

JACQUES RANCIÈRE

Oversat af Torsten Andreasen fra "Le spectateur émancipé". Le spectateur émancipé. Paris: La fabrique, 2008, 7-29. Oversat med tilladelse fra La fabrique.

DEN FRIGJORTE TILSKUER

THE EMANCIPATED SPECTATOR | *The article is a critical analysis of the idea of the need to activate the spectator considered passive and without the proper knowledge or agency. This idea runs from Diderot through Brecht and Artaud to Debord. The idea of the passivity of the spectator presupposes an idea of inequality where the passive spectator is contrasted to the active creator and the activated spectator. In the article this opposition is contrasted with an idea of the creative ability of everybody to speak and participate in the sharing of the sensible world. The idea of the passive spectator is thus replaced with an idea of a prior equality that presupposes that everybody is capable of thinking and speaking.*

KEYWORDS | *participation; theatre; equality; Artaud; Brecht; Debord*

Denne bog udspringer af en anmodning, jeg modtog for nogle år siden, om med udgangspunkt i idéerne fra min bog *Den uvidende lærer* at overveje et kunstakademi tilegnet tilskueren.¹ Forslaget efterlod mig i første omgang en smule perpleks. *Den uvidende lærer* præsenterede Joseph Jacotots excentriske teori og særegne skæbne, der i begyndelsen af det 19. århundrede vakte skandale ved at fastholde, at en uvidende kunne lære en anden uvidende noget, han ikke selv vidste, ved at proklamere begavelsesernes lighed og ved at betragte intellektuel frigørelse som modsætning til belæring af folket. Disse idéer var allerede gledet ind i glemslen omkring midten af hans eget århundrede. Jeg fandt det i 1980'erne gavnligt at genoplive dem for at lade begavelsesernes lighed skabe lidt røre i andedammen i forhold til målsætningerne for den offentlige skole. Men hvordan kan nutidens kunstneriske overvejelser bruge en tænkning, hvis kunstneriske univers var karakteriseret af navne som Demosthenes, Racine og Poussin?

Ved nærmere overvejelse forekom det mig dog, at fraværet af enhver åbenlys forbindelse mellem tanken om intellektuel frigørelse og spørgsmålet om tilskueren i dag var en mulighed. Det kunne være anledningen til at etablere et radikalt skel i forhold til de teoretiske og politiske forudsætninger, der – selv i den postmoderne udformning – understøtter størstedelen af debatten om teatret, forestillingen og tilskueren. Men for at lade relationen stå frem og få betydning ville det være

¹ Den svenske performer og koreograf Mårten Spångberg inviterede mig til at åbne det femte Internationale Sommerakademi (Internationale Sommer Akademie) i Frankfurt d. 20. august 2004.

nødvendigt at genskabe det netværk af forudsætninger, der placerer spørgsmålet om tilskueren i centrum af diskussionen om forholdene mellem kunst og politik. Det ville være nødvendigt at optegne en samlet model for det rationale, der har ligget til grund for vores sædvanlige domme over det teatraliske skuespils politiske implikationer. Jeg anvender her dette udtryk for at inkludere alle former for skuespil – dramatik, dans, performance, mimekunst og andet – der placerer kroppene i bevægelse foran et samlet publikum.

De talrige kritikere, som teatret i løbet af hele sin historie har affødt, kan faktisk føres tilbage til en essentiel formular. Jeg kalder den tilskuerens paradoks, et paradoks, der måske tilmed er endnu mere fundamentalt end skuespillerens berømte paradoks. Dette paradoks lader sig nemt formulere: Der findes intet teater uden tilskuer (selv en enkelt og skjult tilskuer som i den fiktive repræsentation af *Den naturlige søn*, der giver anledning til Diderots *Samtaler*). Imidlertid, siger anklagerne, er det et onde at være tilskuer og det af to årsager. Først og fremmest er det at se det modsatte af at forstå. Tilskueren befinder sig over for en fremtræden uden at kende produktionsprocessen for denne fremtræden eller den bagvedliggende virkelighed. Dernæst er tilskuerens rolle det modsatte af at handle. Tilskueren forbliver immobil på sin plads, passiv. At være tilskuer indebærer både at være adskilt fra sin evne til at forstå og sin magt til at handle.

Denne diagnostik åbner for to forskellige konklusioner. Ifølge den første er teatret et absolut onde, en illusionens og passivitetens scene, der bør afskaffes til fordel for det, den forhindrer: erkendelse og handling, erkendelsens handling og handling ledt af erkendelsen. Det er den konklusion, der i fordums tid blev formuleret af Platon: Teatret er stedet, hvor de uvidende er inviteret til at se mennesker, der lider. Teaterscenen tilbyder dem forestillingen af *pathos*, manifestationen af en sygdom, af begæret eller af lidelse, det vil sige af spaltningen af selvet som følge af uvidenheden. Teatrets særlige effekt er at forplante denne ene sygdom ved hjælp af en anden sygdom: det af skyggerne tryllebundne blik. Teatret forplanter uvidenhedens sygdom, som lader figurerne lide under en uvidenhedens maskine, den optiske maskine, der uddanner blikkene til illusion og passivitet. Det retfærdige fællesskab er altså det, der ikke tolererer teatrets mediering, hvor foranstaltningerne til fællesskabets styre i stedet er direkte inkorporeret i medlemmernes levende holdninger.

