

**Brechtianske strategier og
Artaudske effekter i Vinge/Müllers
*Vildanden del 2 – Director's cut***

Sara Hegna Hammer



Masteroppgave i teatervitenskap

Estetiske studier

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2014

Brechtianske strategier og
Artaudske effekter i Vinge/Müllers
Vildanden del 2 – Director's cut

© Sara Hegna Hammer

2014

Brechtianske strategier og Artaudske effekter i Vinge/Müllers *Vildanden del 2 –
Director's cut*

60 studiepoeng

Sara Hegna Hammer

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne teatervitenskapelige studiens hovedanliggende er å reflektere rundt mulige årsaksforklaringer på effekten Vegard Vinge og Ida Müllers forestilling *Vildanden del 2 – Director's cut* (2010) hadde på meg som tilskuer. Dette gjøres hovedsakelig ved å utforske forholdet mellom forestillingens dramaturgi og min subjektive opplevelse. Jeg arbeider ut ifra en mistanke om at Vegard Vinge og Ida Müller nærmer seg en realisering av den effekten Antonin Artaud søkte for sitt teater, via de dramaturgiske strategiene Bertolt Brecht skisserte for det episke teateret. Originaltekstene til nevnte teaterideologer vies derfor naturligvis en betydelig plass i denne oppgaven, og jeg argumenterer, via Anne-Britt Gran, for at Vinge/Müller viderefører den diskursive arven etter Brecht og historiserer hans Verfremdungseffekt. Min påstand om at Vinge/Müller også historiserer Artauds teatervisjoner går via teoriene til Kjell Helgheim og Jon Refsdal Moe, men baserer seg hovedsakelig på Niels Lehmanns tankeeksperiment om dekonstruktiv dramaturgi, og jeg vil hevde at *Vildanden del 2 – Director's cut*, i Lehmanns ord er «(...) hvad et teater, der kommer efter Schechner – og det vil også sige efter Artaud – må dreje seg om».

Forord

Først og fremst er jeg min veileder Siren Leirvåg en stor takk skyldig. Ikke bare har hun gitt meg tett oppfølging og veiledning, gode råd og korrektur underveis i prosessen, men hun har, både som min veileder og som underviser på teatervitenskap, vært en enorm inspirasjonskilde siden jeg begynte studere teatervitenskap.

Jeg vil dessuten få takke Morten Kippe i Produsentbyrået for videomateriale, Matias Faldbakken og Rolf Engelsen for å i innspurten gi meg fri fra mine respektive jobber i henholdsvis KUNST AS og Kunstløftet, og følgelig Halvor Rønning og Aksel Kielland for å ta på seg mine forsømte arbeidsoppgaver. Heidi Jor og Tora Optun i Avdeling for teatervitenskap fortjener også en takk.

Sist, men ikke minst, ønsker jeg å rette en stor takk til mine foreldre og min kjære Aksel Overskott for deres ubetingede støtte, og en ekstra takk til min mor for gjennomlesning og korrektur og til Aksel for siste gjennomlesning og DUO-assistanse.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Bakgrunn for valg av analyseobjekt	1
1.2	Metodisk fremgangsmåte	2
1.3	Teori og struktur	5
2	Vinge & Müller/ <i>Vildanden del 2 – Director’s cut</i>	7
2.1	Vinge/Müllers kunstnerskap	7
2.2	Et vi, et oss	9
2.3	Ekdaler og Werler	11
2.4	Todimensjonalitet.....	13
3	Arven fra Brecht i Vinge/Müllers <i>Vildanden del 2 – Director’s cut</i>	15
3.1	Den diskursive arven fra Brecht	15
3.2	Den diskursive arven fra Brecht hos Vinge/Müller	16
3.3	Kjente replikker gjøres ukjente	19
3.4	Gregers som offer, marionette og regissør	19
3.5	Musikk som selvstendig element.....	21
3.6	En scenografi som ikke tilslører	24
3.7	Separate og selvstendige tablåer	25
4	Forholdet mellom meningsinnhold og nærvær	28
4.1	Kommunikasjonens materialitet.....	28
4.2	Væren og nærvær	29
4.3	Øyeblikk av intensitet.....	30
5	Kollaps av dikotomier	33
5.1	Fra teater som verk til teater som hendelse	33
5.2	Produksjon av nærvær gjennom fravær	35
5.3	Forholdet mellom nærvær og representasjon	39
5.4	Kollaps av dikotomier	43
6	<i>Vildanden del 2 – Director’s cuts</i> rituelle aspekter	47
6.1	Performanceteori som ramme for ritualteori.....	47
6.2	<i>Vildanden del 2 – Director’s cut</i> som liminalfase	49
6.3	Communitas - hierarkiets motsetning	52
7	Et hellig, fattig og dobbelt teater	55
7.1	Antonin Artaud og Grusomhetens teater	55
7.2	<i>Vildanden del 2 – Director’s cut</i> som realisering av Artauds visjoner	59
7.3	Artaud og katharsis	63
8	Paradoksale enheter	69
8.1	Dekonstruksjon	69
8.2	Første prinsipp: «En paradoksal enhet av – eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom – meningsløshet og mening, fortolkningsfravær og simulakrum, energetikk og representasjonalitet»	70
8.3	Andre prinsipp: «En paradoksal enhet av – eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom – sentrering og desentrering»	73
8.4	Tredje prinsipp: «En paradoksal enhet av – eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom – totalisering og fragmentering»	75

8.5 Fjerde prinsipp: «En paradoksal enhet av - eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom - fin- og massekultur»	77
8.6 Femte prinsipp: «Teater skal yte et bidrag til den allmenne dekonstruksjon av den vestlige metafysikk som sådan»	79
9 Avslutning.....	82
Litteraturliste.....	86

1 Innledning

Tirsdag 25. mai i år var jeg og så Vildanden 2 av Vegard Vinge og Ida Müller på Black Box. Jeg angrrer på at jeg ikke skrev her da jeg kom ut av forestillingssalen klokken syv neste morgen, for det er den største opplevelsen jeg har hatt. Jeg merker jeg nesten blir kvalm av å tenke på det, fordi det er så massivt. Ingenting blir det samme etter dette. Bare tanken på forestillingen er overveldende.

1.1 Bakgrunn for valg av analyseobjekt

Ordene over er hentet fra et dagbokinnlegg datert 5. desember 2010 og beskriver min opplevelse av den norsk-tyske teaterduoen Vegard Vinge og Ida Müllers oppsetning *Vildanden del 2 – Director's cut*, oppført på Black Box teater 25. mai 2010. Mye har riktignok blitt det samme igjen, men for mitt kunst- og teatersyn markerer opplevelsen et skille – et før og et etter. Ved soloppgang 26. mai 2010, idet jeg passerte Botanisk hage på vei hjem, bestemte jeg meg for å forlate sosiologistudiene mine til fordel for teatervitenskapen. For allerede da bestemte jeg meg: Jeg ville vie min masteroppgave til å forsøke å komme nærmere en forståelse av hvorfor denne forestillingen hadde en så sterk effekt på meg.

Vel vitende om at det ikke vil være mulig å finne noe objektivt, gyldig svar på dette spørsmålet, er denne teatervitenskapelige studien i all hovedsak en refleksjon rundt mulige årsakssammenhenger. Studien har dessuten et høyst subjektivt utgangspunkt og tar kun sikte på å reflektere rundt min egen estetiske erfaring – å foreta en publikumsundersøkelse blant et representativt utvalg tilskuere kunne utvilsomt vært interessant, men ikke relevant i denne sammenheng. Denne oppgavens hovedanliggende er å se på forholdet mellom forestillingens dramaturgi og effekten den hadde på meg som tilskuer. Som oppgavens tittel mer enn insinuerer arbeider jeg ut ifra en mistanke om at Vinge/Müller nærmer seg en realisering av den effekten Antonin Artaud søkte for sitt teater, via de dramaturgiske strategiene Bertolt Brecht skisserte for det episke teateret.

1.2 Metodisk fremgangsmåte

[Det er] et ugjendrivelig faktum at selve teateret ikke kan fastholdes som noe materielt basert fenomen. Dét mange omtaler som «kunstgjenstanden teater» finnes rett og slett ikke etter at teppet er gått ned (...) og derfor står teatervitenskapen (...) overfor et gjenstandsproblem.

(Hov 1993:54)

Som Live Hov antyder lar ikke en teaterforestilling seg lese som noe materielt objekt – teaterets flyktige karakter, og det faktum at produksjon og resepsjon foregår synkront, gjør teaterforestillingen «utilgjengelig i sin opprinnelige og egentlige eksistensform» (Hov 1993:58) ved teppefall. Dette gjør seg gjeldende også når det foreligger videomateriale, da en teaterforestilling må leses som en hendelse, hvor publikums tilstedeværelse og persepsjon er av avgjørende betydning. Jeg vil i denne oppgaven i all hovedsak basere meg på en hermeneutisk tilnærming til forskningsobjektet, hvor jeg erkjenner at mine tolkninger ikke er objektive sannheter, men subjektive oppfatninger. En av hermeneutikkens hovedpåstander kan formuleres som at vår forståelse av en helhet betinges av vår forståelse av delene, og omvendt (Bale 2009). Det er dette som danner grunnlaget for den *hermeneutiske sirkel*, en modell som blir utfordret av den *aletiske hermeneutikken* (Alvesson og Sköldberg 1994). Begrepet aletisk stammer fra det greske *aletheia* og refererer til avdekningen av noe som er skjult eller gjemt. Alvesson og Sköldberg konstruerer tre underkategorier til den aletiske hermeneutikken: den eksistensielle hermeneutikk, den poetiske hermeneutikk og mistankens hermeneutikk. I motsetning til den objektiverende hermeneutikken, hvor man leter etter sannheter i forskningsobjektet, er man med den aletiske hermeneutikken opptatt av å avdekke skjulte strukturer i fortolkningsprosessen. Sirkelen som brukes i den aletiske hermeneutikken, og som utfordrer den hermeneutiske sirkel, fokuserer snarere på relasjonen mellom forforståelsen og forståelsen enn mellom delene og helheten (Alvesson og Sköldberg 1994). I hermeneutikken snakker vi om for-forståelse, eller fordom, som en forståelsehorisont: Som betrakter eller leser bringer vi med oss et sett av kunnskap, holdninger og forutsetninger som påvirker vår forståelse og fortolkning av et forskningsobjekt (Bale 2009). Som den tyske filosofen Martin Heidegger (1889 – 1976) påpeker, er denne forståelsehorisonten nødvendig for å vår forståelse, men også et hinder for den (Alvesson og Sköldberg 1994). Underveis i

denne oppgaven vil jeg derfor, etter råd fra de eksistensielle hermeneutikerne, kontinuerlig alternere mellom å forsøke trengre inn i den fremmede verden, i dette tilfellet forestillingen. *Vildanden del 2 – Director's cut*, og returnere til mitt eget referansesystem og min egen forforståelse (Alvesson og Sköldbberg 1994). På denne måten kan jeg, i følge den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002) lykkes i å forstå de fremmede referansesystemene (forstått som forestillingen og teoriene jeg vil gjøre bruk av i denne oppgaven), samtidig som denne nye forståelsen reviderer og beriker mitt bestående referansesystem (Alvesson og Sköldbberg 1994). Slik jeg forstår Gadamer vil denne altermningen dermed kunne bringe meg nærmere en forståelse av det konkrete analyseobjektet, *Vildanden del 2 – Director's cut*, og effekten det hadde på meg som tilskuer, noe som i sin tur vil kunne berike min nåværende forforståelse.

Mitt forsøk på å beskrive effekten forestillingen hadde på meg som tilskuer påkaller også et behov for å gå forbi fortolkningen, og inn i det den tyske litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrecht, i sin *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (2004), kaller *nærværproduksjonen*. Gumbrecht utfordrer hermeneutikken og argumenterer for en mer kompleks tilnærming hvor man anerkjenner at det, spesielt i kulturelle objekter, finnes et lag som ikke kan karakteriseres som et meningsinnhold. Erkjennelsen av nærværproduksjonens betydning for å få grep om en helhet vil, i følge Gumbrecht, kunne gi oss tilgang på fenomener som er utenfor vår rekkevidde dersom vi kun anvender hermeneutiske tilnæringsmåter. Hans begreper om nærværproduksjon, og forholdet mellom mening og nærvær, vil derfor vies et eget kapittel i denne oppgaven.

Da jeg ikke har lykkes i å få tak i noe fullstendig videomateriale fra den konkrete forestillingen jeg overvar på Black Box teater 25.mai 2010, vil samtlige beskrivelser av forestillingen basere seg på bruddstykker av videomateriale fra deler av første akt¹, mitt eget minne fra forestillingen, samt beskrivelser hentet fra diverse anmeldelser, kronikker og artikler. Jeg vil dessuten benytte meg av forestillingsbeskrivelsene i masteroppgavene til Elin Høyland (*Performative mutantar og villender i samtidsteatret– mot ein liminalitetsdramaturgi?* fra Universitetet i Oslo, 2011) og Anne Marie Møller Vigeland (*Vildanden som total og radikal fiksjon* fra Universitetet i Bergen, 2013). I tillegg til å

¹ Det fremkommer ikke av klippet hvilken forestilling konkret dette materialet er fra, så det kan ikke garanteres at de detaljerte beskrivelsene derfra samstemmer fullstendig med forestillingen jeg så.

fungere som å fungere som kilder vil de også fungere som viktige verktøy i min *minneproduksjon*: Lesningen av Vigelands omfattende forestillingsbeskrivelse har i forkant av, og underveis i, dette arbeidet fremkalt minner fra forestillingen som i utgangspunktet var glemt og ikke tilgjengelig for meg. Jeg finner det dessuten hensiktsmessig å forholde meg til disse to masteroppgavene, da jeg med min mastergradsoppgave skriver meg inn i diskursen rundt Vinge/Müllers kunstnerskap, hvor disse masteroppgavene inngår.

En stor svakhet ved å basere forestillingsbeskrivelsen på eget minne og andres beskrivelser, er at det for det første er et unektelig faktum at menneskets hukommelse verken er noen fullstendig eller helt troverdig kilde. Videre er det er stor sannsynlighet for at forfatterne av det nevnte materialet overvar forestillinger andre dager enn meg og at videomaterialet mitt også er fra en annen forestillingskveld. Dette er grunnleggende problematisk i arbeidet med enhver teaterforestilling, men kanskje desto mer i arbeidet med Vinge/Müllers prosjekter fordi utvalget og rekkefølgen på scenene deres varierer fra kveld til kveld. Det faktum at forestillingen som ble spilt på Black Box teater lørdag 22. mai angivelig varte 17 timer, mens den tirsdag 25.mai varte i underkant av 12 timer understreker dette. Det byr på utfordringer spesielt i første del av denne oppgaven hvor jeg skal redegjøre for forestillingens dramaturgi og argumentere for at Vinge/Müller realiserer og historiserer Brechts teatervisjoner. Videomateriale fra deler av første akt, et par avisartikler, forestillingsbeskrivelser fra masteroppgaver og mitt eget, stadig svakere, minne fra forestillingen vil ikke kunne gi noe fullstendig eller korrekt bilde av denne omfattende forestillingen – som subjektive individer vil vi alle se forestillingen med vårt subjektive blikk og foreta utvelgelser deretter. Jeg tar derfor ikke sikte på å skape noe helhetlig eller korrekt bilde av *Vildanden del 2 – Director's cut*, men forbeholder meg retten til å kun forholde meg til de enkeltscener og enkeltaspekter ved forestillingen som kan nyttiggjøres i min analyse.

Fordelen ved å ikke gå gjennom det fullstendige videomaterialet er at minnet om min sterke opplevelse i større grad vil bli ivaretatt, hvilket vil være av stor betydning når jeg skal ta for meg *effekten* forestillingen hadde på meg som tilskuer. Jeg vil i denne sammenheng referere til begrunnelsen Elin Høyland brukte for å ikke gå tilbake til verket og fordype seg i det på detaljnivå i sin masteroppgave:

Det ville utvilsamt vere interessant å gå gjennom (...) minutt for minutt av forløpet i Vinge/Müllers maraton – av plassomsyn vil eg ikkje gjere det her, og ser meg

heller ikkje i stand til det (...)Min refleksjon søker å ta omsyn til dette ved å søke å ivareta deler av mystikken i den ”opprinnelege” erfaring.

(Høyland 2011:12)

1.3 Teori og struktur

Det teoretiske materialet brukt i denne oppgaven er hovedsakelig teatervitenskapelig, men jeg vil også gjøre nytte av teorier tilknyttet litteraturvitenskapen og sosialantropologien, fra henholdsvis Hans Ulrich Gumbrecht og Victor Turner. Bakgrunnen for valget om å trekke inn Gumbrecht ble kort redegjort for i kapittel 1.2, og det bør presiseres at jeg leser hans *Production of Presence* som estetisk teori, snarere enn litteraturteori, til tross for at han i utgangspunktet tilhører sistnevnte disiplin. Når det gjelder sosialantropologen Turner vil hans ritualteorier bli uunnværlige i min argumentasjon for at *Vildanden del 2 – Director’s cut* innehar rituelle kvaliteter, hvilket gjør det mulig for meg å antyde en sammenheng mellom forestillingens rituelle aspekter og den sterke effekten den hadde på meg som tilskuer.

Inkludert innledningen er denne mastergradsoppgaven delt inn i åtte kapitler. *Kapittel 2. Vinge & Müller/ Vildanden del 2 – Director’s cut* inneholder en omtale av Vegard Vinge og Ida Müllers kunstnerskap og en forestillingsbeskrivelse. I *Kapittel 3. Arven fra Brecht i Vinge/Müllers Vildanden del 2 – Director’s cut* argumenterer jeg for, via professor Anne-Britt Gran, at Vinge/Müller viderefører den diskursive arven etter Bertolt Brecht og historiserer hans Verfremdungs-effekt. *Kapittel 4. Forholdet mellom meningsinnhold og nærvær* er viet Hans Ulrich Gumbrecht og hans begrep om produksjon av nærvær. Jeg tar her sikte på å tydeliggjøre at det i *Vildanden del 2 – Director’s cut* finnes aspekter som ikke kan fortolkes som meningsinnhold, men som må persiperes som nærvær – som *moments of intensity*. I *Kapittel 5. Kollaps av dikotomier* vil jeg argumentere, via Erika Fischer-Lichte, for at jeg som tilskuer tvinges til å konstant reorientere meg i forestillingen, gjennom kollaps av dikotomier som representasjon vs. nærvær, fravær vs. nærvær, og teater som verk vs. teater som hendelse. I mellomrommet som oppstår i denne kollapsen vil jeg i *Kapittel 6. Vildanden del 2 – Director’s cuts rituelle aspekter*, et kapittel hvor jeg tar i bruk ritualteori som analyseverktøy, argumentere for at det potensielt kan oppstå en *liminalfase* og et *communitas*. Jeg vil også se på muligheten for at forestillingen i sin helhet kan anses som en liminalfase. I *Kapittel 7. Et hellig, fattig og dobbelt teater* redegjør jeg for forbindelsene jeg mener å finne mellom Antonin Artauds teatervisjoner og Vinge/Müllers forestilling, med hovedfokus på den effekten Artaud søkte for sitt teater. Artauds tekstsamling *Le Théâtre et*

son Double (1938) vil her vies hovedfokus, men tolkningene og teoriene til de to norske Artaud-entusiastene Kjell Helgheim og Jon Refsdal Moe vil også veie tungt. I oppgavens siste ordinære kapittel, *Kapittel 8. Paradoksale enheter*, tar jeg bruk av den danske teaterviteren Niels Lehmanns teori om den dekonstruktive dramaturgien for å argumentere for at *Vildanden del 2 – Director's cut* er «nettopp slik realisasjonen av det nødvendige teater etter Artaud må se ut». Til tross for at Lehmann selv hevder hans analyse kun må leses som en arbeidshypotese og et tankeeksperiment, og ikke som noen ny analysemodell for teateret, vil jeg i dette kapitlet demonstrere at det, dersom det anvendes pragmatisk, også kan egne seg som analysemodell. I oppgavens avslutningskapittel tar jeg sikte på å samle trådene fra disse kapitlene og presentere en konklusjon for mine lesere. Kanskje er *en informert antakelse* en bedre beskrivelse, for noe objektivt riktig svar kan ikke gis på denne oppgavens problemstilling. Og kanskje er det heller ikke ønskelig.

2 Vinge & Müller/ *Vildanden del 2 – Director's cut*

«Norsk ekstremkunstner kastet dritt på publikum» (Svarstad 2009)

«Blod, gørr og kjønnsorgan» (Strøm og Strand 2009)

«Urin og avføring på teaterscene i Bergen» (Berntzen 2009)

«Apokalypse i blod og bæs» (Larsen 2007)

2.1 Vinge/Müllers kunstnerskap

Ingen skal beskyldes Vegard Vinge og Ida Müller for å ikke skape store overskrifter for den skandalesultne tabloidpressen. Helt siden premieren på deres *Et dukkehjem* høsten 2006 har duoen provosert, engasjert og begeistret både det norske og det internasjonale teaterpublikummet med sine Ibsen-oppsetninger. Fra *Et Dukkehjem* (2006) via *Gengangere* (2007), to versjoner av *Vildanden* (2009 og 2010) og *John Gabriel Borkmann* (2011) til den, i skrivende stund, siste oppsetningen deres *12 – Sparten-Haus* (basert på *En folkefiende*, 2013) har Vinge/Müller arbeidet seg gjennom store deler av Henrik Ibsens mest kjente verker. Vinge har selv uttalt at det for ham er det like interessant *hvordan* verkene benyttes, som selve verkene i seg selv:

Det som er problemet med Ibsen i teatret er at han blir brukt av profittsyn. Eller for å bygge en kulturell eller nasjonal identitet. Man blåser det opp, sånn som kunsten alltid har blitt gjort, for å hevde oss selv. Det føler jeg er en utvanning av det som ligger i verkene. Det blir som dessert pakka inn i design. Det blir det samme som Mozartkuler. Alt som ligger der av dritt og møkk og interessant tematikk det blir bare utvanna, blir bare design.

(Saanum 2006)

Deres arbeid er blitt belønnet med Teaterkritikerprisen (2007/2008), Danse- og teatersentrums scenekunstpris (2009), vært nominert til Heddaprisen for særlig kunstnerisk innsats (2010) og blitt innvilget Norsk kulturråds basisfinansiering for frie scenekunstgrupper i 2011 (totalt 12 millioner kroner over tre år).

Vegard Vinge (1971-) er utdannet regissør ved Universität der Künste Berlin (2004-2008) og møtte den tysk-norske scenografen Ida Müller under en oppsetning av *Lohengrin* på Den Norske Opera i 2002 – hun var scenografassistent og han regiassistent. Allerede den gang snakket de om Ibsen, om den Ibsen-kulten de mente hadde oppstått i teater-Norge. Vinge hevder at:

Det er en ettpartisregjering innenfor teatret i Norge. I et demokrati har man jo masse forskjellige partier. Men i teatret – der finnes det et veldig endimensjonalt plan, i forhold til estetikk og hvordan man setter en standard i forhold til hva som er teater. Ytringsfriheten er på en måte litt truet. De som sitter og interpreterer og aktualiserer Ibsen, er et snevert sjikt av intellektuelle eller kvasi-intellektuelle. Der synes jeg er problematisk. Det gjør meg rett og slett forbanna. Teatret er for meg den siste skansen hvor det er et rom, der man kan stå på speakers corner nærmest, og tematisere ting.

(Saanum 2006)

Det rommet må Vinge/Müller i aller høyeste grad sies å ha benyttet seg av. Teateranmelder og redaktør i Norsk Teater- og Shakespearetidsskrift, Therese Bjørneboe, omtalte deres oppsetning av *Vildanden* under Festspillene i Bergen i 2009 som den politisk sterkeste Ibsen-oppsetningene hun hadde sett (Bjørneboe 2009a). Men for henne knytter ikke det politiske seg bare til den litterære tolkingen, men Vinge/Müllers formspråk - og til *Vildanden* som teaterprosjekt. I denne forestillingsbeskrivelsen, som delvis vil presenteres i dette kapittelet for deretter å flettes sammen med mine analyser utover i oppgaven, vil også fokuset ligge på Vinge/Müllers formspråk og *Vildanden* som teaterprosjekt. I mitt tilfelle gjelder det ikke versjonen fra Festspillene i Bergen, men oppfølgeren på Black Box teater i Oslo året etter: *Vildanden del 2 – Director's cut*. Det må likevel bemerkes at Vinge/Müllers Ibsen-oppsetninger må leses som et helhetlig teaterprosjekt og at jeg tidvis vil komme til å gjøre bruk av analyser, omtaler og kritikker av deres foregående oppsetninger.

Jeg husker fremdeles øyeblikket da jeg så plakaten til *Vildanden del 2 – Director's cut* henge på plankegjerdet i Gamlebyen, rett over gaten til Fengselsparken. Jeg hadde begynt studere teatervitenskap det samme semesteret, begynt å se forestillinger på Black Box teater og hadde fått øynene opp for den eksperimentelle scenekunsten. Jeg hadde så vidt fått med meg alt oppstyret rundt Vinge/Müllers forestilling under Festspillene i Bergen, men jeg fikk likevel

en sterk fornemmelse av at dette var en forestilling jeg måtte få med meg, eller angre resten av livet på at jeg gikk glipp av.

Jeg fikk rett.

2.2 Et vi, et oss

Tirsdag 25.mai 2010 litt før klokken 18 troppet jeg opp på Black Box teater sammen med en kamerat, utrustet med matpakke, vel vitende om at natten skulle tilbringes der. I motsetning til under Festspillene i Bergen var det nemlig på forhånd annonsert at forestillingene ville vare minst 12 timer. De fleste tilskuerne hadde møtt opp i god tid, og jeg husker godt at jeg allerede da kjente på et slags fellesskap oss i mellom. Et slags *oss*. *Vi* hadde trosset tabloidpressens advarsler om blod, bæsje og kjønnsorganer. *Vi* lot oss ikke skremme av at forestillingen hadde blitt stanset, fire timer på overtid under Festspillene. *Vi* lyttet ikke til Riksteatersjef Ellen Horns adjektiver som skandaløs, provoserende, kvalmende og ubehagelig (Tønder 2009b), men hadde valgt å stole på kunstnerisk leder ved BIT Teatergarasjen, Sven Åge Birkeland, som hevdet det egentlige skandalen var at forestillingen ble stoppet og at Vinge og Müller var det beste som har skjedd norsk teater på femten år (Tønder 2009b). Der satt *vi* og ventet på å slippe inn i teatermørket. Jeg kan bare snakke for meg selv, men jeg sitret i hvert fall av spenning da *vi* omsider ble ledet inn på teatrets Lille scene for å overveie forestillingens prolog.

Prologen åpner med en relativt enkelt animert film på scenens bakvegg hvor man ser to nakne steinaldermenn hugge trær, hvorpå den ene slår den andre i hjel med en sten og skjermbildet erstattes av at «VILDANDEN» smelles opp i *hollywoodske* bokstaver etterfulgt av «av Henrik Ibsen» i gammel løkkeskrift. Ut på scenen kommer to nakne menn i ført masker, antakelig ment til å forestille de to mennene fra filmen. En lang og blodig brytecamp er i gang, voldsomme slosselyder som i et dataspill høres over høyttalerne, og med jevne mellomrom kommer Vegard Vinge i rollen som Gregers, også iført maske, ut på scenegulvet med en ketchupflaske som han spruter utover de to slosskjempene for å simulere blod. Han oppfordrer dem til å sloss mer, og bringer den ene en øks for å gjøre ende på det hele. I det prologen avsluttes og *vi* blir ført videre til Store Scene er den hvite platen som dekker scenerommet fullstendig dekket av den røde væsken fra ketchupflaskene: det ser ut som et åsted for en massakre.

