

Teater og litteratur

Et ontologisk aspekt af forholdet mellem de to

Indledning

Før vi dykker ned i diskussionen af de specifikke elementer af en dramatisk tekst, bør vi foretage en skelnen mellem to indbyrdes forbundne forestillinger: Dramaet som litterær tekst (herefter omtalt som den dramatiske tekst) og teater teksten som opførelse (herefter omtalt som performanceteksten). Inden for rammerne af den kulturelle og semiotiske tilgang vil vi, i forlængelse af den førende teatersemiotiker Erika Fischer-Lichte og kultursemiotikeren M. Lotman, definere en teateropførelse som en særlig form for tekst. Ud over at være et semiotisk system dannet af heterogene dramatiske tegn har teateropførelsen en række tekstuel iboende væsenkarakteristika – den er eksplicit, begrænset og struktureret.

Samtidens 'vending mod virkeligheden' indebærer, at teksten bør opfattes som en specifik virkelighed. Vores sigte er at studere forholdet mellem to typer tekst som ontologisk enestående og distinkte. Derfor bør de betragtes som betingede virkeligheder. Den betingede status af litterære og kunstneriske teksters virkelighed (hvilket også omfatter teaterkunstens tekster) kan næppe bestrides. Selve karakteren af deres betingede status er imidlertid ikke blevet fyldestgørende undersøgt, selvom den er af helt afgørende betydning. Den specifikke karakter af den betingede status og dens afgrænsninger, dens gennemtrængelighed/uigennemtrængelighed (hvilket siger noget om virkeligheder som henholdsvis åbne eller lukkede) gør det muligt at studere de forskellige funktioner af disse to teksttyper og identificere karakteren af deres indbyrdes forhold nærmere.

Ud over forskellene er virkelighederne karakteriseret ved at være enhedslige størrelser, der manifesteres og udtrykkes gennem et individ som kommunikativt subjekt. I vores undersøgelse her vil vi derfor lægge særlig vægt på det kommunikative aspekt af interaktionen mellem de to typer tekst. Det er afgørende, da det gør det muligt at studere teksten på pragmatisk plan, korreleret med kommunikationsdeltagere, i modsætning til de sprog- og tekstcentristiske tilgange, der ser teksten som en selvstændig strukturel og semantisk helhed.

I denne artikel benytter vi værker af tre navnkyndige tyske teoretikere som reference: Bertolt Brecht, Hans-Thies Lehmann og Erika Fischer-Lichte.

Performanceteksten og den dramatiske tekst

Performanceteksten er på én gang en implementering og en manifestation af den dramatiske tekst. Der hersker bred enighed om, at dramaet udfylder opførelsen med indhold, mens opførelsen gør dette indhold objektivt afgrænset og giver det subjektiv klarhed.

“ Raszewski definerede dette forhold som forholdet mellem et musikalsk partitur og dets manifestering; Jansen omtalte det som et spørgsmål om invariabelt og variable; Pagnini – som henholdsvis dybe strukturer og overfladestrukturer; Kowzan – som tegn og betegnet; Ubersfeld – som to tegnsæt og krydspunktet mellem de to og, senere, som forholdet mellem to forskellige *fænotekster* (drama og opførelse) og den kodede genotekst (*genotexte code*). (Fischer-Lichte 2004, 7-78)

Her ser vi den mangeårige konflikt mellem to tendenser: Tendensen mod den ‘bøglige’ scene med en fremherskende forestilling om teatret som et *tekstuel* fænomen snarere end som en social institution eller selvstændig kunststart over for en tendens udgående fra den fremvoksende teatervidenskabs trang til at bryde med litteraturvidenskaben og anlægge sine egne særlige egenskaber. Den første tendens forblev fremherskende indtil slutningen af det 19. århundrede, om end de første spirer til den anden tendens kan findes allerede i Goethes *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch* (1798) og Richard Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), som videreudvikler Goethes tanker. Første teaterkritikere argumenterede for, at det var nødvendigt at skabe nye særskilte kunstfaglige discipliner – teatervidenskab – fordi teatret som specifik kunststart ikke udgøres af litteratur, men af opførelse. Max Herrmann, som stiftede det teatervidenskabelige studium i Berlin, var for eksempel ikke tilfreds med blot at overføre litteraturens nøgleelementer på scenekunsten. Tværtimod fremlagde han en tese om deres grundlæggende forskellighed, som i sidste ende udelukker en harmonisk helhed af de to: “Jeg er overbevist om [...] at teater og drama [...] oprindeligt er hinandens modsætninger, [...] og symptomerne på dette modsætningsforhold fremtræder helt entydigt: Dramaet er en tekst skabt af en enkeltperson, hvorimod teatret er noget, det præsteres af publikum og dets tjenere” (citeret efter Fischer-Lichte 2008, 30).

Situationen forværredes af den manglende klarhed omkring teatret som begreb, som til dels kan forklares med ordets righoldige metaforik og bredtfavnende anvendelse. Allerede fra første færd var man inden for teatervidenskaben utilfreds med den snævre definition på teatret som teaterbygningens afgrænsede rum – man var interesseret i overlappende teaterformer: ritualer, karnevaler, maskeradeballer, idrættskonkurrencer, politiske kampagner osv. Med de postavantgardistiske og postdramatiske teatres æstetiske transformationer og udviskning af skellene mellem forskellige kunstarter fik denne tilgang en ny dimension. Begrebets mangetydighed er velkendt, men snævert defineret er det metodologisk forsvarligt. “Teatret som

situation kan reduceres til, at A foregiver at være B, mens C ser på” (Bentley, 150). Denne koncise formulering af teatret tilbyder en fast definition, som vi vil raffinere og udvide i det følgende.

Det postdramatiske teater

Almindeligvis er et dramatisk værk skrevet med henblik på teateropførelse, men betyder det, at vi kan gå ud fra, at det er sekundært i forhold til dets sceniske manifestation som skuespil, hvor det så kommer til fuldbyrdet kunstnerisk udfoldelse? Denne tilgang til forholdet mellem de to typer tekst blev udsat for voldsom kritik af Tolstoj, som stærkt misbilligede dramaets udvanding som ordkunst gennem Wagners begreb om et *Gesamtkunstwerk*.¹

Denne tilgang bliver mere grundlæggende afmonteret af reel praksis. Vi refererer her til de såkaldte ‘læseskuespil’ (*Lesedrama*, *Buchdrama*), der ofte betragtes som ‘afvigelser fra normen’ og som modsætningen til den ‘ægte dramatik’. Dette refererer også til det såkaldt ‘postdramatiske’ teater, som ifølge teoretikeren Hans-Thies Lehmann opstod i Vesteuropa i sidste fjerdedel af det 20. århundrede. Lehmann forklarer dets fremkomst med den eskalerende krise i det traditionelle ‘dramatiske’ teater. Ikke desto mindre insisterer Lehmann på at fastholde roden ‘drama’ i udtrykket ‘postdramatisk’. Som oversætteren af Lehmanns bog skriver:

“‘Post’ skal her hverken forstås som en epokal kategori eller rent kronologisk som ‘efter’ drama, en ‘glemsel’ af den dramatiske ‘fortid’, men snarere som et brud og et hinsides, der vedbliver at oppebære relationer til drama og på mange måder er en analyse og ‘anamnese’ af drama. At kalde teatret ‘postdramatisk’ indebærer at udsætte det traditionelle forhold mellem teater og drama for en dekonstruktion, der tager højde for de utallige måder, hvorpå relationen løbende er blevet omdannet i samtidens praksis siden 1970’erne. (Jürs-Munby, 2)

Det postdramatiske teater nægter at følge den sproglige teksts regler og opfinder sine egne kompositionsteknikker. Det er i samklang med *Gutenberg-galaksens* afslutning. Ifølge McLuhan bliver de trykte mediers narrativ et princip, der arrangerer begivenhederne i en lineær og temporal rækkefølge, som er kausalt (eller logisk) struktureret og styret af hierarkiet i det materielle og det immaterielle, erstattet af *mosaikkens* og *resonansens princip*. Massemedierne forskubber den tidligere fremherskende lineære-successive perception, presser den ud i periferien og erstatter den med en simultan og multiperspektivisk form for perception. “En mere overfladisk, men samtidig også mere altomfattende perception fortrænger den centrerede, dybere perception, hvis primære forlæg var læsningen af litterære tekster” (Lehmann, 16). Som et udtryk for Gutenberg-periodens afslutning holder teatret op med at være tekstuel og tekstcentrisk.

