

## Dramaturgi og skuespilkunst

Af Erik Exe Christoffersen

### Dramaturgi og performance

Disse fire bøger omhandler forskellige strategier og relationer mellem den kreative proces, udviklingen af en teaterforestilling og selve forestillingen. På den måde belyses forskellige aspekter af de moderne dramaturgier. Og det er måske netop en fælles pointe af dramaturgibegrebet ikke kun er forbundet med teksten og plottet, men er en struktur i både den kreative proces og forestillingen.

Cathy Turner og Synne K. Behrndt, som begge er undervisere på University of Winchester og aktive dramaturger i teater-sammenhænge, skriver i *Dramaturgy and Performance* om dramaturgi som et område og en kompetence, der har udvidet sig betydeligt i performance og samtidsteatret. Selve begrebet er, som de gør opmærksom på, temmelig komplekst. For det første kan man tale om dramaturgi som struktur i en tekst, i en forestilling og i forbindelse med skuespillerens partitur eller interaktion med tilskueren. For det andet kan man se på dramaturgi som praksis og på dramaturgens funktion og arbejdsområde. Endelig kunne man for det tredje tale om dramaturgi som et videnskabeligt fag, hvor analysen af teatrets og dramaets udtryksformer er central. Bogen kommer ind på alle tre planer, og det er i høj grad dens styrke, at den fokuserer på en udvikling, der er beslægtet med det bredere begreb om *æstetisering* af subjektet (som selvscenesættelse) og den omgivende verden (som iscenesat fortælling). Kort sagt: Hvis enhver skaber sin egen fortælling, er den

dramaturgiske kompetence selvsagt central i det moderne samfund.

Traditionelt var dramaturgen en tekstlæser, som udvalgte egnede dramaer, sammensatte repertoiret, og som måske ligefrem var en slags censor, som fulgte iscenesættelsen af en given tekst med henblik på at sikre tekstloyalitet, og at fortolkningen hverken var overfortolkning, misfortolkning eller personligt misbrug. En sådan distanceret rolle som mesterfortolker og tekstens advokat findes sikkert stadig, men i samtids-teatret skifter dramaturgen rolle og bliver en aktiv skabende kraft i processer, som hverken har en bestemt tekst eller tolkning som udgangspunkt men er præget af en skabende og improviserende tilgang. Dramaturgen udvikler koncepter, finder nye tekster, researcher på sagsforhold, konstruerer arbejdsstrukturer og dokumenterer arbejdet gennem arkiv eller logbog. Desuden er dramaturgifunktionen ikke længere forbeholdt én dramaturg men er også knyttet til både skuespiller og instruktør. Dramaturgi knyttes således til forskellige kreative strategier i teaterprocessen.

Dramaturgiens felt åbner sig, jo mere teatret og performance interagerer med andre dele af samfundet. Dette betyder, at arbejdsfeltet for dramaturger ikke er begrænset til plot, karakteranalyse og teatermediet, ligesom skuespillerens virke ikke er begrænset af denne ramme. Dramaturgen arbejder med forskellige skrivemåder og forskellige teksttyper, som er langt fra en klassisk dramaform. Samtidsteatret er tværmedialt og

inddrager medier som musik, video, internet, tekster i bred forstand ved at fokusere på interaktivitet og performativitet. Man kan tale om visuel dramaturgi, rummets og landskabets dramaturgi, flette-dramaturgi eller trådenes dramaturgi. Man kan overføre dramaturgier fra et medie til et andet, fx film til teater, eller man kan flytte en dramatisk dialog fra et univers til et andet, fra en tid til en anden. Man kan endda overføre en rolle fra en forestilling til en anden. Dramaturgens rolle i processen handler både om udviklingen af en tematik og om at skabe klarhed i forhold til kunstneriske valg og fravalg, udvikling af materialet, samarbejdet med de medvirkende og funktionen af forskellige medialiteter.

