



# Essays

## Egetræet i vandglasset, pigen i egetræet

An Oak Tree | Tim Crouch



# Egetræet i vandglasset, pigen i egetræet

Af Amanda Linnea Ginman

En mand træder ind på en typisk black box-scene. På gulvet bag ham er der placeret en klaverstol og i udkanten af scenen er der et musikanlæg, en mikrofon i et mikrofonstativ og en stak sammenklappede stole, som står stablet op ad scenevæggen. Bortset fra de ting er scenen tom; der er hverken scenografi eller lysætning. Manden byder publikum velkommen til aftenens forestilling: "My name is Tim Crouch. Welcome to the Traverse Theatre".<sup>1</sup> Ligesom situationen rent faktisk finder sted på The Traverse Theatre i Edinburgh, er manden, som står på scenen, virkelig den engelske dramatiker og performer Tim Crouch (f. 1964). Forestillingen *An Oak Tree* havde urpremiere på Edinburgh festivalen i 2005 og har siden spillet på teatre i hele Europa.<sup>2</sup>

Tim Crouch har hentet titlen *An Oak Tree* fra et installationsværk ved samme navn af den irske konceptkunstner Michael Craig-Martin (f. 1941).<sup>3</sup> Craig-Martins installation består af et almindeligt drikkeglas med vand, som er placeret på en almindelig glashylde, som så igen er monteret på en almindelig hvid væg. Der er intet ekstraordinært ved de komponenter, som udgør værket i sig selv. Der hvor Craig-Martins *An Oak Tree* løfter sig ud af det ordinære, er i sammenstillingen med sætningerne på det skilt, som er placeret neden under hylden med drikkeglasset. Skiltet bærer overskriften "This is

an oak tree" og er efterfulgt af en række udsagn, som hævder, at drikkeglasset i virkeligheden er et egetræ; sætninger som f.eks. spørger "Haven't you called this glass of water an oak tree?"<sup>4</sup> eller siger "the actual oak tree is physically present but in the form of the glass of water" og "but the oak tree only exists in the mind."<sup>5</sup>

Installationen blev første gang udstillet på *The Rowan Gallery* London i 1974 og har siden 1974 været udstillet over hele Europa, bl.a. på The Tate Modern i London. I forbindelse med denne udstilling på The Tate Modern skriver kunstner og ph.d.-studerende Elizabeth Manchester i sin introduktion til værket, at Craig-Martin dekonstruerer den kunstneriske kommunikationsproces mellem værk og beskuer med henblik på at undersøge, hvad der sker i beskuerens perception, når denne har en kunstnerisk oplevelse.<sup>6</sup>

Manchester henviser i sin tekst til udstillingskataloget for Craig-Martins udstilling *Landscapes* på Douglas Hyde Gallery i Dublin 2001, hvori Craig-Martin citeres for at sige, at formålet med værket *An Oak Tree* er "to reveal its [kunstens] single basic and essential element," som ifølge Craig-Martin er *tro*.<sup>7</sup> Craig-Martin citeres for at sige: "belief that is the confident faith of the artist in his capacity to speak and the willing faith of the viewer in accepting what he has to say"<sup>8</sup>. Ifølge Manchester anvender

- 1) Crouch, Tim, (2005): *An Oak Tree*, Oberon Books, s. 3.
- 2) Crouch, Tim: [timcrouchtheatre.co.uk](http://www.timcrouchtheatre.co.uk), URL: <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/an-oak-tree>
- 3) Manchester, Elisabeth (2002): *Michael Craig-Martin: An Oak Tree: Summary*, URL: [www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262](http://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262)

- 4) Ibid.
- 5) Ibid.
- 6) Manchester, Elisabeth: *Michael Craig-Martin: An Oak Tree: Summary*. (URL: [www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262](http://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262))
- 7) Ibid.
- 8) Walker, Dorothy, (2001): *Michael Craig-*

