

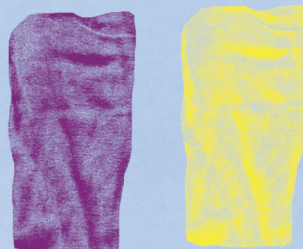
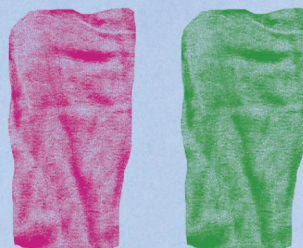
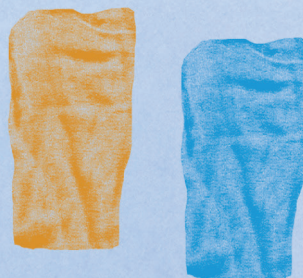
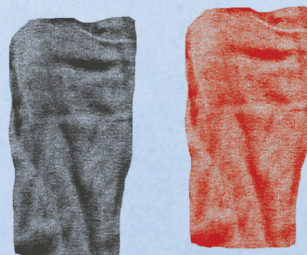
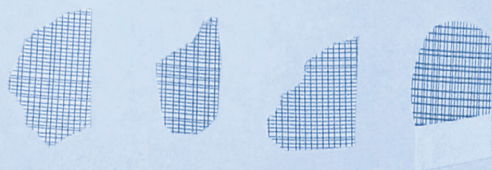
Refleksiv dramaturgi

Etyder for et (scene)kunstfelt i endring

Reflexive dramaturgy

Études for the (performing) arts in a time of change

Tore Vagn Lid



Som musikkens øvelsesstykker kjennetegnes de refleksive etydene av å være konkrete: Hver av dem øver seg på noe spesifikt; det være seg en forestilling, et skuespillerteknisk spørsmål, en akutt teatersosiologisk situasjon eller et spørsmål om hvordan et teatermanuskript kan – og bør – se ut. Samtidig er etydene offensive; de tror på muligheten av å øve opp en ferdighet, av å komme til innsikt i – og dermed også i siste instans bidra til å løse opp i – et konkret problem. Etydene er dermed ikke kontemplative, nostalgiske og tilbakeskuende, men snarere aktive, fremoverlente og prinsipielt optimistiske.

Refleksiv dramaturgi

Reflexive dramaturgy

Refleksiv dramaturgi

Etyder for et (scene) kunstfelt i endring

Reflexive dramaturgy

Études for the (performing) arts in a time
of change

© Tore Vagn Lid 2018

This work is protected under the provisions of the Norwegian Copyright Act (Act No. 2 of May 12, 1961, relating to Copyright in Literary, Scientific and Artistic Works) and published Open Access under the terms of a Creative Commons CC-BY 4.0 License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). This license allows third parties to freely copy and redistribute the material in any medium or format as well as remix, transform or build upon the material for any purpose, including commercial purposes, provided the work is properly attributed to the author(s), including a link to the license, and any changes that may have been made are thoroughly indicated. The attribution can be provided in any reasonable manner, however, in no way that suggests the author(s) or the publisher endorses the third party or the third party's use of the work. Third parties are prohibited from applying legal terms or technological measures that restrict others from doing anything permitted under the terms of the license. Note that the license may not provide all of the permissions necessary for an intended reuse; other rights, for example publicity, privacy, or moral rights, may limit third party use of the material.

This book has been made possible with support from Prosjektprogram for kunstnerisk utviklingsarbeid and Kunsthøgskolen i Oslo.

ISBN: PDF 9788202572631

ISBN: EPUB 9788202627218

ISBN:HTML 9788202627225

ISBN: XML 9788202627232

DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.48>

This is a peer-reviewed monograph. Several of the texts in this book have been published previously. For more information, see the first footnote in each text.

Cover Design: Christa Barlinn Korvald

Cappelen Damm Akademisk/NOASP

noasp@cappelendamm.no

Innhold/Table of contents

Takkeliste	9
Etyde 1 Innledende etyde: For en refleksiv dramaturgi	13
I	21
Etyde 2 Avstanden frå innsikt til endring: Bourdieu går i teatret.....	23
Etyde 3 Machiavellis «fyrster»	29
Etyde 4 a Hva var og hva er naturalisme?	35
Etyde 4 b Mot en ny soloppgang?.....	41
Etyde 5 Testen som ritual.....	47
II	51
Etyde 6 Kvalitetsbegrepenes dramaturgi: Fra å beskrive til å fore- skrive (scene) kunsten.....	53
Etyde 7 Dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske.....	77
Etyde 8 På søk etter en refleksiv dramaturgi: Kraftfelt mellom kunstform og organisasjonsform	85
III	95
Etyde 9 Hva er en god skuespiller (nå)?.....	97
IV.....	111
Etyde 10 Modellen som manus: Strategier for en rastløs dramaturgi	113
Etyde 11 Bevegelser i teatertekstens kampsoner.....	125
Etyde 12 Ny vitskap = nye drama: Teater som (for)varslar	135
V.....	137
Etyde 13 Regissøren som komponist: Meyerholds musikalisering av det 'ikke-musikalske'	139
Etyde 14 Om Dub-Leviathan	153
Etyde 15 a) Falske motsetnader: Audition-scener	157
Etyde 15 b) Falske motsetnader: Brandos relevans	163
VI.....	167
Etyde 16 Dokumentet som (inn)grep	169
Etyde 17 Kunsten å høre (sammen): <i>Almenrausch</i> - visuell (sam)høring	181
Biografi	185

Acknowledgements	189
Étude 1 Introductory étude: An appeal for a reflexive dramaturgy	193
I	203
Étude 2 The distance from insight to change: Bourdieu goes to the theatre	205
Étude 3 Machiavelli's 'princes'	211
Étude 4 a What was and what is naturalism?	217
Étude 4 b Towards a new 'dawn'?	223
Étude 5 The test as ritual	229
II	233
Étude 6 The dramaturgy of quality concepts: From describing to prescribing (stage) art	235
Étude 7 The dialectic between the dramatic and the postdramatic	261
Étude 8 Searching for a reflexive dramaturgy: The force fields between art form and forms of organisation	269
III	279
Étude 9 What makes a good actor (now)?	281
IV	297
Étude 10 Model as manuscript: Strategies for a restless dramaturgy	299
Étude 11 Movements in the contested zones of the theatre text	311
Étude 12 New science = new drama: Theatre as (fore)warner	321
V	323
Étude 13 The director as composer: Meyerhold's musicalisation of the 'non-musical'	325
Étude 14 On Dub-Leviathan	341
Étude 15 a Quasi contradictions: Audition scenes	345
Étude 15 b Quasi contradictions: Brando's relevance	351
VI	355
Étude 16 The document as intervention	357
Étude 17 The art of (co)he(a)ring: <i>Almenrausch - visual hearing</i>	371
Biography	375

Refleksive dramaturgi

Etyder for et (scene) kunstfelt i endring

Takkeliste

Denne boken, forstått som et bidrag for å holde scenekunsten åpen og flerstemt, har utallige stemmer å takke. I hver eneste av etydene klinger det andres stemmer med. Noen indirekte, gjennom det omfattende kunstneriske arbeidet disse refleksjonene springer ut av, andre i form av samtaler (og- eller disputer!) rundt champagneflaskene på en premiefest eller over vannglassene i en paneldebatt. Det å forsøke å nevne alle disse med navn (og jeg har forsøkt!), vil bare føre til at flere ikke blir nevnt. Samtidig kan et viktig bidrag her ta så ulike former: Noen er direkte og verbale, som tipset om en bok, eller tilbakemeldingen fra en venn eller en redaktør. Andre igjen vil være bidrag som til og med den som bidrar ikke alltid vil være klare over: En skuespillers særegne måte å arbeide på, en musikers særegne evne til å skape umiddelbarhet og improvisasjon på prøvene. Dette er stemmer som lister seg inn i denne boken, ofte så stille og mykt at heller ikke den skrivende alltid fullt ut forstår viktigheten av dem. Men navnene vil stå der: På www.etudes.khio.no; på Transiteatret-Bergens, Den Nationale Scenes, Det Norske Teatrets eller Nationaltheatret programmer og rollelister; på Teaterhøgskolen/Khios, eller Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft i Frankfurt sine hjemmesider. (Og det bare for å starte med de mest innlysende.) Det som ikke er fullt så innlysende, er alle bidragene—alle de stemmene—som har kommet til så å si fra «utsiden» av teateret og teaterforskningen, ofte i samtaler med dem man kanskje omgås aller mest. Det kan være en klok lytter som hører på verden gjennom ører fra 1938; en livspartner som kjenner undertekstene bedre enn deg selv, eller et syv år gammelt blikk som oppdager ting ved virkeligheten som den som skriver ellers aldri ville ha fått øye på.



Til August Vagn

Innledende etyde: For en refleksiv dramaturgi

Regissørens lange natt: post fra og til felten

Der filosofen Hegel så for seg teorien som en Minervas ugle, som svevde ut i skumringstimen og rolig, fra høyde, kunne betrakte helheten i det som alt *hadde* skjedd, er disse tekstene skrevet nede på selve sletten, ofte rett før – eller like etter – slagene, og gjerne mens svetteperler fra pannen etter søvnløse netter drypper ned over tastaturet.¹ At noen av dem – særlig de litt lengre – har blitt forfattet i fredstid, mellom produksjoner og aksjoner, betyr ikke at de ikke samtidig har i seg en rastløshet. En rastløs nerve, hvor den eneste grunnen til å skrive er ønsket om å holde fast ved, forstå, analysere, for slik igjen å kunne lære, og – om mulig – bringe innsikter videre til andre med engasjement for det som utgjør scenekunstens territorium. Så der hvor tekstene er skrevet så å si på 'utpust' – mellom slagene – er de likevel ikke skrevet med den distansen som så ofte preger (og som like ofte kreves av) den tradisjonelle akademiske teoriens omgang med kunsten: De følger ikke standardiserte 'regler', overholder ikke formaliserte 'avtaler', men finner sin form og sitt innhold som konkrete tilsvarende på like konkrete utfordringer. Derfor tror jeg det må være riktig å si at denne boken står i den proaktive ettertankens tegn. Tekstene er – for å låne Jean-Paul Sartres begrep – *situerte*; de har tatt farge og tone av de ofte krevende situasjonene de er skrevet i. Samtidig har de selv – som performative – også kunnet vært med på å endre disse situasjonene,

¹ «Når filosofien maler sitt grått i grått, er en av livets skikkelser blitt gammel. Og med grått i grått lar den seg ikke fornye, men bare erkjenne; først når skumringen faller på, flyr Minervas ugle ut» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1820), Holzinger, 2013, 16, min oversettelse). [http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781484031919? side.16](http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781484031919?side.16).

og inngår nå videre som del av beredskapen for det som skal komme. På dette punktet slekter tekstene på brevpostene som i tidligere tider ble sendt av gårde med duer fra og til felten. Ingen kunne vite om sendebudet landet trygt, eller om brevposten ble plukket opp av dem den faktisk var adressert til. Og som skriftstykker er disse meldingene i seg selv *handlinger*; spenningsskapende *inngrep* i den uavklarte dramaturgien som er teaterets framtid.

Om den refleksive etyden: tilskuende deltaker

Den som leser disse ordene, befinner seg nå allerede over terskelen til en samling av det jeg har kalt *refleksive etyder*. Ordet etyde utvides her fra musikkens mest 'klassiske' avdeling, hvor det betegner et øvelsesstykke innrettet mot å løse et isolert teknisk-musikalsk problem. Samtidig sprenger det også grensene for den russiske Stanislavskij-skolens typiske 'skuespiller-etyder', og transformeres til *praktiske tankeøvelser for (scenekunst) feltet som helhet*. Den refleksive etyden er derfor valgt som en praktisk-teoretisk øvelse i å tenke seg løs fra de (ofte) ubevisste eller halv-bevisste forutsetningene og hindringene som en kunstaktør hele tiden arbeider i, og med. I dette ligger en forståelse av at det å *tenke over* også er en øvelse, og at kunsten å tenke uløselig henger sammen med kunst overhodet.

Etydene springer ut av, og er samtidig del av, et forskningsprosjekt som denne forfatteren initierte og ledet ved Teaterhøgskolen/Kunsthøgskolen i Oslo (2014–2017). Under overskriften «Nye forestillinger – Nye verktøy»² var en uttalt ambisjon at en serie av det som fikk navnet sceniske *mikroetyder*, realisert som mindre kunstneriske arbeider, og *makroetyder*, bestående av mer omfattende kunstneriske arbeider, skulle flankeres av en suite med *refleksive etyder*. De fleste av disse er skrevet og publisert underveis, oftest i direkte relasjon til sine sceniske motstykker, mens andre er skrevet tidligere, men har blitt redigert og anvendt i forbindelse med disse mikro- og makroetydene. Til sammen har de tre kategoriene av etyder utgjort kjerne og motor i det kunstneriske forskningsarbeidet.³

² Se ellers: www.etudes.khio.no

³ Makroetydene bestod av: «Kill them all! The Prague Dub-Version» (Damu, Praha 2014), «DUB-Leviathan!» (Transiteatret-Bergen/Festspillene i Bergen 2005), «Vår Ære/Vår Makt»

Som musikkens øvelsesstykker kjennetegnes de refleksive etydene av å være *konkrete*: Hver av dem øver seg på noe spesifikt; det være seg en forestilling, et skuespillerteknisk spørsmål, en akutt teatersosiologisk situasjon eller et spørsmål om hvordan et teatermanuskript kan – og bør – se ut. Samtidig er etydene *offensive*; de tror på muligheten av å øve opp en ferdighet, av å komme til innsikt i – og dermed også i siste instans bidra til å løse opp i – et konkret problem. Etydene er dermed ikke kontemplative, nostalgiske og tilbakeskuende, men snarere aktive, framoverlente og prinsipielt optimistiske: Man står overfor, eller lokaliserer, et problem; lager en etyde for å forsøke å komme over problemet, og foreslår aller helst etyden for andre, som et forsøk på å dele så vel øvelse som tiltro til øvelsens verdi.

Refleksiv dramaturgi – søken etter handlinger som virker

Det har hele tiden ligget som premiss og motivasjon at disse tekstene ‘øver seg på’ samtidsteateret. Samtidig ligger det i selve begrepet refleksiv, forståelsen av at noe *virker tilbake* på det som undersøkes. Det praktiske – kunstneriske – bakteppet for øvingene er snart tjue års gjentatte erfaringer av hvordan teateraktøren ofte *vil det strukturen ikke kan*. Gang på gang, i og utenfor Norge, har jeg kunnet se og erfare på hvilken måte *ideen om* hvordan en forestilling skal komme til å bli (ambisjonen om hva som skal gjøres, de oppriktige planene for hvordan det skal og kan jobbes), før eller siden støter mot tyngdekrefter som i seg selv er kraftige nok til å overstyre selv det sterkeste regikonsept. Dette er *gravitasjonsfelt* som ikke bare utgjøres av materielle og praktiske begrensninger, som for eksempel romlige, tidsmessige og økonomiske strukturer og rammebetingelser. Snarere handler det om krefter som bærer med seg, eller som avleirer, sine egne ‘forestillinger’, sine egne (meta)narrativer, og som dermed kan aktivere sine egne dramaturgier. Slik sett er dette *spenningsfelt* med potensial til å (om)forme en hel forestilling, ofte på tvers av den

(Den Nationale Scene i Bergen 2016), «*Fridomens Vegar*» (Det Norske Teatret, 2016), «*Fyrsten Machiavelli-variasjoner*» (Nationaltheatret, 2017), «*Highway Hypnosis*» (Transiteatret-Bergen, 2017), «*Almenrausch – Visuell Radiohøring*» (NRK/Transiteatret, Bergen/Oslo/Frankfurt a.M., 2017–18).

formen som aktørene hadde planlagt, som konseptet skulle tilsi, som regissører, skuespillere og teatersjefer hadde sett for seg i måneder og år før prøvestart. Ja, enda mer er dette strukturer – det vil her si *avleirede handlinger* – med kraft nok til å kunne overstyre selve innholdet i et scenisk prosjekt; til å trenge igjennom på scenen og – ofte med paradoksalt utfall – falle forestillingen i ryggen. Samtidig er dette kraftfelt som ikke tilstrekkelig er del av teaterkunstens språk og selvbevissthet; som faller utenfor den ‘klassiske’ dramaturgens domene, som altså ikke er del av den tradisjonelle dramaturgiens aksjonsradius eller ‘faglighet’, men som i siste instans er med på å avgjøre forestillingens dramaturgi. Nettopp derfor er det nødvendig å tenke, og å utvikle dramaturgi som det jeg her har kalt en *refleksiv dramaturgi*. Til grunn ligger begrepet dramaturgi forstått som *virkende handlinger*, og da virkende i en *utvidet* forstand. Ambisjonen er altså en dramaturgi som ikke begrenser seg til analyser av sceneteksten, eller av teaterrommets kalkulererte kunstneriske virkemidler, men som i tillegg evner å utvide sitt søk etter andre, og mindre iøynefallende, men ikke desto mindre virksomme, handlinger. Refleksiv dramaturgi blir slik en type teoretisk praksis som forsøker å lokalisere og artikulere de handlingene som (refleksivt) setter grenser for det estetiske, men som ofte selv ikke er tilstrekkelig del av kunstens og scenekunstnerens selvforståelse.⁴

Dramaturgien som mellomrommets eller grensesnittets faglighet

En konsekvens av dette er forståelsen av dramaturgi som en *rastløs vitenskap*. For den som leter etter relasjoner – etter virkende sammenhenger – må

4 Her, i bevegelsen så å si fra tekst og til kontekst, for å ty til et etter hvert slitt uttrykk, synliggjøres også et viktig problem i teaterkunstens arbeid med seg selv, sine utdanningsløp og sine begreper. Fordi inngående kunnskap om ‘kontekst’ nettopp også må bety inngående *kunnskap* om det som til sammen kan utgjøre slike relevante sammenhenger. Og dersom denne kunnskapen – for ikke å si interessen – mangler, ikke minst på utdanningsnivå, så mangler også forutsetningen for en refleksiv dramaturgi. Satt på spissen hjelper det oss lite å betone viktigheten av kontekst uten at dette følges av evne, tid og vilje til å skaffe seg kunnskap om de konkrete *sammenhengene* som så ofte dekkes over gjennom dette en gang så lovende, men nå så altfor generelle og for lengst institusjonaliserte, ordparet ‘kunstnerisk kontekst’. Ved heller å utfordre det generelle kontekstbegrepet gjennom en forståelse av dramaturgi som virkende handlinger åpnes en operativ mulighet for å konkretisere, og til og med for å vekte hvilke handlinger som på ulike måter virker inn på et konkret scenisk arbeid.

nødvendigvis lete *overskridende*, eller «på tvers av». Den som for eksempel søker etter musikken i teateret og teateret i musikken, må nødvendigvis begi seg ut i *mellomrommet* mellom den profesjonaliserte (og institusjonaliserte) musikken på den ene siden og det profesjonaliserte (og institusjonaliserte) teateret på den andre. Det samme vil den som søker korrespondanse (eller manglende korrespondanse) mellom billedkunstens white-cube-galleri og scenekunstens black-box, eller mellom det sosiale spillet mellom mennesker «utenfor teateret» og skuespillet mellom mennesker «på scenen». Dermed vil dette mellomrommet i seg selv bli det området (objektet eller stedet) som dramaturgien undersøker. Herfra oppstår et underlig paradoks som rører ved dramaturgiens faglighet og profesjonalitet. For når dramaturgen må begi seg ut i mellomrommet, må også selve *fagligheten* presses ut i det samme rommet. Faget må altså nødvendigvis strekkes og konstituere seg i rom som nettopp blir å finne *mellom* etablerte profesjoner og «profesjonelle» demarkasjonslinjer. Dramaturgiens faglighet blir slik med nødvendighet til en *grensesnittenes faglighet*. Her øyner jeg en særegen dialektisk prosess, hvor dramaturgiens faglige «innhenting» av mellomrom i neste omgang blir del av profesjonenes egen (mer eller mindre automatiserte) «faglighet».⁵

Mot en ny (telle)kantianisme

Den tyske sosiologipioneren Max Weber (1864–1920) ser modernitetens bevegelse – på godt og vondt – som en spesialiseringens bevegelse: Flere og flere mennesker arbeider stadig mer spesialisert i et stadig mer finmasket flettverk av separate fagdisipliner (profesjoner). Slik jeg ser det, ligger det altså i den refleksive dramaturgiens faglige egenart å nettopp arbeide i overskridelsene av slike kantianske underdelinger; tenke på tvers *av* – og altså *over* – disse til enhver tid virksomme byråkratiske skillelinjene og kategoriene.

5 Det er nettopp dette som skjer når vektlegging av ulike kunstneriske parametere som prinsipielt likeverdige bestanddeler av en scenisk teaterkomposisjon over tid også endrer selve «faget» regi. Det vil si fra instruksjon og virkeliggjøring av dramatisk tekst til dramaturgisk komposisjon av forestillingen som audiovisuell helhet.

Dramaturgi som møtepunkt

En innsikt, utviklet og utprøvd gjennom det treårige forskningsprosjektet, er at dramaturgi her ikke bare utgjør et felles *møtepunkt* mellom teaterapparatets ulike ‘spesialiseringer’, men i tillegg har potensial til å være en *kommunikativ plattform* for samtaler og utveksling på tvers av kunstarter og deres tradisjonelle, institusjonaliserte skillelinjer og utdannelsesløp.⁶ Dramaturgi og dramaturgisk fokus får da et kunstartsoverskridende potensial, som i siste instans kan være med og *utvide*, og dermed også produktivt å *utvikle* ‘spesialiseringene’ i seg selv.

‘Tverrfaglighet’ = faget selv definert på en ny måte

Søket etter denne nye fagligheten – eller etter slike nye fagligheter – og kartleggingen av hva dette igjen rommer av estetiske, kulturpolitiske og didaktiske implikasjoner, utgjør et ledemotiv for denne boken. En bærende hypotese er at ‘tverrfaglig’ – gitt et slikt resonnement – egentlig er å forstå som fag og faglighet i bevegelse. ‘Tverrfaget’, eller det ‘tverrfaglige’, er med andre ord fagets egen dynamiske, eller drivende, kraft. Derfor er ‘tverrfaglighet’ nettopp ikke *tverr-faglighet* i betydningen *faglig på tvers av*, men snarere faglighet definert på en ny måte.⁷

6 Erfaringer fra vårt forskningsprosjekts forsøk med «Dramaturgidager» på Kunsthøgskolen i Oslo (november–desember 2017) pekte i retning av et slikt potensial. (<http://etudes.khio.no/dramaturgidager/>)

7 Hvordan det som først er «tverrfaglig», over tid blir til «faglig», er enkelt å få øye på i et historisk perspektiv, men vanskeligere å se fra innsiden av en institusjon, eller stående midt i en profesjonsdiskusjon. Et tydelig eksempel – for å holde oss til teateret – kan knyttes til den russiske regissøren og teaterfornyeren Vsevolod Meyerhold (1874–1940). I kritisk dialog med sin egen tidlige «faglighet» og utdanning (skuespilleren Meyerhold tilhørte den indre kjernen av Konstantin Stanislavskijs «trupp») utviklet han etter hvert intensive kurs i det han kalte «biomekannikk». Her lå vektingen av fag og faglighet ikke lenger på psykologisk forståelse av tekst, men på fysiske og musikalske øvelser (etyder) ment for å gjøre skuespilleren i stand til å bevege seg, snakke, syng og – ikke minst – forholde seg plastisk til scenerommets arkitektur. Ved å arrangere sine kurs som eksperimentelle verksteder, og hente arbeids- og tenkeformer så vel fra sirkuset som fra musikk, aksjonistiske propagandaformer, billedkunst og samtidspsykologi utvidet han teaterstudentens «skolering» til å romme kunnskaper og ferdigheter som ikke i samtiden var ansett som en del av teaterkunstens «faglighet». I etterkant av de avantgarde og overskridende eksperimentene har flere av Meyerholds ideer og perspektiver på teaterets faglighet blitt tatt opp, syntetisert og etter hvert blitt til mer eller mindre «selvfølgelige» bestanddeler i en skuespillers

Utvalg og oppsett: spenningsfeltet mellom tekstene

Det å nå skulle samle disse etydene i én perm, og under én (dramaturgisk) struktur, slekter kanskje på et problem som komponistene og klavervirtuosene Frédéric Chopin og Franz Liszt kan ha stått overfor idet de skulle spille sine høyst forskjellige etyder innenfor rammene av en og samme konsert: Hvordan skal disse enkeltstående øvelsene fungere som en 'enhet'? Hvordan få rekkefølgen til å sitte og overgangene til å gi mening? En mulig strategi – ikke uvanlig for romantikkens klavervirtuoser – er å utvide de små etydene til å bli større og mer komplekse komposisjoner, slik at de til slutt kan presenteres som såkalte konsert-etyder. En annen, og for meg mer forlokkende inngang har vært å se på sprangene og de manglende overgangene mellom etydene ikke som problemer, men som muligheter. Med andre ord å ikke falle for fristelsen til å motivere, og å komponere nye og «organiske» passasjer og 'broer' mellom dem, men heller å se – og å la seg overraske over – hvilke overganger som kan oppstå idet to tekster, skrevet på forskjellig tid, i ulik modus, stil og temperament, møter hverandre innenfor en og samme komposisjon. Og her røres det ved et annet og avgjørende aspekt ved måten jeg forstår begrepet dramaturgi og dramaturgisk praksis på: 'Du kan ikke stikke foten ned i den samme elven to ganger', sa den greske oldtidsfilosofen og dialektikeren Heraklit. Det samme gjelder disse tekstenes møte med hverandre. Satt sammen er de ikke lenger «de samme tekstene» som da de opptrådte hver for seg. Den dramaturgiske komposisjonen vil alltid forandre sine deler, og vice versa.

forståelse av eget fag. Meyerholds bidrag til utvidelse av skuespillerens «faglighet» innfører også et kontrapunkt i synet på regissørens oppgaver, egnet til å vise hvordan også regifaget dialektisk utfordres og utvides. Et annet eksempel på denne faglighetens dialektikk er sveitseren Adolphe Appia (1862–1928) og hans innflytelse på teaterrommet, på regifaget og på forståelsen av lyset som skulpturerende parametere i teateret. Inspirert og motivert av Richard Wagners innovative musikalske drama argumenterer han for en endring av selve begrepet scenografi, hvor rommet og objektene ikke lenger skal forstås som illustrerende konkretiseringer av dramaets 'skoger og fjell', men heller som selvstendige rytmiske og dynamiske motstemmer til det musikalske klangrommet. Over hundre år etter Appias teoretiske hovedverk «Musikken og iscenesettelsen» inngår flere av hans revolusjonerende og omstridte trappformasjoner og skyggeteknikker nærmest som en slags «common sense» i scenografifagets så vel som regifagets selvforståelse (se eksempel: <http://socks-studio.com/img/blog/appia-02.jpg>).

Rekkefølge: produktive soner av usikkerhet

Men som Chopins klaveraftener må ha sin begynnelse og sin slutt, og en trykt bok vil måtte ha sitt sideantall og sin rekkefølge, har også jeg måttet lande på en tematisk struktur, en inndeling som først fullt ut ble tydelig i gjennomlesningen av alle etydene. Jeg har derfor landet på en komposisjon som fokuserer scenekunsten etter ulike «kampsoner», eller kanskje litt mindre krigersk, etter *soner av produktiv usikkerhet*. For det skjer, og det har skjedd, mye i internasjonalt og norsk teater de siste to tiårene. Nye begreper, nye stiler, nye forbilder har kastet om på mye. Som regissør og som skrivende, i møter med skuespillere, scenografer, sjefer, dramaturger og journalister, opplever jeg – både hos meg selv og hos andre – en slags produktiv forvirring, der – for å parafasere frankfurterfilosofen Theodor W. Adorno – det som var selvsagt, ikke lenger er så selvsagt. Ord som ‘teater’ og ‘musikkteater’ har blitt grunnleggende porøse og flerstemte. Det samme har samtalene – diskursene – om teater; for eksempel om ulike former for «scenetekst», «dokumentarisme», «regiroller», «performer vs. skuespiller», eller om mer eller mindre «frie» vs. «institusjonaliserte» felt. Inngangene til – og oppfattelsene av – teaterfaget har blitt mange. Det samme har utdannelsene. Men selv om det av og til proklameres krise, betyr ikke det at teateret er i krise. (Det eneste som i så fall er i krise, er selve bruken av ordet.) Derimot tyder mye på at teateret generelt – og norsk teater spesielt – er trådt inn i slike produktive soner av usikkerhet. Og det er som observasjoner av og intervensjoner i disse sonene at de påfølgende tekstene lar seg forstå og gruppere. Det vil si, som etyder:

- (I) *om dramaturgi og ideologi*
- (II) *for en utvidelse av dramaturgien: Forholdet mellom kunstform og organisasjonsform*
- (III) *til skuespillerkunst*
- (IV) *til scenetekst: Tekst – modell – dreiebok*
- (V) *for en dramaturgisk regi*
- (VI) *til dokumentarisme(r)*

Avstanden frå innsikt til endring: Bourdieu går i teatret¹

Sommaren 2000 rigga ein kreftsjuk mann seg til framfor eit talrikt publikum i Hegel-salen på Humbolt Universitetet litt aust i den tyske hovudstaden. Settinga var improvisert. Stemninga kaotisk. Studentar og professorar frå alle fagfelt hopa seg opp lang vegger og girlander, som skulle det vore tale om ein politisk studentaksjon tredve år før. Men den franske sosiologen Pierre Bourdieu – som denne gloheite junidagen berre hadde vel halvanna år att å leve- var ikkje komen til Berlin for å tale høgverdig til- og for akademikarar. Derimot var han der på direkte invitasjon frå eit av dei nye teatra vest i byen. Den akademiske avstikkaren til universitetets festsal var – som han sjølv proklamerte – berre ein bisak; eit ekstra høve til å bryte ned ein akademisk Berlin-mur mellom sosiologien og samfunnet kring. Forbausea erfarte eit talrikt publikum – sprenglærd på fransk postmodernisme – korleis ein utålmodig og tidvis aggressiv Bourdieu tok avskjed med det apolitiske 80- og 90-tallet, og mana forskaren til aktivt å bidra med sine innsikter om dei sosiale skadeverknadene av det som den gong framleis var starten på ei ny liberal bølge over Europa. I mine notatar datert 10.6. står det:

<i>Bourdieu (innleier):</i>	Kjenner de dykk avpolitisererte?
<i>Publikum i salen:</i>	Ja!
<i>Bourdieu:</i>	Og det er den mest politiske kjensla de kan ha! (<i>kort pause</i>) Då kan dei gjera som dei vil med dykk!

1 Ein versjon av denne teksten stod på trykk i Klassekampen, 15.03.2012.

Refleksiv sosiologi

Bourdieu framstår denne dagen ikkje på nokon måte som ein tilbakehal- den postmodernist, men manar til aktiv politisk handling på ein måte som kan minne om Jean Paul Sartres mest heroiske år: *“Verden, med alle dens dominansforhold, forekommer oss naturlig. Sosiologiens oppgave er å avsløre de vilkårlige privilegiene og hvordan de reproduseres. Makten må røskes ut av den dunkle miserkjennelsen og eksponeres for hva den er. Om vi forstår mekanismene som opprettholder herredømmet, kan vi bli i stand til å endre det”*. Slik summerer Magne Flemmen (KK 21.1.012) opp ein grunntanke hjå den aldrande sosiologen, kanskje skarpere enn opphavs- mannen sjølv gjorde det. Men i sjølve haldninga til den verdskjente aka- demikaren som takka ja til teateret før han takka ja til academia, ser eg samstundes ein sosiolog (og ein sosiologi) som opplever ei aukande rast- løyse, ein frustrasjon knytt til sitt eige potensial som kritisk-inngri- pande. Trass i iherdige freistnader på å ‘nå ut’, blir – som Sandra Lillebø skriv (KK 21.1.012) - *“strukturene Bourdieu påviser langt mer kraftfulle enn selve påpekningen”*. Kort: Veggen frå vitskapleg innsikt til (poli- tisk) endring syner seg seigare enn teorien om den skulle tilseia. Kvifor?

Eit sosiologisk teater

Problemet med å overskrida avstanden mellom innsikt og endring, slik det vert eit *sluttstadium* for sosiologen Bourdieu, er nettopp *utgangspunk- tet* for ein annan relevant tenkjar frå førre hundreåret, teatermannen Bertolt Brecht. Det sosiologen Bourdieu krev av den kritiske sosiologien men slit med å finne medium for, såg teaterkunstnaren Brecht førti- til femti år tidligare som eit genuint høve for den kritiske kunsten gene- relt, og for (musikk)teateret spesielt. Allereie på 1920talet spissformule- rer han ambisjonen om ‘framtidens teater’ som eit *‘soziologisches Theater’*. Men for å finne att det spesifikt sosiologisk-potente hjå Brecht, må ein sikte forbi den kanoniserte «klassikaren». Ein må trengje bak stivna omgrep om ‘distansert spel’ og raude klovnenaser, og heller søkje etter ein annan og langt meir radikal Brecht: Den Brecht som frå midten av 1920talet til tidleg 1930 kompromisslaust – i form som i innhald – søkte teateret som

særeiget medium for å gjere det den kritiske sosiologien ikkje evna; å overskride gapet mellom innsikt og endring gjennom å endre teateret til eit rom (medium) for konkret *kritisk erfaring*.

Kor naturleg er det naturlege?

“Det sjølvsgatte, forstått som den særskilde forma som erfaringa vår har fått i medvitet, vert oppløyst og negert gjennom v-effekten, og forvandlar seg slik i ein ny innsikt” [...], noterer den tyske regissøren i sin arbeidsjournal for årene 1938 til 1942.² For Brecht som for sosiologen Bourdieu ligg det spesifikt kritiske (politiske) momentet i trengje bak det tilsynelatande naturlege, flerle til side automatiserte hersketeknikkar og dermed avdekke tause og seigliga maktstrukturar. Men der Bourdieu langt på veg vert ‘ståande’ i avhandlinga og i den akademiske diskursen, er det nettopp kjennskapen til kunsten og til kunststrommet sitt potensial for konkrete sanslege erfaringar som motiverer Brechts optimisme. Det velkjende Brecht-kravet om ‘*Verfremdung*’ eller ‘underleggjering’ – kritikken av det gamle teaterets emosjonstyranni – tyder då *ikkje* likvideringa av emosjonar, og av sanslege erfaringar per se, men nettopp ein *omfunksjonering* av dette potensialet. Innsikta i eigne emosjonar og automatiserte oppfatningar må sjølv på eit nivå vere emosjonell; det vil seie gå vegen om det umiddelbare og sanslege. Den kritiske erfaringa (*Verfremdung*) er då i seg sjølv ei erfaring; ein type sjølv-undring. Men samstundes er det ei erfaring som gjev (refleksiv) innsikt i kva som gjer at vi faktisk føler og tenkjer slik vi gjer. Brechts døme, frå essayet «Notizen über die Dialektik auf dem Theater», er illustrerande for dette:

Vi har ein tendens til å halde det regelmessige for å være ‘normalt’. Ein mann går kvar morgon til arbeidet sitt. Det er det ‘normale’, det let seg forstå. Ein morgon går han ikkje [...] det treng forklaring [...] for det er noko som uroar, der skjedde det eit inngrep i det regelmessige [...].³

2 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal* 1938 bis 1942, Surkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973/1970, s. 138. (mi omsetjing)

3 Bertolt Brecht: *Notizen über die Dialektik auf dem Theater*, i: Bertolt Brecht, *Über experimentelles Theater*, Frankfurt a.M., 1970, s. 152. (mi omsetjing)

Dermed er Verfremdung i realiteten ein kunstnarisk *metode*, ein måte å tenkje og arbeide på, som korkje er bunden til Brechts eigne stykker, til 1930talet eller til ein bestemt skodespelarteknikk. Alt tidleg på 1920talet oppelda den unge teatermannen samtidsteateret til berre å ta vare på ‘det hjå klassikarane’ som var ‘brukbart’. Femti år seinare innsåg dramatikaren Heiner Müller at ...‘å gjere Brecht utan å kritisere Brecht, er forræderi.’⁴

Egoisten Johann Fatzer

Det kanskje dristigaste av alle eksperimenta den unge Brecht gav seg i kast med, vart aldri ferdig.

Mellom 1926 og 1931 arbeida han intensivt på eit stykke om *Egoisten Johann Fatzer*, eit forsøk som enda i om lag fem hundre lause sider og notater. Leia av soldaten Johann Fatzer, deserterer ei gruppe på fire frå ei desperat og tapande frontlinje. Frå sin alt for tronge skjulestad venter dei fånyttas på ein sosialistisk omvelting. Ego står mot gruppe, politisk kamp vert til eksistenskamp, og ventinga til ein kamp om livet. På eit av desse arka – frå kring 1930 – finn eg ein underleg notis:

Om det [Fatzer-Fragmentet] ein gong seinare vert gjort til læringsgjenstand, så vil elevane her læra noko heilt anna enn den som skreiv det. Eg, den skrivande, treng ikkje slutføre noko. Det rekk at eg underviser meg sjølv. Eg leier i dette høvet undersøkinga, og det er min metode som så kan verte undersøkt av tilskodaren.’⁵

Seint i livet hevda Brecht at noko av det beste han hadde skrive var å finne i desse fragmenta. Og etter å ha freista ta Brecht på ordet, og arbeidd med å (re)konstruere og omsetje historia om Egoisten Johann Fatzer for ei urpremière under Festspela i Bergen⁶, er det ikkje vanskeleg å gje han rett. For det radikale i Brechts flaskepost til ettertidas teater, ligg her nettopp i oppmodinga til teatret om å dikte vidare; til sjølv å slutføre dette ‘lærestykke’ i egoismens vesen. Med andre ord ikkje berre tolke, tilpasse og stryke, men verkeleg å inngå som med-produsenter, jamvel no

4 Heiner Müller, *Fatzer +/- Keuner*. i: Müller: *Rotwelsch*. Merve, Berlin. 1982, s. 149. (mi omsetjing)

5 Se ellers Bertolt Brecht: *Fatzer*, oversatt og med innledning av Tore Vagn Lid, Spartacus, 2012. S. 11.

6 Frå den aktuelle framsyninga, Tore Vagn Lid/Transiteatret-Bergen: <https://vimeo.com/48686821>

– over 80 år etter. For meg har ‘Fatzer-invitasjonen’ vist seg som ein inn- gang, eit kjærkome prisme til å prøve å forstå- og artikulere den poli- tiske avmaktskjensla som no synast fortæra revolusjonære alternativ midt i ein turbulent tid av globale systemkriser. Skriven kring 1930, på avsatsen til ein ny og blodig æra medan ei heil verd fånytttes venta på samanbrot og revolusjon, utstyrer Fatzer-fragmenta sjølv krietida med eit språk; treff grunntonen i det å innsjå at noko ikkje kan halde fram, og samstundes sjå i augo at det er nettopp det det kan.

Korkje den Brecht som kjempa med historia om Egoisten Johann Fatzer, eller den radikaliserde Bourdieu eg opplevde ein junidag i 2000, hadde 70talets politiske entusiasme og grenselause optimisme over seg. Det stråler ingen raudglødande ML-utopiar ut, korkje av Brechts forsøk på å komme ut att frå den eksistensielle dødskampen mellom egoisten og sosialisten Johann Fatzer, eller i den franske sosiologen sin appell om sosial mobilisering mot ein nye totalitære krefter i Europa. Men sjølv om slagorda her ligg hin sides ‘verdsrevolusjonen’, møtast endå begge i ein nøktern optimisme knytt til sosiologien så vel som til det ‘sosiologiske teateret’ sitt konkrete politiske potensial. Og om ein – som eg – skulle dele ein slik grad av optimisme, finn ein seg (saman med den unge Brecht og den gamle Bourdieu) like langt frå 70tallet sine blodrøde faner som frå postmodernistens sjokketetiske runddans i rosa og kvite Poco Loco-drakter.

ETYDE 3

Machiavellis «fyrster»

Etter «Fyrsten-Machiavellivariasjoner» på Nationaltheatret, Oslo¹

Sceniske ettertanker

Danske Søren Kierkegaard sier som kjent at livet må leves forlengs men kan bare forstås baklengs. For Hegel, en annen filosof – kanskje hakket mindre opptatt av å leve livet – har også filosofien og ettertanken sin storhetstid i skumringen, i timen hvor uglen Minerva flyr ut, ser tilbake på og tenker over det som har skjedd.

Slik er det også med meg: Først nå, temmelig utmattet og medtatt etter å ha levd intenst og lenge i en kunstnerisk prosess som til de grader kan sies å være levd forlengs, er det så smått mulig å tenke over hva som faktisk har skjedd; hva som er produsert. Og derfra igjen – hvilken innsikter som kan trekkes opp og ut fra den filosofiske virvelvinden en oppsetning som *Machiavelli-variasjonene* i realiteten er. Så her er noen første slike ettertanker:

Ikke først og fremst «bøllens bibel»

For meg er «machiavellisme» ikke (lenger) ensbetydende med «bøllens bibel», med psykopatiske personlighetsforstyrrelser eller en beskrivelse av de «ondeste fyrstene» blant oss. Selvsagt kan – og vil den leses slik; men jeg håper i hvert fall at ved å bringe Machiavelli inn i kunstrommet, og gjøre teaterrommet til filosofisk rom, så har vi kunnet bidra i hvert fall

¹ Utsnitt fra «Fyrsten – Machiavellivariasjoner» by Tore Vagn Lid, Nationaltheatret, Oslo, våren 2017, <http://etudes.khio.no/ny-video-etyde-fra-fyrsten-machiavellivariasjoner/>

litt til et annet blikk på Machiavellis prosjekt og, ikke minst, Machiavellis relevans for oss, i dag.

Så hva er egentlig Machiavellis prosjekt?

Først og fremst er Machiavellis prosjekt et forsøk på – med alle tilgjengelige intellektuelle midler – å prøve å forstå, avklare og holde fast ved, maktens – og dermed også politikkenes anatomi. I et slikt forsøk røpes samtidig en glødende tro på tanken og på det intellektuelle; altså en tro på muligheten av å forstå– og dermed også anvende innsikter og kunnskaper i utformingen av politikk, og i gjennomføring av politisk forandring. (Slik sett går det både røde og blå tråder mellom Machiavellis «Fyrsten» og dagens norske politiske tenketanker.)

For å kunne klare dette må Machiavelli finne fram til en ny form for politisk filosofi, som nærmer seg det politiske fra et ståsted som nettopp ikke «hever seg over» og moraliserer, men som befinner seg «midt på» det politiske-strategiske spillbrettet.

Dermed ser han to ting tydelig:

Først, at det politiske maktspeillet allerede er «tingenes tilstand»; noe vi mennesker er tvunget til å forholde oss til. Og når spillet om makten allerede er «kaldt», i betydningen kynisk og strategisk, trengs en analyse som retorisk gjør seg like kald, like strategisk nådeløs.

Derfor altså de berømte ordene i kapittel 15:

Siden det er min hensikt å skrive noe som kan være nyttig for dem som forstår seg på dette, anser jeg det for å være på sin plass å gå rett på sak og drøfte hvordan dette virkelig forholder seg, fremfor å stanse ved hvordan ting tilsynelatende virker å være.

Og -

Mange har forestilt seg republikker og kongedømmer ingen noen gang har sett enn si kjent, i virkelighetens verden. Fordi avstanden mellom hvordan man lever på den ene siden og hvordan livet burde være levd på den andre, er så stor,

vil den som overser det som må gjøres, til fordel for det som burde vært gjort, snarere fremme sin egen undergang enn sin opprettholdelse.²

Å komme bak det åpenlyst «machiavelliske»

Så hvem er dagens Fyrster og hvor finner man machiavelliske maktspill i dag?

Det skal ikke my politisk overblikk til for å gjenfinne det machiavelliske på en global storpolitisk arena. Ta for eksempel en ny russisk «fyrste» som Vladimir Putin, når han opp mot jul i fjor elegant svarer president Obamas utvisning av russiske diplomater med heller å invitere amerikanske diplomater og deres barn til julefest i Kreml. Eller ha igjen amerikansk nyttårs-politikk og rådgiver Steve Bannon i tankene, og se på det åttende kapitlet i «Fyrsten», der Machiavelli argumenterer for nødvendigheten av å gjøre unna alle de drastiske politiske endringene på en gang, slik at motparten blir overrumplet og ikke får tid til å samle seg før det hele er over. Men selv om «spilleren» og diplomaten Machiavelli helt sikkert hadde nikket anerkjennende til slike strategiske finter, er spørsmålet om vi egentlig trenger Machiavelli for å forstå disse mer eller mindre innlysende geopolitiske maktspillene. Og om vi skulle gjøre det, trenger vi i hvert fall ikke å gå «omveien» om teaterrommet. Da holder det å lese boken.

For på spørsmålet om «hvem som er dagens Fyrster», er det lett for å trekke fram åpenbart skruppelløse politiske spydspisser. Men hva da med mer eller mindre bevisste «tåkefyrster»? Hva da med aktører som har forstått at den egentlige veien til makt ikke så mye ligger i arven fra basuner og krigere som en Haakon Lie eller en Marin Tranmæl, men i de tilsynelatende «stille», «lavmælte» aktørene; de som ikke går i front; de som har skjønt at for å nå et mål er det beste *ikke* å gå over lik, men å gå rundt?

Hva med aktører som ikke nødvendigvis er grunnleggende troende, men som likevel ikke nøler med å ikle seg korset som kostyme, nettopp fordi de vet at andre faktisk tror?

2 Niccolò Machiavelli: «Om fyrster», i: Machiavelli Discorsi / Om Fyrster, oversatt og med innledning av Jon Bingen, Vidarforlaget 2013, s. 679–680.

Det er også denne siden av et machiavellisk «røntgen-blikk» på makt og strategi som spiller seg ut i, med og fra forestillingen: Altså ikke bare den slitesterke klisjeen om Machiavelli som et «kuldens» talerør; om en som maner til nådeløs maktkamp, og som underkjenner en hver form for menneskelighet og humanitet fordi de er politisk ineffektive. Men nettopp en Machiavelli som ber oss om å se bak det tilsynelatende «varme». Som ber oss undersøke motivene som ligger bak naturskjønne selfier og familiebilder på Instagram. Som ikke umiddelbart godtar at den som gråter mest, er den snilleste av oss; som ikke uten videre går med på at den som alltid «forstår alt og alle» i en arbeidskonflikt, men aldri selv tar stilling, samtidig er den minst karrieristiske; som spør om ikke klemmen som deles ut i vennegjengen eller i teaterkantinen, like så godt kan være et fordekt kvelertak.

Når vi i teateret tar Machiavellis nøytrale «man» og «menneskene» ned fra boksidene og gjør dem – tredimensjonale – til «du» og «jeg», blir et grunnleggende problem hengende igjen, selv etter at det analytiske røntgenblikket har avslørt all verdens hersketeknikker. For hvordan kommer man da ut av denne mistankens politikk? Eller som det heter i forestillingen: Dersom man alltid skal forholde seg kald, blir man ikke da kald for alltid? Machiavelli løser på ingen måte dette problemet – ikke for seg selv, og ikke for oss. For å søke svar på det er det kanskje nettopp kunstrommet – ikke forelesningen – som kan gi noen mulige ut- og innganger.

Et aksjonistisk motiv

For meg er Machiavellis «Fyrsten» ikke bare et bevisst retorisk, kaldt forsøk på å ta «det kalde» i maktspeilet vitenskapelig på alvor. Den er også et grunnleggende aksjonistisk prosjekt: I dedikasjonen som følger «læreboken» fra Machiavelli til Fyrsten(e) i Firenze ligger allerede en politisk handling: Det er riktignok en gave, men den er allerede forgiftet; fordi de gode rådene til fyrsten nettopp ikke gis i fortrolighet, men samtidig også sendes til andre, altså gjøres offentlige. Dermed blir det strategiske spillet synlig og transparent; ikke bare det spillet som har blitt spilt, men også det spillet som fyrsten skal kunne komme til å spille.

Et optimistisk motiv

Her ser jeg i spill det optimistiske motivet hos Machiavelli: Riktig nok skriver han i og for en tid preget av vold, oppløsning og politisk unn-takstilstand. Men i motsetning til så mange politiske tenkere som har «struktur» og «klasse» og «langsomme historiske bevegelser» i tankene, forsvinner hos Machiavelli aldri aktørens mulighet til å være politisk handlende. Snarere tvert i mot, gjør han i det siste og (for meg) avgjørende kapitlet den politiske «krisen» eller avmaktsfølelsen til en mulighetsbe-tingelse for politisk handling og endring. Når fortuna – eller skjebnen – spiller ut sine mørkeste kort i krisetid, oppstår det muligheter for for- andring. Og det er nettopp i slike situasjoner, eller konjunkturer, maner Machiavelli, at menneskets politiske dygd eller klokskap kan tre fram. En klokskap eller *virtu* han – med sitt forfatterskap og sin selvtillit – mener å kunne utstyre oss med.

I den lærdommen ligger selvsagt mulighet til barbari og maktmisbruk, men også – om en ser godt nok etter – til håp om en bedre og (ville den erklærte republikaneren Machiavelli sagt) mer menneskelig verden.

Hva var og hva er naturalisme?¹

Teknikkenes iboende ideologi

Enhver teknikk, hvor nøytral, innlysende eller «ren» den enn måtte fremstå, omgir seg alltid med et strålefelt av ideologi, kall det gjerne verdensanskuelse. Et bestemt valg – for eksempel av en ‘psykisk tilnærming’ til teater heller enn en ‘fysisk’, av ‘det talte’ versus ‘det tause’, av ‘fragmentet’ heller enn ‘den gode historien’, er også et *virkelighetsgrep* – *et grep om virkeligheten*. I valget av *noe* velges *noe annet* bort. På den ene siden uttrykker valget en holdning, eller *innstilling* til virkeligheten. På den andre siden (re)produserer det i seg selv virkelighet, *stiller virkeligheten inn* på noe. Det for eksempel å insistere på nødvendigheten og riktigheten av å skrive drama som ‘en god historie’, forutsetter jo nettopp at en slik god historie – til enhver tid – faktisk er mulig (og riktig) å skrive. Og ved å insistere på et bestemt fargefilters eller en fysisk bevegelses tidløse betydning, impliseres det jo at slike tidløse størrelser og virkninger faktisk finnes.

Teknikker – og deres tause historier

Utøvende teaterfolk har ofte dårlig tid. Jeg også, som oftest. Teatertekster skal skrives, konsepter utarbeides, stykker innstuderes og prosesser finansieres og evalueres. Tidspresset utgjør her i seg selv en *metodisk fare*, fordi manglende tid lett fører til at teknikker og grep – egne og andres – forblir noe man bare ‘griper til’, noe selvfølgelig, praktisk og naturlig, som man (mellom slagene) ikke rekker å tenke over, eller enda mindre

1 Publisert på nettstedet www.scenekunst.no (2014).

– problematisere. Refleksjonen over det bakenforliggende eller ideologiske ved disse automatiserte teknikkene havner dermed utenfor, eller på siden av det «profesjonelle» mandatet, med andre ord det man (som regissør, dramatiker eller skuespiller) blir satt til, og/eller får betalt for å gjøre. Faren blir da at teknikker, tilnærmelser og grep nettopp løsrives fra sitt ideologiske strålefelt. Og selv om det jeg vil kalle teknikkenes ideologi, på denne måten blir liggende i teaterets dødsvinkel, betyr ikke det at det ideologiske kraftfeltet forsvinner. At det ikke – som det heter – blir med på lasset! I verste fall kan de praktiske virkningene tvert imot være varige – om enn høyst ufrivillige – stråleskader.

2 × naturalisme

I denne refleksive etyden undersøkes derfor ett konkret *forhold mellom ideologi og dramaturgi*; nærmere bestemt det stadig tilbakevendende fenomenet ‘naturalisme’. Inngangen min handler om å se 1800-tallets «klassiske» naturalisme i lys av en helt ny type «grønn revolusjon»; en ny form for naturalisme – minst like potent, og samtidig minst like problematisk, som ‘den gamle’.

Handling eller hendelse - 1889 (Første ledemotiv: Selvmordet)

Naturvitenskapen troner inn på triumfvognen, der vi sitter fastspent.

(Wilhelm Scherer: «Die neue Generation», 1870)

Vi skal til tyske Gerhart Hauptmanns første – og mest beryktede – stykke: *Før soloppgang* fra 1889. Før Helene Krause hekter jaktkniven ned fra veggen og ender sitt 19-årige liv, lar nobelprisvinner Hauptmann (1862–1946) henne virre viljeløst rundt i et dystert scenario av incest, blodskam og alkoholisme. Bak tenårings selvmord ligger ingen heroisk plan, ingen eksistensialistisk beslutning, ingen eksistensielle visdomsord:

Helene er alene. Hun ser seg rundt og roper spakt: Alfred! Så hurtigere og hurtigere: Alfred! Alfred! Hun er nå ved døren til vinterhagen, og stirrer ut. Så ut i

vinterhagen. Etter en stund synes hun på ny: Alfred! Stadig mer urolig, ved vinduet: Alfred! Hun åpner vinduet og stiger opp på en stol som står i nærheten. I dette øyeblikket høres ropene fra den fulle bonden på vei tilbake fra vertshuset – hennes far: Hei!? Er ikke jeg litt av en mann? Har ikke jeg litt av et kvinnfolk? Har ikke jeg noen lekre døtre, hva? Hei!? Fra Helene høres et kort skrik, og som om noen jaget henne, styrter hun mot mellomdøren. Derfra oppdager hun et brev som Loth har lagt på bordet. Hun springer bort, river det opp og leser besatt. Bruddstykker høres: «Uoverstigelig!» ... «Aldri igjen!» Hun lar brevet falle, vakler: Det er over! Retter seg opp, holder seg til hodet med begge hender og skriker voldsomt: Over! Styrter ut langs midten. Bonden utenfra, nå nærmere: Hei!? Er ikke dette min gård? Har ikke jeg litt av et kvinnfolk? Er ikke jeg litt av en mann?»²

Det vesle motivet – «Alfred» – som gjentas og gjentas, de flakkende støtvide bevegelsene, den ukontrollerte crescendoen, gir sluttscenen i *Før soloppgang* et nærmest selvmotsigende, statisk preg. Selvmordet fremstår ikke lenger som den ultimate tragiske *handlingen*, men heller som en *hendelse*; noe som «bare skjer».

Kunst = Natur - X

Få begreper brukes i teateret og i teatervitenskapen så ofte og med så stor selvfølgelighet som begrepet 'naturalisme'. I utdannelser, på scenen og blant kritikerne snakkes det med selvfølgelighet om 'naturalistisk spillestil', om 'naturalistiske plot', 'naturalistiske kostymer', 'naturalistisk dramaturgi', og så videre. Omvendt snakkes det like selvfølgelig om 'anti-naturalisme'. Det kan virke som om termen 'naturalisme' eller adjektivet 'naturalistisk' er blitt noe selvforklarende, selvfølgelig – ja, en slags refleks, langt mer enn en gjenstand for kritisk refleksjon. Det som lett kan gå tapt i denne 'automatiseringen' av naturalisme-begrepet, er kanskje det mest sentrale, nemlig den intime forbindelsen mellom kunst og menneskesyn; mellom gjennomslaget for en dominerende kunstform og gjennomslaget for en dominerende tankeform. Naturalismen

² Gerhart Hauptmann: *Før Soloppgang* [1889], oversatt av T. Skorgen og T.V. Lid (ennå ikke publisert). Se utsnitt fra min forestilling, Den Nationale Scene/Festspillene i Bergen, vår 2011: <https://vimeo.com/78129824>

som 'program' i de siste tiår av 1800-tallet kommer ikke *fra* teateret – men *til* teateret. Den naturalistiske teaterkunsten er som prosjekt utenkelig uten den vitenskapelige revolusjonen som i kjølvannet av Charles Darwin og Herbert Spencer plasserte biologien i sentrum med status som en ny og heroisk «mestervitenskap». Arno Holz' programmatisk formel: $K = N - X$ (Kunst = Natur – X) er derfor langt mer enn et estetisk program. Selve formelen – ikke bare det den uttrykker – står symptomatisk for et teater som åpner porene for en ny vitenskap, og som dermed også bidrar til å *transportere* det naturvitenskaplige prosjektet fra akademisk diskurs til estetisk impuls. Få år etter gjennombruddet med *Før soloppgang* – og det som har blir feiret og foraktet som naturalismens gjennombrudd i tysk teater – generaliserer Gerhart Hauptmann en type anti-dramaturgi som tar konsekvensen av en ny deterministisk vitenskap om mennesket:

Det jeg må legge til grunn, er denne virkelighetens kompleksitet, ikke en kunstig påtvunget handling som attpåtil er løgn fordi den aldri finner sted i det virkelige livet (...) Skulle man altså fordrive dagens mennesker fra dramaet, bare fordi de ifølge tidligere tiders teatralikere ikke muliggjør en handling.³

Fra aksjon til reaksjon: Naturalismens bevegelseslover

Da naturalismen i 1880-årene slo inn i teateret, sto den i de progressive vitenskapenes og den progressive politikkens tegn. Med Charles Darwin og Karl Marx ble mennesket – via vitenskapen – rykket ned fra sin filosofiske pidestall og konfrontert med seg selv som en del av naturen, den ytre – fysiske – så vel som den indre psykologiske. Dermed kunne også den kritiske teaterkunsten hente nytt og tungtveiende skyts og sette det inn i en tid hvor industrialiseringen for lengst hadde skapt en ny underklasse, og hvor progressiv kunst mer og mer ble identifisert med sosialkritisk opprør. 'Borgerlig' idealisme, filantropi og religiøs moralisme ble angrepet. Den politiske strategien var konfrontasjon og presisjon.

3 Gerhart Hauptmann: «Die Kunst des Dramas». I *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, s. 290.

Naturalismens oppgjør blir samtidig til et oppgjør med realismens praksiser. Gustav Freytag, en av det realistiske teaterets fremste teoretikere, hadde i boken *Dramaets teknikk* (1863) påpekt at ordet 'karakter' nettopp betyr en usedvanlig personlighet med et 'stort og lidenskapelig beveget indre'. Freytags aksiom – eller utgangspunkt – blir med andre ord et subjekt, i stand til å endre omgivelsene gjennom handling, og selv bli endret når omgivelsene virker tilbake. Men for i det hele tatt å bli til en karakter, må personen aktivt kunne ta del – og gripe inn – i en gitt omstendighet, en *handlung*. Derfor er det handlingen som ifølge Freytag er, og må være, dramaets øverste prinsipp. Det er først i denne at karakteren blir til karakter og helten til helt. Kontrapunktet mellom drama og determinisme, slik det altså manifesteres i selvmordsscenen fra *Før soloppgang*, får sitt presise teoretiske motsvar i Hauptmanns korte motto for en ny dramaturgi: «Det man gir til handlingen, stjeler man fra karakteren.»⁴ Men når den 'nye dramaturgien' altså synes å fordre en forskyvning fra 'handling' til 'hendelse', legges samtidig grunnlaget for et paradoks som så vel dramaturgisk som ideologisk skal komme til å hefte ved hele det naturalistiske 'prosjektet'. For der det naturalistiske drama konfronterer realismens utopiske forestilling om det handlende mennesket, rokker det også ved dette menneskets mulighet for selvstendig politisk inngripen. Uten å ty til såkalt en-faktorforklaringer, er det derfor interessant å se hvordan det naturalistisk-sosialistiske opprøret på få år fryser til i konvensjon og tradisjon – ikke minst hos Hauptmann selv. Dette faller sammen med at implikasjoner av den nye «vitenskapen om mennesket» får fotfeste både i og utenfor kunststrømmene: Raseteori, frenologi (skallemåling), eutanasi (barmhjertighetsdrap) og rasehygiene gir den naturalistiske positivismen en ny og mørkere politisk grunnfarge. Flere av de glødende sosialistene fra 1880-tallet skifter ut pennen med legefrakk, målebånd og arvefølgeskjema; det gjelder for eksempel hele det kunstneriske 'teamet' bak Gerhart Hauptmanns revolusjonære sosiale drama *Før soloppgang*. Nasjonalisme pares her med vitenskap og gir opphav til nye teorier om naturgitte sosiale motsetninger, nødvendige forskjeller

4 Gerhart Hauptmann: «Dramaturgie». I *Lektionen Dramaturgie, Theater der Zeit*, 2009, s. 236 (min oversettelse).

i intelligens og rasers uavvendelige utvikling mot overtak eller undergang. Før *soloppgang* blir i lys av en slik utvikling både impulsgeber og forvarslar: I femte og siste akt klarer til slutt legen Dr. Schimmelpfennig – selv en gang en glødende sosialist – å få den venstreorienterte sosiologen Alfred Loth til å forlate sin unge kjæreste Helene ved i all hemmelighet å vise ham hennes degenererte arvestoff. Før soloppgangen – som altså skal bli tenåringen Helenes siste – utaler arvelegen: «Man blir nemlig fryktelig sunn av medisinsk forskning. Vaksine mot alle former for illusjoner.»⁵

5 Gerhart Hauptmann: *Før Soloppgang* [1889], oversatt av Torgeir Skogen og Tore V. Lid (ennå ikke publisert).

ETYDE 4 B

Mot en ny soloppgang?¹

DR. SCHIMMELPFENNIG *med svak stemme.* Bare en tanke! Enda svakere.

Da har jeg kanskje noe materiale til deg.

ALFRED LOTH

Så absolutt. Du må jo til de grader være oppdatert på forholdene her. Så hvordan står det egentlig til med familiene?

DR. SCHIMMELPFENNIG.

E-lendighet! ... gjennomgående ... fyll! Flatfyll, incest, og – som direkte følge av det – degenerering over hele linjen.

(Gerhart Hauptmann, 1889)²

Handling eller hendelse?

Første ledemotiv

Sist høst var det valg i Norge – et historisk valg. Like før valgdagen slo en av landets fremste intellektuelle aviser stort opp: «Gene bestemmer hva du kommer til å stemme.» Begrunnelsen var splitter ny biologisk fundert forskning, som på individnivå sporet genetiske determinanter for valgpreferanser. Å snakke om et reelt valg var problematisk. Å snakke om et 'fritt valg' var (biologisk sett) absurd. Jeg siterer James Fowler, professor i genetik og statsvitenskap ved University of California, San Diego – og sitert i Morgenbladet:

Forskere [som] har vist konservative og demokrater skremmende bilder, var i stand til å vise at de konservative konsekvent er mer lettskremte enn demokrater.

1 Publisert på nettstedet www.scenekunst.no (2014)

2 Gerhart Hauptmann: *Før soloppgang*. Oversatt av Torgeir Skorgen og Tore Vagn Lid, ennå ikke publisert.

(...) man kan tenke seg at demokrater tenker mer på dynamikken innad i en gruppe, mens konservative tenker på hvordan vi skal hindre en annen gruppe i å skade oss. I evolusjonens løp trenger man begge grupper, noe som kan være grunnen til at vi har bevart genetisk variasjon. Det forteller meg at vi har evolusjonære grunner til å komme overens.³

Andre ledemotiv

Da den 77 år gamle Dimitris Christoulas ved påsketider 2012 løftet pistolen og skjøt seg selv i hodet ved et tre utenfor det greske parlamentet i Aten, ropte han – ifølge øyenvitner: «Dette er ikke et selvmord. De dreper meg!» I lommen til den tidligere farmasøyten – som få dager tidligere hadde mistet brorparten av sin oppsparte pensjon – lå et brev som anklaget et system som hadde fratatt enkeltmennesker den siste rest av verdighet. Fra skuddet gikk av, gikk det bare få timer før den greske innenriksministeren – en varm forkjemper for EUs økonomiske sparepakker for Hellas – proklamerte at den gamle mannens selvmord først og fremst var en dyp personlig tragedie. Han snakket videre – ikke uten medfølelse – om skjulte motiv, om ting som kunne ligge bak, og som kunne drive fram en slik dyp personlig tragedie.

Tredje ledemotiv

En regntung julidag i 2011 går Anders Behring Breivik til angrep på den politiske ungdomsleiren til Arbeiderpartiet på Utøya. Resultatet er norgeshistoriens verste massakre i fredstid. Det kommer raskt for en dag at det tilsynelatende dreier seg om en politisk motivert handling, utført av et tidligere medlem av Fremskrittspartiet – og rettet mot «sosialister» og andre «venstreradikale», som (ifølge Breiviks web-manifest) har åpnet landet for etnisk utvanning, feministisk ubalanse, postmoderne multikulturalisme og tap av nasjonal selvfølelse. Men så skjer det et omslag: Det starter med at en anerkjent evolusjonspsykolog ved Cambridge

3 James Fowler, professor i genetikk og statsvitenskap ved University of California, San Diego. i: *Morgenbladet*, 6.9.2013, s. 12.

University, Simon Baron-Cohen, en knapp uke etter tragedien, tilbyr nordmenn i politisk og emosjonelt sjokk en alternativ forklaring på hva som ligger bak massakren på Utøya:

Nevrovitenskapen lærer oss at det finnes grader av empati, og av menneskets forråd av empati, og at et menneskes forråd av empati står i forhold til virksomheten i en egen krets i hjernen, empatikretsen. Hvis man la gjerningsmannen i en MRI-skanner, ville man se at empatikretsen hans fungerte på et lavere plan enn gjennomsnittlig nivå, underutviklet sammenlignet med de fleste.⁴

Gammel naturalisme

1880-årenes gjennomslag for en radikal naturalisme kom ikke fra kunsten – men til kunsten. Naturalismens dramaturgi(er) lar seg lese som teatrets tilsvar til en ny vitenskapelig revolusjons oppgjør med en idealisert realisme. Prosjektet har her opprinnelig – som hos Gerhart Hauptmann – et kritisk program: Med støtte i ny biologi og ny sosiologi skal virkeligheten gjenerobres. Få år senere har dette kritisk-naturalistiske opprøret stivnet i konvensjon og tradisjon. Prosessen faller sammen med at den nye vitenskapen om mennesket får fotfeste – både i og utenfor kunststrømmene. Når den nye naturalistiske dramaturgien altså fordrer en forskyvning fra mennesket som (aktivt) *handlende* til mennesket som (passiv) *hendelse*, legges samtidig grunnlaget for et paradoks som så vel dramaturgisk som ideologisk skal komme til å hefte ved hele det naturalistiske 'prosjektet'. For der det naturalistiske drama evner å konfrontere realismens (fortsett) idealistiske forestillinger om det fritt velgende og aktivt handlende mennesket, rokker det i siste instans ved dette menneskets mulighet for selvstendig politisk inngripen. Uten her å skulle ty til såkalt enfaktor- forklaringer, er det interessant å se hvordan det naturalistisk-sosialistiske opprøret på få år fryser til i reaksjon – ikke minst hos Hauptmann selv. Raseteori, frenologi (skallemåling), eutanasi (barmhjertighetsdrap) og rasehygiene gir den naturalistiske optimismen en ny og mørkere politisk grunnfarge. Nasjonalisme pares her med vitenskap og gir opphav til nye

4 Simon Baron-Cohen: «Det absolutte nullpunkt», i: *Morgenbladet*, 29.7.2011. https://morgenbladet.no/ideer/2011/det_absolutte_nullpunkt

teorier om naturgitte sosiale motsetninger, nødvendige forskjeller i intelligens og rasers uavvendelige utvikling mot overtak eller undergang.

For meg hviler det derfor noe foruroligende over *Før soloppgang* og stykkets egen historie. Hauptmann – ennå ikke fylt 30 – portretterer her (som naturalistisk strategi) flere av sine nærmeste venner fra studietiden. På premierekvelden sitter de alle i salen og ser seg selv på scenen. Hvem som er hvem, er likevel litt uklart. En av dem, som nok står modell for to av rollene, er Alfred Ploetz. Mange ser i den unge Alfred Ploetz den unge protagonisten i stykket – Alfred Loth. Men også legen Dr. Schimmelpfennig har klare trekk av denne unge, idealistiske og ikke minst prinsippfaste kameraten, som altså forlater sin unge kjæreste etter å ha fått innsyn i hennes arvemateriale. Etter premieren vandrer uansett virkelighetens Alfred – den lovende Ploetz – ut i verden, fortsetter sin utdanning og etter hvert sitt medisinske forskningskall, oppgir sin utopiske sosialisme til fordel for en ny sosialisme basert på forestillingen om den rene germanske rasen. Ennå relativt ung skal han bli Tysklands fremste raseteoretiker. I humanismens navn tar han til orde for systematisk eutanasi og tvangssterilisering av «degenererte» og «åndssvake», men blir – i vitenskapens navn – ikke noen antisemitt, fordi han mener det ikke kan bevises vitenskapelig at jødene er intellektuelt mindreverdige. Fordi hun ikke kan føde barn, forlater også virkelighetens Ploetz sin første kone, som så (lik Helene-skikkelsen i *Før soloppgang*) tar sitt eget liv. På 1930-tallet får Alfred Ploetz sitt professorat i München av en ny leder – Adolf Hitler – som takk for sin pionerrolle i oppbyggingen av det «Tredje Riket». For hans arbeid med å advare om de rasebiologiske skadevirkningene av en krig foreslår to norske stortingsrepresentanter, ingen ringere enn Bjørnstjerne Bjørnsons sønn Erling Bjørnson (Bondepartiet) og Alf Mjøen (Radikale Folkeparti), i januar 1936 å gi Ploetz Nobels fredspris⁵. Han dør, hyllet og aktet – men uten Nobelpris – i 1940.

Ny naturalisme?

I dag finnes tegn på at en ny naturalisme vinner terreng. Motivene, referert innledningsvis, utgjør bare ørsmå biter i et sammensatt bilde hvor biologisk

5 <https://www.nobelprize.org/nomination/redirector/?redir=archive/show.php&id=9069>

funderte vitenskaper vinner forklaringskraft innenfor stadig flere samfunnsfelt. På få tiår har den nye biologien – gjennom voldsomme teknologiske framskritt innenfor genetik og MRI-scanning – overtatt fysikkens plass som «masterscience». Stadig flere vitenskapelige disipliner utstyres nå med prefikset «nevro», og forskningsråd strør stadig mer penger til et vell av nye og progressive disipliner: nevro-estetikk, nevro-økonomi, nevro-politologi og nevro-teologi, for å nevne et lite knippe. At de nye disiplinene har progressiv kraft, er innlysende. Like innlysende er det at deres innsikter og «funn» om menneskets «egentlige natur», om genetisk betingede «valgpreferanser», «naturlige forskjeller» i intelligens, like så «naturgitte» forskjeller mellom kjønn, mellom sosiale grupper, mellom barn med eller uten «naturlige disposisjoner for alkoholisme» eller for «medfødte psykopatiske trekk» finner resonans i medieindustriens narrativer.

Da Gerhart Hauptmanns *Før soloppgang* ble satt opp for første gang, i 1889, slo naturalismens nye menneskesyn for alvor inn i teateret. Hauptmann tok i enda større grad enn Ibsen konsekvensen av – og skapte sine karakterer og sin dramaturgi som respons på – en helt ny naturvitenskap, som så mennesket som determinert gjennom arv og miljø. Tilbake stod ofte nådeløse skjebner, bestemt en gang for alle gjennom familie, klasse, og etter hvert også rase og hodeform. Spørsmålet trenger seg på: Hva er sammenhengen mellom den solen Gerhart Hauptmann så reise seg på himmelen i 1889, og det potente og blendende lyset som stråler ut fra en ny biologisk vitenskap om mennesket i 2014? Står vi allerede i en ny naturalisme – en ny æra, hvor det biologiske blikket, arven og genene, rekker over stadig flere sider ved det å være menneske? Og hvorfor er det slik at denne nye naturalistiske soloppgangen synes å vokse og trives best der mennesker i størst grad kan dyrke egen personlige og økonomiske frihet? Hva er nå engang sammenhengen mellom biologi og kapital, biologisme og kapitalisme, naturalisme og «rovmaterialisme», og hva gjør den med oss som mennesker? Dersom det er rett at vi nå, snart halvannet århundre senere, allerede er godt inne i en ny vitenskapelig tidsalder, en ny type naturalisme, der større og større deler av vårt liv forklares som arvelige biologiske og kjemiske prosesser, så gjenstår fortsatt spørsmålet: Hva betyr så denne soloppgangen for oss som mennesker? Hva bærer den med seg av nye spørsmål, nye drama – nye tragedier? Og hvordan møtes

– eller imøtegås – slike drama av teaterets drama og dramaturgier? Hvordan reflekteres og konfronteres slike nye naturalistiske forestillinger av teaterets egne forestillinger?

«*Framskritt er*» – noterte Gerhart Hauptmann i sine dramaturgiske skisser – «å se mer og mer og mer av det udramatiske som dramatisk.»

Kanskje har han rett – om enn bare i dette?

Testen som ritual

Underveis i arbeidet med *Fridomens Vegar*¹ blir jeg sittende og tenke: Er testene egentlig samtidens ritual; er de ekko av de gamle leirbålenes og medisinmenneses prosedyrer og seremonier, den gang det stod om å redusere jegernes usikkerhet, overleve krigen eller overvinne orkanen? Stående ansikt til ansikt med usikkerheten, med angsten, har vi mennesker alltid hatt et brennende– ja, et intenst ønske om å forsikre oss; nettopp fordi vi ikke kan bli sikre, vil vi *for*-sikre. Medisinmannen og sjamanen skjønnte dette behovet bedre enn noen: Stammen som samlet seg rundt bålet, ofringen, malingen, rusen, dansen, klappingen; alt dette møtte et like så desperat som umulig forsøk på å for-sikre seg mot framtidens avgrunn.

Jeg tenker på den italienske diplomaten og komedie-forfatteren Machiavelli, der hvor han tidlig på 1500 tallet skriver:

Alle ritual, ofringer og seremonier hvilte på eller tolket jærtegn og spådommer. Man trodde klarsynte guder var i stand til å røpe fremtiden uansett hva den innebar, og det ble reist templer til troens ære. Det ble ofret og bedt og utviklet seremonier til gudenes ære. Orakelet i Delfi, Ammon-templet og andre berømte orakler fylte verden med ærefrykt og hengivenhet.²

Men også der hvor han fortsetter:

For der det er tro er det orden og der hvor ingen tro råder, blir det uvegerlig uorden.³

1 Det Norske Teatret, 2016. Se utsnitt fra forestillingen (Det Norske Teatret, høst 2016): <http://etudes.khio.no/fridomens-vegar-3/>

2 Niccolò Machiavelli: Discourses. Oversatt av Jon Bingen, Vidarforlaget, 2013, 97–98.

3 Ibid., 98.

Og jeg spør meg om ... nei, jeg mistenker at dette er et urbehov som går som en understrøm gjennom menneskenes historie. Og videre mistenker jeg at det er dette grunnleggende behovet som nå er blitt til vare for selskap som tjener sine enorme summer på å *for-sikre*. Er det da ikke mulig å tenke seg følgende hypotese: Forsikringsselskapet dyrker testen nettopp fordi den dyrker *forutsigelser; det forutsigbare*. Og fordi (som allerede tyske Max Weber visste) forutsigbarheten er en av kapitalens grunnleggende forutsetninger, fordi kapitalens veier *krever* forutsigbarhet, vil alle instrumenter som kan forutsi oss, våre liv og våre valg, være livsviktige for denne Forsikringen. Og det å forsikre er grunnleggende sett *det motsatte av å forandre*. Forandring er forsikringens dødsfiende! Det de ønsker er ikke å forandre; tvert i mot ønsker de å vite på forhånd.

