

Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske

Af Knut Ove Arntzen

Introduksjon til teaterkritikken i offentligheten

I denne artikkelen vil jeg belyse dagens teaterkritikk og kjennetegn ved den i et historisk perspektiv. Mitt utgangspunkt er at teaterkritikken arbeider med de fysiske og visuelle uttrykk, så vel som med teatrets tekstlige aspekter.

I slutten av 1800-tallet utviklet pressen seg fra i stor grad å være ukepresse til å produsere hurtigere takket være rotasjonspressen, noe som førte det til et behov for en mer dagsaktuell og *øyeblikks-orientert* kunstkritikk som kom isteden for den mer dvelende og grundig analytiske kritikk. Denne tidligere analytiske teaterkritikken var ofte todelt, en for scenisk tilrettelegging og skuespillernes innsats, og en for den dramatiske teksten. Den ble grundig utført og gitt stor spalteplass i 1800-tallets aviser, og den faglige argumentasjonen sto sterkt. I Norden kan den eksemplifiseres med Edward Brandes.

Den nye kritikken fra slutten av 1800-tallet kom derimot til å bære preg av å være en *impresjonistisk* og mer personlig rapportering fra gårsdagens teateropplevelse. Øyeblikkets opplevelse skulle formidles hurtig, og publikum måtte forholde seg til at kritikerens personlige opplevelse var viktigere enn den dyptpløyende analytiske. I Norge kan den eksemplifiseres med kritikeren Johan Irgens-Hansen (1854-1895) og i Europa med den franske kritikeren Jules Lemaitre (1853-1914). En moderne analytisk kritikk oppsto i forbindelse med etableringen av teatervitenskap som fag, noe som i Norge skjedde først i Oslo på slutten av 1950-tallet og så i Bergen på slutten av 1960-tallet. En ny analytisk kritikk gjorde seg

gjeldende særlig fra 1980-tallet av i mindre nisjeaviser og tidsskrifter hvor den faglige argumentasjonen sto mer sentralt enn det å felle dommer på impresjonistisk basis, slik som Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift er et eksempel på. De store dagsavisene videreførte imidlertid den impresjonistiske tradisjonen, noe som til dels er tilfelle den dag i dag.

Med utbredelsen av nye kommunikasjonsformer som Internett, har den impresjonistiske kritikken fått ytterligere aktualitet inspirert av *chatting* og *blogger* med en rask meningsutveksling. Mens den tidligere impresjonistiske kritikken lente seg på at det fantes gitte, klassiske standarder for hva som er godt og dårlig, så er den nye impresjonistiske kritikken preget av dekonstruksjon i tenkemåten samtidig som den kan være dyptpløyende og analytisk. Den stiller på en annen måte spørsmål ved kriterienes gyldighet og etablerte standarder for gyldig tenkning. Kunstforståelse er blitt et spørsmål om det personlige blikket, mer enn om "riktig" eller "gal" tenkning omkring kunst. Dette er forutsetningen for det jeg følgende vil vil kalle for den *ny-impresjonistiske* kritikk.

Mitt standpunkt er at samspillet mellom analytisk og impresjonistisk kritikk er nødvendig, og at kritikken forutsetter like stor vektlegging av det personlige som det faglige. Ut fra det er det jeg vil bygge opp under et begrep om en ny-impresjonistisk kritikk hvor kritikeren også kan oppfattes som *kurator* eller *formidler* som kombinerer den personlige opplevelse med faglige kriterier.

Å *kuratere* er et begrep hentet fra produksjon og formidling av billedkunst, og etter hvert brukes det også om teaterforestillinger i den ikke-institusjonelle sfæren. Når man skal

formidle en forestilling eller utstilling, gjøres det ut fra kriterier som en bruker når en skriver kritikk. Derfor har jeg valgt å bruke begrepet "kuratorkritikk" eller "kuratorblikk" om en kritikkpraksis som tar utgangspunkt i den personlige, individuelle opplevelse i like stor grad som den faglige i forhold til utvelgelsesprosesser og kunstnerisk ledelse. *Kuratorkritiker* er et begrep som refererer til hvordan den som evaluerer forestillinger i offentligheten, det være i dags- eller ukepressen eller til å bli formidlet til festivaler. Det skjer fra visse kunstfaglige kriterier ut fra kjennskap til trender så vel som ut fra "personlig smak" og "sans for opplevelse". Kuratorkritikeren reflekterer kunnskap om dramaturgi og tilrettelegging så vel som om kritikk og formidling. Ikke slik å forstå at den som utøver kurator-*funksjonen* alltid er en utøvende kunstkritiker, men de valg som gjøres for å formidle en forestilling gjennom programarbeid og pressekonferanser, øver innflytelse på den utøvende kritikeren gjennom den informasjonen som formidles.