Craig-Martin i denne forbindelse fænomenet transsubstantiation som religiøs metafor for de mekanismer, der er i spil under den kunstneriske kommunikationsproces.<sup>9</sup> Begrebet, som også er kaldet væsensforvandling, dækker over det centrale fænomen, som finder sted under nadveren indenfor den romersk-katolske kirke, hvor man tror på at brødet og vinens substans via bønnen (sproget) forvandles, alt imens de bibeholder deres fysiske fremtrædelsesform.<sup>10</sup> Eftersom forvandlingen finder sted i brødet og vinens substans, findes der intet bevis for forvandlingen i en ydre verden. Således gennemføres væsensforvandlingen i kraft af, at deltagerne *tror* på det, som bønnen påstår ("dette er Jesu blod, dette er Jesu legeme"). Nadveren som ritual kan ikke fuldbyrdes, hvis ikke de, der deltager i ritualen, *tror* på, at brødet og vinens substans virkelig forvandles til Jesu blod og legeme. Ligesom sproget under nadverritualet, forandres drikkeglassets substans til et egetræ i Craig-Martins værk, idet han mener, at det sprog, som bringes i spil i installationen, besidder en suggererende kraft, som giver beskueren mulighed for at se og opfatte den fysiske verden anderledes.

Sproget som forandrende kraft er også den grundlæggende drivkraft i den teatrale kommunikation, som udspiller sig i Tim Crouchs forestilling *An Oak Tree*. I denne artikel vil jeg forsøge, ved hjælp af nedslag i værket, at reflektere over, hvordan Tim Crouch dekonstruerer – og på den måde synliggør – den teatrale kommunikation i *An Oak Tree*. Jeg vil afdække, hvordan værket insisterer på en åbenhed og bevægelighed i forhold til den dramatiske form, samt hvordan det er i perceptionen, at forestillingens univers, paradoksalt nok i forhold til et mere traditionelt værkbegreb, fuldbyrdes som scenekunstnerisk værk.

---

*Martin: Landscapes*, udstillingskatalog,  
Douglas Hyde Gallery, s. 20

9) Ibid.

10) [www.denstoredanske.dk/transsubstantiation](http://www.denstoredanske.dk/transsubstantiation)

### Josette Féral: De fiktioniserede sprækker

I artiklen "Karakterens opløsning i diskursen: Fra Gertrude Stein til René Pollesch" skriver lektor Laura Luise Schultz, om hvordan dramatikere i den historiske avantgarde, herunder især Gertrude Stein, brød med det lukkede, dramatiske ideal, som "op igennem den vestlige teaterhistorie var blevet rendyrket og knæsat som den ideale teaterform."<sup>11</sup> Hvor det konventionelle drama forholder sig lukket over for artikulationer over forholdet mellem forestilling og tekst, herunder performerens relation til rollen og alle andre metafiktionelle artikulationer, konstitueres der under den historiske avantgarde en postdramatisk tekstualitet og form, som åbner værket for disse artikulationer. Artikulationer, som teatervidenskaben reagerer på, idet der i det tyvende århundrede opstår øget bevidsthed om det teatrale som en kommunikationsproces, der er ligeså betinget af tilskueren, som den er af performeren.

En af de mest definerende teoretikere indenfor dette emne er den canadiske forsker Josette Féral. I sin artikel "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language"<sup>12</sup> fra 1988, interesserer hun sig for, hvordan produktionen af det fiktionelle er en proces, som gradvist fuldbyrdes, og som sker med teatraliteten som drivkraft. I artiklen definerer hun teatralitet, som noget, der skaber "sprækker" i det hverdagslige, og som først og fremmest opstår i udvekslingen imellem performerne og tilskuerne: Produktionen af de teatrale "sprækker" hviler dels på performeren, der ved hjælp af sine handlinger ønsker at transformere "the reality that surrounds him," men også på tilskueren, som modtager dem og identificerer

---

11) Schultz, Laura Luise (2007): *Karakterens opløsning i diskursen – fra Gertrude Stein til René Pollesch*. *Peripeti* 8, s. 14

12) Féral, Josette, (2002): *Theatricality: The specificity of Theatrical Language*. *SubStance* nr. 31(2), s. 97

dem som handlinger, der henviser til en fiktion.<sup>13</sup> På den måde er der i Féral's definition et fokus på det perceptionelle aspekt af den teatrale kommunikationsproces.

