

Intet steds udenfor. Intet sted.

Teateranmeldere kæmper med kriterier og distance. Og om penge.

Af Florian Malzacher.

Oversat af Janicke Branth og Kristian Erhardtsen.

¹En sorthåret stuepige i en stor marmorkukasse vasker gulv, vasker og vasker, hendes bevægelser bliver langsommere, bliver slowmotion. Så tæppe. Pause. Så drønende larm. Derpå absolut stilhed. Som om al lyd forstummede. Lys op og midt i stilheden, i det grelle, nøgne marmorrum, sidder en baby, knapt et par måneder gammel, sidder og stirrer vantro, rækker søgende ud efter et sort bæger - uden at tage blikket fra tilskuerne - vælter det, og tre terninger ruller hen over det hvide scenegulv. Det er som en surrealistisk drøm, eller en filmsekvens, men med et sitrende fysisk nærvær. Og publikum vover næsten ikke at trække vejret for ikke at forskrække barnet, for ikke at ødelægge billedet, for ikke at gøre sig skyld i noget.

Hvordan udtrykker man nærvær i sproget? Efter hvilke kriterier vurderer man en babys optræden? Kan man det? Og hvilke etiske principper gælder i det hele taget for kunst? Hvad kan man beskrive, når der ikke er noget plot, ingen dialog og ikke nogen skuespillerpræstation at forholde sig til? Og hvor meget kan man stole på sin hukommelse?

Det har ikke gjort jobbet lettere for anmelderen, at teatret interesserer sig mindre og mindre for at opsætte tekster og fortolke dem mere eller mindre frit eller teksstro. Kriterierne for god eller dårlig kunst har altid været konstruktioner, en sær blanding af indbyrdes

uforenelige men relativt konsensusøgende diskurser og private meninger. Men alligevel: Så længe der var tale om at iscenesætte et drama rimeligt vellykket, så længe det i første række var teksten og hvad heraf følger, det handlede om, så længe skuespilleren (psykologisk eller manieret, fysisk eller æterisk, ekspressivt eller underspillet) bare spillede en nogenlunde klart skitseret rolle, så længe han overhovedet spillede en rolle, så længe havde man som anmelder tilstrækkeligt mange tråde i hånden, man kunne forfølge. Og hvis man alligevel var på Herrens mark, så kunne man jo altid falde tilbage på det håndværksmæssige: man kunne kritisere eller rose hovedrollens sproglige/gestiske formåen.

Tekst, bevægelse, rum, lyd, lys, whatever

Det var dengang. I dag skal man være glad, hvis der overhovedet er en skuespiller involveret og anmelderen ikke i stedet for er henvist til at bedømme det performative niveau (og 'nærværet') hos fuldstændigt lammede ALS-patienter (i Schlingensiefs "*Kunst og grøntsager*"), hos gamle kvinder, arbejdsløse flyveledere og personalet i et indisk call-center (alle: *Rimini Protokoll*), hos lystigt optrædende halvprofessionelle (f.eks *She She Pop* og *Showcase Beat Le Mot*) eller ligefrem hos et ni måneders barn, som i den oven for beskrevne scene (fjerde del) i Romeo Castelluccis "*Tragedia Endogonida*".

En kritisk holdning til skuespillet og rollearbejdet er et af de mest markante æstetiske træk ved nutidens "eksperimenterende" teater. Det kommer ikke alene af skepsis over for traditionel teaterkunst med dens ofte forudsigelige tricks,

1) *Kein Aussen. Nirgends.* er titlen på tysk. Vendingen henviser bl.a. til den buddhistiske tanke, at man ikke skal se sig selv som et subjektivt jeg og resten af verden som objektive effekter, men at man er en del af den samme verden, de samme tanker og de samme følelser, og at man skal indgå i verden som en helhed. Der findes ikke et indre og et ydre - alt er ét.