På Store Scene opplever vi et midlertidig stemningsskifte. Det er mørkt og rolig, kun lyden av svak musikk kan høres. Jeg setter meg på andre rad, nær nok scenen til å få med meg alt, langt nok fra til å kunne skjerme meg mot urinen og blodet som angivelig skal fortsette å sprute under forestillingen. På scenegulvet befinner det seg en, etter mitt syn, helt fantastisk, monumental scenografi – fullstendig ulik noe jeg noensinne har sett i et teater. Hele scenen fylles av en stor konstruksjon; seks simultane scener fordelt på to etasjer kledd i papp, endimensjonale og malt svart med hvite striper og linjer i tegneserieaktige mønstre. Etter en stund skrus lyset på i et vindu øverst til høyre og vi ser en dameskikkelse, Fru Sørby, stå og fnise et par minutter. Lys av. Lyden av persiennner som trekkes opp og ned. Lys på i rommet øverst til høyre hvor vi observerer familien Werles to tjenere, Pettersen og leietjener Jensen, trekke opp og ned persiennene. Sammenlignet med prologen begynner handlingen i første akt svært stillegående – den første halvtimen skjer det så å si ingenting som later til å være av betydning. Skuespillerne, alle iført karikerte masker, beveger seg sakte og nærmest marionetteaktig rundt i scenografien. Hvert skritt og hver bevegelse har sin lyd, spilt av over høyttaleranlegget: De perfekt timede, knirkende skrittene, host og harking, toaletter som trekkes ned, struper som kuttet over, knirkende dører, champagne som helles i glass og gurgelyder i det champagnen konsumeres. Ikke en bevegelse foregår i stillhet. Disse karakteristiske lydeffektene er gjennomgående i Vinge/Müllers Ibsen-prosjekt, og så essensielle for helhetsinntrykket at lyddesigner Trond Reinholdtsen ved flere anledninger er blitt omtalt som medregissør (Friedman 2012).



Foto: Magnus Skrede

Til tross for forestillingenes varighet på 12 til 17 timer er det ikke lagt inn noen lengere pause mellom de to aktene. Hver scene avsluttes med en buldrende lyd og sceneteppet trekkes for, med en påfølgende pause på alt fra noen sekunder til et kvarter. I pausene kan publikum velge å gå ut i foajeen for å strekke på beina, spise og drikke eller ta en høneblund, eller forbli inne på Store scene og få med seg pauseunderholdningen i form av popmusikk, videosnutter, informasjon om Ibsens liv og virke, eller Vinges innfall om å danse langs seteradene, kaste potetgull på eller snakke til publikum. Forestillingen er en utholdenhetsprøve for tilskuerne, så vel som utøverne.

2.3 Ekdaler og Werler

Det finnes ikke noe gjennomgående, logisk oppbygget narrativ i Vinge/Müllers *Vildanden del 2 – Director's cut*. Henrik Ibsens dramaturgiske oppbygning finnes det knapt spor av og de aller fleste replikkene er regelrett skrellet vekk. I likhet med i Vinge/Müllers tidligere Ibsen-oppsetninger er det bare det de anser for å være de viktigste replikkene som får stå. De parafraseres og tydeliggjøres gjerne gjennom gjentakelse. I forbindelse med oppsetningen av *Et dukkehjem* i 2006 uttalte Vinge:

Da var det visse ord som traff meg. Sånn som «jeg er først og fremst et menneske», «den hellige plikten mot meg selv», «jeg elsker deg ikke mer», og «jeg vil ikke se barna». Man trenger neste ikke å skrive noe mer. Det er essensen. Alle disse tingene åpner så mye hos publikum når de får sånne replikker slengt i trynet. I utgangspunktet skulle alle figurene være med. Selv om vi hadde redusert alt. Hver karakter var destillert. De hadde kanskje fem setninger hver som satte karakterene momentant i bås.

(Saanum 2006)

Et eksempel på dette er en scene hvor Dr. Relling iført legefrakk står på en opphøyd talerstol påtrykket firmalogoen til Werle og gjentar replikken «Tar du livsløgnen fra et gjennomsnittsmenneske, tar du lykken fra ham med det samme» om og om igjen. Stemmen er stiv og rungende og gir umiddelbare assosiasjoner til Adolf Hitler, hvilket forsterkes av at en gruppe statister, ikledd fangedrakter bærende på hver sin eske går taktfast i sirkel rundt talerstolen. Hos Vinge/Müller fremstår Dr. Relling, med IdaLou Larsens ord, som en «nazistisk massekiller og plaffet ned alle Werles arbeidere – takket være fremskrittet har grossereren gått over til roboter» (Larsen 2010) og med Elin Høylands ord, «som den ”onde vitenskapsmannen” som blindt lever ut sine makteksperiment med gjennomsnittsmennesket

som prøveklut» (Høyland 2011:7). Denne ene replikken, denne ene scenen, setter Dr. Relling momentant i bås, på samme måte som når Grosserer Werle introduseres tidlig i første akt: Sittende i en stol gjentar han «Frifinnelse er frifinnelse» et titalls ganger.

Bortsett fra Molvik, er samtlige av de sentrale karakterene i Ibsens dramatiske verk representert i Vinge/Müllers oppsetning, men i stedet for at all handlingen foregår hjemme hos Ekdal, slik som i det dramatiske verket, er forestillingen delt i to deler: I første akt vises Werlene i den nevnte sort-hvite pappscenografien, mens Ekdalene presenteres i en glorete, fargerik papp-scenografi i andre akt.



Foto: Magnus Skrede

I tillegg vises den selvproduserte, trashy såpeserien *Ekdals* på store skjermer: «Ekdalenes verden (...) avspeiler en verden av konsum og depresjon, hvor Hjalmar eksisterer på et rent vegetativt nivå, mens den robuste Gina introduseres til *We're living in a material world, and I am a material girl*» (Bjørneboe 2009b), skriver Bjørneboe og bemerker også det faktum at Hedvig ikke har en eneste replikk – og dermed ingen egen stemme. For Bjørneboe kan denne stumheten tolkes som en metafor for en total menneskelig umyndiggjøring, men hun påpeker også at Vinge/Müllers avsentimentalisering av Hedvig oppleves befriende (Bjørneboe 2009b).

Scenene som utspiller seg hjemme hos grossererens vies mest tid. I forestillingen som ble spilt på Black Box teater lørdag 22. mai varte disse scenene i tolv timer, mens Ekdal-scenene ble unnagjort på fire (Larsen 2010). I Vinge/Müllers sceniske realisering av *Vildanden* gis Gregers Werle, spilt i to versjoner; av henholdsvis Vegard Vinge og Ida Müller, hovedrollen. Som IdaLou Larsen skriver er Gregers «selve helten i «Vildanden», og hans motstander, den illusjonsløse pragmatikeren Dr. Relling, blir dermed skurken» (Larsen 2010). Larsen påpeker videre hvordan det helt siden *Vildanden* kom ut i 1884 har vært svært delte meninger om de nevnte rollekarakterene: Gregers har vært omtalt som alt fra en oppofrende, varmhjertet idealist til en fanatisk og forblindet sannhetssøker, mens Dr. Relling har måttet tåle merkelapper som frastøtende, opprørende og den gjennomførte kyniker, mens andre har hevdet at han forhøyer alles lykke og med myndighet verner om Hedvig. Hos Vinge/Müller portretteres Gregers som en «følsom og vennlig, ensom og ulykkelig ung gutt, som stadig blir utsatt for mishandling og vold fordi han nekter å gå på akkord med sin samvittighet» (Larsen 2010). Spesielt minneverdig er en scene hvor han blir regelrett grisebanket av sin far, Grosserer Werle, etter å ha nektet å gå inn i farens firma. Han kastes rundt på scenen i voldsomme bevegelser, krymper seg i fosterstilling, farer opp igjen, for igjen å falle til den voldsomme lyden av slag, fall og klynking over høyttaleranlegget. Mot slutten av den groteske slosskampen er scenen fullstendig dekket av ketchup, sprutet rundt av Vegard Vinge under kampen for å simulere blod. Det gjøres ingen forsøk på å skjule at det er nettopp ketchup – ”blodet” sprutes rett fra ketchupflasken.

2.4 Todimensjonalitet

«Estetikk er alt», hevdet Vegard Vinge i programmet til Festspillene i Bergen², og etter nesten 12 timer i teatersalen sammen med ham er det ikke vanskelig å tro nettopp det. Det var nettopp Vinge/Müllers *estetiske* univers som bergtok meg. «Den totale og radikale fiksjon!», roper Vegard Vinge flere ganger i løpet av forestillingen og det er på sett og vis det mest dekkende begrepet for å beskrive deres univers. Med maskebruken, de fargesterke kostymene, pappscenografien, lydeffektene og bevegelsene er det ikke spor av realisme i de ytre aspektene av forestillingen. Som Bjørneboe skriver:

² Sitert i Bjørneboe 2011

Etter realitybølgen og det «nye» dokuteatret slår Ida Müller og Vegard Vinge til lyd for et teater som tar alle virkemidler i bruk. (...) De byr på ibsenssk detaljrealisme, men i todimensjonale scenebilder hvor champagneflaskene, Milo'en, toalettet og vaskemaskinen er forseggjorte, håndmalte pappklisjeer.

(Bjørneboe 2011)

Som jeg vil komme tilbake til i det følgende kapittelet, hvor jeg vil knytte Vinge og Müller til Bertolt Brecht, kan dette leses som distanseringsteknikker. Vinge har selv uttalt at motivet for å lage scenografien i papp ligger i at de «liker det å lage en fremmedgjøring, avstand» (Saanum 2006).

3 Arven fra Brecht i Vinge/Müllers

Vildanden del 2 – Director's cut

Nå spilles som kjent Brechts dramatik rett som det er, også her i Norge, men det er ikke mye arv fra Brecht igjen i de oppsetningene med hensyn til Brechts eget teaterprosjekt som var å bevisstgjøre publikum om klassemotsetningene i samfunnet og slik berede grunnen for revolusjonen. Nei, Brechts stykker er likestilt all annen dramatik og behandles deretter – som kunst, adspredelse og tidsfordriv.

(Gran 2000:39)

3.1 Den diskursive arven fra Brecht

Sitatet over er hentet fra en prøveforelesning ved Universitetet i Oslo, holdt av Anne-Britt Gran, titulert ”Arven fra Brecht i postmoderne teater”³. Som tittelen mer enn antyder forsøkte Gran å finne sporene etter Brecht i det postmoderne teatret. Gran konkluderer med at det epokalt postmoderne, med sine slagord som *de store fortellingene er døde* og *metafortellingenes tid er forbi*, umuliggjør en *ideologisk* arv fra Brecht, som tjener som en representant for moderniteten og er tungt forankret i den store fortellingen om sosialismen. Den *estetiske* arven etter Brecht synes også totalt fraværende i det postmodernistiske teatret – til tross for at det resirkulerer hans dramatik og episeringsteknikker gjøres dette på en så uforpliktende måte, hvor både målet og måten det gjøres på ligger så langt fra Brecht, at det i følge Gran vanskelig kan omtales som noen estetisk arv. Den estetiske arven fra Brecht er i følge Gran først og fremst teaterteoretisk, og dermed diskursiv. Det vil si at den utgjør en «systematisk tenkning om episke virkemidler og om Verfremdung som underliggjøring og distansering, som også kan anvendes som analyseverktøy på postmodernistisk teater» (Gran 2000:43)

For Gran tjener den tyske regissøren Sebastian Hartmanns *Gengangere*, vist under Ibsensfestivalen i 2000, som eksempel på en forestilling som lykkes i å historisere Verfremdungseffekten. Bruddet med illusjonen virker ikke lenger underliggjørende i teatret,

³ Senere publisert i *Norsk shakespearetidsskrift* (2001/2)

påstår Gran, og hevder underliggjøringsopplevelsen forestillingen ga, ikke var knyttet til de resirkulerte Brecht-teknikkene, men til forholdet mellom Ibsens tekst og regigrepene.

Og nettopp forholdet mellom Ibsens tekst, regigrepene og underliggjøringsopplevelsen forestillingen ga vil stå sentralt i dette kapittelet. Men det er ikke Henrik Ibsens *Gengangere* i Sebastian Hartmanns regi som vil bli behandlet, men Henrik Ibsens *Vildanden* i Vegard Vinge og Ida Müllers regi: *Vildanden del 2 – Director's cut*.

3.2 Den diskursive arven fra Brecht hos Vinge/Müller

Før vi i det hele tatt kan begynne snakke om noen form for brechtiansk arv hos Vinge/Müller er vi nødt til å ta for oss det grunnleggende ved Brechts teatervisjoner. Det episke teatret, slik vi kjenner det hos Brecht, kan leses som et opprør mot det dramatiske teatret som lokker publikum inn i illusjonene, får dem til å leve seg inn i handlingen, kjenne seg igjen i rollekarakterenes skjebner og akseptere dem. Brecht ønsket seg snarere et teater der tilskueren betraktet forestillingen med kritisk distanse, et teater som vekket tilskueren til handling – til opprør mot verdens urettferdighet. Tilskueren til det dramatiske teatret involveres i forestillingen og erfarer handlingen. Hun reagerer med gjenkjennelse: «Yes, I have felt like that too (...) The sufferings of this man appal me, because they are unescapable – That's great art; it all seems the most obvious thing in the world – I weep when they weep, I laugh when they laugh» (Brecht i Willet 1964:71). Tilskueren i det episke teatret reagerer derimot, i følge Brecht, med vantro: «I'd never thought it (...) That's extraordinary, hardly believable – It's got to stop – The sufferings of this man appal me, because they are unnecessary – That's great art: nothing obvious in it – I laugh when they weep, I weep when they laugh» (Brecht i Willet 1964:71).

Men hva er det ved det episke teatrets praksis som er så grunnleggende annerledes fra det dramatiske? Hvordan tenkte Brecht seg å trekke tilskueren ut fra rollen som passiv betrakter av en illusjon han var ute av stand til å påvirke, til rollen som kritisk observatør av en verden han selv lever i – og som han kan endre? Svaret ligger delvis i Brechts berømte begrep *Verfremdung* - ofte oversatt med fremmedgjøring, eller det mer korrekte underliggjøring. Brecht definerer teknikken som

(...) playing in such a way that the audience was hindered from simply identifying itself with the characters in the play. Acceptance or rejection of their actions and utterances was meant to take place on a conscious plane, instead of, as hitherto, in the audience's subconscious.

(Brecht i Willett 1964:91)

Han beskriver Verfremdung videre som «a technique of taking the human social incidents to be portrayed and labelling them as something striking, something that calls for explanation, is not to be taken for granted, not just natural» (Brecht i Willet 1964:125). Metoden er inspirert av den asiatiske teatertradisjonen og omtales første gang i hans essay ”Alienation Effects in Chinese Theatre”. Han refererer til en reproduksjon av et bilde titulert *Charles the Bold's flight after the Battle of Murten* i et forsøk på å beskrive det grunnleggende ved Verfremdung:

[the reproduction] is certainly mediocre; yet the act of alienation which is achieved here (not by the original) is in no wise due to the mediocrity of the copyist. The fleeing commander, his horse, his retinue and the landscape are all quite consciously painted in such a way as to create an impression of an abnormal event, an astonishing disaster. In spite of his inadequacy the painter succeeds brilliantly in bringing out the unexpected.

(Brecht i Willet 1964:91)

Brecht beskriver altså hvordan maleren, gjennom sin manglende evne til å reprodusere originalbildet på korrekt og realistisk vis, tilfører bildet et element av noe uventet. På samme vis er den kinesiske skuespillerens anliggende ikke å bli sin karakter på mest mulig troverdig vis, «for he rejects complete conversion» (Brecht i Willet 1964:94), men å fremstå underlig og overraskende på sitt publikum – hvilket kun kan oppnås gjennom å betrakte seg og sitt arbeid som underlig. Han går aldri inn i noen transe, men kan når som helst avbrytes (Brecht i Willet 1964:95):

[the actor] never forgets, nor does he allow it to be forgotten, that he is not the subject but the demonstrator. That is to say, what the audience sees is not a fusion between demonstrator and subject, not some third independent, uncontradictory entity with isolated features of (a) demonstrator and (b) subject, such as the orthodox theatre puts before us in its productions. The feelings and opinions of demonstrator and demonstrated are not merged into one.

(Brecht i Willet 1964:125)

Den kinesiske skuespilleren, slik man lærer ham å kjenne i Brechts essay, fornekter *den fjerde veggen* og uttrykker hele tiden sin erkjennelse av at han blir betraktet. I både ord og handling kommenterer han sin egen rolle, og forhindrer at publikum lures inn i illusjonen om å være usynlige tilskuere til en hendelse som virkelig finner sted. Det kinesiske teatret appellerer, på samme måte som det episke teatret ønsker, direkte til tilskuernes bevissthet, snarere enn deres underbevissthet, slik det aristoteliske dramaet ofte er blitt beskyldt for. Akseptering eller avvisning av karakterenes handlinger og uttalelser skal gjøres på et bevisst plan hos publikum (Brecht i Willet 1964: 91). Derfor må skuespilleren også basere sine karakterer utelukkende på deres *handling*.

Sammen med maskebruken, som Brecht bemerker at også ble brukt i det klassiske og middelalderske teatret for å underliggjøre karakterene (Brecht i Willet 1964:192), tvinger de karikerte bevegelsene og de kortfattede innspilte replikkene skuespillerne i *Vildanden del 2 – Director's cut* til å basere karakterene utelukkende på deres handlinger - de har ingen anledning til å forføre tilskueren med sine ansiktsuttrykk, tonefall og stemmer. Publikum blir aldri *kjent* med karakterene, forestillingen inviterer ikke til det. Karakterene forblir i stor grad endimensjonale, karikerte og ”umenneskelige”. Kun unntaksvis slippes vi inn under huden på dem og som publikum vil man ikke føle sympati med karakterene med mindre det blir begått urett mot dem. Men når det først skjer er man ikke nådig mot den skyldige. I den nevnte scenen hvor Grosserer Werle gir Gregers juling faller det meg ikke inn å ta grossererens motivasjon i betraktning. Hvorvidt grossererens handlinger er et uttrykk for uuttalt frustrasjon, sorg eller sinne oppleves ikke som relevant. Jeg kjenner ikke til hans motivasjon og det er heller ikke av interesse. Slagene og skrikene taler for seg, hans handlinger oppleves utelukkende som forkastelige og skrikene til Gregers som hjerteskjærende. Jeg kan fremdeles høre de såre skrikene som under forestillingen traff meg midt i hjertet, ga meg vondt i magen og en enorm følelse av sympati og et ønske om å stanse hans lidelser. Hvordan har dette seg? Hvorfor føler jeg en så enorm omsorgstrang for noe som er så karikert? Therese Bjørneboe skriver at «både maskene og repetisjonene [har] en dobbeltfunksjon. De skaper et emosjonelt undertrykk som får publikum til å kjenne en voldsom ømhet og omsorgstrang for det som forblir usynlig eller ikke-artikulert» (Bjørneboe 2011).

3.3 Kjente replikker gjøres ukjente

«(...) Språket får noe maskinelt ved seg, redusert ned til noen få replikker som repeteres om og om igjen: «Jeg er først og fremst et menneske», «Den hellige plikten jeg har imot meg selv» og «Frifinnelse er frifinnelse»» skriver Therese Bjørneboe (2011) og setter fokus på et av forestillingens mange fremmedgjørende aspekter. I sin argumentasjon for den diskursive arven etter Brecht i Sebastian Hartmanns *Gengangere* understreker Gran at «Publikum kjenner igjen replikkene, men rolletolkningene og situasjonene replikkene er satt inn i, gir dem et helt nytt innhold. De hjemlige Ibsenreplikkene gjøres fremmede gjennom Hartmanns regigrep» (Gran 2000:45). Dette må i aller høyeste grad sies å være tilfelle også for Vinge/Müllers *Vildanden del 2 – Director's cut*. Den allerede nevnte scenen hvor Dr. Relling står på en talerstol, påtrykket Werle-logo, og gjentar replikken «Tar du livsløgnen fra et gjennomsnittsmenneske tar du lykken fra det med det samme» et ukjent antall ganger tjener godt som eksempel. Replikken er ordrett den samme, sannsynligvis gjenkjennelig for samtlige tilskuere, men konteksten så annerledes og språket så maskinelt at det nærmest er umulig å ikke fortolke den på nytt. Dermed går denne klassiske replikken fra å være en, etter hvert, relativt opplagt og innholdsløs replikk publikum venter på og nikker anerkjennende til, til å bli en replikk publikum tvinges til å reflektere over innholdet i. Det kjente gjøres ukjent og forhindrer publikum i å ta det som blir sagt for gitt. Ikke ulikt mannen, beskrevet av Brecht (i Willett 1964:96) som betrakter en lanterne som svinger frem og tilbake. I stedet for å ta det for gitt at den gjør nettopp det, finner han det bemerkelsesverdig og undrer seg over hvorfor den svinger på nettopp denne måten.

3.4 Gregers som offer, marionette og regissør

Det er ikke bare maskebruken, de reduserte replikkene og mangelen på dialog som hindrer oss i å bli kjent med karakterene. I tilfellet Gregers Werle, stykkets protagonist, benytter Vinge/Müller et grep som umuliggjør noen enkel tolkning: begge spiller hver sin versjon av Gregers, og fremstiller ham dermed som en dobbeltkarakter. Gregers, realisert av Ida Müller (heretter omtalt som Gregers/Müller), fremstår som et offer for sin fars brutalitet og egen samvittighet. Med hengende hode og hengslete kropp fremstår han som en tynget og stakkarslig marionette, hvilket umiddelbart gir assosiasjoner til Gordon Craigs *über-marionette* (hvilket jeg vil komme tilbake til i kapittel 5.4). I en rekke scener blir vi vitne til Gregers/Müllers brutale selvskading og selvmordsforsøk. Et eksempel er scenen hvor han søker ”helsebot for sin syke samvittighet” og står foran speilet med en stor kniv og flerrer

opp sitt eget “speilbilde” (egentlig en annen skuespiller med identisk maske) så blodet spruter ut av det. Replikken «Å ha det lodd på seg å hete Gregers, og så Werle bakefter» spilles av over høyttalerne sammen med ordmalende lyder som «uff!», «isch!» og «sildre, sildre» (Vigeland 2013). Gregers/Vinges fremtoning er Gregers/Müllers diametrale motsetning. Der Gregers/Müller er offeret og den av stykkets karakter det er mest nærliggende å føle sympati med, er Gregers/Vinge voldsom og voldelig i sin kamp for den ideale fordring. Elin Høyland skriver:

Vinge/Müller opptrer som ein Gregers i tospann på kvar si side av eit splitta romantiske ideal, kor Gregers/Vinge blir til den romantiske despoten med den ideale fordring på grensa til fascistoid stormannsgalskp som drivkraft i si eiga iscenesetjing av Vildanden. Gregers i Ida Müllers skikkelse framtrer som ein wagnerisk, nemesisk og androgyn marionettefigur, dirigert av Vinge/Gregers inn i ei nærast messiansk helterolle.

(Høyland 2011:8)

I Vinges kroppsliggjøring fungerer Gregers som regissør, scenograf, kommentator, pauseunderholder og *auteur*: Uavhengig av Henrik Ibsens intensjoner bearbeider Vinge (og Müller) det dramatiske materialet og gjør dermed seg selv til forestillingens forfatter(e) – suverene i sin omgang med det dramatiske forelegget (Arntzen 2007:51). Stasjonert ved lysbordet bak seteradene, kommer Vinge trampende ned trappene og ut på scenen for å sprute ketchup og spenol, rive ned scenografien og danse til popmusikk på et ekstremt høyt volum. Eller urinere i sin egen munn, mens klipp fra Vildanden fra 1970 blir vist på storskjerm, sidestilt av to reklamefilmer hvor hovedrolleinnhaverne, Anne-Marit Jacobsen (Hedvig) og Espen Skjønberg (Gregers Werle), fronter henholdsvis damebladet Kamille og Storebrand. Det er vanskelig å ikke lese en krass kritikk av kulturnorges tilstand inn i opptrinnet, som for øvrig, takket være urineringsen, sikret forestillingen skandalestatus i tabloidpressen. Kritikken av kulturnorge gjøres også gjeldene i en scene hvor Gregers/Vinge gjør en annen voldsom inngripen: Rundt et festbord er ni-ti dukker plassert mens sitater fra velkjente stemmer som Kong Harald, Trond Giske og Kristin Halvorsen spilles av over høyttaleranlegget: «Det er en stor glede for meg i denne rammen av glass, stein og tre å ha fått et sted for store sceniske og musikalske opplevelser», «Dette er hele Norges storstue», «Vi er Norges mest entusiastiske (...) de er amatører eller halvamatørene (sic)». Gregers/Vinge fester en gjennomsliktig plastduk foran dem og kutter hodet av alle dukkene, for så å sprute store mengder ketchup utover plastduken som henger foran dem (Vigeland 2013).

I Vinge/Müllers *Vildanden*-oppsetning under Festspillene i Bergen fikk Gregers' dobbeltrolle også en tredje dimensjon i interaksjonen mellom Vinge (eller Gregers/Vinge) og festivalsjef Per Boye Hansen som skulle stanse forestillingen:

Kledd i et slags sersjantkostyme, og med Greger's navneskilt på jakkeslaget iscenesatte Vinge seg selv i rollen som Gregers Werle, men også indirekte Per Boye Hansen i rollen som grosserer Werle. (...) Forutsetningen for at konteksten lot seg integrere i forestillingen, lå i Vegard Vinges dobbeltrolle, som en slags transportasjon mellom fiksjonen, og den reelle (teater)situasjonen.

(Bjørneboe 2009b:30)

Forholdet mellom teater og virkelighet ble dermed visket ut idet virkeligheten, representert ved Per Boye Hansen, ble integrert i forestillingen, og kunsten, representert ved Gregers/Vinge ble tvunget til å forholde seg til den.

3.5 Musikk som selvstendig element

Tidvis tok jeg meg selv i å glemme at det i det hele tatt befant seg skuespillere bak maskene, at karakterene foran meg både ble spilt av mennesker og skulle forestille mennesker. At det var noen forskjell på dukkene Gregers/Vinge halshugget og de maskeklede skikkelsene som trippet rundt på scenen. Noen timer inn i forestillingen var Vinge/Müllers forestilling for meg blitt et selvstendig og underliggjort univers som overhode ikke hadde noe med den verdenen jeg lever i til daglig å gjøre. Jeg begynte grue meg til å forlate teatersalen, grue meg til å forlate deres univers og gjeninnsettes i det jeg nå tenkte på som et grått, kjedelig og bedrøvelig menneskelig univers. «Bruken av masker og musikk lar oss oppdage et teaterspråk hinsides det menneskelige» (Bjørneboe 2011) hevder Therese Bjørneboe, og setter fingeren på hvordan musikkbruken, i tillegg til maske- og språkbruken, får en enorm effekt på min opplevelse som tilskuer. Brecht bemerket i *"Alienation Effects in Chinese Acting"* (Brecht i Willet 1964: 96) at musikken kan skape en Verfremdungseffekt. Som et grunnpremiss for Brechts tanker om musikkens potensiale legger jeg betydningen av forestillingselementenes selvstendighet. I sitt essay *"The Modern Theatre is the Epic Theatre"* fra 1930 argumenterer Brecht for viktigheten av å separere forestillingselementene:

So long as the expression 'Gesamtkunstwerk' (or 'integrated work of art') means that the integration is a muddle, as long as the arts are supposed to be 'fused' together, the various elements will all be equally degraded, and each will act as a mere 'feed' to the rest. The process of fusion extends to the spectator who gets thrown into the melting pot too and becomes a passive (suffering) part of the total work of art.

(Brecht i Willet 1964:37-38)

For Brecht var det å holde forestillingens elementer adskilt den enkleste strategien for å unngå spørsmål som «is the music the pretext for the events on stage, or are these the pretext for the music?» (Brecht i Willet 1964:37). Dersom musikken skulle ha en egenverdi kunne den ikke bare bygge opp stemningen rundt den sceniske handlingen, men også stå på egne bein. Her spiller hans begrep om *gestisk musikk* en betydelig rolle. Brecht definerte dette som musikk som tillater skuespilleren å fremvise visse grunnleggende *gester* på scenen (Brecht i Willett 1964:87). Gester for Brecht er ikke gestikulasjon, men en generell holdning:

Every artist knows that subject-matter in itself is in a sense somewhat banal, featureless, empty and self-sufficient. It is only the social gest – criticism, craftiness, irony, propaganda, etc. – that breathes humanity into it.