Turner og Behrndt beskriver samtids-teatrets udvikling og fornyelserne, som har medført et væld af nye udtryksformer, som benytter teatrale udtryksformer og forskellige medialiteter på stadig nye måder og i nye kombinationer i byens rum. Noget af det karakteristiske er en form for inter-aktion mellem scenen og realiteten og mellem performerne og tilskuerne, som forudsætter dramaturgiske kompetencer i forhold til teatralitet, performativitet og iscenesættelse. Teatret kommunikerer en fiktionsverden som en illusionseffekt men peger også på sin egen skabelse her og nu som en opførelse af skuespillerne i relation til de faktiske tilskuere. Mange teaterformer opdyrker i stigende grad denne realitetseffekt eller autenticitetseffekt som en konceptuel indramning, der jo ligesom realitetsplanets tilfældige og emergente indgriben (fx dyr på scenen eller uforudsete tilskuerreaktioner) er organiserede dramaturgier. På et videnskabeligt plan kræver disse dramaturgiske greb en beskrivelsesmetode for at fastholde de flygtige,

risikofyldte og uforudsigelige interaktioner som begivenheder og forandringer. Det kræver en analyse af medialiteternes effekter og virkningspotentialer.

Kunsten og teatret er blevet et rum for refleksion, kunne man hævde og hvilken rolle spiller dramaturgen i denne sammenhæng? *Dramaturgy and Performance* gennemgår dramaturgirollens historiske tradition fra G.E.Lessing til Bertolt Brecht og forandringen fra den fortolkende til den produktive dramaturg som en kreativ deltager i forhold til kunst, arkitektur, oplevelsesøkonomi og byplanlægning. Bogen gennemgår både institutionsdramaturgi, post-dramatiske dramaturgier og devising strategier i det komplekse samtidsteater, hvor den dramaturgiske analyse bliver et spørgsmål om begrænsning, selektion, udvælgelse og valg af et fokus, som både definerer den analyserendes egen position og udgør en optik på værket som en form for afgrænsning.

Bogen peger på forskellige træk i samtidskunsten. Det er fx bruddet mellem tekst og scene. Udviklingen af det reale og virkelighedseffekten i teatret. Indarbejdelsen af fortæller-stemmens egenart samt fortælle-handlingens *nu*. Brugen af rummet som en dramaturgisk instans og implementeringen af interaktivitet og nye teknologier. Bogen antyder en form for pragmatik i synet på nye dramaturgier. Der er forskellige dramaturgier, som ikke er forpligtet på en bestemt repræsentationstænkning, men som er i stand til at skabe forskellige effekter, hvorfor det bliver et spørgsmål om hvilke virkninger, man sigter efter. Hvordan hænger nye dramaturgier og funktioner sammen med traditionen? Hvordan hænger processens struktur og forestillingens kvaliteter sammen? Det er spørgsmål, som kunne diskuteres videre.

*Dramaturgy and Performance* diskuterer både processens dramaturgi og forestillingens dramaturgi. Der er tale om en kompetent og righoldig gennemgang af dramaturgiske metoder med mindre analyser, en stor teoretisk og praktisk reference, hvor forfatterne aktivt har udspurgt en række dramaturger og derfor er i stand til at konkretisere de mange nye funktioner. Man kunne sagtens have brugt flere uddybende eksempler på både praksis og analyse.

### **Devisingprocesser**

Emma Govan, Helen Nicholson og Kathie Normington, som ligeledes er universitetsdramaturger på University of London, behandler i *Making a Performance* devising-traditionen som en historisk og samtidig praksis og principper, der betegner forskellige arbejdsmåder og metoder, som har det tilfælles, at de ikke forudsætter en tekst, plot, rolle eller tematik forud for processen. Devising peger på forskellige metoder til at indsamle materiale, komponere dette og iscenesætte det som en kreativ proces, hvor ledelse og organisering ikke er fastlåst i et bestemt hierarki. Devising er en forhandlingsmetode, som ikke er begrænset af det klassiske tekstparadigme men er i realiteten flere forskellige metoder, som er betinget af, hvor i processen man ønsker at fokusere og hvilke elementer i den kreative proces, man ønsker at fremhæve eller prioritere: Det kan være skuespillernes autobiografi, et bestemt rum, bestemte spilleregler, afprøvningen af visse traditioner, undersøgelsen af et bestemt emne eller en case. Devising er således en forhandling eller opfindelse af materialer i en sammenhæng med efterfølgende kompositionsformer. Det er udvidelse af det kreative og skabende i teaterprocessen

ifølge Govan m.fl., og derfor taler de om et paradigmeskifte, som de forbinder med den generelle udvidelse af kunstbegrebet knyttet til samtidskunsten.