Å bergene barnets bane

Og nettopp derfor vil den nye gen-testen, testen av selve arvematerialet – av ‘det grunnstoffet vi er laget av’ – være den potensielt viktigste av alle tester. For gentesten er i teorien skattekartet som viser veien vi skal komme til å gå; banen vi skal ta. Men ikke bare vår egen bane, for våre liv er jo snart historie. Vi voksne er snart i mål. Vi er ganske snart (for å si det slik) tilbakelagt. Men den egentlige skatten er også vår skatt; nemlig barnet; som springer ut av oss, som kommer etter oss og lever videre i forlengelsen av oss, men som – om koordinatene stemmer – vil måtte følge våre spor over det kartet som er lagt, en gang for alle. For selv om din diagnose ikke med nødvendighet blir barnet ditt sin diagnose, vil risikoen alltid være der. Og den risikoen må noen betale for. Forsikringen koster – for deg, men også for dem. Om du dør, må de betale. Om dine barn dør. Må du betale. For opplysningen har også sin markedspris.

Mal apropos: Dagsrapport fra en barnehagevikar (innrapportert til ledelsen)

«Testen» – sa min lille venninne; hun som alltid skulle være så negativ til all opplysning, som nesten uten unntak så framskrittet som et skritt tilbake

og som ofte (og på tross av sine knappe fire år og på grensen til mobbesak!) fikk tilnavnet «sivilisasjonspesimisten» eller «kulturradikaleren» av de langt mer optimistiske lekekameratene; «all testingen er bare summen av forsøk på å redusere risiko!» Vi så på henne. Smilte litt av den akademiske, lett utdaterte polemiske stilen, og fortsatte med den såkalte PALS-utredningen; små grønne og gule skjema med ruter og mønster, figurer og bokstaver. Men da hun hadde blitt hentet for dagen, og jeg så over test-arket hennes, så jeg at det stod skrevet noen løse ord og setninger. Med store rosa bokstaver, og helt på tvers av de skraverete rubrikkene, hadde hun rablet ned:

Dette er forsøket på å kalkulere framtid! Dette er forsøket på å kontrollere det som ligge framfor oss; ta bort det usikre; fjerne angsten.

Men fjerner de ikke nettopp da den (valg)friheten som de selv predikerer? Er dette her for å hjelpe oss videre, eller er det her for å predikerer oss; kalkulere oss som forutsigbare brikker i et spill av regler som deles av politikk og økonomi, av en politisk økonomi og en like så økonomisk politikk?

Spørsmålsteget til slutt var kjempestort og skjevt, og la man godviljen til kunne det minne litt om et tårn jeg en gang hadde besøkt i en italiensk by.

||

Kvalitetsbegrepenes dramaturgi: Fra å beskrive til å foreskrive (scene) kunsten¹

Opptakt

Et begrep er noe som både er skapt, og som virker skapende. Det er både produsert og blir i seg selv produserende. Det er på samme tid et grep om noe, og noe som griper om seg. Begrepet blir skapt og sjøsatt i språket. I et hav av andre ord starter det en (om)skapningsprosess, støter mot andre begrep, henger seg fast, legger seg inntil og bygger bro for nye sammenstillinger, avdekker uante sammenhenger og avføder nye ord, nye betydninger, nye måter å se, høre og føle på. Slik, på produktiv drift gjennom språket, kommer det uomtvistelig til å ende langt bortenfor den kursen som det ble tiltenkt da det første gang ble sjøsatt. Så også et begrep om «kvalitet».

Forord

Den samme oppsetningen, de samme aktørene på scenen, i samme rom, samme kveld, til samme tid og sett fra et nærmest identisk sted i salen. Likefullt: to radikalt forskjellige kritikker, to kontrapunktiske oppfatninger, to helt forskjellige vurderinger av kunstnerisk kvalitet, av hva som er godt og hva som ikke er det. Er ikke dette kritikkens vesen? Handler det om kvalitetsbegrepets evige forbannelse, umuligheten av å komme

¹ Teksten ble første gang trykket i boken, *Kvalitetsforståelser* (Norsk Kulturråd, red. Eliassen/Prytz, 2016) og i Norsk Kulturråds engelske utgivelse, *Contested Qualities*, 2018.

ut av subjektivitetens relativiserende tryllekrets? I så fall, er det da mulig eller hensiktsmessig å gå de subjektive smaksdommene (eller for den saks skyld smaksdommerne) etter i sømmene; å spørre refleksivt etter *hvilke kvaliteter* ved en oppføring som (be)gripes, som vektlegges, av hvem, når og med hvilken begrunnelse? Denne forfatteren mener det. Ikke med ambisjon om å angripe et spesifikt «blikk» eller «øre», men først og fremst for å kunne komme på sporet av det jeg erfarer som *kunstbegrepenes egen dramaturgi*; med andre ord hvordan ulike begreper om kvalitet også griper virkende tilbake på kunstens estetiske handlingsrom – på hva som blir mulig å produsere, og dermed på hva som til syvende og sist blir mulig å formidle. Her knytter jeg an til den opprinnelige greske betydningen av ordet dramaturgi, forstått som *virkende handling* eller *handling som virker*. I et forsøk på å vende virkningsperspektivet fra kunstverket og kunstproduksjonen og over mot begrepene selv, spørres det altså etter hvordan begreper som tilsynelatende bare beskriver et fenomen, en trend eller en bevegelse i samtidskunsten, selv virker performativt tilbake på det samme fenomenet. Etter snart femten år som skapende utøver – i vekselbruket mellom refleksiv praksis og praktisk refleksjon – har jeg gang på gang kunnet observere følgende: Som så mange såkalt teoretiske problemstillinger, har kvalitetsdiskursen og måtene den utføres på, direkte innvirkning på selve det kunstneriske arbeidet. Det refleksive spørsmålet etter kvalitetsbegrepenes dramaturgi ligger dermed ikke ved siden av, over, eller utenfor, men er selv en viktig del av en kunstnerisk praksis.

For en refleksiv dramaturgi

En slik dramaturgisk strategi innebærer for det første å avkreve *begrepet* «kvalitet» dets spesifikke kvaliteter. Det dreier seg altså om å forfølge begrepet om kvalitet bort fra en ofte stilltiende – a priori – status som «kvalitetskunst», og spørre kritisk etter de spesifikke kvalitetsparametrene som det i konkrete sammenhenger argumenteres og dømmes ut fra. Metodisk skjer dette ved at prismet for den dramaturgiske analysen avgrenses i tid og rom og stilles mot ett spesifikt felt, scenekunsten. Med brennpunkt i et antall norske eksempler eller «kasus» åpnes det for komparative sammenstillinger, der ulike (resepsjonsetetiske) «blikk» og ditto

«gehør» kan vurderes opp mot hverandre. Kort sagt: Hvilke kvaliteter ser man og hører man i møtet med «det samme» verket, og hvorfor? Herfra artikuleres en annen side ved den dramaturgiske analysen. For selv om begrepet «kvalitetskunst» – eller mer spesifikt «kvalitetsscenekunst» – på denne måten kan gjøres mer porøst og settes (kritisk) i bevegelse, gjenstår det refleksive spørsmålet om hvordan disse ulike kvalitetsbegrepene konkret virker tilbake på det kunstfeltet de er ment å felle dommer om.

Spørsmålet om kvalitetsbegrep som «inngrep», som i seg selv virkende handlinger, bringer oss over mot scenekunstfeltet som et – i bourdieusk forstand – interessefelt av motsetninger. I et slikt spenningsfelt vil ulike konstellasjoner og maktrelasjoner nødvendigvis virke ulikt tilbake på kunstens og kunstnerens handlingsrom. Det er kvalitetsbegrepens bevegelser og virkninger innenfor dette dynamiske kraftfeltet som til syvende og sist gjør det meningsfullt å snakke om deres dramaturgi. Det dramaturgiske spørsmålet utvides altså til et prinsipielt spørsmål om motivasjon, holdbarhet og virkning: Hvem og hva styrer disse begrepens konjunkturer? Når er disse begrepene og deres konjunkturer resultat av genuine innsikter, og når tjener de heller som stattholdere for mer eller mindre fordekte økonomiske eller symbolske «næringsinteresser»? Når virker de produktivt åpnende, og når virker de regressivt og lukkende?

Avgjørende her er en endring i forholdet mellom det som over tid har etablert seg som en dikotomi mellom to scenekunstfelt, nemlig det såkalt «frie feltet» og det «institusjonelle feltet». Ved å ta det sosiologiske feltbegrepet på alvor, og avgrense det tydeligere i forhold til et åpnere områdebegrep, framstår nå norsk scenekunst langt på vei som ett strukturelt *spenningsfelt* snarere enn som to atskilte felt. Progressive gjestespill, overskridende eksperimenter og større grad av mobilitet, både av aktører og av preferanser, har over tid skapt et stoffskifte mellom det «frie» og det «institusjonelle», noe som har endret de institusjonelle forutsetningene i scenekunstfeltet som helhet. Når en posisjon forskyves innenfor et slikt spenningsfelt, forskyves også de øvrige posisjonene. Dette vil også virke tilbake på hvordan sentrale aktører definerer og posisjonerer seg i forhold til hverandre, til publikum og til bevilgende myndigheter. For eksempel vil en endring eller deplassering av kunstneriske uttrykk

og aktører fra en del av feltet til et annet – som tilfellet Rimini Protokoll og Wooster Group på Nationaltheatret eller tildeling av Ibsen-prisen til Heiner Goebbels – virke inn på selve feltets logikk. Dette fordi tyngdepunktforskyvninger, der altså noe som var «reservert» én scene eller én institusjon «overtas» av en annen, nødvendigvis gjør at institusjoner og aktører kommer under press og slik vil måtte redefinere sine posisjoner for å sikre legitimitet, status og – i siste instans – også finansiering. En felt-logisk konsekvens av slike utfordringer vil i neste omgang være nye forsøk på distinksjoner, nye forsøk på definering av estetiske skillelinjer, for hva som til enhver tid er «godt» og «dårlig», «inn» og «ut», «verdt å satse på» eller «stagnert og uinteressant». Forskyvningen i det jeg med et Bourdieu-inspirert ord vil kalle kunstfeltets *distinksjonsøkonomi*, vil altså med nødvendighet virke (refleksivt) tilbake på hvordan kvalitetsbegreper griper om seg; hvordan de (om)dannes, språksettes og brukes.

Å dreie fokus fra verkets egen dramaturgi til det som i siste instans påvirker denne dramaturgien utenfra, gir oss inngangen til et gryende spenningsforhold i diskursen om norsk scenekunst. Slik øynes en utvikling, der det som fra ett hold fremheves som kvaliteter ved en oppsetning, blir det som fra annet hold vurderes som svakheter eller mangler. Ved å forfølge skillet mellom *dramatisk og postdramatisk teater*, ikke bare som utviklingstrekk i kunsten selv, men også som tiltakende skillelinjer i *kunstresepsjonen*, gripes spenningen som en type epistemologisk bruddflate. Her er det ikke mulig å komme ut av en apori, eller en *deadlock* i selve kvalitetsdiskusjonen, uten samtidig å gjøre seg bevisst en grunnleggende motsetning i hva som erfares som spesifikke kvaliteter ved et samtidig scenekunstverk.² Høyst virksomme konsepter og (epistemologiske) kategorier som «framdrift», «spenningskurve», «enhetlige karakterer» og «representasjon» lever av og har samtidig sitt utspring i det dramatiske teaterets gravitasjonsfelt. Herfra utgjør de etablerte kategorier som nå nettopp utfordres gjennom et postdramatisk teaters mer eller mindre artikulerede kvalitetsparametere.

2 Begrepet om epistemologiske brudd låner her øre til den franske vitenskapsfilosofen Gaston Bachelard (f.eks. Bachelard 1976).

Redefinering av feltet: «fritt» vs. «institusjonelt»

Ofte snakkes det om det sosiologiske «feltet» som om det skulle dreie seg om et geografisk avgrenset «område», et landskap eller en topografi bestående av mer eller mindre statiske naturformasjoner.³ Men feltbegrepets analytiske styrke ligger, slik jeg ser det, i det motsatte: Mot et landskaps topografiske harmoni betoner feltbegrepet – slik det finner utspring i elektrofysikken og i krigskunsten – nettopp spenningsrelasjonene *mel-lom* de enkelte bestanddelene som til sammen utgjør et felts logikk. Som et kontrapunkt til det geografiske landskapets «side om side» bestemmes selve feltet av posisjoner i innbyrdes spenningsforhold. Dermed defineres det enkelte feltet også ut fra hvordan posisjoner hele tiden skifter i forhold til hverandre, slik at det i realiteten ikke finnes noe felt utenom eller utenfor disse stadig vekslende relasjonene. «Det elektriske feltet avhenger av spenningen», skriver Statnett i sin definisjon av elektromagnetiske felt, og henter dermed inn det vesentlige – også for begrepet om mer eller mindre «frie» og «ufrie» felt i scenekunsten.⁴

Innenfor norsk scenekunst har det de siste ti–tjue årene blitt alminnelig å snakke i bourdieuske termer om ulike «felt».⁵ Slik snakkes det i dag med stor selvfølgelighet om «det frie feltet» vs. «det institusjonelle feltet» (eller «institusjonsteaterfeltet»). Men dersom en vektlegger feltet nettopp som *spennings-felt* og ikke som et mer eller mindre statisk definert område (topografi), blir det mulig å spørre hvor treffsikkert det er å opprettholde en slik analytisk dikotomi. Er det ikke snarere

3 For utvikling av feltbegrepet i sosiologisk forstand, se Bourdieu 1979 og 1993.

4 Se www.statsnett.no/Samfunnsoppdrag/Sikkerhet/Elektromagnetiske-felt/ (sist besøkt 08.08.2015).

5 Dag Østerbergs bok *Kritisk situasjonsfilosofi* har gjort meg oppmerksom på hvordan den nykantianske vitenskapsfilosofen Ernst Cassirer kommer nær og samtidig bidrar til å klargjøre en slik forståelse av feltbegrepet som relasjonelt spenningsfelt. Om en bevegelse i vitenskapen, fra en «substansialistisk» over mot en relasjonell oppfatning, skriver Cassirer i verket *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*: «Allerede ved overgangen til feltteorien fremtrådte dette tydelig. For feltet er et innbegrep av ren virkning, rene relasjoner mellom «kraftlinjer», som ikke lenger nødvendigvis er bundet til et materielt substrat.» (Cassirer, 1910, s. 278 og Østerberg, 2011, s. 174). Og i *Philosophie der symbolische Formen, III* følger han opp ved å knytte an til Maxwells bestemmelse av lys som elektromagnetisk felt: «Den realitet som vi betegner med navnet 'felt', lar seg ikke lenger tenke som et kompleks av fysiske ting, men uttrykker et innbegrep av fysiske relasjoner.» (Cassirer 1929 ss. 544–545 og Østerberg 2011 s. 175–176).

spenningsrelasjonene mellom mer eller mindre institusjonelle og mer eller mindre frie posisjoner, manifestasjoner og konstellasjoner som i realiteten nå utgjør dette scenekunstheltet i Norge, langt mer enn to atskilte felt med sine autonome posisjoner og relasjoner? Argumentet kan formuleres som en generell mistanke eller prøvende hypotese: Dersom progressive krefter innenfor de tradisjonelle institusjonsscenene rykker inn og inntar posisjoner som tradisjonelt har vært holdt av programmerende scener og frie aktører, vil dette igjen disponere for en forflytning også av disse posisjonene.

Et blikk på utviklingen av norsk scenekunst avtegner tydelig et felt i forandring. De statiske skyttergravposisjonene mellom «frie eksperimenter» og «institusjonell klassikerforedling», slik de fram mot millenniumskiftet nærmest var å ta for gitt, har gang på gang blitt utfordret. Overskridende samarbeid på tvers av institusjonelle skillelinjer, påkostede progressive gjestespill på de mest tradisjonsrike scenene og endret infrastruktur som lar så vel enkeltkunstnere som kunstpublikum eksponeres for flere og mer mangefasetterte uttrykk, har bidratt til å endre infrastrukturen i scenekunsten. Det samme har et stadig mer effektivt og brukervennlig internett som eksponeringsportal for internasjonale uttrykk og diskurser, norske kunstnerkolonier i Berlin, tilsiget fra ulike, stadig mer dynamiske utdanningsinstitusjoner samt et musikk- og billedkunsthelt som over tid har inngått i et stoffskifte med scenekunsten både på aktør- og strukturplan. Illustrerende for en slik strukturendring er for eksempel tildelingen av Ibsen-prisen til komponisten og regissøren Heiner Goebbels, en aktør som bare for få år siden tilhørte det eksperimentelle musikkteaterets indre kjerne. Det samme gjelder Nationaltheatrets programmering av dokumentaristene i det tyske kunstnerkollektivet *Rimini Protokoll*, *Det Norske Teatrets* og *Den Nationale Scenes* samarbeid med regissøren Robert Wilson, *Festspillene i Bergens* co-produsering av Christoph Marthaler samt norske institusjonsteaterets serie av gjestespill og co-produksjoner med eksperimentelle aktører som amerikanske Wooster Group, tyske Frank Castorf, danske *Fix og Foxy*, scenekunstgruppen *Goksøyr og Martens* eller den dansk-norske kunstnerduoen Elmgreen & Dragset. I flere år har også den norske Heddaprisen – for ikke lenge siden institusjonsteater-Norges egen interne teaterpris – gått til kunstnere og forestillinger knyttet til det

som tradisjonelt har vært det frie feltets programmerende scener. Slik ble for eksempel tildelingen av Heddaprisen (2015) til aktører som Lisa Lie og *Verdensteatret* behørig feiret gjennom pressemeldinger og oppslag sendt fra de respektive co-produsentene ved *Black Box Teater* i Oslo og *BIT Teatergarasjen* i Bergen.⁶

Reposisjonering og «distinksjonsøkonomi»

Pierre Bourdieu skrev som kjent om hvordan individer og grupper hele tiden forsøker å «rykke» fra og skape et forsprang i status (symbolsk makt) ved å produsere små forskjeller i smak og i væremåte.⁷ Bourdieus omfattende behandling av disse strategiske distinksjonene finner sin nedskalerte parallellogikk i en helt vanlig skoleklasse: Den eller de i klassen som setter trenden med en bestemt type sko, jakke eller frisyre, svarer på utfordringen som ligger i at andre entusiastisk «kommer dragende» med det samme, ved at de skifter ut, eller kommer opp med (innoverer) en ny detalj – en liten, men avgjørende forskjell – for slik på ny å kunne «rykke fra». I dette vesle spranget, dette vesle *kunstgripen*, ligger altså det avgjørende – det distingverende.

Et problem med å anvende distinksjonslogikken på kunsten generelt, og samtidskunsten spesielt, er at den alltid også vil kunne underspille det reelt innovative i kunsten. Avantgarde og distinksjon er logisk bundet til hverandre: Fortroppen er alltid fortropp i forholdet til – altså i distinksjon til – noe annet. Men å ta høyde for det potensialet for uheldig reduksjonisme som følger i kjølvannet av et bourdieusk kunstperspektiv, vil ikke si det samme som å tape denne feltlogikken av syne. I så fall står man i fare for å forveksle sosiologiske problemstillinger med estetiske. Om en altså

6 Det er selvsagt mulig å argumentere for «det frie feltet» som et «underfelt» innenfor et norsk scenekunsthelt. Et grunnleggende problem med en slik analytisk oppdeling eller underordning, er at man fort vil tape av syne det spesifikt relasjonelle ved scenekunstheltet nettopp som ett spenningsfelt, der bevegelser innenfor det «institusjonelle» påvirker bevegelser «utenfor» og vise versa. Derimot er det viktig å presisere at forsøket på å (om)definere scenekunstheltet fra to til ett *felt*, på ingen måte rokker ved verdien av begrepet «fri scenekunst». Snarere er et bevisst og artikulert begrep om hva som til en hver tid kan påvirke og begrense et slikt «frirom» i seg selv en forutsetning for å kunne ta vare på nettopp det risikovillige og eksperimentelle ved scenekunsten.

7 Bourdieu 1979.

«kalibrerer» for reduksjonismeproblemet, blir følgende perspektiv mulig: Dersom tradisjonelle institusjonelle posisjoner forskyves, forskyves samtidig de strukturelle forutsetningene—også for det etablerte «frie feltet» og dets institusjoner. En slik utvikling vil kunne skape forutsetninger for en tosidig endring i feltets egen økonomi, der institusjoner som kommer under press vil forsøke å redefinere sine posisjoner for å sikre legitimitet, status og i siste instans også finansiering. Å redefinere sin posisjon i feltet vil nettopp kunne innebære forsøk på å distingvere seg fra et felts øvrige posisjoner ved å flytte eller (re)posisjonere seg (relasjonelt) i forhold til disse. I dette, som jeg velger å kalle feltets «distinksjonsøkonomi», ligger dermed forutsetningene for nye forsøk på distinksjoner på begrepsnivå, innovering av trender, og aktiv utdatering av «gamle».

I forsøket på å nærme meg (scenekunst)feltet som en dramaturgisk «virkeflate» eller et spenningsfelt har jeg over tid vært på søk etter teoretiske «verktøy» og begrepsmessige hjelpemidler. Hvordan adekvat fange logikken i de kreftene som nå virker styrende tilbake på (scene)kunsten og (scene)kunstneren? Spørsmålet har vist seg teoretisk både krevende og produktivt. Krevende fordi ulike teoretiske begreper og tradisjoner ofte «bommer» på det spesifikke ved den dramaturgien det i dette tilfellet søkes etter. Produktivt fordi et knippe teoretiske begreper og tradisjoner bare delvis overlapper hverandre, slik at de også hver for seg kan fokusere ulike sider og fasetter ved det dramaturgiske feltet som undersøkes. Kanskje viktigst her er en grunnleggende tankefigur fra sosiologen Max Weber om at institusjoner i seg selv skaper, eller disponerer for, atferd. Herfra åpner Weber for en sosiologisk blikkvinkel som både direkte leder fram til og samtidig kan være med på å konkretisere Bourdieus begrepsapparat. Nettopp fordi et felt som scenekunstfeltet i stor grad er organisert i et flettverk av ulike, større og mindre – nyere og eldre – institusjoner, er det vanskelig å forstå dette spesifikke spenningsfeltet uten samtidig å forstå de ulike institusjonenes måte å virke og å innvirke på. Dette gjelder både teaterhus, programmerende scener og utdannelsesinstitusjoner. Dermed bidrar institusjonsbegrepet nettopp til å belyse scenekunsten som en materielt «treg» kunstform, der store ressurser—både menneskelig og økonomisk—må til for å gjøre substansielle endringer, og der rammeverk, avtaleverk, scenestruktur, spille- og prøvfrekvenser, graviterer rundt en grunnleggende

institusjonell modell for organisering av scenekunst. Dette er en modell som igjen er tuftet på et dramatisk regime eller paradigme, og som dermed i selve sin struktur vil måtte «yte motstand» mot endringer som går på tvers av den dramatiske måten å tenke og arbeide med scenekunst på.⁸

Legitimitet og kvalitet: det performative ved kunstbegrepene

Motto: Det går en kort vei fra å beskrive til å pre-skrive eller foreskrive kunsten en funksjon eller oppgave!

For en refleksiv dramaturgi vil det være nødvendig – om enn langt fra tilstrekkelig – å undersøke nye kunstbegreper og kategorier i lys av en slik distinksjonsøkonomi. Det vil på ingen måte si det samme som at nye begreper og nye paradigmatisk vendinger ikke kan være grunnleggende estetisk forankret og samtidig artikulere vesentlige og produktive bevegelser i samtidskunsten. Men dersom slike begreper skapes og settes i omløp først og fremst som en feltbasert valuta, er dette i seg selv dramaturgiske handlinger med avgjørende implikasjoner for kunstens og enkeltkunstnerens estetiske handlingsrom. Noen få eksempler kan her bidra til å konkretisere problemstillingen.

«Utenforskapets» kvalitet

Rundt 2010–2011 kan det spores en vending i retorikken knyttet til diskusjon om den frie norske scenekunsten og offentlig finansiering av det

8 Med dette bringes også to andre og ofte overlappende begrep i spill, nemlig «dispositiv» og «apparat», slik de finnes i (høyst) ulike variasjoner og fasetter særlig innenfor en fransk tradisjon, men også hos den unge Bertolt Brecht. Et særlig relevant bidrag her er vitenskapsfilosofen Gaston Bachelards grunntanke om at en dominerende viten(skap) til enhver tid holdes oppe som et flettverk av selvbekreftende kunnskap. Bachelards begrep om «epistemologiske brudd» er viktig i vår sammenheng, fordi det peker på at et gitt flettverk av viten gjør det mulig å se/høre noe, men ikke noe annet. Overført til scenekunsten vil en nærliggende overføring ligge i at skillet mellom dramatisk-dramaturgisk «viten» og postdramatisk «viten» gjør det mulig å erfare eller å ha «gehør» for noe, men samtidig forbli «døv» for noe annet. Dette er tanker som utvikles på hver sin måte av både Louis Althusser, Michel Foucault og Giorgio Agamben inn mot klarere begreper om «dispositiv» og «apparat».

«frie feltet». Fra et langvarig og etablert fokus på- og oppfordring til samarbeid mellom frie grupper og institusjoner, dreies retorikken i retning av såkalt *utenforskap*.⁹ Skiftet fra fokus på samarbeid til fokus på utenforskap spilles her inn i diskusjonene rundt tildeling av offentlige midler til fri scenekunst.¹⁰ Slik skjer det en bevegelse, der begrepet om utenforskap gjøres til relevant kvalitet også i en tildelingsammenheng. Samtidig oppstår med dette en ny dikotomi, der utenforskap logisk settes opp mot *innenforskap*. Satt på spissen: Det som lenge var en uttalt kvalitet for frie sceniske aktører, kan med ett virke å være skiftet ut med en annen. Det er selvsagt fullt mulig å se en slik kvalitativ dreining på premissene av en autonom kunstdiskurs innenfor den frie scenekunsten selv, kunstfaglig begrunnet og med rot i framstående kunstteori og/eller sentrale kunstnerskap. Men som en feltlogisk spekulasjon eller mistanke, er det også mulig å tenke seg at drivkraften bak en slik dreining er knyttet til en forskyvning i forholdet mellom det «institusjonelle» og det «frie feltet», slik den er skissert ovenfor. I så fall vil denne typen språksetting av nye ord og opprettelse av dikotomier like mye kunne være symptomer på at etablerte aktører og institusjoner er kommet under press, og at de for å sikre ressurser og legitimitet må reposisjonere seg i forhold til scenekunstheltet som helhet. Ut fra premissene i en slik logikk vil fokusskiftet i retning av utenforskapet kunne forstås som et (distingverende) «mottrekk» mot en stadig større grad av samarbeid og utveksling i scenekunstheltet som helhet. Heller enn å være kunstnerisk forankret, vil da begrunnelsen for å framheve utenforskapet som kvalitet kunne spores i et strukturelt spill om status, legitimitet og selvoppholdelse, der «frie posisjoner» først og fremst defineres negativt og i kontrast til institusjonelle posisjoner. For det aktuelle kunstfeltets utøvere og skapere vil en slik reposisjonering i sin tur kunne bety en revitalisering av filosofen Theodor W. Adornos

9 «Støtte til fri scenekunst fra Kulturrådet», redigert pressemelding fra Norsk Kulturråd, på *Scenekunst.no*, 12.06.06, [Arkiv.scenekunst.no/artikkel_2453.nml](http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_2453.nml) (sist besøkt: 07.08.2015). Se også: 'Støtte til fri scenekunst fra Kulturrådet', redigert pressemelding fra Norsk Kulturråd, på *Scenekunst.no*, 9.juni, 2011, http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_8303.nml (sist besøkt 07august 2015). Om 'utenforskap', se Norsk kulturråds konferanse: 'Utenforskapets verdi' <http://www.kulturradet.no/arskonferansen-2015/program>

10 «Kritisk blikk, kunstnerisk mot og utenforskap», på *Scenekunst.no*, 12.06.06, [Arkiv.scenekunst.no/artikkel_8303.nml](http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_8303.nml) (sist besøkt: 07.08.2015).

modernistiske «diktat», der negasjon, innkapsling og tilbaketrekning utgjør kvaliteter som likestilles med estetisk sannhet.

Dersom en slik posisjonering omsettes i kuratorisk praksis, i kunstkritikk og/eller i bevilgende kunstpolitikk, vil den praktisk-dramaturgiske virkningen kunne bety innskrenkning av handlingsrommet for kunstneriske prosjekter som nettopp betrakter samarbeid og overgripende utveksling mellom aktører og institusjoner som selve *forutsetningen* for nyskapning, utvikling og formidlende eksponering i scenekunsten.¹¹ Slik vil et retorisk-estetisk skifte, i den grad det omsettes i aktiv eller passiv tildelingspolitikk, kunne ha som (dramaturgisk) virkning at nitid oppbygde samarbeidskonstellasjoner og samarbeidskompetanser stopper opp eller brytes av, og at potensielle portaler for nye møter mellom innovativ scenekunst og nye publikumsgrupper snevres inn.

Internasjonaliseringens kvalitet

Et tiltakende credo i de siste årenes kunstdiskusjon er begrepet «internasjonalisering». For en kunstner eller et kunstnerkollektiv å kunne påberope seg et internasjonalt nedslagsfelt i form av invitasjoner, avtaler og visninger synes i seg selv å kunne fungere som en gangbar bekræftelse på høy kunstnerisk kvalitet. Internasjonaliseringens verdi virker her å gå hånd i hånd med et fornyet fokus på kvalitet og kvalitetssikring hos bevilgende myndigheter, fra Kultur- til Utenriksdepartement. Mye tyder på at begrepsparet internasjonal og internasjonalisering evner å tilby en kompatibilitet – en type kommunikativ formel – der et ofte uoversiktlig, polyfont og flyktig scenekunsthelt kan dokumentere sin kunstneriske kvalitet inn mot fagutvalg og forvaltning.¹² At et kunstverk eller en

11 En refleksiv dramaturgi, slik den her legges til grunn, inviterer selvsagt også forfatteren til å synliggjøre sin oppfattelse av egen (utsagns)posisjon i forhold til det feltet han/hun skriver om. Fra min biografi vil det gå tydelig fram at jeg i flere år har vært en pådriver nettopp for overskridende samarbeider, både mellom kunstnere fra ulike felt, mellom scene/musikk-kunstnere og akademia og mellom institusjonsteatre og frie grupper. Samarbeidene mellom *Transiteatret-Bergen* og *Den Nationale Scene* (2005/6) og mellom *Tt-B* og *Rogaland Teater/Nationaltheatret* (2008/9) var blant de første likeverdige samarbeidene mellom tradisjonelle institusjonsteatre og frie grupper i Norge.

12 På et arbeidsseminar for denne artikkelsamlingen i København i april 2015 snakket sosialantropologen Odd Are Berkaak om det han kalte en ny «verdensmesterskapstenkning» i akademia.

kunstner vinner fotfeste utenfor hjemlandet, kan selvsagt være en god indikator på at et kunstarbeid har kunstneriske kvaliteter. Men det er likefullt nødvendig å spørre kritisk i hvilken grad internasjonaliseringen her er knyttet opp mot en konkret kunstnerisk og estetisk diskusjon, og omvendt hvor mye av retorikken som finner sin forutsetning og motivasjon i strategiske distinksjonsøkonomiske posisjoneringer. Her gjelder verdien av en mistankens hermeneutikk, ikke bare for kunstneren selv, men også for bevilgende myndigheter og deres omgang med feltets egne aktører og kuratorer. Gitt denne mistanken, er det fullt ut mulig å søke den dramaturgiske virkningen av en slik (retorisk) dyrking av det internasjonale, nettopp som inngrep med direkte konsekvenser for kunstproduksjonen selv.

Én slik virkning vil kunne være på forhånd standardiserte kunstuttrykk, arbeids- og uttrykksformer som allerede er (ferdig) tilpasset *forestillingen om* et internasjonalt (scene)kunstmarked. Den norske koreografen Jo Strømgren har for eksempel møtt kvalitetsparameter som internasjonalisering og internasjonalt nedslagsfelt, ved å rendyrke et scenisk «tullspråk» – eller «gibberish» – egnet til å overskride nettopp språklige barrierer. Det er her nærliggende også å se de siste årenes europeiske fokus/satsing på dansebaserte uttrykk og på utstrakt internasjonal kuratering av samtidsdans opp mot forventningen om en slik språkoverskridende kvalitet ved dansekunsten. Rent felt-logisk, men uten å falle inn i reduksjonistiske én-faktor-forklaringer, vil en slik dramaturgisk tyngdekraft nettopp kunne gi visuelle og andre «språkløse» parametere et fortrinn framfor språkbaserte uttrykk. En annen mulig dramaturgisk virkning vil her kunne spores i ofte uartikulerte fordringer om «turnévennlighet», med andre ord i det å redusere formatet til eksempelvis en teaterforestilling. Grepene kan manifestere seg i krav om færre utøvere, liten teknisk-scenografisk rigg og enkle tekniske 'raidere', med andre ord i form av ulike variasjoner over et credo om at «less is more». Dersom en slik tilpasning av det estetiske viser seg å være kunstproduksjonens svar på en fordring om «det internasjonale» og om internasjonaliseringens

Sammenfallet mellom disse to tendensene kunne i seg selv verdt gjenstand for en nærmere undersøkelse.

høykonjunktur, inntreffer det samtidig et metodisk problem der et kvalitetsparameter (internasjonalisering) i seg selv kan bidra til å innskrenke scenekunstens estetiske mulighetsrom: Reduksjon av format, «nedstripping» av virkemidler, vil også innskrenke aksjonsrommet for en scenekunst som nettopp forutsetter teaterrommet som flerdimensjonalt erfaringsrom. Dersom et kunstnerisk arbeid (bevisst eller ubevisst) tilpasser seg forventninger om en internasjonal standard og forsøker å komme disse i møte, vil en nærliggende konsekvens være å innskrenke kunstens potensial som konkret stoffskifte med sine gitte kulturelle, språklige og økonomiske omgivelser. Dermed vil en type kvalitet eller kvalitetsparameter (internasjonalisering) kunne gå på bekostning av et annet mulig kvalitetsparameter, nemlig scenekunstens potensial som medium for kritisk erfaring og refleksiv artikulering. Kanskje var det dette paradokset Georg Johannesen alt på slutten av 1990-tallet forsøkte å løse ved å minne om at «ingenting kan være internasjonalt uten først å være lokalt».¹³

Hva styrer hovedstrømmen?

Kvantemekanikkens innsikt på den eksperimentelle partikkelfysikkens område, nemlig at den som observerer, selv forandrer det observerte, er i enda sterkere grad gyldig på kunstens og kunstfeltens område. Sterkere, fordi påvirkningen her i langt større grad preges av et innvendig forhold mellom den observerte kvaliteten og observatørens grep om det som observeres. Et nærliggende eksempel – ikke minst innenfor scenekunsten – er den utbredte bruken av begrepet ‘*mainstream*’. Påstanden om at noe (eller noen) er (blitt) ‘*mainstream*’ er en ontologisk bestemmelse («noe er» eller «eksisterer»), som særmerker seg ved å unndra seg sin egen performative handling. For denne hovedstrømmen eksisterer verken før eller uavhengig av den eller dem som bestemmer den. Strømmen går med andre ord ikke uavhengig av beskrivelsen. Som (dramaturgisk) handling innenfor scenekunstens distinksjonsøkonomi, kan et slikt dramaturgisk

13 Fritt etter Georg Johannesens foredrag *Om form og innhold i kunsten*, innlegg til åpningen av BIT Teatergarasjen, 1998.

grep være effektivt fordi det selv – indirekte – gjør gjeldende en kvalitetsdom: Ved å benevne bestemte fenomen som ‘mainstream’, indikeres det (dialektisk) at det samtidig finnes noe som ikke er ‘mainstream’, noe distingverende som altså kvalitativt skiller seg fra noe – uten at dette «noe» trenger å bestemmes utover det rent negative; altså ved det å *ikke* være ‘mainstream’. For en refleksiv dramaturgi gjelder da spørsmålet: Hvem (be)griper, når, med hvilken begrunnelse, ut fra hvilken posisjon og ut fra hvilken motivasjon? Kort sagt: Hvem og hva bestemmer strømretningen ved å begrepsfeste den, og hvordan forholder en slik handling seg til feltets distinksjonsøkonomi? Når blir en hovedstrøm til en sidestrøm og sidestrømmen til hovedstrøm, og når blir det i seg selv ‘mainstream’ å utrope ‘mainstream’?

Postdramatisk ‘vending’?

Begrepet om det *postdramatiske teateret*, først systematisk ført i pennen av den tyske teaterforskeren Hans-Thies Lehmann i 1999, er først og fremst en veldokumentert beskrivelse av at noe skjellsettende har skjedd i teaterkunsten fra og med slutten av 1970-tallet.¹⁴ Det å snakke om dramatik og om dramatisk(e) kunst(er) er ikke lenger tilstrekkelig for å forstå og begripe den bevegelsen som faktisk har funnet sted i scenekunsten. Etter flere hundre år der likhetstegnet mellom drama og teater har vært berettiget og uproblematisk, er teateret i de siste tiårene i ferd med å skifte ham og bevege seg videre, mens selve språket – begrepene om «det dramatiske» – henger igjen som etterslep. Kort skissert ligger det i det postdramatiske at den dramatiske teksten (dramaet) ikke lenger er det selvfølgelige og naturlig sentrum, og at teaterets naturlige sentrum ikke lenger er – med nødvendighet – den dramatiske teksten. Det er altså dette som forsøkes hentet inn i begrepet om det post-dramatiske; med andre ord noe som kommer *etter* det dramatiske. Slik jeg forstår og bruker begrepet, dreier det seg i større grad enn hos Lehmann om en *prinsipiell* likestilling av teateret som *flerstemt erfaringsrom*: altså en prinsipiell likestilling av teaterets ulike kunstarter og dramaturgiske parametere. Med prinsipiell

¹⁴ Se Lehmann, 1999.

menes her at det helt i fra starten av en produksjon åpnes rom for at også andre sider av teateret enn den dramatiske teksten kan innta lederrollen i en forestilling; det være seg skuespillerens kropp, lyset, lyden, musikken, rommet, scenografiske objekter og installasjoner eller publikum selv. Samtidig impliserer begrepet om det postdramatiske at tekster som ikke er dramatiske, også kan danne utgangspunkt for en scenisk forestilling. Forstått på denne måten er postdramatisk teater ikke ensbetydende med «visuelt teater», «teater uten tekst» eller teater uten handlende skuespillere. Like lite er det et postmoderne teater i betydningen «postpolitisk».¹⁵

Det vil være vanskelig å forstå de siste tiårenes endringsprosesser i norsk teater uten samtidig å forstå gjennomslaget for ulike postdramatiske strømninger. Nevnte gjestespill fra en Heiner Goebbels, en Robert Wilson eller *Rimini Protokoll* er her bare uttrykk for en langt mer grunnleggende endringsprosess, der nye dramaturgier, nye tenke- og arbeidsformer, utvider et teaterfelt som gjennom årtier fikk sine estetiske 'gravitasjonsfelt' sementert som kontrapunktiske skyttergravsposisjoner mellom «institusjonsteaterfeltet» og «det frie feltet». I overgangen fra at noe i teateret skjer eller vurderes ut fra en refleks («slik er det bare»), til at noe faktisk skjer ut fra refleksjon («slik kan det kanskje være, fordi»), legitimeres begrepet om det postdramatiske som et *produktivt og åpnende* begrep; et refleksivt bidrag mot et teater på mer eller mindre institusjonell autopilot. Derfor er det heller ikke vanskelig å forstå hvorfor det postdramatiske også har blitt (og fremdeles blir) oppfattet som en trussel: Et helt apparat av institusjoner, utdannelser, posisjoner og yrkestitler hviler grunnleggende på de estetisk-strukturelle forutsetningene av det dramatiske teateret, hvor selve ordet «teater» finner sin begrunnelse i forestillingen om kunstnerisk interpretasjon og omsetning av dramatisk tekst, psykologisk-narrativ rollegestaltning, skuespillerens representasjon av dramatiske karakterer, og identifikasjon og illusjon som bærende kvalitetsparameter. Å utfordre et slikt system av godt tilpassede funksjoner, hierarkier og regler vil nødvendigvis rokke ved aktører og institusjoners selvforståelse, legitimitet og – til syvende og sist – også økonomi. Likevel: Etter at det tradisjonelle institusjonsteaterets bakscener, biscener og etterhvert også hovedscener

15 Se Lid. 2015.

har kunnet romme et utall av det postdramatiske teaterets mest sentrale internasjonale aktører, er det ikke lenger enkelt å skulle avvise en Elfriede Jelinek, en Heiner Goebbels, en Christoph Marthaler eller for den saks skyld en forestilling av kunstnergruppene She She Pop eller De Utvalgte, uten selv å risikere det tapet av symbolsk kapital som posisjonen som kunstnerisk konservativ og tilbakeskuende alltid vil kunne føre med seg.

Kvalitet i «dødens posisjon»: dramatisk vs. postdramatisk

Bruken av begrepet postdramatisk og postdramatisk vending (på tysk «Die postdramatische Wende») har i all hovedsak blitt knyttet til en produksjons- og verkestetisk diskurs, der det altså refereres til endringsprosesser i selve kunstproduksjonen eller kunstutøvelsen. Beskrivelser av postdramatiske trekk ved et verk eller en produksjon peker altså vesentlig mot trekk ved forestillingers komposisjon og spillestil. Dette fokuset har langt på vei skygget for det jeg ser som en tiltakende endringsprosess – eller strukturendring – også på *resepsjonssiden*. Det postdramatiske gjør seg her ikke lenger bare gjeldende som et kvalitativt skifte i kunstproduksjonen, men gir seg også uttrykk i nye skillelinjer i teaterkritikken og i det offentlige ordskiftet *om* scenekunsten. I anmeldelsene av *Nationaltheatrets* oppsetning av Ibsens *Lille Eyolf* (regi: Sofia Jupiter, Amfiscenen, september 2014) finnes et nesten idealtypisk – men likefult reelt – eksempel på hvordan denne estetiske bruddflaten på produksjonssiden finner sitt motstykke på resepsjonssiden. VGs anmelder skriver:

[...] fremført med nyanser av sinne, angst, skam og etter hvert en *gryende selvinnsikt* hos duoen Tjelta og Conradi. Tjelta balanserer mellom rastløst temperament, undertrykt lidenskap og skarpe undertoner.¹⁶

Ida Lou Larsen skriver på sin blogg:

¹⁶ <http://www.vg.no/rampelys/teateranmeldelser/teater-naadeloes-familieskildring/a/23292281/> (sist besøkt 8.9.2015).

[...] samspillet får glimrende fram mangelen på kontakt og forståelse mellom dem. To glimrende rolletolkninger [...]¹⁷

Dagsavisens anmelder kommenterte på sin side:

Samspillet med en solid og skarp Conradi er munnrappt elegant. Når «Lille Eyolf» går i svart med en strime av håp som både ryster og smerter, er det *en Ibsen-triumf* [...]¹⁸

Nærmest som et kontrapunkt til disse vurderingene står Morgenbladets anmeldelse. Under overskriften «Ibsen til hverdags» beskrives forestillingen som «*et samlivsdrاما om manglende kommunikasjon og undertrykte følelser hvor lite ligger mellom linjene.*» Og videre:

Det blir for meg talende at *et scenskift står for stykkets sterkeste øyeblikk*. Alfred står alene og ser utover sjøen hvor sønnen nylig har druknet, mens scenen ligger mørk. Scenearbeidere rydder rolig inn hagemøbler og puter, sommeren er definitivt over. Scenen fylles av tåke og en av de svartkledde kommer inn med en hageslange og vanner terrassegulvet, før han lar det regne på Alfred. Det er et grep som dramaturgisk fungerer bra, og det fortattede *dramaet hadde tålt flere slike pauser*.¹⁹

Spenningen som framkommer mellom disse vurderingene, er interessant fordi jeg tror den kan artikulere noe mer enn bare tilfeldige, subjektive smaksforskjeller. Gjennom sitt tydelige motsetningsforhold trer de strukturelle konturene av en resepsjonsetetisk bruddflate fram, der det som begrunner (høy) kvalitet i det ene «regimet», nettopp blir til kvalitative ankepunkter eller svakheter i det andre. Slik anerkjennes langt på vei de samme egenskapene («kvalitetene») ved forestillingen, men de gis altså en omvendt kvalitativ vurdering. Selv om plassen her ikke tillater en grundig behandling, er det særlig noen av kvalitetsparameterne innenfor en dramatisk-dramaturgisk horisont som utfordres i og med det postdramatiske. Dette kan være:

17 <http://www.idalou.no/pub/idalou/kritikker/?aid=2849> (sist besøkt sist: 8.9.2015).

18 <http://www.dagsavisen.no/kultur/2.738/en-eyolf-som-skjærer-i-hjertet-1.288304> (sist besøkt sist: 8.9.2015).

19 http://morgenbladet.no/kultur/2014/ibsen_til_hverdags (sist besøkt sist: 8.9.2015).

- godt teater forstått først og fremst som realisering eller virkeliggjøring av en foreliggende dramatisk tekst.
- god teateropplevelse forstått først og fremst ut fra publikumsrollen som betrakter av et scenisk verk.
- god skuespillerkunst forstått først og fremst som troverdig (psykologisk) identifikasjon/innlevelse med (og i) rollen eller karakteren.
- god dramaturgi forstått først og fremst som (a) en overordnet lineær historiefortelling, og (b) framdrift – som tidsbasert organisk basert spenningskurve.

Det er selvsagt ikke mulig å trekke generelle slutninger utelukkende på bakgrunn av resepsjonen av *Lille Eyolf* på *Nationaltheatret*. Men med tanke på en rekke beslektede motsetninger i omtaler og anmeldelser de siste årene, og samtidig i lys av lignende spenninger innenfor internasjonal kunstpresse, er det likevel mulig å formulere en hypotese med relativt kort tidshorison: En skillelinje mellom det dramatiske og det postdramatiske kan – om den utvides fra sitt tradisjonelle produksjonsetetiske fokus – bidra til å forklare hvordan de egenskapene som sees som spesifikke kvalitetstegn ved en oppsetning, samtidig vil kunne være de samme egenskapene som legges til grunn for en motsatt dom.²⁰ Fra altså til nå å ha vært knyttet til tendenser og utviklingstrekk i samtidskunsten, gjør den postdramatiske «bruddflaten» seg virksom også på resepsjonsnivå – i kunstjournalismen og det offentlige ordskifte. Om denne hypotesen er riktig, står vi overfor en tendens som vil kunne forsterkes ved at nye kritikerstemmer og nye kunsteksperter, som i langt større grad er vokst opp med (og utdannet i relasjon til) postdramatiske uttrykk og arbeidsformer, begynner å gjøre seg gjeldende på arenaer som har vært reservert aktører med utdannelser og preferanser hentet fra det dramatiske teaterets perspektiver og kvalitetsregimer.

Å bevisstgjøre seg en slik (epistemologisk) «bruddflate» vil være avgjørende, ikke bare for kunstaktører, kritikere og journalister, men også innenfor kunstforvaltningen. Særlig gjelder dette i en tid der

²⁰ I særlig grad gjelder dette diskusjonene rundt Gerhard Stadelmeier, mangeårig kritiker i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* og rundt Bernd Stegemanns to publikasjoner *Kritik des Theaters* og *Lob des Realismus*.

kvalitetsbegrepet synes å skulle bli tildelt rollen som et slags minste felles multiplum, en «tverrpolitisk» trylleformel for vurdering, tildeling og evaluering av kunst. Først og fremst er dette viktig fordi det altså kan bidra til å aksentuere hvordan begrep om kvalitet her spalter seg langs en skillelinje, der det som er kvaliteter innenfor et etablert dramatisk resepsjonsapparat, står kontrapunktisk til de kvalitetene som åpner seg gjennom et postdramatisk blikk og gehør for samtidens scenekunst. Dette er viktig også for å kunne gjøre synlig i hvilken grad kunstforvaltningens og kuratorens bruk av ulike kvalitetsparameter uunngåelig vil virke tilbake på samtidskunsten bevegelsesmuligheter. Eksempelvis vil et kvalitetsregime avledet fra premissene til det dramatiske teaterets tradisjon og institusjoner, virke lukkende tilbake på teateret som et flerstemt erfaringsrom av prinsipielt likestilte parametere. På samme måte vil en (for) enkel forståelse av det postdramatiske først og fremst som et teater «uten tekst», «uten skuespillere» eller uten kritisk ambisjon, begrense de mulighetene som nettopp slike arbeidsformer åpner for. For en refleksiv dramaturgi er det derfor en hovedsak å bidra til å synliggjøre brytningen mellom det dramatiske og det postdramatiske nettopp som noe mer enn bare en intern fagdiskusjon blant kunstnere i scenekunstheltet. Dette gjelder ikke minst på kunstkritikkens nivå, der et felts evne til å fange opp og artikulere spesifikke kvaliteter ved et kunstarbeid også bestemmer hvorvidt det blir mulig å bygge videre på disse kvalitetene.

Oversette kvaliteter og virkende fravær: om ikke å få øre på teaterets musikalske kvaliteter

Ser vi på bakgrunn, fag og interesseområde (preferanser) for den typiske teaterkritikeren, er det et fåtall aktører som kan sies å ha en musikalsk inngang til teateret. Om kritikerenes utgangspunkt er rent journalistisk eller litteratur og/eller teatervitenskapelig, er uansett fraværet av musikalsk fokus et iøynefallende trekk ved så vel norsk som internasjonal teaterkritikk. Institusjonaliserte utdanningstradisjoner der vektlegging av «absolutt musikk» finner sitt tilsvar i et like så «absolutt teater» tuftet på forståelse av teateret nettopp som litterært drama, har gjennom generasjoner kunnet spalte ut og sementere skillelinjer mellom «scenekunstheltet»

og «musikkfelt». Dette er et skille som har gjort det grunnleggende vanskelig å utforske, enn si utfordre, musikken i teateret og teateret i musikken. Men teaterrommets musikalske potensial betinges her også av en annen virksom struktur. For kritikerens fravær av musikalsk fokus gjør at nettopp disse spesifikke kvalitetene ved teateret, når og der de likevel en sjelden gang oppstår, ikke adekvat lar seg fange opp, artikulere og settes i omløp som kritikker og omtaler. Dermed vil de musiske kvalitetene ved teaterrommet heller ikke premieres av de teatrene og teaterlederne som til enhver tid – både innad (i institusjonen) og utad (mot offentlighet og bevilgende myndigheter) – er avhengig av kritikerens «objektive tilbakemelding» for å legitimere egne valg og disponeringer. Med dette forsvinner også et vesentlig insitamant for teateret/teaterledelsen til å ta vare på og bygge videre på de få musikkdramaturgiske erfaringene og satsingene som faktisk blir gjort. I en slik struktur rekker det ikke langt med anerkjennelse fra et spesifikt fagmiljø (f.eks. fra utøvende musikere, musikkvitere etc.). Dette fordi disse kun vil inneha en perifer posisjon innenfor den feltlogikken som preger aktørers og institusjoners (selv)vurderinger og kunstneriske prioriteringer. Slik vil bruddflaten mellom en dramatisk og en postdramatisk (for)forventning til teateret være virksom også på dette nivået, fordi den legger føringer på hvilke kvaliteter som faktisk kan fanges opp, «gis verdi» og dermed også gis rom for utprøving, fordypning og formidling.

Scenekunsten i en sone av produktiv usikkerhet

Offentlighetens og de bevilgende myndigheters fornyete og forsterkede fokus på kunstnerisk kvalitet møter for tiden et scenekunstoffelt som i og med det postdramatiske har beveget seg ut i en sone av usikkerhet, og der forståelsen av kvalitet har spaltet seg og blitt grunnleggende kontrapunktisk. Det som for få år siden gjaldt som nærmest aprioriske sannheter om «godt» og «dårlig», «faglig» og «dilettantisk», «relevant» og «irrelevant» er kommet under press. Slik, mellom den kunstpolitiske offentlighetens higen etter å definere kvalitet og et kunstfelt i stadig bevegelse øynes et mulig motsetningsforhold: Om ambisjonen er flerstemte og åpne kunstfelt, vil kvalitet som tverrpolitisk «trylleformel» – en

kulturpolitikens svar på kvantifiserbar kvalitetssikring – fort kunne gå på bekostning av de produktive brytningene som nå preger scenekunstheltet som helhet.

På et scenisk symposium under Festspillene i Bergen i juni 2015 festet det seg et inntrykk av et rastløst europeisk teater som i krisetider nettopp motsetter seg etablerte estetiske kvalitetsdommer med sine romantiske og/eller modernistiske føringer.²¹ Dette er aktører som søker fornyet legitimitet i bevisste brudd med ulike institusjonaliserte estetiske målestokker.²² Et resultat av dette er at toneangivende kunstnere bokstavelig talt beveger seg ut av teaterscenene – inkludert de modernistiske black boxene – og med det også forlater den etablerte kunststoffentligheten til fordel for en virkelighet av sosiale og politiske spilleflater med høyst ulike diskurser og feltlogikker. Fra en fornyet interesse for aksjonistiske og pedagogiske strategier til forsøk på å (re)definere sceniske rom – materielle som virtuelle – hinsides teaterhusene, utvides etablerte feltstrukturer, samtidig som etablerte resepsjonsmodeller for vurdering av kunstnerisk kvalitet utfordres. Gitt en slik situasjon vil en kvalitetsdiskusjon som velger å holde fast på et bestemt vokabular, det være seg fra modernistiske autonomimodeller eller fra 1980- og 1990-tallets postmoderne forestillinger om kunstens selvrefererende spill, stå i fare for å binde fast de impulsene den kanskje selv forsøker å fange opp.

Etterord

Kunstteori og estetikk kombineres ofte med en tro på at teorien står i et autonomt forhold til det kunstobjektet den forsøker å forstå. Denne forestilte distansen mellom kunstverket «i seg selv» og den som beskriver

21 *Nytt teater – nye kunnskaper og ferdigheter?* Scenisk Symposium i regi av Prosjektprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid (Tore V. Lid/Kunsthøgskolen i Oslo), Festspillene i Bergen & Transiteatret-Bergen. Arrangert på Cornerteatret, Bergen 02–03.06.2015.

22 Særlig tydelig ble dette i innleggene til den ungarske regissøren og teaterlederen Arpad Schilling og den tyske dramaturgen og lederen for Berliener Festspiele, Thomas Oberender. På ulike måter gis her et øyeblikksbilde inn mot en scenekunst som beveger seg ut i offentlige kamper (f.eks. ungarske Kretakör) eller teaterkunstnere som forlater teaterhusene til fordel for installasjoner og romkonsepter, og altså inngår i et gjensidig stoffskifte med billedkunstens praksiser og institusjoner.

eller skriver om/rundt verket fra «utsiden», har vist seg å være slitesterk, begge veier. Ikke desto mindre ligger det her et grunnleggende problem, fordi den teoretiske «samtales om kunsten» hele tiden står i fare for å dekke over sitt eget potensial nettopp som virkende og (mer eller mindre bevisst) selvopppyllende teori. For eksempel er filosofen Theodor W. Adornos modernistiske diktum om kunstverket som «det andres dødsfiende» i seg selv grunnleggende performativt.²³ Utsagnet virker, idet det evner å slå inn i samtidskunstfeltets selvforståelse og bidra til å forandre denne, både på aktør- og – siden – på struktur-/institusjonsnivå.²⁴ Derfor er det vanskelig å adekvat få grep om en estetikk uten samtidig å forstå den estetiske *virkningshistorien* til diskurser som ofte selv hevder at de først og fremst går i nærdialog med kunstverk for å beskrive og fortolke: «det kunsten ville ha sagt dersom kunsten kunne snakke».²⁵ Dette aspektet av mer eller mindre utilsiktet virkning er altså bakteppet for argumentet om nødvendigheten av å tenke dramaturgi som *refleksiv dramaturgi*. I scenekunsten har avstanden mellom teoretisk diskusjon og utøvende praksis lange og dyptgripende tradisjoner. Frykten for «akademisk tenkning» i et kunstfelt som langt på vei har forstått seg selv og sin legitimitet ut fra kriterier som «spontanitet», «autentisitet» og «emosjonalitet», kan dermed hindre scenekunsten og scenekunstneren i å forholde seg refleksivt til de kreftene av estetisk-dramaturgisk art som ikke selv er en del av teaterfeltets diskursive logikk, men som ikke desto mindre virker tilbake på hva som kunstnerisk kan bli finansiert, produsert og formidlet. Et refleksivt søk etter kvalitetsbegrepenes dramaturgi er derfor nødvendigvis noe mer enn et kunstteoretisk anliggende. Det dramaturgiske, her i betydningen handlinger som virker, blir da langt mer til det stedet – det erkjennelsesobjektet – der utøvende kunstpraksis møter en utøvende kunstpolitikk.

23 «Jedes Kunstwerk ist der Todfeind des anderen». Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Hg. Von Rolf Tiedemann. 20 Bde. Darmstadt: WBG, her Bd.7, s. 59.

24 Se Lid, Tore Vagn 2011.

25 «Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.» (Adorno 2003, s. 113).

Litteratur

- Adorno, Theodor W (2003). *Ästhetische Theorie*, i Gesammelte Schriften 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Agamben, Giorgio (2009). *What is an apparatus? And Other essays*. Oversatt av David Kishk og Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press.
- Bachelard, Gaston (1976). *Neiets filosofi*, København: Vintens Forlag Bourdieu, Pierre (1979). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur, Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Bourriaud, Nicolas (1998). *Relasjonell estetikk*, Oslo: Pax. Cassirer, Ernst (1910): *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin: Verlag von Bruno Cassirer, <https://archive.org/details/substanzbegriffuoocassuoft>
- Cassirer, Ernst (1923). *Philosophie der symbolische formen, III.*, Berlin: Bruno Cassirer Verlag. <https://archive.org/details/philosophiedersocass>
- Graffer, Sidsel og Sekkelsten, Ådne (red.) (2014). *Scenekunsten og de unge*. Oslo: Vidarforlaget.
- Johannesen, Georg (1998). *Retorisk Årbok*. Bergen: Universitetets Skriftserie.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Das Postdramatische Theater*. Berlin: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). *Das Politische Schreiben, Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Lid, Tore Vagn (2011). *Gegenseitige Verfremdungen. Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*, Frankfurt a.M: Peter Lang Verlag.
- Lid, Tore Vagn (2014). «Refleksive etyder for et teaterfelt i endring (opptakt)», publisert 22.08.2014 på *Scenekunst.no*, www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5863
- Lid, Tore Vagn (2014). «Dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske: 1», på *Scenekunst.no*, publisert 26.08.2014, www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5879
- Lid, Tore Vagn (2014). «Dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske: 2», på *Scenekunst.no*, publisert 01.09.2014, www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5920
- Lid, Tore Vagn (2014). «Dramaturgi & Ideologi: Hva var og hva er naturalisme? (del I)», *Scenekunst.no*, publisert 30.09.2014 www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=6046

- Lid, Tore Vagn (2014). «Dramaturgi & Ideologi: Hva var og hva er naturalisme? (del II)», på *Scenekunst.no*, publisert 03.10.2014 www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=6079
- Lid, Tore Vagn (2015). «Om å forholde seg postdramatisk til det dramatiske», i *Norsk Shakespeare og Teatertidsskrift*, nr. 2, 2015.
- Malzacher, Florian (red.) (2014). *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlin: Sternberg Press
- Stegemann, Bernd (2014). *Kritik des Theaters*, Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Stegemann, Bernd (2015). *Lob des Realismus*, Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Østerberg, Dag (2011). *Kritisk Situasjonsfilosofi*, Oslo: Gyldendal.

Dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske¹

Ikke fra en skrivemaskin

For litt siden oppdaget jeg en ny app som gjør iPaden om til en skrivemaskin. Først syntes jeg det var en litt tåpelig idé, men så, etter å ha forsøkt litt, innså jeg hvor mange muligheter som faktisk lå i skrivemaskinen som medium, eller “skrive-grep”. Jeg innså at det her var noe jeg hadde glemt, eller kanskje egentlig aldri hadde prøvd; noe jeg faktisk kunne gjøre meg nytte av, som fungerte - i hvert fall av og til. Nå bruker jeg den ganske så elegante skrivemaskin-appen i tide og utide. Denne tilsynelatende trivielle erfaringen rører ved noe som er langt mer fundamentalt enn skrivemaskinens (ytterst) få fortrinn vis-à-vis moderne computer-teknologi. Den spisser muligheten som ligger i å gjøre seg nytte av det beste i det som har vært godt, og å være våken for nye måter å anvende - i og for seg - gamle innsikter og ferdigheter på. Men i denne konkrete erfaringen av det “gode i det glemte” ligger også en viktig forutsetning: Nemlig at det å konstruktivt gjøre seg nytte av noe som har vært, nettopp fordrer et refleksivt forhold til denne fortiden; med andre ord ikke en blind fetisjering av at “alt var bedre før.” Kort og godt handler

1 En første versjon av denne teksten ble trykket i Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift, våren 2015.

det om muligheten til å *forholde* seg til noe. Og da trengs en viss distanse; ikke for å distansere seg fra, men altså for nettopp å kunne forholde seg til. Om det så er noe så enkelt som en ektefølt revitalisering av skrivemaskinens glemte potensial.

Det dramatiske stammer ikke fra naturen – ikke det postdramatiske heller

Dette er slik jeg forstår – og bruker – begrepet om det postdramatiske i teateret. Det vil si som en grunnleggende endringsprosess, eller estetisk-strukturell vending. I dette ligger forståelsen av at veletablerte “sannheter” om hva som er ‘nødvendig’, ‘naturlig’ og ‘uunngåelig’ i teateret, gjennom de siste 20- 30 årene i stadig større grad har måttet vike for en forståelse av teateret som et flersidig mulighetsrom; et flerstemt rom der den dramatiske teksten kan, men på ingen måte må, være alle tings årsak og utgangspunkt. Jeg tror enhver som selv har jobbet i norsk teater over noen år nå vet om, og kan kjenne på forskjellen som ligger i at noe i teatret skjer eller vurderes ut fra en refleks (‘slik er det bare’), versus at noe skjer ut fra refleksjon (‘slik kan det kanskje være, fordi’). Og det er denne åpningen av teateret som estetisk aksjonsrom som for meg legitimerer begrepet om det postdramatiske: Ikke at dramaet er dødt og begravet, eller at ‘representasjon’, ‘følelser’, ‘psykologi’, ‘skuespilleren’, ‘teksten’ og ‘den skrivende’ er fordrevet, men at valget av slike kunnskaper, strategier og ferdigheter ikke lenger er noe ‘absolutt’, ‘riktig’, og ‘selvfølgelig’. Kort og godt et teater som i mindre grad går på institusjonell autopilot. Så hva betyr dette – i praksis? Sagt annerledes: Hva står egentlig på spill?

Rapport fra et scenisk arbeid: Dub Leviathan!

Lenge trodde man at platespilleren var en utdødd fossil. Men så viste det seg at den moderne produksjonsteknologien å la 2015 verken ekskluderte platespilleren eller vinylteknikken. Likevel: Når vi i Transiteatret-Bergen – i det pågående arbeidet med festspillprosjektet DUB Leviathan² – går tilbake til gammel teknologi og forsøker å hente opp mer eller mindre glemte kunnskaper og ferdigheter fra 1970-tallets analoge DUB-studio, så er vi nettopp ikke på 1970-tallet! Vi må ikke gjøre disse valgene av estetikk, arbeidsform og teknologi. Jeg tror heller ingen i dag – i møte med disse grenene – vil si at dette er ‘det eneste rette’, ‘det eneste mulige’, eller ‘det ene sanne’. Ingen vil lenger godta et skjema for ‘rett’, ‘galt’, ‘naturlig’, ‘unaturlig’, om det så hevdet å være en postdramatisk variant av dramatikerens Gustav Freytags teori om det “perfekte drama” eller tilsvarende variasjoner over Stanislavskijs tese om den dramatiske skuespilleren som «teaterets allmechtige tsar og hersker». Men da gjelder det samtidig å huske på at den dramatiske æra nettopp hadde slike selvforståelser, slike forestillinger om det ene, det nødvendige, det absolutt vitenskapelige og rette. Nevnte Gustav Freytag og teaterviteren Stanislavskij er derfor bare to lysende eksempler på en helt vesentlig forskjell på dramatisk og postdramatisk – en forskjell som gjør det vanskelig å for eksempel kalle det ‘postdramatiske’ for bare det ‘nye dramatiske’, eller enkelt å stable nye ‘post’ eller ‘ny’ ord oppå hverandre i en evig runddans av iskaldt kalkulert kurator-språk. For det indikerer jo i så fall at det postdramatiske

² DUB Leviathan! av Tore Vagn Lid, m. Transiteatret-Bergen. Urpremiere under Festspillene i Bergen, mai 2015. Se utsnitt fra forestillingen: <https://vimeo.com/148923233>

også skulle være noe absolutt, definert og regelstyrt. (Litt slik som de store skandinaviske teatrene, så sent som for få år siden – og noen sikkert enda – vurderte innsendte manus etter standardiserte lover for ‘god dramatisk tekst’, for hva som var psykologisk ‘spillbart’ eller mulig å ‘oppføre’ innenfor absolutte normer for leseprøver og modellmøter.) Men det er det ikke! Det postdramatiske er for meg det motsatte; ja, en dekonstruksjon – men nei, for all del, ikke en destruksjon – av slike automatiserte forestillinger om $T = D$, altså teater som drama og drama som teater. Så når jeg bruker ordet postdramatisk i denne sammenhengen, er det fordi jeg anser det som et prinsipielt åpnende, ikke lukkende, begrep. I så fall – og her er vi ved kjernen – åpner det også opp et nytt og konstruktivt blikk på det dramatiske nettopp som kunnskaper et teater av i dag kan og gjerne også bør gjøre seg nytte av. Men da uten samtidig på ny å la seg diktere av, begrense av eller gjeninnsette som teaterets enevelde. Postdramatisk er med andre ord ikke å forstå som en genre-betegnelse skapt av Hans-Thies Lehmann i 1999, like så lite som det er en absolutt bestemmelse av at det ‘visuelle’, det ‘musikalske’ eller ‘det fysiske’ skal og må dominere i teaterets uttrykk og arbeidsform. Derimot dreier det seg om *en prinsipiell likestilling av teaterrommets (mulige) parametere*; en prinsipiell utvidelse av teateret som aksjonsrom – både epistemologisk og institusjonelt. Og denne prinsipielle demokratiseringsprosessen må nødvendigvis også innbefatte ‘det dramatiske’.

Om (fortsatt) å kjempe for å holde teaterrommet åpent

Det er ikke vanskelig å forstå hvorfor det postdramatiske har blitt – og fremdeles vil komme til å bli – oppfattet som en trussel mot sentrale deler av teaterfeltet: Et helt teaterapparat av institusjoner, utdannelse, posisjoner og yrkestitler

hviler fremdeles grunnleggende sett på de estetisk-strukturelle forutsetningene av det dramatiske teateret: omsetning av dramatisk tekst, rollegestaltning, representasjon, illusjon. Å utfordre dette systemet eller dispositivet av godt tilpassede funksjoner, hierarkier og regler vil nødvendigvis rokke ved aktører og institusjoners selvforståelse, legitimitet og – til syvende og sist – også økonomi. Slik sett er motstanden mot det postdramatiske som “uromoment” like forståelig som den er forutsigbar. Store deler av det tradisjonelle tekst-teatret har heller aldri godtatt dette som noe annet enn teatervitenskapelige “påfunn” og destruktive eksperimenter. Likevel: Etter at bakscener, biscener og etterhvert også hovedscener har kunnet romme alt fra Robert Wilson over *Woostergroup* til *Forced Entertainment* og *Rimini Protokoll*, har 1990-tallets innforståtte avvisning og marginalisering av det postdramatiske mer og mer blitt fortrent til fordel for en taus ulming. I 2015 er det ikke lenger like lett å eksplisitt avvise en Elfriede Jelinek, en Heiner Goebbels, Frank Castorf, Christoph Marthaler eller – for den saks skyld – en forestilling av *De Utvalgte*, uten selv å risikere stempelet som konservativ og utdatert. Derimot ligger det nå en fare i å forveksle denne “taushetens respekt” med at motstanden ikke lenger er der, altså at postdramatiske innsikter og muligheter er blitt noe selvsagt og “uproblematisk”. På den andre siden ligger faren i at et eksperimentvillig, fritt teater forveksler postdramatisk med genre, og – presset fram av den frie scenekunstens egen nyhets- og distinksjons-økonomi – griper til (for) enkle forestillinger om det postdramatiske som noe ‘tilbakelagt’. At slike argumenter vil være «gefundenes fressen» for de kreftene som hele tiden har kjempet mot den postdramatiske ‘vendingen’, er ikke vanskelig å forutsi. Langt vanskeligere er det å se rekkevidden av en potensiell reaksjon, som – med støtte i ord som “post post” eller “ny” – igjen vil kunne reversere teaterets potensial som flerstemt erfaringsrom. I Tyskland – begrepets “hjemland” – har det

en stund pågått en diskusjon rundt dette. Langt mer interessant enn refleks-pregede angrep på alt som smaker av eksperiment og risikovilje, har teoretikere og dramaturger som Bernd Stegemann³ og Frank M. Raddatz⁴ de siste årene rettet kritikk mot «die Postdramatische Wende» på etisk-politiske premisser. Et ankepunkt ligger her – forenklet sagt – i forestillingen om det postdramatiske som et teater som har gitt opp de store politiske spørsmål, som feirer nåtidens “status quo” og derfor umuliggjør kritisk inngripen og utopisk framtidshåp. En grunnleggende svakhet ved en slik argumentasjon synes meg å være tendensen til å likestille postdramatisk med postmodernisme, i betydningen post-politisk. Det samme gjelder innsnevringen av spørsmålet om hva kritisk-politisk erfaring er og kan være. Dermed står også kritikken i fare for å identifisere, og dermed også passivisere, uttrykk og arbeidsformer som er vidt forskjellige, og – viktigere – som derfor også har vidt forskjellig potensial som kritisk-politisk medium.

Tilbake til skrivemaskinen

Jeg velger altså å skrive denne refleksive etyden på en ny-utviklet app som simulerer iPaden som en gammel Remington skrivemaskin. Den heter forresten *Hanx Writer*, og har tatt vare på det som jeg nå har gjenoppdaget som alle skrivemaskinens ‘glemte’ fordeler: lyder, motstand, konsentrasjon osv. Jeg velger disse grepene og teknikkene fordi jeg liker dem, eller trenger dem til noe, ikke fordi det ikke samtidig eksisterer noe annet å skrive med enn skrivemaskinen. Du kan ikke sette foten ned i den samme elven to ganger – sa den greske oldtidsfilosofen Heraklit. Men det vil ikke si at du ikke samtidig til stadighet har en hel elv du kan øse

3 Bernd Stegemann: «Kritik des Theaters», Verlag Theater der Zeit, 2013.

4 F. M. Raddatz: „Erobert euer Grab! – Die Zukunft des Theaters nach der Rückkehr aus der Zukunft“, i *Lettre International*, vår 2014.

fra! Så: Er jeg “ny dramatisk” eller “post-post dramatisk” når jeg (som for tiden skriver DUB Leviathan) også arbeider med dramatisk dialog, teknikker fra Lee Strasberg eller strenge narrativer fra påskeevangeliet? Eller er jeg bare en av dem som forsøker å *tenke over*, og ikke *i* det dramatiske, nettopp som en (av flere) muligheter i et teaterrom, og det vel vitende om at valget av “hovedrolle” i vår tid like så godt kunne gått til musikken, lyset eller fysikken, uten at dette nødvendigvis hadde vært ‘utenkelig’, ‘uvitenskapelig’, ‘unaturlig’ eller ‘forkastelig’? Om det siste er tilfellet, er det nettopp den postdramatiske ‘vendingen’ – oppløsningen av dramaet som opplyst enevelde – som tillater meg å hente inn igjen, og gjøre nytte – også av det dramatiske.

På søk etter en refleksiv dramaturgi: Kraftfelt mellom kunstform og organisasjonsform¹

Estetisk teori – argumenterte filosofen Theodor W. Adorno – skal ikke stå over, eller utenfor kunsten. Tvert imot må den stige ned fra sin betraktende og distanserte filosofihistoriske plass bak det akademiske katetoret og eksponere seg for samtidskunstens egne uttrykk; ja, den må sågar være villig til å endre sin egen form i møte med kunstverkets form; den må så å si evne å ta kunsten inn over seg. Bare slik kan den – for å sitere hovedverket *Estetisk teori* – «si det kunsten ville ha sagt dersom kunsten kunne ha sagt det».² Gang etter gang demonstrerer Adorno det fruktbare i sitt teoretiske program. Og gjennom sitt blikk og sitt øre for Arnold Schönbergs musikk, for Becketts litteratur og for Paul Klees bildekunst setter han langt på vei ‘gullstandarden’ for en nærlesningens og nærlyttingens metode, som blir skjellsettende, også for ettertidens forståelse av relasjonen kunst og kunstteori.

En mulig asymmetri

Men hvor viktig og hvor fruktbart Adornos program fortsatt er, så bærer det likevel med seg et *potensielt* problem: For om teorien først og fremst har som sin oppgave å åpne seg for kunstverket – altså å gjøre seg lyttende og lydhør – så kan det fort oppstå en *asymmetri* mellom kunsten

1 Teksten bygger på et foredrag holdt i Giessen, Tyskland, under konferansen «Theater als Kritik», november 2016. En omfattende artikkelversjon publiseres vinteren 2018/19 i *Forum Modernes Theater*, Heft 29, Tübingen, Tyskland.

2 Se Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1973, s. 113 (min oversettelse).

og kunstrefleksjonen. Som den «lydige», den som kun skal kunne «lære av», kan teorien i siste instans komme til å miste sitt eget kritiske, kall det gjerne dialektiske, potensial nettopp som et mulig blikk 'utenfra'. Dermed risikerer den også å miste sin mulighet som en kritisk, kontra-punktisk aktivitet; et medium som kan stille kunsten og kunstverket de spørsmålene som det ikke alltid er like lett å stille, for eksempel fra innsiden av en kunstproduksjon eller – for den saks skyld – fra innsiden av en stor, moderne kunstinstitusjon.

