

# Karakterens opløsning i diskursen: fra Gertrude Stein til René Pollesch

Af Laura Luise Schultz

## Gertrude Stein i Gießen

I 2003 holdt professor emeritus og grundlægger af Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Gießen, Andrzej Wirth, sin tale i anledning af instituttets 20 års-jubilæum. »Lob der dritten Sache« hedder talen, og en af underoverskrifterne lyder »Mit Gertrude Stein nach Gießen«. Her fortæller Wirth bl.a. om, hvordan han i 1981 rejste til Gießen for at holde en prøveforelæsning. Han valgte at tale om Gertrude Stein i sikker forvisning om, at det nok skulle afskrække ansættelseskomiteen, som var på udgik efter en dramaekspert. To år efter var de seneste årtiers mest visionære teaterlaboratorium i Europa en realitet.<sup>1</sup> Så der står det; han har selv sagt det: Introduktionen af Gertrude Stein betegner et afgørende moment i udviklingen af det postdramatiske teater, som instituttet i Gießen nu har været en europæisk forpost for i over 20 år.

Det var ikke tilfældigt, at den polskfødte professor netop bragte Gertrude Stein med sig til Gießen, da han vendte tilbage til Europa efter mange års ophold i Californien og ikke mindst New York.

Hvis vi kigger over på den anden side af atlanten, til den new yorker-avantgarde, der må betegnes som nært beslægtet med det tyske postdramatiske teater, ser vi nemlig Steins aftryk på mange af de mest markante teaterkunstnere: Siden Julian Beck og Judith Malina valgte at åbne deres Living Theatre i 1951 med en opsætning af Steins *Doctor Faustus Lights The Lights*, er dette stykke blevet en slags adelsmærke for off off-Broadway-grupperne. Også The Judson Poets Theatre, Richard Foreman, Robert Wilson og The Wooster Group har siden opsat dette stykke, hvormed man tilsyneladende indskriver sig i en særlig teatral avantgardetradition. Disse kunstnere – ikke mindst The Wooster Group – har igen forbindelser til yngre generationer af new yorker-grupper som Elevator Repair Service, Big Art Group, The Builder's Association, m.fl., hvis udtryk på mange måder ligger ganske tæt på det nye tyske teater.

Den tætte forbindelse mellem New York og Gießen, mellem amerikansk avantgardeteater og tysk postdramatisk teater, hænger i høj grad sammen med netop Andrzej Wirths særlige udsyn og verdensborgerskab. Da han i slutningen af 1960'erne måtte forlade det kommunistiske Polen, kom han ligesom landsmanden Jan Kott til Californien og siden til New York, hvor han udviklede sin »praxeologi«, ideen om at kombinere teoretisk teatervidenskab med praktisk teateruddannelse. Han kom til

> Trine Dyrholm i Sarah Kanes »4:48 Psychosis« (Edison, iscenesættelse Jacob Schokking, foto: Hansen.com)

USA efter flere års arbejde som teaterkritiker, men også med praktisk erfaring fra bl.a. ophold hos Grotowski og som assistent for Brecht ved Berliner Ensemble.

Med direkte inspiration fra amerikanske universiteters kombination af teoretisk uddannelse og praktisk kunstnerisk arbejde udviklede Wirth i Gießen en europæisk version af denne tradition. Kombinationen af på den ene side filosofiske tekster og hard core-teori og på den anden side praktisk arbejde med internationale stjerne-kunstnere overlod i høj grad de studerende til at finde deres egen vej inden for et kraftigt udvidet teaterfelt. Ud af dette arbejde, denne dannelse, er kommet kunstnere som René Pollesch, Rimini Protokoll, She She Pop, Hans-Werner Kroesinger, m.fl.

Det var altså i 1981, Andrzej Wirth tog til Gießen med Gertrude Stein i kufferten for at holde en prøveforelæsning, som siden skulle føre til grundlæggelsen af det enestående institut for anvendt teatervidenskab. Dengang i starten af 80'erne skrev Wirth desuden nogle små artikler, der stadig udgør nogle af de mest indsigtsfulde teatervidenskabelige udlægninger af Gertrude Steins æstetik. Tilsammen formulerer disse artikler præcist, hvordan Gertrude Stein i sine skuespil foregreb mange af de væsentligste eksperimenter i det 20. århundredes teater. Således skriver Wirth i en artikel fra 1982, »Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft»:

Steins storslåede dekonstruktion tjente et konstruktivt formål, og man ser først i dag, at hendes målsætning har foregrebet eller forberedt næsten alt, hvad teatret i dag stræber efter: dets tidsopfattelse (Beckett), dets eksistentielle tendens (Grotowski), dets formal-informale struktur (Robert Wilson), dets erkendelsesteoretiske tendens (Richard Foreman), dets sproglige strategier (Handke), dets operaagtige blandingsformer (Wilson og Pina Bausch).

(Wirth 1982b, 73).<sup>2</sup>

Det var også Wirth, der allerede i starten af 1980'erne begyndte at bruge betegnelsen *postdramatisk* om teaterformer og -tekster af Stein, Kandinsky og den polske dramatiske Witkiewicz, der ikke længere levede op til klassiske dramatiske formater:

Det betyder grundlæggende en post-dramatisk position. For selvfølgelig kan vi kun metaforisk sige, at *Den gule klang* er et skuespil. Det er i virkeligheden post-dramatisk. Og hos Witkiewicz og Stein har vi så et meget massivt forsøg på at dekonstruere dramaet (...). (Wirth 1989 [1985], 295).<sup>3</sup>

De to citater viser, hvordan Wirths unikke kombination af en bred teaterhistorisk viden, kombineret med førstehåndserfaring fra det europæiske og amerikanske samtidsteater, og ikke mindst kombineret med en solid filosofisk uddannelse og udblik til samtidens poststrukturalistiske filosofi, giver ham en præcis forståelse for, hvad der er på spil i disse tidlige avantgardeforfatteres teatertekster: en dekonstruktion af selve den dramatiske struktur, en postdramatisk position. Wirth formår dermed, i

en i sig selv dekonstruktivistisk gestus, at påpege den vidtrækkende effekt af nogle af de teaterhistorisk set mest oversete og udgrænsede teatereksperimenter i den tidlige europæiske avantgarde. Men det er særlig interessant, at han knytter dem så direkte til konkrete kunstnere og aktuelle tendenser i sin samtids teater. Det var præcis denne omsætning af de historisk indvundne indsigter og erfaringer til praktiske og tidssvarende teaterformer, der skulle komme til at udgøre Wirths unikke bidrag til skolen i Gießen.

