

Interaktion og iscenesættelse

Af Mads Thygesen

Indledning

Gennem de seneste år har teaterformer, hvor interaktionen mellem tilskuer og aktør spiller en særlig rolle, været genstand for en stigende interesse. Det hænger utvivlsomt sammen med en bred tendens inden for teater- og performancekunst, der tilsyneladende aldrig har været mere relationel end netop nu. En prominent række af samtidens teaterkunstnere har således gjort en dyd ud af at iscenesætte samspillet mellem tilskuer og aktør på nye og overraskende måder, f.eks. gennem iscenesættelser af det offentlige rum (Christoph Schlingensief, Rimini Protokoll, Gob Squad) eller teaterinstallationer, hvor tilskuerne spiller en meget aktiv rolle (Hotel Pro Forma, Sasha Waltz, Signa Sørensen). Her iscenesættes interaktionen som et samspil mellem to eller flere parter, der helt og aldeles afhænger af, om tilskueren vælger at deltage i den kunstneriske proces. Inden for den aktuelle teaterteori har dette givet anledning til at genoverveje en efterhånden klassisk problemstilling: Hvordan beskriver og analyserer vi den teatrale begivenhed? Hvis disse teaterformer rummer et interaktivt moment, hvor relationen mellem tilskuer og aktør transformeres til et samspil, må selve opførelsessituationen betragtes som en begivenhed, der overskrider instruktørens iscenesættelse. Ofte har denne problemstilling ligget teaterteoretikerne så meget på sinde, at de bygger deres refleksioner op omkring et meget bredt interaktionsbegreb. Det gælder f.eks. Erika Fischer-Lichte, der i sin *Ästhetik des Performativen* (2004) fastslår, at opførelsen opstår som resultat af interaktionen mellem aktør og tilskuer. Den bærende idé er, at opførelsen indtræffer i kraft af og forudsætter aktørernes og tilskuernes fysiske tilstedeværelse. Med nærvær som afgrænsningskriterium insisterer hun på, at den såkaldte »performative vending« i kunsten ikke kan bemægtiges gennem de overleverede æstetiske teorier, fordi de ikke formår at begribe det afgørende moment ved den performative æstetik, som netop rummer et skift fra værk til begivenhed. Her laver hun en kovending i forhold til hendes *Semiotik des Theaters* (1983), som var rettet mod teaterforestillingen som et tegnsystem, der fastlægger og fremkalder bestemte betydningseffekter. Når kunsten bliver performativ bevæger vi os nemlig væk fra »værket« for at træde ind i et helt nyt domæne: det sted, hvor publikum inddrages i begivenheden. En nært beslægtet antagelse finder vi i Jens Roselts *Phänomenologie des Theaters* (2008), hvor han fastslår, at teatervidenskaben må lægge vægt på interaktionen mellem aktør og tilskuer. For at imødekomme denne udfordring indfører Roselt en række interessante sondringer. For det første skelner han mellem *iscenesættelse* og *opførelse*, idet han gerne vil fremhæve, at enhver teaterforestilling er anlagt på en struktur, der er udarbejdet af instruktør, scenograf, skuespiller, belysningsmester, dramaturg, osv. Roselt forstår altså iscenesættelsen som den plan, der sikrer teaterforestillingens gentagelighed og struktur. Iscenesættelsen udgør en vigtig forudsætning for opførelsen, idet den omfatter de planer, prøver og fastlæggelser af strategier, etc., der går forud for selve opførelsen. Iscenesættelsens forløb følger en plan og en struktur, men

opførelsen kan afvige herfra på forskellige punkter. På grund af teatrets begivenhedskarakter besidder opførelsen nemlig en høj grad af kontingens, fordi den plan der ligger til grund for iscenesættelsen kan falde ud på uventede måder. Opførelsen kan variere fra aften til aften. Det hænger bl.a. sammen med den interaktion, der finder sted mellem aktør og publikum. Publikums reaktioner kan – i større eller mindre grad – påvirke aktørerne og det sceniske arrangement, men interaktionen er ikke altid lige velkommen. Nogle gange kan reaktionerne være påskønnede, andre gange er de direkte forstyrrende. Der er altså nogle sociale spilleregler, som afgør om der er tale om en vellykket interaktion eller ej. Disse spilleregler afhænger ofte af den interaktionsform, iscenesættelsen lægger op til, men kan i mindst lige så høj grad være bestemt af publikums forventninger. Iscenesættelsen kan naturligvis være anlagt på en idé om, at publikum helst skal gå i interaktion med aktørerne, men det garanterer ikke, at opførelsen falder ud som forventet. Til en begyndelse kan vi undersøge, hvordan den konkrete iscenesættelse lægger op til bestemte interaktionsformer. Instruktører som Frank Castorf gør ofte en dyd ud af at lade sine skuespillere inddrage publikum for at give teaterforestillingen et skær af nærvær og spontanitet, mens andre (f.eks. Christoph Schlingensief, Rimini Protokoll, Sasha Waltz, Signa Sørensen) sætter selve interaktionen i centrum for at gøre kunstbegivenheden så deltagerbestemt som muligt. Når vi ser nærmere på, hvordan interaktionsbegrebet bruges i den aktuelle teater teori, er der en række spørgsmål, som presser sig på: Er det graden af frihed og spontanitet, der er bestemmende for interaktionen? Skal publikums reaktioner påvirke opførelsens udfald i markant grad, før vi kan tale om interaktion? Eller er interaktionen strengt taget tilstede i enhver teateropførelse? Intentionen med denne artikel er at give en kritisk introduktion til den aktuelle teater teoris håndtering af disse spørgsmål. Jeg begynder med at diskutere en bevægelse fra teatersemiotik til teaterfænomenologi med henblik på at vise, at den aktuelle tendens til at beskrive samtidsteatrets æstetik ud fra et begreb om interaktion er forbundet med et opgør med teatersemiotikkens interesse for teaterforestillingen som tegnsystem. Dernæst bruger jeg Heiner Müllers iscenesættelse af *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1995) som eksempel for at vise, hvordan det semiotiske og fænomenologiske begrebsapparat kan sammentænkes. Analysen fører frem til en diskussion af interaktionen mellem aktør og publikum, og sammenfattes til slut i en sondring mellem teaterforestillingerernes social-, tids- og sagsdimension.