det stikker dybere: Den konventionelle publikumskontrakt, det teatral 'som om' (at hengive sig til at tro på skuespillerens Hamlet for en aften eller i det mindste til et sådant tankeeksperiment) er ikke længere et acceptabelt udgangspunkt for mange instruktører. Denne repræsentationskritik stammer især fra fransk post-strukturalismes psykoanalytiske tendenser og har ført til en problematisering af teatret som repræsentationsmaskine. Det, vi for nemheds skyld kan kalde 'post-dramatisk teater', vil som regel ikke vise nogen anden virkelighed, men først og fremmest "skabe en situation, der er i sig selv er virkelig", som Jens Roselt udtrykker det. På den måde opløses grænserne mellem skuespil og performance, mellem repræsentation og præsentation - og dermed også en masse af de gængse afsæt for analyse og vurdering. Og når teksten ikke længere har forrang, kan alle tegnsystemer prioriteres, gøre krav på opmærksomhed og være udgangspunktet for en anmeldelse. Bevægelse, rum, lyd, lys, whatever. Måske netop 'nærvær'.

Og hvad betyder så det for kritikken? Blandt andet at den mere end nogensinde er henvist til at finde sine kriterier i forestillingen selv. Hvilke spilleregler gælder og anvendes her? Hvordan overholdes de? Og giver de overhovedet mening? Er de interessante? En teateraften, en danseteaterforestilling eller en teateropførelse er ikke nogen selv fullfilling prophecy. Den forholder sig til en kontekst, som man skal kunne læse. Den er altid en del af en diskurs, relaterer sig til andres arbejde, teorier, argumenter, venner, fjender. Uden kontekst er en sort firkant bare en sort firkant, et pissoir et pissoir og dårligt skuespil dårligt skuespil.

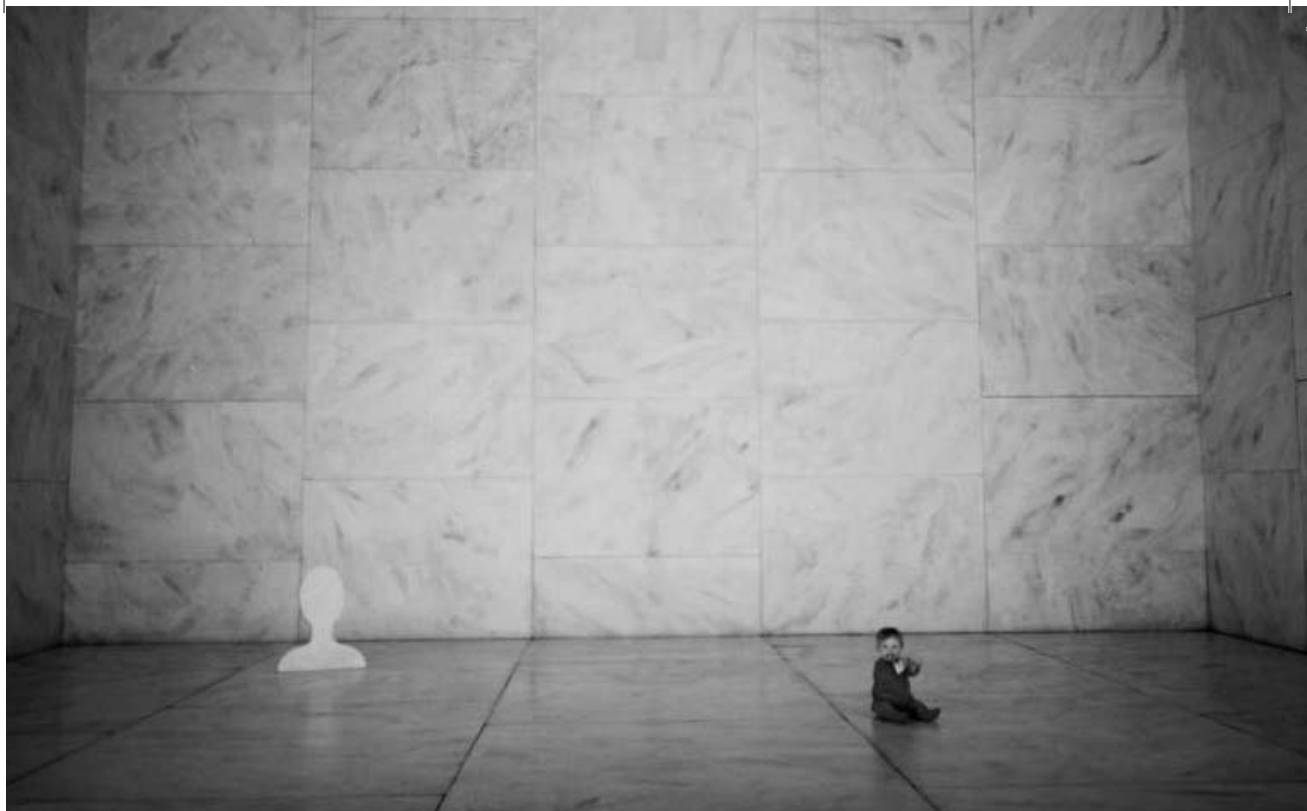
I det små ser man ansatser til nye sproglige begreber, som kommer på banen og kan anvendes på de nye teaterformer: Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* har for eksempel bidraget meget. Af en fagbog at være har den fået en bemærkelsesværdig udbredelse, også hos en bredere skare af tilskuere. Kritikerne