Kunstfaglige overskridelser

Dagens teaterkunst er preget av et stort mangfold når det gjelder uttrykksformer, ikke minst fordi de tar i bruk sterkere visuelle virkemidler og en fragmentert tekstbruk. Det stiller ekstra krav til kritikernes faglige orientering, ikke minst fordi forståelsen av håndverksmessige konvensjoner i seg selv ikke er tilstrekkelig. Scenekunsten har - som også de andre kunststartene - blitt preget av mer konseptuelle og oppsøkende måter å bearbeide virkeligheten på. I et slikt perspektiv er det at kritikeren i stadig større grad må være seg bevisst at konteksten for en forestilling kan ha avgjørende innvirkning på måten han omtaler forestillingen på.

Jeg vil selv som forsker og kritiker legge vekt på betydningen av en kontekstuell forståelse, og også av at kritikeren må ha et blikk på det sosiale og aktiviteter knyttet til det. Hvis en, som det ofte skjer i Norge, anmelder en amatørteaterforestilling bør den heller kritiseres

ut fra kontekst enn ut fra estetiske overveielser. Den kulturelle konteksten kan også for profesjonelle forestillingers vedkommende være avgjørende når det gjelder å bestemme om en forestilling er viktig eller ikke. Jeg mener at forståelse av handling har fått et stadig sterkere interaktivt preg. Måten en forstår og tolker handling på tar i like? stor grad utgangspunkt i hvordan dialogen mellom scene og sal fungerer, som i graden av estetisk perfektion. En slik dialog oppstår når skillet mellom scenisk handling og tilskuernes rom blir bygd ned slik som i ambient teater eksemplifisert med Baktruppen fra Norge. Estetikk handler i stadig større grad om lek og interaktivitet, samtidig som kunstverket består av elementer som det betraktende blikket fritt kan vandre imellom. (Arntzen 2007, s. 150–162.)

En ny-impresjonistisk kritikk i aviser eller som kritikk på Internett arbeider med estetisk refleksjon over spørsmål om kontekst og viljen til å inkludere det interaktive i den estetiske vurderingen. En slik kritikk baserer seg på det individuelle blikkets søken etter å forstå bilder metaforisk, slik som når den visuelle formidlingen er viktigere enn den tekstuelle, i den forstand at forestillingen kommuniserer uavhengig av tekstuelt definert mening.

(...) Bildene og objektene i installasjonen vil vekke minner som mer er å oppfatte som personlige referanser enn som fiksjonelle størrelser. I så måte har minneprosessen noe autentisk over seg, uten å være autentisk som konkret størrelse, minner som kan gi sikkerhet om hva som kan ha skjedd i fortiden. (Arntzen 2007, s. 152.)

Jeg bruker dette som innfallsvinkel til å forstå forestillinger som krever publikums oppmerksomhet når en lang rekke bilder flimrer foran dem, i likhet med det som skjer når en zapper fra program til program når en ser fjernsyn. Det har blant annet Michael Laub

i den svensk-belgiske prosjektteatergruppen *Remote Control Productions* benyttet seg mye av i den forstand at han i sine produksjoner har skapt et mangfold av bilder og situasjoner. Publikum opplever dermed likheten mellom å se en teaterforestilling og det å velge mellom TV-kanaler ut fra personlige preferanser.

