

Teatralitet og performativitet

to sider af samme sag – næsten?

Af Torunn Kjølner

Denne artikels ærinde er at give den læser, der ikke kender begreberne teatralitet og performativitet et sted at starte, og at invitere den læser, der kender dem, til at tænke med på, hvordan disse begreber forstås og anvendes teatervidenskabeligt og i en teaterpraksis. Lad mig starte med at fastslå, at jeg ser det lige så unyttigt at jagte endelige definitioner af begreberne, som det er at skyde myrer med haglgævær. For det første rammer man måske kun en eller et par, mens der er tusindvis, man ikke rammer. For det andet, er der for en jæger ikke meget bytte i en myre eller to – omtrent lige så lidt som i en definition. Ikke desto mindre er der et udtalt behov for at diskutere forståelsen af begreberne teatralitet og performativitet og at afgrænse nogle af disse i forhold til teaterforskning og andre sammenhænge, hvor der indgår eksplicite eller implicite forståelser af teater, fx i oplevelsesøkonomi og begivenhedskultur, management, human ressource etc., hvor forskellige former for handlinger og betydningsproduktion studeres. Begreberne teatralitet og performativitet (teatral, teatralisk, det teatrale, performer, performans, det performative) anvendes relativt tit og begge begreber indgår i mange og forskellige vidensforståelser og sammenhænge. Ikke sjældent bruges begreberne alligevel i flæng og ofte uden afgrænsninger eller ekspliciteringer af, hvad der egentlig refereres til når man anvender dem.

Det er lettere sagt end tænkt at afgrænse begreber som teatralitet og performativitet. Der henvises først og fremmest ikke til fysiske objekter eller realiteter. Eller gør der? Er teatralitet et fænomen? Er performativitet? Måske er det præcis disse spørgsmål, der bedst åbner for en forståelse af, hvordan man kan forstå teatralitet og performativitet. Der er mindst to veje. Enten leder man efter hvad teatralitet og/eller performativitet *egentlig er*. Når man har defineret det (eksplicit eller implicit), vil man kunne udpege ting eller fænomener, der *er* teatrale. Man kan strides om hvilke ting eller fænomener, som er teatrale, uden at man af den grund strides om forudsætningen for at mene, at der *er* noget, der er teatralt eller ej. Man kan fx strides om, hvorvidt vor tid er mere teatral end før, og om teatret er mindre teatralt end før, uden at strides om, hvorvidt teatraliteten eksisterer som et noget, det giver mening at referere til, når man vil diskutere. Hvis man ikke er til ontologiske bestemmelser af, hvad teatralitet er, vil man måske give sig i kast med at undersøge hvem, det er, der siger hvad, og med hvilken hensigt, begrebet anvendes. Her er der fokus på begrebsanvendelsen eller brugssituationen. Fra denne position er det en pointe at analysere bestemte begrebsanvendelser for at identificere hvilke

perspektiver, begrebsanvendelsen trækker med sig. Her kan man strides om, hvordan man skal fortolke, hvad, det er, hvem siger, når fx begrebet teatralitet anvendes i en specifik kontekst. Men man vil ikke strides, om det er korrekt eller forkert at anvende begrebet på denne eller hin måde i forhold til, hvad begrebet egentlig betyder eller, hvad fænomenet egentlig er.

Vil man skaffe sig bare en elementær oversigt over dette efterhånden massive forskningsfelt, er det vigtigt at holde begge muligheder for omgang med begreberneparate. Alle dem, der forstår teatralitet som noget faktisk eksisterende, har selvfølgelig til en vis grad sat dagsordenen. Dem, der ser det som en konstruktion i en brugssituation og dermed først og fremmest som et (af flere mulige) perspektiv på noget, vil netop anvende de forskellige anvendelser af begreberne som fortolkningsmateriale.

Det siger sig selv, at man ikke hverken tilfredsstiller ontologiske eller epistemologiske behov i en »oversigtsfortælling«. Mit ærinde er heller ikke at konstruere en teori. Jeg er blot ude på at vove pelsen ved at foreslå nogle afgrænsninger for anvendelsen af de to begreber her og nu – i et teaterpraktisk og teatervidenskabeligt nordisk perspektiv. Dermed kommer jeg ikke udenom at stå ved et antal værdier og for-forståelser der (eksplicit og implicit) medvirker til min forståelse og anvendelse af begreberne. Jeg vil forsøge at gøre opmærksom på nogle af disse medvirkende perspektiver og værdier, og dermed åbne op for, at de også kan diskuteres.

For at antyde, hvor mine begrebsanalyser vil ende, gør jeg læseren opmærksom på, at når jeg vil diskutere teatralitet, vil jeg gerne diskutere det i lys af, hvordan teater *virker*, hvilke midler, der anvendes for at få det til at virke, og hvordan virkningerne mærkes, kropsligt, sensorisk, sanseligt og erkendelsesmæssigt som noget, der er skabt for at virke. Teater kan virke i en kultur, hvor mennesker har lært, hvordan teater (kunst) virker til forskel fra, hvordan fx natur virker. Man kan opleve virkningerne forskelligt, og forstå hvordan det kan virke forskelligt. Mit ret simple udgangspunkt er, at disse betydningsdannelser og -processer, som sådan, må være resultater af ret komplekse samspil mellem kognition og kultur, men at der i en specifik kultur er tilpas tilstrækkelige ligheder i opfattelsen, at det giver mening at diskutere værkets virkninger. Efter min opfattelse kommer vi ikke nærmere en forståelse af teatralitet ved at pege på et hierarki af værdier, hvor det *egentlig teatrale* fx *ligger i* værkets konstruktion, i nærværet mellem optrædende og betragtere eller i vores perception som sådan. For at være et operativt begreb, der kan anvendes fx *som om* det var en kvalitet eller en essens ved noget andet end teater, afgrænses teatralitetsbegrebet efter min mening bedst ved at fastholde dets sproglige tilhørsforhold til teatret og dets kunstighed, altså som noget, der er skabt af nogen med betragtning for øje. Derefter kan man fortolke og diskutere, *hvordan* det, der er skabt-for-at-blive-set, virker. Når jeg går ud fra, at vi stort set fungerer »fintfølende« i disse processer, siger jeg også at både virkninger og oplevelser kan bøjes. Det ved og kan alle, der skaber noget for, at det skal blive set. Derfor kan man også skabe noget, der udfordrer grænserne,

noget, der netop skal opfattes, som hverken det ene eller det andet, hvilket vil sige, at den »fintfølede skabende« godt kan anvende sit blik på noget, der ikke er skabt, og betragte det, som om det var det, jvf. lange traditioner for at betragte natur eller kulturobjekter som kunst ved at »ramme« udsnit af den ind. Jeg er skeptisk overfor, at tænke denne evne som noget a priori, som en sidste reference, vi kan stole på. Jeg vil derfor aldrig påstå, at jeg kan se om en skuespiller lader som om, hun *er* Hedda Gabler, eller om hun bevidst spiller for at blive set som en skuespiller, der spiller Hedda Gabler. Jeg vil gerne være med til at diskutere, hvordan det virker, men altså fri mig fra, at mene, at jeg objektivt kan percipere hvad, der egentlig foregår i skuespillerens krop eller bevidsthed. Vor opfattelse af hvad, der er teater, og hvad, der ikke er, og dermed, hvad, der virker som teater, og hvad, der virker autentisk, kan vi diskutere og være uenige om, fordi vi trækker på en række kulturproducerede »tegn« og for-forståelser, ikke fordi vi kan anvende vor perception eller vor »universelle menneskelighed« som sidste reference.

I modsætning til teatralitet, har performativitet sprogligt set ikke nogen primær reference eller historisk binding til teater eller for den sags skyld andre former for scenisk optræden. Begrebet performativitet har i vor kultur heller ikke de samme medvirkende konnotationer af kunst(-ighed) eller skabthed som teatralitet, snarere tværtimod. Heller ikke indenfor teaterforskning har performativitet en klar reference til kunstformen performance, på samme måde som det teatrale eller teatralitet har til teater. Ikke desto mindre anvendes begreberne performativitet i teater sammenhænge for at referere til noget, der af mange opleves som »det samme«, nemlig til *det »noget«*, man gerne vil gribe, begribe og give et begreb, når man (som i teatret) oplever at handlingen får en særlig betydning som handling, gerne som en stærk fornemmelse af nærvær eller samvær. Som jeg ser det, anvendes 'det performative' altså både som noget mindre og noget større end 'det teatrale' således som fx Josette Féral beskriver det, når hun siger, at det performative altid er en del af det teatrale, mens det teatrale ikke altid er en del af det performative.

Det er min hensigt at argumentere for, at det giver mening at sætte et skel mellem teatralitet og performativitet, men at denne forskel ikke *er* noget, der er givet, eller at begreberne som begreber skal eller bør have forskellige definitioner, fordi de skulle henviser til forskellige ting.

Både teatralitet og performativitet dækker i dag hver især over meget store og meget forskellige betydninger og forskningsfelter. Ved at sammenholde et udvalg væsentlige bidragsydere til, hvordan vi kan tænke og anvende disse begreber og hvilke forskningsfelter, de har vist sig anvendelige i, har jeg forsøgt at fokusere på, hvordan teaterforskningen kan eller ikke kan »udvide kampzonen« og virke ind på, hvordan vi tænker om teater, hvordan vi kan forske i teater. Et omdrejningspunkt er derfor at forsøge at vise, hvordan bestemte nationale kontekster og idehistoriske strømninger har påvirket teaterforskningen så vel som teaterkunsten, og dermed

bidraget til at påvirke hvordan teatralitet og performativitet tænkes og anvendes i teaterforskningen i dag.

Teatralitet i dagligtalen

Når det gælder teatralitet er det sprogligt åbenbart, at begrebet har en primær reference til teater. Det er ikke ensbetydende med, at den, der anvender ord som teatral eller teatralisk har en klar forestilling om, hvilken slags teater eller hvilke elementer fra teatret det er, der medvirker, når han eller hun anvender begrebet: Er det kunstformen teater, som vi ser den på Århus Teater? En bred teaterkultur, hvor film, kabaret, stand-up etc. også er med-virkende? Teater som metafor? Eller er der tale om mere specifikke teatrale handlinger eller aktiviteter som fx et skuespil, at spille en rolle, en dramatisk handling, en slags forestilling, et samspil mellem en udøver og et publikum? I daglig tale vil det som regel fremgå af konteksten, hvad sprogbrugeren mener. Hvis hun omtaler en veninde fra gårsdagens party som teatral eller teatralisk, vil vi nok nogenlunde forstå, hvad der tales om. Vi ser en person for os, der sikkert gjorde lidt for meget ud af det; lidt for meget make-up, lidt for store bevægelser, lidt for meget opmærksomhed for at blive set. For meget form, for lidt autenticitet.

Det implicitte teaterbegreb i eksemplet er klart nok. Teater forstås som kunst(igt), iscenesat, overdrevet, uægte, nærmest lidt løgnagtig – og frem for alt (for) bevidst om ydre form og virkning, altså noget, der er skabt til anledningen og for at påvirke publikum. Det er uproblematisk om, den der omtales, selv var bevidst om »sin teatralitet« eller ikke. Vi udvekslede jo bare erfaringer om, at hun virkede sådan. Vor erkendelse handlede med andre ord mere om os selv, end om hende.