## Gertrude Stein og det postdramatiske teater

Det blev dog ikke Wirth, men hans mangeårige kollega ved Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Hans-Thies Lehmann, der skulle gøre begrebet om det postdramatiske teater udbredt i akademisk sammenhæng, nemlig med sin bog fra 1999 om *Postdramatisches Theater*. I bogen afsøger Hans-Thies Lehmann en række forskellige teaterpraksisser fra det 20. århundrede, som tilsammen tegner en tendens væk fra det dramatiske paradigme og henimod et postdramatisk teater, som Lehmann hævder udkrystalliserer sig i den sidste del af århundredet, fra 1960'erne og frem.

Hvad der karakteriserer disse teaterformer er deres radikale brud med det dramatiske ideal, der op igennem den vestlige teaterhistorie var blevet rendyrket og knæsat som den ideale teaterform. I lighed med Wirth placerer Lehmann Gertrude Stein som en tidlig forløber for det postdramatiske teater: »Für das postdramatische Theater ist die Ästhetik Steins von großer, außerhalb Amerikas mehr untergründiger Bedeutung.« (H.-Th. Lehmann 1999, 105).<sup>4</sup> Jeg skal i det følgende forsøge at trække Steins betydning for det postdramatiske teater, ikke mindst i Tyskland, frem af undergrunden. Med Wirth i baghånden vil jeg især fokusere på to indbyrdes forbundne aspekter: Nemlig hvordan reartikuleringen af forholdet mellem tekst og forestilling i det postdramatiske teater fører til en opløsning af dialogen og karakterens status som psykologisk omdrejningspunkt for den dramatiske handling.

Gertrude Stein var en af de tidligste eksponenter for det opgør med dramaet, der kulminerer i det postdramatiske teater. Fra sin placering i den historiske avantgarde i begyndelsen af det 20. århundrede foretog Stein en konsekvent dekonstruktion af samtlige det dramatiske teaters grundantagelser – et opgør, der stadig giver genlyd i det nyskabende teater af i dag. For at forstå, hvor gennemgribende dette opgør kom til udtryk hos Stein, kan det være nyttigt først at se på, hvordan det ideale drama tager sig ud.

## Det dramatiske ideal

I sin *Theorie des modernen Dramas* fra 1956 definerer Peter Szondi dramaet som »absolut«. Herved skal forstås, at dramaet som kunstart kræver en genremæssig renhed: »Dramaet er absolut. For at kunne være ren relation, dvs: for at kunne være

dramatisk, må det være løsrevet fra alt, hvad der er udvendigt i forhold til det. Det kender intet uden for sig selv. (Szondi, 15).<sup>5</sup> Szondi betoner, at dette absolutte dramaideal opstår i renæssancen og etablerer sig i klassikken som et forsøg på at gøre mellemmenneskelige relationer til centrum for teaterværket. For at kunne fokusere fuldstændig på denne mellemmenneskelige relationalitet [*zwischenmenschlicher Bezug*] sættes dialogen i centrum som bærende for dramaet, og prolog, kor og epilog udskilles. Dermed adskiller nyere tids drama sig ifølge Szondi fra såvel den antikke tragedie som middelalderens liturgiske spil, det barokke verdensteater og Shakespeares historiske stykker. Dialogen skal fødes ud af det absolutte dramatiske nu og må på ingen måde opleves som forfatterens ord. På samme måde er tilskueren fuldstændig fraværende fra den dramatiske værkvirkelighed og må ikke tiltales eller på anden måde inddrages i værkets virkelighed. Heller ikke skuespillerens relation til rollen må være synlig, tværtimod kræves en fuldstændig sammensmeltning mellem skuespilleren og den dramatiske figur. Dramaet må generere sin egen tid, hvert nu må opstå motiveret ud af det foregående og lede frem til det næste, uden henvisning til andre tidshorisoner (historiske, narrative). Tilsvarende må scenskiftene begrænses, så heller ikke den rumlige erfaring lukker referencer til udenforstående virkelighedsdimensioner ind i dramaets absolutte værkvirkelighed. Dramaet er »den altid nutidige (1) mellemmenneskelige (2) hændelses (3) digtform« (Szondi, 74).<sup>6</sup>

Trods bruddet med den antikke tragedie er det dramaideal, som karakteriserede nyere tids teater, funderet i Aristoteles' *Poetik*, hvis pragmatiske bestemmelser ophøjedes og absoluteredes til ideale krav. Det er grundlæggende Aristoteles privilegering af fablen, der determinerer dramaets krav om at være »absolut«, et selvgyldigt kosmos. Dette ideal kulminerer i naturalismen, hvor dramaets krise imidlertid også sætter ind ifølge Szondi. F.eks. kommer Henrik Ibsens psykologisk motiverede behov for at rulle personernes fortid op i konflikt med tidens, stedets og handlingens ideale enhed.