En ny-impresjonistisk kritikk må inkorporere den personlige opplevelsen, både med tanke på konteksten til forestillingen, og i konkret forstand se på hva som skjer i forbindelse med forestillinger som der-og-da-hendelser. Den enkelte tilskuers eller kritikkers kulturelle og sosiale orientering har betydning for å forstå en oppsetting som foregår der og da. Bevisstgjøringen av det kontekstorienterte og personlige gir en sterkere og mer utdypet forståelse av kunst, en forståelse som bryter med vanetenkning omkring hva som er aktuelt og spennende. En normativt bestemt oppfatning av estetikk og kontekst kan virke hemmende. Det viser seg at den postmoderne resirkulering av forskjellige tradisjoner i stadig større grad trekker publikum, og innslag av det showkulturelle og forskjellige former for ny-sirkus trekker i samme retning. Det er betoningen av det showkulturelle som, slik jeg ser det, faller inn under den danske teaterforskeren Niels Lehmanns begrep om en "ubekymret tilbudsestetikk".¹ Det innebærer at det sofistikerte publikum har gått lei eksperimentet som sådant, og forventer en mer lekende omgang med teatrets virkemidler og historie. Slik antydes det at publikum gjerne vil "shoppe" kulturopplevelser etter interesse og behag. I et slikt perspektiv aktualiseres en ny forståelse for kunstens utvikling.

Stabile konvensjoner og den personlige dimensjonen

De håndverksmessig baserte og stabile konvensjonene i vår tids kunst er blitt stadig mer diffuse, noe som gjelder like mye for teatret

som for billedkunsten. Det stilles dermed krav til en kunstformidling som reflekterer en åpen, men samtidig estetisk orientert kritikk som søker å fange tendenser mer enn å være et mål i seg selv. Men fordi kunstkritikken ikke lenger kan forholde seg til faste konvensjoner, kan den også slå over i eller bli lik den teoretiske kunstteksten. Eksempler på slike tekster er katalogartikler eller manifeste som både er subjektive, metaforiske og har en trendorientert selvforståelse, noe som også kan komme til uttrykk i forestillinger med en teoretisk diskurs slik vi kjenner det fra René Pollesch i tysk teater. Den kritikken som kuratorkritikeren står for, vil dermed falle sammen med det som kan omtales som en ny-impresjonistisk kritikk, i den forstand at kuratorer og kritikere har felles interesser når det gjelder å være både personlige så vel som faglig funderte.

Kunst har en personlig dimensjon, og den kunstkritiske praksis kan forstås som en kunstfaglig *skapende* virksomhet. Som teaterkritiker er jeg med på å skape den kunstfaglige konteksten kunsten inngår i. Gjennom min søken etter å ville formidle det formmessige uttrykket så vel som konteksten, bidrar jeg til å artikulere formale og tematiske aspekter ved scenekunsten. Kritikeren bidrar med sitt blikk til å gjøre seg opp meninger om bruken av estetiske virkemidler, samtidig som han definerer sitt eget ståsted for å gi sin tolkning. De forskjellige tolkningsmuligheter krever ofte bruk av en metaforisk tilnærming, noe som vil si at kritikeren kan beskrive sin tolkning ved hjelp av språkbilder. Når det gjelder forståelsen av de sceniske virkemidler i nyere forestillingsproduksjon, må kritikeren altså være åpen for likestillingen mellom det visuelle og det tekstuelle. Den klassisk orienterte og til dels romantiske dyrkelsen av det talte språk er ikke lenger relevant, annet som et språkbasert virkemiddel på linje med andre lyd- og billedskapende elementer.

Når teaterforestillinger påvirket av det performative ikke lenger er tekstrepresenterende

1) Lehmann i Kyndrup og Madsen 1995, s. 86.

i klassisk dramaturgisk forstand, kan de heller ikke tolkes ut fra på forhånd gitte antagelser om hva de skal bety. Forståelsen må forholde seg til en stor grad av assosiasjon og følsomhet for det egne blikket. Jeg har selv vært med på å lansere noen av de kunstfaglige definisjonene som er i sirkulasjon. Det gjelder begreper som er knyttet opp mot det postmoderne teaters karakteristika, slik som likestilling mellom virkemidlene, ironi og dekonstruksjon av det tekstuelle materiale en forestilling bygger på.²

Det personlige kan også komme til uttrykk i spørsmålet om besmittelsen, slik Carl Henrik Grøndahl har beskrevet det. Han snakket om historikeren og besmittelsen, noe han gjorde ut fra en innsikt i at kritikeren *qua* kritiker også er med på å bidra til teaterhistorien. Det kommer til uttrykk i en uttalelse om at aviskritikeren er teatrets historiker, et utsagn som nok kan diskuteres, men som har en viss grad av relevans. Utgangspunktet for å tale om besmittelsen er påstanden om at kritikeren alltid må regne med anklager når han aktivt gir uttrykk for standpunkter til det som vises på scenen. Dette er noe kritikeren, og derigjennom "historikeren", må tåle. Verre er det med den reaksjonen som går ut på å mistenkeliggjøre kritikeren for å ha utenforliggende motiver for sine synspunkter.

