

# Person, Aktør, Rolle

## Inter-personel udveksling, performativ præsens og det nye publikum

Af Michael Eigtved

### Indledning

De allerfleste teorier og modeller for forståelsen af udvekslingen mellem optrædende og tilskuere i teatrale begivenheder opererer med, at nogen defineres som optrædende og andre som tilskuere (Fischer-Lichte 2004, Josette Feral 2002, Sauter 2006). Dualismen bliver det definitoriske moment for en række betydende forskere indenfor teater- og performance studier, med Erika Fischer-Lichte og Josette Feral som to af de førende. I en række nyere former for forestillinger eller begivenheder er dette skel vanskeligt og grundlæggende uproduktivt at opretholde som styremekanisme, når man ønsker at undersøge begivenhederne.

Formålet med det følgende er at præsentere en måde at anskue såvel deltagerne som udvekslingen mellem dem på, i den type begivenheder, hvor fluktueringen mellem positioner (som hhv. optrædende og betragtede) er et væsentligt element. *Live show*-delene af tv-showet og -konkurrencen *Talent 2008*, som foregik på DR1 i efteråret 2008 vil blive benyttet, for showet er et tydeligt eksempel på en type teatrale begivenheder, som er udviklet i de senere år. Et karakteristisk træk er, at relationerne momentant vendes på hovedet, så tilskuerne bliver performere, og aktørerne bliver tilskuere.

Talentkonkurrencen, der er et gennemprøvet udenlandsk koncept, former sig som et udskillelsesløb, hvor helt almindelige folk kan melde sig til en audition. Efter en forudvælgelse får nogle hundrede personer så mulighed for at vise deres nummer for de tre fagdommere, og i denne proces udskilles yderligere deltagere, indtil der er fire gange otte deltagere tilbage til fire semifinaler. Disse transmitteres live fra et teater, og fra hver udvælges to deltagere, som går videre til finalen: en vælges af dommerne og en af seerne ved SMS-afstemning. Endelig afsluttes konkurrencen med en finale, hvor seerne (igen ved afstemning) beslutter vinderen.

Basis i designet af *Talent 2008* konkurrencen er derfor kombinationen af uprøvede folk på scenen overfor et højt professionelt publikum i form af tre dommere med hver deres faglige baggrund. Udover disse to elementer er der så yderligere et live-publikum i salen, der optræder i en mere traditionel tilskuerrolle og egentlig er den mest stabile faktor, samt en vært der modererer og kommenterer forløbet. Det er en fordeling, der naturligvis er skabt for at etablere et konfliktpotentiale, hvor de, der betragter konkurrencen (som seere udefra eller som live-publikum i salen), kan få flere identifikationspunkter: de kan dele begejstringen, når en går videre, og tilsvarende føle skuffelsen og urimeligheden i en uretfærdig dom osv. Men de kan også teste deres egen smag og deres egne evner op mod dommernes: forudgribe dommernes karakter, affærdige åbenlyst grundløse påstande osv. Og endelig kan man lade sig indhylle i massebegejstring eller det modsatte og klappe eller buhe med det store publikum.

## Selvfremsstilling og den performative præsens

Sociologen Erving Goffmans pointer om, at man kan forstå hverdagslivets selvfremsstilling vha. metaforisk brug af dramaturgiske begreber som drama, roller og spil, opleves stadig mere aktuelle i en tid, hvor meta-refleksionen over egen fremtoning fylder mere end nogen sinde. »Jeg'et, som Goffman portrætterer det, er simultant et produkt af dramatisk performance, objekt for sociale ritualer og skueplads for strategisk »gamemanship«,« skriver Charles Lehmert rammende i *The Goffman Reader* (Lehmer 1997, p. 63). Det er i dialektikken mellem selvet og dets bevægelser i det sociale liv – dvs. med andre »selv'er« – at Goffman sætter ind, og netop bevidstgørelsen og prioriteringen af dette samspil mellem selvforståelse og selv-iscenesættelse er et bærende træk i nutiden.

Goffman anvender metaforen drama, eller rettere »det dramaturgiske perspektiv«, som model for at studere organiseringen af det sociale liv (Goffman 1959). Han tager dermed udgangspunkt i, at vi teatraliserer vores egen fremtoning, fordi vi i et socialt møde aldrig kan producere nok egentligt »bevis« for, at vi er dem, vi påstår, vi er. Den dramaturgiske model giver mulighed for at beskrive et særligt aspekt af det sociale liv, nemlig at vi må forstå os selv som individer, der spiller roller, og at dette rollespil er den måde, vi gensidigt forstår hinanden på som personer. Der defineres en særlig relation mellem personer og etableres en overenskomst om, at vi må nøjes med det, vi faktisk oplever, og at vi meningsfuldt kan interpretere hinanden på den baggrund. Frederik Barth skriver i forordet til den norske udgave af Goffmans bog:

Vigtigst er ideen om situationsdefinitionen: at vi når vi interagerer, har brug for at etablere en forståelse af hvilken slags anledning det har og hvilken sektor af vores person vi skal spille ud. Ud af dette følger vores opfattelse af hvad vi har behov for at vide om de andre, og hvad vi skal gøre relevant om dem og os selv. (Goffmann 1974, s. 8)

Eller med andre ord: det handler om, at vi både i vores selvforståelse og i forståelsen af andre er produkter af teatrale situationer, og i og med at der dermed understreges en art dannelsesproces, bliver den sociale udveksling mellem de optrædende en relation, hvor vi kan formes og forme hinanden.

