

Abstract ›

Artikkelen er en introduksjon til et metaforisk perspektiv på teaterforskning i skjæringspunktet mellom teori og praksis. Den er et forslag til hvordan en kan reflektere over praksis i lys av den personlige opplevelsen og betrakterens blikk. Metaforer og encyklopedisk uorden sees i et geokulturelt perspektiv. Det blir gitt en teaterhistoriografisk innfallsvinkel som tar høyde for det estetiske såvel som det personlige engasjementet. Artikkelen konkluderer med at kunstfaglig forskning må ta høyde for en dialog mellom kunst og vitenskap.

This article is an introduction to a metaphorical perspective in theatre research in the crossroad between theory and practice. It proposes how one can reflect upon practise in light of personal experiences. Metaphors and encyclopedic disorder can be seen in a geo-cultural perspective. It leads to a historiography taking into consideration that the aesthetic can be seen in conjunction with the personal. The article concludes with saying that artistic research has to be based in a dialogue between art and science.

Opplevelsens teater som forskningsfelt: Et kritisk-refleksivt blikk på kunstfaglig forskning - encyklopedisk uorden og metafor som grep for å etablere feltet

Av Knut Ove Arntzen

Kunstfaglig begrepsliggjøring og innfallsvinkler

Jeg vil i denne artikkelen vise hvordan kunstfaglig forskning, forstått som forskning relatert til å delta i eller observere praksis, kan svinge mellom et vitenskapsteoretisk og mer praktisk-estetisk nivå. Min hensikt er dessuten å vise og eksemplifisere dette gjennom opplevelse forstått som samspillet mellom umiddelbar, personlig erfaring og en åpen metaforisk begrepsbruk. Dette søker jeg så å eksemplifisere med noen historiske og tverrfaglige eksempler. Forholdet mellom vitenskap og metafor er viktig, fordi ved hjelp av metaforene blir det mulig å trekke inn den billedskapende fantasien som kunsten og vitenskapen har felles, og som begge bruker for å anskueliggjøre tankemønstre og figurer. I en vitenskapelig sammenheng er det nyttig fordi narrativiteten i performativt teater er fargementarisert. Det gjør at den sceniske persepsjon er langt mindre grad styrt enn i den klassiske, litterære tradisjonen, noe som også berører den akademiske forskerens blikk vel så mye som den kunstfaglig forskningen. Gjennom et begrep om opplevelsens teater og bruk av metaforer og encyklopedisk uorden som felles forskningsgrep, vil dialogen mellom kunst og vitenskap styrkes.

Kunstfaglig forskning kan defineres som forskningsmessige tilnærminger til kunstnerisk praksis og hvordan premisserne for den kan defineres gjennom refleksjon og dialog, og dermed danne ståsteder for teoretiske og praktiske aspekter ved kunstnerisk produksjon.

Studenten, kandidaten eller forskeren reflekterer alle over samspillet mellom tenkning i dialog mellom teori og praksis. De vil på linje med både kritikeren og praktikerens være preget av sin personlige erfaring og den konteksten den kunstneriske aktiviteten eller forestillingen inngår i, samtidig som de skal reflektere over kunst i et kunnskapsperspektiv og dermed overskride kritikken i form av refleksjon over praksis. Forskerens synspunkter vil nødvendigvis være preget av denne erfaringen. Personlige smakspreferanser kan også være avgjørende for forståelsen av kunst og kunstnerisk praksis, noe som ikke minst påvirker det blikket som søkende prøver å forstå kunstverket eller forestillingene som er gjenstand for forskningen.

Jeg så en gang en ung musiker i Bergen samle ganske unge mennesker rundt seg i et publokale, hvorpå hun gikk i gang med å aktivisere publikum ved å få dem til å gå inn i en chanting-lignende sang, mens hun fortalte en ledsagende historie (Inside Pub, Bergen, 13.10. 2005). Dette sa meg noe om et skifte eller veksling når det gjelder det å forholde seg til kunsten og dens praksis. Det er snakk om en utvidelse av kunstopplevelsen til å omfatte umiddelbarhet og en sterkere vektlegging av det som kan kalles for opplevelseskvalitet. I dette ligger et skifte fra det estetisk sett autonome til det kontekstuelle og sosiale.

