

Dramaturgi pro forma

Af Kim Skjoldager-Nielsen

Slår vi *dramaturgi* op i det nye *Gyldendals Teaterleksikon*, finder vi følgende definition: »Dramaturgi, teori om drama, især om dets opbygning.« Endvidere hedder det i samme leksikon om *drama*, at det ofte betragtes »som partitur, der først fuldbyrdes med iscenesættelsen«. Dramaet kan således nemt forekomme én at være hele dramaturgiens *raison d'être*, ja, vi kunne forledes til at tro, at dramaturgi kun er til for skriftens skyld – dramaturgi *pro scriptum!*

Dramaturgi som praksis kan imidlertid omfatte meget mere og andet end tekstanalyse. Flere forskere, bl.a. Peter Eckersall (2006) og Cathy Turner og Synne K. Behrndt (2008), har påpeget behov for ikke alene at udvide dramaturgibegrebet, men også at beskrive nye analysestrategier og arbejdsmetoder for dramaturgier, der knytter sig til enten nye medier eller nye praksisser i scenekunsten.

Performanceteater udgør en væsentlig udfordring for dramaturgien. Performanceteater er kendetegnet ved, at det ikke realiserer et drama med en genkendelig fortælling og en række psykologiske karakterer, der taler til tilskuerens identifikation og empati; i stedet arbejder det med en iscenesættelse af tematik, rum/sted, objekter, aktioner og optrædende på et mere abstrakt æstetisk plan. Hvis dramatisk teater i dets fortælleform kan lignedes med en skønlitterær prosatekst, så er performanceteatrets et lyrisk digt, sanseligt, komplekst og eksperimenterende i sit formsprog. Og samtidig benytter det sig af kunstgreb, som er ganske konkrete og enkle. F.eks. arbejdes der ofte med en tilegnelse, eller appropriering, af fundet materiale fra omverdenen, der trækkes indenfor forestillingens ramme og bringes til at spille med i dens kunstneriske koncept. Et objekt eller en optrædendes oprindelige fortegn transformeres derved til et æstetisk, på samme måde som det kendes fra Marcel Duchamps *readymades* (jf. udstillingen af hans pissekumme, der forvandlede fra industriprodukt til kunstobjekt), eller den tyske performancegruppe Rimini Protokols brug af virkelige personer med forskellige sociale baggrunde (de såkaldte »virkelighedseksperter«). Ved hjælp af denne approprieringsstrategi hentes materiale ind fra et principielt ubegrænset reservoir af kulturelle, sociale og teknologiske udtryksformer, og performanceteatret rammesætter det som kunst og teater. En refleksion over kunsten og teatrets egenart sættes i spil i mødet med publikum.

Også tilskuerens blik, ja, hele sanseapparat iscenesættes og udfordres gennem f.eks. usædvanlige synsvinkler eller forskydninger og fordoblinger af performere vha. videoteknologi. Generelt gives sansningen forrang, ved at materialet iscenesættes, så det først insisterer på oplevelsen, fænomenologien: typisk kan en montage af indbyrdes fremmede elementer mærkværdiggøre disse, eller sceniske billeder med en fortættet tegnmængde kan forstyrre og afbryde den umiddelbare afkodning. Som betydningsstruktur er forestillingselementerne ufærdige, og tilskueren ikke kan nå at afkode deres fulde potentiale. Betydningen er kontingent, usikker, eller den betydning, man beslutter sig for, kunne også have været en anden.

Frem for en tekstens dramatiske dynamik, der underordner sig forestillingselementerne og reducerer handlingens mangetydighed (*hypotaxis*), er der her tale om en scenisk dynamik, der ordner forestillingselementerne efter en ligestilling (*parataxis*). Tilskueren inviteres til selv at realisere en montage af tegn og træffe beslutning om en tolkning. Betydningsdannelsen, *semiosis*, er derved mulig som en repræsentativ effekt af tilskuerens perception af iscenesættelsens form.

En dramaturgi *pro scriptum*, hvor det er dramaturgens opgave at sikre forløsningsen af en bestemt tekstfortolkning i det sceniske koncept, som en forfortolkning af forestillingen, rækker ikke i performanceteatret; det må snarere blive en dramaturgi *pro forma* – for formens skyld – hvor dramaturgen medvirker til at holde forestillingens formgivning så åben som mulig i dens oplevelses- og tolkningspotentiale. Uden dramatekst og med approprieringsstrategiens ekspansion af det potentielle inspirationsfelt fordres der andre strategier af dramaturgien end læsning. Måske er der brug for at give dette arbejde en anden benævnelse end dramaturgi for at markere forskellen gennemgribende. Det er et spørgsmål, jeg skal vende tilbage til i slutningen af artiklen.