Hvor Goffman udviklede sin idé med henblik på at beskrive hverdagens rollespil, er den gennem tiden blevet udvidet til også at omfatte det, som sker under begivenheder med egentligt forestillingspræg. Det er på flere måder her i specificeringen af de mekanismer, som Goffman antager som generelle, at en del af den nyere teatralitetsforskning har taget sit afsæt. Det sker, når mekanismerne anvendes som led i (teatrale) strategier for at få noget bestemt til at ske på en scene.

Denne specificering er delvis sket som en kritik af Goffmans anvendelse af begrebet om drama og teater, og især i en nu klassisk diskussion af udvekslingen mellem teater som kunst- art, og det sociale livs teatralisering (Kjølnér 2007, p. 17ff). Denne diskussion er ligeledes

aktuel i den sammenhæng, der her skal beskrives, for det er netop udviskningen af disse grænser, der er en del af bærekraften i fænomener som *Talent 2008*.

## Teatralitet

Josette Feral placerer det teatrale som noget, der er huset i en tilskuers perception af en bestemt situation. Teatralitet er resultatet af tilskuerens genkendelseshandling. Denne teatralitet er indskrevet i begivenheden af en kunstner gennem procedurer, der ligeledes kan studeres (Feral 2002, p.10 ff). Genkendelsen er altså afhængig af en perceptionsproces. Tilskueren ser på de begivenheder, der udfolder sig foran ham, udvælger en serie sprækker (cleavages), som tillader ham at indføje teatralitet i begivenheder eller i objekter. Teatralitet er således, ifølge Feral, afvigelse i betydningssystemer forårsaget af sprækker.

Den første sprække opstår, når producenten ved hjælp af isolation skærer begivenheden eller objektet væk fra de dagligdags omgivelser, og der etableres en *særlig* isolation. Dualiteten mellem realitet og fiktion er en anden sprække, der kan identificere teatralitet. Kroppen er reel, men foretager sig i begivenheden handlinger, der refererer til en fiktion. Endelig er der en sprække, der opstår, når tilskueren ser både den optrædende som det subjekt, han er, og som den fiktion, han giver krop. Når disse sprækker er til stede simultant, kan vi betegne en begivenhed, et objekt eller en handling som teatral.

Men det synes nødvendigt at tage denne tankegang et skridt videre for at forstå de fænomener, der her er tale om, idet det er nødvendigt at forstå den komplekse dualitet: tilskueren er også selv en »fiktion«. Han eller hun har en rolle, der kan og skal fortolkes, og analytikerens blik må derfor omfatte begge parter på samme måde – og med fælles, ens intentioner.

Erika Fischer-Lichtes undersøgelser af det performatives æstetik, der repræsenterer en yderligere videreudvikling af teatralitetsteoriene, hviler da også netop i sin essens på en diskussion af tilskuer-, deltager- og performer-relationer. Trods den opblødning af teaterbegrebet, som hun fremfører, er ét element dog stadig stabilt: den fysiske, samtidige tilstedeværelse af nogen, der optræder, og nogen, der er tilskuere. Hos Fischer-Lichte er det rollefordelingens karakter, der er til debat, idet hun ikke sætter spørgsmålstegn ved, at opdelingen mellem optrædende og publikum overhovedet eksisterer.

Teatrale begivenheder karakteriseres hos Fischer-Lichte gennem en særlig proceskarakter. Processen defineres således: de optrædendes handlinger er rettet mod at opnå et bestemt forhold til tilskuerne, og tilskuernes handlinger kan gå i tre retninger: de kan gå ind på den »forholdsdefinition«, som den optrædende tilbyder, de kan modificere den, eller de kan erstatte den med en anden definition. Det gælder altså om at »forhandle« hvilket forhold mellem tilskuer og aktør, der skal gælde, og ad denne vej konstituere forestillingens virkelighed (Fischer-Lichte 2004, p. 26-27). Det er altså forhandlingen om relationen, der er det centrale spørgsmål. Og det er måske netop i spørgsmålet om relationen, at en logisk videreførelse af Fischer-Lichtes teori skal ske: når publikum omdefinerer relationen og dermed i princippet overtager styringen af begivenheden, er de så stadig et publikum?

I givet fald skal vi i det mindste arbejde med et udvidet publikumsbegreb i stil med det udvidede teaterbegreb, der efterhånden har cementeret sig. Og måske er det selve dikoto-

mien i rollesystemet, der udgør problemet. Det kan derfor give mere mening at hævde, at der blot er tale om to forskellige måder at være deltager i en begivenhed på, snarere end – trods det performativitetsteoretiske greb – grundlæggende at fastholde klassiske kommunikationsmodellens afsender/modtager-relation.

