

Den gjenoppståtte teatermaskin

Et postdramatisk paradoks

Af Knut Ove Arntzen

Kunstteater eller teatermaskin: fysisk attaksjon og iscenesettelse

Det marginale teater vil jeg i det følgende se i forhold til et paradoks som springer ut fra forholdet *teatermaskin* versus *kunstteater*. Jeg vil se om ikke dette gir oss en innfallsvinkel til å belyse det motstridende mellom på den ene siden det postdramatiske, og på den andre siden bruken av postdramatiske virkemidler i forbindelse med den gjenoppståtte teatermaskin og den melodramatiske tradisjon. Denne motsetningen kan minne om motsetningen mellom det at Bertolt Brecht anvendte begrepet ikke-aristotelisk om sitt teater og sin dramaturgi, samtidig som det er klare aristoteliske trekk ved spenningsoppbyggingen i de enkelte fabler i hans teater og dramatik. En slik motsetning tilsvare også motsetningen mellom kunstteater forstått som fokusering på det gjennomarbeidete verk som sådant, og det klassisk-romantisk teater, som var en håndverksmessig orientert tradisjon. Slik sett oppstår et paradoks mellom det jeg vil kalle for kunstteater og teatermaskin med referanse til håndverket som noe som kan utføres ut fra tekniske eller »maskinelle« retningslinjer.

Mitt utgangspunkt ligger i å forstå hvordan marginalt teater, altså et teater som reflekterer det perifere, har bidratt til brudd med rådende konvensjoner (Arntzen 2007). Det marginale teater bidrar til å fornye konteksten for det kunstneriske arbeid ved å stille spørsmål ved de tradisjonelle rammene for teaterproduksjon, slik at det oppstår alternativer til den rådende mainstream. Dette vil jeg eksemplifisere ved ny finsk performance- og iscenesettelseskunst.

Paradokset oppstår i skjæringspunktet mellom et uttalt avantgardeteater, eller théâtre d'art, som er et kunstteater i romantisk tradisjon, teatermaskinen, her forstått som en eldre tradisjon for å forstå teatret som håndverk. Det å forstå teatret som maskin eller håndverk metaforisk, må sees i tradisjon fra det å bygge dramatik. Hvis man bygger et skip, så installerer man seil eller maskin som skal drive det frem (*playwright/shipwright*). Den barokke, italienske scenen ble også utstyrt med et kulissemaskineri, slik som når sidevinger ble kjørt inn og ut på vogner. Konkret sett dreier det seg om å forstå teatermaskinen som en i bokstavelig forstand maskin, som skuespillerne forholder seg til på en sportslig eller lekende måte. Den kan sees på som et sinnrikt anlagt apparat som kan sammenlignes med slike apparater som brukes i turn, slik som ribbevegger eller polstrede bukker til å hoppe over og balansere på. Det finner vi mange eksempler på i forbindelse med reteatraliseringen tidlig på 1900-tallet.

Intimscenebevegelsen på slutten av 1800-tallet og tidlig 1900-tall bidro til å

skape en kunstnerisk mentalitetsendring i forhold til den tradisjonelle mélodramatiske spillestilen. Sceneløsningene var preget av naturalisme eller symbolisme, og lyset ble brukt som virkemiddel for å skape stemninger. Lydkulisser var en del den iscenesettelsesstilen. I et synkront teaterhistoriografisk perspektiv er det mulig å se en samtidighet i det usamtidige, og det er mulig å se likheter på tvers av perioder og stilretninger. Den bevisstheten som ble skapt omkring iscenesettelsen fra slutten av 1800-tallet, peker på en oppfatning av iscenesettelsen som et system av virkemidler. Denne bevisstheten ble utdypet i og med symbolismen og reteatraliseringen. Aurelien Lugné-Poe ville spille med mørkelagt sal, noe som allerede var prøvd ut ved operaen i Bayereuth. Lugné-Poes Théâtre de l'Oeuvre, »Verkteatret« (1893) hadde etter mønster av Paul Forts Théâtre d'Art (1891) som program å være et teater for det »unike« verket, altså teateroppsetningen forstått som et verk, et stykke kunst. Forestillingene skulle gi originale versjoner av skuespill eller dramatiske verk, og det var viktig å ta stemningsskapende virkemidler i bruk, ved bl.a. at regikunsten skulle bidra til, at en skulle kunne se innover i menneskets indre.

