

Teatralitet, teatralisk og teatralisering

Iscenesættelse af blikket

Af Erik Exe Christoffersen

Teatralitet peger på det teateragtige, synliggjorte og iscenesatte enten som faktisk teater eller som metaforisk. Der er ingen tvivl om, at begrebet har forskellige betydninger og bruges forskelligt i forhold til teaterhistoriske, teoretiske og filosofiske traditioner. Jeg skal her forsøge en differentiering af begrebet i forhold til en filosofisk, sociologisk, historisk, medial eller kommunikativ tilgang. Jeg vil primært forsøge at fremstille det teatralle som et komplekst begreb, der lever af modsætninger, f.eks. i forhold til det litterære eller det autentiske. Til slut diskuteres hvordan man kan omgå disse distinktioner og indbyggede paradokser.

Teatralitet anvendes universelt og ontologisk som modpol til det dramatiske eller litterære og således som et specifikt scenisk eller teatermæssigt udtryk. I teater- og dramahistorien har der siden Aristoteles været en kamp om, hvad der er vigtigst: dramaet eller teatrets teatralitet. Det teatralle indgår også i en filosofisk distinktion mellem sandt og falsk, mellem autenticitet og blændværk, og er her indlejret i en generel værdidiskussion. Denne handler om, hvorvidt kunst er erkendelsesskabende eller illusionsskabende og mere eller mindre troværdig. I dagliglivet benyttes begrebet *teatralisk* ofte som modsætning til forestillinger om det autentiske »rene« liv.

Som et historisk fænomen på linje med begrebet litteraritet kan teatralitet forbindes med modernitetens teater, hvor relationen mellem tilskuer og scene får autonom værkarakter (jf. konventionen om den fjerde væg) i form af det dramatiske, fiktionelle og enhedlige teater. Her kan man tale om en anti-teatral tradition og en særlig perspektivisk bliktradition. Men teatralitet kan også knyttes specifikt til historiske artificielle genrer, som fokuserer mindre på det dramatiske og litterære og mere på det tilskuerhenvendte, situationsbestemte, det kropslige eller sceniske visuelle teater. Det gælder eksempelvis *commedia dell'arte*, mange asiatiske teaterformer og avantgardens teater, hvor der benyttes en retorik som positiverer teatralitet som anti-illusion, og hvor tilskuerblikket ofte er aperspektivisk og komplekst svarende til malerkunstens kubisme eller filmens montage teknik.

Man kan også tale om en dynamisk betydning, som eksempelvis en *teatralisering* af teksten, objekter eller performere i den forstand, at replikker og handlinger realiseres som et teatralt nærvær af lyd, bevægelse, lys, scenografi og en opbygning af et rum, som skaber en materiel, konkret, sanselig og reflektiv relation mellem de optrædende, de sceniske handlinger og tilskuerne. Teatralisering skaber en distinkt relation mellem det velkendte og det mærkværdiggjorte eller anderledesgjorte.

Derfor bliver teatralisering en kommunikativ effekt, som selvfølgelig kan iagttages på flere forskellige planer; sensorisk, artistisk eller fiktionelt.

Denne refleksivitet mellem tilskuerblik og det sceniske kan imidlertid også ses i dramateksten, hvor dialogen og handlingen foregår i et virtuelt rum, som forekommer mere eller mindre eksplicit iscenesat i teksten. Med Shakespeare, Molière, Holberg, Brecht, Ibsen, Tjekhov og mange andre er der en rig tradition for, at teatralitet ekspliciteres i form af en iscenesættelse i teksten. De fiktive personer spiller en eller anden form for teater, som fordobler tilskuerforholdet. Derved skabes en meget konkret passage mellem tilskuer og værk. Tilskueren ser sig selv se. Indførelsen af en teateropførelse i handlingen sker aktuelt i en række film lige fra Lars von Triers *Dogville* (2003) til *Teater ved ringvejen* (2006) og Per Flys *Forestillinger* (2007) som er ekstrateatral i den forstand, at det samme tidsforløb og en fortælling om opsætningen af et Shakespeare-digt gemmespilles på hver sin måde, med hver sin hovedperson, i seks afsnit. Tilskueren indbydes så at sige til at se den samme virkelighed på seks forskellige måder: seks *forestillinger*.