Refleksiv dramaturgi

Det er nettopp dette produktive potensialet som ligger til grunn for mitt søk etter det jeg har kalt en *refleksiv dramaturgi*. Det vil si, dette er det *teoretiske* bakteppet. Det praktiske, eller kunstneriske, bakteppet er snart femten års gjentatte erfaringer av hvordan teaterkunstneren, eller -aktøren, ofte vil det de institusjonelle strukturene ikke kan. Igjen og igjen har jeg som regissør og musiker på nært hold kunnet erfare og observere at gode ideer om hvordan en ny forestilling skal bli, og visjonære ambisjoner om hva som skal gjøres, og hvordan det skal jobbes, trekkes ned i møtet med tyngdekrefter som i seg selv er kraftige nok til å overstyre selv det sterkeste konseptet. På nært hold har jeg for eksempel fått erfare hvordan modernismens klassiske forestillinger om det «rene», «gjennomkomponerte» og «absolutte» musikkverket fortsatt er i stand til å ødelegge for komponistens og musikernes evne til å tenke teateret som et utvidet musikalsk og visuelt rom, og dermed også for muligheten til å komponere med teateret som helhet. Jeg har opplevd hvordan Stanislavskij-tradisjonens effektive psykologiske systemer for å oppnå «realisme i teateret» samtidig lukker for – eller obstruerer – aktørenes ambisjoner om koristiske eller fysisk-stiliserte arbeidsformer. Jeg har erfart hvor vanskelig det er for en skuespiller å forene «psykologisk prosess» og «gjennomgripende handling» med det for eksempel å spille på et klokkespill, gjøre radikale skift i spillestil, eller diskutere – som seg selv – med et publikum. Og jeg har fått erfare hvordan dette også gjør seg gjeldende i tilfeller hvor musikeren eller skuespilleren (eller for den saks skyld teatersjefen) har hatt som

erklært mål å bevege seg «bort» fra disse føringene – løsrive seg fra disse forutsetningene.

Institusjonell 'undertekst'

For dette er en type tyngdekrefter som ikke bare kan reduseres til materielle og praktiske begrensninger, og identifiseres kun som romlige, tidsmessige og økonomiske strukturer og forutsetninger.³ Snarere handler det om tyngdekrefter som bærer med seg, eller avleirer, sine egne «forestillinger», sine egne (meta)narrativer, ja som aktiverer sine egne dramaturgier; sterke nok til å (om)forme en hel forestilling, og det ofte på tvers av den kunstneriske formen som aktørene selv hadde planlagt, som konseptet skulle tilsi, som regissør og skuespillerne hadde sett for seg i måneder og år før prøvestart. Enda mer er dette strukturer med kraft nok til å kunne overstyre innholdet i ethvert scenisk prosjekt, til å trenge seg igjennom selve forestillingen og – ofte med paradoksalt utfall – falle den i ryggen. Om og om igjen oppleves forestillinger hvor progressive konsepter «grunnstøter». Og igjen og igjen er det mulig å se forestillinger hvor strukturene *bak* scenen gjør seg til ufrivillig innhold *på* scenen; hvordan for eksempel forestillinger som skal problematisere «hierarkiske» samsfunnsstrukturer, selv er hierarkiske, eller hvordan humanistiske eller antikapitalistiske ambisjoner bak-spilles av kynismen og markedstilpassningen som ligger i valget av cast, program og plakat. Og minst like viktig; dette er krefter, eller kraftfelt, som ikke selv tilstrekkelig er en del av teateraktørens språk og selvbevissthet; krefter som med andre ord faller utenfor den 'klassiske' dramaturgens domene, som altså ikke selv ligger innenfor den tradisjonelle dramaturgiens aksjonsradius eller «faglighet», men som like fullt (og i siste instans) er med på å avgjøre en forestillings dramaturgi. Det er nettopp her, når strukturene ikke kan det aktørene vil, at det er nødvendig å tenke og å utvide dramaturgibegrepet som en *refleksiv dramaturgi*. Med det mener jeg altså en type teoretisk praksis som hele tiden forsøker å lokalisere og å gjøre seg bevisst de handlingene

3 Tore Vagn Lid: *Gegenseitige Verfremdungen*. Frankfurt a.M., 2011.

som (refleksivt) setter grenser for det kunstneriske, men som ofte selv ikke er del av den estetiske selvforståelsen.

Organisasjonsform → kunstform

Et slikt begrep om dramaturgi kan ikke bare begrense seg til å stille seg «åpen» og «lyttende», men må i tillegg – for selv å kunne være et kunstnerisk bidrag – stille seg i en gjensidig produktiv, men samtidig kritisk-dialektisk dialog med det kunstneriske utviklingsarbeidet. Derfor kan ikke dramaturgi som fag eller disiplin bare avgrenses til et spørsmål om hvordan en forestilling er bygget opp, eller en komposisjon er strukturert. Langt mer må dramaturgien finne tilbake til den opprinnelige greske betydningen av ordet, hvor dramaturgi kan forstås som *virkende handling* eller *handling som (be)virker*. En refleksiv dramaturgi må da nettopp også kunne undersøke den dramaturgien (eller de dramaturgiske kreftene) som er i spill ‘rundt’ eller ‘over’ selve verkets eller forestillingens dramaturgi. Dette vil innebære en utvidet forståelse av dramaturgi, hvor dramaturgien også søker å forstå og tydeliggjøre de intime sammenhengene som alltid vil finnes mellom kunst-form og organisasjons-form.

Institusjonell psykoanalyse

I boken *Gegenseitige Verfremdungen*⁴ har jeg, som et ledd i en slik dramaturgisk tilnærming, argumentert for nødvendigheten av en institusjonell psykoanalyse, forstått som et refleksivt søk etter hvorfor visse typer «estetikker» og bestemte typer «dramaturgiske kraftfelt» har kunnet avleire seg som slike «virkende handlinger» over tid. En grunntese i denne analysen er at noen ansatser og innganger til en slik refleksiv dramaturgisk praksis kan spores hos den unge Bertolt Brecht. Om vi ser på forholdet mellom Brechts teoretiske praksis på den ene siden og utviklingen særlig av de musikalske lærestykkene på den andre, øynes konturene av en særegen *institusjonskritisk* figur i og fra Brechts estetiske-filosofiske prosjekt.

4 Ibid.

To nivå av 'Verfremdung'

Forutsetningen for dette er det jeg ser som en dobbeltbevegelse knyttet til konseptet Verfremdung, hvor Verfremdungs-teknikker forstått som konkrete kunstneriske strategier, finner sitt tilsvarende i Verfremdung som en overordnet strategi for relasjonen mellom kunst og kunstteori, mellom kunstnerisk praksis og teoretisk-dramaturgisk praksis. En adekvat forståelse av Verfremdung gjelder altså ikke bare – slik det ofte blir forstått – utvikling av konkrete scenisk-dramaturgiske strategier for å frigjøre et publikums kritiske refleksjon over et gitt innhold. Like mye manifesterer «verfremdung» seg hos den unge Brecht som en refleksiv strategi for å kunne bryte ut av teaterorganisasjonens institusjonelle «tyngdekrefter». Fra sin dobbeltposisjon som «utøver» og «kunstner» evner Brecht å realisere teori og teoretisk praksis som det jeg vil kalle en institusjonell *selv-verfremdung*: På samme måte som Verfremdung skal kunne gjøre det mulig for det episke teaterets publikum å tenke kritisk *over*, ikke bare *i*, et scenisk forløp, blir på dette meta-nivået verfremdung også en kunstnerens strategi for å se teateret og teaterorganisasjonen fra en slags selvpåført 'innside-utside-posisjon'. Dermed lykkes det Brecht på gang å få øye nettopp på *det* ved teateret som virker, men som ikke selv er del av teaterets (selv)bevissthet. Og det er igjennom denne doble Verfremdungs-strategien at Brecht så tidlig som rundt 1930 evner å se teateret som det han kaller et «apparat» med en estetisk politisk «egen-agenda»; en taus struktur som også på paradoksal vis selv har funksjon som virkende (dramaturgisk) aktør:

Kunstnerne tenker for det meste ikke i retning av å forandre apparatet, fordi de tror at de har et apparat for hånden som serverer dem det de fritt skaper, og som altså endrer seg etter hva de til enhver tid tenker. Men de skaper ikke fritt. Med eller uten dem fyller apparatet sin funksjon. Teatrene spiller hver kveld, avisene kommer ut x ganger hver dag; og de tar det de trenger; og de trenger ganske enkelt en bestemt mengde stoff.⁵

5 Bertolt Brecht: Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater, i: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Vol. 15, s. 472–482, her s. 478 (min oversettelse).

Det er på ingen måte tilfeldig at Brecht gjør seg disse tankene i teksten «Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater» (Om bruken av musikk for et episk teater). For nettopp musikkens plass i teateret, eller kanskje mer presist, analysen av musikkens manglende plass i teateret, blir for Brecht til en katalysator – både for hans diagnose av teateret som ideologisk virkende apparat, og i neste omgang for hans forsøk på å overskride eller ‘omfunksjonere’ dette apparatet i utviklingen av en ny måte å tenke og å organisere musikk og musikkdramaturgi på.⁶

Om Verfremdung hos Brecht kan forstås også som en kunstens og kunstnerens refleksive «underliggjøring» av seg selv – et forsøk på å konfrontere seg selv og sitt eget apparat «utenfra» – er det kanskje ikke så paradoksalt at også andre støttepunkter for en reflektiv dramaturgi ofte befinner seg langt borte fra kunsten, og på distanse fra estetikens tradisjonelle diskurser og referanser.

Institusjon

‘Institusjoner skaper atferd’: Tankefiguren går som en understrøm gjennom den tyske sosiologen Max Webers (1864–1920) forfatterskap. Adferden – altså aktørenes adferd – og da også kunstaktørenes adferd, skaper ikke bare institusjonene sine, men institusjonene selv «slår tilbake» og bidrar over tid til å «skape» eller «forme» sine aktører. Max Webers institusjonsbegrep – institusjonen som skapt, men også som noe som selv skaper eller virker – finner gjenklang i den franske sosiologen Emile

6 Uroppførelsen av det første såkalte lærestykket («Lindbergflug») under samtidsmusikkfestivalen i Baden Baden sommeren 1929, i selve hjertet av en moderne europeisk kunstmusikk, bærer allerede viktige ansatser i seg: Orkesteret sitter synlig og transparent som del av et scenografisk oppsett. Et flyvrak på den ene siden av podiet er flankert av en radio på den andre. Forfatter (Bertolt Brecht) og komponist (Paul Hindemith) sitter side om side på en pult som er vendt frontalt mot konsertpublikummet. Noter er projisert på et stort lerret, og når dirigenten Hindemith slår opp, slår han opp til allsang. Over podiet har regissøren hengt opp et stort banner med inskripsjonen: «Musik machen ist besser als Musik hören» («Bedre å lage musikk selv, enn å lytte til musikk.») Gjennom bevisst teatralisering av konsertsituasjonen forsøker dette første lærestykket å *synliggjøre*, og dermed *aktivere* konserttrommet som et *selvbevisst sosialt rom avhandlende* aktører.

Provokasjonen har her en retning som i det kommende lærestykket *Die Massnahme* (1930) -skal utvikles og forsterkes. (Se eksempel fra oppsetningen av «Die Massnahme»: <https://vimeo.com/33286885>, Tore Vagn Lid/Transiteatret-Bergen, Festspillene i Bergen/Festspillene i Salzburg, 2007/8.

Durkheim (1858–1917). I boken *Om selvmordet* (1897) illustreres dette institusjonelle poenget gjennom en analyse av hus og bygningers «selvstendige liv»:

En bestemt type arkitektur, for eksempel, er et sosialt fenomen. Like fullt er den til dels legemliggjort i hus, eller bygninger som når de først er bygd, får selvstendig virkelighet, uavhengig av individene. (...) Samfunnslivet er her liksom utvendiggjort, og virker inn på oss fra utsiden.⁷

Slik åpner disse to sosialfilosofiske pionerene for en sosiologisk blikkvinkel som jeg mener kan komme Brechts mistanke om 'apparatet' analytisk og utfyllende i møte. På denne måten har Webers og Durkheims institusjonsforståelse fortsatt potensial til å kunne belyse også dagens scenekunst, nettopp som en materielt «treg» kunstform, hvor store ressurser – både menneskelig og økonomisk – må til for å gjøre substansielle endringer, og hvor rammeverk, avtaleverk, scenestruktur, spille- og prøvfrekvenser graviterer rundt en grunnleggende institusjonell modell for organisering av scenekunsten.

Althussers 'apparat'us'

Denne forståelsen av kunstinstitusjonen kan også suppleres med det nyere filosofiske begrepet 'dispositiv'. Begrepet, slik det er koblet opp mot såkalt fransk 'post-strukturalisme', oversettes ofte med 'apparat'us', og kan da også sies å re-aktualisere Brechts kritiske perspektiv. Et særlig relevant – men ofte oversett – bidrag til dette er vitenskapsfilosofen Gaston Bachelard (1884–1962) og hans tanke om at en dominerende viten(skap) til enhver tid holdes oppe som et flettverk av *selvbekreftende kunnskap*. Dette er et flettverk som i seg selv utgjør et «selvbekreftende» kretsløp som setter grenser for hva som til enhver tid er mulig å sanse eller erfare. Kun gjennom det Bachelard kaller «epistemologiske brudd», kan dette kretsløpet opphøre, og nye sider ved virkeligheten tre fram for vitenskapen.

7 Émile Durkheim: *Suicide – A study in sociology*, London/Paris 1951, s. 278 (min oversettelse).

Når så filosofen Louis Althusser (1918–1990) på 1960- og 70-tallet revitaliser Bachelards tankegods, men samtidig – og i tradisjon fra Karl Marx – knytter det opp mot politisk ideologiproduksjon, bringes igjen et brechtiansk motiv i spill. Det Althusser kaller apparatet, produserer ikke bare adferd, men en bestemt type adferd som i sin tur svarer til ‘den herskende borgerlige klassens’ ideologi. Derfor vil apparatet – for marxisten Althusser – alltid være et apparat som produserer ideologi. Apparatet er altså ikke en «tom» organisatorisk form eller institusjon, men er både bærer og formidler av et bestemt ideologisk innhold, eller i Althussters eget vokabular: «An ideology always exists in an apparatus, and its practice or practices. This existence is material.»⁸

Med tanken om apparatet som politisk ideologisk ‘aktør’ tangerer Althusser på interessant vis en annen side ved Brechts forståelse av kunst-apparatet. Brecht skriver:

Hvilken av våre kritikere – med sin utelukkende estetiske skolering – vil kunne være i stand til å skjønne at når den borgerlige kritikkens selvsagte praksis alltid er å gi teatrene rett vis-à-vis produksjonen, så er det fordi det ligger en politisk årsak til grunn?⁹

Foucault og Agamben: ‘Dispositiv’

Dette er tanker som på interessant vis kan sies å dukke opp igjen og utvikles av filosofer som Michel Foucault (1936–1984) og – senere – Giorgio Agamben (1942-). I denne sammenhengen skal jeg nøye meg med Foucaults forsøk på å definere sin forståelse av ‘dispositiv’ slik den gjengis av nevnte Giorgio Agamben i essayet *What is an Apparatus?*:

What I’m trying to single out with this term is, first and foremost, a thoroughly heterogeneous set consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral, and philanthropic propositions – in short, the said as much as

8 Louis Althusser: *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York 2001, s. 112.

9 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt a.M. 1967, Band 15, s. 136 (min oversettelse).

the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus it self is the network that can be established between these elements ...¹⁰

Ved å fremheve 'dispositiv' som «... det uttalte, så vel som det uuttalte» ved apparatet, peker Foucault mot krefter som er i spill, men som altså kan ligge som 'taust styrende', bakenfor, over eller under den til enhver tid åpne diskusjonen. Herfra synes en tynn rød tråd, som strekker seg bakover fra Foucault og Agambens 'dispositiv' og til Durkheim og Webers tanker om hvordan institusjoner skaper adferd. Samtidig revitaliseres i lys av dette den unge Brecht og hans forståelse av kritikk.

Koda

Kanskje særlig i scenekunsten har avstanden mellom 'teoretisk diskusjon' og 'utøvende praksis' lange og dyptgripende tradisjoner. Men frykten for «det akademiske», for tekningen, kan nettopp hindre kunstneren i å forholde seg refleksivt til de kreftene som ikke selv er en del av teaterets 'språk', men som ikke desto mindre virker inn på hva som kunstnerisk kan bli organisert, produsert og formidlet. Derfor: Å snakke om estetikk uten samtidig å snakke om sosiologi er like problematisk som å skille kunstnerisk form fra organisasjonsform. Det er lett å la seg inspirere av et fantastisk gjestespill. Mer krevende er det å spørre etter de forutsetningene som gjorde spillet mulig. Spørsmålet om en refleksiv dramaturgi ligger dermed ikke ved siden av, over eller utenfor, men er selv en viktig del av en kunstnerisk teater-praksis.

10 Giorgio Agamben: *What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford 2009, s. 2.

III

Hva er en god skuespiller (nå)?¹

(*Forbemerkning:* Norsk teater har en rekke fremragende skuespillere. Dersom denne etyden skulle ha et kritisk tilslag, rettes det ikke mot disse, men mot en foreldet *forestilling av* hva som er «god» og «dårlig» skuespillerkunst. Andre får skrive ditto om regi! Jeg velger å tro at kanskje nettopp skuespilleren – som mest av alt vil hemmes av slike gamle skjema – ikke bare kan ta i mot, men også slå denne pasningen videre.)

Håndverket – jovisst! Men hvilket håndverk skal beherskes?

Kan noen forklare meg hvorfor en fiolinist – om han så spiller første eller tiende fiolin i orkesteret – må øve timevis hver dag? Hvorfor må en danser daglig trene hver eneste muskel i kroppen? Hvorfor må malere og billedhuggere modellere hver eneste dag, og betrakte en dag uten å arbeide som meningsløst bortkastet, mens en skuespiller går på tomgang [...] Si meg, hva er det for en kunstart, hvor yppersteprestene tenker som diletanter? Det fins ingen kunst som ikke krever virtuositet, og det finnes ingen «øverste nivå» for denne virtuositeten. Konstantin Sergejevitsj Stanislavskij².

I sin legendariske tekst fra 1924, i selve avslutningskapitlet av *Mitt liv i kunsten* – tar teaterkunstner og teaterviter Konstantin Stanislavskij til orde for en 'profesjonalisering' av skuespillerkunsten. Som musikeren, ballettdanseren og kunstmaleren skal også skuespilleren lære å beherske et *håndverk*. Dilettantenes, inspirantenes og kaffedrikkernes tid skal

1 En versjon av denne etyden ble publisert på nettstedet www.scenekunst.no, sommeren 2011.

2 Konstantin Stanislavskij: *My Life in Art*. London: Methuen, 1980, 569–70. (min oversettelse)

erstattes av en kunstner som 'kommer seg opp om morgenen', øver, trener, kort sagt – kommer på nivå med de andre kunstartenes utøvere. Så langt, så godt. Men dermed presser det seg hos Stanislavskij fram et helt enkelt, men nødvendig spørsmål: *Hva er så en god skuespiller?* I motsetning til vår tids ordbruk, er den russiske regissøren pinlig klar over at dette ikke er noe innlysende og selvforklarende spørsmål. For å kunne svare på noe så tilsynelatende banalt, går det for Stanislavskij med nitide diskusjoner, kontroverser, demonstrasjoner og – til slutt – flere hundre siders teori. Stanislavskij vet at «god» og «dårlig» skuespillerkunst henger sammen med synet på «godt» og «dårlig» teater. Han vet også at det ikke bare historisk, men også i hans egen samtid, eksisterer helt forskjellige forståelser av hva godt teater, og dermed også hva god skuespillerkunst er.³ Og når han – i teori så vel som i praksis – tar seg bryet med å begrunne sitt syn (det tar ham flere tiår), gjør han det ved å knytte an til datidens *rådende drama- og dramateori* på ene siden, og til en av datidens like så *rådende psykologiske strømninger* (naturalismen) på den andre. Stanislavskij gjorde det med andre ord ikke lett for seg, så hvorfor skal vi – snart 100 år senere, og med helt nye drama og like nye vitenskapelige innsikter, gjøre det lettere?

Det som ble klart etter Stanislavskij, er at skuespillerkunst er – og må behandles som – fag eller håndverk. Men hvilket håndverk? Hva rommer dette håndverket? Det var ikke bare et relevant og brennbart spørsmål på 1930-tallet. Det er det i enda større grad i dag.

Soloppgang: en produktiv konfrontasjon

Et lite steg til siden: Det fenomenet Brecht kalte *Verfremdung* lar seg fange inn omtrent slik : Tenk deg at du er alene i en svært personlig setting, foran speilet – syngende for deg selv etc. Du gjør ting automatisk, og selv om du er avspent, ved dine fulle fem og klin edru, tenker du ikke nærmere over hva du gjør. Så står plutselig noen i døren; ja – går det opp for deg – har faktisk stått der i flere minutter. Perspektivet skifter, rommet endres, dine automatiserte handlinger står plutselig for deg som store

3 Her er konflikten med W. Meyerhold bare en av flere.

og underlige. Lynraskt tenker du igjennom hva du egentlig har gjort, og hvorfor. Alt blir stort – forstørret – og du og dine høyst personlige handlinger rykker på avstand og blir til noe underlig, som om du med ett betraktet deg selv *utenfra*.

Av og til – ikke ofte – inntreffer dette fenomenet på scenen. Av og til (oftere?) utenfor. Etter premieren på Gerhart Hauptmanns *Før Soloppgang* (Den Nationale Scene/Festspillene i Bergen 2011) satt det en eldre russisk regissør i salen, mangeårig regissør på nettopp *Moskva Kunstner-teater*, Stanislavskijs eget teater – selve høyborgen (mange vil si museet) for den ‘psykologiske realismen’ ja, for selve det såkalte «Systemet». Hans unge datter – 19 år og bosatt med moren i Norge siden 10-års alderen – spilte i forestillingen, men regissøren selv hadde aldri vært i Norge før, snakket ikke et ord norsk, og hadde heller aldri sett sin datter på scenen. Men han kjente til Hauptmann fra før, og var godt forberedt. Ut fra måten stykket var satt opp på, valget av scenisk kor, et (svært) aktivt barokkorkester, utstrakt bruk av video, etc., så jeg for meg en reell konfrontasjon: Den gamle russiske «mestertradisjonen» i møte med en «postdramatisk» jypling mistenkt for «dekonstruksjon» og det som verre er. Slik ble det ikke. Eller rettere: Da konfrontasjonen kom (via tolk), var det ikke den typisk norske defensive varianten med avvikende manøvrer, ord som «interessant», «fin musikk» , plutselige forsvinningsnumre, etc., men en diskurs; åpen, real og respektfull – og, skulle det vise seg, *produktiv* begge veier. Etter en lang dialog – han snakket rosende om regikonseptet som «forfatterkonsept», om video og musikk – sa han at han kom fra en skole der nok skuespillernes emosjoner hadde større spillerom. Ikke overraskende stoppet vi ved sluttscenen; kanskje den mest emosjonelle og ekspressive av alle ‘naturalismens’ selvmordsscener. I god Stanislavskij ånd gir jeg dere problemet – før løsningsforslagene. Tenk og føl som regissører. Hauptmanns Helene går sin naturgitte skjebne i møte på følgende måte:

Helene er alene. Hun ser seg rundt og roper spakt: Alfred! Så hurtigere og hurtigere: Alfred! Alfred! Hun er nå ved døren til vinterhagen, å stirret ut. Så ut i vinterhagen. Etter en stund synes hun på ny: Alfred! Stadig mer urolig, ved vinduet: Alfred! Hun åpner vinduet og stiger opp på en stol som står i nærheten. I dette øyeblikket høres ropene fra den fulle bonden på vei tilbake fra vertshuset – hennes

far: Hei!? Er ikke jeg litt av en mann? Har ikke jeg litt av et kvinnfolk? Har ikke jeg noen lekre døtre, hva? Hei!? Fra Helene høres et kort skrik, og som om noen jaget henne styrter hun mot mellomdøren. Derfra oppdager hun et brev som Loth har lagt på bordet. Hun springer bort, river det opp og leser besatt. Bruddstykker høres: «Uoverstigelig!» ... «Aldri igjen!». Hun lar brevet falle, vakler: Det er over! Retter seg opp, holder seg til hodet med begge hender og skriker voldsomt: Over! Styrter ut langs midten. Bonden utenfra, nå nærmere: Hei!? Er ikke dette min gård? Har ikke jeg litt av et kvinnfolk? Er ikke jeg litt av en mann?»⁴

Løsningsforslag: (musikk)dramaturgisk arbeidsdeling

Tenåringsjenten Helene er – i følge stykkets lege – forutbestemt (determinert). Hun styrer med andre ord ikke livet selv, så hvorfor – tenkte jeg – skal hun da styre livet sitt på scenen? Hun er ikke hovedperson i eget liv (som jo er forutbestemt av arvelige egenskaper), så hvorfor skulle hun være det i teateret? Dermed ble min løsning følgende: Helene blir ikke et aktivt subjekt, men et passivt objekt. Hun *observerer* ikke, men *blir observert* (som pasienten blir det foran legestudentene), av oss – og av de øvrige sceneaktørene. Sceneanvisningen blir forelest for oss av hennes lege eller psykiater, som med rolig stemme forutsier hva hun *kommer til å gjøre*, slik en musikers partitur ligger foran henne i løypen. Dermed blir legen, «fortelleren», til dirigent, og tenåringen – og hennes selvmord – blir til del av en plan; bestanddeler i et partitur, bokstavelig talt. På scenen, foran henne, sitter en «strykekvintett» av sangere som framfører Franz Schuberts eneste strykekvintett – her arrangert og uroppført som a capella-stykke. De gjentatte ordene «Alfred», «Alfred» i teksten ovenfor, gjorde jeg til noter i partituret, og Helene ble dermed tvunget inn i orkesterets forløp. Ingen frihet med andre ord, ingen selvbestemmelse. Kun «regelfølgende» (noen vil si mekanisk) adferd. (Helt i tråd med naturalismens og biologismens menneskesyn – i dag som for 120

4 Garhart Hauptmann, *Før Soloppgang* (*Vor Sonnenaufgang* 1889) oversatt av Torgeir Skorgen og Tore V. Lid, norsk urpremiere på Den Nationale Scene i Bergen, Festspillene 2011. (Ikke publisert). Se utsnitt fra denne scene: <https://vimeo.com/78129824>

år siden.)⁵ Denne «metoden» har jeg forsøkt å kalle *arbeidsdeling*, eller *dramaturgisk arbeidsdeling* i teateret.⁶ I *Før Soloppgang* var det viktigste å få til en slik arbeidsdeling mellom skuespillere, video, orkester og kor. Dermed ble emosjonene i dette tilfellet 'tatt over' av musikken – av sangerne – som i denne langsomme, ekspressive satsen rykket i forgrunnen. Her lå den (musikk)dramaturgiske arbeidsdelingen: Skuespilleren ble til musiker, ordene til rytme mer enn til (ekspressivt) uttrykk, og musikken – orkesteret uten instrumenter, men med masker av seg selv som barn – ble scenisk, ekspressiv og kroppslig. Spissformulert: Musikken ble til del av teateret og teateret til del av musikken. For skuespilleren ble oppgaven omtrent seende slik ut:

strykekviintett F. Schubert (arr. Tore Vagn Lid)

Adagio

The image shows a musical score for a string quintet. The title is "strykekviintett" (string quintet) by F. Schubert, arranged by Tore Vagn Lid. The tempo is marked "Adagio". The score is for five instruments: Violino I Solo, Violino II Solo, Viola Solo, Violoncello Solo, and Kontrabass Solo. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score shows the first system of the piece, with measures 1-4. The instruments are playing a slow, expressive melody. The score includes dynamic markings like "pizz." and "Al. fred?".

Ikke overraskende så min russiske kollega for seg en regi, der skuespilleren – som han sa – kunne spille større, uttrykke denne emosjonelle scenen gjennom et mer utagerende og ekspressivt spill. Overraskende – derimot – var hans ekskones dom, også hun russisk utdannet skuespiller. Hun hadde

5 I den nye naturalistiske forskningen (nevrovitenskapen) lanseres i disse dager teorier om selvmordet som forutbestemt (genetisk). Tenk det, Hedda!

6 I boken min *Gegenseitige Verfremdungen – Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*, har jeg forsøkt å gjøre rede for dette, regimessig så vel som dramaturgisk.

i tillegg sett generalprøven, og hadde da ment det samme som regissøren, men hadde nå lyttet til musikken, og – som hun sa – som skuespiller totalt endret mening. Også hun hadde registrert at selve kampen mot emosjonene – Helenes kamp – i seg selv ble til en emosjonell kamp.

Det viktigste er ikke her spørsmålet om hvilken estetikk som er best. Det viktigste, etter samtalen med den kloke russiske regissøren, manifesterer seg i to radikalt forskjellige løsninger, som igjen krever *to helt forskjellige skuespillermessige innganger og kvaliteter*.

Håndverket × 7: Hva skal bygges?

At det nettopp var en «Stanislavskij-regissør» som anerkjente differensen i «faget», og ikke malte grått i grått, ensrettet og stod på sitt, gjorde en ting – en gang for alle – tindrende klart for meg. Nemlig at det ikke er mulig å snakke uproblematisk om «godt» og «dårlig» – ja om ett 'skuespillerhåndverk' i det hele tatt, uten først å klargjøre hva dette håndverket består i.⁷ Med andre ord uten å definere hva som skal bygges! Inspirert (og engasjert) av dette produktive møte med en Stanislavskij-guru, har jeg igjen gått løs på – og forsøkt å skille – noen helt sentrale definisjoner av «godt skuespill» med de kravene til en «god teknikk» som logisk følger. Spørsmålet blir da:

- *Om faget = den psykologiske realismens individualiserte situasjonsforståelse? (K. Stanislavskij)*
- *Om faget = evnen til absolutt innlevelse/ identifikasjon gjennom «emosjonell hukommelse»? (L. Strasberg)*
- *Om faget = fysisk presisjon og kontroll som kan viske ut grensen mellom skuespiller og turner? (V. Meyerhold)*
- *Om faget = evnen til selv intellektuelt å ta stilling til rollen, ironisere, kritisere, og vise den fram for et publikum? (B. Brecht)*
- *Om faget = evnen til total (energetisk) selvutlevering, til fysisk og psykisk blottstilling av alt det som ikke kan sies som over – eller under-tekst i et drama? (A. Artaud)*

7 I en filosofis terminologi kunne man sagt at det altså ikke er ontologisk (ontologi = læren om det som er) mulig å snakke entydig om «Den gode skuespilleren». Begrepet mister med andre ord sin ontologiske status.

Eller to forslag som treffer nærmere min egen måte å tenke/arbeide med teater på:

- *Om faget = evnen til å samtale direkte med publikum, beherske retoriske teknikker og dermed nærme seg den gode foreleserens- eller talerens teknikk?*
- *Om faget = en evne til rytmisk presisjon, til nøyaktig fraserings- og musikalsk presis samhandling?*

Dersom fag = fag, da er Chaplin = Brando

Stiller en spørsmålet om god og dårlig på denne måten, blir det klart at det er umulig- ja, illusorisk – å ty til den gamle slageren .. «*Ja takk, alt sammen!*». En av norsk teaters største (og farligste) klisjeer er at det skal være mulig for en enkelt skuespiller å beherske «alle spilletyper», eller til og med at det er en forutsetning for en god skuespiller å være «teknisk komplett», som det heter. For hva skulle det egentlig bety? Som om en bluesgitarist, for å være teknisk komplett, skulle beherske klassisk gitar med alle sine tekniske krav like så suverent? Eller som om Charlie Chaplin, når som helst og under den «rette regissøren», skulle kunne erstatte en Marlon Brando og vice versa?⁸

Godt og Dårlig sett fra scenen

Her [Barbanova] performance is based on rhythms, precise and economical like a construction. Not the rhythm of speech, of words and pauses. No, the rhythms of steps, surfaces and space. [...] Few words to speak of. The part is built on movement, and the words are thrown at the audience with unusual

8 Eksemplet er relevant, nettopp fordi det den gang – også i den Hollywoodske filmindustrien, faktisk fantes konkurrerende «skoler», likestilte teknikker og uttrykk etc. Denne flerstemtheten er forlengs industrialisert bort og erstattet langt på vei av et dominerende psykologisk-naturalistisk skuespillerideal med tilsvarende teknikk. Scenekunsten på sin side har nettopp bevart og utviklet, som et gode, dette mangfoldet (pluraliteten) i uttrykk og spillestil. Dermed har dagens Oscar, eller Amanda-juryer langt enklere kjøregler for å måle skuespillerprestasjoner enn det verdens teaterjuryer har. (selv om det ikke alltid virker slik.)

power, like a ball hitting a target. No modulation, no crescendo or piano. No psychology [...]»⁹

«Allrounder-teateret»

I idretten, der det ikke er et absolutt krav om å gå alle distansene eller kjøre alle disiplinene – er det en selvfølge at ordet «teknisk komplett» ikke betyr det samme som «allrounder», men knytter an til en spesifikk disiplin. En sprinters teknikk er annerledes enn en langdistanseløpers, slik også en jazzgitarists teknikk er kvalitativt annerledes enn en flamen-cogitarists. Når Stanislavskij sammenligner skuespillerkunstens tekniske krav med andre kunsthåndverk, ligger dette logisk implisitt. At norsk teaters vanligste organisasjonsform har «*allrounderen*» som forutsetning, altså krever at samme teknikk skal gå til alt (fra musical til Brecht), underslår ikke det riktige i dette: Et flerstemt teater forutsetter også spesialistens plass (som det gjør det i musikken, billedkunsten og idretten). Om man derimot – økonomisk, organisatorisk og estetisk – velger å se bort fra dette, og likestille «godt teater» med «allrounder-kravet», er dette et valg man tar, ikke et svar som er innlysende, nødvendig eller naturgitt.

Ny tid, nye drama, ny teknikk? (Om) definering av håndverket

En rivende teknologisk utvikling har gjort skjønnskriften mindre vesentlig. Ingen kan lenger sitte i administrerende stillinger uten å beherske ny computerteknologi. Med andre ord har kravet til håndverket forandret seg grunnleggende. Sikre kvalifikasjoner som var gyldige igjennom årtier har gått ut på dato. Nye håndverksmessige krav har kommet til. Ja, ikke bare krav men også helt nye håndverk. Kan det tenkes at det samme har skjedd- eller kan skje i teateret?

9 Skuespilleren Vera Yureneva beskriver her Maria Barbanovas spill i Meyerholds oppsetning av *The Magnanimous Cuckold*, 1922. (i: Edward Brown: "Meyerhold A Revolution in Theatre", *Met-huen Drama*, 1995, s. 182).

Ikke bare den klassiske avantgarden (Brecht, Piscator, Appia, Craig o.s.v.), men også det postdramatiske teaterets uttrykk og estetikk, har for lengst tatt spranget over fra det 'frie' til de kanskje ennå litt mindre 'frie' norske teatrene. Men, som mange skuespillere (og teaterledelser) ofte smertelig har fått erfare: En ny estetikk krever nye tenke- og arbeidsformer, slik en ny dramatikkk krever ny teknikk. Dermed omdefineres også faget på en måte som, i siste instans, innvirker på hva som nå engang er god/dårlig skuespillerkunst. Det er verdt å huske på at nettopp Stanislavskij så sitt vesentligste bidrag i å få skuespillerkunsten teknisk på høyde med en *ny naturalistisk/realistisk* samtidsdramatikkk. *Teknikk og dramatikkk var uløselig knyttet sammen*, med det siste som premissleverandør for det første. Stanislavskijs «system» var ment for *samtiden*, ikke for evigheten. Og selv om systemet fortsatt er en gullgrube for skuespillere og regissører, er *konteksten* for teknikk, spill, regi og dramatikkk radikalt endret. La oss derfor ikke være mer konservativ enn Stanislavskij selv; og møte også *våre* litterære og dramaturgiske utfordringer med supplerende 'systemer', nye metoder, nye verktøy og til og med nye krav til god og dårlig skuespillerkunst.

«Ikke spill» er også spill

Nærmest mot sin vilje, avlet postmodernismen en innsikt eller (paradoksalt nok) en sannhet som har blitt stående: *Alt på en scene er spill*. Alle forsøk på å 'nøytralisere' seg selv – 'nullstille' seg selv i et sosialt rom er dømt til alltid å være en eller annen form for (selv)iscenesettelse. Å snakke om 'ikke- spill' i en skuespillersammenheng er ikke mulig. Et eksempel: I forestillingen *Embargo* (2009) arbeidet skuespillerne med en studie av egne- og andres hersketeknikker. For at noe skal kunne være en hersketeknikk, det vil si *virke* som hersketeknikk, må nettopp teknikken gjøres usynlig. Når skuespillernes mål og oppgave var å benytte sine perfektionerte ferdigheter i et rom som også omfattet publikum, gjaldt det altså å vinne spillet gjennom å spille spillet. Dermed ble 'ikke spill', det tilsynelatende avspente og private, opplevd av publikum som spill, og spilt nervøsitet (en jobbet bevisst med egne «svakheter», med andre ord perfektionere det «dårlige»), ble oppfattet som ikke-spill.

Dette er viktig av to grunner: for det første fordi det handler om å utvide et altfor snevert begrep om skuespillerteknikk, om 'godt' og 'dårlig' 'håndverk'. (Å arbeide med å iscenesette sin egen nervøsit, etc., er et godt eksempel på dette). Viktigere er det at en slik utvidelse av skuespillerteknikken (og bedømmelsen av denne) henger nøye sammen med teaterets kritiske- enn si politiske potensial: I et samfunn der «naturlighet», «det ekte» og «autentiske» menneskelige uttrykket for lengst er blitt instrumentalisert (noen vil si pervertert) av politiske mediestrategier, av audition-konsepter med potensial av lærstykker for hele befolkningen, og av universitetenes karrieresentre («Hvordan takle jobbintervjuet-kurs»), er det helt vitalt for et moderne teater å kunne ta opp i seg, beherske, og dermed kanskje også trenge bak dette iscenesatte «ikke-spillet». Da nytter det ikke å holde fast på en forlengs foreldt forståelse av den «naturlige» skuespilleren, en «naturlighet» som for et publikum enten oppleves som underlig og kuriøst påtatt, eller som opphøyet og – «slik det skal være i teateret». Begge deler egner seg dårlig for en kunstform med kritiske ambisjoner for den tiden og det samfunnet den befinner seg i.

Fra det «naturlige» til det retoriske; forsøket *Enron*¹⁰

Snare enn noen form for «nysaklighet», dreier det seg egentlig her om det motsatte: Altså en bevisst studie av sosiale, retoriske spill, der det «naturlige», det «tilforlatelige», og «spontane» for lengst inngår i selgerens og informasjonsdirektørens repertoar, markedets ABC. Derfor har jeg begynt å arbeide bevisst og målrettet med det jeg har kalt for en *retorisk metode*, der målet er å gjøre det retoriske feltet, samtalen *mellom* (– ikke til, eller over) mennesker i ett rom til material og fokus for (skue) spilleren. I forsøket på å iscenesette historien om finanssvindelen *Enron* ble viktigheten av slike forsøk klarere for meg. Problemet ligger oppe i dagen. Spørsmålet var: Hvordan skal en gruppe skuespillere gestalte en gruppe mennesker som fører en hel finansverden, og førti tusen ansatte

10 Teatret Vårt i Molde/Rogaland Teater, vinteren 2011.

bak lyset i årevis? Som «onde fyrster»? Sleske skurker i mørke dresser og solbriller? I manuset lå nettopp en slik «demonisering» latent, noe den britiske uroppførelsen gjorde manifest.

Problemet med en slik tilnærming ligger oppe i dagen; for hvordan skulle Enron-ledelsen, eller alle verdens «Enron-ledelser», lykkes så godt på toppen av verdens finanshierarki – i vår verden? Dermed droppet vi Lucy Prebbels «onde» psykopater, gikk motsatt vei, og bygget karakterene opp fra det disse hyperintelligente menneskene hadde til felles, nemlig et økonomisk språk – et språkspill. Slik forsøkte vi å la karakterene oppstå gjennom det kyniske markedets «retoriske kraftfelt», ikke som onde aktører i et ondere spill. Nedenfor følger forslaget til prøvemethodikk (som vi gjennomførte):

Til skuespillerne – i Enron

METODE: Språkets virkning: Selgeren som skuespiller og skuespilleren som selger

Noen tanker til Enron:

Dyrk *overtaklsen* (det retoriske): å spille en ”Skilling”, en ”Lay” eller ”Feastow” godt = å *selge* disse historiske personenes varer, ord, tanker og visjoner like godt til ditt publikum, som Skilling gjorde det til sitt.

Personer som Lay, Skilling og Feastow var (og er!) først og fremst *selgere* – mennesker som har som fokus, motivasjon og intensjon å påvirke andre mennesker. Det var den rollen de spilte i Enron, og det var den rollen de spilte så godt at en hel verden lot seg forføre. Når man skal ”bli”, eller leve seg inn i disse rollene – spille dem godt – gjelder det derfor først og fremst for dere, som for dem, å *overbevise et publikum, selge* en ide, en tanke, et argument. Det gjelder om – med deres eget språk og personlige utgangspunkt – å jobbe retorisk, ikke for de ”kundene” som på 1990-tallet var Lay, Feastow, Skilling og Roes kunder, men for dem som er deres, i Molde og i Stavanger.

Målestokken for om ”rollen” din er troverdig (som Skilling helt sikkert ville sagt til sine ansatte) er om kunden *kjøper visjonen din*, godtar argumentet ditt.

Prøv derfor å selge inn tanken om det geniale ved Hedgefond (Feastow) like troverdig, engasjert og dermed effektivt som du selv for eksempel vil selge ideen om det geniale ved din nye Iphon, ditt nye huskjøp eller valg av livsstil. Med andre ord: Blir du som selger for påtrengende og voldsom, går det ikke. Blir du for reservert, går det heller ikke! Tenk igjennom når ”salget” strander, og når det fungerer. Ta i bruk dine egne triks, dine egne oppfattelser av hva som ”når fram”; og lær gjerne av ”selgere” du kjenner, eller av Skilling, Lay og Fastow for den del. Kort og godt – tenk og arbeid retorisk – som en selger.

En glansstudent på handelshøyskolen NHH sa til meg en gang at en god selger, som tok på seg selgerrollen over lang nok tid, til slutt *ble* selger av personlighet. (Det galt om å passe seg) Valget av ord, den kalkulerte sjarmen – som man de første ukene satt med en beklemmende følelse av å måtte ”ta på seg” og spille – ble til slutt umulig å skille fra ”seg selv”. Man *ble* rollen av å spille rollen. Det galt nok minst like grunnleggende for Skilling, Lay, Roe og Fastow. Jeg tror at dere, ved å ”ta på dere” disse fires språk, vil – om enn under mer kontrollerte forhold – kunne oppnå noe av det samme!

Beste hilsen

Tore Vagn

Godt og dårlig sett fra salen. – (Eller hvem bedømmer skuespillerprestasjonen?)

Stemme til skuespillere:

Til hver enkelte av dere: Så langt du kan under denne høringen: Vær stille på scenen. Vis respekt. Du kan likevel ikke spille smerten til dem som blir slått i hjel, oppleve redselen til den som med bind for øynene og tau rundt livet blir stilt opp mot murveggen. Du kan ikke leve deg inn i det som tar livet fra deg. Det er ikke din feil. Fortell oss heller om det; så saklig og rolig du kan. Lær av tonene og de trøtte gestene til den gamle legen, som nok en gang må fortelle en ventende far at sønnen likevel ikke kan reddes. Ikke gjør farens smerte til din; kanskje vil du selv en gang få eie den. Så prøv å unngå å skrike på scenen. Vis respekt for skriket – en lyd som denne kroppen har felles med deres, og som dere har felles med dem som fryktet døden i går, og som vi (også) deler med dem

som kommer til å frykte døden i morgen. Overlat det heller til oss som er her for å lytte. Husk at skriket er en grunn tone i historien. Den kan ikke forfalskes.¹¹

Gjennom flere produksjoner har jeg nå bevisst forsøkt å observere hva *tilskuere* bedømmer som gode eller mindre gode skuespillerprestasjoner på scenen. Jeg har sett hvordan en ung debutant lovprises av Aftenposten, mens hun avfeies av eldre og erfarne skuespiller-kolleger. Jeg har sjekket systematisk med et dramaturgiat av studenter hva de likte og ikke likte når det gjaldt skuespilleres uttrykk og forslag, og sett at dette – igjen og igjen – korresponderer dårlig med miljøets dominerende oppfattelse av seg selv. Og jeg skriver dette først og fremst fordi resultatene forvirrer meg. Jeg er kommet i tvil. Ikke når det gjelder hva jeg selv mener er gode og mindre gode prestasjoner i egne og andres oppsetninger, men fordi gamle skjema i mindre og mindre grad synes å stemme med de tilbakemeldingene som kommer fra *betrakterne*, det være seg unge studenter, «vanlige» kjernepublikum eller kritikere/teoretikere. Skyldes det alder og generasjonsskifter? Kanskje. I hvert fall tyder mye på at oppfattelsene brytes mot aldersstigen. Skyldes det internasjonal innflytelse? At et norsk publikum i større grad enn på 90-tallet er eksponert for ulike spilleidealer og teaterteknikker, og dermed selv har bedre beredskap til individuelt å skille godt og dårlig («for seg»), slik at vi, som er bransjefolk, må finne oss i at enkelte mener en «profesjonell amatør» av og til appellerer bedre til henne enn en skolert og rutinert fag-kvinne? Mulig det også. Jeg sitter overhodet ikke på noen fasit. Til det trengs systematiske undersøkelser og et bredt forskningsmateriale. Noe slikt har vi som kjent ikke – enda.

Best i hva?

Det som imidlertid er sikkert, er at hva oppfattelsen av godt og dårlig på scenen gjelder, er tingene ikke lenger sikre. Derfor bør også vi være varsomme og aktpågivende når vi bruker våre begreper og kategorier for å felle skråsikre dommer. Ellers risikerer vi å insistere på riktigheten av gulnende kart som for lengst har blitt avvist av vårt eget publikum. Jeg

11 Fra manus til *Almenrausch – En visuell høring* av Tore Vagn Lid, 2008.

kunne ønske at komiteer, juryer, utdelere og skrivende i et lite land med et lite språk og små byer, kunne ta dette i betraktning neste gang de diskuterer «Beste skuespiller». Da kunne det – før det kåres vinnere – blitt tydelig (her som i idretten) hvilken disiplin det konkurreres i, eller helt enkelt, *best i hva?* Jeg tror, uten å håpe, at det kunne ha blitt i hvert fall ett lite, men ikke desto mindre kjærkomment bidrag til videreutviklingen av et flerstemt norsk teater.

Leser man grundig og historisk, er kanskje dette en av de viktigste lærdommene vi kan plukke med oss fra salig Stanislavskijs krav til en skuespillerteknikk *tilpasset sin egen samtid*. For, som han skriver på 1920-tallet: «Fremskrittets verste fiende er fordømmen. Den bremser og forhindrer utviklingen.»¹²

12 Konstantin Stanislavskij: «My Life in Art», i: *An actors handbook, an alphabetical arrangement of concise statements on aspects of acting*, edited and translated by Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge (2004), s. 18 (min oversettelse).

Modellen som manus: Strategier for en rastløs dramaturgi¹

Til Theo Barth



Figur 1

«Fyrsten – Machiavellivariasjoner» av Tore Vagn Lid, Nationaltheatret (Oslo), ble duepost levert fra Malersalen til utvalgte adresser i Oslo. Dette er et eksempel.

1 En mindre versjon av denne teksten ble publisert i FORMAkademisk sitt temanummer om tegning, Årgang 11, nr. 3. 2018.

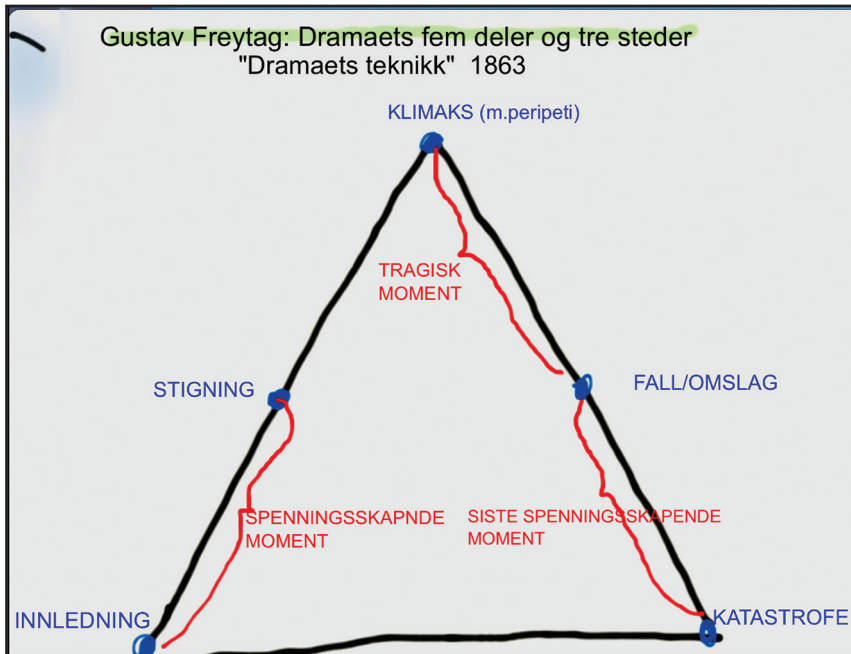
Den dramaturgiske pyramiden

I en berømt modell av den tyske dramatiker og teoretiker Gustav Freytags (1816–1895) er en enkelt tegnet trekant ment å skulle fange selve den dramatiske kunstens vesen. Når den tegnes og utgis i 1863, har den vitenskapelighet som inngang- og ambisjon. Den mener altså å kunne avdekke dramaets evige dramaturgiske lovmessigheter, og med framtidens drama i tankene lener den seg på Aristoteles poetikk for å stadfeste sine vitenskapelige funn. Men om forsøket er prisverdig og fascinerende, er et problem ved modellen at den er for ren, for geometrisk. I de rette vinklene og symmetriske linjene ligger noe selvtilfreds og tilbaketrukkent – nesten arrogant. Forfatteren og dramatiker Freytags egne «modell-drama», som i samtiden var ment å skulle demonstrere trekantens gyldighet, er forlengs glemt. Likevel har knappst noen enkeltstående modell hatt større innvirkning på utviklingen av moderne film- og teaterdramaturgi. Som en platonsk ledestjerne lever pyramiden hans videre, gjennom lærebøker, utdannelser, kurs og kritikker. En av mine tidlige forsøk på undersøke Freytags modell var å tegne den av for hånd, for dermed – ved å gjøre tegning til tegning – tilbakeføre denne uendelig reproduserte modellen til det den en gang kan ha sett ut som, på papiret. Slik ser den ”kopierte” versjonen ut (med mine oversettelser).

Og det slo meg etterhvert hvor skjørt det grafiske reisverket var, og hvilken dramaturgisk utrygghet de rette linjene og spisse vinklene forsøkte å dekke over; eller bedre – kompensere for. Kanskje nettopp derfor har mine egne dramaturgiske tegninger, skisser og modeller noe barnslig og skjevt over seg. De er imperfekte og improviserte, ganske sikkert fordi de er uttrykk for en erfaring av at dramaturgisk vitenskap ikke kan handle om å ‘holde fast’ eller ‘spikre’, men om å kaste fram mulige hypoteser for et arbeid som aldri vil kunne innordne seg de rette strekene og de kvadratiske rutenes opplyste diktat.

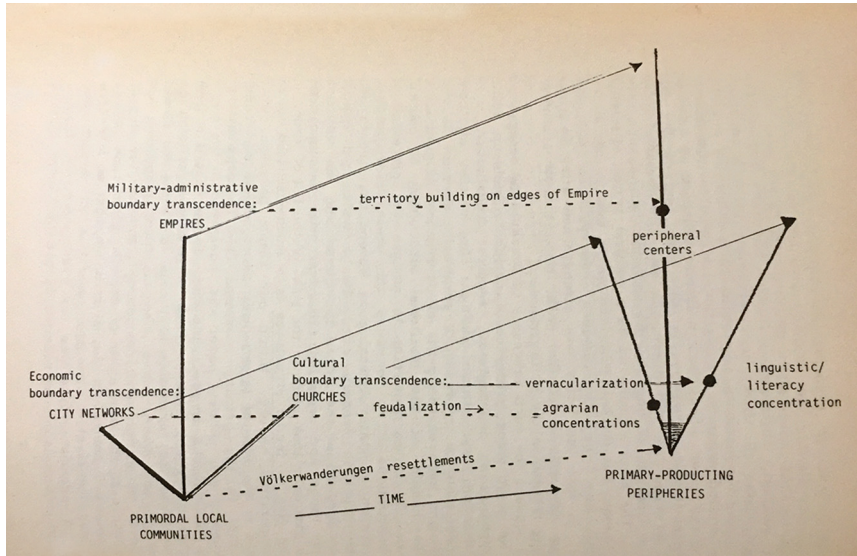
Leksjoner fra Stein Rokkan

Fra en onkel ved Universitetet i Bergen, Magne Lerheim, arvet jeg midt på 1990-tallet den norske sosiologen og statsviteren Stein Rokkans (1921–1979) første-utgaver, hvor han presenterer makro-sosiologiske analyser



Figur 2

av vestens ulike partisystemer, skillelinjer og motkulturer. Som student (jeg studerte på den tiden blant annet sammenlignende politikk i Bergen) fascinerte Rokkans modeller meg, og de har fortsatt å fascinere meg. Til hans langt mer positivistisk-orienterte elevs ektefølte fortvilelse, har de et drag av desperasjon over seg. I forsøket på å fange den politiske historiens dyptgripende, strukturelle lovmessigheter, blir de stadig mer komplekse: To dimensjoner blir til tre; rette linjer blir til buer og klammer, og svart mot hvitt blir til skraverte gråsoner, hvor stadig flere variabler kommer til for å kompensere for de historiske unntakene. «Modellens tyranni» skulle den stilsikre historikeren Jens Arup Seip (1905–92) skrive om Rokkans historisk-sosiologiske tegne-kunst. Men tross retorisk eleganse, rammer den historiske ordensmannen Seip bare nesten, fordi Rokkans modeller selv langt på vei kjemper mot det samme tyranniet, men uten dermed å gi opp selve forsøket. På sitt beste – eller kanskje bedre, på sitt verste – er hans tegninger eksperimentelle: I sin overdrevne kompleksitet bærer de sin egen motstemme, sitt eget kontrapunkt, i seg. De er rastløse, utilfredse, men de hviler ikke; gir ikke opp sitt forsøk på å gripe, forstå og – til og med – forutsi det som skal komme.



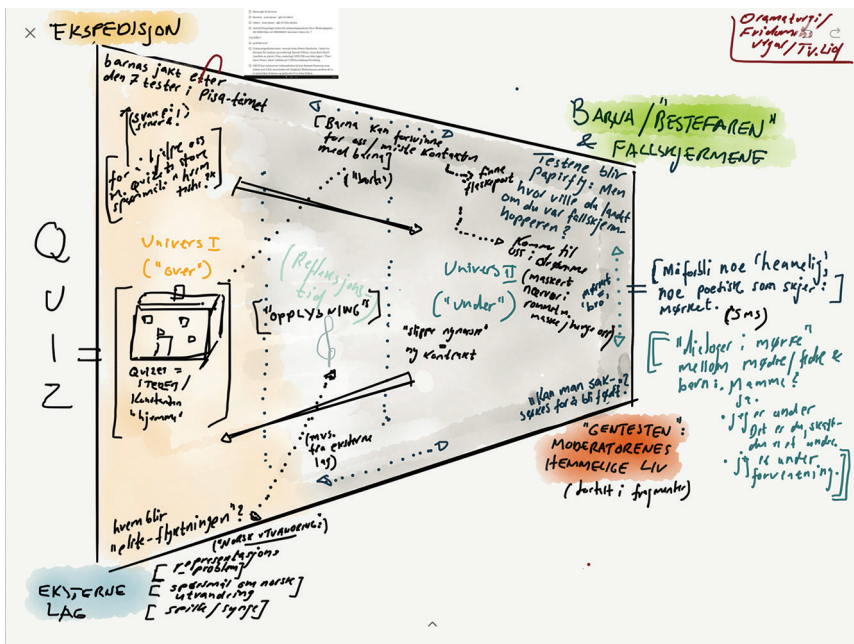
Figur 3 Rokkan, S., Urwin, D., Aarebrot, F. H., Malaba, P., & Sande, T. (1987) *Centre-Periphery Structures in Europe: An ISSC Workshop in Comparative Analysis*. Frankfurt: Campus Verlag.

(post/pre)dramatisk «vakuum»

Det postdramatiske teaterets ulike aspirasjoner (som her strengt tatt like gjerne kan kalles førdramatiske) har i det minste det ene til felles, at de impliserer en dramaturgi som bryter med dramaets «fem deler og tre steder» (G. Freytag), og som heller ikke vil innordne seg det aprioriske dekretet som utroper den dramatiske teksten til teaterets ‘første-beveger’. Dermed vil et slikt ulydig teater med nødvendighet ikke bare stange hodet mot det vestlige teaterets historisk etablerte organisasjonsformer, men også mot teaterets språklig etablerte kommunikasjonsformer. Herfra – etterhvert som 1990tall blir til 2000-tall – skapes det en postdramatisk krise-tilstand, hvor fraværet av et (allmenn)gyldig dramaturgisk reisverk, en felles plattform for komposisjon og kommunikasjon, blir akutt. Og akkurat her, i et postdramatisk vakuum, ser jeg tegningen og modelleringen som det jeg vil kalle *den rastløse dramaturgiens mulighetsrom*. Nettopp der hvor gamle og enhetlige modeller for dramatisk-dramaturgisk oppbygning blir proøse, faller, eller legges til side (det vil si modeller som ikke trenger å stå i noen lærebok eller på noen teater-vegg, men som likefullt står skrevet i stein i det dramatiske teaterets mentalitet) ser jeg de nye tegningene og de nye modellenes historiske momentum.

«Fridomens vegar» - modellen som manus

Over prøverommet på «Fridomens Vegar» – uroppført på Det Norske Teatret, oktober 2016² – fra første til siste dag, hengte jeg derfor opp bildet av en detaljert arbeidstegning. Den var ikke ryddig, allmenn og ahistorisk, som hos Gustav Freytag, og uten lovmessighetens «skinn», som hos makro-sosiologen Stein Rokkan. Likevel hadde den med seg ambisjonen om å kunne gi prosjektet det dramaturgiske reisverket som forestilling, aktører og avdelinger så sårt trengte for å begi seg utenfor allerede etablerte praksiser for dramatisk fortolknings- og realiserings-kunst. Tegningen ble etterhvert til et møte-punkt; den ble til det stedet vi som jobbet i rommet stadig vendte tilbake til; en plattform for kommunikasjon mellom aktører i et prosjekt som alt fra starten tok fra oss den tryggheten som etablerte dramaturgiske praksiser alltid vil kunne lokke med. Tegningen så slik ut:



Figur 4

2 Se utsnitt fra forestillingen her: <https://vimeo.com/194009462ht>

Som et komplementerende «skriftstykke», tjente modellen som dramaturgisk betingelse for en eksperimentell omgang med min øvrige dramatiske, så vel som udramatiske teatertekst. Heller enn et kronologisk avlesbart manus, bestod de øvrige senetekstene av katalogiserte motiver, som i tilfeldig rekkefølge ble trukket ut og arbeidet med atskilt fra hverandre. Dette kunne være dialogiske, fysisk-musikalske eller monologiske motiver.

Partiturets (potensielle) tyranni

Så tilbake til tilbakeblikket: Modellene tyranniserer historien! Historikeren Jens Arup Seips kritikk av statsviteren Stein Rokkans statsvitenskapelige historiefortelling midt på 1970-tallet³, påberopte seg heller unntakene, mangfoldet og tilfeldighetene bak historiske prosesser. Problemet med modellene (om det var Rokkans, Gudmund Hernes eller Johan Galtungs) var, slik Seip så det, at de lukket seg for empirien; stengte igjen for de fenomenene de var ment å forklare. Disse makro-sosiologiske idealtypene ble altså på sett og vis gjort viktigere enn virkeligheten, og blokkerte dermed for å kunne forstå denne:⁴

Det er åpenbart at alle disse «modeller» – konflikt-modeller som samtidig er utviklingsmodeller – er bestemt både av tankeoperasjoner og av iakttagelse, og vil jeg tro mere av teori enn av empiri. Begrepsstrukturene er på et tidlig tidspunkt frosset fast på en slik måte at de enten utelukker ny iakttagelse eller mistolker den.

Figur 5

-
- 3 Modellenes tyranni. Analyse av Stein Rokkans anvendelse av en sentrum-periferi modell på norsk historie (1975) I Seip, J.A. 1983. Problemer og metoder i historieforskningen. Gyldendal Norsk Forlag.
- 4 Seip, s. 221. Heller enn å gjøre dette til noe i retning av en profesjonskamp mellom historikere og sosiologer, kunne Seip her med fordel ha støttet seg på den tyske sosiologiens «far», Max Weber som advarer mot nettopp en slik (mis)bruk av idealtypiske begreper og størrelser. (se for eksempel Webers «Soziologische Grundbegriffe»)

Jeg ser absolutt en slik fare, også med dramaturgiske modeller (som for eksempel i tilfellet *Fridomens Vegar*) eller med en rigid bruk av sceniske partiturer. Men der historiker Seips kritikk sikter retrospektivt (det er historien selv som tyranniseres) ser jeg teatermodellens potensielle tyranni først og fremst i det prosessuelle, i forestillingens tilblivelsesprosess. For der skrift-manus tross alt røper en bevissthet om at noen skal omsette disse velformede sidene scenisk, kan partituret i verste fall lukke for en slik kunstnerisk medbestemmelse. Og der det tradisjonelle teater-dramaets arketyper, med sin doble linjeavstand og sitt rigide oppsett, tross alt bare i begrenset grad evner å diktere teaterets parameter og aktører hva de skal gjøre med objekter, lys, musikk, video og bevegelse, kan den (over)ambisiøse modellen – anvendt galt – fort framstå som en detalj-styrende konseptuell hersketeknikk. I et teater med ambisjon om å slippe fri sine aktører og parameter, øynes her – mellom streker og tegn – konturene av et mulig paradoks: Dersom modellen i for stor grad noterer rommets og tidens sceniske koordinater (hva videoen gjør, hva musikken foretar seg etc.), kan den ende opp med å passiviserer det flerstemte rommet den nettopp ønsker å sette fri. I sin iver etter å gi alle teaterets parameter en plass, kan den til slutt stå i fare for å okkupere denne plassen. Derfor må ethvert konseptuelt forsøk på pro-aktiv modellering, et hvert forsøk på «partiturisering», være seg en slik fare bevisst, og ikke – slik allerede den tyske sosiologiens «far», Max Weber så – forveksle idealtipe med virkelighet.

Manus-bildets dramaturgiske kraftfelt

Ta en kikk på denne teksten!

Øvelsen – som jeg har presentert for studenter og andre i utallige sammenhenger – gir nesten uten unntak det samme resultatet. På oppfordringen om å.. «ta en kikk på denne teksten», tar leseren arket, eller bøyer seg over det, og starter pliktskyldig lesningen fra venstre mot høyre. Dersom man heller gjorde slik oppgaven lød, og faktisk *tok en kikk*, ville arket kunne stått fram som en bilderamme, bokstaver og ord som grupperte figurer og setninger som parallelførte mørke linjer mot en mer eller mindre hvit

bakgrunn.⁵ For den skrivende som møter de tradisjonelle teaterinstitusjonene – fra store til små, fra provins til storby – vil det i ordet «manus» klinge med en rekke mer eller mindre uttalte føringer med vidtrekkende dramaturgiske konsekvenser. Blant disse virksomme dramaturgiske styringsnøkklene, ligger:

- *Forventningen om et sammenhengende dokument.*
- *Leverert til teateret.*
- *For vurdering.*
- *Sorte bokstaver mot hvitt papir.*
- *Dobbel linjeavstand.*
- *Ingen bilder eller noter*
- *Skriftstørrelse 14 (til nød 12)*
- *Standard skrifttype (Times New Roman ell. lignende).*
- *Karakteranvisninger (hvem sier hva?)*

Men hvor kommer disse dramaturgiske fordringene fra? Hvem bestemmer dem? Hva åpner de for og – ikke minst – hva (og hvem) stenger de for? I arbeidet med *Vår Ære/Vår Makt* (Den Nationale Scene 2016/17) gikk det opp for meg hvordan f.eks. musikken og musikerne allerede (a priori) ble ekskludert i- og med forestillingen om et ordnet «manus». Oppdagelsen av at manusets iboende forventning ikke gav plass, hverken for musikken og musikeren eller for fotografiet og video-arbeidet, gav anstøtet til å arbeide parallelt med det jeg har kalt en *audiovisuell dreiebok* (eller «skyggemanus») som nettopp åpnet for visuell og muskalsk notasjon og komposisjon.⁶ Dette fordi det polyfone teatret vil måtte søke alternativer til det tradisjonelle manusets stille virkende kraftfelt. Det flerstemte teateret trenger en notasjon som evner å slippe til det sceniske rommet som et potensielt flerstemt rom, hvor klang, lys, kropp og bilde også får sine tegn, og hvor den dramaturgiske tiden – ikke den leste tiden – finner sitt uttrykk. Den leste tiden, eller leserens tid, som manuset

5 Forfatteren og regissøren Heiner Müller bruker her en analogi, hvor teksten besøkes slik en turist besøker et landskap. Man ser seg rundt, går inn til, snur og går tilbake etc. (ref.)

6 Derfor finnes det i dag to ulike versjoner av «manus» til denne forestillingen, et 'Manus' og en 'Audio-visuell dreiebok.'

tilrettelegger, tyranniserer i realiteten teaterets tid. Tidsspennet mellom to linjer på et ark kan skjule en avgrunn av tid, hvor lyset, fysikken, klangen, stillheten eller bildene rykker inn og sprenger seg rom mellom de velkjente skrifteegnene. Derfor må manusets velformede selvfølgelighet utfordres. Og derfor trenger teateret å eksperimentere fram notasjoner som ikke gir selvtilfredse hint om at det bak enhver scenisk realitet ligger en annen, og egentlig realitet, nemlig manusets opphøyde platonske rike av velformede replikker, som rett nok ikke er skrevet i stein, men likefullt i *Times New Roman* (*ell.lignende*), i skriftstørrelse 12/14 og med dobbel linjeavstand.

Dette er sider fra et teatermanus

THIS IS A PORTRAIT OF IRIS CLERT IF I SAY SO

Robert Rauschenbergs ikonografisk portrett av Iris Clert, i form av en faks til galleriet (1961), har noe avgjørende å lære teatret. Faksens bokstaver forlanger å bli lest som et bilde. Dermed – for å låne vokabular fra Brecht – ‘verfremdes’ eller ‘underliggjøres’ både teksten og portrettet. Modellen ovenfor er én av en hel rekke etyder som jeg har eksperimentert med i utviklingen av et visuelt dreieboks-oppsett for forestillingene *Fyrsten – Machiavellivariasjoner* (2017)⁷ og *Highway Hypnosis* (2017–18)⁸. Målet er her både å kunne eksperimentere med, og samtidig (potensielt) kommunisere, en teaterkomposisjon som evner å imøtekomme teaterrommet og teaterapparatet som flerdimensjonalt erfaringsrom, uten dermed å passivisere dette rommet gjennom absolutte diktater. Modellen åpner for at flere dramaturgiske parameter kan uttrykkes samtidig, både i tid og rom. Forgrunnen er i tilfellet «Machiavelli-variasjonene» partituret (notene), hvor Franz Schuberts kvartett (“Døden og jomfruen”) er utgangspunkt for en bevegelse i tid. I ”bakrommet” av musikken – plassert som et horisontalt sjikt – få teksten og ordene sitt sted, mens bildet (video) reiser seg som en horisont over (men

7 *Fyrsten – Machiavellivariasjoner* av Tore Vagn Lid, Nationaltheatret, Oslo, vår 2017. Se utsnitt fra forestillingen her: <http://etudes.khio.no/emner/ongoing/fyrsten/>

8 *Highway Hypnis* av Tore Vagn Lid, Transiteatret-Bergen, 2017/18. Se utsnitt fra forestillingen her: <https://vimeo.com/252546684>

samtidig bak) dem begge; lik en fjellkjede mot et landskap. Fordi musikkens takt-streker skjærer seg gjennom, ikke bare teksten men også (video)bildet, får musikkens en styrende funksjon over de andre parameterne lineære, tidslige bevegelse. Samtidig slår visualitetens ruvende flater tilbake mot det musikalske, og tvinger på det musikalske materialet en ny dramaturgisk omgivelse. En slik fler-dimensjonal modellering av det tenkte teaterrommet, bærer nettopp i seg en forståelse av- og en forventning til teateret som en dramaturgisk helhetskomposisjon av ulike, i prinsippet likestilte, parameter. Tekstens rolle innenfor modellen er her ikke redusert, men utvidet relasjonelt som del av et dramaturgisk (spennings)felt. Forskyvningen fra tekst til tegning/modell, er samtidig en retorisk forskyvning; en aktiv dramaturgisk handling, så å si før en produksjon i det hele tatt er kommet i gang: Ved å innta den «rene» tekstens plass i møte med teaterets indre og ytre apparat, kan den – som i tilfellet «Fridomens Vegar» – bidra til å åpne opp, ikke bare for et flerstemmig audio-visuelt teaterrom, men også for skuespilleres egen fantasi og konseptuelle, dramaturgiske forståelse. Samtidig vil modellen allerede i utgangspunktet synliggjøre de kunstene (og kunstnerne) – det være seg video eller musikk – som nettopp ikke får plass i det tradisjonelle manusets (forhånds)definerende hierarki av språklige tegn. Slik, på sitt beste, kan modell-tegningen bidra til en gjensidig og overskridende underliggjøring, hvor teksten røper seg selv som tegn(ing), og tegningen trer fram som (teater)tekst.

NG S Ja, det er stedet. Hva betyr de tallene?

DSA A Det er dine tall, Nordahl.

- klokken vises live (forstørret)

- i mørkerommet stiller DSA en klokke med tilsammen 41 trinn:1902-1943). klokke inn

NG B Det varetunderligur?

DSA K Ja, ikke sant.

NG P Jeg tror vi er her nå.

- Våren-koret inn her: Spillerne trer ut og inn av våren-koret koret og tar dialogen videre
- passacaglia inn her (gitar/gitalele - bass)



DSA AHva hører du? Kanskje det er et vann i nærheten?

Keller en sjø?

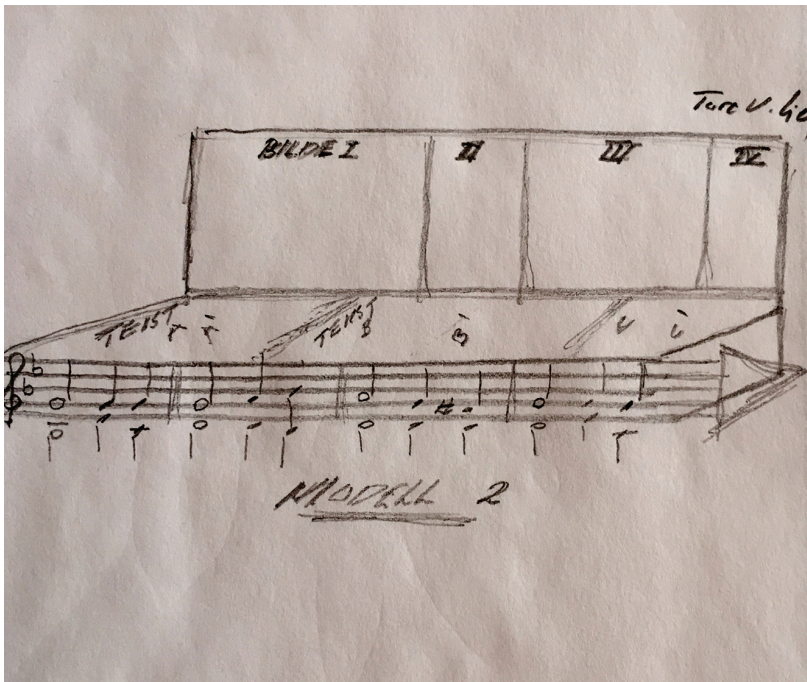
ALigger det i nærheten av sjøen?

NG ALLEJa.

DSA K En havn, kanskje?

NG ALLEJa.

Figur 6 Fra min audiovisuell dreiebok til *Vår Ære/Vår Makt*



Figur 7 Fra arbeidstegning *Fyrsten - Machiavellvariasjoner*

Bevegelser i teatertekstens kampsoner¹

Dette vesle teaterhistoriske forsøket er i ett og alt en proaktiv øvelse: Ingenting av det som diskuteres er i seg selv «uaktuelt», ingenting er «udatert» eller «tilbakelagt». Det handler med andre ord om fortellinger som har blikket rettet mot det som ligger framfor oss; mot det dere – som tenker og skriver akkurat nå – faktisk ønsker, eventuelt frykter, at skal skje!

Dersom alt er like viktig er ingenting viktig, sa dikteren Georg Johnnesen. Poenget er godt – ikke minst når det gjelder å stikke øsekaret ned i en teaterhistorie som er så full av detaljer, motsetninger og unntak at enhver generalisering – ethvert velment (be)grep – er dømt til samtidig å begå overgrep mot summen av alle de historiske hendelsene. Men å forsøke å unngå dette vil like så sikkert virre oss inn i detaljer og nyanser som det kan vise seg vanskelig å bygge noe fra. Derfor har valget falt på noen utvalgte *dramaturgiske stasjoner*, og de sonene eller kraftfeltene de omgir seg med.

Stasjoner indikerer i seg selv at noe henger sammen eller står i en sammenheng, men sier samtidig lite om hvilken rekkefølge det kan – og bør reises i. For selv om stasjoner peker mot en bevegelse – en reise – fra et punkt til et annet, er det alltid mulig å ombestemme seg, dra motsatt vei, eller ganske enkelt hoppe av, og bli igjen på et stasjonsområde.

Første stopp: den realistiske vs. den naturalistiske guiden

hvor mye som enn skiller 'den siste store nordmann' (Ibsen) fra 'Schillers retorikk', har de det vesentligste felles: 'Teaterets språk er ikke livets språk' [...] I dag

¹ En versjon av denne etyden ble publisert i jubileumsantologien «Svult», utgitt av Skrivekunstakademiet i Hordaland, 2015.

er det her hos oss det motsatte utgangspunktet som gjelder: Teaterets språk er livets språk. Kun livets!²

En anekdote forteller om hvordan den norske skuespilleren Kjell Stormoen (1921–2010) skal ha forklart yngre kolleger forskjellen på realisme og naturalisme i teatret: Forestill deg – skal han ha sagt – at du er i en fremmed by og stopper en tilfeldig forbipasserende for å spørre om veien til et bestemt mål. I det ene tilfellet gir «guiden» deg en klar og effektiv rute, risser opp de vesentligste landemerkene og angir så rette linjer som mulig. I det andre tilfellet – i møtet med «naturalisten» – befinner du deg, etter en innfløkt forklaring, i en snirklete byvandring, der stadige omveier, uvesentligheter og detaljer til slutt truer med å lede deg permanent på villspor.