Symbolismens regikunst representerte en bevisst forskyvning i retning av scenisk stilisering gjennom det romlige og plastiske. Jacques Copeau videreførte idéen om den teatrale iscenesettelse som en idéell projeksjon av hvordan en regissør kunne tenke seg at det sceniske kunstverket skulle fungere, og han bidro til å utvikle forståelsen av iscenesettelsen som en organisering av de teaterestetiske virkemidlene i retning av det han kalte for en skisse eller tegning av den dramatiske handlingen.

André Veinstein har beskrevet motsetningen mellom en forståelse av iscenesettelsen som kunst, i retning av enten det tekstuelle eller teatret som en syntese av de teaterestetiske virkemidlene (ref. Veinstein 1955), og det er mulig å hevde at teatrets iscenesettelse er bundet til variabler på hvordan regissøren ser på den innbyrdes funksjonen mellom virkemidlene i forhold til skuespilleren og scenografen. Det gjelder også i forhold til spillestilen og dens funksjon og relasjonen til spillerrommet. Spillestil kan veksle mellom det lukkede og det åpne spillerom, alt etter hvor tett tilskueren er på spillet er det scenografens og teaterarkitektens oppgave å legge scenerom og spillested til rette for tekst eller tema. Begrepet »spillemaskin« brukes her metaforisk, altså til å beskrive teatret som en »dramaturgisk maskin« som komedietradisjonen tok i bruk, med vekt på rytme, timing og presise stikkord. Det konvensjonelle teatrets binding til faste skjema for hvordan det spilles med tanke på gestikk og deklamasjon, og variasjonene av disse, er kjent fra Commedia dell'arte og det borgerlige mélodrama og salongteatret. Det nedfelte seg i boksen eller titteskapet som spillested, og var avhengig av at skuespillerne kommuniserte utover rampen og kunne begeistre publikum. Med kunstteatret kom den fjerde vegg inn som et skille mellom det sceniske rommet og publikumssalongen, og fokus ble totalt rettet mot det dramatiske materialet som sådant og bearbeidelsen av dette.

Fysisk attraksjon og reteatralisering

Mélodramaet og den tidlige arrangementskunsten på 1800-tallet ble omformet til et kunstnerisk teater gjennom innføringen av en fjerde vegg. Det var på betingelse av at scene og sal ikke var mer adskilt enn at publikum kunne høre hva som ble sagt, selv om skuespillerne sto med ryggen mot publikum. Det tidlige mélodramatiske teater hadde en sterk grad av atmosfære når det gjaldt tilskuernes emosjonelle engasjement, en nærhet som forsvant med den naturalistiske spillestilen og innføringen av den fjerde veggen. Det naturalistiske intimteater bidro til å gi tilskuerne større opplevelse av nærhet, samtidig som publikum gjennom en forventet selvdisiplinering måtte styre sitt emosjonelle engasjement. Den naturalistiske spillestilen og innføringen av den fjerde veggen bidro dermed til at kunst- eller verkkarakteren ble understreket i teatret.

Den fysiske attraksjonen, i betydningen fokus på skuespillernes kroppslige utfoldelse, var mindre sterk i intims scenene på slutten av 1800-tallet. Reteatraliseringen som bevegelse på det tidlige 1900-tallet, la mer vekt på stiliserte bevegelser, og da med en høy grad av teatralitet knyttet til de kroppsgestiske virkemidlene (Arntzen 1980, s. 72-74). I og med det kunstneriske teater og den tidlige moderne iscenesetelsen, beveget teatret seg avgjørende bort fra spillemaskinen for å oppnå verkstatus gjennom at skillet ble komplett mellom skuespillere og publikum. Den kroppslige utfoldelsen i rommet ble lavere og mer virkelighetsnær. I motsetning til det sto Sergej Eisensteins definisjon av fysisk attraksjonsfelt som »ethvert aggressivt moment i teatret«. Graden av fysisk attraksjon bestemmer graden av teatralitet (Eisenstein 1972, s. 174, Arntzen 1980, s. 71).

