medvirke i teksten. Er det få tomme plasser i teksten kjeder leseren seg. Med de tomme plassene får leseren del i fullbyrdelsen av verket og konstituerer dens mening. Det leseren selv skaper opplever leseren som reelt. "For vi er i almindelighed tilbøjelige til at anse det, vi selv har frembragt, for virkeligt."⁷⁸ Dette bruker Iser som bevis for at mengden tomme plasser i en tekst er den grunnleggende betingelsen for leserens aktive medvirkning i fullbyrdelsen av verket.

Til dette er det utviklet en rekke teknikker, som avskjæringsteknikken. Man skjærer av eller haler ut der hvor det har utviklet seg en spenning som fører til at leseren sitter igjen med spørsmålet; hva skjer videre? Eller ved å lage et snitt i komposisjonen. Man innfører en ny karakter, en ny handlingstråd uten at det ligger en eksposisjon til grunne. Slik vil man da spørre seg hvordan forholdet mellom de to historiene er. Det oppstår et rutenett av mulige forbindelser, leseren må selv konstituere de tilknytningspunkter som kun er formulert som antydninger (eller utilstrekkelig er formulert).

⁷⁸ Wolfgang Iser, "Tekstens appelstruktur" i *Værk og læser. En anatologi om resepsjonsforskning*, Michel Olsen, og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 112.

Forfatteren avviser tomme plasser når han/hun selv kommenterer og fremkaller en enhetsoppfattelse av teksten. Når dette er kommentarens funksjon blir leserens deltagelse i fullbyrdelsen av historien mindre. Forfatteren forteller selv hvordan historien skal forstås. Men noen kommentarer kan også sees som at forfatteren med de kommenterende henvisningene distanserer seg fra begivenhetene som det fortelles om og ikke legger mening i dem. Kommentarene impliserer vurderingsmuligheter. Kommentarene kan også presentere forskjellige synspunkter hos forfatteren. Hva skal man stole på? Noen ganger etterlater situasjonene et annet inntrykk enn det kommentarene ser ut til å fremkalle. Dette kjenner jeg igjen fra Derridas utviskingstrategier hvor mening eller en betydningsdannelse problematiseres. Kommentatoren kan trenge seg inn mellom historien og leseren, påpeker Iser. Kommentatoren legger fram et tilbud av vurderinger som holder valgmulighetene åpne, et nett av innfallsvinkler. Slik åpner kommentarene et spillerom for vurderinger, som igjen skaper nye tomme plasser i teksten. Disse ligger ikke innenfor den fortalte historien, men mellom historien og mulighetene for vurderingen av den. For å oppnå virkningen av ubestemthet er det en forutsetning at det formulerte ikke uttømmer tekstens intensjon.

Analysere man fiktive tekster og finner ut hvordan de er konstruert, finner man tekniske betingelser for styring av leserreaksjonene. Appellstrukturen avhenger av måten teksten er bygget opp på. Hvis teksten framviser snitt- motasje- eller avskjæringsteknikk gir det en høy grad av frihet til å forbinde tekstmønstre med hverandre. Om det derimot er organisert etter kontrast- eller opposisjonsprinsipp er tilknytningsmulighetene relativt fastlagt. I det ene tilfellet er det høy grad av utfoldelsesmuligheter for leseren. I det andre tilfellet er det omvendt. Det er viktig å forstå hvilket tekstnivå de tomme plassene befinner seg på og frekvensen av dem. De vil virke annerledes i kommunikasjonsprosessen hvis de har høyest frekvens i fortellerstrategiene og minst i handlingen eller i samspeillet mellom personene. Iser går ikke inn i en uttømmende diskusjon av dette i denne artikkelen.

Avslutningsvis skriver Iser at ubestemtheten er basis for tekststrukturen hvor leseren alltid er medtenkt. Slik skiller litterære tekster seg fra tekster som formulerer en betydning eller sannhet, da disse tekstene er uavhengige av sin leser ettersom disse tekstenes formuleringer og sannheter eksisterer også utenfor teksten. Dersom det viktigste strukturerende elementet er det at teksten skal leses, må den intenderte betydning og sannhet overlates til realiseringen av teksten, altså til leseren. Selvfølgelig er det i en tekst betydning som er bestemt av teksten som gjennom leseprosessen lar seg identifisere, men i en form som tillater leseren selv å

etablere den. Det vil si at den litterære teksten kan karakteriseres ut ifra at den ikke formulerer sin intensjon. Det viktigste elementet forblir uutalt. Om det forholder seg slik, hvor finnes da tekstens intensjon? Ja, i leserens innbilningskraft, svarer Iser. Gjennom litterære tekster erfarer vi ikke bare noe om teksten, men også noe om oss selv. Om slike erfaringer skal bli virksomme, må ikke teksten selv formulere dem. De fiktive tekstene må konstrueres slik at de ikke fullt ut bekrefter noen av de betydningene vi tillegger dem, selv om de gjennom deres struktur leder oss til å skape betydning. Slik er fiktive tekster alltid forut for vår egen livspraksis. Men det merker vi først når vi erstatter deres ubestemthet med betydning.

4.3 Tilskueren

I boken *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*⁷⁹ har Sauter fokuset på tilskueren. I teatervitenskapelig sammenheng mener han at tilskueren har fått lite oppmerksomhet, det har vært lite forskning rundt tilskueren. Tilskueren har i stor grad blitt ”left in the dark.”⁸⁰

Sauter ser på den teatrale begivenheten som interaksjonen mellom aktør og tilskuer(e), i løpet av en gitt tid, på et spesifikt sted og under noen gitte omstendigheter. Han trekker frem fire komponenter som han mener utgjør den teatrale begivenheten; kulturell kontekst, kontekstuell teatralitet, teatralt spill og spillende kultur. En teatral begivenhet kan forkomme både i teateret og utenfor. Han beskriver teatralitet ”as a way of playing, more exactly, as theatrical playing.”⁸¹ Sauter bygger på Gadamer's spillteori og som Gadamer påpeker så er alltid kunstens spill et spill *for noen*.

I det følgende skal jeg konsentrere meg om Sauters teori rundt tilskueren, performativitet og teatralitet som hovedsakelig er knyttet til komponentene teatral spill og kontekstuell teatralitet.

⁷⁹ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006)

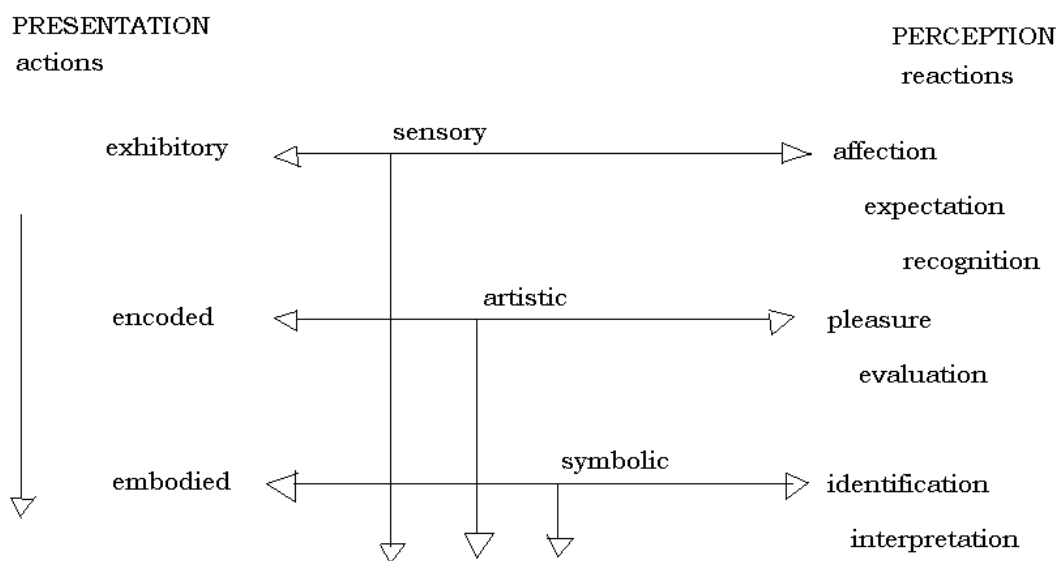
⁸⁰ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 27.

⁸¹ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 8.

Tilskueren

Sauter kritiserer Eric Bentleys karakteristikke av teater, A spiller B mens C ser på⁸² for ikke å ta innover seg relasjonen mellom A og C, altså relasjonen mellom skuespilleren og tilskueren. Definisjonen åpner ikke opp for den gjensidige kommunikasjonsprosessen hvor tilskueren har en påvirkningskraft på aktøren tiltross for at de befinner seg i samme rom på samme tid.

Kommunikasjonen mellom tilskuer og aktør foregår på tre nivåer, mener Sauter. Lingvistisk kan man skille nivåene fra hverandre, men i en teatral situasjon er de dypt viklet inn i hverandre. Disse kommunikasjonsnivåene som karakteriserer relasjonen mellom aktør og tilskuer, er ikke stabile eller konstante gjennom forestillingen, de endrer seg, skaper skiftende faser og rytmiske endringer mellom nivåene. De tre nivåene betegner Sauter som; sensorisk, kunstnerisk og symbolsk nivå.



Extended Model of Theatrical Communication.⁸³

På det sensoriske nivået blir basiskontakten mellom aktør og tilskuer etablert i det aktøren trer fram (på scenen) med sin kropp og gir seg til kjenne for tilskueren. Tilskueren betrakter aktørens kropp (alder, kjønn osv) og mental tilstand (nervøs, stresset osv). Dette legger grunnlaget for videre kommunikasjon. Klarer aktøren å vekke tilskuerens oppmerksomhet ved

⁸² Eric Bentley, *The life of drama*, utgave (London : Methuen, 1965), 150.

⁸³ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

sitt nærvær? Hvordan oppfatter aktøren tilskuerne? (Er de urolige? Er det få eller mange tilskuere?)

Sauter peker på at det er to persepsjonsmåter: en intuitiv, emosjonell måte og en kognitiv, intellektuell måte. Det kan være vanskelig å skille de to måtene, men teoretisk holder Sauter de adskilt. Dette førsteinntrykket som man danner seg på det sensoriske nivået avgjøres av persipientens personlighet. Persipienten kommer ikke inn som et blankt ark, men bærer med seg sin personlighet og erfaringer samt forventninger som kan være avgjørende for inntrykket. Sauter mener at forventningene pre-determinerer hva tilskueren får ut av forestillingen.

På det kunstneriske nivået av kommunikasjonen forbindes aktørens kodete handlinger med de intuitive og kognitive reaksjonene til tilskuerne. Tilskueren trenger noe kunnskap for å godta de kunstneriske kodene. Uten kodene vil ikke tilskueren skjønne hva det er som foregår, at det en ser er teater. Fordi handlingene blir observert som kodete, viser begivenheten seg som en teatral begivenhet. Aktørens kodete handlinger vil ikke kun være knyttet til å identifisere hendelser som teater - i mange tilfeller vil det være opplagt. Aktøren benytter seg av visse koder i uttrykket, koder som er knyttet til sjanger, for hver sjanger bærer i seg et sett regler. Disse reglene er ikke fastbundet, men fleksible og dynamiske. Aktøren kjenner disse og benytter seg av dem, utfordrer dem og legger til noe eget.

Det symbolske nivået i teatral kommunikasjon aktiveres gjennom å vise fram funksjonen av kodete handlinger. For at dette skal kunne skje trengs tilskuernes fantasi. Bare sammen kan tilskuer og aktør skape fiksjonell og symbolsk mening. For at Hamlet skal kunne "bli levende" på scenen må tilskueren bli med på fiksjonen. Her trekker Sauter fram Gadamer, ettersom Gadamer legger vekt på dette aspektet ved spill. Tilskueren har faktisk mulighet og makt til å overse det hele, nekte å bli med på det symbolske nivået og dermed hele fiksjonen. Det er tilskueren som bestemmer seg for å akseptere teatraliteten i situasjonen, aktøren kan bare invitere til det.

I denne kommunikasjonsprosessen mellom aktør og tilskuer, beveger og skifter nivåene hele tiden. Det foregår et dynamisk samspill mellom det sensoriske, kunstneriske og symbolske nivået gjennom den teatrale begivenheten både i og utenfor teateret.

Sauter om Gadamer, performativitet og teatralitet

Sauters forståelse av begrepene teatralitet og performativitet er knyttet til hans fire komponenter for å undersøke den teatrale begivenheten, og de er knyttet til Gadamer som er grunnleggende for hans undersøkelse av tilskueren. "...only because playing already is performing, can human playing find its purpose in performing itself".⁸⁴ Han stiller seg spørsmålet om ikke menneskets spill, når det åpner seg for en tilskuer, alltid inneholder elementer av performativitet. Spillet konstitueres av spillerne og tilskueren, men tilskueren er den eneste som ser helheten av spillet. Spill kan foregå uten en tilskuer, men idet det kommer en tilskuer teatraliserer tilskueren spillet. Altså har dette lite med aktørens intensjon å gjøre, det sentrale er tilskuerens holdning. Tilskueren kan velge å se og transformere det til spill, slik vi også så ovenfor under det symbolske nivået. Men hvis tilskueren sees på som en deltaker, da spiller ikke spillerne lenger, men hun/han er "performing" – altså framstiller noe. For Gadamer konstituerer dette transformasjonen fra spill til kunst. Sauter trekker også fram andre sammenhenger for performativitet. Performativitetsdiskursen de senere årene har vist at performative handlinger kan bli observert i hverdagslivet, politikk osv Man kan frembringe performativitet med eller uten intensjon, bevisst eller ubevisst. Sauter kaller handlinger performative når aktøren vekker ens oppmerksomhet ved å framstå annerledes enn daglig oppførsel. Med andre ord, aktøren framviser hans/hennes handlinger. Dette er ikke Sauters definisjonen av performativitet, men han mener at det er et vesentlig aspekt ved performativitet.

Sauter skiller performativiteten fra teatraliteten. Men både teatralitet og performativitet er karakterisert ut ifra interaksjonsaspektet mellom aktør og tilskuer. I forhold til teatralt spill markerer adjektivet "teatral" noe som tilhører teateret (i videste forstand). Men han foreslår også at teatralitet kan forstås som en måte å kommunisere på, i stedet for en definisjon av teater i det han inntar posisjonen kontekstuell teatralitet.⁸⁵

⁸⁴ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 14.

⁸⁵ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 65.

4.4 Nærværet

I Hans Ulrich Gumbrechts bok *Production of presence: What meaning cannot convey*⁸⁶ presenterer han sin teori om *nærværet* som han mener at vestens kultur nærmest glemmer. Teorien bygger på at teknologiens utvikling kan skape en lengsel etter og en gjenoppvåkning for nærværet. Nærvær må ikke forveksles med mening. Teori er ikke *mot* fortolkning⁸⁷ eller antihermeneutisk. Men Gumbrecht foreslår å se estetiske opplevelser som variasjoner mellom ”presence effects”, altså nærværeffekter, og ”meaning effects” - meningseffekter.⁸⁸

Gumbrecht starter boken med å forklare noen nøkkelord. Ordet “presence” altså ”nærvær” refererer ikke til en temporal, men en romlig relasjon til verden og dens objekter. Det som er nærværende skal være noe håndgripelig som umiddelbart kan påvirke menneskenes kropper. ”Production”, ”produksjon” er knyttet til handlingen ”å bringe fram” et objekt i rommet. Dermed kan ”production of presence” (produksjon av nærvær) peke på all form for hendelser og prosesser hvor nærværet av objekter påvirker menneskenes kropper. Alle objekter som er tilgjengelige i dette nærværet kaller Gumbrecht ”things of the world”, ”ting i verden”.⁸⁹

Gumbrecht ønsker at vi skal relatere oss til verden på en mer kompleks måte enn fortolkning alene. Han vil utvikle et repertoar av ikke-fortolkende konsepter til den menneskelige verden. Han påpeker at det kan virke umulig for våre intellektuelle hjerner, og slutter seg til Derrida om at metafysikken vil ingen ende ta.⁹⁰ Gumbrecht ønsker at vi skal re-etablere vår kontakt med tingene i verden utenfor subjekt/objekt paradigmet (eller i en modifisert versjon) og ved å unngå fortolkning. Gumbrecht viser til at også hermeneutikeren Gadamer, i et intervju uttrykte ønsket om en større anerkjennelse til det ikke-semantiske, til de materielle komponentene. ”Should the process in which a poem speaks only be carried by a meaning

⁸⁶ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004)

⁸⁷ Slik Susan Sontag argumentere for i sin kjente bok *Against interpretation: and other essays*, (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966).

⁸⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 2.

⁸⁹ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), xiii.

⁹⁰ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 51.

intention? Is there not, at the same time, a truth that lies in its performance?”⁹¹ Gadamer kaller det ikke-hermeneutiske ved en tekst dets ”volum”. Han bruker diktet som eksempel på en tekst der man mister mye av verdien om man kun fokuserer på meningsinnholdet.

Væren

Gumbrecht er inspirert av Heidegger. Heideggers konsept ”Væren” lar seg vanskelig integrere i konvensjonelle systemer.⁹² Det er ikke den fulle hengivelsen til Heideggers ”Væren” som er poenget, men Gumbrecht håper at ved å bli presentert for konseptet ”Væren” vil våre tanker utvikles og det kan hjelpe oss å tenke hinsides eller utover grensen til de metafysiske horisontene.

I Heideggers teori er det snakk om en substans som tar plass i et rom, noe som åpner muligheten for bevegelse. Kunstens funksjon er å vise noe som har karakter av ting. ”Art works universally display a thingly character, albeit in a wholly distinct way.”⁹³ Sannheten arbeider i kunsten, ettersom han karakteriserer sannhet ”...as something that happens.”⁹⁴ Væren er både synlig og gjemt i hendelsen av sannhet. Væren er ikke en mening, det tilhører dimensjonen av ting. Heidegger redefinerer sannhet, men Væren erstatter ikke sannhet.

Værens bevegelse i rom viser seg å være multidimensjonal – en vertikal og en horisontal dimensjon. Den vertikale dimensjonen består av ”å være her” altså okkupere rom. Den horisontale dimensjonen peker på væren som ”å bli oppfattet”, som å framtre og som et ”objekt” som noe med mulighet til å bevege seg mot og fra en observatør.⁹⁵ En tredje dimensjon av bevegelsen av væren er en dimensjon av ”withdrawal” - å trekke seg tilbake.⁹⁶ Heidegger foreslår at Væren, i stedet for å framby seg for oss, trekker seg tilbake. Slik at tingene som framtrer, ikke lenger har trekkene ved et objekt. Gumbrecht mener at denne tilbaketrekingen er en del av den doble bevegelsen av synlige og tilbaketrunkete som konstituerer hendelsen av

⁹¹ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 64.

⁹² Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 66.

⁹³ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 68.

⁹⁴ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 67.

⁹⁵ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 69.

⁹⁶ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 69.

sannhet og at det synlige inneholder både den vertikale bevegelsen ”å være tilstede” (som Heidegger kaller ”sway”) og den horisontale bevegelsen å framvise seg selv (Heidegger kaller ”idea”).⁹⁷ Men hvorfor vil hendelsen av sannhet bestå av en dobbel bevegelse som går i motsatte retninger? Væren har substans, uttrykker seg i rom og er i bevegelse. Videre har konseptet Væren til hensikt å referere til tingene i verden uavhengig av fortolkning og deres strukturering via historie og kultur. Væren refererer til tingene slik de er før de blir en del av en kultur og dermed før de blir en del av verden. Det vil si at Væren bare kan være Væren utenfor nettverket av semantikk og andre kulturelle distinksjoner. Men for å bli opplevd må Væren bli en del av en kultur, men i det Væren blir det, er det ikke lenger Væren. Dette er Værens paradoks som gjør at Væren hele tiden må være i en kontinuerlig dobbelbevegelse av å komme fram, altså synliggjøre seg, og å trekke seg tilbake, skjule seg.

Nærvær

Heideggers konsept Væren er meget nært konseptet nærvær. Begge konseptene Væren og nærvær innebefatter substans, relatert til sted og blir assosiert med bevegelse. Gumbrecht foreslår et konsept som kan hjelpe oss til å overkomme den eksklusive statusen fortolkningen har fått, distinksjonen mellom hva Gumbrecht kaller ”meaning culture” og ”presence culture”.⁹⁸ Meningskulturen preger den moderne kulturen, mens nærværskulturen kan knyttes til middelaldersk kultur, Artaud og postmodernismen. Dette må forstås som to idealtyper. Det selv-referensielle i meningskulturen er tanken som gir mennesket en dominerende posisjon, mennesket blir eksentriske i forhold til verden. I nærværskulturen er det kroppen som er det selv-referensielle og kroppen er en del av kosmos, av verden. Kunnskap er i meningskulturen produsert av et subjekt ved fortolkning av verden og dens materielle objekter, slik at man finner en åndelig sannhet bak tingene. I nærværskulturen er kunnskap relevant kunnskap, en substans og man er i ett med verden. I disse to kulturene opereres det også med to ulike konsepter av hva et tegn er og forstås som. I meningskulturen framstår tegnet som en kobling mellom et materielt objekt med en spirituell mening. I nærværskulturen er sannheten substansen, mennesket vil relatere de kosmologiske omgivelsene til seg selv, til deres kropper. Nærværskulturen er knyttet til sted, mens meningskulturen er knyttet til tid ettersom bevissthet er knyttet til temporalitet. Nærværskulturen kan derfor føre til vold ettersom

⁹⁷ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 69.

⁹⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 79.

menneskene i nærværskulturen er knyttet til sted. Mennesker på samme sted kan føre til fysisk vold. I meningskulturen vil man også kunne finne vold, men ikke i fysisk forstand, men som makt.⁹⁹

4.5 Oppsummering

Gjennom disse teoriene blir tilskueren gitt en autoritet i forhold til forestillingen. Gadamer's spillteori argumenterer for at tilskueren i en teatersammenheng er den aktive spilleren. Sauter vektvegger også tilskuerens rolle. Det er tilskueren som setter sammen alle bitene som utgjør en forestilling. Det er tilskueren som bestemmer seg for å akseptere teatraliteten i situasjonen, aktøren kan bare invitere til det. Dette gir assosiasjoner til Fèrals teori om at det er tilskueren som teatraliserer ved å spalte rommet. Om tilskueren ikke foretar denne spaltningen vil det ikke oppstå et annet rom, forskjellig fra det daglige og slik vil ikke aktørens handlinger leses som teatrale.

I Gadamer's spillteori er bevegelsen fram og tilbake essensielt for spillet. Måten bevegelsen fram og tilbake er strukturert på utgjør spillets karakter. For Gumbrecht's nærvær, som bygger på Heidegger's væren, er det avgjørende at nærværet tar plass i rommet og blir oppfattet, men også at det trekker seg tilbake og skjuler seg for slik å kunne unnsnippe fortolkning. Likevel må det også være synlig for å kunne bli oppfattet, dermed får vi denne bevegelsen fram og tilbake. Bevegelsen fram og tilbake finner vi både mellom tilskuer og forestilling, og mellom tekst og leser. Ut av teorien kan vi også ta med oss resipientens bevegelse mellom:

Tomme plasser	-	Bestemthet
Intuitiv, emosjonell fortolkning	-	Kognitiv, intellektuell fortolkning
Nærværseffekter	-	Menings effekter

Kolonnen til venstre kan knyttes til opplevelsesaspektet og det performative, mens kolonnen til høyre vil ha sammenheng med fortolkning av teatrale tegn. Hele tiden er det en bevegelse, et spill mellom de ulike perspektivene og med resipienten. Spillet mellom og på disse

⁹⁹ Hans Ulrich Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford: Stanford University Press, 2004), 83.

aspektene vil jeg benytte meg av som fremgangsmåte i analysen. Dette bringer oss over til neste punkt, nemlig oppgavens metode.

5. REFLEKSIV TOLKNING

I denne oppgaven benytter jeg meg av en kvalitativ, deskriptiv metode sterkt inspirert av Mats Alvesson og Kaj Sködbergs *refleksive tolkning*¹⁰⁰ som de beskriver i *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*.¹⁰¹ Alvesson og Sködberg ønsker å bidra til en mer reflekterende, kvalitativ forskning. ”Reflektion innebærer att man tolkar sina egna tolkningar, perspektiverar sitt eget perspektiv, ställer sin egen autoritet som uttolkare och författare i självkritisk belysning.”¹⁰² Den reflekterende forskningen kjennetegnes ved at den består av nettopp tolkning og refleksjon. Det første innebærer at alle referanser til empirien er forskningresultater. For det andre må forskeren vende blikket inn mot seg selv og sin intellektuelle og kulturelle kontekst. Gjennom tolkning på ulike nivåer får forskningen en kvalitet og verdi. Refleksjon kan defineres som tolkning av tolkningen og gir slik et kritisk lys på egen fortolkning.

Den kvalitative metode er reflekterende, empirisk forskning og her knyttes den opp til de fire perspektiver;

- empirinær metode
- hermeneutisk metode
- kritisk teori
- postmoderne/poststrukturalistisk metode

¹⁰⁰ Mats Alvesson og Kaj Sködberg, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*, (Lund:Studentlitteratur, 1994), 324.

¹⁰¹ Mats Alvesson og Kaj Sködberg, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*, (Lund:Studentlitteratur, 1994)

¹⁰² Mats Alvesson og Kaj Sködberg, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*, (Lund:Studentlitteratur, 1994), 5.

Til disse fire perspektivene betegner de nivåer som har ulike fokus:

<u>Element/nivå:</u>	<u>Fokus:</u>
Interaksjon med empirisk material	Utsagor, egne observasjoner mm
Tolkning	Bakomliggende innebörder
Kritisk tolkning	Ideologi, politik, sosial reproduksjon
Sjålvkritisk ock språklig refleksjon	Egen tekst, autoritetsansspråk, selektivitet ¹⁰³

Alvesson og Sködberg bringer på banen et femte perspektiv; en refleksiv metode. I den refleksive fortolkningen benyttes innsikt og ideer fra empirisk metode, hermeneutikk, kritisk teori og postmodernismen. Begrepet *refleksiv tolkning* markerer det åpne spillet av refleksjon over ulike tolkningskikt som vi finner i de fire perspektivene ovenfor. Refleksjonen oppstår gjennom at de ulike nivåene eller elementene spiller opp mot hverandre. Det er i relasjonen og skjæringspunktet mellom disse at refleksjonen oppstår. Ingen av elementene ovenfor må totaliseres eller overskygge de andre. Ingen av dem er bedre eller viktigere enn andre. Denne refleksive varianten kan betegnes som *kvadrohermeneutikk*. Poenget er refleksjonens og tolkningens prinsipp istedet for et bestemt antall nivåer, samt en bevegelse i stedet for statisk struktur. Bevegelsen kan lede til at det oppstår flere nivåer. Derfor har de valgt termen refleksiv tolkning for å markere det åpne spillet av refleksjon over ulike tolkningskikt. Betegnelsen kvadrohermeneutisk er gitt ut ifra de fire perspektivene empiri, hermeneutisk, kritisk teori og postmodernisme som boken tar utgangspunkt i. Refleksiv tolkning er hovedideen og kvadrohermeneutikk tjener som et eksempel. Refleksiv har en dobbel betydning. Et dominerende sjikt kan inneholde reflekser av andre sjikt, og to eller flere sjikt kan stå i vekselvirkning og påvirke hverandre. Dette doble aspektet markeres gjennom betegnelsen refleksiv.¹⁰⁴

I denne oppgaven vil jeg bevege meg mellom ulike nivåer slik den refleksive metoden fordrer. Oppgaven vil helt klart bære i seg hermetautisk bevegelse mellom helhet og del. Samtidig ser vi at en god del av det teoretiske stoffet samt forskningobjektet har kvaliteter av en mer polyfon karakter og fordrer en annen lesning enn hva den hermenautiske metoden kan tilby.