Det kommer til udtryk i form af “de stilistiske egenskaber ved det postdramatiske teater eller rettere i det postdramatiske teaters brug af tegn” (Lehmann, 82):

“ Det postdramatiske teaters ‘stil’ eller rettere dets palet af stilistiske træk, udviser følgende karakteristiske træk: paratakse [af-hierarkisering af sceniske virkemidler], simultanitet, legen med tegnenes densitet [en æstetisk intention om at skabe plads til en dialektik mellem overflod og mangel, fylde og tomhed], musikalisering, visuel dramaturgi [hvilket ikke er ensbetydende med en rent visuelt organiseret dramaturgi, men blot en dramaturgi, der ikke er underordnet teksten], fysikalitet [kroppen gøres absolut; alle sociale spørgsmål må tage form af et fysisk anliggende], udbrud af det reelle, situation/begivenhed. (Lehmann, 86)

Efter Lehmanns mening er det postdramatiske teater en implementering af det, nogle af de mest legendariske teoretikere og udøvere i det 20. århundredes teater drømte om, for eksempel Jerzy Marian Grotowski og Antonin Artaud, som var betaget af forestillingen om teatrets uafhængighed af og frihed fra litteraturens indflydelse. Samtidig ønskede Grotowski ikke en fundamental adskillelse af de to. Ydermere mente han, at

“ for eksempel et menneske med uindfriede politiske tendenser ofte bliver producer og nyder den magtfølelse, en sådan position giver. Noget sådant har mere end én gang givet anledning til perverse fortolkninger, og producere med et så ekstremt magtbehov har opført stykker, der polemiserer mod myndighederne – deraf de utallige ‘oprørske’ iscenesættelser. Selvfølgelig ønsker en producer at være kreativ. Vedkommende vil derfor – mere eller mindre bevidst – fremme et autonomt teater, der er uafhængigt af den litteratur, produceren blot betragter som rent påskud. (Grotowski, 31)

Det betyder ikke, at det postdramatiske teater fuldstændig afviser teksten, men det postdramatiske teater “omdirigerer vores opmærksomhed fra den dramatiske tekst til den sceniske opførelse som en efemer, performativ erfaring. Følgelig skal opførelsen ikke længere forstås som et værk, men som en proces, en erfaring, der er kendetegnet ved flygtighed og ved at være noget forbigående og enkeltstående, der ikke kan gentages” (Hamburger og Williams, 379). I dette tilfælde ser vi, at det postdramatiske teater som fænomen afspejler den aktuelle situation i tekstforskningen. Nutidige forskere, både inden for litteraturkritik og skrivekunst, giver tekstska-belsen som proces forrang over udkommet og prioriterer den åbne og ufuldstændige tekst højere end den lukkede og fuldstændige tekst, og læserens/beskuers/fortolkerens initiativ højere end forfatterens hensigt.

“ [Dermed] er postdramatisk teater ikke blot en ny form for iscenesættelsestekst – og da slet ikke en ny type teatertekst – men snarere en form for tegnbrug i teatret, der vender op og ned på begge disse teaterniveauer [den sproglige tekst, iscenesættelsesteksten og mise en scène] gennem den strukturelt forandrede karakter af performanceteksten: Den bliver mere nærvær end repræsentation, en mere fælles end kommunikeret erfaring, mere proces end produkt, mere manifestation end betegnelse, mere energi og impuls end information. (Lehmann, 85)

Teatret bryder også fri af sin eurocentrisme og knytter i stedet bånd til asiatiske former for scenekunst. Til en vis grad indikerer denne proces, at teatret bevæger sig tilbage til sine rødder (ritualer og mysteriespil). Denne tilgang til teatret vidner om, at man inden for samtidskunsten og i nutidens verden blev træt af at se sig selv som konform, tilbørlig, konventionel og velorganiseret.

Den dramatiske teksts og performancetekstens ontologi

Det postdramatiske teaters eksistens gør forholdet mellem den dramatiske tekst og opførelsteksten højaktuelt. I hvilken udstrækning er de autonome og gensidigt uundværlige?

Vi har her at gøre med et dialektisk forhold mellem to typer tekst. Metodologisk set burde dette forhold studeres i et ontologisk perspektiv. Det er ikke nogen ny tilgang. Siden oldtiden har ethvert tekststudium taget udgangspunkt i en klassifikation af teksterne baseret på deres forhold til virkeligheden. Tekster kunne slet ikke tænkes uden eller uden for virkelighedsrelationen.

Definitionen på kunst (og litteratur) i Aristoteles' *Poetikken*, hvor det betragtes som mimesis eller imitation af virkeligheden, er blevet en klassisk formel. "Epos-digtning og tragediedigtning såvel som komedien, dithyrambedigtekunsten og det meste musik for fløjte eller kithara er alle sammen, taget som helhed, former for efterlignen. Men de adskiller sig i tre henseender fra hinanden, nemlig ved at efterligne enten med forskellige midler eller noget forskelligt eller på forskellig vis og netop ikke på samme måde" (Aristoteles, 59).

Teorien om mimesis er imidlertid begrænset af rammerne for den traditionelle metafysik, som (i tråd med den almindeligt udbredte antagelse) opfatter virkelighed som lig med noget faktisk eksisterende. Nutidens filosoffer har lanceret ideen om polyonticitet, som antager, at virkeligheder, i udgangspunktet, er sammensatte og mangfoldige. I modsætning til aktualitetsbegrebet er virkelighedsbegrebet ikke specielt optaget af hverken eksistensen af nogen virkelighed eller visheden og ubetingetheden af denne eksistens. "Virkelighed kommer i spil, når man ikke så meget spørger til eksistensen af en bestemt verden (kunstnerisk, religiøs eller esoterisk), men snarere om denne verdens særlige kendetegn, hvorved den adskiller sig fra andre verdener" (Rozin, 65). Lotman skriver: "Kunst er det mest udviklede domæne af betinget virkelighed" (Lotman, 43).

Spørgsmålet om en ontologisk skellen mellem aktualitet og den betingethed, der er defineret ved ontologiske, semiotiske eller psykologiske afgrænsninger, som adskiller virkeligheder fra hinanden, er spørgsmålet om en enkeltpersons egen-position over sin væren. *Egen-positionen* er den måde, hvorpå den enkelte eksisterer i relation til virkeligheden eller, rettere, den er vedkommendes bevidsthed om denne eksistens og holdning til sig selv og andre: Jeg-udsagnet og jeg'et i udsagnet er subjektive former for selvets autorepræsentation (den talendes 'jeg') i teksten og sproget. En enkeltperson kan kun optræde som *sig selv* over for den betingede verden som en Iagttager, på en forholdsvis distanceret måde. "Den aktuelle virkelighed bliver virkelig, når vi er involveret i den som en Del-tager, der indgår direkte i begivenheder eller direkte betragter dem (dvs. per-

sonligt og ikke indirekte eller på afstand, f.eks. via kommunikationsmedier)” (Gilyazova, 198).

I den forstand kan man ikke sætte lighedstegn mellem den passive modalitet og Iagttagers-positionen. Ligeledes er den aktive modalitet ikke identisk med Deltager-positionen. Mere end noget andet giver teatret mulighed for at udvikle så usædvanlige positioner som tilskueren som aktiv Iagttagers eller passiv Deltager. Disse positioner er særligt tydelige i eksperimentelle teateropførelser som for eksempel hos Brecht, Artaud eller Grotowski og til en vis grad Peter Brook (med alle de forskelle, der i øvrigt er mellem dem). Ud fra sine erfaringer som instruktør når Grotowski frem til en konklusion, som umiddelbart kan lyde absurd: Det er ved at sætte tilskueren på afstand, i en position som passiv Iagttagers, at man giver ham eller hende mulighed for at deltage og opdage tilskuerens ældgamle hverv – at være vidne.