Féral peger i sin artikel på, hvordan tilskueren identificerer performerens krop med en dobbelthed: Samtidig med at tilskueren ved, at performerens krop er reel, accepterer tilskueren at den reelle, fysiske, krop handler indenfor en fiktion. Som Féral formulerer det i artiklen, er "the spectator never completely duped. The paradox of the actor is also the paradox of the spectator: to believe in the other without completely believing in him."<sup>14</sup> Der er, idet tilskueren perciperer den teatrale begivenhed, en bevidsthed om, at virkelighed og fiktion er til stede simultant, og det er først idet tilskueren accepterer præmissen om, at der er flere virkelighedsniveauer i spil på samme tid, og alligevel indlever sig i det, der foregår på scenen, at værket fuldbyrdes.

### Den teatrale kommunikation i *An Oak Tree*

En far har mistet sin datter i et biluheld, og alting har forandret sig for ham siden denne ulykke: Ingenting er længere, som det fremstår. Han er i dyb sorg og har en følelse af, at han er med i et teaterstykke, hvor alt som omgiver ham bærer på skjulte betydninger, og at han hverken ved, hvad han skal sige eller gøre.<sup>15</sup> Manden, som har kørt datteren ned, er hypnotisør. Alting har også forandret sig for hypnotisøren siden ulykken: For ham er alting nu præcis som det fremstår. Han har modsat Faren mistet forbindelsen til det "andet" lag i verden og hermed også sin evne til at hypnotisere.<sup>16</sup> Handlingen i *An Oak Tree* udspiller sig omkring de to mænds møde efter

ulykken, som foregår til et af hypnotisørens sceneshows, hvor Faren melder sig som frivillig til en af seancerne.

Roller som *Hypnotisøren* spilles af Tim Crouch selv, mens en vigtigt del af forestillingens koncept består i, at det er en ny skuespiller, der spiller rollen som *Faren* under hver opførelse. Den nye skuespiller går på scenen uden på forhånd at have set eller læst stykket (i denne tekst kalder jeg skuespilleren, som spiller Faren, for *skuespiller X*. Det er også sådan, han/hun er anført i det trykte manuskript). Tilskuerne oplever i løbet af forestillingen, hvordan *skuespiller X* forsøger at navigere igennem det på forhånd ukendte handlingsforløb. De vilkår som *skuespiller X* er underlagt på scenen, fungerer som scenisk metafor for Farens vilkår i sit liv. Eller, som professor i Contemporary Theatre & Performance ved University of Manchester, Stephen Bottoms, skriver i introduktionen til første bind af Tim Crouchs samlede værker, "Tim Crouch: *Plays One*,<sup>17</sup> som en metafor for "the fictional father's traumatized bewilderment."<sup>18</sup> Stephen Bottoms skriver desuden, at han ikke kan komme i tanke om nogen anden samtidsdramatiker, som "has asked such a compelling set of questions about theatrical form, narrative content, and spectatorial engagement"<sup>19</sup>, som Tim Crouch har gjort det. "*An Oak Tree*" skriver sig med sit særlige teatrale sprog ind som en del af et dramatisk forfatterskab, hvor værkerne har det til fælles, at de i kraft deres konceptuelle tilgang, på hver deres måde dekonstruerer det lukkede, traditionelle værk. Således har Crouch andre berømte stykker *My Arm* (2002), *England* (2007), *The Author* (2009) og *What happens with hope in the end of the evening* (2013) ligesom *An Oak Tree* stærke koncepter, som udfordrer den gængse fiktionskontrakt og er bevidste om,

13) Ibid. s. 99

14) Féral, Josette, (1988): *Theatricality: The specificity of Theatrical Language*, s. 100

15) Crouch, Tim: [timcrouchtheatre.co.uk](http://www.timcrouchtheatre.co.uk), URL: <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/an-oak-tree>

16) Ibid.

17) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 20

18) Ibid. s. 19

19) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 13

at de først fuldendes i tilskuerens perception. Jeg vil nu foretage en række nedslag i værket med henblik på at pege på steder i stykket, som er særligt interessante i forhold til dette.