(...) Vi dynker mistanker over kritikeren, mistenkeliggjør hans motiver for å mene det han mener. Vi behøver ikke å ta stilling til det han sier, fordi vi har gjort ham ekkel, uredelig, forutinntatt, fordomsfull. Vår aggresjon er skjult, vi unngår konfrontasjonen. Vi besmitter.
(Grøndahl 1985, s. 56.)

Denne observasjonen kan anvendes på forholdet mellom forskeren og forskningsfeltet så vel som på kritikeren og det estetiske objekt i sin kontekst. Hvis forskeren eller kritikeren

isolerer seg for mye fra det miljøet som skaper kunsten og unngår den kunstfaglige debatten, kan mange misforståelser utvikle seg. Da oppstår en besmittelseeffekt i negativ retning mellom forskeren som en påstått objektiv iakttaker av en "empiri", og "kunsten" som produseres ute i en jungel som kan kalles "forskningsfeltet".

Det å holde kritikeren eller forskeren på avstand har vært en del av praksisfeltets holdning. Den eneste måten å overskride denne holdningen på, er å definere kritikken og forskningens praksis som en aktiv, deltagende observasjon i dialog med feltet. Separasjonen objekt/subjekt er etter hvert blitt en umulig posisjon. Det å skrive om trender og resepsjon av forestillinger krever nok en viss distanse til det man skriver om, men det virker mer og mer som om forestillinger og installasjonsbaserte kunstverk ikke lenger lar seg analysere som objektive størrelser. Derfor er det vanskelig å felle absolutte dommer om kunstneriske uttrykk som ikke virker i kraft av stabile konvensjoner. En deltagende utforskning av ens egen opplevelse på kunstfeltets egne premisser er den eneste måte å forholde seg til samtidsteater og kunst på, som tar høyde for det estetiske og kontekstuelle mangfoldet som preger kunstfeltet i dag.

Teater- og scenekunstkritikere har ofte insistert på sin "kunstneriske frihet", det vil si at de har lov til å mene noe på tvers av kunstnerens oppfatning. Det slår imidlertid ut på to måter. For noen kritikere er konvensjonene viktig, og tradisjonelle uttrykksformer står fortsatt sterkt, mens andre vet og tar høyde for at konvensjoner i den kunstfaglige praksis er omskiftelige. Kulturelt eller estetisk mangfold er kanskje enklere å forholde seg til når en erkjenner det estetiske mangfoldet som råder i teater- og kunstfeltet. Erkjennelsen av det er, slik jeg ser det, en premiss for ny-impresjonistisk kritikk, som dermed vil kunne ivareta en forståelse for det mangfoldige og sammensatte.

Den ny-impresjonistiske kritikken kan

2) Nærmere diskutert i Arntzen 2007.

i sin praksis sammenlignes med hvordan kuratorblikket har som mål at formidling skal være mulig, også når det gjelder kontroversielle eller overskridende forestillinger. Dermed er det i alle fall snakk om en satsning på kombinasjonen kunnskap og personliggjøring av kunnskap. Forståelse for overskridelser er blitt en selvfølgelighet i det kunstfaglige feltet, og bruken av kuratorblikket er blitt tydelig i dagens kritikk. Når det gjelder billedkunst, kan det sees praktisert på nettstedet kunstkritikk.no, med skribenter som Grethe Melbye og Tommy Olsson. Nettkritikere kan også være aktive i dagspressen, slik tilfelle er med teaterkritikere som Elisabeth Leinslie og Jon Refsdal Moe.

