

## Remediering og dramaturgi

Triers Univers, Gob Squad, Granhøj, Lollike og Biering

Af Erik Exe Christoffersen

Vi skal i det følgende se på nogle teoretiske fremstillinger og eksempler på remedialisering, som jeg håber, kan understreger vigtigheden af, at forholde sig til overførslen mellem medialiteter og de nye hybride medier. Remediering er i vores senmoderne iscenesættelseskultur en form for sofistikeret karaoke, som fremhæver kopiens egenverdi. De nye digitale medier gentager og remedierer de gamle medier, ligesom historier spredes og versioneres i forskellige medier, hvilket skaber et samspil mellem medierne. Der findes en overførsel fra fx film til teater som *Olsenbanden* og *Matador* og omvendt overføres teatrets rollespil og teatral publikumshenvendelse til fx tv-mediet eller dogmeagtige film som fx Lars von Triers *Dogville*. Det udvikles også nye hybrider som *teaterkoncert* som remedierer teater, koncert og musikvideo, *nycircus* som remedierer teater, performance og cirkus eller *reenactment* som er en geniscenesættelse af historiske, kulturelle eller teatral begivenheder der vinder indpas i kunstmuseet, hvor *events* genopføres eller rekonstrueres på baggrund af diverse dokumentariske materiale ligesom musikken opføres med basis i partituret eller teatret med basis i den dramatiske tekst. Et eksempel er den danske performer Lilibeth Cuenca Rasmussen, som lavede 11 *reenactments* af fx Yves Kein, Yoko Ono og Orlan i 2007. Lignende findes også i teatrets med The Wooster Groups *Hamlet* (2007), en reenactment af en Hamletfilm fra 1964 med Richard Burton, eller deres forestilling *Poor*

*Theatre* (2005) med bl.a. en remediering af Jerzy Grotowskis videooptagede forestillinger *Akropolis* fra 60erne. Der kan også henvises til danske Erik Polds iscenesættelse *Mastercopy* (2008), som genspiller en række forskellige værker af Warhol, filmen *Casablanca* og The Wooster Group.

Remediering skaber en fornyelse af alle medier, i og med at digitaliseringen slår igennem og udvider eller forandrer ældre medier som fotografiet eller teatret. Både film og teater er i så henseende i rivende udvikling, og det medfører selvrefleksion og redefinering. Det betyder, at medie-essentialismen og ontologitænkningen opgives. Selv teatermediet, som kan defineres som scenisk nærvær i tid og rum foran et publikum, afontologiseres og opføres som versioner uden bagvedliggende originaler. Digitaliseringens globaliseringsmuligheder skaber rum for udveksling og iscenesættelse på tværs af tid og rum og dermed en remediering af teatermediet, og samtidig skaber teatrets mediale realitet nye former for interaktion mellem det analoge og digitale. Medieudviklingen skaber et netværk af versioner, hvor én ikke er mere sand og nærmere virkeligheden end andre.

Remediering forekommer at være i overensstemmelse med Richard Rortys centrale begreb *genbeskrivelse*. Denne postulerer ikke en overordnet sandhed, men alene en funktionel brugbarhed, hvis effekt ligger i den kreative konstruktion eller versionering. Man kan tale om en form for kreativ oversættelse

som vi kender i musikken: »Kylling med softice og pølser« eller Bob Dylans uendelige versioneringer af egen musik. Filmisk er det klassiske eksempel Brian de Palmas rekonstruktion af Eisensteins berømte trappescene fra *Panserkrydseren Potemkin* (1929) overført til et gangsteropgør på en banegård i 30ernes Chicago i filmen *The Untouchables* (1987).

Et aktuelt eksempel på remediering er Tue Biering og Jeppe Kristensens forestilling *Pretty Woman A/S*, 2008, som fremvises i tre containere på Halmtorvet i København. Forestillingen er en remediering af filmen *Pretty Woman* med Richard Gere og Julia Roberts. Teaterstykket følger manuskriptet slavisk, men rollen som prostitueret spilles af en virkelig gadeprostitueret, som engageres før hver forestilling på gaden. Performeren kender altså ikke teksten på forhånd og iscenesættes gennem en øresnegl både i forhold til replikker og bevægelser. Den prostituerede betales svarende til »gadeprisen«, og hvis der ikke melder sig nogen til rollen på det aftalte sted aflyses forestillingen.

