



# Artikel

## Likestilt dramaturgi - mot en heterogen estetisk modell

*Ungdom (2015)*

Teater Republique

# Likestilt dramaturgi – mot en heterogen estetisk modell

Wenche Larsen

Gjennom de siste tiårs diskusjon om forholdet mellom dramatik og teater, har jeg sett behov for en ny forståelse av dramaturgi basert på estetiske representasjonsformer. En slik forståelse synes å presse seg fram gjennom teatervitenskapens vektlegging av fysiske og visuelle virkemidler på bekostning av verbale, som har definert klassisk dramaturgi og filologiens klassiske teaterbegrep (som representasjon av et litterært drama). Klassisk dramaturgi har etter Aristoteles vært knytta til dramatik som primært verbal diktekunst, mens visuelle virkemidler har vært knytta til den fysiske framføringa, som Aristoteles definerte som sekundær. Teatervitenskap har imidlertid forestillinga som sitt primære objekt, og utviklingen av «postdramatisk teater», visuell performance og tablåteater har vist at det klassiske virkemiddelhierarkiet ikke er styrende for teater som en selvstendig kunstform (scenekunst). Virkemidlene er «likestilte», som Hans-Thies Lehmann og Knut Ove Arntzen har påpekt.

For å forstå forskjellen mellom verbale og visuelle estetiske prinsipper, har jeg tatt utgangspunkt i den klassiske paragon-debatten om kunstartenes særegenheter, og annen estetisk teori. I essayet «Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesi» (1776) skiller Gotthold Ephraim Lessing mellom billedkunst og diktekunst ut fra kunstarnes ulike forhold til tid og rom. Mens billedkunstens utfoldelsesmulighet og medium er bundet til romlig spacialitet, kan ordkunst utfolde seg i og over tid, og mens billedkunst oppleves simultant, i ett nå, oppleves litteratur suksessivt, i et forløp.<sup>1</sup> I analogi med dette skiller jeg mellom 'visuell dramaturgi', slik Knut Ove Arntzen og Hans-Thies Lehmann forklarer det som underlagt visuelle prinsipper som romlig, simultan organisering og allegoriske representasjonsformer, og klassisk handlingsdramaturgi, basert på Aristoteles' handlingsbegrep *mythos* (fabel), som er formet i henhold til diktekunstens verbalspråklige prinsipper som suksessive forløp i og over tid.

I tillegg har vi estetiske prinsipper basert på fysiske representasjonsformer, slik Erika Fischer-Lichte har beskrevet i sin performativitetsetikk (2004/2008). I vårt perspektiv handler det ikke bare om bruken av fysiske representasjonsformer som kropper, masker, objekter, scenografi, lyd og lys som estetiske virkemidler, men estetiske prinsipper knytta til fysiske representasjonsformer som *fungerer styrende i forhold til den dramaturgiske formen*.

Handlingsbegrepet står sentralt i dramaturgi. Fagtermen 'dramaturgi' er utleda fra gresk *drân*, som betyr handling, og *ourgos*, som stammer fra *ergon*, som betyr arbeid (Gladsø m.fl. 2010, s. 16). 'Dramaturgi' betyr altså *arbeid med handling*. Det kan vise til dramatikerens, dramaturgens og regissørens arbeid med å forme en handling i tid og rom ved hjelp av estetiske virkemidler. For å utvikle en virkemiddelbasert dramaturgimodell, foreslår jeg altså en tredelt, heterogen modell basert på hhv verbale, visuelle og fysiske representasjonsformer og estetiske organiseringsprinsipper. Jeg skiller mellom 'handling' forma etter verbale prinsipper (som Aristoteles' handlingsbegrep *mythos*), visuelle prinsipper (som i Arntzens og Lehmanns visuelle dramaturgi), og fysiske prinsipper (som Erika Fischer-Lichtes performativitetsetikk).

---

1) Gjengitt etter Lotte Thrane i «Billedets tid», Thrane 1999, s. 57.

### Et verbalt handlingsbegrep

I innledningen til *Om tragedien* bestemmer Aristoteles sitt emne som en undersøkelse av diktekunsten og dens forskjellige former (Aristoteles 2008, s. 25). Aristoteles er opptatt av tragedien som en verbal kunstform, og ikke som fysisk teater. Dette får konsekvenser for det handlingsbegrepet han legger til grunn for tragedien. Aristoteles definerer tragedien som en etterlikning (*mimesis*) av en seriøs og enhetlig, avslutta handling av et begrensa omfang i en dramatisk, og ikke fortellende, form (op.cit. s. 39).

I den norske *Bokmålsordboka* (Universitetsforlaget 1986) defineres 'handling' som en gjerning eller akt relatert til verbet 'handle' (av norrønt *handla*; håndtere, fra tysk *Hand*), som forstås som å «være virksom eller foreta seg noe». Et slikt utøvende handlingsbegrep bruker Aristoteles for å skille tragediens dramatiske modus fra eposets narrative, men det er ikke dette handlingsbegrepet som ligger til grunn for det dramaturgiske handlingsbegrepet *mythos*. *Mythos* viser nemlig til den dramaturgiske strukturen forstått som et handlingsforløp – *sammenføyningen av handlingselementer i et enhetlig og helhetlig forløp*.

Aristoteles' kunstbegrep *mimesis* forstås gjerne som etterlikning eller representasjon, og hensikten med tragediepoetikken er å behandle alle tragediens bestanddeler, samt måten tragedien etterlikner på, og etterlikningens gjenstand (op.cit. s. 40). Aristoteles nevner seks bestanddeler: «handlingsforløp, karakterer, språk, tanker, synsinntrykk og sangkomposisjon» (ibid.). Bestanddelene plasseres i et hierarki med handlingsforløpet øverst. Alle de andre bestanddelene er underlagt handlingsforløpet og vurderes ut fra sin funksjon i forhold til det:

Aller viktigst er sammenføyningen av handlingselementene. Tragedien er jo en etterlikning – ikke av mennesker, men av handlinger, det vil si: av liv. Det er jo ikke slik at aktørene i et drama handler for å fremstille karakterer. Nei, men gjennom handlingene som fremstilles kommer karakterene også til sin rett. Derfor kan vi si at det er handlingselementene og handlingsforløpet som er tragediens mål (op.cit. s. 41).

