

Devised og/eller postdramatisk?

Af Torunn Kjølner

Der ligger en tematisk mere end aktuel pointe i at anmelde to på mange måder ret forskellige bøger i samme anmeldelse i et temanummer om teatralitet. Retteligt burde bøgerne nok være anmeldt hver for sig, dels fordi der er store forskelle mellem dem, dels fordi der er gået syv år siden Hans-Thies Lehmann udgav den efterhånden velkendte *Postdramatisches Theater*, mens der endnu ligger en vis aktualitet i at præsentere *Devising Performances* fra 2006. Mit ærinde er at diskutere bøgernes indhold og indbyrdes relation, især fordi Routledges udgivelse af Lehmann på engelsk har gjort hans postdramatiske tanker tilgængelige for flere. *Devising Performances A Critical history* har, mig bekendt, ikke opnået nogen stor skandinavisk udbredelse. Jeg håber imidlertid med denne anmeldelse at kunne bidrage til, at den bliver læst og diskuteret, ikke mindst med henblik på at perspektivere devising i forhold til postdramatisk teater – og vice versa.

Samlet kan de to udgivelser betragtes som repræsentative kilder til information om, hvilke forestillinger og produktionsstrategier, der har vist sig langtidsholdbare indenfor det brede felt, vi kalder performance eller performanceteater. Heddon og Milling gør læseren udtrykkeligt opmærksom på, at de kun dækker

de store engelsktalende lande; Amerika, England og Australien, i deres research, mens Hans-Thies Lehmann tænker europæisk og behandler især tysksproglig og centraleuropæisk post-dramatisk teater, selv om han også nævner en række andre. Mens Lehmanns navn nærmest er blevet synonymt med begrebet postdramatisk,¹ fokuserer Heddon og Milling på et andet teaterbegreb, devising, som langt fra er nogen nyskabelse, men som lige fuldt er et teaterbegreb, der anvendes bredt som fællesbetegnelse for en række produktionsstrategier, der netop kendetegner postdramatisk teater.

Ved at sammenstille begreberne devising og postdramatisk, får man øje på en række forskelle og ligheder, det giver mening at undersøge nærmere. Så tillad anmelderen at devise en lille, ikke-dramatisk eksposition:

Hans-Thies-Lehmann:

Das Adjektiv »postdramatisch« benennt ein Theater, das sich veranlasst sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit »nach« der Geltung des Paradigmas Drama im Theater.

Heddon og Miller:

Overall devising is best understood as a set of strategies that emerged within a variety of theatrical fields, for example in community arts, performance art/live art or political the-

atre. Within these fields, a range of devising processes evolved in relation to specific and continually changing cultural contexts, intimately connected to their moment of production

Hans-Thies Lehmann

Nicht gemeint ist: abstrakte Negation, blosses Wegsehen von der Drama-Tradition.

Heddon og Miller:

In this present study we examine those theatre companies who use 'devising' or 'collaborative creation' to describe a mode of work where *no* script – neither written play-text nor performance score- exists prior to the work's creation by the company. [...] for the companies studied here devising is a process for creating performances from scratch, by the group, without a pre-existing script.

Hans-Thies Lehmann

»Nach« dem Drama, heisst, dass es als – wie immer geschwächte, abgewirtschaftete – Struktur des »normalen« Theaters fortlebt: als Erwartung grosser Teile seines publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Norm seiner Dramaturgie.

