

Abstract ›

Artikkelen diskuterer begreper som realisme og fiksjonskontrakt og setter dem i sammenheng med den marxistiske tradisjonens forståelse av ideologi. Gjennom disse linsene diskuteres teaterhistoriens bruk av virkelighet og Rimini Protokolls forestilling 100% Oslo.

The article discusses terms like realism and contract of fiction, and sees them through the marxist tradition of ideology. Through these lensens the article focuses on theatre history's use of the real and on Rimini Protokoll's performance 100% Oslo.

Deler og helheter. Om forholdet mellom teater og ideologikritikk.

Av Julie Rongved Amundsen

Innledning

I denne artikkelen skal jeg diskutere ideologikritikk og hvordan denne kan være en inngang til analyse av teater og teaterlignende fenomener. Det handler om hvordan vi forstår teatret og dets forhold til samfunnet, men også hvordan teatret på grunn av sitt nødvendige forhold til samfunnet i et stort antall tilfeller reflekterer ideologiske forhold. Teatret blir da enten et uttrykk for en rådende ideologi eller gjør opprør mot den.

Forholdet mellom fiksjon og virkelighet har vært gjenstand for fascinasjon og irritasjon så lenge vi vet hva mennesker har tenkt. Platon var for eksempel skeptisk til etterligninger av virkeligheten, men siden da har virkelighetsfortolkere funnet ulike vis å kommentere, utfordre og fascinere på. Vanskeligst kan det virke som det har vært når man har hatt å gjøre med realisme som estetisk praksis der man har ønsket å vise frem virkeligheten gjennom kunstens og teatrets rammer.

Jeg innleder denne artikkelen med å diskutere den danske teaterviteren Janne Risums begrep *fiktionsaftale* og hvordan tegn og betydning, og forståelsen av disse, henger sammen i teatret. Dette skal jeg koble til Roland Barthes' analyse av realismen i litteraturen. Videre skal jeg diskutere ideologibegrepet som det er forstått i marxistisk tradisjon og hvordan det er blitt utvidet av Slavoj Žižek. Etter dette skal jeg gå historisk til verks og diskutere virkelighetsstrategier i teatret og hvordan virkeligheten er blitt presentert scenisk i ulike estetiske praksiser, før jeg avslutter med å diskutere Rimini Protokolls forestilling *100% Oslo*, et eksempel på såkalt virkelighetsteater eller dokumentarteater, fra 2012. Deretter følger en diskusjon om hvordan fremstillinger av virkeligheten som søker å forklare helheter, ikke tar innover seg helhetens nødvendige failure.

Fiksjonskontrakt og realisme

Den danske teaterviteren Janne Risum sier i artikkelen «At forske i at se på opført fiksjon» fra 1993 at «Begrebet teater er som en ål.»¹ Det sniker seg unna. Risum bruker begrepet *fiktionsaftale*, det vi på norsk i dagligtale kanskje oftere kaller *fiksjonskontrakt*. Når vi går inn i en teatersal, vet vi at vår virkelighetsoppfatning endres. Det trenger selvfølgelig ikke være en teatersal heller, det holder at det er skapt en teatral ramme rundt hendelsen vi deltar i. Denne rammen kan skapes av kunstnere, eller vi kan skape den selv, gjennom det teaterviteren Josette Féral kaller *clivage*.² Der handler det om å spalte rommet, om å oppleve rommet som noe virkelighetsendrende, som et rom som skiller seg fra det hverdagslige og vanlige, som noe annet.

Risum skiller mellom *teaterfiksjon* og *teaterillusjon*. I teaterillusjonen, hevder Risum, er det et nødvendig avhengighetsforhold mellom tegnet som formidles og det som representeres, mens tegnet i teaterfiksjonen er arbitrært, og hva som helst kan representere hva som helst. I teaterillusjonen representerer for eksempel et eple ikke noe annet enn et eple, mens det i teaterfiksjonen kan brukes som, for eksempel, et uttrykk for Newtons lover eller syndefallet. Hvordan dette oppleves avhenger

1) Risum, 1993, s. 29

2) Féral. 2002

av fiksjonskontrakten, at vi som tilskuere aksepterer denne avstanden mellom tegn og betydning, og også er medskapere både av betydningsuniverset og kommunikasjonsrammene. Det er det vi kan kalle en vilje til teatralitet. Den russiske teaterteoretikeren og -regissøren Nikolaj Evreinov var en av de første til å bruke begrepet teatralitet, i det russiske *teatralnost'*.³ For ham er teatralitet et menneskelig instinkt og sterkt knyttet til lek, men det er også forbundet med lyst.³ Selv om Evreinov iscenesatte store masseforestillinger i et forsøk på å teatralisere verden, mente han at teatralitet ofte var en individuell erfaring og dermed dypt menneskelig.