## Tekstens krise i teatret

Szondis bog beskriver altså en krise i det dramatiske ideal, en krise, som i Szondis Brecht-inspirerede dialektiske analyse sætter sig igennem som en episk drejning af teatret, i kraft af et historisk betinget behov for at kunne referere til virkelighedsdimensioner uden for den dramatiske handling her og nu. Men som Hans-Thies Lehmann gør opmærksom på i *Postdramatisches Theater*, så er den klassiske modstilling mellem episk og dramatisk, som Szondi henter hos Goethe og Schiller (foruden altså hos Brecht), utilstrækkelig i forhold til at analysere forandringerne i selve *teatrets* udvikling. Szondis analyse retter sig mod dramaets opløsning på *tekstens* niveau, mens det, der sker i det postdramatiske teater, er, at *teatret* og *dramaet* simpelthen glider fra hinanden: »Der findes teater uden drama«, som Lehmann konstaterer (H.-Th. Lehmann 1999, 44).<sup>7</sup> Nemlig et teater, der har opgivet den repræsentation

af et selvgyldigt, fiktivt kosmos, som dramaet havde knæsat som den herskende teateræstetik.<sup>8</sup>

Som det fremgår af Lehmanns kritik af Szondi, bliver forholdet mellem tekst og teater et centralt krisepunkt i opgøret med den dramatiske model. Lige siden Antonin Artaud i sine tekster fra 1920'erne og 30'erne gjorde oprør mod »dramatikeren som Gud«, der reducerede selve den sceniske forestilling til en bleg afglans af det litterære værk, og i stedet søgte at sætte det kropslige nærvær i centrum for teaterkunsten, har modsætningsforholdet mellem tekstbaseret dramatisk teater og kropsbaseret performance-teater tegnet en indre spænding og spaltning i det vestlige teater.

Artauds opgør med den repræsentative og narrative dramaturgi, som karakteriserede det naturalistiske teater, blev foregrebet i andre dele af den tidlige avantgarde, som f.eks. futuristerne og dadaisternes afvisning af det borgerlige dramatiske teater til fordel for cabaretens episodiske og tværestetiske formater med deres betoning af fysiske og visuelle udtryksformer. Og Artauds insisteren på det udelte fysiske nærvær, der som ren sanselighed brænder igennem alle repræsentationssystemer, blev siden taget op af store dele af den performancekunst, der udkrystalliserede sig i anden halvdel af det 20. århundrede.

Op igennem det 20. århundredes vestlige teater ser man således en udspaltning i to indbyrdes antagonistiske traditioner, hhv. et tekstbaseret dramatisk teater og en anti-litterær performance-tradition med rødder i den historiske avantgarde fra århundredets begyndelse.

Gertrude Steins skuespil og teateræstetik placerer sig lige præcis i kløften mellem disse to traditioner og peger dermed frem mod et teaterbegreb hinsides denne modsætning. Frem for at placere sig i enten den litterære eller den anti-litterære position, går Gertrude Stein i sine skuespil ind og dekonstruerer selve forbindelsen mellem tekst og forestilling. Steins skuespil er komponeret på en sådan måde, at forestillingen aldrig kan blive reduceret til en simpel 3-dimensionel illustration af teksten, eller sagt på en anden måde: sådan at teksten aldrig vil kunne determinere en bestemt opsætning som mere autoritativ end en anden.

Som det fremgår af *Postdramatisches Theater*, sker opgøret med det dramatiske ideal i en løbende proces gennem hele det 20. århundrede. Det er imidlertid først fra 1960'erne, at teatret ifølge Lehmann omsider får frigjort sig fra dets bundethed til fablen og repræsentationen i en sådan grad, at man kan tale om et egentligt postdramatisk teater. Således må Lehmann fortsat forstå Brechts teater inden for et dramatisk paradigme:

I Brechts teori gemte sig en højst traditionalistisk tese: *Fablen* forblev teatrets alfa og omega for ham. Men ud fra fablen lader den afgørende del af det nye teater fra 60'erne til 90'erne sig ikke forstå, ja lader ikke engang den *tekstform* sig forstå, som teaterlitteraturen har antaget (Beckett, Handke, Strauß, Müller...). (H.-Th. Lehmann 1999, 48).<sup>9</sup>

Selv om Lehmann her understreger, at også teaterteksten er blevet postdramatisk, forbliver spørgsmålet om teatrets forhold til teksten afgørende for Lehmann. Således skelner han netop mellem det moderne og det postdramatiske teater ud fra deres respektive forhold til teksten som styrende for den sceniske fremstilling:

Men først når teatermidlerne hinsides sproget bliver ligeberettiget med teksten og systematisk lader sig tænke også uden teksten, er det fulde skridt til det postdramatiske teater taget. (H.-Th. Lehmann 1999, 89).<sup>10</sup>

Paradokset i forhold til Gertrude Stein er, at hun som digter, som »postdramatiker«, foretager denne frisætning af teatret fra tekstsiden, »inde fra« selve den litterære tekst, i kraft af den måde, hun tænker teaterteksten i dens relation til opførelsen på. Selv om hun som modernistisk digter forholder sig til teatret fra tekstsiden i den forstand, at hun skriver skuespil, *plays*, så forholder hun sig i sine skuespil og forelæsninger i højere grad til teatret og skuespillet ud fra teatrale problemstillinger – herunder forholdet til teksten, som i høj grad belyses fra teatersiden – end ud fra dramatiske problemstillinger vedrørende repræsentationen af et fiktivt univers – en problemstilling hun tværtimod i høj grad har lagt bag sig.

Stein skriver m.a.o. teatertekster, der ikke længere er dramatisk-mimetiske, men snarere kan betegnes som performative i sig selv. Et skuespil af Stein kan betragtes som en verbal performance, hvor ordenes indbyrdes relationer og bevægelser udgør det performative spil. Stein gør i den bevægelse op med mange af de samme dramatiske grundantagelser, som problematiseres inden for det postdramatiske teater: Steins skuespil sætter spørgsmålstejn ved skuespillerens relation til rollen, ved forholdet mellem scene og sal, forholdet mellem tidsligt forløb og rumligt nærvær, mellem det, vi hører, og det, vi ser, osv.

Det er selve denne dekonstruktion af dramatiske grundantagelser, der har gjort det så vanskeligt for teatret at arbejde med Steins skuespil, fordi det netop har været så vanskeligt at tænke hinsides disse grundantagelser: Hvordan skildre karakterer, der ikke længere lader sig adskille fra hinanden, i en dramatisk teaterkonvention, der bygger på optimal identifikation mellem skuespiller og rolle? Hvordan fremstille et narrativt forløb, der spalter sig i et uendeligt antal samtidige handlingstråde, når dramaet bygger på tidens, stedets og handlingens enhed? Og hvordan overføre et komplet relationelt felt af virtuelle verbale forbindelser til teatrets fysiske rum?