### Talent for at være publikum

Man kan måske karakterisere de seneste årtiers udvikling som at vi er gået fra informations-samfund til begivenhedssamfund. Det 21. århundrede kan på dette punkt som følge heraf også karakteriseres ved, at vi på dette område går mod en tilskuer/agerende-kultur. Et vigtigt aspekt er dermed interessen for etableringen af muligheder for enten selv at være på – eller at man som tilskuer får en *individuel* oplevelse.

Det betyder, at der findes et »nyt« publikum: et publikum, der som hovedregel også *selv* vil navigere i oplevelsen, og som nok ønsker at blive (for)ført eller overvældet, men som forventer, at der er rum til selv at præge oplevelsen. Et gennemgående træk ved teatrale begivenheder som dem, der behandles her, er derfor, at de må ses som en blanding af socio-kulturelt fænomen og oplevelsesforbrugsprodukt, der på én gang skal skabe fælles mening og individuel tilfredsstillelse. Jens Nielsen skriver i *Events i den danske oplevelsesøkonomi*:

I varen ligger drømmene. Vi bruger vores forestillingsevne på æstetisk velplejede produkter, og indfortolker det, vi er, eller artikulerer og kommunikerer gennem købsbeslutningen det, vi drømmer om at blive. Igennem forbrug udviser den enkelte på denne måde resultater af valg og beslutninger og kommunikerer dermed aspekter af sin identitet til omverdenen. (Nielsen 2008, p. 140)

Det at være publikum til – og dermed forbruger af – en begivenhed, kan altså oftere og oftere ses som en måde at eksponere sin egen identitet; måden man er publikum på er ikke blot styret af klassiske konventioner om relationen mellem scene og sal, og derfor er muligheden for individualiseret adfærd og dermed identitetseksponering ofte medtænkt i koncepterne for begivenhederne.

Dette hænger muligvis sammen med den intensivering af Goffmans rollespil, som er foregået i de seneste årtier. Anne-Britt Gran skelner mellem tre stadier af, hvad hun kalder teatrale identiteter, og hun binder således udviklingen i identitets- og selvforståelsen til de teatrale mønstre, der præger vores sociale liv (Gran 2004, p. 43ff).

Ifølge Gran talte man i 1960'erne og 70'erne stadig om en *autentisk*, ikke-teatral identitet, som svarer til en klassisk forståelse af begrebet, hvor man ikke skelner mellem en offentlig og en privat identitet, fordi identitet er noget, man er, noget, der er autentisk i sin kerne, og derfor noget man leder efter inde i sig selv.

Med 1980'erne opstod, hvad Gran betegner en *udtalt* teatral identitet. Den karakteriseres ved at være iscenesat, det er noget man spiller, og man kan påtage sig flere forskellige roller. Identiteten er ekstrovert og skabes for en omverden, hvorfor andre har stor betydning; der kan ved rollespillet skelnes mellem offentlig og privat og identitetens autenticitet hviler

på spillets autenticitet. Dermed korresponderer denne opfattelse med, hvad der er blevet betegnet som den post-moderne identitetsdannelse.

I en bevægelse, der kan antages at begynde i 1990'erne, opstod, hvad Gran betegner som en *uudtalt* teatral identitet. Den karakteriseres ved at være en selvrefleksiv identitet, som man både spiller og reflekterer over i en art metaposition. Man vælger en eller flere identiteter efter behov og sammenhæng som led i en selvrefleksionsproces, og identitetsdannelsen er dermed både introvert og ekstrovert. Det betyder en høj grad af bevidsthed om andres betydning, og at der spilles bevidst på skellet mellem offentlig og privat i en identitet, der kan opfattes som autentisk selvreflekterende.

Vi må tage nødvendige forbehold for dette synspunkt: autenticitet er et vanskeligt element at operere med, og det er problematisk at knytte disse identitetsdannelser til epokale afgrænsninger. Desuden må man antage, at disse identiteter ikke optræder i, hvad man kunne kalde ren form, og derfor i dén forstand er postulater. Grans skelnen er til trods for dette nyttig som redskab, når man vil undersøge, hvordan opblødningen af skellet mellem optrædende og publikumer er led i netop den type af identitetsdannelsesproces, som er karakteristisk for nutiden. Særlig forekommer pointen om den øgede grad af bevidst selvrefleksion at kunne understøtte forståelsen af de metapositioner, som fx *Talent 2008* tilbyder, og Grans karakteristisk af den uudtalte teatral identitet kunne næsten være den model, konceptet er udviklet ud fra.

Her er ligeledes en binding til Fischer-Lichtes forståelse af det performative. Hvor man tidligere betragtede kulturprodukter og forbruget af dem som måder at danne mening, skabe og forstå betydning, hælder den performative tilgang i langt højere grad mod at forstå hvilke erfaringer og potentialer for refleksion, oplevelsen tilbyder – og dermed hvilken transformation af den oplevende, der dermed muliggøres (Fischer-Lichte 2004, p. 17ff).