Teatralisering kan beskrives som en handling, der transformerer (i stil med metaforens teknik) begivenheder til teater i form af en synliggørelse, en indramning, en fremhævnings (opstyltet, ostentativt, demonstrerende), ofte som en kunstiggørelse, en mærkværdiggørelse (ostranenie, *verfremdung*), en fiktionisering eller iscenesættelse. Det teatral bliver til mellem det iagttagende blik og en skabt formgivning, men altså som resultat af en dobbelt iscenesættelse: tilskuerens blik på scenen og scenens blik på tilskuerne. I en skabende proces kan teatralitet knyttes til dogmer, regler og diverse obstruktionsformer, eller simpelthen teknikker som transformerer dagligdagsadfærd til teater og scenisk adfærd.

Der er en tendens til at se teatralitet som en særlig perception og synsmåde, og man kan pege på en langsom forskydning mod denne fokusering på *bliven-teatral*. Det drejer sig om en udvikling væk fra opfattelsen af teatrets objektkarakter til en opfattelse af, at teater kan være hvad som helst og kan opføres hvor som helst. Teatralitet fungerer her som en fleksibel ramme, der gør eller tilvirker, at handlinger ses som teater ud fra bestemte tilskuerpositioner. De teatral greb og teknikker kan så at sige flyttes fra teatret til andre sociale sammenhænge og her udvirke en synliggørende og iscenesættende effekt

Som teatervidenskabelig term henviser begrebet både til processen, forestillingen og træk i den dramatiske tekst, og den teatral analyse kan både rette sig mod forskellige objektfænomener og mod relationelle forhold mellem det sceniske (iscenesættelsen, skuespilleren, rummet, teksten, lyset, scenografien etc.) og tilskueren og passagen mellem den subjektive iagttagelse og værkets objektivitet.

Dybdens essens eller overfladen

Teatralitetsbegrebet er indlejret i en filosofisk diskussion af mimesis eller repræsenta-

tionen af virkeligheden. I den platonisk vestlige tradition placeres det teatraliske i et modsætningsforhold til sandhed, natur, autenticitet og essens. Jeg skal blot pege på Platons hulelignelse, som på en og samme gang ligner et teater og et øje, hvor tilskuerne er fanget i en tilskuerposition, som kun tillader dem at se skyggerne på væggen, som de så fejlagtigt forveksler med virkeligheden. Denne er de således forhindret i at se, og dermed er de uden adgang til den egentlige essens, solen og lyset udenfor hulen. Verden fremtræder som et teater (*Theatrum Mundi*). Platon anser den sansebare virkelighed for et falsum, som ikke er, hvad den giver sig ud for, men blot (teatrale) skygger af den egentlige substans. Mennesket er afskåret fra at sanse ideernes verden, som er almene, ikke-sansebare, absolutte og uforanderlige sandheder, og kunsten kan kun gentage eller forstærke illusionen om at kunne gribe ideerne.

Som modstykke til Platon mener Aristoteles derimod, det er muligt at sanse verden og videnskabeligt analysere dens grundbestanddele. Den rette handling og fremstillingsmåde giver adgang til substansen og det egentlige. Den kunstneriske fremstilling har en virkning, som kan være erkendelseskabende, livsbekræftende (katharsisk). Modsætningen mellem Platon og Aristoteles gentages i varianter i den europæiske kunsthistorie som den genkomne diskussion om, hvorvidt teatrale handlinger kan skabe et indhold, eller om substansen tværtimod forplumres af teatraliteten. Teatralitet mimer til verden og er derfor sekundær i forhold til den reelle verden. Dette hierarkiske forhold mellem verden og den teatrale repræsentation gentages i forholdet mellem den dramatiske tekst og teatret således, at teksten er nærmere sandheden end teatret, som omvendt muliggør en større illusion og dermed tendentielt er forblændende. Ikke så få mener ligefrem, at skuespilleren og iscenesættelsen ofte forstyrrer teksten, og anbefaler den rene læsning af eksempelvis Shakespeare eller Ibsen for at fange tekstens essens.