I det følgende skal jeg først give et eksempel på, hvad en dramaturgisk proces i et performanceteater kunne gå ud på, og hvordan denne kunne gribes an ud fra et sæt analyseredskaber hentet i fortrinsvis sociologi og informationsteori. Teoretisk tager min tilgang til performancedramaturgien sit afsæt i det kompleksitetsparadigme, sociologen og systemteoretikeren Niklas Luhmanns bl.a. præsenterer i *Soziale Systeme* (1984), hvor samfundets funktionssystemer, herunder kunsten, må forholde sig til en uendelig kompleksitet som sit kontingente eller usikre grundvilkår. For at opretholde sig selv, for at kunne fungere, sker der bestandigt lukninger overfor en omverden, dvs. der træffes beslutninger om, hvad der skal tages med i systemernes operationer, de såkaldte »operative lukninger«. Tænkes den dramaturgiske proces som et luhmannsk interaktions- eller kommunikationssystem, dvs. et midlertidigt socialsystem, kan der med teaterforskeren Ida Krøgholts forståelse tales om en proces, der gradvist reducerer kompleksiteten, dvs. potentialet for iscenesættelsesmuligheder, gennem lukninger eller fravalg, dog således at processen holdes åben for nye kreative påfund.¹ Fokus i min fremstilling skal være konceptionen af performanceteaterforestillingen, det der går forud for selve iscenesættelsesprocessen, idet det er denne første del af processen, der synes at være mest uhåndgribelig: hvordan træffes de første kreative valg for en performanceteaterforestilling? Her skal jeg videre benytte mig af kybernetikeren Gregory Batesons informationsteori, der ikke bare lader os forstå, hvordan kommunikationssystemet vha. information markerer en grænse i forhold til en omverden (information som forskelsmarkering)², men også hvordan disse informationer kan danne grundlag for at udvikle dramaturgiske færdigheder for systemets eller processens videre udvikling.

For at udvikle sådanne færdigheder og beskrive et analyseapparat må jeg se på eksisterende praksis. Valget er faldet på Hotel Pro Forma, fordi det formentlig er det teater, der er det mest rendyrkede bud på et dansk performanceteater. Samtidig er det det længst eksisterende indenfor sin genre (1985-) og har gennem kontinuitet i den kunstneriske ledelse ved Kirsten Dehlholm – siden 2006 delt med Ralf Richard Strøbech – oparbejdet systematik og

stringens i iscenesættelserne. Jeg skal trække på et par forestillinger, der er at finde blandt Hotel Pro Formas senere produktioner, *Stedets algebra* (2006) og *Relief* (2008). Jeg vedkender mig den risiko, der er ved kun at benytte empiri fra et teater, og valget af Hotellet bør ikke ses som normskabende for performancedramaturgien; det er snarere eksemplet, der skal åbne op for udforskningen og diskussionen af dramaturgiske processer indenfor performancefeltet.

Hotellet som analysestrategisk eksempel

Kommunikation og proces

I vores tid bliver vi hele tiden udsat for så mange informationer og desinformationer, og jeg bliver meget let forvirret. For at kunne holde rede på mine tanker er jeg nødt til at holde en streng orden i det fundamentale sceneri. [...] Jeg arbejder altid ud fra et sæt spilleregler, som jeg sætter for mig selv. I princippet kan alt jo lade sig gøre, men det er fundamentalt vigtigt at have en begrænsning, en ramme, at spille med og imod. (Kirsten Dehlholm, 1995)

For Luhmann gælder det, at kommunikation fungerer som kompleksitetsreduktion eller selvbegrænsning.³ I den dramaturgiske proces som kommunikation mellem kunstneriske partnere (instruktør, arkitekt, dramaturg, scenograf, lysdesigner m.fl.) drejer det sig om, at der markeres en initial forskel, gennem en operativ lukning, der kan sætte kreativiteten i gang: selektive iagttagelser af hvad der skal med, og hvad der ikke skal med i iscenesættelsen. Kontingens, usikkerhed, præger som før nævnt situationen som grundvilkår. Iscenesættelsesmulighederne er utallige og danner omverdenen for processen, der forstået som løbende indenfor et kommunikationssystem må markere sin grænse for overhovedet at kunne fungere og være produktiv. Den dramaturgiske proces ligger både *forud for* iscenesættelsesforløbet, som den forbereder, og den løber *parallelt med* iscenesættelsesforløbet, som den løbende reflekterer over.

Kontingens kan håndteres – ikke elimineres – ved at reducere kompleksiteten.⁴ Først når et tema for kommunikationen⁵ er bestemt gennem en konception, en idémæssig undfangelse, er der lukket af overfor omverdenskompleksitetens uendelighed. Jeg kalder denne første lukning for *konceptionen*; den etablerer kommunikationen for en *konceptudvikling*, der er processens første fase.

For processen betyder bestemmelse af temaet, at der frisættes *kreativitet*; iscenesættelsesmulighederne reduceres, således at de udgør en kompleksitet, der er til at arbejde med; bidrag til processen kan fremsættes. Konceptionen er kompleks nok til at indbefatte potentiale for en hel forestilling. Det indebærer, at konceptionen sætter vide rammer: nok er der foretaget en lukning, en tematisering, men kommunikationen er stadig åben for en fri udforskning af temaet.

Til rådighed for konceptudviklingen er et »beredskab«⁶ bestående af tidligere erfaringer og viden om performancegenren, kunst-, arkitektur-, teaterhistorien samt relaterede analytiske kvalifikationer. Beredskabet omfatter konceptudviklingsteknikker, en heuristik (tommel-

fingerregelsæt), og research i kombination med *serendipitet*, en villighed til at gøre opdagelser man ikke havde forventet.⁷ Konceptet udvikler sig gennem kommunikative selektioner og stabiliserer sig med et eget program, en værk-specifik dramaturgi, og et endeligt koncept tager form. Som led i konceptudviklingen og i tæt vekselvirkning med denne fortages casting af performere, kuratering af artefakter evt. fremstillet af andre kunstneriske bidragsydere, som også kan påvirke konceptet. Bestemmelsen af et *koncept* er processens anden lukning; den etablerer en ny kommunikation for *iscenesættelsesforløbet*, der er processens anden fase.

For iscenesættelsesforløbet udgør konceptets selektioner parametre for udviklingen af forestillingen. Iscenesættelsesforløbets kommunikation lader sig underindele i to forløb: et *workshopforløb* af f.eks. en måneds varighed, hvor der på baggrund af konceptet produceres konkret scenisk materiale til forestillingen, og siden *prøveforløbet*, der typisk varer en måned, hvor den endelige forestilling tager form ud fra det i workshoppen producerede materiale.