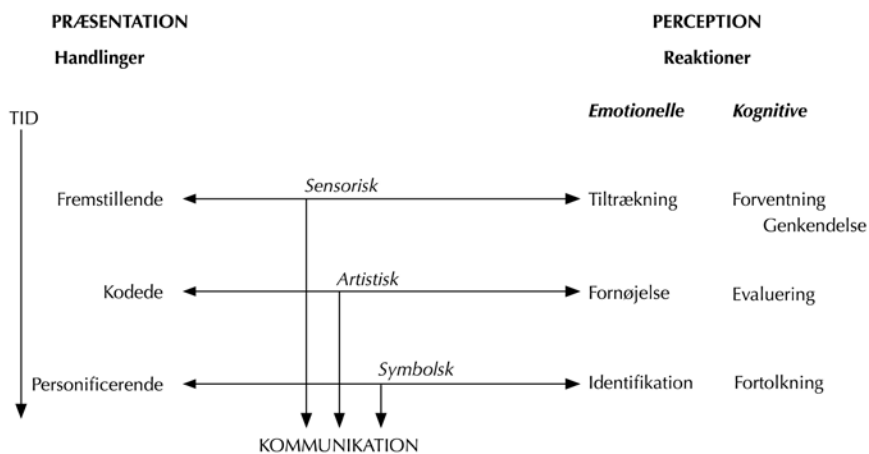
Det betyder, at det at være publikum kan ses som en måde at spille en rolle, idet attraktionsværdien ved nutidens teatral begivenheder er muligheden for at forhandle sin identitet – måske endda med muligheden for at transformere sig selv i det gensidige spil, man indgår i.

## Skuespiller, scenefigur, karakter

Det er nødvendigt at træde et skridt tilbage og rekapitulere nogle teaterteoretiske synspunkter for at komme videre med en fornyet idé om publikumsrelationer. I 1931 udkom pragerstrukturalisten Otakar Zichs bog om den dramatiske kunsts æstetik, hvori han introducerede en mulig skelnen mellem tre niveauer i forståelsen af den optrædende på scenen (McAuley 2000, s. 92ff.). Det første niveau er *skuespilleren*, hvilket vil sige spillerens person som fysisk tilstedeværelse (alder, køn, krop, temperament, stemmetype etc.). Det næste niveau udgøres af *scenefiguren*, hvilket vil sige den fremtoning af en person, som skuespilleren skaber gennem anvendelse af teknik og bevidst adfærd, altså ved en bestemt brug af kroppen og stemmen, samt igennem kostume, makeup etc. Og endelig er der det tredje niveau som udgøres af *karakteren*, der fremstilles. Den som kommer til live i tilskuerens bevidsthed som følge af hans eller hendes fortolkning af de to foregående deles samspil og samspillet med de øvrige teatral elementer.

Gay McAuley tager denne tredeling op igen og peger med afsæt i en semiotisk tilgang på, at det udover den strukturalistiske pointe i at forstå delingen som et styrende princip, også er produktivt at undersøge niveauerne på tværs samt at undersøge tilskuerens vifte af relationsmuligheder. Altså at undersøge relationen mellem skuespiller og scenefigur, skuespiller og rolle, skuespiller og tilskuer, scenefigur og tilskuer, rolle og tilskuer samt rolle og scenefigur. Dermed kan man kortlægge de netværk af mulige betydninger, der kan dannes, og de forståelser, man kan gøre sig i mødet med den optrædende.

Denne tankegang er også det, der ligger til grund for Willmar Sauters model for forståelsen af den teatral kommunikation. Her opdeler han analytisk i en præsentationside og en perceptionsside (Se Martin & Sauter 1995, p.78ff., p. 142ff., desuden Sauter 2000, p. 53ff.). I stedet for Zichs tre betegnelser (der er knyttet til skuespilleren) er hans models centrale kanaler dem, der indeholder udvekslingen mellem den optrædende (på præsentationsiden) og tilskueren (på perceptionssiden). Første niveau er det sensoriske, hvor vi gennem de blotte sansindtryk danner os et indtryk af den anden. Andet niveau er det artistiske niveau, hvor kunstneriske færdigheders udfoldelse findes. Og endelig udgøres sidste niveau af det symbolske, der er *resultatet* af fortolkningsprocesserne. I hver side af modellen er placeret det, der knytter sig til den pågældende del: i præsentationsiden findes de typer af handlinger, aktioner, spilleren anvender, og i perceptionssiden de mulige reaktioner, dette udløser. Samlet ser modellen således ud.



Modellen fungerer stadig som et system med en dominerende retning – fra aktion til reaktion – men samtidig er de reaktioner, som publikums reaktioner udløser hos den præsenterende ikke en del af modellen. I en nyere tekst definerer Sauter dog forholdet mellem præsentation og perception således : » *Theatre becomes theatre by being an event, in which two partners engage in a playful relationship*« (Sauter 2004, p.11). Den tankegang, der strækker fra Zichs strukturalisme over McAuleys semiotik til Sauters kommunikationsmodel, kan danne basis for en mere systematisk tilgang til en forandret forståelse af relationen mellem optrædende og publikum, som de seneste årtiers udvikling har betinget muligheden for. En

forståelse, hvor det er to i princippet ens og ligeværdige partnere, der tilsammen etablerer og udfolder begivenhedens potentialer.