“ Det sande vidnes funktion er at holde en vis afstand. Det indebærer at undlade at gribe ind med sin egen lille rolle, med sit egen selvhævdende ‘mig også’. At være vidne er derimod ikke at glemme. Man må ikke glemme”. [I den anden yderlighed:] “Hvis vi ønsker at lade tilskueren omsluttet af den sceniske handling, af det – for nu at sige det på den måde – rigide skuespilsprogram, hvis vi ønsker at give tilskuerne en følelse af at være distance-ret eller ‘afkoblet’ fra skuespillerne eller, endnu bedre, hvis vi ønsker at påtvinge dem den følelse, så bør de blandes sammen med skuespillerne. (Grotowski, 21)

Grotowski advarer mod fristelsen til at opnå direkte involvering af tilskuerne, hvilket er meget trendy blandt instruktører på eksperimentalteater, på en hurtig og letkøbt måde, nemlig ved at gribe tilbage til det inferiøre formats instinkter, ligesom når man gør forestillinger ‘publikumsvenlige’ gennem laveste fællesnævner (boksekampe, tyrefægtning, trivialteater).

Men traditionelle teaterformer tillader tilskueren at lege med sin identitet og selvopfattelse. Egen-positionen afhænger af, *hvilken side* af virkeligheden subjektet ‘er placeret’ på: inden for eller uden for dens ontologiske dimension markeret af de respektive afgrænsninger. Vi kan således specificere formålet med afgrænsningerne: De fungerer som ontologiske kendetegn, der demarkerer og adskiller to verdener – aktuel og betinget. Afgrænsninger fungerer som et ontologisk kriterium – for *den betingede verden*, de rummer. *Den aktuelle verden* har ingen afgrænsninger. De ontologiske afgrænsninger tilhører ofte ikke verden uden for dem selv, idet de udgør en iboende del af den virkelighed, de adskiller fra.² Begivenhedernes ontologiske afgrænsninger er ikke altid klare eller kontekstuel forstået. Tag for eksempel råbet om ‘Brand!’ i et teater. Er det en replik fra stykket på scenen (betingethed) eller en advarsel om en faktisk trussel (aktuel virkelighed)?

“ I dag er det at lege med det virkelige blevet en udbredt praksis inden for det nye teater – oftest ikke som en umiddelbart politisk provokation, men som en scenisk tematisering af teatret – og dermed af etikens rolle deri. Når fisk dør på en scene, eller frøer (tilsyneladende) bliver kvast, eller når der bevidst skabes uvished om, hvorvidt en skuespiller rent

faktisk bliver torteret med elektriske stød for øjnene af publikum (som det var tilfældet i Fabres *Who Speaks My Thoughts?*), vil publikum muligvis reagere på det som et reelt, moralsk uacceptabelt optrin. (Lehmann, 103)

Fischer-Lichte giver sit eget billede på det at lege med virkeligheden, om end det i hendes eksempel er kunstneren, der udsætter sig selv (og ikke nogen andre) for fysisk tortur: "Gennem sin performance skabte Abramovi en situation, hvor publikum var udspændt mellem kunstens og hverdagslivets normer og regler, mellem æstetiske og etiske imperativer" (Fischer-Lichte 2008, 12). Hvor de ontologiske afgrænsninger gør det fysisk umuligt for den enkelte at blive involveret (i hvert fald hypotetisk) i virkelige begivenheder i det fysisk-sensoriske aspekt af den virkelighed, da gør de funktionelle afgrænsninger det umuligt (og forkert) at have nogen direkte indblanding i virkelige begivenheder eller, ikke mindst, på nogen måde at indgå i konstitueringen af begivenhederne i den virkelighed.

Overlappet mellem funktionel åbenhed og ontologisk åbenhed karakteriseret som et fravær af afgrænsninger er kendetegnende for aktuel virkelighed. Hvis ontologiske og/eller funktionelle aspekter er lukkede, har vi at gøre med betinget virkelighed; hvis begge aspekter er lukkede, så taler man om lukket betinget virkelighed; hvis kun ét af disse aspekter er lukket, mens det andet forbliver åbent, har vi at gøre med åben betinget, men ikke aktuel virkelighed. Den funktionelle åbenhed udvirker en feedback-effekt og (i tilfælde af den aktuelle, ikke designede, modtager) tovejs-kommunikation, om end deltagerne er adskilt fra hinanden gennem video/audio-mediering og er placeret på forskellige sider af det ontologiske skel.

Den funktionelle betingethed skaber et fundamentalt nyt mønster af interaktion med virkeligheden: I og med at den er interaktiv, åbner den de ontologiske afgrænsninger uden at eliminere dem; alternativt lukker den ontologisk åbne virkeligheder og hjælper dermed den enkelte til at distancere sig fra begivenheden. De funktionelle afgrænsningers åbenhed er altafgørende, fordi det gør det muligt at se endda i sig selv betingede virkeligheder som åbne (om end ikke ontologisk, i modsætning til den aktuelle virkelighed). I den sammenhæng kan lukkede, betingede virkeligheder referere til virkeligheder i film, billeder og bøger. Eksemplerne på åbne virkeligheder indbefatter virkeligheder af mental aktivitet, nemlig de virkeligheder, der falder uden for hverdagslivets rutiner: borderline-mentaltilstande, ændrede bevidsthedstilstande, virkelighederne i spil, drillelege og forestillinger. 'Mellemzone'-virkeligheder er repræsenteret ved virtual realities i computerspil, kommunikation på sociale medier, direkte tv-udsendelser indbefattet dialog med publikum (enhver form for interaktiv filmkunst). Ontologisk tilhører de gruppen af lukkede, betingede virkeligheder, om end de funktionelt kan karakteriseres som åbne virkeligheder, idet feedback tillader publikum at gribe ind i begivenhederne og 'gennemtrænge' virkeligheden, hvilket ofte resulterer i direkte konstituering af begivenheder i ovennævnte virkelighed.

Samtidig, til trods for den ontologiske åbenhed, er spilvirkeligheden af sport eller cirkus såvel som det klassiske teaters scenevirkelighed typisk funktionelt lukket, fordi den ikke tillader nogen indblanding (hverken intentionel eller ikke-intentionel) fra publikums side, da det betragtes som (kunstnerisk) forkert. I teatret skal

publikums reaktion skabe atmosfære i salen uden at brede sig til scenen eller bryde op i handlingen. En anden tilgang kommer til udtryk i “udviklingen af teaterkunsten fra 1960’ernes performancekultur til de forskellige fortolkninger af det ‘rituelle teater’ (Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba)” (Fischer-Lichte 2004, 66).

Her kan vi drage en mellemkonklusion, hvad angår den ontologiske forskel mellem den dramatiske tekst som ontologisk og funktionelt lukket, betinget virkelighed og performanceteksten, som er ontologisk åben, men funktionelt lukket. Den dramatiske tekst som betinget virkelighed er åben, mens forfatteren skriver den, og lukker sig, når forfatteren er færdig med at skrive. Dette syn på lukket virkelighed svarer til Fischer-Lichtes begreb om et artefakt af kunstværket.

“ Kunstneren, subjekt 1, skaber et distinkt, fast og overførligt artefakt, der eksisterer uafhængigt af sin skaber. Den betingethed tillader beskueren, subjekt 2, at gøre den til genstand for sin perception og fortolkning. Det faste og overførlige artefakt, dvs. kunstværkets karakter af et objekt, sikrer, at beskueren kan undersøge den gentagne gange, løbende opdage nye strukturelle elementer og tilskrive den forskellige betydninger. (Fischer-Lichte 2008, 17)

Hvad performanceteksten angår, er dens åbenhed en følge af dens dynamiske væsen, dens enestående karakter, dens uforudsigelighed og ikke dens ikke-reproducerbarhed (straks opførelsen båndes eller lagres på noget andet fysisk medie, forvandles den til en lukket tekst). “Her sker det kreative arbejde og perceptionen samtidig; opførelsens integritet forsvinder, når den er slut, så den vil kunne træde frem igen i morgen, men i en anden kapacitet, og slår over i ‘sin anden’ (Hegel)” (Prazdnikov, 19).