Fiksjonsbegrepet har sine klare utfordringer. Dette gjelder ikke bare teatret; vi trenger bare å se til de siste årenes debatter om virkelighetslitteratur for å se at også litteraturen har vanskeligheter med å lage klart avgrensede skiller. Teatrets utfordring med begrepet har likheter med dette, men skiller seg også fra litteraturens utfordringer i at de som skaper teatret, er til stede i det samme rommet som tilskuerne og deres pågående fiksjonskontraktsforhandling. Uansett hvor mye vi legger inn i fiksjonsforståelsen, endret virkelighetsoppfatning og brudd med det hverdagslige rommet, er den teatrale opplevelsen nær og virkelig. Det er på den måten ikke mulig å redusere teatret til fiksjon, men i den grad fiksjonsbegrepet i det hele tatt er fruktbart må det ses som noe som gjennomgående er under forhandling innenfor en gitt ramme.

Når Roland Barthes diskuterer realisme i litteraturen i artikkelen «The Reality Effect» fra 1982, er det de formale grepene han mener bidrar til tekstens realisme.⁴ Han beskriver hvordan realistiske tekster er fulle av detaljer og beskrivelser som ikke er nødvendige for tekstens struktur eller narrativ. Når Barthes, som semiotiker, skal forklare dette, sier han at signifikanten ikke leder tilbake til en bestemt signifikat, men at signifikanten heller viser tilbake til en referensiell illusjon. Hvis vi knytter det til Risums begreper om teaterfiksjon og illusjon, ser vi at realisme som estetisk grep er det som forsøker å unngå å etablere en fiksjonskontrakt og dermed nærmer seg teaterillusjonen. Jeg vil allikevel argumentere for at det også vil bety at illusjonen, og det totale sammenfallet mellom tegn og betydning i teatret, ikke er mulig. Hvis illusjon betyr noe som bedrar oss eller gir seg ut for å være helt sant, vil grepene som skal få oss til å tro på fremstillingen, også være de som setter kunsten inn i sin ramme og tydeliggjør denne rammen. Selv om det sceniske eplet ikke gir seg ut for å representere noe annet enn seg selv, er det i kraft av å vise seg frem som seg selv et tegn som blottlegger den teatrale formen. Teatret vil alltid være bevisst sin kommunikasjonsform og referensielle forhold til virkeligheten.

Når jeg videre vil diskutere hvordan ideologikritikken kan knyttes til forståelsen av det teatrale uttrykket, er det to årsaksforhold jeg vil trekke frem. Det første er at ideologiforståelse har noen klare likheter med fiksjonsforståelsen i teatret når det kommer til virkelighetsoppfatninger, realisme og rammeforståelser, og det andre at teatret på den ene eller andre måten i svært mange tilfeller avspeiler ideologiske oppfatninger.

Marx og det postmoderne

Ideologikritikk som diskurs har sitt opphav i marxistisk teori og antagelsen om ideologi som falsk bevissthet. I boken *The German Ideology* fra 1843, som jeg har lest på engelsk, bruker Marx og hans kollega Friedrich Engels begrepene bevissthet og ideologi nesten synonymt.⁵ Ideologien oppstår når det ideologiske subjektet misforstår sitt forhold til produksjonsforholdene, og siden

3) Evreinov, 1927

4) Barthes. 1989

5) Marx. 1974

menneskets bevissthet er formet av menneskets vilkår, vil den grunnleggende misforståelsen føre til at også bevisstheten er basert på det samme misforholdet. Ideologien er her oppstått på grunnlag av misforholdet mellom mennesket og verden som et resultat av de materielle forholdene.

Det som blir klart er at mennesket, det ideologiske subjektet, står i et forhold, eller eventuelt misforhold, til samfunnet. Måten man opplever og oppfatter dette samfunnet og forholdet til det på, er et resultat av ideologi. For Marx er det åpenbart at ideologien er en del av samfunnets overbygning, og det er også her vi kan se ideologien som en del av et kulturelt uttrykk. I min forståelse av begrepet ideologi er ideologi det som strukturerer og forklarer samfunnet vårt. Fordi vi står i et misforhold til samfunnet, søker vi forklaringer. Ideologien tilfører samfunnsstrukturen mening, gjør den viktig og naturlig.