Tilskuerne ser ind på forestillingen gennem en ramme med glas. Samtidig filmes skuespillerne, og det hele vises på tv-skærme foran tilskuerne. Stykket opføres således både som film og som teater, og der er et performativt realplan og et *recorded* plan. Det skaber en interaktion mellem den originale film, som de fleste formodentlig har set, det teatrale spil og dets filmede version. Det er denne fordobling, som betyder, at både teatret og filmen remedieres, og det skaber en medieforstyrrelse af tilskuernes syn på fiktionen og virkeligheden og grænserne mellem disse. Samtidig skaber værket en radikal kontingens, hvor udfaldet er betinget af en række tilfældigheder og muligheder: Den aktuelle performers »performative

kvaliteter«, interaktionen mellem de forskellige medier og tilskuernes optik og engagement. *Pretty Woman A/S* skaber en særlig version af samspillet mellem det iscenesatte og det tilsyneladende autentiske og mellem skuespil og ikke-skuespil eller prostitution. Selve opførelsen er ikke kun repræsentation af en virkelighed, men en remedieret handling, der skaber interaktion. Denne interaktion foregår på mange forskellige planer. Under selve forestillingen, i forhold til det omkringliggende miljø og ikke mindst i forhold til medieverden og den kulturelle offentlighed, hvor forestillingen har skabt betydelig debat. Politikere har kaldt forestillingen »social pornografi« mens andre har forsvaret projektet både etisk og æstetik, nogle har kritiseret, at Kunstrådet har støttet forestillingen med 987.500, og Kunstrådets Scenekunststudvalg har til gengæld forsvaret forestillingen som et spændende eksperiment der »bevæger sig udenfor det etablerede teaters rammer og møder kvinderne i deres eget miljø« ([www.kunst.dk/kunstradet/](http://www.kunst.dk/kunstradet/)). Anmelderen Per Theil har i *Politiken* 30. oktober påpeget behovet for en modreaktion til *virkelighedsteatret* og et forsvar for den professionelle skuespiller og teatret som noget *kunstigt*. Som Christian Lollike skriver i *Politiken* 8. november er »medieomtalen en del af værket ligesom processen er det«. Selve konceptet er blevet beskyldt for at være bedrag. De prostituerede er i virkeligheden ukendte svenske skuespillere, hævder Lars Wredstrøm i dagbladet *Børsen* (3. november, 2008), men instruktørerne holder fast i konceptet og hævder, at den omtale svensker, som spillede rollen til premieren, faktisk er prostitueret, men dog har spillet rollen før (Tue Biering i *Politiken* den 8. november, 2008). Instruktøren overvejer sammen med

den omtalte performer, Anna, en klage til Pressenævnet. Remedieringen i medierne har således sin egen interaktive dramaturgi, som tilsyneladende er uden nogen egentlig slutning, fordi historien er blevet til et netværk af handlinger, der påvirker hinanden uden et centrum.

### Remediering revisited

*Moving Media Studies - Remediation revisited* (Samfundslitteratur press 2007) er en antologi redigeret af Heidi Philipsen og Lars Qvortrup som en refleksion over Richard Bolter og Jay Grusin: *Remediation – Understanding New Media* (1999), hvis udgangspunkt og analyse drejer sig om, hvorledes tilskuernes begær efter umiddelbarhed, autenticitet og realitetshunger indfris og stimuleres af medierne. Dertil kommer en diskussion af forholdet mellem de nye digitale medier som mobil, video og internet og de »gamle« analoge medie som fx scenekunst.

I en grundlagsartikel »Medium, Mediation, Remediation, Immediation – How Do We Observe Communication?« diskuterer Lars Qvortrup medier og medialisering i en Niklas Luhmannsk kommunikationsteoretisk optik. Hvad er et medium? Spørger Lars Qvortrup. Hvordan kan kommunikationen analyseres? Hvordan påvirker medierne hinanden? Hvad er det for en virkelighed medierne rekonstruerer? Hvordan skaber medierne et netværk af mediale relationer, som opløser det enkelte værks grænser? Hvordan iscenesætter medierne virkeligheden og gør den tilgængelig og synlig på en bestemt måde, som er udtryk for en selektion og reduktion, hvor dele af virkeligheden så at sige forbliver i mørket og uforkuseret? Qvortrup skelner mellem et trans-

portparadigme, hvor idealet er at mediet så uforstyrret som muligt transporterer mening fra sender til modtager. I et andet såkaldt kompleksitetsparadigme er målet ikke at vise verden, men at *in-forme* realiteten, der som sådan er uden form og derfor utilgængelig. Først gennem medialisering bliver verden synlig i kraft af en iagttagelsesform. Qvortrup og Luhmann forrykker indhold og form distinktionen (væsen og fremtrædelse) med form og medie. Det er denne medialisering, som skaber en given iagttagelseoperation, der er forskellig fra andre kompleksitetsreduktioner. I modsætning til transportparadigmet er der en bevidst forstyrrelse eller obstruktion af den »normale« fremstillingsmåde, som påpeger en kontingens, altså at det kunne være fremstillet på en anden måde, i og med der er tale om en valgt selektion.