Eisenstein hæftede sig ved den ontologiske svaghed af ontologisk lukkede virkeligheder (i dette tilfælde af en filmisk tekst) sammenlignet med den ontologisk åbne performancetekst:

“ Inden for film har vi grundlæggende ikke at gøre med en begivenhed, men med et billede af en begivenhed. Hvis en begivenhed filmes i én synsvinkel, vil resultatet altid være en afbildning af præcis det og ikke en perception af begivenheden, som vil kunne få beskueren til at opleve den sympatisk. I teatret derimod, trods dets konventionalitet og relativitet, vil der altid udfolde sig en fysisk virkelig begivenhed for beskueren. Skuespillerne er rigtige mennesker, ikke skygger; stemmerne, selvom de er skuespillerstemmer, hævder at være stemmerne af de personfigurer, der personificeres; deres handlinger er ægte handlinger. Sådan er det ikke i filmkunsten: Her er der ingen fysisk virkelighed, kun den grå skygge af dens afspejling. (Eisenstein, 133-134)

I dette tilfælde indsnævrer Eisenstein faktisk betingetheden til dets ontologiske version. Samtidig er teatrets sceniske virkelighed et spektakulært og ontologisk paradoksalt eksempel på, at begivenhedernes fysisk eksisterende virkelighed ikke er en aktuel virkelighed: Den fysisk reelle begivenhed udspilles i et *kunstnerisk betinget narrativ* om begivenheden. På scenen bruges tingenes og menneskenes aktualitet som et udtryksplan, der er sekundært i forhold til betingetheden af indholdsvirke-

ligheden og således næsten sidestillet med den fysiske og sensoriske udtrykssubstans i reelt betingede virkeligheder som bøger, malerier og film.

Selv mennesker (skuespillere) er kun tegn for tegn, idet

“ skuespilleren ikke helt kan identificere sig med Hamlet, fordi han ikke ved, hvem Hamlet egentlig er. Han vil altid forblive delvist sig selv, hvilket betyder, at hans krop, hans følelser og hans sind fungerer analogt og derved sætter ham i stand til at repræsentere, hvad han ikke er. Denne dualitet gør det muligt for ham at tilbyde en særlig legemliggørelse af, hvad Hamlet kunne være. For at kunne fremstille den bestemte form af en uvirkelig personfigur må skuespilleren tillade sin egen virkelighed at udviskes. (Iser, 210)

På den anden side antager performanceteorier, at personen på scenen bør 'være' (være sig selv) snarere end 'betegne' (være tegnet for en personfigur). Denne lighed mellem performance og det sceniske værk får teatret til at miste sit særkende som en kunstart, der repræsenterer betinget virkelighed. N. Pesochinsky bemærker imidlertid med rette, at "det måske i morgen vil vise sig, at grænsen mellem teater og ikke-teater smelter sammen med grænsen mellem kunst og ikke-kunst" (Pesochinsky, 108).

Ulighederne mellem den fysiske virkelighed af film- eller teaterbegivenheder og den aktuelle virkelighed giver større klarhed til begrebet om selvet,³ som betyder selvrepræsentation frem for repræsentation af en personfigur (når den talendes 'jeg' betyder det 'jeg,' der taler (personfiguren) og ikke omvendt, som det er i normal tale). Der ligger en iboende forskel mellem den sceniske (betingede) virkelighed og et show (gladiator kampe, tyrefægtning, cirkusforestillinger etc.), hvor indholdet altid er naturligt og aldrig betinget. Showet udøver ikke en tegnfunktion, da det kun repræsenterer sig selv, og selv hvis det er et 'billede', er det et billede af sig selv. Beskueren har naturlige, ikke betingede følelser om showets naturlige begivenheder. Beskueren indtager den passive iagttagers position, idet denne trods alle sine følelser (som stiger i intensitet i takt med handlingens faremoment) aldrig vil kunne og have lyst til at påvirke den handling, der udspiller sig i arenaen.

For teatrets vedkommende vil det, der sker på scenen, kun *afbilde* og *repræsentere* en bestemt handling, men ikke handlingen selv. "Teatrets tegn kan fungere som *tegn for tegn*: Frasen sagt af Skuespiller A betyder frasen sagt Personfigur X; Skuespiller A's gestik betyder Personfigur X's gestik; A's beklædning betyder X's beklædning". (Fischer-Lichte 2004, 68). Selv i Tjekhovs eller Stanislavskijs teater, som er fokuseret på 'naturlighed', skal skuespillet repræsentere hverdagslivets adfærd, ikke kopiere den. Teatret må overdrive livet, så man ikke fejlopfatter det som identisk med livet, hvilket indimellem sker for børn eller uforberedte voksne eller endda erfarne folk, når teatret rykker uden for teaterbygningen. Det kan forklare, hvorfor rollespil og spilopper er så effektive. Scenens uigennemtrængelighed er ikke ontologisk af karakter; den er funktionel og har kunstnerisk betydning (hvilket opnås gennem almindeligt anvendte konventioner, der kræver nærmere undersøgelse).

“ Selvom teatret har en række konventionaliserede opbrud i sin lukning (sidebemærkninger, direkte publikumshenvendelser), skal stykket på scenen forstås som diegese af en særskilt og ‘indrammet’ virkelighed, som er styret af sine egne love og af en indre sammenhæng i sine bestanddele, og som er fremhævet på baggrund af sit miljø som en særskilt ‘fiktiv’ virkelighed. [...] Det var ikke noget, der gjaldt særskilt i Lessings tid, at beskuerne opfattede maksimerne udtalt på scenen som instruktive forskrifter for deres egen gøren og laden. Ikke desto mindre bestod den kunstneriske opgave i at integrere alt dette i det fiktive kosmos så upåfaldende som muligt, så henvendelsen til det virkelige publikum og talen uden for stykket ikke ville påkalde sig opmærksomhed som et forstyrrende element. I den henseende kan man drage en parallel mellem dramaet i teatret og rammen om et billede, der lukker billedet af over for omverdenen og samtidig skaber en indre sammenhæng. Den kategoriske forskel – og dermed også den systematiske virtualitet af opbrydningen af rammen i teatret – ligger imidlertid i det faktum, at sidstnævnte, i modsætning til det indrammede billede (eller den færdige film eller den skrevne fortælling), foregår *in actu*. (Lehmann, 100)

Eftersom den sceniske virkelighed, i modsætning til andre virkeligheder (litteratur, film, virtual reality), ikke har nogen ontologiske afgrænsninger, vil den altid fremhæve kunstneriske afgrænsninger. Disse afgrænsninger kommer ofte til udtryk i form af en kontinuerlig leg, der indebærer at sætte og fjerne funktionelle grænser: Kunstnerisk virke lukker funktionelt den ontologisk åbne virkelighed og forårsager dermed den fysisk objektive virkeligheds overgang til den kunstnerisk betingede virkelighed. Vi kan iagttage denne proces i teatret. Samme proces differentierer teatervirkeligheden fra udadtil lignende og genetisk forudgående virkeligheder af shows, mysterier og rituelle handlinger med ganske homogen ontologi og uden den dialektiske dualitet, der kendetegner teatrets betingethed-aktualitet.

Denne form for kunstnerisk betingethed indebærer ikke blot en position af ‘udenfor-hed’ (ligesom den funktionelle standard-betingethed), men en *involveret udenforhed* i relation til det, der sker i virkeligheden og/eller i et menneske og dets handlinger. Denne involverede udenfor-hed er, ifølge Bakhtin, kernen i kunstnerisk virke. Sagt på en anden måde: Denne involverede udenforhed/desinteresse (‘målrettet uden mål’ hos Kant) danner en æstetisk påskønnelse af perceptionens objekt.