Fra teatersemiotik til teaterfænomenologi

Som indgang til dette problemfelt kan det være formålstjenstligt at opholde sig lidt ved Fischer-Lichtes opførelsesbegreb:

Opførelsen opstår som resultat af interaktionen mellem aktører og tilskuere. De regler, hvormed den frembringes, må forstås som spilleregler, der udføres af alle deltagere – aktører og tilskuere – og som både kan følges og brydes af alle. Det vil sige, opførelsen finder sted [*ereignet sich*, o.a.] mellem aktørerne og tilskuerne, den frembringes af dem i fællesskab. (Fischer-Lichte 2004, s. 47)

Opførelsen er et mellem-værende, der opstår som resultat af interaktionen mellem aktører og publikum. Når Fischer-Lichte skriver, at opførelsen indtræffer mellem aktører og publikum, hænger det tæt sammen med hendes forkærlighed for begrebet *Ereignis*, som kan oversættes til begivenhed og tildragelse. Fischer-Lichte forstår opførelsen som en begivenhed, der frembringes af de involverede parter. Samme betragtning finder vi hos Roselt: »Opførelsen er [...] ikke en genstand, der kan fastslås, men en begivenhed, der fuldbyrdes« (Roselt 2008, s. 45). Opførelsen er ikke et objekt, et værk med fastlagte strukturer, men derimod en proces, en begivenhed, der iværksættes og fuldbyrdes i interaktionen mellem aktører og publikum. Når interaktionen opstår, bliver tilskuerne forvandlet til deltagere, dvs. de approprieres i opførelsen, i begivenheden. Roselt, der har en meget humoristisk tilgang til emnet, påpeger f.eks., at publikum ofte udtrykker deres begejstring med udtryk som: »Det var en begivenhed!« (Roselt 2008, s. 48). I et lidt mere nøgternt tonefald spørger han, om det er ensbetydende med, at nogle opførelser er »større« begivenheder end andre. Hvis alle opførelser er begivenheder, kan det jo næppe være dette kriterium, der adskiller dem fra hinanden. Roselt foreslår, at opførelserne snarere adskiller sig fra hinanden i forhold til den interaktionsform, de iværksætter. Hvordan etableres interaktionen? Hvilke momenter i iscenesættelsen igangsætter interaktionen? Og hvordan bliver publikum en del af opførelsen?

I den forbindelse er det påfaldende, at Fischer-Lichtes teori bygger på en idé om, at opførelsen på én og samme tid åbner sig for og modstår erfaringen. Opførelsen er det, der sker, når tilskueren rives ud af den passive tilskuerrolle og bliver deltager. Opførelsen rummer imidlertid en vis utilgængelighed. En bærende idé hos Fischer-Lichte er nemlig, at opførelsen sætter tilskueren i en grænsesituation, hvor vante kulturelle forståelsesrammer (som f.eks. »dette er teater/kunst« eller »dette er teatral eller politisk situation«) bryder sammen. Det er netop denne situation, hvor publikum sættes i liminalitetens urovækkende grænseland, der får hende til at konkludere: »at kunst, social livsverden og politik næppe kan skilles klart fra hinanden i det performatives æstetik« (Fischer-Lichte 2004, s. 82). Under parolen »Opførelsen er det vigtigste« (ibid., s. 19) sætter hun sig således for at beskrive de særlige forhold, der gør sig gældende inden for det performatives æstetik (f.eks. rolleveksling, fællesskab, berøring, »liveness«, kropslighed, rumlighed, lydighed og tidslighed). Tilgangen kan beskrives som fænomenologisk, da hun sætter fokus på fænomenerne, sådan som de fremtræder for os, men Fischer-Lichte har samtidigt en tilbøjelighed til at forstå opførelsens materialitet som en noget utilgængelig størrelse. I bogens betydningsfulde femte kapitel, »Emergens von Bedeutung«, skriver hun f.eks., at de »iagttagede kroppe, ting, lyde, lys [...] berøves for deres særegne fænomenale væren« så snart vi forsøger at sætte dem på begreb (ibid., s. 279). Den grundlæggende indstilling står således i skærende kontrast til Fischer-Lichtes tidligere arbejde, navnlig hendes *Semiotik des Theaters* (1983), hvor hun interesserede sig for teatret som semiotisk system. Hvis vi skærer modsætningen helt ind til benet, kan den udtrykkes på følgende måde: *Semiotik des Theaters* beskriver teaterforestillingen som et system af tegn og koder, der bærer en betydning, mens *Ästhetik des Performativen* retter opmærksomheden på fænomenernes materialitet og på den grænseerfaring, der kendetegner nyere teater- og performancekunst. Hun har imidlertid ikke givet afkald på det videnskabe-

lige ideal, der lå til grund for hendes semiotiske arbejde, da der er tale om et meget ambitiøst forsøg på at beskrive og klassificere den performative æstetiks grundlæggende elementer.