Den bærende modsætning er således ikke mellem fiktion og virkelighed eller mellem æstetik og substans, men mellem forskellige mediale formgivninger. Det er indbyrdes mediale forskelle og ikke modsætningen mellem form og indhold, autenticitet og iscenesættelse, der er afgørende. Sagt med andre ord er der ikke en bagvedliggende instans eller indhold men kun mediets fremstilling.

Bolter og Grusin skelner mellem to hovedstrategier. Den første er *immediacy* som benytter sig af transparens. Tilskuerne ser gennem mediet som om det slet ikke var der, og lever sig ind i den fremstillede virkelighed. Der skabes herigennem en umiddelbar nærhed med den fiktionelle verden og dens karakterer, og tilskuerne kan reagere emotionelt, som om fiktionen var virkelig. Den anden strategi er *hypermediacy*, som skaber en bevidsthed om mediet. Medieskærmen

er opak og uigennemtrængelig som en mur, der gør opmærksom på sig selv. Hvis man skal overføre de to strategier til teatret kan vi tale om supernaturalisme og den 4. vægs konventioner i stil med Ibsens dramatik overfor en såkaldt *verfremdungsstrategi* som Brecht forfægtede. Tilskuerne bringes til at reflektere over det fremstillede plot. I antologien reviderer Bolter meget fornuftigt denne modstilling. Begge strategier søger nemlig at fange »virkeligheden«, ligesom de benytter *immediacy* enten som strategi for at »glemme« mediet eller som strategi for at erfarer mediets realitet.

I »Remediation in Trier Trilogies – An Analysis of Another Kind of Creating Immediacy« foretager Heidi Philipsen en række analyser af Lars von Triers film, fx *Dogville* (2003) som netop fastholder en medierefleksion og fokus på mediet i kraft af de nok så omtalte kridtstreger, kameravinkler, kapiteloverskrifter, lyde fra døre som ikke er der etc. samtidig med at filmen skaber en følelsesmæssig tæthed med specielt Grace spillet af Nicole Kidmann. Philipsen fremhæver, at filmen både medierer fiktionsuniverset og produktions- og optageforholdene. Disse rammer er helt centrale for Trier, som det også fremgår af det såkaldte *Dogme 96*, og er en del af filmens kreative strategi, som Trier på mange måder inddrager tilskuerne i. Dertil kommer, som Philipsen argumenterer, at filmen genbruger teatrets formler, som både konstruerer nærhed og distance. En lignende pointe fremhæver Pia D. Hartz i »The Different Returned Gaze of Cinema – Getting Closer to the Real«, hvor hun analyserer det direkte henvendte blik, hvor skuespilleren ser ind i kameraet.

## Triers univers

Henrik Poulsen gennemgår i *Lars Von Triers univers* (Gyldendal 2007) samtlige af Triers filmprojekter frem til og med *Direktøren for det hele* (2006) ud fra remedieringsbegrebet og viser fx hvordan Trier arbejder meget bevidst med at remediere genrer som fx musicalen med *Dancer in the Dark* (2000). Dertil kommer en remediering af selve filmsproget gennem arbejdsdogmer og dermed en remediering af optagesituationen som i *Idioterne* (1998) eller *De fem benspænd* (2003). Endelig kunne man med Henrik Poulsen sige, at Trier benytter flere medier som dagbøger, manifester osv. til at kommunikere sit projekt. Poulsen giver en god oversigt ikke mindst til videre studier. Bogen arbejder selv med forskellige medier, idet den er forbundet både med en dvd og en hjemmeside ([trier.gyldendal.dk](http://trier.gyldendal.dk)), hvor brugeren kan arbejde tematisk og tværmedialt. I forbindelse med filmklip kan man således undersøge og få forklaring på filmanalytiske grundbegreber, opsøge dokumentation i form af storyboard, manus, dagbogsnotater, og endelig kan man søge forskellige intertekstuelle og faglige (sociologi, mediehistorie, religion, psykologi, musik, drama etc) perspektiveringer. Således er der også tale om et forsøg på at remediere kunst- og film-pædagogik.

## Gob Squad

Man kan skelne mellem den performative scenekunsts forgængelige og interaktive opførelse og den fikserede kunsts, som filmens og billedets, fastfrosne præsentation. Mange teoretikere har dyrket denne forskel som fx Erik Fischer Lichte med henblik på en potensering af betydningen af den såkaldte performative vending, hvor netop begiven-

hedsfeltet er i fokus. Dette betyder så også en overpotensering og en ontologisering af teatermediet og det performative, som overser at også filmen besidder en performativitet i form af præsentationshandlingen.