I mange tilfeller har uttrykkene for ideologien en narrativ struktur. Det er fortellinger om hvem vi er og hvordan samfunnet er blitt til og hvorfor det er sånn som det er. Det er en virkelighetsoppfatning om samfunnet og dets strukturer, inkludert maktstrukturer. Med det mener jeg ikke nødvendigvis politisk makt, men at ideologiene bidrar til å opprettholde hvem som har makt og hvor den ligger. De ideologiske narrativene fremstilles ofte med en naturlighet og autenticitet som gjør dem enkle å tro på. Ideologien skaper tilhørighet. Den franske marxisten Louis Althusser argumenterer for at mennesker er ideologiske subjekter, og at ideologien snakker til oss på en måte som gjør at vi føler oss sett av den. Dette gir oss en ideologisk tilhørighet og underbygger ideen om at ideologien står for noe viktig og konstant.

Det er når vi gjør ideologi til noe som er basert i de narrative strukturene at ideen om falsk bevissthet synliggjøres. Da fortelles det historier knyttet til samfunnets tilblivelse og eksistens som gir seg ut for å være sannhet. Hvis disse historiene ikke fullt ut oppfyller et kriterium om at de skal være sanne, men allikevel er utbredt som sanne i folks bevissthet, kan vi si at denne bevisstheten er falsk.

I 1979 erklærte den franske teoretikeren Jean-Francois Lyotard ideologien for død i boken som i engelsk oversettelse har fått tittelen *The Postmodern Condition. A report on knowledge*⁶. Det var et modig og tidsriktig grep som neppe kan sies å ha vist seg sant, men som fikk stor oppslutning og påvirkning i tiårene som fulgte. Hovedideen til Lyotard er at man ikke lenger kan tro på de store fortellingene i samfunnet. På grunn av teknologisk utvikling er måten vi forstår verden på blitt fragmentert, og de store, overgripende fortellingene, metafortellingene, er ikke lenger troverdige. Noe av det mer interessante Lyotard gjorde var å plassere ideen om de strukturerende narrativene inn i et tegnsystem, noe som bidro til å gjøre forståelsen av ideologi til en forståelse av språk. I denne forståelsen er ikke ideologi et spørsmål om bevissthetskonstruksjoner eller misforståelser av produksjonsforholdene og forholdene mellom mennesker; ideologien finnes i narrativene, i språket. Det er også innenfor en slik forståelse vi kan se ideologi som noe performativt, noe som kommuniseres til en mottaker og eksisterer i overleveringen og fortolkningen.

De vet det, men de gjør det allikevel

Uten å referere til Lyotard tar også Slavoj Žižek utgangspunkt i en tegnanalyse når han diskuterer ideologi fra et marxistisk, psykoanalytisk og poststrukturalistisk perspektiv i boken *The Sublime Object of Ideology*.⁷ Žižek tar utgangspunkt i ideen om falsk bevissthet, men prøver å finne ut hva som ligger i det falske. Han mener nemlig at det ikke er fordi vi misforstår virkeligheten at vi blir

6) Lyotard, 1984

7) Žižek, 2008

ideologiske subjekter, tvert i mot forstår vi godt nok at vi handler i tråd med ideologier og ikke i tråd med faktiske forhold, men vi gjør det allikevel.

What they overlook, what they misrecognize, is not the reality but the illusion which is structuring their reality, their real social activity. They know very well how things really are, but still they keep doing it as if they did not know. The illusion is therefore double: it consists in overlooking the illusion which is structuring our real, effective relationship to reality.⁸

Grunnen til dette, hevder Žižek, er at det er mer behagelig å gjøre det. Det er knyttet et stort ubehag til å handle i strid med ideologiene, og ideologien gir oss glede, noe som gjør at vi tviholder på den til tross for at vi egentlig vet bedre.

Som eksempel kan vi se på ideologiene om den norske nasjonen. Vi vet jo at ideen om nasjonen ikke er naturgitt, men at det er en samfunnskonstruksjon der grensene er tilfeldige. Vi vet at det norske flagget er konstruert, noe som er et arbitrært tegn og ikke direkte knyttet til den norske nasjonens eksistens og uavhengighet. Til tross for at vi vet dette handler vi som om forholdene var nødvendige og naturgitte, og opplever i mange tilfeller det norske flagget som et absolutt tegn, et tegn der det ikke er avstand mellom signifikant og signifikat. Man kan også tenke seg at det for svært mange ville være knyttet negative følelser til å forkaste flagget eller endre på det selv om en endring av symbolet ikke ville endre noe annet.