Af denne fragmentariske eksposition skulle det gerne fremgå, at der måske alligevel ligger en konflikt i problematikken. Heddon og Milling anerkender, at devising *ikke* henviser til det samme eller til en bestemt praksis, end ikke indenfor et engelsk sprogfællesskab. Generelt mener de, at engelske og australske kompagnier forstår devising som en måde at beskrive deres produktionspraksis på, hvad enten den er top-styret eller kollektiv, mens devising i USA som regel forstås synonymt med »collaborative

creation«. I deres studium af britiske, australske og amerikanske kompagniers produktionspraksiser, ser de devising som en proces, hvor man skaber en forestilling fra bunden af. De anerkender, at forestillinger, der er deviset (i mangel på en brugbar dansk betegnelse), ikke nødvendigvis behøver at være kollaborative, og at der i mange af denne type processer indgår tekster, dramatiske og andre, både som inspiration, i materialeproduktionen og i forestillingerne. Deres research tager imidlertid udgangspunkt i kollaborativ eller kollektiv skabelse. Derfor vægtlægger de i deres undersøgelse kompagnier mere end individuelle teaterkunstnere. Deres intention er at kortlægge et »muligt landskab« (s. 25) og beskrive, hvordan devising har udviklet sig som en måde at praktisere teater på. De følger en række kompagniers praksiser og dokumenterer, hvordan de mennesker, der arbejder sammen i kompagnier, stort set også har fælles idealer, har lyttet til de samme guruer, læst de samme bøger, og at de deler deres referencer med andre kompagnier. Kort sagt lader grupperne sig inspirere af teaterhistorien og af hinanden. Over en periode på fem-seks decennier ser man så, hvordan disse fællesreferencer udmønter sig i forskellige typer forestillinger, men med en række fællestræk.

Med støtte i den historiediskussion, som Lyotard i sin tid tog med John Cage, fremskriver forfatterne en forskel mellem tradition og historie. Med tradition forstår de, hvordan kompagnier og enkeltpersoner låner af og inspirerer hinanden, og hvordan forestillingerne vidner om fælles referencer og fælles

måder at tænke og handle på. Med traditionen som fokus undersøger de sammenhænge og sammentræf på kryds og tværs. Deres historiske undersøgelse fokuserer på forskelle, kulturspecifikke træk og relationer til særegne hændelser, der har påvirket bestemte grupper eller teaterkulturer.

Heddon og Milling peger på, at det er vigtigt at tænke teater som resultater af specifikke produktionsprocesser, og at der ikke fører nogen (videnskabelig) vej hen til at gøre de specifikke produktionsprocesser til genstand for rekonstruktion og analyse. Til det er de kollektive arbejdsprocesser alt for afhængige af hukommelsen til, at det giver mening at rekonstruere dem. Faktisk er det lige modsat. Devisede processer er netop kendetegnet ved alt det, der glemmes. For eksempel er der ikke nogen pointe i, at huske hvem, det var, der gjorde eller sagde hvad, som førte eller ikke førte, processen mod forestillingen. De giver sig altså ikke i kast med en teaterhistorisk kortlægning af specifikke produktionsstrategier, men ønsker til gengæld, måske noget overraskende: »to trace the evolution of *the mode of devising itself*« (s. 26 deres kursiv). Deres ambition er således at beskrive et udvalg teaterkompagnier eller grupper, de finder eksemplariske. Ved at anvende nøglelementer, der kendetegner devisingens udvikling, forsøger de at forklare *fænomenet devising* både historisk og som tradition. De anerkender, at en række af deres udvalgte kompagnier allerede er gennemanalyserede og udødeliggjorte af andre teaterforskere, og at denne type skriftlige synlighedsørelser selvfølgelig også indgår

i det landskab, der udgør devisingens evolution. De spørger, hvorfor devising opstår som en måde at arbejde på, hvad, der var grundlaget for at devising kunne udvikle sig, og hvilke ideologiske implikationer det har, at devise teater frem for at iscenesætte dramatik.