Gob Squad er en hybrid mellem teater og film/video, som skaber en relation mellem nærvær og fravær og present og optaget tid. Gruppen har siden 1994 været en slags kollektiv uden en enkelt instruktør og har *devised* en række forestillinger mellem performance og videoinstallation som opføres, således at den konkrete forestilling tillempes det lokale sted.<sup>1</sup>

I Gob Squads *Super night shot* (2003) opfordres tilskuerne ved ankomsten til teatret til at tage godt i mod performerne. De kommer løbende med kameraer og kun iført undertøj mens de hyldes med tilråb og konfetti. I teatersalen ser tilskuerne fire videooptagelser: Fire performere synkroniserer deres ure og optager med hver sit kamera en time forskellige steder i byen og med hver sin rolle som *helt, caster, assistent og producent*. Deres »mission« er at møde byen og bekæmpe anonymiteten. De filmer hver især i forskellige former for interaktion, og plottet drejer sig om, at de skal finde en som vil kysse helten, maskeret som kanin. Det lykkes til slut, hvor de fire mødes og kører sammen tilbage til teatret. De fire videoprojektioner er delvist synkroniseret, således at alle fx på et tidspunkt drejer kameraerne rundt, på et andet tidspunkt slår de en paraply op og danser, og senere tager de synkront masker på. Alle filmene ender med, at performerne kommer til teatret og modtages af publikum, som således ser sig selv, som de så ud for en time siden. Efter fremvisningen, som er tilføjet lyd og musik, modtager performerne applaus sammen med den tilfæl-

dige frivillige kaninkysser. Forestillingen er således et videoforløb, som er indrammet af *live*-optræden. Det interaktive ligger i optagelsessituationen, hvor performerne filmer sig selv, mens de interagerer med forskellige tilfældige »tilskuere«, men også til en vis grad i præsentationens møde med tilskuerne, som understreger, at det viste lige er sket.. Forestillingen skaber et interessant spil med den recordede time og den følgende times præsentation og opførelse. Vigtigt er naturligvis de to mødepunkter, hvor performer og tilskuerne møde i et fælles »her og nu«.

Forestillingen *Room Service (Help Me Make It Through The Night)* (2003) er en fem timer lang videoinstallation. Tilskuerne sidder i en mødesal på Hotel Radisson i Århus. I enden af lokalet er opstillet fire fjernsyn på en forhøjning som viser fire performere i hver sit hotelværelse, som optager sig selv med et mobilt videokamera. De har også hver en telefon, som gør det muligt at kontakte publikum, men ikke hinanden, dog har de et medhør som betyder, at lyden som mixes *live* bliver en fælles struktur. Der er tale om en slags reality-video, i stil med *Big Brothers* peepshows som skab en *immediacy* og umiddelbarheds-effekt samtidig med *hypermediacy* i kraft af selve den teatrale opstilling.

Performerne er i et transistorisk grænserum for rejsende og er både sig selv og i en form for rolle. Sekulariserede, men også overvågede og udspionerede af tilskuerne. Dobbelttheden af det frigjorte og det fængslende (reglen er, at de ikke må forlade værelset, men gerne få besøg) er så at sige kilden til deres håb og lidelser. Performererne ser direkte ind i kameraet og henvender sig til tilskuerne (selvom de naturligvis ikke kan se dem). De holder skiftevis kameraet

helt tæt og placerer det på stativ, så der er længere afstand og et mere rummeligt billede, de bringer det med rundt i værelset, og i visse passager skabes næsten en slags dans med kameraet. Kameraføringen er udpræget videoagtig i stil med håndholdte til tider rystede billeder, som minder om remedieringer på *You Tube*. Vi følger fire aktiviteter som dog undervejs synkroniseres med fx fælles karaoke, hvor de skiftevis synger og mimer spil til klaver, trommer, violin.

I begyndelsen af forestillingen undersøger de hotelværelset, improviserer med inventaret, forestiller sig tidligere gæster i rummet eller pakker skjorter ud. Senere kontaktes tilskuerne og inviteres til at spille »sandhed og konsekvens«. Det fører fx til en dans simultant med en tilskuer og en kvindelig performer og senere inviteres tilskueren op til en dans på værelset med klare regler. Han får maske, jakke og handsker på og spiller rollen som hendes første kæreste. Det foregår i mørke, og kontrakten er, at han ikke må tale, og han skal forlade rummet efter dansen. Senere brænder hun billedet af kæresten, som en slags opgør med fortiden. Mod slutningen ringer hun igen til tilskuerne og efterlyser en, som vil blive for altid. Hun vil lade telefonen ringe 10 gange, men en tilskuer tilbyder sig og kommer op og bliver bundet til en stol, hvor hun sidder til forestillingen er slut. En anden vil gerne lære at indgå nye bekendtskaber og bekender sin ensomhed og længsel efter at tage på ferie med børnene til en strand med sol. En performer taler tilfældigvis med en skuespiller, som han senere forsøger at skrive et stykke til, som han dog selv spiller og forestiller sig at han får en Oscar for. En bliver inspireret til at skabe en fest, han får tilskuerne til at rejse sig og danse og senere inviterer han 15

tilskuere op i sin seng. Det går over gevind og han smider dem ud. En finder sig til rette og vil blive der på hotellet for altid. Rollerne er forskellige, men de er ikke særlige afgrænsede og i hvert fald ikke typiserede.

Mediet er transparent, og man føler en meget stor tæthed til performerne, som skifter mellem at være »sig selv« og spille diverse roller og maskeringer. Samtidig er medialiseringen åbenbar og eksplicit og understreger det performative, selve videooptagelsen som understreges af kameraet som fx ses i spejlbilleder eller mørkesceners særlige grønne mediering. Videomediet bliver brugt på en radikal anden måde end i film ved at integrere teatrets medialitet med videoinstallation. Det skubber til grænsen mellem det iscenesatte og det reelle og skaber det, man kan kalde grænseerfaring eller erfaring af uddifferentiering. Jeg ser det som et udtryk for længslen efter at »ryste« skærmen og forlade en centralperspektivisk scene med afskillelse mellem performer og tilskuer til fordel for en interaktiv sansning og berøring.

Forestillingen er en udstilling af fire personer lukket inde i et rum overvåget eller transformeret af videomediet. Det er en form for kunstnerisk selvfremsættelse i stil med Tracey Emin eller Joseph Beuys. I forbindelse med »sandhed og konsekvens« kunne man forestille sig en række interessante spørgsmål: Hvor langt ville de fx gå i forhold til tilskuernes forslag til reelle handlinger? Hvor klar eller uklar er grænsen mellem det forberedte og det improviserede? Hvor er grænsen mellem skuepiller og rolle?

Forestillingen blander på den måde forskellige sensoriske og kropslige (fx dansen) relationer med et artistisk niveau (fx i deres brug af håndholdte kamera, i timingen og rytmen mellem de fire fjernsyn) med et sym-



bolsk niveau (ensomheden på hotelværelset uden hjemlig forankring). Som oftest er der tale om en form for medietransparens, men fx i de afsluttende sekvenser, hvor performerne er ved at lægge sig til at sove, benytter alle kameraer natteblikket, således at man får et grønt og meget kornet nærbillede af performerne. Her bliver der pludselig tale om en opak billedfrise som fungerer i forhold til underlægningsmusikken.

Der er altså forskellige grader af interaktivitet og en næsten drømmeagtig overskridelse af mediet. Hvor ofte har man ikke siddet i biografen og drømt om at gå ind i filmens plot? Gob Squad har tilskueren og relationen i fokus. Det gælder også i deres nye forestilling *Kitchen (You've Never Had It So Good)* 2008, som er en remediering af Andy Warhols film af samme titel. De fire performere udskiftes i løbet af forestillingen med tilskuere som så guides gennem hovedmikrofoner af skuespillerne uden for scenen til at udføre de givne roller. En instruktion og *sidecoaching*, som skaber en form for *reenactment* på stedet, en remedialisering i kraft af den »mediale« forsinkelse.

Det er ikke således at fx teatermediet forsvinder, men remedieringen betyder at teatrets ontologi må revideres. Teatermedier er ikke udelukkende defineret ved samtidighed, nærvær og opførelsens unikhed. Teatermediet lader sig kombinere med teknikker, som betyder at der kan skabes fx nærbilleder, optiske bedrag, dobbeltbilleder, og der kan tilkobles ikke-nærværende scener og performere.

### Granhøj Dans

Den nye forestilling har som vanligt en lidt underlig titel *W [doubleyou] – Undertow* havde premiere på AROS i Festugen 2008

og spilles i efteråret i dansekompaniets nye hjem i Århus, det gamle missionshus Klosterport 6. Granhøj er kendt for den såkaldte obstruktionsteknik, som et centalt led i den skabende proces, hvor danserne får pålagt forskellige typer af begrænsninger eller forhindringer, som udvikler et uforudsigeligt udtryk. Oprindeligt var det begrænsninger af det fysiske dansepartitur skabt af en partner eller af instruktøren, men langsomt har teknikken udvidet sig til et tværetetisk greb i rummet, i forhold til stemmen eller til tilskuerne. Teknikken har undertiden været så gennemgribende, at man umiddelbart har tænkt: det er jo slet ikke dans, i og med at dansen er begrænset. Og den aktuelle forestilling er da også blevet opført på et museum og ligner nærmere en kunstinstallation end en danseforestilling. Der er således ikke et koreografisk danseforløb endsige en narrativ udvikling. Derimod er der en selvstændigt usædvanligt smukt musikalsk og vokalt forløb.