er blevet bevidste om behovet for sådan et sprog. Også nyere danseteori, som allerede længe har klarer sig uden handling, tekst og psykologi, har bidraget med ikke så lidt.

Alligevel er det ikke nogen let sag for den hastigt skrevne og pladsbegrænsede teaterkritik at levere skarpe teateranmeldelser, at forstå, beskrive og vurdere de forskellige tegnsystemer på en alment begribelig måde - og samtidig tage højde for anmelderens egne fordringer til en god anmeldelse: den velformulerede tekst, der mellem linjerne også evner at formidle nogle af de mere udefinerbare kvaliteter i værket (atmosfære, tempo, sympati, nærvær). Analysemodeller, koncepter og holdninger har en kort levetid - og eksisterer kun så længe der hersker almindelig enighed om deres kontingens.

Måske vil de talrige kunstneriske positioner tage sig klarere og mere homogene ud i bakspejlet, end man skulle tro. Men ofte er det positioner, som dukker op og forsvinder lige så hurtigt igen, uden at efterlade sig spor. Hvilket leder frem til endnu en af anmelderens opgaver: at man i det mindste kortvarigt fastholder noget, som i næste øjeblik igen er forsvundet (det gælder navnlig de mange teatergrupper uden fast spillested). Anmelderen må efterlade spor i debatten efter noget, som stort set ingen har set (det gælder navnlig de mange teatergrupper uden fast spillested). Anmeldelser på internettet af de utallige uafhængige projekter viser, at kritikken ofte er det eneste, der står tilbage efter dem. Teaterkritik bliver en beskrivelse af gruppernes historie.

Måske kan kritikken på den måde paradoksalt nok komme til at modvirke den tendens, den samtidig er med til at fremme (helt i samspil med publikum og teatret selv): det høje tempo, den hektiske nyskabelse, den forpustede jagt på frisk kød, behovet for nyskabelse, jagen på det store kup. Når det kan være så svært overhovedet at få øje på eller vurdere det originale i et kunstværk, har det som regel noget at gøre med dette absurde tempo. I modsætning til



Romeo Castellucci. *Tragedia Endogonia*.

litteratur, kunst og musik, har teatret jo ingen mulighed for posthume revivals.

”Forklar mig det her, eller jeg skriver, hvad jeg tænker!”

En aften i teatret har ikke kun *en* kunstnerisk kontekst, og det gør det ikke nemmere for tilskueren. Med mediernes store tilgængelighed forøges alle mulige tænkelige referencesystemer i det uendelige. Som kritikeren Petra Kohse skriver: ”For at forstå, hvad der foregår på scenen, er du nødt til at gå i biografen, være orienteret om ny britisk kunst, holde dig ajour med genetisk forskning, følge reportager fra kriseområderne, følge med i hvornår Schlingensief er i kemoterapi, kende den sidste nye kollektion fra Wolfgang Joop, ind imellem besøge en af hans klubber, følge med i den til enhver tid herskende filosofiske diskurs og være godt inde i statsbudgettet. Og så skader det heller ikke at have lidt privatliv ved siden af.”