Det interessante med denne argumentasjonen er at Žižek knytter ideologi mer til handling enn til bevissthet eller narrativer. I bevisstheten kan vi godt vite at ting er på den ene eller den andre måten, det er handlingen som er i tråd med den ideologiske strukturen og som igjen bidrar til å opprettholde og styrke ideologienes betydning i samfunnet. Ved hjelp av psykoanalytisk teori plasserer dermed Žižek ideologien i subjektet fremfor i maktapparatet.

Det at vi forsetter å handle i henhold til et visst sett av ideer til tross for at vi egentlig vet bedre, og velger å overse det vi vet for å følge en ideologisk illusjon, kaller Žižek *ideologisk fantasi*. Ideologisk fantasi er et nivå av forståelse som går ut på å overse illusjonen. Troen på handlingene eksisterer på fantasinivået. Når illusjonen knyttes til fantasi, er vi klart inne i den psykoanalytiske inspirasjonen, men det mest interessante er at Žižek med dette knytter ideologi til et begjær.

Žižek bruker begreper han har hentet fra den franske psykoanalytiske teoretikeren Jacques Lacan, og det er særlig begrepet *jouissance* som bør fremheves.⁹ Når vi bruker disse psykoanalytiske termene i forbindelse med ideologi, ligger det et seksualisert begrepsapparat under, og i Žižeks begrepsbruk gjøres det på denne måten for å fremheve den fysiske opplevelsen av et ideologisk begjær. Jeg leser Žižeks ideologibegjær som noe som ikke er et intellektuelt og rasjonelt søk etter innsikt, men en kroppslig erfaring, en drift som ikke er fullstendig kontrollerbar.¹⁰

Jouissance betyr fornøyelse, og i engelsk oversettelse er det hos Žižek beskrevet som *enjoyment*. Det er også gjennom denne begrepsbruken vi kan se at ideologi er knyttet til glede og letthet. Som teaterviter er det her også fristende å bruke det til å knytte ideologibegrepet til underholdning og estetiske opplevelser. Akkurat som teatraliteten i den ovennevnte fiksjonskontrakten er det i møtet med ideologien snakk om vilje til å ta ideologien til seg, og det har i begge tilfeller vært argumentert for å se ideologien som en uunngåelig drift, noe som er i tråd med Evreinovs teorier, og som

8) Žižek, s. 30

9) Ibid., s. 73

10) Althusser. 1971

i nedskalert og muligens mindre lidenskapelig versjon finnes hos Féral. Den viktigste likheten mellom opplevelser av fiksjon og ideologi ligger imidlertid i at vi både når det kommer til teatralitet og til ideologi er bevisst hvordan nivåene av virkelighet fungerer sammen, og at vi aktivt inngår en kontrakt som innebærer en forståelse av nivåenes sameksistens.

Illusjon og teater

Virkelighetsnivåenes sameksistens er også viktig for enhver teateropplevelse. I sin diskusjon om fiksjonskontrakter, teaterfiksjon og teaterillusjon sammenligner Risum teatret med ritualet, og da spesielt det antikke greske teatret der hun sier at tegnene var absolutte fordi de var preget av guddommelig kraft. Siden har det vært en avstand mellom tegnet og det tegnet representerer, mellom signifikant og signifikat. Som nevnt over mener hun at det i teaterillusjonen er gitt hva et teatralt objekt representerer fordi det ikke kan representere noe annet enn det det er. Hvis vi ser det i lys av Barthes' idé om en referensiell illusjon, vil et tegn som ikke viser til noe annet enn seg selv, ta inn i seg hele virkelighetens referanseapparat som enhetlig idé og signifikat.

Allerede fra de tidlige naturalistiske eksperimentene til hertugen av Saxe-Meiningens teater var det autenticitet og konkret, mimetisk gjengivelse av virkeligheten som ble viktig.¹¹ Teaterhistorikeren Oscar Brockett skriver om hvordan hertugen innførte kostymer sydd i materialer fra den aktuelle tiden uten at skuespillerne selv fikk bestemme hvordan kostymene skulle se ut. Møblene og rekvisittene skulle også være fra den historiske perioden og i korrekt materiale.¹² Tegnet, som i dette tilfellet kanskje er de korrekte kostymene, representerte da kanskje ikke så mye annet enn en kjole, men plassert på en scene inni et teaterhus kan ikke denne kjolen betraktes som et helt hverdagslig plagg. Det skjer noe med virkelighetsnivået når man innfører en scenisk innramming. Hvis vi ser dette i tilknytning til Barthes' realismebegrep, er den korrekte scenografien mest av alt en detalj som bidrar til den realistiske helheten uten å være nødvendig for narrativ eller fremføring. I realismens estetikk er helhet ettertraktet nettopp fordi alt skal stemme overens med måten man tenker seg at virkeligheten ser ut på, og ingenting skal bryte med denne overensstemmelsen. Tegnet viser således til realismen i seg selv og teatrets virkelighetsforankring. En såkalt teaterillusjon er dermed heller ikke noe som bedrar sitt publikum, men en form for eksplisitt virkelighetsfortolkning som understreker sitt ønskede forhold til virkeligheten.