Det er min påstand, at mange af de her skitserede modsætninger mellem tekst og teater hænger sammen med en vanskelighed ved at tænke selve forholdet mellem sprog og krop, tekst og teater, ad de samme åbne, relationelle baner, som man eksperimenterede med inden for de enkelte kunstarter, hhv. litteraturen og teatret betragtet hver for sig.

Hvor det fysiske teater nok åbnede den sceniske handling for nye, postdramatiske udtryksformer og relationer mellem performere og publikum, og hvor den

modernistiske litteratur og dramatik tilsvarende åbnede for en gentænkning af forholdet mellem sproget og dets genstand, der har det været meget vanskeligt at koncipere selve forholdet mellem tekst og teater som funderet i andet end en mimetisk lighedsrelation.

Gertrude Stein derimod tænker sig forholdet mellem tekst og forestilling som funderet i en *forskelsrelation*. Dermed drager hun ikke bare konsekvensen af den modernistiske gentænkning af værkets forhold til virkeligheden, men bringer denne gentænkning med over i sin koncipering af selve tekstens relation til forestillingen, dvs. tekstens relation til dén fysiske virkelighed eller andethed, som teatret udgør for teksten.

## Opgøret med den aristoteliske poetik

When I see a thing it is not a play for me, but when I write something that somebody else can see then it is a play for me.

(Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, 199).

I dette citat formulerer Gertrude Stein et centralt brud med den aristoteliske poetiks krav om, at dramaet skal gøre det fraværende nærværende. Hos Aristoteles hedder det til sammenligning:

Digteren bør konstruere fabeln og udarbejde den sproglige form således, at han så vidt muligt *ser situationerne for sig*; thi når han på denne måde *ser begivenhederne så tydeligt, som om han selv var tilstede ved dem*, vil han kunne træffe det rigtige og være mindst udsat for at overse selvmodsigelser.

(Aristoteles, *Poetikken*, 1970, 53, kap. 17. Mine kursiveringer).

Sammenligningen med Aristoteles afdækker, at der implicit i Steins formulering ligger et opgør med selve den dramatiske model, sådan som den er funderet i Aristoteles *Poetik* med henblik på at formalisere og optimere en mimetisk realisme »uden selvmodsigelser«. Hvor Aristoteles betoner digterens visualisering af de dramatiske situationer, hævder Stein frejdigt, at hun, netop når hun skriver skuespil, *ikke* kan se dem for sig. Stein-citatet fortsætter:

When I write other things not plays it is something that I can see and seeing it is inside of me but when I write a play then it is something that is inside of me but if I could see it then it would not be. (Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, 199).

Her gør Stein det ligefrem til en grundpræmis, selve skuespillets eksistensberettigelse og genremærke, at hun ikke kan se det for sig. Det vigtigste her er den gestus, der ligger i, at Stein dermed afskriver sig dramatikerens suverænitæt som ophavsmand til dramaet. Hun afskriver sig naturligvis ikke ophavsretten til den dramatiske *tekst*, men hun understreger, at det er nogle andre, der skal *visualisere* den – nemlig i



opførelsen. »And leave me the I leave to you all the rest of the revelation« hedder det f.eks. i stykket *Saints and Singing* fra 1922.

## Gertrude Steins landskabsteater

Steins opgør med den mimetiske relation mellem tekst og forestilling tydeliggør, hvordan splittelsen omkring tekstens status i det moderne teater hænger sammen med et generelt opgør med overleverede mimetiske repræsentationsparadigmer, som fandt sted på tværs af kunstarterne. Det autonome kunstværk med dets fundering i linearperspektivet; den afgrænsede narrative fortælling med begyndelse, midte og afslutning; og det plotbaserede fjerdevægs-drama problematiseredes til fordel for en ny opmærksomhed på samspillet mellem kunstarter og genrer, på forholdet mellem form og materiale, på forholdet mellem subjekt og objekt, og på interaktionen mellem værk og modtager.

Under dette opgør ligger en ny forståelse af forholdet mellem kunst og virkelighed, funderet i nogle bredere mentalitetshistoriske forskydninger og videnskabelige nybrud omkring starten af det 20. århundrede. Opfattes virkeligheden som fluktuerende, relativ og kompleks, kan værkets relation til virkeligheden ikke længere opfattes som en objektiv afspejling af en stabil virkelighed, ligesom erkendelsen af iagttagers indskrevethed i det iagttagne problematiserer stabile subjekt-objektpositioner.

Intet sted kommer Steins opgør med entydigt mimetisk-narrative repræsentationsmodeller klarere til udtryk end i hendes begreb om skuespillet som landskab. Det er samtidig i landskabsstykkerne, hendes opgør med det dramatiske ideal kommer tydeligst til udtryk. Ikke for ingenting er det da netop også dette begreb om landskabsteater, hun teaterhistorisk er blevet mest anerkendt for.<sup>11</sup>

Når Stein i forelæsnngen *Plays* fra 1934 vælger at betegne sine skuespil som landskaber, udtrykker hun i første række et opgør med det plotbaserede teater. Ved at bestemme sine skuespil som landskaber, hvilket jo betegner en billedkunstnerisk genre såvel som et fysisk stykke land, markerer Stein, at hun ikke ønsker at skrive dramatiske skuespil med et lineært plot og en aristotelisk dramaturgi. I stedet forsøger hun at skabe en form for kaleidoskopisk tekst, der nok rummer masser af relationer og bevægelser mellem de enkelte figurer og objekter, men som ikke underordner disse bevægelser under nogen samlende narrativ udviklingslogik. Snarere er der tale om et virtuelt spil mellem mulige betydningsrelationer i en kompleks rum- og tidsfremstilling, der involverer såvel virtuelle som reale aspekter af teksten og opførelssituationen. Robert Wilson beskriver Steins stykke *Four Saints in Three Acts* som: »a work that is of no time – not timeless, but full of time – of no conclusions, no beginning, no end. It is part of a continuous line.« (Wilson 1996, 2).