(Brecht i Willet 1964:105)

Som eksempel viser han til fascismen, hvis gester på overflaten kan synes harmløse og hule, preget av struttende gange, utskutte brystkasser og stive bevegelser. Men idet det kommer frem at denne struttingen foregår over døde kropper synliggjøres fascismens *sosiale gestus*. En kunstner må understreke disse aspektene, og ikke bare la de hule gestene tale for seg (Brecht i Willett 1964: 105). Brecht hevder videre at «the most suitable gestic are as common, vulgar and banal as possible» (Brecht i Willett 1964: 105), når det gjelder musikk understrekes det i det han påpeker at såkalt 'billig' musikk, eksempelvis cabaretmusikk, er gestisk musikk (Brecht i Willet 1964:87).

Vinge/Müller tar i bruk mye 'billig' musikk i *Vildanden del 2 – Director's cut*, og da spesielt klisjépreget popmusikk som Celine Dions *My Heart Will Go On*, Britney Spears *Not a Girl, Not Yet a Woman*, og Madonnas *Material Girl*. Til dette kan vi også trekke linjer til *ambient teater* hvor den sosiale atmosfæren brukes som virkemiddel i en teaterforestilling, gjerne ledsaget av popkulturelle klisjeer og – musikk. I det ambiente teatret representerer

popkulturen en friskcellekultur (Strehler i Arntzen 2007:121) og teateret fungerer som et skjæringspunkt mellom kunst og underholdningseffekter (Bjørneboe i Arntzen 2007:122). Snarere enn å være stemningsskapende skaper den nevnte popmusikken et brudd med den sceniske handlingen, musikken vies fullt fokus og danner fortolkningspremissene for den sceniske handlingen. Ta for eksempel scenen hvor Hedvig, som frem til dette øyeblikket har vært en stum og stusslig skikkelse i den Ekdalske stue, befinner seg på sitt pikerom og smører inn veggene med sin egen menstruasjon (ketchup) mens teksten til Britney Spears hit fra 2001 fyller rommet:

I'm not a girl,
Not yet a woman.
All I need is time,
A moment that is mine,
While I'm in between.

I'm not a girl,
There is no need to protect me.
It's time that I
Learn to face up to this on my own.
I've seen so much more than you know now,
So don't tell me to shut my eyes.

I'm not a girl,
But if you look at me closely,
You will see it in my eyes.
This girl will always find
Her way.

I det øyeblikket sangen begynner, ler jeg hjertelig av sidestillingen av denne groteske scenen og den velkjente pikepoplåten, men ikke langt inn i andre vers slår det meg at sangen nok ikke utelukkende er valgt for den komiske effekten. På sett og vis er det eneste gang gjennom forestillingens knappe 12 timer at man kan tolke noe som en form for verbal ytring fra Hedvig. «There is no need to protect me. It's time that I learn to face up to this on my own. I've seen so much more than you know now. So don't tell me to shut my eyes». Jeg kan vanskelig se for meg en mer passende strofe i det jeg tolker som Vinge/Müllers kritikk av umyndiggjøringen Hedvig utsettes for i Ibsens *Vildanden*. Musikken alene bringer dette budskapet, og endrer min fortolkning av Vinge/Müllers Hedvig-karakter fullstendig i løpet av låtens lengde. Karakteren Hedvig består ikke lenger bare av hule gester, men er blitt tilført menneskelighet uten sentimentalitet. Therese Bjørneboe bemerker også musikkbruken i en

scene som finner sted lengere ut i forestillingen, hvor Hedvig «introduseres som et nemesisaktig utyske som skyter opp gjennom madrassen til grosserer Werle med vidåpent fuglenebb, akkompagnert av thrillermusikk fra filmen Eksorsisten(!)» (Bjørneboe 2009b:32). Igjen spiller musikken en avgjørende rolle. Uten at et ord blir sagt knytter soundtracket fra den legendariske thrilleren *Eksorsisten* (1973) karakteren Hedvig til filmens protagonist: tolv år gamle Regan som blir besatt av djevelen. Selv om musikken naturligvis er stemningsskapende i seg selv, er det gjenkjennelsesaspektet som blir avgjørende for denne scenen. Gjennom musikkbruken alene trekkes forbindelsene mellom de to unge jentene opp, og Regans tragiske skjebne trekkes inn i min refleksjon rundt og fortolkning av Vinge/Müllers Hedvig-karakter.

3.6 En scenografi som ikke tilslører

«It's more important nowadays for the set to tell the spectator he's in a theatre than to tell him he's in, say, Aulis. (...)» slo Brecht (i Willet 1964:233) fast i et udatert notat titulert "The Set". Det synet later Vinge/Müller til å dele, da scenografien deres på ingen måte bærer preg av noe ønske om å overbevise tilskueren om at han befinner seg noe annet sted enn i en teatersal. Dette er naturligvis svært paradoksalt, om man tar i betraktning mine beskrivelser av opplevelsen av å bli ført til et annet univers, men min påstand er at det ikke objektivt sett er noe ved verken scenografien eller dramaturgien i *Vildanden del 2 – Director's cut* som skulle kunne fremkalle denne effekten. Til tross for at Vinge/Müller ikke lar teatrets maskineri bli synlig, slik Brecht en gang hevdet at ville være det beste (Brecht i Willet 1964:233), benytter de en rekke andre grep for å minne tilskueren på at det hun ser på er en teaterforestilling. Det tykke sceneteppet som trekkes for mellom hver scene, Vegard Vinges tunge skritt opp og ned langs seteradene, utrop som «Den totale og radikale fiksjon!» og oppfordringene om å reise oss og danse i setene er bare et par eksempler. «The materials of the set must be visible», fortsetter Brecht og hevder at «a play can be performed in pasteboard only (...) but there mustn't be any faking» (Brecht i Willet 1964:233). Dette prinsippet skulle man nesten tro Vinge/Müller hadde tolket bokstavelig, da hele deres scenografi, inkludert rekvisittene er laget i *pasteboard*, altså i papp. I stedet for å la karakterene drikke cola fra en colaflaske i plast, spise cornflakes av en firedimensjonal eske, helle vaskemiddel fra en Miloflaske i plast og vaske klær i en virkelig vaskemaskin fra Bosch har Vinge/Müller valgt å trykke ut samtlige gjenstander på flat papp. Som jeg allerede har

sitert Vegard Vinge på, er dette valget motivert ut ifra et ønske om å fremmedgjøre og skape avstand. Han utdyper:

Vi brukte ikke en ekte vaskemaskin på scene (sic), vi laget den heller av papp, som et tegn. Samtidig som man kan bruke scenografien, man får en veldig friksjon. Man kan dekonstruere, knuse den, løfte den opp, lage drømmeaktige bilder (...) Alle disse tingene er teatrale og naive.

(Saanum 2006)

«There mustn't be any faking» erklærte Brecht (i Willet 1964:233). Skulle man tolke begrepet *faking*, altså forfalskning, bokstavelig ville vi kunne beskyldte Vinge/Müller for å bryte med denne oppfatningen konsekvent gjennom forestillingen. Hele deres scenografi er bygget opp av forfalskninger og billige, forenklete kopier. Skuespillerne bærer avstøpninger av ansikter i gummi, de papirkledde veggene rives ned i strimler og tråkkes på av Vegard Vinge under hver forestilling, rekvisittene er stort sett laget i papp, og kroppsvæsker – sæd og blod – sprutes ut av store flasker merket med «spenol» og «ketchup». Ingen forsøk er gjort på å overbevise tilskueren om at dette er blod og sæd, at ansiktene er ekte, at veggene er dekket med noe annet enn malt papir, eller at karakterene faktisk spiser den store steka i papp som står foran dem. Men det er nettopp fordi Vinge/Müller er så teatrale og konsekvente i sine illusjonsbrudd og så ærlige på sin materialbruk at de snarere enn å bryte med Brechts prinsipp om å ikke forfalske og om å synliggjøre materialet og scenografien, følger det mer slavisk enn jeg noensinne har vært vitne til i et teater.

3.7 Separate og selvstendige tablåer

I alt 66 scener, eller tablåer som jeg foretrekker å kalle dem, talte Anne Marie Vigeland (2013) i det jeg antar er forestillingen som ble satt opp under Festspillene i Bergen⁴. Det er vanskelig å si om dette antallet samsvarer med det fra min forestilling, men det gir uansett en indikasjon på omfanget av tablåer. Noen av dem er sentrert rundt en eller to av Ibsens replikker, som scenen hvor Gregers sitter på en krakk på badet med et hvitt håndklede over skuldrene, mens grossererens klipper ham med en stor saks. Over høytalerne spilles

⁴ Det fremkommer andre steder i oppgaven at hun også så forestillingen i Oslo, men da hun omtaler den som *Vildanden* og ikke *Vildanden del 2 – Director's cut* tar jeg utgangspunkt i at oppgaven hovedsakelig er basert på Vinge/Müllers *Vildanden*-oppsetning under Festspillene i Bergen 2009.

klippelyder, stemmen til grosserereren som gjentar «Din samvittighet har vært sykkelig like fra barneårene», mens Gregers klynker «far, far, far». Andre tablåer spilles i sin helhet uten at et eneste ord blir sagt. Som i en scene hvor leietjener Jensen holder opp villender av tre, som Grosserer Werle skyter med et pappgevær. Villendene plukkes opp av Gregers, som ligger på alle fire og bjeffer som en hund. Samtlige tablåer, med og uten dialog, fremstår som separate og selvstendige. De verken baserer seg på, eller peker fremover til andre tablåer. Dette understrekes av et rykte om at Vinge styrer utvalget og rekkefølgen på tablåene fra kveld til kveld. «Each scene for itself» (Brecht i Willet 1964:37) lyder også et av Brechts punkter for det episke teatret. Og det må kunne sies at denne måten å presentere handlingen på har en potensielt distanserende effekt på publikum. Når den sceniske handlingen ikke presenteres som en fortelling en kan følge med på blir det også vanskelig å leve seg inn i den. Som publikum venter man ikke på neste scene for å finne ut hva som skjer med karakterene – man venter for å finne ut hvor Vinge/Müller vil føre oss videre. Spesielt er utviklingen av deres estetiske univers knyttet til stor spenning for meg. For som leseren av denne oppgaven muligens har merket seg mangler forestillingsbeskrivelsene mine i stor grad redegjørelse for og fortolkning av forestillingens politiske aspekter. Som nevnt omtalte Therese Bjørneboe forestillingen som den sterkeste politiske oppsetningen hun hadde sett, og flere holder med henne i nettopp det. Det er flere grunner til at det politiske ikke vies så mye plass i min oppgave. Det er naturligvis et spørsmål om plass og prioriteringer, men først og fremst fordi de estetiske aspektene ved denne forestillingen gjorde krav på en så stor del av min oppmerksomhet at mye av innholdet gikk meg hus forbi. Jeg har lenge gitt min unge alder da jeg så forestillingen, og min manglende innsikt i det politiske og kulturelle Norge som Vinge/Müller kritiserer, skylden for dette. Men det var før jeg, til min store lettelse, kom over Hans Ulrich Gumbrechts *The Production of Presence* (2004) hvor han diskuterer forholdet mellom *meaning* og *presence*, et begrepspar jeg vil arbeide grundig med i neste kapittel. Gumbrecht skriver:

In Argentina you are not supposed to dance a tango that has lyrics (...) The rationality behind this convention seems to be that, within a nonbalanced situation of simultaneity between meaning effects and presence effects, paying attention to the lyrics of a tango would make it very difficult to follow the rhythm of the music with one's body; and such divided attention would probably make it next to impossible that one let go, that one – quite literally – "let fall" one's body into the rhythm of this music (...).

(Gumbrecht 2004: 108-109)

Gumbrecht argumenterer dermed for vanskeligheten ved å både være sterkt tilstedeværende og å oppfatte kompleksiteten i et meningsinnhold samtidig.

4 Forholdet mellom meningsinnhold og nærvær

Jeg vil understreke at den fullstendige tittelen på Hans Ulrich Gumbrechts nevnte bok lyder *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Sammen med sitatet jeg avsluttet forrige kapittel med peker tittelen mot en av Gumbrechts sentrale påstander: at *presence* og *meaning* er i et spenningsforhold og at *presence* er det *meaning* ikke er i stand til å formidle. I dette kapitlet tar jeg sikte på å gi leseren en forståelse av hva Gumbrecht legger i sitt begrep *presence*, hvilket kun kan muliggjøres gjennom å også streife innom dets motsetning: *meaning*. For å oversette Gumbrechts begrepspar har jeg valgt meg henholdsvis *nærvær* og *meningsinnhold*. Det vil naturligvis kunne innvendes at de er noe misvisende, for snevre eller for diffuse, men jeg vil, via Gumbrechts redegjørelser for deres betydning, gjøre det tydelig hva jeg legger i disse begrepene. Jeg finner det likevel nødvendig å innledningsvis presisere at jeg skiller mellom begrepet om *tilstedeværelse* og begrepet om *nærvær*. Jeg forstår her tilstedeværelse som noe som er fysisk tilstede i tid og rom, og som jeg vil straks vil utdype, må nærvær i denne sammenhengen forstås som et metafysisk fenomen.

4.1 Kommunikasjonens materialitet

Som nevnt i innledningen synes Gumbrechts hovedanliggende være å utfordre hermeneutikken og muliggjøre en tenkning som går utover fortolkningen: å tillegge eller trekke ut mening av verden. Den tyske professoren i litteratur argumenterer for en mer kompleks tilnærming hvor man anerkjenner at det i finnes et lag som ikke kan karakteriseres som et meningsinnhold. En slik erkjennelse vil kunne gi oss tilgang på fenomener som per nå er utenfor vår rekkevidde, hevder Gumbrecht. I 1988 ga Gumbrecht, sammen med sin kollega Karl Ludwig Pfeiffer, ut en tekstsamlig med tittelen *Materialität der Kommunikation*, hvilket jeg velger å oversette til *kommunikasjonens materialitet*. Begrepet defineres av forfatterne selv som alle fenomener og forhold som bidrar til produksjonen av mening, uten selv å være mening (Gumbrecht 2004:8). Dette vekket videre en interesse for hvordan ulike medier påvirket sitt eget meningsinnhold og en sterk tro på at meningsinnholdet ikke kunne tenkes separat fra sitt medium: det er ikke uten betydning om et meningsinnhold blir presentert på et ark, en dataskjerm eller som en innlest beskjed (Gumbrecht 2004:12). Det er denne x-faktoren, det meningen ikke kan formidle, Gumbrecht omtaler som ”production of presence”

– *nærværproduksjon*. Begrepet er todelt og består av både *nærvær*, hvilket Gumbrecht i den gitte konteksten⁵ omtaler som noe som er konkret tilstede og har mulighet til å påvirke våre kropper direkte, og *produksjon* som Gumbrecht knytter til handlingen av å frembringe et objekt i en romlig dimensjon. *Produksjon av nærvær* defineres dermed som alle former for prosesser og hendelser hvor såkalt nærværende objekter påvirker våre kropper på en intens måte. Det sender umiddelbart tankene videre til et annet av Gumbrechts begreper, nemlig hans *moments of intensity*, som jeg vil behandle senere i dette kapittelet, men jeg anser det på dette tidspunkt som nødvendig å gå inn i Gumbrechts begrep om nærvær. Som nevnt definerer Gumbrecht nærvær i den gitte konteksten som noe som er konkret tilstede. Som fotnoten understreker ligger dette muligens tettere på et begrep om *tilstedeværelse*, for på et senere tidspunkt definerer Gumbrecht nærvær som «(...) the point of convergence between different contemporary reflections that try to go beyond a metaphysical epistemology and an exclusively meaning-based relationship to the world» (Gumbrecht 2004:77). Det kan lettere gripes dersom vi, som Gumbrecht, sidestiller det med den tyske filosofen Martin Heideggers (1889 – 1976) begrep om *Væren*.

4.2 Væren og nærvær

Det er for meg viktig å understreke at den følgende redegjørelsen for Heideggers værensbegrep er basert på Gumbrechts forståelse av det og ikke en selvstendig lesning. Dette valget begrunner jeg med at min motivasjon for å bringe inn Heidegger er nettopp å tydeliggjøre Gumbrechts tenking og at det i en slik sammenheng ikke vil være relevant hvorvidt Gumbrechts lesning stemmer overens med min egen. Gumbrecht innrømmer også selv at hans redegjørelse for værensbegrepet er mangelfull, men at hans motivasjon snarere springer ut fra et håp om at Heideggers begrep om Væren kan hjelpe oss å tenke forbi grensene den metafysiske tradisjonen har satt. Jeg innrømmer videre at min redegjørelse vil være desto mer mangelfull, da jeg vil nevne desto færre aspekter ved dette komplekse begrepet. Jeg håper likevel de vil gi en viss innsikt og bidra til at vi nærmer oss en forståelse av hvordan Gumbrecht ser til Heidegger for å selv forstå hva han legger i sitt begrep om nærvær.

⁵ Gumbrecht sier selv han i denne konteksten velger å forstå *presence* som en ”spatial reference” og at det ligger tettere på det engelske begrepet om hva som er ”present” for oss, enn hans eget begrep om *presence*. Det kan i denne sammenheng være nyttig å tenke på hans begrep om *presence* mer som *tilstedeværelse* enn nærvær.

Gumbrechts leser Heidegger dithen at han er opptatt av å redefinere *sannhet*, og at hans begrep om Væren overtar "the place of content of truth" som siden Platons tid har vært okkupert av *ideene*, men at Væren ikke er noe konseptuelt. Gumbrecht understreker likevel at Væren hos Heidegger på ingen måte erstatter sannhet, men at både sannhet og Væren snarere er noe som *skjer* gjennom en *dobbel bevegelse* av avdekning og tildekning: «Being is what is both unconcealed and hidden in the happening of truth» (Gumbrecht 2004:67). Heidegger antyder at Væren er noe som snarere trekker seg unna oss enn å by seg frem for oss, slik at det som fremstår for oss ikke lenger har objektets karakter (Gumbrecht 2004:69), hvilket Gumbrecht tolker dithen at

(...) withdrawal is part of the double movement of "unconcealment" and "withdrawal" that, as we have already seen, constitutes the happening of truth, and that the part of "unconcealment" contains both the vertical movement of "sway" (of emergence and its result: being there) and the horizontal movement of "idea" (as presenting itself, appearance).
(Gumbrecht 2004:69)

Væren forstås derfor av Gumbrecht som *things of the world* før de blir del av en kultur. Væren er kun Væren utenfor nettverkene av semantikk og kulturelle distinksjoner, men for at vi skal kunne erfare den er den nødt til å bli del av nettopp en kultur. Men så snart den krysser grensene fra den strukturløse sfæren uten noen spesifikk kultur og inn i de velstrukturerte kultursfærene er den jo ikke lenger Væren. Dette nødvendiggjør den konstante, doble bevegelsen mellom avdekningen eller tilsynekomsten, mellom tildekningen eller tilbaketrekingen. Begrepene Væren og nærvær impliserer begge substans, hevder Gumbrecht (2004:77), de er begge relatert til rom, kan assosieres med bevegelse og kan ikke tenkes som noe stabilt. Det sentrale for Gumbrecht blir dermed spenningen mellom meningsinnholdet på den ene siden, og Væren eller nærvær på den andre.

4.3 Øyeblikk av intensitet

Som lovet vil jeg ta for meg Gumbrechts begrep *moments of intensity*, et viktig og høyst relevant begrep i mitt forsøk på å beskrive min opplevelse som noe sterkere enn en estetisk erfaring. Han beskriver det som intense øyeblikk man minnes med forkjærlighet og nostalgi, selv i tilfeller der det opplevdes smertefullt (Gumbrecht 2004). Det kan dreie seg om

øyeblikket da quarterbacken fra hans favorittlag gjør touchdown, eller slik han beskriver «the almost excessive, exuberant sweetness that sometimes overcomes me when a Mozart aria grows into polyphonic complexity and when I indeed believe that I can hear the tones of the oboe on my skin» (Gumbrecht 2004:97). Felles for disse øyeblikkene av intensitet er, hevder Gumbrecht, at det ikke er noe oppbyggelig ved dem, de bringer oss ingen beskjed, det er angivelig ingenting vi kan lære av dem. For det vi føler er antakelig ikke noe annet enn høye funksjonsnivåer i våre kognitive, emosjonelle og fysiske fakuleter (Gumbrecht 2004:98). Denne påstanden danner også grunnlaget for at Gumbrecht foretrekker begrepet *moments of intensity* over *estetisk erfaring*: Innenfor de fleste filosofiske retninger assosieres erfaring med fortolkning, hvilket det ikke er rom for i disse øyeblikkene av intensitet. Jeg er enig med Gumbrecht i at det er nødvendig å danne begreper som tillater oss å skille mellom de utallige erfaringene av ulik intensitet som vi favner under det brede begrepet *estetisk erfaring* og eksempelvis den intense opplevelsen jeg hadde på Black Box teater natt til 26. mai 2010. Jeg synes dog det er problematisk når Gumbrecht hevder det verken er noe oppbyggelig eller potensiale for læring ved disse erfaringene. For hvorfor er det slik at vi lengter etter disse øyeblikkene selv til tross for at de, i følge forfatteren, ikke er oppbyggelige? Og hvordan har det seg at vi alltid forholder oss til disse øyeblikkene med en følelse av tap og nostalgi, uavhengig av om vi husker dem som lykkelige eller triste øyeblikk? (Gumbrecht 2004) Et viktig aspekt ved disse øyeblikkene av intensitet, hevder Gumbrecht, er at det ikke finnes noen pålitelig metode for å produsere dem eller holde fast ved dem. Man kan ikke vite for sikkert om følelsen av «excessive, exuberant sweetness» vil komme over en før man faktisk spiller Mozart – et øyeblikk som uansett bare vil vare svært kort, dersom det i det hele tatt inntreffer (Gumbrecht 2004: 99). Dette er i aller høyeste grad relevant også for min opplevelse med *Vildanden del 2 – Director's cut*. Intensitet, nostalgi og følelse av tap og umuligheten av å fremkalle følelsen igjen er svært sentrale stikkord for min opplevelse både under og etter forestillingen. Og skal vi tro dette sitatet fra tidligere redaktør for scenekunst.no, Chris Erichsen, gjelder det også flere:

Etter 10 av 17 timer på Black Box Teater med Vinge og Müllers *Vildanden* har ingenting vært som før. Jeg har fråstet i et overdådig, hemningsløst scenisk måltid. Jeg har tatt steget inn i en annen verden og overgitt meg til den. Og nå klarer jeg ikke å komme tilbake. Samtidig er jo forestillingen slutt og den blir sannsynligvis aldri satt opp igjen. Noe som i tillegg til forvirringen i limbotilværelsen mellom to verdener, også gir god grunn til en viss sorg.

(Erichsen 2010)

Frykten for å mislykkes i forsøket på å fremkalle dette intense øyeblikket har avholdt meg fra å se Vinge/Müllers senere oppsetninger, slik som frykten for å miste den nostalgiske følelsen har avholdt meg fra å se videomateriale fra den før jeg så meg nødt til det i arbeidet med denne oppgaven. Hvorfor er dette øyeblikket tilsynelatende så viktig for meg hvis det ikke var verken oppbyggelig eller lærerikt? Hva er det da som gjør at jeg verdsetter denne opplevelsen så høyt at jeg ikke er villig til å risikere å miste den? Hvilken drivkraft eller behov er det i meg som gjør at jeg streber etter disse opplevelsene på tross av at de, hvis vi skal tro Gumbrecht, ikke bygger meg opp? Det er spørsmål jeg naturligvis verken har mulighet eller anledning til å besvare, men ett relatert spørsmål vil jeg forsøke å komme nærmere meg et svar på i de følgende kapitlene, vel vitende om at jeg er dømt til å mislykkes: Hva gjorde at jeg, og flere med meg, hadde en så intens opplevelse av *Vildanden del 2 – Director's Cut*? Eller som Elin Høyland spør⁶:

Kva var det så i denne trivialiteten, pakka inn i minutiøst realistiske, men samstundes barnleg kvasi-naturalistisk utteikna pappkulissane, som rørte meg? Kva er det som får meg til å hugse skikkelsen som kjem gjennom baderomsdøra som eit tidlaust augeblikk, ja, eit sånt kjærleik ved første scenetakt augeblikk som revnar alt eg har av meir eller mindre bevisst teaterkritisk arsenal og vippar det over i eit nærast språklaust rom som likevel er fylt av noko språkleg eg har lengta etter?

(Høyland 2011:15)

Høyland foreslår at det kanskje var «den underfundige samansetjinga av nettopp det trivielle og patosbelagde, det kalkulerte og det impulsive» (Høyland 2011:15) som rørte så ved henne, og peker dermed på nok et eksempel på spenningsforhold mellom to tilsynelatende uforenelige ytterpunkter. Og nettopp spenningen mellom såkalt uforenelige ytterpunkter vil bli behandlet i neste kapittel, når vi ser til den tyske teaterteoretikeren Erika Fischer-Lichte.

⁶ I en tekst om Vinge/Müllers kunstnerskap, skrevet i forkant av premieren på *Vildanden* under Festspillene i Bergen i 2009

5 Kollaps av dikotomier

I dette kapittelet vil jeg komme til å vie mye plass til den tyske teaterteoretikeren Erika Fischer-Lichte og hennes *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics* (2008). Jeg velger å vie denne boken fokus hovedsakelig fordi den presenterer en rekke relevante fenomener og aspekter ved teatret slik det har utviklet seg etter 1960 og trekker tråder til teaterfornyerne fra tidlig 1900-tall. Disse ideene, fenomenene og aspektene tjener etter mitt syn godt som utgangspunkt for refleksjon rundt årsakene til effekten *Vildanden del 2 – Director's cut* hadde på meg som tilskuer. I *The Transformative Power of Performance* tar nemlig Fischer-Lichte til orde for en ny estetikk, som gjør oss i stand til å begripe skiftet fra *teater som verk* til *teater som hendelse*, et skifte jeg mot slutten av dette kapittelet vil argumentere for at Vinge/Müller delvis er i opposisjon til.

5.1 Fra teater som verk til teater som hendelse

Helt frem til teatervitenskapen ble opprettet som selvstendig akademisk disiplin i Tyskland på starten av 1900-tallet var teatret ansett som en hovedsakelig tekstlig kunstform og dermed underlagt litteraturvitenskapens domene. Det hersket en bred oppfatning om at en teaterforestillings kvalitet måtte måles etter tekstens kvalitet og realiseringen av denne. Den tyske litteraturviteren og grunnleggeren av teatervitenskapen i Berlin, Max Herrmann (1865-1942) hevdet derimot at *performance*, snarere enn litteraturen, konsituerte teatret og at «theatre and drama (...) are originally oppositional (...) drama is the textual creation of an individual, theatre is the achievement of the audience and its servants» (Herrmann i Fischer-Lichte 2008:30). Begrepet *performance* må i denne sammenhengen forstås som en hendelse, konstituert av møtet mellom aktører og tilskuere, hvilket understrekes av det følgende sitatet:

[The]original meaning of theatre refers to its conception as a social play – played by all for all. A game in which everyone is a player (...) The spectators are involved as co-players. In this sense the audience is the creator of the theatre. (...) Theatre always produces a social community.