Teatralitet i teaterkunsten

Taler man fagligt om teater, vil de samme eller lignende henvisninger til teater nok forstås langt mere positivt. Teatralitet er det, der gør teater til teater, vil mange sige. Mange tænker det teatrale som en slags essens eller kvalitet ved teater, uden af den grund at trække en etisk (sand-falsk) dom ind over. Men der er ingen tvivl om, at når man i daglig tale har anvendt begreberne teatral eller teatralisk, har det historisk set været med negativ ladning.¹ Det teater, man kender som Teater fx fra Paris og Londons scener fra syttenhundredetallet, var bestemt teatralt i betydningen stort og »for meget«. Store spektakler med overdådige kostumer, store gestus og dramatisk handling dominerede forståelsen af, hvad der var karakteristisk for teater. Som bekendt, også fra andre kunstarter end teatret, blev disse tendenser mod det store og spektakulære på et historisk tidspunkt forsøgt nedkæmpet af kunstnere, der ville noget andet med kunsten. De »nye« kunstnere mente, at kunsten hellere burde repræsentere det egentlige, levede liv og fremstå mere realistisk eller naturligt. Teaterkunsten havde måske en fordel i denne stræben mod en 1:1 repræsentation

mellem kunst og liv, idet denne kunstform som bekendt benytter sig af levende mennesker som kunstnerisk materiale.

I stedet for at »lægge noget til« i form af store gestus, kostumer og sceneeffekter, ville realisterne og naturalisterne snarere »trække noget fra« det teatral for derved at finde noget mere egentligt og genkendeligt. Helt hverdagsligt måtte det imidlertid ikke blive; scenerne var fremdeles store, publikum skulle både kunne se, hvilken karakter der blev fremstillet, og kunne høre, hvad de sagde til hinanden. Kunstgrebet bestod nok nærmere i at redigere det hverdagslige på en sådan måde, at det *virkede* naturligt. Ved at trække det unødvendigt hverdagslige fra og forstørre de sociale konventioner, der var borgerskabet bekendte, fik man skabt en (eller måske to) ismer i teatret. De teatral stiliseringsgreb vi kender (eller tror vi kender) fra realisme eller naturalisme, trækker således noget af det (unødvendigt) teatral samt det overflødig hverdagslige fra, et stort gestisk og stemmemæssigt register. Tilbage står en (dengang ny) teaterkonvention, hvor der efterstræbes at skjule 'det teatral' (så godt som muligt) til fordel for noget, der kan virke mere som 'det ægte', altså borgerskabets sociale liv, repræsenteret som borgerligt drama.

Denne type »forbedringsprojekt,« altså fra teatral til autentisk, kan man genfinde i teaterhistorien i flere variationer. Perspektivet kunne også reverseres. Således er det interessant, at den såkaldt historiske avantgarde (især i den russiske aftapning), næsten samtidigt med, at Ibsen, Antoine, Strindberg, Brahm, Tjekhov og Stanislavskij havde succes med at omsætte ægte liv til scenisk udstråling, pegede på, at der findes stor teatralitet i det sociale liv. Man skulle bare studere de grotesker, cirkus og karnevalske variationer, som historien havde fremvist og bruge det som en vej fremad for teatret. Således repræsenterer de danske titler på hhv. Stanislavskijs og Mejerholds *Skuespillerens arbejde med sig selv* og *Det teatraliske teater* denne kampplads meget godt.

Det er ikke min pointe at argumentere for en historisk forståelse af begrebet teatralitet, men at pege på, at der også indenfor teatrets mure foregår en forholdsvis konstant strid om teatralitet i teaterkunsten, måske ikke så meget en strid om begreber (teatral eller teatralitet er ikke begreber, der som sådan anvendes tit i teatrets prøverum) så strides der lige fuldt om hvor teatral (i dagligdags forstand) et spil eller en forestilling vil, kan eller skal være. Det betyder imidlertid ikke, at man inde fra i de forskellige teaterkulturer taler med reference til en fælles forståelse af hvad teatralitet er, eller burde være. For nogle betyder teatral det samme som teatralisk, altså noget, der ikke er godt, hvilket her vil sige udvendigt, uægte; kort sagt dårligt. Denne forståelse af det uægte problematiserer imidlertid ikke det, at teatret er og skal være fiktion, altså handling, der er skabt og formet. Teatral eller teatralisk anvendes ofte som en slags kvalitetsskala, hvor polerne helt enkelt er godt og dårligt (spil), og med den kvalificering, at der er tale om, hvor godt en bestemt scenekonvention beherskes. Spillet skal beherskes så iscenesætteren og flest publikummer, oplever det *som om* det var ægte handling, ægte følelser og ægte liv. Så det handler snarere om,

hvordan spillet virker, end om hvad skuespilleren føler eller gør. Virker det ægte, er det godt, virker det uægte (teatralsk) er det dårligt. Under prøverne er det instruktøren, der afgør, om det er det ene eller det andet. I dette ligger der en fællesreference i, at spillet *skal* være – eller virke – genkendeligt og levende. Når det virker uægte, er det fordi, man lægger mærke til noget (teatralsk), noget som er der, men som ikke burde være der. Kort sagt vurderer fx instruktøren gerne, i salige Stanislavskij ånd ud fra »Jeg tror på det!« eller »Jeg tror ikke på det!«.

I et andet nærliggende, men alligevel radikalt anderledes kunstnerisk perspektiv, tænkes teatralt nærmere som ensbetydende med stileret, kunstgjort, altså som noget potentielt godt, noget, der viser, at teater er teater og dermed en kunstform, som de implicerede behersker, og hvor teaterkunsten viser sig som den udmærkede kunstform den er. Teatralt anvendes altså mere som en form for målestok, og som henvisning til en kvalitet, der er karakteristisk for teater og som gør teatergrebene synlige (metateater). Der gøres intet for at skjule, at der er teater på spil. Til gengæld bedømmes kvaliteten 'det teatrale' som en form for helhedsvurdering. I 'den gode' ende af skalaen gennemføres formen med kunstnerisk konsekvens og overbevisning. I den »dårlige« ende, står de mislykkede forsøg, noget, nogle opfatter som, at der villes, kunnes og skulles noget andet og mere end det kan.²

Fra et tredje teaterkunstnerisk perspektiv er det teatrale noget ikke-ønskeligt, ikke så meget fordi det teatrale er en uønsket kvalitet ved teater, mere fordi teatralt forstås som synonymt med konventionelt, eller rettere sagt baseret (for meget) på (forældede) konventioner. Dette perspektiv opretholdes af en række kunstnere, der ser sig selv som teatrets avantgarde. »I hate acting!« vil være et ofte hørt udbrud i denne lejr. Dette perspektiv kan til forveksling ligne det først omtalte, men man skal ikke tage fejl. »I hate acting« betyder ikke kun, at man ikke kan fordrage skuespillere, der ikke kan spille på en troværdig måde i troværdigt virkningsfulde roller. Hadet stikker dybere end som så, for det dækker selve ideen om scenisk repræsentation og spillede følelser i det hele taget. I denne udgave af diskussion om at være eller spille, handler det ikke, som i førsteudgaven, om at spille karakteren eller at være i karakterens rolle *som om* du var den og den var dig, men om at *være* på scenen uden noget *som om*. I dette perspektiv forstås teater, og dermed det essentielt teatrale, som noget konkret og reelt, konkrete mennesker af kød og blod, der handler, eller performer, i konkrete rum, med reelle objekter. Det gode teatrale er dermed nærmere at regne for et ikke-teater, der opretholder et skel mellem scene og sal ved hjælp af en konkret afstand mellem performer og betragter, men som lige så konkret forbinder to ligeværdige former for liv, det præsenterede liv spejler eller kommenterer ikke det andet, performere og publikum er sammen i samme rum og på samme tid. En måde at undgå at tænke på denne type teater som noget andet end (ufedt) teater, har været at tale om det med andre ord og termer. Det er i dette perspektiv begreber som performer og performativ kunst (og scenekunst) har kunnet erstatte skuespiller og teater.

At søge efter teatraliteten

I en tid, hvor det følte sig vigtig og rigtig at lede efter teatrets essens eller efter konstituerende elementer, der kan skille »rigtigt teater« fra andre former for scenekunst, fulgte teatervidenskaben trop med teatrets kunstneriske praksis og skrivende praktiskere³ i utallige forsøg på at definere teatrets identitet eller dets identitetsmuligheder; som kunst, som drama, som rollespil, som kulturelt fænomen, som social praksis og som handling. I jagten på det egentlig teatrale opstod der en ide om, at teater indeholder en speciel substans eller en kerne, et »noget«, der er teatrets sine qua non. Teatralitet refererer i denne forståelse altså til en egenskab eller en kvalitet, der skulle gøre teater til teater (kunst). Tænker man teatrets essens som noget efemerisk og flygtigt, bliver teatralitet et »navn« på denne flygtighed. Tænker man først og fremmest teater som en kunstart, der producerer en mængde tegn i rum og tid, henviser teatraliteten til denne tætte tegnsamling osv. Teaterforskere har ledt efter teatrets teatralitet på samme måde som litteraturforskere har ledt efter »litterariteten«. Teatret giver ret mange muligheder for at placere 'det egentlig teatrale' forskellige »steder« i sit kunstunivers; i dramaet, i forestillingen, i spillestilen, i rummet mellem skuespillerne, i det nærvær eller den præsens, der forbinder spiller og publikum, i den distance, der opstår mellem spiller og rolle, i den erkendelse, der opstår, når man som publikum ser, at noget er teater (fiktion), men samtidigt har relevans for mig som menneske i livet, eller i en evne vi har til at opfatte og se teater som teater, som en (a priori) egenskab i vor perception.

Den essenstænkning, der ligger bag ønsket eller behovet for at definere teatralitet som en egenskab ved teaterkunstværket, ligner til forveksling den, der definerer teatralitet som en egenskab ved kognitionen eller perceptionsapparatet. Der ligger også essenstænkning i bestræbelsen på at fange teatret i dets egentlighed som (sam)handling eller begivenhed. Betragter man fx essensen af teater som en bestemt form for begivenhed, vil man kunne påstå, at teatraliteten *er* mange andre steder i verden, fx i ritualer, i oplevelsen af fodbold, eller for den sags skyld *i* tiden.⁴

Betragter man verden *som om* den var en scene og menneskerne, der lever i denne verden, som om de var rollespillere, er det noget andet. Det teatrale eller teatraliteten betragtes dermed som et blik eller et perspektiv fx på handlinger, det giver mening at betragte som (om det var) teater. Forholdet mellem verden og scenen, *Theatrum Mundi*, forstås altså som metafor, ikke som realitet. Man sammenligner noget kendt med noget ukendt, og ser dermed noget kendt i det man referer til. Det, der er kendt fra en terminologi, ses som et nyt perspektiv i en anden terminologi. *Theatrum Mundi* metaforen hører imidlertid til en af de store metaforer som vores vestlige kultur har benyttet, hvilket også har ført til, at der er blevet en stadig kortere vej mellem virkelighed og billedlig reference. I årtusinder har filosoffer og digtere leget med tanken om, at vi er mennesker (som) spiller roller på verdensscenen. Da adfærdsforskningen begyndte at slå igennem som videnskab,

skete det, at psykologer, sociologer, antropologer og andre, gradvist kom til at tænke at adfærd er spil i roller. Teaterbegrebet rolle fik en ny betydning; en (social) rolle. Oplevelsen af socialt liv som ærke-teatralt synes at have gået hånd i hånd med en generel oplevelse af at være fremmedgjort i en uoverskuelig verden. Denne oplevelse kan betragtes på to måder; enten som, at teatralitet er en kendsgerning i det sociale rum, eller også, at man ved at forstå teatres skabthed, også kan forstå det sociale ligeså menneskeskabt (fiktivt) som teatret. Pointen er, at teatrets terminologi synes at være velegnet til at fange begge forståelser. Når naboerne skriger dumme replikker til hinanden i en konflikt om højden på hækken, opleves det måske som teater. Det er virkeligt, men det kan ikke være sandt! Indtil man indser at virkeligheden jo ofte overgår fiktionen.