Steins landskabsstykker skaber ikke noget fiktivt univers i konventionel forstand. Snarere genererer de visuelle kompositioner i et scenisk rum. Hermed foregriber



de dele af det senere performanceteater, som f.eks. Robert Wilsons tidlige produktioner. Her er ikke tale om en fiktiv afspejling af en ydre virkelighed, men om en kontinuitet mellem værk og virkelighed – i en foregribelse af performancekunstens og det postdramatiske teaters betoning af teaterrummet som reelt rum for en direkte udveksling mellem publikum og performere. Steins landskaber er reale kompositioner i tid og rum, på samme måde som det bylandskab, hun indbefatter i sit landskabsbegreb: »Then as I said streets and windows are also landscape...« (Stein, *Plays*, 81).

I Steins landskabsstykker er den psykologiske karakter ikke længere i centrum for plottet, og karakteren behersker heller ikke dialogen. Snarere forekommer karaktererne at materialisere sig ud af sproget selv, når en collage af stemmer performativt fremkalder et univers af skiftende visuelle og følelsesmæssige mønstre. Steins karakterer er måske nok travlt optaget af at bevæge sig rundt i deres landskab af ord, men plottet er tilsyneladende statisk. Som Stein forklarer i sin forelæsning *Plays*: »A landscape if it ever did go away would have to go away to stay.« Hendes karakterer udfører handlinger, der ikke er involveret i nogen form for narrativ progression. Et af de greb, Stein benytter for at undgå et naturalistisk, psykologisk teater, er at spalte og fordoble sine karakterer. I *Four Saints In Three Acts*, Steins mest berømte libretto fra 1927, ser hver karakter f.eks. ud til at optræde i adskillige inkarnationer på samme tid.

Saint Therese. How many saints are there in it.  
 Saint Therese. There are very many many saints in it.  
 Saint Therese. There are as many saints as there are in it.  
 Saint Therese. How many saints are there in it.  
 Saint Therese. There are there are there are saints saints in it.  
 (Gertrude Stein, *Four Saints In Three Acts*).<sup>12</sup>

Her ser man, hvordan Saint Therese nævnes igen for hver ny replik, som om hun enten optræder i så mange versioner på en og samme tid, eller, som om hun forandrer sig fra øjeblik til øjeblik og på en måde er en ny karakter for hver replik, hun siger. Endnu mere markant er det måske, at passagen viser, hvordan Stein undlader at lægge sig fast på, hvor mange helgener, der egentlig skal optræde i stykket. Det er netop ikke forfatterens, men iscenesætternes opgave at bestemme, hvor mange skuespillere, der f.eks. skal spille Saint Therese. Steins stykker er i den forstand en slags verbale og koreografiske partiturer, hvis endelige realisering – f.eks. fordelingen på skuespillere og stemmer og ikke mindst den visuelle fremstilling – står fuldstændig åben.

## Karakterens opløsning i diskursen

Steins spaltning af karakteren betegner et opgør med det psykologiske subjekt som

omdrejningspunkt for den dramatiske handling. Steins karakterer bliver helt konkret spredt ud i rummet, i scenens landskab, frem for at binde dette sceniske mulighedsrum i et enstrengt tidsligt forløb. Denne dekonstruktion af karakteren forbin- der sig hos Stein, ganske konsekvent, med en løsrivelse af dialogen fra karakteren. Eller måske snarere en opløsning af karakteren i diskursen, som Andrzej Wirth har formuleret det (Wirth 1982a, 38). Den dramatiske figur mister ifølge Wirth sin autonomi og bliver erstattet af en »collage af stemmer« (Wirth 1982a, 38):

Det tematiske kommer ikke til syne i form af en fabel, men som i musikken, fordelt på de i diskursens krop frit svømmende nøglefraser, og gennem deres motiviske gen- tagelse. (Wirth, 1982b, 67).<sup>13</sup>

Således ser man i Steins landskabsstykker karakterer opstå og materialisere sig ud af ordspil for senere igen at forsvinde: »I have felt called to call all a revision and I revise Helen Wise, and Beatrice Wise and Henry Wise...« (Gertrude Stein, *Saints and Singing*).

Som vi også så ovenfor i citatet fra *Four Saints in Three Acts* er der hele tiden et fremhævet metasprogligt lag i Steins stykker. Netop dette metasproglige lag bestem- mer Wirth som Steins mest radikale skridt. Han skriver om hendes stykker fra 1930'erne:

Gertrude Steins særstilling i tredivernes dramatiske litteratur beror på den udtryk- kelige tematisering af dramaets og teatrets metasprog og den konsekvente anvendelse af et system af sekundære koder som det primære sprogplan. Det var vel nok det mest radikale skridt, at gøre dramaet abstrakt gennem opløsningen af figuren (...). (Wirth, 1982a, 39).<sup>14</sup>

Det er altså ifølge Wirth i kraft af denne udnyttelse af metasproglige, sekundære sprogkoder, Stein bliver i stand til at opløse den psykologiske karakter forstået som et autonomt kernesubjekt - og dermed frigøre skuespilleren fra hendes binding til rollen. Hos Stein har karaktererne ingen stabil, autentisk identitet, men er fuld- stændig indlejret i diskursens verbale landskab, deres bevægelser, tilsynekomst og forsvinden følger bevægelserne i tekstens partitur snarere end at være betinget af et bagvedliggende plot. Og netop sådan er hendes stykker blevet spillet: I *The Wooster Groups* opsætning af Steins *Doctor Faustus Lights The Lights* glider performerne ind og ud af forskellige identiteter, hos Wilson spiller flere performere den samme rolle, som således spalter sig og spreder sig på scenen for øjnene af os, i en samtidig reali- sering af flere mulige identiteter og handlingstråde.