Diskussionen mellem Platon og Aristoteles er stadig aktuell. Spillet mellem skyggernes overflade og det substantielle genfinder vi i debatten om klassikeren. Skal denne behandles loyalt som det essentielle, der tilbydes en iscenesættelse, må denne undgå at blive både over- og underspillet og dermed utroværdig eller falsk. Eller har iscenesættelsen sin egen sandhedsværdi? Den klassiske repræsentationsopfattelse er fokuseret på repræsentationens referentielle effekt, det vil sige dens gengivelse af verden. Der er tale om en indholds-fokusering og en fokusering på repræsentationens sandhedskarakter. Repræsentationer har imidlertid også en anden dimension, som er forbundet med selve præsentationshandlingen. Denne er ikke mere eller mindre sand, men mere eller mindre effektiv eller virksom. Hvis vi ser på repræsentationshandlingen, bliver »indholdet« en effekt på linie med andre effekter som knytter sig til præsentationsmåden. Her kan diverse sensoriske og plastiske effekter blande sig med referentielle og deiktiske effekter i forhold til tilskueren. Teatralitet bliver således løsrevet fra et sandhed-falskheds-parameter, men kan diskuteres som både fiktionsskabende og performativitetsskabende.

Forholdet mellem essens og handling er som nævnt et gennemgående tema, som

gestaltes i en række dramaer fra Sofokles' *Kong Ødipus* (430 f.kr.), hvor Ødipus netop gennem handling genkender sit sande væsen, Shakespeares *Hamlet* (1600), hvor hovedpersonen strides mellem væren og teatralitetens overflade, Holbergs *Erasmus Montanus* (1723), hvor det viser sig, at handling er vigtigere end væren, og til Ibsens *Gengangere* (1882), som faktisk genskriver Platons hulelignelse i en dramatisk konflikt mellem miskendelse og genkendelse.

Historisk

Teatralitet kan som historisk¹ fænomen og kompetence knyttes til det modernes teater, som udvikles fra slutningen af 1500-tallet i sammenhæng med nye synsrelationer mellem individ og omverden. Teatralitet udvikles langsomt som en specifik henvendelsesform og præsentationsmåde i det autonome kunstfelt ved at skabe en form for værkhelhed. Denne helhed fremstår i stigende grad som et lukket fiktionsrum, hvor skuespilkunsten teknisk set udføres, som om tilskuerne ikke er til stede. Der er tale om en udvikling som slår igennem i slutningen af 1800-tallet, hvor instruktørfunktionen vinder indpas som helhedsskabende.

Teatret stiller sig offentligt til skue gennem sin iscenesættelse og skaber en autonom kunstigttagelse, ligesom det bliver muligt for subjektet at adskille sig fra eller træde frem i relation til andre eller i forhold til det daglige (jf. *prostitution*: pro+statuere, at stille sig frem som skuespilleren, luderen, den patetiske og naragtige gør det). Teatralisering kan opfattes som en specifik historisk proces, der vedrører den autonomiseringsproces, som kendetegner begyndelsen af det moderne, hvor såvel subjektet som kunsten frisættes som individ og som værk. For kunstens vedkommende betyder denne uddifferentiering, at teatret indskrives sig i en selvstændig kommunikativ betydningsdannelse, det vil sige betinget af forholdet mellem afsender og modtager og de teatrale tegn, rammer, koder og konventioner, som moderne kunst udvikler. Det teatrale »blik« er delvist en historisk konvention og en subjektiv kompetence, delvist skabt af den sete begivenhed, som så at sige er indrettet til at blive set som teater, og som får skuespilleren til at fremstå som eksempelvis rollen Hamlet. På lignende vis kan man udenfor teatret se en dynamik og vekselvirkning mellem en person, som fremtræder som teatralisk, og et blik, som ser denne som teatralisk. Et godt eksempel på denne vekselvirkning er H. C. Andersens *Kejserens nye klæder*, hvor de fleste teatraliseres til at se »tøjet« på kejseren, indtil den lille fyr lader realiteten vende tilbage i en konstatering af nøgenheden. Teatret skaber et teatralt tilskuerblik, som anskuer noget som et teater (Theatrum Mundi).