Brechts episke teater

Brecht, en førende kritiker af det naturalistiske (aristoteliske) teater, havde modet til at punktere illusionen om, at scenisk opførelse er mere realistisk, end det rent faktisk er, hvilket opnås gennem en *fremhævelse* af selvdiskrepansen mellem skuespiller og personfigur: Skuespilleren foregiver ikke at være den person, han ikke er. “Ikke noget øjeblik lader han det komme så vidt, at han er fuldkommen forvandlet til figur, han fremstiller” (Brecht 1949/1964, 129)

Efter Brechts mening vil det kun kunne gavne teatret ikke længere at skamme sig over sin betingethed. Brecht bruger den såkaldte fremmedgørelseseffekt. Fremmedgørelsen slører ikke betingetheden af den sceniske opførelse, men snar-

rere fremhæver den forsætligt gennem forskellige formelle (tekniske) og materielle metoder: Ved at gøre det fortrolige fremmed eller ved vælge en ukonventionel handlingslokation⁴ eller foretage sceneskift for øjnene af publikum osv. Alt dette kombineret med scenografiens og iscenesættelsens 'naive' lakonisme havde til formål at afholde publikum fra at blive følelsesmæssigt engagerede i opførelsen og i stedet fokusere deres opmærksomhed på den underliggende dagsorden frem for udfoldelsen af plottet.

Det frisætter scenevirkelighedens kraft, når der ikke længere gøres forsøg på at foregive, at opførelsen er rigtigt liv taget på fersk gerning, og det kan ifølge Brecht bruges til at indfri mere presserende målsætninger. "Det er formålet med V-effekten [fremmedgørelseseffekten efter det tyske *Verfremdung*] at forlene den sociale gestus, der ligger bag alle tildragelser, med en fremmedhed. Ved den sociale gestus skal her forstås det mimetiske og gestiske udtryk for de sociale relationer, som menneskene i en bestemt epoke står i til hinanden" (Brecht, 95)

Sjklovskijs begreb om mærkværdiggørelse minder om det efterfølgende begreb om fremmedgørelseseffekt. For at undgå forvirring bør vi differentiere mellem de to indbyrdes forbundne betydninger af ordet 'mærkværdiggørelse': Den snævre betydning af et specifikt kunstnerisk *virkemiddel* med afvigelse fra de semantiske mønstre, og den bredere betydning, hvor ordet forstås som et universelt, underliggende kunstnerisk *princip*. Man kan sige, at mærkværdiggørelsesprincippet (og dets indsnævring til mærkværdiggørende/fremmedgørende virkemidler) er en legemliggørelse af Iagttagerens subjektposition, som har en mærkværdiggørende (fremmedgørende) tilgang til virkeligheden, der forvandler den til betinget virkelighed. Ved at forvandle briller (betingethed) fra et middel til virkelighedsperception til en genstand for undersøgelse giver dette princip klarhed til betingetheden (tegn og social konventionalitet) mellem os og virkeligheden (af teksten eller det aktuelle liv).

Mærkværdiggørelsesbegrebet beskrives som følger af Paramonov:

“Lad mig anføre, at mærkværdiggørelse, som defineret af Sjklovskij, der udviklede begrebet, er et virkemiddel, hvormed man skifter mellem semantiske niveauer eller, sagt på en anden måde, betydninger af objektet: Objektet ses ikke i sin kulturelle funktion, men i sin fysiske sammensætnings perspektiv. Den semiotiske terminologi definerer det som eliminering af tegnet. Der kan være tale om degradering, dvs. at reducere noget i værdi og betydning. For eksempel kan en balletforestilling beskrives, ikke som en meningsfuld scenisk opførelse, men som en sekvens af uforståelige kropsbevægelser foretaget af mænd og kvinder i spraglede kostumer. Det var sådan, Natasha Rostova opfattede balletforestillingen, hun overværede i *Krig og fred*. (Paramonov, 76)

Trods lighederne mellem dem fungerer mærkværdiggørelsesbegrebet altså på to forskellige måder: dels gennem intensivering og tilsigtet eksponering af begivenhedernes betingethed, og dels gennem eliminering af den semiotiske komponent, når dens funktion afsløres af den tilsigtede (eller uafvidende utilsigtede) eliminering af betingeheden: De begivenheder, der finder sted på scenen, mister deres betydning uden denne. Til en vis grad leder den anden tilgang tankerne hen på tegnarbejdet i det såkaldte konkrete teater.

“ Her bør vi nævne det konkrete teater. Ligesom Theo van Doesburg og Kandinsky foretrak udtrykket ‘konkret maleri’ eller ‘konkret kunst’ frem for den almindelig udbredte betegnelse ‘abstrakt kunst’, fordi det positivt fremhæver den umiddelbart synlige konkrete karakter af farve, streg og overflade i stedet for (negativt) at referere til det ikke-repræsentationelle, på samme måde skal den ikke-mimetiske, men formelle struktur eller de formalistiske aspekter af det postdramatiske teater forstås som ‘konkret teater’. For her afslører teatret sig selv som en form for kunst i rum, i tid, med menneskekroppe og generelt med alle virkemidlerne indbefattet i hele kunstværket, ganske som i maleriet farve, overflade, taktil struktur og materialitet kan blive genstande for selvstændig æstetisk erfaring. (Lehmann, 98)

I begge tilfælde har vi at gøre med overdreven fremhævelse af en enkelt bestanddel af tegnet: enten af indholdet – og så må vi forholde os til forskydningen i retning af betingethed – eller af formen – hvilket indebærer forskydning i retning af meningsløs, asemiotisk ‘naturtro’ lighed, som får os til at se pletter i billeder og tekster eller meningsløs gestik og kropsbevægelser i teateropførelser, som igen fører til en eliminering af tegnet som sådan. Men uanset hvordan tegnet (eller rettere systemet af tegn og betegnede) håndteres af disse to tilgange, har de samme mål og samme resultat: Mærkværdiggørelse reducerer ikke naturtro lighed til betingethed; tværtimod det genoplever fænomener og ting, der er blevet reduceret gennem vores automatiserede perception. “‘V-effekten’ består i at forvandle det objekt, man skal bevidstgøres om, som man skal have sin opmærksomhed henledt på, fra noget almindeligt, fortroligt og umiddelbart tilgængeligt til noget sælsomt, påfaldende og uventet. Hvad der er indlysende gøres i en vis forstand uforståeligt, men kun for at det nu kan gøres meget lettere at forstå” (supplerende note til Brecht 1960).

Mærkværdiggørelse gennem eksponering af konventionelle holdninger i daglig sprogbrug giver ordet nyt liv ved at intensivere dets oprindelige billedbærende kapacitet. Ved at ændre og forvrænge perceptionen kan vi afsløre det ikke-indlysende ved det erfarede såvel som den eksisterende verdens flerdimensionalitet og karakter af mange verdener-i-verden. Når det ikke overdrives og forvrænges, er det tilvante (og i sin kerne betingede) så naturligt, at det virker ægte og sandt, kun påkalder sig opmærksomhed efter det er blevet forvrænget for at gøre det mere usædvanligt og mere synligt – ganske som man først bliver opmærksom på sin vejtrækning, når man får åndedrætsbesvær.

I lighed med den involveringseffekt, der ligger til grund for effektiviteten af virtuel eller immersiv virkelighed, bygger fremmedgørelse/mærkværdiggørelse-effekter på en inversion eller eliminering af dikotomierne mellem meningsfuld og meningsløs. I den ‘naturlige indstillings’ perspektiv, som er overensstemmende med hverdagslivets praktiske tilgang til verden, adskiller disse dikotomier den presserende aktuelle virkelighed og den betingede virkelighed fra hinanden. En sådan inversion af dikotomierne mellem meningsfuld og meningsløs kommer fint udtryk hos hjemmegående, der er mere optaget af de seneste drejninger og forviklinger i sæbeoperaerne end i problemerne i deres eget liv, og et måske endnu bedre eksempel er de mennesker, der er blevet afhængige af at opholde sig i virtuelle virkeligheder.