Reteatraliseringens teater gjenopplivet teatermaskinen i modernistisk forstand, og gjorde den til en spillemaskin for skuespillernes beherskelse og bruk av fysiske teknikker. Det var kanskje mest tydelig i Vsevolod Meyerholds bruk av spillemaskin i kombinasjonen av en konstruktivistisk scenografi og en biomekanisk spillestil. Teatermaskin kan metaforisk sett reflektere en forståelse av teatret som en intrigemaskin fra klassisk komedie til *la pièce bien faite* og mélodrama, og i en modernistisk sammenheng er teatermaskin å forstå som en spillemaskin, slik som i Meyerholds berømte oppsetning av F. Crommelyncks *Den storartede hanrei i Moskva* (1922) hvor skuespillerne fikk en konstruktivistisk scenografi for å kunne realisere en biomekanisk spillestil.

Det postmoderne teater gjeninnførte teatermaskinen som en postmoderne måte å se på teatret som maskin, det være seg som tekstmaskin eller spillemaskin. Oppsetninger av Heiner Müllers teatertekst *Hamletmachine* (*Hamletmaskinen*, 1977) bidro til det. Müllers tekst var metaforisk sett en maskin som bidro til å anskueliggjøre hvordan krefter og historiske bevegelser utfolder seg med maskinell dynamikk. Dermed kan en anse at elementene i dramaet og den sceniske løsningen er som aksler, skruer og mutter i et stort samspill med hverandre. Det er viktig å

se på hva som skjedde med den klassiske regikunsten, og hvilken posisjon den vil kunne ha i lys av utviklingen av et opplevelsens teater i skjæringspunktet mellom det konseptuelle, kunstneriske teater og teatermaskinen som intrigemaskin eller spillemaskin. Vil vi fortsatt kunne tale om et »smalt« teater eller en »smal« regikunst i tradisjonell forstand?

Opplevelsens teater og marginale posisjoner

Det har mer og mer gått i retning av et opplevelsens teater, hvor skuespillerne har begynt å leke med rollene, noe som gjelder både i forbindelse med klassikeroppsetninger og ny dramatik. Det henger sammen med etableringen av et postmoderne perspektiv på teatret og performancekunsten, som åpner opp for å leke med virkelighet(en) som en manipulerbar og kunstig størrelse som overskrider det konseptuelle og det verkautonome i avantgardistisk forstand. Tilstedeværelse og fravær er noe som veksler i et interaktivt spill mellom utøver og betrakter, et spill som regissøren, arbeidsprosesslederen eller performancekunstneren må ta ansvar for som spilleder i ordets opprinnelige forstand, altså forstått som tilrettelegger eller sermønimester.

Tradisjonelle oppfatninger av regikunsten som redskap for representasjon eller mimesis, er blitt erstattet av en oppfatning av en direkte kunstnerisk presentasjon i en performance, som speiler reflekser og fragmenter av en virkelighet som både kan være virtuell og kunstig skapt. Modernismen og den tidlige postmodernismen oppfattet »dramatisk handling« som »rituell handling«, altså knyttet til konvensjoner om hvordan handling skulle formidles og i hvilken sammenheng, det være seg som en parodi på borgerlige ritualer eller som politiske manifestasjoner. Dermed ble fortellingen politisk »ukorrekt«, og mer eller mindre forstått som et kontrollerende »maktovergrep« med mindre den ble dekonstruert og undersøkt fra oven til neden. Det jeg kaller for re-mimetisering innebærer at i postmoderne teater blir det å etterligne eller fortelle noe ironisk, noe som det lekes med. Dermed er det et element av klassisk fortelling, noe som innebærer en erkjennelse selv om handlingen blir dekonstruert, slik som det har skjedd i den visuelle dramaturgien med sin bruk av fragmenter som blir satt sammen på stadig nye måter (ref. Arntzen i Hov, 1993). Det er i et slikt perspektiv en kan si at den dramatiske handling i perspektiv av den konteksten den vises i, blir til en ny-fortelling. Konteksten kan forstås som ambient eller situasjonsbetont, noe som betyr at selve teaterhandlingen som sådan er blitt en performance og tar farge av det stedet og den situasjonen forestillingen blir vist i. Som sådan dukker den opp i en ny søken etter show og det autentiske. Den nye fortellingen, eller det ny-narrative, forutsetter en ritualisert tilstedeværelse som skaper en helhetlig opplevelse uten skille mellom skuespillere og tilskuere.