Devising er aktuelt forbundet med både konkrete teaterensembles arbejdsmåde og den pædagogiske udvikling ved en række teatervidenskabelige uddannelser. Her har den praktiske eksperimenterende teaterproduktion ofte været en kollektiv ikke-hierarkisk og ikke-lineær produktionsform. Det betyder, at devising-metoderne primært har udviklet sig i det marginale teatermiljø, men forfatterens pointe er, at devising har bevæget sig langt ind i det såkaldte etablerede teater ved at fokusere på tværmediale kreative processer og strategier. Bogen understreger og hylder denne pluralisme og konstruktivistiske tilgang, som kan beskrives som en form for udveksling mellem teater og performance og mellem avantgarde og etableret teater og mellem mimetisk, fiktionel og organisk teater og interaktiv og teatral performance, som iscenesætter tilskuerens perception og blik på verden.

Forfatterne giver konkrete eksempler og perspektiver på devising og fremstiller også en genealogi. Et afsnit handler om brug af narrative strategier i forhold til autobiografier, lokalfortællinger og fiktionale fortællinger. Et andet afsnit undersøger rum og sted og giver eksempler på stedsspecifikke devising-metoder. Endelig udvikler et tredje afsnit den kreative performers rolle og funktion, den fysiske krop og identitet blandt andet i relation til digitale teknologier og det virtuelle.

Devising kan skabes både i konventionelle teaterrum og alternative rum med forskellige politiske motiver ligesom den øvrige samtidskunst. Der er tale om et stort felt

med både kunstneriske og pædagogiske problemstillinger, men det er en god ide at forbinde devising med samtidskunsten. Bogen skitserer to grunde. For det første har kunsten som sådan i det 20. århundrede forrykket sig mod det konstruktivistiske og procesorienterede. Med *readymaden* som eksempel beskriver forfatterne, hvordan relationen mellem værk og subjekt har ændret sig således, at fokus har flyttet sig fra objektet til iscenesættelsen, og hvor hvad som helst kan iscenesættes som kunst, fordi det er tilskuerens optik, som er afgørende for, om noget kan anerkendes som kunst. Samtidig er tilskuerens optik indrammet af værket eller af institutionen, som kuraterer visse objekter eller handlinger som kunst. Kunsten bliver derfor en forhandlingssituation, hvor kunstens autonomi er en præsentationskategori, og hvor der sker en forrykkelse fra kunstarterne som særlige definerede til kunstscenesættelsen. Hvem som helst kan således være performer i en iscenesættelse, hvis den er stærk nok til at rammesætte tilskuernes blik, så de accepterer denne henvendelses måde som teater eller kunst. Tilskueren bliver på forskellige måder både objekt og subjekt for devising.

Det andet forhold i bogen er netop udviklingen af den kreative performer i det 20. århundrede, hvor det skabende arbejde tager udgangspunkt i fortolkning, artistisk kunnen eller forskellige symbolske funktioner og måder at formgive bevægelser, frem-sige tekst og meget andet. Pointen er, at der ikke er én given definition på skuespillkunstens essens. Det åbner for selvdefinition og opfindelsen af en træning og teknik, som muliggør en vedvarende kontinuerlig udvikling, som både gør det muligt for skuespilleren at virke som attraktion og samtidig

foretage en personlig udvikling, som gør det muligt at skabe materiale til en given forestilling i samarbejde med instruktøren, hvad enten der er tale om fortolkning af en figur eller udvikling af formelle adfærdsformer. At skuespillerens kreative arbejde bliver originalt, personligt og troværdigt gennem træning har været grundopfattelsen i en række teaterformer i det 20. århundrede.

Forfatterne har valgt tre felter: det narrative, sted og rum og performerens krop men kunne have valgt andre parametre og begrænsninger. De ser devising-traditionen i et internationalt og globalt perspektiv. Faktisk er der tale om en global cirkulation af teori og metoder, og konkrete performancegrupper eller kunstnere cirkulerer ligeledes på det globale teatermarked, ligesom den tematiske spænding mellem det lokale og den internationale kultur spiller en central rolle. Som forfatterne påpeger, er devising et led i globaliseringen af teatret, som har været en central del af det 20. århundrede, hvor udvekslingen mellem moderne teater og klassiske asiatiske teatertraditioner er centrale for nye produktionsmetoder i teatret.