Vi har at gøre med effekter, som ved hjælp af den iboende ikke-aktuelle betingethed af en tekst er i stand til skabe deres egen 'aktualitet', som ofte overgår hverdagslivet, ikke kun og ikke primært ved at bruge besnærende illusionsmetoder, men tværtimod ved at bekæmpe enhver for mulighed for deres fremkomst. Disse effekter gør det muligt for teksten at opnå en 'semiotisk non-transparens', hvori tegnet går fra at være aktør til at være objekt og forvandles til "*noget, man ser på*", snarere end "*noget, man ser gennem*" (Ricœur, 446), og hjælper dermed tekstens betingede virkelighed til at forvandle sig til en selvberørende *metaforisk* verden.

Selvom mærkværdiggørelses/fremmedgørelseseffekter er samstemmende med involveringseffekten for så vidt interessetilskyndelsen angår, har de et andet formål: Involvering gør det lettere at *acceptere* begivenhederne, *som de er*; det vækker tillid, som ofte udvikler sig til selvbedrag; fremmedgørelse har derimod til formål at eksponere, udfordre, kritisere og endelig bekæmpe og forandre begivenhederne eller rettere den utidssvarende perception af dem. På en måde udgør disse effekter en semiotisk manifestation af funktionel betingethed.

Mærkværdiggørelses/fremmedgørelseseffekter er overensstemmende med *funktionel lukkethed*, som tillader subjektet at indtage en position af 'udenfor-hed' i relation til begivenhederne – den position, der gør det muligt at afsløre og eksponere den betingede og mytologiske karakter af den eksisterende sociale og politiske aktuelle virkelighed (ifølge Barthes' teori). Hvor det primitive samfunds traditionelle myter, som vist af Lévi-Strauss og Meletinskii, udviklede grundlæggende kulturelle oppositioner for at afklare de modsigelser, kulturen selv affødte, da har samtidens myter derimod til formål, ikke at eliminere, men at naturalisere disse. Derfor er den centrale målsætning for Brechts episke teater, hvortil han opfandt alle sine nyskabende teknikker, ikke blot at distancere publikum fra de begivenheder, der udfoldede sig på scenen, så de kun anskue dem kritisk, men også at lære dem at problematisere den verden, de lever i. Derudover skulle de imidlertid også tilskyndes til at tage aktiv del i det virkelige liv – for ifølge Brecht (og her overfører han Marx' tanker om filosofiens anvendelighed til teatret) er teatret ikke et spejl, man holder op foran virkeligheden, men en hammer, man bruger til at forme den.

Involveringseffekten svarer til dens *funktionelle åbenhed*; den har til formål at hensætte os i tekstens betingede virkelighed og få os til at sympatisere med den, som om den var rigtig virkelighed af kød og blod, men samtidig fastholde begivenhederne i sig selv (ontologisk eller kunstnerisk) betingede væsen. Involveringseffektens væsentligste eksponent og teoretiker i teatret var Stanislavskij, hvis begreb om det 'psykologiske' teater (empatiens teater) var baseret på Diderots modsætning mellem empatiens kunst og repræsentationens kunst. Stanislavskij og hans følgere afkrævede skuespillerne en komplet erfaring af rollen, mental og fysisk integrering i det skabte billede. Brechts episke teater er baseret på en afvisning af involveringseffekten.

Brecht sagde sådan i en tale til et studenterteater i Stockholm i maj 1939:

“Hvis samspillet mellem scene og publikum skulle foregå på grundlag af sympatisk forståelse, skulle tilskueren på et givet tidspunkt kun kunne have set lige så meget som den helt, hvormed beskueren var forbundet i sympatisk forståelse. Og over for specifikke optrin på scenen ville beskueren kun kunne reagere med de følelsesmæssige responser, der var

mulige inden for rammerne af 'atmosfæren' på scenen. Beskuernes iagttagelser, følelser og perceptioner ville være identiske med dem, der styrede personfigurerne på scenen. (Brecht, 12)

Brecht brugte Shakespeares *King Lear* til at demonstrere involveringseffektens tve-tydighed og manipulerbarhed: En talentfuld skuespiller fik med sikkerhed publi- kum til at have de samme følelser, som personfiguren repræsenterede. Er sådanne følelser altid rigtige, retfærdige og berettigede? spurgte Brecht: "Skal vor tids be- trakter dele Lears vrede og bifalde den og samtidig sympatisere med pryglingen af tjeneren udført på Lears ordre?" (Brecht, 13). Efter Brechts mening er det kun fremmedgørelsesmetoden, der sætter publikum i stand til at bryde involveringens fortryllelse og kaste et uhildet blik på personfigurerens følelser og handlinger.

På den anden side benytter Brecht, som instruktør, sig gerne af Stanislavskijs metoder⁵ og ser hovedforskellen i de ideologiske intentioner, i det 'overgribende formål', der styrer iscenesættelsen af stykket. Denne opgave inspirerede ham til at indføre fremmedgørelseseffekten (*Verfremdungseffekt*). Han tilbød også en ned- brydning af den 'fjerde væg' (der fungerer som den ontologiske afgrænsning, der er fraværende i teatret); han forsøgte at overvinde konfrontationen mellem episk lyrik og tragedie, som kan spores tilbage til Aristoteles' poetik. I forlængelse af op- lysningsteoretikere (Goethe og Schiller (*Über epische und dramatische Dichtung*), Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*) og til en vis grad Diderot (*Paradoxe sur le comédien*)), som antog, at epik og drama kunne kombineres, mente han, at det var nødvendigt at overvinde radikaliteten af Aristoteles' position baseret på antagelsen om deres grundlæggende forskellighed⁶ (jf. Figur 17).

Figur 1. Forholdet mellem epik og drama som litterære genrer

	EPISK TEATER	DRAMATISK TEATER
Material	Ord Udsagn	Handling Ordet bliver til handling; en replik kan ændre handlingsfor- løbet. Undtagelse: Tjekhov
Grundlag	Fortælling <i>Episk</i> ('informerende') <i>fortæl- ling</i>	Iscenesat karakter <i>Scenisk repræsentation</i> opført i personfigurens perspektiv

	EPISK TEATER	DRAMATISK TEATER
Talestrukturer	<i>Invariants af talestrukturen som en kombination af den repræsenterende tale (fortællerens eller historiefortællerens såkaldte 'forfatterstemme') og den repræsenterede tale</i>	Udsagn er generelt personfigurerens repræsenterede ('objekt') tale
Forholdet mellem udenfor og indenfor	Adgang til personfigurerens indre verden er åben inden for ubegrænset fokalisering, når fortællingen præsenteres i den alvidende fortællers perspektiv, og inden for intern fokalisering, når fortællingen præsenteres i en personfigurs perspektiv (jf. Genette, s. 189-206). Ekstern fokalisering, når fortællingen præsenteres i en uvildig fortællers perspektiv, som ikke har adgang til personfigurens indre, og som på grund af sin ekstreme uvildighed fører til dramaets dominans i teksten	Det ydres primat over det indre og <i>standardens</i> (gentagne adfærdsformer) primat over det enkeltstående. Personfigurerens indre verden manifesteres gennem ydre handlinger. Deraf den etablerede betingethed: Sidebemærkninger angivelig ikke hørt af de øvrige personfigurer, men kun af publikum
Udfoldelse af teksten	<i>Retardering er centralt. Undtagelser:</i> Detektivskuespil, hvor spændings-element kræver betydelig dramatisering og teatralisering	Spændingsspring og følgelig det endelige klimaks. Undtagelse: <i>Hamlet</i> af Shakespeare
Konfliktens kerne	Konflikten stammer ikke fra konfrontation mellem kræfter i verden, men fra menneskelige positioner, som følger af den enkeltes selvdefinering i forhold til eksisterende verdenskræfter	Konflikten forårsages af karambolage mellem personfigurerens positioner som følge af deres selvdefinering i forhold til de konfronterende verdenskræfter Kaos og Orden
Tid	Den tidlige afstand mellem den begivenhed, der fortælles om, og fortællingens egen begivenhed: Den betingede tid i lytter/læserens erfaring af fortællingen kommer altid <i>bagefter</i> tiden af den begivenhed, der finder sted i personfigurens rigtige liv	Begge begivenheder og begge virkeligheder – af personfiguren og læser-beskueren – er sammenfaldende i nuet ('aktuel empati') af den dramatiske handling og empatien: Deres konvergenspunkt er dramaets katastrofe og dets katarsis

Brecht delte også Schiller og Goethes forestillinger om behovet for at dæmpe tragedie/dramaets emotionelle indvirkning, som ifølge Aristoteles var afgørende for opnåelsen af katarsis. Kun med en afdæmpning kan man opnå den balancerede, rationelle, intellektuelle og dermed kritiske perception af begivenhederne på scenen. Teatret må overbevise snarere end bilde ind.