Tja, ingen kan vide alt eller kende til alt. Og kunst, der efterspørger dannelse (hvor popkulturel den end måtte være), bliver hurtigt

kedelig og skjuler sjældent så meget bag sine mange gåder, som den skilter med. De ofte ubevidst formulerede krav om en ny borgerlig dannelseskanon er ligeså tåbelige som kravet om en kunst, en teateraften, et stykke musik, der taler for sig selv og som kan forstås af enhver, der gør sig lidt umage. Man kommer ikke udenom – heller ikke som kritiker – at man må sætte sig ind i diskursen, læse, skrive, reflektere. Nu og da også tale med hinanden. Måske endda med en kunstner.

Og det sidste er ilde set blandt klassiske anmeldere (i modsætning til fx inden for billedkunst eller musik). Vi lever stadig med en idealiseret forestilling om kritikeren, der tavst sætter sig på sin plads i teatret, og ligeså tavst trækker sig tilbage for at nedfælde sin dom på den flimrende skærm i den ensomme nat. Og som aldrig taler med nogen teaterfolk. Og som derfor heller ikke længere forstår eller kan forstå, hvad der egentlig foregår i teatret.

Efter en af de første opførelser af koreografen Wanda Golonka på Schauspiel Frankfurt, en performativ installation over Antigone-

motivet, trak en meget erfaren, kridhvid kollega fra Bild-avisen, dramaturgen til side og krævede en forklaring: ”Enten fortæller De mig, hvad det her handler om, eller også skriver jeg, det jeg tænker!” Hvilket bemærkelsesværdigt skridt for en person, der i hele sin lange professionelle karriere ikke før havde følt anledning til at fremsætte den slags krav.

Den opsøgende anmelder bevæger sig selvfølgelig på en hårfin grænse. Kulturjournalisten, der flirter med dramaturgen på premiereaftenen eller står på teatrets lønningsliste (for eksempel som forfatter til programartikler), gør sig selv sårbar, når han senere skal anmelde samme teater. Uanset om hans anmeldelse rent faktisk ikke er påvirket af det eller ej. Det gælder også de, på det punkt mere tolerante, internationale performanceteatre og dansescener: Venskaberne skal kunne holde til, at produktionen næste dag bliver sablet ned i avisen. Problemerne med at trække en grænse er indlysende for anmeldere med et ben i hver lejr. Samtidig er det også symptom på en afgørende forandring, nemlig at der ikke længere eksisterer noget udenfor.

Schlingensief og Schmidt – worst case for anmelderne

Der findes ikke noget punkt, hvorfra man uden videre kan lave radikalt om på verden. Ikke noget punkt, hvorfra man slet og ret kan betragte, og hvorfra man uforstyrret kan udøve sin kritik.

Navnlig to instruktører er mestre i iscenesættelse af offentligheden, og de formår at udnytte fænomenet med suveræn begavelse og med stor succes: Den ene er Christoph Schlingensief, som altid har brugt medierne som en udvidet scene. Selv om han i og for sig ikke direkte orkestrerer iscenesættelsen, sørger han for, at den bliver en del af hans produktion ved at indskrive sit teaterarbejde i avisers og tv-stationers offentlige rum. En anmeldelse af hans værker, der udelukkende vil fokusere på den sceniske handling, løber uundgåeligt ud i

ingenting, og en anmeldelse, der inddrager sig selv, vil uundgåeligt lande i en feedback-sløjfe.

Den anden er Harald Schmidt, som benytter en anden strategi ved altid at inkorporere receptionen, det tidligere ’udenfor’, i sine shows. Han leger med den, foregriber den og virker som om han altid er et skridt foran. At det ikke altid holder, men bare tager sig sådan ud, er jo den gamle historie om haren og pindsvinet.