Hans-Thies Lehmanns begrep om *det postdramatiske* (ref. Lehmann 1999), reflekterer i allmenn forstand hvordan det konseptuelle teater og den klassiske per-

formancekunsten anvender en dekonstruert virkemiddelforståelse, hvor de sceniske virkemidlene er likestilte i en fri energiflom. Det postdramatiske er som den visuelle dramaturgien et resultat av avantgardismens avvisning av det hierarkiske og narativt linære, slik at en kan utlegge det som »hierarkiets fall i teatret«. Regimessig kom det til uttrykk i et *auteurteater* hvor det konseptuelle, idébaserte sto sentralt. Jeg vil imidlertid peke på et postdramatisk paradoks når det gjelder forholdet mellom kunstteater og teatermaskin. Til tross for at det verkorienterte kunstteatret ble dekonstruert i det postmoderne og konseptuelle, og at selve teateropplevelsen er blitt ritualisert i ambient eller situasjonistisk retning, har teatermaskinen overlevd som en fortellerinstans som kommer istedet for den tradisjonelle representasjonelle regikunsten. Teatermaskinen er følgelig å forstå som både et klassisk, moderne og postmoderne fenomen, i skjæringspunktet mellom intrigemaskin, spillemaskin og installasjonskunst.

I performancekunsten er teatermaskinen idébasert og konseptuell, det vil si at den i stor grad viser til seg selv som selvreferensiell, mens den i det ny-fortellende og ambiente teater er blitt ny-tekstuell. Dermed har det kontekstuelle overtatt for det verkautentiske og verkautonome. Det indikerer en viss rekonstruksjon av hierarkiet mellom det vi kan omtale som det fortalte og måten det fortelles på. Det betyr at det en vil fortelle eller vise er viktigere enn måten en vil vise det på, noe som innebærer kontekstualisering i retning av det relasjonelle med bruk av virkemidler som reflekterer spennvidden fra det konseptuelle til det ambiente. Og da er det på tide å tydeliggjøre det ambiente som iscensettelse av den situasjonen en forestilling vises i, slik at det oppstår en overskridelse mellom verket som sådant og den sammenhengten verket vises i. Virkemidlene som brukes til å fortelle en historie vil også kunne underholde publikum i videre forstand, gjennom også å inkludere en showaktig effekt eller et element av felles erfaring og lek på tvers av skillet mellom scene og sal. Det er da de klubbaktige virkemidlene, baren med drikke man kan kjøpe under forestillingen eller det å filme hverandre i forestillingen, blir å forstå som leken med det atmosfæriske. Det postdramatiske paradoks vil da bestå i at det fortsatt kan fortelles en historie eller la seg utspille et drama. I dette ligger det postmoderne regiteatrets bruk av lek.

I behovet for emosjonelle in-puts i både koreografi og regikunst nå tidlig på 2000-tallet, ser en at paradokset mellom teatermaskin og kunstteater blir stadig tydeligere, ettersom det ikke lenger er formen som betyr mest i *den nye performancekunsten*, som jeg med et samlebegrep vil betegne den sene post-moderne regikunsten. I et stadig mer show- og opplevelsesorientert teater, som også har spirituelle og emosjonelle undertoner, står vi overfor en iscenesettelseskunst med høy grad av begeistring, spiritualitet og engasjement. Det er en ny, situasjonistisk tilærming til hvordan kunst fungerer som *opplevelses-kunst*. Dermed skjer et overslag mellom kunstteater og teatermaskin, hvor fysisk tilstedeværelse og interaksjon står sentralt

og en ny perforamancekunst tar høyde for de ambiente forsøk jeg har villet beskrive i *Det marginale teater* (ref. Arntzen 2007).