Shakespeares *Hamlet* er interessant i denne sammenhæng, fordi en række forskellige betydninger af teatralitet sammenvæves. Dels handler det om forholdet mellem blændværk og realitet i »Danmark«, og hvem der skjuler sig bag sminke og maskeringer, dels handler det om teatrets mulighed for at »spejle« og afsløre naturen. Hamlet anklager Ofelia, Gertrud og Claudius for at være teatraliske (sminkede),

men denne anklage retter han også mod sig selv. Samtidig benytter han teatret til at afsløre sandheden bag den tilsyneladende overflade. Det vil sige en essentiel og troværdig afdækning af naturens sande karakter. Teatret skal være teatralt i betydningen troværdigt, men det må ikke være teatralisk i betydningen overdrevent. Pointen er, at sandheden i Hamlet er betinget af blikket og fremstillingen, og derfor er sandheden betinget af, at »budbringeren« ekspliciterer sin position og hensigt, som den »nøgne« Hamlet gør det efter sin rejse til England. Shakespeare blander mimesisdiskussionen med *Theatrum Mundi*-begrebet således, at der skabes en modstilling mellem det overfladiske og overdrevne og det egentlige og nøgne. Samtidig udfoldes teater som afsløring eller som tildækning.

Realismetraditionen er anti-teatral i bestræbelsen på at nærme sig det virkelige og sande gennem fiktionens autonome rum og »fordømmer« derfor det forstillede, det kunstige og formelle som noget overfladisk og uvæsentligt. For realismen gælder det om at genskabe virkeligheden så mærkbart som muligt gennem realitetseffekter. Monologer, konstruerede intriger, overlæssede symboler, kunstige eller pludselige exitter eller entreer, utidige applausers forsøg elimineret som teatral illusionstyrrende elementer. Omvendt er det for avantgarden og til dels modernismen, som vil fremhæve kunstigheden uden at illudere virkelighed. Kunstigheden giver adgang til en dybere og mere reflekteret virkelighed. Teatraliteten positiveres som anti-illusionseffekter af eksempelvis den russiske skuespiller og instruktør Mejerhold, som fordømmer det naturalistiske og fremhæver kunstigheden, det materielle og det formelle som det egentlige. Reteatraliseringen betyder indoptagelse af tidligere teatral genrer. Men det kan også være repræsentationskritik, metafiktion, ironi eller det »levende«, energetisk, nærværsskabende teater, som nedtoner det sprogligt betydende som i rituelt teater og inddrager tilskueren i teatersituationen (kropsligt, psykisk, fysisk, mentalt). Dermed søger man at overskride det autonome kunstfelt, og teatraliteten forbindes med et livsperspektiv.

Der er således forskellige former for teatralitet: det artificielle, det eksplicit kunstige og distanceskabende og repræsentationskritiske i brechtsk forstand eller det teatral nærvær, den autentisk reelle handling, som unddrager sig sproget og repræsentationen i en oprindelig og rituel teatralitet i forlængelse af det såkaldte dionysiske og den nietzscheanske eller artaudske tradition. Teatralitet er en negativ figur, når man fremhæver modernismens »rene« selvdefinerende kunst over for postmodernismens teatraliserende spil. Men en positiv figur i det moderne teaters forsøg på et teatralt troværdigt og levende teater i modsætning til det forstilte og »spillede« teater.

Sociologisk

Teatralitet har fået en vældig aktualitet i de senere år, fordi teatermetaforikken har bredt sig i det senmoderne. Identiteter teatraliseres i hverdagslivet og især de elek-

troniske medier, fra internet til mobiltelefoner, skaber en bred ramme for selvfremstilling og selviscenesættelse. Det er både tvangsmæssige »overvågninger« af såvel interne som eksterne blik² og et psykologisk behov for udstilling og for at blive set, der medialiseres. Oplevelsesbehovene og identiteter (roller) kan betragtes som sammenhængende i det moderne og får betydning i kraft af teatrets anderledeshed fra dagligdagen. Vi har altid en forestilling om, at vi bliver betragtet og agerer på en eller anden form for scene, og ikke mindst globaliseringen skaber en flerhed af iagttagelsesmekanismer.

Den moderne kulturs iscenesættelser og selviscenesættelser er stort, flot, prangende, hårdtslående og anmassende teatralitet. Iscenesættelserne gælder alt fra livsstil, madlavning, talekøkkener og boligindretning til ferierejser og eventyrprogrammer og politisk »spin«. Det teatrale efterlader en længsel efter det modsatte, nemlig autenticitet, og begæret efter det virkelige er teatralitetens polære modstilling. Diskussionen omkring H.C. Andersen 2005 er et godt eksempel på hvordan, den teatraliserede begivenhed, specielt åbningsshowet i Parken, skabte et udtalt behov for en mere autentisk Andersen reception.