¹⁰³ Mats Alvesson og Kaj Sködberg, *Tolkning og refleksjon: Vetenskapsfilosofi og kvalitativ metode*, (Lund:Studentlitteratur, 1994), 325.

¹⁰⁴ Mats Alvesson og Kaj Sködberg, *Tolkning og refleksjon: Vetenskapsfilosofi og kvalitativ metode*, (Lund:Studentlitteratur, 1994), 324.

Min overordnede påstand er at *Underværket... består av sprengkraftige, dramaturgiske strategier*. Analysen er en dramaturgisk analyse av tekst og forestilling hvor jeg benytter meg av tid, rom og spill som omdreiningspunkter.

I den dramaturgiske tekstanalysen er min påstand at *Underværket...* bærer i seg en metafiksjonell dramaturgi. For å påvise det benytter jeg meg av ulike dramaturgiske teori til å belyse tekstens kvaliteter, teatralitet- og performativitetsteori samt Isers teori om tekstens tomme plasser. Tekstens tomme plasser åpner opp for min medvikning i teksten og slik er jeg som leser med i aktualiseringen eller realiseringen av tekstens verden. I tekstanalysen bruker jeg omdreiningspunktene tid, rom og spill som innganger til teksten, samt tekst ettersom dette jo er analysens tekstanalyse. Deretter går jeg dypere inn i den metafiksjonelle dramaturgiens filosofi og epistemolog og diskuterer teksten i forhold til dette. Her tar jeg utgangspunkt i Szatkowskis modell for den metafiksjonelle dramaturgien.¹⁰⁵ Så viser jeg hvordan den metafiksjonelle dramaturgien evner å snu opp ned på etablerte teorier – her Grans teori om det uttalt og uuttalte teatre, ved å diskutere teatralitet og autentisitet som tekstens form og innhold.

I forestillingsanalysen vil jeg undersøke underhypotesen; *Forestillingen spiller på, og benytter seg av, binære opposisjoner som strategi*. Med utgangspunkt i begrepet spill undersøker jeg forestillingens spill på - og med opplevelsen av spill ved bruk av Kirby og Schechners teori av grader av spill, og spillet med nærværseffekter og meningseffekter, samt teatre og performative strategier i forestillingen. I denne analysen tar jeg med meg Isers tomme plasser. I tillegg utvider jeg det resepsjonsteoretiske tilfanget ved bruk av Sauter. Sauters teori om tilskueren og kommunikasjonsprosessen mellom tilskuer og aktør benytter jeg som et metodisk grep. Jeg vil navigere mellom forestillingens sensorisk, artistisk og symbolsk nivåer og hvordan disse nivåene kommuniserer med meg som mottaker. Jeg vil også reflektere over måten nivåene kommuniserer med meg, intellektuelt og analyserende eller emosjonelt og intuitivt. Gumbrechts teori om nærvær bruker jeg til å belyse mitt intuitive møte med forestillingen. I denne analysen vil jeg reflektere over meg selv i møte med forestillingen og hvordan forestillingen spiller på og med meg som publikummer.

¹⁰⁵ Szatkowski, Janek "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, redaktør Live Hov, (Oslo: Universitetet i Oslo, 1993), 130. Modellen ligger også som vedlegg 1.

Deretter følger en resepsjonsanalyse hvor jeg setter forestillingen i kontekst. Her er underhypotesen; *Forestillingens virkeevne har sammenheng med Underværket...s spill på dansk, politisk retorikk*. Verkets slagkraft i møte med det danske samfunnet diskuterer jeg ut i fra empirisk materiale – reaksjonene på forestillingen, samt politisk retorikk i form av reklamekampanjer i Danmark. Teoretisk benytter jeg meg av Schechners teori om ”efficacy – entertainment”. I tillegg benytter jeg meg av en annen oppsetning av *Underværket...*, en norsk oppsetning fra februar 2008, som en del av denne diskusjonen. Jeg foretar ikke en komparativ analyse av de to forestillingene. Det ville det ikke vært rom for i denne oppgaven, og det er heller ikke min intensjon med oppgaven. Men jeg bruker den norske oppsetningen som et ledd i diskusjonen om virkeevne.

Som vi her ser blir teorien en del av den metodiske framgangsmåten i analysen. Teoritilfanget har gjennom mitt analysearbeidet endret seg ettersom min innsikt i verket har utviklet seg. Teoriens evne til å påpeke ulike perspektiver ved verket har vært avgjørende for valget av teori.

Som jeg var inne på i innledningen av oppgaven er jeg som fortolker subjektiv. Slik vil min analyse bli en subjektiv fortolkning. Min forforståelse og mine fordommer og horisonter vil påvirke min fortolkning. Som Alvesson og Sködborg skriver så setter ”forskarens tolkningsrepertoar” grenser for mulighetene eller befester sin tilbøyelighet, til å gjøre visse tolkninger.¹⁰⁶ Tolkningsrepertoaret gjør at visse tolkninger blir utbrodert, andre kunne ha blitt det, men blir det ikke, og noen tolkninger blir aldri framsatt som mulige. Hvilke tolkningsmuligheter forskeren forfølger vil være avgjørende. Men det er noen elementer som kan bidra til å verifisere forskningen.

- 1) kreativitet i meningen evnen til å se ulike aspekter
- 2) teoretisk sofistisering
- 3) teoretisk bredde og variasjon
- 4) metateoretisk refleksjonsevne.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Mats Alvesson og Kaj Sködborg, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*, (Lund:Studentlitteratur, 1994), 326.

¹⁰⁷ Mats Alvesson og Kaj Sködborg, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*, (Lund:Studentlitteratur, 1994), 367.

Samtidig vil den refleksive tolkningens bevegelse mellom empirisk drevet forskning (empirisk), innsiktsdrevet forskning (hermeneutikk) kritisk drevet forskning (kritisk teori), polyfondrevet forskning (postmodernismen) samt et kritisk lys på min egen tolkning sikre analysenes validitet. Bevegelsen mellom de ulike typene av fortokning samt et kritisk blikk på min egen fortokning vil jeg ta med meg gjennom hele analysen slik at min analyse skal kunne si utsi noe relevant om teksten, forestillingen og dens virkeevne.

ANALYSE

Denne analysen består av en dramaturgisk analyse av teksten og forestillingen, og en resepsjonsanalyse hvor jeg diskuterer forestillingens virkeevne. Da *Underværket...* ble satt opp ved Odense teater i 2004, vakte den reaksjoner. Blant annet ble teaterets sponsorer bedt om å trekke støtten til teateret på grunn av innholdet i *Underværket...* Mitt utgangspunkt for denne analysen er en antakelse om at det allerede i teksten ligger noen strukturer og strategier som gir forestillingen en sprengkraft inn i samfunnsdebatten. Derfor starter jeg med en tekstanalyse hvor jeg påviser tekstens metafiksjonelle dramaturgi og dens spill på - og med - teatrale og performative strategier. Deretter følger forestillingsanalysen hvor jeg undersøker hvordan strategiene fra teksten utnyttes og iverksettes i forestillingen, samt andre strategier i forestillingen som springer meg i møte. I resepsjonsanalysen viser jeg hvordan strategier fra teksten og forestillingen er sammenfallende med samtidens strategier i dansk politikk og retorikk. Denne likheten ser jeg på som avgjørende for forestillingens virkeevne i samfunnet den befinner seg i. Gjennom analysen fra tekst- via forestillings- til resepsjonsanalysen vil jeg påvise min overordnede påstand: *Underværket... består av dramaturgiske strategier som gir forestillingen sprengkraftig virkeevne i det danske samfunnet.* Gjennom de tre stegene analysen utgjør, vil jeg, som jeg beskriver i oppgavens innledning, benytte meg av underhypoteser, for at analysens ulike bidrag og utvikling skal bli tydelig.

Tekstanalysen har underhypotesen: *Teksten har en metafiksjonell dramaturgi og spiller på teatralitet, autentisitet og performativitet.* Her vil jeg først redegjøre for teksten via de dramaturgiske inngangene tid, rom, tekst og karakter.¹⁰⁸ Jeg vil ikke snevre inn mitt møte med teksten og kun se etter performative og teatrale strategier, men være åpen for alt hva teksten har å tilby. Jeg vil diskutere teksten i forhold til den metafiksjonelle dramaturgiens strategier og slik påvise tekstens metafiksjonelle dramaturgi. Så vil jeg vise hvordan den metafiksjonelle dramaturgien evner å snu om på teatrale teorier. I forestillingsanalysen undersøker jeg påstanden: *Forestillingen spiller på, og benytter seg av, binære opposisjoner som strategi.*

¹⁰⁸ Disse inngangene knyttes til teaterets når, hvor, hvem og hva – Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen, *Dramaturgi: Forestillinger om teater*, (Oslo: Universitetsforlaget 2005), 192.

Her vil jeg følge forestillingens struktur og bruke spillet som utgangspunkt for min analyse. Også her vil jeg ha en åpen innstilling slik at spillet mellom meg som resipient, forestillingen og de ulike teoriene får utvikle seg.

I resepsjonsanalysen er underhypotesen: *Forestillingens virkeevne har sammenheng med Underværket...s spill på dansk, politisk retorikk*. Her tar jeg for meg anmeldelser av forestillingen og en blogg i det jeg diskuterer forestillingens virkeevne. Her vil jeg også kommentere en annen oppsetning av teksten for å tydeliggjøre virkeevnen til forestillingen som ligger til grunn for min analyse. I resepsjonsanalysen fokuserer jeg kun på virkeevnen til forestillingen, ikke ved andre sider ved forestillingen i kontekst. Denne analysen vil være vesentlig kortere enn de to foregående analysene ettersom oppgavens tyngdepunkt ligger på den dramaturgiske analysen (slik vi så at jeg redegjorde for i innledningen av oppgaven).

Spill er et sentralt begrep gjennom hele analysen. Spillet er for meg en kontinuerlig bevegelse som forhindrer det statiske og endimensjonale. Spillets bevegelse er alltid en bevegelse mellom to (eller flere) punkter eller posisjoner, og vil derfor synliggjøre minst to dimensjoner. Spill er slik en naturlig del av refleksjon og en måte å forholde seg til teorien på – kontinuerlig veksling mellom ulike perspektiver. Det blir også en måte å verifisere forskningen på – spillets bevegelse forhindrer at man kun blir opptatt av å bevise en enkel teoris fortrefelighet på bekostning av forskningsobjektet. Spill er også en god betegnelse for bevegelsen mellom stykkets ulike fragmenter og deler. Slik omfavner betegnelsen spill både form, innhold og framgangsmåte for denne masteroppgaven og for teksten og forestillingen *Underværket...*

6.1 TEKSTANALYSE; DRAMATURGIEN I

UNDERVÆRKET...

Underhypotese: Teksten har en metafiksjonell dramaturgi og spiller på teatralitet, autentisitet og performativitet.

Assosiasjoner og antakelser ut fra tittelen.

På første side av manuset som ligger foran meg står det: *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror.*¹⁰⁹ Kan tittelen gi noen indikasjoner på tekstens form? *Re-Mohammed-Ty Show* kan spille på Re-ali-ty, altså reality-sjangeren som vi kjenner fra tv de senere årene – ”virkelighets” TV. Er det her snakk om et virkelighetsshow om Mohammed? *Underværket* gir meg assosiasjoner til mirakler eller store menneskelige konstruksjoner som omtales som verdens underverk, som for eksempel pyramidene i Egypt. *En tekst om kunst, tro og terror* - undertittelen gir indikasjon til at det ikke dreier seg om en dramatisk tekst eller skuespill i tradisjonell forstand ettersom Lollike beskriver stykket som *en tekst*, ikke et skuespill eller drama. Hans-Thies Lehmann skriver i *Postdramatic Theatre* at ved å definere teksten bort fra de vante kategoriene som skuespill, tragedie og komedie kan de nye tekstene og det nye teateret plassere seg *beond dramatic action*, altså hinsides dramatisk handling og vil i stedet kunne beskrives som en tilstand, *state*.¹¹⁰ Av undertittelen kan vi også lese at tekstens tema er kunst, tro og terror. Ettersom teksten i seg selv er et kunstverk, vil den forfekte et kunstsyn eller kunstretning. Ettersom tittelen gir indikasjoner på at teksten ikke vil bygge på en dramatisk handling, men tilstand, vil jeg anta at teksten plasserer seg innen hva som kan forstås som et postmoderne tanke sett og kunstsyn. Tro er et uttrykk for ulike verdisyn, noe også terrorhandlinger de senere årene har blitt sett i sammenheng med. Slik gir tittelen indikasjoner om at den tar inn over seg friksjonen som oppstår ut i møtet mellom ulike verdisyn.

109 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterförlaget, 2005), 1.

110 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 68.

Teksten er delt inn i tre deler. Del en er på 26 sider, del to på elleve sider og del tre består av tre sider. De tre delene er preget av ulike kvaliteter. I det følgende vil jeg diskutere teksten som helhet, men også undersøke de tre delene hver for seg.

6.1.1 Tid og rom - perforert illusjon

Teksten etablerer ikke et fiksjonsrom med et dertil hørende symbolsk tidsperspektiv som gjør seg gjeldene gjennom hele teksten. Selve handlingen gir heller ingen assosiasjoner til noen spesifikke, vedvarende, sceniske rom eller steder, slik man finner i dramatiske teatertekster. Men glimtvis prøver noen av karakterene å skape en illusjon av et annet rom; ”... lige nu er jeg på vej ind gennem transitten.”¹¹¹ Med den replikken etableres en illusjon av transitten på en flyplass, et rom som ”eksisterer” her og nå, for så å oppløses igjen da denne illusjonen ikke blir ivaretatt i de påfølgende replikkvekslingene. Senere etablerer teksten en ”postmodernistisk læsesal”¹¹², men heller ikke dette rommet forblir. Denne glimtvis etableringen av rom minner om lek – barns lek hvor illusjoner etableres og forkastes etter hva som tjener leken best. På samme måte etablerer teksten rom, for så å gi slipp på dem igjen når de ikke lenger tjener historien.

Men i del en er det et rom teksten vender tilbake til, nemlig teaterrommet. I prologen (som står helt til sist i manuset) pekes det på forestillingen som iscenesettelse og situasjon:

A
God (*tidspunkt på dagen, sted*). Jeg hedder Mel Gibson og er med i et show om DE FREMMEDE.

B
Og jeg hedder Leonardo di Caprio og er med i en forestilling om kunst, tro og terror.

D
Og jeg hedder Julia Roberts og er med i et verk om tro, kunst og terror.

C
Og jeg hedder Samuel L. Jackson og jeg er med i en performance om DE FREMMEDE.¹¹³

¹¹¹ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 13.

¹¹² Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 21

¹¹³ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 41. Jeg gjør oppmerksom på at prologen står i sluttem av manuset. Likevel forholder jeg meg til den som om den skulle stått først, ettersom det er en prolog.

Det blir trukket fram at dette er en forestilling, et show, et verk, en performance. Slik blir rommet hvor forestillingen utspiller seg, noe jeg antar er et teaterrom, tydelig. Det er det faktiske scenerommet som er skrevet inn i teksten, ikke et fiktivt rom. Vi ser også at kursiven i den første replikken knytter teksten til stedet og tidspunktet for en framføring. Å skrive inn teaterrommet som rommet teksten etablerer, samt å peke på tid og sted for en realisering av teksten (forestilling), leser jeg som et performativt grep. Ved dette performative grepet blir selve teatersituasjonen synlig. Likevel er rommet teksten iscenesetter et teatralt rom, altså et fiksjonsrom. Men det teatrale rommet spiller på eller leker med den performative situasjonen.

Teksten vender tilbake til teaterrommet gjentatte ganger blant annet gjennom følgende replikk som dukker opp med jevne mellomrom:

Meningen var, at vi skulle lave et værk, der fikk alle dem, der så det, altså jer publikum, til at melde sig ind i RED BARNET, SOS, UNICEF, MISSION ØST, CARE, CARITAS, FOLKEKIRKENS NØDHJÆLP og LÆGER UDEN FUCKINGS GRÆNSER. Nej, meningen var at folk skulle få det bedre med seg selv fordi de – ved at komme her – har GJORT ALT for å sette seg ind i DE FREMMEDE.¹¹⁴

Denne replikken peker på forestillingen som konstruksjon. Slik blir vi igjen konfrontert med det rommet som en oppføring av teksten gir. Altså kan vi ut av teksten lese et stabilt rom, nemlig rommet teksten utfolder seg i ved en oppsetning.

Replikken ovenfor vil jeg i det følgende referere til som tekstens ”refreng”. Termen gir assosiasjoner til noe musikalsk som jeg mener er en av tekstens performative kvaliteter og noe repetitivt – replikken dukker opp fem steder i teksten. Dette vil jeg diskutere senere i analysen.

I del to forteller Y, W, X og Z sine historier. Etter hvert som de går over til å fortelle i presens utkrystalliserer det seg noen rom. Z gjemmer seg bak kirken, W befinner seg først på en buss i Hamburg, senere i transitt på en flyplass og tilslutt inne på et fly. Y ligger i en seng på et sykehus, X befinner seg først på kjøkkengulvet, så på sønnens rom. Etersom historiene fortelles vekselvis er rommene tilstede samtidig. Disse rommene opphører i del tre. I del tre

¹¹⁴ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterförlaget, 2005), 4, 12, 19, 21 og 24. Det er noen små forskjeller mellom replikkene. I replikken på side 4 og 19 er ordet ”VERK” skrevet med store bokstaver. I replikken på side 12 er ”jer” kuttet ut, det vil si at det står ”altså publikum”.

gir teksten en assosiasjon til et rom eller sted hinsides, et dødsrike. For Mohammed, som krasjet flyet inn i World Trade Center, reflekterer rundt 11.september og hva som skjedde i etterkant. Slik skaper monologen et sted eller rom hinsides døden.

Tiden i *Underværket...* er ikke konkretisert. Teksten har ingen elementer som skaper en illusjon om at handlingen utspiller seg om høsten, vinteren eller om det er kveld eller dag. Teksten gir heller ingen indikasjon på at den beveger seg over lengre tid enn den tiden det tar å lese teksten (eller spille stykket) og skaper derfor ingen symbolske eller fiktive tidsaspekter. Derfor blir opplevelsen av tekstens tid den reelle tiden det tar å lese teksten eller ved en oppsetning, *the time of the performance text*.¹¹⁵ Dette tidsbegrepet er et av kjennetegnene til hva Hans-Thies Lehmann betegner som det postdramatiske teateret. Igjen ser vi at teksten bærer i seg performative kvaliteter som er knyttet til den reelle tiden det tar å lese teksten eller den reelle tiden publikummet og aktørene deler sammen under en forestilling. Ved en framføring vil det derfor ikke være mulig å skille den sceniske prosessen fra publikums tid.

Som vi så ovenfor utkrystalliserer det seg noen rom i del to og del tre. I del to kan vi også merke oss at W, X, Y og Z går fra å gjenfortelle i preteritum til presens – altså går de over til nåtid og inn i situasjonene de forteller om. W går fra å sitte på en buss i Hamburg til å kapre et fly i løpet av syv sider.¹¹⁶ Dermed brukes det også fortettet tid som fortellergrep i *Underværket...* Det episke fortellergrepet kan effektivt komprimere tiden, der det tjener historien, samt hale den ut om det skulle være ønskelig.

I starten av analysen pekte jeg på at tittelen kan indikere at det her er snakk om en tilstand. Denne opplevelsen av tidsaspektet i teksten forsterkes ved refrenget som gjentas med jevne mellomrom. For ettersom refrenget gjentas kan det være grunn til å tro at det ikke foregår noen vesentlig utvikling, handling eller framdrift mellom gjentakelsene, siden den samme replikken aktualiserer seg igjen og igjen. Mangel på framdrift som gjentakelsen kan indikere, kan leses som et uttrykk for noe statisk. Hans-Thies Lehmann karakteriserer de nye tekstene og det postdramatiske teateret som *beyond dramatic action*, altså hinsides dramatisk handling, slik jeg nevnte innledningsvis i forhold til stykkets tittel.¹¹⁷ I stedet for dramatisk handling trer

¹¹⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 154.

¹¹⁶ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 28 – 35.

¹¹⁷ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 68.

det fram en tilstand. Men er det så sikkert at repetisjonene skaper en tilstand eller stillstand? Vil ikke jeg som resipient se noe nytt i denne teksten hver gang den repeteres? Hans-Thies Lehmann kommenterer at om man ser nærmere på repetisjonen, så finnes det ingen sann repetisjon. ”The very position in time of the repeated is different from that of the original.”¹¹⁸ Mellom repetisjonene har det gått en viss tid og man vil alltid kunne se noe nytt eller annerledes i det som repeteres enn hva man så tidligere. Tiden mellom repetisjonene kan endre oppfattelsen av det repeterte samt at ved å bruke gjentakelser vil teksten få en fornyet oppmerksomhet og man vil kunne oppdage noe annet eller mer i det man leser det for andre gang. Her ser vi at teksten åpner opp for ulike måter å lese tekstens temporalitet på. Disse to strategiene behøver ikke utelukke hverandre, det kan operere vekselvis i en forestilling. Slik tilbyr teksten hva litteraturteoretiker Wolfgang Iser karakteriserer som ulike aktualiseringsmuligheter.¹¹⁹ I min lesning av *Underværket...* opplever jeg gjentakelsene hovedsakelig som et grep som gir en opplevelse av innholdsmessig stillstand, men at tiden går. Gjentakelsen oppleves som en beskjed fra oven – de har fått beskjed om å lage en forestilling som gjør at de som ser den får en større forståelse for de fremmede. Med jevne mellomrom minner de hverandre på dette, antageligvis fordi de ikke har en opplevelse av at de gjør det de har fått beskjed om. I Samuel Becketts *Mens vi venter på Godot* (1952) går tiden mens de venter på Godot, i *Underværket...* går tiden uten at de får laget den forestillingen de skulle. Altså beveger tiden seg i takt med lesningen. Men gjentakelsene leser jeg som en indikasjon på at ingen ting har endret seg innholdsmessig og dermed oppleves tiden også som stillestående eller statisk.

Av dette ser vi at teksten ikke etablerer en illusjon av en egen scenisk tid, heller ikke en vedvarende illusjon av et rom, som skiller seg fra virkelig tid og rom. Men vi ser at det etableres noen rom som forsvinner igjen og at tiden opptrer både som stillestående og fortettet. I teksten refereres det også til en rekke ulike hendelser fra virkeligheten som vi kjenner til fra vår mediehverdag som hungersnøden i Afrika, borgerkrigen i Rwanda, tsjetsjenske opprørere, angrepet på World Trade Center og så videre. Dette knytter teksten til nåtid, nær fortid, et rom som omfatter (så og si hele) vår virkelige verden. I det konvensjonelle dramatiske teateret som benytter seg av illusjon er tanken at publikum skal forlate sin egen hverdag i tid og rom og gi seg hen til dramaets illusjon om tid og rom. I denne teksten ser vi at tid og rom er bygget på

¹¹⁸ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 157.

¹¹⁹ Wolfgang Iser, ”Tekstens appelstruktur” i *Værk og leser: En antologi for resepsjonsforskning*, Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 105.

elementer og referanser som korresponderer med vår virkelighet. Er det overhodet ikke snakk om en illusjon? Jo, men illusjonen Lollike skaper spiller på gjenkjennelse og elementer fra den virkelige verden, likevel er det en illusjon forstått som simulakre - illusjon av den virkelige verden. Teksten er en fortolkning av virkeligheten. Litterære tekster avbilder ikke virkeligheten skriver Iser, men er en reaksjon på dem, altså en fortolkning av den.¹²⁰ *Underværket...* er fortolket virkelighet, en representasjon av virkeligheten. *Underværket...* bruker virkeligheten som virkemiddel til å perforere illusjonen. Slik blir jeg som leser fanget i et spill mellom tekstens tydelige teatrale illusjon og de autentiske elementene fra virkeligheten som for meg utydeliggjør illusjonen fordi jeg lar meg forføre av det autentiske, virkelige aspektet.

6.1.2 Tekst – en musikalsk montasje

Teksten er ikke bygget opp rundt et plot eller en intrige, og den har ikke et enhetlig overordnet handlingsforløp. Teksten oppleves mer som en rekke av ulike fragmenter som er montert sammen. I introduksjonen til *Happenings. An Illustrated Anthology* skriver Michael Kirby om happeningsens struktur.¹²¹ Han bruker betegnelsen *compartmented struktur* på happeningsens struktur.¹²² De teatrale elementene lukker seg om seg selv, og blir arrangert i sekvenser eller simultant. Denne beskrivelsen synes jeg passer til hvordan jeg opplever denne teksten. Ulike elementer lukker seg om seg selv, men likevel henger de sammen på et vis, men ikke i en, hva Kirby betegner som, logisk informasjonsstruktur slik vi finner i det tradisjonelle teateret.¹²³ I stedet oppleves det som om elementene er ”tilfeldig” plassert i forhold til hverandre. Men noen steder bærer teksten i seg en dominoeffekt - den ene brikkens lille fall eller bevegelse fører til et skred av andre. Tekstens første replikk er den første brikken som sparker stykket i gang:

A

¹²⁰ Wolfgang Iser, ”Tekstens appelstruktur” i *Værk og leser: En antologi for resepsjonsforskning*, Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro:Borgen/Basis, 1981), 107.

¹²¹ Michael Kirby, ”Introduction” *Happenings. An illustrated anthology*, (New York: Dutton 1965)

¹²² Michael Kirby, ”Introduction” *Happenings. An illustrated anthology*, (New York: Dutton 1965), 13.