Akademisk teori, journalistisk praksis

Hvis akademisk teori har som premis å utforske samtidskunsten, hvor går da skillet mellom den akademiske kritiker og dagspressekritikeren? Det enkle svaret ville være å spørre om kritikeren er ansatt i en avis eller på et universitet, eller om vedkommende forstår seg selv som journalist heller enn praktiker. Svaret kan godt bli "ja, takk, begge deler". Hvis spørsmålet er om kritikeren ser på seg selv mer som anmelder enn som akademisk kritiker, ville svaret høyst sannsynlig bli: "Jeg er en kritiker som også skriver journalistikk". Noen ganger kan det være et spørsmål om kritikeren har ren journalistisk bakgrunn eller om vedkommende også har studert kunsthistorie eller teatervitenskap, kunsthistorie eller litteratur. I første tilfelle er det ikke helt uakseptabelt å bli oppfattet som anmelder mer enn som akademisk kritiker. Kritiker og journalist er to identiteter som møter hverandre. Et godt eksempel er kritiker i *Dagbladet*, Erik Pierstorff (1926-84), som tidligere var både dramaturg og teatersjef, men først og fremst så på seg selv som journalist. Pierstorff var selv en kritiker som tok det svært nøye med kunnskapen og etterretteligheten i det han skrev om, samtidig som han noen ganger kunne være direkte og provoserende i sine karakteristikk. Det som bremsset ham

opp, var imidlertid det nye mangfoldet i scenekunsten med vektleggingen av det visuelle fra 1980-årene av. Det bidro til en nedbygging av tekstens overordnede betydning som fortsatt var fremmed for Pierstorffs generasjon.

Med det nye mangfoldet i scenekunsten spesielt og i kunstlivet generelt, er det viktig å ha en oppsøkende holdning, å være nysgjerrig. Det vil dermed kunne oppstå et sammenfall mellom den akademiske kritiker som teaterforsker og journalisten som oppsøkende på en utforskende måte. Bare ved å erkjenne kunstverkets egne estetiske premisser og virkemidler kan en forstå det. Forståelsen kan bearbeides på forskjellige måter, gjennom kontekstualisering og miljøbeskrivelser så vel som gjennom stil- og trendanalyser. I dag vil den journalistisk innstilte kritiker oppsøke det akademiske fagmiljøet hvis han eller hun mangler en teaterhistorisk eller kunstvitenskapelig referanse.³

Kritikk og journalistikk handler om det å kunne gripe mangfold, slik at akademisk teoretisering kan utvikles gjennom journalistisk praksis. Både den akademiske kritiker og den oppsøkende journalist må arbeide med det faktum at estetikken ikke er uten kontekst, på samme måte som konteksten kan slå over i det estetiske gjennom å arbeide interaktivt eller relasjonelt. Det vil si at de kunstneriske strategiene i en produksjon er basert på kunnskap om hvilke virkemidler som kan settes inn, det være seg av tekstuell eller visuell karakter, av romlig eller frontal karakter. Teatret så vel som

3) Palmer 1988, s. 131: En annen måte å få den type kunnskap på kunne være å lese slike introduksjonsbøker til teaterkritikk som for eksempel Richard H. Palmer har skrevet. Han går inn på de forskjellige nivåene i scenekunstproduksjonen og forklarer hva kritikeren må være observant på. Det kan gjelde regiaspektet i teatret eller koreografien i dansen. Palmer peker på hva som er viktig å legge merke til og kommentere når det gjelder for eksempel regissørens funksjon når han tilrettelegger en scenekunstproduksjon ut fra et bevisst forhold til hvilken stil en produksjon skal holdes i.

kritikken har noen historiske forutsetninger som er kjent gjennom teaterhistorie, teori og manifeste. Den akademiske så vel som den kunstkritiske praksis vil måtte forholde seg til at kritikk krever en fortløpende evaluering av scenekunstneriske uttrykk. Det er imidlertid ett punkt disse to praksisene skiller lag på, og det er når den akademiske kritikken slår over i “forestillingsanalyse”.

Tilnærmingen til den systematiske forestillingsanalyse har vært av både semiologisk, semiotisk og pragmatisk karakter. Den vil imidlertid bestandig handle om en gjennomgang av en forestilling hvis mål er å synliggjøre redskapene for analysen. Tidligere kunne man oppfatte en analytisk teaterkritikk som både kritikk og forestillingsanalyse på en gang, noe som den impresjonistiske kritiker nødvendigvis vil ta avstand fra. Særlig den ny-impresjonistiske kritiker vil mene at det ikke finnes noen endelig sannhet om en forestilling. Den ny-impresjonistiske tilnærming, har i et postmoderne perspektiv falt sammen med at kunsten ikke lenger kan oppleves på en normativ måte, eller vise til noen idealer eller sannheter. Det vil si at betydning ikke lenger er gitt ut fra intensjoner om å formidle fastlagte forestillinger eller dogmer.