Teatralitet bliver også betragtet som et slag »missing link« mellem to verdener, livet, der på den ene side betegner oplevelsen af noget eller nogen *som om det var teater* – teater, der på den anden side opleves *som om det var virkeligt liv* med ægte sociale handlinger. Denne type hverdags erfaring falder fint i hak med, hvad socialantropologen Erwin Goffmann for et halvt hundrede år siden beskrev i den efterhånden klassiske *The Presentation of Self in Everyday Life*: »Verden er selvfølgelig ikke et teater,« siger Goffmann, »men det er ikke så nemt at pege nøjagtig på hvilken måde den ikke er det«.

Teaterforskning og teatralitet

Som jeg har forsøgt at vise, har det vist sig at give så meget mening at anvende teatrets terminologi til at forstå sociale handlinger, at analogien eller metaforen er forsvundet i sproget. Begreberne har fået ny betydning som kernebegreber i forskellige former for teorier, sociologiske, antropologiske, socialpsykologiske osv. Disse forskningsområder og deres perspektiver har igen haft stor påvirkning på teaterforskningen. Specielt i den periode, hvor mange nye teatervidenskabelige institutter i Norden blev etableret som selvstændige institutter, var der stor interesse for, hvordan samfund etableres og fungerer gennem en fordeling af roller og funktioner i forskellige netværk og som institutioner. Sociologisk forskning viste interesse for teater og teaterlignende handlinger. Teaterforskningen var interesseret i sociologiens perspektiver på teater.

Fra et teaterforskningsperspektiv kunne man spørge, hvem, det var, der fik hvad ud af at anvende teater som reference. Men det fører ikke ret langt at slå fast *at* teater har kunnet fungere som metafor, model, reference og termleverandør for en række vidensfelter og videnskabelige discipliner, hvis man ikke samtidigt spørger, hvad det i sin tur har betydet for forståelsen af teater (og teaterforskning). Vi kan slå fast, at teatralitet nok betyder noget forskelligt alt efter hvilket syn, man har på teater, på kunst, på mennesker, men også alt efter hvilke værens- og videnstraditioner man eksplicit – eller implicit – bekender sig til. Teatervidenskab er som

selvstændig universitetsdisciplin en ganske ung videnskab, og det har måske været lidt tilfældigt, hvor de forskellige teatervidenskabelige institutter har skullet skaffe sin legitimitet, for i det hele taget at blive til selvstændige forskningsdiscipliner. Dette har sandsynligt været medvirkende til, at der ikke er mange selvkritiske eller videnskabskritiske traditioner at finde i den tidlige teaterforskning, i alle fald ikke i Norden. En grundlæggende positivistisk videnskabsforståelse havde rigtignok kildekritik som et væsentligt element i forskningen. Kildekritik syntes nødvendig, ikke for at være kritisk overfor en positivistisk historiefortælling, men for at synliggøre at teatret faktisk havde en særlig egenart idet det så at sige ikke efterlader sig materielle, reproducerbare værker. Man måtte derfor lære at være kritisk overfor, hvordan forskningsobjektets flygtighed blev beskrevet og dokumenteret.⁵ Det mere eller mindre enerådende historisk positivistiske perspektiv på teatret og fikseringen af dramaet som teaterkunstens referenceobjekt, blev med oprettelsen af selvstændige teatervidenskabelige institutter presset. Forskerne, og der var kun en eller et par ved hvert af de store nordiske universiteter indtil begyndelsen af halvfjerdserne, søgte adækvate teorier og metoder for at aktualisere teaterforskningen og føre den fremad. Det blev naturligt at se teaterforestillingen som et mere teaterspecifikt forskningsobjekt end det skrevne (litterære) drama. Nogle fandt semiologi eller semiotik som mest anvendelig teori og metode i teaterforskningen. Andre fastholdt, at teatervidenskaben ikke kunne undgå at studere teatret som institution, og bragte studier af publikum og dermed også en række sociologiske perspektiver med ind i teaterforskningen. Atter andre så teaterforskningen som en mulighed for at udrede teatrets potentialer i andre sammenhænge, fx politisk, pædagogisk, terapeutisk, som socialt arbejde osv. Den bredde af perspektiver på teater, der på denne måde kom til at præge nordisk teaterforskning i etableringsfasen i halvfjerdserne har gjort, at det er vanskeligt at tale om et typisk teatervidenskabeligt perspektiv, fx på teatralitet eller performativitet.

Denne tendens er ikke kun nordisk. Der er mange perspektiver på teater i teaterforskningen. Derfor er der også mange grunde til, at begreber som teatralitet og performativitet bliver anvendt og forstået på forskellige måder i forskellige epoker og nationale sammenhænge.

På den anden side er der ikke meget bud i at udvide eller relativisere begreber som teatralitet og performativitet så langt, at de mister al betydning og operationalitet. Derfor må enhver teaterforsker gøre det klart, hvilke perspektiver der *også* dækkes eller afdækkes når man anvender begreber som fx teatralitet. Anvendelsen af teatralitet siger med andre ord måske ofte mere om den teaterforsker, der fx anvender termen teatralitet, end om »fænomenet« teatralitet. Denne indsigt kan også betyde, at man må opgive tanken om at skaffe sig den hele og fulde oversigt over, hvad der foregår indenfor alle de fagfelter, der anvender begreber som teatralitet og performativitet i deres forskning.

Nogle sociologiske perspektiver

I *The Sociology of the Theatre* fra 1955 tager fx sociologen Georges Gurvitch udgangspunkt i at teatret er en social institution og et mikrosamfund, fordi der eksisterer et fundamentalt slægtskab mellem teater og samfund. Gurvitch ser mange og stærke teatrale elementer i hverdagslivet, ikke mindst i sociale ceremonier og fester. Ifølge Gurvitch går man i teatret for at genopleve visse sociale situationer, for at fri sig fra en undertrykkelse man har oplevet, eller for at opfriske en entusiasme, der er blegnet. Teatret kan også selv give nye perspektiver på sociale problemer. Dette sker ved at skuespillerne agerer på vore vegne. »Teatret er en sublimering af visse sociale situationer, hvad enten det idealiserer dem, parodierer dem og kalder på transcendens. Teater er på samme tid en slags flugtrum fra sociale konflikter og en kropsliggørelse af disse konflikter.«⁶ Det betyder for Gurvitch, at teatret kan anvendes som teknik i sociologiske eksperimenter ved fx at introducere »en bevidst kalkuleret teatralitet ind i hver situation, i research eller i interviewer.«⁷ Denne og lignende måder at tænke teatralitet på har inspireret sribetvis af forskere, også teaterforskere, til at uddybe og udrede forskellige forhold mellem social virkelighed og teater. Et enormt udbud af rolleteorier står her i en særstilling.

I forbindelse med min magisterafhandling *All verden er ikke en scene – en studie af forholdet mellem teaterroller og sociale roller*, foretog jeg et større researcharbejde, der var drevet af ønsket om at få indsigt i et bestemt forskningsfelt (rolleteori). Ikke overraskende fandt jeg, at der er betydelige forskelle på, hvad man forstår, når man anvender begreber som rolle eller teatral. Det er selvfølgelig væsentligt at tage med, at der også indenfor murene af forskningsfelter og fag er store, endda fundamentale, uenigheder. For eksempel er sociologer ikke mere enige, når der udlægges teorier om roller, end man er på tværs af fag og forskningstraditioner. Et typisk eksempel er skuespiller og teaterforsker Brenda Laurel, som i *Computer as Theatre* fra 1996, havde stor gennemslagskraft med at se computeren som teater. Ved nærmere analyse, var det en ganske særlig aftapning af Aristoteles' poetik, hun trak på for at se computeren som teater. At det var lige præcis denne forståelse af teater, Laurel mente var den bedste for IT-forskningen, skabte først stor nysgerrighed, derefter stor forvirring, for til sidst at lade glemslen lægge sig over tilbuddet. Den ellers robuste dramatiske fortælling var måske ikke teatrets bedste bud på at virke som operativ model i en IT-produktion.⁸

Et andet eksempel på anvendelse af teater som reference, der ved nærmere eftersyn handler om noget mere specifikt, er litteraturforskeren Kenneth Burkes bud på et dramatisk perspektiv.⁹ Dette dramatiske perspektiv viser sig at repræsentere et socialistisk perspektiv i litteraturforskningen. Burke går ud fra, at en dramatisk forståelse af samspil fokuserer på handling, adfærd og symbolbrug. Mening opstår i og med at mennesker manipulerer symboler i handlingsforløb. Når Burke sammenligner teater og social virkelighed ser han, at det i begge tilfælde drejer sig om,

at sprog og tanke primært er handlemåder. Vi hører Austin og Searle spøge, og det bliver påfaldende, at når undersøgelsesinteressen fokuserer på handling og samhandling mellem mennesker i samme rum, påkaldes teatret som metafor eller model.

Erwin Goffmann, der i *The Presentation of Self in Everyday Life* nærmest plyndrede teatret for dets termer, ser teater alle steder i livet, men først og fremmest i *måden* mennesker handler og spiller deres roller på, som det der konstituerer det samfund og de institutioner, vi skaber. Det sociale rollespil ses som en proces, der ordner samfundet samtidig med, at det giver det form. Goffmann placerer dermed teatret (teatraliteten) inde i samspelet og som en definition af situationen. Selv placerer Goffmann sig på tilskuerpladsen, hvor han kan se hvordan menneskene på livets scene *giver udtryk*, samtidigt med at de *afgiver udtryk*, som de ikke har kontrol over, men som lige fuldt virker ind og bidrager til at definere situationen. Det at afgive udtryk, man ikke har kontrol over, kalder Goffmann »teaterlignende kommunikation« og den er at finde »i selve sammenhængen«, den er ofte ikke-verbal og den er »formodet utilsigtet« (Goffmann 1972, s. 13). Goffmann siger om sit projekt, at det handler om at afprøve forestillingsmodellen. Men han peger også på modellens åbenbare svagheder: »Scenen viser ting, som er opdigtede, men man må formode, at livet fremfører ting som er virkelige og ofte ikke ordentlig gennemprøvet.« Det alt væsentlige af Goffmanns eksempelmateriale handler om de udtryk mennesker afgiver, og som de ikke har kontrol over. Teatret tilbyder sig som model, ikke (kun) metaforisk men også helt konkret, fordi skuespillerne i en teaterforestilling har langt større kontrol over hvilke udtryk de afgiver end mennesker generelt. Med en større grad af indsigt i, og dermed kontrol over, egen adfærd og de situationer man indgår i, ser han, hvordan en social rolle kan rykke nærmere de mere kontrollerede teaterroller. Goffmann indfører med sit publikumsblik et teatralt metaperspektiv på rollespelet og regner med, at det kan anvendes, dels til at skærpe iagttagelsesevnen, dels til at omsætte denne iagttagelsesevne til konkret handling. Med den kan man nemlig afsløre, hvilke midler modspilleren tager i brug for at definere og strukturere en situation. Anvendt på virkelighedens »spil« ser Goffmann et »potentielt uendeligt kredsløb af forestillelser, opdagelser, falske afsløringer og nye opdagelser« (ibid., s. 11). Det er, når en person behersker sig selv i en sådan grad, at han ikke bliver afsløret, at der opstår »symmetri i kommunikationen,« hævder Goffmann.