Tilskuerne får en velkomstdrink serveret i et lille reagensglas, de føres ind i salen af hvidklædte mænd. I det mørke rum er der et kæmpe hvidt »telt«, som hænger fra loftet og i dets midte står en sangerinde. Klædet løftes og de 18 tilskuere guides ind under klædet, hvor de lægger sig på gulvet med hovedet udad. Klædet sænkes over tilskuerne, som befinder sig under en kæmpe kvindes skørt. På en skærm ses et par nøgne ben og et skridt som langsomt farves rødt. Efter nogle minutter hæves skørtet atter og tilskuerne guides videre af hvidklædte mænd. I grupper på seks arrangeres tilskuerne under tre forskellige podieopstillinger. I alle tre »scener« ligger tilskuerne på gulvet i en sekskantet stjerne med hovederne i centrum og ser op på et podiegulv et par meter over dem. I

tilfældig orden ledes tilskuerne fra billede til billede ligesom på et museum og ledsaget af musik og sang, der skaber en form for forløb, som dog altså ikke er direkte forbundet med »billederne«.

De tre »scener«, som hver varer omkring 8 - 10 minutter, er forskellige, men altså ens på den måde, at tilskuerne ser nedfra og op gennem et gennemsigtigt glas, som muligvis forstørret det viste, der dukker frem af mørket. I det første »billede« ses et kvindeansigt som toner frem fra mørket og nærmer sig glasset. På et tidspunkt trykkes læberne, kinden eller næsen mod glasset. Senere placeres et glasfad, og til slut virker det, som om kvinden urinerer i fadet. Det andet billedet er en mandlig krop, som trykkes mod glasset på forskellig vis. Ud af munden kommer hvide golfkugler og senere skruer. Det tredje billede er en kvindekrop, som fragmenteres i mod glasset. Snart er det en hånd, en fod, et lår eller en ende, snart er det et større udsnit, og billedet afsluttes med, at en rød farve breder sig over glasset.

Fælles for scenerne er, at de virker som billeder eller mærkelig små filmforløb, hvor menneskelige fragmenter toner frem uden nogen som helst form for kontekst, blot belyst i forhold til en helt sort baggrund og derfor uden særlig perspektivisk dybde. Selvom de er set nedefra virker det faktisk lige så ofte, som om vi ser ned på dem som var de under en transparent isflade. I det hele taget er dimensionerne op og ned ganske forvirret, ligesom man heller ikke har en klar fornemmelse af, om der er flere end en optrædende i de enkelte billeder. Og hvordan kroppene lader sig tone frem. Processen kan minde lidt om fremkaldelsen af papirbilleder i fikservæsker i et mørkekammer. Æstetisk minder billederne om Rembrandt

eller Caravaggios billeder hvor ansigter er oplyst i mørket, og hvor der ofte er fokus på selve synskonstruktionen. Når det får karakter af installation er det naturligt, fordi tilskuerne befinder sig i liggende position, hvor deres synsvinkel og rumlige orientering er obstrueret.

Dansen er remedieret i forhold til billedet, filmen og koncerten. Efter forestillingen lukkes tilskuerne ud, og der er ingen fremkaldelse eller applaus, hvilket igen understreger det museale men også rituelle og performative præg der ligger i måden tilskuerne tavst guides fra position til position.

### MollyCam og Brad Pitt

Christian Lollikes drama *Dom over skrig* (Drama 2004) blev opført i 2004 på Teatret Katapult og blev i den forbindelse genstand for medieopmærksomhed på grund af emnet gruppevoldtægt. Dramaet er nu blevet genskrevet af Lollike og remedieret som filmen *MollyCam* (2008) af instruktøren Aage Raisen-Nordentoft. Mollys videodagbog kan også følges på nettet, som om hun var en faktisk person. Og i den forstand er det en remediering, der »spredt« sig i forskellige formater og medier. Filmens tema er stadig gruppevoldtægt, men synsvinklen er forskudt i forhold til spørgsmål om mediering og selvmediering. Molly optager sin virkelighed med videokamera for at fastholde den. Selve voldtægten er forbundet med remediering, og Mollys kamerafascination betyder, at episoden er iscenesat med hende som »villig« performer. Spørgsmålet er, om situationen overskrider »spillet«. Sådan opfatter hun det tilsyneladende selv. Hun bad dem stoppe, men uden held og har derfor meldt kæresten for voldtægt. Tematisk har vi fat i mediernes dobbelthed mellem frihed til at iscenesætte