(Herrmann sitert i Fischer-Lichte 2008:32)

Herrmanns påstand om at teatret alltid produserer et såkalt *social community*, samt vektleggingen av utvekslingen mellom scene og sal, danner to av grunnpilarene i Fischer-

Lichtes teorier, noe hun fastslår i det hun hevder at «the bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance. For a performance to occur, actors and spectators must interact in a specific place for a certain period of time» (Fischer-Lichte 2008:32). Hun berømmer Herrmann for at hans teori om forholdet mellom scene og sal ikke impliserer en subjekt/objekt-relasjon hvor tilskuerne betrakter aktørene som objekter til observasjon, eller motsatt; at aktørene konfronterer tilskuerne (som objekter) med budskap og meldinger som ikke er mulige å diskutere. «Instead, their bodily co-presence creates a relationship between co-subjects. Through their physical presence, perception and response, the spectators become co-actors (...)», skriver Fischer-Lichte (2008:32), hvilket umiddelbart sender tankene til hennes begrep om *the autopoietic⁷ feedbackloop*. Performance, hevder Fischer-Lichte, genereres og bestemmes av en selvrefererende feedbackloop i konstant endring. Det innebærer at enhver handling på scenen (tilsiktet eller ei) fremkaller en reaksjon hos publikum, som igjen virker tilbake på aktørene, og dermed påvirker forestillingen som helhet. Disse reaksjonene kan begrense seg til internale prosesser (av mental og fysisk art), men flere av dem kan oppfattes av omgivelsene: latter, sukk, gjesp, gråt, uro i setet, snorking, host og nys, knitring med godteripapir, hvissing, lyden av noen som forlater teatret midt under forestillingen. Alle disse reaksjonene og handlingene kan påvirke aktørene, det være seg at de blir distraheret, at handlingen mister eller øker i intensitet, at de får innfall i form av improvisasjon, at skuespillernes stemmevolum øker og så videre. Alt dette fører til at teaterforestillinger til en viss grad alltid er uforutsigbare og spontane, hevder Fischer-Lichte (2008:38). Dette aspektet var lenge ansett som teatrets byrde, og en rekke tiltak ble iverksatt for å eliminere distraksjonen og forstyrrelsen publikums reaksjoner skapte. Lysene ble slått av i salen og strenge regler ble innført for å regulere publikums adferd under forestillingene. Men allerede rundt starten av 1900-tallet kan man spore endringer i dette synet: den sovjetiske filmregissøren Sergei M. Eisenstein, den østerrikske regissøren Max Reinhard, de italienske futuristene og den tyske regissøren Erwin Piscator er blant dem som tar til orde for et teater som anerkjenner publikums tilstedeværelse. Da teatret opplever sitt *performative turn⁸* rundt 1960, blir feedbackloopen, forstått som et selvrefererende og -produserende

⁷ Begrep hentet fra biologien. Ordet er sammensatt av auto (selv) og poesis (produksjon) og betyr selvproduserende ("Autopoiesis" 2014).

⁸ Forstått som et skifte hvor kunstformene blir mer performative, og skillene mellom de ulike kunststartene, og den nye kunstformen: performance art, blir stadig mer flytende. I denne perioden oppstår det en tendens til at kunstnere lager hendelser (events) snarere enn verker. I teatret gjør dette

system som muliggjør en fundamentalt åpen og uforutsigbar prosess, ansett som definerende for teatret. Dette skiftet fremkaller et behov for å undersøke *hvordan* aktører og tilskuere påvirker hverandre under forestillingen, en problematikk som har blitt undersøkt både av teaterteoretikere og teaterpraktikere eksplisitt i teaterforestillinger og performance art siden 60-tallet.

5.2 Produksjon av nærvær gjennom fravær

I forrige kapittel så vi på Hans Ulrich Gumbrechts begrep om nærvær, et begrep jeg ikke vil slippe helt av syne ennå, da jeg har en sterk fornemmelse av at dette, noe uangripelige, komplekse og interessante begrepet, kan lede meg i retning av en forståelse av den sterke opplevelsen *Vildanden del 2 – Director's cut* ga meg. Erika Fischer-Lichte begynner med å nærme seg begrepet på følgende måte:

The atmosphere inside a theatre has been interpreted and described as highly infectious. The actors perform passionate actions on stage, the spectators perceive and are infected by them: they too begin to feel passionate. Through the act of perception, the infection is transferred from the actor's present body to the spectator's present body. Both theatre-enthusiasts and theatre critics agree that this transmission is possible only through the presentness of actors, spectators and events.

(Fischer-Lichte 2008:94)

Fischer-Lichte opererer her utvilsomt med en langt mindre kompleks forklaringsmodell enn Gumbrecht for nærværsbegrepet, hvilket ikke nødvendigvis er noe negativt. Men jeg har store vansker med å akseptere påstanden om at den sterke følelsen av et nærvær i teatret hovedsakelig baserer seg på skuespillernes *smittende engasjement*. Som jeg har gjort rede for både i forestillingsbeskrivelsen og da jeg så *Vildanden del 2 – Director's cut* i lys av Bertolt Brechts teorier, kan man vanskelig påstå at skuespillerne utførte noen ”passionate actions on stage” den natten. De trege bevegelsene, de maskeklede ansiktene og de langtekkelige scenene ga meg aldri noen følelse av verken lidenskap eller engasjement hos menneskene som befant seg bak maskene – som nevnt glemte jeg både titt og ofte at det overhode fantes

skiftet særlig utslag i en redefinerende av forholdet mellom aktører og tilskuere. Målet for teatret var ikke lenger å skape en fiktiv verden hvor kommunikasjonen begrenset seg til å foregå mellom aktørene på scenen, men at *noe* skjedde mellom scene og sal (Fischer-Lichte 2008:20-21).

menneskeansikter bak dem. Følgelig ønsker jeg også å gå i diskusjon med Fischer-Lichte, og dette samlede korpset av teaterentusiaster og teaterkritikere som angivelig er fullstendig enige i at denne utvekslingen kun er mulig ved tilstedeværelsen av et publikum, skuespillere og en hendelse (event). For hvordan kan det ha seg at jeg opplever det samme sterke nærværet også i scener hvor det ikke befinner seg skuespillere på scenen? Hva når jeg opplever en intenst følelse av nærhet til skuespillerne også under filmvisningene, til tross for at de da bare er tilstedeværende på en skjerm? Jeg våger å påstå at begrepet om nærvær blir ufullstendig dersom man ikke også inkluderer begrepet om fravær. For på samme måte som en kan oppleve Guds nærvær i et tomt kirkerom og føle nærværet til en avdødd, er det min påstand at fraværet av fysisk tilstedeværelse har et enormt potensiale til å fremkalle en følelse av nærvær også i teatret. Kanskje er det nettopp på grunn av, og ikke til tross for, maskebruken og ”umenneskeliggjøringen” av karakterene at jeg opplevde deres nærvær så sterkt? Det er gitt at det å skulle underbygge en slik påstand tilstrekkelig ikke lar seg gjøre i en mastergradsoppgave, men det kan være verdt å merke seg at Therese Bjørneboe også later til å ha vært inne på de samme tankene i det hun som tidligere sitert skriver at «både maskene og repetisjonene [har] en dobbeltfunksjon. De skaper et emosjonelt undertrykk som får publikum til å kjenne en voldsom ømhet og omsorgstrang for det som forblir usynlig eller ikke-artikulert» (Bjørneboe 2011).

Interessant i denne sammenhengen er det at jeg samtidig føler Walter Benjamins (1892 – 1940) begrep om *aura* beskriver min opplevelse svært presist, og det til tross for at det på sett og vis står i et slags motsetningsforhold til teorien om fravær som produsent av nærvær. Begrepet er definert som en «unik fremtredelse av noe fjernt, så nær det enn måtte være» (Benjamin 1991:40), hvilket innebærer en følelse av distanse til objekter uavhengig av om de befinner seg i armlengdes avstand. Slik jeg forstår begrepet dreier det seg om en følelse av utilnærmedelighet til objektene, det være seg i Benjamins (1991) eget eksempel om å følge konturene til en fjellkjede mot horisonten, eller i mitt tilfelle; betrakte en forestilling som utspiller seg halvannen meter fremfor meg. Jeg har tidligere beskrevet hvordan forestillingen fremsto som et underliggjort univers, og til tross for den sterke følelsen av tilhørighet i teaterhendelsen, fremsto den også utilgjengelig. Det dreier seg altså om en kollaps av dikotomien tilgjengelig og utilgjengelig. Til tross for den fysiske nærheten fremsto den sceniske handlingen som utilnærmedelig for meg, som et univers som kun kan oppleves gjennom rollen som betrakter. Et fjernt univers det kun var mulig å betrakte på en armlengdes avstand, vel vitende at dersom jeg krysset grensene mellom scene og sal kunne illusjonene

brytes. På den ene siden opplever jeg altså en overveldende nærhet til noe fraværende eller distanserende, samtidig som jeg opplever en avstand og utilgjengelighet til noe som i realiteten befinner seg innenfor min fysiske rekkevidde.

Til tross for den, etter mitt syn mangelfulle, generelle redegjørelsen for nærværsbegrepet, gjør Erika Fischer-Lichte en innsats for nyansere begrepet gjennom å skissere tre ulike former for nærvær. De to første *weak concept of presence* og *strong concept of presence* hevdes oppfunnet av teatrets fiender (sic!), mens det siste; *radical concept of presence*, er hennes eget. *Weak concept of presence* beskriver det nærværet som produseres av skuespillerens *fenomenologiske* kropp gjennom hennes fysiske tilstedeværelse, mens *strong concept of presence* innebærer nærværet skapt av skuespillerens *semiotiske* kropp, gjennom portrettering av hennes karakter, evne til å holde på publikums oppmerksomhet, ta plass i rommet og påvirke tilskueren emosjonelt (Fischer-Lichte 2008). Hennes eget begrep om *radical concept of presence* definerer hun på følgende måte: «Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming – he perceives the circulating energy as transformative and vital energy» (Fischer-Lichte 2008:99). Jeg vil gjerne få understreke begrepet *embodied mind* i den foregående definisjonen, da Fischer-Lichte i stor grad vektlegger at det, for henne, mest fascinerende ved fenomenet nærvær er at komponenter fra vår kropp og vårt sinn inngår i en interaksjon – at fenomenet nærvær bryter ned dikotomien kropp versus sinn; det tydeliggjør at kroppen og sinnet ikke kan separeres fra hverandre, da den ene alltid er implisitt i den andre. Blant de tidligere representantene for denne måten å tenke på i teatret finner vi den polske teaterregissøren Jerzy Grotowski (1933 – 1999) og den italienske grunnleggeren av Odin Teatret, Eugenio Barba (1936 –). Grotowski redefinerte i sin tid forholdet mellom skuespilleren og hennes rollekarakter. Skuespillerens kropp var ikke noe verktøy for å realisere den dramatiske karakteren, men snarere motsatt: den dramatiske karakteren var kun et verktøy for skuespilleren, hvis kropp skulle stå i sentrum som noe spirituelt, som *embodied mind* (Fischer-Lichte 2008). For ham eksisterte det ikke noe skille mellom å *ha* en kropp og å *være* en kropp: «The body does not represent a tool – it is neither a means for expression nor material for the creation of signs» (Fischer-Lichte 2008:82). I følge Grotowski er ikke skuespilleren i kontroll over sin egen kropp, men gjør kroppen sin til en skuespiller som igjen handler som *embodied mind*. Skuespillere som mestrer denne transformasjonen er for Grotowski en *holy actor*. Ideen om denne hellige skuespilleren gir assosiasjoner til Barbabegrep om *the magic of presence*, hvilket i følge Fischer-Lichte

(...) lies in the performer's particular ability to generate energy so that it can be sensed by the spectators as it circulates in space and affects, even tinges, them. This energy constitutes the force emanating from the performer. Insofar as it animates the spectators to generate energy themselves, they will perceive the actor as a source of power. This unexpected energy flow thus transforms actor and spectator alike.

(Fischer-Lichte 2008:98)

Barba hevder altså at utvekslingen mellom scene og sal ikke baserer seg på skuespillernes smittende engasjement og lidenskap, men snarere deres evne til å produsere *energi* på scenen. Selv om forskjellen kan synes liten, er det min påstand at den er av en svært betydelig karakter. For der engasjement og lidenskap lett kan identifiseres og fremkalles, er energien et menneske utstråler langt vanskeligere både å spore og å styre. Nesten enhver skuespiller av yrke bør kunne klare å mobilisere et falsk engasjement på scenen for en kveld, men hans energier er han ikke herre over på samme måte. Den amerikanske teaterregissøren Robert Wilson (1941–) setter ord på dette i sin beskrivelse av skuespillerinnen Christine Osterlein: «(...) the eyes are so expressive even when she is barely moving. It is so staggering and penetrating... Sometimes when she just sits still she is so full of energy. (...) Most actors would seem like statues, but she is always alive and dangerous (...)» (Wilson i Fischer-Lichte 2008:84). I denne sammenhengen forstår jeg energi som noe uangripelig, nærliggende det man i spiritualistiske kretser vil omtale som aura (må i denne sammenhengen ikke forveksles med Walter Benjamins aura-begrep). Det er i overkant vågalt å skulle påstå at en skuespiller som sitter fullstendig stille, eller som i tilfellet *Vildanden del 2 – Director's cut* beveger seg med langsomme, stive bevegelser bak tykke masker, kan produsere mer energi, i ordets rette betydning⁹, enn en skuespiller som flakser engasjert rundt på scenen, skriker og utviser en lidenskap som mangler sidestykke i verden utenfor teatret. Men dersom vi skulle ta med i betraktningen min antakelse om at fravær har potensiale til å produsere og forsterke følelsen av nærvær i teatret, gir det mening at jeg gjennom min aktive persepsjon av den langsomme skuespillerens sceniske handlinger, produserer en følelse av nærvær som får meg til, i Barbas ord, å oppleve skuespilleren som en kilde til styrke. En styrke eller energi som igjen, i tråd med feedbackloopen, har potensiale til å virke tilbake på skuespillerne og skape en

⁹ **Energi** (fra gresk *ενέργεια* (*energeia*): virksomhet, handlekraft) er den evne et fysisk system har til å utføre [arbeid](#) ("Energi" 2009)

teaterhendelse preget av en sterk følelse av nærvær. Spørsmålet er om det er nødvendig at energien virker tilbake på skuespillerne for at det skal skapes en opplevelse av en hendelse, en utveksling? Igjen vil jeg vise til eksempelet med følelsen av Guds nærvær på tross av det fysiske fraværet. Se for deg en kvinne stående alene i et tomt kirkerom. Hun ber til Gud, og i sin sterke tro på hans eksistens og følelsen av hans nærvær føler hun seg hørt. Hun føler seg styrket og fortsetter å snakke til sin Gud, kirkerommet blir åsted for det hun opplever som en utveksling mellom menneske og Gud, en utveksling som styrker henne, og som hun i det hun forlater kirkerommet vil oppleve som en hendelse, som en *event*. Samspillet mellom kvinnens tanker, emosjoner og persepsjon konstituerer hele hendelsen, den avhenger ikke av noen fysisk tilstedeværelse av både aktør og tilskuer, men snarere av følelsen av den andre parts nærvær. På samme måte opplevde jeg en like sterk følelse av nærvær når scenen var tom for skuespillere. Nå føles det litt i overkant å sammenligne en troendes relasjon til Gud med min relasjon til Vinge/Müller og deres medskuespillere, men det er påfallende, og illustrerende at både Grotowski og Barba opererer med spirituelle og metafysiske begreper for sitt teater. Både den *hellige* skuespilleren og den *magiske* tilstedeværelsen impliserer en forståelse av det virkningsfulle teatret som ubegripelig – noe vi ikke kan begripe med vår rasjonelle fatteevne.

5.3 Forholdet mellom nærvær og representasjon

I estetisk teori har begrepene *nærvær* og *representasjon* vært ansett som motsetninger. Der nærvær knyttes til umiddelbarhet og autensitet, er representasjon forbundet med dramatiske karakterer, store narrativer og autoritativ kontroll. På 1960- og 70-tallet ser man en tendens til forsøk på å frigjøre skuespilleren og hennes kropp fra den kontrollen teksten og den dramatiske karakteren legger henne under; skuespilleren skulle bryte løs og omfavne spontaniteten og autensiteten produsert av deres fysiske eksistens (Fischer-Lichte 2008). Men å opprettholde denne dikotomien mellom nærvær og representasjon er ikke bærekraftig, hevder Fischer-Lichte (2008:147), og peker på at enhver karakter som kommer til live på en scene er resultatet av skuespillerens skaperverk. Han kopierer ikke noe som allerede er fiks ferdig skapt i det dramatiske verket, men skaper noe nytt og unikt som ikke kan eksistere utenfor ham. Det betyr likevel ikke at nærvær og representasjon er det samme, fortsetter Fischer-Lichte:

Even if the specific processes of embodiment are the same – which is the case whenever an actor ”playing” a role appears present throughout – the resulting perception differs significantly in each case. The difference between these various kinds of embodiment is a result of perception, as the phenomenon of perceptual multistability makes particularly evident.

Fischer-Lichte (2008:148)

Hun tillegger med andre ord tilskuerens persepsjon stor betydning for hvorvidt noe oppfattes som aktørens nærvær eller hans representasjon av en karakter. Det som i det ene øyeblikket kan oppfattes som nærvær av en tilskuer, kan han i det neste oppfatte som karakterens tilstedeværelse. I det ene øyeblikket ser vi Hamlet på scenen, i det neste får vi en følelse av et møte med en skuespiller på jobb. Fischer-Lichte finner det lite hensiktsmessig å forsøke finne noen psykologisk forklaring på dette fenomenet, og konsentrerer seg heller om det allerede nevnte begrepet *perceptual multistability*. I følge Wikipedia defineres fenomenet som «a form of perceptual phenomena in which there are unpredictable sequences of spontaneous subjective changes» (”Multistable perception” 2014), hvilket kan fremkalles av former som er for tvetydige til at det menneskelige synssystemet er i stand til å oppfatte det med en enkel persepsjon eller tolkning. Det beskriver godt fenomenet Fischer-Lichte skisserer. I forrige underkapittel redegjorde jeg kort for begrepene om *weak concept of presence* og *strong concept of presence*, hvor førstnevnte beskriver nærværet produsert av aktørens kropp, mens sistnevnte peker mot nærværproduksjonen som iverksettes av portretteringen av en karakter, altså representasjonen. Fenomenet *perceptual multistability* innebærer skifter mellom disse to persepsjonsformene: i det ene øyeblikket tar vi innover oss aktørens kroppslige tilstedeværelse, mens vi i det neste er fokusert på karakteren. Disse skiftene, og bruddene som oppstår i det mellomrommet der en form for persepsjon er brutt av, før en ny har rukket å bli etablert, får i følge Fischer-Lichte konsekvenser for tilskuerens totale persepsjon av forestillingen:

The transitional moment is accompanied by a profound sense of destabilization. The perceiving subjects remain suspended between two orders of perception, caught in a state of ”betwixt and between”. The perceiving subjects find themselves on the threshold which constitutes the transition from one order to another; they experience a liminal state.

(Fischer-Lichte 2008:148)

Begrepet om den *liminale tilstand* vil jeg komme tilbake til i et av de kommende underkapitlene, så jeg ønsker her å fokusere på disse skiftene og bruddene i persepsjonen og hvordan de påvirker oss. Jeg har hittil fokusert mye på Vinge/Müllers umenneskelige karakterer og fokuset på skuespillernes semiotiske kropper, som fremstår nærmest som über-marionetter i Gordon Craigs forstand. Men disse bruddene og skiftene mellom ulike persepsjonsformer, som Fischer-Lichte (2008) her beskriver som typiske for strategier i teater og performance art etter 1960, kan også spores i *Vildanden del 2 – Director's cut*. Den nevnte scenen hvor Gregers/Vinge legger seg på ryggen på scenegulvet, trekker ned buksene og urinerer inn i sin egen munn, tjener godt som eksempel. Mitt skifte i fokus fra Vinge som *karakteren* Gregers, til Vinge som *mennesket* Vegard Vinge kunne ikke vært mer markant. Og jeg tror det vil være rimelig å anta at fokuset til samtlige av mine medtilskuere også skiftet fra Vinges semiotiske kropp til hans fenomenologiske kropp. Men før vi vet ordet av det er vi kastet inn igjen i Vinge/Müllers underliggjorte univers av über-marionetter og semiotiske kropper og lyden av Gregers/Vinges utrop om «den totale og radikale fiksjon!». Disse skiftene medfører en utfordring for tilskueren, hevder Fischer-Lichte:

Throughout, the spectators become increasingly aware that they are unable to control these transitions. Some might try to "retune" their perception intentionally to retain either the order of presence or that of representation. However they soon realize that they cannot prevent the unintentional shifts and are fluctuating against their will

(Fischer-Lichte 2008:149)

Som publikummer mister man med andre ord kontrollen over egen persepsjon, noe som i følge Fischer-Lichte medfører at «the meanings generated through these perceptions are not intentional» (Fischer-Lichte 2008:149), hvilket igjen tvinger frem spørsmål knyttet til hvorvidt disse to formene for persepsjon skiller seg fra hverandre, og da spesielt i produksjonen av mening:

Does the perceptual order of presence (...) tend to produce meanings as sensations and emotions that are articulated physically and that can be perceived by others as physiological, affective, energetic and motor reactions? Likewise, does the perceptual order of representation tend to stimulate thoughts, ideas, and emotions which are articulated internally but hardly ever grow to a point where they overwhelm the spectators (...)?

(Fischer-Lichte 2008:149)

Selv besvarer Fischer-Lichte bekræftende på dette, med forbehold om at man ikke kan trekke noen slutning med universell gyldighet. Hun understreker at man gjennom teaterhistorien, og da kanskje spesielt på 1600- og 1700-tallet, ser at representasjonen også har fremkalt sterke følelser hos sitt publikum. Men i den begrensede konteksten av scenekunst etter 1960 hevder Fischer-Lichte at det er anledning til å trekke konklusjoner om at disse to ulike formene for persepsjon produserer et ulikt meningsinnhold hos sitt publikum. Om jeg selv skulle besvare disse spørsmålene, ville jeg påstå at *Vildanden del 2 – Director's cut* påkaller et behov for å utvide dette forbeholdet til å også gjelde en forestilling vist på Black Box teater i 2010. For selv om fokuset mitt skifter mellom skuespillernes semiotiske og fenomenologiske kropper gjennom hele den tolv timer lange forestillingen, finner jeg det problematisk å gå med på at det er representasjonen som får meg til å *tenke*, mens det er nærværet av aktørenes fenomenologiske kropper som får meg til å *føle*. Selv om jeg først og fremst vil hevde at tankene og emosjonene iverksettes både av nærværet og representasjonen, og at disse to, snarere enn å jobbe adskilt, virker sammen under hele forestillingen, synes jeg også det er relevant å bemerke at synet av Vegard Vinges nakne underliv, fremstilt som en urinfontene, iverksatte tankene og refleksjonene mine i større grad enn i noe annet tablå gjennom hele forestillingen. Etter å ha rynket på nesen og følt et lett fysisk ubehag av synet av et annet menneskes kroppsvæsker i fri utfoldelse, var det nemlig refleksjonene rundt samfunnskritikken stundet innebar som opptok meg i aller størst grad. Andre tablåer, hvor fokuset på aktørenes fenomenologiske kropper er holdt til et minimum, slik som det allerede nevnte tablået hvor Gregers/Müller blir banket opp av sin far, vekket derimot sterke emosjoner og et fysisk ubehag hos meg, snarere enn kompliserte tankeprosesser. Det er derfor min påstand at forholdet mellom nærvær og representasjon, tanker og emosjoner er i et konstant spill og kan ikke settes opp i noe årsak/virkning-forhold.

Det jeg derimot finner relevant ved Fischer-Lichtes teori om *perceptual multistability* er at den konstante vekslingen mellom disse to nevnte formene for persepsjon sikrer at ingen av dem oppnår noen permanent stabilitet (Fischer-Lichte 2008), men at hvert skifte «allows for a new perceptual content that contributes to the stabilization of the newly established order and, effectively, helps generate new meanings» (Fischer-Lichte 2008:150). Vekslingen mellom de konstruerte begrepene om nærvær og representasjon, effekt og meningsproduksjon åpner altså opp for nye og, slik jeg ser det; mer komplekse fortolkninger. Disse overleveres ikke fra aktører til tilskuere, men skapes av tilskuerne selv. Persepsjonen

og meningsproduksjonen blir dermed svært subjektiv og individuell, men det betyr ikke det at den er *solipsistisk*¹⁰, presiserer Fischer-Lichte (2008:150). Disse prosessene inngår nemlig som en del *the autopoietic feedbackloop*: «They draw the actor's and spectator's attention back onto themselves, whether through physical articulations (...) or via the perceptible actions that these articulations cause» (Fischer-Lichte 2008:150). Slik jeg forstår Fischer-Lichte her, kan det altså tenkes at disse skiftene påkriver en mer *aktivt betraktende* tilskuer. En tilskuer som ikke tillates å lene seg tilbake i setet og leve seg inn i fortellingene presentert av de sceniske karakterene på scenen, men snarere blir tvunget til å skifte mellom ulike persepsjonsformer, mellom skuespillernes fenomenologiske kropper og semiotiske karakterer, hvilket etterlater henne i et sparsommelig innredet fortolkningsrom hun selv må fylle med mening. Denne formen for aktiv betraktning inngår, som vi har sett, i feedbackloopen som konstituerer teaterhendelsen. Det er verdt å merke seg at Fischer-Lichte, i likhet med undertegnede, forholder seg til en *idealtilskuer* i sine betraktninger om feedbackloopen. Det finnes naturligvis eksempler på tilskuere som forholder seg relativt passive under en forestilling, for eksempel gjennom å sovne, eller som fullstendig desinteresserte sitter med armene i kors under hele forestillingen. Men dem er det, i denne sammenhengen, lite matnyttig å inkludere.

5.4 Kollaps av dikotomier

Gjennom *The Transformative Power of Performance* gjør Erika Fischer-Lichte rede for hvordan en rekke binære systemer, noen av dem allerede nevnt her, som subjekt versus objekt, kropp versus sinn og representasjon versus nærvær mister sin utvetydige mening, settes i bevegelse og i enkelte tilfeller kollapser fullstendig (Fischer-Lichte 2008). Andre eksempler, som har vært gjenstand for debatt i (relativt sett) nyere teaterhistorie er dikotomier som estetisk versus sosial, estetisk versus politisk, estetisk versus etisk, og som jeg her vil fokusere på: kunst versus virkelighet og verk versus hendelse.

Helt siden antikken har distinksjonen mellom kunsten og virkeligheten hatt stor betydning innenfor kunstteorien. Denne distinksjonens gyldighet har eksistert uavhengig av om

¹⁰ **Solipsisme** (av latin *solus* «alene» og *ipse* «selv»): Teori som hevder at jeg/et er det eneste som eksisterer og følgelig at verden og andre mennesker bare eksisterer som en del av jeg/ets bevissthet («Solipsisme» 2009).

kunstverket imiterer en allerede eksisterende virkelighet, eller om den skaper sin egen, uavhengige virkelighet (Fischer-Lichte 2008). Kunstverkets autonomi, forstått både som det som skiller den fra hverdagslige bruksobjekter, men også at kunstverket ble ansett som «transformed into a cache of truth and transfigured into a kind of grail» (Fischer-Lichte 2008:169), skulle sikre opprettholdelsen av skillet mellom kunst og virkelighet. Et skille den *historiske avantgarden*, som er en fellesbetegnelse på en rekke europeiske kunstbevegelser hovedsakelig surrealismen, dadaismen og futurismen, hadde som hovedmål å bryte ned ved inngangen til det tyvende århundre. Den historiske avantgarden opposisjonerte mot den borgerlige kunstinstitusjonen, forstått som både produksjonen og distribusjonen av kunst, men også som de herskende forestillinger om kunsten, som i stor grad bestemmer resepsjonen av verkene. Deres mål var å innføre en selvkritisk tilnærming til kunsten og føre kunsten tilbake til livspraksis, hvilket ville avdekke sammenhengen mellom kunstverkets autonomi og mangel på konsekvenser (Bürger 1998). Prosjektet, som ble forsøkt videreført av den såkalte neo-avantgarden på 1960- og 70-tallet, kan sies å danne grunnlaget for det Fischer-Lichte omtaler som *the performative turn*, og skiftet fra teatret som verk til teatret som hendelse. Innledningsvis i dette kapitlet nevnte jeg at jeg ville gjøre rede for hvordan Vinge/Müller kan sies å opposisjonere mot skiftet fra teater som verk til teater som hendelse. For å gjøre det vil jeg arbeide ut ifra følgende to forståelser av begrepene:

- 1) Ideen om teatret som verk er, om ikke ensbetydende med, så i alle fall nært beslektet med begrepet om kunstverkets autonomi.
- 2) Ideen om teater som hendelse baserer seg på et fokus på utvekslingen mellom scene og sal – på teatret som en grunnleggende sosial arena.