## PAR-modellen

Udgangspunktet for en fornyet forståelse af rollefordelingen i teatrale begivenheder er altså at forlade den klassiske opdeling, hvor nogen defineres som optrædende og nogen som tilskuere. Afsættet er, som hos Goffman, at vi alle agerer i forskellige roller, og at måden, hvorpå man betegner dem, mest har at gøre med specificeringen af disse roller og den måde, de etableres på. Den tankegang, jeg præsenterer i det følgende, tager Zichs struktur op til fornyet overvejelse ved at videreudvikle den gennem McAuleys og Sauters ideer. Hermed skabes en væsentligt mere generel model, der ikke knytter sig specifikt til scenekunst, men i princippet er anvendelig på alle typer af begivenheder, der sætter af fra teatrale strategier. Kernen i modellen er at forstå den måde, hvorpå man udveksler med hinanden i teatrale begivenheder, som tredelt: som person, som aktør og som rolle (forkortet PAR). PAR-modellen er derfor en måde at søge at opstille en ramme til at betragte de inter-personelle relationer i udvekslingshandlinger i en teatral begivenhed.

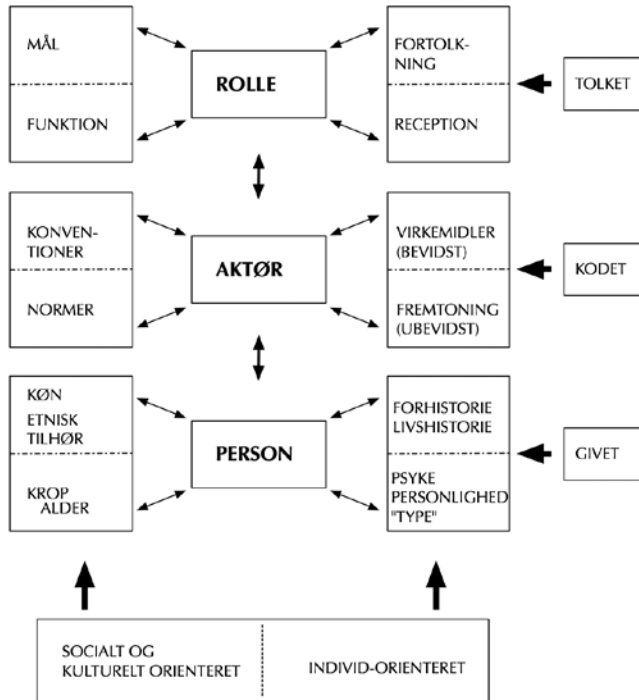
Som udgangspunkt kan man helt generelt antage, at alle menneskelige udvekslingsrelationer i denne type af begivenheder kan betragtes under den optik, modellens tredeling tilbyder. Vi er alle både personer, aktører og roller uanset placeringen i begivenheden, idet der på hvert af disse niveauer udveksles bestemte elementer; endvidere kan man skelne mellem at betragte udvekslingen som overvejende betinget af en generel social og kulturel kontekst, eller overvejende betinget af det konkrete individ.

På *person-niveauet* er en række ting givne (og i princippet uforanderlige i øjeblikket), det vil sige, at vi i første omgang blot registrerer dem, men at de senere indgår i vores fortolkning af udvekslingen. Her finder vi på et generelt socio-kulturelt niveau de betydninger og potentielle udvekslinger, der dannes af betydningen af krop, alder, køn og etnisk tilhørsforhold. På det mere individbundne niveau består betydningerne af det, der kan erfares gennem (umiddelbare sansindtryk af) den konkrete persons forhistorie og livshistorie, samt af personens individuelle personlighed, som konkret kommer konkret til udtryk i mødet.

På *aktør-niveauet* er der tale om, at vi opererer med anvendelsen af flere sæt af koder, der, for at vi kan begribe hinanden meningsfuldt, må være nogle, vi deler. Det betyder, at man på det socio-kulturelle niveau forholder sig til de gældende normer for opførsel i en given kontekst, og til de konventioner for adfærd og handlinger, der knytter sig hertil. (Som altså modsvarer Goffmans ide om, at vi hele tiden må sondere, hvilken »sektor« af vores personlighed vi vælger at spille ud.) På individniveauet vil der være tale om, at der udveksles på såvel et ubevidst som et bevidst niveau. Det faktum, at en meget stor del af den menneskelige udveksling foregår ubevidst, indfører et fremtoningselement, som her dækker over ubevidste handlingsmønstre, gestus, ordvalg etc., som dem man udveksler med automatisk opfanger. De (teatrale og performative) virkemidler, der med fortsæt er valgt som led i en strategi for udvekslingen, er så placeret på det bevidste niveau.

På *rolle-niveauet* vil vi på det socio-kulturelle niveau søge at begribe, hvilken funktion,

det vi udveksler, skal have, og dermed hvilket mål, der er med den rolle, vi oplever hinanden i. Det sker ved, at vi på individniveau på den ene side danner os et indtryk gennem perceptionsprocesser, og siden interpreterer resultatet af samspillet mellem personen og aktøren. Det er gennem fortolkningen af summen af relationer køn, alder, osv. og adfærd, fremtoning, virkemidler osv., i den givne kontekst, vi danner opfattelsen af rollen. Herved danner vi os en mening om hvilken type af rolle, der er tale om, og derefter vil vi gennem refleksion relatere denne fortolkning til det mål, vi mener, der er med rollen. Grafisk ser basiselementet i modellen ud som i figur 2.