I diskusjonen om virkelighetsnivåer og innramminger er det nesten så man kan glemme at det finnes en faktisk virkelighet, og at teatret til tross for korrekte historiske kostymer forholder seg til denne faktiske virkeligheten og vår kontinuerlige oppfatning av den. Hvis man legger Žižeks ideologiforståelse til grunn for en forståelse av det realistiske teatret, kan man tenke seg at det i sin ideelle etterligning av verden og dens problemer skaper en virkelighetsversjon som blir begjærlig i sin problematisering og dermed besverger de mytologiene som finnes i det borgerlige samfunnet. I sin iver etter å mimetisk gjengi virkeligheten bidro det realistiske teatret i en sånn forståelse til å opprettholde de borgerlige ideologiene. Teaterillusjonen skapte, ifølge denne tenkemåten, en ideologisk illusjon.

Revolusjon og teater

Da virkeligheten skulle endres etter den russiske revolusjonen i 1917, måtte representasjonen av den også gjennomgå forvandling. Regissøren Vsevolod Meyerhold brøt med læremesteren

11) Braun, 1982

12) Brockett, s. 424

Stanislavskij for å skape et nytt teater for en ny tid, og da var det nettopp i metodene knyttet til *virkelighetsoppfatninger* og formidlinger bruddet fant sted. Meyerhold ville skape et teater som fremhevet teatrets egenart og der bruddene med både den faktiske virkeligheten og teaterillusjonen skulle understrekes. Der Stanislavskij ville at skuespilleren skulle finne et følelsesmessig grunnlag for karakteren for så å fremstille dennes sinn på en autentisk måte, skulle Meyerholds skuespiller finne inngangen til karakteren gjennom karakterens bevegelser. I skuespillerteknikken som fikk navnet biomekanikk, skulle bevegelsene derfor være overdrevne, illustrerende og mekaniske fremfor virkelighetsetterlignende.

Ønsket om å kommentere virkeligheten fremfor å etterligne den er gjenkjennelig i mye av mellomkrigstidens teaterteori og -praksis, ikke minst i Bertolt Brechts verfremdungseffekt. Der handlet det nettopp om å snu det kjente på hodet, og å gjøre hverdagen underlig og vise frem fiksjonen som fiksjon for å opplyse publikummet og la dem se hvordan samfunnet egentlig hang sammen, hvorpå et ønske om endring skulle oppstå. Denne ideen om at teatret gjennom underliggjøringseffekter og understreking av teatrets avstander skulle kunne føre til samfunnsendringer ble betydningsfull, og har preget mye av måten man analyserer teater på sett i sammenheng med ideologi.

Det som kanskje i aller størst grad ble klart med denne tenkemåten var at teatret forholder seg til ideologi på en annen måte enn andre kunstarter. I Sovjetunionen, som hadde sett en stor omveltning i teatret etter revolusjonen, ble det åpnete rommet teaterkunstnerne hadde møtt, innskrenket mot slutten av 1920-tallet og fjernet helt utover på 1930-tallet. Meyerhold ble selv arrestert og drept i 1942. Som motsats til det postrevolusjonære eksperimentelle teatret så Sovjetunionen en oppblomstring av sosialistisk realisme der en positiv idé om sosialismen skulle fremstilles innenfor illusjonsteatrets og realismens rammer. Sosialistisk realisme påvirket alle kunstarter i det sovjetiske samfunnet, og alle steder betydde det et klart brudd med modernismen.

Denne teaterhistoriske utviklingen henger sammen med en ideologisk utvikling som fant sin plass utover på 1930-tallet, hvor man trodde at formbrudd kunne komme til å true maktapparatet. I utgangspunktet er jo dette å gi kunsten og scenekunsten en enorm tillit, og vi trenger bare å sammenligne med regimet i Tyskland på samme tid for å se at maktapparatene i totalitære regimer har vært redde for underliggjøring, kunstneriske brudd og avstand til illusjonene.