En konsekvens af dette perspektiv er, at der kun kan være en gradsforskel mellem teaterroller og sociale roller. En social rolle kan teatraliseres, hvis altså rolleindehaveren får tilstrækkelig indsigt i situationen og tilstrækkelig kontrol over virkemidlerne. Indsigten i dette spil får man fra en tilskuerposition, men denne indsigt kan i næste omgang praktiseres inde i en situation – in media res, som en form for tavs viden.

En af dem, der problematiserer Goffmanns og andre rolleteoretikers indspil i en reel teori om teatralitet, er sociologen Elisabeth Burns, der i 1972 udgav afhandlingen *Theatricality – A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. Som titlen antyder, ser Burns teatraliteten i, eller som følge af, socialiseringen i de konventio-

ner der opstår, når mennesker handler sammen. I en historisk forståelse af disse i samspil, altså mellem de samspil, der findes og dem, der fandtes i socialt liv, og dem, der udøves i teatret, undersøger Burns teatraliteten som erkendelsespotentialer. Underforstået i denne position ligger der en klar idé om, at kunst er repræsentation. Teater repræsenterer med andre ord sociale konventioner og det gør det på en særlig måde, nemlig gennem forskellige former for stilisering eller teatralisering. Burns ser det som karakteristisk for teater, at det er en kunstart, der anvender socialt liv som kunstnerisk materiale, og at det sker som en form for overførsel af sociale konventioner. Burns peger på, at denne transport også går den anden vej – altså fra teatret til socialt liv i en dobbelt bevægelse.

Teaterforskningens sociologiske perspektiv, som vi finder det hos Elisabeth Burns, står i begyndelsen af 1970'erne med den samme problematik som teaterforskerne. Et nyt teater er på vej. Dermed skimtes også et nyt begreb om teater, som Burns ikke helt ved, hvad hun skal stille op med. Der er blevet eksperimenteret med happenings, rituelt teater, aktionsteater og der tages reelle livtag med repræsentation i teaterkunsten. Samtidigt, og uafhængigt af det eksperimentelle teater, er de teatervidenskabelige institutter i Europa og Amerika i gang med at lede efter forskningsmodeller og metoder, der kan fiksere et eller flere af de snart mange forskningsobjekter teaterstudierne tilbyder. Nye fag er også på vej. I England etableres Cultural Studies, hvor der fx også er plads til teatereksperimenter og forestillinger (performances), der sprænger grænser fx mellem scene og sal. I Amerika havde eksperimenter med teatrets virkemidler allerede tidligt en plads på universiteterne. Denne praksis fik plads i den forskning, der snart kom til at blive kendt som Performance Studies. Alle synes at have været på jagt efter teorier og metoder, der på samme tid kunne legitimere teaterforskningen og tilføre den ny inspiration.

Teater burde altså betragtes som noget andet end historie, noget andet end litteratur, noget andet end et tegntæt kunstværk. Men hvordan skulle man bedst forklare, hvad det så var? Teater var måske mere et levende møde mellem mennesker med fokus på oplevelser og erfaring, end et værk i forestillingens form, der kunne aflæses som et hvilket som helst andet værk? Der blev åbnet for at fokusere på det sanselige, kropslige og rumlige ved teater. Her-og-nu blev igen en nøgle til at studere teater, det teatrale, teatralitet. For måske var teatret slet ikke så teatralt, som mange ville have det til.

Strukturalismen var længe en stor inspirationskilde i etableringen af mange teaterinstitutter. Især gik det godt med at få semiologi og semiotik adapteret som analysestrategier i teaterforskningen. Sociologen Burns argumenterer, som den strukturalist hun også er, for at teatralitet er en tovejs proces. Det gælder om at forstå relationer mellem samfund og teater, ligesom relationer mellem samfund og kult-rite-myter. I god Leach og Levi-Strauss ånd betragtes riten som en menneskelig erkendelsesform, der indeholder ophobninger af delvist artikuleret forståelse og kundskab. Hos Burns ligger der en stærk antagelse om, at teatret vokser ud af riten. Virkeligheden

selv har mange teatrale træk og kvaliteter, og disse er spidsformuleret i ritualer og ceremonier. Ritualerne står for Burns som et sprog, der består af teatrale eller dramatiske konventioner. Burns påtager sig gerne Goffmanns publikumsrolle og fremhæver netop analogien mellem teater og samfund, som et arnested for erkendelsens flamme. Implicit i enhver analogi ligger der et genkendelsespotentiale; »a chok of recognition«, som for Burns er en fundamental, poetisk, musikalsk oplevelse. I følge Burns fordobles dette genkendelses- eller erkendelsespotentiale i dramaet:

First drama is a special kind of activity, which consists in composing a plausible resemblance of human action of an important or consequential kind. Secondly, we use the terminology and conceptual apparatus (the social technology), which makes this special kind of activity possible as a means of understanding human action itself. (Burns 1972, p. 2)

Burns placerer dermed teatraliteten *i* et dobbeltforhold mellem teater og socialt liv. Dette er for Burns en universel proces. En forestilling (performance) er både formet af, og medhjælpende til, at reformere virkeligheden. Med titlen i mente, er det måske overraskende at Burns ikke ser teatralitet som en bestemt måde at være eller handle på, men faktisk snarere i en proces, nemlig den, der gør os i stand til at se, genkende, opfatte mønstre eller begribe sekvenser i livet, fordi man har set det i en (fortættet) form i teatret. Den, der kender teatret kan altså også erkende social virkelighed. Teatraliteten omsætter denne erkendelse til begreber. Ifølge Burns har teatret en fordel i, at det bygger på helhedshandlinger og bevidste valg, som er resultater af, at man forstår, hvad menneskelig erfaring og menneskelig samspil egentlig er (Burns 1972, p. 12). Et af Burns projekter er at positivere en kreativ udforskning af tovejsprocessen mellem teater og samfund. I den sociale virkelighed krediteres nemlig ikke denne type kreativitet, mener Burns. I stedet lægges der moralske vurderinger og ønsker om at opretholde nedarvede traditioner ind over, når samfundet udformer relationer mennesker imellem. Det er altså manglende kreativitetsevne, der producerer et skæl mellem naturlig og teatral adfærd. Burns insisterer på, at teatraliteten kan blive en erkendelsesform (a mode of recognition); idet teatret sublimeres ind i virkeligheden gennem sproget og dermed bliver til en måde at betragte den på.

It [theatricality] belongs to the critical, judging, assessing 'I' that stand aside from the self – as conscience or 'ego', but its function is enriched by theatrical awareness and theatrical insights that take into account the self as a social being. Just as drama is an enlargement of life, the theatrical view is also enlarging. (Burns 1972, p. 232)

Burns ser, at de kreative eksperimenter med teater (Happenings, The Living Theatre, Grotowski) udfordrer hendes idé om teatralitet som erkendelse gennem distance. Hun mener derfor, at fx Grotowskis begreb 'kollektiv introjection' *kan føre* til påvirkning af tilskuerens kollektive bevidsthed, som Grotowski hævder, men:

In this concept of the theatre, the world of social reality is fused with or drowned in the theatrical presentation. Actors and spectators are both offered up, in some sacrificial way, to the theatrical experience. But the fusion could also be regarded as a contradiction of the aim of theatrical presentation which is to define and by definition to relate two kinds of experience, that of the commonsense world and of the theatrical world, in such a way that they illuminate each other. (Burns 1972, s. 49)

Burns ser med andre ord teatraliteten (og al dens indsigtspotentiale) visne hen og blive kraftløs, hvis repræsentationen forsvinder. Her er Burns på linje med en række andre teatralitetsforskere både i og udenfor teaterforskningen.

Jeg skal ikke gøre mig klog på Burns' konkrete indflydelse på teaterforskningen generelt. Ej heller på om teatervidenskabelige institutter kan fungere som potentielle mødesteder i en tovejs proces mellem forskning om teater og forskning om samfund. Men det er hævet over tvivl, at denne type sociologisk tænkning, teori og forskning har spillet en stor rolle i forhold til, hvordan mange teaterforskere tænker og forstår teatralitet. Teatralitet ses i dette perspektiv, eksplicit eller implicit, som noget, der forbinder teater med samfundet eller med det sociale i en erkendelsesproces.

Et lignende perspektiv finder vi hos flere semiotisk og semiologisk orienterede teaterforskere, også i den tyske teaterforsker Erika Fischer-Lichtes teatralitetsforskning fra firserne og halvfemserne. Med semiologiske eller semiotiske briller er det nærliggende at fæste blikket på, hvordan konventioner får en fastere form, og dermed en større og tydeligere tegnværdi i teatrale repræsentationer end i den (mindre overskuelige) sociale virkelighed. I denne optik ses teatrets konventioner som en afstand, der repræsenteres gennem bevidst valgte konventioner, ord, handling og kropslighed. Med semiologiens indflydelse kom teatraliteten til at rykke et hak nærmere scenen igen og fokusere mere på forestillingen, teaterkunstværket. Dermed fjernede man også fokus på forholdet mellem scene og sal. Publikum bliver i dette perspektiv modtagere i en ret traditionel kommunikationsmodel, der kun kan tælle til tre: budskab-medium-modtager. Når de teatrale tegn skal aflæses som tegn, må det betyde, at disse tegn (konventioner) skal tolkes som noget, skuespillerne afstedkommer gennem deres bevidste udtryk. I dette perspektiv rykker forståelsen af værket teatralitet i retning af selve handlingen og måden disse udføres på, altså til hvad skuespillerne gør og hvordan de handler.

For at forstå skuespillerne, og det skuespillerne gør, som teatrale tegn, må der forhandles rammer. Teatraliteten må derfor indberegnes i den kontrakt teatret gennem tegn og symboler opretter med sit publikum. Indeholdt i denne forståelse af det teatrale må der altså ligge et perspektiv, der fokuserer på en form for synlig eller i alle fald mærkbar, kontrakt om, at det, der vises, er teater (kunst, fiktion) ikke reel virkelighed. En åbenbar kontrakt ligger i den kulturkontrakt, der hedder, at man køber billet for at se en teaterforestilling.