Samlet set tegner den dramaturgiske proces således en trinvis kommunikativ progression, der er relativt åben i starten, for at sikre størst mulig kreativitet, og som så gradvist lukkes hen mod den definitive lukning i den færdige iscenesættelse. Indenfor iscenesættelsesforløbet udspiller sig processen mellem det styrende koncept (program, regler) og en afprøvning af scenisk materiale (systemændringer); m.a.o. fortolkes en målrettet kunstnerisk vision med en heuristisk, undersøgende, tilgang, hvor vilkårligheden undervejs til en vis grad tillades at spille med. Således kombineres et serendipitetsprincip (som også indgik i konceptudviklingens beredskab) med *et stokastisk princip*. Stokastisk forstås her som Gregory Bateson definerer det:

Stokastisk. (Græsk, *stochazein*, at skyde med bue mod et mål; dvs. at sprede hændelser på en delvis vilkårlig måde, hvoraf nogle giver det ønskede resultat.) Hvis en række af begivenheder kombinerer et vilkårligt element med en udvælgelsesproces, sådan at kun visse resultater af vilkårligheden tillades at være ved, kaldes rækken *stokastisk*. (Bateson 1991, p. 224)

I iscenesættelsesforløbet kan det således være sammensætningen af elementer, der foregår vilkårligt i afprøvningen for en endelig udvælgelse. Her kan man forestille sig, at der undervejs gøres uventede opdagelser.

Konceptudviklingen

»Der er altid noget bagved, som jeg ikke fortæller, hvad er, for jeg ved det måske heller ikke selv, men alle disse mønstre skaber rum.« (Kirsten Dehlholm, i Rifbjerg 1997)

»Intet kommer af intet«, siges det i Shakespeares *King Lear* (I, i, 92). For Bateson opsummerer replikken en række principper i såvel naturen som kulturen. Det, der er interessant for os her, er princippet om, at

...når det gælder kommunikation, organisation, tænkning, indlæring og evolution
»kommer intet af intet« uden *information*. Denne lov adskiller sig fra konstans-lovene

for energi og masse derved, at den ikke benægter, at information, mønster eller negativ entropi kan ødelægges eller forsvinde. Mønster og/eller information fortaber sig kun alt for let i vilkårligheden. Budskaberne om og retningslinierne for orden er som skrevet i sand. [...]

[...] For at rumme mening – overhovedet for at blive opfattet som et mønster – må enhver regelmæssighed mødes af komplementære regelmæssigheder, måske færdigheder, og disse færdigheder er lige så forgængelige som mønstrene selv. De er også skrevet i sand. (Bateson 1991, p. 37)

»Intet kommer af intet« gør sig gældende for konceptionen, den idémæssige undfangelse, der først lukker den dramaturgiske proces om udviklingen af konceptet. For at etablere en dramaturgisk analysestrategi for et teater som Hotel Pro Forma er der brug for at forstå de initiale betingelser for konceptudviklingen.

På tekstdramaturgen kan performancedramaturgi virke afskrækkende, uhåndgribelig og uhåndterlig som den umiddelbart fremstår, fordi den peger på strukturen i en iscenesættelse, der mangler en dramatekst som sit fundament, og hvis præmisser derfor er vanskelige at »læse«; mønstrene for de ordnende principper er flygtige og fortaber sig nemt i glemslen. Normalt giver teksten forestillingen sine første informationer. Dramateksten er genopførelsens »erindring« eller – rettere – mulighedsparametret for forestillingskonceptionen. Teksten forgår ikke helt så let som performanceteatrets »sandformationer«. Tekstlæsningen er den færdighed, dramaturgen ofte har gjort sig afhængig af. Fraværet af tekst skaber utryghed og hjemløshed; performanceteatret forekommer at stå som skrevet i sand.

Hvad går forud for performancekonceptionen, hvad er dens kim? Eller systemteoretisk: hvad er kommunikationens tema? Kirsten Dehlholm har altid selv fremhævet *rummet* som afsæt for konceptet. Rummet er enten et, som hun selv finder, eller et, som bliver hende givet som led i bestillingsopgaver til bestemte lejligheder. Bortset fra rummene ved de bundne opgaver ved vi ikke præcist, *hvad* der afgør valget af det konkrete rum:

Når jeg udvikler et koncept, har jeg sat *tanken* først. Men stadigvæk kan det ske, at jeg støder ind i et rum, eller at et rum folder sig ud for mig, og så er det ikke tanken, det gælder først, men den rene sanselige oplevelse, at jeg har set et rum, som jeg gerne vil arbejde i. Derefter sætter tanken ind igen. (Kirsten Dehlholm i Skjoldager-Nielsen (endnu udgivet).)

I *Stedets algebra*, opført i Axelborgs tårn, København, februar 2006, er »det arabiske« det højaktuelle tema; men rummet havde Dehlholm haft kig på længe – et rum, der så at sige ventede på det rette tema. Arkitektonisk er der tale om et rum under Axelborgs tårnkuppel med udsyn til balkoner langs hele bygningens højdeakse. »Hullet«, som balkonerne omkranser, er ovalt og kan godt give associationer til en »brønd«, hvis skakt man står og kigger ned i. Brøndmetaforen kan forbindes med det arabiske: *vi kan forestille os, at vi tørstige og udmattet ankommer til en oase og ser ned i en brønd. En forestilling, hallucination, udspiller sig som bille-*

der på vandspejlet i brøndens bund. Dehlholm bekræftede, at det var et sådant tankemønster, der havde ført til valget⁸: Axelborg som en forbløffende arabisk oase midt i København.