Det å forholde seg til samtidens utvikling i kunst og teater krever en kunstfaglig fortrolighet som overskrider den emosjonelle kunstopplevelsen med røtter i romantikken, og som har den

disiplinerte tilskuer som hovedmottager. Slik jeg ser det er det nødvendig å utvikle noen innsikter i teater og kunst generelt som overskrider det autonome kunstverket som hviler i seg selv. Jeg synes et begrep om overskridelse kan benyttes. Det å overskride kan omtales som et sedvanebegrep som er nyttig når det gjelder å beskrive hva som skjer når grenser eller skillelinjer mellom kunst og opplevelse blir utvisket. Det er et spørsmål om å gå over skillelinjen mellom det estetiske som kunstinternt og de sammenhengene kunstproduksjonen inngår i. Begrepet overskridelse kan forstås som en levende metafor som har beholdt sin opprinnelige mening. I kunstfaglig forstand får vi dermed en innfallsvinkel som kan gi ny kunstfaglig innsikt i den forstand at «overskridelse» gir nye og konkrete perspektiv på forholdet mellom teori og praksis.

En refleksiv og kritisk praksis i teater og kunst kan i et postmoderne perspektiv beskrives gjennom en kartlegging av det kunstneriske landskapet, noe som innebærer å kartlegge det «landskapet» vi beveger oss i slik det eksemplifiseres i boken *Land/Scape/Theater* (Fuchs, Chauduri eds., 2005), hvor kartleggingen retter seg mot en dramaturgi som er inspirert av hvordan landskapsforståelsen dramaturgisk sett kan være situasjonell eller øyeblikksorientert. En slik dramaturgi bryter med den klassiske dramaturgiens handlingsbegrep, noe som kommer til uttrykk i teatertekster av William Butler Yeats (Schmitt, 2005, s. 53-83), Samuel Beckett (Roach, 2005, s. 84-93) og Gertrude Stein (Bowers, 2005, s. 121-144). Slike tilstandsbeskrivelse danner også basis for postmoderne, performativt teater, slik som vi kjenner det fra amerikansk postavantgarde med Robert Wilson og Richard Foreman (Arntzen, 1984, s. 24-28). Metaforen «landskap» bidrar til å utdype vår forståelse av forholdet mellom kunsten og den konteksten den inngår i, uten at den estetiske dimensjonen forsvinner i psykologiske forklaringer som er relatert til konteksten og teatret som eksemplifisering av sosiologiske eller psykologiske forhold. Et slikt forhold til opplevelsen som noe umiddelbart og uforklarlig, mener jeg er helt nødvendig i kunstnerisk forskning. I det bildet jeg stiller opp, ønsker jeg at det skal komme til syne et kunstnerisk miljø. Jeg vil altså vektlegge noen kunstfaglige innfallsvinkler som belyser en kunstfaglig praksis som handler om estetiske overskridelser forstått som en av-hierarkisering av de kunstneriske virkemidlene. Når så en forståelse for dette bruddet med hierarkiene er på plass, kan en så teoretisere over andre redskapsbegreper som marginalitet, periferi og kontekst. I et kunstfaglig perspektiv blir det nødvendig å se nye sammenhenger, slik som mellom kunstnerisk skaping og den konteksten kunsten blir skapt i.

Situasjonismen og partisipatoriske strategier for kunst som overskrider den lukkede, estetiske dimensjonen ved å fokusere på det sosiale, har røtter tilbake til den tidlige modernismen, og utfolder seg særlig på 1950- og 1960-tallet. Etter en periode med lukkede kunstverk under postmodernismens hovedperiode på 1980-tallet kommer en resirkulering av den sene avantgarden på slutten av 1990-tallet, med spontanitet og partisipatoriske virkemidler.