Anekdoten treffer noe vesentlig men dekker samtidig over noe minst like viktig. Rett nok er dette effektive, klare og velstrukturerte dramaturgiske dygder som synes ha evig liv. Men – blir spørsmålet – er det teatertekstens primære oppgave å sende oss ut på en forutsigbar tur, der målet er raskeste vei til handlingens høydepunkter? Eller kan det være at den toneangivende tyske naturalisten Gerhart Hauptmann (1862–1946), med sine stikk til samtidens «realister» treffer en nerve også i dagens diskurs når han noterer seg følgende: «Det man gir til handlingen, tar man fra karakterene.»³

Når naturalismen i 1880-årene slår inn i teateret, står den – stikk i strid med sitt konservative ettermæle – i de progressive vitenskapenes og politikkens tegn. Med Darwin og Marx ble mennesket rykket ned fra sin filosofiske pidestall, og konfrontert med seg selv som en del av den materielle verden, den ytre – fysiske – så vel som den indre psykologiske. Den poetiske strategien er konfrontasjon og presisjon. Dramatikeren Arno Holz (1863–1929) formel for en ny naturalistisk litteratur skal gjøre det umulig å lyve om tingenes tilstand. Den lyder: $K = N - X$, eller: $Kunst = Natur - X$.⁴ For den nye naturalistiske kunsten gjelder det

2 Arno Holz: „Vorwort zu Zosialaristokraten“. I: *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, s. 282. (min oversettelse.).

3 Gerhart Hauptmann: „Dramaturgie“. I: *Lektionen Dramaturgie, Theater der Zeit*, 2009, s. 236 (min oversettelse.).

4 Arno Holz: „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze“ (1891). I: *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, s. 172 (min oversettelse.).

å få X, det vil si alt det «kunstige» ved kunsten – det teatrale, idealistiske og virkelighetsferne, så nært null som mulig! Slik synliggjøres også kontrasten mellom det realistiske og det naturalistiske prosjektet. Gustav Freytag (1816–1895), en av det realistiske teaterets fremste teoretikere, hadde i boken *Dramaets teknikk* (1863) påpekt at ordet «karakter» nettopp betyr en usedvanlig personlighet med stort og lidenskapelig beveget indre. Freytags dramatiske utgangspunkt blir med andre ord et subjekt, i stand til å endre omgivelsene gjennom handling, og selv bli endret når omgivelsene virker tilbake. Men for i det hele tatt å bli til en karakter må personen aktivt kunne ta del – og gripe inn – i en gitt omstendighet, en handling. Derfor er det handlingen som ifølge Freytags er, og må være, dramaets øverste prinsipp. Det er først i den at karakteren blir til karakter og helten til helt. Men med støtte i en ny og langt mer pessimistisk vitenskap om mennesket stiller dramatikeren og nobelprisvinneren Gerhart Hauptmann opp sitt dramaturgiske tilsvarende:

Det jeg må legge til grunn, er denne virkelighetens kompleksitet, ikke en kunstig påtvunget handling som att på til er løgn fordi den aldri skjer i det virkelige livet [...] Skulle man altså fordrive dagens mennesker fra dramaet bare fordi de ifølge tidligere tiders teatralikere ikke muliggjør en handling?⁵

Andre stopp: drømspilletts virkelige virkelighet – naturalismens grenseverdier

Innenfor klassisk musikkklære er kontrapunkt ofte definert som en selvstendig motstemme til et gitt tema. Men på paradoksalt vis er kontrapunktet dermed også bundet av den stemmen det står i opposisjon eller i motsetning til. Lik et barn som løsriver seg fra sine foreldre, står kontrapunktet alltid i et betinget forhold til «opphavsstemmen», fordi «løsrivelsen» allerede er vesentlig bestemt av det man løser seg fra. Få steder blir dette forholdet tydeligere enn hos den svenske dramatiker og teaterteoretikeren August Strindberg (1849–1912). Stilt overfor det strindbergske forfatterskapets stadige sprang og dramaturgiske «kursendringer», fra

5 Gerhart Hauptmann: „Die Kunst des Dramas“. I: *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, s. 290 (min oversettelse).

hans naturalistiske drama til hans symboltunge drømspill, er det lett å overse konturene av et underliggende dramaturgisk prosjekt. Viktig her er forfatterens eget forord til dramaet *Frøken Julie* (1888): Her tar Strindberg mål av seg til å redde monologen fra dem som i realismens navn fordømmer den som en urealistisk litterær konstruksjon. Men når han gjør dette, er det ikke i kontrast til naturalismens skjerpede virkelighetsfordringer, men på de konsekvente premissene av den samme naturalismen: «*Monologen*» – skriver Strindberg her – «*är nu af våra realister bannlyst såsom osannolik, men om jag motiverar den, får jag den sannolik, och kan således begagna den med fördel. Det är ju sannolikt att en talare går ensam på sitt golf och läsar högt öfver sitt tal, sannolikt att en skådespelare högt går i genom sin rol, att en piga pratar vid sin katt, en mor jollrar vid sitt barn, en gammal mammsel snattrar till sin papegoja, en sofvande talar i sömnen.*»⁶

Ennå er det altså naturalismens «positivistiske» prosjekt – virkeligheten betraktet i objektiv eller «utenfra» ($K = N - X$) – som er utgangspunktet for bergingsforsøket. Likevel, i Strindbergs radikalisererte versjon, øynes samtidig det naturalistiske prosjektets eget iboende kontrapunkt: Med taleren som leser høyt for seg selv, katte-samtalen eller søvngjengerens uforståelige monolog, viser dramatikeren en lydhørhet for virkelighetens grenseverdier, der naturalismens egen virkelighetshigen presses til konfrontasjon med seg selv. I søvngjengerens galskap – observert utenfra, altså som del av denne virkeligheten – ligger forutsetningene for en dramatik og en dramaturgi som ser seg nødt til å forfølge denne drømmerens egen virkelighet; ikke først og fremst i kontrast til, men som en logisk forlengelse av naturalismens jag etter autentisitet. Slik blir det også mulig å se Strindbergs vending mot det symbolistiske drømspillet nettopp som et kontrapunkt – en selvstendig stemme – grunnleggende betinget av det den vender seg mot:

Författaren har i detta Drömspel med anslutning till sitt förra Drömspel «*Till Damaskus*» sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt.⁷

6 August Strindberg: *Frøken Julie*, Ett naturalistiskt sorgespel, Jos. Selligmanns Förlag, 1888, XVIII.

7 August Strindberg: *Ett Drömspel*, I: *Kronebruden*: Svanevit: *Drömspelet*, Stockholm, 1902 (www.dramawebben.se/pjas/ett-dromspel) s. 12.

Vi gjør oss ferdig med det som må bli et kort opphold på «drømspillet» og «den indre virkelighetens» plattform. Herfra går nye spor, i flere ulike retninger. Noen er opplagte og fører til en perfektjonering av symbolistiske og ekspresjonistiske dramaturgier. Andre leder mot mer radikale surrealistiske forsøk, eller «mjukes opp» og smelter sammen med nye realistiske forsøk i Hollywoods gryende kulturindustri. Det er likevel ett spor – én trasé – som nesten helt er visket ut, men som likevel gjemmer på en vesentlig dramaturgisk forbindelse. Det er sporet som på kontrapunktisk vis forbinder 1880-årenes radikale naturalistiske prosjekt med den samme James Joyce som i romanen *Ulysses* (1922) evner å radikaliserer den strindbergske drømmerens «indre monolog» og gjøre den til bærende dramaturgisk prinsipp for sitt litterære mesterverk. Joyces tidlige fascinasjon for Gerhart Hauptmanns debutdrama *Før Soloppgang* (1889) går så langt at han – som den første, om enn med svært begrensede tysk-kunnskaper – oversetter Hauptmanns naturalistiske drama til engelsk. *Før soloppgang* vs. *Ulysses* er langt fra noe innlysende strekk. Men slik Strindbergs prosjekt synliggjør naturalismens grenseverdier, henter korrespondansen mellom Hauptmann og Joyce om nødvendigheten av å søke avtrykk av det ene i det radikalt andre. Kanskje svarer «stream of consciousness» – Joyce nærmest «autistiske» indre monologer – langt mer adekvat på Hauptmanns dramaturgiske oppfordring, enn de fleste nyere forsøk på mer eller mindre realistiske/naturalistiske «plott»? For som Hauptmann selv skriver: «Framskritt er å se mer og mer av det udramatiske som dramatisk.»⁸

Tredje stopp: dramaturgi som forstørrelsesglass (K = N + X)

Vi kunne – ja, burde – kanskje nå dratt østover. Besøkt Majakovskij og Meyerhold i 1920-tallets Moskva, og sett hvordan ord forvandles til performative slagord, og teatertekst blir til bevegelsespartitur for en dramaturgi som har gymnastisk fysikk og musikk i sentrum. Vi kunne også

8 Gerhart Hauptmann: „Dramaturgie“. I: *Lektionen Dramaturgie, Theater der Zeit*, 2009, s. 235 (min oversettelse).

valgt en helt annen rute, fra en ekspressiv og symbolsk tekstdramaturgi til et utagerende og ekspressivt teater som tester grenser for kroppslig og vokal overskridelse; en rute som, om enn med flere overganger, ville kunne tatt oss fra den franske teateravantgardisten Artaud, via polske Grotowski til vi endte opp i den politiske kropps- og avføringskunsten til de såkalte Wiener-aksjonistene. Men la oss heller gjøre et kort stopp ved et ikke alt for kjent sitat fra en desto mer velkjent dramaturg: «[...] den som lar en stein falle, har ennå ikke oppdaget fall-lovene. Det har heller ikke den som med nøyaktighet beskriver steinens fall.»⁹ Passasjen tilhører forfatteren og teaterteoretikeren Bertolt Brecht (1898–1956). Slik mener han å kunne rive grunnen bort under en naturalisme som likestiller eksakt virkelighets-gjengivelse med kritisk potensial. Brechts «episke vending» – hele hans kritisk- dramaturgiske prosjekt – blir på denne måten til i oppgjøret med en kunst som har som ideal å speile, eller avbilde virkelighet. For Brecht består naturalismens «arvesynd» i å fetisjere – for dermed å stadfeste – virkelighetens *status quo*, heller enn (som fysikeren) å trenge bak, forsøke å forstå – for dermed å kunne bidra til å forandre den samme virkeligheten. I sin mimetiske higen etter å gjøre seg så lik «det reale» som mulig, taper teateret sitt særegne potensial nettopp som produktiv konstruksjon – som noe som er skapt av og for mennesker. I arbeidsjournalen, datert 1938 tilføyer han: «han [den realistiske forfatteren] er midt i virkeligheten. Forfatteren beskriver altså virkeligheten, og han blir stående inne i sine egne beskrivelser.»¹⁰

Den logisk konsekvens av dette «selvhjelpsteateret» blir for Brecht å gjeninnføre og å radikaliserer mange av de samme grep og teknikker som er bannlyst fra realismens og naturalismens dramaturgiske repertoar: Tilbake er den «unaturlige» monologen, ofte som del av et frontalt, nærmest deklamerende teater som aktivt bryter ned teaterillusjonen ved å synliggjøre seg selv som «kunstig», «stilisert» og «konstruert». Det samme er en palett av litterære og musikalske strategier med erklært ambisjon om å bryte opp tanken om «naturlige flyt», og bevisst obstruere

9 Bertolt Brecht: „Dialoge aus dem Messingkauf“, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971, s. 27. (min oversettelse).

10 Bertolt Brecht: „Arbeitsjournal, Erster Band 1938 bis 1942“, (W. Hecht, Red.) Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, s. 14 (min oversettelse).

så vel romantiske som modernistiske forestillinger om dramaet som en «organisk enhet» av nødvendige bestanddeler, der setningene «[...]henger sammen som kjedene i en forbryter-bande.» [...] «en og en overmanner man dem lettere» , skriver Brecht, før han konkluderer: «Man må altså skille dem fra hverandre.»¹¹

Som en samlebetegnelse for disse «obstruksjonene», plasserer Brecht sitt polemiske begrep om et fortellende, eller «episk» teater; underliggjørende fordi det i seg selv fravriker teater teksten dens selv pålagte trygghet og status som målbærer av det spesifikt dramatiske eller handlende. Rekkevidden av dette brechtske oppgjøret med det tradisjonelle dramatiske teateret viser seg til fulle i hans appell om, som han sier: «Å behandle de gamle verkene til det gamle teateret helt og fullt som materiale. Ignorerer stilen, glemme forfatteren.»¹²

Ved slik å bruke begrepet materiale om forfatternes tekst, inviterer altså Brecht på 1920-tallet til et oppgjøret med teaterets lydighet mot dramatiker-diktatet. Dermed åpner han også for et begrep om regi som noe mer enn bare en videreformidlet «instruksjon» av dramatikerens sceneanvisninger. Hvor radikalt dette er, blir først synlig som motstemme til en samtidig teater-teoretiker som kanskje mer enn noen har satt sitt særpreg på det moderne teaterets selvforståelse – den russiske regissøren Konstantin Stanislavskij (1863–1938). Stanislavskijs forsvar for en like så radikal (psykologisk) realisme stiller hele teaterkunsten i den dramatiske tekstens tjeneste. For som han skriver: «Teaterets oppgave er fullt og helt å gestalte et stykkes indre liv og dets roller slik at kjernen og grunntanken som dikterens og komponistens verk springer ut av kan komme til uttrykk på scenen.»¹³

Det derimot Brecht grunnleggende sett *ikke* vender seg bort fra, er forestillingen om teater som primært et tekst-teater, der forfatterens tekst skrevet for teateret, ligger til grunn for teaterets oppsetning.

11 Brecht, Bertolt: „Buch der Wendungen“. I: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.18 Prosa 3, 1995, s. 95 (min oversettelse).

12 Bertolt Brecht: „Theatersituation 1917–1927“. I: *Über experimentelles Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970 s. 27 (min oversettelse).

13 Konstantin Stanislavskij: *“Skuespillerens arbeid med seg selv, del II”*, tysk utgave ved Bernd Stegmann (“Stanislavski Reader – Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle, Henschel Verlag, 2007) s. 194 (min oversettelse).

Fjerde stopp: om å skrive *mot* teateret

Begrepet om det postdramatiske teateret – introdusert av den tyske teaterforskeren Hans-Thies Lehmann i 1999 – er først og fremst en veldokumentert innrømmelse av at noe radikalt og skjellsettende faktisk har skjedd i teaterkunsten fra og med midten av 1970-tallet: Det som lenge var sannheter om teateret, om godt og dårlig, mulig og umulig, tillatt og forbudt, var ikke lenger like sant, like selvfølgelig. Selvinnlysende autoriteter var blitt svekket, og teaterpreferanser hadde endret seg. Lehmanns begrep om det postdramatiske går til kjernen i denne observasjonen: Det å snakke om dramatik og dramatisk(e) kunst(er) er ikke lenger tilstrekkelig for å forstå og for å beskrive den bevegelsen som *faktisk har* funnet sted i scenekunsten. Diagnosen er klar: Etter flere hundre år der likhetstegn mellom drama og teater – tekstteater og teaterkunst – var berettiget og uproblematisk, er teateret så å si i ferd med å skifte ham og bevege seg videre. Et kjernepunkt i denne prosessen er at teaterteksten – om den er dramatisk eller episk strukturert – ikke lenger er teaterets selvfølgelig og naturlig sentrum. Det er altså oppbruddet fra dette Lehmann forsøker å beskrive som det post-dramatiske veiskillet; altså enkelt og greit *det som kommer etter det dramatiske*. Ordet postdramatisk betyr ikke – slik det ofte blir oppfattet – et postmodernistisk teater, i betydningen et post-politisk teater. Like lite er det ensbetydende med et teater der teksten og den skrivende kunstneren (og kunstarten) er ekskludert og overlatt til regissørens frie dekonstruksjoner av «gode gamle klassikere». Det postdramatiske dreier seg fremfor alt om en *prinsipiell likestilling* av dramaturgiske parametere. Med andre ord en prinsipiell likestilling av teaterrommets ulike kunstarter og deres tenke- og arbeids-former. Prinsipiell betyr her at det helt fra starten av i en teaterproduksjon åpnes opp for at også andre «aktører» i teaterrommet enn (den dramatiske) teksten kan overta hovedrollen i en forestilling. Men den postdramatiske «frisettelsen» fra det dramatiske, kan også komme til uttrykk i valget av en tekst- og en tekstform som ikke først og fremst er dramatisk, med klar handlingskurve og definerte karakterer som utvikler seg psykologisk-realistisk. Heiner Müller, tysk forfatter og regissør, skal ha sagt det omtrent slik til en journalist: *Herr Müller, De skriver jo for teateret. Müller: Jeg skriver ikke for teateret, men mot teateret*. Det høres kanskje ille ut, men det er det ikke.

Det Müller sikter til, og som han selv forsøkte å praktisere, er muligheten til å skrive tekster som ikke umiddelbart er tilpasset gamle mønstre for å «levere» ferdige tekster til et teaterapparat som krever den samme malen for i det hele tatt å anta manuset. Slik sett betyr det postdramatiske – ikke en fortrenning av teksten fra samtidsteateret, men nettopp en invitasjon til hele tiden å tenke nytt om hva en teatertekst kan og bør være.

Ny vitskap = nye drama: Teater som (for)varslar¹

Eg har lenge kjend på at teatret, som er så god på dei klassiske dramaa, ikkje er like bra når det gjeld å handtere dei drama som vi står midt i, eller kanskje endå viktigare, som no er i ferd med å bli *morgondagens* drama. Grunnen er enkel nok; på klassisk distanse vert ting tydelegare, årsakar trer klårare fram, og det er langt enklare å skilje klokt og uklokt, rett frå galt. Men er det likevel mogleg å tenkje seg teateret som (for)varslar? Er det meiningsfylt å gje seg i kast med eksperimentet det er å freiste å føregripe noko, ikkje heilt ulik den seismografen som ligg på havbotn for å varsle om små skjelv på veg til å bli større? «Fridomens Vegar» er motivert av ein slik tanke. Derfor søker framsyninga etter menneskelege drama tett på oss, men likevel der ein kanskje minst skulle vente å finne dei; i jobbintervjuets strategiske kamposner der det gjeld å vere og samstundes ikkje vere seg sjølv; i dei talrike psykologiske testane som fortel oss kven vi egentleg er (men dermed og kva vi aldri kan bli) eller i møte med ein ny genetisk revolusjon som lovar stadig meir treffsikkert innsyn i kva vi frå naturens side er koda og ikkje koda for.

Så kvar går vi vidare, kvar fører no desse Fridomens vegar?

Verda over, på trygg avstand til det meste som har med teater å gjere, diskuterer i skrivande stund framstegs-optimistar mot meir pessimistiske stemmer; der nokre – i den svimlande vitskapelege og teknologiske utviklinga – ser endelausa moglegheiter til forbetring og lukke for oss alle, ser andre etiske avgrunnar og dystre spådommar: Kor opplyst er egentleg opplysninga? For kven lyser den opp, og kvar ligg det blindsoner?

1 Trykt i programmet til *Fridomens Vegar*, premiere på Det Norske Teatret, Oslo (8.10.2016).

Kartlegging, testing, kvalitetssikring, rapportering, forsikring, forklaring og føreseielegheit, står alle under framsteget, rasjonaliteten og opplysninga si stjerne. Men kva og kven ligg att på vegen, og i kva grad er dette prisen vi må ofre for å komme oss kollektivt framover mot betre tider?

‘Morgondagen kjenner ingen’, seier ein klisjé. Og som med alt som har med framtid å gjere er det meste usikkert. Det som likevel *er sikkert*, er at ny vitskap, nye innsikter, alltid har og alltid vil produsere nye dilemma, nye konflikter, nye drama. Og det er desse små skjelva – på godt og vondt – Fridomens Vegar kanskje kan varsle om.

V

Regissøren som komponist: Meyerholds musikalisering av det 'ikke-musikalske'¹

Regissøren må først og fremst være musiker (V. Meyerhold)²

Konstantin Stanislavskijs (1863–1938) «system» for en ny teaterkunst er i realiteten et svar på de utfordringene som stilles fra den nye samtidsdramatikken, knyttet tett opp mot litteraturer som Tsjekhov og Ibsen. Sentralt plassert på den nye naturalistiske teaterscenen står en av Stanislavskijs stjerneelever, skuespilleren Vsevolod Meyerhold (1874–1940). Meyerholds oppgjør med læremesterens teater, som også hadde vært hans eget, og hans utvikling av et alternerende system for skuespillerkunst, den såkalte *biomekanikken*, hører med blant teaterhistoriens velkjente «fadermord». Likeens hans rendyrking av skuespillerens fysikk og hans nærmest akrobatiske iscenesettelser utover på 1920- og 30-tallet. Derimot: I 1908, 13 år før den første demonstrasjonen av de biomekaniske etydene for en ny skuespillerkunst, finner dette oppgjøret en *forutsetning*, ikke i fysikken – og den plastiske skuespilleren – men i *musikken*, idet Meyerhold fremhever den musikalske *lytteeferingen* som utgangspunkt for sin kritikk av en hegemonisk naturalistisk scenekunst.

Tilskueren innehar selv evnen til å fullføre det som blir antydnet. For mange er det nettopp dette gåtefulle, og dermed også muligheten til selv å løse gåten, som er det de liker ved teateret. [...] Det er åpenbart at det naturalistiske teateret

-
- 1 Etyden baserer seg på et kapittel i min bok *Gegenseitige Verfremdungen – Theater im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik* (Peter Lang, Frankfurt a.M., 2011). En versjon av denne teksten stod på trykk i «Festskrift til Knut Ove Arntzen», Oslo, 2010.
 - 2 Vsevolod Meyerhold: «Die Kunst des Regisseurs», i: Lazarowicz & Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, Reclam, 1999, s. 332 (min oversettelse).

avskriver tilskuerens evne til selv å tegne videre, til å drømme videre, slik han gjør det når han lytter til musikk.³

Det meyerholdske teatereksperimentet får historisk sett en kort sommer. Parallelt med Stalins tiltakende makthegemoni og stalinistenes kanonisering av den oppbyggelige «sosialistiske realismen» er det det stanislavskijske 'systemet' som finner grobunn i Østblokkens politiske system, mens Meyerholds «formalisme» får sitt teppefall ved henrettelsen av regissøren og teaterlederen i 1940 – i Moskvaprosessenes siste år. Like fullt – eller snarere nettopp derfor: I slagskyggen av Stanislavskij og av det som skulle vise seg å bli en bærende premiss og drivkraft, ikke bare i russisk teater, men også for etterkrigstidens utvikling og institusjonalisering av (vest)europisk og (nord)amerikansk teater, ser jeg hos Meyerhold særegne ansatser til en utvidet forståelse av musikken i teateret og teateret i musikken. Nettopp på grunn av en Meyerholds skyggetilværelse vil forsøket på å rekonstruere noen av disse ansatsene, og ikke minst søket etter noen av de estetiske og organisatoriske forutsetningene for disse impulsene, fortsatt kunne ha sitt institusjonskritiske, og dermed også sitt produktive potensial bevart.

Et resepsjonsestetisk oppgjør med Stanislavskij: Institusjonelle forutsetninger for et utvidet musikkteater

Meyerholds ankepunkt ovenfor har på en avgjørende måte en *resepsjonsestetisk* inngang: Det naturalistiske teateret hevdes å frarøve tilskueren muligheten for den med-skaping regissøren ser som selve forutsetningen i en musikalsk lytteropplevelse. Den naturalistiske fordringen om komplett «illustrasjon», om eksakt gjengivelse – så vel av handlings- og hendelsesforløp som av romlige og plastiske detaljer⁴ – passiviserer denne

3 Vsevolod Meyerhold: «Der Zuschauer als 'vierter Schöpfer'. I: Lazarowicz & Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, Reclam, 1991, s. 476 (min oversettelse).

4 I sitt manifest for et naturalistisk teater fra 1880 skriver Emil Zola: «Her må man – så snart tepet går opp – ha følelsen av å befinne seg i huset til père Grandet. Veggene, gjenstandene – alt måtte stå i dramaets tjeneste ved å inngå i en fullstendig naturlig forlengelse av figurene. Dette er dekorasjonens oppgave. Den forstørret det dramatiske området ved scenisk å vise naturens

evnen ved ikke å åpne rom for tilskueren som teaterets «fjerde produsent». Slik gjør altså Meyerhold musikken og den musikalske lytteerfaringen til en rambukk i et forsøk på å gjenåpne den «fjerde vegg», som Stanislavskijs naturalisme er i ferd med å institusjonalisere, ikke bare mellom scene og sal, men dermed også – analytisk – mellom verkestetikk og resepsjonsetetikk. I Meyerholds (mot)program for et «stilisert», og dermed avgjørende «ikke-illustratorisk» teater legges forutsetningen for det jeg ser som hans produktive *utvidelse* av et musisk teaterrom.

Stiliseringens metode forutsetter at det ved siden av forfatteren, skuespilleren og regissøren finnes en fjerde skapende kraft – nemlig tilskueren. Det stiliserte teateret skaper en oppføring som tilskueren selv – i kraft av sin egen fantasi – må fullføre; et utkast fra scenen, som må slutføres.⁵

Der Stanislavskijs egen spesifikt musikalske fokus ligger i det *verkestetiske*, i utøveren (og regissørens) perfektjonering av uttrykket, virtuositet i fremførelsen og organisk rytmisering av forestillingen som avrundet helhet, tar Meyerholds musiske referanse et avgjørende *resepsjonsetetisk* utgangspunkt, idet det knytter an til *musikkerfaringen* som en ferdigstilling av noe «uferdig». I 1930 – på høyden av sin biomekaniske teaterrevolt – gjentar Meyerhold denne betoningen av sitt estetiske program:

I dag forbereder vi en oppføring på en slik måte at den ikke er ferdigstilt når den når scenen [...] Hele forarbeidet – både dramatikerens og regissørens – er bare nødvendig for å berede grunnen for de to mest aktive kreftene i teateret – skuespilleren og tilskueren – slik at de i fellesskap, dag for dag i løpet av oppføringsperioden, kan arbeide videre. Det skuespilleren og tilskueren får utlevert av dramatiker og regissør, er på sett og vis bare et utgangspunkt.⁶

I dette resepsjonsetetiske bruddet med teaternaturalismen ligger en kime så vel til en forståelse av dramaturgi *som* musikkdramaturgi som til en ny og musisk tilnærming til selve *regifaget*:

innvirkning på menneskene» (Emil Zola: Milieu und Ausstattung. I: *Texte zur Theorie des Theaters*. Hrsg. og kommentert av Klaus Lazarowicz og Christopher Balme, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1991. s. 427.

5 Ebenda, s. 476–77.

6 W. Meyerhold: Die Rekonstruktion des Theaters, Leningrad/Moskau 1930 (Lazarowicz & Balme, 1991, s. 478.

Dette utgangspunktet må tilrettelegges slik at det ikke dikterer, ikke begrenser, men heller skaper frirom for en overenskomst mellom tilskuer og skuespiller.⁷

Fragmentet/Episoden/Montasjen: Et makrodramaturgisk oppgjør i form⁸

I tanken om «verket» som noe uferdig, som en produktiv ansats for den medskapende tilskueren, ligger utgangspunktet for en dramaturgisk vending i retning av *fragmentet* og *episoden* som bærende dramaturgiske parametere. I Meyerholds oppsetning av Ostrovskys *Skogen* (1924) erstattes en organisk og lineær tilnærming til det dramaturgiske tekstforelegget av en iscenesettelse over elleve radikalt atskilte episoder. Med forestillinger som «The magnanimous Cuckold» (1922), «Tarlekens død» (1922) og «Skogen» (1924) utvikles ut over 1920-tallet under Meyerholds ledelse en makrodramaturgisk tilnærming som foregriper, og samtidig direkte legger premissene for, den russiske *montasje-dramaturgien*, slik den gjenfinnes som produktiv innovasjon i Sergei Eisensteins filmer. Som elev, og siden som assistent i Meyerholds statsoppnevnte workshop («The State Higher Director's Workshop») er det som regidebutant i teateret – ikke som filmregissør – at Eisenstein forfølger, formulerer og radikaliserer Meyerholds dramaturgiske tilnærming i retning av et begrep om dramaturgi som «montasje av attraksjoner». Om sin egen oppsetning av Ostrovskys stykke «Enough Simplicity for Every Wise Man» på Moskva Proletkult Teater skriver Eisenstein i 1923⁹:

7 Ebenda.

8 Begrepene 'makro-' og 'mikrodramaturgi' er begreper jeg utviklet – og benyttet analytisk – i min avhandling «Gegenseitige Verfremdungen – Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik», Insitut für angewandte Theaterwissenschaft, Giessen, 2009. (For en komparativ sammenstilling av Brecht-tradisjonens montasjeteknikk (Verfremdung/Gestus/Trennung) med Meyerholds/Eisensteins biomekaniske montasjeteknikk, se del III i denne avhandlingen.

9 Sergei Eisenstein blir tatt opp i det første kurset i «biomekanikk» som Meyerhold initierer som leder for «The State Higher Director's Workshop», omdøpt siden til «Theatre of the Revolution of Theatrical Arts» (GITIS). Arbeider som assistent på forestillingen «Harlekens Død», 1922 og som scenograf på den ikke ferdigstilte B. Shaw-produksjonen «Heartbreak House». Drar deretter til Moskva Proletkult Teater – hvor han to år tidligere arbeidet som scenograf – og setter opp Tretjakovs adaptasjon av Ostrovskys «Nok enkelhet i enhver vis mann» som en «montasje av attraksjoner». Etter å ha brutt med M.P.T. tilbyr Meyerhold Eisenstein å regissere hos ham, men

Our present approach radically alters our opportunities in the principles of creating an 'effective structure' (the show as whole) instead of a static 'reflection' of a particular event dictated by the theme, and our opportunities for resolving it through an effect that is logically implicit in that event, and this gives rise to a new concept: a free montage with arbitrarily chosen independent (of both the PARTICULAR composition and any thematic connection with the actors) effects (attractions) but with the precise aim of a specific final thematic effect – montage of attractions.¹⁰

Når Eisenstein her fronter *effektivitet* som sentralt dramaturgisk mål, betones og utvikles en annen side ved Meyerhold-workshopens fragmentariske dramaturgi. Effektivitet betyr her ikke minst muligheten av en *pluralitet* i valget av stilistiske og kompositoriske middel, valgt ikke for å innfri eller komme i møte et stilistisk formideal, men for så *effektivt som mulig* å løse *ulike* dramaturgiske oppgaver gitt en overordnet resepsjonsetetisk oppgave eller idé. Om enn ikke teoretisk artikulert, kan forutsetningene for en slik musikkdramaturgisk heterogenitet på materialsiden sies å ligge latent som en estetisk-institusjonell mulighet – et estetisk aksjonsrom – i forlengelsen av Meyerholds dramaturgiske oppgjør med Stanislavskij-skolens naturalisme. Hvordan denne reaksjonen mot naturalismens «enhets-dramaturgi» åpner for en utvidet bruk av et heterogent musikalsk material innenfor en og samme oppføring, blir manifestert i de fleste av Meyerholds oppsetninger fra tidlig 1920-tall og fram til hans død. (Se eksempel nedenfor.)

Eisensteins teateressay fra 1922 er her ikke minst interessant fordi det bidrar til å formulere mulighetsbetingelsene for et potensielt musikkdramaturgisk «frirom». Dessverre er dette et rom som bare i liten grad har kunnet utvikle seg i et europeisk teater som i stor grad har gjort Stanislavskijs «naturalisme» heller enn Meyerholds «work-shop» til tanke- og arbeidsform for sine teaterinstitusjoner:

The pat that will liberate theatre completely from the yoke of the 'illusory depiction' and 'representation' that have hitherto been the decisive, unavoidable

Eisenstein – som på dette tidspunktet har debutert med filmen «Streik» – avslår videre teaterarbeid.

10 Sergei Eisenstein: «The montage of Attractions (On the production of A.N. Ostrovsky's «Enough Simplicity for Every Wise Man» at the Moscow Proletcult Theatre) 1923. I: (Eisenstein, *Selected Works* Vol. 1: Writings, 1922–34, 1988), s. 35.

and only possible approach lies through a move to the montage of ‘realistic artificialities,’ at the same time admitting to the weave of this montage whole ‘illu- sory sequences,’ and a plot integral to the subject, not something self-contained or all-determining but something consciously and specifically determined for a particular purpose, and an attraction chosen purely for its powerful effect.¹¹

‘Frisettelse’ fra dramateksten

I det resepsjonsetetiske oppgjøret med et organisk (psykologisk-re- alistisk) verkideal i retning av det «uavsluttede» – av episoden og/eller fragmentet – ligger også en tendensiell løsrivelse i forholdet mellom tea- terets dramaturgiske parametere, bort fra det litterære dokumentet eller tekstforelegget. “Fordi, som Eisenstein hevder, «[...] it is not a matter of ‘revealing the playwright’s purpose’, ‘correctly interpreting the author’ or ‘faithfully reflecting an epoch’, etc., the attraction and a system of attractions provides the only basis for an effective show.»¹² I denne utvik- lingen ser Eisenstein filmmediets framtid i lys av, og samtidig vesentlig foregrepet gjennom, de tidlige konstruktivistiske teatereksperimentene slik de springer ut fra Meyerholds «work shops»:

There is a difference in their [theatre and cinema] methods but they have one basic device in common: the montage of attractions, confirmed by my theatre work in the Proletkult and now being applied by me to cinema. It is this path that liberates film from the plot-based script and for the first time takes account of film material, both thematically and formally, in the construction.¹³

Musikkens utvidete plass i teateret og (ny)definering av regissøren som komponist

Eisensteins sluttbemerkning er interessant av flere grunner: Ikke bare impliserer teaterets (makro)dramaturgiske frigjøring fra det litterære

11 Sergei Eisenstein: «The montage of Attractions (On the production of A. N. Ostrovsky’s *Enough Simplicity for Every Wise Man* at the Moscow Proletcult Theatre)», Ebenda, s. 35.

12 Ebenda, s. 35.

13 «The Montage of Film Attractions», Ebenda, s. 41.

«plottet» en institusjonell forskyvning av det tradisjonelle forholdet dramatiker–regissør i retning av sistnevnte. Men implisitt i dette skiftet i fokus mot det materiale og formale ser jeg i den meyerholdske «work-shopen» både forutsetningene for *et nytt musikkdramaturgisk vokabular* (mikrodramaturgisk) så vel som en *ny forståelse av regissøren som musiker*.

Selve tyngdekraften, eller «utviklingslogikken», i en slik prosess, kan idealtypisk risses opp på følgende måte: Når teaterets dramaturgi ikke lenger domineres av det litterære dokumentets (makro)dramaturgi generelt og det realistiske og/eller det naturalistiske dramaet spesielt, åpnes dermed et refleksivt og flerstemt (mikrodramaturgisk) rom så vel for andre perspektiver på det tekstuelle som ved teaterrommets øvrige dramaturgiske og musikkdramaturgiske parametere. Og videre: Gitt et slikt nytt dramaturgisk (og institusjonelt) aksjonsrom – hvor regissørens arbeid forskyves fra en *instruktørfunksjon* (instruerende funksjon) på premisser av drama og dramatiker til å stilles overfor et mangfold av fristilte dramaturgiske parametere, framtvingses også en bevissthet om regissøren som komponist. Eisensteins betoning av (film)regissøren nye og utvidete rolle som *kunstner* og *montør* foregripes her derfor av Meyerholds nydefinering av regirollen. I et foredrag holdt i Leningrad 1927, under tittelen «Regissørens kunst», er det Meyerholds egen rolle og arbeidsform som klinger med når han stiller kravet til en «framtidens regissør»:

Hadde man spurt meg hvor regikunstens vanskeligheter ligger, ville jeg sagt: At regissøren må fatte det ufattbare. Regissøren må fremfor alt være musiker [...]¹⁴

Tyngdepunktfor skyvningen regissør vs. dramatiker: Musikerens plass i teateret

Selv om dramatikerens fremdeles står sterkt i det meyerholdske teateret, spores ut over på 1920- og 30-tallet en tiltakende tyngdepunktfor skyvning i forholdet mellom regissør/dramaturg og dramatiker, et forhold som manifesterer seg i nye og tette samarbeid mellom Meyerhold og

14 Meyerhold, Wsevolod: Die Kunst des Regisseurs. Foredrag som Meyerhold holdt i Leningrad, 14. november 1927. I: Lazarowicz & Balme, s. 332.

forfattere som Majakovski og Tretjakov.¹⁵ Regissørens/dramaturgens friere rolle vis-à-vis et enhetlig og «avsluttet» verkideal på den ene siden og en styrende dramatikerinstans på den andre, klinger ikke bare med i den nye (selv)forståelsen av regissøren som komponist, men åpner også for nye institusjonelle rom i form av overgripende *samarbeid* mellom den tradisjonelle «regissøren» og den tradisjonelle «musikeren» – komponisten og instrumentalisten. Slik åpner det sovjetiske teateret på 20- og 30-tallet for produktive og artsoverskridende tenke- og arbeidsmåter. Et eksempel på dette er det tette samarbeidet mellom Meyerhold og komponistene Sjostakovitsj og Shebalin. Dokumentet nedenfor – fra et brev til komponisten Shebalin datert 1929 – tydeliggjør ikke bare Meyerholds nærmest mikroklogiske musikkdramaturgiske inngang til sitt audiovisuelle teaterkonsept, men viser også viljen (og ikke minst den institusjonelle evnen) til tidlig og åpent dialogisk samarbeid rundt det musiske:

[...] 1 – Act Four begins with music. A can-can (or galop) begins before the lights come up ... The character of this short introduction must be reminiscent of a traditional operetta finale in a scheme such as this: 8 beats: forte: major key; 16 beats: piano: major key; 8 beats: forte: minor key; 8 beats: piano: minor key; 8 beats: forte: major key; 16 beats: piano: major key; 8 beats: fortissimo: major key.

You hear the music from behind the scenes, giving you the impression that several rooms separate us from the orchestra and that the intervening doors are being constantly opened and shut. Before the music has ended, it has served as a background for the first scene of this act. Length: 1 minute, 10 seconds.

2 – Between 'give me another ten louis d'or' (followed by a short pause) and before Gaston compliments Olympia on her 'charming party', a mazurka (brilliant), chic, danceable, with sharply accented impulses. Length: 1 minute, 30 seconds.

3 – Valse: dashing, nervous. Against this background, the scene between Armand and Prudence. Length 1 minute, 50 seconds.

15 Gode eksempler er produksjoner som Majakovskijs «Mystery – Bouffe» (1917/1921), Tretjakovs «Brøl Kina» (1926).

4 – Second valse. This should be tender and lyrical. It begins at the end of Gustav's speech 'Injury to a woman ...' Length: 2 minutes, 50 seconds.

5 – Supper-music: 'music for dessert'. Very graceful. Ice-cream cakes of different colours, garlanded with fruits, are served. You feel like saying: Shall they play a scherzo? No! Yes, a scherzo! No, not quite that. More expressive. Sober, with an undercurrent of a lyrical beat. Ah, how expressive music can be! This music should be divided into parts. It is a whole play in itself. Expressively tense (saturated with subtle eroticism). It should not soften the scene. On the contrary, it should be intensified, growing into a powerful finale, when Armand throws Marguerite to the floor, bringing everyone onto the stage as he throws the money in Marguerite's face. No longer is this a scherzo. Everything has gone wrong. Someone has put his foot in the ice-cream cake. Length: 3 minutes, 10 seconds.¹⁶

Teaterets plass i (kunst)musikken: Meyerholds episode som musikkform

Meyerholds ambisjon om «regissøren som komponist» samt evnen og viljen til å inngå overskridende musikkdramatiske samarbeid, finner i sin tur sitt motstykke i yngre russiske komponisters forhold til det meyerholdske teateret. Her er det et avgjørende trekk at den gjensidige utvekslingen også finner nedslag i en endring av musikkens og musikerens tenke- og arbeidsformer. Illustrerende er det derfor når Sjostakovitsj ser Meyerholds episodiske dramaturgi som produktiv impuls for sin egen musikk. Om operadebuten «Nesen» (1928–29) skriver komponisten:

I treated Gogol's text symphonically, but not in the form of an «absolute» or «pure» symphony. Instead, my starting point was the theatrical symphony, as it is represented by the form of *The Government Inspector* in Meyerhold's production.¹⁷

Sjostakovitsj' kommentar kan – så å si i omvendt figur – eksemplifisere det jeg vil kalle en adaptiv musikkdramaturgisk strategi: Mens Meyerhold

16 I: *Meyerhold on theatre*, oversatt og redigert av Edward Brown, London/New York, 1995, s. 277–78.

17 Ebenda, s. 236.

i 1908, gjennom kritisk å knytte an til en musikalsk resepsjonsmåte, erstatter et enhetlig og «sluttet» verkideal med åpnere episodiske former, virker denne dramaturgiske 'figuren' produktivt og åpnende tilbake i Sjostakovitsj' oppgjør med det «symfoniske» – her forstått som «absolutt» eller «ren» musikalsk oppbygging.

Musikalisering av det 'ikke-musikalske' og regissøren som komponist

Nettopp han [regissøren] står overfor en av musikkfagets vanskeligste oppgaver; han må hele tiden bygge de sceniske bevegelsene kontrapunktisk. Det er uhyre krevende.¹⁸

Fra å bestemme regissøren som musiker til å utdype hvilken *type* musiker – eller musikalske funksjoner – det her er tale om, sprenger Meyerhold tradisjonelle grensedragninger mellom «musikkteater» og «teater,» og åpner dermed for en nydefinering av musikkteateret generelt. Gjennom teoretisk så vel som kunstnerisk å tøye musikkteaterets vokabular i retning en musikalsk håndtering og betraktning også av det (tradisjonelt sett) 'ikke-musikalske', dannes konturene av et nytt musikalsk *materialbegrep*. På ny har Meyerhold en resepsjonsetetisk inngang: Appellen fra 1908 rettet mot naturalismens passiviserende illustrasjonsideal klinger i 1927 med i kritikken av «operaregissørens» illustrerende behandling av det musikalske partituret, der – ifølge Meyerhold:

[...] det musikalske materialet blir omsatt på altfor primitive måter. Om for eksempel et instrument spiller «bom-bom» fem takter etter hverandre, søker han [operaregissøren] etter en tykk person som illustrerer dette «bom-bom».¹⁹

Mot en slik praksis fordrer Meyerhold regissøren nettopp som en *selvstendig musiker*, som – i dialog med det gitte partituret – bygger opp et nytt partitur tuftet på et «nytt musikalsk stoff»:

¹⁸ Meyerhold, Wsevolod: «Die Kunst des Regisseurs» Foredrag som Meyerhold holdt i Leningrad, 14. november 1927 (Lazarowicz & Balme, 1991, s. 332).

¹⁹ Ebenda, s. 332–33.

Jeg er derimot av den oppfatning at oppgaven med å bygge opp de sceniske bevegelsene ikke består i å omsette små partikler av et komplekst partitur, men heller i å få et nytt bevegelsespartitur til å oppstå. I et slikt partitur er det verken plass for en eneste «bom-bom» eller en leende fløyte. Her dreier det seg om en opparbeidelse av et nytt musikalsk stoff. [...] Og om dere spør meg: «Hvem skal ta på seg denne første byggeprosessen?», så vil jeg svare: «Bare en regissør, som samtidig er musiker.»²⁰

Via kritikken av en tradisjonell «operaregi» nærmer Meyerhold seg på retorisk vis sitt hovedanliggende: nydefineringen av regirollen ut fra et korresponderende og utvidet begrep om musikkteater:

Og spurte dere meg: «Hva må være kjernefaget på et framtidens teateruniversitet?», så ville jeg svare: «Naturligvis musikken.» Dersom regissøren ikke er musiker, er han heller ikke i stand til å bygge en ekte oppføring [...] (Jeg snakker ikke her om operateater, om musikkdramaets teater eller om den musikalske komedien – jeg snakker om taleteater, hvor en oppføring til og med kan gå uten bruk av musikk.)²¹

To motiver skal her skilles fra hverandre: Gitt mitt begrep om adaptiv dramaturgi, er det interessant å se hvordan også Meyerhold ser seg på sporet av musikken som *problemløser* for teateret. Slik rører Meyerhold ved et grunnproblem også hva gjelder *teaterutdanning*:

Denne typen problemer framstår bare uløselige fordi man ikke vet hvordan man kan løse dem musikalsk [...]²²

Ved samtidig å fronte sitt musiske regibegrep også for forestillinger *uten* musikk (i tradisjonell forstand), utvides det musikalske materialbegrepet (og med det forståelsen av det kompositoriske) til å omfatte sider ved teateret og teaterarbeidet som tradisjonelt faller utenfor teatermusikerens/teaterkomponistens (*inner*)musikalske apparatur. Beveger vi oss fra hans teoretiske ansatser til noen av hans (dokumenterte) oppføringsstrategier, og knytter dem opp mot sentrale øyenvitnebeskrivelser, utkrystalliseres

20 Ebenda, s. 333.

21 Ebenda.

22 Ebenda.

avgjørende sider ved det jeg vil kalle Meyerholds «musikalisering» av det «ikke-musikalske». Av plassmessige årsaker skal det her kun gis en skisseaktig framstilling av noen slike sentrale parametere.

En ny type skuespiller – en ny type musiker

Her [Babanova] performance is based on rhythms, precise and economical like a construction. Not the rhythm of speech, of words and pauses. No, the rhythms of steps, surfaces and space. [...] ²³

Beskrivelsen av Maria Barbanovas spill i Meyerholds oppsetning av *The Magnanimous Cuckold* (1922) sporer det spesifikt musikalske – ikke primært, som hos Stanislavskij, i skuespillerens organiske behandling av teksten («the rhythm of speech, of words and pauses») – men i aktørens fysiske forholdning til rom, bevegelse og klang. En avgjørende, men ofte underspilt del så vel av den meyerholdske prøveprosessen som av selve iscenesettelsen ligger i disponering og gjennomstrukturering av scenerommet etter musikalske prinsipper: klang, frasering og stemmeføring. En slik strukturering forutsetter ikke minst den enkelte skuespillerens evne til – individuelt og relasjonelt – å tenke, agere og ikke minst disponere (frasere) sine bevegelser og stemmebruk langs slike musikalske tenke- og øvingsmåter. Viktigheten av det musiske som vital bestanddel i skuespillerens utdanninge slår Meyerhold fast allerede i valget av navn for sitt «utdanningsstudio» av 1913, «W.E. Meyerholds musikalske-dramatiske skole». ²⁴ Som alternerende skuespillersystem åpner biomeka-

23 Skuespilleren Vera Yureneva beskriver her Maria Barbanovas spill i Meyerholds «The Magnanimous Cuckold», 1922 (Brown, 1995, s. 182).

24 I programmet skriver han om «rytmen som bevegelsens grunnlag»: «Musikken utgjør alltid kjernen i bevegelsen, enten som faktisk musikk i teateret eller som skuespillernes egen» (W.E. Meyerhold, Ljubkova k trjom apelsinam, St. Petersburg, 1914, nr. 1, s. 61–62, i: Jörg Bochow, Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Alexander Verlag Berlin, 1997, s. 34–35). Meyerholds velkjente etyde-metodikk utgjøres nettopp også av og utføres som bevegelser og handlingssekvenser i rytmiserte fraseringsstrukturer. Ved å dekonstruere (etydenivå) og deretter rekonstruere (oppsetningsnivå) handlingssekvenser i tre hovedbestanddeler utvikler Meyerhold hovedkategoriene «Otkas» (Forberedende motbevegelse), «Posyl» (Utførelse) og «Stoikas» (fikserpunkt/avspenning). Slik skapes – scenisk – en musisk parallellfigur til musikalsk frasering

nikken på denne måten for å frigjøre sceneaktørens refleksive fokus, fra karaktergestaltning, tekstmening og rollepsykologi og over mot et bevisst 'blikk' på tekst, stemme og bevegelse. I dette inngår ikke bare skuespillerens «steg» som perkussative og samtidig metronomiske motiver innenfor rammen av en oppsetning, men også teksten – de enkelte ordene – blir underlagt en fysisk (plastisk), heller enn en primært psykologisk behandling:

Few words to speak of. The part is built on movement, and the words are thrown at the audience with unusual power, like a ball hitting a target. No modulation, no crescendo or piano. No psychology [...]²⁵

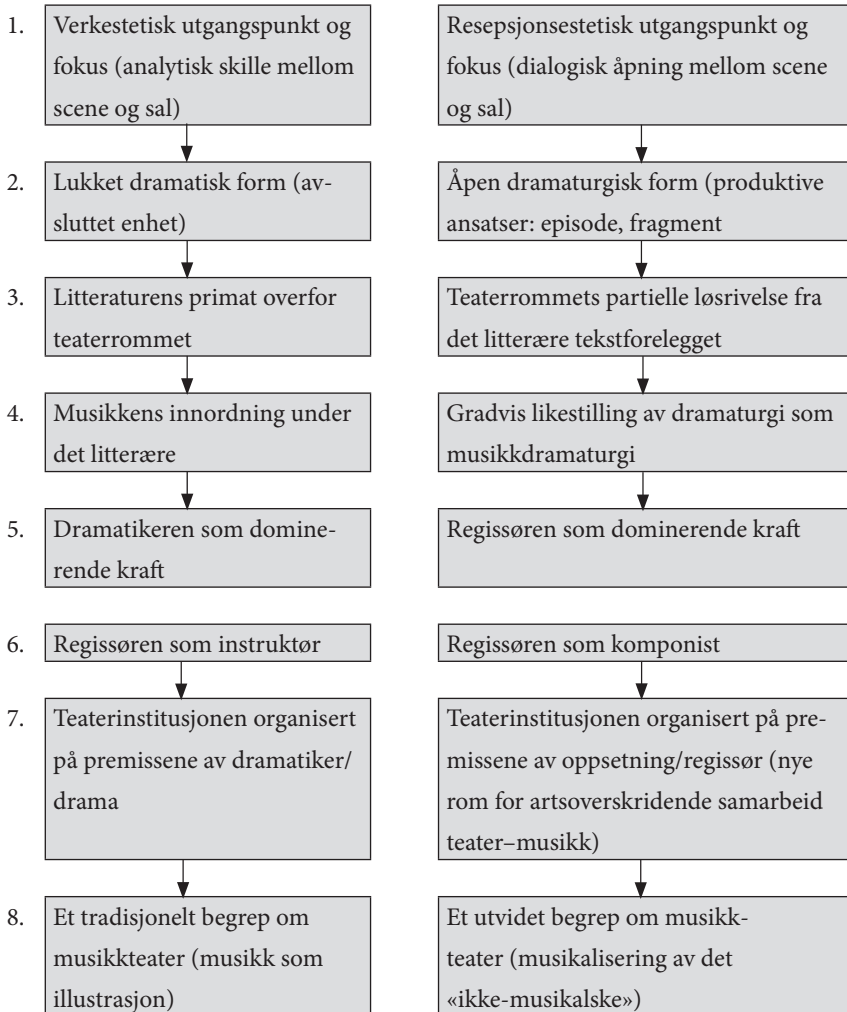
-
- og til etablerte begreper som opptakt, accelerando og ritardando. Det er i sin tur eleven Eisenstein – ikke Meyerhold selv – som teoretisk skal sette disse bevegelses- og arbeidsprinsippene i sammenheng med et hegeliensk-marxistisk vokabular. Otkas (forberedende motbevegelse) blir eksempelvis av Eisenstein forstått som (hegeliensk) negasjon. I foredraget «Om otkas-bevegelsen» forklares otkas som «negasjonens negasjon»: «Et menneske tenker: 'Jeg går. Nei, jeg går ikke.' Så går han [...]» (S. Eisenstein: «Om otkas-bevegelsen», i: Jörg Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Alexander Verlag, Berlin, 1997, s. 115.
- 25 Skuespilleren Vera Yureneva beskriver her Maria Barbanovas spill i Meyerholds oppsetning av «The Magnanimous Cuckold», 1922 (Brown, 1995, s. 182). Der aktørene ved Moskva Akademiske Kunsterteater (MCHAT) beskjeftiger seg intensivt med skuespillerens psykologiske inderliggjøring av teksten, spør seg etter situasjoner, motivasjoner og motiver, hyrer Meyerhold forfatteren og teoretikeren Sergeij Tretjakov inn i et forsøk på heller å utvikle en fysisk eller handlingsorientert inngang også til det verbale. Ut fra en ambisjon om å adaptere den agitatoriske virkningen av samtidens konstruktivistiske plakatkunstneres bruk av ord som *slag*-ord, det vil si som ekspressive og effektive fysiske «handling», trener Tretjakov Meyerholds skuespillere i såkalt onomatopoetisk teksthåndtering. Dette arbeidet ble, som Tretjakov selv skriver – «... viet presisjonen i omgang med teksten og det ekspressive ved teksten, noe som igjen innebar en endring i fokus – fra et rytmisk aspekt (vokaler) i retning artikulasjonen og det onomatopoetiske (konsonanter)» (Ebenda, s. 189) (her i engelsk oversettelse: «[...]particular attention was paid to the precise delivery of the text and its phonetic expressiveness, requiring a shift in emphasis from the rhythmical aspect (the vowels) to the articulatory and the onomatopoetic (the consonants)», opprinnelig i: S. Tretjakov: «*Zemlya dybom. Tekst i rechomontazh*» (i: *Zrelishcha*, 1923, nr. 27, s. 6). Denne formen for audiovisuell plastikk, hvor teaterteksten altså ikke lenger underlegges et psykologisk lineært blikk, men nettopp komponeres som plastiske eller fysisk-visuelle motiver i et scenisk partitur, utviser klare slektskap, men også avgjørende divergenser, i forhold til Brechts gestiske inngang til musikkteateret. Ikke minst sett i forhold til bruken av gestiske talekor i *Die Massnahme* (jf. Eislers partitur fra 1930) er det interessant i en slik sammenheng at det nettopp er Tretjakov som i 1934 oversetter – ikke bare Brecht – men nettopp *Die Massnahme* til russisk. Under tittelen «Episk Drama» oversetter Tretjakov i 1934 – i tillegg til *Die Massnahme* – også «Die Heilige Johanna der Schlachthöfe» og «Die Mutter». (Die Massnahme blir derimot aldri oppført i SSSR.)

Som en konfrontasjon mellom to parallellførte linjer forsøker modellen nedenfor (modell I) *idealtypisk* å hente inn og fiksere noen bevegelsesprinsipper samt institusjonelle forutsetninger i utviklingen av Meyerhold-skolens musikkteater:

Institusjonelle strukturer og musikkdramaturgiske musikkdramaturgiske utviklingstrekk i tradisjonen fra K. Stanislavskij Meyerholds

Institusjonelle strukturer og utviklingstrekk i tradisjonen fra V. 'verksteder'

VS.



Om Dub-Leviathan

- Å holde fred (følger du meg?) er å vente på krigen. Fred er ikke noe i seg selv, freden er bare en pause i krigshandlingene!¹

(Når) Det etiske tvinger seg på: politikken eksistensielle nullpunkt

Suveren er den som bestemmer over unntakstilstanden.

(Carl Schmitt)

Unntakstilstanden beskriver situasjoner der normale lover og regler er satt ut av spill, gjerne forårsaket av en plutselig katastrofe eller en uventet hendelse. Med unntakstilstanden tilspisses altså en situasjon der valg må tas og begrunnes av hver og en – uavhengig av tidligere normer og regler. Unntakstilstanden er for meg politikken eksistensielle nullpunkt. Tilstanden av unntak river sikkerhetsnettet bort og tvinger mennesket til å velge på nytt, ikke bare hva man skal gjøre, men også hva man vil være: Hva velges når ingen lenger velger for oss? Hva bestemmer vi oss for når ingen og ingenting lenger forteller hva som skal, eller bør bestemmes? Hvem blir vi når hverdagens trauste rutine plutselig opphører, og hvem er vi når ingen lenger bryr seg om hvem vi en gang var? Og fordi unntakstilstanden alltid er en tilstand *mellom* mennesker, er den også politisk i ordets mest grunnleggende forstand. Når regler opphører, lover oppheves, normer faller fra, politiet ikke kommer, mens valg likevel må tas, blottlegges verdien i hver enkelt avgjørelse; det etiske tvinger seg på.

¹ Fra *DUB-Leviathan!* Av Tore Vagn Lid, fremført av Transiteatret-Bergen under Festspillene i Bergen, våren 2015. Se utsnitt fra forestillingen her: <https://vimeo.com/148923233>

Tilstanden av unntak er nådeløs fordi den når som helst kan gjøre enhver til politiker, ethvert kollektiv til en grunnlovgivende forsamling: Å forsvare seg med vold, slå av en respirator, lempe den svakeste ut av en overfylt livbåt; i alle disse unntakene ligger også regler. Etikken blir konkret, det samme blir politikken. «Unntaket tenker det almene med energisk lidenskap», skrev danske Søren Kierkegaard. «Suveren er den som bestemmer over unntakstilstanden», fulgte tyske Carl Schmitt. Samtidig er unntakstilstanden alltid en *mulighet*, den kan slå til når som helst, hvor som helst, og hvor som helst kan den når som helst bli en tilstand for alle og enhver. Den er ikke langsom og omstendelig, men slår inn som en hendelse – et drama – i en eller i manges liv: en telefon fra en kreftlege, en ødelagt reaktor, en sprengladning i et regjeringsbygg.

Bellum omnium contra omnes

Det følger også av denne alles krig mot alle at ingenting kan være urettferdig. Begrepet rett og urett, rettferdighet og urettferdighet, har der ingen plass. For hvor det ikke finnes en felles makt, finnes heller ingen lov, og hvor det ikke finnes noen lov, finnes heller ingen urettferdighet. (Hobbes, 2009)²

Hos filosofen Thomas Hobbes (1588–1679) er unntakstilstanden på mange måter samtidig en paradoksal *naturlig tilstand*. Det er den tilstanden menneskene befinner seg i før det tvingende valget av et samfunn, av en styrende suveren makt. For Hobbes er dette en «bellum omnium contra omnes», en *alles kamp mot alle*, hvor enhver i prinsippet har en rett til alt, også til å ta en annens liv.

(Når) Det estetiske tvinger seg på: Forsøk på en scenisk DUB

Forestillingen *DUB Leviathan* tar unntakstilstanden som grunnfigur. Utstyrt med den sceniske dubens utvidete miksepult, søker det

² Thomas Hobbes: *Leviathan*, The Project Gutenberg [e-book#3207], 2009, 146.

kunstneriske teamet etter de stedene, de erfaringene, der slike tilstander har oppstått, eller – kanskje viktigere – kan komme til å oppstå igjen. Slik kan kanskje *DUB Leviathan* bli til generalprøver på virkelighet. Og fordi det ikke finnes virkelighet uten erfaring, og fordi erfaringer er konkrete, sanselige, blir søket etter unntakstilstanden også et estetisk søk; et utvidet søk over flere etapper i den sceniske dubens stoffskifte mellom sanselig refleksjon og refleksiv sanselighet.

People Get warped by dub ... and they never recover.

(Ian Penman)

DUB som musikkform oppstod som politisk protest på Jamaica mot slutten av 1960-tallet, erstattet solisten med miksepulten, og åpnet for en kritisk reorganisering av musikalske perspektiver, hierarkier, lytte- og arbeidsformer.

Det eksperimenterende teaterrommet har i seg selv et potensial som unntakstilstand: Regler kan løses opp, lover kan oppheves, hierarkier kan snus på hodet, ting kan sies som det ikke er lov å si andre steder, og tankeeksperimenter kan tenkes til endes. Forsøket på en scenisk DUB er grunnleggende sett et forsøk på et gjensidig stoffskifte i retning av en ny (musikkdramaturgisk) genre: Mens de musikalske DUB-strategiene, tenke- og arbeidsformene overføres til det sceniske, utfordres samtidig DUB-musikkens klangflater til også å ta med seg teaterets repertoar inn i en utvidet miks av rom, bevegelse, handling og (høre)spill. En forutsetning for et slikt stoffskifte er en kunstnerisk prosess som også følger DUB-musikkens credo: Et band-team av musikere, skuespillere, billedkunstnere, animatører og lyddesigner arbeider inn mot det samme – her: Leviathans tilstander av unntak – men på ulike måter, og også til ulik tid. Alt og alle er ikke nødvendigvis til stede alltid, hverken i prøveprosess eller i forestillings-miksen, men alt og alle arbeider altså inn mot det samme. Som i den klassiske DUB-miksen gjelder også her at ulike innganger kan gi ulike perspektiver, og ulike perspektiver kan gi ulike erfaringer. Et øyeblikk i forestillingen, eller en uke i prøveprosesser, trer slagverket, slagverkeren og det perkussive i sentrum, for så å tre tilbake og gi plass til skuespillerens monolog eller filmteamets kortfilm. De vekslede konstallasjonene av mennesker og kunstgrep, de ulike versjonene av

det tilsynelatende samme, det møysommelige (regi)arbeidet med å teste og å reorganisere en miks av forskjellige stemmer og innganger, balansere 'live' mot innspilt, dokument mot fiksjon, bass mot klassisk gitar, gir den sceniske DUB-en mulighet til å gå i dybden, perfektionere sine samspill-strategier og finsikte sine aksjoner.

Falske motsetnader: Audition-scener¹

(Om)grep i drift

Frå det vart introdusert for offentlegheita av Hans Thies-Lehmann for femten år sidan, har ordet postdramatisk vandra langt, og bidrege til mykje – både begeistring, forvirring og (ikkje minst) frustrasjon. Men at eit omgrep som det postdramatiske stakar ut i polemisk konflikt, ligg i slike omgrep sin natur: Ved å rykke seg laus frå – og avgrense seg mot – det dramatiske, posisjonerer det seg òg mot noko som altså skal vere ‘tilbakelagt’, ‘over’ og ‘forbigått’. Samstundes bidreg sjølve ordet om noko postdramatisk til (omvendt) å identifisera noko nettopp *som* dramatisk. Slik, med eit rykk, skapast det av «motparten» ei samtenking av det som av mange til no har vorte oppfatta som motsetnadsfylt, sprikande og vesensforskjellig. Gjennom å identifisere noko som postdramatisk, manar ein med andre ord fram eit nytt blick på ‘det andre’, det som då altså *ikkje* er postdramatisk. Gamle skiljelinjer vert viska ut, tilsynelatande fiendar slått i hartkorn og gjort til representantar for eitt og det same; så å seie det forelda dramatiske.

I den første fasen etter sjøsettinga av dette omgrepet, provoserer det postdramatiske difor fram ei produktiv uro, konflikt og kontrovers, langt inn i teateraktørane si mest grunnleggjande sjølvforståing. Og sjølv om dette for mange er problematisk, er det – trur eg – naudsynt. For det er ikkje til å komme utanom at Lehmanns omgrep ikkje kunne vunne om seg så raskt, hadde det ikkje råka samtida så treffsikkert. Som så mange vellukka omgrep evnar det å røre ved noko, bringe til uttrykk- eller

¹ Ein versjon av denne etyda var publisert på nettstaden www.scenekunst.no 2014.

språksetje noko som alt er i rørsle som eit sosial-estetisk straumdrag i kunsten og i samfunnet kring. Femten år etter, er det langt enklare å sjå Lehmanns grunnleggjande poeng: nemleg at noko fundamentalt faktisk *hadde skjedd* i internasjonal scenekunst utover frå sist på 1970talet og utover mot 90-talet; noko som ikkje lenger let seg identifisere etter gamle omgrep om teater som dramatik, og heller ikkje let seg innordne i dramatiske reglar og faste normer for god og dårleg teaterkunst. Slik eg les Lehmann, er omgrepet om det postdramatiske (i alle fall i byrjinga) meint *beskrivande*; altså ikkje først og fremst at noko *bør* skje i teatret, men at faktisk noko *har skjedd*, og at dette noko ikkje lenger vert femna om gjennom omgrepet «dramatisk».

For i 1999 hadde Bob Wilson for lengst snudd teaterhierarkia på hovudet og vist – for fleire enn dei som var innvigde i den tradisjonsrike avantgarden – at lys, rørsle og scenografi med hell kunne spele hovudroller på tyske, franske og amerikanske hovudscener. Forfattaren Heiner Müller hadde rukke å demonstrere at teatertekst ikkje trong vera identisk med dramatik, og på Wiens største scener hadde den vellukka alliansen mellom regissøren Einar Schleef og den organist-utdanna forfattaren Elfriede Jelinek gjort tekstblokker og massekor vidt kjende. Skal ein no – femten år etter – skaffe seg eit adekvat grep om det postdramatiske, må ein ta opp i seg dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske. Med andre ord trur eg at det produktive ved omgrepet ikkje lenger først og fremst ligg i lausrivinga frå, og i polemikken mot det dramatiske regimet eller regelsettet, men i det å kunne innhente dette dramatiske som *material*, eller byggjeklossar for det postdramatiske teateret sjølv!

– *Jeg er redd jeg har mistet deg litt. Beklager, men nå er jeg ute.*

Så kvifor sa du ikkje det før?

– *Jeg ville ikke stoppe deg. Du var liksom endelig kommet i flytsonen.*

Kvar – nøyaktig – fall du av?

– *I inngangen til dette siste; overgangen med det dialektiske. Akkurat den virker litt vag, ja rett og slett litt uklar.*

Kanskje den er det òg! Men om du gjev meg i alle fall nokre skarve minutt til å få rydde opp?

–(stille)

Takk. Eg trur altså at eit postdramatisk teaterarbeid heller enn først og fremst å posisjonere seg mot det dramatiske, no er komen til eit punkt der ein langt meir konsekvent kan gjere nytte av innsikter, teknikkar og arbeidsformer som er henta i – og frå – dette dramatiske «regimet». Forstå meg rett; å posisjonere seg er framleis heilt naudsynt når det gjeld å fri seg frå, og samstundes halde stand mot, konserverande krefter som over hundreår har kunne smi teater, teaterinstitusjonar og utdanningar i sitt bilete. Å yte aktiv motstand mot eit godt olja teaterapparat, ofte med automatiserte kategoriar og refleksar for kva ein teatertekst *er*, kva ein god skodespelar *er*, kor lang ein leseprøve skal *vere*, når lyset eller musikken *skal* inn osv., er framleis minst like viktig. Men sjølv om faren for ein dramatisk reaksjon, altså eit tilbakefall i retning fortida, er fullt ut tenkjeleg og jamvel har sterke protagonistar, trur eg likefullt at det postdramatiske, i alle sine fasettar og med alle sine manifestasjonar (frå Volksbühne i Berlin til Wooster Group i New York – for å ta dei eldste klisjeane), har feste nok til å ta seg vidare.

– *En kan godt velge bort Twitter, men en kan ikke fornekte at det fortsatt eksisterer. Er det noe sånt du mener?*

Gjerne det. Eller som italienaren Machiavelli hevda: ‘Det etablerte står langt tryggare enn det heilt nye!’ 1990-talet kjem ikkje attende, det gjer heller ikkje seremoni-estetikken frå opninga av Lillehammer-OL, eller for den saks skuld ei blind tru på ein «rett» teater-metode. Det postdramatiske – både som omgrep og kunstnarisk uttrykk – er så pass godt fundert (ja, kall det gjerne konsolidert) at det ikkje lenger let seg forneakta. Heller ikkje her hos oss! Og det er her det no ligg eit slags momentum for å kunne ta steget vidare.

– *Så derfor altså dette med en «dialektikk mellom det dramatiske og det postdramatiske.»*

Akkurat!

–Sorry, men for meg blir det fortsatt i overkant abstrakt.

Eg ser den! Men det «abstrakte» er jo berre ein måte å nærme seg på; ein måte å prøve å freiste nå fram til noko konkret på. Abstraksjonen er jo òg ein praksis. Eg.. nei, ta heller ein kikk på dette:

*You're still here?
I came back.
I thought that's what you wanted.
Nobody wants you here!
Really?
My parents are right upstairs!
They think you've left.
– So ... surprise ...
– I can call them ... I can call my dad ...
But you won't ...
If you're trying to blackmail me ...
it's not going to work.
You're playing a dangerous game here.
You know what I want ...
it's not that difficult.
Get out!
Get out before I call my dad ...
he trusts you ...
you're his best friend.
This will be the end of everything.
What about you?
What will your dad think about you?
Stop! Just stop! That's what you said
from the beginning.
If I tell what happened ...
they'll arrest you and put you in jail.
so get out of here before ...
Before what?*

Before I kill you.

Then they'd put you in jail.

Then I cry, cry, cry, and

then I say with big emotion:

"I hate you ... I hate us both!"

Kva les du dette som? Eg meiner, ikkje berre når det gjeld innhaldet, men og sjølve oppsettet, ja – og språktonen?

2 http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/mulholland-drive-script-transcript-lynch.html

Falske motsetnader: Brandos relevans¹

Fekk du sett på den vesle teksten over?

–Ja.

Fint! Om eg – som lesar – freistar følgje dei første impulsane mine, er det her dei korte setningane og den fortetta, intime dialogen eg fester meg med. Dialogen er enkel, ja, på grensa til banal. Som om den er meir eller mindre direkte avtrykk av ein enkel levd situasjon, ikkje av ein kunstnarisk konstruksjon eller plan. Det kortfatta og antydande inviterer likevel til dramatisk fortetting. Tonen er einskapleg, det same er situasjonen. Her er ingen ytre kommenterande instans, ingen forteljar, ikkje noko underleggjerande brot som forstyrrar det dramatiske.

–Sikkert ikke, men jeg opplever den likevel som temmelig platt!

Ja, og det er jo – ja, for å parafasera naturalistane frå 1880-åra – ofte sjølv livet òg! Ein ting er i alle fall sikkert: Les ein dette som teatertekst, er det så langt frå det postdramatiske – til dømes frå ein stilisert Heiner Müller, ein monumental Elfriede Jelinek eller ein monologisk René Pollesch – ein i det heile kan komme. Den er openbert ikkje hundre år gammal, men like fullt er det som om den innfrir den mest radikale naturalismen sine krav til ein lukka dramatisk situasjon med ‘verkelege’ menneske, ‘verkeleg språk’, i ‘verkelege’ situasjonar. Forresten. Kva trur du, ja med din bakgrunn, om denne? Er den – som dei seier – spelbar?

¹ Ein versjon av denne etyda blei publisert på nettstaden www.scenekunst.no 2015.

–Som teater, mener du?

Ja, til dømes.

–Absolutt. Hvor er den fra?

David Lynch, filmregissøren: *Mulholland Drive*, frå 2001.² I *Mullholland Drive* går kritikken av det «kvasi-naturlege» gjennom naturalismen!

–Det siste må du nesten utdype litt!

Lynch sin kritiske ambisjon fordrar her ein nærast perfekt bruk – og handsaming – av det han som forfattar og regissør vender seg kritisk mot: For å bryte med Hollywood sin strategiske ‘ego-produksjon’, for altså å trenge bak og synleggjere det manipulerande, både som kunststrategi og som levesett, treng han nettopp kunnskapen og den teknisk-estetiske kompetansen som ligg i dette, kall det gjerne kunst-regimet. Det doble ønsket om å *trengje bak* ved å *gjere bruk av* ligg altså til grunn for valet av kunstnariske parameter, frå (type)casting til narrativ. Men han gjer ikkje dette ved å lage eit meir eller mindre naturalistisk drama i Hollywood-stil. Han adapterer altså ikkje heile pakka av produsentskapte konsumentkrav, altså det «logiske» systemet av compatible teikn og opptrakka kunstgrep som utgjer filmindustriens «sunne fornuft». Nei, det Lynch her gjer, er å kalkulere nøye dei ulike dramaturgiske parametrane opp mot kvarandre, for så å setje dei kritisk inn i forhold til kvarandre.

–Men kunne han ikke her like så godt avvist hele Hollywood-pakken? Jeg mener, prinsipielt, litt slik jeg forestiller meg at Theodor Adorno – du vet Frankfurter-filosofen og «blod-modernisten» fremfor noen, ville ha argumentert? Noe i retning av: En radikal avvisning, ja avfeining, er eneste vei ut for å unngå å bli forgiftet av det du vil kritisere?

Du, Adorno kjenner eg berre sporadisk, så der må eg nok melda pass. Men det verkar uansett som om det eg argumenterer for, er ein helt

2 <http://www.lynchnet.com/mdrive/mdscript.html>

annan strategi. Å berre, som du seier, på prinsipielt grunnlag avvise noko som forgifta, tilbaketogt eller irrelevant, er nettopp det motsette av den dialektikken eg snakkar om! Her, ta ein rask kikk på skodespelararbeidet. Denne linken bør vere operativ: <https://www.youtube.com/watch?v=fKM8zdG1a9Q>

For meg i alle fall er det springande punktet det plutselige brotet, kall det gjerne det refleksive eller underleggjerande, som inntreff idet kamera her flyttar seg ut slik at scena vert avdekkja nettopp *som ei audition-scene framfor kamera*. Denne verknaden er heilt og fullt bestemt av kvaliteten i den dramatisk-naturalistiske spelescena som går føre. Det er altså ikkje her det gjennomgåande refleksive eller distanserte, og heller ikkje det gjennomgåande dramatisk-naturalistiske, som i og for seg gjer denne sær-eigne spaninga mogleg, men nettopp den minutiøse montasjen *mellom* to grep; to dramaturgiske modular *innanfor* eitt og same konsept. Og like viktig; for å kunne skape denne spaninga må så vel det refleksive nivået som det dramatisk-situasjonelle *fungere på sine egne teknisk-kunstnariske premiss!* Dialektikken mellom det refleksive og det dramatiske finn altså sin føresetnad i ein dialektikk i teknikk og handverk. Følgjer du meg?

–Jeg tror i hvert fall det. Og i så fall nytter det ikke bare å posisjonere seg mot, eller avfeie denne typen kunnskaper og ferdigheter som tilbaketogte eller mer eller mindre fossile dramatiske stadium.

Akkurat! Lynch avviser nettopp ikkje det potente og essensielle ved ein filmestetikk og ein inngang til skodespelararbeidet som heilt sidan Marlon Brando og James Dean har trekt til seg dei største talenta, som igjen trekker til seg ei heil verd av tilskodarar – oss inkludert! Nei, han veit å gjera seg nytte av dette. Men når han gjer det, gjer han det altså *refleksivt*: Han løyser med andre ord teknikken nennsamt ut frå sine tvilsame ideologisk-estetiske føresetnader, og vender desse teknikkane og innsiktene kritisk mot denne ideologien sjølv. Han godtok med andre ord ikkje «metode-guruen» Lee Strasbergs menneske- og kunstsyn, men gjer seg likefullt nytte av strategiar, øvingar og arbeidsformer som han som regissør reint praktisk ser kan føre fram – det vere seg Stella Adlers ‘complete

absorption', Sanford Meisners 'repetisjons-øvingar' eller Lee Strasbergs 'privatisering' av skodespelarens arbeid med seg sjølv og sitt eige emosjonelle minne. Ja, sjekk til dømes her:

<https://stellaadler.com/about/core-beliefs/>

<http://www.completeactorstraining.com/about.html>

eller her <http://www.methodactingstrasberg.com/>

... eller forresten, ikkje gjer det akkurat no! Sjå heller først slutten av audition-scena ovanfor ein gong til!