Failure

Illusjon er et tvetydig begrep, og også for Žižek kan man si at det ikke gir helt mening, fordi han understreker at det ideologiske subjektet er klar over at den ideologiske illusjonen er nettopp det, men velger å overse denne vissheten ved hjelp av det han kaller ideologisk fantasi. I Žižeks utlegning om ideologiens påvirkning og menneskets forhold til illusjonen er hovedpoenget forholdet mellom del og helhet. Som marxist og hegelianer ser Žižek at ideologiske helheter nødvendigvis vil inneholde mangler. Der tanken om å kunne skape en avrundet helhet der alt gir mening kan tillegges ideologien og de avgrensede og avgrensende narrative, vil en slik ideologisk helhet slå sprekker fordi ikke alle elementer vil passe inn i den opplevde helheten. Det vil alltid være noe som ikke finner sin plass, og gjennom fremstillingen av en helhet vil den nødvendige umuligheten av den blottlegges og skape et meningsoverskudd der umuligheten tydeliggjøres. Det er dette Žižek kaller *failure*. Jeg vet ikke i hvor stor grad begrepet er tillagt normative egenskaper, men jeg synes det er svært interessant å trekke det frem fordi vi gjennom begrepet *failure* kan forstå teatret. Teater er også preget av et meningsoverskudd der forsøkene på å etterligne virkeligheten alltid påvirkes av fiksjonskontrakten og vissheten om at det man er med på, er teater. På samme måten som en

teaterillusjon i seg selv er et grep som understreker fiksjonen, er en ideologisk illusjon en idé preget av sin egne mangler og avhengig av ideologisk fantasi.

Det er gjennom *failure* at *clivage* blir synlig. Som nevnt innledningsvis betegner *clivage* den spaltningen av rommet Josette Féral mener ligger til grunn for teatraliteten. Dette er tilskuerens opplevelse av at det eksisterer to rom samtidig, og denne spaltningen kan foregå i en teatersal eller hvor som helst tilskueren måtte ønske. Féral har flere eksempler på hvor *clivage* kan opptre, men et av eksemplene er at hun sitter på en uterestaurant på ferie i Italia. For henne er de nye omgivelsene og de fremmede lydene nok til at hun føler seg plassert utenfor i rom, og spalter rommet sånn at en teatralitet oppstår¹³ Det vi kan si da er at to romnivåer eksisterer samtidig i det samme fysiske rommet. Til tross for at man kan etterstrebe at korrekte virkelighetsgjengivelser skal gi en opplevelse av illusjon, vil et teaterrom alltid være preget av to nivåer, og det vil ikke smelte sammen. Teatrets essens ligger i at disse to nivåene ikke kan utgjøre noen helhet. I forsøket på helhet vil det i teatret oppstå et meningsoverskudd. Dette meningsoverskuddet oppstår når helheten er umulig, og da er det vi med Féral's begrepsbruk kan kalle *clivage*. Teater er avhengig av et helhetsoverskudd, en brist i virkelighetskommunikasjonen, en *failure*.

Žižek stopper imidlertid ikke i den hegelianske negasjonen av helheten. Han mener at overskuddet av helheten er sublim, og at det sublime overskuddet er begjærlig og skremmende på samme tid. Det er sånn vi tiltrekkes av ideologien og ønsker ikke å minne oss selv på dens overskridelse. Žižek påpeker at det sublime er paradoksalt fordi avstanden som skapes til fenomenet og den empiriske opplevelsen av det, ikke er mulig å overkomme. Det vil si at ingen representasjon vil kunne gjengi opplevelsen av det sublime, men umuligheten av total representasjon er det som gir oss en inngang til forståelsen. I teatret er illusjonen også bare et eksplisitt estetisk grep, og det å tro at teatret kan formidle faktisk virkelighet kan bare forekomme dersom publikum med vitende og vilje ignorerer teatrets virkemidler.

Virkelighetsstrategier i teatret

En virkelighetsstrategi er en tilnærming til virkeligheten. Da handler det om hva vi oppfatter som virkelig og hva vi fremstiller som virkelig. For Barthes er realismen som estetisk litterær praksis en virkelighetsstrategi der bruken av overflødige tegn bidrar til å gjøre virkeligheten til en ramme. I en teaterforestilling er forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og ideen om at dette skillet finnes, under konstant forhandling. Virkeligheten utenfor teatersalen blir til fordi teatret skaper den gjennom sine egne virkelighetsstrategier. Jeg har forsøkt å vise at disse forhandlingene historisk sett har hengt sammen med forhandlinger om ideologioppfatning.