Samtidskunstens udtryksmåder er mangfoldige og gør devising til en, ifølge bogen, radikal og salgbar samling af metoder og spilleregler, der kan få en central rolle i kunst- og teaterudviklingen og kulturudvekslingen både på et individuelt og kulturelt plan. Devising og *performance-making* skaber en genforhandling af det private og offentlige rum, af den lokale og offentlige kultur ved at bryde og remontere forskellige fortællinger, tegn og kroppe i tid og rum. At skabe performance er en kritisk refleksiv proces, siger forfatterne, både i forhold til globaliseringens kompleksitet og tvetydighed og i forhold til udviklingen af kunst-

feltets potentielle mulighed for at forandre verdensblikket og perceptionen.

### Den psyko-fysiske metode

Phillip B. Zarrelli er professor ved Exeter University og skuespiller/instruktør med basis i både vestlige og asiatiske teknikker. *Psychophysical Acting* tager som titlen antyder udgangspunkt i en problemstilling, som Stanislavskij var den første til i moderne forstand at udpege. Skuespillerens arbejde er et samspil mellem psykologiske og fysiologiske processer, ligesom man kender det indenfor sport og mange terapeutiske retninger, hvor forholdet mellem krop, det mentale og det emotionelle anses for et dynamisk forhold, der former vores evne til interaktion og nærvær. Skuespilleren repræsenterer ikke blot tekst, plot og karakter. Skuespilleren skaber energi i relation til rummet og tilskuerne og skaber dermed opmærksomhed, fokus og retning for forestillingen. Skuespilleren må træne denne form for *readiness*, beredthed, som en enhed af psykiske, mentale og fysiske handlinger.

Derfor er det, som Stanislavskij bemærkede, nødvendigt at lære at gå, sidde, stå, se og lytte på scenen, som noget der er forskelligt fra dagligdagens handlinger. Han søger gennem træning, efter Zarrillis opfattelse, at skabe en sammenhæng mellem perception og handling: sansning-i-aktion. Zarrilli påpeger, at Stanislavskij ofte i den amerikanske formidling er blevet misforstået, og der er blevet lagt særlig opmærksomhed på skuespillerens stemningserindring og indlevelsesevne. Faktisk var Stanislavskij inspireret af både dans, opera, asiatisk teater, yoga og fysiologisk nerveforskning. Stanislavskij var optaget af at skabe en teori og metode for skuespillere, som sammenfattede de store

skuespilleres »hemmeligheder« og systematiserede nogle af de erfaringer, der er forbundet med at skulle skabe her og nu foran et stort publikum. Stanislavskij mente ikke, det var muligt for skuespilleren direkte at tage udgangspunkt i det emotionelle, fordi følelser er diffuse og ukontrollerbare i modsætning til fysiske handlinger, som kan trænes. Gennem optræning af den muskulære og sensoriske dynamik kan skuespilleren kommunikere »direkte« med tilskuerens sansning. Den psyko-fysiske tradition er vigtig, som Zarrilli påpeger, fordi det post-dramatiske samtidsteater ikke er begrænset af et psykologisk paradigme, men benytter skuespilleren til andre episke, kommenterende funktioner eller former for dans eller bevægelse, hvor skuespilleren er en slags levende skulptur i samspil med lys, rum, musik. Den psykologiske gestaltning af rollen og karakteren findes stadig, men andre funktioner er også blevet centrale i det interkulturelle teater. Det er klart, at det psykologiske paradigme er og var centralt for naturalismen og realismen og er det fortsat måske specielt i filmmediet, selvom der også her kan peges på filmmagere som fx Tarantino, der på ingen måde er forpligtet på en psykologisk realisme, ligesom Robert Wilson heller ikke er det i teater. Visuelle, ritualiserede, formaliserede, musikalske, interaktive parametre spiller ind og præger både dramaturgier og analysemetoder. Tekster af Sarah Kane og Martin Crimp bruges og analyseres som eksempler på sådanne post-dramatiske dramaturgier. Det interkulturelle aspekt i bogen opstår gennem sidestilling af vestlige traditioner fra Stanislavskij til Michael Chekhov, Vsevolod Mejerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, og Bertolt Brecht eller Anne Bogart og ikke-