Det er den mest logiske deduktion. Den har dog ikke af den grund været den mest fremherskende blandt kritikere af teatrets mimesis. De har oftest bevaret præmisserne, men ændret konklusionen. Siger man teater, siger man samtidig tilskuer, og netop dét er et onde, siger de. Dette er teatrets cirkel, sådan som vi kender den, sådan som vores samfund har formet den i sit billede. Vi har altså brug for et andet teater, et teater uden tilskuere: ikke et teater foran tomme sæder, men et teater, hvor den passive optiske relation, som ordet selv indebærer, underlægges en anden relation. En relation indbefattet i et andet ord, der angiver, hvad der sker på scenen: *drama*. Drama betyder handling. Teatret er stedet, hvor en handling fuldbyrdes af kroppe i bevægelse over for levende kroppe, der skal mobiliseres. Sidstnævnte kan have fornægtet deres magt. Men magten genoptages, reaktiveres i de førstes

optræden, i begavelsen, der konstruerer denne optræden, i den producerede energi. Det er på denne aktive magt, at et nyt teater skal bygges, eller rettere et teater ført tilbage til sin oprindelige dyd, til sin sande essens, som i forestillingerne, der låner teatrets navn, blot tilbydes i degenereret version. Vi har brug for et teater uden tilskuere, hvor de tilstedeværende lærer i stedet for at blive forført af billeder, hvor de bliver til aktive deltagere i stedet for at være passive beskuerere.

Denne omvendning har været præget af to store fremgangsmåder, der er antagonistiske i deres princip, selvom det reformerede teater ofte har blandet dem sammen både teoretisk og praktisk. Ifølge den første skal tilskueren vristes fri fra den glanende fordummelses fascination af fremtræden og henførende empati, der får ham til at identificere sig med scenens figurer. Forestillingen skal altså være mærkelig og usædvanlig, en gåde hvis betydning skal opsøges. Positionen som passiv tilskuer bliver dermed nødvendigvis skiftet ud med en undersøgende eller videnskabeligt eksperimenterende position, der observerer fænomener og udforsker deres årsager. Eller man præsenterer et eksemplarisk dilemma i lighed med dem, engagerede mennesker står over for, når de afgørende beslutninger skal træffes. Hermed skærpes tilskuerens egen sans for årsagernes evaluering, for diskussionen af dem og for det afgørende valg.

Ifølge den anden fremgangsmåde er det netop denne fornuftsmæssige afstand, der skal afskaffes. Tilskueren bør unddrages observatørens position, der i ro betragter den præsenterede forestilling. Han skal fratages denne illusoriske lærdom og føres ind i teatrets magiske cirkel, hvor han må bytte den rationelle observatørs privilegium for blot at være i besiddelse af sine samlede vitale energier.

Disse er de fundamentale opfattelser, der opsummerer Brechts episke teater og Artauds grusomme teater. For den ene skal tilskueren holde sig på afstand. For den anden skal tilskueren miste enhver afstand. For den ene skal han raffinere sit blik, for den anden skal han afstå selve beskuerens position. De moderne tiltag for at reformere teatret har uophørligt oscilleret mellem disse to poler af undersøgelse på afstand og vital deltagelse, med risiko for at sammenblande deres principper og effekter. De har formodet at forvandle teatret ud fra den diagnostik, der førte til dets nedlæggelse. Det er altså ikke overraskende, at de ikke alene har overtaget præmisserne for den platoniske kritik, men også den positive fremgangsmåde, som han stillede over for teatrets onde. Platon ville erstatte teatrets demokratiske og uvidende fællesskab med et andet fællesskab, sammenfattet i en anden kropslig ageren. Han stillede heroverfor det koreografiske fællesskab, hvor ingen tilskuer forbliver immobil, hvor enhver må bevæge sig ifølge fællesskabets rytme som fastlagt af matematiske proportioner, med risiko for at man bliver nødt til at beruse modvillige oldingene, så de kan deltage i den kollektive dans.

Teatrets reformatorer har genformuleret den platoniske modsætning mellem *kordans* og *teater* som modsætningen mellem teatrets sandhed og skuespillets simulakrum. De har gjort teatret til stedet, hvor et publikum af passive tilskuere skulle forvandles til sin modsætning: den aktive krop hos et folk, der omsætter sit vitale princip i handling. *Sommerakademiets* præsentationstekst, der bød mig velkommen,

udtrykte det i følgende termer: "Teatret forbliver det eneste sted for publikummets konfrontation med sig selv som kollektiv." Strengt taget vil sætningen blot skelne teatrets kollektiv af tilskuere fra en udstillings individuelle besøgende eller den simple sammenregning af solgte biografbilletter. Men det er tydeligt, at den også betyder noget andet. Den betyder, at "teatret" er en eksemplarisk fællesskabsform. Den antager en idé om fællesskabet som selvnærvær i modsætning til repræsentationens afstand. Siden den tyske romantisme er overvejelser vedrørende teatret blevet associeret med denne idé om den levende kollektivitet. Teatret er trådt frem som en form for æstetisk eller sanselig konstitution af det kollektive. Hermed forstår vi fællesskabet som en given okkupation af et sted og en tid, som den handlende krop i modsætning til lovenes simple apparat, en samling af sansninger, gestikker og attituder, der kommer før og foruddanner lovene og de politiske institutioner. Teatret har mere end nogen anden kunstform været knyttet til den romantiske idé om en æstetisk revolution, der hverken ændrer statens eller lovenes mekanik, men den menneskelige erfarings sanselige former. Reformen af teatret indebar altså genetableringen af dets egenskab af forsamling eller fællesskabsceremoni. Teatret er en forsamling, hvor folkets individer bliver bevidste om deres situation og diskuterer deres interesser, siger Brecht med Piscator. Teatret er, bekræfter Artaud, den rituelle rensning, hvor en kollektivitet gives ejerskab over sine egne energier. Hvis teatret således inkarnerer den levende kollektivitet i modsætning til illusionen om mimesis, kan det ikke overraske, at indsatsen for at overlade teatret til sin essens kan støde sig til kritikken af skuespillet.