Fra representasjon til presentasjon og performanckunst

I mélodramaet var de sosiale konvensjonene og kontakten viktigere enn tilpassningen til virkelighetsnærhet, slik tilfelle var i naturalismen og andre forsøk på å skape genuine kunstneriske verk; og som etter hvert skulle gi et panorama over menneskenes indre verden i idealistisk forstand. Med reteatraliseringen kom imidlertid bevisstheten om spillet som en stilisert maskin, hvor den fysiske attraksjon ble knyttet til skuespillerens bevisste arbeide med kroppsgestikk i tillegg til regissørens organisering av de teaterestetiske virkemidlene. Det fysiske attraksjonsfeltet skulle tilsvare styrken i anvendelsen av de teaterestetiske virkemidler.

I kunstteatret var det verket som sådant som kom i fokus gjennom at oppsetningen var autentisk, med en genuin oppsetning for hvert dramatisk verk som ble spilt. Reteatraliseringen utviklet en bevissthet om teatermaskinen som en spillemaskin, i motsetning til den mer litterære tradisjonen for teatermaskinen som en intrigemaskin i forhold til den klassiske komedien og det veldreide drama. Avantgardismen i teatret sto for en ytterligere bevisstgjøring av fysisk attraksjon og spill som uttrykk for bevisste handlinger i tid og rom. Det skapte igjen en bevissthet om den visuelle dimensjonen i teatret, som er forutsetningen for en likeverdig lek med virkemidler. Samspillet mellom de teaterestetiske virkemidlene i forbindelse med både en senmoderne og en postmoderne iscenesettelseskunst, er basert på forholdet mellom sosiale og estetiske konvensjoner. Samtidig kom det en bevisstgjøring av konfrontasjonen mellom skuespiller og tekst. Hvis vi spør hva det innebærer at en tekst får en scenisk fremstilling, blir spørsmålet om vi da står overfor representasjon eller konfrontasjon? (Arntzen 1980, s. 3 ff.).

En kan spørre i hvilken grad teatret er instrument for en iscenesetters lek med virkemidler, og derunder også skuespillerens kunst, eller om det er en konfrontasjon mellom skuespilleren i forhold til det anvendte materiale. Det kan imidlertid i sin tur betegnes som en konfrontasjon som bidrar til å skape en energi som regissøren kan bruke, så fremt det etableres en dialog med skuespilleren.

En slik dialog er det vi teaterhistorisk har sett bli utviklet i forbindelse med det frie gruppeteatret, hvor iscenesetteren ble forstått som en arbeidsprosessleder. Det var slik iscenesettelsen ble organisert som prosess av Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook og Ariane Mnouchekine. De bidro alle til en utvikling av romforståelsen i samarbeid med dramaturger og arkitekter, og skapte nye rom for både skuespillerkunsten og iscenesettelsen. Det førte så frem til en ny konfrontasjon, den mellom spill og tilstedeværelse i virkelig tid, og dermed har jeg indikert hvordan performanckunsten bidrar til å gjøre skuespilleren konseptuelt bevisst, det vil si bevisst overfor tilstedeværelsen som et virkemiddel i seg selv. Dette har også blitt

omtalt som skuespillerens nullpunkt. Det var bare gjennom dialog med skuespilleren at regissøren kunne anvende innsikten i betydningen av iscenesettelsesprosessen organisering. Skuespilleren utviklet på sin side bevisstheten om sitt materiale i retning av en likestilling i forhold til prosessen, og regissøren mer og mer i forhold til hvordan virkemidlene kunne likestilles på tvers av det litterære hierarki. Dette var forutsetningen for en dramaturgi basert på likestilling, og på bakgrunn av dette må en se H.-T. Lehmanns begrep om det postdramatiske. Derigjennom ser en betydningen av konsept, kontekst og situasjon.