I dag sier vi gjerne at blikket som ser er individuelt. Det finnes ingen normativ oppskrift for kritikken, bortsett fra at en fortsatt må stille krav til dens retoriske praksis og språklige stringens. Når den normative kritikken så ikke lenger har noen rolle å spille, vil jeg åpne opp for en ny-impresjonistisk kritisk praksis som ikke hevder å ville formidle noen objektiv sannhet eller felle absolutte dommer. Hver for seg er kunstverkene del av et stort og variert bilde. Da ligger det et frigjørende element i å ha et rimelig godt samspill mellom det akademiske og det journalistiske.

En kvalifisert vurdering avhenger ikke lenger av skillet mellom det akademiske eller journalistiske. Det må forventes et samspill her som kan komme til uttrykk i det utdannelsesmessige, for eksempel ved at en

bachelorgrad i et kunstfag blir en sentral del av en kulturjournalists utdanning på universitet eller høyskole. Den som vil skrive, må i dag også være kulturpolitisk, retorisk og kunstfaglig kompetent.

Teaterkritikkens retoriske praksis

Den enkleste måte å snakke om en teaterkritikkens retoriske praksis på, er å si at konklusjonen i en akademisk kritikk eller en kritisk/journalistisk anmeldelse må være et resultat av at premissene i en forestilling blir diskutert. Dermed vil kritikkens retoriske konklusjon følge av en slik diskusjon, og det er like viktig å være klar over at premissene ligger i presentasjonen av forestillingens virkemidler og dens kontekst.

En bør helst ikke skrive kritikker som på menings- og betydningsplanet ikke er konsistente. Jeg har i en tidligere artikkel hevdet at en teaterkritikk bør inneholde en ingress, en presentasjon av det dramatiske materiale og en kommentar til de sceniske virkemidlene.⁴ Hvis de ikke er redegjort for, er det vanskelig, for ikke å si umulig, å felle noen dom. En sterkt impresjonistisk inspirert kritiker kan kanskje prestere å komme med kraftsalver, slik som: “Jeg kom, jeg så, og jeg fant intet. Derfor gikk jeg etter fem minutter”. Et slikt utsagn vil bringe enhver kunstner i harnisk, og kritikeren vil kunne bli stemplet som enten uetterrettelig eller “uinteressant”. Paradokset er imidlertid at mange lesere ville ha beundret denne kritikeren og berømmet ham for sin modighet, slik tilfelle kunne være med den tidligere kritikeren Odd Eidem (1913-88) i *Verdens Gang* (VG) som var kjent for sine spissformuleringer.

Jeg vil mene at hvis en kritiker av hvilket slag det nå enn måtte være, ikke er i stand til å definere og beskrive hva han ser, vil kritikken være totalt uinteressant for kunstnerne. Og det til tross for at den med sine bevingede ord kanskje ville være en kraftsalve for avisleseren.

4) Arntzen i Spillerom, nr. 12/1-1985.

Jeg mener altså at teaterkritikken også må være interessant for kunstnerne, slik at det også i dag kan oppstå en dialog mellom kritikk og teater gjennom at det kunstneriske produkt blir diskutert i offentligheten på en måte som også belyser de faglige aspekter.

“Stadelmaier-affæren”: Et apropos til kritikerens interaksjon

“Stadelmaier-affæren” i Tyskland i februar 2006 dreide seg om at en kjent kritiker i Frankfurt am Main overvar en premiere på Schauspielhaus Frankfurt, hvor en interaktiv estetikk var lagt inn som virkemiddel. En av skuespillerne, Thomas Lawinky, henvendte seg til kritikeren Gerhard Stadelmaier, som satt i salen. Stadelmaier prøvde å overse at han ble forsøkt trukket inn i handlingen. Da ble Lawinky så irritert at han gikk ned i salen og visstnok rev notatboken ut av hendene på Stadelmaier. Han ble rasende, reiste seg og forlot teatret. Deretter ringte han opp Frankfurts borgermester og ba ham om å øyeblikkelig ta affære ved å anmode den kommunalt ansatte teatersjefen om å sparke skuespilleren. Så skjedde, hvorpå en teatersjef i Berlin like hurtig tok en telefon til Frankfurt for å tilby skuespilleren jobb ved sitt teater. Senere skal teatersjefen i Frankfurt ha avvist at det var dette som skjedde, men historien blir allikevel stående. Det er en anekdote som sier oss at teaterkritikeren også kan være temperamentsfull i sin reaksjon på en konkret hendelse.⁵