Rummet kan altså komme først; men Dehlholm anfører også et tema som et andet udgangspunkt. Forholdet mellem tema og rum kan være komplekst. Et tema kan komme før rummet og initiere en søgen efter et rum, hvor temaet afføder variationer eller mutationer og nye uventede forbindelser, der i den sidste ende leder frem til det rette rum. »Temaet enten ligger i tiden, er mere eller mindre aktuelt, eller det hører til vores dannelsesproces, til vores proces at være menneske,« siger Dehlholm (ibid.). I tilfældet *Relief* (K1, København, maj 2008) var temaet »Ukraine«, eftersom forestillingen var planlagt til senere at deltage i Black/North SEAS-festivalen med første opførelse i Odessa, juni 2008. Temaet var der, men ikke rummet. Mellem tema og rum ligger der en tænksomt søgende og læsende⁹ research af temaets mulighedsfelt: hvad der med afsæt i temaets referencer kan betinge valget af et rum. Vi kan forestille os processen: Ukraine som nation i en overgangsfase fra tidligere Sovjetrepublik til muligt EU-medlemsland førte associationerne videre til en konkret, visuel tilstandsfigur, *relieffet*, der befinder sig mellem 2D og 3D. Associationer til film opstod, jf. 1950'ernes eksperimenter med 3D-optik. Samtidig indgik overvejelser om det tekstmateriale, som skulle bruges i forestillingen, og tanken faldt bl.a. på den russisk fødte, ukrainsk-amerikanske forfatter og videnskabsmand Vladimir Nabokov, som i sig selv kan siges at befinde sig i en slags fluktuerende position mellem forskellige kategoriseringer. Mest kendt er han nok som ophavsmanden til *Lolita*, Stanley Kubricks film (1962). Det er således gennem filmmediet, at de fleste i dag kender til denne romanforfatter. Filmmediet gav anledning til at søge efter et rum med en forbindelse til dette medium. K1 på Nørrebrogade har en fortid som biograf-teater. Et tema kan altså komme først, med alt hvad der dertil knytter sig af associationer og korrespondancer.

Endelig findes der den tredje måde, hvorpå konceptionen enten kan komme i stand eller udvikle sig i samspil med tema og rum: fundet af en *teknologi*. I *Relief* var det ikke alene filmen, men også lydmediet, der muliggjorde forskellige sanselige formateringer af relief-figurerne: tilskuerne fik hovedtelefoner på og lyttede til optagelser i mono, stereo og bineural lyd, som først korresponderede med billedeformatet, i håndholdte videosekvenser fra gaderne i Odessa under »Den orange revolution« (2004-2005), og til sidst udvidede film-lærredets virtuelle rum til tilskuerens, hvor man fik oplevelsen af at performereren på filmen stod og talte lige bagved én.

For udvikling af et koncept kan sådanne former for associations- og korrespondance-øvelser anvendes på tema, rum, teknologi; men det anviser ikke et fast udgangspunkt. Som bl.a. Erik Exe Christoffersen har gjort det klart, betyder det at tænke i koncept for Hotel Pro Forma, »at teatrets udgangspunkt hver gang redefineres«. ¹⁰ Strategien er relativistisk og ikke-essentialistisk og interesserer sig først og fremmest for iscenesættelsens formalisme. Her går den dramaturgiske bestræbelse på at undgå strukturelle sammenbrud af en basal figur/grund-distinktion i et 1:1-forhold: »Jeg er interesseret i, at 1+1=3« har Dehlholm sagt. ¹¹ Rum, tema og teknologi skal ikke være i direkte korrespondance med hinanden; der skal indgå forskydninger (*displacements*) i de sanse- og erkendelsesmønstre, som en forestilling

etablerer hos tilskueren. Derfor har vi i dramaturgiens interesse brug for nogle skarpere optikker til udvikling af konceptets iscenesættelsesregler.

Konceptudviklingsoptikker

Hvordan kan da en konceptudvikling komme i stand, når det anskues med en pragmatik, der ønsker at instrumentalisere optikker for denne, dvs. som en konkret heuristik, et sæt tommelfingerregler?

Når det drejer sig om at finde et rum, som det altid gør for Hotel Pro Forma, kan vi studere fortilfældene. Hotellet har benyttet teatret, museet, rådhuset, planetariumet, den offentlige plads, læreanstalten m.fl. Iscenesættelsen af rummet har altid den tilsigtede effekt, at tilskuerens oplevelse af det empiriske rum farves eller forskydes, således at et *andet rum* kommer til syne: »Det kan [...] godt være, at rummet i forvejen har en »sjæl«, som jeg lader få nyt rum hos mig. Og igen så giver mine handlingsbilleder selvfølgelig »sjæl« og »ånd« til det rum, der bringes ind i«, som Dehlholm har udtrykt det.¹²

Denne strategi kan vi med den franske filosof Michel Foucault typificere som *heterotopisk*. I »Andre rum« karakteriserer han det 20. århundrede som »rummets tidsalder«, en tidsalder, som vi nok endnu befinder os i: »Vi befinder os i det simultanes århundrede, i det sideordnede, vi befinder os i århundredet for det nære og det fjerne, for det samlede og det spredte«. ¹³ Foucault er i den forbindelse optaget af rum på samfundets kant, en rumlighed han i opposition til fænomenologiens fokus på »rummet indenfor« kalder for »rummet udenfor«. Dette grænserum inddeles i to typer: *utopien*, idealforestillingens ikke-sted, og *heterotopien*, der er

virkelige steder, faktiske steder, steder som aftegnes ved selve samfundsdannelsen, og som en slags modplaceringer, en slags faktisk realiserede utopier, hvori de virkelige placeringer, alle de andre virkelige placeringer, som man kan finde inden for kulturen, på én gang er repræsenterede, anfægtede og omvendte, en slags steder som er uden for alle steder, også selvom de faktisk kan lokaliseres. (Foucault 1998, p. 90)