Av alle tragediens bestanddeler er altså sammenføyningen av handlingselementer i et forløp det viktigste. I kapittel 7 spesifiseres dette som «en etterlikning av en fullendt og helhetlig handling av en viss størrelse», og «helhetlig» presiseres som «det som har begynnelse og midte og slutt» (op.cit. s. 43). Tragediens dramaturgiske handlingsbegrep er med andre ord basert på diktekunstens suksessive struktur med begynnelse, midte og slutt. Dette er grunnstrukturen i de vestlige språkernes syntaktiske oppbygging, og det er grunnstrukturen i mytene, som tragediene bygger på. Myten er en episk sjanger, og Aristoteles uttrykker, i likhet med Platon, en forestilling om at tragedien er en videreutvikling av eposet.<sup>2</sup> Aristoteles bruker også begrepet *mythos* om 'myte' (Andersen op.cit. s. 15-16).

Handlingsforløpet skal ifølge Aristoteles formes som en 'knote' og 'løsning'. Elementene skal følge hverandre av nødvendighet eller sannsynlighet. Uorganiske, episodiske handlingselementer frarådes, og til forskjell fra eposet, bør tragediens forløp avgrenses i tid og helst holdes innenfor én solomdreining. Herav utvikles seinere den effektive, borgerlige handlingsdramaturgien, realismens og naturalismens krav til virkelighetstro framstilling, og tidsbegrensningen, som utvides til den klassiske enhetsdramaturgien.

I tillegg til det dramaturgiske handlingsbegrepet *mythos*, som karakteriseres som tragediens mål, grunnvoll og «så å si dens sjel» (op.cit. s. 42), opererer Aristoteles også med begrepet *praxis*. Dette begrepet synes å stå nærmere ordbokdefinisjonen av handling, ettersom det i enkelte sammenhenger viser til «en handling noen gjør» (Andersen op.cit. s. 15-16). Denne betydningen av *paraxis* kan

---

2) Jf. Øivind Andersen op.cit. s. 124.

forstås i overensstemmelse med tragediens dramatiske modus, som følger av at tragediens etterlikning «fremstilles av handlende aktører» (*drontas*), i motsetning til eposets etterlikning, som framstilles av en forteller (ibid.).

Andre steder ser imidlertid *praxis* ut til å bety noe i retning av «hvordan det går med folk» (Andersen ibid), og denne betydningen peker snarere mot det dramaturgiske handlingsforløpet, nærmere bestemt *omslaget*, som er et viktig element i handlingsforløpet. Til tross for at Aristoteles definerer tragedien som en handlende, og ikke fortellende, modus, er det altså ikke *praxis* som utropes til det viktigste elementet i tragediens poetikk, men *mythos*, basert på mytens, eller fortellingens, struktur.

Aristoteles (og normativ klassisk poetikk) vurderer alle tragediens øvrige elementer og virkemidler i henhold til dette ut fra sin funksjon i forhold til handlingsforløpet. På andreplass i hierarkiet kommer karakterene, på tredje plass tanken (det å kunne si det en kan og bør si i sammenhengen), på fjerde plass språket, og på femte plass sangkomposisjonen (op.cit. s. 42). Det visuelle rangerer nederst, ettersom synsinntrykket anses å tilhøre framføringa, og ikke diktekunsten, og bare i liten grad beror på kunst som skapelse (*poiesis*):

Av de øvrige bestanddelene [i tillegg til handlingsforløp, karakterer, språk og tanker] er det sangkomposisjonen som har mest krydder i seg. Synsinntrykket påvirker oss nok sterkt, men det beror i liten grad på kunst, og faller slett ikke inn under diktekunsten: Tragediens virkning er jo der også uten at den blir oppført av skuespillere på festene. Det er ikke dikterens kunst, men snarere maskemakerens som betyr noe for å skape synsinntrykk (op. cit. s. 42).

Selv om han anser framføringa som sekundær og plasserer det visuelle nederst i virkemiddelhierarkiet, anerkjenner Aristoteles de visuelle virkemidlenes betydning for dikterens valg av metaforer, som anses som det viktigste *språklige* virkemidlet, og når det gjelder å se tingene for seg og leve seg inn i personene når en dikter (op.cit. s. 21-22). Aristoteles innrømmer også at synsinntrykk er noe av det som påvirker oss mest, men nettopp derfor *advare* han mot for sterk og overdreven bruk av visuelle virkemidler (op. cit. s. 42). Urimeligheter bør legges utenfor verket, og ettersom katarsiseffekten forutsetter troverdighet og nødvendighet, blir det vi kan forstå som virkemidlenes realismeoverskridende potensial nedvurdert som effektmakeri forbeholdt komedien og underholdningsverdien. Aristoteles forstår altså tragedien primært som diktekunst, nærmere bestemt handlingsbasert dialog, der 'handlingen' er basert på verbalspråkets og mytens suksessive, verbale struktur med begynnelse, midt og slutt. Det visuelle knyttes først og fremst til framføringa og maskemakerens håndverk, som er sekundært i forhold til tragedien som diktekunst.

### Et visuelt handlingsbegrep

'Visuell dramaturgi' kjennetegnes ifølge Knut Ove Arntzen ved at *handlingen er strukturert i henhold til visuelle prinsipper* (Arntzen 2007, s. 110). Visuell dramaturgi vektlegger forestillingens handlings- og visningskarakter. Forestillingens «handlingskarakter» må imidlertid ikke forveksles med Aristoteles' handlingsbegrep *mythos*, for snarere enn å representere et plott, forklarer Arntzen de sceniske «handlingene» som *levende, konkretiserte metaforer* eller mening som blir «virkeliggjort i bokstavelig forstand» som fysisk utfoldelse i tid og rom (jf. Arntzen 2006, s. 238 og 241). Det handlingsbegrepet som ligger til grunn for visuell dramaturgi, er altså knytta til levende bilder forstått som virkeliggjorte metaforer som utfolder seg i tid og rom. Visuell dramaturgi krever derfor i større grad det Arntzen kaller «blikkets interpretasjon av metaforiske og allegoriske bilder» (Arntzen 2007, s. 110). Hans-Thies Lehmann er inne på noe av det samme når han kaller det postdramatiske teatret et scenisk dikt, der kroppen er en metafor som krever et «lesende blikk» (Lehmann 2007, s. 93).

Arntzens handlingsbegrep er ikke basert på den dramaturgiske strukturen i litterære verk, men

teater forstått som en *visuell* kunstform. Arntzen utvikla begrepene visuell og likestilt dramaturgi på 1980- og 90-tallet for å beskrive utviklinga i det kunstnerstyrte prosjektteatret som utvikla seg i Skandinavia på den tida (se Arntzen 1990). I et intervju i *Børneteateravisen* nr. 39 i mars 1983 (gjenoptrykt i Arntzen 2006) nevner Arntzen for første gang noen av hovedaspektene ved det han forstår som en ny, visuell dramaturgi. Han forklarer utviklinga på begynnelsen av 80-tallet som en forskyvning fra fysisk teater med tredimensjonale, romlige løsninger, til et todimensjonalt, stilisert tablåteater basert på opplevelsen av tidsforløp og bilder (Arntzen 2006, s. 241 og note 1, s. 236). Han nevner også en vending fra det fysiske, visuelle til «rene visuelle forløp» (ibid.), som seinere knyttes til «visuell dramaturgi» basert på billedvirkning, tablåeffekt og postmodernismens «allegorisk eller metaforisk ny-mimetiske kunst» (Arntzen 1993).