Stadelmaier-affæren viser at kritikeren ikke lenger kan være nøytralt tilstede, og dessuten illustrerer den hvordan kritikken er blitt knyttet sammen med det blikket som forundret ser at det stilles krav til den. Samtidig må kritikeren erkjenne sin maktposisjon og ikke bruke kritikken til å få utløp for sine personlige problemer og frustrasjoner, slik Kjerstin

Norén formulerte det i en kronikk. Norén var opptatt av at teaterkritikken ikke skulle være en varedeklarasjon, men en undersøkelse av hvordan virkemidlene blir brukt.⁶ Om det betyr at allroundjournalisten ikke kan skrive kvalifisert kultur- eller teaterkritikk, er ikke sikkert. Knut Olav Åmås har hevdet at allroundjournalisten som type passer dårlig i kulturjournalistikken, samtidig som all kunstkritikk når det kommer til stykket er kulturjournalistikk.⁷ Det er nettopp en slik mangel på selvtilit og mot jeg tror en ny-impresjonistisk holdning til kunstkritikken kan bøte på. En har lov å komme med sine egne synspunkter, opplevelser og vurderinger, men de må alltid hvile på respekt for de faglige premissene som ligger i kunstverket og utførelsen av det.

Jeg har i denne artikkelen beskrevet kjennetegn ved en ny-impresjonistisk teaterkritikk. Mitt mål har vært å diskutere hvordan kritikken kan ta høyde for personlig formidling og faglig forståelse, så vel som for estetikk og kontekst. Det er også et poeng at akademisk kritikk og journalistikk sammenfaller som undersøkende strategier. Ved selv å ta høyde for opplevelsen og konteksten vil kritikeren kunne bidra til å oppheve subjekt/objekt-skillen. Dermed vil den journalistiske kritikeren på sin side kunne bli inspirert til å ta et større ansvar når det gjelder det store estetiske og kulturelle mangfoldet som preger inngangen til det 21. århundre.

Denne artikkelen er en omarbeidelse av K. O. Arntzen: "Personlig formidling og faglig forståelse. Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske", i Karl Atle Knapskog og Leif Ove Larsen (red.), Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten, Oslo 2008: Scandinavian Academic Press/Spartacus forlag.

5) http://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Lawinky, nedlastet 6.2.2007. Dessuten forfatterens samtaler med den tyske kritikeren Renate Klett i Berlin, sommeren 2006.

6) Norén i *Information*, 23.--24.4.1983.

7) Åmås i *Aftenposten*, 4.5.2002.

Literatur

Arntzen, Knut Ove (1985): "Hva sier teaterkritikken", i *Spillerom nr. 12/1-1985*. Oslo

Arntzen, Knut Ove (2007): *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*, Bergen/Laksevåg: Alvheim og Eide akademisk forlag.

Berg, I.T., E. Høyland og E. Leinslie (2007): *Scenekunst nå. Teaterscenen som ARENA for samtidskunsten*, Oslo: Spartacus forlag.

Grøndahl, Carl Henrik (1985): *Teater mot teater*, Trondheim: Dyade forlag.

Lehmann, Niels (1995): "Teater som ubekymret tilbudsæstetik. The Wooster Group som eksempel", i M. Kyndrup og C. Madsen (red.), *Æstetikstudier I*, Århus: Århus universitetsforlag.

Norén, Kjersti (1983): "Dagbladkritikkens etiske og kunstneriske problemer", i *Information*, 23.--24.4.1983. København.

Palmer, Richard H. (1988): *The Critics' Canon. Standards of Theatrical Reviewing in America*, New York-Westport-Connecticut-London: Greenwood Press.

Åmås, Knut Olav (2002): "Ti teser for en kritisk kulturjournalistikk", *Aftenposten*, 4.5.2002. Oslo.

Knut Ove Arntzen

Mag.Art, Professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen og teaterkritiker. Har publisert en lang rekke forskningsartikler i norske og internasjonale tidsskrifter, tekstsamlinger og bøker, samt deltatt på en rekke internasjonale konferanser og fagseminarer. I 2009 co-redaktør og forfatter av boken *Performance Art by Baktruppen*. First Part, Oslo: Kontur forlag.