Hvad er egentlig skuespillets essens ifølge Guy Debord? Det er eksterioritet. Skuespillet er synets herredømme, og synet er eksterioritet, dvs. selvets fratagelse af sig selv. Sygdommen hos mennesket som tilskuer kan opsummeres ganske kort: "Jo mere han ser på, des mindre er han." (Debord 21-22).² Formuleringen virker anti-platonisk. Det teoretiske fundament for kritikken af skuespillet er faktisk lånt, via Marx, fra den feuerbachske kritik af religionen. Princippet for den ene som for den anden kritik findes i den romantiske vision om sandheden som ikke-adskillelse. Men denne idé er selv afhængig af Platons begreb om mimesis. "Beskuelsen", som Debord undsiger, er beskuelsen af en fremtræden adskilt fra sin sandhed, det er lidelsens skuespil som produkt af denne adskillelse. "Adskillelsen er skuespillets alfa og omega." (Debord 19). I skuespillet beskuer mennesket den aktivitet, han er blevet frarøvet. Det er hans egen essens, der er blevet fremmet og vendt imod ham som organisation af en kollektiv verden, hvis realitet er netop denne fratagelse.

Der er således ingen modsætning mellem kritikken af skuespillet og denne stræben efter et teater, der er ført tilbage til sin oprindelige essens. Det 'gode' teater er det, der anvender sin adskilte virkelighed til at ophæve den. Tilskuerens paradoks udspringer af dette særlige dispositiv, der på teatrets vegne genanvender principperne for det platoniske forbud mod teatret. Det er altså disse principper, som i dag atter bør undersøges, eller rettere, det er netværket af forudsætninger,

spillet af ækvivalenser og modsætninger, der understøtter deres mulighed: ækvivalenserne mellem teatralisk offentlighed og fællesskab, mellem blik og passivitet, eksterioritet og adskillelse, mediering og simulakrum; modsætningen mellem det kollektive og det individuelle, billedet og den levende virkelighed, aktiviteten og passiviteten, besiddelsen af sig selv og fremmedgørelsen.

Dette spil af ækvivalenser og modsætninger etablerer i virkeligheden en ganske underfundig dramaturgi af skyld og soning. Teatret anklager sig selv for at gøre tilskuerne passive og for dermed at forråde sin essens som fælles handling. Det tildeler derfor sig selv opgaven at omvende disse effekter og at bøde for sin skyld ved at give tilskuerne ejerskab over deres bevidsthed og deres handlinger. Teatrets scene og forestilling bliver altså til en forsvindende mediering mellem skuespillets onde og det sande teaters dyd. De sætter sig for at belære deres tilskuere om midlerne til ikke længere at være tilskuere og til at blive agenter for en kollektiv praksis. Ifølge det brechtianske paradigme gør teatrets mediering tilskuerne bevidste om den givne sociale situation og begærlige efter at ændre den. Ifølge Artauds logik får den tilskuerne til at træde ud af deres position som tilskuere: i stedet for at befinde sig over for et skuespil, er de omgivet af forestillingen, revet med af den handlingscirkel, der gør deres energi kollektiv. I begge tilfælde præsenterer teatret sig som en mediering rettet mod sin egen ophævelse.

Det er her, den intellektuelle frigørelses forskrifter og lærersætninger kan gøre sig gældende og hjælpe os med at genformulere problemet. For denne selvudslettende mediering er ikke ukendt for os. Det er selve logikken bag den pædagogiske relation: Lærerens rolle er her at ophæve afstanden mellem sin egen viden og den uvidendes uvidenhed. Hans undervisning og øvelser har til formål undervejs at reducere kløften imellem dem. Desværre kan han kun reducere skellet ved uophørligt at genskabe det. For at erstatte uvidenhed med viden, må han hele tiden være et skridt foran og placere en ny uvidenhed imellem sig selv og eleven. Årsagen er simpel. I den pædagogiske logik er den uvidende ikke bare ham, der endnu ikke ved det, læreren ved. Det er ham, der er uvidende om, hvad han ikke ved, og hvordan han kan komme til at vide det. Læreren er på sin side ikke alene ham, der besidder den viden, om hvilken den uvidende er uvidende. Det er også ham, der ved, hvordan man gør den til et vidensobjekt, hvornår og ifølge hvilken fremgangsmåde. For i virkeligheden findes der ingen uvidende, som ikke allerede ved en masse og selv har lært det ved at betragte og lytte til deres omverden, ved at observere og gentage, ved at tage fejl og rette deres fejl. Men en sådan viden er for læreren kun en *uvidendes viden*, en viden ude af stand til at indrette sig i forhold til en udvikling fra det mest simple til det mest komplicerede. Den uvidende udvikler sig ved at sammenligne det, han opdager, med det, han allerede ved ifølge mødernes tilfældighed, men også ifølge den aritmetiske regel, den demokratiske regel, der gør uvidenheden til en ringere viden. Han er kun optaget af at vide mere, at vide det, han endnu ikke vidste. Elevens mangel, elevens evige mangel, medmindre han selv bliver lærer, det er *uvidenhedens viden*, kendskab til den præcise afstand mellem viden og uvidenhed.