¹²³ Michael Kirby, ”Introduction” *Happenings. An illustrated anthology*, (New York: Dutton 1965), 13.

Flyene, der knaldede ind i World Trade Center den 11. September 2001 er det største og mest ultimative kunstværk nogensinde. Det siger Karlheinz Stockhausen selv.¹²⁴

Ut i fra denne replikken utvikler det seg en diskurs om kunst som fører videre til en diskurs om hva det vil si å være menneske, som fører til skapelsen av Mohammed gjennom Mohammed-leken og så videre. Mohammed-leken går ut på at de presenterer seg som Mohammed og tillegger han en rekke holdninger og tanker.¹²⁵ Noen diskurser og emner følger logisk av hverandre, andre virker tilsynelatende tilfeldig plassert. Likevel går det an å lese en framdrift eller utvikling ut av teksten; skapelsen av Mohammed - som først starter som et klisjébilde som blir til gjennom lek. I del to og tre viser han seg som en selvstendig figur eller karakter. Dette framvises ikke i teksten, dette er ligger i min resepsjon, det er jeg som leser det ut av teksten. Altså er det hva Iser betegner som tekstens tomme plasser¹²⁶, som gir meg muligheten til å skape Mohammed ut av teksten. Temaer og diskurser utvikler seg etter hvert som teksten stadig tilbyr nye perspektiver. Kunst, tro og terror blir belyst med ulike vinkler og perspektiver. Ulike performanser blir beskrevet. Et eksempel på det er kunstneren Nitsch et eksempel på:

D

Under en seks dage lang seance i 1998 slakter kunstneren Nitsch forskjellige dyr og smør sig herefter ind i deres tarme, kød og øvrige indvolde.

C

Han vil ind i selve kødet, mærke materien, ja, faktisk ville han ofre sig selv i en religiøs ceremoni.

D

MEN HAN DØDE IKKE.

C

Også han stræbte i sine værker efter VIRKELIGHEDEN.¹²⁷

Felles for performancene som blir beskrevet er ønsket om å overskride kunstens ramme og være en del av virkeligheten. Senere blir kunst og virkelighet surret sammen i diskusjonen om "Titanic".¹²⁸ Kunstens evne til å påvirke folks handlinger blir problematisert i refrenget.¹²⁹

¹²⁴ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 2.

¹²⁵ Jeg vil diskutere Mohammed-leken mer inngående senere i analysen.

¹²⁶ Wolfgang Iser, "Tekstens appelstruktur" i *Værk og læser. En anatologi om resepsjonsforskning*, Michel Olsen, og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 110.

¹²⁷ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 7.

¹²⁸ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 11.

Samtidig er også teksten et kunstverk. Tekstens form er også en del av diskursen om hva et kunstverk er. Tro blir perspektivert både indirekte og direkte. Et sekularisert, vestlig samfunn blir satt opp mot Mohammeds islamske tro. Dette blir perspektivert blant annet via rasisten og ateisten tante Asta, via A, B, C og Ds spekulasjoner rundt hvorvidt Mohammed faktisk tror og gjennom Mohammeds monolog på slutten av stykket. Terrorhandlingen 11. september 2001 blir beskrevet som et kunstverk i tekstens første del. I del to gir teksten andre innganger til dette temaet via en enkes historie og Mohammeds historie i del to og tre. Samtidig blir andre terrorhendelser som vi kjenner igjen fra medie verden diskutert som voldtektene av kvinner i Rwanda og barn som gisler for tjetjenske opprørere i Beslan.

Teksten tilbyr ingen svar, men ulike perspektiver. Dette gir teksten en problematiserende karakter og overlater til leseren å navigere mellom de ulike perspektivene. Dette er sentralt ved den metafiksjonelle dramaturgien. I kapittel ”6.1.4 En metafiksjonell tankegods” vil jeg komme tilbake til tekstens problematiserende kvaliteter.

Del 1

Teksten er delt opp ved av at det står ”*Skift.*” en rekke steder.¹³⁰ Denne markeringen finnes gjerne der hvor et nytt element kommer inn eller hvor handling eller tema tar en ny vending. I en tradisjonell teater tekst er det vanlig at teksten deles opp i scener, hvor hver scene har et vendepunkt. *Skiftene i Underværket...* deler opp teksten og gjør at den framstår som en montasje, hvor ulike deler, tilsynelatende uavhengig av hverandre, er klippet sammen. Det er ikke skrevet noe om hva disse *skiftene* skal romme. I leseprosessen utgjør skiftene et pusterom for meg. I analyseprosessen har jeg for min egen del brukt dem som orienteringspunkter. Ettersom dette er en tekst skrevet for scene, synes jeg det er naturlig å lese dem inn i en performativ sammenheng, som åpne plasser, eller hva Wolfgang Iser betegner som tomme plasser, - en invitasjon til iscenesettelsen av teksten.

I teksten brukes det ofte store bokstaver. Skriftpyten gir assosiasjoner til tabloidavisenes krigstyper. Innholdet gir ofte assosiasjoner til slagord og punchlines: ”FJENDENS TAB ER

¹²⁹ Dette kommer jeg tilbake til senere i analysen.

¹³⁰ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 5, 8, 10, 15, 19, 20 og 24.

IKKE TAB.”¹³¹ ”ER MAN RIG BEHØVER MAN IKKE SKINNE.”¹³² I tekstens innhold diskuterer de blant annet hva som skal til for å få mediernes oppmerksomhet og branding. Tekstens visuelle skrifttyper visualiserer innholdet og gir teksten en språklig tilknytning til tekstens innhold. Teksten både kommenterer denne mediesituasjonen, samtidig som den benytter seg av mediernes strategier for å få leserens oppmerksomhet.

I tekstens første del finnes både dramatiske, episke og metafiksjonelle elementer. I prologen peker teksten på seg selv, som en scenisk tekst - som en forestilling, da karakterene uttaler at de er med i et show, en forestilling, et verk og en performance. (Prologen har jeg gjengitt ovenfor.) Som vi har sett peker også refrenget på selve forestillingen som konstruksjon og slik vender teksten tilbake til metaperspektivet gjennom hele tekstens første del. Tekstens episke kvaliteter er også sterkt framtrædende ettersom A, B, C og D forteller. Kun noen få ganger er det snakk om konflikter eller situasjoner dem imellom. Slik framstår teksten som en talestrøm - en tekstkomposisjon for fire stemmer, en kvintett. Musikalitet i tekster og forestillinger trekker Hans-Thies Lehmann fram som et av det postdramatiske teaterets uttrykksmåter.¹³³ Men innimellom dukker det opp dramatiske elementer. Et eksempel på det finner vi når C og D bryter talestrømmen om performance og teksten går over til å bli en dialog for så å bli en talestrøm igjen:

D
Måske er det det vi skal.

C
Hvad?

D
Skære i os selv.

C
Hvorfor?

D
For at føle VIRKELIGHEDEN.

C
Nej.

D

¹³¹ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 4.

¹³² Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 5.

¹³³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 91.

Hvorfor ikke?

C

Fordi det ikke vækker opsigt. Og vækker det ikke opsigt KOMMUNIKERER det ikke og KOMMUNIKERER det ikke, så er det ikke KUNST.

D

FUCK.

C

I 1987 knepper en hiv-smittet bøsse sig selv i røven med gigantiske dildoer til lyden af bimplende kirkeklokker.

D

Publikum ser henført til.

C

Umiddelbart efter strør han sukker på de glinsende plastikstave og deler dem gratis ud i en børnehave.¹³⁴

I de første replikkene ser vi at C og D kommuniserer med hverandre. Men fra og med den tiende replikken er de igjen tilbake til den fortellende stilen hvor hver stemme glir inn i talestrømmen. Slik veksler teksten mellom en unison talestemme til meg som leser for så å utkrystalisere seg som ulike stemmer som kommuniserer med hverandre. Da blir jeg som leser gjort om til en "tilskuer" (eller betrakter) av deres dialog, og ikke den direkte mottakeren av den unisone stemmen deres. Slik opplever jeg at teksten veksler mellom å henvende seg til meg og å lukke seg om sitt eget univers.

DEL 2

Tekstens andre del er av en helt annen kvalitet enn den første delen. Teksten består av fire monologer som fortelles vekselvis. De fire historiene har begynnelse, midtdel og slutt. De er logisk motivert og utgjør hver for seg en selvstendig helhet. Slik er de avskåret fra hverandre, men alle kretser rundt samme tema. Historiene fortelles ikke en og en etter hverandre, men samtidig eller simultant ved at de er klippet inn og montert i hverandre. Noen steder kommenterer historiene hverandre, noen steder glir de inn i hverandre og noen ganger oppstår en "mening" i samspillet mellom de ulike historiene.

W

Du kender mig fra tv. Høj sol. To tårne. Et fly. Bang.

Z

¹³⁴ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 6-7.

Klir, klir.

X
Fliserne er kolde, der er glasskår, ...¹³⁵

Z sin replikk kommenterer her både W sin replikk og X sin replikk. I W sin replikk krasjer flyet inn i de to tårnene. Z sin replikk kan slik stå som et onomatopoetikon til den situasjonen. X har tidligere fortalt at hun grep etter et glass på bordet som falt ned på flisgulvet og knuste. Slik kan Z sin replikk også fungere som et onomatopoetikon til denne historien samt Z sin egen historie. Z har nettopp fortalt at hun/han sprengte en hundevalp med en bombe og at hun/han hakket opp en annen hund. Vi finner flere onomatopoetikon i denne delen av teksten. Ordene "HAKK" og "BANG"¹³⁶ som i utstrakt grad skrives med store bokstaver, er også lydmalende ord. Dette gir teksten et lydbilde og en rytme som også forsterker tekstens musikalske kvaliteter. Slik overskrider teksten det tekstlige og beveger seg over i et rytmisk lydlandskap. Rytmene intensiveres mot slutten av del to når historiene glir helt inn i hverandre:

X
Slå mig.

W
Spyt.

Y
Bare spyt på mig.

X
Snit mig.

Y
Bare snit mig.

Z
Slå mig.

Y
Slå mig.

X
Snit mig.

W
Spyt.

Y
Snit.

¹³⁵ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 30.

¹³⁶ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 29-31.

Z
Slå.

Y
Spyt.

W
Bare spyt på mig.

X
Snit.

Y
Slå mig.

Z
Snit.

W
Spyt.

X
Slå.¹³⁷

Her er det som om de fire historienes individualitet glir over i et unisont talekor. De korte replikkene gir sekvensen driv og rytme. Dette leser jeg som at den episke og dramatiske historieformidlingen overtas av en musikalitet og slik gir innholdet en annen form. I stedet for de fire individuelle historiene blir stemmene nå forenet i et kor eller et rop. Disse formgrepene har performative kvaliteter - rytme, driv, lyd og musikalitet, og blir stående, slik jeg leser teksten, som et tilbud fra teksten til de som måtte ønske å iscenesette den. Det skal bli spennende å se hvordan denne performative musikaliteten behandles i oppsetningen som ligger til grunn for forestillingsanalysen.

I denne delen av teksten er flere replikker skrevet i kursiv. Bruken av kursiv er ikke bare knyttet til et aspekt ved teksten, men viser seg i ulike sammenhenger. I starten av del to finner vi denne replikken i kursiv:

X
*Onsdag den 12.september kl.9.36. Jeg leder efter min mand Randy S. Jackson, mørkt, kort krøllet hår, tynd, men atletisk, 43 år. Brandmand, sidst set om morgenen 11.september. Send mail.*¹³⁸

¹³⁷ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 35-36.

¹³⁸ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 27.

Her minner teksten i kursiv om en blanding av et dagboknotat, ettersom det er i jeg-form, og en etterlysning hvor X gir signalelementene på mannen. Her opplever jeg kursiven som et formgrep som effektivt setter oss inn i situasjonen til X. Andre steder brukes kursiv når det er engelske replikker, setninger og uttrykk som W og X bruker. Ws replikk når han booker en flybillett til 11.september er på engelsk. Et annet eksempel er når X beskriver brannmennene: ”De er gule. *The firefighters*. Deres hjelme.”¹³⁹ I W og Xs historier er kursivbruken regelmessig. Jeg oppfatter det som et visuelt, tekstlig grep som tydelig viser deres tilknytning til USA. Også Y – tutsi-kvinnen, har setninger som er skrevet i kursiv, men her er kursivbruken av en annen kvalitet:

Y
Også geværet! *Jesus elsker dig. Jesus elsker dig*. Og stolbenet. Op i hende. Prøv flasken! Den kan godt komme høyere op. *Jesus elsker dig*. Brug bajonetten. Sådan. Skær i læben! Sådan. *Jesus elsker dig. Jesus elsker dig*.¹⁴⁰

Kvinnen forteller her om hvordan hun ble mishandlet. Replikkene i kursiv leser jeg som kvinnens ord til seg selv – hva hun tenker på og klamrer seg til i det dette skjer – som et mantra. Slik fungerer teksten som står i kursiv som et uttrykk for kvinnens indre tanker, mens den ordinære teksttypen uttrykker overgripernes ord og handlinger. Dermed blir teksten bærer av en dobbel formidling i en og samme replikk. Som leser befinner jeg meg midt mellom offer og overgriper. Det er stek lesning og jeg blir fysisk kvalm. At replikken består av korte og konkrete setninger og ikke uttømmende beskrivelser av hendelsen, tror jeg er med på å skape det ubehaget teksten framdriver hos meg som leser. Setningene beskriver handlingene, de skildrer ikke. Slik skaper teksten, hva Iser betegner som tomme plasser i teksten.¹⁴¹ Y sier ikke at dette er grusomt og forferdelig. Det er det jeg som leser som fyller inn. Min kroppslige opplevelse av teksten viser at performativ tekst ”gjør noe” også med leserens kropp ettersom lesningen gjør meg kvalm.

¹³⁹ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 28.

¹⁴⁰ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 32.

¹⁴¹ Wolfgang Iser, ”Tekstens appelstruktur” i *Værk og læser. En anatologi om resepsjonsforskning*, Olsen, Michel og Kelstrup, Gunver (red), (Holstebro:Borgen/Basis, 1981), 110.

Del to starter episk - W, X, Y og Z gjenforteller opplevelser fra deres liv, og gir derfor assosiasjoner til Brechts Verfremdungseffekt. For selv om Verfremdungseffekten fordrer en dramatisk form forut, finner vi likevel effekten her. Her overtar det dramatiske fortellergrepet for det episke når fortellingene glir over til nåtid, presens. Slik går teksten altså fra en episk form som knyttes til refleksjon over til en dramatisk form som spiller på innlevelse. Men som vi så ovenfor, beveger teksten seg også inn i en performativ form med lydmalende ord, rytme og musikalitet. Bruken av disse ulike formgrepene opplever jeg at gir samme effekt som Verfremdungseffekten gir. Vekslingen mellom ulike formgrep gir nye innfallsvinkler til innholdet og jeg som leser blir hensatt til refleksjon. Når teksten beveger seg mellom individuelle stemmer og over til et kor, evner teksten å trekke linjene mellom et individuelt mikronivå til et generelt universalt makronivå. Slik aktualiseres de grusomme hendelsene; aktualiteten løftes fra de spesifikke historiske kontekstene, til å gjelde enhver krig eller konflikt. Refleksjonsspennet mellom mikro- og makronivå som jeg her skisserte, er et eksempel på hvilke refleksjonsrom vekslingen mellom ulike formgrep kan skape.

DEL 3

Del tre opplever jeg som en dramatisk tekst. Teksten består av en monolog hvor vi blir kjent med Mohammed, Mohammed Atta, som styrtet flyet inn i World Trade Center. Han presenterer seg i presens og legger ut om sin bakgrunn og hans indre tanker og følelser. Slik tegnes det en psykologisk karakter slik den dramatiske formen fordrer. Tekstens formål, slik jeg leser det, er å gi innsikt i Mohammeds tanker. Dermed problematiserer ikke teksten, i stedet skaper den betydning, noe som igjen peker på dens dramatiske kvalitet. Men teksten blir problematiserende i relasjon til del en og del to, ettersom del tre bringer flere nye perspektiver på banen.

Også i denne delen er enkelte setninger skrevet i kursiv. Disse setningene er utelukkende engelsk og oppleves som replikker Mohammed knytter til vesten. Flere av dem kan oppleves som slagord og Mohammed påpeker også dette: *"You'll never know what is enough, unless you know what is more than enough. Det slogan lærte jeg af dig og tænkte..."*¹⁴² I tillegg til at replikkene i kursiv oppleves som slagord, kan de leses som kommentarer til teksten. Effekten blir at det hele oppleves ironisk som når Mohammed kommenterer pressen;

¹⁴² Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 40.

...din frie uafhængige presse ved, at kun aggression sælger billetter, og billetter skal der sælges, døgnet rundt. *Drug em up with aggression. We need high rates on our channel.*¹⁴³

Her blir pressens syn på seg selv som fri og uavhengig gjort til latter – i et markedsstyrt samfunn er det seertallene som styrer.

Vi ser her at teksten i *Underværket...* benytter seg av metafiksjonelle, episke og dramatiske grep. Disse dramaturgiske nivåene monteres sammen og slik problematiseres innholdet. Samtidig vil jeg si at teksten kan leses situasjonistisk ettersom kritikken av det vestlige samfunnet er sterkt framtrepende. Vi ser også at teksten benytter seg av performative og teatrale formgrep og musikalitet. Tekstens musikalske elementer kan også leses som performative tilbud til de som måtte ønske å iscenesette teksten. Tekstens musikalske kvaliteter vil jeg derfor vende tilbake til i forestillingsanalysen.

6.1.3 Spillet om karakter/kropp/rolle

I *Tendenser i moderne norsk dramatik* skriver Drude von der Fehr at avindividualiseringen av karakterene er et av de karakteristiske trekkene ved dagens dramatik.¹⁴⁴ Hun refererer blant annet til Elinor Fuchs bok *The death of character* fra 1996 hvor Fuchs undersøker teateret etter modernismen.¹⁴⁵ I det postmoderne teateret finner hun at karakterene ikke lenger er senteret for dramaet. I dette teateret fiksjonaliseres og iscenesettes kroppen på utallige måter. Hun stiller seg spørsmålet om det stadig går an å snakke om karakterer. Termen karakter blir gjerne brukt om fiktive personer som virker ”hele” og psykologiske. Termen figur blir gjerne benyttet når rollen er enfoldig som f.eks. en komisk figur, eller når det er en avstand til rolle – når dens funksjon i stykket er det sentrale, som vi for eksempel finner hos Brecht. Brecht benytter betegnelsen *rollefigur* i sitt teater.¹⁴⁶ Figurene kan opptre som postulater eller karikaturer. I det følgende skal vi se at rollene i *Underværket...* leker med

143 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 40.

144 Drude von der Fehr og Jorunn Hareide (red), *Tendenser i moderne norsk dramatik*, (Oslo: Samlaget, 2004), 314.

145 Elinor Fuchs, *The death of character : perspectives on theater after modernism*, (Indiana: Indiana University Press, 1996)

146 Bertol Brecht, ”Ny teknikk for skuespillerkunst” i *Teaterteori: klassiske og moderne tekster*, Jan Olav Gatland (red), (Oslo: Pax forlag a/s, 1998), 118.

konvensjoner rundt roller og beveger seg mellom karakter, karikatur og avindividualiserte karakterer eller stemmer. Jeg vil i det følgende benytte meg av termen figur for å undersøke hvilke roller teksten tegner. Jeg finner det lite relevant å bruke termen karakter ettersom figurene i stykket i liten grad oppleves som psykologiske og ikke er avgjørende for historienes utvikling. I *Underværket...* opplever jeg at figurene blir formet til å tjene ulike formål og poenger ved teksten. Slik ligger de nærmere Brechts forståelse av begrepet rollefigur. Skuespillernes holdning til karakteren eller figuren er avgjørende for opplevelsen av en figur eller karakter. Både Kirby og Schechner har gode begreper til å analysere skuespilleres framstillinger. Dette vil være fokuset i forestillingsanalysen, her vil jeg konsentrere meg om figurene teksten meisler ut.

Del 1

I del en møter vi figurene A, B, C og D. At de ikke har fått navn vil jeg si er et tydelig tegn på at det her ikke dreier seg om karakterer i tradisjonell forstand. Som vi så ovenfor presenterer A, B, C og D seg som Mel Gibson, Leonardo di Caprio, Julia Roberts og Samuel L. Jackson. Presentasjonene kan leses og forstås ironisk, som en punktering av det tradisjonelle karakterbegrepet også fordi teksten videre ikke bygger opp under disse karakterene. Slik kan teksten effektivt kommunisere at dette er en tekst som ikke skal forstås som et karakterdrevet drama. På en annen side kan disse presentasjonene leses som en fiksjonalisering. Figurene de presenterer seg som er virkelige mennesker, men her blir de behandlet som fiksjon. Inntrykket folk flest har av disse filmstjernene er jo heller ikke reelle inntrykk, men bilder man får via media. Slik framstår de som fiksjonaliserte også utenfor rammene av denne teksten. Slik blir denne presentasjonen lag på lag av fiksjon som utgjør figurene. Lagene opplever jeg som ironiserende kommentarer til hverandre. Dermed får jeg på en side ingen forventninger til en mimesis eller representasjonstenkning ved denne presentasjonen. Men på en annen side så blir denne presentasjonen stående som et element i en refleksjon rundt figurene teksten formidler. Når teksten videre ikke gir figurene noen individuelle egenskaper, men i stedet dyrker dem som en sjelsløs biodynamisk Hollyrobot-masse (de omtaler seg selv som sjelløse Hollyroboter¹⁴⁷), blir presentasjonene fra innledningen stående igjen som eksempler på denne massen, men også som produsent. Filmstjernene spiller jo så bra at

¹⁴⁷ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 10.

figurene i stykket higer etter å virke like ekte som dem.¹⁴⁸ De prøver å si ”*U-ha, how terrifying*”¹⁴⁹ like ekte som Julia Roberts gjør det i en katastrofefilm. Altså er det igjen snakk om en dobling ettersom de prøver å kopiere en representasjon. I filmen er Julia Roberts i rolle, og rollen sier ”*U-ha, how terrifying*”. C øver seg på å være ekte og gjentar replikken en rekke ganger. Slik simulerer C Julia Roberts rolle, altså simulerer C en kopi i håp om å framstå ekte. Slik ser vi at utgangspunktet for Julia Roberts representasjon, altså det virkelige livet, ikke er i nærheten av Cs refleksjon. Men målet er å virke ekte. Figurene kan kun gjenta det andre sier. Slik framtrer de for meg som om de lever i et simulakrum, de er selv simulakrer – kopier av kopier og figurene kan leses som ”fordervet” av vestens underholdningskultur.

I tekstens første del møter vi tante Asta i det ”*D forvandler sig til faster Asta*”.¹⁵⁰ Hun er en individuell figur, hun har sine sterke meninger som hun proklamerer. Slik skiller hun seg fra A, B, C og D. Tante Asta omtaler seg selv i tredjeperson. Dette grepet kjenner vi fra Brechts Verfremdungseffekt. Slik skapes det også her en distanse som gjør at figuren blir synlig som figur - som konstruksjon, noe som appellerer til et refleksivt nivå framfor innlevelse i karakteren.

A, B, C og D skaper karakteren Mohammed gjennom lek. I denne leken går A, B, C og D inn og ut av rollen som Mohammed. Slik jeg leser teksten er det mer som om A, B, C og D glir ut og inn av denne rollen, enn at de spiller rollen. Mohammed oppleves mer som en annen posisjon som ofte flere av figurene inntar samtidig. Slik framstår Mohammed som en idé. De konstruerer han ved bruk av distinksjon mellom ”oss” og ”de” eller ”de fremmede”. Distinksjonene finner vi igjen en rekke steder, blant annet: ”For mange guldringe og guldkæder og alt det andet guld perkerpis, som vi her i det vestlige Europa for længst er vokset fra. ER MAN RIG BEHØVER MAN IKKE SKINNE.”¹⁵¹ Altså sies det her at pakistanere ikke er like kultiverte som oss i vesten. Gjennom Mohammed-leken tillegger de han sider, som at han plystrer etter jentene på en ”uraffineret perkeragtig måde...”¹⁵² Og

148 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 9-10.

149 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 9-10.

150 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 18.

151 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 4.

152 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 5.

selvfølgelig bor han i Nordvest (Nordvest er et sosialt belastet område i København). Slik skapes det i starten av stykket et stereotypet bilde av en pakistaner som figurene i stykket distanserer seg fra. Etter hvert utvikler de bildet av Mohammed, han studerer, han får visjoner og skaffer seg kunnskap om kunsthistorie og merkevarebygging på sin vei mot å skape århundrets kunstverk. Slik skaper A, B, C og D Mohammed ved å distansere seg fra han, samtidig som han blir et uttrykk for deres helhetslengsler ettersom han tror på noe og brenner for noe. Slik framtrer han som mer "ekte" enn hvordan A, B, C og D opplever seg selv. At Mohammed blir skapt som en konstruksjon gjør han lite menneskelig. I stedet blir han en idé – et uttrykk for vestens forestilling om "de andre".

Del 2

Heller ikke i denne delen har figurene egennavn, de er betegnet ved bokstavene W, X, Y og Z. Men figurene i denne delen har hver sin personlige historie som de forteller. Ut i fra historiene kan vi identifisere figurene: X er en kvinne, mor til Michael. Hun leter etter mannen sin, Randy, som er brannmann. Hun har savnet han siden 11.september. Hun har en katt. Z er en ni år gammel skoleelev. Zs lillesøster Sifa døde under tjetjenske terroristers okkupasjon av skolen deres. Y er en tutsikvinne som lå på sykehus i Bukavu, da ble hun voldtatt av HIV-syke hutusoldater. W er Mohammed Atta. Han fløy Flight 11 inn i World Trade Center. Figurene gir et innblikk bak de store mediebegivenhetene inn til enkeltmenneskenes skjebner. Jeg får empati med figurene. Kanskje vil det være riktigere å snakke om karakterer og ikke figurer i denne delen ettersom de gir inntrykk av å være "hele" karakterer. Slik inviterer teksten til hva Kirby betegner som "complex acting", et spill som er psykologisk, nyansert og komplekst.¹⁵³

Del 3

I del tre opplever jeg at det definitivt er snakk om hva man betegner som en karakter. I denne delen kommer Mohammeds tanker og følelser til uttrykk. Han forteller om sin bakgrunn for terrorhandlingen 11.september og reflekterer rundt utfallet av handlingen. Han oppleves som en karakter fra det dramatiske dramaet, en form som bygger på innlevelse og medfølelse i karakterene. Dermed får jeg som leser en nærhet og forståelse for denne karakteren. Han viser

¹⁵³ Michael Kirby, "On Acting and Not-Acting" i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 9.

seg som et helt menneske i motsetning til det stereotype bilde som ble tegnet av ”den fremmede” i tekstens første del.

Gjennom inngangen tid og rom, tekst og kropp, ser vi at *Underværket...* benytter seg av virkeligheten – vår autentiske virkelighet, samt performanceteknikker til å perforere illusjonen. Likevel er det tydelige teatrale markører tilstede i teksten som faster Asta, og de andre tydelige rollene i del to og tre. Teksten benytter seg slik av både teatrale strategier og performative strategier og leker med teaterets virkemidler. Som leser beveger jeg meg fram og tilbake mellom disse ulike strategiene. Dette gir teksten en form for ubestemmelighet samt at den sprenger seg ut av kunstens autonome bås. Ubestemtheten – etableres det en illusjon eller ikke? Er disse biodynamiske robotene karikaturer eller karakterene? Ubestemtheten blir en invitasjon inn i teksten og er et resultat av tekstens spill med teatrale og performative strategier som jeg som leser kontinuerlig manøvrer mellom. Slik er teatrale og performative strategier med på å problematisere betydningsproduksjonen i teksten. Dette er et vesentlig trekk ved den metafiksjonelle dramaturgien. Som vi har sett benytter *Underværket...* seg av både episke, dramatiske og metafiksjonelle fortellergrep. For den metafiksjonelle dramaturgien er selve poenget å sette ulike dramaturgiske strategier opp mot hverandre for å problematisere innholdet. Dette kan vi blant annet lese ut av Janek Szatkowskis modell om den metafiksjonelle dramaturgien.¹⁵⁴ I det følgende kapittelet skal jeg dykke enda dypere ned i tekstens metafiksjonelle dramaturgi og Szatkowskis modell.

6.1.4. Tekstens metafiksjonelle tankegods

Idégrunnlag

Derridas dekonstruksjon og den metafiksjonelle dramaturgien har flere overordnede likheter. Det kan man lese ut av Niels Lehmanns *Dekonstruksjon og dramaturgi*.¹⁵⁵ Dekonstruksjonen og den metafiksjonelle dramaturgien bærer begge i seg en kritikk av metafysikken. Metafysikken har en destruktiv kraft heter det fra den metafiksjonelle dramaturgien sin side¹⁵⁶

¹⁵⁴ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitetet i Oslo, 1993), 129. – se vedlegg 1.

¹⁵⁵ Niels Lehmann, *Dekonstruksjon og dramaturgi*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996)

¹⁵⁶ Niels Lehmann, *Dekonstruksjon og dramaturgi*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996), 130.

og er i følge Derrida et undertrykkende onde.¹⁵⁷ Likevel erkjennes metafysikken. Hverken den metafiksjonelle dramaturgien eller dekonstruksjonen prøver ikke å overskride metafysikken, men bifaller den heller ikke. Den metafiksjonelle dramaturgien har en rasjonalitetskritisk intensjon, en vilje til å dekonstruere og undersøke standpunkter som hevder at noe er rett eller galt. Derfor oppstår det ingen enhetlig betydning. Betydningsproduksjonen problematiseres ettersom en dobbel-strategi på en og samme tid aksepterer helhetens nødvendighet og dens destruktive kraft.¹⁵⁸ Dette idégrunnet finner vi igjen i *Underværket...* Her problematiseres og kritiseres vestens tankegang og distinksjonen mellom "oss" og "de andre". Lollike prøver heller ikke å overskride distinksjonene, eller det Derrida betegner som de binære opposisjonene, i stedet leker han med dem, spiller på dem og slik problematiserer og kritiserer han vestens tankemønster.

"FORTÆLLINGEN er montage med fragmenter og fremadskridende fortællerelementer."

159

I gjennomgangen av stykket ovenfor ser vi flere eksempler på fragmentariske elementer som transitthallen, lesesalen og et sted hinsides døden. Disse stedene etableres en gang for så å forsvinne igjen. Også fester Astas opptreden i teksten kan leses som et fragment ettersom hun kun opptrer i en kort sekvens. Det samme gjelder personene de presenterer seg som, Mel Gibsen, Leonardo di Caprio, Julia Roberts og Samuel L. Jackson. Likevel kan de kan leses som elementer i den fremadskridende fortellingen om og framstillingen av vesten i teksten. Et samfunn hvor simulakre har tatt plassen til det virkelige og ekte. A, B, C og D sine presentasjoner kan leses som et første element i dette universet ved å fiksjonalisere virkelige mennesker vi kjenner igjen fra mediene. Også framstillingen av "den fremmede" – tilblivelsen av Mohammed, kan oppleves som fragmentariske elementer, men om man ser disse elementene i sammenheng kan det leses som en fremadskridende fortelling om Mohammed,

¹⁵⁷ Niels Lehmann, *Dekonstruktion og dramaturgi*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996), 34.

¹⁵⁸ Janek Szatkowski, "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 130.

¹⁵⁹ Janek Szatkowski, "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 130.

som vi så av analysen over.¹⁶⁰ Gjennom teksten ser vi at elementer som folkemordet i Rwanda, Tsjetsjenske terroraksjoner og flystyrten i World Trade Center 11.september i første omgang tjener figurenes evne til å fiksjonalisere virkelige hendelser og betrakte dem som kunsthappening. I del to og tre møter vi individer som har sterke opplevelser knyttet til disse hendelsene. Via disse skjebnene blir de ulike hendelsene belyst på en helt annen måte enn i tekstens første del. De ulike historiene og elementene er det jeg som leser knytter til hverandre. Igjen er det jeg som leser som skaper forbindelser mellom de ulike delene og slik bygger fremadskridende fortellinger om folkemordet i Rwanda, om Tsjetsjenske terroraksjoner og om 11.september. Det er i liten grad hendelsesforløpet i historiene som utvikler seg, i stedet blir historiene belyst fra ulike vinkler og min innsikt utvikles.

”Jo mere tekstene mister af determination, des stærkere bliver læseren involveret i virkeliggjørelsen af deres mulige intentioner.”, skriver Iser.¹⁶¹ Altså er det leseren som realiserer teksten ved å knytte elementene sammen. Sammenhengen mellom de ulike fragmentene og elementene blir ikke *løftet* fram i teksten - de *legges* fram, slik at jeg som resipient selv kan lage koblingene mellom de ulike elementene. Slik appellerer tekstens montasjeteknikk og fragmenterte struktur til leserens helhetslengsler – er ikke helheten i øyenfallende for leseren, så skaper vi den selv. Filosofisk kjenner vi igjen denne problematikken fra Niels Lehmanns lesning av Derrida; vi klarer ikke å fri oss fra metafysikken - noe som her gjør sitt utslag i at vi lager linjer og leter etter sammenhenger - en helhet, i en tekst som er bygget opp av fragmenter og elementer.

”FORTÆLLINGEN er ironisk-logisk motiveret”¹⁶²

Szatkowski omtaler den metafiksjonelle dramaturgien som ”ironiens dramaturgi”.¹⁶³

Fortellingen har logiske motiver og det ironiseres over denne logikken. Slik blir logikken

¹⁶⁰ Se denne oppgaven kapittel 6.1.2 og 6.1.3.

¹⁶¹ Wolfgang Iser, ”Tekstens appelstruktur” i *Værk og læser. En anatologi om resepsjonsforskning*, Olsen, Michel og Kelstrup, Gunver (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 105.

¹⁶² Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 130.

¹⁶³ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 131.

tvetydig, noe som i seg selv er ironisk. Dette skaper en usikkerhet hos resipienten. Velkjente forestillinger blir fordreid, universet viser seg å være uforutsigbart uten løsninger eller svar. Dette setter resipienten i et annet modus - et åpnere modus hvor vante forventninger blir lagt til side og hvor resipienten selv må navigere mellom de motstridende framstillingene.

Om vi tar utgangspunkt i at teksten problematiserer; hva vil det si å være et ekte menneske? – hvilke ironisk-logiske motiver finner vi da? I tekstens første del finner vi en presentasjon av ulike performancekunstnere som alle higer etter virkeligheten i sine verk. De bruker sine egne kropper og utsetter dem blant annet for smerte nettopp for å finne fram til virkeligheten - det ekte. I tillegg til at historiene (som alle er hentet fra virkeligheten) er drøye og slik oppleves som overdrevne og komiske, bidrar sidekommentarene til en distanse og ironi.

D
Han har kort forinden hamret sin pik fast til en stol med et stort søm.¹⁶⁴

C
You always hurt the one you love.¹⁶⁵

Slik blir ideen om performance, hvor smerte er veien til det virkelige og ekte, ironisert over. Disse performancene virker komiske og banale. Likevel blir de stående igjen som et perspektiv i diskursen om hva det vil si å være et ekte menneske. Senere problematiserer A, B, C og D sin egen eksistens:

A
Fordi din sjæl farer forvildet rundt...

C
...og ikke lenger ved om den findes.¹⁶⁶

De har oppdaget at de kun er simuleringer, kopier av mennesker, de er ikke virkelige. Dette diskuterte jeg inngående i kapittelet ”Spillet om karakter/rolle/kropp”. I dette kapittelet har jeg også beskrevet figurer i del to som ”helere” karakterer. Gjennom deres personlige beretninger møter vi lidelse og smerte. I del én trekkes perspektivet om fysisk lidelse som noe ekte og virkelig fram. I dette lyset melder spørsmålet seg om figurene i del to er nærmere beskrivelsen

164 ”Søm” betyr spiker på norsk.

165 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 6.

166 Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 9.

av et ekte menneske? Jeg tenker her ikke på framstilling/spillestil eller diskusjonen om karakter. Dette er kun et nytt perspektiv på diskursen om hva det vil si å være et ekte menneske. I del tre bringer Mohammed med seg et nytt perspektiv; er det å dø for det man tror på å være et ekte menneske? Disse ulike perspektivene kan man virvle opp en rekke spørsmål knyttet til menneskets erkjennelse og eksistens. Kobler vi de sammen kan de oppleves ironiserende i forhold til hverandre. Ironiens logikk fører ikke til noe svar, men et mangfold av spørsmål. Dette er grunnleggende for betydningsproduksjonen som vi kommer tilbake til senere.

Den ironiserende logikken skaper usikkerhet hos leseren. Denne usikkerheten tror jeg kan gjøre leseren perpleks – leseren kan oppleve at den ikke har noe holdepunkt å navigere ut i fra. Eller leseren kan bli aktiv – usikkerheten åpner for at leseren selv må ta stilling til det teksten frambringer, slik jeg eksemplifiserte ovenfor ved å diskutere hva det vil si å være et ekte menneske med utgangspunkt i tekstens ulike perspektiver.

Men figurene i del to og tre kan leses som psykologisk og politisk motiverte slik man finner i den episke og dramatiske formen i følge Szatkowski.¹⁶⁷ I Brechts episke teater lå det politiske motiver til grunn. I *Underværket...* finner vi en rekke episke trekk blant annet i del to hvor figurene gjenforteller hendelser fra deres liv. Politisk kan teksten leses som et angrep på vestens egosentrisme og eurosentrismen eller metafysikken. I del tre kan Mohammed, som vi tidligere har sett, sees på som psykologisk motivert.¹⁶⁸ I dette perspektivet kan stykket leses som historien om tilblivelsen av Mohammed. Både den psykologisk og den politisk-motiverte fortellingen samles i ett punkt, i motsetning til den metafiksjonelle dramaturgien hvor betydningsproduksjonen problematiseres. Men den metafiksjonelle formen benytter seg av dramatiske og episke strategier, i dette tilfellet psykologiske og politiske motiver, for å virkeliggjøre den metafiksjonelle formen. Jeg vil komme tilbake til tekstens politiske og psykologiske dimensjoner senere.

¹⁶⁷ Janek Szatkowski, "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 130.

¹⁶⁸ Se denne oppgaven kapittel 6.1.3.

”BETYDNING problematiseres - i en dobbelt-strategi, der på én gang aksepterer helhedens nødvendighed og dens destruktive kraft”¹⁶⁹

Dette leser jeg som et uttrykk for en dekonstruktiv tankegang. Derrida mente at man ikke kunne unngå metafysikken. Det er mulig å se på teksten som et uttrykk for et ønske om å utvide vår vestlige tankemåte. Den prøver ikke å overskride metafysikken – få hjernene våre til å innta ”de andres” tankegang. Stykket ironiserer nettopp over at det skulle kunne være mulig fullt og helt å sette seg inn i ”de fremmedes” tankegang. Dette ser vi av refrenget: ”Nej, meningen var at folk skulle få det bedre med seg selv fordi de – ved at komme her – har GJORT ALT for å sette seg ind i DE FREMMEDE”.¹⁷⁰ Teksten utfolder seg innenfor vår vestlige metafysikk, vår forståelse som den ironiserer over. Blant annet ved å benytte seg av doble strategier. Slik blir ikke den vestlige metafysikken stående igjen som en sannhet med stor S, men kun som en av flere strategier som virker i teksten.

Jeg mener at man kan se på Szatkowskis doble strategier og Lehmanns utvisking som to parallelle strategier. Begge peker på en dobbelthet eller flertydighet, i forhold til betydningsproduksjonen. De forhindrer en enhetlig forståelse. Dobbeltheten peker i ulike retninger, slik kan en strategi virke selvmotsigende om man prøver å lese ut *en* mening, men gi mening i det man åpner opp for det paradoksale og problematiserende ettersom strategien peker i ulike retninger. Et annet fellestrekk er det simultane tidsaspektet disse to strategiene rommer. I den metafiksjonelle dramaturgien kommer simultaniteten til uttrykk ved en ”dobbelt-strategi, der på én gang...”¹⁷¹ aksepterer helhets nødvendighet og dens destruktive kraft. Derrida beskriver denne simultaniteten ved at å skrive under utvisking og det skjer ”i én og samme gestus”.¹⁷² Ved at strategiene rommer en dobbelthet som opptrer på samme tid, forhindres muligheten for en ”automatisk” hierarkisering hos resipienten, hvor det ene aspektet får forrang. Ved at man forholder seg til to (eller flere) aspekter samtidig forhindres

¹⁶⁹ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 130.

¹⁷⁰ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterforlaget, 2005), 4, 12, 19, 21 og 24. Det er noen små forskjeller mellom replikkene. I replikken på side 4 og 19 er ordet ”VERK” skrevet med store bokstaver. I replikken på side 12 er ”jer” kuttet ut, det vil si at det står ”altså publikum”.

¹⁷¹ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 130.

¹⁷² Niels Lehmann, *Dekonstruksjon og dramaturgi*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996), 38.

resipienten å bli knyttet til et aspekt. Resipienten vil i stedet oppholde seg i det komplekse refleksjonsrommet som dobbeltheten spenner opp. I dette rommet vil resipienten oppleve at betydningsproduksjonen er problematiserende og flertydig og ikke bærer av et enhetlig perspektiv. Dette ser vi at blant annet gjør seg gjeldene i refrenget i *Underværket...* Ønsket om at denne forestillingen skal gjøre noe med publikum, få dem til å melde seg inn i en veldedig organisasjon, kan oppfattes som et motiv. Samtidig ironiseres det over dette motivet. Dette kommer til uttrykk i måten ”Leger uten grenser” blir omtalt som; ”LEGER UDEN FUCKINGS GRÆNSER”. Med Derridas terminologi vil jeg si at det bakenforliggende målet - å få alle til å melde seg inn i en veldedig organisasjon, utvisket av ironien, men det er stadig leselig og dermed er det ikke et bakenforliggende mål, men grunnlaget for en problematisering. Det skapes et rom for å reflektere over kunstens virkeevne.

Altså blir det satt spørsmålsteget ved teaterets påvirkningskraft, eller ”efficacy” – virkeevnen som Schechner betegner det. Er det mulig å lage et teater som får publikum til å utføre visse handlinger, i dette tilfellet melde seg inn i en veldedig organisasjon? Hvor stor påvirkningskraft kan en teaterforestilling ha? Dette er spørsmål som dette refrenget frambringer uten å gi noen svar. I stedet påstår replikken at teateret kan det, samtidig som det visker denne påstanden ut ved ironi. Slik blir det stående igjen et paradoks, et spenningsfelt som jeg som tilskuer må forholde meg til og reflekter over. Schechner knytter performancers virkeevne til ritualet, og til teateret. Fra 1600-tallet og fram til moderne tid var virkeevnen dominerende i teateret, men i den senere tid har underholdningsaspektene tatt over, påstår Schechner.¹⁷³ Her settes det altså spørsmålsteget ved teaterets virkeevne ved bruk av utviskende, doble strategier. Men hvilken påvirkningskraft har *Underværket...*? Forestillingens virkeevne kommer jeg tilbake til i slutten av analysen.

Refrenget indikerer også et nærvær mellom tilskuer og aktør i en forestillingssituasjon ettersom de ikke befinner seg i hver sin ”verden”. Replikken kan leses som om den knuser den bakenforliggende mening som Fischer-Lichte knytter til den hermeneutiske metoden, hvor man ved lesning av et verk leter etter den bakenforliggende meningen. I en forestillingssituasjon, kan man tenke seg at tilskueren leter etter en mening ettersom forestillingen skrider fram. Denne replikken kan punktere publikums søken ved utvisking og performativiteten tilbyr i stedet et opplevelsesaspekt, et nærvær mellom aktør og tilskuer. Ved

¹⁷³ Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 130-131.

å punktere søken etter en bakenforliggende mening må tilskuerne i stedet gi seg hen til her-og-nå opplevelsen.

Vi har her sett at de doble strategiene virker innen del en. Slik jeg leser teksten finner jeg ikke denne strategien innenfor del to og del tre. Men teksten som helhet består av ulike strategier som står opp mot hverandre og slik visker hverandre ut. Del ens ubekymrede lek med og fiksjonalisering av grufulle hendelser blir motvirket av at del to bærer fram historiene på en ikke-ironiserende måte. Figurene i del en sitt bilde av Mohammed blir i del tre visket ut av at Mohammed selv trer fram og legger ut om sine tanker og følelser. Men de doble strategiene krever at de virker på samme tid. I teksten ser vi at de tre delene ligger etter hverandre. Slik kan det leses et hierarki ut av teksten som helt klart påvirker hva man leser ut av teksten. Opplevelsen jeg sitter igjen med etter lesing av teksten hadde vært en helt annen om rekkefølgen på de tre delene hadde vært stokket om. Eller hadde den det? I min lesning opplever jeg i alle fall at tekstens politiske og psykologiske motiver blir framhevet ved at del to og tre ligger til slutt. Dermed har jeg beveget meg fra en eurosentrisme og et stigmatiserende bilde på "de andre" som finnes i del en over til et globalt perspektiv og en menneskeliggjøring av "de andre" som vi finner i del to og tre.¹⁷⁴

"BETYDNING problematiseres - problematiserer betydnings produktion"¹⁷⁵

Ovenfor så vi at teksten problematiserer hva det vil si å være et ekte menneske.¹⁷⁶ Vi ser også at teksten problematiserer og kritiserer distinksjonen "vi" og "de andre". Teksten kommer ikke fram med noen svar eller nye sannheter vi kan forholde oss til. I stedet tilbyr teksten leseren en rekke ulike aspekter å navigere innen.

Men jeg opplever at det vil redusere *Underværket...* som verk å stoppe refleksjonen rundt betydningsproduksjonen her. Jeg mener at teksten bærer i seg noe mer enn en problematisering av betydningsproduksjonen. Den peker ut over seg selv, utover det selvrefleksive. Helhetslengselene erkjennes. I dramatisk og episk dramaturgi oppstår det

¹⁷⁴ Hva jeg mener med eurosentrismen i teksten redegjør jeg for under neste punkt.

¹⁷⁵ Janek Szatkowski, "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 130.

¹⁷⁶ Denne oppgaven kapittel 6.1.3.

gjørne en betydning eller mening, det utsies en sannhet som ligger "bak" verket. I møte med verket vil det da være naturlig å søke etter hvilken mening/betydning verket formidler. Dette står i kontrast til den metafiksjonelle dramaturgien hvor man i stedet vil finne at teksten problematiserer. Ovenfor trakk jeg fram tekstens politiske og psykologisk betydninger i del to og tre. Under punktet om doble strategier argumenterte jeg for at de tre delene ikke har en utviskende effekt på hverandre ettersom delene ligger etter hverandre og dermed ikke virker samtidig. Dermed mener jeg at teksten ikke kun problematiserer betydning, men at det lar seg gjøre å lese ut betydning av teksten - en kritikk av vår eurosentrisme, mangel på engasjement/empati utover den europeiske lekegrind - denne eurosentrismen skaper terrorister.¹⁷⁷ Og dermed er jeg igjen inne på at vesentlig trekk ved den metafiksjonelle dramaturgien som Gladsø (med flere) skriver: "Det metafiksjonelle [...] handler om kritikken av representasjoner i det hele tatt; vår virkelighetsoppfattelse som konstruksjon...".¹⁷⁸ Altså en kritikk av vår virkelighetsoppfattelse som i *Underværket...* kan leses som en kritikk av eurosentrismen. I *Underværket...* mener jeg kritikken av eurosentrismen ligger i selve fundamentet til stykket. I del én skaper vestens mennesker distinksjonen mellom "oss" og "de andre" hvor "vi" har skjønt noe og "de" ikke har skjønt, altså setter vestens mennesker seg selv høyere på "evolusjonstigen". Men ved å framstille vestens mennesker som "døde karakterer" og sjelløse stemmer, fordervet av Hollywood, mens figurene som hører til andre steder i verden framstilles som "hele/helere" karakterer, ironiserer *Underværket...* over at "vi" har skjønt noe "de" ikke har skjønt, samt at distinksjonen "oss" og "de" kritiseres. Men den metafiksjonelle dramaturgien demonstrerer også betydningsdannelser. Mohammeds tilblivelse kan leses som en demonstrasjon av betydningsdannelsen hvor eurosentrisme kan skape terrorister. Slik blir de politiske og psykologiske motivene som skaper en betydning eller mening metafiksjonelle strategier.

¹⁷⁷ Med eurosentrisme mener jeg holdninger, ideer og ideologier som setter Europa og det europeiske i sentrum, som den målestokk og rettesnor som andre kulturer vurderes i forhold til.

¹⁷⁸ Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen, *Dramaturgi: forestillinger om teater*, Oslo:Universitetsforlaget, 2005, 171.

”spil om helheds-længsler”¹⁷⁹

Som vi har sett av min gjennomgang av *Underværket...*, lever figurene i del en i et simulakrum. De lengter etter det ekte, virkelige. Mohammed-leken blir et uttrykk for deres helhetslængsler, da de skaper han som en helere figur eller karakter enn de selv er. I del tre viser han seg som en psykologisk karakter. Formmessig ser vi også denne utviklingen, at teksten går fra en fragmentert form til en helhetsvillende form. Szatkowski skriver:

”Teaterteksten eller – forestillingen kan enten lægge vekt på at *sige* dét, den *gør* (inholdsvægtet) – eller *gøre* dét, den *siger* (formvægtet) – eller begge dele på samme tid, og derved *kommentere sig selv* (metafiksjon).”¹⁸⁰

Som vi har sett både *sier* teksten det den *gjør*, og *gjør* det den *sier*. Vi finner helhetslængselen både i tekstens form og dens innhold. Hegel mente at ”sanne kunstverk er heilt enkelt berre slik der innhald og form viser seg å vere gjennomgåande identiske.”¹⁸¹ Dette skal jeg gå videre inn på nedenfor hvor jeg vil vise hvordan teatralitet og autentisitet eller det performative viser seg både som form og innhold.

6.1.5 Teatralitet og autentisitet som form og innhold

I kapittelet om dramaturgi har vi sett at fiksjon og ”det virkelige”, det teatrale og det autentiske, opptrer både i stykkets form og dets innhold. Innholdsmessig har vi sett at stykket tar for seg virkelige hendelser, fiksjon, fiksjonalisering av virkelige hendelser og vi ser at simulakre tar plassen til det originale, egentlige eller virkelige. Når det gjelder stykkets form har vi gjennom de dramaturgiske inngangene tid, rom, tekst og kropp sett at teksten beveger seg mellom det uttalt teatrale og det virkelige eller autentiske.

¹⁷⁹ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 130.

¹⁸⁰ Janek Szatkowski, ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitet i Oslo, 1993), 127.

¹⁸¹ Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei, *Moderne litteraturteori – en antologi*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1991), 150.

Tematikken i *Underværket...* går rett inn i Anne-Britt Grans tanker om vårt teatrale samfunn.¹⁸²

I en så stramt regisserte virkelighet oppstår et voldsomt sug etter det som ikke oppleves som teatralt, men som ekte, tilfeldig, overraskende og naturlig. Det teatrale har det autentiske som sin motsetning og sparringpartner. Derfor vil en teatral tid være full av teatralitetens motsetning: virkelighetshunger og ektehetskrav.¹⁸³

Slik jeg leser Gran er det vår vestlige virkelighet hun refererer til her. I *Underværket...* befinner A, B, C og D seg i en simulert verden og i sin hunger etter noe virkelig, noe ekte, skaper de Mohammed. De leker Mohammed, for Mohammed er ekte, han tror på noe og kjemper for det. Mohammed-leken blir slik et uttrykk for deres virkelighetshunger. Denne lengselen og leken kan også leses som en lengsel etter helhet og mening i en fragmentert verden. I følge Niels Lehmann er det for Derrida ikke mulig å tenke seg utenfor metafysikken.

... Derrida betrakter metafysikken som vort fælles problem. Man kan derfor heller ikke undslippe metafysikken ved blot at opgive fagfilosofiske problemstillinger. Vort sprog og vor tænkning er som sådan stadig gennemsyret at metafysisk tankegods.¹⁸⁴

Vi er alltid gjennomsyret av tanken om helhet og sammenheng. Vi vil derfor automatisk lete etter det. Slik kan vi tenke oss at helhetstanken alltid vil være i en aktiv relasjon til det fragmenterte ettersom man ikke kan ha en idé om noe fragmentert uten og samtidig ha en idé om noe helhetlig. På samme vis er teatraliteten avhengig av sin motsetning og sparringpartner; autentisiteten, skriver Gran.¹⁸⁵ I *Underværket...* ser vi sett at higen etter det virkelige/autentiske og lengselen etter metafysikken blir eksplisitt uttrykt gjennom Mohammed-leken.

Som vi så i teorikapittelet deler Gran formspråket i teateret inn i to; det uttalt teatrale som handler om en villet teatralitet, og det uuttalte teatrale som handler om en villet autentisitet.¹⁸⁶ I den første delen av teksten *Underværket...* løfter metaperspektivene fram den teatrale begivenheten, forestillingen som konstruksjon. Når iscenesettelsen synliggjøres mener Gran

¹⁸² Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Oslo: Dinamo forlag 2004)

¹⁸³ Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén* (Oslo: Dinamo forlag 2004), 9.

¹⁸⁴ Niels Lehmann, *Dekonstruksjon og dramaturg*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996), 29-30.

¹⁸⁵ Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Lysaker: Dinamo forlag, 2004), 9.

¹⁸⁶ Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Lysaker: Dinamo forlag, 2004), 14.

det dreier seg om en uttalt teatralitet. Tekstens andre og tredje del kan leses som uuttalt teatral da disse to delene bygger på å skape en ikke-uttalt illusjon. Det etableres karakterer med dertil hørende historier, altså etableres det ”som om” - illusjoner. Men man kan få en opplevelse av at *Underværket...* snur opp-ned på denne inndelingen grunnet de ulike fiksjonslagene. Del en kan oppleves som en villet autentisitet, mener jeg. Ved å peke på at dette er en forestilling, altså det teatrale, forholder teksten seg til selve teaterhendelsen her og nå, som jo er virkelig. Illusjonen teksten bygger opp i del en er en dobling av den virkelige hendelsen – at dette er en teaterforestilling – dermed kan man oppleve fravær av illusjon. Når del to og tre følger (som vi ovenfor så at jeg ut ifra Grans teori karakteriserte som uuttalt teatrale) kan det være at de oppleves som teatrale ettersom de ikke forholder seg til den autentiske her-og-nå hendelsen som forestillingen er, og som del en hele tiden tydeliggjør. Dermed kan det oppleves som om del to og tre prøver å skjule iscenesettelsen ettersom de følger etter en del som har pekt på iscenesettelsen. Dermed kan del to og tre oppleves som teatrale på samme måte som om noen i dagliglivet hever stemmen og bruker overdrevne fakta. Men vil det i en forestillingsammenheng oppleves som teatralt? Eller vil man som publikummer umiddelbart godta det ”nye” performative uttrykket som narrasjonen i del to og tre fordrer? Eller vil andre grep vri dette på en ny måte? Poenget mitt er at teatralitet og autentisiteten i teksten ikke nødvendigvis framstår som to absolutter som er skarp atskilt fra hverandre. Dette gjelder verken i forhold til tekstens form eller innhold. Teatraliteten og autentisiteten kan utgi seg for å være hverandre, de skjuler seg i hverandre, søker hverandre og glir over i hverandre. Slik problematiserer de hverandre både i stykkets form og innhold.

Relasjonen mellom form og innhold diskuterer Peter Szondi i *Det moderna dramats teori 1880-1950*.¹⁸⁷ Han støtter seg til Hegel som mener at ”sanne kunstverk er heilt enkelt berre slik der innhald og form viser seg å vere gjennomgåande identiske.”¹⁸⁸ I *Underværket...* ser vi at bevegelsen mellom det teatrale og virkelige, både er stykkets form og dets innhold. Form er nedfelt innhold slik Szondi mente det måtte være. Men i Szondis absolutte drama var det fiktive universet et lukket univers. I Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teater (som er et svar til Szondi) ser vi det virkelige som forstyrrende element ”irruption of the real”.¹⁸⁹ Hans-Thies Lehmann trekker virkelighetens elementers inntog fram som et særtrekk

¹⁸⁷ Peter Szondi, *Det moderna dramats teori 1880-1950*, (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1972) 14.

¹⁸⁸ Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei, *Moderne litteraturteori – en antologi*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1991), 150.

¹⁸⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 99.

for det postdramatiske teater. ”The irruption of the real becomes an object not just for reflection (as in Romanticism) but of the theatrical design itself.”¹⁹⁰ Poenget er hovedsakelig å destabilisere både fiksjonen og virkeligheten slik at det blir vanskelig å skille hva som er hva. Denne destabiliseringen kjenner vi igjen i *Underværket...* slik jeg tidligere har pekt på. Hans-Thies Lehmann viser også til at i den postdramatiske teaterkunsten finner man verk som overskrider fiksjonen.¹⁹¹ Et eksempel på det er performance-aktører hvor verket de lager ikke kan løsriveres fra deres egen kropp da de utfører handlinger mot kroppen som setter varige fysiske spor. Dermed vil de etter forestillingen ikke kunne vende tilbake til seg selv slik aktøren var før forestillingen, ettersom forestillingen faktisk har endret dem fysisk. Slik overskrides fiksjonen – det er ikke lenger snakk om en fiksjon, for aktørens handlinger fører til varige mén og er virkelige. Denne overskridelsen av fiksjonen mener jeg ikke er å finne i teksten. *Underværket...* leker med fiksjon og virkelighet, men prøver ikke å overskride den. Men tematisk finner vi en kritikk av slik performance-kunst i tekstens første del.

I følge Hegel er kunsten avhengig av at form og innhold korresponderer for at det skjønne i kunsten skal kunne tre fram slik tilfellet er i den dramatiske formen. Szondi brukte dette som en rettesnor for hva som måtte til for at en tekst kunne betraktes som et drama.

Korrespondansen mellom form og innhold i *Underværket...* opplever jeg at kan være med å gi verket et ekstra refleksjonsnivå. Når form og innhold korresponderer vil de kunne kommentere hverandre og formen vil kunne vise hva innholdet utsier og innholdet vil kunne konkretisere hva formen gjør. Dette tilfører også teksten fiksjonslag og metaperspektiver. Eksempler på denne korrespondansen finnes for eksempel ved at stykket beveger seg mellom en helhetsnektende form - den metafiksjonelle formen, og en helhetsvillende form - den dramatiske formen. Kontinuerlig foregår det et spill mellom det helhetsvillende og det helhetsnektende. Slik utgjør dette spillet hva Niels Lehmann betegner som en paradoksal enhet.¹⁹² Innholdsmessig uttrykkes dette ved at figurene i tekstens første del lever i et fragmentert univers, men savner og søker helhet, mens i tekstens siste del er karakteren Mohammed en hel karakter. Vi ser det også i kritikken av performancekunstens ønske om å overskride fiksjonen og bli virkelig. Formmessig ser vi at stykket hele tiden benytter seg av virkemidler som går mot det autentiske og virkelige, i tillegg til virkemidler som understreker

¹⁹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 100.

¹⁹¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 137.

¹⁹² Niels Lehmann, *Damaturgi og dekonstruksjon*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996), 31.

fiksjonen og det teatrale. Slik blir *Underværket...* både i form og innhold et spill på -, om – og med – det teatrale og autentiske.

Et av kravene for Szondis absolutte drama var at verket ikke skulle reflektere noe utenfor seg selv, altså verden forøvrig. Men hva når hele verden er en del av dramaet? Hva når verden slik vi kjenner den også er den verdenen dramaet skisserer opp, slik som er tilfellet i *Underværket...*? Szondi mener at det absolutte dramaet er primært, ikke en sekundær framstilling av noe primært. Et skuespill med sterke performative kvaliteter kan oppleves mer som en hendelse enn en imitasjon/representasjon av noe, og vil derfor oppleves mer primært. Dette vil i så fall si at forestillinger med sterke performative kvaliteter vil være mer ”primære” enn hva Szondi karakteriserer som absolutte drama. I Hans-Thies Lehmanns post-dramatiske svar til Szondi skriver han; “The postdramatic theatre is the first to turn the level of the real explicitly into ‘co-players’ – and this on a practical, not just a theoretical level.”¹⁹³ Her ser vi at det autentiske eller virkelige er en viktig medspiller i dette teateret i tillegg til fiksjonen. Det relasjonelle forholdet som Gran trekker fram finner vi altså igjen hos Hans-Thies Lehmann hvor det autentiske eller virkelige blir gitt en betydelig rolle. Dette ser vi tydelig i *Underværket...* hvor det hele tiden foregår et spill mellom fiksjon og virkelighet.

Ved denne analysen ser vi at teksten spiller med hva Gran karakteriserer som uttalt teatralt og uuttalt teatralt. Det teatrale kan oppleves som autentisk og visa vers. Hans-Thies Lehmann bekrefter også at dette er et vesentlig trekk ved det postdramatiske teateret. Vi ser at når form og innhold korresponderer, så kommenterer og utdyper form og innhold hverandre på et metanivå.

Av tekstanalysen ser vi at *Underværket...* har en metafiksjonell dramaturgi og at den metafiksjonelle dramaturgien evner å snu om på teorier og tenkte kategorier. Teksten henvender seg både til leserens refleksjonsnivå samt en her-og-nå opplevelse som blant annet ga et fysisk utslag hos meg som resipient. Vi så at performance-grep og virkelighetseffekter perforerte illusjonen slik at det opplevdes som at teksten var en del av min virkelighet og verden, ikke en autonom størrelse. Og vi har sett at teksten benytter seg av utvisking som strategier.

¹⁹³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London & New York: Routledge, 2006), 100.

Teksten ironiserer over betydningsproduksjon og slik problematiserer den betydning. Slik stimulerer den en enorm tanke- og spørsmåls-produksjon hos meg som leser. Jeg opplever at tekstens åpenhet gjør den uuttømmelig. Det er tusenvis av flere aspekter ved teksten jeg kunne trukket fram og perspektivert enn det jeg har gjort her. Men jeg tror at jeg i denne analysen har fått fram tekstens framtrede kvaliteter og tydeliggjort de teatre og performative strategiene som virker i teksten. Tekstens kvaliteter og strategier leser jeg som tilbud til en iscenesettelse. Hvordan får dette utslag i iscenesettelsen?

6.2 FORESTILLINGSANALYSE; SPILLET OM FORESTILLINGEN

Underhypotese; Forestillingen spiller på og benytter seg av binære opposisjoner som strategi.

Publikum entrer rommet. Både scene og sal er lyssatt. Scenen består av en kvadratisk plattning av tre. Publikum er plassert på tre av sidene. På scenen står tre skolepult, noen kontorstoler og et lerret. Slik gir scenografien meg assosiasjoner til et lærested. Skuespillerne, to menn og to kvinner rundt tretti år, går rundt på scenen, drikker litt vann, ser på publikum, sjekker rekvisittene sine og prater litt seg i mellom. Høy, energisk musikk strømmet ut av høyttalerne. Publikum finner sine plasser, titter litt på skuespillerne, på de andre publikummerne og setter seg. Jeg prøver å identifisere deres handlinger og befinner meg slik på hva Sauter betegner som et symbolsk nivå.¹⁹⁴ De ser ut til å være styrt av deres personlige behov. Ut i fra Schechners terminologi vil skuespillernes opptreden karakteriseres som ikke-ikke-meg,¹⁹⁵ ettersom de er seg selv bevisst ettersom de har publikums blick på seg der de vandrer rundt på scenen og gjør seg klar til forestilling. Men konteksten, altså forestillingssituasjonen, og forventningene hos resipienten om spill, kan åpne muligheten for å tolke skuespillernes adferd som hva Kirby betegner som "non-matrixed representation" eller "non-matrixed symbolisation".¹⁹⁶ Symbolene rundt aktørene, den teatre rammen og forventningene til

¹⁹⁴ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

¹⁹⁵ Richard Schechner, *Performance studies: An introduction*, 2.edition, (New York: Routledge, 2006), 35 og 72.

¹⁹⁶ Michael Kirby, "On Acting and Not-Acting" i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 4.

publikum blir da styrende for hva de ser. Eller er det spill? Spiller de skuespillere som gjør seg klar til forestilling? Uansett så opplevde jeg deres tilstedeværelse som ikke-ikke-meg. Dette leser jeg som en forsterkning av den teatrale situasjonen hvor skuespillere gjør seg klare til forestilling mens publikum fant plassene sine. En slik inngang til forestillingen hvor skuespillere og publikummere sammen gjør seg klar til forestilling og ikke minst at de ser hverandre, gir et annet utgangspunkt for forestillingen enn hva man opplever i mer tradisjonelle oppsetninger. Vanligvis, i det institusjonelle teateret, iakttar ikke skuespillere og publikum hverandre før forestilling, noen skuespillere titter kanskje ut av et kikkehull i teppet for å ta en titt på kveldens publikum, men tilskuerne får sjelden tilgang til skuespillerne før de opptrer i rolle. På, hva Sauter karakteriserer som, det sensoriske nivået, etableres kontakten mellom tilskuer og aktør utenfor rammen av fiksjon, men innefor teaterets ramme.¹⁹⁷ Aktørene blir slik ”vist fram” og blir tydeliggjort for publikum. Hvordan vil dette påvirke min oppfattelse av figurene i stykket?

Musikken stilner og en etter en ønsker skuespillerne velkommen til forestilling. De presenterer seg for publikum som ulike filmstjerner slik vi så i tekstanalysen. Presentasjonene er enkle og avslappede - det minner om slik man presenterer seg om man er på et lite, hyggelig seminar. I tekstanalysen så vi at jeg leste disse presentasjonene som ironiske. I forestillingen presenterer de seg uten snev av ironi. Likevel oppleves det som ironisk for meg som tilskuer. Dette mener jeg skyldes spillet mellom teksten og spillestilen. Som jeg skrev over er presentasjonene enkle og avslappede. Men jeg kan ikke se noe i deres spill som tyder på at de trer inn i rollen som filmstjerne. Stadig sitter jeg med opplevelsen av at de spiller ”seg selv” altså hva jeg ut ifra Schechners terminologi vil betegne som ”not not me”. Slik blir teksten - at de er filmstjerner - stående igjen som påstander, mens det komplekse spillet som utfolder seg foran meg på scenen er som rollen: skuespiller i forestillingen *Underværket...* og jeg opplever det som om de spiller seg selv. I lys av Derridas utvisningsstrategi¹⁹⁸ kan dette leses som at karakteren ”filmstjerne” blir utvisket ved at skuespillerne ikke går inn i rollene. Vi ser også her at skuespillerens kroppslige nærvær endrer den forståelsen jeg satt igjen med etter tekstanalysen. Jeg vil også lese denne sekvensen som en måte å ironisere over representasjonstenkningen og punktere ”karakteren” som vi kjenner igjen fra tekstanalysen. Hva vi ikke kunne se i tekstanalysen, men som forestillingssituasjonen tydeliggjør, er skuespillerens synlighet. Etersom karakteren punkteres og skuespillerne står der med sitt

¹⁹⁷ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

¹⁹⁸ Niels Lehmann, *Dekonstruksjon og dramaturgi*, (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996), 38.

kroppslige nærvær blir skuespilleren igjen tydelig for meg, mens figuren/rollen er visket ut. Så lang har jeg som tilskuer altså kun etablert en relasjon til skuespilleren på scenen, ikke en fiktiv figur. Også fraværet av en tydelig fiksjon som ramme for forestillingen er med på å forsterke denne opplevelsen. Like fullt er det et fiktivt univers, men det benytter seg av den reelle situasjonen. Slik utgjør fiksjonsuniverset en dobling av den reelle situasjonen. Denne doblingen benytter seg av performative strategier slik at vi blir forført til å tro at det ikke er et fiksjonsunivers ettersom den samsvarer med den reelle, virkelige situasjonen jeg befinner meg i. Like fullt er det et fiktivt univers, men dette første fiksjonslaget korresponderer med den reelle situasjonen jeg som publikummer befinner meg i. Denne identifiseringen av fiksjonen foregår på Sauters symbolske nivå.¹⁹⁹

Etter presentasjonen setter de seg ned igjen og siterer Karlhein Stockhausens, og i lys av dette sitatet omtaler de 11.september 2001 som et kunstverk. De henvender seg hele tiden til publikum. Om ikke publikum kjenner til Stockhausen og hans karakteristikk av 11.september, kan denne sekvensen oppleves som et foredrag - en kjapp innføring i Stockhausens perspektivering; å omtale en terroraksjon som et kunstverk. Plutselig avbryter den ene skuespilleren den andre og irettesetter han. Dette er første gangen aktørene forholder seg til hverandre. Det er kun en liten irettesettelse før de igjen vender seg ut til publikum og fortsetter å fortelle om falskhetene i realityshowene. Et lite øyeblikk får publikum en opplevelse av en relasjon mellom de to. Irettesetter kan indikere en statusforskjell, som er et kjent virkemiddel i karakterbygging. Slik kan denne irettesettelsen leses som en lek med representasjonstenkningen og tradisjonelle konvensjoner rundt karakter og rolle.

Skuespilleren som ble avbrutt fortsetter å prate om realityshowene. Den ene skuespilleren bryter ut av den fortellende formen. Han hever stemmen og slår ut med armene og inntar rollen som en realitystjerne. Spillestilen vil jeg karakterisere som Kirbys "simple acting"²⁰⁰ ettersom det her helt tydelig er snakk om spill, men spillet er forenklet og stilistisk. Bevegelsene han utfører er mer en koreografi enn et naturalistisk kroppslig karakterarbeid (med dette mener jeg det fysiske arbeidet skuespillere kan legge i rollearbeidet, som kroppsholdning, karakterens tics og liknende). Bevegelseskoreografien gjør realitystjernen til en karikert figur, en vi i publikum ikke identifiserer oss med. Fraværet av rolle-

¹⁹⁹ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

²⁰⁰ Michael Kirby, "On Acting and Not-Acting" i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 6.

markører/symboliserer gjør at skuespilleren (eller rollen skuespiller som skuespilleren spiller) stadig er sterkt til stede selv om skuespilleren framstiller en realitystjerne. Publikum opplever på en og samme tid realitystjernen framstilt av skuespilleren og skuespilleren (i rollen som skuespiller eller som seg selv). Jeg opplever at skuespilleren latterliggjør og ironiserer over realitystjernen. Skuespilleren forsvarer ikke rollen. Og ettersom min relasjon til skuespilleren har blitt bygd helt siden jeg entret rommet, ler jeg med skuespiller og av ”rollen” realitystjerne. Denne distansen til rollen kan betegnes som en Brechtiansk spillestil hvor distanse til rollefiguren er avgjørende for at publikum skal få en kritisk holdning til det som framstilles i stedet for å leve seg inn i rollefiguren.

Videre diskuteres sultkatastrofene i Afrika ut ifra kunstterminologi, før skuespilleren som tidligere irettesatte en annen, nå selv blir korrigeret i uttalen av et ord. Ordvekslingen simulerer naturalisme - en naturalistisk spillestil - spillet framstår som hva Gran betegner som uutalt teatralt.²⁰¹ Fèral påpeker at det kunne være elementer ved representasjonen som innskriver seg i virkeligheten.²⁰² Her spiller skuespillerens utseende inn. Han som blir korrigeret i sin uttale ser ut til å ha en annen etnisk opprinnelse enn dansk. Slik kan situasjonen leses som at han sliter med det danske språket, kanskje har han et annet morsmål? Skuespillerens utseende tilhører virkeligheten, men blir et element som spiller opp mot teksten i denne sekvensen. Slik navigerer jeg mellom de teatrale og virkelige aspektene som forestillingen tilbyr i mitt møte med verket. Ordet han prøver å uttale riktig er ordet ”kusse” altså fitte. Situasjonen assosierer jeg med når utlendinger lærer seg et ord på et fremmed språk – de tror kanskje de har lært seg ordet ”hei”, men så viser det seg at ordet de har lært er fitte eller et annet stygt ord. Slik oppstår det komiske situasjoner på deres bekostning. Situasjonen her blir først og fremst komisk ettersom det er et tabuord som gjentas en rekke ganger. Samtidig får latteren en bismak ettersom det de egentlig prater om er hungersnød. I denne sekvensen dras jeg som tilskuere mellom det underholdende aspektet og alvoret og jeg spør meg selv; hvordan kan jeg le av slikt? Schechner skriver at alle performanser bærer i seg underholdende aspekter og virkeevne, men at det vil variere hvilke aspekter som dominerer performansen.²⁰³ I denne sekvensen ligger begge disse elementene høyt oppe; latteren bryter ut, men den stoppes også

²⁰¹ Anne-Britt Gran, *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, (Lysaker: Dynamo, 2004), 15.

²⁰² Josette Fèral (red), *Substance: Theatricality*, 98/99, vol 31 nos.2 & 3, (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002), 10.

²⁰³ ”efficacy” – ”entertainment” - Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 130.

til fordel for selvransakelsen som virkeevnen fordrer - hvordan kan jeg le av hungersnød?
Mangler jeg empati?

Den deklamerende nesten belærende spillestilen blir igjen brutt av, denne gangen av at den ene skuespilleren henvender seg til den andre og minner om hva forestillingen egentlig skulle dreie seg om: ”Skulle det her ikke handle om de fremmede?”. Skuespillerne reiser seg, inntar en mer avslappet spillestil, henvender seg til publikum og forteller hva de vil med forestillingen, altså hva jeg i tekstanalysen har betegnet som refrenget. I denne sekvensen går spillestilen fra naturalistisk til outrert teatralt eller ironiserende i det den ene karakteren mimer at han tar av seg en ”kebabhjerne” og kikker inn i den. I tekstanalysen så vi hvordan denne sekvensen er et eksempel på utvisking; et bakenforliggende mål - å få alle til å melde seg inn i en veldedig organisasjon, utvisket av ironien og overdrivelsen i teksten. Men det er stadig leselig og dermed er det ikke et bakenforliggende mål, men med på å bidra i en diskurs om kunstens virkeevne. I forestillingen støtter spillestilen opp under utviskingen og gjør utviskingen tydelig som strategi i det den beveger seg fra en naturalistisk spillestil og over til det outrerte teatralt, tydelig ironiserende. I denne sekvensen vender vi igjen tilbake til den teatralte situasjonen, det blir framhevet at dette er en forestilling og kan dermed betegnes ut ifra Grans teori som uttalt teatral. Samtidig oppleves det ikke som teatralt ettersom den teatralte situasjonen er den samme som den virkelige situasjonen. Igjen er det snakk om en dobling hvor dette første fiksjonslaget forfører oss til å glemme at det er fiksjon.

En av skuespillerne sier at han er Mohammed og på det symbolske nivået trer et nytt fiksjonslag fram. Skuespilleren tar en sort tøypose på hodet som lue. Han gir altså Mohammed en rekvisitt, et visuelt uttrykk, men han spiller ikke Mohammed, han forteller om Mohammed. Figuren Mohammed framstår ikke som matrise da figuren kun er representert ved kostyme, og kan gis Kirby's betegnelse ”non-matrixed symbolization”.²⁰⁴ Men, tunga rett i munnen, dette gjelder kun Mohammed-figuren. Skuespilleren spiller, men han spiller en skuespiller i et stykke hvor han framstiller Mohammed ved ikke-matrise representasjon. Altså er det to fiksjonslag her; rollen som skuespiller og rollen Mohammed.

Skuespilleren går bakover i scenerommet for så å snu seg mot publikum igjen. I det han vender seg mot oss spiller han jenta som sier nei til Mohammed. Vi ser frykten i øynene

²⁰⁴ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 4.

hennes, vi ser hvordan hun krymper seg sammen i det hun sier ”Nej, lad være. Mohammed, nej.” Spillet er komplekst. Spillestilen benytter seg av strategier som vi kjenner igjen fra det konvensjonelle teateret og som bygger på Stanislavskis skuespillerteknikk – simulert virkelighet. Samtidig ser vi her at hva Brecht kaller Verfremdungseffekten gjør seg gjeldende. Kvinnen spilles av en mann. Dette grepet har til hensikt at vi skal reflektere over situasjonen i stedet for å leve oss inn i karakteren. Men slik jeg opplevde det, så var det medfølelsen og innlevelsen som grep meg, selv om denne kvinnen ble framstilt av en mann. Slik oppleves kvinnen som en ekte karakter som jeg føler empati for, mens Mohammed framstilles kun symbolsk. Hvordan få empati med et symbol? Slik benyttes spillestilen til å skape en avstand til Mohammed og en nærhet til kvinnen som ut ifra sammenhengen kan lese som Mette. Slik skapes en distinksjon mellom danske Mette – offeret – som vi får empati med, og overgriperen Mohammed som framstilles som et symbol. Det er i grunnen underlig at jeg fikk empati med Mette, ettersom hun ble framstilt av en mann skulle kunne føre til Verfremdungseffekten. At denne effekten ikke slo inn for min del, til tror jeg skyldes at skuespillerne så langt ikke har spilt med emosjonene i teksten og/eller situasjonene. Det er første gang i stykket at emosjonene i situasjonen er spilt ut. Dermed ble jeg forført av (litt etterlengt) empati. Situasjonen avbrytes kort etter, en annen skuespiller tar ordet og jeg rives ut av empatien slik Verfremdungseffekten krever og slik skapes det igjen mulighet for refleksjon.

Et lerret blir trukket ned, den ene skuespilleren tar tøyposen som tidligere ble brukt til å representere Mohammed på hodet og framfører en karaokeversjon av ”I love rock and roll”. Musikken er ekstremt høy. De andre skuespillerne putter ørepropper i ørene. Nærværet sprenger seg inn i øregangen min. Publikum inviteres til å synge med og får mikrofonen vendt mot seg. Noen reagerer med latter, andre avvisende. Publikum inviteres inn som bidragsytere til realiseringen av verket, men da jeg så forestillingen avslo de fleste fra å bidra. Ser vi på Schechners karakteristikk av ritualet og teater ser vi at invitasjonen til publikums deltakelse kan sees i sammenheng med ritualet.²⁰⁵ I ritualet er publikum deltakende i motsetning til teateret hvor publikum ser på. Slik kan man si at publikum ble invitert inn i en sekvens som hadde trekk av ritualet, men publikum valgte altså å forholde seg til det hele som teater ved å kun se på. Det kunne vært interessant og sett forestillingen sammen med en ungdomskoleklasse og sett om de ville deltatt? Eller hadde de også lent seg tilbake og latt seg

²⁰⁵ Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 130.

underholde? Etter mitt skjønn er underholdningsverdien og underholdningsfaktoren i denne sekvensen relativt stor. Sauter knytter underholdning og fornøyelse til det artistiske nivået.²⁰⁶ Vi ser altså her at det artistiske nivået dominerer denne sekvensen. I følge Schechner vil både virkeevne og underholdning være en del av en performance, men det varierer hvilket av aspektene som dominerer. Da jeg så denne forestillingen opplevde jeg at skuespillerens sang hadde stor underholdningsverdi godt hjulpet av karaoken og skuespillerens tilsynelatende barnlige glede over å rocke rundt på scenen. Jeg følte mer for å følge med på han enn å bidra til allsang. I sekvensen fikk skuespillerne en god anledning til å kjenne på hvordan publikum de i dag har med å gjøre, som vi kjenner igjen som det sensoriske nivået i Sauters teori.²⁰⁷ De kan for eksempel merke grensen for hvor pågående de kan være ovenfor publikum uten å støte publikum fra seg og slik justere spillet etter kveldens publikum og slik gi en best mulig forestilling. I følge Fèral er det performativiteten som gjør hver enkelt forestilling unik.²⁰⁸ Slik kan denne sekvensen sikre et sensorisk nivå som igjen vil føre til hva Fèral betegner som forestillingens performativitet.