Sidenhen gik han væk fra tanken om et episk dramaværk og arbejdede nu med ideen om et episk teater. De følgende metoder blev anvendt: Forfatterens involvering i stykket, "løbende vibration mellem første og tredje person" (Barboy 1988, 110-111), brug af musik og sange til at fortolke og bedømme handlingen (i lighed med antikkens kor), afvisning af katarsis og arbejde med at få den sceniske tid til at overvinde sin ontologisk determinerede 'realisme' gennem en "særegen afstand mellem dramatikerens, personfigurerens og tilskuernes tid" (Malyutina, 33). Betegnelsen for dette teater (som dog efterhånden irriterede ham ved sin manglende præcision) fanger ideen om at kombinere det episke narrativ med dramatisk handling.

Teorien om det episke teater havde gennemgribende indvirkning på instruktør-fornyere fra 1940'erne og frem til 1970'erne, deriblandt Strehler, Brook, Lyubimov m.fl. Den inspirerede til udvikling af nye teaterteorier og instruktions-systemer. De to tendenser blev klarere – tendensen til syntese eller polarisering af teater og liv, opførelse og empati, krop og sind, bogstavelighed og symbolisme, abstrakt og konkret, tilfældigt forekommende og fantasmagori, religionens åndelige praksis og teatrets fysiske praksis (jf. Brooks eksperimenter), epik og drama, litteratur og teater. Konfrontationen mellem modsatrettede tendenser i teatrets refleksion og praksis blev mere udtalt og intens: mellem det 'Rige' og det 'Fattige' teater (jf. Grotowski), naivt og sofistikeret, naturligt og kunstigt; klarhed og absurditet (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Sławomir Mrożek, Tom Stoppard og Friedrich Dürrenmatt); ideen om performanceteksten og ideen om teaterhandlingen; fremmedgørelse (Brecht) og den 'stærke' gestiks spontanitet, 'brutal' erfaring (Artaud).

Lehmann mener med rette, at postdramatik er et naturligt udviklingstrin for Brechts anti-aristoteliske tænkning. Han baserer sit begreb om postdramatik på teaterpraksisser og teoretisk tænkning hos Brecht og Müller, Artaud og Grotowski, Kantor. Forbindelsen mellem den dramatiske tekst og performanceteksten sættes på spil. Men det er ikke uden grund, at "Sarrazac stræber efter at fremhæve, at dramatikken er under fornyelse takket være afkoblingen fra scenen: Frigørelsen af mise en scène fra den dramatiske form⁸ giver faktisk nyt liv til sidstnævnte" (Bouko, 26).

Teatricaliteten mister sine særlige konturer i samtidens refleksion og teaterpraksisser efter Peter Stein, Jerzy Marian Grotowski, Heiner Müller og Robert Wilson. Men den moderne dramaturgi mister ikke terræn. Ikke så få af dens eksponenter (for eksempel Sigarev, Kolyada, Vyrypaev (Rusland) og Joël Pommerat (Frankrig) er aktivt engageret i teaterinstruktion – og det er således for tidligt at begynde at tale om den tabte forbindelse mellem litteratur og teater.

Selv postdramatisk teori er, til trods for Jean-Pierre Sarrazacs radikale synspunkt, ikke en 'aflivning' af dramatikken, men en refleksion over en naturlig

transformation af dramatikken, som ikke ønsker at lade sig begrænse af de rammer, Aristoteles opstillede. Det handler snarere om muligvis at kunne åbne nye horisonter for dramatikken. Men vi har endnu ikke afdækket dramatikens fremtidige udviklingsmuligheder.

Konklusion

I artiklen her har vi forsøgt at vise forskellen mellem dramatikens litterære tekster og opførelsens sceniske tekster. Performancetekster er rigere og mere sammensatte, når det gælder semiotik, kommunikativitet og ontologi end dramatikens sproglige tekster. De er syntetiske, flersprogede, og "alle aktører i teatrets kommunikationslinjer (instruktør, skuespiller, tilskuere) er mere aktive end i litterære værkers" (Pesochinsky, 74). Kommunikation i teater har også ry for at være mere intensiv end læsning, hvilket virker forstærkende på opførelsens effekt. Den sceniske opførelses æstetiske indflydelse på publikum fratager dem imidlertid friheden til at udforske dramatikens billedsprog og tankeverden. Klassiske teaterinstruktører fejrer fantasien, den frie association og forudsigelsen til side og tvinger deres egen fortolkning ned over værket. I den forstand er den klassiske opførelse mere lukket, kunstnerisk set, end det litterære værk, eftersom det har betydeligt færre læsninger. Dette får "undertiden folk med særlig sans for verbale kunstværker til at være mistænksomme over for teatret" (Khalizev, 22).

Vi kan derfor nu angive, i modsætning til, hvad Hans-Thies Lehmann mener, at konfrontationen mellem dramaets litterære tekst og teateropførelsens sceniske tekst har dybe rødder og udspringer af det faktum, at de tilhører de betingede virkeligheder med forskellig ontologisk status. Men, ud over konfrontationen mellem dem, kan vi også se deres tilbøjelighed til konvergens. Den dramatiske litteraturs iboende kongruens med handling og leg hjælper den til at overvinde sin lukkede ontologiske status.

Et nyt fænomen inden for teatrets sceniske praksisser er den omvendte proces, nemlig performancetekstens tendens til at overvinde sin kunstnerisk lukkede karakter og tilnærme sig dramaets kunstnerisk åbne litterære tekster. I det tilfælde vil den dramatiske litteraturs skitsepræg, som kan forekomme at være en ulempe sammenlignet med den episke litteratur detaljerighed, give større spillerum, ikke blot for forestillingsevnen, men også beskuernes refleksion over forfatterens position.

Performanceteksten aspirerer til at nå samme brede horisont, blandt andet ved at tillægge sig *funktionel* åbenhed. Det er i disse funktionelt åbne betingede virkeligheder, at det bliver muligt at arbejde med den respektive status af lagttager og Deltager som for eksempel i Grotowski, Artaud og deres efterfølgeres eksperimenter, hvor de udfordrede det traditionelle begreb og teaterskuespilleren og beskueren. Det er imidlertid et emne for senere undersøgelse.

Man kan betragte moderne teaterpraksisser, i deres kamp mod litteraritet, som "principper for fortælling og billeddannelse" og som 'fablens' (fortællingens) orden" (Lehmann, 18). Men samtidig genopliver de uafvidende litterariteten som tekstens kunstneriske åbenhed i kraft af deres ønske om at blive en kunstnerisk åben virkelighed. Litteraturen vil længe endnu forblive en nødvendig komponent i teatret netop på grund af dens kunstneriske potentiale.

Tak

Forfatteren vil gerne rette en stor tak til Anna Nikolaevna Zamoshchanskaya for en række værdifulde forslag.