vestlige traditioner som fx japansk Noh, indisk Kathakaliog kinesisk Beijing-opera. Fælles for disse er en fokusering på, skuespillerens evne til at være forberedt mentalt og fysisk, kunne »udstråle« energi også uden at udtrykke noget bestemt, hvad enten der er tale om en karakters følelser eller plottets handlinger. Det er et spørgsmål om nærvær uden tanke på repræsentation. Denne adskillelse kan forekomme umulig eller kunstig i selve forestillingen, hvor tilskueren sanser helheden, men det kan være centralt i forbindelse med træningen. For Zarrilli bliver træning et vedvarende kontinuerligt forhold. Som også Stanislavskij bemærkede, er det ikke usædvanligt, at en musiker vedvarende træner åndedræt, stemme, finger-, ansigts- eller mavemuskelatur som et grundlag og forudsætning for at spille på et givent instrument. Det samme mener han gælder skuespilleren, og skuespillerens arbejde med sig selv er en sådan form for psykofysisk træning, som forsøger at overvinde en almindelig vestlig traditionel spaltning af krop og bevidsthed. Træningen fokuserer ifølge Zarrilli på skuespillerens vitalitet, udstråling, parathed, reaktionsevne og nærvær i tid og rum samt skuespillerens partitur i relation til tematik, plot, karakter eller psykologisk gestus. Skuespilleren har tændt for motoren (ydre og indre) selvom han er i ubevægelighed og er i stand til at speede op når som helst. Indeholdt i bogen findes en nyttig DVD med øvelser, demonstrationer, prøver på fx Beckett, Kane og Crimp samt forestillingsfragmenter. Et vigtigt supplement til teksten.

### **Teaterlaboratoriet**

Mirella Schinos bog *Alchemists of the Stage* om teaterlaboratorietraditionen udspringer

af seminaret »Why a Theatre Laboratory?« afholdt på Aarhus Universitet i 2004 arrangeret af CTLS (Center for Teater Laboratorie Studier). Mirella Schinos tilhører en lille og fasttømret gruppe italienske teaterforskere, som gennem mere end 25 år har været tæt knyttet til Odin Teatret og ISTA (International School of Theatre Anthropology). Bogen rummer ud over Schinos egne refleksioner en række tekster af teaterforskere som Nando Tavian, Franco Ruffini, Béatrice Picon-Vallin, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Osiński, Ugo Volli og Richard Schechner. Her gennemgås laboratorietraditionen fra Stanislavskij, Mejerhold, Grotowski, Odin Teatret og den amerikanske teaterlaboratorietradition fra 30erne til Performance Group i 1967 – 1980. De gennemgående spørgsmål drejer sig om, hvorvidt de tidlige teaterlaboratorier i begyndelsen af århundredet overhovedet er sammenlignelige med de laboratorier, som dukker op i slutningen. Et andet hovedspor er laboratoriets relation mellem forskning som en aktivitet i sig selv og forestillingsproduktion. Er det modsætninger eller forskellige poler i en helhed? Schino slår fra begyndelsen fast, at teaterlaboratoriet ikke er en bestemt genre eller metode, og dets undersøgelser kan have forskellige retninger og motiver. Et gennemgående træk er, at laboratoriet udgør et selvstændigt rum for kreative processer, som ikke er forpligtet på umiddelbar gevinst og derfor heller ikke på at skulle underholde et publikum. Generelle aktiviteter er træning, udvikling af et kropssprog og pædagogik eller videregivelse af teknik.

Odin Teatret er et eksempel på et teaterlaboratorium, der sætter spørgsmålstejn ved en række af det etableredes arbejds måder og

traditioner: ved at definere sig som et gruppeteater, ved ikke at være afhængig af tekst og ved at fokusere på genopfindelse af kreative forhindringer og begrænsninger, som til stadighed udfordrer gruppens handlekraft.