I en efterhånden berømt artikel i tidsskriftet *Modern Drama* fra 1982, »Performance and Theatricality, the Subject Demystified«¹⁰ argumenterede den franske teaterforsker Josette Féral for, at teatralitet grundlæggende er en måde at percipere på. Vi er simpelthen i stand til at genkende noget teatralt, når vi ser det eller mærker det. Hun placerer dermed det egentlig teatrale i tilskueren, som en a priori kategori.¹¹

I 2002 redigerede samme Féral et temanummer om teatralitet i *SubStance*.¹² Her samler hun en række kollegaers bud på års forskning i teatralitet og på egne synspunkter om samme. In introduktionen har Féral følgende indgangsbøn:

The notion of »theatricality« recurs in many different disciplines: theatre, anthropology, sociology, psychology, business, economics and psychoanalysis (to name but a few) where the term is used either metaphorically or actually restored to an operative concept. However it is often employed in a widely divergent and contradictive manner. Moreover, when used outside the field of theatre, the notion of theatricality seems to refer to familiar characteristics, as if meaning where somehow implicit for those who use them. (Féral 2002, p. 3)

Måske lidt overraskende insisterer Féral i introduktionen på at stille spørgsmål om, hvad det helt præcis er, termen teatralitet refererer til. Umiddelbart efter følger et spørgsmål om, hvilken slags teater det er, vi taler om, når vi taler om teatralitet. Som redaktør af temanummeret ser hun, hvordan artikelforfatterne anvender begrebet teatralitet ret forskelligt i teaterhistorie, kulturstudier, feministisk teori, kognitiv videnskab osv. Féral mener, at artikelforfatterne repræsenterer et felt, hvor divergerende og nogle gange diametralt modsatte, synspunkter reflekterer en »evolution of critical thinking on theatricality.«

Herfra havde man måske forventet, at Féral indtog et (nyt) mere pragmatisk eller pluralistisk syn på teatralitet, men det gør hun ikke. Féral holder skansen fra 1982:

I believe this collection reveals what ultimately connects all these approaches – namely, *the shared conviction that the beholder is fundamental to the definition of theatricality*, since the theatrical phenomenon is acknowledged and rendered operational by the spectator's presence alone.(ibid.; min kursivering)

For Féral er der altså forskellige kategorier af teatralitet, men det karakteristiske er, at de kan kobles sammen i en fælles overkategori i vor perception. Et andet ærinde med temanummeret om teatralitet, er at finde ud af, om teatralitetsbegrebet nu også kan stå sin prøve i forhold til et begreb om performativitet, som Féral mener, har overskygget teatralitetsbegrebet de sidste mange år, især i amerikansk teaterforskning. Hun forsøger at forklare de visioner, der har forandret sig i hendes eget syn på teatralitet siden 1982, hvor hun: »presented performativity and theatricality as opposing terms, stressing the dynamic aspect of the former, while the latter, I said at the time,

inscribed the stage in a signifying semiology, not possible through performativity«. Hendes forklaring i artiklen fra 1982 om at performance kan ses som en kunstform, hvis primære mål det er at »undo competencies, which are primarily theatrical«, tog efter hendes egen mening en drejning hun ikke havde forventet, nemlig som en støtte til at legitimere performancekunsten. Hun havde skrevet: »Performance readjusts these competencies and redistributes them in a desystemized arrangement.« Grunden til at netop dette synspunkt er blevet citeret så mange gange, specielt i Amerika, er ifølge Féral selv, at der var et stort behov for at forstå performancekunst som noget andet end teater, hvilket i sin tur førte til en vægtlægning af 'det performative' på bekostning af 'det teatrale'. I dag burde det se anderledes ud, mener hun:

Today I am convinced that the opposition between performativity and theatricality is purely rhetorical, and that both are necessarily enmeshed within the performance. Performativity is indeed inscribed with theatricality, and is an important component of it. In fact any performance, whether theater, dance, circus, ritual, opera or any other living art calls upon these elements. Performativity is at the heart of what makes any performance unique each time it is performed; theatricality what makes it recognizable and meaningful within a certain set of references and codes. Each art form, each artist, even each aesthetics proceeds from a combination of both performativity and theatricality that is different in every instance but necessarily calls upon both elements. (ibid., p. 5)

Féral fortsætter sin argumentation med, at hverken teatralitet eller performativitet kan forekomme i »ren form«. Gjorde de det, ville det med den rene teatralitet, være at tale om en repetitiv, død kunstform, hvor alle tegn ville kunne identificeres, afkodes og give mening, mens en forestilling i den rene performativitets navn bare ville blive »carried away by the action itself, without any possibility for the spectator to understand it as a meaningful process«. Hvis man forestiller sig en type forestillinger, som fx sportsbegivenheder, billøb, fyrværkeri e.l. vil vi måtte erindre, at også disse ville være meningsløse »if not enriched by theatricality«. Og så til hendes hovedpointe: »Indeed, any performance remains necessarily inscribed in theatricality.«

Féral synes at være ude på at rehabilitere teatralitetsbegrebet i en tid, hvor performativitet enten er et »nyt« buzzord i teaterforskningen (Europa?) eller er blevet totalt udvandet (Amerika?). Denne restaurering foregår ikke uden en vis moralsk pointe. Teatralitet bør, ifølge Féral, være overordnet det mere »udflydende« performativitetsbegreb, fordi teatralitet har med læselighed at gøre. I samme ombæring kan hun redde teatret fra at blive splittet i to uafhængige kunstarter; teater og performance; et perspektiv amerikanske performativitetsforkæmpere har arbejdet hårdt for at nå frem til, med Féral som formodet samarbejdspartner. Ved at insistere på, at modsætningen mellem teatralitet og performativitet kun er tilsyneladende,

kommer hun også til at restaurere teaterkunsten som grundlæggende (og essentielt) repræsentativ:

Rather, they [theatricality and performativity] complement each other, allowing us to better understand the phenomenon of representation, underscoring that performativity, far from contradicting theatricality, is one of its elements. In integrating performativity within itself, theatricality sees it as one of its fundamental modalities, giving theatricality its power and meaning. (ibid., p. 5)

Inden jeg kommenterer Féral's løsningsforsøg, er det måske på sin plads at tage en tur omkring den omtalte performativitet.

Performans i dagligdagen

Som bekendt bliver det engelske ord »performance« ofte oversat til forestilling og verbet »perform« med at udføre, fremføre, opføre eller spille i skandinaviske sprog, når begrebet altså anvendes i scenekunstsammenhæng. Men perform og performance har som bekendt også andre og mere generelle betydninger, som ikke primært refererer hverken til teater eller andre sceniske aktiviteter. »To perform« betyder også at kunne udføre og mestre handlinger, som typisk er oparbejdet gennem gentagelse, det være sig erhvervsmæssig mestren eller andre former for mestren, fx kan man studere en pizzabagers eller en folkesangers, performans, altså deres evne til at mestre en bestemt aktivitet eller handling. Ofte er der tale om en type handlingsbehersekelse, der er gået i tradition fra generation til generation. Denne type performans indeholder som regel en god portion såkaldt tavs viden og henviser til noget, man kan udføre i en bestemt kontekst eller situation, men som man ikke nødvendigvis ville kunne forklare eller lære væk uden videre. Performansen ligger også indbygget i den håndværksmæssige beherskelse, eller evne til at få noget til at fungere. Der kan være tale om en evne, man ikke nødvendigvis lægger mærke til, den »er der« som en del af det flow eller nærvær den trækker med sig. Med mindre altså det sker, at den pågældende performans enten ikke er god nok eller hvis den udføres exceptionelt godt. I begge tilfælde vil »performansen« pege på sig selv, men have forskellig effekt. Manglende performansevne får det hele til at gå i stå, stor evne får det hele til at flyde, måske endda drage andre med sig i det superflow, der virker sådan, at vi lader os optage af det, eller give os hen til det. Vi kalder det måske nærvær.

Skuespillerens evne til at udøve sit håndværk er således en performansevne. Evnen vil typisk erhverves gennem gentagne erfaringer med at stå på scenen, og den vil fremstå som en evne til at mestre udførelsen af bestemte handlinger på en bestemt måde som overbeviser tilskueren om, at det er »autentisk« eller troværdig, om end man ved, at det er indøvet. Denne performans handler i bund og grund om, at kunne udføre en hvilken som helst handling uden at lade sig genere det mindste af, at der er nogen, der ser på, når handlingen udføres. Det lyder nemt. Men som

tilskuere (i en bestemt kultur) ser vi med det samme om udøveren mestrer denne type performans eller ej. Vi krummer tæer, forsøger måske at gendefinere situationen, sådan at vi kan anlægge et andet blik på den. Derfra kan vi måske acceptere, den performans vi ser, i den kontekst vi er, fx når man hører børn på scenen remse replikker op eller udføre handlinger, de åbenbart ikke forstår. Så flytter man måske skylden over på læreren eller instruktøren, for at kunne acceptere de givne omstændigheder, selv om det ikke tilfredsstiller vort krav om troværdighed. Som tilskuere udøver vi som regel kontekstuel fleksibilitet, når vi bedømmer noget som god eller dårlig udøvelse eller fremførelse (performans).

Med dette i minde kan man se, hvorfor Féral's pointerer, at der ligger et behov for at installere en forskel mellem teater og alt muligt »andet« (jf. »readjusts these competencies and redistributes them in a desystemized arrangement«) og dermed insistere på, at denne forskel er vigtigere end den lighed, vi ser mellem fx en teaterforestilling og en fodboldkamp.

Dette behov for at sætte forskelle er væsentligt, også når det gælder at forstå, hvor meget energi der er gået med til at spidsformulere forskelle mellem fx såkaldt traditionelt teater og eksperimenterende teater (performance, postdramatisk teater). Der er i de fleste vestlige teaterkulturer opstået et konkret behov for at formulere et nyt begreb om teater (performance), som adskiller sig fra et traditionelt begreb om teater (dramatisk teater, klassisk teater). »Det nye« har set sig bedre repræsenteret i det performative, mens teatret i al sin gammeldags almindelighed jo allerede ses som indbegrebet af det teatrale. Ikke desto mindre føler de, der fører an i det klassiske teater jo, at de følger med tiden, og at de dermed er berettiget til et stykke eller tre af »den nye« kage.

Performancekunst og performance

Også i de nordiske teaterkulturer er der etableret en ny genre for scenekunst; performance eller performanceteater. Hvad der refereres til kan variere fra, at man genkender en vis spillestil, gerne noget langsomt gående, andanteagtigt, hvor der ikke bliver vist spillede følelser,¹³ til iscenesættelser af noget konkret og autentisk, gerne biografisk materiale. Performance kan også forstås som en type scenekunst, der er forestillinger, der er blevet til gennem forskellige former for devising eller som sammenstillinger af teatrale elementer i tid og rum. Performance kan være produceret på grundlag af en bestemt visuel logik, være bundet til et bestemt sted, et bestemt materiale e.l. Performanceteater er sjældent plot- og konfliktbaseret. Performance, eller performance-teater, bliver også kaldet postdramatisk teater.¹⁴ Der er knapt nogen tvivl om, at den type teater eller den teatergenre, performancebegrebet henviser til, er inspireret både af det amerikanske avantgardeteater fra tresserne og halvfjerdserne, med happeningen som en form for grand old mother, og af en europæisk avantgarde med mange variationer af europæisk eksperimentelt, fysisk teater (med

Artaud som alfader og Grotowski, Brook og Barba som arvtagere) samt fra et politisk (gruppe)teater som en lidt fjernere slægtning.

Nu havde det været enkelt, hvis man kunne sige, at teatralitetsforskningen har det klassiske teater som metafor og reference, mens performativitetsforskningen havde performance og performancekunst som reference. Men sådan står det ikke – og slet ikke som bevidst teatervidenskabelig perspektiv eller strategi. Det interessante er snarere, at både teatralitetsforskning og performativitetsforskning er blevet etableret som mere eller mindre selvstændige forskningsfelter – også indenfor teaterforskningen.

Performance i forskningen

Shannon Jackson viser i bogen *Professing Theatre*, at amerikansk teaterforskning har andre forudsætninger og en anden udviklingshistorie end den mellem- og nordeuropæiske. Storbritannien har stået i en særstilling.¹⁵ Mange engelske teaterforskere har bidraget væsentligt til moderne amerikansk performanceforskning. I England blev der allerede i tresserne forsket i teatereksperimenter og scenekunst i sammenhæng med andre kulturelle aktiviteter og begivenheder, *Cultural Studies*.¹⁶ Det britiske teater gav tillige tidligere plads til eksperimenter og teater i mellemrummet mellem klassisk teater og performance end fx institutionsteatre i Norden har gjort. Man behøver vel kun at nævne Peter Brook; men også kredsen omkring Keith Johnstone og The Court Theater synes at have været langt mindre teoriforskrækket, forstået på den måde, at mange af de eksperimentelle teaterkunstnere også har skrevet om deres arbejde og dermed magtet at gøre deres indflydelse gældende både praktisk og teoretisk.