<https://www.youtube.com/watch?v=fKM8zdG1a9Q>

For å få til dette føreset altså Lynch (samtidig som han utnyttar) det spesifikke virtuose ved amerikanske metode-teknikkar, for igjen – dramaturgisk – å vinna ut over Hollywood-industriens fetisjering av autentisitet!

–Som skal bety?

Ei manipulerande og tvers gjennom strategisk sfære, der dramaet bak scena eller settet oftast er langt meir interessant (og verkeleg) enn scena dramaet utspelar seg på.

–Er det din analyse av dette?

Ja.

–Vet du om han er enig i interpretasjonen?

Han?

–David Lynch!

Sikkert ikkje. Det spelar heller inga rolle.

Dokumentet som (inn)grep¹

(Hei.) Jeg sitter her med et dokument, datert mars 2012, som forteller oss at dokumentarismen er gått ut på dato. Og jeg siterer:

Dokumentarisme var en tendens. (...) Dokumentarisme (...) var også kunstnerisk interessant. Det er ikke overraskende at det kommer til Norge nå, men vi må være på alerten i forhold til å skape trender og ikke bare være med på dem i ettertid.

Jeg siterer nå – det lover jeg. Men som du – som lytter – vet: Ethvert sitat er tatt ut av sin sammenheng. Også dette. (Så er du advart.)

- (opptak:)

(Hei.) For to år og fire dager siden – ganske nøyaktig – leste jeg inn følgende melding:

«(Hei) Jeg sitter her med et dokument, datert mars 2012, som forteller oss at dokumentarismen er gått ut på dato. Og jeg siterer: 'Dokumentarisme var en tendens. (...) Dokumentarisme (...) var også kunstnerisk interessant. Det er ikke overraskende at det kommer til Norge nå, men vi må være på alerten i forhold til å skape trender og ikke bare være med på dem i ettertid.'

Jeg siterer nå – det lover jeg. Men som du – som lytter – vet: Ethvert sitat er tatt ut av sin sammenheng. Også dette. (Så er du advart.)»

¹ Teksten baseres på en presentasjon (audiovisuell monolog) på Hordaland Kunstsenters utstilling *The Structure and Properties of Matter* (2014), og står også i dialog med min tekst *Rhetoric and counter-rhetoric in Almenrausch – a radio hearing* (i «Monsters of Reality», utgitt av Siri Forberg/The Danish National School of Performing Arts, November 2013).

Mars 2014

1920-årene, tiåret etter den første av de to altomfattende krigene: Problematismen av dokumentet slår inn i kunsthistorien omtrent samtidig med at fetisjeringen av dokumentet skyter fart. Sett fra mitt ståsted – fra teateret – er det to dominerende tilnærminger: På den ene siden: en akutt trang til å penetrere kunst med virkelighet, til å motstå løgnen, avsløre illusjonen, stikke hull i overflaten, konfrontere dem som flykter unna og søker tilflukt i estetikken. Den tyske regissøren og dokumentaristen Erwin Piscators diagnose legger tidlig grunnlaget for en scenekunst hvor dokumenter, plansjer, tall og foto kontrasterer teaterillusjonen:

Min tidsregning begynner den 4. august 1914.

Fra da av stiger barometeret:

13 millioner døde

11 millioner krøplinger

–50 millioner soldater som marsjerer

—6 milliarder skudd

—50 milliarder kubikkmeter gass

Hva er da «personlig utvikling»? Ingen utvikler seg da «personlig». Da er det noe annet som utvikler ham.²

På den andre siden: dem som føler på symptomet, men mistror Piscators dokumentariske «virkelighetsstrategier». Tidlig ute er Piscators unge dramaturg, siden verdenskjent dramatiker og regissør, Bertolt Brecht:

For Piscator var teateret et parlament og publikum en lovgivende forsamling.

(...) Istedetfor en representants tale om visse uholdbare sosiale forhold, stod en kunstnerisk kopi av disse tilstandene.³

Spenningen mellom dokumentaristen Erwin Piscator og Bertolt Brecht rører allerede her et motsetningsforhold med avgjørende relevans for en kunstdiskurs av i dag: Hvor ligger de estetiske virkelighetsstrategienes potensial, og hvor er deres slagsider som kunstgrep? Hvor ligger den

² Erwin Piscator: *Von der Kunst zur Politik, Die Welt am Montag, 1927* (min oversettelse).

³ Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Werkausgabe), Hrsg. v. Suhrkamp-Verlag im Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967. Band 15, s. 290) (min oversettelse).

produktive konfrontasjonen, og hvor står vi bare overfor en reproduksjon av gitt virkelighet?

Som regissør og oversetter arbeidet jeg intensivt opp mot (re)konstruksjonen, utgivelsen⁴ og uroppførelsen av Brechts ufullførte «Fatzer-fragment».⁵ Disse fragmentene står for meg som et tidlig grensesnitt – en demarkasjonslinje inn mot selve forestillingen om et mulig virkelighetsdokument: Den unge Brecht leser tidlig på 1920-tallet en avisnotis om fire døde tyske desertører som etter første verdenskrig skal ha blitt funnet i en leilighet i den vesle byen Mülheim an der Ruhr. Hva håpet de fire på, hvorfor var de sammen, og hva utløste det fatale slutt punktet? Mediene – med sine fotografer og journalister – refererer hendelsen, men ingen kan dokumentere det avgjørende: Hva skjedde egentlig? Det vesentlige kan altså her nettopp ikke fotograferes eller rapporteres. Det må – som Brecht tar konsekvensen av – diktes opp; enten man vil det eller ikke. Hans fragmenterte forslag til to kor – som motsier hverandre – gir oss en ledetråd, her i min oversettelse:

Men da alt hadde skjedd var det
uorden. Og et værelse
som var fullstendig rasert, og der inne
fire døde menn og
et navn! Og en dør hvor det stod
uforståelige ting.
Dere, derimot, ser nå
det hele. Alt som skjedde, for vi
har satt det opp igjen,
i tiden etter nøyaktig
rekkefølge og på nøyaktig rett plass og
med nøyaktig de samme ordene, som
falt. Og hva enn dere måtte se, til

4 Bertolt Brecht: *Fatzer*, oversatt og med innledning av Tore Vagn Lid, Spartacus, 2012.

5 Med Transiteatret-Bergen, i samarbeid med Festspillene i Bergen/Nationaltheatret i Oslo (2012). (Vi vet ikke hvorfor Brecht ikke ble ferdig med Fatzer-prosjektet. Men i dødsboet til den tyske dramatikereren lå rundt 500 sider, stort sett usammenhengende, datert sprangvis mellom 1926 og 1931 og ordnet i fire mapper som forfatteren mente på en eller annen måte hørte hjemme under hans utallige planer om et ferdigstilt Fatzer-stykke.)

slutt vil dere se hva vi så:
 Uorden. Og et værelse
 som er fullstendig rasert, og der inne
 fire døde menn og
 et navn. Og vi har satt det opp igjen slik at dere skal avgjøre
 gjennom å tale ordene
 og å høre på koret
 hva som egentlig foregikk, for
 vi var uenige.⁶

At koret – de som refererer – altså her advarer oss mot sitt eget «referat», er et underliggjørende⁷ grep som flytter betrakterens fokus mot det aktivt inngripende ved selve «dokumentasjonsakten» og rykker den ut fra et skinn av nøytralitet. Settet av valg som går forut for dokumentet, viser det dokumentariske grepet, nettopp som (*inn*)*grep*: Hva blir til dokument? Hvem avgjør dokumentet? I hvilket medium framstilles dokumentet – og i hvilken (dramaturgisk) sammenheng? For hvem? Hvor lenge, og hvor mye presenteres, og så videre. Hva er forskjellen mellom det leste og det oppleste? Slik er dokumentet ikke bare et produkt av/fra virkeligheten, men det er i seg selv virkelighets-*produktivt*; som inngripende handling skaper det ny virkelighet, omdefinierer, uthever, skjer på bekostning av, og så videre.

Det dokumentariske vender tilbake – men hvorfor?

Forvillet man seg inn på et nachspiel på 1990-tallet, og var så uheldig å havne i en diskusjon, kunne man være temmelig sikker på en ting: Alle rundt bordet insisterte på å være ordstyrer – ingen ville ha ordet. I en postmoderne verden hvor virkeligheten i seg selv var løst opp i uoverskuelige lag av fiksjon, hadde dokumentet med sin henspilling på virkelighet liten eller ingen plass, slik heller ikke begrepet «politisk teater» hadde det. 2000-tallets gradvise bevegelse mot nye virkelighetsstrategier står på

6 Bertolt Brecht: *Fatzer*, oversatt og med innledning av Tore Vagn Lid, Spartacus, 2012. s. 25–25.

7 I Brechts betydning av ordet «Verfremdung». (Ordet er ofte misvisende oversatt til norsk med «distansering» eller «fremmedgjøring».)

mange måter kontrapunktisk til dette: En gjenoppliving av strategier og tilnæringsmåter som teorier fra 80- og 90-tallet nærmest hadde begravet, slo til og presset seg til slutt vei inn på samtidskunstens arenaer. Ord som «dokumentarteater», «ny-dokumentarisme», «ikke-spill», «(ny)-autentisitet» og «hverdagseksperter» utgjør bare noen få innovasjoner i de siste årenes utvidelse av vokabularet. I mangfoldet av såkalte virkelighetsstrategier skjer samtidig en pulverisering av dokumentar-begrepet som gjør en kritisk diskurs vanskelig. For hva snakkes det egentlig om når det i dag – som i sitatet ovenfor – snakkes om «dokumentarisme» og dokumentarisk «vending»?⁸ Hva er det som dokumenteres, og hvorfor?

Fra naturen som dokument til dokumentets natur: Problemet med en «naturalistisk dokumentarisme»

Og jeg sa til meg selv: 'Kunst = Natur - X' (...) Det er dette det handler om!

(Arno Holz)⁹

Slik ordet «natur» i tråd med den «klassiske» naturalismen forespeiler oss en tilgang til noe endelig, avklart og objektivt, kan det ved første øyekast hefte en tilsvarende optimisme ved ordet «dokument». Slik kan Erwin Piscators klassiske montasjer mellom kunsten og virkeligheten utenfor sies å finne et tilsvarende svar i den «klassiske» naturalismens program. Ankepunktet – både mot naturalismen og den tidlige dokumentarismen – er påstanden om en naiv tiltro til «tingen i seg selv». Der den marxistiske filosofen (og Brecht-kritikeren) György Lukács støtter sin naturalisme/dokumentarisme-kritikk på Hegel ut fra en revitalisering av begrepet 'andrenatur' ('Zweitenatur'),¹⁰ kan Brechts uavsluttede Fatzer-prosjekt leses som en

8 Eksemplarisk her er oppslag som i den sveitsiske stor-avisen Tages Anzeiger, datert 28.2.2012: «Teatret har tatt farvel med 'fun' og 'trash'. Istedenfor valser dokumenter og diskurser inn over scenen. Det politiske vender tilbake.»

9 Arno Holz: «Die Kunst. Ihr Wesen und Ihre Gesetze», i: *Theorie des Naturalismus*, Reclam, s. 172 (min oversettelse).

10 For eksempel i György Lukács: «Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik». Luchterhand, Neuwied 1963, S. 61ff.

tidlig dekonstruksjon av «fakta-genren» og «avis-dokumentarismen».¹¹ Det er en slik 'positivistisk' tiltro, så å si til dokumentets natur og til naturen som dokument, som også i dag fort kan hefte noe utilfredsstillende ved «dokumentar-genren». Utover en slik positivismekritikk revitaliseres også et annet «klassisk» problem ved en slik form for «naturalistisk dokumentarisme»: Den klassiske naturalismen startet altså som protest, men endte i reaksjon. Sagt polemisk satset man så mye på å dokumentere virkeligheten at det kom i veien for mer grunnleggende forståelse og dypere forklaring. «En som lar en stein falle, har ennå ikke oppdaget fall-lovene. Det har heller ikke den som med nøyaktighet beskriver steinens fall», argumenterer Brecht i sin *Dialoge aus dem Messingkauf*.¹² Eller for å oppjustere kritikken: Å beskrive en junkies fall til jorden er langt fra det samme som å forstå *hvorfor* en junkie faller til jorden. Slik hefter det historisk – som nå – noe naivt og essensialistisk ved en overdreven tiltro til «virkelighetsdokumentet»; en naivitet som fort kan vendes stigmatiserende og dermed passiviserende tilbake mot selve begrepene «dokumentar» og «dokumentarisme».

Med de siste årenes dokumentariske vending i mente synes det idealtypisk å åpne seg to (i hvert fall tilsynelatende) motstridende ambisjoner: Der den ene, i tråd med den klassiske naturalismen, søker (om enn varsomt) etter ny autentisitet – et nytt og sikkert utgangspunkt, så å si post-postmodernismens destabiliserte fiksjonslag – lar den andre seg forstå i forlengelsen av det postmoderne, nettopp som en videreføring av en estetisering hvor også hverdagsobjekter og tilsynelatende harde fakta dekonstrueres. Innvendingene knyttet til en naturalistisk dokumentarisme vil da omvendt kunne finne tilsvar i kritikken av det «ny-dokumentariske» utelukkende som en apolitisk og passiv fortsettelse av postmodernismen. Og nå høres allerede kritiske stemmer: Hvor noen her ser en «trend» som

11 Et særegent trekk ved korets tiltenkte rolle i Fatzer-fragmentet, er nettopp at heller ikke dette sitter på noen sannhet om «den historien vi skal få se», men ber oss innledningsvis om å være varsomme med den framstillingen som gis, fordi – som koret innrømmer – det var internt uenig i sin egen framstilling av sakskomplekset. Slik kan ingenting tas for gitt av det som sies/synges på scenen. Heller må hver framstilling, hvert dilemma tas stilling til av den enkelte som er til stede. På denne måten problematiserer Brecht så tidlig som 1926 en gryende fordring om «avis-dokumentarisme», som åpnet seg i spennet mellom kunsten og en ny medieindustri.

12 Bertolt Brecht: «Dialoge aus dem Messingkauf», Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1971, s. 27.

allerede er på vei til å gå over, advarer andre mot et estetisk blindspor, egnet til å undergrave kunsten som politisk mulighet.¹³ Faren med dette er at selve diskursen om det «dokumentariske» fryser fast og passiviseres i en dikotomi hvor «ny-autentisitet» står mot «dekonstruksjon».

Forsøket *Almenrausch* - En Radiohøring

Almenrausch – En Radiohøring (2011)¹⁴ ble skrevet over tre etapper som et partitur for båndspillere, skuespillere og orkester. Ambisjonen var en slags psykoanalyse av norsk krigshistorie, et forsøk på å hente fram og artikulere de såkalte krigskommunistenes historie, altså den delen av motstandsbevegelsen som falt i skyggen av et fåtall glorifiserte norske krigshelter. Nærmest tilfeldig hadde jeg kommet over flere titalls timer med gamle opptak, gjort privat på 1970-tallet. Her, nedstøvet og uhørte lå stemmene til de glemte partisan-krigerne, de som fra å bli hyllet som krigshelter i 1945 ble fortiet, fornektet og motarbeidet fram til sin død. Stikkord ble: kampen om krigen, og mer overordnet, kampen om historien. En kamp som i siste instans også avgjør vår kollektive hukommelse, og dermed preger verdensbildet til hver og en av oss. Materialet var enormt, fragmentert og ikke på noen måte systematisert. Som dramaturgisk strategi valgte jeg *høringen*, det vil si den formen for offentlig utlufing som ofte finner sted etter en stor katastrofe. Målet med en høring er nettopp å la enkeltaktører komme til orde med sin versjon av en historie eller en hendelse. Strategien her ble å posthumt konstruere den høringen som aldri hadde funnet sted, plassere den i det offisielle Norges strålings-senter, NRK, og samtidig gjøre dette til en dissekering av de maktfigurene som styrer vår historiefortelling.

13 Eksempelvis her er diskusjonen i kjølvannet av den tyske regissøren og teaterlederen Thomas Ostermeiers kritikk av det han ser som et «postdramatisk vendepunkt» i nyere scenekunst. I et mye sitert innlegg hevder Ostermeier at «die post-dramatische Wende» i realiteten er å anse som «Den kapitalistiske realismens affirmative estetikk» (*Die affirmative Ästhetik des kapitalistischen Realismus*): «I den neo-liberale verdens doktrine kan de som profiterer på denne nye trosretningen, ikke ønske seg mer enn påstanden om at det ikke lenger finnes skyldige, og at alt er for komplekst og fragmentert til å utpeke ansvarlige» (*Text-Kritik. Sonderband «Zukunft der Literatur»*, München 2013, s. 42–50).

14 Tore Vagn Lid/NRK Radioteatret 2011–12.

Høringens dialektiske logikk: Ut av dikotomien?

Betraktet dramaturgisk er høringens form motsetningsfylt. Den representerer i seg selv ingen egentlig dramatisk form, men har til gjengjeld ofte et svært dramatisk innhold. Når høringen skjer etter en katastrofe, en stor ulykke eller en krise, står det alltid mye på spill – ikke bare for enkeltpersoner, men også for samfunnet som helhet. Tenk bare på Alexander Kielland-ulykken eller 22. juli. Det som slo meg med alle disse opptakene av gamle partisankrigere, var motsetningene, inkonsekvensene og spenningene mellom de ulike opptakene og de ulike stemmene, med andre ord spenningen mellom dokumentene. Ulike stemmer snakket ulikt om samme hendelse. Historier motsa hverandre. Fakta motsa fakta. Men høringen som (dramaturgisk) form åpnet nettopp opp for disse brytningene og motsetningene og presset fram helt nye dramatiske spenningsflater. Høringens idé er jo nettopp en sammenstilling av høyst subjektive stemmer og forklaringer. Hvem som snakker sant og usant, får vi aldri vite, men i brytningen mellom historiene – i det faktum at to historier eller stemmer kolliderer i samme rom – oppstår en helt ny type sannhet. Slik er det altså ikke dokumentene i seg selv, men det konfliktfylte møtet mellom dem som er radiohøringens egentlige objekt, eller dokument.

Med sin respektfulle kritikk av Karl Marx blir det et ledemotiv for den tyske sosiologen Max Weber å minne om at det å oppgi forestillingen om «Én stor Historie» ikke betyr det samme som å underminere eksistensen av flere sameksisterende historier og sosiale data. Heller ikke betyr dette å underminere eksistensen av objektive relasjoner *mellom* disse historiene og dataene. Det siste poenget lar seg belyse med referanse til høringsformen: Dersom to individer – to subjekter – forteller motstridende versjoner av den samme hendelsen, vil motsetningen i seg selv utgjøre en objektiv relasjon. Dette er viktig, fordi det overskrider motsetningsforholdet mellom klassisk relativisme (subjektivism) og en marxistisk-idealisk forestilling om den endegyldige «sannhetssyntesen», present både i 20-tallets og i 60–70-tallets politiske teaterstrømninger. Samtidig kan en slik tankefigur bidra til å motvirke et spenningsforhold mellom det

«dokumentariske» og det «estetiske», som for lengst har begynt å gjøre seg gjeldende innenfor en europeisk kunstdiskurs.

Relasjonslogikken og dokumentets dialektikk

For hva er egentlig dokumentert? Finnes dokumentet som noe bestemt eller gitt? Fra en av hans studenter, forskeren og psykologen Helge Holgersen, hørte jeg historien om hvordan den norske psykiateren og tvilling-forskeren Einar Kringlen (1931–) i sine forelesninger på 80- og 90-tallet tok et oppgjør med en av psykiatriens (og psykologiens) mest brukte variabler, nemlig det å ha ‘vokst opp i samme familie’. Argumentasjonen kan oppsummeres på følgende måte: En familie består for eksempel av en bror, en søster, mor og far. Men – og dette ble Kringlens argument: Gutten og jenten vokser ikke opp i samme familie, fordi gutten vokser opp med en mor, en far og en søster, mens jenten vokser opp med en mor, en far og en bror. For dem er det to helt vesensforskjellige familier. Poenget er at relasjonene er kvalitativt forskjellige: Jenten står overfor relasjonen bror–mor–far, mens gutten står overfor relasjonen søster–mor–far. Det samme gjelder også for det dokumentariske materialet som inngår i et kunstnerisk prosjekt som *Almenrausch*. Relasjonen mellom dokumentet og den sammenhengen det står i, vil nettopp bestemme hvordan dokumentet oppfører seg; ja mer enn det, vil bestemme hva dokumentet er. Det er dette jeg kaller dokumentets dialektikk. Jeg lar ofte det samme fragmentet, om det er klanglig, tekstuert eller visuelt, inngå i dramaturgiske variasjoner, slik at det stadig kommer tilbake, men hele tiden i nye relasjoner.¹⁵ Det som skjer, er at konteksten endrer tema, og tema endrer konteksten. Ut fra denne logikken blir det også umulig å snakke om at et dokumentarisk stoff er «oppbrukt», og dermed at dokumentarisme og dokumentarteater er noe utdatert. Slike uttalelser, hvor og når de enn måtte komme, motbeviser egentlig seg selv ved at nettopp

15 De historiske dokumentene i *Almenrausch* utsettes slik for den samme dramaturgiske strategien som Johann Sebastian Bach brukte i sin mektige *Passacaglia* i c-moll, hvor ett bitte lite tema møter 21 radikalt skiftende kontekster i løpet av ca. 18 minutter.

deres utsagn i neste omgang lar seg dokumentere, og kan gis nytt liv og ny betydning i nye dokumentariske sammenhenger.

Retorikk og mot-retorikk: En «retorisk dokumentarisme»

Almenrausch kunne og ville ikke innfri kravene fra en naturalistisk dokumentarisme. Derimot gikk arbeidet i motsatt retning; nemlig å sette inn en form for mot-retorikk – eller retoriske kontrapunkt – mot den retorikken som i tiårene etter krigen skjøv partisan-krigerne inn i en skyggetilværelse som har vart fram til vår tid.

I 1957 holdt den daværende norske statsministeren Einar Gerhardsen sin mest beryktede tale på Arbeiderpartiets landsmøte på Kråkerøy. Her gikk han til frontalangrep på sine tidligere partikamerater i det som nå var blitt Norges Kommunistiske Parti, og åpnet for en norsk «kommunistprosess», ikke ulik den prosessen som ble rettet mot antatte kommunister av senator McCarthy i USA noen år før. På mitt søk gjennom arkivene fant jeg ingen opptak av den opprinnelige talen. Derimot fant jeg et radioopptak fra slutten av 1970-tallet, hvor den da pensjonerte statsminister Gerhardsen – for lengst utropt til Landsfader – mimret om sin karriere i et portrettprogram på NRK. Her – flere tiår senere – leser han opp den samme talen. Gerhardsen siterer nå sin egen tale med lav stemme, tett på mikrofonen. Stemmen er mild, tonen forsiktig, vennlig. Spørsmålet ble: Hvordan bruke dette materialet i *Almenrausch – En Radiohøring*? Hvordan artikulere den kraften og virkningen denne talen faktisk hadde hatt på hundrevis av mennesker og deres familier helt fram til vår tid? Løsningen ble igjen en retorisk-kontrapunktisk strategi, hvor dokumentet (i dette tilfellet Gerhardsen, som på sine gamle dager altså siterer seg selv fra 1957) ble utsatt for tre musikkdramaturgiske strategier:

- For det første utstyrte vi Gerhardsens tale med et musikalsk kamppmateriale, et kommunistisk musikkstykke fra 1930-tallet. Slik ble kommunismens agitatoriske kraft her «omfunksjonert» til å hente fram den bakenforliggende brutaliteten i Gerhardsens tale. (Kall det gjerne den politiske underteksten.)

- For det andre tok vi i bruk ulike filter og komprimering av klang for å gjenskape den brutaliteten som nødvendigvis må ha vært i spill i 1957, da Gerhardsen sendte i vei sin Kråkerøytale gjennom gamle mikrofoner på et masse møte.
- Det siste vi gjorde, var å innføre ulike montasjer som gjennom lyd knytter Gerhardsens tale opp mot reelle og voldsomme taler, holdt av Gerhardsens kolleger i kampen mot kommunister og venstreo-orienterte sosialdemokrater. Montasjene gjorde det så å si mulig å omplassere Gerhardsen, dermed også flytte ham inn i uhørte, absolutt konstruerte, men ikke desto mindre virkelige sammenhenger.

Forsøket var med andre ord – ut fra musikalske parameter – å rive grunnen under den aldrende Landsfader Gerhardsens eget retoriske og strategiske forsøk på selvsensur idet han forsøker å mildne sin egen Kråkerøytale – retrospektivt. Ad kunstnerisk vei var håpet å kunne vekke til live den opprinnelige politiske potensen i Gerhardsens beryktete tale. Slik blir – mener jeg – det antidokumentariske, det vil si kunstgrepen, nettopp dokumentariske, fordi den kunstneriske manipulasjonen henter fram igjen en retorisk teatralitet som bevisst er forsøkt undertrykt. Slik kan også det realpolitiske slå gjennom den retoriske overflaten som Gerhardsen selv utstyrer talen sin med. Den aldrende statsministerens skjulte retorikk (hans forsiktige stemme, f.eks.) møtes her av en åpen teatral mot-retorikk; rent tekstdokument møtes av musikalske motstemmer, naturlig tale møtes av klanglig undertekst, forsiktighet blir fordekt brutalitet.

(Ut)dateringens dokumentariske paradoks

- (opptak)

(Hei.) Jeg sitter her med et dokument, datert mars 2012, som forteller oss at dokumentarismen er gått ut på dato. Og jeg siterer:

«Dokumentarisme var en tendens. (...) Dokumentarisme (...) var også kunstnerisk interessant. Det er ikke overraskende at det kommer til Norge nå, men vi må være på alerten i forhold til å skape trender og ikke bare være med på dem i ettertid.»

Jeg siterer nå – det lover jeg. Men som du – som lytter – vet: Ethvert sitat er tatt ut av sin sammenheng. Også dette. (Så er du advart.)

Så tilbake til innvendingene fra tidligere: Er dokumentarismen utdatert? Ut fra en relasjonell logikk – slik den kan sies å ha sine forutsetninger i Max Webers tenkning – er det ikke mulig å snakke meningsfullt om at et dokumentarisk stoff er «oppbrukt», og – i siste instans – at dokumentarisme og dokumentarteater er (eller eventuelt snart bør bli sett på som) noe utdatert. Slike uttalelser, hvor og når de enn måtte komme, motbeviser egentlig seg selv ved at nettopp også disse utsagnene lar seg dokumentere, og dermed virke refleksivt tilbake på det konkrete dokumentet utsagnet var ment å datere. Det som her må kunne kalles dokumentets dialektikk, viser seg altså i det øyeblikk et dokument som eksempelvis postulerer dokumentarteaterets endelikt, selv dokumenteres og monteres inn i kunstverket.

I en situasjon der trend-spotting og estetisk merkevarebygging er blitt styringsverktøy i samtidskunsten, vil det framover være helt avgjørende med et differensiert begrep om det dokumentariske. En fare ellers er at diskusjonen for og mot dokumentarisk kunst fort kan ende i falske motsetninger. Ut fra en forestilling som utelukkende ser dokumentar(isme) som uttrykk for en naiv søken mot autentisitet, er det mulig å tenke seg et scenario hvor det på (for) enkle premisser lar seg argumentere (og kuratere) til fordel for modernistisk tilbaketrekning, estetisering og «re-teatralisering». Som et åpnende kontrapunkt blir det da avgjørende å holde fram dokumentariske (virkelighets)strategier som det de er: åpne og flerstemte, både i tid og rom. Slik alle andre dramaturgiske grep kan settes inn til enhver tid, kan det bli viktig å minne om at også ulike dokumentariske strategier alltid vil kunne inngå i samtidskunstens dramaturgiske arsenal.

Kunsten å høre (sammen): *Almenrausch – visuell (sam)høring*¹

Kunsten å høre sammen

Jeg er, og har lenge vært opptatt av meningen bak de enkle ordene å «høre sammen».

Alle kjenner dem. De er noe selvfølgelig. Men det å knytte oss til noe eller til noen blir i denne urgamle sammenstillingen av to enkle ord knyttet opp mot det å høre: Vi hører altså til (noe), og vi hører sammen. Dessuten er vi flere enn én som hører, og når vi gjør det, så gjør vi det sammen, samtidig. Hvorfor heter det ikke heller å «se sammen» eller «sam-se»? Og hvorfor må det som skal høres, høres samtidig og ikke til ulik tid? Og har ikke dette nettopp også med det gamle ordet høring å gjøre? Med andre ord det begrepet vi bruker om de offisielle samlingene som finner sted etter store katastrofer eller ulykker? Ikke intervju, ikke pressekonferanse, ikke rettsak, men altså; høring?

Høring som sosial kontrakt: det auditive rommet

Jeg er, og har lenge vært fascinert av det gamle radioapparatet.

Fordi denne enkle høytteren – som medium – står i et underlig spenn mellom estetikk og opplysning, mellom det prosaiske og det dramatiske, og mellom formidling og kommunikasjon. Som audiovisuelt objekt inviterer selve apparatet oss til å ta plass *rundt* det. Denne scenografiske

¹ Teksten er del av programmet til forestillingen *Almenrausch – En audiovisuell høring #3*, vist på Mousonturm/Frankfurt Lab, mai 2018. Se/Hør utsnitt fra høringen, her: <https://vimeo.com/259151548>

invitasjonen ligger allerede avleiret i gamle talemåter: En «samler seg rundt radioapparatet», heter det. Og en «ser ikke på det», men «lytter til det», slik en ellers samler seg rundt noe eller noen som har noe å si oss, nettopp som et (mulig) fellesskap. Der skjermen i sitt vesen vil bli betraktet frontalt, i sentral-perspektiv, og dermed hindre at tilskuernes blikk kan møtes, inviterer radioapparatet eller høyttaler-lyttingen nettopp til møtepunkt; til blikk-kontakt, bevegelse og kommunikasjon. Den lyttende kontrakten åpner for å snu seg bort, se ned, gå rundt, gjemme hodet i hendene, se ut av vinduet, synge, stirre i taket eller sitte med øynene lukket.

Høyttaleren

Radioen eller høyttaleren står så å si i et mellom-rom, ikke bare som dette fysiske objektet vi kan samle oss rundt og lytte til, men også som en slags svevende ambivalens mellom «høy» og «lav», mellom «masse» og «elite» og mellom «nytt» og «gammelt». Også hørespillet har dette underlige mellomrommet i seg. Nettopp fordi det unndrar seg den visuelle informasjonen, fordrer selv det mest tradisjonelle radiodrama lytteren som visuell skapende (med)kunstner. Slik blir i realiteten all såkalt naturalisme, all «passiv» beskrivelse av virkeligheten, umuliggjort i og med hørespillet. Til dette er distansen for stor, virkemidlene for karrige og parameter for få. Lyden og høyttaleren vil uansett bare kunne gi oss spor, ansatser; en «grunnmur» som vi som lyttere må bygge videre på.

Hørespillet som konkret utopi

For meg er hørespillet blitt interessant kanskje av samme grunn som det har blitt marginalisert: I en samtidens «sann-tid» der pikslene, prosessorkraften og spill-grafikk aldri har stått nærmere å virkeliggjøre naturalismens våteste drømmer om $1 = 1$ representasjon, blir hørespillet til konkret motsats og kontrapunkt. Heller enn å *gi* oss virkelighet, *krever* det virkelighet. Heller enn å skape det virkelige *for* oss, krever det det virkelige *av* oss. Kanskje nettopp dette er lyttingens potensial som form? At vi altså kan bli minnet om noe som så mange, og så mye vil få oss til

å glemme? Og kanskje det er i denne påminnelsen at det (for en gangs skyld) blir meningsfullt å snakke om et politisk potensial.

For få ting, tenker jeg, kler det politiske mennesket bedre enn de billedskapende lyd-bølgene som bare evner å være grunnmur for den samlede innbilningskraften til dem som til enhver tid er til stede i det lyttende rommet.

Med dette forsøket på det jeg har kalt *en visuell høring*, er det derfor duket for et 'stoffskifte', der hørespill-formen, en gang designet for å nå ut til enkeltmennesket i sin «privat sfære», omskapes av teateret som et felles lytte-rom. *Sam-høring* får uansett være navnet på et slikt utopisk eksperiment.

Biografi

Tore Vagn Lid (Bergen, 1973). Regissør/Forfatter/Musiker. Professor i regived Khio/Teaterhøgskolen i Oslo og kunstnerisk leder for Transiteatret-Bergen. Doktorgrad fra Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen.

Hölderlin-Gjesteprofessor (2018) i dramaturgi ved Institut für Theater- Film und Medienwissenschaft ved Goethe Universitetet, Frankfurt a.M. Mellom 2012–2016 professor II i dramaturgi/scenetekst, ved Kunst- høgskolen i Oslo. Ledet det tre-årige prosjektprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, «Nye forestillinger – Nye kunnskaper og ferdigheter.» Har skrevet og regissert en rekke forestillinger i inn og utland, blant dem «Almenrausch – En Radiohøring», «Fridomens Vegar», «Kill them all!» og «Vår Ære/Vår Makt». Første norske regissør tatt ut til Salzburger Festspiele («Die Massnahme», 2008). Kritikerprisen for «Kill them all!» (2013). Heddapriser for «Mann= Mann» (2008), «Operasjon Almenrausch» (2009) og «Vår Ære/Vår Makt» (2016). Mottok også sammen med Cecilie Løveid Ibsenprisen 2017 for «Vår Ære/Vår Makt». Lid har publisert artikler, oversettelser og bøker, deriblant: «Gjensidige Verfremdungen – Teater i stoffskiftet mellom teater og musikk» (2011).

Reflexive dramaturgy

Études for the (performing) arts in a time of change

Acknowledgements

This book, meant as an attempt to keep the field of theatre open and polyphonic, has in itself countless voices to thank. In each and every of the etudes, echoes from different voices are heard. Some of them indirectly, located in the different artistic works and processes connected to these reflections. Others related to discussions and even disputes, let it be around a bottle of champagne on the night of the premiere, or facing colleagues in a heated panel debate. Trying to mention all of these contributors by name (and I have surely tried!) means risking excluding others. At the same time, important contributions can take different forms here: While some are direct and articulated, like a tip from a certain book or a piece of concrete advice from a friend or an editor, others are of a kind that even the contributor herself may not recognise as such. It could be an actor's unique way of organising her work or a musician's capability to improvise and create a sense of presence on the stage. These are voices that enter silently into this work, often so quietly and softly that the writer does not recognise the full importance of them. Yet the names of these different contributors can still be found: At www.etudes.khio.no (the webpage of this artistic research program), in the programmes and cast lists of Transiteatret-Bergen, Den Nationale Scene, Det Norske Teatret or Nationaltheatret, or on the webpages of Teaterhøgskolen/KHiO and Institut Für Theater, Film und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main. (Only to mention the most obvious ones.) However, what are not so self-evident are all the contributions – all the different voices – that have come from 'outside' the theatre and theatre research, often in conversations with those who might be closest and most involved. Let it be the wise observer, who listens to the world through ears from 1938; a life partner who knows the subtext better than yourself, or a seven-year-old boy, capable of detecting things in reality that the writer would otherwise never have noticed.

For August Vagn

ÉTUDE 1

Introductory étude: An appeal for a reflexive dramaturgy

The director's long night: mail from and to the field

Whereas the philosopher Hegel regarded theory as the owl of Minerva, a bird that flutters out at dusk and, from a height, calmly surveys a full panorama of everything that has *already* happened, these texts were written out in the actual field, often just before or immediately after some battle, with drops of sweat from sleepless nights still dripping onto the keyboard.¹ The fact that some of them – especially the slightly longer ones – were written during periods of peace, interludes between productions and actions, does not mean that they are any more restful. A restless nerve and an awareness that the motivation to write is primarily an urge to preserve, understand and analyse, to nurture the opportunity to learn and, if possible, to pass on insights to others who share a clear commitment to the territory of theatrical performance. So, although some of the texts were written, as it were, on a release of breath – between the battles – they do not withdraw to the distance that often characterises (and is just as often required) traditional academic theory when dealing with art; they do not follow standardised ‘rules’ or comply with formal agreements, but instead discover their form and content as specific responses to equally specific challenges. Thus, I think it appropriate to say that this book could be flagged up as an example of proactive reflection. To borrow

¹ ‘When philosophy paints its grey in grey, one form of life has become old, and by means of grey it cannot be rejuvenated, but only known. The owl of Minerva takes its flight only when the shades of night are gathering.’ – G.W.F. Hegel, *Philosophy of Right* (1820), ‘Preface’. Translation: S.W. Dyde, 1896.

a term from Jean-Paul Sartre, the texts are *situated*; in their colour and tone they reflect the often-demanding situations in which they were written. At the same time, as performative actions, they may also have served to modify those situations, and have now moved on to become part of the equipment for tackling what comes next. In this respect, the texts resemble the messages that in past times were dispatched to and from fields of operations by means of pigeons. No one could be sure whether the carrier would arrive safely or whether the message would end up in the hands of the person to whom it was intended. And as pieces of writing, these messages are in themselves *actions*; interventions that create tension in the undecided dramaturgy that is the future of the theatre.

About the reflexive étude: spectating participants

The fact that you are reading these words means you have already stepped over the threshold of a collection of what I call *reflexive études*. Here I am expanding on the word *étude* as it is used in music's most 'classical' department, where it denotes a practice piece designed to address an isolated problem of musical technique. At the same time, it also pushes the boundaries of the 'actors' *étude* typical of the Russian Stanislavsky school, which it transforms into a *practical thought exercise for the (theatre) field as a whole*. The reflexive *étude* therefore serves as a practical-theoretical exercise in trying to think one's way to freedom from the (often) unconscious or semi-conscious assumptions and obstacles that the art actor constantly has to contend with. Implicit here is the notion that *thinking through* also constitutes an exercise, and that the art of thinking is inextricably associated with art in general.

These *études* arise from, and are simultaneously part of, a research project that the author initiated and led at the Department of Dramatic Art at the Oslo National College of the Arts (2014–17), under the heading 'New Concepts – New Tools'.² One explicit aim of this project was to back up a series of what became known as theatrical *micro-études*, which took

² See also: www.etudes.khio.no

the form of minor artistic works, and *macro-études*, which consisted of more extensive artistic works, with a suite of *reflexive études*. Most of these were written and published along the way, often as direct accompaniments to their stage counterparts, while a few emerged as revised versions of earlier texts, specially adapted to relate to these micro and macro études. Taken together, the three categories of études formed the core and the engine of our artistic research work.³

Like musical exercises, the reflexive études are characteristically *specific*: each focuses on practice relevant to something particular – perhaps one performance, an issue of acting technique, an acute theatre-sociological situation, or the question of what a theatre script can and should look like. At the same time, the études are *offensive*: they take it as given that skills can be improved through practice, and that insights that help to resolve specific issues are achievable. This means that the études are not contemplative, nostalgic or backward-looking, but rather active, forward-looking and essentially optimistic. On finding oneself confronted by, or having localised, a problem, one seeks to overcome it through the creation of an étude, or even better, one recommends the étude to others, with the aim of sharing not just that exercise but also one's belief in the value thereof.

Reflexive dramaturgy – the search for actions that work

One of the underlying premises and motivations for these texts has always been that contemporary theatre is their field of 'practice'. For its part, the term *reflexive* conveys the notion that there is a *reciprocal impact* on what is being investigated. The practical, artistic background for these exercises is the repeated observation from some twenty years of experience in the theatre, that actors often strive for *something the structure*

3 The macro études were: 'Kill them all! The Prague Dub Version' (Damu, Prague, 2014) 'DUB-Leviathan!' (Transiteatret-Bergen/Bergen International Festival, 2005), 'Vår Ære/Vår Makt' (Den Nationale Scene, Bergen, 2016), 'Fridomens Vegar' (Det Norske Teatret, 2016), 'Fyrsten Machiavelli-variasjoner' (Nationaltheatret, 2017), 'Highway Hypnosis' (Transiteatret-Bergen, 2017), 'Almenrausch – Visuell Radiohøring' (NRK/Transiteatret, Bergen/Oslo/Frankfurt a.M., 2017–18).

cannot provide. Time after time, both in and outside Norway, I have seen and felt how, sooner or later, the *preconception* of how a theatre performance comes into being (how the outcome is envisaged, with clearly formulated plans as to how the work can and will be approached) develops into a kind of gravitational force that is, in itself, powerful enough to override even the strongest directorial concept. This *gravitational force* is produced not just by material and practical constraints, such as space, time limits, financial circumstances and other framework conditions. Rather, it is a force that carries its own payload of inherent ‘conceptions’, like sediments, its own (meta-)narratives, and which thus has the capacity to activate its own dramaturgies. As such, it is a *field of tension* that has the potential to (re)shape an entire production, and often in ways that are antithetical to the forms the actors were striving for, or which the concept required, or which the director, the performers and the theatre management had been sketching out for months, if not years, prior to the start of rehearsals. Even worse, these structures – these sedimentary deposits of forms of action – are powerful enough to overwhelm the very content of a theatrical project. They seep through on stage in ways that sabotage the performance – often with paradoxical outcomes. At the same time, it is a force field that is barely comprehended by the current language of the theatre or by the image the theatre cultivates of itself. It is something that lies outside the ambit of the ‘classical’ dramaturge, something that is not accounted for within dramaturgy’s traditional range of action, that does not fall within its ‘discipline’, but which, nevertheless, ultimately determines the performance’s dramaturgical aspect. And it is precisely this that makes it necessary to conceptualise and develop dramaturgy along the lines of what I have called here *reflexive dramaturgy*. What this entails is the notion of dramaturgy as *impactive, or consequential, actions*, whereby *impactive* draws on the notion of impact in a broad sense. In other words, the ambition is a dramaturgy that does not limit itself to analyses of the theatrical text, or to the theatre’s arsenal of calculated stage effects, but which is capable, in addition, of expanding its reach to identify other kinds of action that exert a powerful influence, despite their being seemingly inconspicuous. In this sense, reflexive dramaturgy becomes a kind of theoretical practice that seeks to identify and

articulate those actions which (reflexively) set the limits for aesthetic experience, but which are often insufficiently covered by the ways that art and theatrical art view themselves.⁴

Dramaturgy as the discipline of the borderland or interface

One consequence of this way of thinking is that dramaturgy is understood as a *restless science*. For those who search for relationships – for relationships with reciprocal impacts – must necessarily do so *across boundaries*, or ‘transversely’. Someone who searches, let’s say, for music in the theatre and for the theatre in music must, of necessity, venture into the *borderland* between professionalised (and institutionalised) music on the one hand and professionalised (and institutionalised) theatre on the other. The same is true of someone exploring the analogies (or lack thereof) between the white cube of the art gallery and the black box of the performing arts, or between the social behaviour of people ‘outside the theatre’ and the acting behaviour of people ‘on stage’. Thus, this borderland itself becomes the area (the object or place) that dramaturgy explores. And here we encounter a curious paradox that touches on the disciplinarity or professionalism of dramaturgy. Because when dramaturgy ventures out into the borderland, it has no choice but to take its *disciplinarity* with it into the same space. The discipline has to be stretched and reconstitute itself in a realm that exists between established professions and ‘professional’ demarcation lines. Thus, dramaturgy defines itself of necessity as

4 Here, in the movement from text to context, to use what has now become a rather tired formulation, another important issue arises relating to theatre’s self-scrutiny, its training system and its concepts, because an in-depth knowledge of ‘context’ must also imply an in-depth knowledge of everything which in total makes up such relevant relationships. And if this knowledge – if not this interest – is lacking, not least at the educational level, then the conditions for a reflexive dramaturgy will also be absent. To put it bluntly, we gain nothing from highlighting the importance of context unless we are willing to invest the ability, time and the will to acquire knowledge of the specific relationships that are so often obscured by this once so promising, but now far too general and long-since institutionalised phrase, ‘artistic context’. By choosing instead to challenge the general concept of context by exploring the notion of dramaturgy as impactful actions, we introduce the realistic possibility of clarifying, and even of ascribing comparative significance, to actions which in various ways contribute to a specific theatrical production.

the *discipline of the interface*. And in this I glimpse a distinctive dialectical process, one whereby the ‘assimilation’ of borderlands, of boundary spaces, duly comes to be regarded as part of the profession’s own (more or less automatic) ‘disciplinarity’⁵

Towards a new (indexical) Kantianism

Max Weber (1864–1920), the German pioneer of sociology, saw modernity as an on-going progression – for better or worse – towards ever greater specialisation; ever more people becoming ever more specialised in an ever-more finely meshed network of separate disciplines (professions). As I see it, the defining feature of reflexive dramaturgy as a discipline should be its transverse approach to the boundaries of such Kantian subdivisions; it thinks *across the grain* – meaning that it *straddles* – these ever-active bureaucratic distinctions and categories.

Dramaturgy as a meeting point

One insight that we refined and tested during the three-year research project was that not only could dramaturgy serve as a common meeting point between the different ‘specialisations’ of the theatrical apparatus, it also held the potential to be a *communicative platform* for conversations and exchanges across art forms and their traditional, institutionalised boundaries and training regimes.⁶ Thus dramaturgy and the dramaturgical focus have the potential to transcend art forms, and hence ultimately to *expand* them, which means, in turn, the productive development of the ‘specialisations’ in themselves.

5 This is precisely what happens when the decision to ascribe equal value to the various artistic parameters that play a part in a theatrical composition ultimately leads, over time, to an altered conception of the actual ‘discipline’ of directing. Here I am thinking of the shift from dramatic instruction and the visualising of a dramatic text to the dramaturgic composition of a performance as an audio-visual whole.

6 Our experiments during the research project ‘Dramaturgidager’ at the Oslo National Academy of the Arts (November – December 2017) certainly suggested that such potential was there. See: <http://etudes.khio.no/dramaturgidager/>

'Interdisciplinarity' = the disciplines redefined

The quest for this new discipline – or for such new disciplines – and the mapping of the attendant aesthetic, cultural-political and didactic implications, form one of the leitmotifs of this book. One fundamental hypothesis is that, given this conceptual approach, 'interdisciplinarity' should really be understood as disciplines and specialisations in motion. In other words, the 'cross-discipline' or 'interdisciplinary' orientation is what gives the discipline its unique dynamic or driving force. Accordingly, 'interdisciplinarity' needs to be understood not as some transverse linking of disciplines, but rather as an on-going redefinition of disciplines.⁷

7 It is easy to see how activities that are initially viewed as 'interdisciplinary' evolve over time to become a 'discipline' when we adopt a historical perspective, whereas the same process is more difficult to perceive from the inside of an institution, or when caught in the midst of a debate about a profession. One good example here – to stick to the realm of theatre – is the case of the Russian director and theatrical innovator Vsevolod Meyerhold (1874–1940). Counterpointing his own former 'discipline' and training, (as an actor Meyerhold was one of the core members of Konstantin Stanislavsky's 'troupe') he eventually formulated an intensive programme of what he called 'biomechanics'. Here the emphasis of the discipline and the profession shifted from a psychological understanding of text towards the practice of physical and musical exercises (études) that were designed to enable the actor to move, talk, sing and – not least – to relate with plasticity to the architecture of the theatrical space. By organising his courses as experimental workshops and borrowing working methods and conceptual approaches from the circus and the fields of music, agitprop, the visual arts and contemporary psychology, he expanded the theatre student's 'training' to encompass knowledge and skills which had not hitherto been seen as part of the theatrical 'discipline'. The legacy of these avant-garde and transgressive experiments is that several of Meyerhold's ideas and perspectives have since been taken up and assimilated by the theatre profession as more or less 'self-evident' aspects of how actors now define themselves. Meyerhold's contribution to the expansion of the actor's 'discipline' helps us to grasp how the discipline of the director is also challenged dialectically and expands in consequence. Another example of this dialectic is provided by Adolphe Appia (1862–1928) and the influence he exerted on the theatrical space, on the profession of the director, and on our understanding of light as a sculpting factor in the theatre. Inspired and motivated by Richard Wagner's innovative musical drama, Appia led a reassessment of the entire concept of stage design, as a result of which the space and objects were no longer to be understood as illustrative representations of a drama's 'forests and mountains', but rather as an independent rhythmic and dynamic equivalent to the acoustic space of the music. More than a century after the publication of Appia's *Music and Staging*, several of his revolutionary and controversial stair constructions and shadow techniques are now regarded as more or less 'common sense' elements by contemporary stage designers and directors alike. (See example: <http://socks-studio.com/img/blog/appia-02.jpg>)

Selection and structure: the dynamic between the texts

Bringing these études together between the covers of a book, arranging them in a single (dramaturgical) structure, constitutes a challenge that would have been familiar to the composers Frédéric Chopin and Franz Liszt in preparing to perform their very different études in the framework of one and the same concert: How can these highly disparate pieces form a unity? What sort of order would produce meaningful transitions? One possible strategy – not uncommon among the piano virtuosi of the Romantic period – was to expand the shorter études into larger, more complex compositions, until eventually they could be presented as so-called “concert études”. Another approach, and the one I have favoured, is to regard the disparities and discontinuities between the études not as a problem, but rather as an opportunity. In other words, I have resisted the temptation to justify the sequence, or to compose new passages that organically connect or serve as ‘bridges’ between the texts, preferring instead to see – and to be surprised at – the transitions that arise when two texts, written at different times, under different conditions, in varied styles and moods, are juxtaposed within one and the same composition. And here we touch on another crucial aspect of how I conceptualise dramaturgy and dramaturgical practice: ‘One can never step into the same river twice,’ to quote the famous adage of the ancient Greek philosopher Heraclitus. The same is true of the reciprocal encounter between these texts. Gathered into a single volume, they are no longer ‘the same texts’ as when they stood independently. A dramaturgical composition always alters its component parts and vice versa.

Sequence: zones of productive uncertainty

But just as Chopin’s piano recitals needed a beginning and an end, a printed book has to have a certain number of pages and a specific sequence. Consequently, I too have had to settle on a thematic structure, a particular sequence, for which the implications only become fully apparent when the texts are read in the envisaged order. The composition I

have chosen is one that approaches the performing arts as an array of ‘battlefields’ or, to use a slightly less martial simile, as *zones of productive uncertainty*. For much has happened in the realm of theatre over the past two decades, both in Norway and internationally. New concepts, new styles, new models are reshaping the field. As a director and writer, I sense – both in myself and in the actors, stage designers, theatre managers and journalists I meet – a kind of productive confusion that reflects the perception that, to paraphrase the Frankfurt philosopher Theodor W. Adorno, things that were once self-evident are no longer so. Words like ‘theatre’ and ‘music theatre’ have become fundamentally amorphous and polyphonic. And so too have the debates – the discourse – *about* theatre. Such as, for example, those to do with different types of ‘theatrical texts’, ‘documentarism’, ‘directors’ roles’, ‘performers vs. actors’, or the more or less ‘independent’ vs. ‘institutionalised’ fields. Ways into – and perceptions of – the theatrical profession have become numerous. And so too have forms of training. But this does not mean, as is sometimes proclaimed, that theatre is in crisis. (If anything is in crisis, it is the use of that word.) Quite the contrary. There is much to suggest that the theatre in general – and Norwegian theatre in particular – is now deep into these productive zones of uncertainty. And it is as observations *of* and interventions *in* these zones that the following texts can be understood and grouped. In other words, as études:

- (I) *on dramaturgy and ideology*
- (II) *in favour of an expanded dramaturgy: the relationship between forms of art and forms of organisation*
- (III) *on the art of acting: the actor in shifting dramatic contexts*
- (IV) *on the theatrical text: text – model – playbook*
- (V) *in favour of dramaturgical directing*
- (VI) *on documentarism(s)*

I

ÉTUDE 2

The distance from insight to change: Bourdieu goes to the theatre¹

In the summer of 2000, a man suffering from cancer settled down in front of a numerous audience in Hegel Hall, at Humboldt University, in the eastern part of the German capital. The setting was improvised, the atmosphere chaotic. Students and professors from all kinds of specialist fields were crowded along the walls and railings, as if it were a political student protest thirty years earlier. But the French sociologist Pierre Bourdieu, who on this scorching hot day in June had only about a year and a half left to live, had not come to Berlin to deliver a high-grade speech to, and for, academics. He was there, however, on direct invitation from one of the new theatres in the western part of the city. The academic detour to the university assembly hall was – as he himself proclaimed – only a ‘side issue’, an extra opportunity to tear down an academic Berlin Wall between sociology and surrounding society. Astonished, a numerous audience – bursting with French postmodernism – experienced how an impatient and sometimes aggressive Bourdieu took leave of the apolitical ‘80s and ‘90s, and urged the scientists to contribute actively with their insight into the social damage of what, at that time, was still the beginning of a new liberal wave across Europe.

In my notes, dated 10 June, it says:

Bourdieu (introduction): Do you feel depoliticised?

Audience in the hall: Yes

Bourdieu: And that is the most political feeling you can have! (*short pause*) Then they can do whatever they like to you.

¹ A version of this article was published in *Klassekampen* 15.03.2012.

Reflexive sociology

On this day, Bourdieu does not in any way emerge as a ‘reserved post-modernist’, but urges active political action in a way that resembles Jean Paul Sartre’s most heroic years: ‘*The world, with all its dominance relations, seems natural to us. The task of sociology is to reveal the arbitrary privileges and how they are reproduced. The Power must be rooted out of the dark discognition and be exposed to what it really is. If we understand the mechanisms that maintain this dominance, we might be able to change it.*’ Like this, Magne Flemmen (KK 21.01.12) sums up a fundamental idea of the ageing sociologist, perhaps even more sharply than the originator himself did.

But in the very attitude of the world-famous academic, who said ‘yes’ to the theatre before he said ‘yes’ to academia, I see at the same time a sociologist (and a sociology) that experiences an increasing restlessness, some kind of frustration tied to his own potential as critically intervening. Despite energetic attempts to reach out, ‘*the structures that Bourdieu points out remain far more powerful than the declaration itself.*’ (Sandra Lillebø, KK 21.01.12) In short: The road from scientific insight to (political) change appears to be much harder than the theory about it indicates. Why?

A Sociological Theatre

The problem of crossing the distance between insight and change – so that it becomes a *final stage* for the sociologist Bourdieu – is precisely the *starting point* for another relevant thinker of the past century – the theatre man Bertolt Brecht. What the sociologist Bourdieu demands from critical sociology, but struggles to find a medium for, the theatre artist Brecht saw forty to fifty years earlier as a genuine opportunity for critical art in general, and for (musical) theatre in particular. As early as the 1920s, he clearly worded his ambition about ‘the theatre of the future’ as a ‘*soziologisches Theater*’. But in order to refind Brecht’s particular sociological potency, one must take aim beyond his canonised classics. One must penetrate behind set ideas of ‘distancing’ and red clown noses, and search for a different and far more radical Brecht: The Brecht who, from the mid-1920s until early 1930, without compromise – in form as well as in content – chose the theatre as a particular medium in order to do what

critical sociology was not capable of: crossing the gap between insight and change by transforming the theatre into a room (medium) for concrete *critical experience*.

How Natural Is Natural?

*The self-evident—i.e. the particular shape that our consciousness has given to experience—dissolves when it is negated by the v-effect and transformed into a new form of the evident.*² The German director notes in his working journal from the years 1938–1942 (p. 138). For Brecht, as well as for the sociologist Bourdieu, the specifically critical (political) factor is to get behind what is apparently natural, tear aside automatised domination techniques and thereby disclose silent and hard-dying prejudices. Where Bourdieu, however, to a great extent remains in the thesis and in the academic discourse, it is precisely his knowledge of art and the potential of the art room for concrete, perceptible experiences that motivate Brecht's optimism. Brecht's well-known demand for *Verfremdung* or 'alienation' – his criticism of the old theatre's tyranny of emotions – does *not* actually indicate liquidation of emotions, of perceptible experiences *per se*, but it implies a *trans-functioning* of this potential. The insight into own emotions and automatised interpretations must be, on some level, emotional, i.e. going through the impulsive and perceptible. Then the critical experience (*Verfremdung*) is, in itself, an experience, some kind of self-curiosity. But, at the same time, it is an experience that gives us (reflexive) insight into what actually makes us feel/think the way we do. Brecht's example in 'Notizen über die Dialektik auf dem Theater' illustrates this:

*We have a tendency to regard what is regular as 'normal'. Every morning a man goes to his work. That is 'normal', and easily understandable. One morning he does not go [...] that requires an explanation [...] because it is something that makes us uneasy; what happened was some sort of intrusion on what is normal.*³

2 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1973/1970, s. 138. (my translation)

3 Bertolt Brecht: *Notizen über die Dialektik auf dem Theater*, i: Bertolt Brecht, *Über experimentelles Theater*, Frankfurt a.M., 1970, s. 152. (my translation)

So, in reality, *Verfremdung* is an artistic *method* – a way of thinking and working, which is neither linked to Brecht’s own plays, to the 1930s, nor to a particular ‘acting technique’. Already in the 1920s, the young theatre man incited contemporary theatre only to keep ‘*in the classics*’ what was ‘*useable*’. Fifty years later the dramatist Heiner Müller realised that ‘*to use Brecht without criticising him is treason*’.⁴

The Egoist Johann Fatzer

Possibly the most daring of all experiments the young Brecht embarked upon was never completed. Between 1926 and 1931, he worked intensively on a play about ‘the egoist Johann Fatzer’, an attempt that ended in about 500 loose pages and notes. Led by the soldier Johann Fatzer, a group of four deserts a desperate and losing front line. From their cramped hide-out, they are waiting in vain for a socialist revolution. Ego against group, political struggle becomes existential struggle, and the waiting becomes a struggle for life. On one of these sheets of paper – from about 1930 – I find a strange note:

*If it (the Fatzer fragment) later should be made subject of learning, the students would learn something totally different than the one who wrote it. I, the writer, do not need to complete anything. It suffices to say that I teach myself. In this case I direct the examination, and then it is my method that can be examined by the spectator.*⁵

Late in life, Brecht said that some of the best things he had written were to be found in these fragments. And after having tried to take Brecht at his word, working to (re)construct and translate the story about the egoist Johann Fatzer for a first-time premiere at the Bergen⁶ International Festival, it is not difficult to agree with him. Because what is radical in Brecht’s ‘message in a bottle’ to the theatre of posterity, is exactly here in his invitation to continue inventing; to complete by oneself this ‘Lehrstück’ (learning play) into the nature of egoism.

4 Heiner Müller, *Fatzer +/- Keuner*. i: Müller: *Rotwelsch*. Merve, Berlin. 1982, p. 149. (my translation)

5 See: Bertolt Brecht: *Fatzer*, oversatt og med innledning av Tore Vagn Lid, Spartacus, 2012. S. 11. (my translation)

6 From the performance, Tore Vagn Lid/Transiteatret-Bergen: <https://vimeo.com/48686821>

In other words, not only interpret, adapt and erase, but really go in as a co-producer – even now, more than 80 years later.

To me, the FATZER invitation has been an entrance – a welcome prism – to understand and articulate the feeling of powerlessness that today seems to consume revolutionary alternatives in the middle of a turbulent time of global system crises. Written in 1930 – on the threshold of a new and bloody era, as a whole world was waiting for a breakdown and a revolution – the Fatzer fragments provide the ‘time of crisis’ itself with a language, hitting the keynote in realising that something cannot continue and, at the same time, see that that is exactly what it can do.

Neither the Brecht who was struggling with the story of *The Egoist Johann Fatzer*, nor the radicalised Bourdieu that I experienced one day in June 2000, possessed the political enthusiasm and boundless optimism of the 1970s. No red-hot Marxist-Leninist utopian ideas radiate, neither from Brecht’s attempt to break free from the existential death struggle between the egoist and socialist ‘Johann Fatzer’, nor from the French sociologist’s appeal for social mobilisation against new totalitarian forces in Europe. But even though the slogans here are far beyond the ‘world revolution’, both of them still meet in a sober optimism connected to sociology, as well as to the concrete political potential of the ‘sociological theatre’.

If one – like me – were to share such a degree of optimism, one would find oneself (together with the young Brecht and the old Bourdieu) just as far from the blood-red banners of the ‘70s as from the ‘shock aesthetic’ round dance in the pink and white ‘Poco Loco’ suits of postmodernism.

ÉTUDE 3

Machiavelli's 'princes'

On the 'Fyrsten-Machiavellivariasjoner' at the Nationaltheatret, Oslo¹

Scenic reflections

The Danish philosopher Søren Kierkegaard famously once said that life has to be lived forwards, but can only be understood backwards. One philosopher who was perhaps a tad less preoccupied with life as it ought to be lived was Hegel. For him philosophy only flourished in the twilight of an age, for it is at the hour of dusk that Minerva's owl flies out, glances back at what has happened and ponders what it means.

And this is how it is for me as well. It is only now, in a state of near exhaustion after a long and intense artistic process that can only be described as an extreme case of forward living, that I can begin to reflect on what has actually happened, on what has been produced. And from there to ask what insights we have gained from the philosophical whirlwind which a production like *Machiavellivariasjonene* [The Machiavelli Variations]) really is.

So here are a few initial ponderings.

Not first and foremost 'the bully's Bible'

For me, 'Machiavellism' is not (any longer) synonymous with 'the bully's Bible', with psychopathic personality disorders, or with an account of the 'evil princes' among us. Of course, it can – and will – be read as

¹ Excerpts from "Fyrsten – Machiavelivariasjoner" by Tore Vagn Lid, Nationaltheatret, Oslo, Spring 2017, <http://etudes.khio.no/ny-video-etyde-fra-fyrsten-machiavellivariasjoner/>

such. But it is my hope that, by fetching Machiavelli into the realm of art and transforming the theatre into a space for philosophical reflection, we have done at least something to encourage a reassessment of Machiavelli's project and, not least, of the perceived relevance he holds for us today.

So what was Machiavelli's project?

In essence, Machiavelli's project was an attempt – using all the intellectual tools the philosopher had at his disposal – to understand and clarify power, which also includes that of politics, and the means to hold on to it. A project of this kind demonstrates a fervent faith in thinking and the intellect, in other words, a faith in the possibility of understanding and hence also of applying insights and knowledge when devising policy and implementing political change. (In this sense, there are both red and blue threads running between Machiavelli's *The Prince* and some of Norway's contemporary political think tanks.)

In order to achieve his goal, Machiavelli has to develop a new kind of political philosophy, one that approaches politics from a vantage point that does not assume some moral 'superiority', but is located instead right at the centre of the political/strategic chess board.

This allows him to see two things clearly:

Firstly, that the political power game is in itself a 'state of affairs', something that people have no choice but to relate to. And since the power game happens to be a 'cold' pursuit, in the sense of being cynical and strategic, it calls for an analysis that is equally cold and strategically ruthless in terms of its rhetoric.

Hence the famous words in Chapter XV:

But since my intention is to say something that will prove of practical use to the inquirer, I have thought it proper to represent things as they are in real truth, rather than as they are imagined.

And further:

Many have dreamed up republics and principalities which have never in truth been known to exist; the gulf between how one should live and how one does live is so wide that a man who neglects what is actually done for what should be done learns the way to self-destruction rather than self-preservation.²

Getting beyond the patently 'Machiavellian'

So who are the equivalents of Machiavelli's Prince today? And where are their power games played out? One doesn't have to be an expert on current affairs to find examples of Machiavellian circumstances in the arena of contemporary global politics. One only has to think of that new Russian 'prince' Vladimir Putin, who, late last year, responded elegantly to President Obama's expulsion of Russian diplomats by inviting several of their American counterparts and their children to a Christmas reception in the Kremlin.

Or what if we consider American politics at the turn of the year and Steve Bannon, adviser to the president, in the context of Chapter VIII of *The Prince*, where Machiavelli argues that when it comes to making drastic political changes it is best to push them through all in one go, thereby overwhelming the opposition's capacity to respond before it's too late.

But although, as a political 'player' and diplomat, Machiavelli would certainly have nodded approvingly at such strategic moves, the question is whether we really need him in order to understand these more-or-less blatant geopolitical machinations. And if we do, is there any special reason to travel via the 'detour' of the theatrical space? To this I would reply, read the book. Because in answer to the question 'who are the Princes of today?' it is all too easy to point to those in positions of political leadership. But what about the more-or-less blatant 'windbags'? What about the players who have grasped that the people who really hold the reins of power are not the loudmouths and warriors of the Haakon Lie or Marin Tranmæl

2 Machiavelli: *The Prince*. Translated by George Bull. Penguin, 1961, 90–91.

type, but rather the seemingly ‘quiet’, ‘taciturn’ players, those who avoid the limelight and have realised that in order to achieve a goal, it is best *not* to pave one’s path with corpses, but to choose a route that avoids them.

But what about people who do not share the fundamental faith, but who nevertheless wouldn’t hesitate to dress themselves up in its symbols simply because they know that others are believers? This is another aspect of Machiavelli’s penetrating scrutiny of power and its strategies that we also get to know in and via the performance. In other words, not just the enduring cliché of Machiavelli as the spokesman of cold-bloodedness, as someone who advocates a ruthless struggle for power and who disavows any kind of humanity or humaneness, simply because it is ineffective. But rather a Machiavelli who asks us to look beyond the appearances of ‘warmth’; who encourages us to consider the motives behind all the seemingly-innocent selfies and family snaps we post on Instagram; who does not immediately assume that the person most given to tears is also the most empathetic; who wouldn’t immediately agree that the person who always ‘understands everything and everyone’ in a workplace conflict, but who never takes a stance, is not necessarily the epitome of a careerist; who asks whether the hugs that are given as greetings among a group of friends or in the theatre canteen might not in fact be sublimated strangleholds.

In the theatre, having transformed the neutral references to ‘one’ and to ‘people’ in Machiavelli’s texts into three-dimensional ‘you’s’ and ‘I’s’, we are still left with one fundamental problem, even after his analytical X-ray vision has revealed the many techniques of domination. Namely, how do we escape this politics of mistrust? Or as we put it in the performance: If your basic attitude is always one of mistrust, are you not condemned to remain eternally mistrustful? Machiavelli offers no way out of this problem – neither for himself, nor for us. And perhaps it is in the search for an answer to this issue that the art space – rather than the lecture hall – can be of help.

A tactical motif

For me, Machiavelli’s *The Prince* is not just a deliberately cold-blooded rhetorical attempt at a serious analysis of the ‘cold-blooded’ aspect of

power games, it is also a fundamentally tactical project. Implicit in the letter with which Machiavelli dedicated his little textbook to the Prince(s) of Florence is a political action. Admittedly, his book is meant as a gift, yet it is also a poisoned chalice, because its good advice is not given in confidence, but is simultaneously shared with others; in other words, it was openly published. Accordingly, the stratagems it analyses were made visible and known to all – and not just those subterfuges the Prince had already used, but also those he was likely to use in the future.

An optimistic motif

It is here that I see Machiavelli striking an *optimistic note*. Clearly he was writing during and for an era plagued by violence, corruption, and political chaos. But in contrast to so many other political theorists who reflect on 'structure', 'class' and the 'slow upheavals of history', Machiavelli never loses sight of the individual's capacity for political action. On the contrary, in the last and (to my mind) most decisive chapter of *The Prince*, he transforms 'crisis', or the sense of powerlessness, into a precondition for political action and change. It is when Fortuna – or fate – plays her darkest cards, in times of crisis, that opportunities for change arise.

And it is in precisely this kind of situation, at such moments of conjuncture, Machiavelli tells us, that a person's political virtues or wisdom can make their mark. And it is this wisdom, these 'virtues', which he seeks to impart to us through his writing and self-confidence.

This is a field of learning that carries the dangers of barbarism and abuse of power but, if one looks closely, it also contains a seed of hope for a better and (as Machiavelli the avowed republican would have argued) a more humane world.

What was and what is naturalism?¹

The inherent ideology of technique

Any technique, no matter how neutral, self-evident or ‘pure’ it appears to be, is always surrounded by a field of ideological radiation – let’s call it a world view. Every choice in the theatre – for example, of a ‘psychological’ rather than a ‘physical’ approach, or of the ‘spoken’ as opposed to the ‘silent’, of the ‘fragmentary’ rather than ‘a good story’ – is simultaneously an *approach to reality*, a *strategy for grasping the world*. The choice of *one thing* excludes the choice of *something else*. On the one hand, the choice expresses an attitude, an *outlook* on reality. On the other, it itself (re)produces reality, it *instils reality into* something. For instance, the necessity and rightness of writing drama as ‘a good story’ presupposes nothing less than that it is actually possible (and right) – at any time – to write such a story. And by insisting on the timeless significance of a certain colour filter or of a certain movement, one effectively implies that such timeless entities actually exist.

Techniques and their silent narratives

People who work in performing theatre are usually short of time. I’m no exception. There are theatre texts to write, concepts to develop, pieces need to be rehearsed, and the whole process has to be financed and assessed. Time pressure constitutes a *methodological hazard*, because it encourages people to rely on techniques and devices – one’s own and

1 First time published at www.scenekunst.no (2014).

those of others – as something self-evident, practical necessities which (between the battles) one doesn't get around to thinking about – and even less to questioning. Reflecting on the underlying assumptions or ideology behind these automatic tendencies tends to get excluded from the remit of the theatre professional, in other words, the task one is appointed to perform (as director, dramatist or actor) and for which one gets paid. The danger is that techniques, approaches and effects become separated from their fields of ideological radiation. The result is that what I want to call the 'ideology of techniques' is generally left lying around in the theatre's dustier corners. But although it tends to get ignored, this does not mean the ideological field ceases to radiate, or that you are immune to the problem. Quite the contrary, in the worst case, the practical effect can be some lasting radiological damage that you never asked for.

2 × naturalism

In this étude I shall therefore examine one specific *relationship between ideology and dramaturgy*. More precisely, the ever-recurring phenomenon of 'naturalism'. My point of departure is to view the 'classic' naturalism of the 19th century in light of an entirely new type of 'green revolution', giving rise to a new form of naturalism – no less potent, and at the same time no less problematic than its older counterpart.

Action or incident – 1889 (First leitmotif: suicide)

The natural sciences are enthroned on their triumphal carriage, to which we are yoked.

(Wilhelm Scherer: *Die neue Generation*, 1870)

Let us take a look at Gerhart Hauptmann's first – and most notorious – play, *Before Dawn*, from 1889. In this play, Nobel prize winner Hauptmann depicts his central character Helen Krause staggering about confusedly in a bleak scenario of incest, domestic abuse and alcoholism, before eventually taking a hunting knife down from the wall in order to

end her nineteen-year-old life. There is no heroic plan behind the teenager's suicide, no existential resolve nor word of wisdom:

HELEN *alone*.

She looks about her and calls softly: Alfred! Alfred! As she receives no answer, she calls out again more quickly: Alfred! Alfred! She has hurried to the door of the conservatory through which she gazes anxiously. She goes into the conservatory but reappears shortly. Alfred! Her disquiet increases. She peers out of the window. Alfred! She opens the window and mounts a chair that stands before it. At this moment there resounds clearly from the yard the shouting of the drunken farmer, her father, who is coming home from the inn. Hay—hee! Ain' I a han'some feller? Ain' I got a fine-lookin' wife? Ain' I got a couple o' han'some gals? Hay—hee! HELEN utters a short cry and runs, like a hunted creature, toward the middle door. From there she discovers the letter which LOTH has left lying on the table. She runs to it, tears it open, feverishly takes in the contents, of which she audibly utters separate words. 'Insuperable!' ... 'Never again.' ... She lets the letter fall and sways. It's over! She steadies herself, holds her head with both hands, and cries out in brief and piercing despair. It's over! She rushes out through the middle door. The farmer's voice without, drawing nearer. Hay—hee! Ain' the farm mine? Ain' I got a han'some wife? Ain' I a han'some feller?²

The tiny motif 'Alfred', which is repeated and repeated, the erratic, fitful movements, the uncontrolled crescendo, give the closing scene of *Before Dawn* an almost self-contradictory, static aspect. Suicide no longer seems the ultimate tragic *action*, but rather a form of *incident*, something that 'simply happens'.

Art = Nature - X

In the field of theatre and theatre studies, few terms are used more frequently or seem more self-evident than 'naturalism'. In theatre training, on the stage and among critics, phrases such as 'naturalistic acting style', 'naturalistic plot', 'naturalistic costumes' and 'naturalistic dramaturgy' are

² Gerhart Hauptmann: *Before Dawn* [1889]. Translation: Ludwig Lewisohn. New York: B.W. Huebsch, 1912, 191–2. See excerpt from my production "Før Soloppgang" (*Before Dawn*) at Den Nationale Scene, Spring 2011: <https://vimeo.com/78129824>

heard as a matter of course – as is also, and conversely, the term ‘anti-naturalism’. One gets the impression that the term ‘naturalism’ or the adjective ‘naturalistic’ are considered self-explanatory, self-evident; they are used almost as a kind of reflex rather than as something that calls for critical reflection. As a result of this ‘automatisation’ of the naturalism concept, something that ought to be of central concern tends to get obscured, namely the intimate connection between art and our view of human life, between our assent for a dominant art form and our assent for a dominant way of thinking. As a ‘programme’ that became established in the 1890s, naturalism did not *arise from* but was *brought to* the theatre. As a project, naturalistic theatre would be inconceivable without the scientific revolution that occurred in response to the work of Charles Darwin and Herbert Spencer, which placed biology at the centre of interest, with the status of a new and heroic ‘master science’. Consequently, Arno Holz’s programmatic formula $A = N - X$ (Art = Nature – X) is about far more than just aesthetics. The use of a formula – as opposed to what it expresses – is symptomatic of a theatre that was eagerly absorbing the new science and thereby helping to spread the natural science project from the academic sphere into the realm of aesthetics. A few years after the success of *Before Dawn* – a play that has been celebrated and maligned as the breakthrough of naturalism in German theatre – Hauptmann defined a new kind of anti-dramaturgy that took account of the new deterministic science of humanity:

It is this complex reality I must take as my foundation and not some artificially imposed plot, which is a lie, because nowhere does it happen in real life (...) Should one exclude the people of today from drama just because they are incompatible with ‘plots’ of the kind favoured by earlier theatre-makers?³

From action to reaction – naturalism’s laws of motion

In the 1880s, when the impact of naturalism began to be felt in the theatre, the movement was very much in keeping with current ideas in science

3 Gerhart Hauptmann: “Die Kunst des Dramas”. In *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, 290.

and politics. With their use of science, Charles Darwin and Karl Marx helped to knock mankind off its philosophical pedestal, forcing it to confront itself as part of nature, both outwardly (physically) and inwardly (psychologically). This added some new and powerful weaponry to the arsenal of theatrical art, which was put to use at a time when industrialisation had long since created a new underclass and when progressive art was increasingly identified with socially critical protest. 'Bourgeois' idealism, philanthropy and religious moralism came under attack. The political strategy was confrontation and accuracy. The naturalist confrontation was simultaneously a reaction to the practices of realism. In his book *Technique of the Drama* (1863), Gustav Freytag, one of the foremost theorists of realist theatre, pointed out that the term 'character' denotes an unusual personality with a highly-emotive inner life. In other words, what Freytag takes as axiomatic – as the starting point – for his drama is a subject who is in a position to alter his surroundings by means of action, and who is himself reciprocally altered by those surroundings. But to become a character in the first place, the person must be in a position to participate – or to intervene – in a given situation; he must have potential for *action*.