Foucault opstiller en række principper eller kendetegn for heterotopien, som gør det muligt at identificere flere forskellige rum som heterotopier, herunder rum der indebærer systemer af åbning og lukning, som på én gang isolerer og er gennemtrængelige, og hvortil der forlanges et særligt tilhørsforhold eller adgangsberettigelse (f.eks. alderdomshjem, kirkegård; billet, lånerkort); rum som er forbundet med »tids-udsnit«, afgrænsede tidsperioder, ophobninger af tid (f.eks. et bibliotek, et museum); og rum der har en »evne til, på ét eneste virkeligt sted, at sideordne flere rum, flere placeringer som i sig selv er uforenelige« (ibid. p. 97) Det sidste er som bekendt kendetegnende for teatret og biografen, hvis ene væg typisk åbner sig for et andet imaginært men ikke desto mindre for oplevelsen af reelt rum.

Det er muligt på denne baggrund at opstille en optik for konceptudvikling, som jeg vil kalde en *heterotopisk optik*. Med den får vi en heuristik, hvormed vi kan finde et rum til vores forestilling. I undersøgelsen/vurderingen af rummet vil indgå aspekter/parametre, som er

kendte i forbindelse med udviklingen af et Hotel Pro Forma-koncept: *arkitektur, historie, funktion og sansemæssige kvaliteter*.¹⁴ Tænkningen af rummet kan enten gå *med eller imod rummet*. Hvis rummet i forvejen ikke er en heterotopi, som det er tilfældet med Axelborg, etablerer konceptionen et heterotopisk blik på rummet, dvs. at det i al fald for en tid etableres *som* en heterotopi i overensstemmelse med ét eller flere af de ovenfor nævnte kendetegn. Hvis rummet i forvejen *er* en heterotopi, som K1s teatersal, må konceptionen i sit udgangspunkt gå imod den tilvante konception af rummet: »det andet rum« *i* det andet rum, eller heterotopiens genindførelse i sig selv (*re-entry*), dens fordobling: *heterotopiens heterotopi*.

Ud fra to iagttagelsesordner, som Luhmann taler om¹⁵, tager heterotopiens fordobling sig således ud i en iscenesættelse: en 1. ordens iagttagelse ser først rummet, som det er. En 2. ordens iagttagelse iagttager dernæst 1. ordens iagttagelse og ser, at denne tilskriver rummet egenskaben »heterotopi«, dvs. at 2. ordens iagttagelse iagttager selektionen, der ligger til grund for 1. ordens iagttagelse. I stedet for at lade det være ved denne konstatering, føres nu den 2. ordens iagttagelse over og lader sig reflektere i iscenesættelsen af rummet, der således muliggør en 3. ordens iagttagelse, der ikke bare lader os se det heterotopiske rum, men også fordoblingen af dette. En sådan fordobling kunne iagttages ved opsætningen af *Relief* i K1 som en »biografforestilling« med en reetablering af stedet som biograf ved hjælp af filmmediet, til sidst kontrasteret og implicit kommenteret med brug af optræden *live* på scenen. Dette iscenesættelsesgreb, der går imod det etablerede teaterum, er for så vidt udtryk for en decideret strategi hos Dehlholm: »Når jeg bliver bedt om at lave en forestilling til en traditionel teaterscene, står det mig klart, at her skal jeg ikke lave teater. Her skal jeg lave noget andet.«¹⁶

Skal vi forsøge at systematisere denne heterotopiske tilgang i en metode for undersøgelsen af et givet rums iscenesættelsespotentialer, kan vi i henhold til Michael Eigtveds forestillingsanalyse forstå det som en afsøgning af *prædestination*.¹⁷ Implementeringen af forestillingsanalytiske optikker i dramaturgien skal i det følgende ses som en imaginær fremskrivningsteknik for konceptudviklingen: denne forudser rummets muligheder, uden at der dermed nødvendigvis med det samme træffes konceptuelle afgørelser.

Analyseelementerne, der er interessante for os i undersøgelsen af rummets potentialer, er *stedets arkitektur*, hvorved det forstås, at en iscenesættelses accentuering eller valg af netop dét sted kan give arkitekturen en »medskabende« eller »medfortællende kraft«, en *genius loci*. Det kan netop ske, når forestillinger placeres »i huse, der er bygget til andre formål, eller i midlertidige konstruktioner på udvalgte steder.« Arkitekturen ser Eigtved med Marvin Carlson og Catharina Dyrssen¹⁸ som »bærer af institutionelle og kulturelle koder [...], som forestillingerne på den ene eller anden måde er i et dialektisk forhold til«. Dernæst må vi se på *forestillingsrummet*, dvs. forhold ved selve »det arkitektoniske rum« hvoraf en forestilling er betinget, om disse gør rummet egnet til at omdefinere dette empiriens rum til »det imaginære rum« (f.eks. Axelborgs balkoner). I den forbindelse skal der også ses på »indretningen«, der er ladet med en »mytologi« eller »ideologi«, det vil sige, hvordan en type af rum historisk og kulturelt er blevet anvendt, og hvordan den specifikke begivenhed inddrager disse »medfødte« egenskaber,« jf. f.eks. biografen som et eskapistisk drømmerum.