## Hypnoseshowet – mødet mellem Hypnotisøren og Faren

I begyndelsen af forestillingen har *skuespiller X* manuskriptet i hånden og læser Farens replikker op, men allerede kort inde i Scene 1 beder Tim Crouch om, at manuskriptet bliver lagt væk.<sup>20</sup> Crouch overgår herpå til at diktere *Farens* replikker, så de nu gentages af *skuespiller X*. Dette etablerer det grundlæggende statusforhold mellem Crouch og *skuespiller X* som performere: Det er Crouch, der med sit sprog fungerer som handlingens primus motor. Det, som Crouch siger, bliver efterkommet i rummet og er i den forstand virkelighedsskabende, på samme måde som hypnotisørens sprog, der også forsøger at fremmane en ”anden” virkelighed for tilskuerne til hypnoseshowet, er det. Dette eksempel er et ud af flere på, hvordan sammenhængen mellem den kommunikationsproces, som bringes i spil i hypnoseshowet og i teaterforestillingen, tematiseres i *An Oak Tree*.

I overensstemmelse med Josette Féral’s teori om de teatrale sprækker, bliver forestillingens teatrale univers konstitueret i mødet mellem den virkelighed, som performerne fremmaner via sproget, og den virkelighed, som fremstår fysisk på scenen. Forestillingens særlige teatralitet opstår i særdeleshed i kraft af en uoverensstemmelse i de to niveauer. Et eksempel på dette er i forestillingens første scene, hvor Hypnotisøren beskriver dels sit eget og dels Farens udseende. Det interessante ved dette sted i forestillingen er, hvordan beskrivelsen af *Hypnotisørens* udseende stemmer overens med Tim Crouch’s fysiske

udseende, mens beskrivelsen af *Farens* udseende derimod afviger fra *skuespilleren X*’s fysiske udseende (i klippet på Youtube spilles Faren af en ung fyr, som er iført en hvid T-shirt og et par blå cowboybukser).<sup>21</sup> På den måde, er der forskellige teatralitetskontrakter tilknyttet henholdsvis Tim Crouch og *skuespiller X*.

HYPNOTIST:

I’m being a hypnotist. Look. I’m forty-two years old. I’ve got a red face, a bald head and bony shoulders. (This must be an accurate description of the actor playing the HYPNOTIST). Look. I’m wearing these clothes. Now ask who you are, say ”And me?”.

FATHER:

And me?

HYPNOTIST:

You’re a father. Your name’s Andy. You’re 46, say, you’re six foot two, say. Your lips are cracked. Your fingernails are dirty. You’re wearing a crumpled Gore-tex jacket. Your trousers are muddy, say, your shoes are muddy. You have tremors. You’re unshaven. Your hair is greying. You have a bloodshot eye.<sup>22</sup>

Uoverensstemmelsen mellem, hvordan forestillingens univers er repræsenteret i sproget, og hvordan universet er repræsenteret fysisk på scenen, bliver konstituerende for forestillingens dramatiske form, samtidig med at det bliver det tematiske omdrejningspunkt for handlingen, som drejer sig om forholdet mellem det fysiske og det substantielle.

Handlingen bliver for alvor igangsat, da Hypnotisøren beder en række frivillige om at

20) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 6

21) Klip fra *An Oak Tree*, (2007), youtube.com, Url: [https://www.youtube.com/watch?v=gIf3a49W\\_iI](https://www.youtube.com/watch?v=gIf3a49W_iI)

22) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 6

melde sig til at komme op og deltage i showet på scenen. Her melder Faren sig og bliver inviteret op på scenen. Selvom det kun er Faren og Hypnotisøren, som er repræsenteret fysisk på scenen (i kraft af skuespiller X og Tim Crouch, som performere) er de øvrige frivillige beskrevet sprogligt og manifesterer sig således i handlingen: Den unge kvinde Amanda, en ”good looking lad” Richard, den midaldrende Keith og den nervøse Jacqui.<sup>23</sup> Neil, som er grim i munden, kalder hypnotisøren for ”wanker” og bliver derfor vist tilbage til plads.