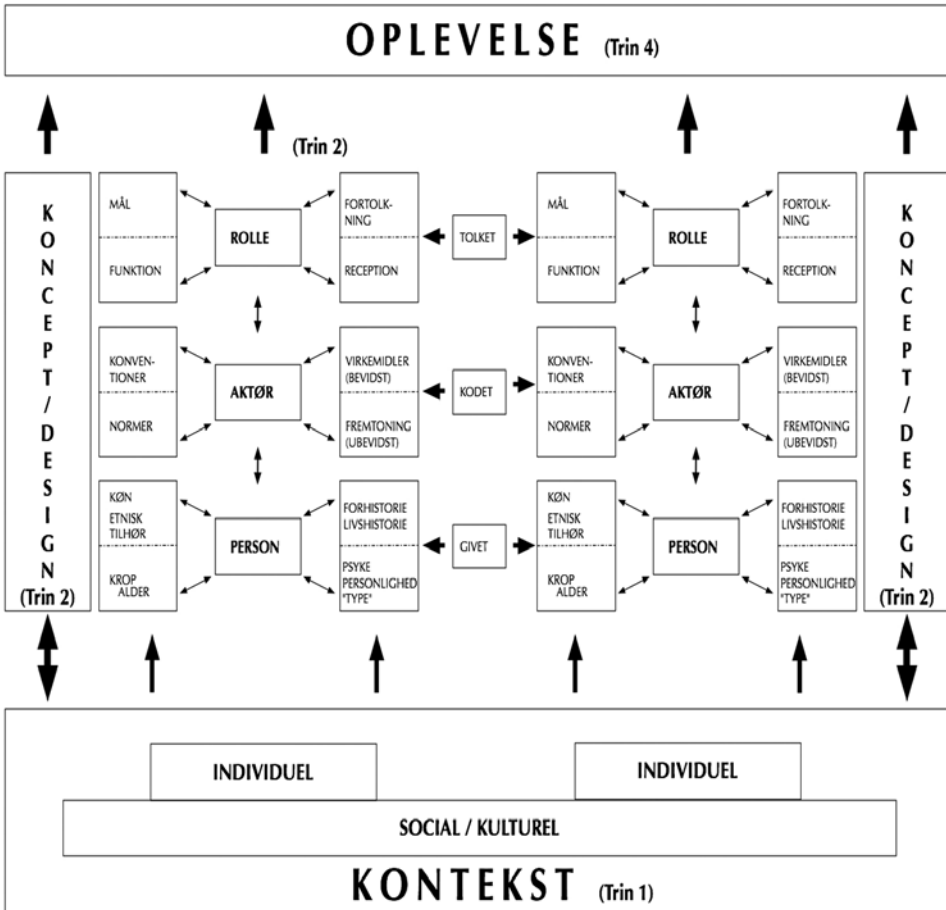
Som en følge af de tidligere skitserede teoretiske overvejelser, giver det mening at forlade ideen om en relation baseret på et fikseret tilskuer-optrædende forhold. I stedet består processen af udvekslingen mellem to eller flere individer, der alle hver især kan betragtes gennem den tredeling, der her er redegjort for. PAR-modellen peger dermed også på, at der ikke er tale om aktioner og reaktioner, men om en udveksling i flow mellem kommunikative individer, der i princippet er ens. Det vil sige, at det i udvekslingsrelationen i en begivenhed ikke er konstant, hvem der udfører en rolle, og hvem der betragter og responderer. Begge parter er personer, aktører og roller. Rollen som publikum i salen er ligeså meget en rolle (og ligeså væsentlig), som den der fx står i en rolle på en scene. Desuden kan de andre medlemmer af publikum opfattes som nogen, der må fortolkes som værende i en bestemt rolle. Det er den logiske konsekvens af Fischer-Lichtes pointe om forholdsdefinitionen: hvis begge parter har



indflydelse på forholdet, må de i princippet også betragtes som ens, om end de udfører deres roller på forskellige måder, med forskellig funktion og mål og med forskellig dominans.

Det kan naturligvis være mere eller mindre tydeligt, at der er denne forholdsforhandling, men det er det princip, der kan lægges til grund. Det navigerende publikum vil jo netop *selv* definere deres oplevelse og dermed deres egne roller i den. Der er altså nok tale om, som Feral pointerede, at det teatrale aspekt etableres gennem bestemte genkendeshandlinger. Men disse er ikke eksklusivt forbeholdt funktionen som tilskuer, idet den der sidder i salen som følge af den selvrefleksion, der blev beskrevet med Anne-Britt Gran, kan være ligeså bevidst om sin egen rolle som tilskuer (der optræder) som om den optrædendes optræden (og tilskuen).