I *Semiotik des Theaters* går Fischer-Lichte meget grundigt til værks i sine bestræbelser på at klassificere de teatrale tegn. Det betyder, at hun lægger vægt på teatrets tegnsystemer og de repræsentationelle effekter der opstår, når et tegn henviser til noget andet. Idet hun overtager og viderefører Ferdinand de Saussures tegnbegreb, der – som bekendt – bygger på en skelnen mellem tegnets indholdsside og udtryksside (hhv. *signifié* og *signifiant*), lægger hun størst vægt på teatret som tegnsystem. Det vil sige, at hun tager udgangspunkt i en opfattelse af, at tegnet er sprogets mindste betydningsbærende element, og forsøger at kortlægge teaterforestillingens tegnsystemer og deres relationer til hinanden. I forlængelse af teatersemiotikkens grundlæggende ambition forsøger Fischer-Lichte at afdække teatrets mindste betydningsbærende enhed (det teatrale tegn) og når frem til den konklusion, at teatret på grund af dets semiotiske kompleksitet og mobilitet udgør et »privilegeret semiotisk objekt« (Fischer-Lichte 1983, s. 187). I modsætning til andre kunstformer, f.eks. litteratur og maleri, arbejder teatret med en flerhed af heterogene tegnsystemer (sprog, gestik, kostumer, scenografi, musik, belysning, m.m.), der kendetegnes ved en høj grad af mobilitet. Det vil sige, at teatrets tegnsystemer kan erstatte og overtage hinanden. Hun peger således på, at »dekorationer kan erstattes med ord, rekvisitter kan erstattes med gestik, gestik kan erstattes med lyd, belysning kan erstattes med rekvisitter, etc. etc.« (Fischer-Lichte 1983, s. 182). Dertil kommer, at de teatrale tegn er polyfunktionelle. Det vil sige, at de kan have mange forskellige betydninger og funktioner i løbet af den samme forestilling: en stol kan f.eks. anvendes som meget andet end som betegner for en stol; den kan f.eks. betegne et bjerg, en trappe, et sværd, en paraply, en bil, en fjendtlig soldat, et sovende barn, en vred løve, osv. osv. (ibid., s. 183). Teatrale tegn kan opfylde mange forskellige funktioner og formår derfor at frembringe de mest forskelligartede betydninger. Teaterforestillingen rummer altså en meget høj grad af kompleksitet, fordi de enkelte tegn hele tiden knytter sig til hinanden og skrifter betydning. Til trods for denne insisteren på teatrets kompleksitet sætter hun en ære i at systematisere dets tegnsystemer. Lidt polemisk kunne man sige, at fremgangsmåden minder om en skiltemaler, der pertentligt betegner det betegnede, som f.eks. skuespilleren, sproget, gestikken, kostumer, scenografi, m.m. Hun skriver f.eks., at skuespilleren må betragtes som et tegn, fordi han eller hun etablerer betydning og information i det øjeblik, hvor han eller hun træder op på scenen: »Skuespilleren behøver kun at træde frem på scenen, og i samme øjeblik har tilskueren modtaget information, der tillader ham at identificere den fremstillede rollefigur« (Fischer-Lichte 1983, s. 94). Det kan strække sig fra almindelige identifikationstegn som alder og køn, men kan omfatte størrelser som social position (konge, tigger, etc.), sat i relation til den givne epoke (ridder i middelalderen, proletar i begyndelsen af det 20. århundrede). Vi kan opfatte skuespilleren som type (klovn), arbejdsfunktion (politimand) eller som en bestemt figur (Othello, Mephisto). »I det øjeblik, hvor skuespilleren træder op på scenen, fatter vi en bestemt mening om den fremstillede rollefigur og udvikler forventninger, der angår dennes fremtidige opførsel og handlinger« (ibid., s. 94). Den fænomenologiske sensibilitet, som hun insisterer på at opretholde i *Ästhetik des Performativen* (2004), er således fraværende i

Semiotik des Theaters (1983), hvor skuespilleren først og fremmest beskrives som et tegn – ja, man fristes ligefrem til at sige, at kroppen reduceres til tegn.

»Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui« (1995)

Modsætningen mellem den semiotiske og den fænomenologiske tilgang kan skitseres gennem Heiner Müllers iscenesættelse af Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (Berliner Ensemble, 1995).

Vi begynder med den semiotiske tilgang: Når den tyske skuespiller Martin Wuttke optræder i rollen som Arturo Ui vil publikum straks begynde at tilskrive ham bestemte betydninger. Wuttkes alder og køn har f.eks. stor betydning, idet publikum opfatter ham som betegner for en bestemt social status: en mandlig gangster, der kæmper sig op af den sociale rangstige i 1930'ernes Chicago. Denne opfattelse understreges af det sceniske arrangement, hvor Wuttke indledningsvist kravler op på den trappe, der i løbet af forestillingen fungerer som symbol for den højeste position i samfundet. Under trappen står en gammel, rusten motor, der fungerer som trappens fundament, hvilket kan aflæses som et scenisk symbol for stykkets modernitetskritik: Magten bygges på maskinernes forøgelse af produktionen, men det moderne fremskridt kommer kun de få til gode (jf. Brecht 1966, s. 108ff.). Wuttkes gestaltning af Arturo Ui understreger dette, idet han bevæger sig fra samfundets laveste trin til dets absolutte top. I forestillingens univers kan det altså lade sig gøre at komme op på den sociale trappe, men det er tydeligt for enhver, at det kun kan ske i kraft af mord og korruption. Dertil kommer den symbolske tegnbrug: Når Wuttke kravler rundt på alle fire og hyperventilerer med tungen hængende langt ud af munden, vil tilskueren straks se, at denne adfærd betegner 'hund'. I forestillingens samlede tegnsystem har denne adfærd en symbolsk funktion, da Arturo Ui fremstår som en mand fra arbejderklassen, der gennemgår en forvandling fra galpende hund til politisk agitator. Dette fungerer som forestillingens bærende streng, dvs. et scenebillede, der giver en samlet fornemmelse af forestillingens grundlæggende idé (Eigtved 2007, s. 124). Det skinner imidlertid hurtigt igennem Wuttkes gestaltning, at der ikke er tale om en allegori om arbejderklassens muligheder i det moderne samfund, men derimod om en parodi af en ganske bestemt historisk person: Adolf Hitler. Brechts værk er nemlig tænkt som en allegori over Hitlers kommen til magten. Og det mærker man meget tydeligt i Müllers iscenesættelse, hvor forestillingens samlede tegnsystem i meget høj grad arbejder med referencer til nazitidens tyskland. Her spiller skuespillernes påklædning, gestik og verbaludtryk en meget afgørende rolle. Parodien kommer f.eks. i stand gennem Wuttkes gestik og det skingre verbaludtryk, han betjener sig af i store dele af forestillingen. Alt dette peger frem mod den monolog, som Wuttke fremfører i en knælende positur, der umiskendeligt ligner et hagekors. Når Ui går i lære hos en falleret Shakespeare-skuespiller, fordi hans udtale »lader en del tilbage at ønske«, bliver Wuttkes fortolkning af rollen til en fuldbyrdet parodi i bedste Chaplin-stil. Skuespilleren lærer ham f.eks. at gå på Shakespearsk manér, så foden rører gulvet med tåspidserne først. Det bliver uheldigvis til strækmarch, idet Wuttke udstiller rollens fysiske ubehjælpomhed. Og når Ui forsøger at efterligne skuespillerens recitation af linjerne i Antonius' berømte »Romere, venner, landsmænd!«, bliver det til en

parodi på Hitlers umiskendelige gestik og deklamation. Ligesom skuespillerens fremstrakte arm, der understøtter verbaludtrykkets rytme, bliver til en »Heil Hitler!«. Det morsomme ligger med andre ord i en fordrejning af den klassiske retoriske skuespiltradition, der slår over i en uhyggeligt vellignende Hitler-karikatur. Scenen udfolder således en repræsentationskritik, der er meget nært beslægtet med Brechts tanker om det episke teater, idet mødet mellem Ui og Skuespilleren udstiller det klassiske teaters forstillelse. Forestillingens afgørende moment falder dog først i den efterfølgende scene, hvor Wuttke overvin-der publikum ved at give den hele armen som politisk agitator. Tegnsystemet er simpelthen så tilpas vellignende og velfungerende, at publikum må overgive sig til parodien.



Forestillingen kan også beskrives i et mere fænomenologisk register: Den publikumsinddragende begivenhed begynder allerede uden for teaterbygningen, hvor publikum stimler sammen foran teatret. Deres opmærksomhed rettes nemlig mod en balkon, hvor en skuespiller træder frem iklædt Joseph Goebbels-kostume. Højt hævet over publikum fremfører han nu en tale, der lovpriser det tyske folks storhed og Hitlers politiske visioner. Denne prolog, der sætter grundtonen for hele forestillingen, markerer, at publikum tager del i en begivenhed, hvor grænserne mellem kunst og politik sættes til afprøvning og genforhandling. Allerede her står det imidlertid klart, at publikum bliver konfronteret med personer og hændelser, som de ideelt set skal tage afstand fra – jf. forestillingens titel. Man drages mod den opmærksomhedskrævende hændelse, men bliver (forhåbentlig) forstemt af den skingre retorik. Dette greb indrammer den tematiske dimension, som er gennemgående for hele forestillingen, idet Müller fokuserer på en bestemt politisk problemstilling: folkeforførelse. Undervejs i forestillingen spiller Wuttke ganske meget på publikums reaktioner. I løbet af scenen med skuespilleren vender han sig flere gange ud mod publikum, når de ler ad ham. Det sker f.eks. når den ene af håndlangerne, Givola (pseudonym for Goebbels), prøver at få ham til forstå, at han ikke kan gå på Shakespearsk manér, fordi det er unaturligt. Dertil svarer Ui: »Hvad vil det sige, unaturligt? Ingen er naturlige i dag. Når jeg går, ønsker jeg, at man lægger mærke til, at jeg går« (Brecht 1963, s. 60). Det udløser et latterbrøl hos publikum. Den gakkede gangart er nemlig så tilpas opmærksomhedskrævende, at man meget vanskeligt kan undgå at bemærke ham. Han reagerer på publikums latter med et nervøst udtryk, der siger: hvad griner I af? Det forstærker naturligvis den komiske situation og dermed etableres en meget tydelig »feedback sløjfe« mellem ham og publikum. Interaktionen opstår altså, når Wuttke gør publikums reaktioner til en del af forestillingen, men den opstår

> Martin Wuttke i:

kun som korte og intense momenter, hvor han faktisk indoptager deres reaktioner i sit spil. Tager vi Fischer-Lichtes teori som udgangspunkt vil forestillingen derfor variere meget fra aften til aften, fordi publikums reaktioner ikke kan planlægges, forudses eller kontrolleres af aktørerne (Fischer-Lichte 2004, s. 113). Feedback-sløjfen mellem scene og sal er nemlig selvskabende eller selvproducerende (autopoietisk), da der er tale om en kommunikations-sløjfe, som opstår i kraft af den performative hændelse. Derfor indfører hun et begreb om nærvær, idet skuespillerens evne til at tryllebinde sit publikum er bundet til kroppen og den performative dimension: »Nærvær er ikke en ekspressiv, men en rent performativ kvalitet« (ibid., s. 165). Set fra dette perspektiv opstår interaktionen med andre ord ved hjælp af Wuttkes enorme kraftpræstation, mens forestillingens tegnsystem og betydningsproduktion spiller en mere sekundær rolle. Det hænger sammen med hendes opgør med værkbegrebet, idet hun forstår opførelsen som en singular begivenhed, der altid overskrider instruktørens iscenesættelse:

Jeg definerer derfor iscenesættelse som den proces af planlægelse, afprøvning og fastlæggelse af strategier, hvormed opførelsens materialitet vil blive frembragt performativt. Det er den proces, hvorigennem de materielle elementer for det første kan fremtræde som præsentative i deres fænomenale væren, og for det andet kan frembringe en situation, der åbner for ikke-planlagte, ikke-iscenesatte handlinger, fremgangsmåder og begivenheder. (Fischer-Lichte 2004, s. 327)

Selv når denne plan følges i mindste detalje, vil to opførelser aldrig være identiske med hinanden. Det lidt specielle i den sammenhæng er, at Müllers iscenesættelse fra 1995 stadig opføres på Berliner Ensemble. Det er en af teatrets mest spillede forestillinger, og den trækker et meget stort og loyalt publikum. Har man set forestillingen flere gange, vil man vide, at den følger en nøje tilrettelagt plan, selvom den har ændret sig noget igennem årene. En tilskuer, der har set forestillingen gennem årene, vil bl.a. vide, at vitale dele af ensemblet efterhånden er skiftet ud, ligesom Wuttke tydeligvis har videreudviklet sin figur. Skuespillerscenen, hvor Wuttke oprindeligt spillede sammen med den aldrende stjerneskuspiler Bernhard Minetti, har f.eks. ændret sig en del, fordi Wuttke har lagt mange komiske detaljer ovenpå den oprindelige figurgestaltung. Der er imidlertid ingen tvivl om, at det er Müllers iscenesættelse, man overværer i teatret – en iscenesættelse, hvori Wuttke har disponeret sin præstation således, at feedback-sløjfen får størst mulig effekt. Han kender tydeligvis sit publikum. Og han véd lige præcist, hvordan den ged skal barberes. Det kommer sig bl.a. af, at han har gestaltet Ui-figuren mere end 350 gange. Under sin lange monolog, hvor han afslører det gruppevækkende resultat af Uis skuespillertræning, taler han direkte ud mod tilskueren. Han peger på udvalgte dele af publikum, mens han fyrer sin brandtale af (gerne på dem, der reagerer mest på den ubehjælpssomme gestik). Og han laver små, mærkværdige kunstpauser, hvor han strækmarcherer frem og tilbage på scenens forreste del. Det udløser naturligvis en ny latterbølge, som han straks reagerer på. Til slut går han endog tilbage til en af sine håndlangere for at udpege de tilskuere, som han (Ui) ønsker likvideret. Interaktionen bliver altså en væsentlig

del af opførelsen, men aktions/reaktions-forholdet er tydeligvis planlagt. Omfanget varierer fra aften til aften, men resultatet er stort set det samme hver eneste gang: man overgiver sig til morskaben. Publikum bliver med andre ord forført af Wuttke – sådan som det tyske folk i sin tid blev forført af Hitler. Det er en central pointe i Müllers iscenesættelse, og den understreges i forestillingens slutbillede, hvor Ui retfærdiggør sit verdensobringsprojekt med ordene: »Hvis ikke jeg vil skyde, skyder andre! Det er logisk« (Brecht 1963, s. 68). Hele forestillingen slutter således med, at Wuttke/Ui står alene tilbage på scenen. Som en afsluttende gestus forsøger han at få publikum til at interagere igen, men denne gang slår det fejl, da han hæver hånden til en »Heil Hitler«-hilsen, som ingen af de tilstedeværende ønsker at deltage i. Det ville simpelthen virke upassende i den sociale sammenhæng, forestillingen udspiller sig i. Om end publikum lader sig rive med af Wuttke og den figur, han gestalter på scenen, er der nogle sociale og historiske omstændigheder, der afgør interaktionens endelige udfald. Med dette afslutningsbillede understreger iscenesættelsen sit politiske budskab: lad jer ikke forføre!

Interaktionen mellem aktør og publikum

Umiddelbart er der en ret god overensstemmelse mellem forestillingens tegnsystem og den interaktionsform, den lægger op til. Det kan derfor være ganske frugtbart at angribe forestillingen fra såvel den semiotiske som den fænomenologiske vinkel, men vi får først greb om den afgørende metodiske forskel, når vi forholder os til modsætningen mellem iscenesættelses- og opførelsesbegrebet. Begge forskningstraditioner opfatter teaterforestillingens betydningsdannelse som en meget kompleks størrelse. Teatersemiotikken har dog forsøgt at omgå denne kompleksitet med udgangspunkt i et begreb om iscenesættelse, der står i skærende kontrast til grundsynspunktet i *Ästhetik des Performativen* (2004). I udgangspunktet er der nemlig tale om en meget konventionel opfattelse af instruktørens arbejde, der først og fremmest består i at fortolke dramatikerens tekst med henblik på at foretage de valg, hvormed den dramatiske tekst omskrives til en forestillingstekst (f.eks. Pavis, Wiingaard, Balme). Det er med andre ord instruktørens genindskrivning af dramatikerens tekst i det sceniske rum, der gør teaterforestillingen aflæselig. Det er f.eks. Heiner Müllers iscenesættelse af Brechts værk, der sikrer, at forestillingen skriver sig ind i en bestemt historisk, politisk og social kontekst. Komplexitetsproblemet omgås altså ved, at teatersemiotikken opfatter teaterforestillingen som en opførelsestekst, der er skrevet af instruktøren. Begrebet om forestillingstekst indebærer, at teaterforestillingen opfattes som en meddelelse, der er kodet af en afsender (instruktør). Modtageren (publikum) må følgelig fortolke forestillingen på baggrund af afsenderens kode, dvs. de sociale, kulturelle og æstetiske koder, som instruktøren – bevidst eller ubevidst – betjener sig af. Med en sådan sondring bevæger vi os i retning af en udsigelsesanalytisk teoridannelse, der finder sin primære repræsentant hos den franske teatersemiotiker Patrice Pavis, men som har en helt anden opfattelse af iscenesættelsesbegrebet, end den der dominerer inden for aktuel tysk teaterteori. Mens Pavis' udsigelsesteori forstår iscenesættelsen som en forestillingstekst, hvori bestemte afsender- og modtagerpositioner er indfældet, stiller såvel *Ästhetik des Performativen* som *Phänomenologie des Theaters*

sig meget kritisk overfor en sådan tekstmodel. Og kritikken handler ikke kun om brugen af tekst-metaforen, hvoraf det fremgår, at publikum kan aflæse forestillingsteksten, men om det værkbegreb, der ligger til grund for en sådan opfattelse. I sin refleksion over distinktionen »Leser und Zuschauer«, hvor han retter en skarp kritik mod receptionsæstetikens kommunikationsmodel, skriver Roselt:

Med værkbegrebet impliceres, at receptionsæstetikken tydeligvis er orienteret mod litterære kunstværker, dvs. det grundlægges på en tekstmodel, der fremviser en relativt stabil struktur. Opførelsens specifikke medialitet og materialitet kan tekstmodellen ikke indfange på tilfredsstillende vis. Når krop, stemme og lyd primært forstås som strukturerede tegnrelationer, forbliver en afgørende dimension af teateropførelsen uænset. (Roselt 2008, s. 361)

Det helt afgørende for Roselt er, at tekstmodellen har en blind plet, idet den ikke kan redegøre for en central dimension i opførelsen: socialdimensionen. Ikke mindst modtagerbegrebet må forfines og nuanceres, idet publikum sættes i en anden receptionsposition, end den der gælder for læseren. I modsætning til læseakten, der ifølge Roselt må tænkes som en singular akt, hvor den enkelte læser forholder sig til teksten, indebærer teatrets sociale dimension, at publikum må tænkes i flertal: »Opførelsens plurale receptionssituation kan receptionsæstetikken derfor ikke begribe, men netop disse vi-oplevelser markerer et af teatererfarens særlige træk« (ibid., s. 362). For Roselt og Fischer-Lichte bliver det tilstedeværende publikums oplevelse af at være del af et større fællesskab altså et helt afgørende træk ved teater- og performancekunst. Det hænger sammen med, at deres teorier bygges op omkring en epokal konstruktion, hvor det afgørende vendepunkt kommer med teateravantgardens brud med den borgerlige kunstinstitution.

I sin begrundelse for det performatives æstetik slår Fischer-Lichte meget hårdt på, at forholdet mellem aktør og tilskuer gennemgår en forandring i løbet af 1960'erne, hvor vendingen mod det performative for alvor sætter sig igennem. Et af hovedeksemplerne er uropførelsen af Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966), hvor den tyske instruktør Claus Peymann iscenesætter scene/sal-relationen på en ganske særlig måde. Forestillingen tematiserer nemlig en række af de forventninger, som den gør en dyd ud af at bryde: »Her får de ikke det, de regner med. Deres skuelyst forbliver utilfredsstillet« (Handke 2008, s. 18). Teksten er bygget op som en montage af udsagn, der tematiserer publikums forventninger til teatret, og i Peymanns iscenesættelse fremføres de ordret af fire mandlige skuespillere. Den gennemgående idé er, at de konventionelle forventninger ikke vil blive tilfredsstillet: »Vi er ikke skuespillere. Vi forestiller ikke noget« (ibid., s. 19). Den information, som tekst og iscenesættelse vil formidle, ligger snarere i spillet mellem publikums forventninger og det, som teatersituationen tilbyder i stedet (jf. Luhmann 2003, s. 114ff). Denne betoning af tidsdimensionen er tæt forbundet med forestillingens ledemotiv: »Det er ikke et drama. Her gentages der ikke en handling, der netop allerede er sket. Her gives der kun et nu og et nu og et nu« (ibid., s. 25). Idet skuespillerne ikke opfører et drama i konventionel forstand,

men fremfører en række sekvenser, momenter, hvor de reciterer Handkes tekst på forskellige måder, rettes publikums opmærksomhed mod selve teatersituationen. Handkes tekst gør det dramatiske teaters konventioner til sit tema for at bryde med dem. Det er derfor naturligt nok, at Fischer-Lichte falder tilbage i den efterhånden velkendte række af »ikke-længere«-bestemmelser, når hun skal forklare os, hvorfor Handkes tekst passer ind i den performative vending:

Det [teatret, o.a.] blev ikke længere forstået som en repræsentation af en fiktiv verden, som tilskuerne skulle iagttage, tyde og forstå, men som frembringelsen af et særligt forhold mellem aktører og tilskuere. (Fischer-Lichte 2004, s. 26)

Det hele sker *mellem* aktør og tilskuer, fordi stykket genforhandler hele teatersituationen. Det sker i de momenter, hvor skuespillerne belærer publikum om deres forventninger til forestillingen, f.eks. når de bevæger sig ud i salen for at diskutere med dem. Publikum opdnes til at svare, når skuespillerne angriber dem med ukvemsord som »torsk«, »flab«, »ateist«, »døgenigt«, »tyveknægt« – for slet ikke at nævne skældsord fra teaterverdenens værste skuffe som »kabinetstykke«, »verdensteatraliker«, »karakterskuespiller«, osv. osv. Nogle af de tilstedeværende kommer med tilråb, mens andre klapper, kommenterer stykket, rejser sig og går, osv. På den fjernsynsoptagelse, der blev lavet i forbindelse med uropførelsen, kan man tydeligt se, at publikum reagerer meget forskelligt på iscenesættelsen. I alle de sekvenser, hvor kameraet panorerer ud over det »fornærmede« publikum, kan man se, at meningerne er delte. En stor del af publikum er tydeligvis helt med på præmissen og morer sig kosteligt, men en mindst lige så stor del keder sig bravt. Det grundlæggende princip, provokation og fornærmelse, fremkalder meget forskellige reaktioner. I passager tager interaktionen form som en kamp om opmærksomhed, hvor publikums klapsalver og udbrud overdøver skuespillernes ytringer. Nogle gange klapper de i takt med ytringerne; andre gange virker det direkte forstyrrende. Når en af skuespillerne selvhøjtideligt og bedrevidende proklamerer, at publikum »har erkendt stykkets dialektiske struktur«, bliver det f.eks. for stærkt for én af de tilstedeværende (Handke 2008, s. 24). »Hvad?«, lyder det højlydt fra en af de bagerste rækker, hvor en mand nu giver sig til at protestere, mens andre forgæves forsøger at få ham til at dæmpe sig. Alt dette bruger Fischer-Lichte til at belyse, hvordan den performative æstetik kan opbygge en teatersituation, hvori publikum bliver deltagere. Hun kritiserer imidlertid Peymann for at lægge bånd på interaktionen. Under en anden opførelse, hvor dele af publikum tager udfordringen alvorligt og forsøger at erobre scenerummet, vælger Peymann at standse forestillingen. Dette indgreb falder ikke i Fischer-Lichtes smag. Det er nemlig udtryk for, at Peymann i virkeligheden hænger fast i en forældet opfattelse af teatret, idet han forsøger at sikre og genskabe »værkets« integritet.

Konklusioner og perspektiver

Denne modsætning mellem iscenesættelse og opførelse har væsentlige implikationer for Fischer-Lichtes opfattelse af teatrets interaktionsbegreb. Det, der opfattes som egentlig inter-

aktion, knyttes til et opgør med det traditionelle værkbegreb. I modsætning til teatersemiotikken, der i høj grad var optaget af at kortlægge teatrets tegnsystemer og afkode forestillingens betydningsproduktion, interesserer hun sig nu for opførelsen som sociale begivenheder, hvor interaktionen mellem aktør og publikum skaber »emergente« hændelser. I stedet for at forstå teaterforestillingen som et fastfrosset tegnsystem eller en meddelelse, der overføres fra afsender til modtager (Pavis), lægges der vægt på teatrets processuelle og temporale dimensioner. For Fischer-Lichte vil det sige, at opførelsen frembringer et betydningsfuldt mellemværende, der ikke kan føres tilbage til dramatikerens tekst eller til instruktørens iscenesættelse. Når vi gransker hendes brug af interaktionsbegrebet, indser vi ganske hurtigt, at den er tæt forbundet med hendes idealistiske forestillinger om, at teater- og performancekunst formår at hele de brud, der kendetegner vores højest individualiserede og globaliserede kultur. Det kan naturligvis ikke sidestilles med avantgardens idé om at nedbryde skellet mellem liv og kunst, men hun skriver gentagne gange, at den performative vending rummer en radikal kritik af industrisamfundet og skaber æstetiske fællesskaber mellem aktør og publikum. Interaktionsbegrebet bindes dermed op på et begreb om fællesskab, idet interaktionen mellem aktør og publikum ophæves i et »vi«. I sine analyser giver Roselt et mere nuanceret bud på forholdet mellem interaktion og iscenesættelse, idet han viser at opførelsen følger en nøje fastlagt plan. Han argumenterer samtidigt for, at teatrets socialdimension ikke kan ophæves i et forskelsløst »vi«. Der er snarere tale om en proces, hvor relationerne konstant forandres. I denne artikel har jeg behandlet to meget forskellige måder at gribe sagen an på. Müllers iscenesættelse arbejder med en forførelsesstrategi, hvor publikum bringes til deltagelse for at skærpe deres politiske bevidsthed, mens Peymanns iscenesættelse anvender en mere provokerende strategi. Det vil sige, at publikum her konfronteres med noget, der bryder deres forventninger og som opdner dem til at give svar på tiltale. Variationerne over sådanne strategier begrænser sig naturligvis ikke til forførelse og provokation, men sondringen kan hjælpe til at markere to dominerende strategier. Med denne sondring – der er inspireret af et systemteoretisk interaktionsbegreb (Luhmann 2000, s. 467ff., Heinrich 2008, s. 158ff.) – har vi markeret et væsentligt træk ved interaktionens sociale dimension, der kan iagttages som en proces, hvor publikum inddrages i begivenheden. Begge iscenesættelser peger imidlertid på, at interaktionen også har en temporal dimension, idet den primært tager form som episoder, hvis styrke og intensitet varierer ganske meget i løbet af teaterforestillingen. Med Roselts forståelse af iscenesættelsesbegrebet skærpes vores opmærksomhed på, at processen må forstås som et struktureret forløb, der følger bestemte planer og mønstre. En sidste og afgørende forskel mellem de to forestillinger består i deres tema, sagsdimensionen: den ene fokuserer på bestemte politiske problemstillinger (Müller), mens den anden (Peymann) overvejende tematiserer æstetiske forhold, f.eks. publikums forventninger til teatret. Ved at markere det sociale, det temporale og det tematiske som særlige iagttagelsesniveauer, får vi øje på tre niveauer, der kunne tjene som et udmærket afsæt for en mere udfoldet refleksion over teatrets interaktionsbegreb.

Litteratur

- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft* (Eric Schmidt Verlag, 4. durchgesehene Auflage, Berlin 2008).
- Brecht, Bertolt: *Arturo Ui* (Gyldendal, København 1963).
- Brecht, Bertolt: *Om tidens teater* (Gyldendal, Danmark 1966).
- Eigtved, Michael: *Forestillingsanalyse – en introduktion* (Forlaget Samfundslitteratur, København 2007).
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004).
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters – Das System der theatralischen Zeichen* [1983] (Gunter Narr Verlag, 5. Auflage, Tübingen 2007).
- Fischer-Lichte, Risi, Roselt (red.): *Kunst der Aufführung, Aufführung der Kunst* (Theater der Zeit, Recherchen 18, Berlin 2004)
- Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung - mit einer Dvd der Theateraufführung* [1966] (Suhrkamp Verlag, Einmalige Sonderausgabe, Frankfurt am Main 2008).
- Heinrich, Falk: *Interaktiv digital installationskunst* (Multivers, København 2008).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater* [1999] (Verlag der Autoren, 2. Auflage, Frankfurt am Main 2001).
- Luhmann, Niklas: *Iagttagelse og paradoks* (Gyldendal, København 2003).
- Luhmann, Niklas: *Sociale systemer* (Hans Reitzels Forlag, København 2000)
- Pavis, Patrice: *Analyzing Performance* (The University of Michigan Press, USA 2003).
- Pavis, Patrice: *Languages of the Stage – Essays in the semiology of Language* [1982] (Performing Arts Journal Publications, New York, Second Printing 1993).
- Patrice Pavis: *Problèmes de sémiologie Théâtrale* (Les Presses de L'université du Québec, Canada 1976).
- Roselt, Jens: *Phänomenologi des Theaters* (Wilhelm Fink Verlag, München 2008).
- Sauter, Willmar: *The Theatrical Event* (University of Iowa Press, USA 2000).
- Suschke, Stephan (red.): *Müller macht Theater – Zehn Inszenierungen und ein Epilog* (Theater der Zeit, Tyskland 2003).
- Wiingaard, Jytte: *Teatersemiotik* (Berlingske Forlag, København 1973).
- Wiingaard, Jytte: *Teaterforestillinger – om forestillingsanalyse* (Teaterforlaget Drama, København 1980).
- Wiingaard, Jytte: *Teatersemiotik* (Borgen, København 1987).

Mads Thygesen (f. 1972): Cand.mag og ph.d. i Dramaturgi. Ph.d.-afhandlingen *Dialogue/end of dialogue – udsigelse i ny europæisk dramatik* (2009) præsenterer en analyse af samtidsdramatikken med særligt fokus på Martin Crimp, Rolands Schimmelpfennig og Sarah Kane. Underviser og forsker i nyere teatertraditioner og samtidsdramatik.