Noen er mer opptatt av virkeligheten enn andre. Det såkalte dokumentarteatret som ble populært på 2000-tallet, vil avkle teatret fiksjonen. Her finner vi et uttrykk for virkelighetsstrategier som har sitt utgangspunkt i virkeligheten som publikumsforhandling. En av pionerene innenfor dokumentarteatret, det tyske teaterkompaniet Rimini Protokoll, ble grunnlagt i 2000. Deres estetikk er preget av hverdagsmennesker og deres historier, men plassert i en ramme tilpasset et performativt uttrykk.

Et eksempel er prosjektet *100% City*, som gjestet Oslo og Nationaltheatret i 2012. Der ble hundre lokale mennesker plukket ut til å representere byen, og de skulle blant annet deles opp etter ulike kriterier. De blir spurt om hva slags transport de bruker, hva de liker å spise og enkle ting som kjønn, alder og utdanning. På sitt vis er ideen en estetisering av grunnleggende statistikk,

13) Josette Féral (2002)

demografi og sosiologi, men det dukker også raskt opp et spørsmål om hvorvidt det de presenterer, er sant. Viser de frem en by, eller viser de frem en virkelighetsstrategi, en virkelighet forhandlet frem gjennom fiksjonsrammene?

Tittelen 100% og navnet på byen de presenterer, viser både til at det er 100 mennesker som er plukket ut, og at det de viser frem, refererer til en helhet. Det finnes jo ikke mer enn 100%, noe som tydeliggjør helhetsideen. Hvis vi knytter dette til et estetisk realismebegrep, ser vi at denne realistiske helheten er konstruert med et tydelig informasjonsoverskudd. Hvilken transportmetode deltakerne foretrekker blir en kjole i korrekt historisk materiale vi aldri får ta på. Når menneskene som står på scenen ikke er skuespillere, er det en direkte tilknytning mellom foretrukket transportmiddel og selve mennesket. Når det fremstilles på teaterscenen, blir det et tegn, og det tegnet refererer ikke til et skille mellom aktør og transport, men til en tenkt verden utenfor, det Barthes ville kalt en referensiell illusjon.

I et intervju i Nationaltheatrets programblad i forkant av forestillingen i 2012 sier kompaniet eksplisitt at de ønsker å bruke mennesker som kan representere helheten av Oslo på scenen.¹⁴ Hvis vi bruker ideologikritikken på dette materialet, ser vi at teatret i sin iver etter å representere virkeligheten autentisk oppnår å skape et meningsoverskudd der umuligheten av å presentere et byfellesskap i scenisk form blir tydelig, men også at den fragmenteringen av sannheten som da skjer, igjen viser at sannheten er ugripelig.

Den estetiserte rammen i form av teatersalen med sitt lys og kompaniets regi av hverdagsmenneskene gjør virkelighetsforståelsen i en slik forestilling til gjenstand for fiksjonsforhandling. Selv om vi kan slå fast at helheten er umulig og at forestillingen i utgangspunktet på mange måter umuliggjør sitt eget prosjekt, kan man med ideologikritikken se at det er publikums fiksjonsforhandling som avgjør på hvilken måte budskapet oppleves. Det er sentralt at disse hverdagsmenneskene blir satt inn i en performativ handling der de skal møte et publikum, og dette endrer status og forståelse.

Publikum kan overse meningsoverskuddet, ignorere, til tross for bedre vitende, at 100 mennesker kan representere dem og naboene deres eller fortelle dem noe om hvordan ting faktisk henger sammen, eller de kan dras inn i det tomrommet meningsoverskuddet representerer. Disse menneskene kan være så virkelige man bare vil, men deres posisjon blir bare til som en del av publikums fiksjonsforhandling.

Når realisme brukes som estetisk praksis, vil ideen om at tegnene som presenteres henviser til den samme gjennomgående og enhetlige virkeligheten, spille inn til tross for hvilke tegn som brukes. Fiksjonskontrakten som etableres i teatret, etablerer også at det som presenteres er tegn og at disse tegnene har en referanseramme. Det Barthes kaller en referensiell illusjon, er i sin egenart begrenset, og koblingen mellom den sceniske virkelighetsforestillingen og referanseapparatet fremstår mer som en fortolket idé enn den fragmenterte verdenen vi lever i.