Det postmoderne teater, den visuelle dramaturgien og de ambiente forsøkene, reflekterer virkemidlenes autonomi i det ikke-narrative og situasjonistiske, noe som var et resultat av at teatret og den klassiske performanckunsten fikk felles møtepunkter, men konfrontasjonen mellom disse har bidratt til å utvikle teatret i retning av en slags rommets og bildets ny-fortelling. I det postmoderne teater er dette særlig knyttet til teatrets visuelle dimensjon, i motsetning til den vekten som lå på skuespillerens arbeide i rommet, slik vi kjenner det fra 1960- og 1970-årenes gruppeteater.

Dermed er det på tide å oppsummere litt historikk: Den idébaserte kunsten og det konseptuelle som dramaturgisk drivkraft, kom til å kjennetegne 1980-årenes visuelle dramaturgi hvor det tidsbestemte var viktigere enn det forløpsmessige og den fysiske utfoldelse i rommet. Fysisk teater var et særlig kjennetegn for det frie sceniske gruppeteater, mens en mer visuelt basert lek med konsepter i retning av kitsch og pop-kultur ble basis for det postmoderne teaters måte å bearbeide tekstlige forelegg i retning av metaforiske uttrykk. Ny teknologi ble tatt i bruk, og da ikke minst video som en integrert del i forestillinger, særlig med fokus på *close-circuit* effekten, som innebærer at man filmer seg selv på scenen eller man blir filmet av sceneteknikere eller regulære kamerateam som følger med inn i det sceniske rommet. På den måten gjorde performanckunstens viktigste karakteristika, *realtime-effekten*, sitt inntog i regiteatret ved hjelp av ny teknologi, selv om allerede Bertolt Brecht gjennom sin Verfremdungs-teori hadde antydnet denne muligheten i både regiarbeid, skuespillerkunst og scenografi.

I ruinene fra teatermaskinen: den »myke« iscenesettelse

I News From the Finnish Theatre i desember 2006 ble »den nye finske performanckunsten« omtalt, på basis av at det i de senere årene har vokst frem en ny skole i finsk performancekunst med kunstsentret Kiasma som visningssted. Det dreier seg om en ny-narrativ performancekunst som baserer seg på workshoparbeid og improvisasjon og som inneholder multimediale tilnæringsmåter så vel som dans-koreografiske og skuespillerorienterte elementer. *Mr. Nilsson -- I memo of time*, med regi og manus av Tuija Kokkonen og gruppen Maus and Orlovski er et eksempel på den nye finske performancekunst som går i teatral retning. I scenebildet ser

man et tre, en videoskjerm og en oppstilling med mikrofoner; til sammen et slags »performedramaturgisk« landskap

(...) Vi blir presentert for en rekke små fortellinger av ulik art. Det er historier om personer og opplevelser, refleksjoner og miniforelesninger (Hamar Arbeiderblad, 27.10.07).

Tuija Kokkonen er både dramatiker og regissør, og han har bidratt sterkt til å utvikle en økologisk orientert, »myk« dramaturgi og iscenesettelsestil, noe som er vel dokumentert i boken *Teatteri rauniolla/On The Theatresruins* (Sutinen 2005). *Catchement Area* er det begrepet som brukes for å beskrive et fysisk attraksjonsfelt som innebærer at publikum må forholde seg til både det å være subjekt og objekt i en forestilling (Helavuori i Sutinen, 2005, s. 74, Arntzen 2007, s. 133). I det ligger en mulighet for utvidelse i retning av det interaktive og ambiente av det fysiske attraksjonsfeltet. Når det gjelder forholdet til det å fortelle i teatret, skriver Helavuori at *Catchement Area* bruker fortelling på en strategisk måte, for å påvirke forholdet mellom det å vise og det å se på det som blir vist, slik at øyet selv blir metafor på tilskuerens posisjon (Helavuori i Sutinen, 2005, s. 72). Ut fra det blir det logisk å forstå Kristian Smeds oppsetning etter Väinö Linnas roman *Okänd soldat* (1954) som en ny-narrativ iscenesettelse, slik jeg vil vise i det følgende.