To skuespillere tar hver sin gjennomslittige plastikkpose over ansiktet. De puster inn, men det er ingen luft. Som publikum fikk jeg en sterk kvelningsfølelse. Min kropp responderer fysisk for hva de utsetter sine kropper for. Dette gir meg assosiasjoner til Fischer-Lichtes liminale tilstand hvor distinksjonene opphører og hvor tilskuer og aktør responderer på hverandre i her-og-nå situasjonen.²⁰⁹ Denne sekvensen i forestillingen kan sees på som en liten performance i seg selv. En performance hvor det sentrale er aktørens manipulasjon eller voldsutøvelse mot egne kropper. Slik gir sekvensen assosiasjoner til performance-kunst som vil overskride verket og bli virkelig, hvor tilskueren må gripe inn i verket for å stoppe aktørens selvskading. Men det er ikke poenget i denne sekvensen i forestillingen, for sekvensen er meget kort. Denne sekvensen opplever jeg at taler til meg på et sensorisk nivå. Som vi ser responderer jeg fysisk på denne sekvensen, jeg blir slik dratt inn i forestillingen eller gir meg hen til den enten jeg vil eller ikke. Hengivenhet som reaksjon hos resipienten er hos Sauter karakteristisk ved det sensoriske nivået.²¹⁰ Så lager skuespillerne hull i platen ved munnen, trekker pusten dypt for så å rope monotont ut om ulike performanser som søkte det

²⁰⁶ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

²⁰⁷ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

²⁰⁸ Josette Fèral (red), *Substance: Theatricality*, 98/99 vol 31 nos.2 & 3, (Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 2002), 5.

²⁰⁹ Falk Heinrich, "Performativitet, æstetikk, utsigelse" i *Peripeti – Performativitet*, nr.6, Erik Exe Christoffersen (red), (Århus: Universitetet i Aarhus), 2006, 47-59.

²¹⁰ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

ekte og virkelige og derfor overskred kunstens rammer ved blant annet selvskading. Slik spiller deres lille performance opp mot innholdet i teksten de roper ut. I tekstanalysen så vi at tekstens bruk av sidereplikker og ironiske strategier gjorde at jeg oppfattet performance-kunstnerne som latterlige. Teksten kunne omtrent blitt formidlet som vitser. Det gjøres ikke her. Skuespillerne roper ut replikkene og legger ikke til en fortolkning. Dermed framlegger de teksten for publikum og publikum blir selv nødt til å fortolke. Det er jeg som resipient som finner fram til ironien og det komiske i teksten. Tidligere har vi sett at teksten benytter seg av tomme plasser slik at leseren selv kan fylle dem med sine fortolkninger. Her ser vi at forestillingen lager tomme plasser hvor skuespillerne i liten grad fortolker teksten, men lar det være opp til tilskueren. Nå er jo selvfølgelig det å rope teksten monotont ut også en fortolkning, men poenget er at det er en mye åpnere form for fortolkning i forhold til å presentere denne teksten som en vits, noe som lett kunne latt seg gjøre. Punchlinene ligger jo der. Det ville vært en fortolkning som ville redusert tilskuerens delaktighet ettersom en vitseversjon i liten grad ville bidratt til tomme plasser.

Så vender de tilbake til en vennlig, avslappet spillestil, som om de ikke spiller, noe de selvfølgelig gjør, men de framstår som ”seg selv” på scenen, altså Schechners ”not-not-me”. Slik pulserer forestillingen mellom et sterkt bombarderende uttrykk og det rolige, avslappede uttrykket som perforerer fiksjonen og oppleves som ”virkelig”. Denne pulsen eller rytmen gir forestillingen en dynamikk som er med på å gi forestillingen spenning og nerve og den spiller opp under musikaliteten som vi finner både i tekst og framføring. Som i neste sekvens hvor skuespillerne blir stående stille som saltstøtter. Med tomme ansiktsuttrykk og monotone stemmer utgjør de et talekor, en (folke)masse – representanter for vestens mennesker som sier at de vil ut av sin virkelighet. Gresk tragediers talekor kommer fra teaterets rituelle opphav og hadde en kommenterende, fortellende funksjon, eller det kunne uttrykke karakterenes følelser og være en del av handlingen. Koret er slik et episk element med en uttalt og synlig teatralitet.

Deretter kommer en slow motion og tablå sekvens. Skuespillerne beveger seg i slow motion med pistoler i hendene mens Marilyn Manson ”Mobb scene” strømmer ut av høytalene. Formspråket kjenner vi igjen fra amerikanske actionfilmer. Så får en av skuespillerne en sort pose over hodet (som tidligere ble brukt til å markere Mohammed). De andre poserer rundt ”fangen”, retter våpnene mot fangen og ler. Musikken blir erstattet av en skurrende lyd, lyset øker i styrke, de fryser posituren. I denne sekvensen kan det være vanskelig å skille

mellom Sauters sensoriske og symbolske nivå, i alle fall i praksis.²¹¹ Teoretisk derimot er det enklere. Umiddelbart, på et sensorisk nivå, gjenkjenner jeg tablået fra bilder jeg har sett i mediene av mishandlede Irak-fanger i Abu Ghraib-fengselet. I det jeg blir bevisst dette, beveger jeg meg over til det symbolske nivået og identifiserer tablåene og fortolker dem. Tre tablåer vises for publikum før de skjærer hodet av fangen. Dette er en tydelig kritikk av vestens behandling av fangene, hvor det er vi i vesten som er mobben. Å bruke tablå til å fremme et politisk budskap kjenner vi i teatervitenskapelig sammenheng blant annet fra Brecht. Ved bruk av tydelige tablåer ønsket Brecht å fremme proletariatets sak. Dette tablået leser jeg inn i en diskurs rundt distinksjonen ”oss” – ”de fremmede”. Noe slikt ville man aldri ha utsatt noen av ”sine egne” for. De man identifiserer seg med har man større empati med. Blant annet Freud peker på at identifikasjon kan føre til, og ha sammenheng med terror og vold. Slik kan denne distinksjonen som er bygget på identifisering få groteske konsekvenser. Visuelt benytter forestillingen seg i stor grad av visuelle referanser til samtiden. Slik styrkes forestillingens tilknytning til samfunnet utenfor i stedet for å lukke seg inne i et autonomt rom. Titter vi igjen i manuset ser vi at denne tablåsekvensen ikke direkte er skrevet inn i manuset, men er markert som *Skift*. I tekstanalysen så vi at jeg leste skiftene i en performativ sammenheng ettersom teksten er skrevet for iscenesettelse - tomme plasser – som tilbud til iscenesettelsen. En sammenlikning av tekstens *skift* og forestillingen viser at *skiftene* gjennomgående er gitt visuelle og musikalske uttrykk som karaoke og sang, tablåer, dans og høy musikk. Ofte er referansene sterke, som her. (Dette vil vi også se senere i analysen.) *Skiftene* styrker forestillingens driv og pulserende rytme mellom det intense, voldsomme, invaderende, bombarderende uttrykket og det lavmelte, avslappede, rolige og stille uttrykket. Slik bygges forestillingens dynamikk av pulserende motsatser.

Når refrenget dukker opp igjen setter skuespillerne seg på scenekanten, rett overfor publikum og forteller. Det er kun en halv meter mellom skuespillerne og publikum. Det er som om de innleder en dialog med publikum. Igjen får skuespillerne en mulighet til å justere spillet etter publikum og publikum får betraktet skuespillerne på nært hold. Sauters sensoriske nivå gjør seg gjeldende i kommunikasjonsprosessen mellom aktør og tilskuer.²¹² Aktør og tilskuer sener hverandre – skuespilleren justerer sitt spill ut ifra møte med tilskueren og tilskueren får et møte med aktøren som beveger seg bak den kunstneriske og symbolske kommunikasjonen hvor skuespillerens nærvær dominerer. Skuespillerne benytter seg igjen av en naturalistisk

²¹¹ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

²¹² Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

spillestil. Skuespillernes kroppslige nærvær en halv meter fra publikum gjør nærværesaspektet dominerende i denne sekvensen, ikke fortolkningsaspektet. Slik kan man si at de performative grepene i denne sekvensen av stykket skyver den intellektuelle fortolkningen ut på sidelinjen.

Skuespillerne begynner å leke Mohammed-leken. Stemmene utgjør et talekor. Handlingene oppleves som rituelle handlinger. En etter en går de bort til Mohammed-hetten og sier at de vil være Mohammed. De ser på hverandre og nikker. Her bruker de altså ritualiserende grep. Publikum er her ikke trukket inn som deltakere i den rituelle handlingen slik rituelle handlinger kjennetegnes ved. Vi blir sittende utenfor å se inn på den rituelle leken som framstår som teatral. Den rituelle leken opphører i det to av figurene begynner å krangle, de krangler om hvem som skal være Mohammed. De opptrer truende på hverandre før det ender i et langt kyss. Dette kysset kommer brått på og oppleves noe malplassert. Hva vil de med kysset? Hva kan jeg lese det som? Er det en strategi for å viske ut konflikten mellom de to? Eller skal det bare oppleves som et underliggjørende fragment?

Videre følger en rekke tydelig sterke regigrep; en cheerleadersekvens hvor skuespillerne hopper og danser med dusker og roper ut slagord om ”købefrihet” og ”tilbud” som de knytter til ”demokrati”. Det reklameres for den suksessrike mannen. Han går fram og tilbake som på en cat-walk, mens hun reklamerer for han som om hun skulle vært en selger. På et tidspunkt mister denne mannen smilet – han vil ut av sin virkelighet. Men det tar ikke lang tid før smilet er klistret på igjen. De trener hysterisk aerobic mens de roper: ”I love it!”. Spillestilen her vil jeg karakterisere som ”simple acting”.²¹³ De framstiller endimensjonale karikaturer av lykkelige, vestlige mennesker. Slik ironiseres det over en utvendig overflatisk lykke som knyttes til vesten. Jeg leser det som en parodi på vesten og vestens tiltro til markedskreftene. Deretter forteller en av skuespillerne at Mohammed er lei denne leken, lei av vesten, Julia Roberts, frihet og markedskrefter. En kvinne gir seg hen til Mohammed, hun vil følge han. Spillet er inderlig, alvorlig og komplekst, altså hva Kirby betegner som ”complex acting”.²¹⁴ Spillestilen gjør at jeg kunne latt meg rive med – identifisert meg med henne, for jeg opplever at skuespilleren forsvarer karakteren, men hennes overbevisning er så lang fra meg at identifisering ikke er mulig. I stedet balanserer denne sekvensen mellom det komiske og det

²¹³ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 6.

²¹⁴ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 9.

skremmende. Komisk fordi hun er så langt fra meg, jeg opplever at hun er naiv ettersom hun tror at Mohammed sitter på Sannheten. I min vestlige, akademiske virkelighet er Sannheten noe vi for lengst har lagt bak oss. Les den setningen en gang til: I min vestlige, akademiske virkelighet er Sannheten noe vi for lengst har lagt bak oss. – Her responderer jeg på en arrogant måte; som at jeg, eller ”vi” i vesten har skjønt noe ”de andre” ikke har skjønt. Denne sekvensen får altså fram en vestlig arroganse i meg, gjennom den komplekse spillestilen, men det er også et annet viktig poeng her. Denne kvinnen dukker opp for så å forsvinne igjen i løpet av kort tid. Slik får vi ikke mulighet til å bli kjent med henne og skjønne hennes tankegang og slik kunne fått en mulighet til å leve oss inn i henne. I stedet blir sekvensen raskt avskåret slik at jeg blir sittende igjen med en komisk og skremmende opplevelse av det hele. Det skremmende gjør seg gjeldene på to måter – jeg blir skremt av min egen arroganse og distinksjonstekning (som dette stykket blant annet kritiserer), - å fullstendig hengi seg til tro opplever jeg som fundamentalistisk og skremmende (dette kan knyttes til hva Gadamer og hermeneutikken kaller mine fordommer). Så blir skuespillerne stående helt stille, uttrykksløse og forteller om Mohammeds overbevisning og eventuelle tvil. Med jevne mellomrom slår de seg selv som om de bedriver selvpining. Sekvensen avsluttes med at de hopper rundt og lager lyder som duracellkaniner. Altså ender denne sekvensen i en karikatur av en kollektiv fundamentalisme hvor alle gjør det samme og lydlig hopper på kommando. Slik opplever jeg at sekvensen både setter kollektivismen/fundamentalismen og individualismen i et ironiserende lys. Vi så her at jeg som resipient ikke lot meg forføre av den uuttalte teatrale komplekse spillestilen – jeg levde meg ikke inn i situasjonen, i stedet skapte sekvensen reaksjoner i meg som førte til refleksjon.

Så forvandler en av skuespillerne seg til tante Asta. Hun tar på seg et gebiss og framstiller tante Asta med knirkete stemme, krokete rygg og skjelvende hender. Asta minner om en revykarakter, men spillet er så komplekst og forvandlingen så fullstendig at hun oppleves som en hel kompleks karakter.²¹⁵ Dette er en av de få stedene i stykket jeg ikke tenker på skuespilleren, som i dette tilfellet gestalter tante Asta, kun karakteren. Jeg ser virkelig, og tror på, tante Asta som karakter, ikke fordi jeg identifiserer meg med henne, men på grunn av skuespillerens komplekse spill og skuespillerens dyktige spill. Midt i sekvensen stopper skuespilleren opp, hun retter seg opp, tar ut gebisset og trer ut av rollen som tante Asta. Med stemmen i sitt vanlige leie kommenterer hun tante Asta sine rasistiske holdninger. Slik skaper

²¹⁵ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 9.

skuespilleren først en nærhet til karakteren tante Asta og så distanse i det hun trer ut av karakteren og kommenterer tante Asta utenifra. Dette er et klassisk eksempel på Brechts Verfremdungseffekt og opplevelsen samsvarer med hva jeg fant i tekstanalysen. Rett og slett en demonstrasjon av denne dramaturgien.

En av skuespillerne setter seg midt på scenen og forteller om hvorfor hun ser så merkelig ut i hodet i dag. De tre andre skuespillerne setter seg ved pultene, tørker svette, drikker vann og lytter. Dette minner meg om inngangen til forestillingen, da skuespillerne gikk rundt på scenen og gjorde seg klar til forestilling, hvor både det sensoriske og det symbolske nivået gjorde seg gjeldende. Handlingene deres er styrt av deres fysiske, kroppslige behov. Etter å ha hoppet rundt på scenen som duracellkaniner er det godt å tørke svetten og drikke vann. Deres kroppslige nærvær og behov blir ikke skjult, noe som er med på å skape et sterkt nærvær. Det blir en del av forestillingens vekslende spillestil som ligger i spennet mellom det kroppslige behovstyrte nærværet – autentiske, til det tydelige teatrale. Her styres de altså av sine kroppslige, autentiske behov, men de lytter etter hvert også til den ene skuespilleren som sitter på midten av scenen og forteller, noe som kan leses som en form for spill; skuespillere på en scene lytter til en annen skuespiller. Men gjør de det eller gjør de det ikke? Denne problemstillingen finner vi i forhold til Kirbys ”received acting”.²¹⁶ Tilsynelatende kan det se ut som spill, men det behøver ikke å være det. Men om det skulle være snakk om spill er det vanskelig å sette fingeren på punktet hvor spillet slutter og skuespillerens autentiske behov tar over eller omvendt. I stedet kan vi i så tilfelle se det som at distinksjonen mellom figur og skuespiller oppløses i denne ubestemtheten.

Når tørsten er slukket vender de tilbake til refrenget. Men skuespilleren som utsier refrenget sover teatralt mens han prater. Det er tydelig at refrenget kjeder han. Og for publikum er det nesten befriende at det kjeder han, for det begynner å kjede oss også. Vi har hørt det så mange ganger nå, det har ikke nyhetens kraft lenger. Dette teatrale grepet setter jeg i sammenheng med historien de har fortalt om ”never-ending-Afrika” som de fortalte i starten av forestillingen. Vi har hørt det så mange ganger før, derfor har det ingen slagkraft lenger og det kjeder oss å høre mer om det. Ved denne utrettelige gjentakelse av refrenget viser jeg meg som en biodynamiske hollyrobot. For at jeg skal underholdes (og ikke kjede meg) må

²¹⁶ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 5.

skuespillerne komme med noe nytt. Dette tema som har blitt diskutert og perspektivert på scene vendes nå mot publikum og krever en selvransakelse.

Deretter skaper de hva de betegner som ”en postmoderne lesesal”²¹⁷ og skoleringen av Mohammed begynner. To skuespillere ikler seg hver sin sorte tøypose som representerer Mohammed og setter seg ved hver sin pult. Utover det gjør de ingen ting for å gestalte Mohammed. Slik kan dette oppleves som ”received acting”.²¹⁸ Ettersom de sier at de er Mohammed og tar på seg posene ”ser” jeg Mohammed, men de spiller ikke nødvendigvis Mohammed. En av skuespillerne forteller ”Mohammed” om terroraksjonen i et teater i Moskva og på en skole i Beslan. Han prater inn i en mikrofon, ansiktet hans er projisert på lerretet og han er munter i stemmen og smiler stort. Skuespillerne spiller i liten grad *med* emosjonene i det han forteller, men heller *mot*. Jeg opplever han som en nyhetsreporter som er så glad og spent over å ha kommet ut i feltet, i sentrum av begivenhetene, der det vikelig skjer. Nyhetsreporterens personlighet glede over å være der, er mer påfallende enn innholdet han formidler og står slik i veien for jobben han egentlig er der for. Dette var altså min assosiasjon her. For her brukes et grep hvor *formen* innholdet presenteres i er langt fra *innholdet*, og slik skapes det et ubehag. Ved å projisere ansiktet hans opp på lerretet får man en sterkere effekt av dette ubehaget ettersom hans store smil blir blåst opp i stor skala. Med bruk av mikrofon kommer smilet i stemmen tydeligere fram ettersom han ikke behøver heve stemmen for å bli hørt. Ved disse tekniske vikemidlene blir formen forsterket, uttrykket blir påtrengende - effekten kvalmende.

Folkemordet og voldtekt som krigsstrategi i Rwanda blir omtalt ut ifra begrepsapparatet til storytelling. En kvinne står og forteller opplyst av et rødt kors som viser seg på lerretet bak henne. Hun bruker dramaturgiske begreper som ”point of no return” og hun virker begeistret, nesten rørt i det hun betegner det som et mesterverk ettersom verket strekker seg lang inn i fremtiden ettersom kvinnene nå vil føde fiendens barn. Ved å snakke om grusomhetene som et kunstverk distanserer hun seg fra hendelsen. Distanseringen fra den grusomme hendelsen kan leses som en sterk distinksjon mellom ”oss” og ”de”. Figuren identifiserer seg ikke med ofrene. Ettersom dette er en tragedie publikum kjenner fra aviser og medier oppleves gapet

²¹⁷ Christian Lollike, *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show: En tekst om kunst, tro og terror*, (København: Nordiska strakosch teaterförlaget, 2005), 21.

²¹⁸ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 5.

mellom den katastrofen denne krigen var og fiksjonaliseringen av den samt måten den presenteres på som umenneskelig. Det hele blir en gruffull og grotesk seanse, mens hun smiler pent og bak henne lyser det røde korset.

Nettopp mangelen på identifisering kritiserer en av figurene ”Rwanda-verket” for. For;” If you are not on television you are a living dead.” Får en ikke medienes oppmerksomhet har man tapt. Så følger en rekke formgrep som spiller på og ironiserer over vestens kultur; det synges om brand managing som en prest som messer(synger). Alle blir eller spiller sjokkert når de skjønner at Mohammed ikke har en brand manager. Så type caster de hverandre som til en amerikansk highschoolfilm. Hver og en får en egenskap, en positur og en lyd. De synger karaoke til “We are the kids of America” mens de danser. Koreografien er enkel og komisk. Den spiller på sex, blant annet imiterer en at han tar to jenter bakfra, mens de smiler og synger. Vestens ungdommer blir ironisk framstilt som ubekymrede, sexfikserte og endimensjonale.

Deretter dempes lyset på scenen, en av skuespillerne blir sittende igjen i en lysøyle og spør ut i mørket; Hva er Underverket? Hun virker oppriktig søkende og noe naiv. Svaret kommer i en fordreid stemme ut av høytaleren som en Gud fra oven. Stemmen forteller at underverket vil gi oss ekte opplevelser. Og hun forteller at i det hun så underverket live på tv tok hun seg selv i å si ”u-ha how terrifying” like ekte som Julia Roberts.

Lyset i salen dempes. Skuespillerne sitter på hver sin stol i en ring med ansiktet vendt inn i ringen. På scenen ligger det et kaldt, blått lys. Kun ansiktene deres er lyst opp. De forteller hver sin historie med varme, empati og uten å være selvmedlidende. Det er stadig snakk om, slik jeg ser det, teknisk spill, stramt, nøkternt, usentimentalt og det spilles i liten grad på følelser for å få publikums medlidenhet. Jeg vil karakterisere spillet som komplekst spill, men passer ikke inn i Kirbys ”complex acting”,²¹⁹ ettersom det ikke spilles ut psykologisk realistisk. Her ser vi at Kirbys definisjoner kommer til kort i når det gjelder å dekke spillestil som bærer i seg motsetninger. Spillet er komplekst, men også stilistisk og koreografert og dermed ikke realistisk. Hver figur har sin egen koreograferte bevegelse. Mohammed bikker overkroppen over til den ene siden. Barnet holder seg for øynene. Tutsi- kvinnen strekker armen ut som om hun stopper noen fra å komme nærmere. Enken tørker øynene. Disse koreograferte bevegelsene gir figurene et visuelt uttrykk samtidig som de forsterker

²¹⁹ Michael Kirby, ”On Acting and Not-Acting” i *The Drama Review*, Vol. 16, No.1, (New York: The MIT Press, 1972), 9.

teatraliteten. I tekstanalysen så vi at teksten gikk fra episk – gjenfortellende til dramatiske – presens. I iscenesettelsen spilles ikke disse situasjonene ut, skuespillerene forblir sittende på stolene og fortelle. Musikaliteten og rytmen som jeg påpekte i tekstanalysen, blir derimot i stor grad utnyttet. Ordet ”hakk” sender de fra den ene til den andre i et høyt tempo, som en kniv som fyker gjennom luften. Slik blir de performative kvalitetene i teksten forsterket, men i liten grad de dramatiske. Hva gjør dette med formidlingen? Slik jeg opplever det skaper dette åpne plasser hvor jeg selv skaper bindeleddene. Det er som om jeg setter to ledninger sammen og i det de treffer hverandre får jeg støt. Det gjør vondt – det er en sterk opplevelse, jeg blir grepet, jeg blir rystet i denne sekvensen. Sett med Gadammers øyne er det jo jeg som er spilleren. Når jeg får samlet alle brikkene som denne forestillingen gir, ser jeg hele bildet og det er rystende. I denne innsanking av brikkene må jeg navigere meg mellom performative og teatrale strategier som spiller med og opp mot hverandre og som virker på en og samme tid i forestillingen. Historiene som fortelles foran meg kjenner jeg igjen fra mediene. Her hører jeg om skjebnene. Hvorfor blir dette så sterkt? Kanskje er det nettopp fordi karakterene og historiene performativt blir vist fram i stedet for at karakterene blir gestaltet og historiene spilt ut. Altså er det jeg som gjør koblingene og får støt i det jeg beveger meg mellom de teatrale tegnene på scenen til de autentiske virkelige hendelsene jeg kjenner fra mediene.

Så setter skuespillerne seg på gulvet, lyset dempes ytterligere og en film vises på lerretet. En av skuespillerne spiller Mohammed Atta som kræsjet flyet inn i World Trade Center 11. september 2001. Filmen er, av hva man kan kalle, hjemmesnekret-kvalitet og holder hele tiden et utsnitt, nærbilde av Mohammed. Dette filmatiske grepet gjør at filmen minner om en martyrvideo som selvmordsbombere etterlater seg, men i denne filmen kommenterer Mohammed hendelser som også har skjedd etter hans død. Så er kanskje ikke ”Mohammed” død likevel? I denne sekvensen framstilles Mohammed troverdig, som en reflektert og vennlig mann. Nå sitter altså skuespillerne på scenen og ser på filmen. Min reaksjon som tilskuer kan knyttes til det symbolske nivået; Her framstår også skuespillerne som tilskuere. Slik opphører skillet mellom oss – tilskuere og skuespillerne i det vi alle innehar samme rolle. Det teatrale forsvinner og det filmatiske overtar. Selv om filmen er en del av forestillingen oppleves det nesten som at teaterforestillingen er slutt, men at kvelden avrundes med en liten film som vi ser sammen med skuespillerne i stykket.

I teksteanalysen viste jeg at teksten har en metafiskjonell dramaturgi og at man kan lese ut en rekke teatrale og performative strategier. I forestillingsanalysen forsterkes referansene til vår

virkelige verden – medieverden, visuelt gjennom bilder og referanser til actionfilmer, karaoke, cheerleaders og mishandling av fanger. Vi ser også at stykket både formmessig og innholdsmessig benytter seg av, spiller på og beveger seg frem og tilbake mellom en rekke distinksjoner som;

iscenesettelse	–	situasjon
spill	–	ikke spill
teatrale strategier	–	performative strategier
refleksjonseffekter	–	nærværseffekter
fiksjon	–	virkelighet
betydningsdannende strategier	–	problematiserende strategier
produksjonen av identiteter ”vi”	–	”de fremmede”

Gadamer skriver:”...every game has its own proper spirit.”²²⁰ Videre skriver han at ”Games differ from one another in their spirit. The reason for this is that the to-and-from-movement that constitutes the game is patterned in various ways.”²²¹ I lys av Gadamers teori om spillets ånd finner jeg spillet på, og bevegelsen mellom overnevnte distinksjoner som dette stykkets ånd. Mitt møte med *Underværket...* oppleves som å spille bordtennis med to stykker som server og server, jeg får ikke tid til å slå tilbake en pingpongball, før den neste er der. Og jeg vet heller aldri hvor den neste ballen kommer fra ettersom de to motspillerne kontinuerlig beveger seg mot og fra hverandre og over på hverandres banehalvdel og slik gir seg ut for å være hverandre. Først i ettertid klarer jeg å reflektere over hva jeg har vært med på. Hvordan spiller et slikt verk med samfunnet det opptre i?

²²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2.utgave, (London: Sheed and Ward, 1989), 106. Her refererer han til F.G. Jünger, *Die Spiele*.

²²¹ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2.utgave, (London: Sheed and Ward, 1989), 107.