² Rancière har her fejlciteret Debord. Originalen siger "des mindre lever han." O.a.

Netop dette forhold undslipper uvidenhedens aritmetik. Mesterens viden, det vidensoverleveringens protokol først lærer eleven, er at uvidenheden ikke er en ringere viden, den er det modsatte af viden. Viden udgøres ikke af en given mængde kundskab, det er en position. Den præcise afstand kan ikke måles af nogen målestok. Den bevises alene ved de indtagne positioners spil. Den udøves ved den uendelige praksis at tage et 'skridt fremad', der adskiller læreren fra eleven, som bør indhente ham. Afstanden er metaforen for den radikale afgrund, der adskiller lærerens optræden fra den uvidendes optræden, fordi den adskiller to former for begavelse: den, der kender uvidenhedens bestanddele, og den, der ikke kender dem. Det er først og fremmest denne radikale adskillelse, som eleven lærer af den ordentlige progressive undervisning. Den lærer ham først hans egen uduelighed. Således bekræfter undervisningen i sin gerning uophørligt sin egen forudsætning, nemlig begavelsernes ulighed. Denne bestandige bekræftelse er det, Jacotot kalder fordummelse.

Over for denne fordummelsens praksis stillede han den intellektuelle frigørelse. Den intellektuelle frigørelse er bekræftelsen af begavelsernes lighed. Den hævder ikke det lige værd af alle begavelsens manifestationer, men begavelsens lighed med sig selv i alle sine manifestationer. Det findes ikke to typer begavelser adskilt af en afgrund. Det menneskelige dyr lærer alt, som han først lærte moderens sprog, og som han lærte at vove sig ind skoven af ting og omgivende tegn for at tage plads mellem menneskene: ved at observere og sammenligne én ting med en anden, et tegn med en kendsgerning, et tegn med et andet tegn. Selv hvis analfabeteren kun kender en bøn udenad, kan han sammenligne denne viden med det, han endnu ikke ved: denne bønns ord nedskrevet på et stykke papir. Han kan tegn for tegn lære forholdet mellem det, han ikke ved, og det, han ved. Det kan han, hvis han skridt for skridt observerer det, der er foran ham, siger, hvad han ser, og afprøver det, han siger. Den samme begavelse findes hos den uvidende, der staver sig igennem tegnene, og den lærde, der opstiller hypoteser. En begavelse, der oversætter tegn til andre tegn og skrider frem ved sammenligninger og figurer for at kommunikere sine intellektuelle eventyr og forstå det, en anden begavelse forsøger at kommunikere.

Dette poetiske oversættelsesarbejde befinder sig i hjertet af læringen. Det befinder sig i hjertet af den uvidende lærers frigørende praksis. Det, han ikke kender, er netop den fordummende afstand, afstanden som forvandlet til radikal afgrund, som kun en ekspert kan 'udfylde'. Afstanden er ikke et onde, der skal afskaffes, det er den normale betingelse for enhver kommunikation. Menneskedyrene er fjerne dyr, som kommunikerer på tværs af skoven ved hjælp af tegn. Afstanden, som den uvidende må tilbagelægge, er ikke afgrunden mellem hans egen uvidenhed og lærerens viden. Det er simpelthen vejen fra det, han allerede ved, til det, han endnu ikke ved, men som han kan lære, ligesom han har lært alt det andet. Ikke for at indtage den videndes position, men for bedre at kunne praktisere oversættelsens kunst, at sætte ord på sine erfaringer og sætte sine ord på prøve, at oversætte sine intellektuelle eventyr til gavn for andre og at mod-oversætte oversættelserne, som de andre præsenterer af deres egne eventyr. Den uvidende lærer, der er i stand til at

hjælpe af sted på denne vej, modtager ikke sit navn på grund af manglende viden, men fordi han afstår fra 'uvidenhedens viden' og dermed har adskilt sin lærdom fra sin viden. Han lærer ikke sine elever *sin* viden, han fører dem ind i skoven af ting og tegn, han lader dem sige, hvad de har set, og hvad de mener om det, de har set, han lader dem afprøve det og lade det bekræfte. De er uvidende om begavelsernes ulighed. Enhver afstand er en faktisk afstand, og enhver intellektuel handling tegner en vej mellem en uvidenhed og en viden, en vej, der sammen med sine grænser og ethvert fastsat hierarki af positioner uophørligt afskaffes.

Hvad er så forholdet mellem denne historie og spørgsmålet om tilskueren i dag? Vi befinder os ikke længere i de tider, hvor dramaturgerne ville forklare deres publikum de sociale relationers sandhed eller midlerne til at bekæmpe det kapitalistiske overherredømme. Men man taber ikke nødvendigvis sine forudsætninger med sine illusioner, ej heller midlernes apparater med målets horisont. Det kan tilmed være, at tabet af illusionerne omvendt leder kunstnerne til at øge presset på deres tilskuere: Måske ved de, hvad der må gøres, såfremt forestillingen hiver dem ud af passiviteten og forvandler dem til aktive deltagere i en fælles verden. Dette er den vigtigste overbevisning, som teatrets reformatorer deler med de fordummende pædagoger: Det er afgrunden, der adskiller de to positioner. Selvom dramaturgen eller instruktøren ikke ved, hvad de vil have tilskueren til at gøre, ved de i det mindste én ting: De ved, at tilskueren bør *gøre noget*, overskride afgrunden, der adskiller aktivitet og passivitet.

Men kunne man ikke vende problemet om ved at spørge, om det ikke netop er viljen til at ophæve afstanden, som skaber afstanden? Hvad gør det muligt at erklære tilskueren i sit sæde for inaktiv hvis ikke den præ-etablerede radikale modstilling mellem aktivitet og passivitet? Hvorfor identificere blik og passivitet, hvis det ikke er ud fra forudsætningen om, at blikket indebærer at føje sig efter billeder og fremtræden og dermed at forblive uvidende om sandheden bag billedet og virkeligheden uden for teatret? Hvorfor sidstille-lytten og passivitet, hvis det ikke er ud fra en fordom om, at ordet er det modsatte af handlingen? Disse modsætninger – blikket/viden, fremtræden/virkelighed, aktivitet/passivitet – er alt andet end logiske modsætninger mellem veldefinerede termer. De definerer egentlig en deling af det sanselige, en *a priori* distribution af positioner og evner og manglende evner tilknyttet disse positioner. Det er ulighedens legemliggjorte allegorier. Det er derfor, man kan ændre termernes værdi og forvandle den 'gode' term til en dårlig og omvendt uden at ændre modsætningens egen funktion. Altså diskvalificerer man tilskueren, fordi han ikke gør noget, mens skuespillerne på scenen og arbejderne udenfor sætter deres kroppe i bevægelse. Men modsætningen mellem at se og at gøre vendes straks på hovedet, når man over for blindheden hos de manuelle arbejdere og de empiriske praktikere, der er forankrede i det umiddelbare og det jordnære, stiller det store perspektiv hos dem, der har idéerne for øje, forudsiger fremtiden eller kaster et globalt blik på vores verden. Før i tiden var ejendomshaverne, der levede af deres renter, *aktive* borgere, dvs. i stand til at vælge og blive valgt, mens de *passive* borgere, uværdige til sådanne funktioner, var

dem, der måtte arbejde for føden. Termerne kan ændre betydning, positionerne kan ændre sig, det essentielle er den vedvarende struktur af modsatte kategorier: dem, der besidder en evne, og dem, der ikke besidder den.

Frigørelsen begynder, når man stiller spørgsmålstegn ved modsætningen mellem at se og at handle, når man forstår, at selvfølgelighederne, der således strukturerer forholdene mellem at sige, at se og at gøre selv tilhører herredømmets og underkastelsens struktur. Den begynder, når man forstår, at det at se også er en handling, der afprøver eller forvandler denne distribution af positioner. Tilskueren handler også, som elev eller lærer. Han observerer, han vælger, han sammenligner, han fortolker. Han forbinder det, han ser, med mange andre ting, som han har set på andre scener og andre steder. Han sammensætter sit eget digt af digtelementerne foran ham. Digtet tager del i forestillingen ved at genskabe den på sin egen måde, ved for eksempel at unddrage sig den vitale energi, som forestillingen skulle overføre, for i stedet at gøre den til rent billede og at associere dette rene billede med en historie, som digtet har læst eller drømt, oplevet eller opfundet. De er således på samme tid fjerne tilskuere og aktive fortolkere af skuespillet foran dem.

Det er en essentiel pointe: Tilskuerne ser, føler og forstår, for så vidt de sammensætter deres eget digt, ligesom skuespillere eller dramaturger, instruktører, dansere eller performere på deres måde. Lad os blot betragte blikkets og udtrykkenes mobilitet hos tilskueren til et traditionelt religiøst shiitisk drama til minde om imam Husseins død (*Tazieh*), som det er indfanget af Abbas Kiarostamis kamera. Dramaturgen eller instruktøren ønskede, at tilskuerne så det ene og følte det andet, at de forstod noget og drog nogle særlige konklusioner. Det er den fordummende pædagogs logik, det er logikken om direkte transmission af det identiske: Der findes på den ene side noget i en krop eller et sind, en viden, en evne, en energi, som skal overføres til den anden. Eleven skal *lære* det, som læreren *lærer* ham. Tilskueren *skal se* det, som instruktøren *viser* ham. Han skal føle energien, som instruktøren kommunikerer til ham. Over for denne identitet mellem årsag og konsekvens, der ligger i hjertet af den fordummende logik, stiller frigørelsen deres adskillelse. Det er den uvidende lærers paradoks: Eleven lærer noget af læreren, som læreren ikke selv vidste. Han lærer det som konsekvens af den lærdom, der tvinger ham til at søge og afprøve denne søgning. Men han lærer ikke mesterens viden.

Man kan indvende, at kunstneren ikke vil instruere tilskueren. Han undgår nu til dags at bruge scenen til at foreskrive en lektie eller levere et budskab. Han vil blot producere en form for bevidsthed, en følelsesmæssig intensitet, en handlingsmæssig energi. Men han formoder altid, at det, der opfattes, føles, forstås, er det, han selv har lagt ind i sin dramaturgi eller sin forestilling. Han forudsætter altid identiteten mellem årsag og konsekvens. Denne formodede lighed mellem årsag og konsekvens hviler selv på et princip om ulighed: Den hviler på det privilegium, der tilfalder læreren, kendskabet til den 'gode' afstand og midlet til at overskride den. Men det er netop at sammenblende to ganske forskellige afstande. Der er en afstand mellem kunster og tilskuer, men der er også en afstand i forestillingen selv, så længe den som et skuespil, som noget autonomt, placerer sig mellem

kunstnerens idé og tilskuerens sansning eller forståelse. I frigørelsens logik findes der altid mellem den uvidende lærer og den frigjorte lærling noget tredje – en bog eller et helt andet stykke skrift – der er fremmed for den ene som for den anden, og som de kan referere til for sammen at afprøve, hvad eleven har set, hvad han siger til det, og hvad han mener om det. Det samme gælder forestillingen. Den er ikke transmissionen af en viden eller en inspiration fra kunstner til tilskuer. Den er denne tredje ting, som ingen er ejer af, hvis mening ingen besidder, der placerer sig mellem dem ved at undvige enhver identisk transmission, enhver identitet af årsag og konsekvens.

Denne idé om frigørelse står således tydeligt over for den idé, som teatrets politik og reform ofte har støttet sig til: frigørelsen som genvinding af et forhold til sig selv, der er blevet tabt i en adskillelse. Det er denne idé om adskillelsen og dens ophævelse, der via den marxistiske kritik af fremmedgørelsen forbinder Debords kritik af skuespillet med Feuerbachs kritik af religionen. Ifølge denne logik kan medieringen via en tredje term kun være autonomien som en fatal illusion, der er fanget i en logik af berøvelse og forstillelse. Adskillelsen af scenen og salen er en tilstand, der skal overskrides. Det er forestillingens mål på forskellig vis at ophæve denne eksterioritet: ved at placere tilskuerne på scenen og skuespillerne i salen, ved at ophæve forskellen mellem den ene og den anden, ved at flytte forestillingen til andre steder, ved at identificere den med at tage gaden, byen eller livet i besiddelse. Og denne indsats for at omstyrte pladsernes fordeling har helt sikkert beriget teatrets forestillinger på mange måder. Men fordelingen af pladser er én ting, noget andet er kravet om, at teatret gør det til sin målsætning at gøre en forsamling til et fællesskab, der ophæver skuespillets adskillelse. Den første giver sig i lag med opfindelsen af nye intellektuelle eventyr, den anden anviser kroppene deres rigtige plads, der i det foreliggende tilfælde er deres plads i fællesskabet.

For afvisningen af det medierende led, afvisningen af tredjeparten, det er affirmationen af, at teatret i sin essens har at gøre med fællesskabet. Jo mindre dramaturgen ved, hvad han vil have kollektivet af tilskuere til at gøre, desto mere ved han, at de i hvert fald skal agere som et kollektiv, de skal forvandle deres forsamling til fællesskab. Det er dog på høje tid at undersøge denne idé om, at teatret i sig selv er et sted for fællesskabet. At levende kroppe på scenen henvender sig til kroppe, forenet på ét og samme sted, er tilsyneladende tilstrækkeligt til at gøre teatret til formidler af en fællesskabsfølelse, som er radikalt forskellig fra situationen, hvor individer sidder foran fjernsynet eller tilskuere sidder foran de projicerede skygger. På forunderlig vis ændrer den generaliserede brug af billeder og alle mulige projektioner i teatrets iscenesættelser intet ved denne formodning. De projicerede billeder kan føje sig til de levende kroppe eller erstatte dem. Men så længe tilskuerne er forsamlet i teatrets rum, lader man som om, teatrets levende og kommunitære essens er bevaret, og som om, man kan undgå spørgsmålet: Hvad sker der egentlig blandt teatrets tilskuere, som ikke kunne finde sted andetsteds? Hvad hos disse tilskuere er mere interaktivt, mere fælles, end hos den mængde individer, der på samme tidspunkt ser samme show på fjernsynet?

Jeg tror, at dette særlige blot er formodningen om, at teatret i sig selv vedrører fællesskabet. Denne formodning kommer bestandig teaterforestillingen i forkøbet og foregriber dens konsekvenser. Men i et teater, til en forestilling – præcis som i et museum, en skole eller en gade – findes aldrig andet end individer, der sporer deres egen vej gennem tingenes, handlingernes og tegnenes vildnis foran og omkring dem. Tilskuernes fælles magt stammer ikke fra deres egenskab af medlemmer af et kollektiv eller fra en særlig form for interaktivitet. Det er derimod enhvers magt til på sin vis at oversætte det, han eller hun ser, at forbinde det med deres respektive intellektuelle eventyr, der gør dem sammenlignelige med hinanden, uden at disse eventyr hver især ligner noget andet. Denne fælles magt i de individuelle begavelsers lighed forbinder individer, lader dem udveksle deres intellektuelle eventyr for så vidt, de holdes adskilt fra hinanden, ligeligt i stand til at anvende enhvers magt til at finde sin egen vej. Det vore forestillinger bekræfter – om de handler om undervisning eller leg, om at tale, skrive, skabe kunst eller at betragte den – er ikke vores deltagelse i en magt, der findes inkarneret i fællesskabet. Det er de anonymes evne, der gør enhver lige med enhver anden. Denne evne udøves over uovervindelige afstande, den udøves i et uforudsigeligt spil af associationer og dissociationer.