Samspillet mellom teori og praksis og den personlige opplevelse

De svenske antropologene Billy Ehn og Barbro Klein har i et essay om kulturvitenskapelig refleksivitet skrevet at de vil føre sammen to personer som kulturforskerne ellers har skilt fra hverandre: forskeren og privatmennesket. Det vil de så gjøre ut fra en antagelse om at forskeren ikke bare er en distansert tilskuer, men bærer med seg seg selv som menneske i forståelsesprosessen (Ehn & Klein, 1999). Forskeren må selv skape sitt utgangspunktet for å forske kunstfaglig. Å studere andre blir dermed nesten som å studere seg selv, og dette er en innsikt som er vanskelig å forene med den klassiske spaltningen mellom objekt og subjekt:

«Det går ikke å beskrive virkeligheten uten å påverka den» (Ehn & Klein 1999, s. 48).

Deretter viser forfatterne til hvordan antropologer og etnologer er deltagere i andres liv samtidig som de observerer det. Refleksjon omkring den egne tenkningen blir følgelig viktig, og den representerer en slags refleksivitet eller speiling.

«Att vara reflexiv är således att vara medveten om sin egen medvetenhet» (Ehn & Klein, 1999, s. 49).

Forskeren må selv ta stilling til hvordan deltagende observasjon utøves og hva det innebærer, noe som betyr å reflektere over sin rolle som premissleverandør.

I boken *Teater mot teater* lanserte Carl Henrik Grøndahl tesen om teater og besmittelsen (Grøndahl, 1985, s. 46–54). Han snakker om historikeren og besmittelsen ut fra en innsikt i at kritikeren qua kritiker også er med på å bidra til teaterhistorien.

Dette tror jeg også kan overføres til kunstneren som forsker, det være seg kunstfaglig forskning i betydningen undersøkelser gjennom egen og andres praksis eller kunstnerisk forskning som er har sitt fokus på den egne kunstneriske aktiviteten. Både kunstneren og den akademiske forskeren må unngå berøringsangst når det gjelder å gå inn i opplevelsen som en subjektiv handling som kan bidra til en faglig forståelse etter at den er bearbeidet og beskrevet akademisk.

Skillet mellom teori og praksis har vært en del av praksisfeltets holdning gjennom dyrkingen av den romantiske forståelsen av kunstneren som bærer av en emosjonell intuisjon som i seg selv skulle være tilstrekkelig. Dette har gjerne bidratt til en antiteoretisk holdning. Den eneste måten å overskride praksisfeltets tradisjonelle antiteoretiske holdning på er å definere forskningens praksis som en aktiv, deltagende observasjon i dialog mellom kunst og vitenskap. Forskeren som har som oppgave å beskrive trender og analysere sceniske handlinger, krever en viss distanse til praksisfeltet, samtidig som det mer og mer virker som om forestillinger og installasjonsbaserte kunstverk ikke lenger lar seg analysere som objektive størrelser. I dette ligger et paradoks som bruken av metaforer kan bidra til å løse opp. Hvis man derimot forsøker å lage en empirisk basert forestillingsanalyse, vil man se hvordan det subjektive og selve opplevelsen ikke lar seg fange. Derfor kan det være vanskelig å lage forestillingsanalyser av kunstnerisk uttrykk som ikke virker i kraft av stabile konvensjoner. I et slikt perspektiv synes det som om en deltagende forskning er nødvendig hvis en skal forholde seg til samtidskunst.

Betrakterens blikk

Betrakterens blikk er utslagsgivende for opplevelsen av scenekunst, og tilsvarende må en som teaterforsker scanne den aktuelle situasjonen og gjøre punktvis nedslag i det jeg vil kalle for «encyklopedisk uorden» i forhold til at et begrep om tilfeldighet nedfeller seg i forståelsen av en forestilling. I den encyklopediske forståelse springer denne forståelse ut fra at tingenes helhet ikke er avhengig av deres plass i et kunnskapshierarki, men hvordan de som virkemidler tilfeldig er satt sammen. En slik sammensetning av kunnskap skaper uorden fordi det er den automatiske plasseringen i forhold til alfabetet som bestemmer deres plassering i for eksempel et leksikon eller encyklopedi. Det kan forstås som kontrapunktiske møter mellom forskjellige ststeder og de tanker og erfaringer disse møtene medfører, noe som innebærer en mer dialogisk holdning fordi dialog ikke er hierarkisk slik som monologen forstått som enetale. Dermed vil disse dialogbaserte møtene få mindre karakter av møter som er styrt, i motsetning til den klassisk-moderne teaterregissøren eller direktøren i et firma som ser det som sin plikt å diktere arbeidsoppgaver.

Å artikulere slike tanker er en dramaturgisk, en kunstteoretisk såvel som en vitenskapelig aktivitet. Vitenskapeliggjøringen av det kunstfaglige feltet kan ikke underordnes sosiologiske

eller empiriske modeller. Det kan lett bli en tvangstrøye å anvende systemtenkning der hvor åpne forståelsesstrukturer er mer på sin plass. Behovet er å finne et språk for å beskrive erfaringer som byr på stadig nye overraskelser og utfordringer. En kan metaforisk sett snakke om et puslespill når en skal betegne en måte å samle brikkene fra en splintret oppfatning av virkeligheten på, og dermed nærme seg et helhetsbilde av en situasjon eller hendelse, vil i alle fall ha preg av noe flyktig uansett hvor klare de kan bli. Dette er også gyldig med tanke på en regikunst som går i retning av et mer partisipatorisk eller opplevelsesrelatert regigrep hvor forskjellighet er tillatt, samtidig som den sceniske konteksten gjennom kartlegging (mapping) bidrar til et fellesskap mellom kunstnere og betraktere. Kartlegging som metfor er et uttrykk som også Simon Shephard og Mick Wallis (Shepherd & Wallis, 2004, s. 151–164) benytter seg av når de skal beskrive hvordan drama, teater og performanckunst forholder seg til hverandre og beskrives kritisk vitenskapelig, uten at de redegjør for begrepet som sådant. I en engelskspråklig diskurs kan det se ut som om et begrep om mapping har oppnådd status som et språklig konsensusbegrep i pragmatisk forstand, og er dermed blitt en meafor på det å kartlegge eller forstå helhet gjennom rekonstruksjoner av tanker og følelser slik vi kjenner det fra den pedagogiske modellen «tankekart». Denne måten å søke forståelse på kan sies å dukke opp i intuitive former for kritikk, og representerer en pragmatisme som er nødvendig å ta innover seg fordi verden er blitt såpass kompleks å beskrive. Dette har bidratt til en nedbryting av de tradisjonelle fagdisiplinære hierarkier for å kunne forstå de faglig komplekse mønstrene som etterhvert har avtegnet seg i internasjonal kunst- og kulturvitenskap. Det dreier seg om en erkjennelse av at man må gå utover tradisjonelle fagtermer og faggrenser. Overført til forståelsesproblematikk kan en snakke om brikker av forståelse som beveger seg i et komplekst landskap hvor stadig nye konstellasjoner vil gi skiftende perspektiver eller utsiktspunkter.

Et geokulturelt perspektiv: Metaforer og «encyklopedisk uorden»

Et geokulturelt perspektiv er en metaforisk avledning fra geografi såvel som geologi. Overført til humanvitenskapene indikeres det en måte å forstå en utvikling på, som tar opp i seg globale perspektiver såvel som historiske og kulturelle kontekster. Slike premisser kan igjen sees som forbundet med spørsmålet om identitetsaspekter samt sosiale og politiske forhold, uten at det er mulig å ta disse spørsmålene opp i sin fulle bredde her. Jeg vil imidlertid si at geologi som metaforisk kilde åpner opp for et spennende begrep om tektoniske plater, som innebærer at skiver eller segmenter i jordskorpen forskyver seg i forhold til hverandre. Det dreier seg om en erkjennelse av at man må gå utover tradisjonelle fagtermer og faggrenser. Overført til forståelsesproblematikk kan en snakke om segmenter eller lag eller sjikt av forståelse i flyt.

Kunnskapsmengden i seg selv er for stor til at den kan skjematiseres som en forståelse. Dette er en kompleksitet som i metaforisk forstand kan betegnes som et «landskap», altså er kunnskapsmengden noe man kan se utover uten å fatte den helt. Ifølge Richard Jochum skal dette resultere i muligheten til å se både innover og utover, nesten som når man åpner dører. Det er dette innover og utover som så er nøkkelen til å forstå dikotomien om det lokale versus det globale. Jeg mener at geokulturelle perspektiver gir muligheten til en kontekstualisert problematisering med tanke på sammenhengen mellom det kontekstuelle i politisk, institusjonell og geokulturell forstand. Utvikling av kunnskap relatert til spesifikke faglige områder, vil ofte kunne benytte seg av referanser fra andre områder, slik som historie og geografi eller spesialkunnskap om geografiske regioner eller andre kunnskapsfelt. Kunnskap kan gjerne komme til uttrykk som metaforer.

I et slikt perspektiv kan kritikk, og da gjerne også med tanke på kunstnerisk korrektur eller veiledning, defineres som en refleksiv måte å forholde seg til scenekunstnerisk utvikling på.

Kritikken vil uavhengig av konteksten den utøves i, måtte forholde seg til både teaterhistoriske og estetiske premisser når det gjelder forståelse av stil og virkemidler.

Metafor og vitenskap

Et redskap for kunstfaglig og kunstnerisk forskning er bruk av metaforer. Metaforen impliserer utsagn om det sekundære, altså det som er objektet for en undersøkelse. Den kan gi plutselige glimt av innsikt i noe, og i diktning og vitenskap blir den prøvd ut på en gjennomtenkt måte. I en vitenskapelig sammenheng må metaforen si noe presist, mener Kjell S. Johannessen (Johannessen, 1994, s. 210–219), og viser til at Ludwig Wittgensteins skilte mellom det å si noe om noe og det å vise noe om noe. Det gjør at metaforen er i slekt med plansjer og kart, grafiske fremstillinger og billedmessige diagrammer.

På det kunstfaglige feltet har det oppstått et behov for å undersøke og kartlegge en kontekst som krever bruk av metaforer. Det gjelder ikke minst fordi det handler om et felt som ikke kan beskrives uten å anvende operative og praksisorienterte, metaforisk utledede begrep, både i dramaturgisk, kunstnerisk og kontekstbeskrivende sammenheng. Derfor kan det være nyttig å anvende begrep som visuell dramaturgi, landskapsmetaforer eller begrep fra fysikken i form av metaforiske begrep, slik det i naturvitenskapen ble lagt opp til i boken om vitenskapens nyord, for eksempel det metaforiske begrepet «sorte hull» (Ravn m.fl., 1994, s. 177–178). Dette reflekterer realvitenskapens behov for å gripe til metaforiske begrep som sorte hull og lignened for å fange inn komplekse og vanskelig tilgjengelige forhold i et språk som er alminnelig tilgjengelig.