På 1960- og 70-tallet hadde performancekunst utvikla seg i forlengelse av bildekunstheltets *happenings*, og Arntzen så også *performance* som en visuell kunstform, nærmere bestemt en levende kunstform basert på et visuelt handlingsbegrep: «en forestilling hvor handlingene ligger på det visuelle plan» (Arntzen 2006, s. 238).

Gjennom denne utviklinga blei skillet mellom teater og bildekunst mer porøst, og de trekkene som Arntzen samla i begrepet 'visuell dramaturgi', videreutvikles av Hans-Thies Lehmann (1999) i hans analyse av «det postdramatiske teateret». Fra 1960-tallet frigjorde teatret seg fra det litterære dramaet og den klassiske dramaturgien og virkemiddelhierarkiet. Lehmann beskriver det slik:

The 'principles of narration and figuration' and the order of a 'fable' (story) are disappearing in the contemporary 'no longer dramatic theatre text'. [...] [T]his form is directed against the 'depth' of speaking figures, which would suggest a mimetic illusion (Lehmann 2007, s. 18).<sup>3</sup>

Den postdramatiske vendinga i scenekunsten med utvikling av visuell dramaturgi trakk veksler på de nye, teatraliserte kunstformene *happening* og *performance*. I en *happening* gjaldt det å unngå illustrerende handlingsforløp. Happingen skapte «et brudd med den tradisjonelle handlingsopplevelse, og denne blir da også forløper for performance», skriver Arntzen (2006, s. 239). Arntzen knytter dette til Michael Kirbys begreper *non-acting* og «ikke-semiotisk» scenekunst.<sup>4</sup>

Happening og performance kan forstås som en blanding av teater og billedkunst, der performancekunsten utvikler happeningen i teatral retning. Til forskjell fra en *happening*, som primært handler om den fysiske utfoldelsen i rommet her og nå, reflekterer nemlig en *performance* ifølge Arntzen en større forståelse for forløpet som noe som strekker seg over tid og har en visuell og estetisk karakter. I tråd med denne utviklinga skilte det skandinaviske prosjektteatret seg fra *mainstream*-teatret ved at man ikke iscenesatte dramatiske verk med fiktive karakterer og plott. I stedet utvikla gruppene kollektivt, evt. under ledelse av en auteur-instruktør, forestillingens eller prosjektets virkemidler med vekt på utforming av «romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet» (Arntzen 1991a, s. 45).

I og med denne utviklinga blei teatrets virkemidler likestilt (ibid.), og scenekunstnerne fikk en ny dramaturgisk frihet. Begrepet «likestilt dramaturgi» betyr altså ikke minst at virkemidlene ikke er underordna et dramatisk plott eller en handlingsbærende, verbal meningsstruktur basert på «psykologisk-realistisk enhetsdramaturgi» (Arntzen 1990, s. 8). I motsetning til dette foreslår Arntzen at en *performance* kan forstås som «en samling bilder som det er opp til tilskueren å få mening i» (se Arntzen 2007, s. 236 og s. 135).

Knut Ove Arntzen utvikla begrepene likestilt og visuell dramaturgi i dialog med Hans-Thies

3) Lehmann siterer G. Poschmann 1997, s. 177 som svar på Peter Szondis påstand om det moderne dramaets krise.

4) Arntzen henviser til Michael Kirbys artikkel «Nonsemiotic Performance» i *Modern Drama* Vol. xxv nr. 1 1982.

Lehmann, og i den engelske versjonen av *Postdramatisches Theater* anvender Lehmann begrepet 'visual dramaturgy' med henvisning til Arntzens artikkel «A visual kind of dramaturgy. Project theatre in Scandinavia» (Lehmann 2007, s. 93 viser til Arntzen 1991). Lehmann forbinder visuell dramaturgi med den likestilte dramaturgiens parataktiske, de-hierarkiserte bruk av sceniske elementer frigjort fra diktekunsten. Begrepene 'likestilt' og 'visuell dramaturgi' brukes derfor til dels om hverandre. Likestilt dramaturgi indikerer altså at de sceniske virkemidlene er prinsipielt jevnbyrdige, frigjort fra det litterære dramaet og den klassiske dramaturgiens virkemiddelhierarki basert på dialog, fiksjon og karakterer underordna en lineær plottstruktur.

Visuell dramaturgi impliserer ikke bare en vektlegging av visuelle representasjonsformer og medier, men også visuelle organiseringsprinsipper på et overordna, dramaturgisk plan. Arntzen presiserer at visuell og likestilt dramaturgi ikke nødvendigvis utelukker bruk av plott, roller, fiksjon eller realismekonvensjoner, men en litterær dramatisk tekst og det klassiske virkemiddelhierarkiet har ingen privilegert posisjon i forhold til den dramaturgiske organiseringa av virkemidler. Virkemidlene tvinges ikke inn under en handlingsbærende funksjon i klassisk, dramatisk forstand, men får utfolde seg som autonome, sanselige tablåer. Likevel dreier det seg om «forskjellige dimensjoner og nivåer som blandes – fra det tekstuelle til det visuelle, fra det romlige til det frontale og fra ikke-representerende skuespill til representerende og fortolkende» (Arntzen 1993, s. 104). Også tekstlige og lydlige elementer inngår i visuell dramaturgi, men «det visuelle er styrende i forhold til fokusering gjennom det strukturelle» (Arntzen 2007, s. 110).<sup>5</sup>

### Et fysisk handlingsbegrep

Erika Fischer-Lichte utvikler et tredje, performativt handlingsbegrep, basert på fysiske representasjonsformer og teater som en levende kunstform. Dette handlingsbegrepet har forbindelse til avantgardistisk kunst og ritualer, og står nærmere ordbokdefinisjonen av 'handling' enn Aristoteles' og Arntzens handlingsbegreper. I *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics* (Fischer-Lichte 2008, en lett omarbeida oversettelse av *Ästhetik des Performativen*, 2004) tar Fischer-Lichte utgangspunkt i det hun forstår som en performativ vending i kunstfeltet fra begynnelsen av 1960-tallet som har gjort skillet mellom kunstartene diffust:

Overall, Western art experienced a ubiquitous performative turn in the early 60s, which not only made each art form more performative but also led to the creation of a new genre of art, so-called action and performance art. The boundaries between these diverse art forms became increasingly fluid – more and more artists tended to create events instead of works of art, and it was striking how often these were realized as performances (Fischer-Lichte 2008, s. 18).