Lignende spørgsmål og evolutionsperspektiver styrer Hans-Thies Lehmanns forsøg på at indkredse det postdramatiske teater. I holdninger og synspunkter påtager Lehmann sig stort set alle de gode, gamle teaterrevolutionistiske argumenter, man kan forestille sig. Den mest fremtrædende af dem ligger jo i selve titlen og i den teaterforståelse, han forfægter (jvf. min eksposition). Først var der dramatisk teater. Det er gammelt, rigtigt aristotelisk gammelt, teater. Men så fulgte der noget andet (post=efter), altså noget nyt. Sagt med andre ord: Efter at det dramatiske teater, der baserede sig på konflikter mellem mennesker, der lader sig fortælle som en strid mellem karakter(istiske) træk og i form af dialoger og sceniske handlinger i litterært acceptable tekster (dramaer), må der komme et teater, der kan finde sig selv i noget, der ligger hinsides det dramatiske. Lehmann kunne have kaldt sin bog »det performative« teater og dermed måske undgået en del kritik fra sine teatervidenskabelige kollegaer. Men han valgte en anden strategi – og har fået respons derefter.

Det er jo ikke Lehmanns pointe, at der er tale om et helt andet teater, men snarere om et teater, der vokser ud af og oven på det »normale« teater. Og mon Lehmann ikke også har kunnet glæde sig over, at have skaffet performance-

teatret så meget opmærksomhed – også fra såkaldte etablerede kredse – ved på samme tid at påstå, at det dramatiske teater er noget, udviklingen eller tiden er løbet fra, og at det nye teater allerede står i kulissen – også i de store teaterhuse – og venter på et stikord til at overtage rollen som protagonist, Samtiden, vil have reelt modspil fra, nemlig et postdramatisk teater.

Postdramatisches theater er skrevet med et drive og en energi, man genkender som ægte avantgardistisk vare, den man også finder blandt de teaterkunstnere, Lehmann omtaler og forholder sig til: I bunden ligger der en god tro på, at der er nogle kunstnere, der med deres formeksperimenter og tematikker, er på forkant, ikke bare med kunsten eller teatrets udvikling, men også i forhold til livet og tiden selv. Der er energi i kampen for status og for, at der gives plads på hylderne til nye varer. Så må man også smide det ud, der er udgået på dato. Lehmann siger lige ud, at nyt teater, selv om det er dårligt, er bedre end gammelt og traditionelt teater.

Der er imidlertid ikke meget rum for pluralitet og pragmatiske løsninger i et ægte avantgardistisk perspektiv. I den specifikke aftapning vi her har, skal teatret i gang med et reelt emancipatorisk projekt, emancipation fra ordet, fra skriften og fra litteraturen, der alle har domineret vor kultur. Lehmann kan vise, at det dramatiske teaters efterkommer, nemlig det postdramatiske teater, har løst (og indløst) en række af de problemer, det dramatiske teater havde skaffet sig på nakken, det være sig narrative lukninger udsprunget af aristotelisk

dramaturgi, lukkede klassiske regelsæt med hensyn til karakterfremstilling, scenografi, lys og lyd, der alle i det dramatiske teater forventes at underordne sig den narrative orden, som teksten foreskriver. Alt i alt ser Lehmann det dramatiske teater repræsenteret i forestillinger, der kun afspejler lukkede processer, hvor bogstaveligt talt alt det, der er åbent, er udelukket. Lehmanns (og andre teateravantgardisters) pointe er, at tiden, den postmoderne, er inde til at præsentere andre og mere interessante, åbne processer, åbne forestillinger, åbne forhold mellem scene og sal, massevis af muligheder, ikke løsninger, ikke engang tvetydige løsninger, vil kunne genspejle den kreativitet og det åbne og åbnende liv, vi har mulighed for at blive en del af, hvis vi tager postmoderniteten på os. Verden hænger nemlig ikke sammen »lineært-succesivt«. Livet er »simultant og multiperspektivistisk«. (s. 11)

Lehmanns bog er befriende fri for forbehold overfor egen position og lige så fri for respekt for »det gamle«, hvad enten det er historie, teori eller kunst. Med den »nye« pensel i hånden farves alt og alle referencer til såvel teaterhistorie som til teoretiske kilder af nyhedsperspektivet. I dette historiefilosofiske evolutionsperspektiv skaber Hans-Thies Lehmann det postdramatiske teater, ikke kun som et faktum, vi ikke kan overse i mængden af kulturtilbud, men også som teatrets historiske løsning på at komme væk fra den fordærvede socialrealistiske vej og den dertil hørende psykologisk-dramatiske følelessump, det gamle teater var sunket ned i.