Schino nævner Odin Teatret som, ligesom Grotowskis teater fra 1962, kaldte sig for et teaterlaboratorium, da teatret flyttede til Holstebro. Kommunen spurgte meget naturligt: »Hvad er det?« Og Barba svarede hurtigt: »Et teater som ikke spiller forestillinger hver aften«. En spontan og hurtig reaktion som blev accepteret, fordi teatret faktisk var ude af stand til at spille hver aften, og fordi der på ingen måde var tilskuerbehov for det. Odin Teatret var tvunget til at opfinde andre aktiviteter og derigennem en anden form for legitimitet og selvdefinition end almindelige teatre, som opfører forestillinger hver aften. Man udgav et teatertidskrift, oprettede et forlag, arrangerede internationale seminarer med teaterfolk fra hele verden, lavede film, udviklede pædagogiske aktiviteter, som førte til oprettelsen af ISTA i 1979. Dette er ikke en skole men netop en form for laboratorium som formidler viden og erfaringer gennem arbejdsdemonstrationer og gennem praktiske åbne prøver, hvor hensigten ikke er at lave en forestilling men demonstrere processen. Skuespillere, instruktører og teatervidenskabsfolk fra hele verden har mødtes sammen med antropologer og andre videnskabsrepræsentanter for i teori og praksis at studere og sammenligne skuespillernes grundlæggende form for scenisk nærvær.

Teaterlaboratoriet tilføjer en dimension til teatrets virke ud over at lave forestillinger for tilskuerne. Det er denne dimension som igennem Odin Teatrets historie har fået forskellige udformninger og gjort teatret til

en form for dannelses- eller videns-institution først og fremmest i relation til begrebet handling. Træningen har igennem årene haft en sådan karakter af dannelse for den enkelte, ikke blot i forhold til at varetage en rolle i en forestilling men som en form for individuel selvdisciplin og en dramaturgisk tænkning.

For Odin Teatret er laboratoriet ikke blot en undersøgelse af teatrets æstetik og etik men også dets organisation, pædagogik og kultur. Fx teatrets relation til byen, andre teatre og teatertraditioner, som kan udfordres af teatrets handlingsmåder. Odin Teatret har igennem sit netværk og institutioner som ISTA og CTLS udvidet og cementeret laborietraditionen som en globaliseret tradition for genopfindelse og interferens. I modsætning til kodificerede traditioner peger laboratoriet på et spørgsmål om fortsat genopfindelse og udvikling. Det er et brud med rutine, idet processen bag forestillingen bliver et spørgsmål om at finde det, man ikke allerede ved eller kan. En af de centrale og gennemgående teknikker handler om at konstruere usikkerhed eller det, man kunne kalde uorden, uden at dette fører til energitab eller handlingslamelse. Der er ikke tale om at give en bestemt ide form men om at skabe en form, som taler til ens blinde pletter. Det forudsætter mod og beslutsomhed, fordi man så at sige må acceptere at miste erhvervet sikkerhed, rutine og tryghed. Og det forudsætter visse personlige værdier, som man »blindt« følger (evnen til fx at modvirke træthed, modarbejde et givent hierarki og gruppens normer) og evnen til at genopfinde nye forhindringer eller obstruktioner (benspænd) som udfordrer og revitaliserer gruppen.

Mirella Schino fastholder gennem bogen

en undren over, hvorfor det er nødvendigt at reflektere over spørgsmålet: »Hvorfor Teaterlaboratorier?«. Schinos bog er en form for rekonstruktion af teaterlaboratorietraditionen som en æstetisk og etisk selvdefinering.

Stanislavskij var den første til i begyndelsen af det 20. århundrede, at fremhæve nødvendigheden af laboratoriet og oprettede såkaldte Studioer. Hvis man i dag kan tale om en sammenhængende tradition, er det en kontinuerlig genopfindelse af teater i det 20. århundrede. Teaterfolk forkaster normer, traditioner og måder at tænke teatret på netop for at genopfinde fx forholdet mellem amatører og professionelle, forholdet mellem scenen og tilskuerne, mellem tekst og rum etc. Teaterlaboratoriet er et autonomt rum, som skaber muligheden for at udforske forholdet mellem teatret og livet, mellem teknik og personlige behov og værdier. Der er en form for alkymi, hvor deltagere forvandles og forandres. Det kan ske gennem skuespillerens eller instruktørens proces, forestillingens udviklingsproces og dens udforskning af elementer som tekst, lys, rum, scenografi, tilskuerrangement. For skuespillerne er det et spørgsmål om at skabe forskellige former for attraktioner, som griber tilskuernes opmærksomhed. Ikke-dagligdags adfærdsformer og forskellige former for mærkværdiggørelses- og overraskelseseffekter (Verfremdungseffekter og ostrannenie).

Præcis hvad Schino lægger i den alkimistiske proces er langt fra klart, men der er ingen tvivl om, at begrebet peger på de »spring« i processen, hvor usammenhængende fragmenter pludselig hænger sammen, eller der hvor værket »taler« til dets ophavsmænd og viser sig klogere end dem.