Thus, Freytag argues it is action that is, and must be, considered as drama's highest principle. It is action that makes a character a character and a hero a hero. The counterpoint between drama and determinism, as manifested in the suicide scene in *Before Dawn*, finds its succinct theoretical counterpart in Hauptmann's pithy motto for a new dramaturgy: 'What one gives to the action, one takes from the characters.'⁴ But while this 'new dramaturgy' seems to call for a shift from 'action' to 'incident', at the same time it also cleared the way for a paradox that would beset the naturalistic 'project' both dramaturgically and ideologically. Because to the extent that the naturalist drama confronts realism's utopian notion of the active individual, it also calls into question that individual's capacity for independent political intervention. Without resorting to so-called single factor explanations, this makes it interesting to note how, within the space of just a few years, the naturalist-socialist rebellion became

4 Gerhart Hauptmann: 'Dramaturgie'. In *Lektionen Dramaturgie, Theater der Zeit*, 2009, 236.

ossified in conventions and traditions – not least in the work of Hauptmann himself. This coincides with a period in which the implications of the new science of humanity began to find wider acceptance both in artistic circles and beyond. Theories of race and racial hygiene, phrenology (the measuring of the cranium), and euthanasia (mercy killing) all add a new and darker hue to naturalistic positivism. Several of the most fervent socialists of the 1880s swapped their pens for lab coats, callipers and heredity diagrams. This is true, for example, of the entire artistic ‘team’ behind Hauptmann’s revolutionary social drama *Before Dawn*. This was a period of cross-fertilisation between nationalism and science, giving rise to new theories about innate social distinctions, inescapable differences in intelligence and the inevitability of certain racial groups rising to dominance while others slipped into degeneracy. In this context, *Before Dawn* was both a stimulus to ideas and a forewarning; in the fifth and final act, Dr Schimmelpfennig – himself once an ardent socialist – eventually persuades the left-leaning sociologist Alfred Loth to abandon his young fiancée by secretly showing him evidence of her genetic inferiority. Before the dawn that was to be young Helen’s last, the doctor of heredity says: ‘The practice of medicine, I assure you, makes a man terribly wise ... terribly ... sane ...; it’s a specific against all kinds of delusions.’⁵

5 Gerhart Hauptmann: *Before Dawn* [1889]. Translation: Ludwig Lewisohn. New York: B.W. Huebsch, 1912, 169.

ÉTUDE 4 B

Towards a new 'dawn'?¹

- DR. SCHIMMELPFENNIG: [In a repressed tone.] What a notion! [Still more softly.] I can give you plenty of material there too.
- LOTH: To be sure. You must be thoroughly informed as to the conditions here. How do things look among the families around here?
- DR. SCHIMMELPFENNIG: Miserable! There's nothing but drunkenness, gluttony, inbreeding and, in consequence, -degeneration along the whole line.²

(Gerhart Hauptmann, 1889)

Action or incident?

First leitmotif: Last autumn there was a general election in Norway. Shortly before polling day, one of the country's foremost intellectual newspapers blared out the headline: 'Who you'll vote for is in your genes.' The reason was some brand-new, biologically-based research that traced the genetic factors behind voter preferences on the level of the individual. The notion of genuine choice is problematic. The notion of a 'free election' is (biologically speaking) absurd. Here are the words of James Fowler, a professor in genetics and political science at the University of California, San Diego, as quoted in the article in the Norwegian newspaper *Morgenbladet*:

Researchers [who] showed conservatives and democrats alarming images were able to demonstrate that the conservatives were more easily shocked than democrats. (...) one imagines that democrats think more about the dynamic within

1 First time published at www.scenekunst.no (2014).

2 Gerhart Hauptmann: *Before Dawn* [1889]. Translation: Ludwig Lewisohn. New York: B.W. Huebsch, 1912, 170–1.

a group, whereas conservatives think about how we can prevent another group from doing us harm. In the course of evolution, both groups have been necessary, which might be the reason why we've retained this genetic variation. This suggests to me that we are genetically predisposed to find agreement.³

Second leitmotif: Around Easter 2012, seventy-seven-year-old Dimitris Christoulas stood beside a tree in front of the Greek Parliament building in Athens, lifted a gun to his head and shot himself. According to eyewitnesses, he shouted: 'This is not suicide. It's they who are killing me!' Just a few days previously, this former pharmacist had lost most of his pension savings. At the time of his death, he was carrying in his pocket a letter denouncing a system that deprived individuals of the last residue of dignity. From the moment the shot rang out, it took only a few hours before the Greek Minister of Internal Affairs – a keen advocate of the EU's austerity measures for Greece – remarked that the old man's suicide was first and foremost a deeply personal tragedy. He went on to talk – not without sympathy – about hidden motives, the possibility of underlying factors that occasionally trigger such drastic actions.

Third leitmotif: One rainy day in July 2011, Anders Behring Breivik attacked the Norwegian Labour Party's political youth camp on Utøya. The result was the worst peace-time massacre in Norwegian history. It soon became evident that there was a seemingly-political motive behind the attack. A former member of the Norwegian Progress Party, the perpetrator aimed his attack at 'socialists' and other 'leftist radicals' who (according to Breivik's internet manifesto) had exposed the country to ethnic dilution, feminist imbalance, postmodern multi-culturalism and a loss of national identity. But then something happened. It started just a week after the tragedy, when Simon Baron-Cohen, a respected evolutionary psychologist at Cambridge University, offered an alternative account of the underlying causes for the Utøya massacre:

Neuroscience teaches us that there are degrees of empathy, and of an individual's capacity for empathy, and that a person's capacity for empathy correlates with

3 James Fowler, Professor in Genetics and Political Science at the University of California, San Diego, in *Morgenbladet*, 6. Sept. 2013. p. 12.

the activity in a certain brain circuit, the empathy circuit. If you put the perpetrator in an MRI scanner, you would see that his empathy circuit was functioning at a lower than average level – underdeveloped compared with most people.⁴

Old naturalism

The radical naturalism of the 1880s did not originate in the arts – but was introduced into them. The dramaturgies of naturalism can be read as the theatre's response to idealised realism in the light of a new scientific revolution. Originally, the project had a programmatic component – as we see in the case of Gerhart Hauptmann: reality was to be reconquered with the support of new advances in biology and sociology. It wasn't long before this naturalist-socialist rebellion had become fixed in the form of conventions and traditions. This coincides with a period in which the implications of the new science of humanity began to find wider acceptance both in artistic circles and beyond. But while this new dramaturgy seems to require a shift in how we view human behaviour – from man as active to man as incidental (passive) – at the same time it also cleared the way for a paradox that would beset the naturalistic 'project' both dramaturgically and ideologically. Because to the extent that the naturalist drama confronts realism's ideal of the autonomous, active individual, it also calls into question that individual's capacity for independent political intervention. Without resorting to so-called single-factor explanations, this makes it interesting to note how, within the space of just a few years, the naturalist-socialist rebellion become reactionary – not least in the work of Hauptmann himself. Theories of race and racial hygiene, phrenology (the measuring of the cranium) and euthanasia (mercy killing) all add a new and darker hue to naturalistic positivism. This was a period of cross-fertilisation between nationalism and science, giving rise to new theories about innate social distinctions, inescapable differences in intelligence and the inevitability of certain racial groups rising to dominance while others slipped into degeneracy.

4 Simon Baron-Cohen: 'Det absolute nullpunkt', in *Morgenbladet*, 29.7.2011. (m.t). https://morgenbladet.no/ideer/2011/det_absolutte_nullpunkt

Consequently, one of the things I find disturbing about the play *Before Dawn* is its own backstory. In this work, Hauptmann – still in his twenties – portrayed several of his closest student friends, as part of his naturalist strategy. They all attended the premiere, where they could watch themselves on stage. Even so, it wasn't always clear who was who. One of them, who served as the original for two of the play's characters, was Alfred Ploetz. Various scholars believe that the young protagonist of the piece, Alfred Loth, was modelled on Ploetz. But Dr Schimmelpfennig also clearly owes a number of traits to the young, idealistic and – not least – highly-principled friend, who left his fiancée after learning about her heredity. After the premiere, the real Alfred – the promising young Ploetz – set out into the world. He continued his studies and his vocation in medical research. In due course, he abandoned his utopian socialism in favour of a new socialism-based ideology centred around the pure Germanic race. Still relatively young, he became Germany's foremost racial theorist. In the name of humanism, he advocated euthanasia and the forced sterilisation of 'degenerates' and the 'mentally disabled', although, in the name of science, he did endorse anti-Semitism, because he believed it was impossible to prove scientifically that Jews were intellectually inferior. Also the real Ploetz left his first wife because she was unable to bear children, in consequence of which – like the Helen character in *Before Dawn* – she took her own life. In the 1930s, Ploetz was awarded a professorship by Germany's new leader, Adolf Hitler, in recognition of his pioneering contribution to the building of the Third Reich. In Norway in January 1936, two parliamentarians – Erling Bjørnson (Farmers' Party), the son of Bjørnstjerne Bjørnson, no less, and Alf Mjøen (Radical People's Party) – recommended that Ploetz should be awarded the Nobel Peace Prize for warning of the potentially-damaging effects a war might have on racial biology⁵. Ploetz died, both acclaimed and despised, in 1940 – without a Nobel Prize.

A suspicion: a new naturalism?

Today there is a lot to suggest that a new naturalism is gaining ground. The motifs mentioned at the beginning are just isolated details from a

5 <https://www.nobelprize.org/nomination/redirector/?redir=archive/show.php&id=9069>

complex landscape where biological explanations are having an impact on ever more aspects of society. In just a few decades, the new biology has usurped physics as the 'master science', thanks to enormous technological advances in the fields of genetics and MRI scanning. A steadily-rising number of scientific disciplines are spawning offspring identified by the prefix 'neuro-', and research councils are disbursing ever-larger sums of money to a plethora of new and progressive academic fields: neuro-aesthetics, neuro-economics and neuro-theology, to mention just a few. It is hardly remarkable that these new disciplines should be perceived as progressive. Neither should it come as a surprise that the insights thus gained and the 'discoveries' about 'true human nature' – about genetically-determined 'electoral preferences', 'natural disparities' in intelligence, 'innate' differences between the sexes, between social groups, between children with or without 'natural dispositions to alcoholism' or to 'inborn psychopathic tendencies' – should resonate with the narratives of the media industry.

With the first production of Gerhart Hauptmann's *Before Dawn* in 1889, it became clear that naturalism's new perspective on humanity had arrived in the theatre. Even more so than Ibsen, Hauptmann drew the consequences of – and created his characters and his dramaturgy in response to – an entirely new science that regarded human behaviour as determined by heredity and environmental factors. In many cases, the outcome was a fate determined once and for all by family background or class, but also in due course by race or the shape of one's head.

The question arises: What is the connection between the sun that rose to illuminate Gerhart Hauptmann's world in 1889 and the intense and dazzling light that now emanates from a new biological science in 2014? Have we already entered a new era of naturalism, in which the biological perspective, heredity and genetic makeup have an impact on ever more aspects of what it means to be human? And why is it that the people who bask most blatantly in this naturalistic sunrise are those who are best placed to cultivate their own personal and financial freedom? What is the connection between biology and capital, biologism and capitalism, naturalism and 'rapacious materialism', and what does all this imply for us

as humans? If it is true that, nearly one and a half centuries later, we have now entered a new scientific age, dominated by a new type of naturalism that promises to explain ever more aspects of our lives in terms of biological genetics and chemical processes, then the question to be asked is this: What does this sunrise mean for us humans? What new questions does it compel us to ask? What new dramas and tragedies does it imply? And how should we face up to – and face down – these new dramas in theatrical drama and dramaturgy? How can these new naturalistic conceptions be reflected and confronted by the conceptions proper to theatre?

‘Progress ...’– Gerhart Hauptmann’s notes in his sketches on dramaturgy – ‘... consists in understanding more and more and more of the undramatic as dramatic.’ Perhaps he was right – if only in this!

ÉTUDE 5

The test as ritual

While working on *Fridomens Vegar* (The Paths of Freedom),¹ I began to wonder whether genetic tests could be viewed as a present day ritual. Is it an echo of the ancient campfire, or the procedures and ceremonies of the medicine man of bygone ages, when there was an urgent need to assuage the fears of the hunter, or to endure the violence of war or the elements? Whenever humans have been forced to stare uncertainty or fear in the eye, they have always felt an intense need for reassurance. Precisely because we cannot be sure, we yearn to be *reassured*. No one understood this need better than the medicine man and the shaman. The gathering of the clan around the campfire, the sacrifices, the bodypainting, the states of trance, the dancing and clapping – all played a part in the desperate and impossible attempt to find reassurance against the looming uncertainties of the future.

I am reminded of the words of the 16th century Italian diplomat and comedy writer, Machiavelli:

All the rest of its ceremonies, sacrifices and rites depended on these, for it was easy to believe that the god who can predict your future, be it good or evil, could also bring it about. Hence there came to be temples in which the gods were venerated by sacrifices, supplications and ceremonies of all kinds; and also the oracle of Delos, the temple of Jupiter Ammon, and other well-known oracles, which filled the world with wonder and devotion.²

1 Det Norske Teatret, 2016. See excerpts from the performance at Det Norske Teatret: <http://etudes.khio.no/fridomens-vegar-3/>

2 Machiavelli: *Discourses*. Translated by Leslie J. Walker. Penguin, 1970, 143.

And a little later:

For as, where there is religion, it may be taken for granted that all is going well, so, where religion is wanting, one may take for granted the opposite.³

And I wonder ... no, I suspect, that this is a primitive need that runs like an undercurrent through the history of humanity. I also suspect that this fundamental need has since been commoditised by institutions that now earn enormous sums through the sale of *insurance*. In which case perhaps there is some sense in the following hypothesis: Insurance companies cultivate tests precisely because they facilitate *predictions* – *predictability*. And because (as the German sociologist Max Weber pointed out) predictability is one of the fundamental preconditions for capitalism – something that capitalism *needs* – then any instrument that helps to predict our futures, our lives, and our choices, will be crucial to the insurance sector. And insuring is fundamentally *the opposite of change*. Change is insurance's arch enemy! What insurance companies want is not change – but to know in advance.

Calculating the child's trajectory

This explains why genetic testing – tests of our hereditary material, the stuff that 'determines who we are' – has become potentially the most important of all forms of testing. For the genetic test is theoretically one's insurance card, a document that shows the path one is destined to follow. But not only one's own path, because one's own life will soon be history. We adults have nearly reached our destination. Not long now, and we'll have covered the distance! But the treasure that counts is our own treasure – namely our children, our offspring, those who will succeed us and live on as extensions of our lives, but who – assuming the coordinates match – will have to follow the same paths that we followed on the maps we made, to all eternity. For although there is no reason to assume that your own diagnosis will be the same for your child, the risk will always be there. And it's a risk someone will have to pay for. Insurance doesn't

³ Ibid., 144.

come cheap – either to you or your offspring. If you die, they have to pay. If they die – it's you who have to pay. Because information also has a market value.

Malapropos: A report from a nursery assistant (submitted to the school's directors)

"The test ..." said my young friend – the little girl who has always been so negative about all kinds of information, who almost without exception has regarded progress as a step backwards, and who has often (despite having barely reached the age of four – and the hint of bullying that is here implied) been dubbed the "civilisation pessimist", or the "cultural radical" by her far more optimistic playmates – "all tests are just the sum of the attempts to reduce risk!"

We stared at her, smiling faintly at her somewhat academic and old-fashioned polemical tone, before continuing with the so-called PALS survey. Small green and yellow diagrams with boxes and patterns, figures and letters. Glancing over the results on her survey form, where she had exposed her inner self to the harsh light of day, I saw a loose scattering of words and sentences. Scrawled across the orderly grid of lines and columns in big pink letters were the words:

This is an attempt to calculate the future! This is an attempt to control what lies ahead of us, to eradicate uncertainty, dispose of fear. But doesn't it also dispose of the freedom (of choice) on which it is predicated? Is the purpose of this to help us progress, or to predict us – to assess us as predictable components in a game governed by the rules of politics and economics, a game of political economy and no less economical politics?

The concluding question mark was enormous and askew, and at a stretch of the imagination, it reminded me of a leaning tower I had once visited in a town in Italy.

||

ÉTUDE 6

The dramaturgy of quality concepts: From describing to prescribing (stage) art¹

Upbeat

A concept is something that is both created and has creative effect. It is both produced and produces. A concept is created and launched through language. In a sea of words, it starts a (re)creating process, clashes with other concepts, runs aground, links to and builds bridges for new juxtapositions, uncovers unrealised relationships and gives birth to new words, new meanings, new ways of seeing, hearing and sensing. Thus, on a drift through language, it will indisputably land far away from the destination originally staked out for it when it was first launched. And so it is also with the concept of ‘quality’.

Preface

Two spectators watch the same production: They see the same scenography, listen to the same actors on stage, on the same evening, at the same time, and from more-or-less identical seats. Nevertheless, they make two radically-different critiques, two counterpoints, two widely-divergent assessments of artistic quality, of what is good and what is not. Is this not the essence of artistic criticism? Are we talking about the eternal damnation of the quality concept, the impossibility of leaving the relativising magic circle of subjectivity? If so, is it then possible or even useful to

¹ The text was first time published in the book *Kvalitetsforestillinger* (Norsk Kulturråd, red. Eliassen/Prytz, 2016) and in Norwegian Arts Council english edition, *Contested Qualities*, 2018.

dig deeper into the subjective judgements of taste (or, for that matter, of those who judge taste) to reflexively ask *which qualities* of a production are understood/captured, which are emphasised, by whom, when and according to what rationale? This author believes so. Not with the ambition to attack a specific ‘view’ or ‘ear’, but, first and foremost, to trace what I experience as the *special dramaturgy of the art concepts*, hence how differing concepts of quality also retroactively affect the aesthetic options we have in art – affect what can viably be produced and therefore, ultimately, what can be presented. Here I am close to the Greek meaning of the word ‘dramaturgy’, understood as *affective action* or action that has an impact. In an attempt to turn the traditional focus on impact from questioning the effect of a specific artistic work to rather asking about the impact of the concepts themselves, it becomes possible to ask how concepts that apparently merely *describe* a phenomenon, trend or movement in contemporary art in themselves have a performative effect or impact on the same phenomenon. After almost 20 years as a creative performer – alternating between reflexive practice and practical reflexion – I have time and again been able to observe the following: As with many so-called theoretical discourses, the quality discourse and how it is conducted directly affects the artistic work itself. The reflexive call for the dramaturgy of the quality concepts is therefore not to be located above or outside but is itself an important part of artistic practice.

For a reflexive dramaturgy

First, such a dramaturgical strategy means to require from the concept ‘quality’ its specific *qualities*. This approach is therefore about getting beyond the concept of quality as an often tacit – *a priori* – status as ‘quality art’, in order to critically question the specific quality parameters used to argue and judge in specific contexts. Methodologically, this inquiry is done when the prism for the dramaturgical analysis is delimited in time and space, and focuses on one specific field, theatre, or theatre art. With its focus on Norwegian examples, it opens up for comparative juxtapositions, where different (receptive-aesthetic) views and ears may be compared. In brief: Which qualities are seen and heard

in the encounter with ‘the same’ work or performance, and why? From this point, another aspect of the dramaturgical analysis is articulated. Even if the concept of ‘quality art’ – or, more specifically, ‘quality stage art’ – may in this manner be rendered more porous and put (critically) into movement, the reflexive question remains, which is how these different quality concepts concretely affect what they are intended to make judgements about.

The issue of quality concepts as ‘interventions’, as in themselves affective actions, brings us to the theatre field as an – in a *Bourdieuian* sense – interest field of counterparts. In such a field of tension, shifting constellations and power relations will necessarily act differently upon the options artists have. It is the movements and effects of the quality concepts in this dynamic field which ultimately render it meaningful to speak of their dramaturgy. The dramaturgical question is thus expanded to encompass a question in principle about motivation, tenability and effect: Who and what controls the ups and downs of these different quality concepts? When are these concepts and their fluctuations the result of genuine insights, and when do they rather serve as placeholders for more or less financial or symbolic ‘business interests’? When does their effect represent a productive opening and when do they have a regressive or closing effect?

The decisive factor here is a shift in the relationship between what, over time, has become a dichotomy separating two dramatic-art fields; that is, the so-called *free or independent (theatre) field* and the *institutional (theatre) field*. By grasping the sociological field concept and delimiting it more clearly in relation to a more open-field concept, Norwegian theatre now essentially appears to be one structural *tension field* rather than two separate fields. Progressive guest performances, experimental co-operative efforts and a higher degree of mobility, both of stakeholders and of preferences, have, over time, created an exchange between the ‘free’ and the ‘institutional’ which has changed the institutional expectations of the entire theatre field. Progressive guest performances, transcending experiments and having a higher degree of mobility, both of stakeholders and of preferences, have, over time, created an exchange between the ‘free’ and the ‘institutional’ which has changed the institutional expectations of the

entire theatre field. When one position is displaced in such a tension field, the other positions are also shifted. This shift will in turn influence the way key stakeholders define and position themselves, in relation to each other, the public and funding authorities. A change or shift of artistic expressions and stakeholders from one field to another – as in the case of the *Rimini Protokoll* and the Wooster Group in the National Theatre in Oslo, or in awarding the Ibsen Prize to Heiner Goebbels or Forced Entertainment – will affect the very logic of the field. This is because major paradigm shifts, where something was ‘reserved’ for one stage or one institution and then ‘taken over’ by another, will necessarily put institutions and stakeholders under pressure, thereby requiring the redefinition of their positions to ensure legitimacy, status and – ultimately – funding. In the field, a logical consequence of such challenges will be new attempts at distinctions and new endeavours to define aesthetic dividing lines in relation to what at any time is ‘good’ or ‘poor’, ‘in’ or ‘out’, ‘worth the effort’ or ‘stagnated and uninteresting’. The shift in what, inspired by Bourdieu, could be called the *distinction economy* of the theatre field will thus of necessity react (reflexively) back onto how quality concepts spread, how they are (trans)formed, given names and then used.

Turning the focus from the work’s (performance’s) own internal dramaturgy to what ultimately affects this dramaturgy from the outside is a strategy that opens the door to an emergent tension in the discourse about Norwegian theatre. A development is observed in which what one side emphasises as the qualities of a production, are considered to be shortcomings or flaws by another side. In pursuing the distinction between *dramatic* and *post-dramatic theatre*, not only as development features *in* the art itself but also as reinforcing dividing lines in the *reception* of theatre/stage art, the tension is captured as a type of epistemological rupture. Here it is impossible to exit from an aporia, or *deadlock*, in the quality discussion itself without also making oneself aware of a fundamental antagonism in what are experienced as specific qualities of a contemporary work of art.² Highly-effective concepts and (epistemolog-

2 The concept of epistemological ruptures was developed by the French scientific philosopher Gaston Bachelard (for example, Bachelard 1976).

ical) categories, such as ‘progress’, ‘dramatic (tension) curve’, ‘substantial/holistic characters’ and ‘representation,’ live off and stem from the dramatic theatre’s gravitational field. From here they constitute established categories which, over the years, have been challenged by the more-or-less articulated quality parameters of a post-dramatic theatre.

Redefining the field: ‘free’ versus ‘institutional’

The sociological field is often talked about as if it were a geographicaly-delimited area, a landscape or a topography consisting of more or less static formations.³ However, the analytical strength of the field concept is found in the opposite: Against the topographical harmony of a landscape, the field concept – as stemming from electro-physics and the art of war – highlights precisely the tension-filled relationships *between* the individual components which together make up the logic of a specific field. As a counterpoint to the static and harmonic ‘side-by-side’ structure of the geographical landscape, the field itself is determined by positions in reciprocal tension. Hence, the individual field is also defined according to how positions keep shifting in relation to each other so that, in fact, no field exists beyond or outside of these continually-shifting relationships. ‘The electric field depends on the tension’, Statnett writes in its definition of electro-magnetic fields, thus pointing out the essential – even for the concept of more or less ‘free’ and ‘unfree’ fields in theatre art.⁴

During the last twenty years, it has become common to speak in *Bourdieuian* terms about different ‘fields’ in Norwegian theatre.⁵ So, today, we

3 For development of the field concept in a sociological sense, see Bourdieu 1979 and 1993.

4 See www.statnett.no/Samfunnsoppdrag/Sikkerhet/Elektromagnetiske-felt/ (downloaded on 08 August 2015).

5 Dag Østerberg’s book *Kritisk situasjonsfilosofi* [Critical situation philosophy] has made me aware of how the neo-Kantian philosopher of science, Ernst Cassirer, approaches and contributes to clarifying such an understanding of the field concept as a relational tension field. Cassirer writes about a movement in science from ‘substantialist’ towards a relational perception, in the work *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*: ‘Already with the transition to the field theory this emerged clearly. For the field is the essence of pure effect, pure relations between “power lines” that are no longer necessarily tied to a material substrate’ (Cassirer 1910, p. 278, and Østerberg 2011, p. 174) (my translation). In *Philosophie der symbolische formen III*, he continues this line of thought by connecting to Maxwell’s definition of light as an electro-magnetic field: ‘The reality we call by the name “field” can no longer be

talk fluently about ‘the free, or independent (theatre) field’ versus ‘the institutional (theatre) field’. However, if our focus is on the field as a *tension* field and not as a more or less statically defined area (topography), it is then possible to ask how fitting it is to maintain such an analytical dichotomy. Is it not rather the tension relations between the more-or-less institutional and more-or-less free positions, manifestations and constellations which in reality now constitute the theatre field in Norway, far more than two separate fields with their autonomous positions and relations? The argument may be formulated as a general suspicion or hypothesis: If progressive forces inside traditional theatre institutions adopt positions previously held by programming stages and free stakeholders, it will lead to a shift of positions even within these organisations.

A look into the development of Norwegian theatre clearly reveals a field undergoing transformation: The static, entrenched positions between ‘free experiments’ and ‘institutional processing of classics’, which towards the new millennium could virtually be taken for granted, have time after time been challenged. Aesthetic and organisational ‘borders’ have been challenged by co-operations transgressing institutionalized borders, and the praxis of guest performances has exposed the traditional audience to more experimental forms of theatre. Together with an increasingly-efficient and user-friendly Internet giving both audience and artists access to international expressions and discourses, the mobility of artists (think, for example, of the Norwegian ‘artist colony’ in Berlin), as well as more diverse and mixed educational backgrounds: these are all among the variables that over time have influenced the very structure of the theatre field. Important for this change is also the parallel development within the field(s) of music and the visual arts, revealing an openness towards impulses from theatre/performance. Illustrative of such a structural transformation is, for example, the Ibsen Prize being awarded to the composer and director Heiner Goebbels and the performance collective Forced Entertainment, stakeholders who only a few years ago belonged to the inner core of experimental theatre and experimental

thought of as a complex of physical objects. Rather, it expresses the quintessential physical relations’ (Cassirer 1923, pp. 544–545, and Østerberg 2011, pp. 175–176) (my translation).

music theatre. This change also applies to the National Theatre's programming of the documentarists in the German artist collective *Rimini Protokoll*, the co-operation between The Norwegian Theatre (*Det Norske Teatret*), The National Stage (*Den Nationale Scene*) and the director Robert Wilson, the co-production by Bergen International Festival of Christoph Marthaler, as well as Norwegian international theatres' series of guest performances and co-productions with experimental actors, such as the American Wooster Group, the German Frank Castorf, the Danish Fix and Foxy, the dramatic art group Goksøyr and Martens, and the Danish-Norwegian artist duo Elmgreen & Dragset. For several years, the Norwegian Hedda Prize – not long ago the domestic theatre award of institutional theatres in Norway – has been awarded to artists and performances linked to what traditionally have been the programming stages of the free field. Thus, the awarding of the Hedda Prize in 2015 to stakeholders such as Lisa Lie and *Verdensteatret* was appropriately celebrated by press releases and news reports submitted by the respective co-producers Black Box Teater in Oslo and BIT Teatergarasjen in Bergen.⁶

Repositioning and 'distinction economy'

Pierre Bourdieu writes about how some individuals and groups always try to improve their status (symbolic power) by producing minor differences

6 It is obviously possible to argue that 'the free' or 'independent field' is a 'sub-field' within a Norwegian field of theatre. A fundamental problem with such an analytical division or subordination is that one will quickly lose sight of the specifically *relational* aspect of the theatre art field as a tension field, where movements within the 'institutional' affect movements 'outside' and vice versa. Conversely, it is important to clarify that the attempt to (re)define the theatre art field from two to one *field* in no way alters the value of the concept 'free' or 'independent' theatre/stage art. Rather, an articulated idea of what at any time may influence and limit such a 'free space' is in itself a requirement for being able to preserve the experimental aspects of theatre/stage art. Seen in this way, it is precisely the rapid development of a 'free' or 'independent' (Norwegian) stage art that has contributed to push forward these processes of change in the field concept seen as a whole: The possibility of alternative (experimental) organization, cooperation across established hierarchies and borders between professions, fewer bureaucratic barriers, and broader geographic and cultural mobility and change made a basis for new forms of expression and ways of working that in the next round have challenged traditional institutions to take greater risks and show more willingness to engage in artistic experiments. This is an ongoing productive dialectic that has contributed to – and still contributes to – renewal and movement in Norwegian theatre art.

in taste and behaviour.⁷ The logic of these strategic distinctions equals strategies to be found in an ordinary school class: Those trendsetting class members wearing a particular type of shoe, coat or hairstyle tend to respond to others trying to catch up with these trends by changing the style, or innovating a new detail – a small but decisive difference – so they again pull ahead. In this minor leap, this small *trick*, lies the decisive aspect – the distinction.

A problem with applying this distinction logic to art in general and to contemporary art in particular is that it will always also be able to underplay the genuinely innovative in art. Avant-garde and distinction are logically linked: The vanguard is always the vanguard in relation to – that is, as distinguished from – something else. Allowing for the danger of reductionism following in the wake of a *Bourdieuian* art perspective does not mean the same as losing sight of this logic field. If so, one risks confusing the sociological with the aesthetic. Thus, if one allows for what could be called the potential of sociological reductionism, the following perspective becomes viable: If traditional institutional positions are shifted, the structural underpinnings are also shifted – including those for the established ‘free/independent field’ and its institutions. Such a development might create conditions for a dual transformation in the field’s own economy, where the ‘free’ or ‘independent’ institutions that come under pressure will attempt to redefine their positions to ensure legitimacy, status and, ultimately, also funding. Redefining one’s position in a field may also imply an attempt to distinguish oneself from other positions by moving or (re)positioning oneself (relationally) to them. Therefore, in this economy of the field lie the underpinnings for new attempts at distinctions on the concepts level, at innovation of trends and of active phasing out of the old ones.

In the attempt to approach the theatre field as a dramaturgical ‘work surface’ or tension field I have, over time, been looking for theoretical tools and conceptual aids. How to adequately capture the logic in the forces which must have controlling effect on the theatre art and the theatre artist? Perhaps the most important aspect here is a fundamental insight

⁷ Bourdieu 1979.

from the German sociologist Max Weber (1864–1920), that institutions in themselves create or lend themselves to behaviour. Weber opens for a sociological approach which both leads directly to and also may help instantiate Bourdieu's system of concepts. Precisely because a field such as the Norwegian theatre field is generally organised around a braided network of different -larger and smaller, newer and older – institutions, it is difficult to understand this specific tension field without simultaneously capturing the different ways of working and influencing that the institutions have. This difficulty applies to theatres, programming stages and institutions of education. Hence, the institution concept contributes to illuminating theatre/stage art as a materially-sluggish art form, where major resources – human and economic – in general are required to implement substantial changes, and where frameworks, agreements, stage structure, play and rehearsal frequencies gravitate around a basic institutional model for organising art performances. This model is in turn founded on a dramatic regime or paradigm which, thus, in its very structure offers resistance to changes in the dramatic manner of thinking and working with theatre.⁸

Legitimacy and quality: The performative aspect of art concepts

Motto: The distance is short from describing to prescribing art as a function or a task.

8 With this problem two other, often overlapping, concepts are put into play; that is, 'dispositive' and 'apparatus', as they are found in (highly) different variations and facets, particularly in a French tradition, but also in the young Bertolt Brecht. A particularly relevant contribution here is the philosopher of science Gaston Bachelard's fundamental idea that a dominant knowledge or science at any time is sustained by a braided network of self-confirming knowledge. Bachelard's concept of 'epistemological ruptures' is important in our context because it indicates that a given, braided network of knowledge renders it possible to see/hear something, but nothing else. Transferred to theatre/stage art, a similar idea will be that the division between dramatic-dramaturgical 'knowledge' and post-dramatic 'knowledge' enables one to experience or have an ear for something, but also to remain deaf to something else. Different concepts about 'dispositive' and 'apparatus' have been further developed by philosophers such as Louis Althusser, Michel Foucault and Giorgio Agamben.

For a reflexive dramaturgy, it will be necessary – albeit far from sufficient – to examine new art concepts and categories in light of such an economy of distinctions. This need for examination does not in any way mean that new concepts and new paradigmatic turns may not be fundamentally aesthetically-anchored and simultaneously articulate-essential and productive movements in contemporary art. However, if such concepts are created and put into circulation primarily as a field-based currency, these are in themselves dramaturgical acts with decisive implications for the artist. A few examples may help to instantiate these questions.

The quality of ‘outsiderhood’

Around 2010–2011, a turn may be seen in the rhetoric used in the discussion about Norwegian stage art and public funding of the ‘free’ or ‘independent field’. From a long-term and established focus on free groups and institutions that were encouraged to co-operate, the rhetoric turned towards so-called ‘outsiderhood’.⁹ The shift from a focus on co-operation to a focus on outsiderhood is played into discussions about allocating public funds to the independent theatre scene.¹⁰ Hence there is a movement where the concept of outsiderhood is also made into a relevant quality for financial funding. This movement gives rise to a new dichotomy where outsiderhood is logically placed opposite *insiderhood*. More bluntly: What long was a recognised quality of the ‘free’/‘independent field’ – the ability and initiative to collaborate, enter into dialogue with, etc. – may suddenly appear to have been replaced by the very opposite. It is fully possible, of course, to see such a qualitative shift on the premises

9 ‘Støtte til fri scenekunst fra Kulturrådet’ [Support of independent theatre from the Arts Council Norway], edited press release from Arts Council Norway, on *Scenekunst.no*, 12 June 2006, Arkiv.scenekunst.no/artikkel_2453.nml (downloaded on 07 August 2015). See also: ‘Støtte til fri scenekunst fra Kulturrådet’ [Support of independent theatre from the Arts Council Norway], edited press release from Arts Council Norway, on *Scenekunst.no*, 9. June, 2011, http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_8303.nml (downloaded on 07 August 2015). On the conception of ‘Outsiderhood’ (‘utenforskap’), see the Arts Council Norway’s conference: ‘Utenforskapets verdi’ (‘The value of outsiderhood’) <http://www.kulturradet.no/arskonferansen-2015/program>

10 ‘Kritisk blikk, kunstnerisk mot og utenforskap’ [Critical view, artistic courage and outsiderhood], in *Scenekunst.no*, 12 June 2006, Arkiv.scenekunst.no/artikkel_8303.nml (downloaded on 07 August 2015).

of an autonomous discourse in the independent art itself, with an art-expertise rationale, and supported by prominent theory and/or artistic works. But as a field of logic speculation or suspicion, it is also possible to envision that the motivating force behind such a turn is connected to a shift in the relationship between the ‘institutional’ and the ‘free’/‘independent field’, as outlined above. If so, such invention of new words/concepts and establishment of dichotomies may just as well be a symptom of traditional stakeholders and institutions having come under pressure, and that to ensure resources and legitimacy they must reposition themselves in relation to the entire theatre field. Using the premises of such logic, the shift of focus towards ‘independency’ or ‘outsiderhood’ may be understood as a (distinguishing) countermove against the increasingly-comprehensive co-operation and exchange in the theatre field. Rather than being anchored in art, the grounds for highlighting this concept of independency as a quality may be traced to a structural interplay between status, legitimacy and self-preservation, where ‘free positions’ first and foremost are defined negatively and in contrast to ‘institutional positions’. Such repositioning may in turn mean revitalising modernist parameters of artistic quality, where – as in the case of the philosopher Theodor W. Adorno – negation, encapsulation and withdrawal become qualities deeply connected to an understanding of aesthetic truth. If such positioning is transformed into curatorial practice, art criticism and/or art funding policy, the practical-dramaturgical effect may mean restricting the options for action in artistic projects which consider co-operation and overarching exchange between stakeholders and institutions as the very *underpinning* of innovation, development and awareness-raising in theatre art.¹¹ Hence a rhetorical-aesthetic shift, to the extent it is transformed into active or passive funding policy, may have as the

11 A reflexive dramaturgy, as found here, of course invites the author to justify his perception of his own position in relation to the field he is writing about. Considering my biography, it emerges clearly that for years I have been an instigator of transcendent co-operation, between artists from different fields, between stage and music artists and academia, and between institutional theatres and free/independent groups. The co-operation between Transiteatret-Bergen and Den Nationale Scene (2005/06), and between Tt-B and Rogaland Teater/The National Theatre (2008/09), were among the first examples of co-operation between traditional institutional theatres and free/independent groups in Norway.

(dramaturgical) effect that painstakingly-built co-operative constellations and co-operative competencies break down or are disrupted, and that potential portals for new encounters between innovative theatre and new public groups are narrowed.

The quality of 'internationalisation'

An increasingly-voiced credo in the discussion of art is the concept of 'internationalisation'. For an artist or a collective of artists to be able to invoke an international circle of interest in the form of invitations, agreements or displays/performances, this in itself appears to be an acceptable confirmation of high artistic quality. The value of internationalisation here appears to correlate with a renewed focus on quality and quality-assurance by the funding authorities, from the Ministry of Culture to the Ministry of Foreign Affairs. Much suggests that the paired terms 'international' and 'internationalisation' are able to offer compatibility – a type of communicative formula – where an often fuzzy, polyphonic and transitory theatre field can 'document' its artistic quality to expert committees and the public authorities.¹² That a work of art or an artist is able to gain a foothold outside its country of origin may be a good indicator of artistic qualities. Nonetheless, it is still necessary to ask critically about the extent to which the internationalisation here is linked to a specific artistic and aesthetic discussion, and conversely, how much of the rhetoric finds its rationale and motivation in strategic distinction-economy positions. Here the value of the hermeneutics of suspicion applies, not only to the artist himself, but also to the funding authorities and their dealings with the field's own stakeholders and curators. Given this suspicion, it is fully possible to seek the dramaturgical effects of such a (rhetorical) adulation of the international, precisely as interventions with direct consequences for the production of art.

One such effect might be predetermined and standardised artistic expressions, already (fully) adapted to the *idea about* an international

¹² In a working seminar for this collection of articles in Copenhagen in April 2015, the social anthropologist Odd Are Berkaak spoke about what he called a new 'world championship thinking' in academia. The concurrence of these two trends might in itself have been the subject of closer examination.

(theatre) art market. The innovative Norwegian choreographer and director Jo Strømngren can, for example, satisfy quality parameters such as internationalisation and international circle of interest by inventing a stage language of ‘gibberish’ – which lends itself well to transcending linguistic barriers. Considering a potential link between internationalisation and this quality of language-transcendent stage art, it comes easily to mind here to consider the European focus over the last ten to fifteen years on dance-based expressions and on comprehensive international curating of contemporary dance. In purely field-logic terms (but without falling into reductionist one-factor explanations), such a dramaturgical force of gravity, emerging from the expectations of internationalisation, will offer visual and aphasic parameters an advantage against language-based expressions. Another potential dramaturgical effect may here be traced in often unarticulated demands for a performance potential of *mobility* (i.e., reducing the format to, for example, a theatre performance). This ‘turn’ may manifest itself in demands for a smaller number of performers, limited technical or stage rigging requirements and simple technical manuals (i.e., in the form of variations on the credo *less is more*). If such an adaptation of the aesthetic turns out to be the art production’s answer to a requirement for ‘the international’ and the boom times of internationalisation, it gives rise to methodological issues, where one quality parameter (internationalisation) in fact narrows the aesthetic opportunities of theatre. For example, reduction of format, a stripping down of the production’s aids, will also highly influence a theatre that sees its medium as a multidimensional experiential space. For an artistic work to adapt (deliberately or not) to expectations of an international standard and to endeavour to satisfy these will also influence the potential of theatre as a critical dialogue, with its given cultural, linguistic and financial circumstances. It may have been this paradox that the Norwegian writer and professor of rhetoric Georg Johannesen sought to solve already at the end of the 1990s, by reminding us that ‘nothing can be international without first being local’.¹³

13 Georg Johannesen’s presentation ‘Om form og innhold i kunsten’ [On form and content in art] at the opening of BIT Teatergarasjen, 1998 (author’s recollection).

What controls the 'mainstream'?

The insight of quantum physics in the field of experimental particle physics, that is, that the observer by observing changes the observed, is even to a stronger degree valid in the different fields of art. It is stronger because the influence here is to a much larger degree dominated by a mutual relation between the observed quality and the observer's grip on what is observed. An appropriate example – not least in theatre – is the widespread use of the *mainstream* concept. The claim that something (or someone) is (or has become) mainstream is an ontological definition (something 'is' or 'exists'), which is characterised by negating its performative action because this mainstream does not exist before or independently of what or who controls it. The stream – so to say – does not flow independently of its description. As (dramaturgical) action within the distinction economy of staged art, such a dramaturgical turn may be effective because it – even indirectly – enables a quality judgement: Naming particular phenomena as mainstream indicates (dialectically) that there also exists something that is not mainstream, some distinguishing mark which qualitatively makes it stand out – even if this 'something' needs to be determined beyond the purely negative, that is, by *not* being mainstream. For a reflexive dramaturgy, the following questions then apply: Who understands/captures this mainstream, when, on what grounds, based on which position and which motivation? In brief, who and what determines the direction of the flow by identifying, and naming, and how does such an action relate to the field's distinction economy? When does mainstream become a tributary and the tributary the mainstream, and when does it in itself become mainstream to call it mainstream?

Post-dramatic turn?

The concept of the *post-dramatic theatre*, initially systematically developed by the German theatre researcher Hans-Thies Lehmann in 1999, is first and foremost a well-documented description of how something remarkable has taken place in dramatic art from around the end of the

1970s.¹⁴ Speaking about drama and dramatic art(s) is no longer sufficient for understanding the movement that has actually taken place in the theatre. After several centuries where it has been appropriate and unproblematic to equate drama with theatre, theatre has been changing its colour and moving on, while the language – the concept about ‘the dramatic’ – lags behind. Put another way, in a post-dramatic perspective the dramatic text (the drama) is no longer the obvious and natural centre of theatre. Thus, this is what the concept attempts to capture of the post-dramatic: something coming *after* the dramatic. As I understand and use this concept, perhaps more than in Lehmann’s writings from 1999, the crucial point here is the democratisation of dramaturgical parameters as the principal potential within a theatre, where theatre itself is viewed as a *polyphonic experiential space*. Principal in this context means that right from the start of a production, room is given for how other aspects of theatre than the dramatic text may also assume the leading role in a performance, whether it be the actor’s body, light, sound, music, scenography objects and installations, or the audience. The concept of the post-dramatic also implies that texts that are not dramatic also may form the point of departure for a performance on stage. Understood in this way, post-dramatic theatre is not the same as ‘visual theatre’, theatre without text, or theatre without acting actors. Nor is it a post-modern theatre in terms of a ‘post-political’ theatre.¹⁵

It will be difficult to understand the transformation processes that have taken place over the last decades in Norwegian theatre without also understanding the breakthrough of the different post-dramatic manifestations on the international art scene. The mentioned guest performances by Heiner Goebbels, Robert Wilson, *Wooster Group*, *Forced Entertainment*, and *Rimini Protokoll* are here merely expressions of a far-more fundamental transformation process, where new dramaturgies, new ways of thinking and new work forms are expanding a theatre field which for decades had its aesthetic centre firmly entrenched in counterpoint positions between the ‘institutionalized theatre field’ and the ‘free field’. In

14 See Lehmann 1999.

15 See Lid 2015.

the transition from seeing that something in the theatre takes place or is assessed as a reflex ('this is just how it is'), to something actually taking place according to reflexion ('this is how it may be, because'), the concept of the post-dramatic as a *productive and opening* concept, a reflexive contribution towards a theatre more or less on institutional autopilot, is legitimised. Therefore, it is not difficult to understand why the post-dramatic has also become (and continues to be) perceived as a threat: A complete apparatus of institutions, education, positions and vocational titles is basically resting on the aesthetic-structural underpinnings of the traditional dramatic theatre, where the word 'theatre' itself finds its rationale in the idea of artistic interpretation and transformation of dramatic text, psychological-narrative role personification, the actor's representation of dramatic characters, and identification and illusion as mainstays of quality parameters. Challenging such a system of well-fitted functions, hierarchies and rules will necessarily influence the self-understanding, legitimacy – and ultimately – economy of stakeholders and institutions. However, after the smaller/alternative stages and eventually also main stages of the traditional theatres have been able to house a plethora of the most important international actors of the post-dramatic theatre, it is no longer so easy to reject the likes of Elfriede Jelinek, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler or, for that matter, a performance by the artistic groups *She She Pop* or *De Utvalgte* (The Chosen), without risking the loss of symbolic capital which the position as artistically conservative and retrospective may always entail.

Quality in 'death's position': dramatic versus post-dramatic

The concepts 'post-dramatic' and 'post-dramatic turn' (in German 'Die postdramatische Wende') have mainly been used in connection with a production and work-aesthetic discourse, where reference is made to transformation processes in art production or performance of art. Descriptions of post-dramatic features of a work or production thus essentially indicate features of the composition or style. This focus has generally clouded what I see as a rising transformation process – or structural change – even on

the *reception side*. The post-dramatic no longer comes into its own only as a qualitative shift in art production, but also comes to light in the new dividing lines in theatre critiques and the public debate *about* dramatic art. In the critiques of the production by The National Theatre of Ibsen's *Lille Eyolf* [Little Eyolf] (director: Sofia Jupither, *Amfiscenen*, September 2014), there is an almost-ideal-typical – but nevertheless real – example of how this aesthetic rupture on the production side finds its counterpart on the reception side. The critic in *VG* [*Verdens Gang*, the largest Norwegian national daily newspaper] writes:

[...] presented with nuances of anger, anxiety, shame and eventually an *emerging self-insight* in the duo Tjelta and Conradi. Tjelta balances between restless temperament, suppressed passion and sharp undertones.¹⁶

IdaLou Larsen writes in her blog:

[...] the acting in an excellent manner shows the lack of contact and understanding between them. Two excellent role interpretations [...]¹⁷

The critic from *Dagsavisen* [another Norwegian daily newspaper] commented:

The acting, in tandem with a solid and sharp Conradi, is glib and elegant. When 'Lille Eyolf' fades out with a glimmer of hope which both shakes and pains us, it is an *Ibsen triumph* [...]¹⁸

Virtually in counterpoint to these assessments is the review by *Morgenbladet* [another Norwegian newspaper]. Under the heading 'Ibsen til hverdags' [Everyday Ibsen], the performance is described as 'a drama about living together with an absence of communication and suppressed emotions, with little between the lines'. And further:

For me it speaks volumes that a *change of scene represents the most powerful moment of the piece*. Alfred is standing alone, looking out to the sea where his son

16 <http://www.vg.no/rampelys/teateranmeldelser/teater-naadeloes-familieskildring/a/23292281/> (downloaded on 08 September 2015) (my italics).

17 <http://www.idalou.no/pub/idalou/kritikker/?aid=2849> (downloaded on 08 September 2015).

18 <http://www.dagsavisen.no/kultur/2.738/en-eyolf-som-skjærer-i-hjertet-1.288304> (downloaded on 08 September 2015) (my italics).

recently drowned, while the stage is in darkness. Stagehands calmly clear away garden furniture and pillows, summer is definitively over. The stage is filled by fog, and one of the characters dressed in black enters with a garden hose and waters the terrace floor before he lets it rain on Alfred. This is a turn that works well dramaturgically, and the dense *drama would have benefited from more such breaks*.¹⁹

The tension that emerges between these assessments is interesting because I believe it may articulate more than merely random subjective differences in taste. Through the clear differences, the structural outlines of a reception-aesthetic rupture emerge, where what gives grounds for (high) quality in one 'regime' becomes a qualitative objection or shortcoming in the other. Thus, much the same properties ('qualities') of the performance are recognised, but they are given opposite qualitative assessments. Even if space considerations here do not allow me to go into detail, some of the quality parameters within a dramatic-dramaturgical horizon are particularly challenged when bearing in mind the post-dramatic:

- 'Good theatre' primarily understood as realisation or implementation of an existing dramatic text
- 'Good theatre experience' primarily understood according to the role of the audience as the appreciators of a work of dramatic art
- 'Good acting' primarily understood as credible (psychological) identification/empathy with (and in) the role or character
- 'Good dramaturgy' primarily understood as (a) an overarching linear dramatic narrative, and (b) progress – as a time-based, organically-structured (dramatic) tension curve

It is, of course, impossible to draw a general conclusion by exclusively bearing in mind the reception of *Lille Eyolf* at the National Theatre. If we consider a number of related opposites in reviews and critiques in recent years, and also in terms of similar tensions in the international art press, it is, however, possible to formulate a hypothesis with a relatively short

¹⁹ http://morgenbladet.no/kultur/2014/ibsen_til_hverdags (downloaded on 08 September 2015) (my italics).

time horizon: A dividing line between the dramatic and the post-dramatic may contribute to explaining how properties considered specific signs of quality in a production may also be the same properties used to make the opposite judgement.²⁰ Thus, from being linked until now to trends and development features *in* contemporary art, the post-dramatic ‘rupture’ also has an effect on the reception level – in art journalism and the public debate. If this hypothesis is correct, we are facing a trend which may be reinforced if new critical voices and new art experts who, to a much greater extent, have grown up with (and are trained in relation to) post-dramatic expressions and work forms, start to make their mark in arenas previously reserved for stakeholders with training and preferences from the dramatic theatre’s perspectives and quality regimes.

Raising one’s awareness about such an (epistemological) ‘rupture’ will be important, not only for various stakeholders in art, critics and journalists, but also in art administration. This applies particularly in a time when the quality concept appears to be assigned the role of some sort of least common denominator, a ‘transdisciplinary policy’ magic formula for assessment, allocation and evaluation of art. First and foremost, this awareness is important because it may help to accentuate how concepts of quality are split along a dividing line, where qualities within an established dramatic receptive apparatus are in counterpoint to qualities open to the use of a post-dramatic eye and ear for contemporary theatre. But it is also important for rendering how much the use by art administrators and curators of different quality parameters unavoidably will (re)act back on the movement possibilities of contemporary art. A quality regime derived from the premises of the dramatic theatre’s traditions and institutions will, for example, affect the theatre’s potential as a polyphonic experiential space of, in principle, equal parameters. Similarly, a (too) simple but still common (mis)understanding of the post-dramatic primarily as a theatre without text, without actors, or even without critical ambition will, in itself, limit opportunities that a post-dramatic approach actually calls for. For a reflexive dramaturgy, one primary idea is therefore

20 This particularly applies to discussions about Gerhard Stadelmaier, for many years a critic in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, and to discussions about Bernd Stegemann’s two publications *Kritik des Theaters* and *Lob des Realismus*.

to render the rupture between the dramatic and post-dramatic as something more than merely an in-house expert discussion among artists in the theatre field. This expanded analytical view on the tension between the post-dramatic and the dramatic especially applies on the level of art critique, where the ability of a field to capture and articulate specific qualities of a performance also determines whether it will be possible to continue building on these qualities.

Translating qualities and effectful absence: On not having an ear for the musical qualities of theatre

If we consider the background, expertise and field of interest (preferences) of typical theatre critics, few have a musical gateway into theatre. Whether the critic's point of departure is purely journalistic or the science of literature or theatre, the absence of musical focus is a striking feature of the Norwegian, as well as of the international, theatre critique. Traditions of education, where the emphasis on 'absolute music' corresponds to an equally 'absolute theatre', grounded in an understanding of theatre as literary drama, have sharpened the dividing line between theatre and music. This is a process of institutionalisation which over time has made it fundamentally difficult to explore, much less challenge, music in the theatre and the theatre in music. But the potential of theatre as a room/space for music and musicality is also conditional here on another effective structure. The critic's lack of musical focus causes these specific qualities of a performance, when and where they may occasionally arise, to be almost impossible to capture, articulate and circulate as critiques and reviews. Hence, the musical qualities of the theatre will not be credited by the theatres and theatre administrations that at any time, internally and externally (*vis-à-vis* the public and funding authorities), depend on the 'objective feedback' from the critic in order to legitimise their own choices and decisions. With this challenge, an essential incitement also disappears for the theatre/theatre leadership to preserve and build on the few musical dramaturgical experiences and efforts actually undertaken. In such a structure, recognition from a specific expert community (such

as performing musicians or musicologists) is insufficient, because they will have only peripheral positions in the logic of a field that permeates the (self) assessments and artistic priorities of stakeholders and institutions. Thus, the rupture between a dramatic and post-dramatic (pre) expectation may affect this level as well because it suggests which qualities can actually be captured, assigned value and – as a consequence – also be supported for further experimentation and presentation.

Dramatic art in a zone of productive uncertainty

The renewed and reinforced focus on artistic quality from the general public and funding authorities currently encounters a theatre field which, together with the post-dramatic, has moved into a zone of uncertainty, and where the understanding of quality has been split, becoming basically contrapuntal. What only a few years ago were virtually *a priori* truths about ‘good’ and ‘poor’, ‘professional’ and ‘dilettante’, ‘relevant’ and ‘irrelevant’, have come under pressure. Thus, a potential conflict can be seen between, on the one side, the aspiration of the general public of art politics to define quality, and – on the other – an art field that is constantly moving. If the ambition goes towards polyphonic and open fields of art, quality as an interdisciplinary ‘magic formula’ – a response from cultural policy to quantifiable quality assurance – will easily appear to come at the expense of the productive conflicts which now permeate the entire theatre field.

At a symposium during the Bergen International Festival in June 2015, the impression that arose was of a restless European theatre which in times of crisis objects to established aesthetic quality judgements with their romantic and/or modernist suggestions.²¹ These are stakeholders who are seeking renewed legitimacy in deliberate breaks with different

21 *Nytt teater – nye kunnskaper og ferdigheter?* [New theatre – new knowledge and skills?] Scenic symposium under the auspices of *Prosjektprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid* [The project programme for artistic research] (Tore V. Lid / Kunsthøgskolen i Oslo (Oslo National Academy of the Arts), Bergen International Festival & Transiteatret-Bergen. Held in Cornerteatret, Bergen 02–03 June 2015.

institutional benchmarks.²² Consequently, prominent artists literally leave the traditional theatre venues – including the modernist black boxes – thus also leaving the established art public space for a reality of social and political playing fields with highly different discourses and field logics. From a renewed interest in actionist and pedagogical strategies to attempts at (re)defining scenic spaces – material as well as virtual – beyond the theatre houses, established field structures are expanded, while established reception models for assessing artistic quality are challenged. Given such a situation, a quality discussion which chooses to retain a particular vocabulary, whether it would be from modernist autonomy models or from the post-modern ideas of the 1980s and 1990s about the self-referencing play of art, will risk obstructing the very impulses it may be trying to discover.

Postscript

Art theory and aesthetics are often combined with a belief that theory has an autonomous relationship to the art object it attempts to understand. The envisioned distance between the work of art ‘in itself’ and the person describing or writing about the work from the ‘outside’ has proven durable, both ways. But here there is a fundamental problem, because the theoretical ‘conversation about art’ at all times is at risk of covering up its own potential as effective and (more-or-less intended) self-fulfilling theory. For example, the philosopher Theodor W. Adorno’s modernist dictum that each work of art ‘is the mortal enemy of the other’ is in itself fundamentally performative.²³ This statement works because it is able to influence the self-understanding of the contemporary art field and contribute to transforming it, both on the stakeholder level and – later – on

22 This became particularly clear through presentations by the Hungarian director and theatre leader Arpád Schilling and the German dramaturgist and leader of Berliner Festspiele, Thomas Oberender. In different ways, an instant picture of a theatre moving into public combat zones is given here (for example Hungarian Krétakör), or theatre artists who are leaving the theatre houses for installations or spatial concepts, thus entering into a material exchange with the practices and institutions of visual art.

23 ‘Jedes Kunstwerk ist der Todfeind des anderen’, Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Hg. Von Rolf Tiedemann. 20Bde. Darmstadt: WBG, her Bd.7, p. 59.

the structural (or organisational) levels.²⁴ Therefore it is difficult to gain an adequate grip of an aesthetic without simultaneously understanding the aesthetic *effect history* of discourses which often assert that they enter into close dialogue with works of art to describe and interpret ‘what art would have said if art had been able to speak’.²⁵ This aspect of more-or-less unintended effect is thus the backdrop for the argument about the necessity of thinking of dramaturgy as *reflexive dramaturgy*. In theatre, the distance between theoretical discussion and performative practice has long and profound traditions. The fear of academic thinking in a theatre which largely has based its understanding and its legitimacy on criteria such as spontaneity, authenticity and emotionality may therefore prevent the theatre and its agents from dealing reflexively with the forces of an aesthetic-dramaturgical nature which are not themselves part of the discursive logic of the theatre field, but which nonetheless have an impact on what artistically may be financed, produced and presented. A reflexive search for the dramaturgy of the quality concepts is therefore something more than an art theory affair. Hence, the very question of dramaturgy includes the place where performative-art practice meets a performative-art policy.

Literature

- Adorno, Theodor W. (2003). ‘Ästhetische Theorie’, in *Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt A.M.: Suhrkamp Verlag.
- Agamben, Giorgio (2009). *What is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Bachelard, Gaston (1976). *Neiets filosofi* [The philosophy of the no]. Copenhagen: Vintens Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1979). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften* [The distinction. A sociological critique of judgement of taste]. Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

²⁴ See Lid 2011.

²⁵ ‘Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt’ (Adorno 2003, p. 113).

- Bourriaud, Nicolas (1998). *Relasjonell estetikk* [Relational aesthetics]. Oslo: Pax Forlag.
- Cassirer, Ernst (1910). *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Berlin: Verlag von Bruno Cassirer, <https://archive.org/details/substanzbegriffuocassuoft> (downloaded on 14 November 2015).
- Cassirer, Ernst (1923). *Philosophie der symbolische formen III*. Berlin: Verlag von Bruno Cassirer, <https://archive.org/details/philosophiedersocass> (downloaded on 14 November 2015).
- Graffer, Sidsel and Ådne Sekkelsten (eds.) (2014). *Scenekunsten og de unge* [Dramatic art and the young]. Oslo: Vidarforlaget.
- Johannesen, Georg (1998). *Retorisk Årbok* [Rhetorical yearbook]. Bergen: Universitetets Skriftserie.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Das Postdramatische Theater*. Berlin: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). *Das Politische Schreiben, Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Lid, Tore Vagn (2011). *Gegenseitige Verfremdungen. Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*. Frankfurt A.M.: Peter Lang Verlag.
- Lid, Tore Vagn (2014a). 'Refleksive etyder for et teaterfelt i endring (opptakt)' [Reflexive etudes for a theatre field undergoing change (upbeat)], Scenekunst.no, published on 22 August 2014, www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5863 (downloaded on 14 November 2015).
- Lid, Tore Vagn (2014b). 'Dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske: 1' [The dialectic between the dramatic and the post-dramatic: 1], Scenekunst.no, published on 26 August 2014, www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5879 (downloaded on 14 November 2015).
- Lid, Tore Vagn (2014c). 'Dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske: 2' [The dialectic between the dramatic and the post-dramatic: 2], Scenekunst.no, published on 01 September 2014, www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5920 (downloaded on 14 November 2015).
- Lid, Tore Vagn (2014d). 'Dramaturgi & Ideologi: Hva var og hva er naturalisme? (del I)' [Dramaturgy & ideology: What was and what is naturalism? (Part I)], Scenekunst.no, published on 30 September 2014, www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=6046 (downloaded on 14 November 2015).
- Lid, Tore Vagn (2014e). 'Dramaturgi & Ideologi: Hva var og hva er naturalisme? (del II)' [Dramaturgy & ideology: What was and what is naturalism? (Part II)], Scenekunst.no, published 03 October 2014, www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=6079 (downloaded on 14 November 2015).

- Lid, Tore Vagn (2015). Om å forholde seg postdramatisk til det dramatiske [On dealing post-dramatically with the dramatic]. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 2, 2015.
- Malzacher, Florian (ed.) (2014). *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin: Sternberg Press.
- Stegemann, Bernd (2014). *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Stegemann, Bernd (2015). *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Østerberg, Dag (2011). *Kritisk situasjonsfilosofi* [Critical situation philosophy]. Oslo: Gyldendal.

The dialectic between the dramatic and the postdramatic¹

Not from a typewriter

Recently, I came across a new app that turned the iPad into a typewriter. Initially it seemed to me a rather silly idea, but after trying it for a while, it made me realise how much potential the typewriter actually has as a medium, or as a ‘writing device’. It struck me that this was something I had forgotten, or perhaps never really tried out – something I could actually benefit from and which worked – at least once in a while. Now I use this rather elegant typewriter app day in, day out. Although it might seem trivial, this experience reminds us of something far more fundamental than just the (extraneous) advantages of the typewriter compared to those of a modern computer. It enhances our ability to benefit from what was best in something good and to apply old insights and skills in their own right. But this specific example of discovering the ‘good in the forgotten’ also illustrates an important precondition: namely that the constructive reuse of something from the past requires us to cultivate a reflexive relationship to that past, that is, something other than the blind fetishisation that is summed up by the phrase ‘everything was better in the past’. In short,

1 A first version of this text was published in *Norsk Shakespear og teatertidsskrift*, Spring 2015.

what we're talking about here is an opportunity to *relate* to something. And this requires a certain distance – not for its own sake, but as a precondition for a relationship. Even when it's something as simple as the much-appreciated revival of the typewriter's forgotten potential.

The dramatic does not come from nature, nor does the postdramatic

It is in this sense that I understand – and apply – the term postdramatic in relation to theatre. In other words, as denoting a fundamental process of change, an aesthetic-structural turn. This entails that all our supposedly well-established 'truths' about what is 'essential', 'natural' and 'indispensable' to the theatre have, over the past twenty or thirty years, given way to a concept of the theatre as a multi-dimensional space full of possibilities, a polyphonic space in which the prime mover and point of departure may be – but doesn't have to be – the dramatic text. I am sure that anyone who has worked in Norwegian theatre for a few years is now aware of and can tell the difference between something happening or being assessed in the theatre on the basis of reflex ('that's just the way it is'), as opposed to something happening as a result of reflection ('this is how it could be, because ...'). And it is this opening up of theatre as a space for aesthetic action that legitimises the notion of the postdramatic. It is not that drama is dead and buried, or that 'representation', 'emotion', 'psychology', 'the actor', 'the text' or 'the writer' have been banished, but rather that the choice of such forms of knowledge, strategies and skills is no longer 'absolute', 'correct', or 'self-evident'. In short, we now have a form of theatre that is less inclined to fly on institutional autopilot. So what does this mean in practice? Or to put it another way: What is really at stake?

Report on a stage project: *Dub Leviathan!*

for a long time people thought the record player was an extinct fossil. But it turns out that the technology of music production in 2015 excludes neither the record player nor the medium of vinyl. Even so, an attempt like the one we undertook in Transiteatret in Bergen – in conjunction with our *DUB Leviathan!* project for the Bergen International Festival² – to revive the old technology, so as thereby to recover some of the more-or-less forgotten knowledge and skills associated with the analogue DUB studios of the 1970s, does not mean we reverted to the 1970s! There is no need to make such choices about aesthetic, working forms and technology. Neither do I believe that anyone today – when contemplating these strategies – would think of them as the only ‘correct’, ‘possible’ or ‘true’ thing. Today no one is willing to countenance schematic systems of ‘right’, ‘wrong’, ‘natural’ and ‘unnatural’, whether it claims to be a postdramatic variant of Gustav Freytag’s theory of the ‘perfect drama’ or some equivalent to Stanislavski’s notion of the dramatic actor as ‘the theatre’s all-powerful tsar and ruler’. But at the same time, we have to remember that the era of the drama did measure itself according to standards of precisely this kind – notions of what is ideal, necessary and correct. In this respect, the aforementioned Freytag and Stanislavski are just two striking examples of an absolutely essential difference between the dramatic and the postdramatic – a difference that makes it difficult, for example, to describe the postdramatic merely as a kind of ‘new drama’, or to pile up the prefixes ‘post’

² *DUB Leviathan!* by Tore Vagn Lid, with Transiteatret-Bergen. Premiere, Bergen International Festival, May 2015. See excerpts from the production here: <https://vimeo.com/148923233>

and ‘neo’ in a kind of never-ending square dance of ice cold, calculated curator lingo. Because, by doing so, one would imply that the postdramatic is in itself something absolute, defined and rule-bound. (Comparable to the way the major Scandinavian theatres, until not so many years ago – and some probably still do it – assessed newly-submitted theatre manuscripts according to standardised rules for ‘good dramatic texts’, which were subjected to strictly-regulated preliminary readings and stage-model inspections in order to assess their psychological ‘playability’ or production ‘feasibility’.) But that’s not how it is! For me, the postdramatic is the opposite: it is rather a deconstruction – although by no means and certainly not a destruction – of automatic notions of the kind T=D, which is to say, facile equivalences of theatre as drama or drama as theatre. So when using the word postdramatic in this context, I see it as a term that is fundamentally inclusive rather than exclusive. And as such – and here we come to the heart of the matter – it also facilitates a new and constructive approach to the dramatic, as a reservoir of knowledge which, crucially, the theatre of today can and really ought to make use of. But at the same time, it should do so without allowing itself to be dictated to, or limited by, some new standard of theatrical autocracy. In other words, postdramatic is not to be understood as denoting a specific genre, created by Hans-Thies Lehmann back in 1999, nor as the designation for the ‘visual’, ‘musical’ or ‘physical’ elements that are more-or-less essential to certain theatrical styles and forms. On the contrary, what it amounts to me is *a principle of acknowledging the equal status of the various (possible) parameters of the theatrical space*; a *principle* aimed at expanding the theatre as a space of action – both epistemologically and institutionally. And this principled process of democratisation must, of necessity, also encompass the ‘dramatic’.

On the (continuing) struggle to keep the theatrical space open

It is easy to understand how the postdramatic has come to be seen – and will continue to be seen – as a threat to central aspects of the theatrical field. An entire apparatus of theatrical institutions, training programmes, jobs and professions is built on a set of aesthetic and structural premises that are still considered fundamental to dramatic theatre; the handling of dramatic text, the creation of a role, representation and illusion. Any challenge to this system or dispositive of finely-tuned functions, hierarchies and rules is bound to upset the ways in which its constituent players and institutions conceptualise and justify their activities – and ultimately the system's economy.

In this respect, resistance to the postdramatic as a 'disturbing factor' is as understandable as it is predictable. Large segments of the traditional text-based theatre have never accepted the postdramatic turn as anything more than the gimmickry and destructive experiments of theatre academics. Even so, as artists like Robert Wilson, and ensembles like the *Wooster Group*, *Forced Entertainment* and *Rimini Protokoll*, have steadily found their way from the off spaces and fringe venues into the larger municipal theatres, the typical 1990s rejection and marginalisation of the postdramatic has gradually dwindled to a sulky reticence. In 2015, anyone who seeks to dismiss the likes of Elfriede Jelinek, Heiner Goebbels, Frank Castorf, Christoph Marthaler, or, for that matter, *De Utvalgte*, runs the risk of being labelled as conservative or out of touch. However, there is now a danger of this 'reticent respect' being interpreted as indicating that resistance has evaporated and that postdramatic insights and strategies are now regarded as essentially self-evident and 'unproblematic'. On the other side of the coin, there is the danger of an open-minded and experimentally-inclined

theatre mistaking the postdramatic for a separate genre, or of it adopting – in response to the economic pressures for innovation and distinctiveness within the independent theatre – an (over)simplified notion of the postdramatic as something that we have since ‘moved beyond’. It’s easy to see how such arguments would play into the hands of those who have habitually resisted the postdramatic turn. Far more difficult to predict is the impact of a possible reaction, which – with recourse to terms such as ‘post-post’ and ‘neo’ – is likely to reverse the gains theatre has made as a space of polyphonic experience. In Germany – the ‘homeland’ of the postdramatic – this has been the subject of an ongoing debate. Of far greater interest than the knee-jerk attacks on anything that smacks of experimentation and risk-taking have been the contributions of theorists and dramaturges such as Bernd Stegemann³ and Frank M. Raddatz,⁴ who in recent years have criticised the ‘postdramatic turn’ from an ethical and political perspective. One of their main objections – put simply – revolves around the perception that, as a form of theatre, the postdramatic has abandoned the big political issues in favour of celebrating the contemporary ‘status quo’, thereby disabling critical intervention and utopian hope for the future. One fundamental weakness of this kind of argument, in my view, is the tendency to equate the postdramatic with postmodernism, in the sense of their both being post-political. A similar narrowing has also taken place with respect to the question of what counts as critical-political experience. One potential danger of these tendencies is that they will end up lumping together, and hence rendering passive, various types of work and forms of expression that are essentially distinct and which – more

3 B. Stegemann: *Kritik des Theaters*. Verlag Theater der Zeit, 2013.

4 F.M. Raddatz: *Erobert euer Grab! – Die Zukunft des Theaters nach der Rückkehr aus der Zunkunft*. In *Lettre International*, spring 2014.

importantly – have vastly different potentials as politically-critical media.

Back to the typewriter

I have chosen to write this reflexive étude on a newly-developed app that turns my iPad into a simulation of an old-fashioned Remington typewriter. Known as the ‘Hanx Writer’, this app offers what I have since rediscovered to be the typewriter’s ‘forgotten’ advantages: sounds, resistance, the need for concentration etc. I have opted for this device and these techniques because I like them, or because they serve a purpose, not because there is nothing else available on which to write. You can’t step into the same river twice – to quote the ancient Greek philosopher Heraclitus. But this doesn’t mean that you will always lack an entire river from which to drink! So, does the fact that I work (as part of the current writing process for *DUB Leviathan!*) with dramatic dialogue, or with the techniques of Lee Strasberg, or with the strict biblical narratives of the Passion of Christ – does this make me a ‘neo-dramatist’ or a ‘post-post-dramatist’? Or am I just one of those people who seeks to think about – and not just through – the dramatic element as one dimension (of many) that contribute to the theatrical space, and who does so in the clear knowledge that in our day and age, the ‘main role’ could equally well have been given to the music, the lighting or the physical aspect, and that there would be nothing ‘inconceivable’, ‘ill-informed’, ‘unnatural’ or ‘reprehensible’ in it being so? If the latter is the case, then it is nothing less than the ‘postdramatic turn’ – the overthrow of drama’s enlightened dictatorship – that enables me to rehabilitate and to make use even of the dramatic.

ÉTUDE 8

Searching for a *reflexive* dramaturgy: The force fields between art form and forms of organisation¹

Aesthetic theory, the Frankfurt philosopher Theodor W. Adorno emphasised, should neither stand above, nor outside of art. Rather, it should descend – meaning, take one step down – from its historically-distant philosophical podium behind the academic desk, and instead expose itself to contemporary art and its manifestations. Furthermore, theory needs to transform itself – to change its forms – in meeting with the arts; it needs the ability to ‘open up’, to adapt.

Only then can it, to quote freely from *Aesthetic Theory*, “say what art would say if art could say it.”² Time and again, Adorno demonstrates the fruitfulness of his theoretical program. And through his ability to hear Schönberg’s music, to read Becket’s novels and to see Paul Klee’s pictures, he largely sets a ‘gold standard’ for a method of ‘close-reading’ or even close listening’, which will become significant and highly influential for understanding the relation between art and art theory up to this time.

A possible asymmetry

However, no matter how important and fruitful Adorno’s approach still is, it embodies a *potential* problem: For if theory’s main task should be

1 The text is based on a lecture held in Giessen as part of the congress ‘Theater als Kritik’, November 2016. An extended article version is to be published in winter 2018/19 in *Forum Modernes Theater*” Volume 29, Tübingen, Germany.

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, p. 113. (My translation)

to open up – to adapt, or to become responsive to – art, an *asymmetrical* relationship between art and art theory may arise. If being given the role of ‘the responsive’ – the one that should only listen to and ‘learn from’ the art – theory *could* in fact lose its critical – or even dialectical – potential as an ‘outside eye’. From here, it stands the risk of losing its own potential as a real critical, and hence productive, activity; as a medium that could counterpoint art, asking questions which can often be hard to ask when you are on the inside of an art production, or even inside a large opera house or art institution.

Reflexive dramaturgy

It is exactly this productive potential which has caused me to search for what I’ve called a reflexive dramaturgy. Or rather, this would be my *theoretical* backdrop.

My practical, or artistic backdrop, however, lies in more than fifteen years of numerous experiences of how the artist often seems to *want* what the institutional structures *cannot provide*: Time and again, I have witnessed how good ideas on a new performance, how visionary ambitions on how to work and what to create, have been dragged down by forces of gravity, strong enough to override even the strongest of concepts.

For example, I have witnessed how the modernist conceptions of the ‘pure’ or ‘absolute’ musical composition still prevents the musician’s ability to think of theatre as an expanded audio-visual room, and hence the ability to compose with theatre as a whole. I’ve experienced how the Stanislavsky tradition’s psychological methods to reach ‘realism in the theatre’ at the same time can obstruct the actors’ ability to display more choristic, physical and stylistic expressions. I’ve seen how hard it can be for an actor to combine her ‘psychological processes’ or ‘motivated tasks’ with, for instance, playing an instrument, performing rhetorical shifts in acting styles, or involving herself – as herself – in a real discussion with the audience. And I’ve experienced how these forces tend to manifest themselves even when the musician or actor (or even the theatre manager) themselves explicitly aim to move away – or to break out of – these constraints and secede from these prerequisites.

Institutional 'subtext'

For these prerequisites, these constraints, can be seen as a kind of 'gravity force'³ which cannot be reduced to mere material or practical limitations, or identified solely as spatial, temporal or economic structures or preconditions. Rather, these special forces of gravity bring along their own (meta) narratives, yes – and now we are at the core – narratives that actuate *their own dramaturgies*, strong enough to transform an entire performance, opposing the artistic intentions and concepts planned by the theatre-maker months and years in advance. Yes, and furthermore, these are structures strong enough to override the content of a play, to penetrate a whole production, often with a paradoxical turnout. Time and again, one can observe how progressive concepts just 'do not make it'. We see performances where the structures 'backstage' contradict the thing going on 'onstage.' For instance, how shows questioning 'hierarchical' structures in society become hierarchical themselves, or how humanistic or even anti-capitalistic ambitions are contradicted by cynicism in casting, and the design of programme catalogues and posters. And, just as importantly, these are forces, or *fields of gravity*, which themselves are often not part of the self-consciousness of the theatre and theatre-maker; forces that tend to fall in the blind spot of the 'dramaturg', which exist outside the 'professionalised' dramaturgy, but are nonetheless crucial in determining the dramaturgy of the performance itself. Hence, it is here, so to speak, *when structures cannot do what the theatre-agents want* – that it is necessary to think, and to expand, the notion of dramaturgy as a specific reflexive dramaturgy. And with this arises the call for a type of *theoretical* practice, which constantly tries to locate or to become aware of actions of gravity which are highly influential, but still are not articulated and made transparent.