Rigtig mange avantgardister anven-

der historien som teori eller egentligt argument for, at (be)vide, at de har ret i det, de siger. Således er det også med Hans-Thies Lehmann. Med stor sikkerhed slår han fast:

Der »Anlauf« zur Ausbildung des postdramatischen Diskurses im Theater kann beschrieben werden als eine Folge von Etappen *der Selbstreflexion, Dekomposition und Trennung* der Elemente des dramatischen Theaters. Der Weg führt vom grossen Theater am Ende des 19. Jahrhunderts über die Vielfalt der modernen Theaterformen in der historischen Avantgarde zur Neoavantgarde der 50er und 60er Jahre, zu den postdramatischen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts. (s. 77., Lehmanns kursivering)

Jeg har allerede oplevet, hvordan teaterstuderende i eksamensopgaver er begyndt at citere ekstensivt fra Hans-Thies Lehmann uden forbehold for hans perspektiv og den dertil hørende historiefortælling. Som kilde til forståelse af det dramatiske teater bliver Lehmann sin egen fortællings *homme-fatal*. Han forfører med sine berusende ord om det nye og det åbne. Men eftersom teksten nærmest er fri for selvrefleksion, lokkes man ind i et univers, der er lukket om sig selv. Den, der fanges af en ægte avantgardist, slipper ikke så nemt fri, for retorikken har ord som frihed, åbenhed, det tidssvarende og det kaotisk kreative på sin side.

Lehmanns forførelsesstrategi er imidlertid ikke præget af systematik eller sproglig klarhed. Selv om hans fortælling i det store og hele er nemt tilgængelig og som regel interessant, fordi

han giver mange eksempler, synes sproget (ligesom hans tanker?) ofte at gå i ring i påstande, uden at man som læser føres med i en egentlig argumentation for sagen. Et eksempel er Lehmanns 11 punkts gennemgang af postdramatiske teater tegn (s. 139-178), hvor der skiftes mellem niveauer (fx er scenografi på samme niveau som varme og kulde), og hvor påstande om, hvordan vi som mennesker er og perciperer, vekselvis anvendes som noget historisk betinget og som noget, vi a priori er udstyret med.

Lehmann afslutter med en refleksion over de udfordringer, samtiden står overfor, og som vi skal forholde os til. For selv om det dramatiske teater synger på sidste vers, er verden ikke blevet mindre teatral. Tværtimod, mener Lehmann:

»Theatralisierung durchdringt das gesamte geschellschaftliche Leben, angefangen bei den individuellen Versuchen, durch Mode ein *öffentliches Ich* zu erzeugen/fingieren: Kult der Selbstdarstellung und Selbstoffenbarung durch modische und sonstige Signale, die einer Gruppe und auch die anonyme Menge gegenüber ein Ich-Modell bezeugen sollen.« (s. 467)

Det postdramatiske teater står, hvis man følger Lehmanns tankegang, overfor udfordringer, der er større end det dramatiske teater gør, for dramatikken er jo typisk nok repræsentation eller fremstilling af en hvis (lukket) orden. Det postdramatiske teater er en del af samtidens fornemmelse for teatralitet. Men kan der produceres teater, der i det hele taget hverken repræsenterer, lukker eller ordner, kunne man spørge? Dog må man nok undlade at lede efter



den type svar eller refleksioner hos Lehmann, for postdramatisk teater er noget, der er der, hvad enten man kan lide det eller ej. Teater vinder ikke sin æstetiske eller politisk-etiske identitet, afslutter Lehmann, gennem æstetisering og kunstfærdig mediering af angst, skam og aggression. Tværtimod konstitueres teater netop som konkrete realiseringer af skræk, krænkelser af følelser og desorientering.