Som Schino definerer det, er teaterlaboratoriet en nødvendig udforskning af både teatrets kulturelle og kunstneriske muligheder i samfundet og den individuelle performers *arbejde med sig selv*, som Stanislavskij kaldte det i begyndelsen af det 20. århundrede.

Schinos bog slutter med en håndfuld konklusioner. Der findes ikke én model eller metode for teaterlaboratorier. Det 20. århundredes teater skaber forestillinger, men teaterarbejdet er også selvdefinering som en personlig, en kreativ og videnskabelig aktivitet. I det hele taget er videnskabeliggørelsen af det skabende arbejde i teatret en central pointe for bogen. Research er så at sige en del af det kunstneriske arbejde og den kunstneriske tænkning. Hvordan denne adskiller sig fra en mere traditionel videnskabelig tænkning er ikke let at fastslå, men Schino peger på, at teaterprocessens handlinger involverer kroppens udtryk og kommunikative muligheder. Der er forskelle på de tidlige og sene laboratorier, som er vigtige at få undersøgt. Ikke mindst fordi de senere historisk er knyttet til udviklingen af universitære dramaturgiske og performative studier, som Richard Schechner er inde på. Laboratorier er interessante, fordi de peger på, at den videnskabelige praksis både er subjekt og objekt for undersøgelse. Laboratoriet reflekterer over sig selv, mens man udfører sit arbejde. Det samme gælder Schino, som med bogen er med til at stadfæste og udvikle en laboratorietradition, som interfererer med andre fagtraditioner. Teaterhistorien drejer sig derfor også om *livet* i processen, gruppens dynamik og relationer. Det er nok den vigtigste pointe, at der findes en form for komplementaritet mellem teaterkultur og teaterforestillinger, som laboratoriet skaber ramme om. Igen og igen understreges

at teaterlaboratoriet er en autonom ramme om dette arbejde. Det er *Research zonen*, som kan være træning, udgivelse af teaterfaglige bøger, seminarer og pædagogisk formidling, et langvarigt arbejde med en forestilling, byttehandler, arbejdsdemonstrationer og meget mere.

### Afsluttende

Hvis vi afslutningsvis flytter blikket fra de fire bøger træder nogle pointer og spørgsmål frem. De to første bøger omhandler udviklingen af dramaturgen og dramaturgiens udvidede rolle i samtidsteatret, hvor »materialet« for iscenesættelse udvides. De to sidste bøger betegner en fordybelse i skuespilkunsten i det 20. århundrede som en kunstnerisk og personlig dannelsesproces. Der er ingen tvivl om, at der er tale om to kreative strategier, som er forskellige, men som begge er eksempler på moderne dramaturgisk tænkning, som skaber forskellige arbejdsmåder. Det peger på et spørgsmål om fremstilling og historicitet, som kunne være interessant at forfølge. Er der tale om en historisk udvikling af modernisme, som på mange måder stiller spørgsmålet ved repræsentationsmåder? Eller er laboratoriet knyttet til avantgardens videnskabelige ambitioner, som også betyder en kobling mellem liv og kunst? Kan det postdramatiske teater og devising-traditionen beskrives som laboratorier? Eller er der tale om brud med modernismens selvdefinering og et brud mellem laboratorietraditionen og samtidsteatrets dramaturgiske kombinationer af forskellige materialer? Rokker teaterlaboratorierne og devising ved kunstens grænser og relative autonomi? Er der tale om nye former for uddifferentiering af kunstfeltet, på den måde at kunstfeltet og kunstbegrebet ind-

går i nye alliancer både organisatorisk, produktionsmæssigt og videnskabeligt, og som udvider dramaturgens virke og kompetence? Dette er spørgsmål som bøgerne giver anledning til uden at levere entydige svar.

### Litteratur

- Cathy Turner and Synne K. Behrndt: *Dramaturgy and Performance*. Palgrave Macmillan 2008.
- Emma Govan, Helen Nicholson and Kathie Normington: *Making a Performance. Devising Histories and Contemporary Practices*. Routledge 2007.
- Phillip B. Zarrelli: *Psychophysical Acting. An intercultural approach after Stanislavski*. Routledge 2009.
- Mirella Schino: *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*. Ivarus Publishing Enterprose.