Organisational form → Art form

So this notion of dramaturgy cannot limit itself just to being 'open' and 'responsive' to what is going on in the art field. But in order to be able to

3 Tore Vagn Lid: *Gegenseitige Verfremdungen*, Frankfurt a.M. 2011.

contribute to the artistic process itself, it needs to engage in a mutual productive and critical dialectical dialogue with the artistic work, the artistic research. Therefore, the subject, or discipline of dramaturgy, cannot be constrained to a mere question of how a work is built, or a composition structured. Instead, it must track its roots back to the original Greek meaning of the word, where the term *dramaturgy* can be understood as *impactive*, or *consequential actions*. Hence, a reflexive dramaturgy must be able to explore the dramaturgical forces at play beyond or ‘outside’, but nonetheless, influencing the dramaturgy of the artistic process and the artistic work itself. This requires an expanded concept of dramaturgy that also needs to be able to understand and clarify the intimate relationships that will always exist between *art form and organisational form*.

A psychoanalysis of the institution

In my book entitled *Gegenseitige Verfremdungen*⁴, I have – as an attempt in this direction – argued for the necessity of a *psychoanalysis of the institution itself*. In other words, a reflexive search for why, and how, certain types of ‘dramaturgical power fields’ have been able to appear and consolidate over time. Here, I also argue that rudiments and entrances to a kind of reflexive dramaturgical practice can, in fact, be traced within the aesthetic project of the young Bertolt Brecht. Looking at the relationship between Brecht’s theoretical practice on the one hand, and the development of the musical ‘Lehrstücke’ (Learning pieces) on the other, a distinctive figure of institutional critique – or a reflexive logic – can be located and reconstructed.

Two levels of *Verfremdung*

The core of this ‘reconstruction’ is what I see as a *double movement* within the very Brechtian concept of *Verfremdung*. Here, the more common understanding of *Verfremdung* as specific artistic strategies, finds its parallel in *Verfremdung* as a superior strategy for the relationship between art

4 Ibid.

and art theory; between artistic practice and theoretical-dramaturgical practice. The adequate definition of *Verfremdung*, does not only apply to – as often understood – the development of strategies aimed to evoke the critical reflection of an audience faced with the specific content of a play. Equally, *Verfremdung* manifests itself within the young Brecht as a reflexive strategy to break loose of the gravity forces of the theatre organisation as such. From his double position as an art practitioner and art critic, Brecht manages to realise theory and theoretical practice as a form of what I would call institutional *Selbst-verfremdung* or ‘self-estrangement’. In the same way that *Verfremdung* is a strategy to provoke an audience to think *over*, not only *along with*, a course of staged actions, this meta-level of *Verfremdung* becomes the strategy of the artist herself, to reflect both the theatre and the theatrical organisation, so to speak, from a self-opposed ‘inside-outside’ position. By this, Brecht becomes able to articulate structures that are at play in the theatre, but which are not part of the theatre’s (self) awareness. And it is by this double strategy of *Verfremdung* that Brecht, as early as around 1930, is able to identify and articulate – the theatre as what he himself calls an ‘Apparat’, or ‘apparatus’. For Brecht, this is an apparatus with an aesthetic, political ‘self-upholding agenda’; a silent, invisible – but still powerful – structure which paradoxically could function as a ‘meta-dramaturgical’ force by itself.

According to Brecht:

Artists tend not to change the apparatus, because they believe they have an apparatus in their hands that serves what they freely invent, which changes with each of their own thoughts. But they do not invent freely; the apparatus fulfils its function with or without them, the theatres play every evening, the newspapers appear x times a day, and they take up what they need, and they just need a certain amount of substance ...⁵

It is no coincidence that Brecht expresses these thoughts about the apparatus in a text entitled ‘Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater.’ (‘On the use of music for an epic theatre.’) For it is the role of

5 Bertolt Brecht, “Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater” in Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (1967), Vol. 15, pp. 472–48, here p. 478. (*My translation*)

music in the theatre, or more precisely, Brecht's ritual analysis of the abuse of music in the theatre, that becomes a catalyst for Brecht – both for his diagnosis of the theatre as an ideologically effective 'apparatus', and further, in his attempt to reposition the function of this apparatus in an effort to re-think and to re-organise music and musical theatre as such.⁶

If *Verfremdung* can be understood as an aesthetic *selbst-verfremdung*, so to speak, the art apparatus' self-confrontation 'from without', it is not at all that paradoxical that also other supporting pillars for a reflexive dramaturgy are to be found at quite a distance from the typical discourses and references of traditional aesthetics and theatre research.

Institution

'*Institutions create behaviour*': this line of thought is a recurrent theme throughout the German sociologist Max Weber's authorship (1864–1920). In other words, the agents do not only create their institutions, but the institutions themselves reflexively create their agents. Max Weber's concept of institution here echoes a French sociologist – Emile Durkheim (1858–1917). In Durkheim's book, *On Suicide* (1897), this is illustrated through an analysis of what could be called the autonomous lives or actions of houses and buildings. In 1897, Durkheim writes:

For instance, a definite type of architecture is a social phenomenon; but it is partially embodied in houses and buildings of all sorts which, once constructed,

6 Already the premiere of the first *Lehrstück*, *Lindbergflug*, performed at the contemporary music festival in Baden Baden in the summer of 1929, revealed some important rudiments: The orchestra is visibly seated and transparent on stage. A wreck of a plane on one side of the podium is flanked by a radio on the other. The playwright (Bertolt Brecht) and composer (Paul Hindemith) are sitting side by side on a desk, facing the audience. Notes are projected on a large canvas, and at the very moment the conductor Hindemith sets the tempo, it is the audience which is invited to a sing-along. Across the podium, the director has placed a large banner with the slogan, "*Besser Musik machen als Musik hören*" ("To create music is better than listening to music"). Through a conscious dramaturgic approach along several parameters, this first *Lehrstück* tries to highlight, and hence activate, the traditional concert ritual as a self-conscious social space of human practices and actions. The provocation points out a plan, which in the coming learning piece – "Die Massnahme" (1930) – will be developed and strengthened. (See excerpts from the production of "Die Massnahme": <https://vimeo.com/33286885>, Tore Vagn Lid/Transiteatret-Bergen, Bergen International Festival/ Salzburger Festspiele (2007/2008).

become autonomous realities, independent of individuals. (...) Social life, [...] acts upon us from without.⁷

At this point, these two pioneers of social philosophy open up for a sociological view – also on theatre and on dramaturgy – which in productive ways complement Brecht’s suspicion concerning ‘*Der Apparat*’ – or ‘the apparatus’. Because Weber and Durkheim’s sociological notions of institutions are still productive when it comes to understanding how slow historic and materialised structures work, also in a field of the arts; not least, when it comes to complex machinery such as theatre or opera, often demanding considerable human and financial resources in order to make substantial changes. These are slow-moving structures where agreements, contracts and infrastructure – together and over time – have been able to shape the gravity fields of today’s artistic institutions.

Althusser’s ‘Apparatus’

This understanding of the art institution can also be supplemented by the more recent philosophical concept of *dispositif*. This concept, relating to so-called French post-structuralism, is often translated with the term “Apparatus”, interestingly revitalising Brecht’s critical perspective.

Highly relevant, but often overlooked – is, in this case, the contribution of the French philosopher of science, Gaston Bachelard (1884–1962). According to Bachelard, a dominating science holds its position as a self-confirming tracery; a closed, self-referring circle which determines what at a given point is possible to sense and to experience. Only through what Bachelard calls ‘epistemological breaks’ are new aspects of reality allowed to emerge.

And when the philosopher Louis Althusser (1918–1990), in the 1960s and early 70s, revitalises Bachelard’s thoughts, but now within a Marxian tradition, he links the Bachelardian circle to a specific production of political ideology. When Althusser uses the word ‘Apparatus’, the

7 Émile Durkheim, *Suicide – A Study in Sociology*, London/Paris 1951, p. 278.

Brechtian leitmotif is once again brought to life. Because, what Althusser calls the ‘Apparatus’ does not only produce behaviour, but a specific type of behaviour – reflecting the Marxian notion of a ruling class. For the Marxist Althusser, the apparatus is in fact an *ideology-producing* Apparatus. Here, Apparatus does not represent an ‘empty’ organisational form or institutionalised ‘structure’ or framework, but instead carries a specific ideological content – or, quoting Althusser himself: ‘*An ideology always exists in an Apparatus, and its practice or practices. This existence is material.*’⁸

With his notion of the ‘Apparatus’ as a political-ideological ‘agent’, Althusser interestingly touches upon another aspect of Brecht’s understanding of the art or theatre apparatus. Brecht writes:

Who of our critics, only artistically trained, would be able to understand that the self-evident practice of bourgeois criticism, always defending the theatres at the expense of the production, has a political cause?⁹

Foucault and Agamben’s *Dispositif*

These are the thoughts which will be developed and corrected, both by French philosopher Michel Foucault (1926–1984), and later on by the Italian philosopher Giorgio Agamben (1942–). Here I will have to limit myself to Michel Foucault’s attempt to define his own interpretation of the French term *dispositif* – referred to by Giorgio Agamben in his essay, *What is an Apparatus?* (2009)

What I’m trying to single out with this term is, first and foremost, a thoroughly heterogeneous set consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the network that can be established between these elements.¹⁰

8 Louis Althusser: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, 2001, p. 112.

9 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a.M. 1967, Band 15, p. 136 (My translation)

10 Giorgio Agamben: *What is an Apparatus – and Other Essays*, Stanford 2009, p. 2.

It has been said that Foucault, by emphasising *dispositive* as ... ‘*The said as much as the unsaid*,’ points to forces connected to the apparatus – like architecture, images, procedures etc. – which are working behind, or outside, the discursive language, but are still highly influential and powerful. From here, a thin critical red line becomes visible, reaching from Foucault and Agamben’s *Dispositif* back to Durkheim and Weber’s views on how institutions create behaviour, but even more so, revitalising the young Brecht and his concept of *Critique*.

Coda

Perhaps particularly in stage art, the distance between theoretical discussion and artistic practice has deep roots. But this fear of the ‘academic,’ for ‘theory,’ could in fact constrain the artist to relate to the forces that tends to slip under the radar of the everyday rationality and language of the theatre. Forces that, no matter how, will influence what in fact can be organised, produced and communicated on stage. Therefore: To talk about aesthetics without talking about sociology is just as problematic as separating art form from organisational form. It is easy to be inspired by a mind-blowing guest performance. It is, however, far more demanding to ask about the conditions that make the performance possible. The question concerning a reflexive dramaturgy should therefore not be located outside – nor above – artistic practices, but is itself an important part of this practice.

III

ÉTUDE 9

What makes a good actor (now)?¹

(Preliminary remark: Many excellent actors work in Norwegian theatre. To the extent that there's a critical element to this etude, it is directed not at them, but at outdated notions of what constitutes 'good' and 'bad' acting. Others could do the same thing for directing! I choose to believe that it is the actor – the one who suffers most from these preconceptions – who is best placed, not just to pick up the ball here, but also to run with it.)

Skills? By all means! But what skills are needed?

Let someone explain to me why the violinist who plays in an orchestra on the tenth violin must daily perform hour-long exercises or lose his power to play? Why does the dancer work daily over every muscle in his body? Why does the painter, the sculptor, the writer practice their art each day and count that day lost when they do not work? And why may the dramatic artist do nothing (...) Is this an art when its priests speak like amateurs? (...) There is no art that does not demand virtuosity. There is no final measure for the fullness of this virtuosity.²

In the final chapter of his celebrated memoir, *My Life in Art*, published in 1924, the actor and theatre theorist Constantin Stanislavski advocates a 'professionalisation' of the art of acting. Like musicians, ballet dancers and fine artists, actors also need to master certain *skills*. The age of the amateur, the merely inspired, and the idle coffee drinker has to give way

1 A version of this etude was published at www.scenekunst.no (Summer of 2011)

2 Constantin Stanislavski: *My Life in Art*. London: Methuen, 1980, 569–70.

to the era of the artist who ‘gets up of a morning’, does exercises, trains, in short, who raises himself to the level of practitioners in other art forms. So far, so good.

But ... with these remarks, Stanislavski forces to the fore a very simple but necessary question: *What makes a good actor?* In contrast to the way many people speak today, the Russian director is painfully aware that the answer is far from obvious or self-evident. In order to address this seemingly-banal question, Stanislavski engages in detailed discussions, controversies and demonstrations, before ultimately summarising his theory in several hundred pages of writing. For Stanislavski it is clear that ‘good’ and ‘bad’ acting correlate closely with ‘good’ and ‘bad’ theatre. He also knows that there exist very different conceptions of what counts as good theatre, and hence also as good acting, both historically and in his own day and age.³ And in making the effort to justify his views – both in theory and in practice (an effort that extends over several decades) – he does so with reference, on the one hand, to what were then the prevailing theories of drama, and on the other to the then-prevailing trends in psychology (naturalism among them). In other words, Stanislavski didn’t make it easy for himself. So why should we, nearly a century later – and with new forms of drama and equally-new scientific insights at our disposal – make it any easier for ourselves?

The point that Stanislavski helped to make clear is that the art of acting is – and has to be treated as – a profession or craft. But what kind of craft? What does this craft involve? It wasn’t just in the 1930s that this was a relevant and burning question. It is so to an even greater degree today.

Sunrise: a productive confrontation

A brief aside: The phenomenon Brecht referred to as *Verfremdung* [alienation] can be characterised roughly as follows: Imagine you are alone in a very private setting, in front of a mirror, singing to yourself etc. You do things automatically. And even if you are relaxed, in full command

3 His quarrel with Meyerhold is just one of several conflicts he experienced.

of your senses and thoroughly sober, you don't give a second thought to what you are doing. Suddenly you notice someone standing in the doorway; in fact, you realise they've been standing there for several minutes. Your perspective shifts, the room changes, your automatic actions suddenly strike you as out of proportion and strange. Quick as a flash, you review what you have actually been doing and why. Everything seems overdone – magnified – and you and your highly private actions now seem remote and somewhat strange, as if you were suddenly viewing yourself from the outside.

Once in a while, though not often, this situation occurs on stage. Once in a while (more frequently?) off it. After the premiere of our production of Gerhart Hauptmann's *Before Dawn* (Den Nationale Scene/Bergen International Festival 2011), an elderly Russian theatre director remained sitting in the auditorium, who for many years had been one of the directors at the Moscow Arts Theatre, Stanislavski's own establishment – the veritable bastion (some would say museum) of 'psychological realism' and of the 'System' itself. His daughter, a nineteen-year-old who had been living in Norway with her mother for the past nine years, was acting in the production. For Sergeevich, this was his first time in Norway. He didn't speak a word of Norwegian and he had never before seen his daughter on stage. But he was familiar with Hauptmann and was well prepared. Given the way the piece was staged in our production, with the use of a chorus, a (highly) active ensemble of baroque musicians, the extensive use of video etc., I anticipated a serious confrontation: the venerable Russian 'master tradition' clashing with the efforts of some 'postdramatic' greenhorn with a penchant for 'deconstruction' or worse. But that's not how it worked out. Or rather, when the confrontation came (via a translator), it was very different from the kind one would normally expect in Norway, namely a defensive exchange full of evasive manoeuvres, the use of terms like 'interesting', 'nice music', and then a sudden departure etc. Instead of this, there was a discourse: open, genuine and respectful – and, as it would turn out, *productive* for both parties. After a lengthy conversation – he referred flatteringly to the directorial concept as an 'authorial concept' and praised the video and the music – he remarked that he himself came from a school that gave greater scope to the actors emotions. Not

surprisingly, we lingered on the final scene, which is possibly the most emotional and expressive of all suicide scenes in the naturalist genre. In the true Stanislavskian spirit, I shall present the challenge before suggesting solutions. Think and feel as a director! Hauptmann begins the account of Helen's final moments as follows:

HELEN *alone.*

*She looks about her and calls softly: Alfred! Alfred! As she receives no answer, she calls out again more quickly: Alfred! Alfred! She has hurried to the door of the conservatory through which she gazes anxiously. She goes into the conservatory but reappears shortly. Alfred! Her disquiet increases. She peers out of the window. Alfred! She opens the window and mounts a chair that stands before it. At this moment there resounds clearly from the yard the shouting of the drunken farmer, her father, who is coming home from the inn. Hay—hee! Ain' I a han'some feller? Ain' I got a fine-lookin' wife? Ain' I got a couple o' han'some gals? Hay—hee! HELEN utters a short cry and runs, like a hunted creature, toward the middle door. From there she discovers the letter which LOTH has left lying on the table. She runs to it, tears it open, feverishly takes in the contents, of which she audibly utters separate words. 'Insuperable!' ... 'Never again.' ... She lets the letter fall and sways. It's over! She steadies herself, holds her head with both hands, and cries out in brief and piercing despair. It's over! She rushes out through the middle door. The farmer's voice without, drawing nearer. Hay—hee! Ain' the farm mine? Ain' I got a han'some wife? Ain' I a han'some feller?'*⁴

Suggested solution: a (musical-) dramaturgical division of labour

According to the doctor in the play, the teenage Helen has an innate disposition (is predetermined). She is not in control of her own life. So why, I wondered, should she be in control on stage? She is not the main protagonist in her own life (which is predetermined by genetic factors), so why should she be that in the theatre? Accordingly, my solution was

4 Gerhart Hauptmann: *Before Dawn* [1889]. Translation: Ludwig Lewisohn. New York: B.W. Huebsch, 1912, 191–2. See excerpt from this scene, produced for Den Nationale Scene, Bergen, Bergen International Festival 2011, <https://vimeo.com/78129824>

as follows: Helen is not the active subject, but rather the passive object. She does not *observe* but is *observed* (as a patient is by medical students) – by us and by the other on-stage performers. The ‘stage instructions’ are read out to us by her doctor, or psychiatrist, who describes in advance *what she will do* in a calm voice – thus functioning like the score, in which a musician’s eyes are always fixed a little ahead of what he is actually playing. Thus the doctor serves as a narrator, or conductor, while the teenage girl and her suicide become part of a plan – quite literally, details in a score. Sitting on stage in front of her, a ‘string quintet’ of singers perform Schubert’s only string quintet, performed here in an arrangement for an a-cappella vocal ensemble. The repeated cries of ‘Alfred! Alfred’ in the above text were integrated into this score as fixed notes, such that Helen’s actions became part of the predetermined sequence of ‘orchestral’ events. In other words: no freedom, no autonomy. Nothing but ‘rule-bound’ (some might say mechanical) behaviour (in keeping with the naturalistic and biologicistic view of human life – as it was 120 years ago and still is today).⁵

I tentatively refer to this method as *division of labour*, or *dramaturgical division of labour* in the theatre.⁶ In *Before Dawn*, the most important thing was to devise a division of labour between the actors, the video, the orchestra and the chorus. In the outcome, the emotion was ‘taken over’ by the music – the singers – who stepped into the foreground in this slow, expressive movement. This is how the (musical-) dramaturgical division of labour was organised: the actors became musicians, the rhythmical aspect of the words was emphasised rather than their (emotive) expression, while the musicians – without instruments, but equipped instead with masks based on images of the respective performers as children – became theatrical, expressive and physical. In a nutshell: the music became part of the theatre and the theatre part of the music. What the actors had to contend with looked roughly like this:

5 In our own day, neuroscientists are once again advancing theories to the effect that suicide is (genetically) preconditioned. Just think of that, Hedda!

6 I endeavour to give an account of this method in *Gegenseitige Verfremdungen*.

strykekvintett F. Schubert (arr. Tore Vagn Lid)

Adagio

Soprano Solo

Alto Solo

Tenor Solo

Baritone Solo

Violoncello

pizz.

Al-fred?

Al-fred?

3

10

10

10

pizz.

pizz.

Al-fred?

10

Hardly surprising that my Russian colleague felt that, within this directional concept, the actors could – as he put it – have performed more expansively, using a greater expressive register to convey the emotions of the scene. More surprising, however, was the response of his ex-wife, herself a Russian-trained actress. She had also seen the dress rehearsal, after which she expressed views similar to her former husband. But at the premiere she had focused on the music, and this, she said, had caused her as an actress to change her opinion entirely. She too had then perceived the struggle against the emotions – Helen’s struggle – as an emotive struggle in its own right. The most important thing is not about which aesthetics are the best. The most important thing, after the conversation with the wice Russian director, manifests itself in two radically different solutions, which in turn requires two completely different acting approaches and qualities.

Craft × 7: What is it one wants to build?

The fact that it was a ‘Stanislavski director’ who acknowledged the difference of ‘discipline’, rather than sticking to orthodoxy and painting a conformist, grey-on-grey impression of things, made one thing crystal

clear to me, once and for all. Namely that it is simply not possible to describe something as incontrovertibly 'good' or 'bad' – or even to begin to talk of a 'craft of acting', without first clarifying what that craft consists in.⁷ In other words, without first defining what it is one aims to build! Inspired (and enthralled) by this productive encounter with a Stanislavski guru, I have turned my attention once again to some of the absolutely central definitions of 'good acting' and the various specifications of 'good technique' associated with them. The question thus becomes:

- Is the discipline = psychological realism's individualised understanding of situation? (K. Stanislavski)
- Is the discipline = the capacity for complete immersion/identification by means of 'emotional memory'? (L. Strasberg)
- Is the discipline = a physical precision and control that blurs the line between the actor and the athlete? (V. Meyerhold)
- Is the discipline = the ability to adopt an intellectual stance towards a role, which is presented to an audience through the use of irony and critical distance? (B. Brecht)
- Is the discipline = the ability to surrender the self entirely (energetically) in order to expose physically and psychologically anything that cannot be regarded as the meta- or subtext of the drama? (A. Artaud)

To which I add two proposals that are closer to my own way of thinking about and working with theatre:

- Is the discipline = the ability to converse directly with an audience, to master the techniques of rhetoric and thus to approach the technique of the good lecturer or orator?
- Is the discipline = an ability for rhythmical precision, accurate phrasing and musically co-ordinated interaction?

⁷ To use a philosophical term, one could say that, ontologically, a phrase such as 'a good actor' can never be unambiguous. That is, the phrase cannot possess ontological status.

If discipline = discipline, then Chaplin = Brando

When we put the question about good and bad acting in this way, it obviously becomes impossible – if not indeed delusional – to reply with the old joke, “Yes please, all of them!” One of the most entrenched (and dangerous) clichés of Norwegian theatre is that a competent actor should master ‘all styles of acting’, or even that it is a ‘requirement’ for a good actor to be ‘technically finished’. Because what could that possibly mean? As if, in order to be technically fully adept, a blues guitarist would have to master all the technical intricacies of classical guitar playing? Or as if Charlie Chaplin, whenever required to – and assuming the ‘right director’ – should be able to replace Marlon Brando, and vice versa?⁸

Good and Bad as seen from the stage

Her [Babanova’s] performance is based on rhythms, precise and economical like a construction. Not the rhythm of speech, of words and pauses. No, the rhythms of steps, surfaces and space. (...) Few words to speak of. The part is built on movement, and the words are thrown at the audience with unusual power, like a ball hitting a target. No modulation, no crescendo or piano. No psychology (...)⁹

‘All-rounder theatre’

In sport, where there is no absolute requirement for an athlete to run every distance and to master every discipline, it is perfectly obvious that the term ‘technically finished’ refers not to an ‘all-rounder’ but to

8 This example is relevant because back in the early days of Hollywood there were in fact competing ‘schools’ of acting, with equivalent techniques, styles etc. The industry has long since rationalised this diversity out of existence, replacing it instead with a dominant psychologically-naturalistic acting ideal with the techniques that go with it. For its part, the theatre has preserved and developed this diversity (plurality) of expressive forms and acting styles as an asset. This means that the juries that select today’s Oscar or Amanda winners use a far simpler set of guidelines for assessing acting prowess than those used by their counterparts in the juries for theatre awards (although it doesn’t always seem that way).

9 The actress Vera Yureneva describing Maria Barbanova’s performance in Meyerhold’s 1922 production of *The Magnanimous Cuckold*. (in: Edward Brown: *Meyerhold A Revolution in Theatre*, Methuen Drama, 1995, 182).

someone who is fully competent in one specific discipline. The technique of a sprinter is different from that of a long-distance runner, just as the technique of a jazz guitarist is different from that of someone who plays flamenco. For Stanislavski this logic is already implied when he compares the technical skills required of an actor with those required in other art forms. The fact that, in its usual form of organisation, the Norwegian theatre routinely requires its actors to be all-rounders – that is, it presupposes that the same technical skills will serve for everything from musicals to Brecht – hardly proves this to be a mistake. A diverse theatre requires the skills of specialists (as is the case in music, the visual arts, and sport). If one chooses, for whatever reasons – economical, organisational, or aesthetic – to ignore this fact and to equate ‘good theatre’ with the ‘all-rounder’ requirement, then that is simply a choice one makes, and not a self-evident, inescapable answer that reflects the natural order of things.

New era, new drama, new technique? On (re)defining a craft

The rapid development of technology has made good handwriting less of an essential. These days, no one could take an administrative job without a reasonable command of computer skills. In other words, the relevant skill set required has fundamentally changed. Qualifications that were once in high demand – and which stayed valid for decades – are now past their sell-by date. New skills are called for. In fact, not just new skills, but whole new disciplines have emerged. Could it be that the same has happened or could happen in the theatre?

The aesthetic and expressive idioms, not just of the classic avant-garde (Brecht, Piscator, Appia, Craig etc.) but also of the postdramatic theatre, have long since found their way from Norway’s more or less independent theatre companies into the country’s sometimes less independent institutions. But what many actors (and theatre directors) have learnt from painful experience is that a new aesthetic requires new ways of thinking and working, just as a new drama requires new techniques. This implies a need for the discipline to be redefined in ways that – ultimately – will have an impact on what is viewed as good/bad acting. It’s worth remembering

that the thing Stanislavski regarded as his greatest achievement was raising the art of acting to a level that suited the new naturalistic/realistic plays that were being written in his day. *Technique and drama were inseparably interwoven*, with the latter providing the premises for the former. Stanislavski's 'System' was meant for *the period he was working in*, not for eternity. And even if the System is still a gold mine for actors and directors, the *context* for technique, acting, directing and drama has radically changed. Since there is no reason for us to be more conservative than Stanislavski himself, let us face our own literary and dramaturgical challenges with supplying systems, new methods, new tools, and even new standards of what constitutes good and bad acting.

'Not acting' is also acting

Almost unintentionally, postmodernism spawned an insight – or (paradoxically) a truth – that has stood the test of time: *Everything that happens on stage is acting*. Every attempt one makes to 'neutralise' or blank out one's self in a social setting is doomed to become self-enactment in some way or other. 'Not acting' in an acting context is simply an impossibility. For example, in the performance *Embargo* (2009) the actors developed a study of the methods they and others use in order to dominate. For something to count as – that is, to be *effective* as – a domination technique, it has to be unnoticeable. Since the aim and task for the actors was to use the skills they had perfected in a space that also included the audience, it was necessary to win the game by playing the game. Consequently, non-acting, behaviour that appeared to be relaxed and private, was perceived by the audience as acting, whereas acted nervousness (the performers worked deliberately with their own 'weaknesses', that is, in order to perfect their 'bad' traits) was perceived as non-acting.

This is important for two reasons. Firstly, because it has to do with expanding a notion of 'acting technique' that is far too narrow and challenges preconceptions about good and bad craft. (The exercise of performing one's own nervousness etc. is an excellent example of this.) More importantly, this kind of expansion of acting technique (and the assessment thereof) has major implications for theatre's critical – and indeed

political – potential. In a society where ‘naturalness’, ‘the genuine’, and authentic human expression have long since been instrumentalised (some might say perverted) by political media strategies – by audition concepts that could almost serve as *Lehrstücke* for the entire country, and by university career offices (offering courses like ‘How to handle a job interview’) – it is essential that modern theatre is able to explore, master and thereby perhaps also gain an understanding of this artificial ‘non-acting’. In this context it is no use clinging onto long-outdated notions of the ‘natural’ actor, when audiences perceive that ‘naturalness’, either as something strange and curiously phoney or as exaggerated – a kind of ‘this is how it’s supposed to be in the theatre’. Neither response is of much use to an art form that has ambitions to be a critical force for the era and the society of which it is part.

From the ‘natural’ to the rhetorical: the *Enron* experiment

What we are dealing with here is something like the opposite of a ‘new objectivity’. A conscious study of social, rhetorical games, in which ‘naturalness’, ‘trustworthiness’, and ‘spontaneity’ have long since become part of the repertoire of the trader and the public relations officer, part of the market’s ABC. Accordingly, I have deliberately started working with what I call a *rhetorical method*, the aim of which is to take the rhetorical field, the discussion *between* (rather than about or aimed at) the people in a space, as a material and subject of focus for the actor. The importance of this kind of approach became clearer to me in the course of a production¹⁰ that traced the story of the Enron financial scam. The problem was there for all to see. The question was: How should a group of actors play a group of people who manage to deceive the entire financial world and forty thousand employees for years on end? As ‘evil barons’? Sleazy villains in dark suits and sunglasses? There was something of this ‘demonisation’ latent in the play-script we were using, as was very evident in the British premiere of the play.

10 Teateret Vårt i Molde / Rogaland Teater (winter 2011).

The problem with this kind of approach is obvious: How could the directors of Enron – or Enron-style leaders the world over – remain successful at the top of the world’s financial hierarchy in the present day and age? Consequently, we dropped Lucy Prebbel’s ‘evil’ psychopaths and took the opposite course, building the characters on the one thing these hyper-intelligent people had in common, namely the language of economics – a language game. Thus our aim was to let the characters emerge from the ‘rhetorical force field’ of a cynical market, rather than shape them as evil protagonists in an even more evil game. The following is a proposal for the rehearsal methodology (which we actually used):

To the actors in Enron

METHOD: The effect of language; the trader as actor and the actor as trader

A few thoughts on Enron:

Cultivate persuasion (of the rhetorical kind). To play a ‘Skilling’, a ‘Lay’, or a ‘Fastow’ well = the ability to sell the goods, words, thoughts and visions of these historical personages to your audience, just as Skilling et al. did to theirs.

People like Lay, Skilling and Fastow were (and are!) first and foremost salesmen – people who have the focus, motivation and intention to influence other people. This was their role in Enron and it was a role they played so well that they managed to deceive the whole world. In seeking to take on or immerse oneself in these parts – to play them well – your most important task, as it was for them, is to convince an audience, to sell an idea, a thought, an argument. The aim is to work for your ‘clients’ rhetorically, using your own language and personal approach; not the people who were the clients of Lay, Fastow, Skilling and Roe in the 1990s, but for those who are your clients, in Molde and Stavanger.

The measure of whether or not your ‘role’ is convincing (as Skilling himself would surely have said to his employees) is the extent to which your clients buy your vision, accept your arguments. Try therefore to sell the idea of your hedge fund (Fastow) as convincingly, with as much enthusiasm, and hence as effectively, as for example you yourself would try to persuade someone of the virtues of your iPhone, the house you have just bought, or your choice of life-style. In other words, if you are too obtrusive or aggressive, it won’t work. If you’re too reserved, it won’t work

either. Think about the occasions when the 'sale' flops and when it works. Develop your own tricks, your own ideas about what 'gets through', and learn from 'salesmen' you know personally – or from Skilling, Lay and Fastow for that matter. In brief, think and work rhetorically – as a salesman.

A student at the Norwegian School of Economics (NHH) told me once that a good salesman who did the job for a long time would eventually become a salesman through and through. (One had to be carefull) In the long run, it becomes impossible to distinguish the words one uses, the calculated charm – which during the first weeks on the job gave one an uncomfortable feeling of insincerity and play-acting – from one's 'self'. One became the role by performing the role. And this would have been no less true for Skilling, Lay, Roe and Fastow. I believe that by adopting the language of these four men, you will be able to achieve something of the same – albeit under more controlled circumstances!

Best Tore Vagn

Good and bad as seen from the auditorium. Or, who is the judge of an actor's performance?

To the actors

To each and every one of you: As far as you can, during this hearing, be silent on stage. Show respect. There is no way you could act the pain of someone who has been beaten to death, or the fear of someone who is blindfolded, has a rope round their waist, and gets shoved up against a brick wall. You cannot put yourself in the shoes of someone who takes your life. This isn't your fault. Tell us about it instead – as objectively and calmly as you can. Learn from the tones and the weary gestures of the old doctor who has to tell yet another waiting father that his son can't be saved. Don't make the father's pain your own. Maybe it will be one day. So try to avoid screaming on stage. Show respect for the scream – a sound that this body has in common with your own, and which you have in common with those who feared death yesterday, and which we share (also) with those who will fear death tomorrow. Instead, leave it up to those of us who are here to listen. Remember that the scream is a constant refrain running through history. It cannot be faked. (TVL)¹¹

11 From the play "Almenrausch" (2008).

Over the course of several productions, I have consciously attempted to observe what *audiences* judge to be good or less successful acting on stage. I knew a young debutant who received high praise in *Aftenposten*, even though older and more-experienced colleagues were simply dismissive of her performance. I have systematically asked a dramaturgical council of students to say what they liked and didn't like about actors' expressive qualities and suggestions, and have seen repeatedly that there is little correlation between their feedback and prevailing self-assessments within the profession. And I write this primarily because these results confuse me. They make me doubtful. Not about what I personally regard as good or not so good among the performances of actors in my own productions or in those of others, but rather because the old standards seem to have less and less to do with the feedback that is coming in from the actual *observers*, whether they be young students, 'ordinary' members of the theatre-going public, or critics/theorists. Is it a matter of age, a generational shift? Perhaps. There certainly seems to be a lot that suggests age is a decisive factor. Is this due to international influences? Could it be that Norwegian audiences are now better placed to make individual judgements about what is good and bad than they were in the 1990s, simply because they are now exposed to a much broader range of acting ideals and theatrical techniques than they were back then, and consequently, if the performance of a 'semi-professional' meets with greater approval than the work of a fully-trained actor with long experience, that's something those of us who work in the profession just have to come to terms with? Perhaps that too is true. I can't claim to have the answers here. Proper answers would require systematic investigation and a broad research material. And as everyone knows, that's something we don't have – yet.

Best at what?

One thing we can now say with confidence is that when it comes to assessments of good and bad on stage, things are not as clear as they used to be. Consequently, we too should be a little more circumspect and heedful when using our concepts and categories to pass judgement. Otherwise we might find ourselves insisting on the correctness of a faded map that has

long since been rejected by our own audiences. In a small country with a small language community and small towns, I would welcome it if committees, juries, benefactors and writers could keep this in mind the next time they debate who is the ‘best actor’. Before selecting a winner, it might help to indicate – as one does in sport – which discipline the performers are competing in, or to ask quite simply: *Best at what?* I believe, without holding out much hope, that this would make a small but favourable contribution to (the further development of) diversity in Norwegian theatre.

Given a careful and historic reading, this is perhaps the most important lesson we can learn from the venerable Stanislavski’s call for an acting technique that is *suited to the contemporary era*. For as he himself wrote in the 1920s, ‘The worst enemy of progress is prejudice: it holds back progress, blocks the way to it.’¹²

12 Constantin Stanislavski: ‘My life in art’, in: *An actor’s handbook, an alphabetical arrangement of concise statements on aspects of acting*, edited and translated by Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge (2004), 18.

ÉTUDE 10

Model as manuscript: Strategies for a restless dramaturgy¹

For Theo Barth

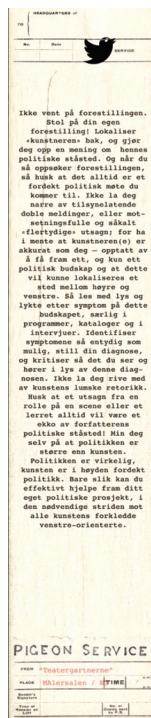


Figure 1

In *“Fyrsten – Machiavellivariasjonene”* (*The Prince – The Machiavelli Variations*) by Tore Vagn Lid, at Nationaltheatret (Oslo), messages were sent out by pigeon post from the theatre’s painting loft to a number of selected addresses in Oslo. Here is one example. (vimeo.com/218260877) (password: 0345)

1 A shorter version of this text was published in FORMacademisk Vol. 11, No. 3 (2018).

The dramaturgical pyramid

One famous diagram, or model, devised by the German dramatist and theorist Gustav Freytag (1816–95) seeks to capture the very essence of dramatic art in the figure of a simple triangle. When he drew and published this diagram in 1863, Freytag regarded it as scientific in its assumptions and ambition. He believed it capable of revealing the eternal laws of the dramatic medium, and with the drama of the future in mind, he sought to confirm his scientific discovery by appealing to Aristotle’s *Poetics*. Admirable and fascinating as it is, the model has the problem of being too clean, too geometric. Its sharp angles and symmetrical lines seem to radiate a kind of self-satisfied smugness – almost an arrogance. The “model dramas” that Freytag himself wrote as a dramatist, with the aim of demonstrating the validity of his triangle, have long since been forgotten. Even so, hardly any other model has had a comparable impact on the development of dramaturgy in modern film and theatre. As a Platonic cynosure, his pyramid lives on, in textbooks, classrooms, as a tool for teachers and critics. One of my early attempts to explore Freytag’s model involved copying it by hand, with the aim – by making a drawing of the diagram – of returning this endlessly reproduced diagram to what it might have once looked like on paper. This is what my “copied” version looks like (with my translations):

What struck me was the flimsiness of this graphic structure and the dramaturgical insecurities the straight lines and sharp angles seek to conceal – or better – to compensate for. Perhaps this explains why my own dramaturgical diagrams, sketches and models always seem to possess a kind of childish, lop-sided quality. They are imperfect and improvised, and almost certainly because they express my conviction that dramaturgical knowledge can never be a matter of “pinning down” or “fixing facts”, but is concerned rather with framing possible hypotheses in a process that will never let itself be constrained by straight lines and the enlightened rigour of diagrammatic grids.

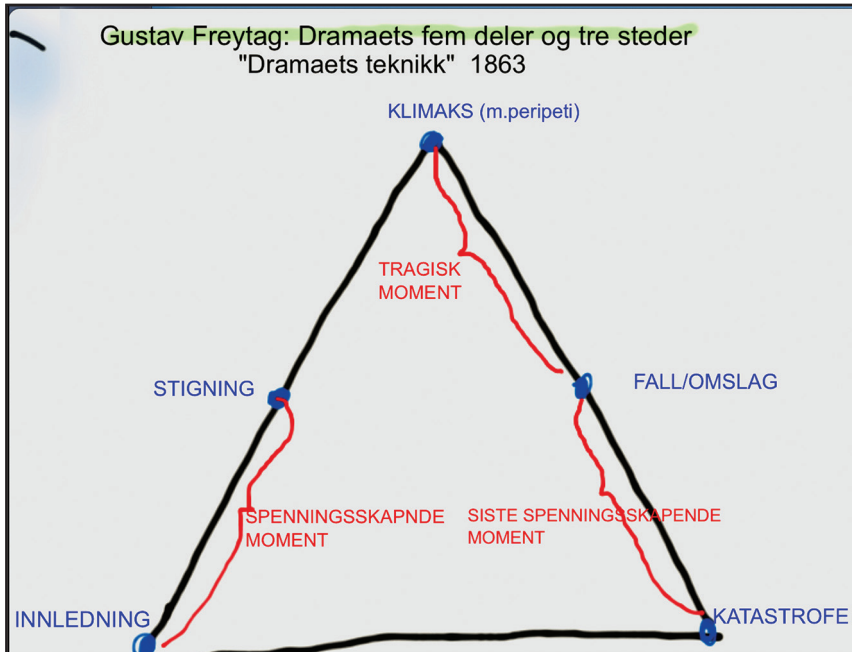


Figure 2

Lessons from Stein Rokkan

In the mid-1990s, an uncle at the University of Bergen, Magne Lerheim, bequeathed to me first editions of works by the Norwegian sociologist and political scientist Stein Rokkan (1921–79), in which the author lays out his macro-sociological analyses of the various party systems, demarcation lines and counter cultures of Western politics. As a student (one of the subjects I was studying in Bergen back then was comparative politics), Rokkan's models fascinated me, as indeed they still do. To the sincere dismay of his more positivistically oriented students, these diagrams have an air of desperation. In their endeavour to capture the profound structural regularities of political history, they become steadily more complex. Two dimensions give way to three; straight lines get replaced by curves and brackets, simple black and white hatched tones of grey, with ever more variables being added to accommodate the historical exceptions.

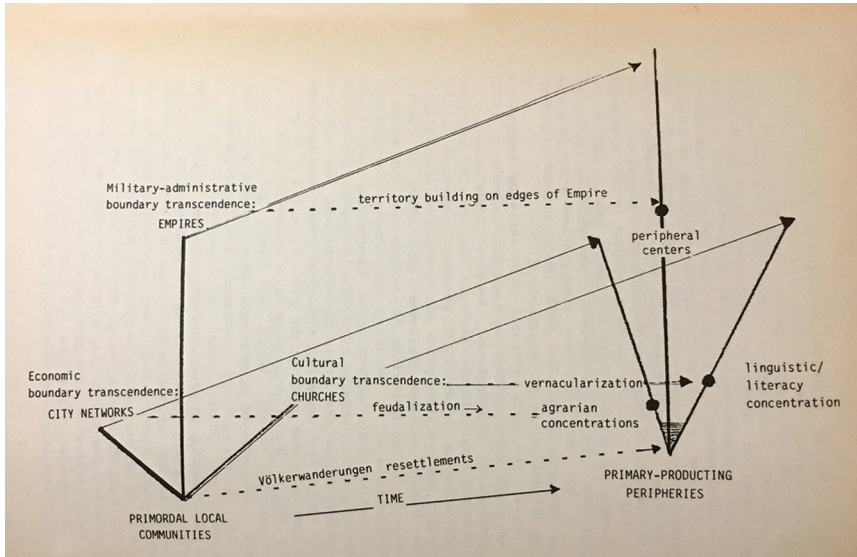


Figure 3 Rokkan, S., Urwin, D., Aarebrot, F. H., Malaba, P., & Sande, T. (1987) *Centre-Periphery Structures in Europe: An ISSC Workshop in Comparative Analysis*. Frankfurt: Campus Verlag.

In writing about Rokkan’s historical-sociological artworks, the historian Jens Arup Seip (1905–92) referred aptly to “the tyranny of the model”. But despite his rhetorical elegance, Seip didn’t hit his target with precision, because to a large extent Rokkan’s models are fighting against that very same tyranny, but without abandoning the struggle. At their best – or perhaps I should say, at their worst – Rokkan’s diagrams are experimental. In their excessive complexity, they seem to bear within them their own refutation, like a form of counterpoint. They are restless, dissatisfied, constantly probing; they never give up in their attempt to grasp, understand and even to predict states of affairs.

The (post-/pre-)dramatic “vacuum”

The various aspirations of the post-dramatic theatre (which could, strictly speaking, be referred to as “pre-dramatic”) share at least one common feature, namely an underlying dramaturgy that rejects the anatomisation of drama into “five acts and three locations” (G. Freytag) and the seemingly a-priori assumption that the dramatic text constitutes the theatre’s

“prime mover”. A rebellious theatre of this kind will, accordingly, find itself banging its head not just against the historically well established organisational forms of Western Theatre, but also against the linguistic modes of communication that dominate the theatrical field. As the 1990s yielded to the 2000s, this situation gave rise to a post-dramatic crisis, in which the absence of a (universally) shared dramaturgical framework, a common platform for composition and communication, was felt to be acute. And it was here, in this post-dramatic vacuum, that I glimpsed the potential that the diagram, the schematic model, might hold for what I have called *restless dramaturgy*. It was precisely here, where old and unifying models of dramatic-dramaturgical analysis become porous and are discarded (models that don’t need to be published in textbooks or hung on theatre walls because they are already carved in stone in the theatrical mentality), it was here that I perceived the historical momentum of new diagrams and new models.

“Fridomens vegar” – the model as manuscript

From the first day of rehearsals for “Fridomens Vegar” (The Paths of Freedom) – which premiered at Det Norske Teateret in October 2016² – I hung a detailed diagram of our work process above our rehearsal space. In contrast to Freytag’s pyramid, my own drawing was neither tidy, universal, nor a-historical, and it lacked the “lustre” of law-like validity that characterises macro-sociologist Stein Rokkan. Nevertheless, it had the ambition of giving the project the dramaturgical framework that the production, the actors, and the back-stage departments so desperately needed to step beyond the established practices of dramatic interpretation and realisation. Gradually, the diagram became a *meeting point*; it became the *place* to which those of us who worked in the space regularly returned; a *platform for communication* between actors in a project which, right from the start, denied us the enticing security of established dramaturgical practices. This is what the drawing looked like:

² Have a look at this small excerpt from the performance here: <https://vimeo.com/194009462>

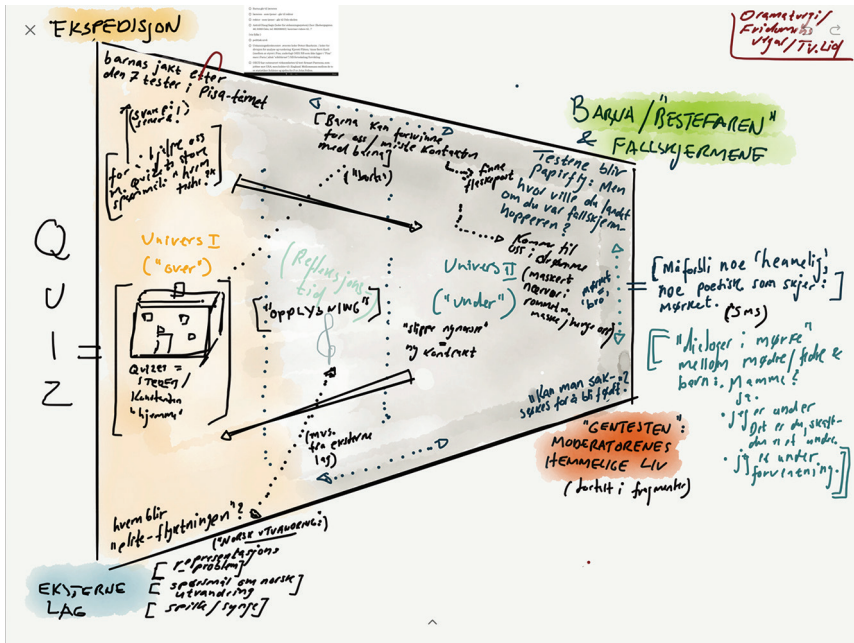


Figure 4

As a complementary “piece of writing”, the model provided the dramaturgical foundation for an experimental treatment of other dramatic and non-dramatic theatrical texts that I had written. Rather than a script that could be read chronologically, these other theatrical texts amounted to a catalogued collection of motifs, from which we selected items at random in order to work on them in isolation from each other. They included material for dialogues, monologues and physical-musical sequences.

The (potential) tyranny of the score

But to get back to the retrospective view ... History is tyrannised by models! In his critique of Stein Rokkan’s narrative of political history in the mid 1970s,³ the historian Jens Arup Seip highlighted the exceptions, the multiplicity of factors, and the coincidences behind historical processes.

3 “Modellenes tyranni. Analyse av Stein Rokkans anvendelse av en sentrum-periferi modell på norsk historie” (1975). In Seip, J.A.: *Problemer og metoder i historieforskningen*. Gyldendal Norsk Forlag, 1983.

In Seip's view, the problem with schematic models (whether those of Rokkan, Gudmund Hernes or Johan Galtung) was that they precluded empirical observation; they closed off the phenomena they were meant to explain. In other words, there was the tendency to treat these macro-sociological ideal types as more important than reality, the understanding of which they consequently hindered:

Det er åpenbart at alle disse «modeller» – konflikt-modeller som samtidig er utviklingsmodeller – er bestemt både av tankeoperasjoner og av iakttagelse, og vil jeg tro mere av teori enn av empiri. Begrepsstrukturene er på et tidlig tidspunkt frosset fast på en slik måte at de enten utelukker ny iakttagelse eller mistolker den.

Figure 5

To my mind, this danger is undeniably present also in the case of dramaturgical models (of the kind we used in *Fridomens Vegar*), as it is in strict adherence to theatrical scores. But whereas the historian Seip aimed his critique retrospectively (here it is history itself that is tyrannised), the theatrical models' shows its greatest potential for tyranny in connection with the creative process, with the development of a performance. For whereas a manuscript, at the very least, presupposes that someone will have to translate these well-formed pages into the language of the stage, in the worst case a score will stifle the aspect of secondary artistic participation. And whereas the archetype of the traditional theatre drama, with its double line spacing and rigid layout, is able to dictate – if only to a limited degree – parameters for what the theatre and actors should do with regard to objects, lighting, music, video and movement, an (over-)ambitious model, if misused, can quickly become a detail-determining conceptual straitjacket. For a theatre that has the ambition to liberate both actors and parameters, here we begin to discern – between the lines and the symbols – the contours of a potential paradox: If a model is too fastidious in determining the coordinates of the scenic space and time (as does a video, and as music strives to do etc.), it may end up passivising the polyphonic space that it was intended to invigorate. In its eagerness to gather all the theatrical parameters in one place, it ultimately risks taking

control of that place. Consequently, any conceptual attempt at proactive modelling, any attempt at “scoring”, has to bear these dangers in mind, and must be wary – as the “father” of German sociology, Max Weber, once put it – of confusing the ideal type with reality.

The dramaturgical force field of the manuscript concept

Take a look at this text!

One exercise, which I have done with students and others in numerous contexts, produces the same result almost without exception. When asked to “take a look at this text”, readers take the piece of paper, or bend over it, and dutifully begin reading from left to right. If one were to follow the instruction literally, and actually *take a look*, the piece of paper would be perceived more like a picture frame, and the letters, words and sentences like variously shaped groups consisting of parallel dark lines against a more or less white background.⁴ For any writer coming into contact with a traditional theatre institution – whether large or small, provincial or metropolitan – the word “manuscript” presupposes a range of more or less explicit characteristics with far-reaching dramaturgical consequences. Among these constraints with dramaturgical implications one will find:

- the expectation of a continuous document
- to be delivered to the theatre
- for assessment
- using black script on white paper
- in a default font (Times New Roman or similar)
- of font size 14 (or, if needs be, 12)
- with double line spacing

4 The author and director Heiner Müller uses an analogy here, according to which the text is visited in the way a tourist visits a landscape. One looks around, approaches things, turns around and steps back etc. (ref.).

- no pictures or notes
- clear character identifications (who says what)

But where do these dramaturgical ‘demands’ come from? Who decides them? What possibilities do they allow and – not least – what (and whom) do they exclude? It was while working on “Vår Ære/Vår Makt” (Our Honour/Our Power) (Den Nationale Scene, 2016/17) that it really dawned on me how the conventional concept of an orderly “manuscript” effectively excludes (a priori) music and musicians from the very outset. This realisation, that the manuscript’s inherent structure is simply incapable of accommodating either music or musicians, photography or video, was the incentive for me to develop in parallel what I called an audio-visual screenplay (or “shadow manuscript”) that allowed the inclusion of precisely those visual and musical elements.⁵ This is because the polyphonic theatre will have to seek alternatives to the forces of the traditional manuscript that works in silence. The polyphonic theatre needs a notation that allows the scenic space to realise its polyphonic potential, in which sound, lighting, the human body and images are all notationally represented, and dramaturgical time – rather than reading time – finds expression. The reality is that reading time, or the time of the reader, which is what the manuscript caters to, tyrannises over theatrical time. The time it takes to read two lines on a piece of paper can hide an ocean of time in which lighting, physicality, sounds, silence and images intervene to blast out space between the familiar symbols of writing. Accordingly, the well-formed self-evidentness of the manuscript has to be challenged. And for the same reason, the theatre needs to experiment to develop notations that are purged of all the complacent nods towards a supposedly more real reality that underlies on-stage reality, namely the manuscript that represents a well-written replica in some ethereal Platonic realm, the manuscript which, though not written in stone, will almost certainly be in Times New Roman (or a near equivalent), in font size 12/14 and with double spacing.

5 This is why there now exist two different versions of the “manuscript” for this performance. A manuscript and an audio-visual screenplay/storyboard.

These are pages from a theatre manuscript

THIS IS A PORTRAIT OF IRIS CLERT IF I SAY SO

Robert Rauschenberg's iconographic portrait of Iris Clert, in the form of a telegram sent to a gallery (1961) holds a decisive lesson for the theatre. The characters that make up the telegram demand to be read as a picture. To borrow Brecht's terminology, this "alienates" (*verfremdet*) both the text and the portrait. The schematic model described above is just one of a whole series of études that I experimented with when developing a visual screenplay for the productions "Fyrsten – Machiavellivariasjoner"⁶ (The Prince – The Machiavelli Variations) (2017) and "Highway Hypnosis"⁷ (2017–18). Here the goal was both to experiment with, and (potentially) to communicate, a theatrical composition that acknowledges the theatrical space and the theatre apparatus as factors in a multi-dimensional experiential space, without passivising that space through the imposition of absolute edicts. The model described above can accommodate the simultaneous expression of multiple dramaturgical parameters, both temporal and spatial. In the case of the "Machiavelli Variations", the foreground consists of the score (musical notes) of a Franz Schubert quartet "Death and the Maiden", which provides the foundation for movement through time. In the "backroom" behind the music – arranged as a horizontal layer – are the text/words, while the image element (video) rises like a horizon above (but at the same time behind) both music and text – like a mountain range behind a landscape. The bar lines of the musical score are extended to cross through not just the text but also the (video) images, meaning that the movement of the music assumes a determining function for the linear, temporal motion of the other parameters. At the same time, the looming surfaces of the visual material relate straight back to the music, imposing on it a new dramaturgical surrounding. This kind of multidimensional modelling of the imagined theatrical space encapsulates an understanding

6 *Fysten – Machiavellivariasjoner* by Tore Vagn Lid, Nathionaltheatret, Oslo, Spring 2017, See excerpt from the performance here: <https://vimeo.com/228956207>

7 *Highway Hypnosis* by Tore Vagn Lid, Transiteatret-Bergen 2017/18, See excerpt from the performance here: <https://vimeo.com/252546684>

of theatre as – and an expectation of – an all-round dramatic composition encompassing a range of parameters of (in principle) equal status. The role of text within the model is not diminished here, but rather expanded relationally as part of a dramaturgic force field. The shift from text to diagram/model also represents a rhetorical shift; a decisive dramaturgical action that is executed, as it were, even before production work commences. By taking the place of the “clean” text in dealings with the theatre’s internal and external apparatus, it can serve – as it did in the case of “Fridomens Vegar” – to create a space, not just for a polyphonic audio-visual room, but also for the actors’ own imagination and conceptual, dramaturgical understanding. At the same time, it renders conspicuous those art forms (and those artists) – whether video or music – that are denied space in the (pre)defined linguistic hierarchy of the traditional manuscript. Thus, at its best, the model diagram can serve as a reciprocal and transgressive alienation device that helps us to perceive the text as symbol (diagram), and the diagram as (theatre) text.

NG S Ja, det er stedet. Hva betyr de tallene?

DSA A Det er dine tall, Nordahl.

- klokken vises live (forstørret)
 - i mørkerommet stiller DSA en klokke med tilsammen 41 trinn:1902-1943). klokke inn

NG B Det varetunderligur?

DSA K Ja, ikke sant.

NG P Jeg tror vi er her nå.

- Våren-koret inn her: Spillerne trer ut og inn av våren-koret koret og tar dialogen videre
- passacaglia inn her (gitar/gitalele - bass)



DSA AHva hører du? Kanskje det er et vann i nærheten?

KEller en sjø?

ALigger det i nærheten av sjøen?

NG ALLEJa.

DSA K En havn, kanskje?

NG ALLEJa.

Figure 6 From my audio-visual screenplay “Vår Ære/Vår Makt” (Den Nationale Scene, 2016-17)

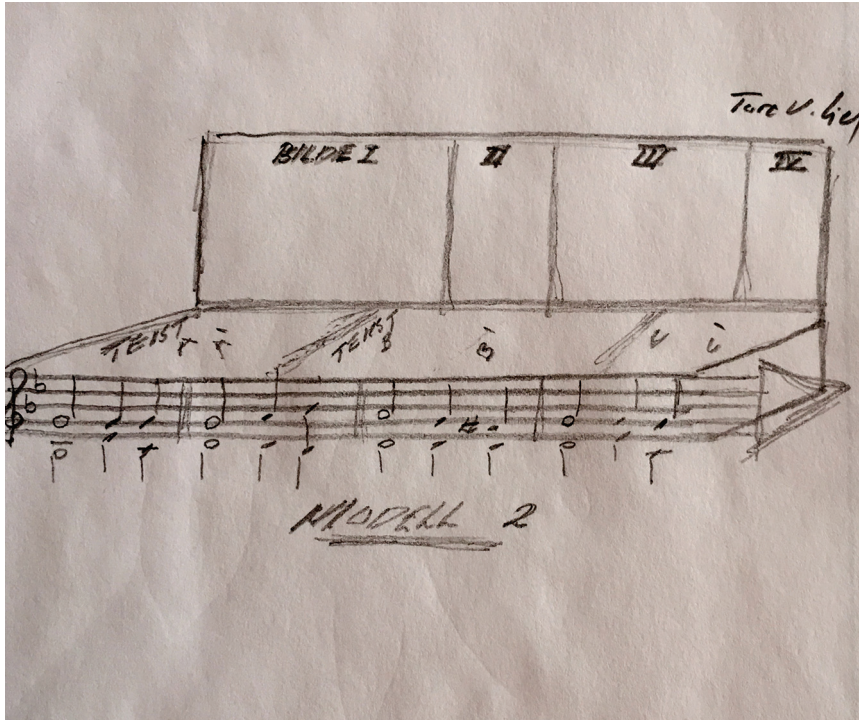


Figure 7 Drawings for the production of Fyrsten-Machiavellvariationer.

Movements in the contested zones of the theatre text¹

This modest little text on theatre history is in every respect a proactive exercise. Nothing of what is discussed here is ‘irrelevant to the present’, ‘outdated’ or ‘obsolete’. In other words, it deals with narratives that are forward looking, oriented towards that which you – the person thinking and writing at this precise moment – actually want to happen, or possibly fear.

As the poet Georg Johannesen once said, if everything is equally important, then nothing is important. It’s a good point, not least when we start dipping our ladle into the history of theatre, which is so full of details, contradictions and exceptions to every generalisation, to every well-meant concept or gesture, that injustice towards the sum of all these historical events is inevitable. And any attempt to avoid this scenario is just as sure to mislead us into details and nuances from which it will prove difficult to construct anything. My choice is therefore to focus on a few selected *dramaturgical stations* and the zones, or power fields, that surround them. The notion of stations itself suggests inter-connections or a shared context, although at the same time it says little about the order in which they can and should be visited. Although stations suggest a movement – a journey – from one point to another, it is always possible to change one’s mind, to set off in the opposite direction, or simply to disembark and linger for a while in the vicinity of one of the stops.

1 A version of this Etude was published in *Svolt*. Jubileumsantologi, Skrivekunstakademiet i Hordland, 2015.

First stop: The realistic vs. the naturalistic guide

No matter how much distinguishes “the last great Norwegian” (Ibsen) from “the rhetoric of Schiller”, they have one essential thing in common: “The language of the theatre is not the language of life” (...) For us today it is the opposite we take as our starting point: The language of the theatre is the language of life. Of nothing but life!²

There’s an anecdote about the Norwegian actor Kjell Stormoen (1921–2010), which says that he once explained to a younger colleague the difference between theatrical realism and naturalism as follows: *Imagine – he shall have said, you’re in a foreign city and you stop a passer-by to ask for directions to a certain place. In the first case, your “guide” explains a clear and efficient route, describing the most prominent landmarks and a path that is as short as possible. In the second case you encounter the “naturalist”, who begins with an elaborate explanation, before taking you on a meandering tour of the city, in the course of which he assails you with so many unnecessary details and asides that he leaves you feeling irretrievably lost.*

The anecdote captures something essential, while at the same time leaving unmentioned something of equal importance. And certainly it is efficient, this seemingly immortal dramaturgical virtue of clarity and good structure. But the question is, is it the primary task of the theatrical text to send us off on a predictable tour, with the aim of arriving at the highpoints of the drama by the shortest possible route? Or might it be that the important German naturalist Gerhart Hauptmann (1862–1946) hit a nerve with the swipe he took at the ‘realists’ of his day, when he commented: *What one gives to the action, one takes from the characters.*³

In the 1880s, when naturalism began to have an impact on theatre, it was seen to be in keeping with the then-progressive ideas of science and politics – in contrast to the reputation it has since acquired. Darwin and Marx had helped to knock mankind off its philosophical pedestal, forcing it to confront its status as part of the material world, both outwardly

2 Arno Holz: “Vorwort zu *Sozialaristokraten*”. In *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, 282.

3 Gerhart Hauptmann: “Dramaturgie”. In *Lektionen Dramaturgie, Theater der Zeit*, 2009, 236.

(physically) and inwardly (psychologically). The poetic strategy was confrontation and precision. The formula for a new naturalistic literature proposed by the dramatist Arno Holz (1863–1929) was intended to make it impossible to lie about the state of things. It reads: ‘A = N – X’, or Art = Nature – X⁴. What matters for the new naturalistic art is to reduce X – i.e. everything that is ‘artificial’ about art: the theatrical, the idealistic, the unrealistic – to as close to zero as possible. This also highlights the contrast between the project of naturalism and that of realism. In his book *Technique of the Drama* (1863), Gustav Freytag (1816–1895), one of the foremost theorists of the realist theatre, pointed out that the term ‘character’ denotes an unusual personality with a highly-emotive inner life. In other words, what Freytag takes as the foundation for his drama is a subject who is in a position to alter his surroundings by means of action, and who is himself reciprocally altered by those surroundings. But to become a character in the first place, the person must be in a position to participate – or to intervene – in a given situation; he must have potential for action. Thus Freytag argues it is action that must be considered drama’s highest principle. It is action and action alone that makes a character a character and a hero a hero. It was with an appeal to a far more pessimistic science of humanity that the dramatist and Nobel Prize winner Gerhart Hauptmann formulated his dramaturgical response:

It is this complex reality I must take as my foundation and not some artificially-imposed plot, which is a lie, because nowhere does it happen in real life (...) Should one exclude the people of today from drama just because they are incompatible with “plots” of the kind favoured by earlier theatre-makers?⁵

Second stop: the more-real reality of the dream play – the limits of naturalism

In the field of classical music, ‘counterpoint’ is often defined as an independent melody added to a given theme. Paradoxically, however, this

4 Arno Holz: “Die Kunst. Ihr Wesen und Ihre Gesetze” (1891). In *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, 172.

5 Gerhart Hauptmann: “Die Kunst des Dramas”. In *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, 290.

implies that the counterpoint is bound by the part with which it contrasts or to which it stands in opposition. Like a child breaking free from its parents, counterpoint always stands in a conditional relationship to the 'original part', because the 'breaking free' is already essentially constituted by what one happens to be breaking free from. Few things illustrate this relationship more clearly than the work of the Swedish dramatist and theatre theorist, August Strindberg (1849–1912). When we consider Strindberg's authorship, with its many discontinuities and changes of direction – from his naturalistic dramas to his highly-symbolic dream plays – it is easy to overlook the contours of his underlying dramaturgical project. Of importance here is what the author himself writes in his preface to *Miss Julie* (1888). Here it is Strindberg's ambition to rescue monologue from the realists who condemned it as an unrealistic literary convention. But he seeks to achieve this end, not by producing something that contrasts with naturalism's demands for greater reality, but by adhering rigidly to the premises of that same naturalism. *Our realists today*, Strindberg writes, *condemn the monologue as implausible, but if I motivate it, I can make it plausible and use it to advantage. It is perfectly plausible for an orator to pace the floor alone and practice his speech aloud, plausible for an actor to rehearse his lines aloud, for a servant girl to talk to her cat, a mother babble to her baby, an old maid jabber to her parrot, a sleeper talk in his sleep.*⁶

Thus it is still naturalism's 'positivist' project – the aim to view reality objectively or 'from the outside' ($A = N - X$) – that forms the motivation for this salvage attempt. Nevertheless, in Strindberg's radicalised version we catch a glimpse of a counterpoint inherent in the naturalistic project. By postulating an orator speaking aloud, or someone chattering to their cat, or the rambling monologue of a sleepwalker, the dramatist is demonstrating an awareness of reality's outer limits, a place where naturalism's yearning for reality is forced to confront itself. In using the madness of the sleepwalker – observed from outside, i.e. as part of this reality – one presupposes a drama or dramaturgy that will of necessity trace the particular reality of the dreamer, not primarily in contrast to, but rather as a

6 August Strindberg: Preface to *Miss Julie*. Translated by Harry G. Carlson. University of California Press, 1981.

logical extension of naturalism's pursuit of authenticity. This perspective also allows us to view Strindberg's shift towards the symbolic dream play as a counterpoint – an independent voice – fundamentally determined by what it sets out to oppose:

In this dream play, as in his earlier dream play *To Damascus*, the author has attempted to imitate the disconnected but seemingly logical form of a dream. Anything can happen, everything is possible and plausible.⁷

Let us move on from this brief visit to the platform of the 'dream plays' and the 'inner reality'. New tracks lead off from here, in a variety of directions. Some of them are self-evident. They would take us to the perfecting of symbolist and expressionist dramaturgies. Others would transport us towards more radical surrealist experiments, or they tend to dissolve and merge with new experiments in realism undertaken by Hollywood's expanding culture industry. There is, however, one track – one trajectory – that has been almost entirely erased, but which still indicates an essential dramaturgical connection. This is the track which uses the logic of counterpoint to combine the radical naturalistic project of the 1880s with that part of James Joyce's *Ulysses* (1922) where the author manages to radicalise the 'inner monologue' of Strindberg's dreamer and to turn it into the dramaturgical principle on which he builds his masterpiece. In his early years, Joyce was so fascinated by Hauptmann's debut drama *Before Dawn* (1889) that, despite his very limited command of German, he attempted the first translation of it into English. *Before Dawn* vs. *Ulysses* is hardly an obvious comparison. But just as Strindberg's project highlights the limits of naturalism, the correspondences between Hauptmann and Joyce suggest a need to look for traces of the one in the radicalism of the other. Could one say that Joyce's 'stream of consciousness' – his almost 'autistic' inner monologue – is far more adequate as an answer to Hauptmann's dramaturgical challenge than most of the other recent experiments with realistic/naturalistic 'plots'? Because as Hauptmann himself writes: *Progress lies in seeing ever more of the undramatic as dramatic.*⁸

7 August Strindberg: Author's note on *A Dream Play*. Translated by Harry G. Carlson. University of California Press, 1981.

8 Gerhart Hauptmann: 'Dramaturgie'. In *Lektionen Dramaturgie, Theater der Zeit*, 2009, 235.

Third stop: dramaturgy as a magnifying glass (A = N + X!)

We could – and perhaps should – head east now. To visit Mayakovski and Meyerhold in 1920s Moscow, to see how words can be transformed into performative slogans and theatre texts can become movement scores for a dramaturgy that places gymnastic physicality and music at the heart of its work. We could also have chosen another route, from an expressive and symbolic textual dramaturgy to an extrovert and expressive theatre that pushes at the boundaries of physical and vocal work. A route that – although with quite a few changeovers, could have taken us from the French avant-gardist Artaud, through to the Polish director Grotowski, and finally to the political art of bodily functions and defecation that characterised the so-called Vienna actionists. But let us make a short stop at a fairly unknown quotation by a very well-known dramaturge: *The man who drops a pebble hasn't begun representing the law of gravity, you know; nor has the man who merely gives an exact description of its fall.*⁹ This passage is by the writer and theatre theorist Bertolt Brecht (1898–1956). His intention here is to undermine the foundations of a naturalism that equates an exact reproduction of reality with critical potential. In this spirit, Brecht's 'epic turn' – indeed, his entire critical dramaturgy project – amounted to a showdown with an art whose ideal was to mirror, or replicate, the world. For Brecht, naturalism's 'original sin' was the fetishisation of the social status quo – which it thereby helped to entrench – instead of which it should be aiming to penetrate behind appearances (as the physicist does), to seek to understand, so as to help in changing the world. In striving to imitate 'the real' as closely as possible, theatre neglects its unique potential for productive construction – as a medium created by and for people. In one of his journals from 1938, Brecht writes: *he [the realistic writer] is in the midst of reality. Thus the author describes the world and remains stuck in his own description.*¹⁰

9 Bertolt Brecht: *The Messingkauf Dialogues*. Translation: John Willett. London: Methuen, 1965, 24.

10 Bertolt Brecht: 'Arbeitsjournal, Erster Band 1938–1942', (W. Hecht, Red.) Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, 14.

For Brecht, the logical conclusion he drew from this ‘self-help theatre’ was to revive and radicalise many of the devices and techniques that realism and naturalism had banished from the dramaturgical repertoire. He reintroduced the ‘unnatural’ monologue, often as part of a frontal, almost declamatory theatre that actively rejects theatrical illusion by drawing attention to the ways in which it was ‘artificial’, ‘stylised’ or ‘constructed’. Similarly, he brought back a palette of literary and musical strategies that deliberately sought to counteract the ‘natural flow’, and to obstruct both romantic and modernist concepts that saw the drama as an ‘organic unity’ of necessary components, in which sentences are *strung together like the individuals in a gang of criminals ... it’s easier to deal with them one at a time*, he writes, before concluding, *So one has to force them apart*.¹¹

As a way of talking about these ‘obstructions’ collectively, Brecht groups his polemical devices together around the notion of a narrative, or ‘epic’ theatre; ‘alienating’ because this in itself deprives the theatre text of self-assurance as the standard-bearer of specific drama and action. Just how far Brecht is prepared to go in his confrontation with traditional dramatic theatre is evident when he calls on people *to handle the old works of the old theatre entirely as material. Ignore the style, forget the author*.¹²

By referring to plays written by authors as material, Brecht was inviting people in the 1920s to reassess their servility to the dramatist. In doing so, he prepared the ground for a new concept of directing, as an activity that amounted to more than just interpreting the dramatist’s stage instructions. It becomes evident how radical this was when we consider it as a voice in opposition to another theatre theorist of the time, one who more than anyone else has set his stamp on modern theatre, the Russian director Constantin Stanislavski (1863–1938). Stanislavski’s defence for an equally radical (psychological) realism places theatrical art entirely at the service of the theatrical text. For as he writes: *The task of the theatre consists entirely in forming the inner life of a play and its characters, such that*

11 Bertolt Brecht: ‘Buch der Wendungen’. In: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 18 Prosa 3, 1995, 95.

12 Bertolt Brecht: ‘Theatersituation 1917–1927’. I: *Über experimentelles Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1970, 27.

*the core and essential idea from which the work of the dramatist and the composer sprang can find expression on the stage.*¹³

Essentially, however, Brecht does *not* reject the idea that theatre should be primarily text-based, with a text written by an author for the theatre providing the basis for a theatrical production.

Fourth stop: the postdramatic turn – or: on writing ‘against’ the theatre

Introduced by the German theatre researcher Hans-Thies Lehmann in 1999, the term “post-dramatic theatre” is first and foremost an acknowledgement that, since the mid 1970s, something radical and momentous has changed in the field of theatre. Long-accepted truths about theatre – about what was good and bad, possible and impossible, permitted and forbidden – no longer applied, or were no longer self-evident. Pre-eminent authorities had been weakened and theatrical preferences had changed. Lehmann’s concept of the postdramatic goes to the heart of these observations. Earlier talk about drama and dramatic arts is no longer sufficient as a means to understand and to describe the developments that have in fact taken place in the theatrical arts. The diagnosis is clear: after several centuries when it seemed justified and unproblematic to equate drama with theatre – textual theatre with theatrical art – theatre is in the process, as it were, of shedding its skin, of moving on. One of the core features of this process is that the theatre text – whether dramatic or epic in structure – has lost its standing as the self-evident and natural centre of gravity. It is the relinquishing of this element that Lehmann seeks to characterise as the postdramatic watershed; the point that marks off *everything that comes after the dramatic*. The term postdramatic is not to be confused – as it has been in many discussions – with postmodern theatre, in the sense of post-political theatre. Neither is it synonymous with a theatre in which the text and the writing artist (and the art form)

¹³ Constantin Stanislavski: ‘Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle’, in Bernd Stegmann: *Stanislavski Reader – Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*, Henschel Verlag, 2007, 194 (m.t).

are excluded or the 'good old classics' are abandoned to the director's free deconstruction. The primary characteristic of postdramatic theatre is the *fundamental equality* of dramaturgical parameters. That is, a *fundamental equality* between the various art forms employed in the theatrical space and their ways of working. Fundamental means here that from the very beginning of work on a theatrical production, the participants remain open to the possibility that elements other than the (dramatic) text can assume the main role in a performance. But this postdramatic 'liberation' from the dramatic can also find expression in the choice of a text and a text form that is not first and foremost dramatic, in the sense that it lacks a clear plot with defined characters who develop in psychologically-plausible ways. There is a story about an exchange between the German author and theatre director Heiner Müller and a journalist, that ran like this: Journalist: 'Mr Müller, you write for the theatre.' Müller: 'I don't write for the theatre, but against the theatre.' Which isn't quite as drastic as it might sound. What Müller was referring to was the possibility of writing text that does not immediately comply with the conventional standards that apply when 'delivering' finished texts for use within the theatrical apparatus, where failure to use certain templates usually results in a refusal even to consider a manuscript. In this sense, the postdramatic means not so much the banishment of text from contemporary theatre, but rather an invitation to think constantly anew about what a theatre text can and ought to be.

ÉTUDE 12

New science = new drama: Theatre as (fore)warner¹

I have always felt that theatre, which works so well in the classical dramas, isn't so good when it comes to tackling the dramas that affect us today, or perhaps more importantly, which are now in the process of becoming the dramas of *tomorrow*. The reason is simple enough: given the distance of the classics things appear more clearly, causes come into sharper focus, and it is far easier to distinguish the wise from the unwise, right from wrong. But is it possible to imagine a theatre that (fore)warns? Might it be worthwhile to experiment with ways of anticipating events, in something like the way the seismograph down on the seabed reports small tremors that could be the precursors of a larger earthquake? *Fridomens Vegar* [The Paths of Freedom] was motivated by thoughts of this kind. Accordingly, the production searches for human dramas that are close to home, but which nevertheless occur where you would least expect them: in the strategic conflict zones of job interviews, where it pays to be yourself while not being yourself; in the numerous psychological tests that tell us who we really are (and hence also what we can never become); or in the confrontation with a genetic revolution that promises ever more accurate insights into what nature has and has not encoded us to be.