Begrepene 'performativ' og 'performativitet' er knytta til det engelske «performance», utleda av verbet *perform* (av fransk *parfournir*; oppnå, ferdiggjøre). I kunstsammenheng viser verbet til utøvelsen av levende kunst (*performing arts*), mens substantivet viser til forestillingen eller framføringa. Verbet har imidlertid også en videre, kunstoverskridende betydning i retning av «carry out, accomplish, fulfil» (*Oxfordreference.com*). I tråd med dette kan *performance* brukes i betydningene 'ytelse', 'utførelse', 'prestasjon' og 'prestasjonsevne' med henblikk på sports- og yrkesprestasjoner eller 'funksjon' med henblikk på maskiner. Når Richard Schechner definerer teater som *performance* forstått som «showing doing» (1994b, s. 40-42) eller «twice behaved [restored] behaviour» (2008, s. 28), åpner han teatret for en kunstoverskridende forståelse i overensstemmelse med denne betydningen og avantgardens

5) Hans-Thies Lehmann understreker i likhet med Arntzen at visuell dramaturgi ikke betyr eksklusivt visuelt organisert dramaturgi, men en dramaturgi som ikke er underordna en litterær, dramatisk tekst og fritt kan utfolde sin egen, visuelle logikk (jf. Lehmann 2007, s. 93).

ambisjon om å oppheve skillet mellom kunst og liv, fri fra klassisk dramaturgi.

Helt siden 1920-tallet har filosofer, sosiologer og antropologer brukt teater som modell for å forstå sosial samhandling. Teatret har gjennom denne begrepsutviklinga bidratt til humanvitenskapenes forståelse av menneskelig identitet, aktivitet og samhandling. På 70-tallet blei disse modellenes begreper henta tilbake til teatret og kulturfeltet gjennom de interdisiplinære fagene *cultural studies* og *performance studies*. Richard Schechner henta performancebegrepet fra Erving Goffmans sosiologiske forståelse av selvet i *The Presentation of Self in Every Day Life* fra 1959. Schechner plasserer seg også selv i en avantgarde-tradisjon (Schechner 1993, s. 185), og bruker performancebegrepet om alt fra skuespill og lek, til ritualer, krigsspill, TV, film, musikk og dans, samt 'sosiale dramaer' eller performance i hverdagen (se Schechner 1994b, s. 40-42). Slik åpna Schechner samtidas forståelse av teater allerede på 1960- og 70-tallet gjennom radikale teaterekspesimenter, der også han tok utgangspunkt i happening og performancekunst, foruten sosiologisk og antropologisk teori.

Erika Fischer-Lichtes performativtetsbegrep er snevrere innretta mot performativ kunst enn Schechners performancebegrep. Likevel bygger Fischer-Lichte delvis på Schechner og samme teoretiske fundament. I likhet med den historiske avantgarden tok kunstnere under den performative vendinga utgangspunkt i den levende kunstens tvetydige status som fysisk/sosialt/imaginært og estetisk fenomen. Ut fra en slik forståelse av levende kunst som et heterogent fenomen, bruker også Fischer-Lichte begreper fra kunsteksterne fagområder som antropologi, lingvistik og biologi for å utvikle en spesifikk estetikk for performativ kunst.

Eksperimenter med relasjonen mellom scene og sal blei på 1960- og 70-tallet sentralt for den performative vendinga i kunsten. Disse eksperimenterne førte ifølge Fischer-Lichte til en omsnuing eller oppløsning av en rekke dikotomier og hierarkier, som forholdet mellom betydning og materialitet og subjekt-objektforholdet mellom scene og sal. Fischer-Lichte etterlyser estetiske kriterier som kan gripe det grunnleggende aspektet ved denne kunsten, nemlig at kunstobjekter transformeres til levende «hendelser» (*events*, Fischer-Lichte 2008, s. 23). Hermeneutiske og semiotiske teorier griper ifølge Fischer-Lichte ikke dette grunnleggende aspektet ved forestillingen som en levende hendelse, fordi de reduserer alle aspekter ved verket til tegn. I stedet for å se forestillingen som semiotisk/hermeneutisk representasjon av en foreliggende verbal mening knytta til et dramatisk handlingsforløp, forsøker Fischer-Lichte å forstå hvordan forestillingen frambringes og fungerer som en *hendelse*, og ettersom den performative kunsten deler sitt grunnleggende estetiske aspekt med teatret, utvikler Fischer-Lichte performativtetsestetikken med utgangspunkt i tysk teatervitenskaps etablering av et ikke-litterært teaterbegrep basert på forestillingen som en tvetydig, levende, sosial og estetisk hendelse som skapes i relasjonen mellom scene og sal (op.cit. s. 30).

Som en tvetydig hendelse, skapes forestillingen ifølge Fischer-Lichte gjennom en «autopoietisk feedbacksløyfe» mellom scene og sal. Hendelsen viser altså ikke til en foreliggende meningsstruktur av handlingsforløp og figurer i et representerende drama, men fungerer gjennom feedbacksløyfa som en meningsskapende «tilsynkomst» (*emergence*) her og nå.<sup>6</sup>

Et sentralt poeng i Fischer-Lichtes performativtetsestetikk er at spillet på kroppen og tingenes

6) Forestillingen som en skapende hendelse settes i gang og avsluttes av deltakernes handlinger som en gjensidig kjede av stimuli og respons (Fischer-Lichte op.cit. s. 39). Denne stimuli-respons-prosessen utlegges som en autopoietisk feedbacksløyfe (*autopoietic feedback loop*) – «et selvrefererende, autopoietisk system som muliggjør en fundamentalt åpen, uforutsigbar prosess» (ibid). Begrepet *feedback* er kjent fra Ivan Pavlovs (1849-1936) stimulus-respons eksperimenter, som blei grunnleggende for behavioristisk atferdspsykologi. Et «autopoietisk system» viser til en selvtilstrekkelig biotop. Fischer-Lichte låner begrepet fra de kognitive biologene Humberto Maturana og Fransisco Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die Biologische Wende des menschlichen Erkennens*, 1987, jf. Fischer-Lichte note 4 ibid.

sanselige, relasjonelle kvaliteter overskrider det verbale meningsnivået og åpner for en «re-fortryllende» opplevelse av å delta i en levende, omskapende metamorfose:

Thus the relationship between the material and semiotic status of objects in performance and their use in it has changed. The material status does not merge with the signifier status; rather, the former severs itself from the latter to claim a life of its own. In effect, objects and actions are no longer dependent on the meanings attributed to them. As events that reveal these special characteristics, artistic performance opens up the possibility for all participants to experience a metamorphosis (op. cit. s. 22-23).

Heller enn å vise til, eller representere en gitt mening definert av et dramatisk verk, er altså forestillingen som en levende, estetisk hendelse retta mot forvandling, og Fischer-Lichte utpeker derfor *transformasjon* som performativitetsetetikken grunnleggende kategori. Performativitetsetetikken har da også på engelsk fått tittelen *The Transformative Power of Performance*.

Erika Fischer-Lichte knytter performativitetsetetikken transformerende kraft til den levende hendelsens oppløsning av dikotomier og forvandling av grenser til *terskel*fenomener:

The aesthetics of the performative focuses on art that crosses borders. [...] In contrast to the dominant principle of division and partitioning, the aesthetics of the performative emphasizes on moments of transgression and transition. The border turns into a frontier and a threshold, which does not separate but connects. In the place of unbridgeable oppositions we find gradual differences (Fischer-Lichte 2008, s. 205).

I motsetning til grenser, som skiller, er terskelens funksjon overskridelse og gjensidig utveksling. De grensene som forvandles gjennom performativitetsetetikken, er primært knytta til grenser mellom scene og sal, kunst og liv, subjekt og objekt, kropp og ånd, signifikant og signifikat.

I sin introduksjon til performancebegrepet knytter Marvin Carlson (2007) performancetradisjonens vektlegging av transformasjon til Talcott Parsons *The Structure of Social Action* fra 1937, der sosial handling defineres som sosiale aktørers (*social actors*) forsøk på å *endre en situasjon gjennom handling* (Carlson op.cit. s. 44). Videre fører Carlson denne tradisjonen i kunst og teater tilbake til den russiske dramatikerne, musikeren, komponisten, historikeren, arkeologen, biologen, filosofen og psykologen Nikolai Evreinov (1879-1953). Evreinov knytta teatralitet til et grunnleggende transformasjonsinstinkt, som han mente ligger til grunn for både ritualets og estetikkens formende impuls (Carlson op.cit. s. 35). For å utdype forståelsen av forestillingen som en transformerende, levende, estetisk hendelse, viser da også Fischer-Lichte til teateravantgardens eksperimenter i kjølvannet av Artaud og de britiske antropologenes (ritualistenes) omsnuing av forholdet mellom ritual og myte fra slutten av 1800-tallet.

I likhet med Richard Schechner utvikler Fischer-Lichte terskelbegrepet gjennom en analogi til liminalfasen i etnolog Arnold van Genneps ritualteori i *The Rites of Passage* fra 1909. I arkitektur viser 'limen' (fra latin *limen*; terskel) til overganger som forbinder ett sted med et annet. Van Gennep hevder at ritualer knytta til overgangserfaringer er lada med den høyeste grad av symbolsk mening (Fischer-Lichte 2008, s. 174). Slike overgangsritualer har en felles grunnstruktur som består av tre faser: atskillelsen, der deltakerne skilles fra sin dagligdage sosiale sammenheng; liminalfasen, der deltakerne hensettes i en ekstraordinær tilstand og transformeres ved at de utsettes for nye, delvis rystende, opplevelser, og inkorporeringsfasen, der deltakerne gjen-innlemmes i samfunnet med sin nye, transformerte identitet og en ny status i kollektivet (op.cit. s. 175). En forutsetning for at en teaterforestilling eller performance kan fungere som en forvandlerende terskel erfaring, er likeledes at det etableres en ekstraordinær (kunst)situasjon, og Fischer-Lichte approprierer Genneps liminalbegrep for



å forstå denne ekstraordinære situasjonen og de erfaringene som skapes gjennom den.<sup>7</sup>

Mens grenser inkluderer noe for å skille det fra noe annet, er terskelen et liminalt rom der alt er mulig. Gjennom eksempler fra tysk teater og performancekunst viser Fischer-Lichte hvordan slike terskelsituasjoner skapes gjennom eksperimentering med kroppslig nærvær og sameksistens (*bodily co-presence*). Spillet på forestillingens heterogenitet destabiliserer og oppløser binære opposisjoner, og i den liminale situasjonen, som favner fiktive og reelle, estetiske, fysiske og sosiale aspekter, iverksettes transformasjon, som Fischer-Lichte ser som en grunnleggende estetisk kategori (op.cit. s. 163).

For å skille performativitetsbegrepet fra performancebegrepet utleder Fischer-Lichte performativitetsbegrepet fra 1990-tallets appropriering av John Austins språkhandlingsbegrep *a performative*. Austins begrep er et lingvistisk nyord som overskrider semantikken idet det viser til en språkytring som ikke omtaler verden (som et konstativ), men *handler i verden* i betydningen forandrer den (Austin 2003, s. 93). Performativet utfører den handlingen det benevner. Et performativ er altså en verbal ytring som utfører en handling, og rituelle språkhandlinger som dåp, vielser og domsavsigelser er standardeksempler på performative utsagn. Performativitetsbegrepet er knytta til performancebegrepet gjennom en felles forbindelse til verbet *perform*, og Austin legger altså vekt på verbets forandrende handlingsaspekt knytta til ordbokdefinisjonen av 'handling' gjennom verbet *act* og substantivet *action*.

På 1990-tallet blei Austins performativitetsbegrep appropriert av andre fagdisipliner aktualisert av Jacques Derridas kritikk av Austin (1988).<sup>8</sup> I opposisjon til poststrukturalismens «alt er tekst»-paradigme anvendte man i amerikanske *cultural studies* og *cultural performance*-studier Dwight Conquergoods (1991) forståelse av «culture as performance» med vekt på handlinger av levende kropper i tråd med performancekunstens perspektiv. Dette var nyttig for Fischer-Lichtes perspektiv, og det var også Judith Butlers performativitetsbegrep, knytta til kjønn forstått som konstruert gjennom repetisjon av stiliserte handlingsmønstre.<sup>9</sup> Fischer-Lichte viser til Butlers idé om kjønn som noe som skapes gjennom handling, og ikke som uttrykk for et gitt meningsinnhold, for å underbygge forståelsen av teater og levende kunst som en hendelse. I analogi med Butlers performativitetsbegrep utlegger hun teaterhendelsen som en handling der materialitet og mening ikke er gitt (av en etablert meningsstruktur i et dramatisk verk), men skapes gjennom den autopoietiske feedbacksløyfa.<sup>10</sup>

Basert på et *performativt handlingsbegrep* forstår altså Fischer-Lichte forestillingen som en skapende og transformerende hendelse. Det performative handlingsbegrepet knytter performativitetsetetikken

7) «The aesthetic experience enabled by performances can primarily be described as a liminal experience, capable of transforming the experiencing subject», op.cit. s. 174.

8) Derrida kritiserte Austins avgrensning av performativitetsbegrepet mot «parasittisk» språkbruk som diktning/fiksjon og ironi (se Austin 1979, s. 22 og 2003, s. 94-95). Derrida forsto dette som basert på en feilaktig oppfattelse av performativet som en «singulær hendelse», og argumenterte med at gjentakelse er et språklig grunnvilkår, ettersom at all språkbruk forutsetter gjenkjennelse basert på kodifisering og formalisering. Samtidig er språklig mening basert på forskjell, ettersom ingen skrifttegn er identiske med noe utenfor seg selv. Derrida bruker begrepet 'iterability' (fra gr. *iter*; igjen, som antas stamme fra Sanskrit *itarā*: annen) for å vise til den logikken som knytter gjentakelse til forskjell («alterity»), og som strukturerer skriftes grunnvilkår (se Derrida 1988, s. 1-23).

9) «In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various speech acts proceed; rather it is ... an identity instituted through a stylized repetition of acts» (Fischer-Lichte 2008, s. 27 siterer Judith Butler i «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», Sue-Ellen Case (red.): *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore 1990, s. 270).

10) Mening og materialitet «occurs as the result of the performative generation of corporeality, spatiality, and tonality (Fischer-Lichte 2008, s. 163). Performativitetsbegrepet knytter slik an til Foucault og konstruktivismens perspektiv, som snur om på den klassiske måten å forstå det epistemologiske forholdet mellom årsak og virkning på (f.eks. i den filologiske tradisjonen, der teater blei oppfatta som sekundært i forhold til drama).

til avantgardens handlingsbegrep, der kunst forstås som handling, aksjon, intervensjon, transformasjon, og ved å etablere transformasjon som performativitetsetetikkens grunnleggende kategori, knytter hun særlig an til det, som etter Christopher Innes (1981), gjerne kalles den rituelle teateravantgarden (bl.a. Artaud, Grotowski, Schechner).

Med henvisning til Artaud hevder Fischer-Lichte at 1800-tallets «litterære, empatiske teater» på 1900-tallet hadde mista sin transformerende kraft (*metamorphic powers*), og for å gjenvinne denne kraften, måtte teatret bli rituelt.<sup>11</sup> Fischer-Lichte bruker, i overensstemmelse med den rituelle teatertradisjonen, ofte metamorfosefiguren for å vise til performativitetsetetikkens transformasjoner (se op.cit. s. 23, 194, 196 og 205), og hun legger vekt på det rituelle teatrets evne til å skape forvandling, re-fortrylle verden og transformere tilskuerne, framprovosert via en «krise» i rituell forstand gjennom den autopoietiske feedbacksløyfas «liminale» tilstand. Teatrets og kunstens søken etter forvandling (sosial transformasjon så vel som somatisk – fysiologisk og affektiv – metamorfose) knyttes også til den liminale erfaringa i massekulturelle opptrinn.

Fischer-Lichte utvikla ideen om forvandling som estetisk kategori på 1990-tallet. I det samme tiåret utvikla Hans-Thies Lehmann sin forståelse av det postdramatiske teatret, som forstås som «transformation at all levels» (Lehmann 2007, s. 77). Et plott kan ifølge Lehmann oppsummeres som en rekke forandringer fra begynnelse til slutt, men teater handler ifølge Lehmann ikke så mye om plott og meningsoverføring, som om den angstfylte lysten (*pleasure / fear – Angstlust*) ved spillet som *metamorfose*; for «under the conventional scheme of *action* there is the more general structure of *transformation*», og transformasjon er både angstvekkede og lystbetont (ibid.).

Forut for Lehmann og Fischer-Lichte ligger Richard Schechners og The Performance Groups radikale teatereksperimenter på 1970-tallet (se Schechner 1994a). Også Schechner legger vekt på transformasjon som teatrets grunnvilkår: «Transformation, not conflict is the root of theater, hevder han (Schechner 1993, s. 185), og også Schechner knytter transformasjonsfiguren til teatrets tvetydige, kroppslig-estetiske, dynamiske prosesser (se Schechner 1994a og 1993, s. 185).

Med utgangspunkt i Erika Fischer-Lichtes performativitetsetetikk foreslår jeg å legge hennes performativitetsbegrep til grunn for et tredje handlingsbegrep, basert på estetiske prinsipper utleda av fysiske representasjonsformer og relasjoner, som teaterhendelsens tvetydige (kroppslig-estetiske), dynamiske prosesser med transformasjon som grunnleggende aspekt.

### En heterogen estetisk dramaturgimodell som analyseverktøy

Jeg har kommet fram til at dramaturgi handler om arbeid med handling gjennom estetiske virkemidler i tid og rom, og avhengig av hvilke estetiske organiseringsprinsipper som legges til grunn, kan vi skille mellom tre ulike handlingsbegreper basert på hhv verbale, visuelle og fysiske representasjonsformer. Denne modellen egner seg til å analysere scenetekster, performancekunst og forestillinger som heterogene, tverrestetiske kunstformer ut fra en idé om likestilt dramaturgi fri fra klassisk dramaturgi og virkemiddelhierarki.

Selv om én estetisk representasjonsform og ett estetisk organiseringsprinsipp ofte vil dominere, må de tre handlingsbegrepene snarere ses som *ulike dramaturgiske aspekter*, enn gjensidig utelukkende former for dramaturgi. Hvilke estetiske prinsipper som er styrende for den enkelte forestilling, performance eller tekst, vil derfor være åpent for drøfting.

Visuelle tablåer og performative grep som transformasjon, spill på teatrets hendelseskarakter, den

11) «For [...] Artaud, theatre as an autonomous art form put forward by the literary, empathetic theatre of the nineteenth century ceased to be endowed with metamorphic powers. In order to regain those powers, theatre must become ritual» (op.cit. s. 194).

fysiske, emosjonelle eller sosiale live-situasjonen og relasjonen mellom scene og sal, kan dessuten skrives inn i teksten, som i Cecilie Løveids skuespill. Løveids levende metaforer, tablåer og visuelle elementer som symboliserer transcens og transformasjon, er hennes gave til teatret. Den dramaturgiske strukturen følger, som i Strindbergs drømmespill, metamorfosens struktur fra liv via krise til nytt liv. I skuespillet *Balansedame* (1984) gjennomgår den førstegangsfødende Susanne en krise, og det dødfødte barnet gjenoppstår som en vill fugl, som gjennom et lydbilde (fødselsskriket) transformeres til et nyfødt barn. Den dramaturgiske komposisjonen er delvis kronologisk strukturert som et overgangsritual fra graviditet via krise til nytt liv (som mor), men den lineære strukturen er satt inn i en ramme av to tablåer som er knytta sammen av et dramaturgisk element (glassmonteren som en metafor for handlingen). Rammen, gjentakelsene og symbolene forvandler handlingsforløpet til et bilde, og metamorfosen er også en visuell, symbolsk form, men den dynamiske strukturen som etterlikner biologiske prosesser fra liv via død til nytt liv, er styrt i henhold til det performative handlingsbegrepet som iverksettelse av transformasjon. Løveids visuelle dramaturgi er med andre ord underlagt en performativ struktur som rommer lineære plotelementer, og den komplekse dramaturgien lar bildet leve og utfolde seg i og over tid – ikke bare som et begrens, lineært plott, men også som en performativ handling – en transformasjon underlagt metamorfosens struktur.

Nordahl Griegs skuespill *Vår ære og vår makt* (1935) er også forma verbalt, men scenene er strukturert i henhold til Sergei Eisensteins (1898-1948) montasjeprinsipper, som kan forstås som en form for visuell dramaturgi, der simultane scenebilder sidestilles på mest mulig kontrastfull, og dermed virkningsfull, måte for å få fram den vesentlige konflikten som verket er basert på. I Griegs tilfelle var det klassemotsetningen mellom sjømennenes og redernes situasjon under den første verdenskrig som skulle framheves. Konflikten er uttrykt gjennom visuelt strukturerte scener som viser motsetningen mellom rikdom og fattigdom, luksus og nød, kynisk pengebegjær og solidaritet, liv og død. Motsetningene er uttrykt på mest mulig kontrastfull måte, som i sammenstillingen av scenene som viser redernes perverst dekadente punsjelskap og de torpederte sjømennenes forlis, som foregår på samme tid. Men montajseteknikken er underlagt et kronologisk handlingsforløp knytta til en historisk hendelse i revolusjonsåret 1917: et torpedoforlis, og en epilog som viser redernes og sjømennenes situasjon i stykkets nåtid, 1935, da arbeiderne for første gang i Norge grep makten etter en generalstreik, som varsles i stykkets sluttblå. Bortsett fra sluttblået er scenene hovedsakelig forma som dialogbaserte handlingsforløp, men med performative, revydraturgiske innslag av musikk, sang og dans. Sluttblået er et symbolsk hyperikon som oppsummerer stykkets klassebudskap, men Grieg har også lagt inn et performativt innslag der han ironiserer over samtidas rike. I et mellomspill iscenesetter han nemlig en forestilt inngripen fra en distingvert herre i publikumslosjen, som hevder at nu er alt så meget bedre – før sceneteppet går opp for epilogen, der vi ser de overlevende, nå husløse, sjømennene på hospits. Også Grieg blander altså visuelle, verbale og performative dramaturgiske elementer.

I motsetning til Løveid og Grieg er Peter Handkes skuespill i større grad strukturert som av narrative monologer, som må forstås som hovedsakelig verbalt konstruert. Men monologene er ikke underlagt en klassisk, konfliktbasert handlingsstruktur. Denne formen må altså forstås som en undergruppe av verbalt strukturert dramaturgi. Heiner Müllers og Elfriede Jelineks postdramatiske «språkflater» kan ses som en tredje gruppe verbalt organisert dramaturgi, men Müllers *Bildbeschreibung* (1985) kan samtidig forstås som en dramatisert ekfrase. Stykket må derfor drøftes som en blandingsform. En hypotese om hvilke estetiske prinsipper som ligger til grunn for en forestilling eller et dramatisk verk, må slik nyanseres gjennom analyser av konkrete verk. Slike analyser vil vise nødvendigheten av en heterogen modell, som kan favne ulike organiseringsprinsipper ved ett og samme verk.

En analyse vil med andre ord ikke alltid kunne fastslå at forestillingen eller teksten er basert på ett bestemt handlingsbegrep eller estetisk prinsipp. Analysen bør imidlertid avklare eller drøfte hvilke estetiske prinsipper som fungerer som overordna eller dominerende organiseringsprinsipper. Er tekstens eller forestillingens dramaturgiske komposisjon primært strukturert i henhold til verbale, visuelle eller fysiske organiseringsprinsipper? Og er de dramaturgiske elementene (handling, tid, rom og figurer) primært forma gjennom verbale, visuelle eller fysiske representasjonsformer og virkemidler i henhold til verbale, visuelle eller fysiske, performative prinsipper? Dessuten bør man reflektere over hvilke dramaturgiske konsekvenser den dramaturgiske formen har. Hvilke konsekvenser har det med hensyn til de dramaturgiske elementenes betydning og funksjon?

For å forstå hva som kjennetegner hhv verbale, visuelle og fysiske representasjonsformer og organiseringsprinsipper, må man bruke teori fra ulike estetisk fag. Ved å overføre de estetiske prinsippene til dramaturgiske organiseringsaspekter, vil man da finne at det klassiske handlingsbegrepet primært er knytta til verbale representasjonsformer og organisasjonsprinsipper som enhetlig, suksessiv linearitet og begrensa, kronologisk tid. Visuell dramaturgi er primært knytta til visuelle representasjonsformer og prinsipper, som romlig, simultan, parataktisk og syklisk organisering. Et performativt handlingsbegrep vil, i overensstemmelse med Fischer-Lichtes performativitetsetetikk, primært knyttes til fysiske representasjonsformer og grep som bidrar til å skape, ikke bare handlende dramatiske karakterer, men *estetiske handlinger i tid og rom*, der «handling» forstås som iverksettelse av transformasjon.

Siden estetikk og dramaturgi er heterogene fenomener, vil vi finne at bruk av visuelle medier, virkemidler og organisasjonsprinsipper også vil inngå i verk dominert av klassiske og verbalt baserte dramaturgiske former – og omvendt. For å få grep om en forestillings eller teksts visuelle dramaturgi, kan vi undersøke hvordan bruken av visuelle virkemidler, hvordan de dramaturgiske elementene er strukturert *som bilder* gjennom visuelle, fysiske og verbale virkemidler, men også hvordan den sceniske handlingen *som helhet* er konstruert i henhold til visuelle prinsipper som simultanitet, sideordning (paratakse), romlig organisering og symbolske og metaforiske representasjonsformer. For å forstå hvordan visuell dramaturgi kan fungere *performativt*, kan vi undersøke hvordan de visuelle virkemidlene er innretta mot *live*-situasjonen og iverksettelse av *transformasjon*.