Det er i denne magt til at associere og dissociere, vi finder tilskuerens frigørelse, dvs. frigørelsen af hver enkelt af os som tilskuer. At være tilskuer er ikke et passivt vilkår, som vi skal forvandle til aktivitet. Det er vores normale situation. Vi lærer, og vi underviser, vi handler, og vi forstår også som tilskuere, der uophørligt forbinder det, de ser med det, de har set eller sagt, gjort eller drømt. Der findes lige så lidt en privilegeret form, som der findes et privilegeret udgangspunkt. Der findes udgangspunkter overalt, krydsninger og forviklinger, der tillader os at lære noget nyt, hvis vi blot for det første sætter spørgsmålstegn ved den radikale afstand, for det andet ved distributionen af roller, for det tredje ved grænserne mellem territorierne. Vi skal ikke forvandle tilskuerne til skuespillere eller de uvidende til lærde. Vi skal anerkende den uvidendes særlige viden og tilskuerens særlige aktivitet. Enhver tilskuer er allerede skuespiller i sin historie, enhver skuespiller, ethvert handlingsmenneske er tilskuer til den samme historie.

Jeg vil gerne illustrere dette punkt med en lille omvej via min egen politiske og intellektuelle erfaring. Jeg tilhører en generation, der følte sig splittet mellem to modsatrettede krav. På den ene side skulle de, der besad det sociale systems begavelse undervise dem, der led under dette system, for at væbne dem til kamp. På den anden side var de formodede lærde egentlig uvidende. De vidste intet om, hvad udbygning og oprør betød og skulle derfor lære af de arbejdere, som de ellers behandlede som uvidende. For at opfylde dette dobbelte krav opsøgte jeg først marxismens sandhed for at væbne en ny revolutionær bevægelse, og derefter dem, der arbejdede og kæmpede i fabrikkerne, for selv at lære betydningen af udbygning og oprør. For mig som for min generation var ingen af disse to forsøg fuldt overbevisende. Dette faktum fik mig til i arbejderbevægelsens historie at søge årsagen til de ambivalente eller udeblevne møder mellem arbejderne og disse intellektuelle, der

kom på besøg for at belære og blive belært. Jeg forstod dermed, at det ikke drejede sig om forholdet mellem uvidenhed og viden eller mellem aktivitet og passivitet, individualitet og fællesskab. En dag i maj, hvor jeg konsulterede korrespondancen mellem to arbejdere fra 1830'erne for at finde information om bevidsthedens vilkår og former blandt den tids arbejdere, fandt jeg til min overraskelse noget ganske andet: to andre besøgendes eventyr i andre dage i maj 145 år tidligere. Den ene af de to arbejdere var netop trådt ind i det saint-simonske fællesskab ved Ménilmontant og meddelte til sin ven indholdet af dagene tilbragt i utopien: arbejde og øvelser om dagen, spil, korsang og fortællinger om aftenen. Hans korrespondent fortalte til gengæld om sin nylige udflugt på landet, som han sammen med to ledsagere havde foretaget for at nyde en forårssøndag. Men det, han fortalte ham, mindede på ingen måde om en arbejders hviledag til styrkning af fysiske og mentale kræfter før den kommende uge. Det var en indtrængen i en helt anden form for fritid: æsteternes fritid, der nyder formerne, lyset og landskabets skygger, filosofierne, der indlogerer sig på et landligt herberg for at udarbejde metafysiske hypoteser, og apostlene, der giver sig i lag med at kommunikere deres tro til alle de fæller, man tilfældigt havde mødt på vejen eller på herberget. (Jf. Gauny 147-158).

Disse arbejdere, der skulle have givet mig information om klassens arbejdsvilkår og bevidsthedsformer, gav mig noget ganske andet: fornemmelsen af en lighed, en demonstration af ligeværd. De var også tilskuere og besøgende i hjertet af deres egen klasse. Deres aktivitet som propagandister lod sig ikke adskille fra deres lediggang som spadserende og iagttagere. Deres fritids simple krønike nødvendiggjorde en genformulering af de etablerede forhold mellem at *se, gøre* og *tale*. Ved at gøre sig til tilskuere og besøgende, vendte de op og ned på delingen af det sanselige, der hævder, at de arbejdende ikke har tid til uden videre at lade deres skridt og blikke vandre, og at medlemmerne af et kollektiv ikke har tid til at hellige sig individualitetens former og insignier.

Det er dette, ordet frigørelse betyder: sløringen af grænsen mellem dem, der handler, og dem, der betragter, mellem individer og medlemmerne af et kollektiv. Det, disse dage bibragte de to brevskrivere og deres fæller, var ikke viden om deres vilkår eller energien til morgendagens arbejde og den kommende kamp. Det var rekonfigureringen her og nu af delingen af tid, rum og fritid.

Forståelsen af dette brud midt i tiden indebar udviklingen af implikationerne for en lighed og et ligeværd i stedet for at sikre beherskelsen af den uendelige opgave at reducere den uoverstigelige afstand. Disse to arbejdere var også intellektuelle, som enhver er det. De var gæster og tilskuere, ligesom forskeren, der halvandet århundrede senere læste deres breve på et bibliotek, ligesom de besøgende i den marxistiske teori eller uddelerne af trakter ved fabrikernes døre. Der var ingen afstand at overskride mellem intellektuelle og arbejdere, heller ikke mellem skuespillere og tilskuere. Det havde nogle konsekvenser i forhold til den diskurs, der skulle gøre rede for sådan en oplevelse. Fortællingen af historien om deres dage og deres nætter krævede en sløring af andre grænser. Historien handlede om tid, om tabet og generobringen af tid, og fik først sin fulde betydning og konsekvens, når

den blev sat i forbindelse med en lignende historie, fortalt andetsteds, i en anden tid og som en helt anden type fortælling: bog II af *Staten*, hvor Platon før sit angreb på teatrets løgnagtige skygger havde forklaret, at i et velordnet fællesskab bør den enkelte kun gøre en enkelt ting. Håndværkerne havde således ikke tid til at befinde sig andre steder end på arbejdspladsen og til at udføre andet end det arbejde, der svarede til de (manglende) evner, som naturen havde tildelt dem.