So where are we heading? Where are these Paths of Freedom leading us? At this very moment, all over the world – but at a safe distance from most of what's happening in the field of theatre – the optimistic advocates of progress are locked in debate with more pessimistic voices. Whereas some see endless possibilities in the dizzying pace of scientific and

¹ Printed in the programme booklet for, *Fridomens Vegar*, at Det Norske teatret Oslo, 08.10.2016.

technological development, others see an ethical abyss and bleak predictions. Just how enlightened are we? For whom does the light shine? And where are our blind spots?

Mapping, testing, quality assessment, reporting, research, explanation, predictability – all lie within the ambit of progress, rationality, and enlightenment. But what and who gets left by the wayside, and to what extent is this the price we must pay for moving forward towards better times?

‘No one knows what tomorrow will bring’ is a familiar cliché. And as with everything that has to do with the future, what dominates is uncertainty. Even so, one thing that can be considered certain is that new scientific advances and new insights have always – and always will – produce new dilemmas, new conflicts, new dramas. And it is the forewarning of these small tremors which, for better or for worse, *Fridomens Vegar* explores.

V

ÉTUDE 13

The director as composer: Meyerhold's musicalisation of the 'non-musical'¹

Above all the director must be a musician (V. Meyerhold)²

Constantin Stanislavski's 'system' for a new art of the theatre is, in reality, a response to the challenges posed by new contemporary drama, which we associate with writers such as Chekhov and Ibsen. One of the central figures in the new field of naturalistic theatre was once a star pupil of Stanislavski (1863–1938), the actor Vsevolod Meyerhold (1874–1940). Meyerhold's rebellion against his teacher's theatre – which had also been his own – and his development of an alternative system of acting – his so-called *biomechanics* – is one of the best known stories of 'patricide' in theatre history. Of similar fame is his strenuous focus on the actor's physical skills and his almost acrobatic productions of the 1920s and 30s. However, in 1908 – some thirteen years before the first showing of his biomechanical *études* for a new art of acting – Meyerhold had already indicated that one of the motivating factors behind his critique of the tyranny of naturalism in the performing arts was not so much his interest in the actor's physicality – or plasticity – but the experience of *listening to music*:

The spectator himself has the ability to complete what is suggested. For many, it is precisely this element of the enigmatic, and the chance to solve a riddle, that

1 This étude is based on a chapter in my book *Gegenzeitige Verfremdungen*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M. 2011. A version of this text was published in *Festschrift til Knut Ove Arntzen*, Oslo, 2010.

2 Vsevolod Meyerhold: 'Die Kunst des Regisseurs'. In Lazarowicz & Balme, 1991, 332. (m.t).

they enjoy in the theatre. [...] It is obvious that naturalistic theatre denies the spectator this opportunity to continue the drawing for himself, to extend the dream, as he is able to do when listening to music.³

Historically, Meyerhold's theatrical experiment was short-lived. As a consequence of Stalin's increasing grip on power and the associated canonisation of edifying 'socialist realism', it was Stanislavski's 'system' that found favour and was able to flourish in the political system of the Eastern Bloc, whereas the curtain fell on Meyerhold's 'formalism' at last with the execution of the theatre director in 1940 – during the final year of the Moscow show trials. Nonetheless – or perhaps for that very reason – it appears to me that Meyerhold applied a number of unique approaches that favour an extended understanding of music in theatre and theatre in music, and he did so despite the shadow cast by Stanislavski, whose work would become one of the fundamental premises for, and the driving force behind, the post-war development and institutionalisation of theatre, not just in Russia but also in Western Europe and North America. It is precisely because Meyerhold worked in the shadows that the attempt to reconstruct some of his approaches, and not least some of the aesthetic and organisational assumptions that underlie them, can still reveal their productive potential as institutional critique.

A reception-aesthetical appraisal of Stanislavski. The institutional prerequisites for an expanded music theatre

We can seek to understand the objection Meyerhold makes in the above quote from a reception-aesthetic angle. He claims that naturalistic theatre denies the spectator the scope to be a co-creator, a scope the director considers to be one of the prerequisites for the experience of listening to music. The naturalistic demand for complete 'illustration', for exact reproduction – in terms not just of the action and the plot, but also of

3 Vsevolod Meyerhold: 'Der Zuschauer als "vierter Schöpfer"'. In Lazarowicz & Balme: *Texte zur Theorie des Theaters*, Reclam, 1991, 476. (m.t).

the spatial and scenographic elements⁴ – renders this ability passive by restricting the spectator's capacity to function as the theatre's 'fourth creator'. Thus, Meyerhold uses music and the experience of listening to music as a battering ram to reopen the 'fourth wall' that Stanislavski's naturalism was helping to institutionalise – as a barrier not just between the stage and the auditorium, but also – analytically – between the aesthetics of the work and its reception. In Meyerhold's (counter) campaign for a 'stylised', and hence a decisively 'non-illusionistic' theatre, he lays the foundations for what I regard as his productive expansion of a musical theatre space:

The method of stylisation presupposes that in addition to the author, the actor and the director, there is a fourth *creator* – the *spectator*. The stylised theatre presents a production that has to be completed through the *creative* use of the spectator's imagination, filling out the sketch that is presented on stage.⁵

Whereas Stanislavski's musical focus essentially has to do with the aesthetic of the work – the perfecting of the performer's (and the director's) expressive contributions, the virtuosity and organic rhythmicity of the performance as a rounded whole – Meyerhold's reference to music is firmly rooted in a reception-aesthetic approach, insofar as he invokes the *experience* of music as the completion of something that is 'incomplete'. In 1930, when his biomechanical rebellion was in full swing, Meyerhold reiterated this emphasis on the aesthetic aspect:

Today we prepare each of our performances such that they are not worked through in every detail when presented on stage. [...] All the preliminary work that the dramatist and the director invest in a production is merely a necessary preparing of the ground, which the two most active forces in the theatre – the actor and the spectator – will jointly further develop in the course of the performance from one day to the next. What the actor and the spectator receive

4 In his 1880 manifesto for a naturalistic theatre, Emile Zola writes: 'Here, from the moment the curtain rises, one should have the sense of being in the house of Père Grandet; the walls, the objects – everything must serve the interest of the drama by perfectly complementing the characters. This is the task of the decoration. It enlarges the dramatic domain by bringing nature itself into the theatre, and its impact on man.' Quote from Lazarowicz & Balme: *Texte zur Theorie des Theaters*. Reclam, 1991, 427.

5 *Ibid.*, 476–7. (m.t.)

from the dramatist and the director is in some respects nothing but the basic apparatus.⁶

This reception-aesthetic break with theatrical naturalism contains in embryo both a new way to understand dramaturgy *as music dramaturgy* and a new musical approach to the discipline of theatre direction:

This [apparatus] must be constituted so as not to exert pressure or to constrain, but so as to give free scope to the understanding between the actor and the spectator.⁷

Fragment/episode/montage: a macro-dramaturgical appraisal of form⁸

This idea of the ‘work’ as something incomplete, a kind of productive sketch that requires the creative input of the spectator, forms the starting point for a dramaturgical turn towards the *fragment* and the *episode* as central dramaturgical elements. In his 1924 production of Ostrovsky’s *The Forest*, Meyerhold replaced a linear, organic approach to the text with a sequence of eleven radically-separated episodes. In the course of the 1920s, in a series of productions of plays such as *The Magnanimous Cuckold*, *Tarelkin’s Death* and *The Forest*, Meyerhold and his followers developed a macro-dramaturgical approach that anticipated, and at the same time laid the foundations for, the Russian montage dramaturgy that we later find as a productive innovation in the films of Sergei Eisenstein. As a student of Meyerhold, and later as his assistant at the ‘State Higher Directors’ Workshop’, Eisenstein made his debut as a director not in film, but in the theatre. During these years, Eisenstein monitored, reformulated and radicalised Meyerhold’s dramaturgical approach, further developing it as a ‘montage of attractions’. In 1923, he wrote the following about his

6 Quoted from Lazarowicz & Balme: *Texte zur Theorie des Theaters*. Reclam, 1991, 478.

7 Ibid.

8 The terms macro and micro-dramaturgy were elucidated – and analytically applied – in my dissertation ‘Gegenseitige Verfremdungen – Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik’. Institut für angewandte Theaterwissenschaft, Giessen, 2009. For a comparative study of montage techniques in the Brecht tradition (Verfremdung/Gestus/Trennung) relative to the biomechanical montage techniques of Meyerhold/Eisenstein, see Part III of this dissertation.

own production of the Ostrovsky play *Enough Simplicity for Every Wise Man* at the Moscow Proletcult Theatre:⁹

Our present approach radically alters our opportunities in the principles of creating an 'effective structure' (the show as whole) instead of a static 'reflection' of a particular event dictated by the theme, and our opportunities for resolving it through an effect that is logically implicit in that event, and this gives rise to a new concept: a free montage with arbitrarily chosen independent (of both the PARTICULAR composition and any thematic connection with the actors) effects (attractions) but with the precise aim of a specific final thematic effect – montage of attractions.¹⁰

In promoting *effectiveness* as a central dramaturgical goal, Eisenstein is here emphasising and elaborating on another aspect of the Meyerhold workshop's fragmentary dramaturgy. What is meant by effectiveness in this context is, not least, the possibility of a *plurality* in the choice of stylistic and compositional means, which are chosen, not in order to satisfy or to confront some ideal of stylistic form, but in order to solve various dramaturgical tasks as *effectively as possible*, giving an overarching reception-aesthetic task or idea. Although not articulated theoretically, it could be said that, as far as material is concerned, the preconditions for a music-dramaturgical heterogeneity of this kind are already implied as an aesthetic-institutional possibility – a space for aesthetic action – in Meyerhold's dramaturgical reassessment of Stanislavski's naturalism. Many of Meyerhold's productions from the early 1920s until his death clearly illustrate how his reaction to naturalism's

9 Sergei Eisenstein was accepted into the first 'biomechanics' class that Meyerhold organised as director of the 'State Higher Directors' Workshop, later renamed the 'Theatre of the Revolution of Theatrical Arts'(GITIS). He worked as an assistant on the production *Tarekin's Death* (1922), and as scenographer for a production of G.B. Shaw's *Heartbreak House*, which never actually reached the stage. Subsequently, he moved to the Moscow Proletcult Theatre, where he had already worked as a scenographer, and which is where he produced Tretyakov's adaptation of Ostrovsky's *Enough Simplicity for Every Wise Man* as a 'montage of attractions'. After breaking with the Moscow Proletcult Theatre, Eisenstein refused further theatre work, despite another invitation to direct for Meyerhold, since, by this time, he had already made his debut as a film-maker with the film *Strike*.

10 Sergei Eisenstein: 'The Montage of Attractions (On the production of A.N. Ostrovsky's *Enough Simplicity for Every Wise Man* at the Moscow Proletcult Theatre)' 1923. In *Eisenstein, Selected Works Vol. 1: Writings, 1922–34*, 1988, 35.

‘unified dramaturgy’ successfully cleared the ground for the extended use of heterogeneous musical material within individual stage works (see the example below).

Eisenstein’s 1922 essay on the theatre is of interest here, not least, because it helps to formulate the conditions that have to be presupposed in order to achieve a music-dramaturgical ‘free space’. Unfortunately, this is a space that has had little opportunity to develop in European theatre, which has relied far more on Stanislavskian ‘naturalism’ than it has on Meyerhold’s ‘workshop’ for its conceptual and working structures:

The path that will liberate theatre completely from the yoke of the ‘illusory depiction’ and ‘representation’ that have hitherto been the decisive, unavoidable and only possible approaches lies through a move to the montage of ‘realistic artificialities’, at the same time admitting to the weave of this montage whole ‘illusory sequences’, and a plot integral to the subject, not something self-contained or all-determining but something consciously and specifically determined for a particular purpose, and an attraction chosen purely for its powerful effect.¹¹

‘Liberation’ from the dramatic text

In the reception-aesthetic reappraisal of an organic (psychologically realistic) work ideal, pushing it towards the ‘unfinished’ – the episodic and/or the fragmentary – there is also the potential for the theatre’s dramaturgical parameters to break loose from the literary document and the publishing house. ‘Since,’ as Eisenstein puts it, ‘it is not a matter of “revealing the playwright’s purpose”, “correctly interpreting the author” or “faithfully reflecting an epoch”, etc., the attraction and a system of attractions provide the only basis for an effective show.’¹² In this development, Eisenstein still views the future of the film medium in light of, and at the same time essentially anticipated by, the early theatrical experiments of the constructivists who emerged from Meyerhold’s ‘workshops’:

¹¹ Ibid., 35.

¹² Ibid., 35.

There is a difference in their [theatre and cinema] methods, but they have one basic device in common: the montage of attractions, confirmed by my theatre work in the Proletkult and now being applied by me to cinema. It is this path that liberates film from the plot-based script and for the first time takes account of film material, both thematically and formally, in the construction.¹³

The expanded place of music in theatre and the (re)defining of the director as composer

Eisenstein's closing remark is interesting for a number of reasons. The (macro-)dramaturgical liberation of theatre from the literary 'plot' implies not just an institutional postdramatic shift of focus within the traditional relationship between the dramatist and the director in favour of the latter, but also a shift of focus towards the aspects of material and form. Accordingly, in my view, Meyerhold's 'workshop' paves the way for both a *new music-dramaturgical vocabulary* (micro-dramaturgical) and a *new understanding of the director as musician*.

The actual momentum, or 'developmental logic', in such a process can be sketched archetypically as follows: When theatrical dramaturgy is no longer dominated by the (macro-) dramaturgy of the literary document in general, and by realistic and/or naturalistic drama in particular, then the ground is cleared for a reflexive and more polyphonic (micro-dramaturgical) approach, with greater scope both for other perspectives on the textual element and for other dramaturgical and music-dramaturgical parameters of the theatre space. And Furthermore, given a dramaturgical (and institutional) space for action – where the work of the director has shifted from that of an instructor, constrained by the premises of the drama and the dramatist, to that of someone who operates with a broad range of emancipated dramaturgical parameters – an awareness emerges of the director *as composer*. Thus, Eisenstein's emphasis on the new and expanded role of the (film) director as 'artist' and 'constructor' is anticipated by Meyerhold's redefinition of the director's role. In a lecture entitled 'The Art of the Director', which Meyerhold gave in Leningrad in

¹³ Ibid., 41.

1927, it is his own role and working method that he is alluding to when he demands of future directors:

If one were to ask me where the difficulties in the art of directing lie, I would reply, the director has to grasp the ungraspable. Above all, the director must be a musician [...]¹⁴

Shifting the centre of gravity from the dramatist to the director. The place of music in the theatre

Although the dramatist continued to hold a strong position in Meyerhold's theatre, in the course of the 1920s and 30s there was an increasingly noticeable shift in the centre of gravity in the relationship between the director/dramaturge and the dramatist, a relationship that manifests itself in a new and intense collaboration between Meyerhold and the writers Mayakovsky and Tretyakov.¹⁵ The greater freedom of the director/dramaturge in confrontation with the ideal of a unified and 'finished' work on the one hand, and the guiding will of the dramatist on the other, doesn't only resonate in the new (self-)image of the director as a composer; it also cleared the way for new institutional *spaces*, in the form of more wide-ranging collaborations between the traditional 'director' and the traditional 'musician' – the composer and the instrumentalist. In this respect, Soviet theatre in the 1920s and 30s facilitated ways of thinking and working that were productive and straddled the boundaries between forms. One example of this is the close collaboration between Meyerhold and the composers Shostakovich and Shebalin. The following document – from a letter to Shebalin dated 1929 – illustrates not just Meyerhold's almost micro-logical music-dramaturgical approach to his audio-visual theatre concept, but also his determination (and not least his institutional ability) to achieve clear and open dialogue when it came to musical collaboration:

¹⁴ Quoted from Lazarowicz & Balme: *Texte zur Theorie des Theaters*. Reclam, 1991, 332.

¹⁵ Good examples of their collaborations include productions of Mayakovsky's *Mystery-Bouffe* (1917/1921) and Tretyakov's *Roar China* (1926).

[...] 1 – Act Four begins with music. A can-can (or gallop) begins before the lights come up ... The character of this short introduction must be reminiscent of a traditional operetta finale in a scheme such as this: 8 beats: forte: major key; 16 beats: piano: major key; 8 beats: forte: minor key; 8 beats: piano: minor key; 8 beats: forte: major key; 16 beats: piano: major key; 8 beats: fortissimo: major key.

You hear the music from behind the scenes, giving you the impression that several rooms separate us from the orchestra and that the intervening doors are being constantly opened and shut. Before the music has ended, it has served as a background for the first scene of this act. Length: 1 minute, 10 seconds.

2 – Between ‘give me another ten louis d’or’ (followed by a short pause) and before Gaston compliments Olympia on her ‘charming party’, a mazurka (brillante), chic, danceable, with sharply accented impulses. Length: 1 minute, 30 seconds.

3 – Valse: dashing, nervous. Against this background, the scene between Armand and Prudence. Length: 1 minute, 50 seconds.

4 – Second valse. This should be tender and lyrical. It begins at the end of Gustav’s speech ‘Injury to a woman ...’ Length: 2 minutes, 50 seconds.

5 – Supper-music: ‘music for dessert’. Very graceful. Ice-cream cakes of different colours, garlanded with fruits, are served. You feel like saying: Shall they play a scherzo? No! Yes, a scherzo! No, not quite that. More expressive. Sober, with an undercurrent of a lyrical beat. Ah, how expressive music can be! This music should be divided into parts. It is a whole play in itself. Expressively tense (saturated with subtle eroticism). It should not soften the scene. On the contrary, it should be intensified, growing into a powerful finale, when Armand throws Marguerite to the floor, bringing everyone onto the stage as he throws the money in Marguerite’s face. No longer is this a scherzo. Everything has gone wrong. Someone has put his foot in the ice-cream cake. Length: 3 minutes, 10 seconds.¹⁶

16 *Meyerhold on Theatre*, translated and edited by Edward Brown, London/New York, 1995, 277–8.

Theatre's place in (art) music: Meyerhold's 'episode' as a musical form

Meyerhold's ambition to 'direct like a composer', together with his ability and determination to collaborate on boundary-breaking musical dramas, has a counterpart in the attitude of younger Russian composers to Meyerhold's theatre. One of the decisive features of this reciprocal exchange is that it was also manifested in a change in the concepts and methods musicians applied to their work. It is illustrative, in this respect, that Shostakovich took Meyerhold's episodic dramaturgy as a productive inspiration for his own music. Concerning the debut of his opera *The Nose* (1928–29), the composer wrote:

I treated Gogol's text symphonically, but not in the form of an 'absolute' or 'pure' symphony. Instead, my starting point was the theatrical symphony, as it is represented by the form of *The Government Inspector* in Meyerhold's production.¹⁷

Shostakovich's remark could be taken as exemplifying – as a kind of reciprocal figure – what I wish to call an adaptive music-dramaturgical strategy. Latching onto forms of musical reception, in 1908 Meyerhold replaced the ideal of a unified and 'finished' work with more open episodic forms, and it would appear that in the opposite direction, this dramaturgical 'figure' proved productive and liberating for Shostakovich in his reappraisal of the 'symphony', understood here as an 'absolute' or 'pure' musical construction.

Musicalisation of the 'non-musical' and the director as composer

It is he [the director] who has to deal with one of music's greatest challenges – he always has to construct the on-stage movement as counterpoint. It is extremely difficult.¹⁸

¹⁷ Ibid., 236.

¹⁸ From 'The Art of the Director', a lecture Meyerhold gave in Leningrad on 14 November 1927. Translated from Meyerhold, *Vsevolod*: "Die Kunst des Regisseurs". In Lazarowicz & Balme, 1991, 332.

In characterising the director as a musician and detailing the kinds of music, or musical functions, of relevance here, Meyerhold demolishes the traditional boundary between ‘music theatre’ and ‘theatre’, thereby opening the way for a new definition of music theatre in general. By stretching the vocabulary of music theatre both theoretically and artistically, so as to allow a musical treatment and conceptualisation also of (traditionally) non-musical aspects of the theatre, Meyerhold sketches the contours of a new concept of musical material. Once again, he applies a reception-aesthetic approach. His 1908 attack on the passivising ideal of naturalistic illustration also resonates in his 1927 critique of the ‘opera director’s’ illustrative treatment of the musical score:

[...] here the musical material was allocated in a way that was far too primitive. If for example an instrument plays five bars of ‘bom-bom’ then he [the opera director] selects a corpulent person from the on-stage figures to illustrate this ‘bom-bom’.¹⁹

In opposition to such practices, Meyerhold demands that the director himself should work as an *independent musician*, who – in dialogue with the original score – should build a new score based on a ‘new musical material’:

For my part, I am persuaded [...] that the task in building up the on-stage movement certainly does not consist in allocating small particles of a complex score, but consists rather in building up a new score of the movements. In movements of this kind there would be not so much as one ‘bom-bom’ and no laughing flutes. What counts here is the compiling of a new musical material. [...] And if you were to ask me: ‘Who should undertake the compiling of this material?’ I would reply: ‘Only a director who is also a musician.’²⁰

Via this critique of traditional ‘opera direction’, Meyerhold edges rhetorically closer to his primary concern: the redefinition of the role of the

19 Ibid., 332–3.

20 Ibid., 333.

director on the basis of a corresponding and extended concept of music theatre:

And if you were to ask me: 'What should be the main field of study in the faculty of directing at a future university of theatre?' I would answer: 'Music, of course.' Unless the director is a musician, he will not be able to construct a performance [...] (here I am not talking about operatic theatre, the theatre of musical drama or musical comedy – I am talking about the theatre of the spoken word, where performances can even lack music entirely.)²¹

Two themes should be distinguished here. Given my notion of adaptive dramaturgy, it is interesting to note that Meyerhold has a sense of pursuing music as a *source of solutions* to theatrical problems. Accordingly, he also touches on one of the fundamental problems when it comes to theatre training:

'Numerous problems seem insoluble simply because one doesn't know how to approach them musically.'²²

By advocating his concept of musical direction also for productions that *lack* music (in the conventional sense), he extends the notion of musical material (and with it, our understanding of composition) to include aspects of the theatre and of theatrical work that have traditionally been extraneous to the (*internal*) *musical apparatus* of the theatre musician/composer. Moving on from his theoretical remarks to some of his (documented) production strategies, and assessing these in conjunction with some of the most significant eyewitness accounts, it is possible to crystallise out some of the most decisive aspects of what I shall call Meyerhold's 'musicalisation' of the 'non-musical'. The need for brevity means that I can only offer a thumbnail sketch of some of the central parameters here.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

A new kind of actor – a new kind of musician

Her [Barbanova's] performance is based on rhythms, precise and economical like a construction. Not the rhythm of speech, of words and pauses. No, the rhythms of steps, surfaces and space.²³

This description of Maria Barbanova's performance in Meyerhold's 1922 production of *The Magnanimous Cuckold* offers an insight into the specifically musical – not primarily, as in Stanislavski, in the actor's organic handling of the text ('the rhythm of speech, of words and pauses') – but in her physical approach to the use of space, movement and sound. One crucial but often underemphasised aspect, both of Meyerhold's rehearsal process and of his actual productions, is the treatment and thorough structuring of the performance space according to musical principles of sound, phrasing and vocal line. Structuring of this kind presupposes, essentially, an ability in the individual actor to think, respond, and not least apportion (phrase), his movements and vocal utterances – not just alone, but also relationally – according to musical principles and rehearsal methods. The importance of musicality as a vital aspect of the actor's training is something Meyerhold affirmed in the name he chose for the 'training studio' he inaugurated in 1913, 'W.E. Meyerhold's music-dramatic school'.²⁴

23 The actress Vera Yureneva, describing Maria Barbanova's performance in Meyerhold's 1922 production of *The Magnanimous Cuckold*. (Brown, 1995, 182).

24 In the programme, he writes about 'rhythm as the foundation of movement': 'The music always constitutes the core of the movement, whether as actual music in the theatre, or as the actor's own.' (W.E. Meyerhold, *Lyubov k tryom apelsinam*, St. Petersburg, 1914, No. 1, 61–62. In Jörg Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Alexander Verlag Berlin, 1997, 34–5.) Meyerhold's famous étude methodology is also defined by – and performed as – rhythmically-phrased sequences of movements and gestures. By deconstructing (on the étude level) and subsequently reconstructing (on the performance level) sequences of actions according to their main components, Meyerhold develops three principal categories of movement: 'otkas' (countermovement to a starting motion), 'posyl' (the dispatch), and 'stoikas' (the end point of the movement). These allow the development of somatic possibilities that parallel musical phrasing and its attendant use of established terms, such as *up-beat*, *accelerando* and *ritardando*. It was, however, Meyerhold's pupil Eisenstein, rather than Meyerhold himself, who gave these principles for working with movement a foundation in Hegelian-Marxist vocabulary. For example, Eisenstein understood the *otkas* as a (Hegelian)

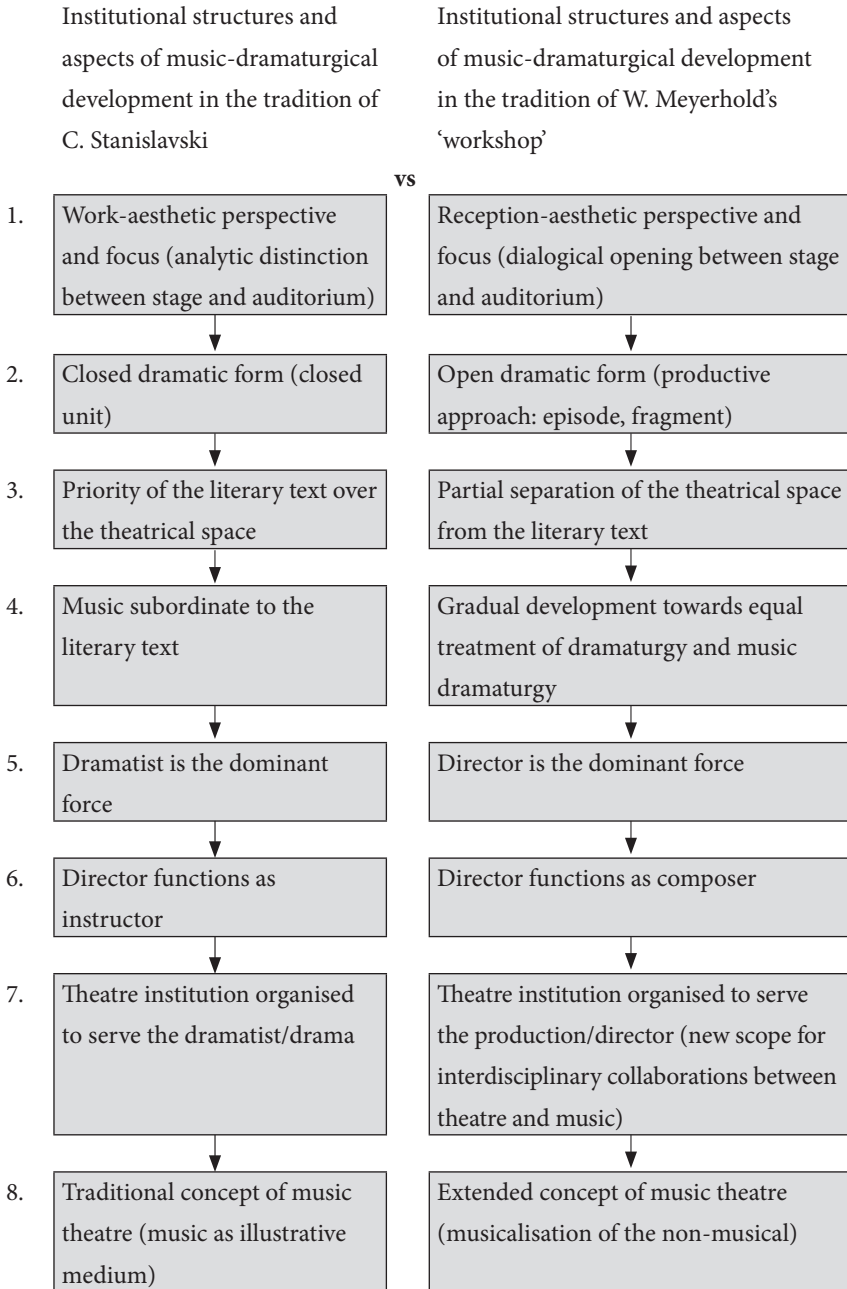
Thus, as an alternative approach to acting, biomechanics offers a way for the stage actor to liberate his reflexive focus, to progress from the forming of a character, the emphasis on text, and the psychology of the role, towards a conscious ‘perspective’ on text, voice and movement. Further elements in this mix include the actor’s ‘step’, which can serve a percussive and metronomic purpose within the framework of a production, and the text – the individual words – which can be subjected to a physical (plastic), rather than a primarily psychological, treatment:

Few words to speak of. The part is built on movement, and the words are thrown at the audience with unusual power, like a ball hitting a target. No modulation, no crescendo or piano. No psychology [...] ²⁵

negation. In his lecture ‘On the Otkas Movement’, he explains otkas as ‘negation’s negation’. ‘A person thinks “I’m going. No, I’m not going.” And then he goes [...]’ (S. Eisenstein: ‘On the Otkas Movement’. In Jörg Bochow: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Alexander Verlag Berlin, 1997, 115.

- 25 The actress Vera Yureneva, describing Maria Barbanova’s performance in Meyerhold’s 1922 production of *The Magnanimous Cuckold*. (Brown, 1995, 182). While the actors of the Moscow Art Theatre were immersing themselves in the psychological internalisation of the text, enquiring into situations, motivations and motives, Meyerhold hired the writer and theorist Sergei Tretyakov, with the aim of developing a physical or action-oriented approach to the verbal utterance. With the ambition of adapting the agitatorial power that the constructivists harnessed in the captions and slogans of their posters, turning them into expressively-effective physical ‘actions’, Tretyakov trained Meyerhold’s actors in the so-called onomatopoeic delivery of text. As Tretyakov himself wrote, in this work, ‘particular attention was paid to the precise delivery of the text and its phonetic expressiveness, requiring a shift in emphasis from the rhythmical aspect (the vowels) to the articulatory and the onomatopoeic (the consonants)’. (From S. Tretyakov: ‘*Zemlya dybom*. Tekst i rechmontazh’. In *Zrelishcha*, 1923, no. 27, 6.) This plastic approach to audio-visual material, in which the theatre text is no longer subjected to a psychologically-linear gaze, but is composed as a sequence of physical-visual motifs in a theatrical score, has clear parallels to – while also diverging from – Brecht’s gestural approach to music theatre. Given the use of gesture/gesticulation in the chorus in *Die Massnahme* (see Eisler’s score of 1930), it is especially interesting to note that when Tretyakov translated a number of Brecht’s plays into Russian in 1934, *Die Massnahme* was among them (published under the title *Epic Drama*). Other Brecht texts that he translated included *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* and *Die Mutter*. (Incidentally, *Die Massnahme* was never performed in the USSR.)

Organised as a juxtaposition of two parallel threads, the model below is an attempt to capture the archetypical characteristics of Meyerhold's music theatre, together with some of its movement principles and the institutional factors that made it possible.



ÉTUDE 14

On Dub-Leviathan

*To keep the peace (do you follow me?) is to wait for the war. Peace is nothing in itself; the peace is just a pause in the warfare!*¹

(When) ethics forces itself on us: The existential point zero of politics

Sovereign is the one who controls the state of emergency.

(Carl Schmitt)

The state of emergency describes situations where common laws and rules are set aside, often triggered by a catastrophe or an unexpected event. When the state of emergency is reached, this means that the situation is approaching a critical stage; decisions must be made and justified by everyone – independently of earlier norms and rules. To me, the state of emergency is therefore the existential point zero of politics. The state of emergency tears away the security net and forces us to choose anew, not only what to do – but also what we want to be: What do we choose when there is no one else to choose for us? What do we decide when there is no longer anyone, or anything, to tell us what should or ought to be decided? Who are we when our steady daily routines suddenly come to an end, and who are we when no one cares any longer who we once *were*? And because the state of emergency is always a state *between* people, it is also political – in the most basic sense of the word. When rules no longer exist, laws are abolished, norms crumble, the police don't come – while choices still must be made – the value of every single decision is exposed;

¹ From DUB-Leviathan, by Tore Vagn Lid, performed by Transiteatret-Bergen at the Bergen International Festival, 2015. View excerpts from the performance here: <https://vimeo.com/148923233>

ethics forces itself on us. The state of emergency is merciless, because at any time it can make anybody into a politician, any council into a legislative assembly: To defend oneself against violence, turn off a respirator, throw the weakest one out of a packed lifeboat; in all these exceptions there are also rules. Ethics becomes concrete, and so does politics. ‘The exception thinks of the common with energetic passion,’ wrote the Danish philosopher Søren Kierkegaard. ‘Sovereign is the one who controls the state of emergency,’ followed the German Carl Schmitt. At the same time, the state of emergency is always a *possibility*; it can strike anytime, anywhere, and anywhere it can become a state for each and everyone. It is not slow and long-winded, but strikes like an accident – a dramatic event – in one or many people’s lives: A telephone call from an oncologist, a destroyed reactor, a bombing in a government building.

Bellum omnium contra omnes

To this war of all against all, this also is consequent; that nothing can be unjust. The notions of right and wrong, justice and injustice have there no place. Where there is no common power, there is no law, where no law, no injustice.

(*Thomas Hobbes, Leviathan*²)

In the words of philosopher Thomas Hobbes (1588–1679), the state of emergency is in many ways simultaneously a paradoxical *natural state*. It is the state in which the human race finds itself before the forced choice of society, of a governing sovereign power. To Hobbes, this is a ‘Bellum omnium contra omnes’, a *war of all against all*, where everyone in principle has the right to everything, also to take another man’s life.

(When) aesthetics forces itself on us: approaches to a scenic dub

The performance ‘DUB-Leviathan’ uses the state of emergency as a base figure. Equipped with the extended mixing console of the scenic dub, the

2 Thomas Hobbes: *Leviathan*, The Project Gutenberg [eBook #3207], 2009, 146.

artistic team searches for the places, the experiences, where states like this have arisen, or – even more importantly – might arise again. In this way, DUB-Leviathan might be a dress rehearsal for reality. And since there is no reality without experience, and since experiences are concrete, perceptible, the search for the state of emergency becomes an aesthetic search, too; an extended search by stages in the scenic DUB's metabolism, between sensuous reflection and reflective sensuousness.

People Get warped by dub ... and they never recover. (Ian Penman)

DUB as a musical form sprang up as a political protest in Jamaica at the end of the 1960s. It replaced the soloist with the mixing console, and opened up to a critical reorganisation of musical perspectives, hierarchies, listening and working forms. The experimenting theatre room has in itself a potential as a state of emergency: rules can be removed, laws can be abolished, hierarchies can be turned upside-down, things that are not allowed to be said elsewhere, can be said, and thought experiments can be completed. The attempt at a scenic dub is basically an attempt at a reciprocal metabolism towards a new (music-dramaturgic) genre: At the same time as the musical DUB strategies and its forms of thinking and working are transferred to the stage, the qualities of DUB music are challenged to integrate the theatre in an extended mix of room, movement, action and (radio) play. The precondition for such a metabolism is an artistic process that is also in accordance with the credo of DUB music: a band team of musicians, actors, visual artists, animators and sound designers work together towards a common goal – here, the Leviathan's state of emergency – but in different ways, and also at different times. Everybody is not necessarily present all the time, neither in the rehearsal process nor in the performance mix, but everybody is working to reach the same goal. Just as in the classical DUB mix, different entrances can give different perspectives and different perspectives different experiences. For one moment in the performance or a week in the rehearsal process, the percussion and the percussionist are in the spotlight, and then they step aside and leave the stage to the actor and her monologue, or to the short film by the film team. The

changing constellations of people and artistic moves, the different versions of the seemingly same thing, the laborious (staging) work of testing and reorganising a mix of different voices and entrances, balancing live performances against recorded ones, documents against fiction and bass against classical guitar, make it possible for the scenic DUB to go into things in depth, to bring to perfection its ensemble strategies and to be accurate when attacking.

Quasi contradictions: Audition scenes¹

Concept in movement

From the day it was introduced to the public some fifteen years ago by Hans Thies-Lehmann, the word postdramatic has drifted far and had a range of consequences – stimulating enthusiasm, confusion and (not least) frustration. But it is in the nature of such a term that it should feature prominently in polemical contexts. By detaching and distinguishing itself from the dramatic, it assumes a position of contrariety to something that is supposedly outmoded, past and superseded. At the same time, by identifying one thing as postdramatic the word serves to identify some other thing as dramatic. And by means of this move, it has created a “counterpart”, conceptually bringing together things that hitherto have been regarded as contradictory, incompatible, essentially distinct. In other words, by identifying one thing as postdramatic, it conjures up a new perspective on something else: that which is not postdramatic. Old boundary lines are erased, apparent adversaries get lumped together and transformed into representatives for one and the same thing: the out-dated dramatic.

Thus, in the first phase of its career, the term postdramatic provokes productive disturbance, conflict and controversy, with far-reaching effects for the way those who work in the field perceive their activities. And although many people find this problematic, it is, in my view, a necessity. Because the one thing that can't be denied is that Lehman's concept would never have spread so rapidly if it were any less precise in

¹ A version of this étude was published at www.scenekunst.no, Autumn, 2014.

hitting its mark. Like many successful coinages, it captures, expresses or puts into words something that is already being felt as a social or aesthetic trend in art or the community more broadly. Fifteen years on, it is far easier to grasp the basic point Lehmann was making: that some kind of fundamental change *had happened* in the field of theatre internationally from the late 70s, through the 1980s and 90s, something that was without precedent in the past centuries of theatrical history and which defied classification according to the rules of drama and the established norms of good and bad theatrical art. The way I read Lehmann, the word post-dramatic was intended (at least initially) as a *descriptive* term. In other words, it was employed to refer not to something that ought to happen in theatre but rather to something that was already happening and which wasn't covered by the term "dramatic".

By 1999, Robert Wilson had long since turned the theatre hierarchy on its head, demonstrating – to more than just the devotees of the traditional avant-garde – that light, physical movement and scenography could be successfully employed as primary elements in mainstream theatres in Germany, France and the US. The German writer Heiner Müller had demonstrated to good effect that theatrical texts are not necessarily synonymous with well-made drama, while on Vienna's principal stages, the director Einar Schleef in fertile collaboration with Elfriede Jelinek, a writer who originally trained as an organist, was familiarising audiences with the use of text blocks and mass choruses. In attempting now, fifteen years later, to form an adequate conception of the postdramatic, one has to acknowledge the dialectic between the postdramatic and the dramatic. In other words, it seems to me that the productive aspect of the term is no longer primarily a consequence of its breaking away from, and thus fuelling debate about, the dramatic regime and the rules that govern it, but should rather be attributed to its ability to digest the dramatic as material or as components for postdramatic theatre itself.

-I'm afraid I don't quite follow. Sorry, but I seem to have lost the thread.

So why didn't you say so earlier?

-I didn't want to stop you. You seemed to have found your stride at last.

Where exactly did I lose you?

-At the start of the last bit, the transition to the dialectic. That's what seems a bit vague to me, if not in fact thoroughly obscure.

And perhaps it is! But would you grant me a few meagre minutes to clarify the point?

-(silence)

Thank you!

So, in my view, a postdramatic theatrical work doesn't so much adopt a position relative to the dramatic, but rather we've got to a point now where one can make far more consistent use of insights, techniques and forms that one finds in – and takes from – the dramatic “regime”. Don't get me wrong; positioning is still an absolute necessity when you're trying to liberate yourself from, while also trying to take a stand against, the conservative forces that have been shaping theatre – its institutions, and means of training – for several centuries. It is, however, equally important to actively resist a well-oiled theatre apparatus, with its automatic categories and reflex responses to the question of what makes a good theatre text or a good actor, how long a reading rehearsal *should* last, when the lighting should change or music come in etc. But although the danger of a dramatic backlash, in other words, a regression to past times, is perfectly conceivable and even has some powerful advocates, I nevertheless believe that the postdramatic is well enough entrenched to endure – in all its facets and manifestations (from the Volksbühne in Berlin to the Wooster Group in New York, to mention just two ageing clichés).

-You can choose not to use Twitter, but you can't deny it exists. Is it something like that you're getting at?

I guess so. Or like the Italian Machiavelli put it: 'What is established is far more robust than what is entirely new!' The 1990s won't come back, and neither will the ceremonial aesthetic that marked the opening of the Winter Olympics in Lillehammer, nor for that matter will blind faith

in “the one true method”, such as the one handed down to us from an enlightened Russian-Orthodox, tsarist theatre. The postdramatic – both as a concept and as an artistic form of expression – is sufficiently well established (or we might say: well consolidated) that it can no longer be ignored. Not even here in Norway! And it is this that provides the momentum to take the next step.

-So this is what you meant when you talked about the “dialectic between the dramatic and the postdramatic’.”

Exactly!

-Sorry, but to me it still seems exceedingly abstract.

I dare say! But abstraction is just one kind of approach – one way of trying to conjure up something concrete. Abstraction is also a specific practice. I would ... no. Take a look at this instead:

You're still here?

I came back.

I thought that's what you wanted.

Nobody wants you here!

Really?

My parents are right upstairs!

They think you've left.

- So ... surprise ...

- I can call them ... I can call my dad ...

But you won't ...

If you're trying to blackmail me ...

it's not going to work.

You're playing a dangerous game here.

You know what I want ...

it's not that difficult.

Get out!

Get out before I call my dad ...

he trusts you ...

you're his best friend.
This will be the end of everything.
What about you?
What will your dad think about you?
Stop! Just stop! That's what you said
from the beginning.
If I tell what happened ...
they'll arrest you and put you in jail.
so get out of here before ...
Before what?
Before I kill you.
Then they'd put you in jail.
Then I cry, cry, cry, and
then I say with big emotion:
"I hate you ... I hate us both!"

When you read this, what do you take it to be? I mean, not just in terms of content, but the actual setting, and – well, the tone of voice?

2 http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/mulholland-drive-script-transcript-lynch.html

ÉTUDE 15 B

Quasi contradictions: Brando's relevance¹

Did you take a look at the little text above?

–Yes.

Good! If, as a reader, I were to follow my initial inclination, what I'd latch onto here is the brevity of the sentences and the condensed intimacy of this dialogue. The dialogue is simple, almost banal even, as if it were some kind of fairly direct expression of a situation as experienced, rather than an artistic construct, something planned. Even so, the brevity and suggestiveness invite dramatic condensation. There's a uniformity to the tone, to the situation as well. There's no external commentator, no narrator, no alienating rupture to disturb the drama.

–*Clearly not, but still I find it rather dull.*

Indeed, and so too is life itself – to paraphrase the naturalists of the 1880s. One thing we can say for sure: if you read this as a theatre text, it's about as far from the postdramatic – for example, from a stylised Heiner Müller, a monumental Elfriede Jelinek, or the monologue of a René Pollesch – as it's possible to get. It's obvious that it isn't a hundred years old, but at the same time it does seem to satisfy the criteria of the more radical naturalism – a closed dramatic situation involving 'real' people speaking 'real' language in a 'real' situation. Incidentally, what do you make of it, you, with your background? Is it, as they say, playable?

1 A version of this étude was published at www.scenekunst.no, Autumn 2015.

–As theatre, you mean?

Yes, for example.

–Absolutely. What’s it from?

David Lynch, the film director: *Mulholland Drive*, from 2001.²

In *Mullholland Drive*, the critique of the “quasi-natural” is channelled through naturalism.

–I think you’ll have to elaborate on that.

Lynch’s critical ambition requires here an almost perfect use – and handling – of what he has been critical of as a writer and director. In order to break free of Hollywood’s strategic cultivation of the ego, in other words, in order to penetrate and expose the methods of manipulation, whether they serve as artistic strategies or a way of life, it is precisely that knowledge that he needs, along with the technical-aesthetic skills that go with it – what you might call the art regime. It is this two-part aim of *penetrating* and *making use of* that informs his choice of artistic parameters – from (type)casting to narration. But he does this not by creating a more or less naturalistic drama in the normal Hollywood style. In other words, he doesn’t just adopt the whole caboodle of producer-dictated consumer demands – that supposedly logical system of compatible symbols and well-worn artistic effects that constitute the “common sense” of the film industry. No, what Lynch does here is carefully weigh the various dramaturgical parameters against each other and employ them critically, in relation to one another.

–But wouldn’t it have been just as effective for him to reject the entire Hollywood package? I mean, as a matter of principle, using the kind of arguments I imagine Theodor Adorno would have used – you know, the philosopher of the Frankfurt School and modernist par excellence. Something like: A radical rejection, a complete dismissal, is the only way to avoid being poisoned by what one seeks to criticise?

2 <http://www.lynchnet.com/mdrive/mdscript.html>

I'm afraid I don't know Adorno well enough to comment on that. Even so I get the impression that the strategy I'm arguing for is something completely different. To simply reject something, in the way you suggest, as poisoned, out-dated or irrelevant on the basis of principle seems to me the very opposite of the dialectic I'm talking about here. Here, have a look at this bit of acting. The link here ought to be working: <https://www.youtube.com/watch?v=fKM8zdG1a9Q>.

For me at least, the essential point here is the sudden jolt – which you might call reflexive, or alienating – which happens when the camera zooms out to reveal that what we've been watching is in fact an audition scene being played for the camera. The effect is achieved wholly and entirely by the dramatic quality of the naturalistically acted scene that unfolds. Thus what creates the unusual tension here is neither the consistent reflexiveness or remoteness, nor the consistently naturalistic drama, but rather the meticulous fluctuation *between* two “devices”, two dramaturgical modules *within* one and the same concept. And equally important: in order to create this tension, both the reflexive level and that of the dramatic situation have to *function on their own technical-artistic premises!* In other words, the dialectic between the reflexive and the dramatic presupposes a dialectic between technique and craft. Do you follow me?

–I think I do! So what you're saying is that there's no point in simply dismissing or positioning yourself in opposition to knowledge and skills of this kind as something obsolete, or as some kind of fossils from the dramatic era.

Exactly! The point is that Lynch does not reject something that's so powerful and essential to the film aesthetic, the particular approach to acting that has been attracting such considerable talent ever since the days Marlon Brando and James Dean, and which in turn attracts audiences around the world – ourselves included! No, he knows it's something he can put to good use. But when he does, he does so *reflexively*. In other words, he carefully detaches it from its dubious ideological and aesthetic roots in order to deploy those techniques and insights as a means to critique that ideology as such. So although he does not endorse the views on life and art that we associate with the “method guru” Lee Strasberg, he does make unapologetic use of strategies, exercises and forms of work which, as a

director, he can see are able to achieve practical results – whether it be Stella Adler’s ‘complete absorption’, Sanford Meisner’s ‘echo studies’, or Lee Strasberg’s privatisation of the actor’s work on her self and her own emotional memory. For instance, check out the following:

<https://stellaadler.com/about/core-beliefs/>

<http://www.completeactorstraining.com/about.html>

or this one here

<http://www.methodactingstrasberg.com/>

... or on second thoughts, don’t do it now! Instead, have another look at the closing sequence of the above audition scene!

<https://www.youtube.com/watch?v=fKM8zdG1a9Q>

To get this result, Lynch presupposes – while at the same time exploiting – the specific virtuosity of American method acting, and he does so in order to get the better (dramaturgically speaking) of the Hollywood industry’s fetishisation of authenticity.

–Which means?

A manipulative and thoroughly strategic sphere, where the drama backstage or behind the scenes is often far more interesting (and real) than the one taking place out front.

–Is this your own analysis of the situation?

Yes.

–Do you think he’d agree with your interpretation?

Who?

–David Lynch!

I’m sure he wouldn’t. But that’s beside the point.

ÉTUDE 16

The document as intervention¹

(Hi!) I'm sitting here with a document, dated March 2012, which informs us that documentarism is now past its sell-by date. I quote:

'Documentarism was a trend. (...) Documentarism (...) was also artistically interesting. It is no surprise that it has now arrived in Norway, but we have to be alert to the possibility of creating trends rather than just participating in them in retrospect.'

Here I'm quoting – I promise you. But as you – the listener – knows, any quotation is taken out of context. Including this one. (So you've been warned.)

- **(recording)**

(Hi!) Two years and four days ago – to the day – I recorded the following:

'(Hi!) I'm sitting here with a document, dated March 2012, which informs us that documentarism is now past its sell-by date. I quote:

"Documentarism was a trend. (...) Documentarism (...) was also artistically interesting. It is no surprise that it has now arrived in Norway, but we have to be alert to the possibility of creating trends rather than just participating in them in retrospect."

Here I'm quoting – I promise you. But as you – the listener – knows, any quotation is taken out of context. Including this one. (So you've been warned.)'

¹ The text is based on an audio-visual monologue presented at the Hordaland Kunstsenter exhibition "The Structure and Properties of Matter", Bergen, March 2014, and is in dialogue with my text "Rhetoric and Counter-Rhetoric in Almenrausch – A Radio Hearing". Published by Siri Forberg/The Danish National School of Performing Arts, November 2013.

March 2014

The 1920s, the decade after the first of the two all-encompassing wars. Art history seeks to tackle the issue of the document *per se* at around the same time as the fetishisation of the document begins to gather pace. Seen from my own vantage point – that of the theatre – there are two approaches: Firstly, an acute need to penetrate art with reality, to resist the lie, to expose illusion, poke holes in the façade, to confront those who look away or seek refuge in aesthetics. The diagnosis by the German theatre director and documentarist Erwin Piscator (1893–1966) lays clear foundations for an art of the theatre that uses documents, posters, numbers and photos as contrasts to theatrical illusion:

My calendar begins on August 4, 1914.

From that day the barometer rose:

13 million dead.

11 million maimed.

50 million soldiers on the march.

6 billion guns.

50 billion cubic metres of gas.

What room does that leave for “personal development”? Nobody can develop ‘personally’ under these conditions. Something else develops him.²

Secondly, that of those who are alert to the symptoms but who mistrust Piscator’s documentary ‘reality strategy’. One of the first to fit this description was Piscator’s young dramaturge, the later world-famous director and dramatist Bertolt Brecht: ‘Piscator saw the theatre as a parliament, the audience as a legislative body. (...) Instead of a Deputy speaking about certain intolerable social conditions there was an artistic copy of these conditions.’³

Even here, the tension between the documentarist Erwin Piscator and Bertolt Brecht shows a certain antagonism of decisive relevance to today’s

2 Erwin Piscator, *The Political Theatre*. Trans. Hugh Rorrison. London: Eyre Methuen, 1980.

3 Bertolt Brecht, “On Experimental Theatre”. Translated by John Willett. In John Willett (ed.): *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. London: Eyre Methuen, 1964, 130–31.

art discourse: What aesthetic potential do reality strategies have, and what are their weaknesses as artistic devices? Where do the productive confrontations reside, and where do we find ourselves merely confronting a reproduction of a certain reality?

As a director and translator I worked intensively on a (re)construction, publication⁴ and premiere of Brecht's incomplete 'Fatzer fragments'.⁵ For me, these fragments mark an early turning point – a line of demarcation towards the concept of a possible real-life document. In the early 1920s, the young Brecht read a newspaper report about four deserters from the German army who had been found dead in a flat in the small town of Mühlheim an der Ruhr. What did the four of them hope to achieve? Why were they together? And what was the cause of their demise? The media – with its photographers and reporters – mentioned the incident, yet none of them provided satisfactory documentation. So what had really happened? What was essential here could not be captured in photographs or journalistic reports. As Brecht realised, it would have to be invented – whether one liked it or not. His fragmentary sketches for two choruses that contradict each other provides a clue to his approach, here in my translation:

*But once everything was over there was
chaos. And a room
that was utterly destroyed, and in it
four dead men and
a name! And a door, on which was written
mumbo-jumbo.
You, however, will now see
the full picture. All that happened, we
have recreated it,
in exact temporal order*

4 Bertolt Brecht, *Fatzer*, Translation and introduction by Tore Vagn Lid, Spartacus, 2012.

5 Together with Transitteatret-Bergen, in collaboration with Bergen International Festival/National Theatre of Norway, Oslo (2012). We do not know why Brecht never completed his *Fatzer* project. His literary estate contains some 500 pages of material, held in four files, much of it unstructured, which he regarded as relevant to one or other of his many sketches for a finished work. The material is sporadically dated between 1926 and 1931.

*in the exact place and
 using the exact same words that were
 spoken. And whatever it is you see, ultimately
 you will see what we saw:
 Chaos. And a room
 that was utterly destroyed, and in it
 four dead men and
 a name! And we have set it up so that you should decide
 from the words that are spoken
 and from hearing the chorus
 what really happened, for
 we could not agree.⁶*

In warning us here about its own ‘commentary’, the chorus – those who are commentating – offers an example of an alienation effect,⁷ one that makes the viewer aware that the ‘activity of documenting’ is itself an act of intervention, thereby reducing its appearance of neutrality. The set of decisions that lead to something being categorised as a document clearly reveal the interventional nature of the documentary process: What constitutes a document? Who declares it to be such? In what medium is it produced? And in what (dramaturgical) context? For whom? How long should it be and how much should it present, etc.? What difference does it make whether a thing is privately read or recited? Thus, the document is not just a product of/from reality, but is itself productive of reality. As an act of intervention, it creates a new situation, it redefines, is selective, highlights one thing at the expense of another, and so on.

The return of the documentary – but why?

Anyone who ended up at an after-party gathering in the 1990s, and had the misfortune to get caught up in a debate, will almost certainly have noticed that everyone around the table was willing to moderate the discussion, although no one wanted to contribute to it. In a postmodern

⁶ Bertolt Brecht: *Fatzer*. Oversatt av: Tore Vagn Lid. Oslo: Spartacus, 2012, 25–26. (My translation)

⁷ In the true Brechtian sense of *Verfremdung*.

world, where reality itself had dissolved into a confusing stew of fictions, there was little or no place for documentary – with its claim of reflecting reality – nor for ‘political theatre’. This stands in almost contrapuntal contrast to the decade that followed, which saw a gradual shift towards new reality strategies. A revival of strategies and approaches, which the theories of the ‘80s and ‘90s had declared virtually dead and buried, gathered steam and forced its way into the contemporary art arena. Terms such as ‘documentary theatre’, ‘new documentarism’, ‘non-play’, ‘(neo-) authenticity’ and ‘everyday expert’ are just a few of the recent additions to our vocabulary. One of the upshots of these so-called reality strategies has been a pulverisation of the documentary concept, that has impeded critical discourse. Because what are people really talking about when – as in the above quote – they use words like ‘documentarism’ and the documentary turn?⁸ What is being documented, and why?

From nature as documentary to the nature of documentary. The problem of ‘naturalistic documentarism’

And I said to myself: ‘Art = Nature –!X’ (...) That’s what it’s all about!

(Arno Holz)⁹

Just as the word ‘nature’, when considered in the spirit of ‘classic’ naturalism, seems to promise access to something finite, defined and objective, an initial glance at the word ‘documentary’ seems to evoke a similar optimism. In this sense, Erwin Piscator’s classic montages of art and external reality can be described as having their counterpart in the programme of ‘classic’ naturalism. In the 1880s, when naturalism began to have an impact on art, it was very much in keeping with the progressive ideas

8 A prime example is an article in the Swiss newspaper *Tages-Anzeiger* from 28.02.2012, which has the strapline: ‘Theatre has taken leave of fun and trash. Instead stages are flooded with documentary and discourse – the return of the political!’

9 Arno Holz: ‘Die Kunst. Ihr Wesen und Ihre Gesetze’ (1891). In *Theorie des Naturalismus*, Reclam, 1986, 172.

that were dominating science and politics – in contrast to the reputation it now possesses.

The problem – with both naturalism and early documentarism – is the naive confidence they place in the ‘thing in itself’. Whereas the Marxist philosopher (and Brecht critic) György Lukács based his critique of naturalism/documentarism on Hegel and a revitalisation of the ‘second nature’ concept,¹⁰ Brecht’s abandoned Fatzer project can be read as an early deconstruction of the ‘factual genre’ and of ‘newspaper documentarism’.¹¹ This same kind of positivist confidence, in what we could call the nature of the document and nature as document, tends to produce a sense of dissatisfaction with the ‘documentary genre’ today as well. In addition to this positivist critique, another ‘classic’ problem relating to ‘naturalist documentarism’ is being revitalised, namely that classic naturalism started out as a protest but eventually became reactionary. To put it polemically, people placed so much faith in documenting reality that it became an obstacle to more fundamental forms of understanding and more profound explanations. ‘The man who drops a pebble hasn’t begun representing the law of gravity, you know; nor has the man who merely gives an exact description of its fall,’ Brecht argues in his *Messingkauf Dialogues*.¹² Or to refashion the critique: To describe a junky dropping to the ground still falls a long way short of understanding why a junky drops to the ground. Thus, both historically and today, an exaggerated confidence in ‘reality documentary’ tends to suffer from a certain naivety and essentialism, a naivety that can easily be directed back at the concepts of ‘documentary’ and ‘documentarism’ in a way that is stigmatising and hence renders them passive.

10 See e.g. György Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Luchterhand, Neuwied, 1963, 61ff.

11 One unusual aspect of the chorus as envisaged in the Fatzer fragment is that it is not even in possession of the truth about ‘the story we shall see’. Instead, it asks us right at the outset to be wary about the account it presents, because the chorus itself is subject to internal disagreement about the complexity of the issues. Thus, nothing that is said or sung on stage can be taken at face value. Consequently, each spectator has to take a stance on the scenes and dilemma that are presented. In this way, Brecht shows that as early as 1926 he was already questioning the growing demand for ‘newspaper documentarism’ which had opened up in the cleft between art and the new media industry.

12 Bertolt Brecht: *The Messingkauf Dialogues*. Translation: John Willett. London: Methuen, 1965, 24.

With the documentary turn of recent years in mind, it would fit the archetype to consider two (at least seemingly) contradictory ambitions. The first of them, in keeping with classic naturalism, strives (albeit tentatively) for a new authenticity – a new and secure starting point, what we might call the destabilising fictional element of a post-postmodernism – while the second can be understood as an extension of postmodernism, as the continuation of an aestheticisation that includes the deconstruction of everyday objects and hard facts. Conversely, objections to naturalistic documentarism will find a response in the critique that sees the ‘new documentary’ exclusively as an apolitical and passive continuation of postmodernism. And now, well into the first half of a new decade, the critical voices can already be heard. Where some people see a ‘trend’ that is already starting to fade, others warn of an aesthetic dead end that will only serve to undermine art’s political potential.¹³ The danger with this is that the actual discourse about ‘documentary’ tends to get bogged down in the dichotomy between ‘neo-authenticity’ and ‘deconstruction’ and hence rendered passive.

Almenrausch - En Radiohøring

Almenrausch - En Radiohøring [*Almenrausch - A Radio Hearing*] (2011)¹⁴ was written in three phases as a score for tape recorders, actors and orchestra. The aim was a kind of psychoanalysis of Norwegian war history, an attempt to recover and give voice to the history of the so-called war communists, in other words, to that section of the resistance movement that was overshadowed by a small number of glorified Norwegian war heroes. Almost by chance, I had stumbled upon many hours’ worth of old recordings that had been privately made during the 1970s. Covered in dust and

13 An example here is a discussion that arose in response to the German director Thomas Ostermeier’s criticism of what he considers to be a ‘postdramatic turning point’ in recent theatre work. In a much-quoted statement, Ostermeier claims that the supposed ‘postdramatic turn’ is, in reality, ‘the affirmative aesthetic of capitalist realism’ (die affirmative Ästhetik des kapitalistischen Realismus). ‘In a world of neo-liberal doctrine, those who profit from this doctrine could ask for nothing better than to be told that it’s no longer possible to assign blame, that everything is so complex and interwoven that you can’t pin responsibility on anyone.’ (Text+Kritik. Sonderband “Zukunft der Literatur”. Munich 2013, 42–50.).

14 Tore Vagn Lid/NRK radio theatre, 2011–12.

unlistened to, they contained the voices of forgotten partisans, who, after being hailed as war heroes in 1945, were subsequently hushed up, ignored and obstructed until their deaths. The keyword here was: the struggle for the war, or, at a level of greater generality, the struggle for history. A struggle that ultimately also determines our collective memory and which accordingly shapes the way each of us views the world. The quantity of material was immense, but it was fragmentary and thoroughly disordered. As a dramaturgical strategy I chose the form of a hearing, in other words, the kind of public airing of views that is often organised following a social catastrophe. The purpose of a hearing is to give those who were involved in, or affected by, an incident an opportunity to share their versions of events. The strategy here was to construct a posthumous hearing in place of the one that never took place, and to situate it with Norway's state broadcaster, NRK, and ensure that it dissected the power structures that seek to control our historical narrative.

The dialectical logic of the hearing - escaping the dichotomy?

From the dramaturgical point of view, the form of a hearing is full of contradictions. In itself, it does not amount to a dramatic form, although it frequently handles highly dramatic material. When a hearing is convened following a disaster, a major accident, or a crisis, there is always a lot at stake – not just for individuals, but also for society as a whole. In Norway, good examples are the Alexander Kielland disaster and the terror attacks of 22 July 2011. What struck me about the recordings of the former partisan fighters were the contradictions, the inconsistencies, and the tension between the various speakers' statements and their voices, in other words, the tension between the individual documents. The separate voices gave different accounts of the same events. The stories contradict each other. Facts contradict facts, and so on. But as a (dramaturgical) form, the hearing was able to accommodate these inconsistencies and anomalies, and helped to bring out entirely new layers of dramatic tension. The idea of a hearing is that it brings together a range of highly subjective voices and explanations. We never get to know who is telling

the truth and who isn't, but the clash between the accounts – the fact that two stories or voices collide within the same space – gives rise to a thoroughly new kind of truth. Thus, the real object of the radio hearing, or of the overall documentation, was not so much the constituent documents themselves, but the conflicts that arose between the various accounts.

One of the leitmotifs of the German sociologist Max Weber, in his respectful critique of Karl Marx, is his reiterated insistence that relinquishing the notion of 'an overarching history' does not amount to denying the fact that several histories or sets of social data might coexist. Neither does it imply a denial of the existence of objective relations between these histories and data sets. The latter point can be illustrated with reference to the form of the hearing. If two individuals – two subjects – offer contradictory accounts of the same event, the contradictions themselves will constitute an objective relationship. This is important because it takes us beyond the oppositional relationship that we find in classic relativism (subjectivism) and the Marxist-idealist notion of the ultimate 'truth synthesis', which was a basic assumption of the political theatre of both the 1920s and the 1960s and '70s. At the same time, this figure of thought can serve to counteract a tension between 'documentarism' and 'aestheticism' that has, for some time now, been an enduring aspect of the European art discourse.

Relational logic and the 'dialectic of the document'

For what is it that is actually documented? Does the document exist as something fixed, as a given? From one of his students, the researcher and psychologist Helge Holgersen, I heard a story about how – in the 1980s and 90s – the Norwegian psychiatrist and twins researcher Einar Kringlen (b. 1931) gave a series of lectures in which he homed in on one of the most frequently-used variables in the field of psychiatry (and psychology), namely, that of having grown up in the same family. His argument can be summed up as follows: a family consists of, for example, a mother, a father, a son and a daughter, yet it cannot be said that the son and the daughter grow up in the same family, because the son grows up with a

mother, a father and a sister, while the daughter grows up with a mother, a father and a brother. For the son and the daughter, these are two utterly different families. The point is that the relationships are qualitatively distinct. The daughter has a brother-mother-father relationship, while the son has a sister-mother-father relationship. And the same point can be made for the documentary material used in an artistic project such as *Almenrausch*. It is the relationship between the document and its context that determines how the document will function – or to go even further, that determines what the document is. It is this that I refer to as the document's dialectic. I often embed a certain fragment, whether acoustic, textual or visual, in a number of dramaturgical variations, so that it reoccurs, but always in new relationships.¹⁵ What happens is that the context changes the theme, and the theme changes the context. This logic also makes it impossible ever to claim that documentary material has been 'exhausted' or to conclude in consequence that documentarism and documentary theatre have become outmoded. Claims of this kind, regardless of where and when they are made, generally disprove themselves by being documented in their turn and thereby infused with new life and new significance in new documentary contexts.

Rhetoric and counter-rhetoric – a 'rhetoric documentarism'

Almenrausch could not and would not meet the requirements of naturalistic documentarism. On the contrary, the work was oriented in the opposite direction, namely to achieve a kind of counter-rhetoric – or a rhetorical counterpoint – in opposition to the rhetoric of the post-war decades, which banished the partisan fighters to an existence in the shadows where they have remained to this day.

In 1957, Norway's Prime Minister at the time, Einar Gerhardsen, gave a speech at the Annual Congress of the Norwegian Labour Party, on the

15 The historical documents in *Almenrausch* are subjected to the same dramaturgical strategy that Johann Sebastian Bach used in his powerful *Passacaglia in C minor*, in which, over the course of eighteen minutes, the same brief motif has to contend with twenty-one radically-varied contexts.

island of Kråkerøy, that would be remembered as notorious. In it, he confronted his former comrades head on in what had since become the Norwegian Communist Party, thereby preparing the ground for a Norwegian anti-communist campaign not unlike the one waged against supposed communists by Senator McCarthy in the USA a few years earlier. Despite searching the archives, I failed to unearth a recording of Gerhardsen's original speech. What I did find, however, was a radio recording from the late 1970s, in which the then-retired Gerhardsen – long since honoured as one of the nation's founding fathers – reminisced about his career in an NRK audio portrait. Here, several decades later, he reads out passages from that earlier speech. Close up to the microphone, Gerhardsen recites his own words in a low voice. His tone is mild, cautious, amiable. The question was, how should this material be used in *Almenrausch – A Radio Hearing*? How could we articulate the immense impact this speech actually had on many hundreds of people and their families, with repercussions that are still felt today? Again, the solution was a rhetorical-contrapuntal approach, whereby the document (in this case, the recording of the elderly Gerhardsen quoting his own words from 1957) was subjected to three music-dramaturgical strategies:

- Firstly, we set Gerhardsen's speech to a background of propaganda music, a communist campaign song from the 1930s. By repurposing the agitational power of communism in this way, we were able to bring out the underlying brutality of Gerhardsen's speech (which could also be called its political subtext).
- Secondly, we employed various filters and audio compressors to recreate the brutality that must have been present in his tone of voice in 1957, when Gerhardsen delivered the speech for the first time via a PA system to a massive audience on Kråkerøy.
- Finally, we introduced various sound montages that juxtaposed Gerhardsen's later reading of his 1957 speech with other genuine and aggressive speeches given by Gerhardsen and his colleagues during their campaign against communists and left-leaning Social Democrats. The montage made it possible to reposition Gerhardsen, and even to place him in contexts that were unprecedented and entirely constructed, yet no less real for all that.

In other words, by applying musical parameters, this experiment sought to undermine Gerhardsen's strategic, rhetorical attempt at self-censorship, by means of which the elderly 'father of the nation' sought to mitigate the brutality of his Kråkerøy speech – retrospectively, as it were. The artistic aim was to evoke the original political potency of Gerhardsen's infamous speech. In this way we succeeded, in my view, in turning the anti-documentational aspect, in other words, the artistic devices, into something documentary, because the artistic manipulations highlighted a rhetorical theatricality that Gerhardsen had consciously attempted to suppress. This also allowed the real-political aspect to shine through the rhetorical façade that Gerhardsen had placed in front of his speech. The former Prime Minister's veiled rhetoric (his cautious voice etc.) is confronted here by an openly theatrical counter-rhetoric. The purely textual document is offset by opposing musical voices, natural speech is juxtaposed with acoustic subtext, and caution is turned into concealed brutality.

The documentary paradox of the sell-by date

- (recording)

(Hi!) Two years and four days ago – to the day – I recorded the following: (Hi!) *I'm sitting here with a document, dated March 2012, which informs us that documentarism is now past its sell-by date. I quote:*

“Documentarism was a trend. (...) Documentarism (...) was also artistically interesting. It is no surprise that it has now arrived in Norway, but we have to be alert to the possibility of creating trends rather than just participating in them in retrospect.”

Here I'm quoting – I promise you. But as you – the listener – knows, any quotation is taken out of context. Including this one. (So you've been warned.)'

So, to come back to my earlier objections: Is documentarism past its sell-by date? In terms of relational logic – as it could be interlinked in the work of Max Weber – it is meaningless to speak of documentary material as being 'exhausted', or – ultimately – of documentarism and

documentary theatre as being past its sell-by date (or that it soon ought to be regarded as such). Statements of this kind, regardless of where and when they are made, generally disprove themselves in that they too get documented, and thus reflexively refer back to the specific documents they were meant to supersede. What we have here called the 'dialectic of the document' manifests itself in the moment when, for example, some document that postulates the death of documentary theatre is itself documented and incorporated into an artwork.

In an age where trendspotting and aesthetic branding have become management tools for contemporary art, it will in future become absolutely essential to employ a more differentiated concept of documentary. Without it, there is a danger that the debate about what speaks for or against documentary art will quickly descend into false dichotomies. From a perspective that views documentary/documentarism exclusively as the expression of a naive quest for authenticity, it is possible to imagine a scenario in which (overly) simplistic premises are used to argue for a retreat from modernist theatre practices, and for a renewal of aestheticisation and 'theatricalisation'. As an initial counterpoint to this, it is essential to celebrate documentary (reality) strategies for what they are: open and polyphonic, both in time and space. Just as other dramaturgical devices can be employed – where and whenever appropriate – it is important to remember that various documentary strategies will also always be a part of the dramaturgical arsenal that contemporary art has at its disposal.

The art of (co)he(a)ring: *Almenrausch – visual hearing*¹

The art of (co)he(a)ring

I have long been intrigued by the meanings implicit in the simple Norwegian expression *å høre sammen*.² It's a phrase familiar to every Norwegian speaker. But when we hear this ancient collocation of the two words *høre* and *sammen*, we are free to interpret them in a variety of ways, as meaning either: 'the conjoining of one thing or person to another thing or person' (*å høre sammen* = to belong together), or 'more than one person listening (to something) together' (*å høre* = to hear/listen, and *sammen* = together), or 'hearing more than one thing at one and the same time' –that is, 'hearing sounds that occur simultaneously'. We hear/listen (to something), and we listen/belong *together*. (An English speaker will grasp something of the ambiguity of these Norwegian terms by playing with the words 'hearing', 'to cohere' and 'to co-hear/(co)here'.) Hence, there is the implication of more than one person listening, and what they hear they hear together, *simultaneously*. Why, in Norwegian, was it the combination 'to hear together' that came to have the meaning 'to belong together' rather than, say, the combination 'to see together'? And why does that which is heard have to be heard together, rather than at different times? And isn't this related to the meaning of a *hearing* (Norwegian: *høring*), that is, an official gathering of people convened to investigate

1 The text is part of the programme for the performance "Almenrausch – An Audio-Visual Hearing #3", performed at Mousonturm/Frankfurt Lab, may 2018. See/hear an excerpt from the hearing on this link: <https://vimeo.com/259151548>

2 This first paragraph has been substantially reformulated by the translator in order to elucidate the semantic ambiguities of 'å høre sammen' for English readers who lack a command of Norwegian.

the causes and effects of some major catastrophe or accident? The latter is neither an interview, a press conference, nor a court trial – but simply a hearing.

The hearing as a social contract: The auditory space

I have long been fascinated by the old-fashioned ‘wireless’ apparatus because as a medium, with its simple loudspeaker, it occupies a curious position that brings together aesthetics with enlightenment, the prosaic with the dramatic, the educational with the communicative. As an audio-visual object, the apparatus itself invites us to come together *around* it. This scenographic invitation is already implicit in older forms of speech, such as ‘to gather around the radio’, or the injunction ‘not to look but to listen’, similar to the way we would gather around a person or a thing that means something to us and with whom or which we feel a degree of fellowship. Whereas the TV screen essentially has to be viewed front on, from a central perspective that makes it difficult for different viewers to look each other in the eye, listening to the radio or to a loudspeaker encourages eye contact, movement and communication. The listening contract allows you to turn away, look down, walk around, hide your head in your hands, stare at the ceiling, sing or sit with your eyes closed.

The loudspeaker

In a manner of speaking, there is something indeterminate about the radio – or loudspeaker – not just as a physical object around which we gather in order to listen, but also due to its ambivalence with regard to ‘high’ and ‘low’ culture, ‘mass’ and ‘elite’, ‘new’ and ‘old’.

As a form, the radio drama possesses something of this same indeterminacy. Since it conveys no information visually, even the most classical drama challenges the listener to become a visually-creative collaborator. Consequently, the radio drama, or radio play, makes any kind

of naturalism – any kind of ‘passive’ description of reality – a practical impossibility. The distance inherent in the medium is simply too great; it is too narrow in the parameters and effects it employs. The sound from a loudspeaker only gives us traces, rudiments, a basic ‘foundation’ on which we as listeners have to build.

The radio drama as reminder: concrete utopia

For me, the radio drama became interesting for perhaps the same reason that it has been marginalised: in an age when computer animations and gaming graphics are outdoing even the wildest dreams of naturalism, the radio play offers a contrast and a counterpoint. Rather than give us reality, it *demand*s reality; rather than create a reality *for* us, it demands a reality *of* us. To see people with their eyes closed, sitting still and listening, reminds us of our own ability as actively-creative beings. And could it be that this is the essence of listening today – and hence also the potential of the visual hearing? The fact that we can be reminded of something that so many people and things want us to forget? And could it be that it is this capacity to remind us that makes it meaningful to speak here of a political potential?

And in my view, few things are better suited to this purpose than the visually-evocative properties of sound waves, a medium that is capable of laying foundations on which the imaginations of any number of people gathered in one space can build. With this etude towards a *Visual Hearing*, the stage is set for a two-way metabolism, in which the radio-play format, which originally evolved to reach out to the singular individual in ‘his or her private sphere’, is refashioned in the theatre to become a communal arena for listening. ‘Cohearing’ might be a term to describe such a utopian experiment.

Biography

Tore Vagn Lid (1973, Bergen, Norway). Director/Autor/Musician: Professor (directors department) at Oslo National Academy of the Art and artistic director for *Transiteateret*-Bergen. Dissertation (Phd) from Institut for applied theater science, Justus-Liebig University, Giessen. Hölderlin-Guestprofessor (2018) in dramaturgy at Institut für Theater-Film und Medienwissenschaft, Goethe University, Frankfurt a.M. 2012 to 2016 Professor II. in Dramaturgy/Text at KhIO. From 2014–2017 he was project leader/director for the 3-years long artistic development program («New performance – New Tools»). Lid has written, directed and composed music for a range for performances. Selected for the *Salzburger Festspiele*'s “*Junge Regisseure*” in 2008. Received the National Hedda Theatre Price for “*Mann = Mann*” (2007), “*Almenrausch*” (2007) and «*Vår Ære/Vår Makt*». (2016) The Norwegian Radio Theatre's price *Blå Fugl* (2011) and Price for critics (2013) for “*Kill Them All*” (2013) Lid has published numerous articles, books and translations, among them: “*Gegenseitige Verfremdungen – Theater als kritischer Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*”. (2011)