En ny-narrativ iscenesettelse, den resirkulerte teatermaskin

Spiritualitet, begeistring og emosjonalitet og fortelling gjennom bruk av sterk fysisk attraksjon, kjennetegner Kristian Smeds arbeide som regissør. Han vil undersøke teatret som en spirituell og åndelig praksis. Det startet med Teatteri Takomos oppsetning av Henrik Ibsens *Brand* i 1997 og Anton Tsjekovs *Onkel Vanja* i 1998. Det var oppsetninger som kan omtales som en spirituell realisme. Teaterkritikeren Hannu Harju skrev at den måten disse stykkene ble satt opp av Kristian Smeds skapte en illusjon av de respektive dramatikerens verden på en åndelig og spirituell måte. Den gamle pumpestasjonen i Helsingfors hvor *Onkel Vanja* ble satt opp, ga en arkitektonisk opplevelse av katedral med høye vinduer (ref. Harju i *Nordic Theatre Studies*, 2000/ 2002).

Det å arbeide teatralt med det spirituelle gjennom både ekspressive og psykologisk realistiske virkemidler, peker i retning av et teater hvor skuespillerne i varierende grad representerer tekstene i forhold til realismens eller melodramaets konvensjoner. I regiarbeidene til Kristian Smeds finnes en både stilisert realisme, og en kabaretaktig og showkulturell preget standup-aktig spillestil. Etter Teatteri Takomo var Smeds en periode på Stadsteatret i Kajaani i det nordøstlige Finland, hvor han i 2001 satte opp *The Voice of One Crying from the Wilderness*, et portrett av den religiøse forkynneren Lars Læstadius som virket både i Finland, Norge og Sverige på midten av 1800-tallet. Han var en slags villmarkens apostel, en forkynner av sterkt

spirituelle, religiøse forestillinger hvis virke kan merkes i Nord-Skandinavia den dag i dag. Det var en oppsetning som ga Kristian Smeds et navn i Belgia og Tyskland etter gjestespill i Brussel og Düsseldorf.

Kristian Smeds oppsetning av *Okänd soldat* (2007/2008) på Kansallisteatteri (Finska Nationalteatern) løfter regikunsten opp på et særlig fysisk attraksjonsnivå, hvor den barokke scenen og salen blir forvandlet til en effektiv teatermaskin. Forestillingen var storslått og teatral, showaktig og maskinell samtidig, og det er ingen linær dramatisering. Scenesettelsen tar utgangspunkt i romanen, og tar ut materialet i retning av både pop-kulturelle, spirituelle og økologiske dimensjoner. I forhold til globalisering og i perspektiv av krigen som en maskin med sin logistikk og sine forflytninger i landskap. Det er så i det barokke teater at spillemaskinen blir realisert, på den måten at det dreier seg om en maskin som krever at en bryter ut av scenerommet og tar i bruk salongen som spillested. Publikum blir en del av forestillingen. Det sterke fysiske attraksjonsfeltet blir indirekte beskrevet i Huvudstadsbladet på følgende måte:

(...) Först är det krig, ställningskrig och åter krig, dunder och brak, bom, bom, bäng, bäng och ljusexplosioner då Väinö Linnas okända soldater kämpar vid fronten. Och i slutet »mördas« Finland och dess ikoner då projicerade bilder i fonden... (29.11.2007).

I oppsetningen gjengis noen av scenene fra Väinö Linnas roman, samtidig som Smeds overkriver disse ved å bruke postmoderne ironi, med popkulturelle klisjéer. Forestillingen et reneste stormløpet på den finske selvforståelsen, og representerer en forskyvning fra det nasjonale til en kritikk av Finland i globaliseringens og mobiltelefonfonselskapet Nokias tid.