Det er gennem et koncept, gennem et særligt design af begivenheden, dvs. de anvendte teatrale strategier (der fx inkluderer, hvem der er placeret hvor i forhold til lys og lyd, hvem der har kontrollen over hvilke virkemidler osv.) at det bliver tydeligt, hvem der har hvilke udtryks-, oplevelses-, og erfaringspotentialer hvornår. Den samlede model ser derfor ud som i figur 3.



Processen, som den konkrete udvekslingshandling i begivenheden gennemgår, kan betragtes som et forløb i fire trin (angivet i parentes): en begivenhed udspringer af en kontekst, der definerer den (trin 1); udformningen af en begivenhed styres af det koncept, det design og de vilkår, producenterne opererer med (trin 2); selve begivenhedens forløb determineres på baggrund af 1 og 2 gennem udvekslingen mellem de deltagende (trin 3); og endelig kan udbyttet af begivenheden udmøntes i en oplevelse (trin 4), som er det, begge parter efterfølgende kan »genfortælle« om dens mening og virkning, om de erfaringer de gjorde sig, og dermed om den *konkrete* oplevelse, der blev skabt for de specifikke individer i den specifikke begivenhed.

## At være på i PAR

Nu når vi så frem til at se på, hvordan noget så relativt ukompliceret som *Talent 2008* alligevel er en af grundene til at genoverveje tilskuer-optrædende relationen. Og svaret skal især findes i formatet.

Forløbsmæssigt er der nemlig indlagt en afgørende faktor i konceptet: Hvis en dommer midt under en deltagers optræden allerede ser sig i stand til at bedømme den negativt, er han udstyret med en stor rød knap, der dels udløser en skærende lyd, dels tænder et stort rødt X over scenen. Hvis alle tre dommere har trykket, skal deltageren stoppe – uanset hvor langt han eller hun er nået. Det betyder, at den, der er på scenen, hele tiden spiller til et potentielt intervererende publikum, og dermed er rollefordelingen mellem optrædende og dommere ikke i dén forstand ligeværdig, da de optrædende ikke har en tilsvarende mulighed. Men det betyder under alle omstændigheder, at både optrædende, dommere og tilskuere/seere konstant tvinges til en refleksion over situationens karakter – og dermed over sin rolle. For det er med knappen muligt at få byttet rolle: når den enes optræden afbrydes, er det samtidig startskuddet til den andens, og for dem, der er tilskuere i salen, er det en mulighed for at ytre sin opfattelse både af dommerens optræden og af dem på scenen. Ved upopulære interventioner er live-publikummet faktisk den mest dominerende faktor med overdøvende buh-råb osv.

Dommerpanelet bestod af tre personer. På personniveau var der tale om en midaldrende, let overvægtig mand med en afslappet tøjsmag og et vist temperament (Peter Aalbæk); en yngre, smuk kvinde med en sensuel stemme og let opflommeligt temperament (Julie Steincke); og endelig en aldersubestemmelig (et sted i fyrrerne), let anæmisk mand, med en næsten flegmatisk holdning til projektet (Martin Hall).

På aktørniveau var der også en vis gennemsigtighed: Aalbæk var den vrisne, men dog godhjertede, Steincke den voldsomt begejstrede og næsten uhæmmede, og endelig Hall den (pseudo?) reflekterende med højbrynet sprogbrug.

Det var dermed også tre meget forskellige roller, man kunne fortolke dem i: en havde rollen som den, der repræsenterede en art kunstnerisk folkelighed, en havde fokus på kommerciel målrettethed, endelig opererede en med en slags subtil, pop-intellektualisme.

Den særlige interventionsdels rollefordeling (med den røde knap) lader sig således diskutere yderligere gennem tredelingen i person, aktør, rolle. For en del af refleksionen må gå på elementer som forholdet mellem en specifik dommers alder (han er fx den ældste), og hans

deraf følgende forhold på personniveau til unge mennesker. Udløser det blotte faktum, at de hver i sær har den alder, de har, noget, der enten kan fremme eller hæmme udvekslingen?

Er han på aktørniveauet fortrolig med de normer og konventioner, der gælder i den kontekst, den optrædende på aktørniveau sætter af fra? Eller indlæser han den optrædende i sine egne? Anvender han bevidst en adfærd, der enten styrker bestemte konventioner eller udfordrer særlige normer? Eller »afslører« hans handlinger en ubevidst modvilje? (Der dog kan slå ud i lys lue som hos dommeren Peter Aalbæk, der på et tidspunkt udbrød: »Jeg hader, hader, hader børn der optræder!«).

Endelig kan man spørge til den rolle, som de optrædende indtager i dommerens fortolkning, hvilke mål han tænker, rollen skal opfylde i forhold til den funktion, den optrædende har i konkurrencen. (Altså kan der være en underholdningsmæssig gevinst i at smide nogen ud, sådan at det er dommeren, der modificerer relationen?) Tilsvarende må den optrædende på scenen foretage nøjagtigt samme refleksioner: hvordan forholder jeg mig til den konkrete dommer på de tre niveauer, og hvordan fortolker jeg hans rolle i forhold til min?