6.3 RESEPSJONSANALYSE; *UNDERVÆRKET...S*

VIRKEEVNE

Underhypotese; *Forestillingens virkeevne har sammenheng med Underværket...s spill på dansk, politisk retorikk.*

Ovenfor har vi sett at jeg hele veien har benyttet meg av meg selv og min egen persepsjon og fortolkning, altså reader-response. Men forestillingen finner også sted i en sosial og politisk kontekst som den er uløselig knyttet til. Som Mark Fortier skriver; "Reader-response and reception theory, taken together, are concerned with how people other than the author and creator contribute to the meaning and import of a work of art."²²² I denne delen skal jeg undersøke og analysere forestillingen i kontekst. Jeg vil ikke ta for meg alt hva konteksten har å tilby, men fokusere på forestillingens virkeevne. I *Performance theory* skriver Schechner at en performance kan påvirke eller definere økonomisk, politisk og sosialt makt. Men han mener at i dagens, vestlige samfunn framviser forestillinger i stor grad makten. Den teatrale hendelsen påvirker veldig få mennesker, skriver han, og har slik en marginal virkeevne ut i samfunnet.²²³ Hadde *Underværket...* noen form for virkeevne i det danske samfunnet?

I Teatercentrum blir forestillingen anmeldt som et ungdomsstykke, noe jeg antar er fordi stykket også ble spilt for en rekke skoler. I ingressen betegner Randi K. Pedersen forestillingen som "...rockende og rullende konfrontationsteater får unge tilskuere opp av stolene."²²⁴ Hva mener hun egentlig med at forestillingen får unge tilskuerne opp av stolene? Er det noe hun observerte da hun så forestillingen? Ble ungdommene deltagende under karaoken/allsang som fant sted i forestillingen? Eller mener hun billedlig - at forestillingen vil få ungdom til å agere og aktivisere seg - komme opp av stolene? Det er ikke så lett å lese ut av anmeldelsen hva hun mener med denne ingressen, men hun betegner forestillingen som oppsiktsvekkende og som en kraftutladning. Dermed er det naturlig å tro at hun mener

²²² Mark Fortier, *Theory/Theatre: an introduction*, (London & New York: Routledge, 2002), 132.

²²³ Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 127-128.

²²⁴ Randi K. Pedersen, "6. Odsherred Teater: "Underværket - The Re-Mohammed-y Show"

Livsfarlige forenklinger",

<http://www.teatercentrum.dk/teatercentrum/visartikel.asp?documentpath=cms/avisen/200509%20bta/Eanmeldelser.xml> (oppsøkt 1.mars 2008)

forestillingen har en påvirkningskraft eller virkeevne i møte med unge tilskuere. I sin anmeldelse trekker hun også fram at stykke bærer ”sterke holdninger og stor underholdningsværdi”²²⁵ Både i tekstanalysen og i forestillingsanalysen så vi at jeg trakk fram ulike elementer ved teksten og ved forestillingen som spiller på etiske spørsmål og underholdningsaspektet, gjerne på en og samme tid. Slik problematiseres en rekke spørsmål uten å gi noe svar. Det er opp til tilskueren å navigere gjennom forestillingen og slik bli aktiv og deltagende i realiseringen av forestillingen. Kanskje er det nettopp i denne persepsjonen av forestillingen at kraften befinner seg, den kraften som får ungdommene opp av stolene.

Også i Stiftstidningens anmeldelse av forestillingen blir tilskueren trukket fram; ”Find dig selv hvis du tør” skriver Kirsten Dahl etter en lengre liste over mindre flatterende adjektiver (som selvfete, substansløse, sensasjonshungrige) som forestillingen benytter seg av for å beskrive oss, sitt publikum.²²⁶ Her trekker hun fram forestillingens evne til å konfrontere sitt publikum. Slik vi har sett av analysen, spiller jo forestillingen hele tiden på publikums selvforståelse og fordommer, slik at vi selv avdekker våre lengsler og vårt selvbedrag. Slik får forestillingen en refleksiv slagkraft som Dahl trekker fram i sin anmeldelse; ”en sterk opplevelse hvor rammende ord og sceneoptræden sammen slår gnister af aktualitet og vedkommenhed.”²²⁷ Men hva mener hun egentlig med slagkraft? Forestillingens slagkraft i kommunikasjonen med hver enkel tilskuer gjennom forestillingens sensoriske, kunstneriske og symbolske nivå?²²⁸ Eller mener hun en slagkraft utover teaterets lukkede rom? Hun skriver at teksten og den sceneiske opptreden slår gnister, noe som sammenfaller med min påstand for denne oppgaven, nemlig sprengkraften i dramaturgiske strategier. Som vi ser av disse anmeldelsene så er de begge tydelige på at forestillingen har en påvirkningskraft eller slagkraft, men ingen av dem er tydelige på hva det vil si. Men forestillingen fikk ringvirkninger inn i samfunnet allerede før forestillingen hadde premiere.

²²⁵ Randi K. Pedersen, ”6. Odsherred Teater: ”Underværket - The Re-Mohammed-y Show” Livsfarlige forenklinger”
<http://www.teatercentrum.dk/teatercentrum/visartikel.asp?documentpath=cms/avisen/200509%20bta/Eanmeldelser.xml> (opp søkt 1.mars 2008)

²²⁶ Kirsten Dahl, ”Komplekse terrortanker”. 5.mai 2005
<http://stiften.dk/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050512/AAS/505120358> (opp søkt 1.mars 2008)

²²⁷ Kirsten Dahl, ”Komplekse terrortanker”. 5.mai 2005
<http://stiften.dk/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050512/AAS/505120358> (opp søkt 1.mars 2008)

²²⁸ Willmar Sauter, *Eventness: a concept of the theatrical event*, (Stockholm, STUTS, 2006), 51.

Før *Underværket...* hadde premiere på Odense teater 10.mai 2005 skrev Georg Borchorst en epost til samtlige av Katapultteaterets sponsorer samt til kulturministeren Brian Mikkelsen hvor han ba dem om å trekke sin støtte til teateret grunnet oppsetningen av *Underværket...* Georg Borchorst beskrev forestillingen, uten å ha sett den, slik:

”en mere afskyelig afstumpet ligegyldighed - fryd ligefrem - ved menneskelig død og ødelæggelse skal man lede længe efter. En stor pærevælling af åbenlyst idioti, terrorist romantik og venstrefløjs bavl om den onde kapitalisme og alt deres bavl om udbytning og hvad ved jeg - alt sammen godt pebret til med venstrefløjens gamle leflen for revolution & terror & generel tilbedelse af krig og drab. Og at dømmes fra Katapults hjemmeside er vi alle med til at støtte dem og deres forskruede menneskesyn gennem vores skatte kroner og kulturministeriets provinspulje.”²²⁹

Også Rune Skardhamar sendte en epost til sponsorene og kulturministeren med ønske om at støtten til teateret skulle trekkes. I bloggen Uriasposten har jeg funnet en diskusjon om *Underværket...* før den hadde premiere. Diskusjonen leder til at ”Rune” finner ut at han vil sende brev til sponsorene og kulturministeren på bakgrunn av pressematerialet om forestillingen.²³⁰ Det er naturlig å tro at ”Rune” i bloggen er Rune Skardhamar som var den ene av de to som sendte en epost til sponsorer og kulturministeren med oppfordring om å trekke støtten til teateret. Gjennom bloggen vokser det fram et engasjement og sinne mot forestillingen, selv om flere i diskusjonen på bloggen påpeker at dette kun er hva forestillingen omhandler og ikke ”meningen” eller ”holdningen” til forestillingen. Jeg skal ikke diskutere meningsinnholdet i bloggen her. Det spennende i denne sammenhengen er bloggens funksjon. Bloggen er et åpent medium hvor folk får uttrykke sine meninger spontant, da den er åpen for alle. Dermed framlegges holdninger og meninger som ellers kunne blitt forhindret i å legges fram for offentligheten. Dersom vedkommende hadde skrevet et leserinnlegg til en avis, måtte dette i så fall godkjennes av en redaktør. Slik styrker bloggen ytringsfriheten og demokratiserer offentlig meningsutveksling. Ved at enhver får muligheten til å offentliggjøre sine meninger, får vi i denne sammenhengen et bedre innblikk i forestillingens virkeevne. Den skaper debatt og gjennom bloggen får forestillingen ringvirkninger utover sitt publikum (eller, i dette tilfellet, de som har lest omtalen av forestillingen).

²²⁹ Jakob D.A. Nicolaisen, ”Pres på Katapults sponsorer og Brian Mikkelsen på grund af terror-forestilling” 9.mai 2005. Se vedlegg 2.

²³⁰ Kim Møller, med fler. ”Christian Lollike - fryder sig over døde amerikanere, og kæmper ellers mod demokratiet” 4.mai 2005, <http://www.uriasposten.net/index.php?p=2137> (oppsøkt 17.september 2007)

Men dette var ikke første gang noen ønsket å forhindre at Lollikes stykker ble spilt. Tidligere har Dansk Folkepartis Louise Frevert prøvd å få kulturministeren til å trekke støtten til teateret på grunn av Lollikes forestilling *Dom over skrig*, 2004, uten å lykkes. Det vitner om et politisk klima som vi ikke har i Norge. Dette opplever jeg som at politikerne beveger seg inn på kunstens domene og slik prøver å sette grenser for ytringsfriheten. Den franske marxisten Louis Althusser mener at kulturell aktivitet er en av mange ideologiske institusjoner i et kapitalistisk system (som det danske). I et slikt system presses folk inn i et bilde slik at menneskene skal identifisere seg med rollen kapitalismen trenger at man spiller.²³¹ Ut ifra dette perspektivet kan Freverts forsøk på å frata Lollike økonomisk støtte leses som at hun ikke er fornøyd med kunstnerrollen Lollike spiller. Kanskje hun savner at verkene hans i større grad er dominert av underholdning og ikke politisk sprengkraft? Er det underholdningsaspektet hun identifiserer med teater, ikke virkeevnen? I såfall får hun støtte av Schechner som mener at teateret hovedsakelig er dominert av underholdningsaspekter. Men Frevert er selv med på å bidra til verkets virkeevne i det hun lar Lollikes forestilling få politisk etterspill. Slik ser vi at Lollikes teater ikke kun framviser makt slik Schechner mener dagens vestlige teater gjør²³², men også (lik ritualet) er med på å skape politisk debatt, i dette tilfellet om ytringsfrihet.

At Lollikes kunstneriske arbeider har en konsekvens eller virkning inn i den politiske virkeligheten og debatten, mener jeg kommer som en konsekvens av at verket ikke er en autonom størrelse. Verket lukker seg ikke om seg selv, men er refleksiv i forhold til verden utenfor teaterrommet. Og i det den fører til politisk handling, er den ikke da en del av virkeligheten? Men hvordan er den danske virkeligheten? Hvilken kontekst befinner forestillingen seg innen? I tekst- og forestillingsanalysen fant vi ut at distinksjoner var en sentral del av de dramaturgiske strategiene. I det følgende vil jeg presentere noen påfallende trekk ved det danske, politiske samfunnet som omkranser forestillingen; ungdomsopprøret.

Gjennom norske mediers dekning av opprøret da Ungdomshuset på Nørrebro ble revet, er det lett å tro at jeg sikter til det. Men ungdomsopprøret som har dukket opp over hele Danmark er en forlengelse av opprøret vi kjenner gjennom mediene fra Frankrike. Ungdommer med innvandrerbakgrunn har startet branner over hele landet. Brannene er utrykk for

²³¹ Mark Fortier, *Theory/Theatre: an introduction*, (London & New York: Routledge, 2002), 155.

²³² Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 127-128.

ungdommenes frustrasjon over avmakten de opplever i forhold til samfunnet.²³³ På samme tid dekorerer Danmark av Dansk Folkepartis plakater om hvordan Danmark ville sett ut om kvinner med burka fikk bestemme lov og orden.²³⁴ Og borgemester Søren Pind i København annonserer i gratisavisen MetroXpress at: ”82 procent af ungdomskriminaliteten i København begås af indvandrere og efterkommere af indvandrere”.²³⁵ Her ser vi at den politiske retorikken bærer i seg en distinksjonstenkning; de versus oss. De med burka (hvis dømmekraft betviles) og oss uten burka (med dømmekraften i god behold), de med innvandrerbakgrunn som er kriminelle og ”oss“ lovlydige dansker. Denne retorikken benytter danske politikere seg av på samme tid som dansk ungdom med innvandrerbakgrunn utviser frustrasjon over at de blir neglisjert av samfunnet. I denne virkeligheten er tro og terror ømtålige temaer, men også kunst, slik vi så ovenfor. Her ser vi at den politiske retorikken benytter seg av en distinksjonstenkning som forestillingen spiller på.

Etter 11.september fikk - hva jeg velger å kalle – distinksjonsretorikken og tenkningen en oppsving ledet an av USAs daværende president, George W. Bushs berømte replikk i kjølvannet av 11.september 2001; ”Either you are with us, or you are with the terrorists.”²³⁶ Og Bush fikk støtte fra en rekke land. I vedlegg 3) ser vi at Dansk Folkeparti helt eksplisitt spiller på distinksjonen som Bush uttalte i kjølvannet av terrorangrepet på World Trade Center. På plakaten er det bilde av World Trade Center idet flyene kræsjer inn i tårnene. Over bildet setter DF distinksjonen å være terrorist opp mot å være dansk. Dansk Folkepartis oppslutning har økt relativt mye de senere årene. I november 2001 vant det borgelige partiet Venstre valget og dannet en mindretallsregjering. DF ble deres støtteparti. Distinksjonstenkningen som man kan lese ut av deres reklamemateriell gir ikke rom for en mer kompleks tilnærming til problematikken. I den metafiksjonelle dramaturgien som Lollike benytter seg av i *Underværket...* er problematisering av betydning selve poenget. Dramaturgien sikrer forestillingen *mot* en svart-hvitt, ja-nei, enten-eller tenkning. I stedet tilbyr den en kompleksitet som tilskueren selv kan navigere innen. I tillegg benytter Lollike seg av performative strategier som i *Dramaturgi: Fortellinger om teater* blir beskrevet på

²³³ Dette finnes det en rekke avisartikler om. I ”Erklæring: Sandheden bag urolighederne” forklarer ”Drengene fra Indre Nørrebro” hvordan de opplever situasjonen. 17. februar 2008, http://politiken.dk/indland/fakta_indland/article473096.ece (oppført 20.januar 2009)

²³⁴ Danske Folkeparti, 2007, <http://www.danskfolkeparti.dk/Annoncer.asp> (oppført 10.februar 2008) Se vedlegg 3.

²³⁵ København kommune. ”Integration i København” http://www.kbhbase.kk.dk/kbhbase/mn_6474.nsf/VisNyhedInternet?open&serial=15495176 (oppført 19.februar 2008)

følgende måte: ”Det foruroligende med performativiteten er jo nettopp at den definitivt overskrider kunstens grenser...”²³⁷ Slik beveger verket seg ut av det lukkede teaterrommet. Og når dette verket strategisk benytter seg av distinksjoner – ikke for å bekrefte dem, men for å bryte dem ned – og møter et dansk samfunn hvor distinksjon er den gjeldene retorikk, da smeller det. Jeg mener at disse dramaturgiske strategiene er vesentlige for *Underverket...s* virkeevne. For å perspektivere dette skal jeg presentere en norsk oppsetning av samme stykke for å sette den danske oppsetningen i relieff.

12.februar 2008 hadde *Underverket eller The Re-Mohammed-Ty Show* norgespremiere på Teater Avantgarden i Trondheim ved TeaterTruppen.²³⁸ Regi var ved Erik Schøyen. Jeg hadde oversatt teksten til norsk. Anmelderen fra Adresseavisa ga forestillingen en god kritikk, men skriver også: ”Underverket settes for første gang opp i Norge. Det var på tide, for stykket har en kort holdbarhetsdato.”²³⁹ Det forundrer meg. Selv om det er sju år siden de to tårnene falt, lever vi i dag, i større grad enn tidligere, med spenningene og distinksjonene som 11.september 2001 symboliserte. Da tenker jeg på den enda pågående Irak-krigen, Natos tilstedeværelse i Afghanistan, karikaturtegningene av profeten Mohammed som ikke minst skapte store debatter både i Danmark og Norge og den evinnelige diskusjonen om utsendelsen av Mullah Krekar. Hva var det som gjorde at anmelder Heidi Oliv Wollamo opplevde forestillingen på grensen til gammelt nytt? I den norske utgaven av ”Underverket...” var rammen for forestillingen et galleri. På veggen hang det bilder, publikum fikk sjampanje og saltstenger. I rommet var det ingen stoler til publikum. I løpet av forestillingen gikk publikum rundt, fikk mer saltstenger og mer sjampanje. Slik ble kunstaspektet ved forestillingen forsterket. Ser vi på Teater Katapults oppsetning, ser vi at det visuelle formspråket og regigrepene plasserer forestillingen innenfor vår mediehverdag. Slik blir forestillingen visuelt knyttet til vårt hverdagslige refleksjonsrom og griper inn i vår virkelighet, mens den norske forestillingens ramme i større grad vernet om forestillingens og kunstens autonomi. Distinksjonene ble i den danske oppsetningen visuelt penslet utover, mens de i den norske teksten forble i teksten. Er det grunnen til at det ikke smalt da stykket ble satt opp i Norge? Hvordan er det norske klimaet i forhold til innvandringspørsmål og distinksjonsretorikk? I

²³⁷ Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen, *Dramaturgi: forestillinger om teater*, (Oslo:Universitetsforlaget, 2005), 145.

²³⁸ Teatertruppen, ”Underverket eller The Re-Mohammed-Ty Show av Christian Lollike”, <http://www.teatertruppen.com/site/tidligere.html> (oppsøkt 20.mars 2008)

²³⁹ Heidi Oliv Wollamo, ”Undringens tid” <http://www.teatertruppen.com/Dokumenter/Underverket/anmeldelse%20%20Underverket%20-Adressa.jpg> (oppsøkt 20.mars 2008)

Norge har vi etter 11. september 2001, i tillegg til Krekar-saken og karikaturtegnningene, hatt et trikkedrap hvor en person med somalisk bakgrunn drepte en tilfeldig person, to rasistiske drap; Benjamin Hermansen og Arve Beheim Karlsen, og to saker hvor politi- og ambulansepersonell sviktet i sitt arbeid som kan knyttes til fordomsfulle holdninger mot folk med en annen etnisk opprinnelse; Obiora-saken i Trondheim og Ali Farah-saken. Det siste året har mye spalteplass gått med på å diskutere hva som kan karakteriseres som rasisme, hvorvidt politikvinner skal ha lov til å bære hijab og blasfemidebatten. Krekar, som er utvist fra landet, men ureturnerbar, sitter stadig i sin leilighet på Grønnland i Oslo som en syvende far i huset. Altså er det to forskjellige klimaer i Danmark og Norge og det er to forskjellige oppsetninger av samme stykke. Om den danske oppsetningen hadde gjestet Norge, ville det smelt da? Ville det vært mulig å skape en norsk oppsetning med samme slagkraft som den danske? Forfølger vi den materialistisk og den dekonstruktive tankegangen, vil se at begge ser på individet som et resultat av de ideene verden påfører oss.²⁴⁰ På mikronivå kan det bidra til å forklare forskjellen i forestillingenes virkeevne, men er ikke alle vi som lever i en postmoderne verdensforståelse verdensborgere?

Jeg tror ikke vi kan se bort i fra at det politiske klimaet i samfunnet har en innvirkning, men en annen viktig faktor for forestillingens virkeevne er forholdet til forestillingen som en autonom størrelse. Det vil jo være nærliggende å tro at en forestilling som benytter seg av konteksten i spillet om forestillingen, vil ha en større virkeevne inn i samfunnet den er en del av. Men er det slik at en forestilling kun har en slagkraft inn i samfunnet om forestillingen er refleksiv til virkeligheten? Vil ikke også en autonom forestilling kunne ha slagkraft inn i et samfunn? Eller avhenger det fullt og helt av konteksten? Som vi ser fører sammenlikningen av disse to forestillingene til en rekke spørsmål og spekulasjoner. Jeg skal la det ligge her og vende tilbake til den danske oppsetningen som er mitt forskningsobjekt. Det hadde vært spennende å foreta en komparativ analyse av de to forestillingene, men det er det ikke rom for her.

Som vi har sett vekket *Underværket...* reaksjoner av politisk karakter. Altså er virkeevnen politisk. Vi ser av tekstanalysen og forestillingsanalysen at forestillingen innholdsmessig har politiske elementer og benytter seg av formgrep som Verfremdungseffekten som gjerne knyttes til politisk teater. Men er forestillingen politisk? Jeg opplever det som om

²⁴⁰ Mark Fortier, *Theory/Theatre: an introduction*, (London & New York: Routledge, 2002), 153.

forestillingen bærer i seg en politisk ubestemthet. Termen ubestemt kjenner vi igjen fra Iser's teori. Han mener at betydningen i teksten skapes av leseren, og ubestemtheten er en forutsetning for at teksten skal oppnå en virkning.²⁴¹ Ut ifra Iser er det grunn til å tro at nettopp forestillingens politiske ubestemthet, gjør at den har potensialet til å bli lest politisk, noe vi ovenfor har sett at den har blitt. I *Theory/Theatre* referer Fortier til Philip Auslander som poengterer at den politiske kritikken i postmoderne performancer ikke er rett fram og påfallende politiske slik politisk kunst tradisjonelt har vært. Det politiske kan bare leses i en subtil og kompleks forståelse av konteksten.²⁴² Slik opplever jeg tilfellet er med *Underværket...* Forestillingen framsier ikke politiske, konfronterende meldinger. Men innholdet er samfunnsrelatert og presenteres i en form og et formspråk som kan leses politisk og slik slå gnister i møtet med det danske samfunnet. Slik får forestillingens problematiserende form en politisk virkeevne.

Gjennom denne analysen har vi ved avisanmeldelser, Teater Katapults hjemmeside og Uriapostens blogg sett hvordan konteksten responderte på forestillingen, og slik sett at forestillingens virkeevne har slått om seg. Gjennom tekst- og forestillingsanalysen har vi sett at forestillingen bærer i seg noen dramaturgiske strategier som spiller på distinksjoner. Disse distinksjonene har vi sett er en tydelig del av danske politiske samfunnet. Sammenfallende distinksjoner er ingen forutsetning for slagkraft eller virkeevne. Det avgjørende er *formen*, måten innholdet blir presentert på, altså *dramaturgien*. Der ligger sprengkraften. Men konteksten er av vesentlig betydning ettersom det er i møte med konteksten at sprengkraften utløses. Men hvem er det som utløser denne sprengkraften? Jo, tilskueren! Virkeevnen til forestillingen virkeliggjøres gjennom tilskuerens resepsjon. Tilskueren er alltid i en kontekst og bærer med seg den sosiale og politiske konteksten som han eller hun er en del av i møte med forestillingen. Slik møtes forestilling og samfunn gjennom tilskueren. Gjennom denne analysen jeg redegjort for oppgavens hovedtese; *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show består av dramaturgiske strategier som gir forestillingen sprengkraftig virkeevne i det danske samfunnet*. Vi har brakt på det rene at *Underværket...* ved å problematisere vante forestillinger og distinksjoner, har fått virke helt inn til maktens kjerne til spørsmåle av politisk art, om ytringsfrihet og økonomiske bevilgninger til kunsten.

²⁴¹ Wolfgang Iser, "Tekstens appelstruktur" i *Værk og læser. En anatologi om resepsjonsforskning*, Michel Olsen, og Gunver Kelstrup (red), (Holstebro: Borgen/Basis, 1981), 111.

²⁴² Mark Fortier, *Theory/Theatre: an introduction*, (London & New York: Routledge, 2002), 181.

I et intervju med avisen Informationen benytter Lollike seg av termen ”nødvendig” for å beskrive det teateret han ønsker; ”Teateret skal være underholdende, men først og fremmest skal det være nødvendig.”²⁴³ I dette intervjuet anklager han dansk teater for å være alt for sløvt, og det har ikke utfordret den gjeldende dagsorden radikalt nok. Ut i fra hans utsagn resonerer jeg meg fram til at det han kaller et nødvendig teater, er et teater som utfordrer den gjeldende dagsorden, altså griper inn i samfunnet, noe vi har sett at Lollikes teater evner å gjøre. Lollike trekker fram at teateret både skal være underholdene og nødvendig. Slik korresponderer Lollikes tanker med Schechners begreper om underholdning og virkeevne. Schechner skriver at til ulike tider vil det være forskjellig hvor stor dominans virkeevnen og underholdningsaspektene har i teateret.²⁴⁴ I en periode er det ene aspektet stigende, mens det andre er dalende og visa vers. Kan det være slik at Lollikes nødvendige teater bidrar til at vi beveger oss mot en periode med økende grad av virkeevne i kunsten?

²⁴³ Lotte Folke Kaarsholm, ” Teateret trenger til at blive smudset til”, 14.september 2005. <http://www.information.dk/print/112177> (oppsøkt 19.februar 2008)

²⁴⁴ Richard Schechner, *Performance theory*, 2. edition, (New York: Routledge, 2003), 132.

AVSLUTNING

7.0 EN NY ÆRA I DANSK DRAMATIKK?

Mitt utgangspunkt for denne oppgaven var å finne hvilke slagkraftige strategier som virker i *Underværket...* som kunne knyttes til forestillingens virkeevne. Ettersom forestillingen baserer seg på en tekst ved samme tittel, tok jeg utgangspunkt i denne teksten. Gjennom en dramaturgisk analyse av teksten fant jeg at teksten kjennetegnes ved at den leker med, og spiller på, teatrale og performative strategier og vi ser at teksten benytter seg av en metafiksjonell dramaturgi. Vi ser også at teksten utfordrer teori om hva som kan forstås som teatralt og performativt. Ut i fra teksten ser vi at spill og karakterbegrepet blir utfordret, noe jeg tar med meg inn i forestillingsanalysen. I forestillingsanalysen ser vi at tekstens problematiserende karakter blir videreført og forsterket. Karakter og rollebegrepet blir perspektivert og problematisert i enda sterkere grad ved skuespillernes kroppslige nærvær. Vi ser her at distinksjonene som var tilstede allerede i teksten, blir forsterket og utviklet blant annet gjennom visuelle regigrep. Virkelighetseffekter blir benyttet, samt en rekke referanser til virkeligheten. Spillet på og bevegelsen mellom ulike distinksjoner som spill, ikke spill, teatralitet, performativitet, refleksjon, nærværeffeter og produksjon av et ”vi” og ”de fremmede” trer fram som viktige elementer i stykkets struktur. I analysens siste del knytter jeg stykkets virkeevne til spillet på distinksjoner som man også finner i den danske, politiske retorikken. Dette skaper en friksjon som gir forestillingen ringvirkninger ut i samfunnet. Gjennom dette ser vi altså at tekstens dramaturgiske strategier styrkes i forestillingen og knyttes til samfunnet, noe som gir forestillingen en effekt ut over teaterets lukkede rom.