Prototypen på denne sammenblanding af teoretisk og praktisk tilgang til teater og performance er amerikaneren Richard Schechner og hans samarbejde med den engelske antropolog Victor Turner. Tilsammen kom de til at danne skole for en ny type teaterforskning. Schechner startede sit teoretiske arbejde i begyndelsen af halvfjerdserne, men fik for alvor gennemslagskraft med sine perspektiver i firserne. Schechner og Turners perspektiver fik fx en særlig aftapning i Europæisk/international teaterforskning med oprettelsen af ISTA (International School of Theatre Anthropology) og i tidsskrifter som britiske *The Performance Journal*.

Den praktiske dimension af teatret har utvivlsomt haft en større plads og betydning i udviklingen af universiteternes teaterstudier i Amerika og England, end i Norden og Mellemeuropa, hvor der har været skarpere skel mellem praktisk kunstnerisk uddannelse og teoretisk analytisk teateruddannelse. Særligt i Amerika er det sædvane, at professorer og undervisere fungerer som aktive kunstnere og ledere af teatereksperimenter. Schechner er kun et af flere eksempler.

Den praktiske orientering ved amerikanske teaterinstitutter har ikke gjort dem mindre udsat for legitimeringspres. I stedet for at insistere på, at studier af teater

var studier af en kunstart med et dertil hørende håndværk, fokuserede man ved en række universiteter på det tværfaglige og på det mangefold af aktiviteter teater og (ikke mindst) studiet af teater kan anvendes til. Theatre Studies blev til Performance Studies. Schechner opsummerer drømmen om hvad performances studies kan (og bør) blive til i artiklen »Performance studies. The broad Spectrum Approach«. Schechner viser til sine mange rejser rundt i verden, hvor han studerede forskellige landes former for optræden, professionelle som amatører, studenterproduktioner mv. Hans konklusion er, at der, på trods af de mange kulturelle forskelle og nationale problemstillinger, synes at være en vis enighed på to punkter: 1. der må være en form for arbejdsrelation mellem dem, der træner teaterarbejdere og de professionelle i feltet. 2. Performance, som noget andet end dens subgenrer teater, dans, musik, og performance art, må bestå af et bredt spektrum aktiviteter, som i det mindste må inkludere følgende: scenekunst, ritualer, healing, sport, populær underholdning, og performans i hverdagen«. Desuden observerer Schechner:

What needs to be discussed is a wholesale reconstruction of curricula both within performing arts departments and in the university at large. Performing arts departments need to expand their areas of study so that the training of would-be professionals is only a part of what they do. [...] Instead of training unemployable performance workers, theater and dance departments should develop courses that show how performance is a key paradigm in many cultures, modern and ancient, non-Western and Euro-American. Performing arts curricula need to be broadened to include courses in performance studies. What needs to be added is how performance is used in politics, medicine, religion, popular entertainments and ordinary face-to face interactions. The complex and various relationships among the players in the performance quadriolog – authors, performers, directors, and spectators – ought to be investigated using the methodological tools increasingly available from performance theorists, social scientists, and semioticians. Courses in performance studies need to be made available not only within performing departments but to the university community at large. Performative thinking must be seen as a means of cultural analysis. Performance studies courses should be taught outside performing arts departments as part of core curricula.¹⁷

Der er nærmest ikke grænser for, hvor galt det kan gå, hvis verden ikke indser, hvor væsentlige performansstudier er: »The happy alternative is to expand our vision of what performance is, is to study it not only as art but as a means of understanding historical, social and cultural processes«. ¹⁸

Ifølge Schechner skal performance forstås som »en meget inkluderende idé om handling, hvor teater kun er et led på et kontinuum, der spænder fra rituel dyreadfærd (også hos mennesker) til performans i hverdagen så som hilsner, følelsesudvekslinger og så videre, til riter, ceremonier, forestillinger og teatrale begivenheder i storformat.«

I deres artikel »Introduction to Performativity and Performance« fra bogen *Performativity and Performance* (der samler indlæg fra The English Institute's konference om performance), slår Andrew Parker og Eve Kosofsky Sedwick fast, at en række forskningsfelter nu er rede til at lade performativiteten flytte ind midt på forskningsscenen:

A term whose specifically Austinian valences have been renewed in the work of Jacques Derrida and Judith Butler, performativity has enabled a powerful appreciation of the ways that identities are constructed iteratively through complex citational processes. If one consequence of this appreciation has been a heightened willingness to credit the performative dimension in all ritual, ceremonial, scripted behaviours, another would be the acknowledgement that philosophical essays themselves surely count as one such performative instance.¹⁹

Men hertil er der en ironisk bemærkning. For de to artikelforfattere peger på det mærkværdige fænomen, at mens filosofien er ved at spare sine fordomme væk mod 'det teatrale', så synes teatret og teaterforskningen at interessere sig mindre og mindre for teatrale udtryk.²⁰

The term »performance« most commonly refers to a tangible, bounded event that involves the presentation of rehearsed artistic actions. We may, for example, attend a performance of a play, a dance, or a symphony. We can extend this idea of a performance to other events that involve a performer (someone doing something) and a spectator (someone observing something) [...] Performance may also be understood more generally as any activity that involves the presentation of rehearsed pre-established sequences of words or actions.²¹

Performativtetsstudierne skal altså på samme tid forstås som noget meget inkluderende, og som noget, der er meget fokuseret om en bestemt form for handling. I følge fx Schechner er kendetegnet ved en performativ handling, at den er 'restaureret', altså en handling, der er gentaget, eller i Schechners berømte definitioner performance »twice behaved behaviour«. Samtidigt bør performance forstås som et koncept, og som en måde at forstå fænomener på.

Den amerikanske teaterforsker Marvin Carlson, som bl.a. er kendt for sin bog *Performance – A Critical Introduction*,²² har i sin artikel »What is Performance?« (Bial 2004, s. 68-73) peget på, at når vi kommer ind i det enogtyvende århundrede er performance kommet til at dække et meget vidt spektrum af aktiviteter indenfor såvel kunst som videnskab, hvor især discipliner indenfor samfundsforskning har taget termen i brug. Carlson må, som mange andre, sige, at det nu ikke længere giver mening at definere eller forstå, hvilken form for menneskelig handling eller aktivitet, man egentlig taler om, når man taler om performativitet. Teaterforskeren Carlson ser den uhyrlige mængde teorier, og ikke mindst, alle de specialiserede og

kritiske vokabularer, der følger i halen på performanceforskningen, mere som hindringer end som hjælp, hvis man sætter sig for at forstå, hvad performance er.

Carlson henviser til en surveyartikel fra 1990,²³ hvor forfatterne allerede på dette tidspunkt slår fast, at performance er »an essentially contested concept« en term Gallie introducerede i tresserne, der peger på at visse koncepter må betragtes ud fra, at de allerede indeholder konfliktsuelle forståelser. Sådanne begreber bliver »sikrede« mod entydig interpretation. Carlson er overbevist om, at performance er et sådant begreb, og at det dermed også har denne type begrebskvalitet, eftersom det er »udviklet i en atmosfære af sofistikeret uenighed« hvor ingen tager patent på forståelsen af begrebet, men hvor man accepterer, en fortsættelse af diskursen frem mod en mere nuanceret forståelse. Carlson læner sig i sin opsamling af begrebet performance til denne tænkning, og påtager sig i artiklen at introducere til en kontinuerlig dialog om performance, hvor hans bidrag vil være at fortsætte arbejdet med at kortlægge konceptet performance.

Carlsons teatervidenskabelige baggrund giver ham anledning til at pege på, hvordan ideer og teorier om performance har udvidet og beriget den forståelse af menneskelig aktion, der ligger tættest på, hvad man traditionelt har tænkt som teatral. Carlson undslår sig derefter for at befatte sig med, hvad han benævner som traditionelt teater, og koncentrerer sig om, hvad han ser repræsenteret under den generelle overskrift performance eller performance art. Han starter alligevel med en overvejelse over hvordan begrebet performance anvendes i »vor kultur«, hvilket i Carlsons tilfælde altså betyder Amerika. Jeg nævner dette for at markere, at Carlson, der har status som en af teaterforskningens mest læste og refererede performanceteoretikere, altså eksplicit udtrykker sin amerikanske for-forståelse af performativitet:

I should perhaps also note that although I will include examples of performance art from other nations, my emphasis will remain on the United States, partly, of course, that is the center of my own experience with this activity, but, more relevantly, because despite its international diffusion, performance art is both historically and theoretically primarily an American phenomenon, and a proper understanding of it must, I believe, be centred on how it has developed both practically and conceptually in the United states.(ibid., p. 69)

Med denne baggrund skulle det fremgå, at vi, når vi bringer begreber som performativitet og teatralitet ind i en nordisk kultur, bør være ekstra opmærksomme på, hvilke kulturelle for-forståelser og rammebetingelser, der præger begreberne. Kirshenblatt-Gimbetts »sælger« for eksempel Performance Studies som en ny og uundværlig forskningsdisciplin for alle universitetsstudier. Schechner forsøger på at udvide, og dermed legitimere, teaterforskeres arbejdsområder sådan, at de kan omfatte alle typer »restored behaviour.« Dette er kun eksempler, der giver anledning til kritiske refleksioner og overvejelser over, hvad det mon er, der skal legitimeres, hvilke poetikker det er, der skal fremmes, og hvad det fører med sig at anvende

begreberne. I Danmark kan studieordningen i det for nyligt opstartede studium i Performance design ved Roskilde Universitetscenter studeres i dette perspektiv.

Den p.t. mest markante performativitetsforsker i europæisk teaterforskning har været, og er, uden tvivl professor Erika Fischer-Lichte, som er ansat ved Humbolt Universitet i Berlin. Fischer-Lichte har bevæget sig fra et stærkt semiotisk engagement i teatralitet til at befatte sig indgående med performativitetens æstetik. Måske kan interessen for det performative ses som et forsøg på at redde en (tysksproglig) teatervidenskab i krise. Det skal jeg undlade at blande mig i her. Men det mere end ligner en tilfældighed, at Fischer-Lichte, ligesom Schechner, argumenterer for at teatervidenskaben må udvide sit blik for at undgå at stagnere. Ved at pege på, hvor anvendeligt et dramaturgisk blik på livet og dets præsenshandlinger kan være, har hun stillet teatervidenskaben i centrum for en række undersøgelsesområder. Det performative bliver således til et praktisk-teoretisk omdrejningspunkt. Ved at skifte fokus fra teatralitet til performativitet, kan teaterforskningen pege på en række teaterspecifikke kompetencer, samtidigt med, at det bliver synligt, at disse kan anvendes mere generelt som analysestrategier.²⁴ Fischer-Lichte er ude på at udvikle en teori om performativitetens æstetik. I en artikel, der publiceres i det kommende Nordic Theatre Studies, analyserer Niels Lehmann Fischer-Lichtes æstetiske teori. Lehmann viser, at Fischer-Lichte har ladet sig fange i avantgardekunstens net og dermed i dens optik på både kunsten og verden. Dermed bliver hendes projekt blindt for andre perspektiver på performativitet, teoretiske og historiske så vel som æstetiske. Fischer-Lichte er pragmatisk på den måde, at hun forsøger at give en generel interesse for det performative et teaterhistorisk perspektiv samtidigt med, at hun tilbyder teatervidenskaben en æstetisk teori på grundlag af det, der altid har været teatrets omdrejningspunkt, nemlig det performative, eller ko-præsensen, som Fischer-Lichte gør til kodeord i performativitetens æstetik.