Et eller andet sted mellem underspil og overdeterminering er det lykkedes Schmidt at perfektionere sin taktik, helt ind til det selvudslettende, men på en afslappet måde. Snart lader han som ingenting, og snart spiller han på det som den naturligste ting af verden.

Set i det lys er Schlingensief og Schmidt worst case for enhver anmelder: De afviser ikke kritikken men bruger den tværtimod som en vigtig del af deres værker. Dermed gør de kritikken meningsløs og absurd. Kunstnere, der er i stand til at integrere anmelderens tabte position ’udenfor’ så godt og så klogt i deres forestillinger, er totalt på højde med deres samtid. Hos Schlingensief og Schmidt kan vi lære mere om kritikens krise og habitus, om kunst uden værkgrænse og om det flydende auteurbegreb end noget andet sted.

Men kunst og kritik nærmer sig også hinanden af andre grunde: Jo mere kunsten nærmer sig teoretiske diskurser, jo fjernere fra de romantiske genibegreber og værkhermeneutikker, jo mere den selv reflekterer og afslører sine egne virkemidler, desto tættere kommer den på teorien og dermed på kritikken selv. Det gælder ikke kun, hvad vi groft sagt kan kalde ”konceptuel dans” af koreografer som Xavier Le Roy og Jérôme Bel. Grænserne mellem en teori, der ser sig selv som performativ og performativ praksis, der ser sig selv om teori, kan ikke længere drages entydigt.

Alt det må anmeldere (såvel som teaterfolk) være opmærksomme på. Og ikke desto mindre må anmelderne have deres egen holdning og deres ene fod - omend midlertidigt – solidt

placeret i et postuleret 'udenfor'. På det punkt har anmelderens opgave ikke ændret sig siden Lessings, Fontanes eller Kerrs dage²: at kritisere, forkaste, men også elske. Det er der ikke noget nyt i, men i de senere år er det blevet stadigt vigtigere at forklare og forsvare tålmodigt, igen og igen, hvad der ikke lader sig forstå uden en kontekst.

Vi har mistet den absolutte anmelderposition. Enhver kritik er et argument i en diskussion – udtalt med bram og brask, som det hører sig til i underholdende diskussioner blandt kolleger. ”For at have eksistensberettigelse”, siger Baudelaire, ”må kritikken være forudindtaget, lidenskabelig og politisk.« Ja, siger de moderne kritikere, og nej. For de ved godt, at ethvert nyt argument bliver fulgt op af et andet, som igen kræver ny argumentation. (Selvom nogle diskurser viser sig mere holdbare end andre her ved den store fortællings postulerede død.)

Hvor der findes så mange referencemuligheder, hvor kendskabet til en bestemt musik, en bestemt livsstil (og dermed også et bestemt generations tilhørsforhold) er relevant for at kunne rubricere og bedømme, er det helt nødvendigt, at kritikken selv lægger sine egne kriterier åbent frem. Og dermed også selv udsætter sig for kritik.

Enhver form for kritik – hvad enten det er af samfundet eller kunstværkerne – vil, af mangel på altfavnende utopier, være af foreløbig karakter. Og alligevel gælder Foucaults betragtning – hvor paradoksalt og patetisk den end lyder - ” i den moderne vestlige verden er der et slægtskab mellem Kants monumentale projekt og hverdagens små professionelt polemiske skrivelser, der går under navnet kritik: en bestemt form for tænkning, udsigelse, handlen, ja et bestemt forhold til det foreliggende, til egen viden og gøren, et forhold til samfund, kultur og til hin anden - noget som man kunne kalde en kritisk holdning.”

2) Theodor Fontane 1819 – 89 og Alfred Kerr 1867 -1948, indflydelsesrige teoretikere og kritikere i Berlin.