sig selv og mediets overvågning, som stimulerer til en radikaliserings af legen. Mediet bliver pludselig subjektet, og brugeren offer eller objekt. Imidlertid er filmens pointe, at den efterforskende politimand benytter samme rekonstruktionsmetode. Han vil remediere situationen for at få Molly til at huske i detaljer, hvad der skete, men også han fanges af iscenesættelsen og har vanskeligt ved at skelne mellem remedieringen og hans eget begær efter pigen. Hans indlevelse i forhold til pigen, får ham til at glemme al professionalisme og i øvrigt svigter han sin egen kone og mister sin egen virkelighed. Christian Lollike har tidligere arbejdet med remediering fx af Triers *Dogville*, ligesom han har iscenesat Triers *Breaking the waves* på tysk teater.

Remedieringen er også et dominerende træk i *Kosmisk frygt eller Den dag Brad Pitt fik Paranoia* (2008). Stykket forestiller Brads store lejlighed med samtalekøkken og sofaarrangement, men forandrer sig også til filmstudie, have, skov eller filmproducentens kontor. Først og fremmest er det også en teaterkulisser, og det er et forhold som forstærkes ved at publikum ledes ind bagfra gennem den nybyggede scenekonstruktion, hvor vi altså også ser bagsiden mens skuespillerne ude af rolle leger med et videokamera. Stykket igennem springer skuespillerne ud og ind af roller og iscenesættelser fra Brad og hans kone og venner til en syret kæmpekannin. Hovedplottet drejer sig om, at Brad vil lave en film om klimaproblemer. Det er virkelig noget som optager ham, som det også fremgår af titlen. Undervejs forhandles fiktionkontrakten og karakterdannelser forbindes med videomediet, som bruges løbende til at remediere teatermediet: ved at fokusere gennem nærbilleder, skabe udsnit af den tea-

trale handling eller ved at skabe en ny virkelighedskontekst, hvor Brad angiveligt indspiller en film om klodens klimaforværring. Derved kompliceres det sceniske nærvær med en fordobling og placering af teatrets her og nu. Det bliver muligt at remediere det klassiske dramatiske rum, som ligesom det centralperspektiviske billede etablerer en tilskuerposition som er adskilt fra den rumlige repræsentation. I kraft af kameraet bliver det muligt at skabe en sanselig relation til tilskueren, som ikke ser verden som sådan på billedet, men ser sig selv sansende en kompleks iagttagelse af verden fra flere forskellige synsvinkler. Vi præsenteres da også for hele tre forskellige udgaver af Brad Pitt, og *Kosmisk frygt eller Den dag Brad Pitt fik Paranoia* skaber en heterogent sammensat montering af forskellige iagttagelsesmåder, som ikke giver verden, men møder tilskuernes subjektiverede sansning og skaber interaktion på forskellige planer. Mellem film og teater og mellem realitet og fiktion. Det er en dramaturgi, som måske også kunne pege på det Hans-Theis Lehmann har kaldt det postdramatiske teater. Under alle omstændigheder er der tale om parataktiske dramaturgier, som foregår samtidig i forskelle medier og supplerer hinandens iagttagelsesmåder.

## Dramaturgier

Begrebet remediering peger utvetydigt på det forhold, at en dramaturgi ikke uden videre afspejler virkeligheden, men i sig selv er en mediering af én måde at tænke eller forholde sig til denne, som repræsenterer et valg. Det er en af de centrale pointer i Michael Evans bog *Innføring i dramaturgi* (Cappelen Akademiske Forlag, 2006). Han bruger ikke ovenstående begreber om remediering i sin fremstilling af ligheder mellem fortæl-