Kort fortalt har både amerikanske og europæiske teaterforskere ledt efter teoretiske forbilleder og referencer uden for teatret for at kunne forholde sig aktivt i den udvidelse af kampzonen vi har set gå fra det teatrale til det performative. Her står Austin og Searles sprogteorier og den opfølgning Derrida og Le Man foretog centralt. Senere blev performativitetsteori også en betydelig brik i køns- og kvindeforskningen, jvf. Judith Butlers berømte bog om feminisme og identitet *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

Der er med andre ord opstået en form for tovejs udveksling mellem teater(forskning) og andre forskningsdiscipliner. Grand old man og »sidste reference« i dette felt er som regel filosofen John Langshaw Austin og hans såkaldte William James Lectures, posthumt publiceret i 1962 i bogen *How To Do Things With Words*. Meget kort fortalt sætter Austin en forskel ind mellem, hvordan sproget konstaterer og hvordan det bruges (til andet). På den ene side er det den logiske positivism, der fokuserer på at sprog må vurderes ud fra dets reference til, hvad der er sandt, eller hvordan virkeligheden rapporteres i sproget, hvor sproget først og

fremmest er konstaterende. På den anden side er der en række udsagn og sproglige konstruktioner, der unddrager sig denne form for sand-falsk reference. I stedet er disse ytringer performative af natur, mener Austin. De er som i teatret, mere værd end deres reference til noget bestemt. Der er tale om ytringer, hvor sproget i Austins perspektiv, ikke kun udtrykker en handling, men *er* handlingen. Austin ser denne type performativitet i sproget i mange forskellige sammenhænge, fx i bryllupsremonier og andre ritualer, men også i dagligdagen, hvor en række sproglige ytringer helt må unddrages en sand/falsk test for at give mening.²⁵

Det foreliggende udvalg af, hvordan jeg ser teatralitet og performativitet anvendt, primært i teaterforskningen, er på samme tid både for stort og for lille. For lille til at være repræsentativt hvis man tænker på den mængde litteratur, der er på feltet. For stort til at spidsformulere problemstillingen i et bud på en teori. På den måde er dette indlæg her nok også både repræsentativt og ikke repræsentativt for, hvor den nordiske teaterforskning står lige nu. I den grad teaterforskere i Norden har publiceret deres bud på teatralitet og performativitet, kan man se en tendens til, at teaterforskningen har føjet sig ind i lignende mønstre, som dem vi har set i amerikansk og europæisk teaterforskning. På den ene side slås institutter sammen i større enheder (kultur og/eller æstetiske). Dette kræver som regel, en dobbel strategi for at overleve. På den ene side leder man efter mødepunkter med andre fag og discipliner – kort sagt, der ses efter ligheder. På den anden side handler det om at hive al den specialviden man kan ud af teatret og teaterforskningen, for ikke at drukne i almengørelser. »Verden er ikke en scene, men det kan være vanskeligt at sige, nøjagtig hvordan den ikke er det!« At nærme sig feltet i et nordisk teaterperspektiv, synes at kræve både en kritisk og en pragmatisk tilgang til, hvordan termerne teatralitet og performativitet forekommer i forskellige kontekster og som led i vidensforståelser. Man kan drømme om at rejse en teatervidenskabelig debat om, hvordan forskning i teatralitet og performativitet kunne byde ind i større debat om æstetik og kultur og dermed også lede efter særlige nordiske perspektiver på denne debat. Der er ikke plads her til at analysere nordiske forskeres bidrag til forståelsen af teatralitet og performativitet. Meget kort fortalt præsenterer lektor i teatervidenskab, Michael Eigtveds i bogen *Forestillinger* fra 2003, et bud, hvor pointen er, at det er nødvendigt at indtage en åben holdning til teater og se teater som en særlig form for begivenhed sammen med en række andre teaterlignende begivenheder. Disse kan analyseres på samme måde som en teaterforestilling. Eigtved kobler sig også på nogle af Férals ideer, og ser den teatrale begivenhed som en specifik diskurs, hvorfra der kan identificeres crosssoverforbindelser mellem teatrale og andre begivenheder. Den norske teaterforsker og doktor i teatervidenskab, Anne Britt Gran hævder i *Vår teatrale tid*, at mens samfundet i al almindelighed udvikler sig i retning af »det teatrale« så er teatret inde i en af-teatraliserende fase.²⁷ Gran ser specifikke forskelle mellem udtalt teatralitet og udtalt teatralitet i teatret, og foreslår, at disse også med fordel anvendes som blik på andre begivenheder og sociale fænomener. Dermed placeres afgørelsen både af grad

og type teatralitet hos tilskueren. Igen spørger Féral's forståelse af teatraliteten som a priori evne i tilskueren. Professor i teatervidenskab i Stockholm, Willmar Sauter udvikler i sin lille bog *Eventness*²⁸ begivenheds-heden som en æstetisk kategori. Til trods for sin tidligere skepsis mod at tænke nærmest alt som teatrele begivenheder, forslår han altså med eventness, en kategori man kan arbejde analytisk med hvis man vil forstå, hvad fx en teaterforestilling er i forhold til oplevelser af virkeligheden som iscenesat.

I det seneste nummer af tidsskriftet *Peripeti* (nr. 6, 2006) var temaet performativitet. I artiklen »Performativitet, æstetik, udsigelse« ønsker professor Morten Kyndrup sig en videnskabelig undersøgelse af teatrets udsigelsesproblematik. Han giver sågar retningslinjer for, hvordan sådan en burde udformes. Det har ikke været min plan at indløse Kyndrups ønsker på dette felt, men jeg vil gerne erklære mig enig i hans slutbemærkning, hvor han peger på at lighed bliver desto mere uinteressant, jo mere overordnet den er, og at det modsatte altså er gældende for forskellene. Alle de tre nævnte teatervidenskabelige bidrag til den offentlige kulturdebat viser, at der er vilje til at se og sætte forskelle mellem kunstens teatralitet og verdens teatralitet. Men når det er set og sagt, flyttes blikket straks til hvordan teatraliteten i samfundet kan og bør forstås på samme måde, med de samme analyseredskaber, fordi større og mindre sociale begivenheder faktisk opfører sig teatralt (som teater) for vort blik og performativt (som aktiv hændelse) her og nu i et fælles rum og nærvær, vi som publikum giver os hen til.

En gruppe ansatte ved Institut for Æstetiske fag er gået sammen i en forskningsgruppe, der undersøger, hvordan teatralitet og performativitet indgår i æstetiske betydningsdannelser, og hvordan dette kan anvendes i videnssamfundet. Resultaterne af dette arbejdet samles i en bog, der gerne skulle udkomme i løbet af 2008. Jeg kan (som redaktør) ikke love, at det metakritiske blik vi anlægger på et udvalg af faglitterære værker, der drøfter teater og performativitet (med Fischer-Lichtes performativitet æstetik som vigtigt punkt på dagsorden) vil indfri et behov for interessant forskelstænkning. Man kan måske sige noget »nyt« om billeder og digte, ved at pege på 'det performative' i omgangen med dem. Men man siger ikke ret meget nyt om teater ved at pege på dets performative træk. Til sidst står måske at pege på, hvilke specifikke udfordringer og problemer teaterkunsten bevæger sig ud i ved at fokusere for eksempel på performativitet. Hvilken betydning det får for forståelsen af, på den ene side hvordan vi tænker kunstarten teater, på den anden en performativ æstetik (der ikke kun hører scenekunsten til). Herunder burde der være plads til en diskussion af, om det er produktivt at sætte forskelle mellem performance(kunst) og teater(kunst). At pege på hvor teaterforskningen står ved at insistere på, hvordan det performative kommer til udtryk i enkeltværker, kunne faktisk give interessante bud. Man kan også helt radikalt spørge til, om interessen for performativitet kun lægger sig i halen på en lang teatervidenskabelig legitimeringsdiskurs, også i nordisk

perspektiv? I alle tilfælde synes det nødvendigt at analysere et udvalg amerikanske og europæiske bud i et metakritisk perspektiv.

Afsluttende bemærkninger om teatralitet og performativitet

De tanker og teorier, der styrer sproglige, æstetiske og forskningsmæssige praksiser betyder i praksis mere end begreberne, der anvendes. En produktiv anvendelse af begreber som teatralitet eller performativitet i teaterforskningen kræver, at man kan diskutere egne og andres for-forståelser af både af teaterkunsten og forskningspraksis. I en lyst til at sammenholde de to begreber teatralitet og performativitet repræsenterer før omtalte Féral i jagten på en syntese, en holdning, mange nok vil ønske at tilslutte sig. Ved at insistere på, at teater er noget, der udvikler sig *med* tiden, og derfor ikke kan betragtes som en fast historisk reference fanger Féral pointen ved, at teater ikke kun er teater, men potentielt altid allerede en anden type teater, end det vi henviser til, når vi fx anvender et begreb som teatralitet. Féral ser altså, at teatralitetsbegrebet så at sige må forstås som noget, der »flytter med«. Teatraliteten kan derfor ses kædet sammen med kunst (teater, visuel kunst, opera, dans etc.) og som dominant struktur i sociale manifestationer, som en adfærdsmåde eller som en måde at percipere på. »It [theatricality] is either linked to the objectified process of meaning and creation of the artistic work or is dependent on the subjectivity of the spectator. It is seen either as a mode of production or a mode of reception« (ibid., p. 6). Her synes Féral implicit at have identificeret en fælde. Hun ser, at forskellige forskere placerer teatraliteten forskellige steder. Hvis hun placerer teatraliteten alene »in the production« vil hendes historiesyn komme til kort. Så ville det ikke være muligt for teatrets konventioner og udtryk at forandre og tilpasse sig sin tid – og samtidig forblive repræsenterende. Så hun må vælge side; den egentlige teatralitet må ligge i vor evne til at percipere den, altså i kognitionen eller perceptionen og i det subjektive. For at få pengene til at passe, tager Féral et sidste kikk i sidespejlet, hvor hun ser, at der skal holdes for forbigående. Her kommer nemlig Judith Butler, med en performansteori, der netop problematiserer subjektets autonome subjektivitet. Féral forsøger på at syntetisere mellem performativitet og teatralitet er med andre ord presset fra flere hold – hvis man altså tænker ontologisk. Gør man ikke det, kan man måske operere rimeligt frit i feltet med de forskelle Féral udpeger, når hun forsøger at redde performativiteten fra at miste al betydning i et åbent og dermed betydningsløst »alt om alt«-projekt.