I kapittel 3.4 antydte jeg at Gregers/Müller ga meg assosiasjoner til Edward Gordon Craigs (1872-1966) *über-marionette*¹¹. Den engelske scenografen og teaterfornyeren argumenterte, rett i forkant av den historiske avantgardens storhetstid, for at teatret skulle kvitte seg med skuespillere og erstatte dem med en såkalt *über-marionette*. Craig begrunnet dette med at

¹¹ Konsept introdusert av Gordon Craig i artikkelen ”The Actor and the Uber-marionette” fra 1907 (publisert i 1908), men som ikke inneholder «a single clue as to the actual nature of what Craig meant by the term» (Le Bœuf 2010) og det foreligger heller ingen konsensus rundt den presise betydningen av begrepet. Jeg forstår derfor begrepet *via negativa*, altså gjennom hva det *ikke* er; skuespillerens fenomenologiske kropp.

spenningen mellom skuespilleren og hans karakter, basert på at han både *har* en kropp og *er* en kropp, gjorde ham utilregnelig i den estetiske prosessen (Fischer-Lichte 2008).

Skuespillerens ressurser var, i følge Craig, ikke fritt tilgjengelig for ham og derfor ikke noe han kunne være i fullstendig kontroll over: «In modern theatre, owing to the use of the bodies of men and women as *their material*, all which is presented there is of accidental nature... Art as we have said, can admit of no accidents. That then which the actor gives us, is not a work of art...» (Craig 1908:3). Craig ønsket med andre ord å sikre sine forestillings status som *verk*, gjennom å forby skuespillerens fenomenologiske kropp, i sin ufrivillige og ukontrollerbare natur, på scenen. Jeg tolker det dithen at Craig ville eliminere mulighetene for uforutsette utvekslinger mellom scene og sal og motsatte seg ideen om teatret som en sosial arena.

Jeg har gjennom denne oppgaven vist til en rekke eksempler på hvordan Vinge/Müller tidvis dekker til skuespillernes fenomenologiske kropp, blant annet gjennom maskebruk, unaturlige bevegelsesmønstre og forvrengte stemmer. Flere av disse grepene, om ikke eliminerer, reduserer risikoene for menneskelige glipper og forstyrrende distraksjoner underveis i forestillingen. Det tillater skuespillerne i stor grad å opptre som *marionetter*, dukker hvis eneste oppgave er å bevege seg etter bestemte mønstre. Jeg kan vanskelig se for meg at noe kan ligge tettere opptil Craigs begrep om über-marionetten, uten å faktisk erstatte skuespilleren med en mekanisk dukke. Dette grepet ga meg, når det virket på sitt sterkeste, utvilsomt en opplevelse av å betrakte et *lukket verk*, et verk hvis eksisterte uavhengig av sitt publikum. Kunstverkets autonomi har jeg allerede definert som det som skiller kunsten fra hverdagslige bruksobjekter, og kunstverkes anseelse som «transformed into a cache of truth and transfigured into a kind of grail» (Fischer-Lichte 2008:169). Og jeg vil legge til: ideen om kunstverket som kunstnerens skaperverk. Skal vi overføre dette til teatret, må forståelsen av en forestilling som autonom innebære at den a) ikke har noen samfunnsnyttig funksjon, b) at den betraktes som noe sann og nærmest hellig og c) at teaterforestillingen, snarere enn å oppfattes som en hendelse publikum kan påvirke, er regissørens verk. Som jeg har redegjort for, gikk forestillingens etiske, sosiale og politiske problemstillinger meg hus forbi, i det jeg ble dratt inn i forestillingens estetiske, underliggjorte univers. Noen nytteverdi, verken av samfunnsmessig eller annen art var for meg da ikke å spore. Det tilsynelatende rigide og urokkelige oppsettet, med definerte tablåer og innspilte replikker skaper også et inntrykk av en stram regi der en hver reaksjon fra publikum bare preller av. Med sin kombinasjon

livgivende kraft, funksjonsløshet og stramme regi, fremstår forestillingen nettopp som et autonomt kunstverk uten forbindelse til det virkelige liv.

Men bare tidvis. For i det neste øyeblikket løper Gregers/Vinge langs seteradene og skriker til publikum og oppfordrer oss til å danse med ham. I det han legger seg på ryggen og urinerer i sin egen munn er det en klar provokasjon, en handling Vinge vet at publikum ikke vil stille seg likegyldige til, men reagere både fysisk og mentalt på. Forestillingens langvarighet er også bestemt ut ifra en tanke om at det skal oppstå et forhold mellom aktører og publikum. Til Festspillenes eget magasin, *Festimpulser* (2009) uttalte Vinge følgende: «I dag skal alt skje så fort, og tidsaspektet er helt forsvunnet. Men for at forhold skal oppstå, trenger man tid. Vi jobber med langsomhet. Det kan være slitsomt, men det er slitsomt å komme under huden på folk» (Tønder 2009a). Utsagnet impliserer Vinges behov for å opprette et forhold til sitt publikum for å komme under huden på dem, som igjen impliserer et behov for å opprettholde, og styrke, teatret som sosial arena. I kapittel 3.4 insinuerte jeg at Vinge/Müllers *Vildanden*-forestilling under Festspillene i Bergen, om enn ufrivillig, kollapset dikotomien kunst versus virkelighet i det Per Boye Hansen forsøkte å stanse forestillingen: Virkeligheten, representert ved Boye Hansen ble integrert i forestillingen, og kunsten, representert ved Gregers/Vinge ble tvunget til å forholde seg til den. Og jeg har, gjennom dette kapittelet, hevdet at Vinge/Müller bryter ned dikotomien representasjon versus nærvær, fravær versus nærvær, utilgjengelighet versus tilgjengelighet, kropp versus sinn, følelser versus tanker og persepsjonen av semiotiske kropper versus persepsjonen av fenomenologiske kropper. Dette kapittelet vil jeg avslutte med å påstå at Vinge/Müller, med *Vildanden del 2 – Director's cut* også kollapser dikotomien teater som verk versus teater som hendelse.

6 *Vildanden del 2 – Director's cuts* rituelle aspekter

«We feel we should have rituals, we should do 'something' about getting them and we blame the artist for not 'finding' them for us» (Brook 1968:51).

Sitatet over tilhører den britiske regissøren og teatervisjonæren Peter Brook (1925–). Brook er langt fra alene om å trekke linjer mellom teatret og ritualet, og i dette kapitlet vil jeg se nærmere på teoriene til to sentrale tenkere på dette feltet: Den amerikanske professoren i teatervitenskap og grunnleggeren av The Performance Group, Richard Schechner (1934–), og den britiske antropologen Victor Turner (1920–1983). Begge har de vært sentrale for utviklingen av performanceteori, en betydningsfull retning innenfor teatervitenskapen de siste førti årene, som trekker på både sosialantropologiske og teatervitenskapelige teorier.

6.1 Performanceteori som ramme for ritualteori

I kjernen av performanceteorien ligger en idé om *performance* som et svært inkluderende begrep, hvor teater kun er «(...) one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life (..) – through to play, sports, theatre, dance, ceremonies, rites (...)» Schechner (2003:xvii). Schechner vektlegger både performance i hverdagslivet (inspirert av sosiologen Erving Goffmanns *The Presentation of Self in Everyday Life* fra 1959) og performance i sport og lek, mens jeg her vil fokusere på det som har vært hovedanliggende for både Turner og Schechner: Å avdekke fellestrekk mellom ritualer og teater. Schechner har kritisert antropologer ved University of Cambridge for deres teorier om at teatret *springer ut* av ritualet – teorier som har skapt grobunn for en tendens, blant representanter for det eksperimentelle teatret, til å forsøke å skape teater som søker mot sitt opphav: Teater som ligger tett på ritualer fra pre-industrialiserte samfunn. Schechner hevder på sin side at teatret ikke har sitt opphav i ritualet i noe større grad enn det har sitt opphav i underholdning: «It originates in the binary system efficacy – entertainment which includes the sub-set ritual theatre» (Schechner 2003:156). For Schechner (2003) er ambisjonen om å bringe teatret tilbake til ritualet ensbetydende med et ønske om å skape en virkningsfull forestilling som endrer sitt publikum, og i følge ham kan skiftet fra teater til rituale først skje i det øyeblikket publikum går fra å være en samling

separate individer til å blir en samlet gruppe deltakere. I *Between Theatre and Anthropology* (1985) skriver Schechner:

Either permanently as in initiation rites or temporarily as in aesthetic theatre and trance dancing, performers – and sometimes spectators too – are changed by the activity of performing. How is a permanent transformation or a temporary transition achieved? Is Oliver playing Othello different than a Noh actor performing the mask of Benkei or a Balinese sanghyang dancer in trance? Is there any real difference in meaning among the various terms different cultures have devised to describe what performers do?

(Schechner 1985: 4)

Han insinuerer altså at det ikke er noen definerbar forskjell mellom en tradisjonell vestlig skuespiller som spiller en dramatisk karakter og en deltaker i et rituale. All performance er, med Turners ord: *as if*, eller med Schechners: *make-believe* eller *make-belief*.

Performances can be either ‘make-belief’ or ‘make-believe.’ The many performances in everyday life such as professional roles, gender and race roles, and shaping one’s identity are not make-believe actions (as playing a role on stage or in a film most probably is). The performances of everyday life – ‘make-belief’ – create the very social realities they enact. In ‘make-believe’ performances, the distinction between what’s real and what’s pretended is kept clear.

(Schechner 2006: 42)

Både den tradisjonelle skuespilleren og deltakeren i et rituale kan tenkelig egne seg som analyseobjekt for det Eugenio Barba omtaler som teaterantropologi: «the study of the biological and cultural behaviour of man in a theatrical situation, that is to say, of man presenting and using his physical and mental presence in accordance with laws differing from those of daily life» (Barba sitert i Schechner 1985:149), men vel så interessant er det også å reflektere over hvorvidt disse to formene for *make-believe* har ulik effekt på sitt publikum, eller sine deltakere. Performanceteori er som nevnt et stort felt, så i det følgende vil jeg derfor konsentrere meg om begrepene om det liminale og *communitas*.

6.2 *Vildanden del 2 – Director's cut som liminalfase*

When oppositions dissolve into one another our attention focuses on the transition from one state to the next. The space between opposites opens up; the in-between thus becomes a preferred category. Again and again we have seen that the aesthetic experience enabled by performances can primarily be described as a liminal experience, capable of transforming the experiencing subject.

(Fischer-Lichte 2008:174)

Som sitatet over sier noe om, skaper kollapsen av dikotomier, og overgangen fra et stadiet til neste, potensiale for et mellomrom, en *liminal erfaring*. Begrepet liminal stammer fra det latinske *līmen* og betyr terskel. Begrepet er hentet fra ritualteorien, nærmere bestemt antropologen Arnold van Gennep (1873-1957). I sitt studie *The Rites of Passage* fra 1909, gjorde han rede for hvordan ritualer ofte innebærer overgangsfaser ladet med tung symbolikk. Han delte disse overgangsritualene inn i tre faser:

- 1) *Separasjonsfasen*, hvor deltakerne rives løs fra deres daglige kontekster og sosiale miljø.
- 2) *Liminalfasen*, hvor deltakerne settes i en ekstraordinær tilstand som åpner opp for nye, og til dels forstyrrende, erfaringer.
- 3) *Gjeninnsettelsesfasen*, hvor deltakerne gjeninnføres i sitt sosiale miljø, med sin nye status og identitet.

Liminalfasen innebærer ofte en opplevelse av tvetydighet og desorientering, i det øyeblikket ritualets deltakere ikke lenger besitter sin tidligere status, og ennå ikke har oppnådd noen ny. Deltakerne står dermed på terskelen mellom sin fortidige og fremtidige måte å leve på. I sin bearbeidelse av van Genneps teorier hevder Victor Turner at denne liminale fasen skaper en eksperimentell og innovativ sfære, ved at man i den liminale fasen prøver ut nye væremåter som deretter blir akseptert eller forkastet. Endringene som oppstår i denne liminale fasen påvirker vanligvis deltakernes sosiale status og driver dermed frem endringer for hele det sosiale samfunnet, påpeker Turner (Fischer-Lichte 2008) og hevder videre at ritualenes viktigste funksjon er å etablere og fornye sosiale gruppers status som samfunn. Turner hevder at for både individet og sosiale grupper består livet av en form for dialektisk prosess mellom *communitas* (opphevede strukturer) og struktur, homogenitet og differensiering, likhet og ulikhet, og at man i overgangen fra, la oss si, høy til lav status opplever en limbo av

statusløshet (Turner 1997). Det er denne limboen vi kaller en liminaltilstand. Subjekter i denne fasen er i et ingenmannsland, de er «neither here nor there», skriver Turner, hvilket han forklarer med at de er «betwixed and between the positions assigned and arrayed by law, costum, convention, and ceremonial. As such, their ambigious and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions» (Turner 1997:95). Denne tilstanden av *betwixed and between* realiseres ofte som en psykisk transformasjon i følge Fischer-Lichte (2008): «in other words a change to the physiological, energetic, affective and motoric state». Disse endringene i liminalfasen, kan i følge Fischer-Lichte fremkalles av kollapsen av dikotomier. Med referanse til teaterproduksjoner hvor dikotomier som kunst versus virkelighet og estetisk versus sosial/politisk kollapse, begrunner Fischer-Lichte sin påstand på følgende måte:

Since binary oppositions serve not only as tools to describe the world but also regulate our behaviour and actions, their destabilization and collapse shatters both our perceptual and behavioural framework. Binaries allow us to deduce various frameworks, such as "this is theatre" or "this is a social or political situation". Each of their frames contains guidelines for appropriate behaviour in any of the situations they encompass. By allowing seemingly contrasting frames to collide, the performances moved spectators in between the prescribed rules, norms and orders.

(Fischer-Lichte 2008:177)

I forrige kapittel redegjorde jeg for en rekke dikotomier som kollapse i *Vildanden del 2 – Director's cut*, og det er min påstand at flere av disse kollapsene kan, til tross for at de ikke har en like åpenbar regulerende effekt på vår adferd som dikotomiene estetisk versus sosial, også kan hevdes å skape en liminal tilstand ved sin kollaps. Som jeg har vært inne på forhindrer vekslingen mellom representasjon og nærvær, mellom persepsjonen av skuespillerens fenomenologiske og semiotiske kropp, tilskueren i å bli en passivisert mottaker av en ferdig tolkning. I det ene øyeblikket oppfatter hun den sceniske handlingen som fiktiv og skuespilleren som leverandør av tegn, mens hun i det neste opplever handlingen som reell og skuespillerens kropp som nærværende. I disse skiftene oppstår det et mellomrom, hvor tilskueren ikke har rukket omstille seg og etablere en ny fortolkning etter at hennes forrige har slått sprekker. Dette mellomrommet kan omtales som en liminalfase, som tilskuerne ikke kommer ut av før de har etablert en ny fortolkning. Gjennom hele forestillingen kollapse og gjenopprettes disse dikotomiene, hvilket innebærer at vi som

tilskuere potensielt beveger oss inn og ut av liminalfaser gjennom hele forestillingens tolv timer. Eller sameksisterer denne liminaltilstanden hele tiden med vår normaltilstand, slik den britisk-amerikanske antropologen Colin Turnbull (1924–1994) hevder? I følge Turnbull (1990) har vi bare tilgang på denne liminaltilstanden så lenge vi ikke begrenser vår tilnærming til å være rasjonell, objektiv og analytisk.

Liminality is a subjective experience of the external world (...). It's integrative of all experience; in the liminal state disorder is ordered, doubts and problems removed, the "right" course of action made clear with a rightness that is both moral and structural since the inevitable discrepancies between belief and practice in the external world are among the many problems ordered and removed in the liminal state.

(Turnbull 1990:80)

Hvis vi følger Turnbulls teorier kan vi altså se på hele *Vildanden del 2 – Director's cut* som en liminalfase, snarere enn bestående av en serie separasjons-, liminal- og gjeninnsettelsesfaser som jeg antydte over. Dersom man som tilskuer ga slipp på den rasjonelle, objektive og analytiske tilnærmingen til verket og nærmest henga seg til det, slik jeg opplevde å gjøre, kan vi tenke oss en modell som ser omtrent slik ut:

- 1) Separasjonsfasen: Tilskuerne forlater sine arbeidsplasser, hjem og hverdagstilstander til fordel for Store scene på Black Box teater og forestillingen *Vildanden del 2 – Director's cut*.
- 2) Liminalfasen: De tolv timene inne i mørket som en ekstraordinær tilstand hvor det åpnes opp for nye, og til dels forstyrrende, erfaringer.
- 3) Gjeninnsettelsesfasen: Tilskuerne forlater teatersalen og Black Box teater neste dag, reiser hjem til sine hjem eller på arbeidsplassen, med opplevelser, tanker, erfaringer og refleksjoner som, midlertidig eller permanent, har påvirket dem.

Liminalfasen er i følge Turnbull altså en subjektiv erfaring av den eksterne verden, hvor problemer, tvil og uoverensstemmelser mellom tro og praksis oppheves. Det må også kunne sies å være tilfelle for *Vildanden del 2 – Director's cut*. For til tross for at Vinge/Müller problematiserer både sentrale samfunnsproblemer og de norske kulturinstitusjonenes omgang med Ibsen opplevde jeg at forestillingen også, om ikke løste disse problemene, presenterte

løsningsforslag som på det tidspunktet fremsto som adekvate. Det tok ikke mange dagene før spørsmålene igjen måtte reises, men nå med en ny bevissthet.

Fischer-Lichte påpeker at når hun omtaler estetiske erfaringer av teater og kunst som liminale erfaringer innebærer ikke dette å sette likhetstegn mellom et rituale og en teaterforestilling, selv om det kan være vanskelig å finne kriterier for å skissere et distinkt skille mellom dem (Fischer-Lichte 2008). Både ritualer og teater kan involvere en form for manus eller forestillingstekst, være innøvd eller improviseres, og begge konstruerer virkeligheter og underholder sitt publikum. Hun slår likevel fast at i motsetning til ritualene har ikke en teaterforestilling samme anerkjennelse fra sitt publikum som deltakerne i et sosialt rituale, og det mangler også evnen til å endre deltakernes sosiale status. Schechner problematiserer også dette i det han skisserer et skille mellom transformative og *transitory*, eller forbigående, performance.

Turner hevder at liminalfasene, slik de har tatt form i ritualene til før-industrielle jegersamfunn, er analoge til de man kan finne i kunst og sport og lignende i industrialiserte og post-industrialiserte samfunn, men han omtaler sistnevnte som *liminoide*. Distinksjonen mellom liminal og liminoid går hovedsakelig på at de liminale ritene er obligatoriske, mens de liminoide er frivillige. Til tross for at jeg anerkjenner denne distinksjonen vil jeg likevel holde fast ved begrepet om en liminalfase i min omtale av *Vildanden del 2 – Director's cut*. Det må likevel presiseres at jeg, i likhet med Erika Fischer-Lichte (2008) ikke setter likhetstegn mellom den liminale erfaringen i teateret og den man kan oppnå i et rituale: Det finnes et skille mellom kunsteriske og rituelle performanser, men det er vanskelig å skissere noen klare kriterier for dette. Da Vinge/Müller er blant de mange kunstnerne som beveger seg i grenseland mellom teater og rituale finner jeg det nyttig å forholde meg til liminalitetsbegrepet.

6.3 Communitas - hierarkiets motsetning

I en lengre tekstpassasje beskriver Turner tilstanden til subjekter i liminalfasen på følgende måte :

Liminal entities, such as neophytes in initiation or puberty rites, may be represented as possessing nothing. They may be disguised as monsters, wear only a strip of clothing, or even

go naked, to demonstrate that as liminal beings they have no status, property, insignia, secular clothing indicating rank or role, position in a kinship system - in short, nothing that may distinguish them from their fellow neophytes or initiands. (...) Among themselves, neophytes tend to develop an intense comradeship and egalitarianism. Secular distinctions of rank and status disappear or are homogenized.

(Turner 1997:95)

Liminaliteten kjennetegnes av en blanding av «lowliness and sacredness, homogeneity and comradeship» (Turner 1997:96), men også *a moment in and out of time*, som Turner beskriver det. For et øyeblikk eller en avgrenset periode frigjøres subjektene fra de vante sosiale strukturer, og opplever sitt sosiale miljø som et ustrukturert og, slik det er beskrevet i sitatet over, *udifferensiert* miljø. Det er dette ustrukturerte og udifferensierte miljøet Turner velger å kalle et *communitas*. *Communitas* er strukturens motsetning: «Communitas is of the now; structure is rooted in the past and extends into the future through language, law, and custom» (Turner 1997:113). Turners definisjon ligger tett på filosofen Martin Bubers definisjon av begrepet, selv om Buber foretrekker begrepet *community*, for å «distinguish this modality of social relationship from an "area of common living"» (Turner 1997:96):

Community is the being no longer side by side (and, one might add, above and below), but *with* one another of a multitude of persons. And this multitude, though it moves towards one goal, yet experiences everywhere turning to, a dynamic facing of, the others, a flowing from I to Thou.

(Buber i Turner 1997:126-127)

Oppsummert kan vi si at et *communitas* oppstår i det øyeblikket en gruppe individer opphører å være meg og dem, og bli et *vi*.

Turner skiller mellom tre typer *communitas*: den ideologiske, den normative og den eksistensielle/spontane. Da sistnevnte er mest anvendelig i min analyse av *Vildanden del 2 – Director's cut* vil jeg begrense meg til å ta for meg den her. Turner beskriver den spontane formen for *communitas* som «approximately what the hippies today would call a "happening"» (Turner 1997:132) og viser med det til forsøkene blant annet hippiebevegelsen har gjort på å gjenskape spontane *communitas* slik man oppfatter dem i ritualer fra pre-industrialiserte samfunn:

The kind of *communitas* desired by tribesmen in their rites and by hippies in their "happenings" is not the pleasureable and effortless comradeship that can arise between friends, coworkers, or professional colleagues any day. What they seek is a transformative experience that goes to the root of each person's being and finds in that root something profoundly communal and shared.

(Turner 1997:138)

Der menneskenes ordinære, strukturerte liv i stor grad består i avgjørelser som må tas, medmennesker som må tas hensyn til, samt psykiske og fysiske vansker som må overkommes (Turner 1997), har det spontante *communitas* noe magisk over seg: en følelse av en ubegrenset styrke.

Hvis vi nå tar utgangspunkt i at de tolv timene *Vildanden del 2 – Director's cut* varte kan leses som en liminalfase, vil jeg også antyde at de sosiale båndene mellom tilskuerne, og til aktørene, også kan leses som et spontant *communitas*. Som jeg beskrev innledningsvis i denne oppgaven følte jeg tidlig på et slags samhold mellom publikum: Et slags *oss*, et *vi* som ikke hadde latt oss skremme tabloidpressens advarsler om blod, bæsje og kjønnsorganer. Men tidvis i løpet av disse tolv timene ble dette også ytterligere forsterket. Jeg fikk en følelse som ligger nært på det Turner beskriver som et *spontant communitas*: en nærmest spirituell følelse av styrke, av at hverdagslige og eksistensielle problemer opphørte å eksistere, at sosiale konvensjoner og hierarkier ikke lenger gjaldt: det spilte ikke lenger noen rolle om man hadde doktorgrad i teatervitenskap eller om man var på sin første teaterforestilling: det handlet ikke om å vite eller forstå, men å være tilstede. Uten at noen sa et ord eller gjorde annet enn å betrakte forestillingen som utspilte seg foran oss ga det meg en følelse av et samhold: at vi sammen gjennomgikk en transformativ erfaring som kom til å endre oss (eller i alle fall vårt teatersyn). Slik jeg opplevde det opphørte publikum å være en samling individer og ble et fellesskap: et *vi*. Skal vi tro Schechner (2003) kan det innebære det at forestillingen har potensiale til å skifte fra å være teater til å bli et rituale.

7 Et hellig, fattig og dobbelt teater

Våren 2010 hadde jeg som sosiologistudent meldt meg opp til faget TEA1200 – *Teaterteori og manifest* ved Universitetet i Oslo. På leselisten sto blant annet Peter Brooks *The Empty Space* (1968), Jerzy Grotowskis *Towards a Poor Theatre* (1968), og Antonin Artauds *Det dobbelte teater* (1938). De øvrige fagene mine ble neglisjert den våren, for jeg ble fullstendig oppslukt i disse teatervisjonærenes ideer om det virkningsfulle, viktige teatret som tok sitt publikum med storm. Min begeistring til tross leste jeg dem aldri som noe annet enn abstrakte ideer og utopiske visjoner, fullstendig umulig å realisere på en scene – ikke i deres egen samtid, og i hvert fall ikke i dag. Ved soloppgang 26. mai 2010 hadde det endret seg. For meg hadde *Vildanden del 2 – Director's cut* realisert alle disse visjonærenes visjoner – samtidig. Det som hadde vært abstrakte ideer fremsto plutselig som gjennomførte strategier, og utopiene var blitt realiteter, uten at jeg kunne peke på hvordan, eller når det skjedde. Vinge/Müllers teater var både hellig, dobbelt og fattig¹². Jeg skulle gjerne hatt anledning til å redegjøre for hvordan jeg leser Vinge/Müllers tilknytning til både Brook, Artaud og Grotowski, men av plasshensyn har jeg blitt nødt til å begrense meg til å gjøre rede for forbindelsene mellom *Vildanden del 2 – Director's cut* og Antonin Artaud (1896-1948)¹³. Sentralt her vil bli min egen lesning av Artauds tekstsamling *Le Théâtre et son double* fra 1938, eller *Det dobbelte teater*¹⁴ som den heter i Kjell Helgheims oversettelse, samt Helgheims lesning av Artaud, redegjort for i hans *Grusomhetens teater* (1977).

7.1 Antonin Artaud og Grusomhetens teater

Antonin Artaud var skuespiller, teaterteoretiker og teaterleder, lyriker og essayist. Han var kulturskribent i alle betydninger av ordet; han skrev om malerkunst, film, teater og litteratur,

¹² Refererer til Peter Brooks begrep om *holy theatre*, Grotowskis begrep om et fattig teater, og Artauds begrep om det dobbelte teater.

¹³ Indirekte gjøres Brook og Grotowski relevante likevel, fordi Artaud er en uttalt inspirasjon for Brooks begrep om *holy theatre* og selv om Grotowski angivelig nektet å ha lest Artaud vil jeg våge å påstå at man i hans *Towards A Poor Theatre* (1968) kan trekke tydelige linjer til Artaud.

¹⁴ Oversettelsen av *Le Théâtre et son double* til *Det dobbelte teater* er noe misvisende understreker Helgheim: «Teatret er «dobbelt» eller tosidig, men den franske tittelen understreker like meget hver del av denne dualitet, le théâtre *et son double*» (1977:174).

dessuten artikler hvor temaet er kulturen selv, - med flengende kritikk av den døde kultur slik den finnes i Vest-Europa, og kanskje særlig i Frankrike, hvor kultur - i følge Artaud - er synonymt med formell estetikk og abstrakt intellektualisme. Beskrivelsen av Vesterlandenes undergang utfylles av den vage drøm om Orientens sivilisasjon som Artaud deler med surrealistene. Men etter Artauds opphold blant indianere i Mexico viker de orientalske fantasier plassen for ekstatiske skildringer av de utvalgte steder på jorden hvor han selv har erfart at kulturen betyr noe for menneskene, hvor den styrer deres tanker og liv og ikke bare er gjenstand for estetisk nytelse.

(Helgheim 1977:7)

Slik åpner professor i teatervitenskap, Kjell Helgheim sitt forord til boken *Grusomhetens teater* (1977). Sitatet oppsummerer det jeg anser som hovedtrekkene i Artauds teatervisjoner: en forakt mot den vest-europeiske, formelle estetikken, og et brennende ønske om å lage et teater som har en sterk effekt på sine tilskuere. Tittelen på Helgheims bok refererer til navnet Artaud selv ga sitt idealteater. I ”Manifest for Grusomhetens teater” fra 1932 lanserer Artaud begrepet *grusomhetens teater*: «Uten et element av grusomhet som basis for enhver forestilling, er teatret ikke mulig» (Artaud 2000:88). Grusomhet er for Artaud ikke synonymt med fysisk vold, men en form for åndelig kraft som manifesterer seg fysisk og resulterer i en form for legemlig smerte; den er rigid, ubønnhørlig og deterministisk i relasjon til mennesket – grusomheten er en handling som skjer med *nødvendighet* (Helgheim 1977). Artaud presiserer:

Vi kan meget godt forestille oss en ren grusomhet uten legemlig ødeleggelse. Og filosofisk sett, hva er grusomhet? I relasjon til det åndelige vil grusomhet si: strenghet, uforsonlig bestemmelse og handling, en absolutt og ugjenkallelig beslutning. Den vanlige filosofiske determinisme er, hva vår eksistens angår, et uttrykk for grusomheten.