Med den heterotopiske optik har vi nu etableret en systematisk heuristik for at kunne undersøge forskellige rum. Det næste skridt i konceptudviklingen bliver at definere analysen for at opstille konceptets iscenesættelsesregler. Vi ved her, at disse regler hos Hotel Pro Forma udvikles på baggrund af det valgte rum: »De forskellige rum giver i sig selv et sæt spilleregler i kraft af deres arkitektoniske indhold«¹⁹, hvoraf jeg i det ovenstående allerede har været inde på nogle af disse; men opstillingen af reglerne sker selvsagt også i en vekselvirkning med det valgte tema. Vi kan sige at temaet bliver styrende for de fravalg, der skal foretages i forhold til forestillingens sceniske materiale, mens rummets formelle karakteristika giver nogle basale informationer til brug for organisationen af forestillingens struktur. Igen med inspiration fra Eigtveds model (Eigtved 2003) kan vi se denne organisering som definitionen af *den teatrale situation*, det vil især sige *scenosal-organisationen* og tilskuerens konkrete perceptions-situation. Determinerende for perceptionen er rummets proportioner i relation til den menneskelige krop og de sanseparametre som vores egen krop fra naturens side er udstyret med.

Når denne viden tages med ind i konceptudviklingen kan der gennem nøje overvejelser omkring scene/sal-organisationen etableres en forestillingsspecifik positionering, der er bestemmende for tilskuerens perception, og som dermed også virker afgrænsende ind på konceptionspotentialer i såvel selve forestillingen som i arbejdet med at udvikle denne. For Kirsten Delholm er bestemmelse af den teatrale situation derfor en konkret »udforskning af [...], hvad tilskuerens fysiske sidde-/ståsted betyder, hvad tilskuerens synsvinkel gør ved oplevelsen.«²⁰

I *Relief* er iscenesættelsesreglerne givet af teatersalens fænomenologiske muligheder i den frontale publikumsplacering, der ligner biografens (stedets historiske rum), og opstår i kombination med temaet: vi skal se på et lærred det meste af tiden; rumligheden i billedet udforskes med relief-figuren som afsæt både visuelt og lydligt; optagede filmsekvenser med performerens modstilles med liveoptræden på scenen osv.

Kompositionsparameter og iscenesættelsesprincip

Dramaturgien drejer sig på iscenesættelsesniveau ikke om komposition af en forfortolket betydningsstruktur, men om at skabe rammer for konstellationer af elementer, hvor ud af betydninger kan opstå, dvs. som *emergente* tolkningsmønstre. For metodisk at realisere denne åbne struktur kan der for det sceniske arrangement arbejdes med den franske filosof og videnskabssociolog Bruno Latours *aktørnetværkteori* som et parametersystem. Derved forstås arrangementet i sit udgangspunkt som et netværk, hvori alle noder, alle forbindelser, er symmetrisk ordnede: intet er mere vigtigt end noget andet. Operationerne på scenen forstås, som ikke alene udført af menneskelige aktører, men også af ikke-menneskelige aktører eller aktanter.²¹ De ikke-menneskelige aktanter er *fysiske*, f.eks. tiden (varigheden) og rummet (arkitektur), og *teknologiske*, f.eks. lys, lyd, musik, installationer, scenografi, alle som medspillere i betydningsdannelsen. I *Relief* kan nævnes performerens optræden på filmlæredet, mens vi hører hans tale i bineural lyd, med en virkning som stod han bagved os. Anvendelse af aktørnetværkteori svarer til tanken om en ligestillet dramaturgi, hvor alle aktanter er lige vigtige for helhedsindtrykket.

I praksis lader det sig imidlertid ikke gøre at opretholde en absolut symmetri eller reel ligestilling. Som vi har set det i mine eksempler har rummet eller teknologien sat sig igennem som de elementer, der definerede regler for iscenesættelsen. I arbejdet med kompositionens forskellige dele er det nok muligt, at denne asymmetri eller dominans glemmes; men i det færdige værk vil de stadig have en konstituerende betydning for tilskuerens perception og måske også for konceptionen af forestillingen. At forsøge en realisation af en egentlig ligestillet dramaturgi synes således futilt. Det giver langt bedre mening at se ligestillet dramaturgi som en analysestrategi, der på det strukturelle niveau arbejder med ligestilling som et bevidst uopnåeligt ideal, en utopi. Kreativt kan selve bestræbelsen bruges med sin indbyggede modstand, der skal sikre, at de øvrige elementer ordnes på måder ud fra rummet eller teknologien, således at det tillades tilskuerens (og i iscenesættelsesforløbet også dramaturgens) perceptive operationer at forløbe frit, mens betydningstilskrivningen udsættes.

Når alle elementer i en iscenesættelse betragtes som aktører/aktanter – selv publikum – er det en videreudvikling af rummet som medspiller. Vi kan med Krøgholdt præcisere et iscenesættelsesprincip, der kan bruges til håndtering af den konkrete ordning af de forskellige elementer som en *simpel orkestrering*, dvs. at de sammenholdes ud fra de midlertidige forbindelser, som de indgår i med hinanden.²² Det er typisk montage af forskellige modsatstillede, inkongruente eller uventede elementer, jf. formalistisk *ostranenie* (mærkværdiggørelse) eller Eisensteins attraktionsmontage. I *Relief* oplever vi således brugen af interviews med ukrainske borgere monteret i forhold til film eller billedsekvenser, der ikke illustrerer teksten, eller skuespilleren, som i den sidste del af forestillingen på filmen er bragt ud af størrelsesforhold ved hjælp af kæmpe pistoler på hylderne i en våbenbutik. Orkestreringsprincippet er simpelt nok som greb, men det kan afstedkomme komplekse tolkninger hos publikum.

Ud fra det simple orkestreringsprincip kan der arbejdes videre med komposition af et forestillingspartitur, dvs. en præcis bestemmelse, notation, for hvordan de sceniske aktioner skal udfolde sig i de enkelte scener. Dette gælder for de fleste Hotel Pro Forma-forestillinger, som *Stedets algebra* og *Relief*, at deres forløb er minutøst planlagte og timede; men der findes også undtagelser som *jesus_c_odd_size* (Nikolaj Udstillingsbygning 2002), der er strukturerede som en udstilling, og hvor instruktionen må nøjes med at angive parametre eller regler for performerens aktioner, fordi publikums vandring og interaktion med performerne ikke kan forudses og planlægges.

Performaturgi: dramaturgisk afart eller paradigme eller...?

Efter med denne fremstilling af den dramaturgiske proces at have demonstreret, hvordan Luhmann og Batesons teorier om henholdsvis systemer og information kan afføde praktiske greb og færdigheder til håndtering af performanceteaterprocessens kompleksitet, ikke mindst hvor denne synes mest fremmed, i konceptionen uden tekstforlæg, skal jeg endelig forholde mig til spørgsmålet om navngivning: er der et behov for at kalde den dramaturgiske praksis i performanceteater for noget andet end dramaturgi?

På baggrund af den beskrevne konceptudviklingsproces er spørgsmålet om den proces, der ikke tager afsæt i en dramatekst eller det dramatiske som scenisk situation, skal fast-

holde *dramaturgi* i benævnelsen, *performance-dramaturgi*. Den formative effekt, som ord og begreber har på vores forståelse, bør aldrig underkendes. Virkningerne af »dramaturgi« ses måske netop i dramaturgiens overvejende tekst-orientering. Ved at erstatte ledet drama- i dramaturgi kunne man i stedet skabe neologismen *performaturgi* for derved at fjerne den leksikalske forbindelse til det dramatiske. Der er nemlig ingen grund til at tro, at en genfortolkning af begrebet dramaturgi i en performanceteaterkontekst alene skulle kunne ændre ved de gænge associationer til det dramatiske og teksten.

Ingen har imidlertid kontrol over de mutationer et begreb kan antage, når det først er sat i cirkulation. Det ses f.eks. i forbindelse med den udbredte (mis)forståelse af »postdramatisk teater« som et teater, der har lagt det dramatiske helt bag sig i et opgør med teksten. Inden et performaturgisk projekt søsættes, er det derfor sundt at overveje, hvilke implikationer indførelsen af neologismen kunne få. Her kan vi forestille os en række forskellige udfald.

Scenario #1: performaturgi (for)bliver en afart indenfor dramaturgifeltet, sådan som jeg har forsøgt at beskrive det her: en særlig specialiseret teoribaseret praksis, der arbejder med performanceteater. I en videreudvikling af analysestrategierne kan vi forestille os disse udvidet til også at indbefatte performancekunst.

Scenario #2: performaturgi antyder mere end en specialisering af dramaturgi som praksisdisciplin indenfor performanceteater og -kunst. Forbindelser opstår til Performance Studies²³ og Performance Design,²⁴ der begge er opstået som sprængninger og muterende udvidelser af Theatre Studies og Drama Studies. Svarende til den brede spektrerede forståelse af performancebegrebet hos disse angelsaksiske forskerskoler, opfattes performaturgi her som en generel erstatning af dramaturgi, idet disciplinen konsekvent redefineres i forhold til studier af alle typer af performances (alt fra teater over ritualer til hverdagens selvscenearrangementer, ja, sågar teknologiske performances, f.eks. en bils ydeevne). Performancebegrebet i bred forstand bliver altså det centrale, ikke dramabegrebet (selvom det stadig bruges om drama som en form for performance). Derved udfordres dramaturgien som videnskab, sådan som vi har kendt den hidtil; et nyt paradigme søger at sætte sig igennem. Dramaturgi som fag og som disciplin forsvinder ikke, men oplever en stigende konkurrence fra de nye skoler i forhold til aftagermarkedet, især det udenfor teatret: i erhvervslivets effektivitetsfikserede ører lyder en performaturg mere sexet end en dramaturg.

Scenario #3: performaturgi slår ikke an som en ny betegnelse, men den provokation, ordet har medført, fører til nye tiltag indenfor dramaturgien. Teorier og analysestrategier udvikles for en praksis, der også udenfor academia knæsættes under betegnelsen »performancedramaturgi«.

Scenario #4: der sker nærmest ingenting! De små krusninger på havoverfladen, som den lille sten, performaturgi, skaber, fortoner sig hurtigt. Status quo består. Performaturgi er en undtagelse hos enkelte forskere og udøvere. Som praksis får den ikke mulighed for at udbrede sig. Dramaturgi forbliver i det store flertals bevidsthed en praksis, der er forankret i tekstanalyse. Er det en katastrofe eller ej? Ja, det må være op til den enkelte.

Litteratur

- Bateson, Gregory: *Ånd og natur*. Rosinante/ Munksgaard, Kbh. 1991
- Bateson, Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*. Ballantine Books, N.Y.1972.
- Büchert, Marie (interview med Kirsten Dehlholm): »Portræt – Kirsten Dehlholm«, http://kunstonline.dk/profil/kirsten_dehlholm.php4 (15.9.2008).
- Christoffersen, Erik Exe: »Introduktion til Hotel Pro Forma«, in: Christoffersen, Erik Exe (red.): *Hotel Pro Forma*. Klim, Århus 1998.
- Christoffersen, Erik Exe: »Kunsten at snuble. Om serendipitet og benspænd«, in *Peripeti, sernummer* 2007.
- Dehlholm, Kirsten: »Om Hotel Pro Formas værker. Om hvorfor og hvordan«, in: *Danmarks dramalererforenings blad*. Nr. 1, 1995.
- Eckersall, Peter: »Towards an expanded dramaturgical practice: a report on The Dramaturgy and Cultural Intervention Project«, in: *Theatre Research International* (Vol. 31., No. 2, 2006).
- Eigtved, Michael: *Forestillinger. Crossover på scenen*. Rosinante, København 2003.
- Foucault, Michel: »Andre rum«, in *Slagmark* nr. 27, 1998.
- Hannah, Dorita & Harsløf, Olav: »Introduction«, in: Hannah, Dorita & Harsløf, Olav (red.): *Performance Design*. Museum Tusulanum Press, Kbh. 2008.
- Krøgholdt, Ida: »At blive performer hos Hotel Pro Forma«, in: Christoffersen, Erik Exe (red.): *Hotel Pro Forma*. Klim, Århus 1998.
- Krøgholdt, Ida: *Risiko eller fare. Åbning og lukning af teaterprocesser. Aktuelle teaterproblemer* 48. Institut for Dramaturgi, Århus Universitet 2002.
- Latour, Bruno: »Om aktørnetværksteori«, in: *Philosophia* 25, 3-4, 1996.
- Luhmann, Niklas: »Identität – was oder wie?«, in: *Sociologische Aufklärung* 5. Opladen 1990, p. 16. Citeret i Rasmussens oversættelse: opus cit., p. 59.
- Luhmann, Niklas: »Identität – was oder wie?«, in: *Sociologische Aufklärung* 5. Opladen 1990.
- Luhmann, Niklas: *Sociale systemer*. Hans Reitzels Forlag A/S, Kbh. 2000 (1984).
- Madison, D. Soyini & Hamera, Judith: »Performance Studies at the Intersections«, in: Madison, D. Soyini & Hamera, Judith (red.): *The SAGE Handbook of Performance Studies*. SAGE Publications, London 2006.
- Rifbjerg, Synne (interview med Kirsten Dehlholm): »Velkendt, ukendt, genkendt«, in: *Weekendavisen*, 5.-11.12. 1997.
- Skjoldager-Nielsen, Kim: »Vi er alle disciple i kunstens rum. Et interview med Kirsten Dehlholm«, in: Skjoldager-Nielsen et al (red.): *Forestillingens rum: ritual, teater, performance* (planeres udgivet).
- Turner, Cathy & Behrndt, Synne K.: *Dramaturgy and Performance. Theatre and Performance Practices*. Palgrave Macmillan, 2008.

Noter

- 1—Krøgholt har oprindeligt udviklet sin metode for brug til håndtering af iscenesættelsesforløb i dramapædagogisk sammenhæng, og ikke den dramaturgiske proces i kunstnerisk sammenhæng. Krøgholdt 2002.

- 2—Iflg. Bateson er »information – informationens elementar-enhed – [...] *en forskel der gør en forskel*...« Bateson, p. 453.
- 3—Luhmann 2000, p. 77, note 77: »Kommunikation muliggør sig selv ved selv-begrænsning.«
- 4—*Kontingens* har Krøgholt forklaret som oplevelsen af, »at vi stort set er uvidende om, hvad vore handlinger og beslutninger fører til samt, at enhver slutning *kunne* være anderledes...«. Det er således en oplevelse af usikkerhed. Krøgholt 2002, p. 7
- 5—Luhmann 2000, p. 196: »Kommunikationssammenhænge må ordnes gennem temaer, som bidrag til temaet kan relatere sig til.«
- 6—Jf. Gregory Batesons forståelse: »Beredskab kan tjene til at udvælge elementer af vilkårligheden, som derved bliver til ny information. Men der må altid være et udbud af vilkårlige fænomener til rådighed som grundlag for, at ny information kan skabes.« Bateson 1991, p. 38.
- 7—Se: Christoffersen 2007, p. 17.
- 8—Meddelt mig mundtligt 8.2.2006 ved publikumssamtale som led i Teatervidenskabs seminarrække »PublikumsPositioner«, 8.-19.2.2006 (arr. v. undertegnede og stud.mag. Louise Bagger).
- 9—Kirsten Dehlholm: »I det hele taget indebærer dette at udvikle koncepterne meget tankearbejde og meget læsarbejde! Jeg læser utrolig meget for at lave en grundig research forud for skabelsen af en forestilling.« Skjoldager-Nielsen.
- 10—Christoffersen 1998, p. 18.
- 11—Mundtlig meddelt ved publikumssamtale i forbindelse med forestillingen *jesus_c_odd_size*, Malmö, september 2000.
- 12—Skjoldager-Nielsen.
- 13—Foucault 1998, p. 87.
- 14—Skjoldager-Nielsen.
- 15—Luhmann 1990, p. 16.
- 16—Büchert.
- 17—Eigtved 2003, pp. 46-48.
- 18—Eigtved henviser her til Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Correll University Press, Ithaca, N.Y. 1989 og Dyrssen, Catharina: *Musikens Rum*. Bo Ejeby Förlag, Göteborg 1995.
- 19—Dehlholm 1995.
- 20—Skjoldager-Nielsen.
- 21—Latour 1996.
- 22—Jf. Krøgholdt 1998, p. 165.
- 23—For en introduktion: se Madison & Hamera.
- 24—For en introduktion: se: Hannah & Harsløf.

Kim Skjoldager-Nielsen (f. 1971) er pt. ansat som ekstern lektor ved Afd. for Teater og Performance Studier, Københavns Universitet, og Afd. for Performance Design, RUC.