leformer i teater, film og tv, men taler om standard-dramaturgien og den alternative såkaldte *flette-dramaturgi*. Han får på glimrende vis synliggjort disse traditioner, men lander i en lidt uproduktiv dikotomi mellem mainstream og avantgarde eller såkaldt kunstfilm. Specielt i de sidste afsnit viser Evans nogle interessante analoge udviklinger og remedieringer mellem teater og film, som peger på forskellige ikke-lineære kompositionsformer. Det kan være sammensætninger eller gennemspilningen af det samme forløb set fra forskellige synsvinkler som i Akira Kurosawas *Rashomon* (1950) som gentages af Per Fly i tvserien *Forestillinger* (2007). Det kan være parataktisk dramaturgi som i David Lynch som ofte benytter en række sidestillede handlingstråde eller epanastrofen, hvor dramaturgien er baseret på et formelt skema som kan beskrives ab - bc - cd -de- ea. Som eksempler på flettedramaturgi gennemgår Evans Robert Altmans film *Short cuts* (1993) og Astrid Saalbachs *Morgen og aften* (1993). Flettegrebet viser sig som en vigtig dramaturgi til fremstilling af modernitetens erfaring af manglende sammenhæng, kontingens og vilkårlighed. Som Evans påpeger skaber det et metafiktionselt lag, som kommunikerer med tilskuerne på tværs af plot og karakterfremstilling. Evans slutter af med at pege på dramaturgi som et retorisk valg og min afsluttende pointe er, at remedieringen ofte udstiller det retoriske og dermed i sig selv understreger det kontingente valg. Det bliver derfor centralt at understrege, som Evans gør det, at der kan vælges mellem forskellige dramaturgier, som hver især kan skabe forskellige effekter, og som ikke på forhånd udelukker hinanden af ideologiske grunde. Og enkelte værker eller mediale produkter kan både være mainstream og avantgarde på

samme tid, ligesom værkets performative, referentielle, rumskabende eller interaktive dramaturgier virker samtidig med flere forskellige effekter i forhold til tilskueren.

## Litteratur

- Bolter, Richard og Jay Grusin: *Remediation – Understanding New Media*. The MIT Press, Cambridge, 1999.
- Evans, Michael: *Innføring i dramaturgi*. Cappelen Akademiske Forlag, 2006.
- Kosmisk frygt eller Den dag Brad Pitt fik Paranoia*. Aarhus Teater september 2008. Tekst Christian Lollike. Instruktion Tue Biering.
- MollyCam* (2008) af instruktør Aage Rais-Nordentoft.
- Philipsen, Heidi og Lars Qvortrup (red.). *Moving Media Studies - Remediation revisited*. Samfundslitteratur press 2007.
- Poulsen, Henrik: *Lars Von Triers univers*. Gyldendal 2007.
- Pretty Woman AIS*, Iscenesat af Tue Biering og Jeppe Kristensen i containere på Halmtorvet. November 2008.
- Super night shot og Room Service (Help Me Make It Through The Night)*, Gob Squad, Aarhus Festuge 2008.
- W [doubleyou] – Undertow*. Granhøj Dans 2008.

## Noter

- 1—Devising stammer bl.a. fra Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen, hvorfra flere i Gob Squad er uddannet.

**Erik Exe Christoffersen** (f. 1951): lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har senest udgivet *Teaterhandlinger* (Forlaget Klim 2007).

## English Summaries

**Hans-Thies Lehmann: At tænke teater, turde tage chancer og ikke stole på formler – et blik på dramaturgiens aktuelle position og uddannelsens muligheder**

The German professor of Theatre Studies argues for the necessity of educating dramaturgs with an open mind towards contemporary art and culture. Likewise he emphasizes the need for having the courage to experiment with new forms of expression and working methods.

**Enquete: Dramaturger om dramaturgi**

Ten Danish dramaturgs from different theatrical fields tell about their daily work and experiences, and their visions for the changing role of the dramaturg in contemporary theatre.

**Frans Baunsgaard: Den dramaturgiske coach. Om kunstnerisk proces, bevidsthed og coaching**

The essay deals with dramaturgical coaching of artistic processes.

**Barbara Simonsen: Aha! Dramaturgen i Laboratoriet**

A description of the dramaturgical production process in »The Laboratory« at Entré Scenen in Århus.

**Pil Hansen: Funktionsforvirring søges – en diskussion af dramaturgiske navigationsfelter**

An example of practice based research in the field between developmental and production dramaturgy in Canada and Denmark.

**Bent Holm: Grænseland uden grænser. Et blik på Erling Jepsens dramatik**

A dramaturgical analysis of Danish playwright Erling Jepsen's dramatic work.

**Kim Skjoldager-Nielsen: Dramaturgi, performance, interaktion**

A discussion of dramaturgical tools in non-textbased performance theater in a theoretical framework based on Luhmann's systems theory.

**Svend Erik Larsen: »Hvad skulle han ellers gøre?« Plotstruktur i *Købmanden i Venedig***

An analysis of the structure of the plot in *The Merchant of Venice*.

**Erik Exe Christoffersen: Babel – crash-dramaturgi**

A discussion of coincidence and remediation as dramaturgical strategies in contemporary theater and film.

**Tore Vagn Lied: Fra tekstdramaturgi til musikkdramaturgi: Erfaringer og implikationer fra arbejdet med Bertolt Brecht og Hans Eislers *Die Massnahme***

Experiences with text and music dramaturgy in Brecht and Eislers *Die Massnahme*.