Det er et eksempel på postmoderne ironi når soldatene blir beordret til å dukke ned i et svømmebaseng som finnes på scenen, og deretter er det soldatene som beordrer offiserene. Det slår ut i det komiske mer enn i det heltemodige, og stiller spørsmål ved hierarkiet i krigssituasjonen, og gjenspeiler dermed også hierarkiets fall i teaterarbeidet og likestillingen mellom virkemidlene. Mye av fokus ligger også på å dekonstruere eller oppløse klisjéer og symboler, slik som når Tove Jansons kjente barnefigur mummimamma med veske blir skutt på, og det ironiseres over de finske soldatenes heltemot når deres motstandere, de sovjetiske soldatene, blir erstattet med hvite vaskemaskiner som er satt inn som sceniske objekter, istedenfor at man lar skuespillere fremstille de sovjetiske soldatene.

I oppsetningen oppstår en sammenvevning gjennom at de forskjellige virkemidler veves sammen til det som kan kalles et »teppe« av hendelser og dramatiske fragmenter. I denne veven får fortellingen eller det narrative en ny betydning, gjennom at det ikke lenger bare handler om å vise til den personlige erfaring og opplevelse, men også å vise til nye måter teatret kan brukes på. Eller sagt på en annen måte: Til

å fortelle noe om globalisering og myke verdier. I lys av vår tids sterke vektlegging av klimatrussel og økologi, blir et nytt drama satt i gang av teatermaskinen. Dermed er det en oppsetning som i kraft av sin kontekst er dramatisk, og som gjennom sin bruk av fragmenterte virkemidler er postdramatisk.

Oppsetningen iscenesetter i vid forstand vår tids globalisering. Den går først løs på det popkulturelle, og viser så det spirituelle som både et alternativ og representant for myke, økologiske verdier. Dette blir basis for en ny måte å forstå regikunst, som opplevelsesteater i teknologisk og interaktiv forstand. Oppsetningen reflekterer samtidig det fysiske attraksjonsfeltet som et sprengningsfelt, der hvor interaksjonen tiltar og publikum blir både tilskuere og handlende på en og samme tid. Dermed ser vi også at det oppstår en kontrast mellom mykhet og det maskinelle, noe som tilsvarende paradokset kunstteater vs. teatermaskin, som jeg vil hevde motsvarer paradokset mellom det klassisk sett dramatiske på den ene siden og det postdramatiske i Lehmanns forstand på den andre siden. Ifølge teorien er det en motsetning men i praksis løser den seg opp. Og da er det den klassiske teatermaskinen som driver oppsetningen fremover i kraft av den gjenoppståtte teatermaskinen.

Litteratur

- Arntzen, K.O. (1980): *Skuespillerkunst og gruppeteater*, Bergen: Universitetet i Bergen: Mastergradsavhandling.
- Arntzen, K.O. (2007): *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente strategier*, Laksevåg (v/Bergen): Alvheim & Eide akademisk forlag.
- Eisenstein, S. (1972): *Udvalgte skrifter*, Holstebro: Odin teatrets forlag.
- Hamar Arbeiderblad (2007): Hamar 27.10.
- Nordic Theatre Studies (2000/2002): *Theatrical illusion and the text*, vol. 13, ed. P. Ringby, guest ed. K.O. Arntzen: H. Harju: »Teatteri Takomo and the Art of Transubstantiation«.
- Hov, L. (1993): *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Oslo: Universitetet i Oslo: K.O. Arntzen: »Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance«.
- Huvudstadsbladet (2007): »Okänd soldat blir terrorism«, Helsingfors 28.11.
- Lehmann, H.-T. (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- News from the Finnish theatre/Nouvelles du théâtre finnois (2006): Helsinki december/décembre.
- Sutinen, V. (2005): *Teatterin raunioilla/On The Theatresruins*, Helsingfors/Helsinki: Kiasma: Helavuori, H.-L.: »Weak Dramaturgy As Performative Resistance«.
- Veinstein, A. (1955/1968): *La mise-en-scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris: Flammarion.

Knut Ove Arntzen er mag. art i teatervitenskap, 1980, førsteamanuensis ved Institutt for lingvistiske, litterære- og estetiske studier, Universitetet i Bergen, Norge. Arntzen har skrevet bøker og en lang rekke artikler som er publisert i Norden og internasjonalt. Tidligere teaterkritiker i Arbeiderbladet, Oslo, og senere for Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift.