

# Den omnipotente krop og det forsvarsløse subjekt

Af Elin Andersen

**Kropsligheden er et væsentligt perspektiv i den performative æstetik, ikke mindst hos Erika Fischer-Lichte, der tillægger kroppen en overvældende betydning i sin *Ästhetik des Performativen*, 2004. Artiklen er en kritisk dialog med Fischer-Lichte om hendes brug af begrebet kropslighed og om hendes forståelse af betydningsdannelse i teatret. Nok er den performative krop omnipotent hos Fischer-Lichte, men samtidig synes den at blive en brik i forskellige magtspil: i teatret drejer det sig om herredømmet over performerens krop, i videnskabsteorien om kropslighed kontra teksten som herskende paradigme, i (teater)æstetikken om avantgarde modsat traditionen som mønsterdannende. Endelig spørger artiklen til subjektets plads i dette kropsregime.**

Artiklen her handler om det performative aspekt på kropsligheden<sup>1</sup> i teatret og i performancekunst.

Det er kroppen, som handlende, ikke symbolskabende krop og materialet (design, farver, lyd etc.) som det fremtræder umiddelbart på scenen, der er interessant, performativt set. Det performative fokuserer ikke mindst på relationen mellem skuespilleren/performeren og tilskueren.

Min fremstilling udgør i hovedsagen en kritisk nærlæsning af kapitler i Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*, 2004. Det gælder især hendes forståelse af og omgang med begrebet *Körperlichkeit* (kap.4) og af samspillet mellem kropslighed og subjektivitet, når det drejer sig om betydningsdannelse i teatret (kap.5). Det skal straks indrømmes, at min læsning er drevet af skepsis. Ikke en skepsis over for ideen om det performative som et selvstændigt æstetisk felt, men i forhold til det gyldighedsområde, Fischer-Lichte søger at skabe for sin teoridannelse om det performative. Hvor vidt hun vil drive sin teori, kan jeg indledningsvis antyde ved at opliste de ambitioner, hun har på kroppen og kropslighedens vegne, idet kroppen spiller en hovedrolle i hendes forsøg på at udforme en konsistent performativ æstetik.

Kroppen bori kraft af sin blotte væren i verden og et nydefineret begreb om kropsliggørelse *embodiment/Verkörperung* siden det performative vende i 1960'erne blive et nyt paradigme i stedet for teksten, ikke blot i teatervidenskaben, men i alle humanistiske videnskaber.

I sin bevidsthed om sig selv som *embodied mind* er kroppen garanten for, at den performative æstetik bliver en nærværsæstetik, *Ästhetik der Präsenz*, og at den performative kunst bliver enestående blandt kunstarter. Den skal tilmed overskride dikotomien mellem krop og bevidsthed i vestlig filosofi.

Endelig spiller kroppen en om end langt mere uklar rolle i en angivelig søgen efter et subjekt, der hverken er identisk med oplysningstidens autonome subjekt eller det postmoderne decentrerede subjekt (Fischer-Lichte 2004, s. 293-94).

Fischer-Lichte forsøger at indløse det ambitiøse projekt i en vekslen mellem historisk perspektivering, systematisk, filosofisk/videnskabsteoretisk tænkning og æstetisk analyse/teoretisering. Det er samtidig en struktur, der bestemmer min fremgangsmåde, som jeg vil forsøge at forme som en dialog med Fischer-Lichtes tekst. Jeg tager udgangspunkt i hendes selektive blik på historien i et perspektiv fra oplysningstiden til 1960'ernes neoavantgarde og forfølger de konsekvenser, hendes selektion får for hendes ide om en performativ æstetik fra 60'erne og frem. Desuden diskuterer jeg hendes erklærede fænomenologiske position, som jeg finder forenkende, især i forhold til hendes

---

1) Kan opfattes som et udvidet kropsbegreb, parallelt til et udvidet tekstbegreb.

søgen efter en tidssvarende subjektoplevelse. Når det gælder analyse af æstetisk erfaring og betydningsdannelse er Fischer-Lichte påfaldende fåmælt m.h.t. referencer. Derfor blander jeg andre stemmer i diskussionen. De repræsenterer en lignende interesse for kropslighed og sanselighed i teatret og for de hermeneutiske problemer, fordybelsen i materialiteten skaber. Et andet blik på den oplysningstradition, hun mener at skrive sit projekt op imod, afrunder dialogen, der undervejs vil forsøge at fastholde subjektets rolle i det hele. Men først et par gennemgående træk i hendes struktur:

Analytisk tager Fischer-Lichte udgangspunkt i og fastholder spændingen mellem performerens "fænomenale" væren-i-verden-krop og den figur eller rolle, som skuespilleren skal fremstille. Modsat instruktøren Gordon Craig (1872-1966) og andre modernister, der foretrækker et fuldstændigt føjeligt kunstnerisk materiale, finder hun det æstetisk udfordrende, at skuespillerkroppen ikke kan endeligt manipuleres. For det er netop i spændingen mellem en krop, der *er* og en krop, der *viser hen til noget andet*, hun vil kunne finde "den performative frembringelse af kropslighed i opførelsen", og samtidig vil hun undersøge "tilskuerens særlige iagttagelse af denne" (Fischer-Lichte 2004, s. 130).

Historisk betragtet, hævder hun, er det imidlertid først i teater- og performancekunsten fra 60'erne ff., at denne spænding kommer eksemplarisk til syne. Det sker dels gennem en helt ny figurdannelse og dels i det nye teaters forvaltning af nærværet. Her har man nemlig gennem særlige kropsteknikker bevidst opøvet et scenisk nærvær. Det kalder hun det radikale nærværskoncept, i modsætning til andre mere tilfældige eller "svagere" nærværskoncepter som f. eks. kroppens blotte tilstedeværelse på scenen.

### Det bedste bud på frihed og nærvær

Ligesom sin landsmand professor Hans-Thies Lehmann betragter hun neoavantgarden fra 1960'erne ff. som en afgørende vending i det 20. århundredes teater og performancekunst. Mens Lehmann med sit postdramatiske teater fokuserer på såvel radikale fornyelser som genopdagelsen af basale og ofte oversete fænomener i performancesituationen under en *postmodernistisk* optik, genoptager Fischer-Lichte (tilsyneladende) ufortrødent et avantgardistisk emancipationsprojekt fra 60'erne i sin udformning af en performativ æstetik. Projektet tager form gennem det historiske perspektiv, hun anlægger.

I sin historiske selektion kan man sige, at hun lægger op til en "fortælling" om kroppens befrielse under kampen om herredømmet i teatret. Den begynder i oplysningstiden, hvor dramatikeren med det realistiske/psykologiske drama i svøb så småt får magt, som han har agt, og teksten bliver en magt og kontrolinstans. Denis Diderot (1713-84) og Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) er hendes eksempler. Nu bliver den fænomenale, sanselige krop tvunget til at omdanne sig til en semiotisk krop. Denne tegnkrop skal lade de betydninger, der er nedlagt i teksten, komme sanseligt til udtryk. Så flygtige disse sanselige tegn end måtte være, er der en betydning bag dem. Tilskueren må på sin side undertrykke sine eventuelle sensuelle længsler mod kroppen på scenen og i stedet rette dem mod den figur, der fremstilles. Senere og dvs. da instruktøren, teaterreformatoren eller -kunstneren overtager herredømmet over skuespilleren, i det mindste i avantgadeteatret, bliver kroppen ganske vist befriet for tekstens tyranni, men alene for at blive underlagt en ny tvang. Den fænomenale krop, som vel dybest set blot vil være i verden, må nu se sig anonymiseret i "reflekser" og betragtet som et uendeligt formligt materiale, som instruktøren frit kan manipulere med. Det er især instruktøren Vsevolod Meyerhold (1874-1940) med hans biomekanik, hun refererer til. Endelig med tressernes neoavantgarde synes befrielsen nær.

## Den omnipotente krop og det forsvarsløse subjekt

Herfra er flere diskurser mulige. Inden jeg går videre i "fortællingen", som Fischer-Lichte synes at lægge op til, først nogle principielle betragtninger over tiårets nye teater: Hvad gør så forskellige fænomener som The Living Theater, The Performance Group, The Open Theatre, instruktørerne Peter Brooks og Jerzy Grotowskis teatereksperimenter mfl. til en bevægelse? Hvad har de fælles? Overordnet deler de for det første synet på kroppen, som de finder beskadiget af kultur, stress, traumer, af civilisationen i det hele taget såvel som af det "smittebærende" teater (Brook). Teatret har brug for et "nyt testamente" (Grotowski, Eugenio Barba), formuleret gennem kroppen. For det andet er de fælles om en *romantisk vitalisme*:

*der indgyder kødet en særlig energi, en livskraft, der overskrider summen af dets indbyrdes afhængige mekanismer. En impuls snarere end en refleks, denne autonome kraft regnes for sand spontanitet. Følelse opstår i selvet, ikke via stimuli udefra. Det er en slags improviseret sjæl impromptu soul, et paradys af uskyld i forhold til de destruktive vaner, der har korrumpet kroppen. (Joseph R. Roach 1985, s. 221)*

For det tredje nærer de en grænseløs tillid til *acting* som en kraft og en udfoldelse af selvet (Joseph Chaikin 1972). Det, der gør skuespillerens fremstilling til noget særligt frem for andre kunstarter, er, at vi her finder "et nærvær bag grænserne for nærvær, en "selvethed" *selfhood*, ikke i symboler, ikke i erindringen, og ikke isoleret, men i kødet, i samfundet, her og nu" (Michael Goldmann 1975, s. 160). Skuespilleren bliver "hellig" (Jerzy Grotowski) etc. Endelig opfatter de teaterpoeten Antonin Artaud (1896-1948) som deres profet og mener hver især at efterleve hans visioner om skuespilleren og det absolutte nærvær. Teaterkritikeren Ellinor Fuchs sammenfatter inspirationen på følgende måde: Artauds billede af kunstneren som ofret, der brænder på sin stage, mens han signalerer gennem flammerne bliver som et emblem på: "hele nærvær aspirationen i teatret og i forlængelse heraf også underforstået en ende på dualismen, endnu en "løsning" på den langvarige kamp mellem krop og ånd, handling og refleksion i vestlig metafysik" (Ellinor Fuchs 1995, s. 69).

Forskellene er derimod udtalte, når det gælder det praktiske arbejde med spontanitet og improvisation, måden, hvorpå skuespillerkroppen gør sig fri, hvordan nærvær bliver til og ikke mindst i deres relationer til tilskuerne.

"Fortællingen" kunne få en logisk fortsættelse med The Living Theater mfl. således som de lod befrielsen og nærværet komme til udtryk i deres legendariske *Paradis Now* (Avignon 1968) og Performance Groups *Dionysus in 69* (New York 1968). For hvad kan vel være mere frit end den *nøgne* krop, der har befriet sig for kulturel tvang og teaterinstitutionens træghed for på gader og stræder at invitere tilskuere til på samme måde at aflægge sig kulturens byrde – smide tøjet og de gode manerer – således at de i fællesskabets dionysiske rus kan celebrere befrielsen. Vi skal ikke glemme at den patetiske selvfremstilling af kroppen og troen på dens politiske og kulturelle magt som rent kød havde rod i en organiseret modkultur af hippier. Den nøgne krop var i sig selv en protest mod de sociale restriktioner, der forhindrede den kulturelle revolution (jf. Sue Ellen Case 2002, s.186 ff.). The Living Theater dyrkede et utopisk ideal af revolutionær adfærd.

Fischer-Lichte vælger *ikke* den befrielsesversion. Hun anerkender The Living Theater's og Performance Group's indsats i 60'erne:

*Den nye bestemmelse af forholdet mellem aktører og tilskuere var ledsaget af en forskydning væk fra dominansen af handlingens tegnkarakter og de tilsvarende mulige betydninger, handlingerne kunne tilskrives, over mod deres specifikke kropslighed og de virkninger, som de måtte udøve på alle deltagere, dvs. deltagernes fysiologiske, affektive, energetiske og motoriske reaktioner såvel som de sanserfaringer af stor intensitet, som handlingerne muliggjorde. (Fischer-Lichte 2004, s. 28/29)*

Men nøgenheden er lige så lidt som befrielsen fra tekstens/repræsentationens lænker i sig selv vejen til frihed og nærvær i Fischer-Lichtes optik (Fischer-Lichte 2004, s. 257). Det er heller ikke i den kulturelle revolte, men i det socialt isolerede laboratorium, hvor frihed kun kan opnås gennem en streng kropslig selvfordybelse, at hun lader den fænomenale krop komme til sin ret nu som *embodied mind* og (først) som sådan i stand til at skabe det radikale nærvær. I Jerzy Grotowskis eksperimenter og træning af skuespilleren i 50'erne og 60'erne ser hun en forklaret model:

*Parallellen mellem Grotowskis teatrale praksis og Merleau-Pontys sene filosofi er ligefrem frapperende. Denne kodedes (chair) filosofi er et stort anlagt forsøg på at formidle en ikke dualistisk og ikke transcendentale modus mellem krop og sjæl, sanseligt og usanseligt (...) Koden er gennem kroppen altid allerede forbundet med verden. Ethvert menneskeligt begreb om verden sker med kroppen, kan kun ske kropsliggjort. Dermed overstiger kroppen i sin kødelighed enhver instrumentel og semiotisk funktion. Merleau-Pontys filosofi har således beredt vejen for en ny anvendelse af begrebet "kropsliggørelse" som er brugelig i kulturanthropologien, kognitionsvidenskab og teatervidenskab. Cieslak viser en skuespiller på scenen, som har ophævet dualismen mellem ånd og krop, kroppen fremtræder "oplyst" og ånden kropsliggjort. (Fischer-Lichte 2004, s. 141-42)*

Kroppen er ånd og ånden er krop! Er vi havnet i en tautologisk fælde? Er det blot endnu en "løsning" på den langvarige kamp i vestlig metafysik mellem krop og bevidsthed, handling og tanke, som Fuchs taler om?

Først en bemærkning til Fischer-Lichtes udlæggelse af Grotowskis teatrale praksis. Hun identificerer målet med træningen, som dét at trænge gennem de lag af "naturlig" adfærd, der blokerer de rene impulser, med Ryszard Cieslak's fremtræden på scenen, f.eks. som Den standhaftige Prins og med virkningen på tilskueren. For Grotowski er dette imidlertid forskellige størrelser. Resultatet af træningen skulle gerne være: "frihed for tidsforskellen mellem den indre impuls og den ydre reaktion, sådan at impulsen allerede er en ydre reaktion". På scenen sker der det, at: "kroppen forsvinder, brænder", nøjagtig som i Artauds billede, mens tilskueren alene ser: "en serie af synlige impulser" (Grotowski 1968, s. 16). Er der noget Grotowski i sin yderst eksklusive udvælgelse af tilskueren ikke appellerer til, er det bevidsthed om eller interesse for kropslighed. Han foretrækker en tilskuer med genuine åndelige behov, der inviteres til en dybdepsykologisk proces, parallelt til den skuespilleren har gennemløbet, men af fuldstændig åndelig karakter (Grotowski 1968, s. 40-46). Dernæst drejer det sig om hendes opfattelse og brug af Maurice Merleau-Pontys filosofi.

### **Den fænomenale krop – hvilket fænomen**

Skønt Fischer-Lichte først på dette tidspunkt i teksten bekender sig til Maurice Merleau-Ponty (1908-61), spiller hans filosofi en afgørende rolle i hendes generelle kropsforståelse. Alene hendes begreb om den fænomenale krop *phänomenalen Leib* - den levende i verden-værende-krop *leiblichen In-der-Welt-Sein* (Fischer-Lichte 2004, s. 129), er slet skjulte henvisninger til fænomenologien og ganske særligt til ham. Merleau-Ponty er en 2.generations fænomenolog, der har forladt Edmund Husserls (1859-1938) ide om essens og transcendentale subjektivitet. I stedet er han optaget af perceptionens fænomenologi med centrum i kropslighed og legemliggjort bevidsthed *embodied mind*. Det er ikke bevidstheden som hos Husserl, der altid er rettet mod noget, men kroppen som det anonyme, *præ-refleksive cogito*, der erstatter intentionalitetens subjekt. Denne krop ved altid

## Den omnipotente krop og det forsvarsløse subjekt

mere end det bevidste subjekt. Den er ikke i rummet, den bebor det. Den orienterer sig ikke i det ved at danne et mentalt billede af rummet, fordi dets indretning allerede sidder i arme, ben, mave, hals. At se, derimod, er for så vidt en kompliceret proces. Det er:

*At træde ind i et univers af værender (...) Når jeg betragter lampen på mit bord tillægger jeg den ikke alene de egenskaber, der er synlige herfra, hvor jeg sidder, men også dem, som kaminen, væggene og bordet kan 'se', bagsiden af min lampe er intet andet end den forside, den 'viser' kaminen. (Maurice Merleau-Ponty 1994, s. 3)*

At se udløser altså et mangesidet perceptuelt felt, selv om mit menneskelige blik kun situerer den ene side af genstanden. Når genstanden sættes i sin fulde betydning, overskrider vi grænserne for vores faktiske oplevelser i en slags perceptionens ekstase (Merleau-Ponty 1994, s. 6).