Hypnotisøren får gennem hypnotisk suggestion alle de frivillige til at løfte deres arme, men da han beder dem om at sænke dem igen, siger Faren, at hans arm har sat sig fast<sup>24</sup>. Som før nævnt har Hypnotisøren efter trafikulykken med Farens datter mistet troen på sine evner som hypnotisør, derfor tror han ikke på, at Farens arm virkelig har sat sig fast, men Faren fastholder, at det er sådan, det forholder sig. Hvorvidt Faren virkelig oplever, at hans arm har sat sig fast, eller om han foregiver det for at provokere Hypnotisøren, er op til fortolkning. Uanset Farens intentioner, så gentager situationen sig igen, da Hypnotisøren beder de øvrige frivillige om at spille på et imaginært klaver. Her indlever Faren sig så kraftigt i klaverspillet, at han ikke kan stoppe med at spille. Igen er det op til fortolkning, hvorvidt Faren reelt oplever ikke at kunne stoppe med at spille, eller om han foregiver det med henblik på at provokere Hypnotisøren. Hypnotisøren beder ham igen og igen om at stoppe, men lige meget hjælper det: Der er musik i hele teaterrummet. Således er musikken ikke bare noget, som tilhører Farens virkelighed, men er blevet til teaterrummets virkelighed.

Uanset med hvilken intention Faren går ind i Hypnotisørens suggestioner, ophidser det Hypnotisøren, som tror at Faren narrer

ham. For at afsløre Faren i dette, bliver Hypnotisørens suggestioner herfra gradvist mere ubehagelige og ydmygende at indleve sig i foran et publikum. Mens Hypnotisøren ikke selv tror, at han besidder den hypnotiske kraft, melder det ubehagelige spørgsmål sig for os som tilskuere, om hvorvidt det ikke er noget Faren foregiver, men at de ubehagelige suggestioner rent faktisk er noget, som Faren under hypnose – og altså mod sin vilje – adlyder.

HYPNOTIST: Bit of a wanker, here, ladies and gentleman. Thinks he's a bit of a star. Friend of yours, is he? Anyone know him? Nobody? Shall we have a bit of fun, eh? See what he's really made of, stop him fucking about. Shall we? Because we all know he's only putting it on, don't we? We all know somebody's put him up to this.<sup>25</sup>

Hypnotisøren opbygger først en suggestion, hvori han overbeviser Faren om, at denne har skidt i bukserne. Mod hans forventning tager Faren også dette på sig med ligeså stor indlevelse som den svævende arm og det imaginære klaver. Hypnotisøren bliver gradvist mere ophidset og ender med at skabe en suggestion, hvor hypnotisøren får Faren til at tro at han har kørt en lille pige ned:

HYPNOTIST:  
”And then - And then, when I click my fingers, you'll become convinced you've done something terrible, and you'll feel really guilty – truly terrible, ladies and gentlemen. When I click my fingers, you'll be convinced convinced that you've killed someone. You've killed a little girl, a girl, haven't you, and you'll feel really awful. A little girl. Nod your head if you understand.”<sup>26</sup>

23) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 11

24) Ibid. s. 15

25) Ibid. s. 17

26) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 18

Gradvist udvikler denne suggestion sig fra at være nøgternt konstaterende, at omhandle de ydre omstændigheder i drabet på datteren, til at bevæge sig ind i den skyld, skam og anger, som drabet indebærer for Hypnotisøren følelsesmæssigt. Det ender med, at Hypnotisøren får Faren til at gentage sætningen ”I Wish I was Dead”<sup>27</sup>. På den måde peger suggestionen på Hypnotisørens egen, psykiske tilstand, men fungerer hele tiden i et sprog, som har til formål at projicere denne tilstand over i Faren, der ligesom med de øvrige suggestioner tager imod hypnosen og adlyder uden indvendinger.

På dette sted i forestillingen er det, som om de to karakterer transcenderer hinanden. Det er som om Faren et øjeblik bliver forvandlet til Hypnotisøren, som ser sig selv i Faren og oplever at blive fri fra den skyld og anger, han har været tynget af siden drabet på Farens datter. Samtidig oplever hypnotisøren at besidde den suggestive kraft, han troede, han havde mistet i kølvandet på bilulykken.