Et uddøende erhverv

Men ingen teori, ingen kunst sætter forestillingen om den uafhængige anmelder så meget under pres som det nøgterne, pragmatiske, forretningsmæssige fundament under anmelderens job. Næppe nogen aviser (heller ikke de landsdækkende) er stadig villige til at betale rejseudgifter for deres skribenter; udflugter til forestillinger uden for det nærmeste opland er blevet en luksus, man kun lejlighedsvis kan tillade sig. Men hvordan skal man så blive i stand til at sammenligne niveauer og kontekstualisere? Hvordan skal en kritiker så kunne vide, hvad der er muligt andre steder: what's the state of the art?

Samtidig skrumper antallet af kultursider betragteligt - og der hvor man stadig kan tale om nævneværdige kulturtillæg, forsvinder anmeldelsesstoffet til fordel for debatstoffet, så man ikke behøver lægge vejen rundt om kunsten for at diskutere verdens store spørgsmål. Kampen om den stadigt mindre plads står mellem yngre genrer som film og popmusik, der for længst har overhalet os indenom.

Bortset fra det faktum, at kritik er et journalistisk produkt, der er mere formet af markedet, end vi har lyst til at indrømme, så bliver public service stadig højere prioriteret. Det vil sige foromtale i stedet for kritik, stjernesystemer i stedet for nuancerede bedømmelser.

Men endnu værre er det måske, at de regionale kulturtillæg, hvor latterliggjort de end har været, forsømmes og forsvinder. I hvert fald for de mange uafhængige grupper. Mens større stadsteatre stadig får besøg af landsdækkende aviser, skal de frie scener, og selv vigtige frie grupper og festivaler for nyere teaterformer være glade, hvis der overhovedet kommer en halvprofessionel anmelder forbi. Den professionelle teaterkritik forsvinder ikke, fordi anmelderne bliver dårligere end før (hvorfor skulle de det?). Den forsvinder fordi kunsten og dermed anmeldelser af den daler i anseelse på mediernes egne redaktioner.

Når Kathrin Tiedemann, som i dag er leder af FFT Düsseldorf³, kan fortælle, at de politiske redaktører diskuterede kulturtillægget om fredagen, dengang hun var anmelder, så lyder det som paradys. I dag skal man være henrykt, hvis avisernes chefredaktører ikke bare springer kulturtillægget helt over.

Og efterhånden som det økonomiske pres vokser, skriver teateranmelderen da også madanmeldelser eller rejsebeskrivelser – hvad der ikke ville være så dårligt, hvis man samtidig fik lov at bevare overblikket over sit eget stofområde.

Men desværre er det ikke usandsynligt, at teaterkritikken er et uddøende erhverv. Og selv om nogle teaterfolk i starten måske vil hilse det velkommen, så vil der komme til at mangle noget helt væsentligt, når der ikke længere er råd til den luksus, at en professionel tilskuer (okay, måske ikke altid godt, fair eller klogt) gør sig den ulejlighed at se en forestilling, tænke over den og derefter nedfælde sine tanker på papir.

Kunst og kritik sidder måske nok i hver sin side i båden, men det er den samme båd, og de sidder der sammen med små børn, gamle damer, ALS-patienter, professionelle, performance-dilettanter og store så vel som små skuespillere.

Artiklen "Kein Aussen. Nirgends." har været trykt i Theater Heute, marts 2006.

Florian Malzacher

Uddannet ved Institute für Angewandte Theaterwissenschaft i Gießen. Siden har han indtil 2005 arbejdet som freelance teateranmelder på forskellige dagblade. Han bidrager stadig med artikler til internationale tidsskrifter som Theater Heute, (Ty.) Ballett Tanz, Ty.) Frakcija (Kroatien), Didaskalia (Polen), Camera Austria (Østrig) osv. Han er freelance

kurator, dramaturg og skribent. Fra 2006-12 arbejdede han som medleder af kunstfestivalen "Steirischer Herbst" i Graz, Østrig, hvor han også deltog i ledelsen af en 170 timer lang non-stop marathon camp "Sandheden er konkret" om kunstneriske strategier i politik (2012). Malzacher har desuden været kunstnerisk leder af "Impulse Theater Festival" i Köln, Düsseldorf & Mülheim/Ruhr siden 2012.

3) Forum Freies Theater i Düsseldorf.