Med denne opløsning af karakteren tager Stein de – i flere betydninger – *drama- tiske* konsekvenser af den modernistiske erkendelse af identitetens relative og rela- tionelle karakter. Steins demontering af den dramatiske figur artikulerer en uforfær- det erkendelse af, at med den krise i det stabile, afgrænsede subjekt, som satte ind

med modernismen, blev selve grundlaget for den dramatiske model undermineret. Hermed står Stein ikke i modsætning til, men er tværtimod i overensstemmelse med store dele af performancekunstens afsøgning af kroppens og identitetens grænser, forvandlinger og iscenesættelser. Som Elinor Fuchs konstaterede i *The Death of Character* fra 1996, var dramaets krise i det 20. århundrede tæt forbundet med subjektets sociale destabilisering og udvendiggørelse:

The interior space known as »the subject« was no longer an essence, an in-dwelling human endowment, but flattened into a social construction or marker in language, the unoccupied occupant of the subject position. (Fuchs, 3).<sup>15</sup>

Den opløsning af det dramatiske subjekt, som vi ser hos Stein – og i mindre radikal version i Brechts verfremdung af rollen fra skuespilleren, og i Becketts paralyserede figurer og statiske landskaber – tegner en postdramatisk tråd i den modernistiske dramatik, som ikke står i modsætningsforhold til, men langt hen ad vejen modsvarer opgøret med det tekstbaserede drama i performancetraditionen og det fysiske teater. Afvisningen af teksten i store dele af det 20. århundredes teater var funderet i et opgør med et bestemt dramatisk ideal, der privilegerede fabeln og derfor naturligt var funderet i det litterære forlæg, teksten, dramaet. Men det interessante er, at et tilsvarende opgør med dramaets form fandt sted inden for dramatikken selv i den samme periode, hvor vi med Gerda Poschmanns ord så fremkomsten af »den ikke længere dramatiske teatertekst«. <sup>16</sup> Såvel i den *postdramatiske teatertekst* som i det *postdramatiske teater* ser vi et opgør med den dramatiske model. Steins endelige opløsning af den dramatiske karakter som autonomt subjekt betegner, som Wirth allerede tidligt påpegede, »det mest radikale skridt« i dette opgør. Allerede i sin læsning af Stein fremhæver Wirth dermed den egenskab, som sidenhen skulle blive en af de vigtigste hos den generation af tyske kunstnere, han selv kom til at præge gennem sit virke ved Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Gießen: opgøret med det afgrænsede og stabile dramatiske subjekt som omdrejningspunkt og udgangspunkt for dramaets dialog, handling og mening.

## Karakterens opløsning i diskursen – hos René Pollesch

En af de studerende, der i Gießen blev udsat for Wirths promovering af Steins radikale teateræstetik, var René Pollesch. Og det helt centrale element, Pollesch ren dyrker i sine stykker, kan – direkte eller indirekte – føres tilbage til Gertrude Stein og det træk, Wirth identificerede som hendes mest radikale greb: Polleschs stykker har som deres centrale tematik og dramaturgiske princip opløsningen af karakteren i diskursen.

Polleschs karakterer har ingen selvstændig, fiktiv realitet eller identitet. I hans udgivne stykker har karaktererne ingen selvstændige navne, men er blot markeret med forbogstaverne på den skuespiller, der spillede dem i opførelsen. På scenen

rokerer de indbyrdes og overtager uformidlet hinandens replikker, som var de fuldstændig udskiftelige, som om det ikke gør nogen forskel, hvem der udsiger hvilke replikker. Polleschs karakterer er reduceret til gennemstrømningsfelter for kombatterende sociale diskurser, der kører i en uendelig strøm med deres »identitetstilbud«, og som karaktererne forgæves forsøger at indtage mere stabile positioner inden for i en håbløs og vedvarende destabiliseringsproces.

T: Identifikationstilbudet som »kvindelig manager«, som produceres på mit hotelværelse, kom mig i møde – da jeg trådte ind i det her kolonialistisk udstyrede lort, stod det der på en eller anden måde som et tilbud om et muligt selv, og så begyndte jeg at skribe. (Pollesch 2006, 23).

Hos Pollesch ser man teoretisk jargon af poststrukturalistisk tilsnit blande sig med vulgære udbrud, management-lingo, filmklicheer, reklameslogans, politiske floskler etc. hos karakterer uden nogen indre identitet eller kerne, der kan bryde dette overophedede limbo i noget der bare ligner en autentisk eller sammenhængende individuel subjektivitet.

Som Solveig Gade gør opmærksom på i en analyse af Polleschs *Stadt als Beute*, flyder identiteterne tværtimod i sidste ende fuldstændig sammen i diskursernes nedsmeltning i hyperrealiteten:

Det handler om at mobilisere og markedsføre sin subjektivitet på bedst mulig vis præcis sådan som den flydende gas, som spillerne med henvisning til Deleuze hævder gennemtrænger alt i samfundet, tilhvisker de fire spillere at gøre. Men det nedslående resultat er, at de fire spilleres identiteter efterhånden flyder mere og mere ind i hinanden med det til følge, at man til sidst ikke ved, hvis subjektivitet, det er, man markedsfører. (Gade, 86).

Og hos Pollesch, som hos Stein, er det ofte ordspil, der bestemmer hvilken retning »handlingen« eller det diskursive spil tager:

T: Ja, gut, ich hab mich in die Manager-Suite eingemietet, aber das heisst noch lange nicht, dass meine Kinder unterentwickelt sind. Ich meine ungewickelt. ICH MEINE UNGEWICKELT! SCHEISSE! (Pollesch 2002, 56).

T: Ja, jeg har lejet managersuiten, men det betyder ikke med det samme, at mine børn også er underudviklede. Jeg mener, at jeg ikke har fået skiftet ble på dem. JEG MENER AT JEG IKKE HAR FÅET SKIFTET BLE PÅ DEM! LORT! (Pollesch 2006, 26-27).