(Helgheim 1977:33)

I praksis dreier det seg ikke om å vise den grusomhet som menneskene utøver mot hverandre, men snarere «den langt frykteligere og uavvendelige grusomhet som tingene kan utøve mot oss» skriver Artaud (2000:72) og utdyper: «Vi er ikke frie. Og himmelen kan fremdeles falle i hodet på oss. Og teatret er til for å lære oss dette først og fremst» (Artaud 2000:72).

Grusomhetens teater omtales ofte, av Artaud selv, som det *metafysiske teater*: «Teatret er formen, uttrykket, den materielle scene. Til denne formen synes å svare et bestemt innhold av åndelig art, en metafysisk realitet eller livskraft» skriver Helgheim (1977:30). Det er ikke noe

mysterium at Artauds begrep om grusomhet har vært gjenstand for misforståelser og motstridende fortolkninger. Som Helgheim skriver «fortoner det seg innlysende (...) at intet forfatterskap er mindre teoretisk enn Artauds verk, når vi med teori mener en systematisk, velordnet fremstilling av et problem-område med kritisk refleksjon over de spørsmål som reises» (Helgheim 1977: 9). Helgheim omtaler hans teorier som *et skrik* og setter spørsmålsteget ved hvorvidt Artauds verk i det hele tatt kan forklares og kommenteres, men snarere bare kan siteres (Helgheim 1977:9). «En dypere forståelse av denne grusomhet kan kun hans teateroppføringer gi» hevder Helgheim (1977:34). I det følgende tar jeg derfor ikke sikte på å forklare Artauds begrep om grusomheten, men snarere presentere det i relasjon til et av Artauds egne oppføringer, på en slik måte at det kan anvendes som verktøy i min analyse av *Vildanden del 2 – Director's cut*.

I 1933 starter Artaud arbeidet med å opprette et teaterselskap ved navn Grusomhetens teater, hvis oppgave skulle være å realisere hans teatervisjoner. I 1935 oppfører kompaniet sin eneste forestilling: en oppføring av *Les Cenci*, Artauds mest omfattende skuespill. I skuespillet, som består av fire akter, møter vi en gammel hertug ved navn Cenci, som ønsker bekrefte legenden om sin ondskap. Han inviterer til en bankett hvor han i gjestenes påsyn forkynner sitt budskap: to av hans forhatte sønner er endelig omkommet. Han skåler for sin families undergang og forsøker voldta sin egen datter, Béatrice.

Jeg tør påstå at dialogen i denne tragedie har en sjelden voldsomhet. Det finnes intet av våre tradisjonelle begreper om samfunn, orden, rett, religion, familie og fedreland som ikke her blir angrepet (...) Og at dette angriper jeg langt mindre på det sosiale plan enn på det metafysiske (...) Jeg holder meg på de rene idéers plan, og dermed blir det ikke min oppgave å gjøre rede for en rekke menneskelige nyanser som bare ville hemme meg og lamme enhver handling.

(Artaud i Helgheim 1977:36)

I tredje akt har Cenci omsider klart å voldta sin datter, som nå søker hevn. Med hjelp fra presten Orsino (som elsker henne), og broren Giacomo (som også har arvet sin fars unaturlige kjærlighet til Béatrice) tar hun livet av sin far: Cenci blir funnet på sitt værelse med en spiker gjennom øyet. I siste akt blir vi vitne til tortureringen av Béatrice, som innrømmer drapet, men nekter straffskyld. Den onde paven underskriver likevel dødsdommen, til Béatrices store

fortvilelse: «Hvem kan forsikre meg om at jeg der oppe ikke vil treffe min far igjen?»
(Helgheim 1977:36).

Jeg understreker at dette er en tragedie og ikke et drama: for her er menneskene mer enn mennesker, nærmest guder. De er hinsides skyld og uskyld, underlagt den samme grunnleggende amoralitet som gudene i de antikke mysterier, som all tragedie er sprunget ut fra (...)

(Artaud i Helgheim 1977:36)

Av dette kan vi tolke at Artaud ønsker å utelukke, ikke bare det samfunnsorienterte, sosiale drama, men også det psykologiske karakterdramaet (Helgheim 1977:43). I *Cenci* finnes ingen psykologiske skildringer, hvilket gjør teksten «spesielt dynamisk i sin voldsomhet, den er nærmest ren handling» (Helgheim 1977:36). Stykket kan derfor sies å være en *umenneskelig* tragedie, både gjennom handlingens voldsomhet, men også gjennom den kortfattede dialogen (Helgheim 1977). Artaud ønsket seg bort fra det litterære teateret hvor dialogen sto i fokus, hvilket gjenspeiler hans problematiske forhold til språket. Gjennom de stadige gjentakelser og kontradiktoriske utsagn som preger hans tekster, får man inntrykk av at Artaud stadig sliter med å uttrykke språklig det han ønsker å ytre. Han uttrykker frustrasjon over at «tanken unnslipper ham fordi han ikke makter å gripe den i en språklig form» (Helgheim 1977:46) og tar til orde for å «[s]lå i stykker språket for å røre ved livet» (Artaud 2000:16): å skape et konkret og fysisk scenespråk som skal «nyttes i sin egenart og ikke forsøke utsi det samme som ordene» (Helgheim 1977:62). Dette språket, eller den *sceniske poesien* som Artaud kaller det, er knyttet til alle sceniske uttrykksformer (musikk, dans, pantomime, mimikk, gestikulasjon, arkitektur, belysning og dekorasjon), men også intonasjonen og toneklangen av et uttalt ord (bare ikke den begrepsmessige betydningen av det). Denne sceniske poesien skal lede til Artauds *sjokkteater*: bildene skal være så voldsomme at de ryster tilskueren fysisk. Artauds ønske om å *slå i stykker språket*, må likevel ikke tolkes helt bokstavelig: Artaud benytter seg selv av det verbale språket i sine forestillinger, for «det er ikke tale om å avskaffe det talte sprog i teatret, men å forandre dets funksjon og fremfor alt redusere dets plass» (Artaud i Helgheim 1977:64). Disse visjonene danner trolig grunnlag for hans fascinasjon for det balinesiske teateret, som han bevitnet en forestilling av i Paris i 1931¹⁵.

¹⁵ Selv om det ikke er slik, som det ofte har blitt fremstilt, at Artauds teaterteori er et resultat av hans erfaringer med denne forestillingen: «Denne opplevelsen ga støtet til det intense teaterteoretiske

Her finner Artaud realisasjonen av idéen om det rene teater, et teater som ikke utspiller seg mellom menneskelige følelser, men mellom åndelige tilstander, redusert til gester (Artaud 2000): «I alle disse gestene, disse kantete og brutalt avklipte positurene, (...) denne knirkingen av menneskeroboter, disse dansene utført av levende dukker (...) oppstår et nytt fysisk språk, basert på tegn og ikke lenger på ord» (Artaud 2000:50). Artaud lar seg dessuten fascinere av det han oppfatter som en rigid regi, hvor iscenesetteren, eller *sermonimesteren* som han kaller ham, er i full kontroll over forestillingen og utelukker enhver form for improvisasjon. Dette beror midlertidig på en misforståelse, påpeker Helgheim (1977), for det balinesiske teatret er et dansedrama bestående av rituelle handlinger som inngår i deres religiøse liv: gjennom dansen kommer skuespillerne i transe. Det forblir uklart hvorvidt Artaud «prosjiserer sine idéer over på Det balinesiske teater, eller om han virkelig har sett et teater som sammenfaller med hans eget ideal» (Helgheim 1977:61), men det kan i alle fall slås fast at det er påfallende likheter mellom Artauds beskrivelse av det balinesiske teatret og hans teatervisjoner. Det balinesiske teateret er dermed, sammen med *Cenci*, egnet som eksempler på en konkret realisering av Artauds visjoner, og vil i det følgende bli et nyttig verktøy i min argumentasjon for Vinge/Müllers Artaud-tilknytning.

7.2 *Vildanden del 2 – Director's cut* som realisering av Artauds visjoner

[Artaud] er like imponert over disse «krigere i transe» som av den omhyggelige matematiske beregning som ligger til grunn for forestillingen. Kan imidlertid en fullstendig fastlåst iscenesettelse hvor hver minste detalj er innøvd, resultere i en transe?

(Helgheim 1977:61)

Spørsmålet over er strengt tatt en omformulering av denne oppgavens hovedspørsmål: *Hvordan har det seg at en så fastlåst iscenesettelse, hvor hver minste detalj er innøvd, kan resultere i en transelignende tilstand for meg som publikummer?* Artaud refererer riktig nok til utøvere i transe, så å overføre dette direkte til publikum er ikke uproblematisk. Jeg velger likevel å foreta denne overføringen fordi det gir meg anledning til å trekke frem essensielle

arbeide i begynnelsen av 30-årene, men Artaud er inne på de samme tankebaner i artiklene og manifestene (...) i slutten av 20-årene» (Helgheim 1977:23).

aspekter ved forestillingen som tydeliggjør forbindelsene mellom teatervisjonene til henholdsvis Vinge/Müller og Artaud. Jeg vil også få presisere at når jeg refererer til en transe-lignende tilstand er transen kun brukt som metafor for den liminale unntakstilstanden jeg opplevde å befinne meg i den natten på Black Box teater, og må ikke forveksles med ordets leksikalske betydning¹⁶.

Om jeg skulle oppsummere *Vildanden del 2 – Director's cut* med et begrenset antall begreper ville utvilsomt *korfattet dialog*, *voldsom handling* og *fastlåst iscenesettelse* vært inkludert. Til tross for at forestillingen er basert på et litterært verk, reduserer Vinge/Müller det verbale språkets plass og lar scenografien, musikken, gestikuleringen, skrikene, inotasjonene og de fysiske bevegelsene kommunisere i like stor grad som det talte ord. Replikkene er redusert til et minimum, korte setninger repeteres og får sin styrke, i noen grad gjennom ordenes begrepsmessige betydning og setningenes innhold, men mest av alt gjennom gjentakelsen, det mekaniske stemmeleiet og den uutholdelige frekvensen, i kombinasjon med gestene, scenografien, musikken og kostymene. Om kostymene i det balinesiske teateret skriver Artaud (2000) at draktenes form får en egen betydning gjennom at de forskyver aksene i den menneskelige figur. Det fremstår for oss som *åndelige tegn* med en «presis betydning som kun slår oss intuitivt, men med en voldsomhet som gjør det helt unødvendig å oversette til et logisk og diskursivt språk» hevder han (Artaud 2000:51) og fortsetter: «Kostymenes seremonielle karakter utstyres liksom hver skuespiller med en dobbelt kropp, med et dobbelt sett kroppsdeler – og innestengt i sitt eget kostyme virker kunstneren som et bilde av seg selv» (Artaud 2000:54) Noe av det samme vil jeg hevde kan sies om maskebruken i *Vildanden del 2 – Director's cut*, hvor maskene får en essensiell betydning, ved at de gir skuespillerne et voldsomt uttrykk som ikke kan skapes med den menneskelige mimikken. Maskene *forskyver aksene* i det menneskelige ansikt og gir skuespillerne et *umenneskelig* uttrykk: Utformet som karikerte menneskeansikter treffer de meg, på samme måte som de balinesiske kostymene traff Artaud, rent intuitivt. Det lar seg ikke gjøre å beskrive effekten disse maskene fikk på meg i logiske termer, jeg kan ikke forklare det, men fremdeles er disse ansiktene det første som dukker opp på netthinnen når jeg tenker på forestillingen. Artaud beskriver noe av det samme i sin omtale av balinesernes kontrollerte ansiktsmimikk:

¹⁶ **Transe:** en søvn-lignende, halvbevisst eller ubevisst tilstand med nedsatt påvirkelighet for inntrykk, reduksjon av realitetssans og nedsatt viljekontroll (”Transe” 2009).

[D]et underlige er at i denne systematiske avpersonifisering, i dette ansiktsspillet som er rene muskelbevegelser og får samme funksjon som masker, er alt av betydning og av maksimal virkning. Vi blir grepet av en slags redsel når vi ser disse mekaniske vesenene som ikke synes å være riktig i besittelse av sine gleder eller sorger.

(Artaud 2000:54)

Vinge/Müllers karakterer fremstår ikke som komplekse og fullverdige mennesker, i besittelse av sine sorger og gleder, og handlingen utspiller seg ikke som noe psykologisk karakterdrama. Vinge/Müllers oppsetning av Ibsens drama ligger, som Artauds *Cenci*, tettere på tragedien hvor Vinge/Müller, som Artaud, kan holde seg på de rene idéers plan: «[D]ermed blir det ikke [iscenesetterens] oppgave å gjøre rede for en rekke menneskelige nyanser som bare ville hemme [iscenesetteren] og lamme enhver handling» (Artaud i Helgheim 1977:36). Det er lite rom for menneskelige nyanser i Vinge/Müllers forestilling. Karakterene er fremstilt som karikaturer, kun redskap for realiseringen av Vinge/Müllers ideer. Artauds beskrivelser av *kantete og brutalt avklipte positurer, knirkingen av menneskeroboter, og danser utført av levende dukker* i det balinesiske teatret, kunne like gjerne beskrevet *Vildanden del 2 – Director's cut*. Som jeg har redegjort for tidligere i denne oppgaven er dette essensielle elementer i Vinge/Müllers regi.

Artauds betraktninger om *seremonimesteren* i det balinesiske teateret er også svært relevant i omtalen av Vinge/Müllers kunstnerskap. Sentralt for Artaud er det at det balinesiske teatret «avskaffer forfatteren til fordel for det vi i vår vestlige teatersjargong ville kalle iscenesetteren; men denne personen blir nå en slags magisk organisator, en seremonimester» (Artaud 2000:55). I *Vildanden del 2 – Director's cut* må man også kunne si at Henrik Ibsen har måttet vike til fordel for regissøren. I sin mastergradsoppgave om nevnte forestilling omtaler Vigeland (2013) Vegard Vinge nærmest konsekvent som «seremonimesteren» og hevder «[a]ktørene blir seremonimesterens marionetter» (Vigeland 2013:53). Også doktorgradsstipendiat ved City University of New York, Andrew Friedman, omtaler Vinge som *master of ceremonies* i sin artikkel "The Total Radical Fiction: Vegard Vinge and Ida Müller's Ibsen Saga" (2012).

Artaud hevdet, angivelig feilaktig, at ingenting i det balinesiske teateret er overlatt til tilfeldighetene og alt beregnet med matematisk nøyaktighet: «Alt hos dem er således fastlagt og upersonlig; her finnes ikke en muskelbevegelse, ikke et rullende øye som ikke synes å

være bestemt av en gjennomtenkt matematikk som styrer det hele og omfatter alt» (Artaud 2000:54). Hvorvidt dramaturgien i *Vildanden del 2 – Director's cut* er basert på matematiske utregninger kan jeg ikke uttale meg om, men dramaturgien fremstår utvilsomt svært nøye planlagt og detaljstyrt av regissør, eller *seremonimester*, Vinge. Det eneste som kan bære preg av improvisasjon er hans egne innfall om å komme trampende ned på scenen, avbryte eller forsterke den sceniske handlingen, oppfordre publikum til å danse med ham osv. For de øvrige karakterene, *seremonimesterens marionetter*, later det ikke til å være rom for improvisasjon: for til hvert skritt de tar og hver slurk de drikker følger en innspilt lyd – fritt spill ville påkalle et overmenneskelig fokus fra lydteknikernes side. Når de store feilene uteblir gjennom hele den 12 timer lange forestillingen tolker jeg dette som at samtlige av forestillingens tablåer er nøye planlagt og presist utført. Selv om forestillingenes store variasjoner i varighet skulle tilsi noe annet, velger jeg å tillegge dette to faktorer: 1) At antall tablåer varierer fra forestilling til forestilling og 2) at Vinge i varierende grad trekker tiden ut med sine innfall.

Med referanse til det foregående kapittelet, som omhandlet forholdet mellom teater og rituale, kan det dessuten være interessant å bemerke seg følgende sitat fra Artaud:

En forestilling av dette Balinesiske Teater har intet å gjøre med underholdning, denne form for bortkastet og kunstig lek, adspredelse for en kveld, som er så typisk for vårt teater. (...) Her er noe som minner om en rituell religiøs seremoni, i den forstand at enhver tanke om simulering og latterlig etterligning av virkeligheten fullstendig fjernes fra tilskuernes sinn.

(Artaud 2000:56)

Avstandstaken fra *etterligning av virkeligheten* er også gjennomgangstema i Artauds tekstsamling *Le Théâtre et son double*, på norsk oversatt til *Det dobbelte teater*. Artikkelsamlingen, utgitt i 1938, består av tekster skrevet i perioden 1931-35, uten å tiltenkes noen samlet utgivelse. Her finner vi Artauds viktigste tekster om teater, sammen med en rekke brev som gir oss innsikt i hans teatersyn, liv og (skrantende) helse. I et av disse brevene, adressert sin venn og forelegger Jean Paulhan, begrunner Artaud sitt valg av tittel:

Den skal hete *Le Théâtre et son double* for hvis teatret dublerer livet, dublerer også livet teatret (...) Denne tittel svarer til alle de teatrets dobbeltheter som jeg for lengst mener å ha funnet frem til: metafysikken, pesten, grusomheten. Teatrets dobbelthet er virkeligheten.

(Helgheim 1977:30)

Dette innebærer for Artaud at teatret skal dublere virkeligheten, men ikke «den daglige, umiddelbare virkelighet som det etter hvert har sunket ned til å bli en sløv kopi av men en annen farlig og typisk virkelighet» (Artaud i Helgheim 1997:43). Denne virkeligheten er i følge Artaud ikke menneskelig, for han understreker at «mennesket, med sine sedvaner og sin karakter her spiller en svært liten rolle» (Artaud i Helgheim 1977:30). Det er interessant å merke seg at Artauds forakt for etterligning av den menneskelige virkeligheten i stor grad sammenfaller med Vinge/Müllers regipraksis. I deres forestillinger gjøres ikke publikum til (ufrivillige) kikkere, det finnes ingen nyanserte mennesker, ingen dagligdagse konflikter eller hverdagslige bekymringer. Jeg har tidligere sammenlignet Vinge/Müllers karakterer med übermarionetter, og det kan i denne sammenhengen være relevant å trekke inn et sitat fra Edward Gordon Craigs tekst *Übermarionetten*:

Über-marionetten vil ikke konkurrere med livet – snarere vil den gå hinsides det. Dens ideal vil ikke være kjøtt og blod, men snarere kroppen i transe – den vil ta sikte på å ikle seg en dødsliknende skjønnhet, mens den samtidig utstråler en levende ånd.

(Craig i Gatland 1998:81)

Artauds forakt for fremstillingen av det *psykologiske mennesket* og *den daglige virkeligheten* på scenen kunne like gjerne vært Vinge/Müllers. Med sin kortfattede dialog, umenneskelige karakterer, fysiske scenespråk, rigide regi, kantete positurer, menneskeroboter, og levende dukker kan *Vildanden del 2 – Director's cut* tenkelig ha falt i smak hos den franske teatervisjonæren.

Vi har så langt vært inne på noe av det som kan knytte Vinge/Müller til Artaud i dramaturgiske strategier, men hva med forestillingens *effekt* på sitt publikum? Av vel så stor interesse vil det nemlig være å forsøke si noe om hvorvidt Vinge/Müller oppnår den effekten Artaud ønsket at hans teater skulle gi. Men hva slags effekt er det egentlig snakk om?

7.3 Artaud og katharsis

Påfallende ofte har mine samtalepartnere respondert med å utbryte ”katharsis!” når jeg har fortalt dem om min opplevelse av Vinge/Müllers forestilling. Det var også en av tankene som

strefet meg da jeg gikk hjem den morgenen; at dette var det nærmeste jeg kom en realisering av *katharsis*, et begrep jeg alltid har slitt med å få en tilfredsstillende forståelse av hva egentlig innebærer i praksis. Begrepet, som tilskrives Aristoteles, er beskrevet i *Poetikken* (ca. 325 f.Kr) og oversettes til norsk med *renselse*. Aristoteles skriver: «Tragedien fremstiller handlinger, der er alvorlige, fuldkomne og af et vist omfang (...) idet den fremkalder frygt og medlidenhet og skaber rennselse af den slags følelser» (”Katharsis” 2007). Det kan forstås dithen at tragediens handlingsforløp bringer en erkjennelse av at heltens ufortjente ulykke kan skje for en hver, hvilket fremkaller en voldsom følelse av frykt og medlidenhet hos publikum. Den smertefulle opplevelsen virker rensende i det den skaper en overskridelse av den individuelle begrensning og gir en klar, intellektuell innsikt i et hittil fremmed og ukjent, men allment forhold (”Katharsis” 2007). Begrepet har vært gjenstand for en rekke ulike tolkninger, blant annet av Friedrich Nietzsche som i *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) hevder tragediens virkning består i å gi tilskuerne mot til å se livets grusomhet i øynene og samtidig vekke lysten til å utøve en rent estetisk aktivitet som søker å skape mening og verdi uten å bortforklare tilværelsens grunnleggende meningsløshet (”Katharsis” 2007).

«Teateret løser konflikter, frigjør krefter, utløser muligheter, og om disse mulighetene og disse kreftene er sorte, så er ikke det pesten eller teatrets feil, men det er livets feil» skriver Artaud (2000:30-31) i essayet ”Teatret og pesten”. Assosiasjonene til nettopp katharsis, teatrets rensende effekt, er ikke til å unngå. Hvorvidt det kan spores noen forbindelse mellom katharsis og endemålet Artaud bestreber for sitt teater har vært en tilbakevendende problemstilling for meg siden første gang jeg leste *Det dobbelte teater*, og ble utvilsomt forsterket av opplevelsen på Black Box teater. Performanceteoretikere som Philip Auslander og Timothy Wiles har hevdet¹⁷ at det ikke bare finnes en forbindelse, men at det kan settes likhetstegn mellom de to (Refsdal Moe 2013:36). Til tross for en vedvarende følelse av at det ikke finnes noen avgjørende forbindelse til katharsis i Artauds endemål har jeg ikke våget å kategorisk avvise dette. Det krever et visst mot å skulle avvise akademiske størrelser som Auslander og Wiles, spesielt når man her har å gjøre med to relativt abstrakte begreper. Dette motet er heldigvis å finne hos teaterviter og dr.philos Jon Refsdal Moe, som nylig avleverte sin doktorgradsavhandling ved Universitetet i Oslo. I avhandlingen *Prince of Fools? A Close*

¹⁷ I henholdsvis *Holy Theatre and Catharsis* (1984) og *Artaud and Grotowski: The Theatre as Separate Reality* (1980)

Reading of Antonin Artaud's Le Théâtre et son Double (2013), kritiserer Refsdal Moe Auslander og Wiles for å feilaktig definere katharsis som det endelige målet for Artauds prosjekt:

Artaud does not work towards the realization of catharsis but toward a radical *refunctioning* of theatre as such; likewise, he does not work toward the psychological processes induced by the cathartic experience but toward a radical *refunctioning* of the concept of the human being.

(Refsdal Moe 2013:36).

Av plasshensyn vil jeg her bare foreta en svært forenklet fremstilling av hovedlinjene i Moes kritikk av Auslander, men jeg håper likevel det vil kunne bidra med en interessant problematisering av forholdet mellom Artauds endemål og katharsis.

Auslander skiller mellom to typer katharsis; den artistoteliske, som skal lære sitt publikum noe, og den psykoterapeutiske som skal lege/hele sitt publikum. For Auslander tjener Artaud som representant for sistnevnte (Refsdal Moe 2013). Den psykoterapeutiske formen for katharsis kan forstås som «the physical actualization of a repressed emotional discharge caused by re-experienced emotional distress in a controlled situation» (Refsdal Moe 2013:40). I følge Auslander skal Artauds teater kunne fungere som en slik *controlled situation*: en trygg situasjon hvor publikum kan gjennomgå disse ufrivillige, internale prosessene, og la dem få eksterne utløp gjennom for eksempel gråt, skjelving og svetting, for å forløse sine emosjonelle spenninger (Refsdal Moe 2013:40-41). Denne terapeutiske formen for katharsis har også et pedagogisk aspekt i følge Auslander; for dersom vi gjenkjenner og konfronterer våre mørke impulser kan vi bli fri fra, eller i alle fall gis kontroll over dem. I Artauds tilfelle dreier det seg, i følge Auslander, om å oppnå denne formen for katharsis gjennom arketyperiske erfaringer: «materials from the collective unconscious, unfinished in what they have never been manifest to consciousness, as well as personal ones» (Auslander sitert i Refsdal Moe 2013:41). Dette synes for så vidt å være rimelige antakelser tatt i betraktning at Artaud søkte et teater som skulle utdrive og uttømme en latent grusomhet, gi utløp for konflikter, frigjøre krefter og utløse latente muligheter (Helgheim 1977:73), eller med Artauds egne ord: (...) akkurat som pesten, er teatret til for å tømme byller kollektivt» (Artaud 2000:31)

Refsdal Moes (2013) hovedinnvending mot Auslanders lesning av Artaud er at han konkluderer med at Artauds teater kun er et middel til å oppnå et annet mål, at teatret er underordnet den effekten det er tenkt å produsere: *katharsis*. Dette ville innebære at Artaud forlater et teater underlagt teksten, hvor teateret fungerer som en *effekt* av teksten, til fordel for et teater som er redusert til et *middel* til å oppnå en *effekt*. Det strider mot Moes lesning som forstår Artaud slik at han ønsker å utforske teatrets autonome uttrykk og eksistens:

Rather than striving toward any form of self-sufficiency or logical self-identity, Artaud's theatre wants to demonstrate and relate to the impossibility of those identities that constitute Platonic and Aristotelian metaphysics. This is why, in turn, I will claim that there is no such thing as catharsis in Artaud's discourse, and it is why Artaud (sic) "dictum" insists that the theatre contains neither its end nor its reality in it self. Put simply, the theater is supposed to go on in exactly that way.

(Refsdal Moe 2013:49)

Videre antyder Refsdal Moe (2013) at det Artaud søker for sitt teater er produksjonen av en opplevelse av estetisk eller metafysisk sublinitet, snarere enn psykologisk renselse. Det er i tråd med Kjell Helgheims forståelse av Artauds teater som et som skal «vekke våre sanser og følelser mens tanke og bevissthet helt eller delvis settes ut av funksjon» (Helgheim 1977:71). Hvis dette skulle være essensen i den effekten Artaud ønsket av sitt teater, vil jeg påstå at Vinge/Müller lykkes i å oppnå *den artaudske effekten* i *Vildanden del 2 – Director's cut*. Jeg har tidligere i denne oppgaven gitt uttrykk for en viss frustrasjon over at jeg ikke plukket opp deler av forestillingens politiske budskap. I underkapittel 3.7 skriver jeg at de estetiske aspektene gjorde krav på en så stor del av min oppmerksomhet at mye av innholdet gikk meg hus forbi og forklarte det med Gumbrechts teori om vanskelighetene ved å både være sterkt tilstedeværende og å oppfatte kompleksiteten i et meningsinnhold samtidig. Det er i tråd med idéen om et teater som *vekker mine sanser og følelser mens tanke og bevissthet helt eller delvis settes ut av funksjon*, men Artaud går lenger. Ikke bare skal publikum ikke lenger være tilskuere, «men deltagere i en rituell og magisk seremoni» (Helgheim 1977:71):

Gjennom sjokkvirkninger skapes den metafysiske angst som river samfunnsborgeren ut av den ordnede, menneskelige verden. Scen setteren realiserer den angstskapende fare gjennom det objektivt uforutsette, brå overganger og fantasiprodukter av ukjent og foruroligende natur.