Da suggestionen er overstået, afslører Faren sin identitet overfor Hypnotisøren: At hans navn er Andy, og at han er far til den pige, Hypnotisøren har kørt ned. Faren fortæller Hypnotisøren, at årsagen til, at han har opsøgt ham, er for at fortælle ham, at datteren har det godt. Det er på dette sted i stykket, at titlen *An Oak Tree* bliver begrundet, og at egetræet bliver introduceret. Faren forklarer, hvordan det egetræ, som står i vejsiden, der hvor datteren, Claire, er blevet dræbt, er blevet forvandlet til datteren. Eller rettere, at han har forandret egetræets substans til sin datter Claire: ”I changed the physical substance of the tree into that of my daughter.”<sup>28</sup> Faren forklarer ikke yderligere, hvordan han har foretaget denne forvandling af egetræets substans, men én ting

står klart: Han er urokkelig i sin overbevisning om, at denne forvandling har fundet sted. Forvandlingen fuldbyrdes altså i kraft af Farens tro.

Med troen som centralt tema kan fænomenet transsubstantiation, som det udformer sig under den katolske nadver, ligesom hos Craig-Martin anvendes som metafor, dels for den forvandling, som både Faren og Hypnotisøren oplever i forestillingens handling, men også som metafor for, hvordan det – jævnfør Josette Féral’s teatralitetsteori – er tilskuerens tro på fiktionen, der fuldbyrder teaterforestillingen som værk.

På den måde kan man sige, at Tim Crouchs *An Oak Tree* undersøger den samme kunstneriske kommunikationsproces, som Craig-Martin gør i sin installation. Ligesom den kunstneriske kommunikationsproces dekonstrueres i Craig-Martins værk, dekonstrueres den teatralitets kommunikationsproces i Crouchs værk. Hvor Craig-Martins installation først og fremmest er intellektuelt og konceptuelt i sin tilgang, bevæger Crouch sig et skridt videre og ind i et emotionelt potentiale, idet forestillingen insisterer på at undersøge denne tro på væsensforvandlingens indflydelse på den menneskelige psyke og mellem menneskelige relation.

Det er muligt at tolke karakterernes forhold til hinanden på mange måder. Blandt andet er det, som jeg allerede har været inde på, uklart, med hvilken intention Faren efterlever hypnotisørens suggestioner, ligesom vi ikke ved, hvorvidt Faren kommer med et motiv om hævn, eller om han kommer til Hypnotisøren med en intention om at lindre Hypnotisørens skyld. Uanset hvordan man fortolker karakterernes handlinger, er det tydeligt, at det er ligeså afgørende for Hypnotisørens udvikling at slippe for sig selv og dermed sin skyld, da Faren spiller ham under hypnosen, som det er for Farens sorgbearbejdelse at opleve sin datter i egetræet. Vi inviteres til at overveje farens forhold til datteren, som nu angiveligt er i

27) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 19

28) Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books, s. 39

egetræet, og hvordan den sorg, faren oplever, lindres af forestillingen om transsubstantiation. Dette er et eksempel på, hvordan Crouch skaber en kobling imellem det fiktionelle og metafiktionelle niveau i sit stykke, og igen anvender denne kobling til at artikulere teatrets plads i verden, idet han med værket peger på, hvordan denne suggestive kraft kan manifestere sig andre steder end i teaterrummet, og at den, når den forekommer, kan have en kraftfuld indvirkning på det menneskelige følelsesliv. Netop dette potentiale for teaterrummet som et sted, hvor vi som mennesker kan dele og udveksle følelser – også de sorteste, mørkeste og mest smertefulde – leger med muligheden for, at noget lignende den transsubstantiation, som finder sted under nadverritualet, ligeledes kunne finde sted mellem mennesker dels i det ritualle rum som opstår under hypnoseshowet er og dels i det fiktionsrum, som skabes i teaterrummet, netop i kraft af vores indlevelse og empati.