Medialt og kommunikativt

Teatralitetsbegrebet er som kunstbegreb kompliceret af ofte at være led i en række modsætninger. Overflade over for dybde, form overfor indhold, ironi overfor patos, indlevelse overfor distance. Teatralitet kan betragtes både som et konkret element, en organisering af forestillingen i tid og rum, og som en tilskuertradition eller perceptions måde, hvor alle elementer bliver dele af en helhed: sceniske spilleregler, principper for lys, rumlig organisering, entre og exit, pauser, tableauer, kostumer, distance mellem tekst og iscenesættelse, skuespiller og rolle og mellem fortælle måde og det fortalte, gestus, scenografi, og tekst mv. Det teatrale betyder, at der hele tiden skabes et blik, som ser noget andet, end der faktiske er på scenen: En gren bliver en skov, en soldat bliver en hær, en dukke bliver et barn, en skraldespand bliver en kiste eller en tilstand, et kranium bliver et tegn på verdens forgængelighed og en skuespillertrup et billede på verden. Det, som ikke er en del af denne helhed (fx en glemt kost på scenen, en glemt replik), er ikke teatralt. Mange moderne teaterformer skaber bevidst en sådan usikkerhed, så tilskueren bliver i tvivl om, hvad der er teatralt, og hvad der tilhører »virkeligheden«, og denne forvirringsstrategi skaber så teatralitet på et nyt niveau. Det er klart, at jo større denne usikkerhed bliver, desto mere udviskes grænsen mellem fiktion og virkelighed, og dermed også tilsyneladende værkets autonomi. Samtidig forudsætter usikkerheden og displaceringen af tilskueren netop autonomien som tradition. Teatermediets teatralitet kan ses som en løbende eksplicitering af sin egen medialitet og teatersituationens skrøbelighed og konstante interaktion.

Teatralitet kan opfattes som en adgang til værkets tema, motiv, fortælling. Denne

kan yderligere afbrydes, obstrueres som et brud med fortolkningen, hvor der i stedet interageres med materialiteten, det konkrete sanselige i værket. Ved at rykke scenen ud i virkeligheden, eller ved at inddrage reelle aktører og sceniske objekter i teaterinstitutionen, »rystes« konventioner og synliggøres som teatrale greb.

Det teatrale kan betragtes som kommunikation bestående af tegn og koder og et led mellem afsender og modtager, ligesom litteraritet eller visualitet gør det i forhold til litteratur og billedkunst. Teatralitet kan henvise til stil, bevægelses- og talemåde, principperne for scenisk adfærd, lys, sceneforhold osv., som er skabt og tænkt til en tilskuer. Værkets faktiske tilskuer spejles i den tænkte tilskuer. Undertiden går det op i en højere enhed, til andre tider mærker den faktiske tilskuer, at her skulle man vist le og røres, og hvis denne diskrepans mellem den tænkte og faktiske tilskuers reaktion bliver for stor, indtræder det pinlige.

Teatralitet kan både forbindes med scenen og tilskueren og den kommunikation, som forgår i tid og rum samt teatrets kontekst. Willmar Sauter (1995) skelner mellem et sensorisk, et håndværksmæssig og et fiktionelt niveau. Hvis det sensoriske dominerer, er performerens krop eller dynamik (energi) i fokus. Hvis det artistiske er i fokus, er der tale om en særlig genre eller tradition som masketeater eller mime og *commedia dell'arte*. Det tredje niveau er specifikt i fokus i naturalismen og realismen, hvor både skuespiller og stil »forsvinder« eller »glemmes« af tilskueren, som om fiktionsniveauet var virkelighed. Man kan som Anne-Britt Gran (2004) skelne mellem det udtalte teatrale og det uudtalte teatrale. Det første er de udtryksformer, som er en villet teatralitet som show, musical, opera og lignende, mens uudtalte udtryksformer skjuler iscenesættelsen og virker ikke-iscenesatte eller »virkelige« som diverse reality-shows. Ikke desto mindre er disse konventioner teatrale som bestemte præsentationsmåder af teater. Teatralitet kan ifølge Sauter fungere i kraft af genkendelighed eller lighed og i kraft af forskel, afstand eller forrykkelse til virkeligheden, og Sauter taler om et teatralt parameter mellem realistiske og kunstfærdige genrer. Realismen opleves netop i kraft af en analogi med virkeligheden, og tilskueren vurderer troværdighed i forhold til handlingens eller karakterernes sandsynlighed og altså indholdsmæssige behov. De kunstfærdige genrer (ballet, opera) opleves primært i forhold til den artistiske kvalitative udførelse som formelle kvaliteter og ikke så meget i forhold til indhold. Teatralitet er her plastik og dynamik, som skaber en attraktion i forhold til tilskueren. Sammenkædningen af sceniske elementer (montagen) er naturligvis også teatralitetsskabende.