Dette er en måte å lese tekst og forestilling på. Det finnes andre innganger og lesninger som vil ha en relevans, men det svekker likevel ikke dette funnet. Jeg har hele tiden prøvd å være åpen for det påfallende ved teksten, forestillingen og konteksten, og ikke stivne fast i en teori eller et perspektiv. Derfor har jeg valgt et vidt, men sammenhengende teoritilfang. Gjennom dette arbeidet har det dukket opp en rekke elementer det kunne vært interessant å fordype seg

ytterligere i, men som har vært utenfor mitt mål med oppgaven og dermed har de blitt valgt bort. Analysens tre deler kunne vært en masteroppgave hver. Men for å få et helhetlig perspektiv på dette verket, var det avgjørende for meg å dykke ned i de tre analyseperspektivene. Slik har vi fått sett strekket fra tekstens elementer som blir bearbeidet scenisk, for så å få en virkeevne inn i det danske samfunnet.

Da jeg startet på masterstudiet og var på leting etter et forskningsprosjekt, merket jeg meg at Drude Von der Fehr refererte til det Per Theil skrev i *Tendensar i moderne norsk dramatik*²⁴⁵. Theil observerer at livsstil- og generasjonsteateret fikk et gjennombrudd i Danmark på 90-tallet. Han mener at den dramatikken var preget av ironi og at den ikke interesserte seg for verden, men kun seg selv. Han etterlyser dramatik som tør å gripe inn i samfunnet. Altså et teater som er refleksivt i forhold til samfunnet og som har en virkeevne. Som vi har sett kommuniserer Cristian Lollikes stykke med samfunnet. Da Lollike mottok Teater 1s teaterpris, var nettopp hans evne til å dra virkeligheten inn i stykkene en del av begrunnelsen for at han fikk prisen;

”han om nogen har været manden, der fik dansk teater til at tage afsked med 1990’ernes livsstils dramatik og bringe virkeligheden ind i mørket... Men frem for alt får han prisen, fordi han er en god dramatiker.”²⁴⁶

Men Lollike nøyer seg ikke med å bringe virkeligheten inn i teateret, for hans valg av form gjør at han kaster virkeligheten tilbake igjen, slik at stykket blir refleksivt. Slik representerer Lollike et vendepunkt i det danske teateret mot en mer samfunnsorientert og refleksiv dramatik. Dette gir meg assosiasjoner til Storbritannia hvor man, i kjølvannet av Margaret Thatchers politikk, fikk en ny dramatik på nittitallet som fikk betegnelsen ”in your face”. En mørk desillusjonert og rå dramatik representert ved blant annet Mark Ravenhill og Sarah Kane. Er det politiske krefter som har ført til denne endringen i den danske dramatikken som Lollike representerer? Eller er dette en tendens i hele Europa eller i Skandinavia at dramatikken i større grad er refleksiv? I Sverige, på det Dramatiska Institutet hvor Susanne Osten er lærer, legges det opp til at dramatikerstudentene skal gå ut i virkeligheten og intervju folk om ulike emner som utgangspunkt for deres tekster. Slik uteksamineres kull etter kull med dramatikere som er drillet i å skape dramatik som tar utgangspunkt i

²⁴⁵ Drude von Der Fehr og Jorunn Hareide (red), *Tendensar i moderne norsk dramatik*, (Oslo: Samlaget 2004), 321.

²⁴⁶ Rikke Rottensten, *Teater 1*, nr.125 (København: Foreningen Teater 1, 2005), 12.

samfunnet den er en del av. Men av utdanningsplanen ser vi at av i alt 180 studiepoeng, er det kun 4,5 som er viet dramaturgi.²⁴⁷ Dette undrer meg, ettersom jeg ville tro at dramaturgi ville få en større plass i en slik studie. (Til sammenlikning legges det opp til 6 studiepoeng i radiotetater.) Ut av dette resonerer jeg at *innhold* står sterkt i fokus i denne utdannelsen, mens *form* får en lavere prioritet. Ettersom man finner dette i utdannelsen, vil det være rimelig å tro at dette forholdet også er gjeldene i den nyskrevne svenske dramatikken. I min analyse av *Underværket...* så vi at dramaturgien, altså formen, var helt avgjørende for virkeevnen. I Norge har vi ingen dramatikerutdanning, men vi har flere internasjonalt anerkjente samtidsdramatikere som Jon Fosse, Arne Lygre og Jesper Halle. Likevel ser vi at noen norske teatersjefer vegrer seg for å sette opp norsk samtidsdramatikk. Påtroppende teatersjef på Trøndelag Teater, Kristian Seltun, sa i en debatt arrangert av Norsk kritikerlag tidligere i år, at;

...norske dramatikere skriver ganske apolitisk, lite samfunnsengasjert, og om enkeltpersoners psykologi. Det er ganske kjedelig. Det kan være godt skrevet, men jeg har ikke lyst til å sette det opp.²⁴⁸

Dette mente Seltun på bakgrunn av å ha lest cirka 65 manus til konkurransen 100 og Nå fra Ibsenåret 2006. Hanne Tømte, teatersjef på Nationaltheatret, stilte seg bak Seltuns uttalelse. Men Seltun legger til at han har stor tro på andre typer skriveprosesser enn den tradisjonelle. Ser vi til det frie teaterfeltet i Norge, ser vi at britisk-norske Kate Pendry i 2006 vakte stor oppmerksomhet med forestillingen *Pornography*. *Pornography* er et rettsalsdrama mellom pornoindustrien og mennesker som er mot porno. I løpet av forestillingen argumenterer de for og imot pornoindustrien og legger fram bevis for dommer og jury. Altså kan ikke forestillingen rammes av Seltuns kritikk om å være apolitisk og lite samfunnsengasjert. Står det ikke så dårlig til med norsk samtidsdramatikk som Seltun og Tømte mener? Eller er Pendry unntaket som bekrefter regelen? Dette er et spennende spørsmål som jeg ikke har mulighet til å gå i dybden på her. Men om vi ser på de elementene jeg har trukket fram om svensk og norsk dramatikk i forhold til den danske, er ikke likhetene påfallende. Men personlig kjenner jeg flere norske studenter som har reist både til Sverige og Danmark for å studere teater, og selv skriver jeg masteroppgave om en dansk dramatiker. Så kanskje vi likevel er påvirket av hverandre i så stor grad at man kan snakke om en skandinavisk

²⁴⁷ Dramatiska Institutet, "Dramatik/Dramaturgi", 28.mai 2008, <http://www.dramatiskainstitutet.se/web/77cdb7a5-f2c6-42ab-bfb5-c74f8706f8e2.aspx> (oppsøkt 15.april 2008) Utdanningsplanen ligger som PDFdokumentet på denne siden.

²⁴⁸ Julie M. Løddeøl, "Norske dramatikere skriver kjedelig!", 17.februar 2009, http://www2.scenekunst.no/artikkel_5633.nml (oppsøkt 20.februar 2009)

dramatikk? Dette spørsmålet skulle jeg gjerne likt å dykke ned i, men det får bli en annen gang ettersom denne masteroppgaven nå er kommet til veis ende.

Med denne masteroppgaven har jeg økt bevisstheten og erkjennelsen om hvilke muligheter som ligger i dramaturgi. Spesielt hvilken sprengkraft som befinner seg i dramaturgiske strategier. Bevissthet rundt dette vil gi sterkere tekster og forestillinger, både estetisk og etisk.

Litteraturliste

Bøker og artikler;

- Alvesson, Mats og Kaj Sködborg, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*, Lund: Studentlitteratur, 1994.
- Artaud, Antonin. *Det dobbelte teater*. Oversatt av Kjell Helgheim, Oslo: Solum forlag, 2000.
- Bentley, Eric. *The life of drama*. London: Methuen, 1965.
- Brecht, Bertolt. "Ny teknikk for skuespillerkunst" i *Teaterteori. Klassiske og moderne tekster*. Jan Olav Gatland (red.), Oslo: Pax Forlag A/S, 1998, 113-120.
- Butler, Judit. "Perforamitive Acts and Gender Konstruktition: An essay in phenomenology and feminist Criticism." i *Theatre Journal* 40. nr.4 Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Carlson, Marvin. *Performance a critical introdukstion*. New York/London: Routledge, 2004.
- Christoffersen, Erik Exe. (red) *Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier 6 - 2006 Performativitet*. Århus: Aarhus Universitet, 2006.
- Diamond, Elin "The violence of "We": Politicizing Identification" i *Critical Theory and Performance*. Janelle G. Reinelt og Joseph R. Roach (red.), Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, 390-399.
- Evreinov, Nikolaj. *Theatre in life*. Redigert og oversatt av Alexander I. Nazaroff, New York: Bretano's New York Publishers, 1927.
- Fehr, Drude von der og Jorunn Hareide (red). *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.
- Féral, Josette (red). *Substance: Theatricality*. 98/99, vol 31 nos.2 & 3. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Féral, Josette. "Teatralitet: En undersøkelse av det teatrale språkets egenart" i *3T: Tidsskrift for teater og teori*. nr 2, Bergen, 1997, 8-17.
- Fuchs, Elinor. *The death of character : perspectives on theater after modernism*. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2.utgave. London: Sheed and Ward, 1989.
- Gladsø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen. *Dramaturgi: forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.
- Gran, Anne-Britt. *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Lysaker: Dinamo forlag, 2004.

- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.
- Iser, Wolfgang. "Tekstens appelstruktur" i *Værk og læser. En anatologi om Receptionsforskning*. Michel Olsen og Gunvor Kelstrup (red), Holstebro: Borgen/Basis, 1981, 102-132.
- Kirby, Micael "On Acting and Not-Acting" i *The Drama Review*. Vol. 16, No.1. New York: The MIT Press, 1972, 3-15.
- Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei. *Moderne litteraturteori – en Antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London & New York: Routledge, 2006 .
- Lehmann, Niels. *Dekonstruktion og dramaturgi*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996.
- Lollike, Christian. *Underværket eller The Re-Mohammed-Ty Show*. København: Nordiska Strakosch Teaterforlag, 2005.
- Rottensten, Rikke. *Teater 1*. nr.125, København: Foreningen teater 1, 2005.
- Sauter, Willmar. *Eventness a concept of the theatrical event*. Stockholm: STUTS, 2006.
- Schechner, Richard. *Performance theory*. (2. edition) New York: Routledge, 2003.
- Schechner, Richard. *Performance studies: An introduction*. (2.edition) New York: Routledge, 2006.
- Sidnell, Michael J. "Performing writing: Inscribing theatre" I *Modern Drama*. Volum 39:4, Toronto: Published for the Graduate Centre for Study of Drama by the University of Toronto Press, 1996, 547-557
- Szatkowski, Janek. "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskaben dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Live Hov (red), Oslo: Universitetet i Oslo, 1993.
- Szatkowski, Janek. "Kompleks dramaturgi" i *Peripeti tidsskrift for dramaturgiske studier 3*. Erik Exe Christoffersen (red), Århus: Aarhus Universitet, 2005.
- Szatkowski, Janek. "Kapittel 2; Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse" i *Dramaturgisk analyse – en antologi*, Erik Exe Christoffersen, Torunn Kjølner, Janek Szatkowski, Århus: Aarhus Universitetet, 1989, 9-90.
- Szatkowski, Janek og Torunn Kjølner, "Dramaturgisk analyse – et arbeidsredskap for ikke-naïve instruktører" i *Regikunst*, Helge Reistad (red), Asker; Tell Forlag AS, 1991, 122-131.

Szondi, Peter. *Det moderna dramats teori 1880-1950*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1972.

Tronstad, Ragnhild. "Et rom og en intensjon, takk!": intervju med Josette Féral", *3T: Tidsskrift for teater og teori*, nr 2, (Bergen:1997), 2-7.

Winnicott, Donald W. *Playing and Reality*. New Yourk: Routledge, 1971.

Nettsteder;

Dahl, Kirsten. "Komplekse terrortanker", 5.mai 2005
<http://stiften.dk/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050512/AAS/505120358>
(oppsøkt 1.mars 2008)

Danske Folkeparti, 2007, <http://www.dansksfolkeparti.dk/Annoncer.asp>
(oppsøkt 10.februar 2008)

Dramatiska Institutet, "Dramatikk/Dramaturgi", 28.mai 2008,
<http://www.dramatiskainstitutet.se/web/77cdb7a5-f2c6-42ab-bfb5-c74f8706f8e2.aspx>
(oppsøkt 15.april 2008)

Drengene fra Indre Nørrebro, "Erklæring: Sandheden bag urolighederne", 17.februar 2008,
http://politiken.dk/indland/fakta_indland/article473096.ece
(oppsøkt 20.januar 2009)

Kaarsholm, Lotte Folke. "Teateret trenger til at blive smudset til", 14.september 2005.
<http://www.information.dk/print/112177>
(oppsøkt 19.februar 2008)

Kjølnner, Torunn, "Performativitet og teatralitet som handlingskonstruktion og Betydningsdannelse", 22.mars 2006.
<http://www.videnssamfundet.au.dk/forskning/omraader/hovedtemac/undertema6/performativitet>
(oppsøkt 20. august 2007)

København kommune. "Integration i København"
http://www.kbhbase.kk.dk/kbhbase/mn_6474.nsf/VisNyhedInternet?open&serial=15495176
(oppsøkt 19.februar 2008)

Løddesøl, Julie M. "Norske dramatikere skriver kjedelig!", 17.februar 2009,
http://www2.scenekunst.no/artikkel_5633.nml
(oppsøkt 20.februar 2009)

Møller, Kim, mfl. "Christian Lollike - fryder sig over døde amerikanere, og kæmper ellers mod demokratiet" 4.mai 2005, <http://www.uriasposten.net/index.php?p=2137>
(oppsøkt 17.september 2007)

Nicolaisen, Jakob D.A. "Press på Katapults sponsorer og Brian Mikkelsen på grund af terrorforestilling", 9.mai 2005,
www.katapult.dk/filer/PrMedd_Underværket_Under_pres_09-05-05.doc Se vedlegg.
(oppsøkt 10.september 2005)

Odensherre teater. "UNDERVÆRKET The Re-Mohammed-Ty Show",
<http://www.odsherredteater.dk/2004/undervaerket.htm>
(Oppsøkt 10.september 2005)

Pedersen, Randi K. "6. Odsherred Teater: "Underværket - The Re-Mohammed-y Show" Livsfarlige forenklinger",
<http://www.teatercentrum.dk/teatercentrum/visartikel.asp?documentpath=cms/avisen/200509%20bta/Eanmeldelser.xml>
(oppsøkt 1.mars 2008)

Retspolitisk Forening, "Kafkat 2007 Christian Lollike", www.retspolitik.dk/?page_id=35
(oppsøkt 2.juni 2008)

Teatertruppen, "Underverket eller The Re-Mohammed-Ty Show av Christian Lollike"
<http://www.teatertruppen.com/site/tidligere.html>
(oppsøkt 20.mars 2008)

Wollamo, Heidi Oliv, "Undringens tid"
<http://www.teatertruppen.com/Dokumenter/Underverket/anmeldelse%20%20Underverket%20-Adressa.jpg>
(oppsøkt 20.mars 2008)

Dvder fra forestillingen samt manuset er tilgjengelig for kommisjonen.

Vedlegg 1) Janek Szatkowskis dramaturgiske modeller;

DRAMATISK FORM	EPISK FORM	SIMULTAN FORM	METAFIKTIONEL FORM
FORTÆLLINGEN er	FORTÆLLINGEN er	FORTEÆLLINGEN er	FORTÆLLINGEN er
Kontinuert fremadskridende	Monteret i fragmenter	Fragmenteret dis-kontinuert	Montage med fragmenter og fremadskridende fortælle-elementer
(psyko)logisk motiveret	(polito)logisk motiveret	<i>a</i> -logisk motiveret	ironisk-logisk motiveret
BETYDNINGEN opstår	BETYDNINGEN opstår	BETYDNINGEN Opstår ikke	BETYDNINGEN problematiseres
- i ét samlende dybdestrukturerende punkt	- i ét overordnet punkt, der udgør montagens inderste princip	- den spredes bevidst og bliver til et spil	- i en dobbelt-strategi der på én gang accepterer helhedens nødvendighed og dens destruktive kraft
- 'bag' værket som sammenfatter helheden	- 'bag' værket helhedsskabende	- 'mellem' værk og iagttager	- problematiserer betydnings produktion
<i>helheds-villende form</i>	<i>helheds-villende form</i>	<i>helheds-nægtende form</i>	<i>spil om helheds-længsler</i>

249

²⁴⁹ Janek Szatkowski, "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Live Hov (red), (Oslo: Universitetet i Oslo, 1993), 130.

Vedlegg 2) Utskrift fra Teater Katapults hjemmeside;

Katapult 09.05.05



”Underværket – The Re-Mohammed-ty Show”

Pres på Katapults sponsorer og Brian Mikkelsen på grund af terrorforestilling

Skarpe mails: I week-enden blev der lagt skarpt pres på teatret Katapults sponsorer samt kulturminister Brian Mikkelsen for at få dem til at droppe opbakningen til Katapult. Odsherred Teater og Teater Katapult har i morgen urpremiere på ”Underværket – The Re-Mohammed-ty Show” af Christian Lollike...

”Det er sandelig nogle fine mennesker, I bakker op med økonomisk hjælp. Er I i det hele taget klar over, hvad I foretager jer.”

Sådan lyder indledningen i en af de to mails, der i weekenden er sendt til samtlige teatret Katapults faste sponsorer samt til kulturminister Brian Mikkelsen, der støtter Katapult via Kulturministeriets Provinspulje.

To navngivne personer, Georg Borchorst og Rune Skardhamar angriber i skarpe vendinger teater Katapult for at romantisere terrorisme med forestillingen ”Underværket – The Re-Mohammed-ty Show”. Formålet er tydeligt: At forsøge at få sponsorerne og ministeren til at droppe enhver form for opbakning til teatret i Rosensgade i Århus.

”Underværket – The Re-Mohammed-ty Show” er skrevet af dramatikeren Christian Lollike og produceret af Odsherred Teater i et samarbejde med Teater Katapult. Premieren er i morgen, 10. maj.

Den handler om kunst, tro og terror og hovedpersonerne er unge mennesker, der har svært ved at adskille virkelighed, terrorhandlinger, underholdning og kunst. Påstanden er, at moderne, vestlige mennesker modtager

så mange iscenesatte indtryk gennem både Hollywoodfilm og nyhedsmedier og at indtrykkene flyder sammen. Pludselig kan selv terrorangrebet på World Trade Center virke som en medie-event eller et kunstværk...

De vigtige, alvorlige emner

Mailskribenten Georg Borchorst skriver blandt andet: ”en mere afskyelig afstumpet ligegyldighed - fryd ligefrem - ved menneskelig død og ødelæggelse skal man lede længe efter. En stor pærevælling af åbenlyst idioti, terrorist romantik og venstrefløjens bavl om den onde kapitalisme og alt deres bavl om udbytning og hvad ved jeg - alt sammen godt pebret til med venstrefløjens gamle leflen for revolution & terror & generel tilbedelse af krig og drab. Og at dømme fra Katapults hjemmeside er vi alle med til at støtte dem og deres forskruede menneskesyn gennem vores skatte kroner og kulturministeriets provinspulje.”

Både Odsherred Teater og Teater Katapult har tidligere taget fat i dybt alvorlige emner med uhyggelige perspektiver, for at gøre dem til en del af samfundsdebatten gennem teaterforestillinger. Teater Katapult i allerhøjeste grad med netop Christian Lollikes forestilling ”Dom Over Skrig” om en gruppevoldtægt. Den fik Dansk Folkepartis Louise Frevert til at bede kulturministeren sørge for, teateret ikke fik statsstøtte. Det forehavende lykkedes ikke.

Odsherred Teater har sammen med Svalegangen i Århus haft stor succes med forestillingen ”De Onde” om de to engelske drenge Jon Venables og Robert Thompson drab på to-årige James Bulger, samt ”Hitlers Barndom”, som med afsæt i Alice Millers banebrydende bog, ”I begyndelsen var opdragelsen” forsøgte gå bag om Hitler-myten og undersøge hvorfor et menneske ender som grusom ophavsmand til folkemord. Begge forestillinger af den fremtrædende svenske dramatiker Niklas Rådström, som teatret stadig arbejder sammen med. Odsherred Teaters leder, Simon Vagn Jensen, siger om teatrets repertoirevalg:

- Når medierne dænger os til med informationer om katastrofer og grusomheder bliver vores billede af verden ofte forenklet og unuanceret. For at kunne tackle det komplicerede verdensbillede vælger vi og medierne ofte forenklingen. Men i forenklingen ligger også den faldgrube at vi rubicerer folk og adskiller os fra dem. Skaber et snævert og forenklet verdensbillede. Et fjendebillede der beskæftiger sig med os og dem. Dermed begrænser vi vores mulighed for at tackle den verden, vi lever i. At undersøge dette fremherskende fænomen har været afsættet for en stor del af vores repertoire de senere år.

Der er flere enslydende passager i week-endens kritiske mails, hvilket tyder på, der er tale om en form for koordineret indsats. Blandt andet er nøjagtig de samme citater fra Katapults hjemmeside og det undervisningsmateriale, dramaturg Solveig Gade har udarbejdet, klippet ind som bevis for, at Katapult og Christian Lollike er helt galt afmarcheret og politisk set helt ude på den yderste venstrefløj. Teaterchef Torben Dahl mener ikke kritikken holder vand:

- Vi er overhovedet ikke politiske – og slet ikke enøjede, venstreorienterede kamprevolutionære. Vi er skarpe humanister, der forsøger at vække en slumrende befolkning. Mailskribenten burde gå ind at se forestillingen

Ikke terror-romantik

”Flyene, der ramte World Trade Center d. 11. september 2001 er det største og mest ultimative kunstværk nogensinde”, bliver avantgarde-komponist Karl Heinz Stockhausen citeret for på de to teatres hjemmesider og i det tilhørende materiale. Citatet har Christian Lollike brugt som en del af idégrundlaget for forestillingen.

De kritiske skribenter har i deres mails fjernet referencen til komponisten, og citerer også flere løsevne replikker fra forestillingen. Heller ikke her er der referencer til, at det er karakterer i en teaterforestilling, der udtaler replikkerne. I stedet er der på det nærmeste sat lighedstegn mellem replikkerne og Christian Lollike og Katapults holdninger.

”Men da de to tårne styrtede, blev jeg virkelig GREBET. Ikke kun af frygt, men også af fryd. Nu sker der noget. Endelig. Noget rigtigt” og: ”Jeg vil ikke sige, at død og ødelæggelse glæder mig, slet ikke, nej, og så alligevel”, lyder et par af replikkerne. Udtalt af to af unge mennesker i ”Underværket – The Re-Mohammed-ty Show” for hvem virkelighedsbegreberne er begyndt at skride, og altså ikke af hverken virkelighedens teaterledere eller dramatikere.

- Forestillingen er ikke et forsvar for terror, men et forsøg på at forstå terror. At forstå hvorfor der er terror er meget vigtigt lige nu. Blandt andet derfor har vi skabt forestillingen.

Flere af Katapults sponsorer har overfor teatret givet udtryk for, at den skarpe kritik ikke får dem til at afvikle deres sponsoraftaler. Web-firmaet INET-DESIGN's Lars Pedersen siger blandt andet i det svar, han har sendt til den ene af mailskribenterne, Georg Borchorst: ”Vi er glade for vores samarbejde med Katapult og er ligeledes glade for, at de er med til præge teaterverdenen til ikke kun at være pæn, afpudset stiliseret og strømlinet. Vi blander os ikke i, hvad Katapult ønsker at opsætte af forestillinger, ej heller hvordan de gør det. Det er de i deres gode ret til selv at beslutte. Dette omfatter også, at de opfører stykker af Christian Lollike.”

NB: De to kritiske mails er vedhæftet - Pressebilleder, undervisningsmateriale og tidligere pressemeddelelse på www.katapult.dk

”Underværket – The Re-Mohammed-ty Show” – af Christian Lollike er produceret af Odsherred Teater i et samarbejde med Teater Katapult

Idéudvikling: Christian Lollike og Solveig Gade - **Manuskript og instruktion:** Christian Lollike - **Medvirkende:** Christine Albeck Børge, Maj Johansen, Emmanuel Limal, Claudio Morales - **Scenograf:** Claus Helbo - **Spilledatoer:** 10.-14. + 17.-21. maj - **Spilletid:** Hverdag kl. 20.00. Lørdage kl. 17.00 – **Varighed:** Ca. 75 min. - **Spillested:** Forestillingen spiller på scenen i det gamle Østergades Hotel, Østergade 6, Århus C - **Støttet** af Kunstrådets fagudvalg for teater og Århus Kommunes kulturudviklingspulje - **Mere** på www.katapult.dk og www.odsherredteater.dk

De bedste hilsner

Jakob D. A. Nicolaisen

InformationsmedarbejderP

tlf.: 86 2026 99 / mob.tlf.: 4060 3911 / e-mail: jakob@katapult.dk ²⁵⁰

²⁵⁰ Jakob D.A Nicolaisen, ”Press på Katapults sponsorer og Brian Mikkelsen på grund af terror-forestilling”, 9.mai 2005, www.katapult.dk/filer/PrMedd_Underværket_Under_pres_09-05-05.doc (oppsøkt 10.september 2005)

Vedlegg 3) Dansk Folkepartis reklamekampanje fra 2007;

**TOLERANCE
ER DANSK,
FANATISME
ER DET IKKE**

vi står fast på de danske værdier

DF Dansk Folkeparti
www.danskefolkeparti.dk · 3337 5199

**dit land
- dit valg**

²⁵¹ Danske Folkeparti, 2007, <http://www.danskefolkeparti.dk/Annoncer.asp> (opsøkt 10.februar 2008)

THI KENDES FOR RET
MED SHARIALOV
SKAL LAND
BYGGES



UNDERKASTELSE

Det islamiske hovedtørklæde er symbolet på kvindens underkastelse. Islamisterne bruger det som stærkt og tydeligt tegn på troens dominans over både mand og kvinde, muslimer og ikke-muslimer. Det drejer sig ikke om "30 gram stof"! Det drejer sig om tyranni og underkastelse. Et flertal i Folketinget vil acceptere det i folketingsalen. Og Domstolsstyrelsen har besluttet, at du som borger fremover skal acceptere, at du i retten møder en dommer indhyllet i tyranniets slør. Stop det. Nu!

 **Dansk Folkeparti**
www.danskefolkeparti.dk Tlf. 3337 5199 E-mail: df@ft.dk

Gi' os Danmark tilbage

252

²⁵² Danske Folkeparti, 2007, <http://www.danskefolkeparti.dk/Annoncer.asp> (opsøgt 10.februar 2008)