I første omgang kunne man, som sagt i indledningen, pragmatisk foreslå at tænke teatralitet som kunstgreb, forstået på den måde, at det følger, eller anvendes som følge af, hvordan man forstår teater som kunst. Teatralitet kan dermed betragtes som et begreb, der gerne vil (be)gribe, hvad teater er. Taler man om teatralitet, taler man i dette perspektiv også altid allerede om teater. Teater tillades her at blive forstået ret bredt og »klassisk«. Vi taler om en kunstart, der i vor kultur kendetegnes ved, at

udøvere og tilskuere er til stede i samme rum og på samme tid, men at der er en forskel mellem disse to grupper af mennesker, specielt når det gælder funktion, forberedelse og virkningstrategier. Teater er tænkt og forberedt som kunst, som noget, der er komponeret specielt til at blive betragtet. Når vi diskuterer teatralitet, fastholder jeg, at det mest produktive vil være at diskutere, hvordan teater *virker*, hvilke midler, der anvendes for at få det til at virke og hvordan virkningerne mærkes, sensorisk, sanseligt og erkendelsesmæssigt som noget, der er skabt for at virke som mening, som en bestemt udsigelse, eller for den sags skyld »bare« som virkning. For at være et operativt begreb, der kan anvendes fx *som* en kvalitet ved noget andet end teater, må teatralitetsbegrebet stå ved sin kunst-ig-hed, som noget, der er skabt af nogen med betragtning for øje. På teaterkunstens præmisser kan man så diskutere *hvordan* denne skabt-for-at-blive-set-hed tager sig ud og virker. Denne betragtning kræver, at man forstår (teater)kunstens orden og betydningsdannelse som en potentiel kraft, og underdrejer tanken om, at kunstens egentlige (kraft) ligger i en autentisk første-gangs eller førstehånds hændelse. Kunne man fravriste teatralitetsbegrebet de overvejende negative værdiladninger, der medvirker, når man fremhæver det kunstige, ville det måske være muligt, fx at diskutere teatralitet som viden. Man kunne også gennem at praktisere anvendelse og analyse af kunstens virkemidler strides om hvad, der virker godt eller skidt.

Når teaterkunst og teatervidenskab har haft behov for nye og andre begreber end en diskussion om teatrets teatralitet, er det i denne optik, fordi der har været et behov for at synliggøre eller omvurdere teater som »noget helt andet« end det for publikum-tilrettelagte, som vi har det i forskellige visioner om et nyt teater. Her har det mere referencefrie begreb performativitet vist sig at fungere produktivt. Den, der værdsætter »det performative« som den største attraktionsværdi i en forestilling eller begivenhed, vil højst sandsynligt også opleve noget andet end det på forhånd ordnede som vigtigst. Jeg har forsøgt at undgå, at argumentere for at det performative eller performativitet er kunstgreb eller kunstbegreb på samme måde som teatralitet. Ikke desto mindre vil man aldrig kunne forhindre at begreberne teatralitet og performativitet langt på vej benyttes for at referere til (næsten) det samme, nemlig *det* i en begivenhed, man gerne vil sætte på begreb for at sige noget om en oplevelse af at deltage i betydningsdannelser gennem handling i tid og rum. Således vil jeg gerne sige, at det pragmatisk set giver mening at sige som Féral, det performative forstås som konstituerende element af det teatrale, uden at hævde, at det teatrale er det selv samme som 'det performative'. Et teatralt teater vil således prioritere det, der kan indøves (inklusiv følelsen af autenticitet og intenst nærvær), altså det, der har virkningen på tilskueren og kontrakten om at se det som skabt for at blives set med på regningen. Et performativt orienteret teater vil snarere regne med, at autenticitet og nærvær er noget, der ikke skal beregnes som virkning, men udøves, fanges og formes når det »er der«. Betragtes som en »lille forskydning af værdier«, er teatralitet og performativitet to sider af samme sag – og alligevel ikke. Den »lille værdiforskyd-

ning« fra det teatrale til det performative (eller omvendt) er i teaterkunstens praksisfelt væsentlig. Ikke at vi ikke finder blandede værdier og referencer, men i »renere« udgaver vil alt fra skuespillertræning til forestillingsproduktion og prøver, tematik, terminologi, publikumsrelationer etc. være så lige så forskellige fra hinanden som tænkningen om dem.

Litteratur:

- Bial Henry (ed) (2004) *The Performance Study Reader* (Routledge, London)
- Brisset and Edgley (ed) (1975) *Life as Theater. A Dramaturgical Sourcebook*, Chicago
- Burns, Elisabeth (1972) *Theatricality – A study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Harper and Row, N.Y
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, London).
- Carlson, Marwin (1996/2004) *Performance: A critical Introduction*, Routledge, London
- Christoffersen, Schultz, Gade og Led (red.): *Performativitet*, Peripeti nr. 6, Aarhus Universitet 2006.
- Council and Wolf (2001) *Performance Analysis – An Introductory Coursebook* Routledge
- Davis, Tracy C. and Postlewait, Thomas (eds) (2003) *Theatricality*, Cambridge University Press
- Diamond, Elin (ed.) 1996 *Performance and Cultural Politics*
- Eigtved, Michael (2003) *Forestillinger. Crossover på scenen*. Rosinante
- Eigtved, Michael (2003) *Forestillinger*, Rosinante
- Férral, Josette (2002) forord til tidsskriftet SubStance#98/99, Vol. 31, nos 2&3
- Férral, Josette (1982) Performance and theatricality: The Subject demystified, *Modern Drama* Vol 25, March 1982
- Fischer-Lichte, Erika (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Routledge,
- Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen* Suhrkamp 2373
- Früchtel & Zimmermann (2001) *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp 2196
- Fried, Michael, 1980 *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkly
- Gran, Anne Britt (2004) *Vår teatrale tid*, Dinamo, Forlag. Oslo
- Goffmann, E. (1959/74) *Vårt rollespill til daglig*. Dreyers Forlag, Oslo
- Hilton, Julian (1987) *Performance* The Macmillan Press Ltd
- Jackson, Shannon (2004) *Professing Theatre Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press
- Janeecke, Christian Hrsg. (2004) *Performance und Bild Performance als Bild*, Philo und Philo Fine Arts, Berlin
- Loxley, James (2007) *Performativity*, The New Critical Idiom, Routledge
- McAuley, Gay (2003) *Space in Performance Making Meaning in the Theatre* The University of Michigan Press
- Parker, Andrew and Eve Kosovsky Sedgwick (eds.) (1995) *Performativity and Performance*, Routledge, NY
- Schechner, Richard (1977/94) *Performance Theory*. Routledge
- Shepherd, Simon (2006) *Theatre, body and pleasure* Routledge
- Shepherd and Wallis (2004) *Drama/Theatre/ Performance*. Routledge
- Theater der Zeit TheorieTheaterPraxis Rescherchen 17
- Theater der Zeit Kunst der Aufführung Aufführung der Kunst Rescherchen 18

Noter

- 1—se fx Thomas Postlewait and Tracy C. Davis (2003) *Theatricality*, Cambridge University Press
- 2—Se fx Langsted, Jørn et.al (2005) *Ønskekivistmodellen*, der foreslår en model for, hvordan kvalitet i scenekunsten kan vurderes.
- 3—Jeg tænker her på en lang række af teaterkunstnere, der har sat sig i spidsen for at eksperimentere med teater og teatrets grænser og konventioner, så som Stanislavskij, Meyerhold, Artaud, Piscator, Brecht, Brook, Barba, Grotowski, Littlewood, Mnouchkine o.a.
- 4—Se fx Anne Britt Grans bog *Vår teatrale tid*, der nærmest eksemplarisk forfægter denne forståelse af teatralitet.
- 5—Uden at gå nærmere ind i dette felt i denne sammenhæng, vil jeg henvise fx. til den svenske professor Gösta M. Bergmans forskning og vidensforståelse.
- 6—Georges Gurvitch, *The Sociology of the Theatre*, p. 76
- 7—ibid. P. 81
- 8—En analyse af Laurels teaterforståelse findes i Quortrup, Lars et al: *Virtual Interaction: Interaction in Virtual Inhabited Spaces*, Springer. London, Torunn Kjølnør og Niels Lehmann« Uses of Theatre as Model: Discussing Computeres as Theatre – Some Additional Perspectives«
- 9—Burke,K.(1975)»On Human Behaviour Considered Dramatistically« eller I »The Five Keys of Dramatism« i Brisset and edgley (ed) 1975 *Life as Theater. A Dramaturgical Sourcebook, Chicago*
- 10—Modern Drama, Vol. 25, March 1982
- 11—Se Niels Lehmanns artikel »Forms of Presence« i *Nordic Theatre Studies* (under udgivelse).
- 12—@Board of regents, University of Wisconsin System, 2002, SubStance #98/99, Vol. 31,nos. 2&3, 2002
- 13—Se den skelsættende artikel »On Acting and Not-Acting« af den amerikanske teaterforsker og performancekunstner Michael Kirby (trykt i Zarilli (ed.) *Acting Re-Considered*.
- 14—Se Hans-Thies Lehmann (1999)
- 15—Se Shannon Jackson (2004) *Professing Theatre. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge
- 16—Simon Shepard og Mick Wallis giver en god oversigt over britisk teaterforsknings bidrag til debatten i bogen *Drama,/Theater/Performance* i serien The New Critical Idiom, Ruthledge 2004.
- 17—Schechner in »Performance Studies. The broad spectrum approach« p. 8ff
- 18—ibid.
- 19—Bial 2004, p. 168.
- 20—Et synspunkt Anne-Britt Gran gør sig til talskvinde for i *Vår teatrale tid* (2004)
- 21—Ibid.
- 22—Udkom først i 1996. Anden udgave er noget redigeret. Den udkom i 2004
- 23—Strine, Long and Hopkins (Ed) 1990 *Research in interpretation and performance studies: trends, issues, priorities*.
- 24—Se Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (2004). Her sammenfattes en række resultater fra et meget stort tysksproget forskningsprojekt ledet af Professor Erika Fischer-Lichte. Heri deltog 18 universiteter, 20 forskellige discipliner i cirka 30 projekter under den fælles titel: *Theatralität. Theater als kulturelles Modell in der Kulturwissenschaften*. Projektet startede i 1995 og sluttede i 2002. Balme, C./Fischer-Lichte, E/Grätzel, S.: *Theater als Paradigma der Moderne?* Francke Verlag, Tübingen 2003. Fischer-Lichte, E. m.fl: *Ritualität und Grenze*, Francke Verlag, Tübingen, 2003 er bind 5. De øvrige titler er *Inszenerung von Authentizität* (bd 1, 2000); *Verkörperung* (bd 2, 2001); *Wahrnehmung und Medialität* (bd. 3, 2001); *Performativität und Ereignis* (bd. 4, 2003). Man kan også henvise til Professor Willmar Sauter: *eventness. A concept of the Theatrical Event*. STUTS 2006.
- 25—For en nærmere gennemgang af performativitet i en mere sprogfilosofisk og litteraturteoretisk vinkel kan jeg anbefale litteraturforskeren James Loxley's *Performativity*, udgivet af Routledge i

serien the New Critical Idiom fra 2007.

26—Gran har også publiceret artikler om teatralitet, fx *The Fall of Theatricality in the Age of Modernity* i det tidligere nævnte nummer af *SubStance*. (98/99, Vol.31, Nos 2&3, 2002)

27—Se Niels Lehmanns anmeldelse i sidste del af dette tidsskrift

Torunn Kjølnær (f. 1952): Lektor, Mag.art. Institut for Æstetiske Fag, afdeling for Dramaturgi. Har udgivet en række artikler om scenekunst, teateruddannelse og metodeproblematik. Har desuden ledet skuespilleruddannelsen ved Akademi for Scenekunst, Fredrikstad, Norge i fire år. P.t. leder for forskningsgruppen »Teatralitet og performativitet som æstetisk betydningsdannelse«. Redigerer en bog om emnet, der udgives medio 2008.