## De teatral metaforer

### - *An Oak Tree* som værk

I introduktionen til Crouchs værker *Tim Crouch: Plays One*, henviser Stephen Bottoms til den engelske dramatiker og professor i Teatervidenskab på Royal Holloway, University of London, Dan Rebellato. Rebellato skriver, at teatrets styrke som kunstform ligger i tilskuerens evne til at percipere metaforisk. Bottoms citerer i introduktionen Rebellato for at sige, at teatret "works less by visual resemblance than by inviting us to see one set of things (...) in terms of another."<sup>29</sup>

*An Oak Tree* er et sælsomt værk, som er umuligt at lave en udtømmende analyse af. De forskellige virkelighedslag i forestillingen fungerer som en række fluktuerende metaforer,

der dynamisk og med stor kompleksitet reflekterer betydning frem og tilbage, og som skiftevis og på kryds og tværs henviser til hinanden. Man mister orienteringen i, hvorvidt hypnoseshowet er en metafor for historien om Faren og egetræet, eller om Faren og egetræet er en metafor for hypnoseshowet, som så igen bliver en metafor for det, som er på spil i det virkelige liv.

Som jeg allerede har været inde på, er der næsten ingen visuelle virkemidler i *An Oak Tree* og det er sproget, skuespillerne og rummet, som får lov at stå alene og i forhold til hinanden i forestillingen, og som bliver konstituerende for forestillingens dramatiske virkelighed. Noget, Stephen Bottoms ligeledes peger på i sin introduktion til Crouchs samlede værker, idet han betoner, at Tim Crouch ved at kombinere sproget med "only a bare minimum of stage visuals: typically his plays are without sets, costumes or lightening plots,<sup>30</sup>" afstår fra at anvende illusionsskabende virkemidler og hermed "strips the theatrical event down to the fundamental encounter between actors and audience – using bare stage."<sup>31</sup>

Rebellato introducerer begrebet "the mind's eye," som dækker over tilskuerens evne til at "se" de ting for sig, som beskrives, med sin egen indre visualitet.<sup>32</sup> Den nedtonede brug af visuelle virkemidler i *An Oak Tree* bevirker, at tilskueren med sit "sindets øje" forestiller sig det, der bliver beskrevet i teksten, som f.eks. Farens udseende. Som Crouch selv formulerede det i et interview til *Edinburgh List Magazine* i forbindelse med premieren på *An Oak Tree* i august 2007: "theatre in it's purest form is a conceptual artform. It doesn't need sets, costumes and props, but exists inside

29) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 14

30) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 14

31) Ibid.

32) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 14



an audience's head.”<sup>33</sup>

Rebellato argumenterer i overensstemmelse med Crouchs eget udsagn for det ubegrænsede i teatrets virkelighed, som bliver konstitueret af de teatrale metaforer: “Metaphors can invite us to think of a person as an animal (...) and indeed any other combination you wish.”<sup>34</sup> samt at ”Metaphors are not limited (...) by notions of resemblance.”<sup>35</sup> Hvor filmen som medie har mulighed for at vise publikum alting visuelt, ligger teatrets betydningsdannelse et andet sted, nemlig i det, som de teatrale metaforer kan fremkalde i tilskuerens perception.

*An Oak Tree* fuldbyrdes som værk, ikke på trods af, men netop i kraft af sin insisteren på, at vi i teaterrummet kan opleve, at den fysiske verden forvandles i vores perception. Dette sker i kraft af vores evne til at overføre mening fra ét område til et andet. Teatraliseringsprocessen er således betinget af den metaforiske overførsel af betydning, som tillægges elementer i rummet, fortrinsvist via sproget. Ligesom det er muligt for den hypnotiserede at opleve næsten hvad som helst, hvis suggestionen under hypnosens fuldbyrdes og det hermed lykkes at forvandle den fysiske virkelighed, som den hypnotiserede opholder sig i, ved hjælp af det særligt suggestive sprog, er det teatrale rum ubegrænset. Selvom tilskueren under teatraliseringsprocessen (modsat under hypnosens), jævnfør Josette Féral, opfatter med den særlige dobbelte bevidsthed, hvor tilskueren godt ved, at den teatrale virkelighed både er virkelighed og fiktion, synes Crouchs tilgang til teatraliseringsprocessen at være beslægtet med hypnosens: Det er muligt at få tilskueren til at opleve hvad som helst i teaterrummet, så længe tilskuerens fantasi stimuleres og perceptionen hermed aktiveres i tilstrækkelig grad. I teaterrummet fuldendes værket således i tilskuerens perception, ved

hjælp af fantasien og det er denne proces, som *An Oak Tree* udnytter, undersøger og udfolder sig i kraft af.