I den tyske originaltekst ser vi, hvordan ordspillet mellem »ungewickelt«, som betegner barnet, der ikke er blevet skiftet, og »unterentwickelt«, dvs. underudviklet, styrer dialogens udvikling og afslører diskursens underliggende præmis: at børnefødsler

er lig med social deroute for (vestlige) kvinder, og at manglende fødselskontrol og underudvikling hænger sammen i globalt perspektiv.

Hos Pollesch er der ingen dramatisk udvikling. De vedvarende talestrømme skanderes udelukkende af de jævnlige, voldsomme udråb, der imidlertid aldrig får nogen konsekvenser for den ubrudte ordstrøm. Samt de sceneskift, der i den trykte tekst udelukkende er markeret som »clip«, men som i forestillingen spiller en helt central rolle: performative optrin, der betegner en slags fysisk udladning eller forsøg på at overdøve diskursernes kakofoni, udført til drønende popmusik.

Ofte er publikum fuldstændig indlejret i scenografien, der løber hele vejen rundt som en fysisk indhegning og lukning af den fjerde væg. Der er ingen vej ud af den gennemsocialiserede socialitet. Selv som konstruktion og kreativt projekt er identiteten en illusion, et immaterielt produkt, en performativ effekt af »det diskursive system af sekundære sprogkoder,« som Wirth iagttog hos Gertrude Stein.

## Teksten som ready made

Et af de centrale træk i Steins tidlige skuespil er dialogens karakter af ready made. Mange af Steins tidlige stykker, de såkaldte konversationsstykker, fremstår som løsevorne fragmenter af samtaler, hun har opsnappet på gader og cafeer og siden monteret i collage-agtige kompositioner:

Honest to God Miss Williams I don't mean to say that I was older.  
But you were.  
Yes I was. I do not excuse myself. I feel that there is no reason for passing an archduke. (Gertrude Stein, *Ladies' Voices*).

Hos Pollesch er dette montageprincip blevet enerådende, når skuespillerne fremfører mere eller mindre ordrette passager fra poststrukturalistisk teori, hvis gennemgående pointe præcis er – subjektets opløsning i de sproglige strukturer. Det er således ganske konsekvent, at karakter-/skuespillerne er ved at kollapse under vægten af diskursivt materiale:

Ordene og diskurserne er altså noget, der kommer og går, og til tider forglemmer eller udmatter sig selv i en sådan grad, at diskursbærerne, det vil sige skuespillerne, må have hjælp fra suffløren for at kunne føre tankerækken til ende. (Gade, 85).

Det maniske og vedvarende identitetsarbejde i postmoderniteten ender hos Pollesch i den totalt udtømte identitet. Også hos Stein kunne identitetstabt fremstå ildevarslende og skræmmende, som f.eks. netop i førnævnte *Doctor Faustus Lights The Lights*, der blev skrevet i 1938 på kanten af 2. verdenskrig. Hovedpersonen med den komplekse identitet, som kommer til udtryk i det dobbelte dobbelt navn, Marguerite

Ida and Helena Annabel, farer indledningsvis vild i »the wild woods« og kan ikke finde sig selv:

Once I am in I will never be through the woods are there and I am here and am I here or am I there, oh where oh where is here oh where oh where is there and animals wild animals are everywhere. (Gertrude Stein, *Doctor Faustus Lights The Lights*).

Men hvis man læser videre, viser det sig, at det allermest skræmmende i denne kvindeligt definerede Faust ikke er det truende identitetstab, men derimod identitetens truende fiksering i en entydig, maskulint defineret subjektivitet: »I am not any one I am the only one, you have to have me because I am that one.« lokker forførelsen ildevarslede i sit forsøg på at underminere hendes frihed til at rumme flere identiteter.

Som lesbisk jøde og selverklæret geni havde erkendelsen af identitetens formbare foranderlighed højst eksistentielle implikationer for Gertrude Stein. Heri lå en frihed til at forme sit liv og sit forfatterskab i en vedvarende omdefinering af socialt sanktionerede og begrænsende »identitetstilbud«. Hvad der hos Pollesch bliver en krisebetonet tidsdiagnose var for Stein en fejende – omend bestemt ikke omkostningsfri – frisætning. Og teatret var, med sine rollespil, køns- og identitetsglidninger, et sted, en scene for denne frisætning af mening i et åbent betydningsspil. Stein interesserede sig netop for skuespillet, fordi ordenes spil her kunne skrives helt tæt op til en fysisk, ekstrasproglig virkelighed. Hos Stein – og i den tradition, der trækker på hendes dramaturgiske grundforskning – træder teatret frem som scene for denne spændingsakse mellem krop og diskurs, materialitet og identitet.

Forholdet mellem krop, identitet og diskurs tager sig naturligvis anderledes ud i dag. I den hyperreelle medievirkelighed, Pollesch skriver ind i, er splintringen blevet et normativt eksistensvilkår. Snarere end at afsøge frigørelsespotentialet i det diskursive identitetsspil undersøger Pollesch dets indbyggede undertrykkelsesmekanismer. Polleschs teater er en scene for den grasserende diskursproduktions vedvarende dressering af individet, et ironisk koncentrat af individets fejlslagne forsøg på at forme stabile identitetsformationer, som det kan navigere ud fra i den flydende, virtualiserede virkelighed. En virkelighed, der imidlertid fordrer vedvarende omformning af identiteten under paroler om mobilitet og omstillingsparathed. De voldsomme udråb og fysiske udladninger kan ses som kroppens insisterende forsøg på at sætte sig igennem som en sidste referenceramme eller parameter, der imidlertid vedvarende underlægges og opsuges i den uanfægtede mediestrøm.

Den dramaturgiske pointe er imidlertid, at teatret for overhovedet at kunne artikulere denne forandrede virkeligheds erfaring har måttet gennemføre en dekonstruktion af sine mest essentielle og normative konventioner og fremstillingsformer.

Med sin dekonstruktion af det dramatiske teaters omdrejningspunkt: det dramatiske subjekt som lokus for dialogen (og logos for meningen), har Gertrude Stein

ydet sit bidrag til det postdramatiske teaters radikale gentænkning af forholdet mellem tekst og forestilling, skuespiller og rolle, krop og diskurs.