Foran dommerpanelet, der jo altså var gennemgående, defilerede så en vifte af vidt forskellige personer og færdigheder. Fælles for dem var til gengæld, at attraktionen ved det hele var, at det kunne blive et spil om identitet. For grunden til at optræde i den slags shows må være at bevise sin identitet gennem at spille en rolle; nemlig en identitet som en, der besidder talent. Dermed er den type af konkurrencers popularitet sådan set let forklarlig, de er institutionaliseringen af det 21. århundredes identitetsdannesspil. Og hvad der er endnu vigtigere: man kan – hvis man er heldig og måske dygtig – høste anerkendelse for og bekræftelse på denne identitet lige på stedet. Det underskud af bevis, som Goffman pegede ud som den væsentligste grund til teatraliseringen, kan her konkret afhjælpes ved hjælp af udvekslingen med dommerne i rollespillet.

På person- og aktørniveauet er variationen enorm både hos optrædende og dommere. Men på rolleniveauet ligger tingene fast: for talenterne er målet med deres rolle ganske enkelt at få dommernes accept, og funktionen af rollen dermed at være den, der viser hele verden, at der er skjulte talenter derude. For dommerne ligger det lige så fast: rollens mål er at sikre, at der er forskelle i verden, og dens funktion er at vise, at der er nogen, der kan spotte den.

### Rollen som ...

I *Talent 2008* er der det interessante element, at man påstår, det er muligt at finde talent, som noget der er uafhængigt af den kunststart eller færdighed, man præsenterer det i. Det er derfor basis i programmet, at det er en menneskelig kvalitet eller evne, som kommer til syne gennem den særlige teatralisering af rollespillet, som konceptet tilvejebringer. Og identifikationen af denne evne er ikke afhængig af skoling, for paradokset er, at de tre dommers job er at se igennem udtrykket (det Sauter ville betegne som det artistiske niveau) og gennemskue et indre talent, der manifesterer sig lige godt, om man på aktørniveau fløjter i hænderne, hulahopper, synger gospels eller kan bøje begge ender sammen.

Det afgørende moment er derfor ikke dommernes faglige kompetence (hvem har også det, når det gælder om at fløjte i sine knyttede næver?). Det bærende er i stedet de tre dom-

meres evne til at *spille rollen* som en, der besidder en særlig viden, og deres evne til at forvalte denne rolle på en særlig teatral måde.

Værdidommen over de optrædende bliver således baseret på et spørgsmål om, hvor meget plads til at agere i rollen som dommer, de forskellige dommere fandt, at udvekslingen åbnede mulighed for. På scenen ser vi »helt almindelige mennesker«, der forhandler deres identitet i en selvrefleksiv modus, og i salen er dommernes personlige smag og idiosynkrasier styrende for interventionen, der altid slutter med dommerens subjektive og selvrefleksive udtalelser om den udveksling, der er i gang. Altså igen en særligt privilegeret position.

Den udtalt teatrale identitet er styrende såvel i konceptet, som på scenen og i salen – og rollefordelingen er til konstant forhandling, nemlig, som nævnt, *simultant et produkt af dramatisk performance, objekt for sociale ritualer og skueplads for strategisk »gamemanship«*. Men måske er den forskydning, der er sket, i forhold til da Goffman præsenterede sine ideer, at det strategiske gamemanship i dag fylder meget mere end selve udfoldelsen i sociale ritualer og deres meningsdannende rollespil.

## Litteratur

- Eigtved, Michael: *Forestillinger*, Rosinante, København 2003.
- Eigtved, Michael: *Forestillingsanalyse*. Forlaget Samfundslitteratur, København 2007.
- Feral, Josette (red.): Substance 98/99, Volume 31, Nos. 2 &3, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York 1959.
- Goffman, Erving: *Vore rollespil i hverdagen* (oversat af Kari og Kjell Risvik, Dreyers Forlag, 1974).
- Gran, Anne-Britt: *Vår teatrale tid*, Dinamo Forlag, Lysaker 2004.
- Kjølner, Torunn: *Teatralitet og performativitet*, in: Peripeti nr. 7, Århus 2007.
- Lehmert, Charles: *The Goffman Reader*, Blackwell Publishers, Massachusetts 1997.
- Martin, Jacqueline & Sauter, Willmar: *Understanding Theatre*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1995.
- McCauley, Gay: *Space in Performance*, University of Michigan Press, 2000.
- Nielsen, Jens: *Events i den danske oplevelsesøkonomi*, Forlaget Samfundslitteratur, København 2008.
- Sauter, Willmar: *The Theatrical Event*, University of Iowa Press, Iowa City 2000.
- Sauter, Willmar: *Eventness. A Concept of the Theatrical Event.*, STUTS, Stockholm 2006.
- Sauter, Willmar: »Introducing the Theatrical Event«, in: Cremona, Vicky Ann (et.al.) (eds.): *Theatrical Events*, Rodopi, Amsterdam – New York 2004.

**Michael Eigtved (f. 1964):** Cand.mag, ph.d., lektor i og fagleder for teatervidenskab ved KU. Har især undervist i forestillingsanalyse, populære scenekunstformer, eventkultur, musikteater mm.