*An Oak Tree* er et sælsomt værk med en helt utrolig teatral kompleksitet, som opstår i sammenstillinger og brudflader mellem virkelighedsniveauer og repræsentationer. På grund af de indbyrdes forbindelser mellem værkets lag kan det synes umulige at udrede fuldstændigt. På samme tid er *An Oak Tree* et værk, som ikke illuderer eller skjuler noget, men som insisterer på at blotlægge alle dele af sig selv – og som både på trods af og i kraft af dette fuldbyrdes som værk.

*An Oak Tree* interesserer sig ikke for hypnosetilstanden eller teaterforestillingen som noget usandt, men for det sande i fiktionen. Det er et værk, som undersøger de ontologiske grundspørgsmål i menneskets omgang med verden. Hvad enten det er en far, som i sorg omdanner et egetræ til sin afdøde datter, eller en mand i en teatersal, som forvandler en skuespiller til netop denne far.

## Litteratur

Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books

Crouch, Tim (2005): *An Oak Tree*: Oberon Books

Crouch, Tim (2007). *Diary of An Oak Tree: part 1*, The Guardian (URL: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/feb/12/diaryofanoaktreepart1>)

Crouch, Tim (2007). *Diary of An Oak Tree: part 2*, The Guardian (URL: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/feb/20/diaryofanoaktreepart2>)

Crouch, Tim (2007). *Diary of An Oak Tree: part 3*, The Guardian (URL: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/mar/05/diaryofanoaktreeparthree>)

Crouch, Tim (intet årstal), *Shows//An Oak Tree*, timcrouchtheatre.co.uk (URL: <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/an-oak-tree>)

Crouch, Tim. Klip fra *An Oak Tree* (2007),

33) Fisher, Mark, (2007): *Art of the Matter*, Edinburgh List Magazine

34) Ibid.

35) Bottoms, Stephen, (2012): *Tim Crouch: Plays one*, Oberon Books, s. 16

youtube.com. (URL: [www.youtube.com/watch?v=gIf3a49W\\_iI](http://www.youtube.com/watch?v=gIf3a49W_iI))

Dahlerup, Pil, (1991): *Dekonstruktion – 90'ernes litteraturteori*, Gyldendal.

Eigtved, Michael, (2009): *Person, Aktør, Rolle: Interpersonel udveksling, performativ præsens og det nye publikum*. *Peripeti* 11, s. 31-42.

Féral, Josette, (2002): *Theatricality: The specificity of Theatrical Language*. I: *SubStance* nr. Vol.31(2), 2002, s. 94-108.

Fisher, Mark, (2007): *Art of the Matter*, Edinburgh List Magazine

Lehmann, Hans-Thies (2007): *Just a Word on a Page and there is the Drama*, *Peripeti* 8, s. 5 – 13. Oprindelig kilde: *Postdramatic theatre*, Routledge, London and New York, 2006

Manchester, Elisabeth (2002): *Michael Craig-Martin: An Oak Tree: Summary*, URL: [www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262](http://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262)

Schultz, Laura Luise (2007): *Karakterens opløsning i diskursen – fra Gertrude Stein til René Pollesch*. *Peripeti* 8, s. 13 – 29.

Sauter, Willmar, (2000): *Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, 1. udg. University of Iowa Press.

Walker, Dorothy, (2001): *Michael Craig-Martin: Landscapes*, udstillingskatalog, Douglas Hyde Gallery, s. 19 – 20

---

### **Amanda Linnea Ginman**

Dramatiker og BA i Teater- og performancestudier, med tilvalg i kunsthistorie. Har publiceret stykket *Spredt* (2015), forlaget DRAMA.

---