## Litteratur

- Aristoteles (1970): *Om digtekunsten*. v. Erling Harsberg. København: Gyldendal.
- Szondi, Peter (1963) [1956]: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a. M.: edition suhrkamp.
- Fuchs, Elinor (1996): *The Death of Character*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Fuchs, Elinor and Chaudhuri, Una, eds. (2002): *Land/Scape/Theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Gade, Solveig (2004): »Politisk teater i en postdramatisk tid – pop og aktivistisk tænkning hos René Pollesch« in Jørgensen, Lisbeth m.fl. (red.): *Politisk teater. Gensyn og genopfindelse*. Kbh.: Teatervidenskab, Københavns Universitet: 78-89.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Stein, Gertrude (1993) [1937]: *Everybody's Autobiography*. Cambridge: Exact Change.
- (1995) [1949]: *Last Operas and Play*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- (1993): *A Stein Reader* ed. by Ulla Dydo, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Wilson, Robert (1996): »Director's Notes« in *Houston Grand Opera Stagebill*, Winter 1996.
- Wirth, Andrzej (1982a): »Die Auflösung der dramatischen Figur oder »I am I because my little dog knows me«. Von Gertrude Stein zu Richard Foreman und Robert Wilson« in *Theater Heute*, Heft 10 Oktober 1982: 38-39.
- (1982b): »Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft« in Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Montage*, LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 64-74.
- (1989): »Stein and Witkiewicz: Critique of Dramatic Reason« in Timothy Wiles (ed.): *Poland Between the Wars: 1918-1939. A Collection of Papers and Discussions from the Conference »Poland between the Wars: 1918-1939« held in Bloomington, Indiana February 21-23, 1985*. Bloomington, Indiana: Indiana University Polish Studies Center: 280-287, 293-296.

## Noter

- 1—Andrzej Wirth: »Lob der dritten Sache«, set d. 28. oktober 2007 på <http://www.uni-Gießen.de/theater/index.php?js=aus&code=a3%7Cb02&L=d>
- 2—Steins großartige Dekonstruktion diente einem konstruktiven Zweck, und man sieht erst heute, daß ihre Zielsetzung fast alles, was das heutige Theater anstrebt, antizipierte oder vorbereitete: seine Zeitauffassung (Beckett), seine existentielle Tendenz (Grotowski), seine formal-informale Struktur (Robert Wilson), seine erkenntnistheoretische Tendenz (Richard Foreman), seine sprachlichen Strategien (Handke), seine opernhafte Mischformen (Wilson und Pina Bausch). (Wirth 1982b, 73).
- 3—It means basically a post-dramatic position. Because of course, we can say only metaphorically that *The Yellow Sound* is a play. It's actually post-dramatic. And in Witkiewicz and Stein then we have a very massive attempt to deconstruct drama (...)(Wirth 1989 [1985], 295).
- 4—For det postdramatiske teater er Steins æstetik af stor betydning; uden for Amerika har denne betydning mere undergrundskaraktér (H.-Th. Lehmann 1999, 105).
- 5—Das Drama ist Absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich. (Szondi, 15).



- 6—die Dichtungsform des je gegenwärtigen (1) zwischenmenschlichen (2) Geschehens (3).« (Szondi, 74).
- 7—»Es gibt Theater ohne Drama« (H.-Th. Lehmann 1999, 44).
- 8—I overensstemmelse med Szondis skelnen mellem den klassiske tragedie og det ideale drama, som udvikler sig fra renæssancen og frem, opererer Lehmann også med præ-dramatiske teaterformer, jf. H.-Th. Lehmann 1999.
- 9—In Brechts Theorie steckte eine höchst traditionalistische These: die *Fabel* blieb ihm das A und O des Theaters. Von der Fabel her läßt sich der entscheidende Teil des neuen Theaters der 60er bis 90er Jahre, ja läßt sich nich einmal die *Textform* verstehen, die die Theaterliteratur (Beckett, Handke, Strauß, Müller...) angenommen hat. (H.-Th. Lehmann 1999, 48).
- 10—Aber erst wenn die Theaterrmittel jenseits der Sprache in Gleichberechtigung mit dem Text stehen und systematisch auch ohne ihn denkbar werden, ist der Schritt zum postdramatischen Theater getan. (H.-Th. Lehmann 1999, 89).
- 11—Se f.eks. Lehmann 1999, Fuchs 1996 og 2002.
- 12—*Four Saints In Three Acts* blev sat i musik af komponisten Virgil Thomson og opført på Broadway med sorte gospelangere i 1934. Stein opnåede at se mindre end en håndfuld af sine op imod 100 skuespil opført. *Four Saints* blev den eneste (skandale)succes, som til gengæld var sin tids længst spillende Broadway-musical.
- 13—Das Thematische erscheint nicht in der Form einer Fabel, sondern wie in der Musik, verteilt auf die im Körper des Diskurses frei schwimmenden Schlüsselphrasen, und durch ihre motivische Wiederholung. (Wirth, 1982b, 67).
- 14—Gertrude Steins Sonderstellung in der dramatischen Literatur der Dreißiger Jahre beruht auf der ausdrücklichen Thematisierung der Metasprache des dramas und des Theaters und der konsequenten Nutzung eines systems sekundärer Codes für die primäre Sprachebene. Es war der wohl radikalste Schritt, durch die Auflösung der Figur das Drama abstrakt zu machen (...) (Wirth, 1982a, 39).
- 15—Det indre rum kendt som »subjektet« var ikke længere en essens, en iboende menneskelig egenkab, men forfladiget til en social konstruktion eller markør i sproget, den tomme [unoccupied] beboer af subjekt-positionen. (Fuchs, 3).
- 16—Jf. Gerda Poschmann (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

### Laura Luise Schultz

Ph.d.-stipendiat ved Teatervidenskab, Københavns Universitet. Projektittel: »Mellem tekst og teater. Tekstens status i det 20. århundredes avantgardeteater – belyst med udgangspunkt i Gertrude Steins dramatik«.