Samtidskunsten (performance, installationskunst, interventionskunst, relationel kunst etc.) benytter teatrets iscenesættelsesgreb i forhold til tid- og rumdimensioner. Betragteren kan gå rundt i installationens rum, være en del af det og fungere medskabende i forhold til værkets tid og medialitet. Det er en teatralisering, som indskriver tilskuerens tid og rum i værket. Undertiden benyttes begreberne teatralitet og performativitet vilkårligt om denne praksis som gentagelse, overmaling, remake, reenactment, palimpsest, hvor citatet eller traditionspåpegningen har en kunstnerisk

effekt. Teatralitet skaber i denne kontekst forskellige former for metafikcionalitet som politiske kommentarer, ironiens afbrydelse, æstetisk refleksivitet eller sanselig sensorisk interaktivitet.

Afslutning

Pointen med et differentieret teatralitetsbegreb er, at det er nødvendigt at reflektere over ens egen position og brug af begrebet. Som en konklusion på ovenstående kan teatralitet betragtes som modpol eller som modspil til det dramatiske og litterære, det autentiske, den realistiske genre og det performative. Lidt forenklet kan man tale om en negativ optik på det teatrale som overfladisk, selvscenesættende, utroværdigt, blændværk og som tab af autenticitet. Omvendt kan man tale om en positiv optik, hvor teatralitet er en gestus og udtryksform, en relation eller et nærvær, som når hinsides et rationelt og sprogligt register og dermed i sig selv rummer essentielle dybder. De negative og positive ladninger af begrebet skaber naturligvis forskellige værdihierarkier, som bliver gældende for retoriske figurer og dækkende for traditioner, stridsfelter og teorier som tilmed undertiden blandes sammen. Disse hierarkikonstruktioner kan dog ofte spærre for nye forhandlinger af teatralitetens modsætninger. Eksempelvis forekommer modsætningen mellem det litterære og det teatrale at være en begrebskonstruktion, som fortjener opløsning specielt i forlængelse af nyere tendenser indenfor samtidsteatret, hvor det ikke synes relevant at diskutere sandhedspræferencer i forhold til tekst og teater, fordi der er tale om et markant samspil mellem forskellige teatrale effekter. På samme måde synes en dyrkelse af visse teatralitetsformer som særligt sande at være problematisk, ligesom rene autenticitetsformer er det. Pointen kunne være, i stedet for at diskutere sandhedsværdierne, at koncentrere sig om de teatrale effekter som handlinger (realitetseffekter, verfremdungseffekter etc.). Det er her min pointe, at begrebet om teatralitet kan ses uafhængigt af sandhedsdiskursen både i forhold til det aristoteliske og det ikke-aristoteliske paradigme. Det er et spørgsmål om at se bort fra en sand mimesis – det vil sige en sand gengivelse af verden, hvad enten denne er helhedslig eller fragmenteret – for i stedet at fokusere på værketets retorik og formens virkning og katharsiske effekt. Teatralitet bliver dermed et relationelt greb, og teatrets specifikke udsigelsesmåde, den kommunikative proces mellem tilskuer og afsender i teaterforestillingen, er konstitueret både af tilskuerens perception og afsenderens information. Værket henvender sig og griber tilskueren (i teksten eller iscenesættelsen). Hvordan præsenterer værket sig som begivenhed via rammer, placering af tilskueren og scenen, entre og exit, begyndelse og slutning? Hvordan indskrives tilskueren i værket med begreber som nærhed, fjernhed, overblik, desorientering, vidne, perspektiv og synsvinkel? Diverse præsentationsgestus (lys, scenetæppe, stole, billetter, program, scenografi, kostume) spiller sammen med performativitet i den forstand, at forestillingen både er en begivenhed og en betydningssskabende proces. Disse præsentationsgesti og mekanismer

er knyttet til kunstbegrebet og kunstens historie som særskilt autonom instans i samfundet og til teatret som specifik kunstart, som opføres i tid og rum i relation til tilskueren. Den teatrale repræsentation er en handling eller en proces, som præsenterer en fiktionel handling og karakterer som en *begivenhed*. Præsentationen transformerer scenen, aktørerne, kostumerne, objekterne til noget virtuelt.