(Helgheim 1977:71)

Min følelse av deltakelse i teatterritualet *Vildanden del 2 – Director's cut* ble beskrevet i foregående kapittel, så jeg vil her vektlegge følelsen av å bli revet ut av den ordnede, menneskelige verden. «Den totale og radikale fiksjon!», skrek Vinge over høyttaleranlegget gjentatte ganger den natten. Da klokken hadde passert midnatt og jeg, med tiltakende tunge øyelokk, sittende på en stadig mer ubehagelig stol, begynte bli sliten i hodet, hadde jeg lite å stå i mot med. Jeg ble stadig mer mottakelig for å trekkes inn Vinge/Müllers *radikale fiksjonsverden*, og da klokken nærmet seg tre kunne jeg ikke lenger forestille meg noen verden utenfor deres. Tanken på å skulle gjeninnsettes i den *ordnede, menneskelige verden* ble stadig fjernere, og nærmest skremmende. Det iscenesatte universet på Store scene var blitt mitt univers: et univers hvor det ikke var rom for avslapning, et univers som konstant krevde min fulle oppmerksomhet, som krevde mitt fulle fokus for å ikke forsvinne foran øynene på meg. Ønsket om å innlemme tilskueren i teatrets fiktive univers finner vi også hos Artaud, som hevder «publikum vil tro på teatrets drømmer forutsatt at det virkelig kan ta dem for drømmer og ikke for en kopi av virkeligheten (...)» (Artaud 2000:77). Om ikke en drøm, slo Vinge/Müllers univers meg aldri som noen kopi av virkeligheten, men snarere som en autonom virkelighet, hvor de vante regler for logikk og mening ikke trenger oppfylles for å virke troverdig og hvor velvilje og konsentrasjon kreves for å opprettholde fiksjonen. Den nevnte frustrasjonen jeg følte over å ikke favne forestillingen i sin helhet, over å gå glipp av viktige detaljer knyttet til forestillingens innhold, kan paradoksalt nok, ha forsterket min følelse av en sublim estetisk erfaring, skal vi tro Artaud. Om sin opplevelse med Det balinesiske teatret skriver han:

Det er lettere sagt enn gjort å gripe helheten i denne forestillingen som slår oss med en overflod av inntrykk, det ene rikere enn det andre, men i et språk vi ikke lenger har nøkkelen til; og den lille irritasjonen vi føler fordi det ikke er mulig å følge tråden og fange dyret, å føre instrumentet nærmere øret for å høre bedre, det ser jeg snarere som et pluss som gjør forestillingen enda mer tiltrekkende.

(Artaud 2000:52)

Felles for Artauds idealteater, som han til dels finner i det balinesiske teatret, og min opplevelse av *Vildanden del 2 – Director's cut* er hvordan det, til forskjell fra stort sett alt annet teater jeg har sett, i så stor grad appellerer til *sansene* fremfor forstanden. Basert på en forestilling om at «folket først tenker med sine sanser» (Artaud 2000:76) og at «det er absurd – slik man gjør det i det vanlige psykologiske teateret – å først henvende seg til dets forstand»

(Artaud 2000:76), ønsker Artaud å skape en forestilling som «(...) ikke er redd for å gå så langt som det er nødvendig i utforskningen av nervernes følsomhet, med rytmer, lyder, ord, resonanser og kvitrende stemmer (...)» (Artaud 2000:78). Når Vinge/Müller velger å skru volumet på skuespillernes tale, lydeffekter og musikk så høyt at det til tider oppleves smertefullt, viser de definitivt en fryktløshet i utforskningen av nervernes følsomhet. For det er neppe noen tilfeldighet at lydniåvet er så høyt, en kan nesten få en følelse av at det bunner i et ønske om å bombardere hørselssansen og stenge ute alle andre muligheter for forstyrrende støy – for å holde sansene i spenn, fokusert på forestillingen. Det samme gjelder for øvrig synssansen som, både gjennom den monumentale, fargesterke scenografien, karakterenes kostymer, masker og bevegelsesmønstre, og filmene som vises på de gigantiske skjermene, holdes aktivisert gjennom alle de tolv timene. Utover de relativt korte periodene med teppefall er øynene nødt til å lukkes om de ikke skal bombarderes med inntrykk. Det tar ikke mange timene inn i forestillingen før den blir en påkjenning for kroppen: jeg går tom for behagelige måter å sitte på, skuldre og hofter verker, det dunker i ørene, jeg blir stadig trøttere, og når matpakka er spist kommer sulten. For min fysiske kropp er andre rad på Store scene intet værende sted. På flere tidspunkt vil jeg forlate salen, men jeg blir:

«Anstrengelse er grusomhet, eksistens gjennom anstrengelse er grusomhet»

(Artaud 2000:92)

8 Paradoksale enheter

Vi skal ikke forlate Artaud helt ennå, for i artikkelen jeg nå skal ta for meg; ”*Teater etter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi*” fra 1992, forsøker den danske teaterviteren Nils Lehmann å utvikle en dekonstruktiv dramaturgi basert på Jacques Derridas lesning av Artaud. Med forestillingen *Brace Up!* av amerikanske The Wooster Group som case, tar Lehmann for seg hvordan han finner helbredelse for sin doble mistillit til a) det lukkede drama og b) teatrets frigjøringsretorikk som legitimerer det åpne verket. Jeg vil parallelt med å presentere Lehmanns analyse vise hvordan *Vildanden del 2 – Director’s cut* også kan leses som realiseringen av den dekonstruktive teaterpraksis som av Lehmann (1992) anses som den eneste gyldige teaterestetikken etter Antonin Artaud og Richard Schechner.

8.1 Dekonstruksjon

For å forstå hva den dekonstruktive dramaturgi innebærer, er vi nødt til å forstå hva *dekonstruksjon* går ut på. Begrepet stammer fra den franske filosofen Jacques Derrida (1930-2004) og springer ut av hans mistillit til den vestlige filosofitradisjonen, omtalt av ham selv som metafysikken, logosentrismen eller nærværsmetafysikken. En logosentristisk tankegang innebærer en ide om at både tanken og språket kan ende ved en absolutt sannhet, og at alt henger sammen i en totalitet, hvor det ikke finnes mulighet for at to motstridende utsagn begge kan være sanne (Lehmann 1992). Derrida søker derimot å tenke forskjellen som logisk primær i forhold til identiteten, hvilket vil si at han, som en såkalt *forskjellstenker* hevder at identiteten dannes på bakgrunn av forskjellen; at ingenting har noen egentlig eller essensiell identitet, men mange ulike identiteter. Derridas strategi går ut på å påvise hvordan disse forskjellene og motsetningene kommer til syne i metafysiske tankesystemer, hvilket han erkjenner at *språket* nærmest umuliggjør: «En virkelig overvindelse av metafysikken ville kræve et nytt sprog, og Derrida kan enda ikke få øje på, at et sådant skulle eksistere» (Lehmann 1992:21). Derrida anser det derfor som nødvendig å påvise hvordan diskurser, som har som uttalt mål å frigjøre seg fra metafysikken, også beror på den.

Artaud og hans teaterprosjekt har i aller høyeste grad vært gjenstand for Derridas dissekeringer. Derrida slår fast at troskap til anti-representasjonen tilsynelatende er en umulighet, og at bevisstheten om nettopp dette er å finne flere steder i Artauds tekster, blant

annet gjennom uttalelser om at Grusomhetens teater ennå ikke eksisterer (Lehmann 1992:25): «I sådanne uttalelser forskydes Grusomhetens teater til en konstant fremtid; det bliver en uindløselig utopi» (Lehmann 1992:25). Men at Artauds visjoner etter all sannsynlighet er fullstendig uoppnåelige innebærer ikke, for Derrida, at vi er nødt til å gi opp og forlate hans teaterprosjekt, men snarere å omgi den med et selvrefleksivt lag, som konstant påpeker umuligheten av en renlivet konkret estetikk (Lehmann 1992:26).

En teaterestetikk som springer ut av Derridas tankesett kan derfor, i følge Lehmann verken «dreje sig om at vende tilbage til en før-modernistisk position, der dyrker det aristoteliske drama på ny» (Lehmann 1992:26), eller «et forsøg på at forsone modsætningerne mellem den åbne og den lukkede dramaturgi via en dialektisk forbindelse» (Lehmann 1992:26). Vi er snarere nødt til å omgi den konkrete estetikken av et lag med selvrefleksivitet, *som konstant påpeker umuligheten av en ren og fullstendig konkretistisk estetikk*. Og det er nettopp dette Lehmann opplever at løses praktisk i *Brace Up!*, en forestilling han opplever som «(...) intet mindre enn en åpenbaring! Her fandt jeg netop, hvad et teater efter mit Derrida-inficerede hovede i dag bør byde på. Her var en praktisk realisation af den dekonstruktive dramaturgi (...)» (Lehmann 1992:17). Woostergroup, som springer ut av Richard Schechners Performance Group er, som jeg har forsøkt å vise også er gjeldene for Vinge/Müller, sterkt influert av Artaud og Grotowski. Men Woostergroup *sprenger*, i følge Lehmann denne estetikken, og deres estetikk kan derfor leses som realiseringen av den dekonstruktive teaterestetikken. I sin argumentasjon for dette utarbeider Lehmann fem estetiske prinsipper som skal danne grunnlaget for en *dekonstruktiv teaterpoetikk*, som jeg vil presentere i det følgende.

8.2 Første prinsipp: «En paradoksal enhet av – eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom – meningsløshet og mening, fortolkningsfravær og simulakrum, energetikk og representasjonalitet»¹⁸

Dette første prinsippet dreier seg om den samtidige forekomsten av to ulike nivåer: et anti-mimetisk og et mimetisk-spillende lag: «Skønt disse to niveuer udgør to former for æstetik,

¹⁸ Underoverskriftene til 8.2 – 8.6 er mine norske oversettelser av Lehmanns fem prinsipper.

der gensidig udelukker hinanden, er de til stede i en samtidighet. Derfor formulerer jeg princippet som en paradoksal (i modsætning til dialektisk) enhed»(Lehmann 1992:83). I *Brace Up!*, som er en, i Lehmanns ord, *maltraktering* av Anton Tsjekhovs *Tre Søstre*, tydeliggjøres det tidlig i forestillingen at den ikke kan leses utelukkende mimetisk, i det skuespilleren som skal spille Irena slår fast at hun ikke jobber med karakterer. Med denne replikken tematiserer hun «Artauds ønske om at skape et ikke-mimetisk teater», skriver Lehmann (1992:78) og understreker at man som publikum først og fremst skal oppfatte henne som *nærværende energi* fremfor en fortolkning eller representasjon:

Nogle replikker bliver givet således, ar spillerne taler i munden på hinanden; andre overdøves af underlægningsmusik; og for de fleste replikker gælder det, at de bliver sagt i et helt neutralt tonefald. Her skal altså opleves, ikke fortolkes. Før enhver betydning er der tale om tilstedeværelse, nærvær, i rum – altså om den teatrets essentialitet, som Artaud længedes efter.
(Lehmann 1992:78)

Disse grepene, som nøytralt tonefall, skuespillere som snakker i munnen på hverandre og må konkurrere med musikken om oppmerksomheten, er også gjennomgående brukt i *Vildanden del 2 – Director's cut*, sammen med et grep jeg vil hevde forsterker effekten av nærvær fremfor fortolkning: gjentakelsene. I et tablå tidlig i første akt ser vi Gregers Werle sittende på en stol til høyre i rommet mens Grosserer Werle står oppreist i motsatt ende. Over høyttalerne spilles pompøs klassisk musikk på et høyt volum. «Løytnant Ekdal sto deg dog en gang så nær», stotrer Gregers i et flatt toneleie. Pause. «Det er ham jeg kan takke for at jeg fikk en slags klikk på mitt gode navn og rykte», svarer grossereren i tilsvarende flatt tonefall. «Var han virkelig den eneste skyldige?», spør Gregers. «Hvem ellers mener du? Hva mener du med det?». Gregers svarer ikke. «Du sikter da vel aldri til MEG?!», roper grossereren. Pause. «Løytnant Ekdal sto deg dog en gang så nær», stotrer Gregers igjen og slik fortsetter det. Hele dialogen repeteres flere ganger, i økt tempo og økt intensitet. Disse grepene påvirker ikke min fortolkning i noen nevneverdig grad, gjentakelsen og det flate tonefallet forvandler etter hvert meningsfulle ord til bare lyder, men det forsterker min opplevelse av karakterenes nærvær. I et tablå en times tid senere blir denne dialogen tatt opp igjen i det Gregers og grossereren igjen er alene på scenen. «Hva. Mener. Du. Med. DET?!», spør grossereren aggressivt. «Nei, nei, nei», klynker Gregers. Det leder mot den tidligere nevnte slosskampen. Voldsomme slag- og sparkelyder som i et dataspill spilles over høyttalerne, Gregers kastes rundt på scenen av sin far, mens lyden av hans hjerteskjærende hulk og gråt

nesten overdøper slosselydene. Vegard Vinge, entrer scenen med en ketchupflaske og spruter ”blod” utover Gregers, drar ham etter beina rundt i den røde guffa og oppfordrer grossereren til å fortsette volden. Her oppstår altså en samtidig forekomst av et mimetisk og et antimimetisk lag: Det utspiller seg en slosskamp foran øynene på publikum som man i det ene øyeblikket opplever at man skal tro på – for som jeg tidligere har beskrevet vekker den empati hos meg og er direkte smertefull å se på. Vinge/Müller ønsker jo angivelig å skape den totale og radikale fiksjonsverden. Mens på den andre siden er den gjort så ”teatral” med sine karikerte lyder og ketchup-blod at det er åpenbart at Vinge/Müller ikke forsøker legge skjul på at dette er teater. I det Vinge entrer scenen, tydeliggjøres de to nivåene ytterligere: hva er representasjon og hva er virkelighet? Hva er improvisasjon og innfall og hva er en del av den planlagte forestillingen? Gjennomgående henvender Vinge seg til aktørene på scenen og til publikum med diverse tilrop: «Løp inn i murveggen, Gregers Werle!» For en uinnvidd er det uklart om det er improvisasjon, om han siterer fra Ibsens tekst, om det er skriptede replikker eller om han, i egen person, forsøker å kommunisere noe til publikum. Det hele bærer preg av en paradoksal enhet av representasjon og ikke-representasjon: Vinge leker seg med fiksjonslagene. Hva skal innlemmes i min fortolkning av handlingen og hva skal leses som Vinges innfall? Eller spiller det egentlig noen rolle? Slik jeg leser Lehmanns dekonstruktive dramaturgi gjør det ikke det: alt kan, og må, leses som en del av forestillingen.

Vinge/Müller leker seg også med fiksjonslagene gjennom sin bruk av kroppslige virkemidler i sin totale og radikale fiksjon. På den ene siden er karakterene fullstendig umenneskeliggjort med sine masker og forvrungte stemmer, men rett som det er ligger grosserer Werle kliss naken på scenegulvet, kun iført maske, tildekket av pølser og saus, i det en hund blir ledet inn på scenen. Hunden er naturligvis interessert i disse pølsene og spiser små pølser fra underlivet til en ristende grosserer. Et par timer senere får publikum se nok en penis på scenen i det Vinge legger seg på rygg for å urinere inn i egen munn. En tydeligere avvisning av representasjonen enn å gjøre sitt fornødne på scenen er vanskelig å se for seg. Men det er likevel uklart hvorvidt Vinge mener å utføre denne handlingen som seg selv eller i rollen som Gregers. Det hele kan etter mitt syn leses som en lek med, eller avvisning av, representasjonsproblematikken.

8.3 Andre prinsipp: «En paradoksal enhet av – eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom – sentrering og desentrering»

Dette andre prinsippet kommer i følge Lehmann (1992) særlig til uttrykk gjennom fremhevelsen av tilsynelatende ubetydelige momenter i forestillingen, og utelatelsen av tilsynelatende viktige momenter. I *Vildanden del 2 – Director's cut* kommer dette kanskje tydeligst til syne gjennom valget om å utelate Molvik, Ekdalenes nabo, men å gi Werles tjener Pettersen og leietjeneren Jensen en betydelig plass i forestillingen. Som beskrevet i forestillingsbeskrivelsen er det faktisk dem som åpner forestillingen etter prologen med å trekke opp og ned persiennene gjentatte ganger. Gjennomgående vies serveringssekvensene deres mye tid og oppmerksomhet. I et langt tablå tidlig i første akt sitter Fru Sørby og spiller piano i stuen, i det lyden av knirkende fottrinn kan høres, og en av tjenerne entrerer den midtre stuen fra venstre. Sakte men sikkert kommer han gående gjennom stuen og ut i spisestuen med et gigantisk fat med mat. Han snur og går tilbake i samme tempo. Så gjentar scenen seg med den andre tjeneren, for igjen å gjentas med den første og så videre. I et tablå relativt kort tid etter gjenopptas dette, i det to rom på bakkeplan lyses opp: den midterste stuen og spisestuen til høyre. I stuen sitter Hjalmar Ekdal i dunkel belysning, mens rundt spisestuebordet sitter Fru Sørby, Gregers og grossererens sammen med en haug med dukker. Igjen høres lyden av knirkende fottrinn, og man kan så vidt skimte konturene av en av tjenerne som entrerer den midtre stuen. Sakte men sikkert kommer han gående gjennom stuen og ut i spisestuen med en stor flaske champagne som han heller opp i glassene til klukkende lyder over høytaleranlegget. Med tanke på hvor mye oppmerksomhet denne serveringen vies ville man normalt tenke at det skulle være av betydning, skal man tro Lehmann, vil man bli skuffet om man leter etter noen mening bak fremhevingen av tjenerens arbeid: «Meningen er blevet 'mening' – eller simulakrum: publikum spindes ind i en fortolkningsleg, hvor der viser sig at ikke at være nogen sidste referent, der kan garantere betydning» (Lehmann 1992:80).

I en forestilling basert på klassisk dramaturgi er det mot slutten at tilskueren gjøres i stand til å søke dens mening, skriver Lehmann (1992), og påpeker at en forestilling som forkaster denne dramaturgien, og opererer med et såkalt åpent drama gjerne lar forestillingen bare ebbe ut. I *Brace Up!* finner Lehmann derimot et tredje alternativ: «den markerer slutningen som problem og spiller en luknings- og spredningsintention ud mod hinanden» (Lehmann

1992:86), og problematiserer dermed forholdet mellom sentrering og desentrering. Lehmann skriver at det «der er ikke nogen grundaktion, hvor ud fra en sikker centrering av fortolkningen ville kunne finde sted, med forestillingen ebber heller ikke bare ud. Woostergroup kan så at sige ikke få gjort sig færdige» (Lehmann 1992:86), og refererer med det til at forestillingen tas opp igjen og fortsetter gang på gang etter det som kan synes som naturlige avslutninger. Dette finner vi også i *Vildanden del 2 – Director's cut*. I et tablå i andre akt finner selvmordet til Hedvig sted. Vi ser Hedvig stående på pikerommet sitt i andre etasje, hun smører ”menstruasjonsblod” utover veggene til Britney Spears-låten *I'm not a girl, not yet a woman* før hun begynner skyte seg selv gjentatte ganger. Blodet/ketchupen spruter og farger veggene røde, mens Hedvig ramler rundt i rommet til lyden av gjentatte høye skudd. I Ibsens dramatiske verk, og i samtlige oppsetninger av den, er dette slutten: lyden av skuddet fra mørkeloftet. Blackout. Men Vinge/Müller vil det annerledes. Dr. Relling kommer inn i rommet og skyter Hedvig en siste gang før han legger pistolen i hånden hennes, en appendiks som, stående alene, ville tilføre forestillingen en grundaktion: Dr. Relling er medskyldig i Hedvigs skjebne. Men forestillingen er langt fra slutt på dette tidspunktet. For nå dreier hele scenen og til syne kommer en ny scenografi: en toetasjers blå og grønn konstruksjon bekledd med palmeblader og slyngplanter i papir: øverst ser vi et strandlandskap med en rutsjebane ned til ”Havsens bunn” hvor Hedvig og Gregers sitter og leker. Oppe i paradiset befinner resten av karakterene seg: Hjalmar sitter i en fluktstol og spiller gitar, Dr. Relling rister på pilleglasset sitt, Werles tjener serverer champagne og Fru Sørby sitter med sitt drinkglass (Vigeland 2013). Tablået er langt og stillegående, og tilsynelatende meningsløst. Min første tanke er at dette er en slags cool-down etter den lange og intense forestillingen, et øyeblikk for tilskuerne til å samle seg og gjøre dem klare for å gjeninnsettes i sitt daglige liv. Men før jeg aner ordet av det høres lyden av den velkjente buldrelyden som markerer overgangen til neste tablå, og inn på scenen kommer det rullende en gigantisk Vildand med Dr. Relling sittende på ryggen. Med lysende øyne og hvesende lyder minner den om en drage der den bekjempes av en heltemodig Hedvig som stikker det til døde etter en lang og intens kamp. Forestillingen kunne også endt her, og som publikum kunne en sitte igjen med Vigelands (2013) tolkning om at Hedvig overvinner Dr. Rellings morderiske kynisme og «reiser seg som en moden kvinne og allierer seg med Gregers Werles idealistiske prosjekt» (Vigeland 2013:36-37). Men scenen fylles straks av en rekke aktører, antakelig de som underveis har spilt biroller og statister. Nakne, kun i ført masker står de i en formasjon og kakler som ender mens det regner fjær over dem. Vegard Vinge annonserer over høyttaleranlegget at de ønsker å bryte ”løftet” de har gitt i programmet, hvor de

annonserte at forestillingen skulle vare minimum 12 timer, og vil avslutte forestillingen hvert øyeblikk. I det jeg har begynt venne meg til at forestillingen gjenopptas, igjen og igjen, er den plutselig over. Lehmann skriver:

Der er rimelig oplagt, at der med den bratte slutning markeres, at vi ikke skal lede efter nogen morale eller filosofisk ide ved slutningen. Samtidig spiller [det] med vores ønske om at få centreret en diskurs omkring en bestemt mening. Således spiller forestillingen altså med vores (metafysiske) erkendevilje. På én gang ægger den til å søge centrerings-, sammenheng og hierkarisering af betydning og skuffer ethvert forsøg på at foretage en sådan fortolkningsbevægelse.

(Lehmann 1992:87)

8.4 Tredje prinsipp: «En paradoksal enhet av – eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom – totalisering og fragmentering»

Skulle vi legge frem et kjennetegn for en teaterforestilling som kan sies å gjøre bruk av en dekonstruktiv dramaturgi, ville det kunne være at det ikke forsøkes å skape noen helhet hvor alle forestillingselementene peker i samme retning, men hvor det likevel tidvis oppstår kontinuitet. Forestillingen kan dermed ikke reduseres til et fragmenteringsprosjekt, men spiller på dette mellomrommet mellom helhet og fragment, og spør dermed implisitt: Hva er totalitet? (Lehmann 1992:88). For Lehmann kommer dette til syne i *Brace Up!* gjennom at det i det ene øyeblikket spilles bakgrunnsmusikk som står i kontrast til den sceniske handlingen og at det vises bruddstykker av film som ikke later til å ha noe med *Tre søstre* å gjøre overhode (Lehmann 1992), mens i det neste spiller elementer som video og musikk på lag med den sceniske handlingen og en form for samspill oppstår. Dette er også tilfelle for Vinge/Müllers bearbeidelse av *Vildanden*. I kapittel 3.5 gjorde jeg rede for hvordan musikken i forestillingen tidvis virker som kontrast til den sceniske handlingen og danner dermed nye fortolkningspremisser: der ble Hedvigs selvmord til lyden av Britney Spears' musikk brukt som eksempel. I andre tablåer er samspillet mellom handling og musikk så tydelig at det blir komisk. Tidlig i første akt lyses baderommet hos Werle opp og vi ser et dunkelt belyst baderom med et tilsynelatende tomt badekar til høyre. Etter hvert kan surkle/boble-lyder høres og vi kan ane at det er noen i badekaret. Med ett høres en dramatisk musikk, som et forvarsel fra en Hollywood film om at en fare truer: opp fra badekaret stiger Gregers Werle

sakte opp, for så å senke seg ned igjen. Igjen blir det stille, før surklelydene og den dramatiske musikken igjen kan høres og det hele gjentar seg. Første gang underbygger musikken handlingen på en, for meg som tilskuer, pinlig effektiv måte. Jeg sitrer av spenning og nervøsitet; hva er det som vil komme opp av det badekaret? Mens når det skjer på nytt fremkaller det latter hos meg, som hos flere av mine medtilskuere: Jeg opplever å bli konfrontert med i hvor stor grad den *hollywoodske stemningsoppbygningen* med alle sine effekter, påvirker meg.

Overordnet kan vi også si at den paradoksale enheten av – eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom totalisering og fragmentering baserer seg på en avvisning av det narrative, artistoteliske dramaet, men samtidig anerkjenner historiefortellingen. I *Vildanden del 2 – Director's cut* presenterer Vinge/Müller, som Woostergroup «hele historien (...) bearbejdet, omend på en lidt besynderlig måde. Den afbrydes, resumeres blot på sine steder, diskuteres og podes med diverse 'irrelevante' indslag, med fragmenter, der inte har at gøre med historien» (Lehmann 1992). I løpet av de nesten 12 timene på Black Box teaters *Store scene* fikk jeg presentert stort sett hver scene fra Henrik Ibsens dramatiske verk, men ikke i ”riktig” rekkefølge eller med proposjonal varighet. Vinge/Müller har valgt å kjøre alle de scener som foregår i, eller relatert til, familien Werle i første akt, mens de deler av handlingen som foregår i det Ekdalske hjem er henvist til andre akt. Det gjør at rekkefølgen scenene får i Vinge/Müllers sceniske realisering overhode ikke samstemmer med den i Ibsens verk. Velkjente scener og replikker fra det dramatiske verket avbrytes dessuten av innslag i form av blant annet filmvisninger, og musikkinnslag. Tablået beskrevet over, hvor Fru Sørby spiller piano er ett eksempel, tablået med videoene av Jens Stoltenbergs sildeoppskrift og reklamekampanjer for Kamille og Storebrand er andre. Innslagene har tilsynelatende ingenting å gjøre med den sceniske handlingen, og kan tenkes som distraksjoner, men det er, om vi tenker med Lehmann, heller snakk om en form for *renarratisering*. Det vil si et spill med forholdet mellom helhet og fragment, hvor en anerkjenner en hver totalitets arbitrære karakter, men som samtidig anerkjenner at en ny totalitet alltid setter seg igjennom med nødvendighet (Lehmann 1992:89).

8.5 Fjerde prinsipp: «En paradoksal enhet av – eller dekonstruksjonen av motsetningen mellom – fin- og massekultur»

Ved at bearbejde en klasiker træder Woostergroup ind på finkulturens domæne, hvor visse regler gælder. (...) Den er en respektløs klassikerbearbejdelse, der foretager en række brud med vor forventningshorisont, hvad kunst angår. Som skitseret podes Tjehovs tekst med en række udtryksmidler, der fremstår som med teksten fuldt ligeværdigt materiale for bearbejdning. Flere af disse på teksten podede udtryksmidler ville umiddelbart lade sig karakterisere som massekulturelle.

(Lehmann 1992:89)

Som eksempler nevner Lehmann platt humor og klipp fra C-filmer som vises på skjermer. I *Vildanden del 2 – Director's cut* er eksemplene på massekulturelle virkemidler lang. Av enkeltelementer kan musikk av artister som Britney Spears, Celine Dion og Madonna, ”produktplassing” av Coca Cola og Kellog’s Corn Flakes, Hollywoodsk-klisjeemusikk, og visning av reklamefilmer nevnes. På et mer overordnet plan er hele andre akt, hele det Ekdalske univers, fullstendig preget av massekultur – eller trashkultur om en vil. Andre akt åpner med filmvisning på store skjermer: Vi får se den egenproduserte såpeserien *Ekdals*, full av velkjente klisjeer fra noe eldre amerikanske såpe- og komiserier kombinert med bilder av Hjalmar Ekdal som spiser sin egen avføring og Hedvigs klissing med eget menstruasjonsblod. I *Ekdals*, som i resten av forestillingen for øvrig, er de humoristiske virkemidlene det Lehmann ville kalle *platte*. Et eksempel er tablået hvor Gregers sitter rundt spisestuebordet sammen med Fru Sørby, sin far og alle dukkene og Grosserereren spør ham om han ikke kunne tenke seg å gå inn i firmaet. Gregers reiser seg, den klassiske musikken som spilles over høyttaleranlegget eskalerer i volum, stemningen er i ferd med å knyte seg, i det Gregers roper «NEI! Det vil jeg IKKE!» og slår hendene ned i bløtkaken foran seg til lydeffekter lik dem på TV-show som *Americas Funniest Home Videos*. Gang på gang slår Gregers knyttneven ned i bløtkaken til * boing! * og * SPLAT! *. Publikum ler høyt.