Kroppen er samtidig subjektets umiddelbare objekt, alligevel er det heller ikke ukompliceret at se sig selv eller at røre ved sig selv:

*Min synlige krop er ganske vist genstand, hvad angår de dele, der befinder sig langt fra hovedet, men efterhånden som man kommer nærmere, adskilles den fra genstandene, den skaber mellem dem et kvasi-rum, de ikke har adgang til, og når jeg tager min tilflugt til spejlbilledet, henviser det mig endnu engang til kroppens original, som ikke er derude mellem tingene. Men på min side, på denne side af ethvert syn. (Merleau-Ponty 1994, s. 33)*

Det samme gælder den taktile krop

*for selv om jeg med min venstre hånd kan føle på min højre hånd, mens den rører ved en genstand, er den højre hånd som genstand ikke den højre hånd, der berører, den første er et fletværk af knogler, muskler og kød, samlet et sted i rummet, den anden farer gennem rummet som en raket for at afsløre den ydre genstand der, hvor den er. (ibid.)*

Hvordan kan man tænke sig denne filosofisk reflekterede fænomenale krop som en æstetisk realitet på scenen? Problemet er ikke i første række, hvorvidt skuespilleren kan liste "sin virkelige krop ind i sin rolles store 'fantom'" som Merleau-Ponty udtrykker det med henvisning til Diderot (Merleau-Ponty 1994, s. 50). Spørgsmålet er, hvad den virkelige krop, virkelig er i denne sammenhæng. Den fysiske krop situerer sig i rummet, bebor det, bærer på dets inskriptioner, simultant subjekt og objekt for sig selv. På scenen udfolder den et multiperceptuelt felt, der både er subjektivt og intersubjektivt. På samme tid interagerer kropsligheden med den visuelle dynamik i det sceniske design og den teatrale fiktion uafbrudt (jf. Stanton B. Garner 1992, s. 4 ff., Bert O. States 1992, s. 369 ff.).

Men Fischer-Lichte tager ikke udgangspunkt i et sådant totalt! ustabil fokuser på en konkret scenisk krop. Udover den fænomenale-væren-i-verden krop taler hun om den organiske krop, den levende organisme, om kroppen som specifik materialitet/fysik o.lign. Hun hylder denne krop helt uforbeholdent, når hun forsikrer:

*At den menneskelige krop (...) ikke er et materiale som ethvert andet, der efter forgodtbefindende kan bearbejdes og formes, men en levende organisme, der bestandigt befinder sig i verden i en proces af permanent forandring (...) den kender alene væren som bliven, som proces, som forandring. Med hvert pulsslag, hvert åndedrag, hver bevægelse fornyer den sig, bliver en anden, kropsliggør sig på ny. (Fischer-Lichte 2004, s. 158)*

Alligevel er hun ud fra et performativt synspunkt ikke specielt interesseret i den fænomenale krop. Den kan kun skabe det svage nærvær og er egentlig ikke noget i sig selv på en scene. Hun simulerer en fænomenologisk subjekt/objekt problematik, men lægger et systematisk snit mellem en fænomenal subjekt krop og en semiotisk objekt krop, som er fænomenologien fremmed. Det gør hun primært for at skabe et historisk bagtæppe for den *legemliggjorte bevidstheds* gennembrud, som jeg har vist. Den performativt set mest interessante krop. Subjekt/objekt problematikken er ikke dybere, end at den kan overvindes af et "træningsprogram" for udvalgte skuespillere. Og når hun mener, at Cieslak's sceniske figur inkarnerer en overskridelse af den vestlige dikotomi mellem ånd og krop, postulerer hun - tautologisk - en *identitet* mellem krop og bevidsthed, som Merleau-Ponty formentlig ikke ville være enig med hende i.

Hendes fænomenologiske tilgang er nemlig udialektisk. Hun overser et paradoks, som er til stede hos Merleau-Ponty fra begyndelsen.<sup>2</sup> Selv om subjektet som legemliggjort subjekt er rodfæstet i verden, er det i sin oplevelse af sig selv fanget i dualiteten. Som vi har set er den levede, fænomenale krop hos Merleau-Ponty beskrevet med zoner af oplevet forsvinden. En sådan zone er det kvasirum, som opstår under perceptionen af en selv, eftersom det er umuligt nogensinde at se ens bagehoved direkte. Taktilt vil jeg aldrig kunne tage min krop i fuldstændig besiddelse, for så vidt som den krop, der rører aldrig falder sammen med den krop, der røres. Denne irreduktible dualitet anser Merleau-Ponty selv for at være: "et gabende sår" i selve subjektiviteten" (Stanton B. Garner 1992, s. 36). Påfaldende er det også, at han når til sin indsigt i subjektets kropslige væren gennem analyser af en række patologiske forstyrrelser (jf. *Kroppens fænomenologi*). Kroppen er således i sig selv en flertydig eksistens.

Tager vi paradokset alvorligt, kan teatret og performativ kunst næppe fra nogen som helst synsvinkel beskrives som ukompliceret nærvær, uanset om nærværet gradueres eller ej. Måske kan man fænomenologisk set tale om teatret som *afbrudt nærvær* i en destabiliserende perceptuel akt og en nutidighed, der samtidig trænger sig på med krav om oplevelsens øjeblik (jvf Garner 1992, s 39-51). Om teatret som "det paradigmatiske sted for udspillet af dramaet mellem nærvær og fravær" (Bert O. States 1992, s. 371). Under alle omstændigheder garanterer den fysiske sameksistens ikke i sig selv en stabil essens, som nærværsbegrebet henviser til. Når Fischer-Lichte senere (kap.5) introducerer destabilitet er det alene i forhold til tilskuerens perception. Performeren forudsættes at kunne skabe stabilt nærvær. Fænomenologisk set er pointen imidlertid, at destabiliteten altid allerede er til stede.

### Subjektet forvist

Fischer-Lichte vælger at se bort fra subjektivitetens problem og fastholder i stedet den ubekymrede "dialektik mellem kropsværen og kropshaven i en med bevidsthed begavet levende organisme" (Fischer-Lichte 2004, s. 159). Intet sted bliver fraværet af subjektivitet så påfaldende som i hendes omgang med den *lemlestede* krop. Hun fremhæver en række selvpineriske og selvtorturerende performance-typer fra 70'erne som eksemplariske for en performativ æstetik. Den amerikanske performancekunstner Chris Burden lod sig i *Shoot* (1971) skyde i venstre arm i en afstand af blot 5 skridt. I *Through the Night Softly* (1973) krøb han med hænderne på ryggen hen over 15 m knust glas på et hovedstrøg i Los Angeles tungt åndende og blødende af mange små snitsår. Michel Kouriac tappede sit eget blod i *Messe pour un corps* 1969, tilberedte en budding af det og indbød publikum til at spise den "Tag det, dette er mit blod" (Fischer-Lichte 2004, s. 156). Gina Pane

2) Jf. *Kroppens fænomenologi* den danske oversættelse 1994 af 1. del af *Phénoménologie de la perception* 1945.



sårede sig selv i en række studiarbejder *Project de silence* 1970 og *Escalade sanglate* 1971 med spidse instrumenter og risikerede både liv og lemmer.

Hvad disse kunstnere gør, mener Fischer-Lichte, er i virkeligheden at fuldbyrde visse processer i deres egen kropslighed med synlige spor. De viser deres krops sårbarhed i og med, at de prisgiver sig dens herredømme: "Den bestandige forandring, som enhver levende organisme er underkastet, bliver af ham selv via den beskadigelse, han påfører sig selv eller som andre tilføjer ham, markeret, forstørret og gjort tilgængelig for iagttagelse" (Fischer-Lichte 2004, s. 154-55).

Den *æstetiske* krop, hun priser her, er den levede krop uden erfaring, uden køn, uden følelse, uden drift, uden eros, uden lidelse, som er blevet sin egen slave. Blot og bar en *synliggørelse* af en individuel fysik og kød i permanent forandring. Vi taler om en ren *æstetisering af biologien*.

I mange tilfælde, medgiver hun, er der åbenlyse rituelle træk i performance-handlingerne, der i en kristen kulturel kontekst minder om selvopofelsesritualer og selvpinerisk praksis blandt nonner, martyrer, helgener. Sådanne udtryk skal imidlertid ikke fortolkes religiøst/symbolsk, som sekulariserede erstatninger for det hellige – så lidt som det religiøse vokabularium i Grotowskis poetik skal tages for pålydende. De religiøse associationer skal alene *suggerere* det sakrale som en yderligere intensivering af livsprocessen (Fischer-Lichte 2004, s. 158).

At skabe en (selvstændig) æstetik alene baseret på levet krop, isoleret fra psyken, levet liv og hvad det medfører af helligt og profant, er problematisk forenkende. Vi er langt fra den livspraksis, som avantgarden gennem tiden har forestillet sig kunsten overført til. I stedet for *livskraften* og *den romantiske vitalisme* i 60'ersperspektivet, må vi nøjes med en *pulsering af biologien*. Trukket skarpt op møder vi her: den subjektløse krop, æstetisk stivnet i livsprocessen med de tilføjede varige mén – ar forandrer sig jo netop ikke – mere nøgen og frem for alt mere isoleret end Julian Becks og Judith Melindas kollektive performere i 60'erne i al deres naivitet.

Hun skærer igennem 60'ernes spontane nærværsløshed ved at udpege Grotowski-skuespillerens beviste kropslighed som mønster. Hvor hun på den ene side reproducerer drømmen om, at teatret kan løse grundlæggende dilemmaer i vestlig kultur og tænkning, indskrænker hun på den anden side emancipationsperspektivet til et snævert kropsligt æstetisk anliggende med sin æstetisering af livsprocessen som biologisk proces.

### Betydning versus virkning

Den semiotiske krop er i kraft af sit herredømme tyngt af referencer. Den repræsenterer både traditionen og fornyelsen i genren, spillestilen, fiktionen, rollen, poetikken. Den bærer på koder til æstetik, politik og kultur i videre forstand, og den er central i forestillingsanalysetraditionen: den nærgående analyse af skuespillerens arbejde på scenen, af den agerende krops betydningspraksis.

Fischer-Lichte interesserer sig ikke meget for denne krop, undtagen når den fremtræder i en ny avantgardistisk figurdannelse. Hendes iagttagelser her er tankevækkende. De fører til en opdateret version af den sammensatte fremtoning: menneske – skuespiller - rolle i ét, som alle dage har fascineret såvel tilskuere som teaterconnaissanceur og – analytikere, men sjældent er blevet udsat for nogen overbevisende analyse. Hun giver denne "figur" en ny kropslig profil og lægger op til et nyt figurbegreb hinsides rollen.

Opførelser siden 60'erne har opgivet ideen om at beherske skuespilkroppen fuldstændig, enten gennem semiotisering eller formgivning og lader i stedet skuespillerens særlige kropslighed komme til syne, pointerer hun. Det skete hos Grotowski, der gennem sit skuespillerarbejde bestemte forholdet mellem fremstiller og rolle på grundlæggende ny måde. En figur som Den standhaftige prins kan alene træde frem i Cieslak's krop. Den bliver bragt frem i den performative akt i og med

skuespillerens specifikke kropslighed. Og forsvinder med ham. Parallelt, men i en helt anden æstetik, kan man se instruktøren Robert Wilsons figurfremstillinger. Wilson forstørrer det egenartede ved den enkelte skuespillerkrop, når han skaber sine kunstkroppe, om man så vil opfatte det som mekanisering af kroppen eller ej. De bygges op, kunstiggøres og sættes i bevægelse i geometriske mønstre og slowmotion ud fra et særligt træk, Wilson har bemærket hos den enkelte. Fischer-Lichte anfører eksemplet Christine Oesterlein, som for Wilson alene virker ved "sine øjnes udtrykskraft" også når hun ikke bevæger sig. På scenen udfører hun kun ganske få bevægelser som at gå over scenen, at sætte sig, hæve en hånd, en arm etc. (Fischer-Lichte 2004, s. 143). Fischer-Lichtes figur-begreb adskiller sig fra rolle-figuren ved ikke at være en indre tilstand, der skal bringes til udtryk. Figuren er knyttet til den performative akt, og den kan ikke tænkes hinsides skuespillerens individuelle fysik. Med sine eksempler - også fra instruktøren Frank Castorfs opsætninger - indfanger hun en eksperimentel indstilling til skuespillerens/performerens kropslighed over en bredere front i de senere årtiers nyskabende iscenesættelser. Her vedgår hun sig de æstetiske og historiske forenklinger, analysen kan medføre. Figuropfattelsen kan ikke uden videre generaliseres, specielt ikke epokalt f. eks. til klassisk teater, men "smitter" uden tvivl af på samtidsteatret generelt, f.eks. i en pågående kropslighed i en psykologisk-realistisk regi, der skærper opmærksomheden over for skuespillerens særlige fysik og hendes udnyttelse af den i rolletolkningen.

Når det gælder det performative, vedrører det imidlertid hverken den fænomenale krop eller den semiotiske i sig selv, men alene *spændingen* mellem dem. Det er et selvstændigt *virkningsfelt*, "selvreferentielt og virkelighedskonstituerende" (Fischer-Lichte 2004, s. 27) og det bidrager primært til den store autopoetiske feedback sløjfe.<sup>3</sup> Men det betyder ikke, at det er tomt for betydning, forsikrer hun. Tværtimod kan fokusering på performativitet belyse, hvordan betydning eller æstetisk iagttagelse bliver til. Eksempelvis det helt elementære: at *se* noget som det, det *er*. Et tautologisk udsagn, som ikke gav megen mening i filosofien, men nok når det gælder sansningen. Den røde farve f. eks. i Wilsons opsætning af *Woyzeck* på Betty Nansen Teatret 2000 kan virke helt uafhængig af dens konnotationer af lidelse og drab, jeg kan alene fordybe mig i dens rødhed, i en "komtemplativ nedsænkning" i tingen, en erfaring af dens ekstase. Betydningen opstår i selve perceptionshandlingen (Fischer-Lichte 2004, s. 245). Jeg bliver mig indtrykket bevidst som et særligt sanseligt indtryk, der ikke refererer til noget åndeligt bag og ikke nødvendigvis sprogligt udtrykt (ibid.).

Et andet eksempel på en betydningstilskrivning i lyset af det performatives æstetik er en udløsning af *associationer*. Den røde farve kan også føre mig på afveje, fremkalde erindringer, forestillinger, følelser, som ofte fremkommer uden eller imod min egen vilje. Den form for betydningdannelse er vi fortrolige med: en signifiant, der forbinder sig med de forskelligste signifiéer, blot har de ikke noget med opførelsen at gøre. De tilhører min personlige historie. Dog, hvis jeg under min fordybelse i sansningen eller mine associationer får sved på panden, hjertebanken, uro i kroppen, som kan iagttages eller fornemmes af andre i rummet, bliver oplevelsen en bestanddel af den autopoetiske feedback sløjfe. Betydning er blevet til *virkning*. At sveden på panden f.eks. kan skyldes varmen i rummet f. eks. ændrer ingenting, hvis udtrykket *virker* på andre er jeg medbestemmende for den betydning, tilskueren frembringer, gennem feedbacksløjfens uransagelige slyngninger, ligesom jeg lader mig bestemme af andres udtryk, uden at jeg kan vide, hvad der har givet anledning til dem.

På dette niveau i pingpong-spillet mellem betydning og virkning er subjektet en kastebold. Suveræn i sin sansesfordybelse og associationer for straks efter at blive underkastet en traditionel beha-

3) For en indgående analyse af Fischer-Lichtes forståelse og brug af begrebet den autopoetiske feedback sløjfe se Siemke Bönnisch' artikel.



viorisme: kun den følelse, der får fysisk udtryk, tæller i forhold til feedbacksløjfen. Hvilken rolle har subjektet i betydningsdannelsen som helhed? Fischer-Lichte hævder at "en opførelses tegnkarakter ikke står i modsætning til dens performativitet, men først kommer til sin ret i en kontekst af en æstetik om det performative" (Fischer-Lichte s. 269). Som optakt til den diskussion vil jeg kaste et kort blik på hendes indledende, programmatisk beskrivelse af Abramovic' performance *Lips of Thomas*, som gang på gang bliver brugt som eksempel gennem kapitlerne.

### At fordybe og fortæbe sig

Et spørgsmål trænger sig på. Var hun selv til stede? Hun *kunne* have været der. *Lips of Thomas* finder sted i 1975 på et galleri i Innsbruck. Men hun røber sig ikke som tilskuer. Det er "de" "dem" "deres" aldrig "vi" "os" og "vores" om tilskuerne. Hun positionerer sig som olympisk subjekt *uden* for feedback sløjfen og går i stedet ind i en hermeneutisk cirkel. Hendes analyse ligner en receptionsorienteret forestillingsanalyse, selv om hun nok ville modsætte sig en sådan udlægning. En "scene" markeres i sin adskillelse til tilskuerne. Hun følger kunstnerens handlinger med sine rekvisitter meget nøje, lægger vægt på progressionen i dem. Abramovic påfører i stigende grad sin krop skade, uden at hun dog viser tegn på smerte. Selvtorturen kulminerer i at hun blødende udsætter sig for ekstrem opvarmning og afkøling på samme tid, liggende på en isblok formet som et kors:

*Da hun havde holdt ud på korset af is i tredive minutter uden at gøre antræk til at afbryde torturen, magtede enkelte tilskuere ikke længere at se på hendes lidelser. De ilede hen til isblokken, tog fat i kunstneren, trak hende ned fra korset og bar hende væk. Dermed gjorde de en ende på hendes performance. (Fischer-Lichte 2004, s. 9-10)*

Fischer-Lichte lægger vægt på handlingerne som reelle handlinger, men har også et bud på deres symbolske betydning. Hendes primære fokus er på tilskuerne og deres reaktioner på selvtorturen, fra uro til oprørthed og endelig indgriben. Kan hun fra sin (uafhængige) position være sikker på, at det ikke er aftalt spil med de tililende personer, der bærer Abramovic ud? Hele seancen varer ca. 2 timer, en "normal" forestillings længde. Hun tager ikke højde for, at tilskuerreaktionen *kunne* være iscenesat, hvilket jo sagtens kunne være muligt inden for rammen af en *scene-performance*.<sup>4</sup>

Vi kan sætte en anden ramme om *Lips of Thomas* og givetvis komme tættere på dens egne intentioner i 1975. Uanset om Fischer-Lichte bruger sine optegnelser, hvis hun har overværet den, eller bruger andet materiale, vil der næppe mangle dokumentation i form af fotos, omtale, beskrivelse etc. for en performance som denne. *Lips of Thomas* tilhører som installationskunst genren body-art udført af kunstnere, ikke mindst kvindelige, med rod i billedkunsten, der bruger deres egen krop som materiale. Denne performance-type præget af kunstnere som Carolee Schneeman, Karen Finley, Anni Sprinkle er ofte beskrevet og dokumenteret i en grad som ingen teaterforestilling kan håbe på. Dokumentationen er afgørende for kunstneren, for at hun kan opbygge sit renommé og præcisere værkkarakteren i sin performance. I kunstnerens værkforståelse indgår naturligvis tilskuerens reaktioner, så vidt de kan opleves iagttages og beskrives. Hendes vigtigste intention er udfordring af værkbegrebet og grænseafsøgninger, hvad angår krop, køn, kultur etc. I denne ramme kan Abramovic' performance f.eks. beskrives sådan: Hun undertrykker sin fænomenale krop ekstremt. Som væren-i-verden-krop ville den naturligvis reagere med afsky og smerteudtryk, når et barberblad skærer gennem maveskindet. Abramovic' optrænedel/performative mangel på kropslig

4) At Abramovic har 'genskabt' *Lips of Thomas* i New York 2005, jf. Solveig Gade, Teater 1, 127, 2006, taler for forestillingsperspektivet.

reaktion viser, hvor langt hun vil gå i sin objektivisering af kroppen som kunstværk. Den ultimative grænse, ser vi ikke, enten på grund af planlagte eller tilfældige tilskuerreaktioner. Hvad hun føler, kan vi intet vide om. Kun at det naturligvis aldrig vil lykkes hende at gå "restløst" op i værket.

Det hermeneutiske subjekt kan eksperimentere med rammer, argumentere for nye sammenhænge, men det binder sig til sine egne præmisser og må undgå distraktioner og tilfældigheder, der ikke kan tilpasses helhedsopfattelsen i den sidste ende. Er tilskueren som idealtype et hermeneutisk subjekt som Fischer-Lichte selv? Både den spontane og den professionelle må finde plads i en generel kategori om *tilskuen*. Hun introducerer begrebet *multistabilitet* som typisk for æstetisk iagttagelse, idet tilskueren oscillerer *mellem* at fordybe sig i sansningen f. eks. af gestus som gestus, eller fortabe sig i associationer *og* at iagttage og følge repræsentationens orden, den fiktive verden og narrativiteten. Hun forestiller sig nu, at tilskueren bliver så forstyrret under denne multistabilitet, at det bliver et sisyfosarbejde at følge fiktionen. Den hermeneutiske proces bliver marginal, eller den kommer måske slet ikke i stand, som er tilfældet i mange af hendes performanceeksempler. Æstetisk erfaring er en tilstand af *betwixt and between* (Fischer-Lichte 2004, s.275). Fischer-Lichte ser helst denne tilstand som en kriseerfaring, opstået i den frustrerende overgang mellem de to iagttagelsesordere, en liminal erfaring (ibid.), hvor modsætninger af forskellig slags bryder sammen f. eks. mellem krop og bevidsthed, fiktion og virkelighed etc. Således vil hun med sine prioriteringer tøve med at kalde tilskueren for et hermeneutisk subjekt i det hele taget. Om det er en cadeau til tilskuerens sensitivitet og integritet eller det modsatte, nemlig mistro til subjektets herredømme over sig selv og til dets begær efter at forstå, må stå hen i det uvisse.

Begrebet om multistabilitet er væsentligt, ikke blot i forhold til forestillinger, der spiller på diskontinuitet, illusionsbrud m.m., men generelt. Hun mener, at hendes analyse af de to ordners stabilitet som "et topmål af uforudsigelighed" (Fischer-Lichte 2004, s. 260) må få konsekvenser for metodediskussionen i forestillingsanalysen. Det har hun ret i. Imidlertid er ideen om multistabilitet ikke ganske ny i teateranalysens teori. Semiotikeren Jean Alter taler i sin *A Sociosemiotic Theory of Theatre* 1990 om to konstituerende funktioner i teatret, som en indbygget dualitet i alle slags teatral aktiviteter: "på den ene side, dens reference til en historie, som finder sted i et mentalt rum uden for scenen, på den anden dens fremvisning af en virkelig forestilling på scenen" (Jean Alter 1990, s. 31). I det første tilfælde er teatret involveret i en kommunikationsproces, hvor det opfylder en referentiell funktion. Den er semiotisk set den vigtigste. Men teatret er på samme tid en offentlig begivenhed, et spektakel eller et show, der vil fornøje, fascinere et publikum med sin sanselighed, sine sceniske sensationer. I den betydning udgør teatret en *performativ* funktion, ligesom cirkus. Her kommunikerer ikke med tegn. Her opleves direkte og denne funktion falder derfor udenfor enhver semiotisk operation. Men den kan ikke forbigås af semiotikken, fordi den referentielle og den performative funktion interagerer med hinanden. At de eksisterer samtidig betyder dog ikke, at de to funktioner opererer simultant. De udelukker nemlig indbyrdes hinanden: *de er komplementære funktioner*. Den referentielle funktion og den performative konkurrerer uafbrudt om performerens og tilskuerens opmærksomhed. Den øjeblikkelige succes for den ene, kompenserer for mangler hos den anden. Spændingen mellem de to funktioner sikrer en permanent afveksling i teatret. Deraf dets appel. Alter giver enkelte eksempler på interaktionen (Alter 1990, s. 60 ff.), men ikke i nogen nærgående analyse. Han er mest interesseret i de sociale og kulturelle forandrings indflydelse på dette konkurrerende samspil i de teatral aktiviteter. Forskellen mellem Fischer-Lichtes multistabilitet og Alters komplementære funktioner er, at hun tager udgangspunkt i tilskueren, han i forestillingen. Det kan man naturligvis se som en vigtig forskel. Resultatet er dog indtil videre det samme. De opfordrer begge til, at teater teorien tager det performative og det subjektivt sansede i betragtning, ligeså fuldt som det semiotiske. I begge tilfælde mangler der *empirisk*, analytisk belæg for, hvordan interaktionen kan finde sted.

Fischer-Lichtes ide om hengivelsen til "distraherende" associationer, gerne fremkaldt af en detalje i opførelsen og ofte mod tilskuerens vilje, har en pendant i kritikeren Roland Barthes *punctums-efekt* i *La chambre claire* 1980, da: *Det lyse kammer* 1983. Barthes ser på billeder, fotos og vil "ud fra nogle personlige impulser (...) forsøge at formulere fotografiets grundlæggende, almene træk uden hvilket det ikke ville eksistere." (Barthes 1983, s. 17). Han *studerer* dem dvs. overvejer fotografens hensigter, billedernes betydninger som politisk vidnesbyrd eller historisk skilderi etc. Det er billedets *studium*, der oftest kun vækker "en almen, *høflig* interesse" (Barthes 1983, s. 39). Af og til sker det, uden at han selv opsøger det, at en "pil skyder sig ud af scenen og gennemborer mig". Det kalder han billedets *punctum* (la: stik, lille hul) som både prikker, men også sårer og piner ham. For at opfatte *punctum* vil ingen analyse være til nogen hjælp. Det kan være en ubetydelig detalje, der flækker *studium* af billedet, som en skørem, eller et smykke, der associerer til en person i familien, som bar et sådant smykke. *Punctum* fører ham ind i hans personlige historie. I virkeligheden leder han efter billedet af sin nyligt afdøde mor. Deraf smerten. Barthes' suggestive forsvar for det helt subjektive engagement i den æstetiske iagttagelse har inspireret bredt i filmanalysen med nok så forskellige udlægninger og tentativt i teateranalysen.<sup>5</sup>

### Erotik eller teknik

Interessen for materialiteten: kropslighed, sanselighed, tingenes overflade, deres her og nu karakter, subjektive distraktioner etc. i forestillingsanalysen har været stigende gennem årene. Det hænger sammen med den voksende kritik af semiotikken siden dens dominans i 1970'erne. Teaterfænomenologen Bert O. States er talerør for kritiske røster over et bredt felt, når han siger: "Hvad der er foruroligende, om noget, ved semiotikken er ikke dens snæverhed, men den næsten imperialistiske tillid til dens produkt - det er dens implicitte tro på, at du har udtømt det interessante ved en ting, når du har forklaret, hvordan den virker som tegn" (States 1985, s. 7).

Semiotikken hard core, som den repræsenteres i 70'erne og ind i 80'erne af Tadeusz Kowzan, Keir Elam og Fischer-Lichte selv, undermineres af poststrukturalisternes betydningsspil, udtømming af betydning, intertekstualitet og dekonstruktion. Oplevelsen af materialiteten trænger sig på. Den analyserende forsøger desperat "at overkomme den blindhed, som mange semiotiker udviser i forhold til de æstetiske signifianters materielle styrke" (Patrice Pavis 2006, s. 19). Selv teaterforskeren Patrice Pavis taler om forestillingens *krop* i stedet for forestillingsteksten (ibid.) og om tilskueren som "nedsænket i en æstetisk oplevelse af den materielle begivenhed" (ibid. s. 18). Mere entusiastisk er Hans Thies-Lehmann når han siger:

*Alle disse (tegn)kategorier afviser nemlig (...) det intentionsløse øjeblik, den libidinøse besættelse af begivenheden, alle signifianternes sanselige materialitet og ikke mindst at se til enhver tings kropslighed, struktur og levende væsen, med hvis hjælp betydning opstår i teatret. Det går på ingen måde ud på at privilegere affekten frem for begrebet, men begrebet må vide at indoptage den sanselige virkelighed, forførelsen og det i videre forstand erotiske ved teaterprocessen (...) Alene en hermeneutik, der bliver sig disse transparente øjeblikke bevidst, altså antager et moment af ikke-forståen i forståelsesprocessen (...) kan åbne for en diskurs i teatret: den litterære tekst, iscenesættelsen og performanceteksten uden at forfalde til den uvidenskabelig naivitets vilkårlighed. (Hans Thies-Lehmann Zeitschrift für Semiotik 11, nr. 1 1989, s. 48)*

5) Fischer-Lichte nævner hverken Alter eller Barthes. I tilfældet Barthes ville hun formentlig være betænkelig ved et æstetisk begreb udviklet i billedet, filmen, der som medium ikke kan skabe nærvær, kun nærværs-effekt i Fischer-Lichtes optik. Se Fischer-Lichte 2004, s. 174-75.

Lehmann peger på dilemmaet: det ikke fortolkedes plads i fortolkningen. Det er muligt, at han med uvidenskabelig naivitet mener den (ukritiske) impressionistiske beskrivelse af oplevelseskvaliteter, som kunne være et nærliggende forsøg. Eller er det måske sproget i sig selv, der er problemet?

Ikke ifølge Patrice Pavis. Det handler snarere om at "modstå fristelsen til en øjeblikkelig oversættelse til signifiér" (Pavis 2006, s. 18) i mødet med kropsligheden. Der er dog intet, der forhindrer os i at "lokalisere os selv i det prælingvistiske – "lige før sproget" – opfattende "kroppen i bevidstheden (...) Når alt kommer til alt, er det det, vi gør, når vi ser en dans, en gestus eller en signifiant, der endnu ikke er blevet til sprog" (Pavis 2006, s. 14) Det sker dog altid indenfor en struktureret ramme og det betyder, at tilskuerens begær før eller siden vil være rettet mod at få en bestemmelse: "at læse tegn i en forestilling er paradoksalt nok at modstå deres sublimering – spørgsmålet er hvor længe?" (Pavis 2006, s. 18/19). Selv foreslår han en vektorisering af begær som en plausibel model for analyse, hvor både performerens og tilskuerens krop er involveret. Modellen indebærer dog dannelsen af et netværk af tegn, som næppe vil tilfredsstille kritikere af semiotikken (Pavis 2006, s. 55 ff.).

Fischer-Lichte derimod udtrykker klart forbehold overfor sprogets evne til at udtrykke æstetisk erfaring ved at fremhæve den sansning, som ikke behøver at blive til sprog og den sprogløse liminale oplevelse. Det mest radikale angreb på det teatrale tegn og dets lænke til sproget, men samtidig med forslag til radikal nytænkning i teatret, kommer fra uventet hold og på et tidspunkt, hvor teatersemiotikken knap nok har fået fodfæste. Filosofen Jean-Francois Lyotard formulerede en slags lille organon for teatret i 1973 ("La dent, la paume") ("The Tooth, The Palm" 1976) i 11 punkter. I det første hedder det:

*Teatret placerer os lige i hjertet af det religiøst-politiske: i hjertet af fravær, negativitet, nihilisme, som Nietzsche ville sige, derfor i spørgsmålet om magt. En teori om teatrale tegn (...) er baseret på en accept af den indbyggede nihilisme i re-præsentation (...). For tegnet er, som Pierce plejede at sige, noget som for nogen står for noget. At Skjule, at Vise: det er teatralitet. (Jean-Francois Lyotard 1976, Sub-Stance nr. 15 s. 105, p.1)*

Magten udgår fra det hierarki, der skabes, når B kommer af A, der er skjult. B er ikke noget i sig selv. En ren illusion. B's væren er i A, der forstås som sandheden, men er dog en fraværende sandhed. Deraf nihilismen (ibid.).

Teatret og teaterteorien er i krise – helt ude af trit med den erfaring, vi har fra en moderne kapitalisme - forstår vi på Lyotard. Den lærer os, at en såkaldt økonomisk aktivitet ikke er forankret i en oprindelig position A. Alt er nemlig udskifteligt, reciprokt, alene begrænset af værdilovens betingelser. På samme måde er det med libidoen. Den kan investeres i alle regioner af den erotisk-dødelige krop. Intet sted står for, eller erstatter et andet. Med andre ord: der bør investeres libidinøs energi i teatret.

Lyotards kritik af teatrets binding til tegnet/sproget er principiel. Artaud og Bertolt Brecht er ifølge hans tankegang lige gode eksempler på de fejlbedømmelser, der stadig behersker teatret. Artaud ville omkalfatre europæisk teater, i det mindste det artikulerede sprogs dominans og undertrykkelsen af kroppen. Han ville afdække en libidinøs kraft i forestillingen, en underliggende energi og nærmede sig en libidinøs energi: "i gløden af liv, i livslysten, i den ikke ræsonnerende livsimpuls er der en slags initial meningsfuldhed". Lyotard citerer her Artaud fra dennes *Lettre sur la cruauté* (Lyotard 1976, s.107. p. 6). Men Artaud bliver standset i sit forsøg på en generel de-semiotisering af teatret. Af hvad? Præcist af nihilismen, af repræsentationsbehovet, af sproget. For at få intensiteten til at fungere må han nemlig opfinde et redskab: "hvilket atter ville blive et sprog, et system

af tegn, af en gestusgrammatik, af hieroglyffer” (ibid.). Med Brecht er det ikke bedre. Han ville begrænse teatret til en kritisk funktion. For ham er virkningsfuldhed en proces af forståelse, f. eks. at en bestemt scenisk adfærd er forbundet med en bestemt social infrastruktur og en bestemt ideologi. Det er den fraværende position A, der fremhæves.

Men vi må holde op med at tænke på udveksling af værdier som et tab af noget, udfordrer Lyotard, af forskelle, kvalifikationer, mening etc. Lad os i stedet tænke positivt på en “indifference”, der kan føre til en direkte kobling mellem politisk og libidinøs økonomi, Den senkapitalistiske værditeori fører os potentielt ind i en ikke-hierarkisk cirkulation, hvor der ikke længere er relation mellem illusion og sandhed, årsag og virkning, men hvor de sameksisterer og ind imellem kan danne en konstellation: “En aktuel/øjeblikkelig mangfoldighed af standsninger i energicirkulationen” (Lyotard 1976, s. 109, p. 8).

Lyotard foreslår da et *energetisk teater* som det tidssvarende teater. Det kan skabe begivenheder, som er effektivt diskontinuerte. Det skal nemlig ikke antyde, at det og det betyder sådan og sådan: “Dets opgave er at fremkalde den højeste intensitet (via exces eller mangel på energi) i det eksisterende, uden intention” (Lyotard 1976, s. 110, p. 11).

Mens *energi* er et velanskrevet og dog mangetydigt begreb i teaterpraksis, især i det 20. århundredes avantgarde, har det ikke haft plads i teater teorien, inkommensurabelt som energioplevelsen er med segmentering, sausuresk binaritet eller anden form for systematik. Men det har ændret sig. Ikke mindst takket være Lyotard og post-strukturalismen. Begrebet energi er blevet analytisk gangbart i den æstetiske iagttagelse, ganske vist ikke i Lyotards radikale aftapning indenfor en psykoanalytisk referenceramme, men som begreb for en umiddelbar *virkningsfaktor*. Energi-oplevelsen er heller ikke nødvendigvis i karambolage med sproget, men kan beskrives gennem iagttagelse af rytme, kadencer, tempo, volumen, bevægelser og aktion. Energien kan både vibrere på overfladen og skabe kontakt til dybere kreative lag. Den vedrører altid opførelsen som helhed, ikke blot “distraherende” detailoplevelser af sansningens ekstase eller private associationer, som Fischer-Lichte fremhæver som særligt interessante æstetiske erfaringer. Ikke forstået sådan, at hun ikke lægger vægt på energi i sin performative æstetik. Tværtimod. Det er energien, der frembringer det radikale nærvær, der performativt set er det mest interessante. Der er intet magisk ved energien, eller for den sags skyld erotisk eller libidinøst, ifølge Fischer-Lichte. Det handler om ren teknik. Som forbillede for det radikale nærværskoncept peger hun på Odinteatrets leder Eugenio Barbas arbejde med det, han kalder ekstra daglig adfærd eller det præ-ekspressive grundlag for skuespilkunst. Her drejer det sig bl.a. om forandring af ligevægt, modstand mod bevægelse, *sats* (dynamisk forberedelse) inspireret og sammensat af forskellige orientalske traditioner (Barba 1994, s. 63 ff.). En særlig kvalitet i den fænomenale krop bliver synlig. Den har ikke noget at gøre med, hvad eller hvilken figur skuespilleren fremstiller. Det er ren energi, der giver den performative kvalitet. Således slutter Odinteatrets brug af præ-ekspressivitet sig til de tidligere eksempler: “Hos Grotowski var det sammenfald af impuls og reaktion. Hos Wilson en *slow motion* teknik, rytmiserings- og gentagelsesteknik, der giver tilskueren indtryk af en særlig tilstedeværelse, som på sin side energetiserer denne” (Fischer-Lichte 2004, s. 170).

Tilskueren oplever således sig selv som energetisk krop *energetischen Leib* og i en sådan tilstand af nærvær tilmed som *embodied mind*, hvor modsætningen mellem krop og bevidsthed ikke lader sig opretholde. Dette kan for den vestlige tilskuer, der har fået indpodet dikotomien mellem krop og ånd i sin kulturelle opdragelse, skabe sjældne øjeblikke af lykke (Fischer-Lichte 2004, s. 171-72).

Selv om jeg, som det er fremgået, ikke kan følge Fischer-Lichte i hendes identitets- og lykketænkning, er der ingen tvivl om, at energien virker. Præcist hvordan kan vi blot ikke forudsige. Som

Lyotard antyder kan intensitet også opstå af lav energi og vice versa. Det afhænger af vekselvirkningen mellem nærvær og fravær i det sceniske forløb og af hvilke kreative kræfter, der er på spil.

### En anden historie?

Fischer-Lichte afslører i sine sidste kapitler, at hun skriver sit projekt op imod oplysningstraditionen. Hun ironiserer over dens rationalitetstænkning, dens afvisning af liminale erfaringer som historiske overleveringer, dens insisteren på et autonomt subjekt (Fischer-Lichte 2004, s. 293) og dens affortryllelse af verden (s. 317).

Her til slut er det fristende at skitsere et modbillede til denne noget klichéagtige opfattelse af oplysningsprojektet, alene tegnet i forhold til nøglebegreber i Fischer-Lichtes performative æstetik, nemlig kroppen, sanseligheden, subjektet og kreativitet som energi.<sup>6</sup>

Udover sin optimistiske tro på den menneskelige fornuft var oplysningstiden absolut også en entusiastisk og søgende periode. De fremmeste kritikere, kunstnere, filosoffer og videnskabsmænd så på kroppen med nye øjne og opfattede den som essens af energi og bios. Der investeres absolut filosofisk og æstetisk interesse i biologien. Da sanselig erfaring bliver basis for al videnstilegnelse og erkendelse, bliver kroppen forudsætning for udvikling af det menneskelige i det hele taget. Det "nye" subjekt frigjort for dogmer og religiøse lænker, kan betragtes som et kropsligt subjekt i Foucaults forstand, nemlig ikke som et suverænt, tidløst og universelt subjekt, men et subjekt dannet inden for en historisk ramme, hvor kroppen opfattes som en overflade, der kan indprentes ideer, sprog m.m.

Blandt de mest fremtrædende nytænkere er Denis Diderot, som Fischer-Lichte gør til en af de hovedansvarlige for at indlede den semiotiske krops dominans med sit drame bourgeois i 1750'erne.

Her skal antydes en anden og væsentligere side af hans tænkning og æstetik. *Sensibilité* – Diderots begreb for energi – er et nøgleord i hans tænkning om kroppen, der både omfatter et billede af en potent materiens krop med en vis mystik og senere monstrøse, patologiske kroppe. Sensibilitéen udbygges med årene og kommer til at referere til en universel indre stofkvalitet, der eksisterer både i aktive og passive former. Aktiveret er sensibilitet *liv* ganske enkelt, og kroppen er essensen af dette liv. Uhyre sensitiv, altid i energetisk bevægelse og aldrig på noget tidspunkt identisk med sig selv. Derfor kan kroppen også blive monstrøs, men netop i denne tilstand, basalt kreativ.

Hvordan disse spekulative ideer kan få æstetisk udtryk, viser han i sin *Rameaus Nevø* 1773-74 - en (filosofisk) dialog mellem en filosof (MOI) og nevøen af en berømt musiker og komponist, selv falleret musiker, (LUI). Men først og fremmest er det en *performance*, udført af LUI med et usædvanligt pantomimisk talent og MOI som den primære tilskuer. Den foregår udenfor teaterinstitutionen, en eftermiddag på en café lige overfor *Théâtre Français*. Den falder udenfor de gængse genrer, for den er hverken pantomime, ballet, opera eller drama. Den mageløse figur LUI - betegnet som inkarnationen af det moderne menneske – er en blanding af det ypperlige og gemene, uformelig i kroppen, aldrig i ro. Han kan udføre de mest udspekulerede rollespil og karikaturer, men også raffinerede musikalske pantomimer uden andet instrument end sin egen krop. I en ubændig skabertrang søger han uden held en endelig form til et uendeligt altfavnende stof. Det ser man især i højdepunktet, der er en operapantomime, hvori han investerer al sin fysiske og mentale energi og tilmed overskrider sin egen krops grænser:

*(han) delte sig mellem tyve forskellige roller, løb rundt, standsede, med et udtryk som en besat, øjne, der skød lyn, og skum, der stod ham om munden. Han lavede en varme, så vi var ved at omkomme; og sveden, som løb i hans panderynker og ned af hans kinder, blandede sig med pudderet fra hans hår, og randt i striber ned over det øverste af hans kjole. (Diderot 1773/1987s. 88-89)*

6) Ang. det følgende henvises til min bog *Kroppens sublime tale* Aarhus Universitetsforlag 2004.



Bagefter falder han udmattet sammen. Han er på vej ind i en amorf tilstand – en udslættelse af det enkelte individ. Diderot har med figuren LUI åbnet en sluse til den universelle sensibilité, som udgør forudsætningen både for liv og kunst, men som er dødbringende for det *enkelt individ* at bevæge sig ind i.

Hvis det var *den* Diderot, Fischer-Lichte havde taget som udgangspunkt, ville historien om kroppen og dens emancipation i avantgarde-teatret være blevet en helt anden. Det må ikke misforstås. Fischer-Lichte skal ikke kritiseres for ikke at udforme endnu en monolitisk avantgardistisk teori om teater/performativ kunst. Som hun udtrykker det: “En performativ æstetik vil *ikke* generelt træde i stedet for en eksisterende værker-produktions- og receptionsæstetik” (Fischer-Lichte 2004, s. 315). Den skal supplere de eksisterende teorier ved at dække sit eget felt. I virkeligheden et felt uden egentlig substans, idet det alene henviser til sig selv. Problemet opstår, når hun samtidig i en snæver kropslig optik vil løse vestlige filosofiske og videnskabsteoretiske problemstillinger og give subjektet en ny status uden at tage det komplekse samspil mellem det bevidste og ubevidste, det subjektive og objektive i den kreative proces og den æstetiske erfaring i ed. Kroppen bliver nok omnipotent, men subjektet bliver trukket ud og ind i manegen. På den ene side fremhæver hun den sceniske subjekt-krop - frem for den formbare objekt-krop - og individualiteten i performerens figurdannelse. På den anden side viger den fænomenale krop og individualiteten til fordel for særlige kropsteknikker og et indsnævret syn på livsproccessen som ren biologi. Her sættes subjektiviteten og dens problematik helt ud af spillet. Når det gælder *tilskuers*subjektiviteten er ambivalensen ikke mindre. Det er noget nyt og særligt, at hun gør subjektive erfaringer, som normalt opfattes som perifere, til centrum for betydningsdannelse. Men det er en subjektivitet, der undermineres af feedbacksløjfen, som hun udnævner til et parameter for udvekslingen mellem scenen og tilskuerne. Feedbacksløjfen har rod i biologi og behaviorisme, her tæller kun hvad der får fysisk udtryk eller kan fornemmes af andre. De oplevelser og følelser, der forbliver subjektive, spiller ingen rolle. Med begrebet multistabilitet har Fischer-Lichte en væsentlig pointe i forhold til forestillinger, der bevidst modarbejder illusion og narrativitet og obstruerer en sammenhængende meningsdannelse. Den tilfældige personlige fordybelse bliver legitim som dominerende oplevelsesmåde, hvor tilskueren bl.a. lærer noget om sig selv som tilskuer etc. Det er en del af iscenesættelsen. Men når multistabiliteten udstrækkes til at være norm for *tilskuen* i teatret som helhed, vender mistilliden til subjektet tilbage. Denne gang til det *hermeneutiske* subjekt, der vil søge sammenhæng og mening i en forestilling. Den hermeneutiske proces bliver, siger hun – *til enhver tid* – forpurret af en oscillerende mellem at betragte tingene som det, de er umiddelbart og at følge repræsentationens orden. Men det er ikke rigtigt. Øjeblikkelige hengivelser til materialiteten behøver ikke at spolere den hermeneutiske proces, når teatret, som i de fleste tilfælde, selv appellerer til tilskuerens oplevelse af sammenhæng og mening. Tværtimod kan disse ophold i sanseligheden både forhøje oplevelsen og fremme fortolkningen. Her udstrækker Fischer-Lichte sin supplerende teori til en generaliserende receptionsteori. Det rækker den ikke til.

## Litteratur

- Alter, Jean: *A Sociosemiotic Theory of Theatre* University of Pennsylvania Press, USA 1990
- Andersen, Elin: *Kroppens sublime tale* Aarhus Universitetsforlag, Århus 2004
- Barba, Eugenio: *En kano af papir* Drama, Gråsten 1994
- Barthes, Roland: *Det lyse kammer* Rævens sorte bibliotek, København 1983
- Beck, Julian: *Theandric: Julian Beck's last notebooks* Harwood Academic Publishers, N.Y. 1992
- Case, Sue-Ellen: "The Emperor's New Clothes: The Naked Body and Theories of Performance" In *SubStance* 98/99, nr. 2& 3, USA 2002
- Chaikin, Joseph: *The Presence of the Actor* N.Y. Atheneum, 1972
- Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2004
- Fuchs, Elinor: *The Death of Charactor* Indiana University Press, USA 1996
- Garner, Stanton B: *Body Spaces* Cornell University Press, USA 1994
- Goldman, Michael: *The Actor's Freedom* The Viking Press, N.Y. 1975
- Grotowski, Jerzy: *Towards A Poor Theatre* Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968
- Lehmann, Hans-Thies: "Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse" in *Zeitschrift für Semiotik*, 11 Tübingen 1989
- Liotard, Jean-Francois: "The Tooth, The Palm" in *SubStance* Vol.5 nr.15 USA 1976
- Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi* Det lille Forlag, Frederiksberg 1994
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception* Routledge, London 1962
- Pavis, Patrice: *Analyzing Performance* The University of Michigan Press, USA 2006
- Peripeti* nr. 6, Aarhus Universitet, Århus 2007
- Roach, Joseph R: *The Player's Passion* Associated University Press, London, Toronto 1985
- States, Bert O: *Great Reckonings in Little Rooms* University of California Press, London 1985
- States, Bert O: "The Phenomenological Attitude" in *Critical Theory and Performance* red. Reinelt & Roach, University of Michigan, USA 1992

---

## Elin Andersen

Tdl. lektor på Dramaturgi, Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet. Hun har skrevet bøger, en række artikler, redigeret antologier og tidsskrifter. Seneste bog er *Kroppens sublime tale* - om oplysningstidens fascination af krop og sanser -. Aarhus Universitetsforlag 2004

---