For at forstå historien om de to besøgende var det altså nødvendigt at sløre grænserne mellem empirisk historie og ren filosofi, grænserne mellem disciplinerne og hierarkierne mellem diskursens niveauer. Der var ikke på den ene side en faktuel fortælling og på den anden en filosofisk eller videnskabelig forklaring, der afdækkede historiens rationale eller dens skjulte sandhed. Det var ikke et spørgsmål om kendsgerninger og deres fortolkning. Det drejede sig om to former for historiefortælling. Og det var op til mig at gøre et stykke oversættelsesarbejde for at vise, hvordan disse fortællinger om forårssøndage og filosofiens dialoger oversatte hinanden. Det var nødvendigt at opfinde et særligt idiom til denne oversættelse og til denne mod-oversættelse med risiko for, at idiomet forbliver uforståeligt for alle, der måtte kræve historiens mening, dens opklarende virkelighed, og dens lære for handling. Idiomet kunne faktisk kun læses af dem, der oversatte det ud fra deres eget intellektuelle eventyr.

Denne biografiske omvej bringer mig til det centrale ved mit argument. Disse historier om grænser, der skal overskrides, og rollefordelinger, som skal sløres, møder samtidskunstens aktualitet dér, hvor alle de specifikke kunstneriske kompetencer har tendens til at træde ud af deres eget domæne og at udveksle pladser og kræfter. Vi har i dag teater uden ord og dans med tale; installationer og performances i stedet for plastiske værker; videoprojektioner forvandles til freske-cykluser; fotografier behandles som levende eller historiske malerier; skulpturer metamorfoseres som multimedieshow og andre kombinationer. Denne genreblanding kan imidlertid forstås og praktiseres på tre måder. Den første reaktualiserer *Gesamtkunstverket*, der skulle have været kulminationen af kunsten som liv. Den har i dag en tendens til at bestå af et par overdimensionerede kunstneriske egoer eller en form for konsumeristisk hyperaktivisme, hvis ikke begge dele på én gang. Derefter har vi forestillingen om en hybrid af kunstneriske virkemidler tilhørende den postmoderne virkelighed med dens uophørlige ombytning af roller og identiteter, det reelle og det virtuelle, det organiske og mekaniske og digitale proteser. Denne anden forestilling adskiller sig knap nok fra den først i sine konsekvenser. Den fører ofte til en anden type fordummelse, der anvender grænsernes sløring og rollernes forvirring til at øge effekten af forestillingen uden at betvivle dens principper.

Den tredje form søger ikke længere forøgelse af effekter, men en problematisering af selve forholdet mellem årsag og konsekvens og af det spil af forudsætninger, der understøtter fordummelsens logik. I modsætning til hyper-teatret, som vil forvandle repræsentationen til nærvær og passivitet til aktivitet, søger den netop at ophæve den privilegerede vitalitet og fællesskabets magt, der tilskrives teatrets scene, for i stedet at genetablere ligheden mellem fortællingen af en historie, læsningen

af en bog eller blikket på et billede. Den foreslår altså at opfatte teatret som en ny scene for lighed, hvor heterogene forestillinger oversætter hinanden. For i alle disse forestillinger drejer det sig om at forbinde det, man ved, med det, man ikke ved – om både at være performere, som udfolder deres kompetencer, og tilskuere, der betragter det, som disse kompetencer kan afstedkomme i en ny kontekst og over for andre tilskuere. Kunstnere såvel som forskere konstruerer scenen, hvor effekten af deres kompetencer udstilles og gøres usikre i forhold til det ny idiom, der oversætter et nyt intellektuelt eventyr. Idiomets effekt kan ikke forudses. Det kræver tilskuere, der spiller rollen som aktive fortolkere, og som udarbejder deres egen oversættelse for at tilegne sig 'historien' og gøre den til deres egen historie. Et frigjort fællesskab er et fælleskab af fortællere og oversættere.

Jeg er bevidst om, at det er muligt til alt dette at sige: ord, ord og intet andet end ord. Jeg ville ikke tage det som en fornærmelse. Vi har hørt så mange talere, der giver sig ud for at levere mere end ord, en formular for et ny liv. Vi har set så mange teatraliske repræsentationer, der hævder ikke bare at være skuespil, men ceremonier for fællesskabet. Og på trods af al den 'postmoderne' skepsis med hensyn til begæret efter et andet liv ser man selv i dag så mange installationer og skuespil forvandlet til religiøst mysterium, at det ikke nødvendigvis er skandaløst at høre, at ord blot er ord. At bortvise fantasmaerne om ordets forvandling til kød og om at gøre tilskueren aktiv, at vide at ord kun er ord, og at skuespil kun er skuespil, kan hjælpe os til bedre at forstå, hvordan ordene og billederne, historierne og forestillingerne kan ændre noget ved den verden, vi lever i.

LITTERATURLISTE

- Debord, Guy. *Skuespilsamfundet* [*La société du spectacle*, 1972], oversat af Ole Klitgaard. København: Rhodos, 1972.
- Gauny, Gabriel. *Le Philosophe plébéien*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1985.
- Rancière, Jacques. *Den uvidende lærer. Fem lektioner i intellektuel emancipation* [*Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 1987], oversat af Kåre Blinkenberg. Aarhus: Philosophia, 2007.