Teatral kommunikation og kunst fylder mere og mere i det gennem-iscenesatte globale samfund, og det peger på en central diskussion af, hvad det teatrale gør og kan. Hvordan spiller de forskellige teatrale former og udtryk sammen med præsentationsrammen? Hvordan omsættes ikke-teatrale fænomener til kunst? I de senere år er begrebet teatralitet forsøgt placeret eller redefineret i forhold til performativitet. En af de dominerende synsvinkler er, at teatralitet forbeholdes formidlingen eller kodningen af værket, dets autonomi, komposition og tegndannelse, som opretholder en scene-tilskuer distinktion. Det performative opfattes derimod hinsides værkbegrebet som begivenhed, som nærvær og en interaktion mellem tilskuer og scene. Det kan imidlertid være frugtbart at se det teatrale som en performativ dimension og omvendt. Det betyder, at der ikke er tale om et absolut skel, men om en udveksling mellem et teatralt og performativt niveau. Det skaber en udpegning af repræsentationens frembringelse, samtidig med at den bliver til i en bestemt situation, i tid og rum. Det kan føre til en forhandling mellem både traditionelle og såkaldte eksperimenterende moderne teaterformer. På et analytisk plan kan det føre til en udveksling mellem det semiotiske, fænomenologiske og kontekstuelle.

Som et perspektivrigt eksempel, der arbejder med teatralitet på mange forskellige planer, kan jeg nævne Københavns Internationale Teaters første biennale i en række af seks over en tiårig periode. *Metropolis* varer et par måneder fra juli til september 2007 og har som sigte at udforske det københavnske byrum for derved at skabe nye måder at betragte byen på og sætte skub i byens fremtidige struktur og identitet. Det sker gennem en række teatrale iscenesættelser af forskellige tværmediale kunstformer, workshops, laboratorier og forskellige debatrum. De fleste værker og kunsthandlinger er flyttet fra traditionelle teaterrum til særlige steder i byen, og måden tilskuerne ser disse handlinger er ofte særegne og i en vis forstand forskruede. Det teatrale består således både i en iscenesættende metode i forhold til scenekunst, som har forladt traditionelle genreopdelinger, i etableringen af teatral blik på den sociale realitet og i etableringen af nye relationer mellem kunsten og byudviklingen. Der er tale om en udveksling og refleksivitet mellem teatral objekter og fænomener, en teatraliseret perception og tilskuerdeltagelse og endelig en teatralisering af selve storbyrammen som objektet og subjektet på en og samme tid.



Litteratur

- Auslander, Philip: *From Acting to Performance*. Routledge 1997
Bial, Henry (ed.): *The Performance Studies Reader*. Routledge 2004
Bisgaard, Ulrik & Friberg, Carsten (red.): *Det æstetiske aktualitet*. Multivers 2006
Davis, Tracy C. and Postlewait, Thomas: *Theatricality*. Cambridge University Press 2003
Féral, Josette: »Theatricality: The Specificity of Theatrical Language«. I *Substance* 31. 2/3, 2002
Fischer-Lichte, Erika: *The Show and the Gaze of Theatre*. University of Iowa Press 1997
Freedman, Barbara: *Staging the Gaze*. Cornell University Press 1991
Gran, Anne-Britt: *Vår teatrale tid*. Dinamo Forlag 2004
Kyndrup, Morten: »Performativitet, æstetik, udsigelsen«. I: *Peripeti 6: Performativitet*. Aarhus Universitet 2006
Martin, Jacqueline og Sauter, Willmar (red.): *Understanding Theatre*. Almqvist& Wiksell International 1995
Pavis, Patrice: *Dictionary of the Theatre*. University of Toronto Press 1998
Peripeti 6: Performativitet. Aarhus Universitet 2006

Noter

- 1—Se i øvrigt Davis and Postlewait: *Theatricality*, 2003, som daterer begrebet *Theatricality* til midten af 1800-tallet.
- 2—Det blikfænomen som Lacan kalder *the gaze* eller Foucault *panopticon*.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951): lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har sidst udgivet *Teaterhandlinger*. Forlaget Klim 2007.

> Circo da Madrugada (Metropolis Biennale 2007-17, foto: Torben Huss)