En heterogen estetisk dramaturgimodell basert på verbale, visuelle og fysiske organiseringsprinsipper, kan være et arbeidsredskap for å skille mellom ulike dramaturgiske former og ulik bruk, forming og funksjon av virkemidler. Som et dramaturgisk begrep viser ikke performativtetsbegrepet først og fremst til enkeltstående representasjonsformer og virkemidler, men de styrende estetiske prinsippene på et overordna, strukturelt plan i en forestilling – eller en scenetekst, slik de er skrevet inn i teksten. En analyse av performative dramaturgiske aspekter vil analysere bruken av fysiske virkemidler, men også hvordan (de fysiske, visuelle og verbale) virkemidlene er forma og iverksatt i henhold til fysiske, performative prinsipper, for eksempel gjennom eksperimenter med teatersituasjonens *live*-karakter, som tvetydigheten mellom rolle og skuespiller, stilisering av kropp i forhold til verbal/auditiv og visuell stilisering, teatersituasjonen som en sosial hendelse og kryssningen mellom fiksjons og dokumentarelementer. Med utgangspunkt i Fischer-Lichtes performativtetsbegrep bør en særlig undersøke hvordan virkemidlene er innretta mot forvandling og transformasjon.

Ved å spille på *live*-situasjonen og underlegge den klassiske og visuelle dramaturgien performative strukturer som metamorfoser, transcendenssymboler og oppstandelsestablåer, transformeres det klassiske handlingsforløpets begrensede, lineære tid, og den visuelle dramaturgiens utvidede, simultane og parataktiske tids-rom, til en syklisk all-tid. Handlingsforløpets begrensa, lineære tid transformeres altså til et utvida øyeblikk som rommer all tid. Slike transformasjoner av tid til rom kjennetegner, ifølge kunsthistoriker Nicolas Bourriaud (2007), mye relasjonell kunst etter 1990.

## Likestilt dramaturgi

Det er viktig å huske at en forestillings eller sceneteksts komposisjon i henhold til verbale, visuelle eller fysisk-performative prinsipper ikke er gitt, og ikke kan forstås som gjensidig utelukkende kategorier. Det sentrale er selve analysen av den estetiske konstruksjonen av handlinga og de handlingsbærende elementene (rolle/figur, tid og rom) i henhold til estetiske prinsipper som vektas mot hverandre. En dramatisk tekst eller forestilling kan slik gjøres til gjenstand for drøfting av hvorvidt handlingen kan forstås som hovedsakelig strukturert i henhold til verbale, visuelle eller fysiske, performative prinsipper, og dernest følger en drøfting av hvilke konsekvenser dette har for den aktuelle iscenesettelsen av handling, figurer, tid og rom.

---

### Wenche Larsen:

Faglitterær forfatter og kritiker. Dr.art i litteraturvitenskap med avhandlingen *Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill* Balansedame. Fødsel er musikk og Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint. Har skrevet om norsk og nordisk dramatikk og samtidsteater, og har undervist i nordisk litteratur og dramatikk og estetikk, kunst og analyse ved universitet i Oslo, Bergen og Brno.

---

### Litteratur

Aristoteles 2008: *Poetik*, oversatt med kommentarer og etterord av Øivind Andersen, Oslo Vidarforlaget.

Arntzen, Knut Ove 1990: «En visuell dramaturgi: De likestilte elementer» / «A Visual Dramaturgy: Equivalent Elements», i Knut Ove Arntzen og Sven Åge Birkeland: *Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia*, Spillerom Katalog vol.1, s. 8-21.

Arntzen, Knut Ove 1991: «From Visual Performance to Project-Theatre in Scandinavia», i Claude Schumacher og Derek Fogg (red.): *Small is Beautiful. Small Countries Theatre Conference*, The University of Glasgow, s. 43-48.

Arntzen, Knut Ove 1993: «Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance», i Live Hov (red.): *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Universitetet i Oslo, s. 95-105.

Arntzen, Knut Ove 1998: «Cecilie Løveid og ny dramaturgi. Et vendepunkt i ny nordisk dramatikk og teater eksemplifisert med Balansedame på Den Nationale Scene i 1986», i Merete Morken Andersen (red.): *Livritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatikk*, Oslo, Gyldendal, s. 56-66.

Arntzen, Knut Ove 2006: «Instruktørens arbeid i gruppeteater og frie prosjekter», i Helge Reistad (red.): *Regikunst*, Oslo, Tell, s. 236-242.

Arntzen, Knut Ove 2007: *Det marginale teater*, Laksevåg, Alvheim & Eide Akademisk Forlag.

Austin, John L. 1979: «Performative Utterances», fra John Austin: *How to do things with words, Philosophical Papers*, 3. utg, red. av J.O. Urmson og G.L. Warnock, Oxford, Oxford University press.

Austin, John L. 2003: «Lecture I in How to do things with words», i Philip Auslander (red.): *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. I, London og New York, Routledge, s. 91-96 (fra J.O. Urmson og Marina Sbisà (red): *How to do things with words*, 2. utg. 1975, s. 1-11).

Bourriaud, Nicolas 2007: *Relasjonell estetikk*, Oslo, Pax.

Carlson, Marvin 2007: *Performance. A critical introduction*, New York, Routledge.

Derrida, Jaques 1988: «Signature Event Context», *Limited inc.*, Evanston, North Western University Press.

## Wenche Larsen

- Fischer-Lichte, Erika 1998: «Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen», i Erika Fischer-Lichte m.fl. (red.): *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübingen, s. 21-91.
- Fischer-Lichte, Erika 2004: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt aM, Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika 2005: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London, Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika 2008: *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London, Routledge.
- Gladso, Svein m.fl. (red.) 2010: *Dramaturgi. Forestillinger om teater*, Oslo, Universitetsforlaget.
- Innes, Christopher 1981: *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kirby, Michael 1965: *Happenings*, London, Sidgwick and Jackson.
- Larsen, Wenche 2015: *Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill Balansedame. Fødsel er musikk og Barock Friise eller Kjærligheten er en større labyrint*, Universitetet i Oslo, avdeling for Allmenn litteraturvitenskap.
- Lehmann, Hans-Thies 1999: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt aM, Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies 2007: *Postdramatic Theatre*, London, Routledge.
- Marranca, Bonnie 1977: *The Theatre of Images*, New York, Drama Books Specialists.
- Mitchell, W. J. T. 1994: *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Poschmann, G. 1997: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, Tübingen, Niemeyer.
- Schechner, Richard 1993: *The Future of Ritual*, London, Routledge.
- Schechner, Richard 1994a: *Environmental theater*, New York, Applause Books [først utgitt i 1973].
- Schechner, Richard 1994b: *Performance theory*, London, Routledge.
- Schechner, Richard 2008: *Performance Studies. An introduction*, New York, Routledge
- Thrane, Lotte 1999: «Billedets tid», *Kritik141*, København, s. 57-64.

### Referanseverk:

*Bokmålsordboka*, Universitetsforlaget 1986

*Oxfordreference.com*