I *Brace Up!* synes det dog i særdeleshed at være den artaudianske (...) udgave af det finkulturelle synspunkt der får sin medfart. For Artaud drejede sig som tidligere skitseret om at komme bag den forplattede og inautentiske vestlige kultur, til en oprindelig og egentlig kultur. I dette skema

bliver massekulturen til et uttrykk for den rene forfald. Det var dette projekt, der førte Artaud i retning af Østen.

(Lehmann 1992:90)

Slik jeg tolker Vinge/Müllers omgang med massekulturen dreier det seg ikke om å latterliggjøre den, men å erkjenne dens potensiale til effekt på publikum. Som hos Artaud, vil jeg hevde vi også hos Vinge/Müller kan finne et opprør mot finkulturen, og da spesielt mot forvaltningen av arven etter Ibsen, men samtidig også et opprør med hva massekulturen har gjort med det moderne menneskets tålmodighet og utholdenhet: «I dag skal alt skje så fort, og tidsaspektet er helt forsvunnet. Men for at forhold skal oppstå, trenger man tid. Vi jobber med langsomhet» (Tønder 2009a). uttalte Vegard Vinge som nevnt i forbindelse med Vildanden-oppsetningen i Bergen i 2009. Der Artaud søkte mot Østen for å finne sin egentlige og opprinnelige kultur, er det noe utenkelig for en oppegående kunstner på starten av det 21. århundre. Da spesielt etter utgivelsen av Edward Saids *Orientalismen*. I verket utgitt i 1978 fremmer Said sin kritikk mot Vestens stereotypiske forestillinger om Østen/Orienten som irrasjonell, mystisk, despotisk og stillestående, i motsetning den vitenskapelige, rasjonelle, demokratiske og dynamiske Oksidenten (Eriksen 1994). Han går til angrep på europeiske forfattere som gjennom århundrer har skapt et bilde av Orienten som et omvendt speilbilde av Vesten: for å med sitt eurosentrisk blikk ha definert Østen som «de andre» og rettfærdiggjort Vestens kolonisering og innblanding i resten av verden. *Orientalismen* har hatt enorm betydning for den postkoloniale teorien spesielt, men også samfunnsfagene generelt. Som sosialantropolog Thomas Hylland Eriksen skriver: «Said har faktisk forandret vår måte å tenke på, og hans betydning kan illustreres av det faktum at "orientalisme" nærmest er blitt et synonym for all eksotisering av fremmede folk (...)»(Eriksen 1994). Denne kritikken rammer også indirekte kunstnere som forherliger Østens kultur som mer autentisk enn vår, og kan late til å ha eliminert mye av den fetisjeringen av Østen som tidvis preget kunsten i forrige århundre. Også Artaud har blitt beskyldt for at hans tolkning av det balinesiske teatret er et uttrykk for omvendt etnosentrisme, ved at han prosjiserer en vestlig egentlighetstenkning på denne forestillingen (Lehmann 1992:90). Utover maskebruk og bevegelsesmønstre som tenkelig kan trekkes linjer til enkelte asiatiske kunstformer er det heller ingen tydelig link til Østen i Vinge/Müllers oppsetning. Slik jeg tolker det søker de snarere å finne en form for autentisitet i vår egen kultur: gjennom en skjødesløshet i utvalget av virkemidler. Her finnes en salig blanding av virkemidler fra både massekulturen og finkulturen – fra Ibsen og Wagner til *Americas Funniest Home Videos* og *Material Girl*.

Men som med *Brace Up!* er det misvisende å hevde at *Vildanden del 2 – Director's cut* er massekultur, eller i Lehmanns ord «at massekulturen oppprioriteres på finkulturens bekostning» (Lehmann 1992:90). Det er tross alt snakk om to relativt vanskelig tilgjengelige forestillinger, som ikke er underlagt massekulturens krav om salgbarhet (Lehmann 1992). Det sentrale her er at begge forestillinger problematiserer finkulturens status som garanti for autentisitet og egentlighet: det settes ingen regler for hva som kan fungere som materiale for – og virkemidler i – forestillingen, og «publikum stilles fritt for at finne sine egne egentligheter» skriver Lehmann (1992:91). Vinge/Müller åpner, slik jeg ser det, for at denne egentligheten også kan ligge i massekulturen, at massekultur, satt i rett kontekst, kan være vel så virkningsfull som finkulturen. At den, i Artauds ord: «vekker oss: nerver og hjerte» (Artaud 2000:76).

8.6 Femte prinsipp: «Teater skal yte et bidrag til den allmenne dekonstruksjon av den vestlige metafysikk som sådan»

Som en logisk konsekvens af det artaudianske synspunkt på den vestlige civilisastion som forfald følger en massiv anti-tradisjonalisme. (...) *Brace Up!* synes at bryde med denne anti-tradisjonalisme. (...). Det er dette skift, der synes at komme til udtryk, i den gestus at sætte teksten, klassikeren, på dagsorden igjen. Men som allerede fremhævet kan det naturligvis ikke handle om at lade traditionen komme tilbage med nogen autoritet. Klassikeren tjener udelukkende som materiale for bearbejding.

(Lehmann 1992:91)

Til tross for at jeg vil hevde at Vinge/Müllers bearbeidelse av Henrik Ibsen er den mest respektfulle jeg har vært vitne til, ved at den igjen gir Ibsens dramatikkk sprengkraft i Nord-Europa, hvor den stort sett har vært uproblematisk de siste tiårene¹⁹, lar de på ingen måte teksten virke som noen autoritet over dem. Forholdet mellom Vinge/Müller og Ibsen tematiseres også i et eget tablå hvor en gigantisk skulptur formet som Henrik Ibsens hode,

¹⁹ Det kan her være interessant å trekke linjer til Lehmanns bemerkning om at «sjøvt nok synes Woostergroup således i virkeligheten at blive mer tro mod Tjechovs intention med deres forestilling end mange traditionelle bearbejdinge ved at ikke tage ham som autoritet» (Lehmann 1992:92).

med gapende munn, ruller inn på scenen. Gregers/Vinge roper at tiden er inne for å åpne øynene på publikum og ut av Ibsens munn kommer Gregers/Müller dekket i slim. Gregers/Vinge kommer i amfiet for å velsigne publikum med *den ideale fordring*. Han går blant seteradene og dunker tilskuere i hodet med en sølvhammer til lyden av *kling-kling* over høyttaleranlegget (Vigeland 2013). Uten at jeg vil foreta noen tolkning av hva Vinge/Müller ønsket å si med dette tablået, er dette grepet svært interessant når vi snakker om dekonstruksjonen av motsetningsforholdet mellom anti-tradisjonalisme og tradisjonisme. For på den ene siden er Vinge/Müllers bearbeidelse av *Vildanden* milevis unna Ibsens åndsverk, men Ibsen har neppe vært viet så stor plass i noen tidligere realisering: noen ekvivalent til en gigantisk Ibsen-skulptur med lysende øyne og gapende munn har neppe fylt scenen under noen av Nationaltheatrets Ibsens-oppsetninger. Når Vinge innvender at Ibsen kun blir brukt av profittsyn eller for å bygge en kulturell og nasjonal identitet, og at alt av interessant tematikk i verkene utvannes (Saanum 2006) tolker jeg det som en hyllest til Henrik Ibsen, og et genuint ønske om å re-aktualisere ham. Det er altså ikke snakk om et ønske om å destruere Ibsen-tradisjonen, ikke snakk om å finne nye måter å iscenesette Ibsen på med slagordet «nytt er godt!» i bakhodet, men snarere å «bevæge sig drøvtyggende gjennom traditionen» (Lehmann 1992:92). Begrepet drøvtygging er i denne sammenhengen inspirert av lederen for Woostergroup, Elisabeth leComptes begrep *to gut*. Uttrykket lar seg ikke oversette direkte til våre skandinaviske språk, men Lehmann definerer det som å «æde teksten, tygge drøv på den for at brække den op igjen sammen med de øvrige madrester, der tilfældigvis befandt sig i maven på det tidspunkt, hvor drøvtyggeriet begyndte» (Lehmann 1992:92). Dette er etter mitt syn svært beskrivende for den bearbeidelsen Vinge/Müller foretar av Ibsens *Vildanden*: Ned i svelget går deres egen lesning av det litterære verket, andres tolkninger av det og oppføringer de har sett av *Vildanden*, ned i en magesekk fylt av deres kultursyn, deres samfunnssyn, deres fin- og popkulturelle referanser, forakt og kjærlighet til teatret og dets virkemidler, inspirasjon fra film, teater, kunst og musikk og en følelse av at det ikke er noen vei tilbake, at det bare er å kjøre på. Over flere måneder og år drøvtygges dette til det som til slutt kommer opp, og ut på scenen, er en klassikerbearbeidelse som «via en munter dramaturgi ikke lader klassikerne fremstå som autoriteter» (Lehmann 1992:92). Etter mitt syn inviterer *Vildanden del 2 – Director's cut*, som *Brace Up!*, forestillingsanalysen inn i simulakrets tidsalder, det vil si inn hvor en hver analyse må erkjenne sin fiktive karakter (Lehmann 1992:92). For meg er *Vildanden del 2 – Director's cut*, som *Brace Up!* er for Lehmann, en

realisation af det nødvendige teater, fordi forestillingen skaber en dramaturgi, der på dekonstruktivt vis bearbejder den obskure økonomi bestående av en paradoksal enhed af de to fortolkninger av fortolkning , som Derrida taler om. Det er for mig at se, hvad et teater, der kommer efter Schechner – og det vil også sige etter Artaud – må dreje seg om.

(Lehmann 1992:93)

Der jeg i forrige kapittel så på mulighetene for at Vinge/Müller *realiserer* Artauds teatervisjoner vil jeg avslutte dette kapitlet med å hevde at Vinge/Müller dekonstruerer motsetningsforholdet mellom Artauds visjoner og umuligheten av å realisere dem. Gjennom å avvise mulighetene for et anti-mimetisk teater, gjennom å avvise autentisitet og egentlighet i teatret realiserer de, slik jeg ser det, det effektfulle teatret Artaud drømte om. Det teatret som *vekker oss: nerver og hjerte*. Og det er nettopp slik realisasjonen av det nødvendige teater etter Artaud må se ut.

9 Avslutning

Walking through Oslo on my way to see *The Wild Duck*²⁰ for the second time in three days, I was stopped on the street by a young man who had been at the previous performance and recognized me from the audience. Surprised that I was returning, he excitedly compared the fourteen hours we spent in the theater to surviving a car crash. It remains the most accurate description I have heard of Vinge and Müller's work. Their art is a car crash, a form of aesthetic trauma like that which Artaud prophesized, where the spectator understands that the theater is "a serious thing, and he will not come out of it unscathed".

(Friedman 2012)

Sitatet over, hentet fra Andrew Friedmans artikkel "The Total Radical Fiction: Vegard Vinge and Ida Müller's Ibsen Saga" hvor han beskriver forestillingen som et artaudsk, estetisk traume hvor tilskueren forstår alvoret – og de uuungåelige konsekvensene – av teateret, samsvarer med min opplevelse av *Vildanden del 2 – Director's cut*. Som jeg har forsøkt underbygge i denne oppgavens avsluttende kapitler, er det min påstand at Vinge/Müller *historiserer*²¹ Antonin Artauds teatervisjoner. Historiserings-begrepet må i denne sammenhengen forstås som etterligningen av noe fra tidligere tider, men det ligger noe mer i det enn som så. For som Peter Bürger påpeker i sin redegjørelse for hva det innebærer å historisere noe – i hans tilfelle en teori – kan det ikke innebære å overføre en historisk betraktningssmåte til nåtidens teoridannelse, eller å forstå alle tidligere teoridannelser som etapper frem mot egen teori (Bürger 1998). Overført til Vinge/Müllers forhold til Artaud kan vi si at duoen verken forsøker å gjøre noen helstøpt realisering av Artaud eller gjøre bruk av hans teatervisjoner som et skritt på veien til realiseringen av sitt eget "grusomhetens teater". Historiseringen av teorien innebærer for Bürger en innsikt i «sammenhengen mellom eksplikasjonen av gjenstanden og vitenskapens kategorier» (Bürger 1998:29), og på samme måte viser Vinge/Müller en innsikt i sammenhengene mellom Artauds teatervisjoner og vår kultur slik den ser ut i Norge på starten av det 21. århundre. For meg realiserer Vinge/Müller

²⁰ Friedman refererer til *Vildanden del 2 – Director's cut*

²¹ **historisere** (av gr. *historie* + ty./fr. *-isere*), sette noget ind i en historisk sammenhæng; efterligne noget fra ældre tid, fx stilarter ("Historisere" 2007)

Artauds teatervisjoner gjennom å være seg sin samtid bevisst: De forsøker ikke realisere teateret Artaud søkte rundt 1930, men de lykkes, etter mitt syn, i å nærme seg en realisasjon det nødvendige teater etter Artaud, i 2010.

I kapittelet *Arven fra Brecht i Vinge/Müllers Vildanden del 2 – Director's cut* gjorde jeg rede for hvordan jeg leser Vinge/Müllers forestilling som en videreføring av den diskursive arven etter Bertolt Brecht. Anne-Britt Gran beskrev denne diskursive arven som en systematisk tenkning om episke virkemidler og om Verfremdung som underliggjøring og distansering, en tenkning jeg har redegjort for at Vinge/Müller må kunne tilskrives. Gran argumenterte i sin artikkel for at Sebastian Hartmann med sin oppsetning av *Gengangere* historiserer Verfremdungseffekten, og jeg vil, basert på min redegjørelse i nevnte kapittel, hevde Vinge/Müller gjør det samme. Dermed har jeg konkludert med at den tysk-norske kunstnerduoen historiserer både Antonin Artauds og Bertolt Brechts teatervisjoner. Teoretisk sett kan dette synes, om ikke umulig, så i alle fall besynderlig, da Artaud og Brechts strategier for å bryte ned skillet mellom scene og sal kan synes svært motsetningsfulle. For der Brecht tar sikte på å gjøre publikum til distanserte observatører, søker Artaud et teater som griper tilskueren, som trekker ham inn i *teatrets magiske sirkel* og vekker ham: nerver og hjerte. Igjen må vi vende tilbake til begrepet om kollaps av dikotomier: Det er min påstand at Vinge/Müller bryter ned motsetningen mellom det å holde tilskueren på avstand og det å innlemme henne i ”teaterets magiske sirkel”. I det ene øyeblikket er jeg en distansert betrakter, i neste øyeblikk opplever jeg å være en vital brikke i Vinge/Müllers radikale fiksjonsunivers. I det ene øyeblikket er jeg fortolkende tilskuer, jeg søker forestillingens meningsinnhold, men før jeg vet ordet av det har nærværproduksjonen gjort krav på all min oppmerksomhet og jeg opplever å være del av et *communitas* i en liminaltilstand, før forestillingens underliggjørende grep igjen påkaller en fortolkende holdning – eller i andre tilfeller: forsterker min følelse av nærvær gjennom fravær.

Gjennom å bevege seg ”drøvtyggende” gjennom både Ibsens verker og teaterhistorien sørger Vinge/Müller for at dikotomier kolliderer, både på et overordnet nivå og detaljnivå. Med sitt spill mellom distansering og inkludering, fravær og nærvær, representasjon og nærvær, semiotikk og fenomenologi, tradisjon og samtid, finkultur og massekultur, sentrering og desentrering, aktiviseres jeg som tilskuer og tvinges til å hele tiden orientere meg på nytt. Rommet som oppstår før jeg har rukket reorientere mitt blikk og min holdning kan refereres til som en liminalfase. Selv om jeg i denne oppgaven har valgt å tenke hele forestillingen som

en liminalfase er ikke dette nødvendigvis gjensidig utelukkende. Jeg opplevde alle de 12 timene som en unntakstilstand, men styrken i opplevelsen av å være i en ”eksperimentell og innovativ sfære” varierte naturlivis, på samme måte som mine ”moments of intensity” kom og gikk. Om det i ritualteorien er teoretisk mulig å oppnå serier av liminaltilstander i en liminaltilstand tviler jeg på, men jeg synes i denne sammenhengen at det er en egnet beskrivelse for min opplevelse på Black Box teater den natten i mai 2010.

Kollapsen av dikotomier ligger tett på begrepet som dannet grunnlag for oppgavens siste ordinære kapittel: dekonstruksjon. Dekonstruksjon handler som kjent om å avdekke at binære motsetninger ikke lar seg opprettholde, og når en dikotomi kollapser avdekkes jo nettopp det. Men det finnes likevel en nyanse her, for som Gran påpeker er den dekonstruktive teaterpoetikken, rent filosofisk, en ikke-dialektisk bevegelse: «Motsetningene både demonteres og opprettholdes i en ny form i samme grep. Motsetningene oppheves ikke som i den hegelianske eller marxistiske dialektikken, som Brechts (sic) er inspirert av» (Gran 2001:43). Denne nyansen tydeliggjøres rent praktisk gjennom det halve døgnet jeg tilbragte som tilskuer til *Vildanden del 2 – Director’s cut*. For i løpet av forestillingens tolv timer dekonstrueres de binære motsetningene (som vist i forrige kapittel) i det ene øyeblikket, for å regelrett kollapse i det neste. Vinge/Müller gjør massekultur til finkultur og opphever motsetningen mellom dem, men neste øyeblikk opprettholdes, eller gjenopprettes, dette skillet gjennom at denne leken med masse- og finkultur strengt tatt finner sted i en relativt vanskelig tilgjengelig forestilling. Det er rimelig å anta at brorparten av konturene jeg skimtet i mørket den natten var over gjennomsnittlig kunstinteresserte.

Vinge/Müllers *Vildanden del 2 – Director’s cut* lar seg ikke presse inn i noen entydig dramaturgisk modell, i det øyeblikket man tror man har grepet forestillingen, unnslipper den og gjør krav på nye teorier og refleksjoner. Målet for denne oppgaven var å gjøre rede for mulige årsaker til at *Vildanden del 2 – Director’s cut* hadde en så sterk effekt på meg som tilskuer. Jeg har gjennom de foregående kapitlene hevdet at Vinge/Müllers forestilling realiserer både Brecht og Artauds teatervisjoner, både er dekonstruktivt og episk/dialektisk, nærværende og fraværende, distansert og inkluderende, semiotisk og fenomenologisk og mimetisk og ikke-mimetisk. Via disse refleksjonene ønsker jeg antyde en teori om at forestillingens sterke virkning på meg som tilskuer kan bygge på Vinge/Müllers respektfulle respektløshet til teateret, men også til teaterhistorien, til Henrik Ibsen, til teaterets virkemidler, til massekulturen, til meg som tilskuer og til sine skuespillere, og til seg selv.

Vinge/Müller skaper sitt teater gjennom en skjødesløs omgang med sine forestillingselementer og virkemidler. Koste hva det koste vil, for både publikum og aktører.

Men det blir med antydningen.

Litteraturliste

Bøker

- Arntzen, K.O. 2007, *Det marginale teater*, Alvheim & Eide Akademisk forlag, Laksevåg
- Artaud, A. 2000, *Det dobbelte teater*, Solum forlag, Oslo
- Alvesson, M. og Sköldbberg, K. 1994, *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvantitativ metod*, Studentlitteratur, Lund
- Bale, K. 2009, *Estetikk: En innføring*, Pax Forlag A/S, Oslo
- Brook, P. 1968, *The Empty Space*, Penguin Group, Londo
- Bürger, P. 1998, *Om Avantgarden*, Cappelen Akademiske Forlag AS, Oslo
- Fischer- Lichte, E. 2008, *The Transformative Power of Performance*, Routledge. Abingdon
- Gumbrecht, H.U. 2004, *Production of Presence: What Meaning cannot Convey*, Stanford University Press, Standford, CA
- Helgheim, K. 1977, *Grusomhetens teater: Antonin Artauds teatersyn*, Solum forlag A/S, Oslo
- Refsdal Moe, J. 2013, *Prince of Fools? A Close Reading of Antonin Artaud's Le Théâtre et son Double*, Universitetet i Oslo. Oslo
- Schechner, R. 1985, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, PA
- Schechner, R. 2003, *Performance Theory*, Routledge, New York, NY
- Schechner, R. 2006, *Performance Studies– An introduction*, Routledge, New York, NY
- Turner, V. 1997, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Aldine de Greuyter, New York, NY
- Willet, J. (red.) 1964, *Brecht on Theatre: The development of an aesthetic*, Hill and Wang, New York, NY

Artikler

- Benjamin, W. 1991, ”Kunstverket i reproduksjonsalderen” i Karlsen, T. (red.) *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*, s. 35 – 64
- Bjørneboe, T. (2009b) ”Hjalmars teater” i *Norsk shakespeare og teatertidsskrift*, nr.3-4, s. 29–33

Craig, E.G. 1908, "The Actor and the Ueber-Marionette" i *The Mask*, vol. 2

Craig, E.G. 1998, "Ubermarionetten" i Gatland, J.O (red.) *Teaterteori – klassiske og moderne tekster*, Pax Forlag A/S, Oslo, s. 80 – 81

Gran, A.B. 2001, "Arven fra Brecht i postmoderne teater" i *Norsk shakespearetidsskrift*, nr. 2, s. 39 – 45

Hov, L. 1993, "Om «kunstgjenstanden teater»: Et teaterhistorisk gjenstandsproblem?" i Hov, L. (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Universitetet i Oslo, Oslo, s. 54 – 69

Lehmann, N. 1992, "Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi" i *Bunt. Bulletin för nordiska teaterforskare*, s. 16 – 43

Turnbull, C. 1990 "Liminality: a synthesis of subjective and objective experience" i Schechner, R. og Appel, W. (red), *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. University of Cambridge, Cambridge, s. 50 – 81

Turner, V. 1990 "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?" i Schechner, R. og Appel, W. (red.) *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, University of Cambridge, Cambridge, s. 8 – 18

Mastergradsoppgaver

Høyland, E. 2011, *Performative mutantar og villender i samtidsteatret – mot ein liminalitetsdramaturgi?* Mastergradsoppgave, Universitetet i Oslo

Vigeland, A.M. 2013, *Vildanden som total og radikal fiksjon*, Mastergradsoppgave, Universitetet i Bergen

Elektroniske kilder

Berntzen, A. (29.05.09) *Urin og avføring på teaterscene i Bergen* [online], TV2. Tilgjengelig fra: <http://www.tv2.no/nyheter/innenriks/urin-og-avfoering-paa-teaterscene-i-bergen-2750953.html>. [07.05.14]

Bjørneboe, T. (29.05.09a) *Ibsen er igjen skandaløs* [online], Klassekampen. Tilgjengelig fra: <http://www.klassekampen.no/56127/article/item/null/ibsen-er-igjen-skandalos> [07.05.14]

Bjørneboe, T. (2011) *Nyestetikerne: Müller og Vinges ideale fordring* [online], Aftenposten. Tilgjengelig fra: http://www.aftenposten.no/kultur/anmeldelser/article3707471.ece#.UIZ1_s3tITY [07.05.14]

Erichsen, C. (2010) *Feilfokuset kritikk* [online], scenekunst.no. Tilgjengelig fra: http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_7280.nml [07.05.14]

Eriksen, T.H (1994) *Moderne klassiker om den postkoloniale tilstand* [online], Kritikjournalen. Tilgjengelig fra

<http://folk.uio.no/geirthe/Orientalism.html> [07.05.14]

Friedman, A. (2012) "The Total Radical Fiction: Vegard Vinge and Ida Müllers Ibsen Saga", *Theatre*, 42/3. Tilgjengelig fra http://www.academia.edu/2237338/The_Total_Radical_Fiction_Vegard_Vinge_and_Ida_Muellers_Ibsen-Saga [07.05.14]

Le Bæuf, Patric (2010) "On the nature of Edward Gordon Craigs über-Marionette" [online], opprinnelig publisert i *New Theatre Quarterly* vol.22. Tilgjengelig fra: <http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=7730780&jid=NTQ&volumeId=26&issueId=02&aid=7730776> [07.05.14]

Larsen, I.L (21.09.07) *Apokalypse i blod og bæs* [online], idalou.orgdot.no. Tilgjengelig fra: http://idalou.orgdot.no/pub/idalou/2007_9_21_11.55.9.shtml?cat=kritikker [07.05.14]

Larsen, I.L (30.05.10) *Den ideale fordring* [online], Opprinnelig publisert i Klassekampen 29.05.2010. Tilgjengelig fra: <http://www.idalou.no/pub/idalou/artikler/?aid=1258>. [07.05.14]

Saanum, K. (2006) *Det norske hus i ruiner* [online], Norsk shakespeare og teatertidsskrift. Tilgjengelig fra: <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/3-42006/kari-saanum-intervju-med-vegard-vinge.html> [07.05.14]

Strøm, S.K og Strand. R (22.05.09) *Blod, gørr og kjønnsorgan* [online], NRK Hordaland. Tilgjengelig fra: http://www.nrk.no/hordaland/blod_gorr-og-kjonnsorgan-1.6620382[07.05.14] [07.05.14]

Svarstad, A (26.06.09) *Norsk ekstremkunstner kastet dritt på publikum* [online], Dagbladet. Tilgjengelig fra: http://www.kjendis.no/2013/06/26/kjendis/berlin_mitte/berlin_and_reise/27906133/ [07.05.14]

Tønder, F. B. (24.05.09) *Alt skal skje så fort* [online], Bergens Tidende. Tilgjengelig fra: <http://www.bt.no/bergenpuls/scene/article852891.ece#.UuuN2vZR09I> [07.05.14]

Tønder, F.B. (25.05.09) *Måtte stoppe skandaleteater* [online], Bergens Tidende. Tilgjengelig fra: <http://www.bt.no/bergenpuls/scene/article852898.ece#.UihAqs2noTY> [07.05.14]

Oppslagsverk

"Autopoiesis", 2014, *wikipedia.org* [online]. Tilgjengelig fra <http://en.wikipedia.org/wiki/Autopoiesis> [15.05.14]

"Energi", 2009, *Store norske leksikon* [online]. Tilgjengelig fra: <http://snl.no/energi> [15.05.14]

"Historisere", 2007, *Den store danske* [online]. Tilgjengelig fra: http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Fremmedord/hk/historisere [15.05.14]

”Katharsis”, 2007, *Gyldendals teaterleksikon* [online] Tilgjengelig fra http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Begreber/Katharsis[15.05.14]

”Multistable perception”, 2014, *wikipedia.org* [online]. Tilgjengelig fra: http://en.wikipedia.org/wiki/Multistable_perception [15.05.14]

”Solipsisme”, 2009, *Store norske leksikon* [online]. Tilgjengelig fra: <http://snl.no/solipsisme> [15.05.14]

”Transe”, 2009, *Store norske leksikon* [online]. Tilgjengelig fra: <http://snl.no/transe> [15.05.14]

Forestilling

Vildanden del 2 – Director’s cut

Spilt på Black Box teater fra 22.mai 2010, sett 25.mai 2010

<http://www.blackbox.no/content/titlePresentation.php?tid=2031>

Regi, scenografi og kostymer: Vegard Vinge og Ida Müller.

Musikalsk komposisjon, stemmer og lyddesign: Trond Reinholdtsen.

Lyddesign og teknikk: Martin Aaserud.

Lysdesign: Kyrre Heldal Karlsen.

Lysassistent: Svein Inge Nergaard.

Video: Florian Gwinner.

Videoteknikk: Birk Nygaard.

Støy: Lasse Marhaug.

Scenografi bygging: Anders Hamre.

Snekkerassistent: Carl Nilssen Love.

Scenografimedarbeider og skulptur: Tina Peios.

Scenografi og kostymeassistent: Lea Basch Opheim.

Med: Petter Width Kristiansen, Harald Kolås, Tina Peios, Torbjørn Davidsen, Lea Basch Opheim, Catrine F. Andersen, Arnt Christian Teigen, Ida Müller, Vegard Vinge

Kor: Kaja Vermen Rygh, Marie Othilie Hundevat, Chriss Therese Granberg, Pelle Ask, Kristian Grennes, Trond Halbo, Robert Emil Berge, Aurora Kvamsdal, Sofie Ofsdal, J.A.B., Hege og Mickey.

Co-produksjon: Black Box Teater.

Støttet av: Norsk Kulturråd, Fond for lyd og bilde og FFUK.