Oversat af Morten Visby

Noter

- 1 “Mange er officielt tilfredse med en litterær og intellektuel teaterdefinition eller med at fastholde Wagners teori om, at teatret bør være en syntese af alle kunstarter. En særdeles nyttig formular, må man sige. Den gør det muligt at respektere teksten, dette ukrænkelige grundelement, og udløser ydermere ingen konflikt med litterære og filologiske kredse” (Grotowski 1968/2002, 31).
- 2 Det er ikke indlysende, hvilken status afgrænsninger har: Hvor Hegel opfatter dem som en grænse, der ikke alene adskiller, men også forbinder to verdener, da fremhævede Kant deres uoverskridelighed og formelle ramme, som gør det muligt at bringe teksten ud af aktualiteten og opløfte værket til virkelighedens ideelle kvintessens. Ifølge Schapiro tilhører “rammen iagttagers rum snarere end den illusoriske, tredimensionelle verden, der afsløres i og bag rammen ... Det er en anordning til at finde og fokusere, placeret mellem iagttageren og billedet” (Schapiro, 141).
- 3 Det er tydeligt, at man som sig selv kun kan være Iagttagere i en tekst (især i en lukket tekst), men som subjekt kan man være Deltager i teksten, om end ikke ontologisk, men funktionelt (i virtuelle virkeligheder) eller kunstnerisk. Subjektets (ikke selvets) tilstedeværelse kan illustreres med et eksempel, hvor en person “placerer sig” i en betinget virkelighed, ligesom Diego Velazquez i *Las Meninas*, eller når forfatteren til et litterært værk optræder som Historiefortælleren eller endnu bedre som en Personfigur (og ikke bare som den upersonlige Fortæller).
- 4 Et ‘eventyrland’ som Kina i *Det gode menneske fra Seuzan* eller Indien i *Mann ist Mann*.
- 5 Omvendt afveg Stanislavskij, som udøvende, fra sin egen positions ekstremer, idet “man ikke kan ‘repræsentere’ sandfærdigt uden at opleve noget, men imidlertid heller ikke kan erfare noget ekspressivt uden at ‘repræsentere’ noget” (Zakhava).
- 6 Værker af Bulgakov, Tjekhov, L. Frank og andre skribenter viser, hvor svært det er at fastholde de litterære genrers “renhed”: De er stadig episke digtere, selv i dramaform (jf. Ponomareva, 77).
- 7 Figuren er baseret på N. Tamarchenko, V. Tyupa og S. Broitman (2004): “Theory of Artistic Discourse”, i N. Tamarchenko (red.): *Theoretical Poetics Theory of Literature: Student book*, bd. 1, Moskva: Akademia. Figuren er kun en løs skitse, som det fremgår af undtagelserne.
- 8 Baseret på Peter Szondis teori identificerer Jean-Pierre Sarrazac de følgende elementer i den dramatiske forms krise: ‘fablens’ krise; krisen for karakteren, der erstattes af Figuren, recitationen, stemmen; dialogens krise; krisen i forholdet mellem scene og publikum, som sætter spørgsmålstegn ved tekstcentrismen såvel som teksten selv (Sarrazac 2012, 214).

Litteraturliste

- Aristoteles (2004): *Poetikken*, oversat af Niels Henningsen, København: Det Lille Forlag.
- Barboy, Yu (1988): *Structure of the Action and the Contemporary Performance*, Leningrad: LGITMIK.
- Barboy, Yu (2008): *On the Theory of Theatre: Student Book*, Sankt Petersburg: SPGATI.
- Bentley, Eric (1967): *The Life of the Drama*, New York: Atheneum.
- Bouko, Catherine (2009): "The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics", i *Gamma: Journal of Theory and Criticism* 17, s. 25-34.
- Brecht, Bertolt (1960): *Om tidens teater. En ikke-aristotelisk dramatik*, oversat af Harald Engberg, København: Gyldendal.
- Brecht, Bertolt og Carl Richard Mueller (1961): "On the Experimental Theatre", i *The Tulane Drama Review* 6.1, s. 2-17, <https://www.jstor.org/stable/1125000>.
- Eisenstein, Sergei (2010): *Toward a Theory of Montage*, London, New York: I.B. Tauris.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): "The Sign Language of the Theatre", i E. Fischer-Lichte og A. Chepurov (red.): *Theatre Studies of Germany: System of Coordinates*, Sankt Petersburg: Baltysky Sezony, s. 63-84.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, oversat af Saskya Iris Jain, London: Routledge.
- Genette, Gérard. (1983): *Narrative Discourse: An Essay in Method*, 3. udgave, Ithaca: Cornell University Press.
- Gilyazova, Olga Serveevna (2019): "The Relationship Between Virtual and Actual Reality: Phenomenological-Ontological Approach", i *Journal of History Culture and Art Research* 8.1, s. 196-204.
- Grotowski, Jerzy (1968/2012): *Theatre and Ritual*, http://www.theatre-library.ru/files/g/grotovski/grotovski_1.html.
- Grotowski, Jerzy (1968/2002): *Towards a Poor Theatre*, red. Eugenio Barba, New York: Brook Routledge.
- Hamburger, Maik og Simon Williams (2008): *Theatertreffen. A History of German Theatre*, New York: Cambridge University Press, s. 378-395.
- Iser, Wolfgang (2001): "Acts of Fiction, or What is Fictitious in the Fictional Text", i *German Philosophical Literature Studies of Our Days: Anthology*, Sankt Petersburg: St Petersburg University Press, s. 186-216.
- Jürs-Munby, Karen (2006): "Introduction", i Hans-Thies Lehmann (red.): *Postdramatic Theatre*, London: Routledge, s. 1-15.
- Khalizev, B. E. (1988): "Dramatic Work and Some Problems of its Study", i V. M. Markovich (red.): *Analysis of a Dramatic Work: Collection*, Leningrad: Publishing House of Leningrad University, s. 6-27.
- Lehmann, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*, oversat og introduceret af Karen Jürs-Munby, London: Routledge.
- Lotman, Yuri (2010): *Semiosphere*, St. Petersburg: Iskusstvo.
- Malyutina, N. (2012): "The Image of Historical Time from the Angle of the Audience's Perception of the Contemporary Drama", i N. Seibel et al., Chelyabinsk (red.): *Literature and Theatre: Interaction Models*, Chelyabinsk, Encyclopedia OOO, s. 32-38.
- Paramonov, B. (1997): *The End of the Style*, Moskva: Agraf, Aleteya.
- Pesochinsky, N. (2011): "Methods of Theatre Studies and Theatre Studies Schools", i Yu. Barboy et al. (red.): *Introduction into Theatre Studies*, Sankt Petersburg: St Petersburg Theatre Art State Academy, s. 70-111.
- Ponomareva, E. (2012): "From the Discussion Material for the Report: Dramatic Potential of Small Prose in Depiction of Historic Reality of the 1920s", i N. Seibel et al. (red.): *Literature and Theatre: Interaction Models*, Chelyabinsk: Encyclopedia OOO, s. 67-78.
- Prazdnikov, G. (2011): "Theatre Studies and Science", i Yu. Barboy et al. (red.): *Introduction into Theatre Studies*, Sankt Petersburg: St Petersburg Theatre Art State Academy, s. 7-27.

- Ricœur, Paul (1990): "La Métaphore Vive", i *Theory of the Metaphor: Collection*, forord af N. Arutyunova, Moskva: Progress, s. 435-455.
- Rozin, V. (2000): "Existence, Reality, Virtual Reality", i *Concept of Virtual Worlds and Scientific Knowledge*, Sankt Petersburg: RHGI, s. 56-74.
- Sarrazac, Jean-Pierre (red.) (2012): *Lexicon of Modern and Contemporary Drama*, oversat af T. Mogilevskaya, i *Contemporary Dramaturgy 2*, s. 213-219.
- Schapiro, M. (1972): "Some Problems of Visual Art Semiotics: Space of Representation and Tools for Creating a Sign-Image", i *Semiotics and Artmetry*, Moskva: Mir, s. 136-163.
- Tamarchenko, N., V. Tyupa og S. Broitmain (2004): "Theory of Artistic Discourse: Theoretical Poetics", i N. Tamarchenko (red.): *Theory of Literature: Student Book*, bd. 1, Moskva: Akademia.
- Tarshis, N. (2011): "Theatre Criticism and Theatre Studies", i Yu Barboy et al. (red.): *Introduction into Theatre Studies*, Sankt Petersburg: St Petersburg Theatre Art State Academy, s. 161-170.
- Zakhava, B. (2008): *Mastery of the Actor and the Stage Director: Student Book*, 5. udgave, Moskva: RATTI-GITIS.