Hovednøglen til den dør, der forbinder devising og postdramatisk teater, kunne være »without a pre-existing script«. Men selv her skal der lirkes lidt for at få døren åbnet. Måske vil låsen kunne smøres med »det kollaborative element«, som bredt kunne forstås som det forhold, at der ikke kun er én (ofte dramatikeren), der starter »from

scratch«, når man devider forestillinger eller producerer postdramatisk teater. Vi kan måske selv vælge, om vi vil forstå devider og postdramatisk som to sider af samme sag eller som noget forskelligt?

Strengt taget handler bøgerne jo ikke om det samme. Devising forstås som en samlebetegnelse for en række *produktionsstrategier*, mens postdramatisk anvendes som en samlebetegnelse for en type *teater*, der udmønter sig i forestillinger, som er vokset ud af og hinsides et (repræsenterende) dramatisk teater. I devising-tanken ligger der utvivlsomt et opgør med det dramatiske teater, men energien har lige så meget været formuleret som et opgør med de konkrete institutionelle rammer, teatret har begrænset sine udøvere med; om et opgør med ordet, skriften eller dramatikken som

> »A Night At The Hospital« (Signa Sørensen 2007, Foto: Arthur Köstler)

sådan. Afsluttende er også Heddon og Milling opmærksomme på, at devising-praksis er tids- og kulturafhængig, og at der står andre temaer på dagsordenen i en globaliseret verden anno 2006, end der gjorde, da Joan Littlewood startede sine eksperimenter efter anden verdenskrig. Pointen er nok, at produktionsstrategier som devising lettere og bedre vil kunne udtrykke og indoptage den samtid, en gruppe mennesker eller et kompagni arbejder i og er en del af, fordi en devisingproces netop inddrager dem, der producerer, og får dem til at påtage sig socialt, politisk, etisk og æstetisk ansvar for, hvad de til enhver tid præsenterer for et publikum. Her er de helt på linie med Lehmann (som de i øvrigt har med på litteraturlisten).

Som læser forstår vi godt, hvor Heddon og Milling vil hen med deres definitioner og begrebsafgrænsninger. For den, der har set og skabt mange devised og/eller postdramatiske forestillinger, er det også nemt nok at forstå, hvad slags produktionspraksiser, der henvises til. Det vanskelige i at beskrive noget, man opfatter som en anderledes teaterpraksis, med kendte teaterbegreber ligger i, at det hele alligevel fremstår som enkelt og selvfølgeligt. Heddon og Milling tager højde for dette i deres bog, idet de insisterer på, at devising ikke er noget nyt eller ukendt i nogen form for teaterkunst. De beholder fokus på kollaborativ kreativitet og viser konkret, hvordan de enkelte kompagniers praksis har udviklet sig til produktionsmetoder, der dækkes med paraplybetegnelsen devising. Som titlen *Devising Performance - a critical history* antyder,

er det deres mening at forholde sig kritisk til såvel begrebet devising som til dets historie, hvilket de også langt hen af vejen gør. Med Hans-Thies Lehmann forholder det sig lidt anderledes. Hans kritiske blik er rettet mod noget bestemt, mod det dramatiske teater, som han ret snævert forstår som utidssvarende.

Begge bøger indeholder en række beskrivelser af og referencer til forestillinger og teaterpraksis som enhver, der specialiserer sig i samtidig teater bør kende til. Ved at forholde sig analyserende og kritisk til forfatternes perspektiver og forforståelser er der meget at blive klog af i begge bøger.

Litteratur

- Lehmann, Hans-Thies (1999), *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren
 Heddon, Deirdre and Jane Milling (2006) *Devising Performances a Critical History*, Theatre Performance practices, Palgrave Macmillian

Noter

- 1—Lehmann skriver, at han har hentet begrebet postdramatic fra Schechner, som i en sætning (s. 21) i *Performance Theory* fra 1988 anvender det som en måde at beskrive happenings på: »postdramatic theatre of happenings«.