Forsøket på å vise frem en helhet blir preget av failure fordi helheten er umulig, ifølge Žižeks teorier og den marxistiske tradisjonen, og kan avdekkes som ideologi, som et ønske om å skape forenkende narrativer om hvem vi er. Når dette nødvendigvis mislykkes, er det opp til fiksjonsforhandlingen å avgjøre fortolkningen. Det dokumentariske uttrykket presenterer gjennom sine forsøksvis absolutte tegn en ideologisk illusjon, men gjennom pågående forhandlinger og romspaltninger ligger det hos publikum en mulighet til å velge på hvilken måte fantasien skal møtes. Den estetiske rammen som skapes, autentsitetsuttrykkene og underholdningsaspektet

14) Ingrid E. Handeland: "Virkelighet med Ibsenfilter" - <https://www.rimini-protokoll.de/website/media/einvolksfeindinoslo/Virkelighetmedibsenfilterexcertpt.pdf>

er medvirkende faktorer for fortolkningsinngangen, og påvirker hvorvidt ideologien oppleves fortryllende eller avskrekkende.

Hvis ideologi er å forstå som bevissthetsformende narrativer som gir seg ut for å være sanne, men samtidig er eksplisitte i sin illusjonære form og der tegnene som vises frem har en referensiell kvalitet der det er ideen om en faktisk virkelighet som presenteres, er *100% Oslo* en ideologisk forestilling. Forestillingens forsøksvise nøytralitet og blanding av estetikk og statistikk forkludrer forholdet mellom virkelighet og fiksjon. Der teaterfiksjonen viser til noe utenfor seg selv, er vi her nærmere en forståelse av en teaterillusjon, men teaterillusjonen gjøres her også uklar som et estetisk grep. Denne uklarheten er knyttet til teatrets form og estetiske valg, og her ser vi et sammenfall mellom en estetisk og en ideologisk *failure*. Det er imidlertid i denne bevisste blottleggingen av uklarheter og mangelfulle helheter at den ideologiske fantasien får fritt spillerom. Vi vet at verden ikke kan representeres av 100 mennesker i streng regi, men når vi allikevel velger å tro det, overser vi den ideologiske illusjonen.

I denne artikkelen har jeg belyst det jeg mener er en teoretisk sammenheng mellom ideologikritikk og teatralitetsteori. Fra å innledningsvis se på det Janne Risum kaller en fiksjonskontrakt og på teaterhistoriske utfordringer av fiksjonskontraktene, har jeg videre diskutert den marxistiske tradisjonens ideologikritikk. Ved å lese teatret med ideologikritiske briller har jeg utledet at teatret har et ansvar for virkelighetsfortolkning. Teatret står således i fare for å gjenta og representere ideologiske oppfatninger, men har også et stort potensial til å utfordre, skape, problematisere og vri på det vi måtte tro på er sant.

Julie Rongved Amundsen (1981)

er ph.d. fra Universitetet i Oslo i 2013 med avhandlingen *Performing Ideology. Theatricality and Ideology in Mass Performance*. I dag er hun redaktør for nettidskriftet *Scenekunst.no*.

Litteraturliste

Althusser, Louis, 1971. «Ideology and Ideological State Apparatuses» i *Lenin and Philosophy and other essays*. Translated by Ben Brewster, London: NLB.

Barthes, Roland, 1989. «The Reality Effect» in *The Rustle of Language*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Braun, Edward, 1982 *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*. London: Bloomsbury

Brockett, Oscar, 1999. *History of the Theatre*, 8. utg. Boston: Allyn and Bacon.

Evreinoff, Nicolas, 1927. *The Theatre in Life*. New York: George G. Harrap & Company Ltd..

Féral, Josette, (2002). «Theatricality: The Specificity of Theatrical Language», *SubStance*, 31, nr. 2/3, (98/99). Spesialnummer: Theatricality

Lukács, George, 1990. *History and Class Consciousness*. London: Merlin Press.

Lyotard, Jean-Francois, 1984. *The Postmodern Condition. A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Marx, Karl and Friedrich Engels, 1974. *The German Ideology*, ed. C.J. Arthur, 2. utg. London: Lawrence and Wishart.

Risum, Janne, 1993. «Verden vil bedrages: At forske i at se på opført fiktion» i Live Hov (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, s. 29.

Žižek, Slavoj. 2008, *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Ingrid E. Handeland: "Virkelighet med Ibsenfilter" - <https://www.rimini-protokoll.de/website/media/einvolksfeindinoslo/Virkelighetmedibsenfilterexcertpt.pdf>