Encyklopedisk opplisting

Under konferansen «Active Pooling. New Theatre's Word Perfect» i Amsterdam i 1993 ble det lagt opp til en stikkordsmessig og encyklopedisk presenstasjon av nye ord fra den nyere teaterutviklingen, deriblant begrep som «a visual kind of dramaturgy» og «post-mainstream», «recycling», «third theatre», «reception» og «topography» (Ref. Theaterschrift <uten årstall>). En encyklopedisk opplisting som ble gjort alfabetisk etterpå av materialet fra denne konferansen, var ment å bli forstått som en samling av likestilte kontekster og teoretiske premisser. Den encyklopediske og alfabetiske fremstillingen skulle bevirke en likestilling av begreper, og det i en kontekst som var ment å preges av en ikke-hierarkisk måte å formidle kunnskap på. Ikke desto mindre forlot en av deltagerne konferansen i protest med følgende begrunnelse: Dere er alle noen jævla facister! Den reaksjonen viste hvor sårbar denne form for kunnskapsformidling kunne være når den ble koblet opp mot et forsøk på å se dramaturgisk praksis, produksjonsforhold og vitenskapeliggjøring i sammenheng med hverandre. I dag er ikke denne motsetningen til stede på samme måte. Det er blitt mer vanlig å formidle mellom teori og praksis, og at de belyser hverandre gjensidig i en prosess hvor forskningsaspektet må sees i en operativ og funksjonell sammenheng. I dette møtet ble det for første gang gjort et forsøk på å kartlegge nye dramaturgiske begreper for post-avantgarden uten at det var meningen å sette dem inn i noen hierarkisk helhetsforståelse eller i et system. Tvert imot, det er en encyklopediske uorden som settes i funksjon når en arbeider encyklopedisk. Ingen bokstav er overordnet en annen i noe hierarki. I den grad noen oppfattet møtet i 1993 som et forsøk på en empirisk eller hierarkisk normering, kom det sterke reaksjoner. I dag er det blitt mer vanlig med slike har disse fellesprosesser mellom kunst og vitenskap, og tilliten mellom kunstnere og vitenskapsfolk er styrket. Det kommer den kunstfaglige forskningen til gode.

Teoretisering og dramaturgisk praksis

I dag er tendensen sterkere i retning av gjensidighet og dialog i forholdet mellom dem som arbeider med kunsteoretisk forskning på den ene siden, og på den andre de som driver praksisnær forskning omtalt som kunstfaglig eller kunstnerisk forskning. I dette spennet ligger på den ene siden den akademiske teksten og på den andre den type tekster som gjerne blir kalt for kunsttekster, og som springer ut fra manifeste og nedfelles i programtekster og kataloger. Sistnevnte mener jeg kan omtales som kunstfaglig akademiske. De representerer en forskning som taes i bruk i kunstutdanningen, men som også dukker opp som tekster i universiteter og høyskoler. Der blir de et materiale for den akademiske forskningen på linje med dokumenter, videoopptak og intervjuer. Dette blir også gjerne referert til som et arkiv eller en database. Gjennom utforskningen av scenisk praksis er perspektivet blitt betraktelig utvidet, noe som bidrar til å belyse hvordan kunstnerisk praksis handler om hvordan virkemidlene forholder seg til hverandre og forbinder seg med hverandre både i det sceniske kunstverket og i dialogen med publikum. Teatervitenskap som fag har vært med på å legge grunnlaget for en vitenskapelig forståelse og gi en forståelseskontekst for scenisk kunst (Ref. Trolie Bastiansen, 1996; ref. Gran, 2000). Til å begynne med holdt faget en viss avstand til praksis gjennom ideen om armlengdes avstand i akademia. Teaterfaget som teoretisk fag har imidlertid i den senere tid mer og mer kommet til å forholde seg til såkalte anvendte aspekter, i tillegg til å være systematiske studier i teaterhistorie, dramaturgi og teatrets estetikk.

Teoretiske studier som også omfatter en viss praksisorientering, kan etter min mening bidra til nyrekruttering og estetisk bevissthet, noe som også kommer til uttrykk i studenters teatervirksomhet innenfor rammen av organisert kunstnerisk virksomhet ved universiteter eller studentenes egen organiserte kultur- og kunstvirksomhet. Behovet for teoretisk informasjon og formidling innenfor felt som dramaturgi og regikunst reflekterer hvor stor variasjonen er blitt når det gjelder form. De stabile håndverksmessige tradisjoner er utfordret gjennom et formalt mangfold som har gått langt utover den institusjonelle teatererfaringen. Det har oppstått en situasjon som er preget av søken etter nye opplevelser gjennom en utstrakt kunstnerisk virksomhet blant studenter. I en slik sammenheng er den kritiske refleksiviteten desto viktigere. Kritisk refleksivitet gjenspeiler et gjensidig forhold mellom opplevelse og kritikk, noe som kommer til uttrykk i interessen for den utøvende kritiske praksis i både akademisk og journalistisk forstand. Dessuten berører det innfallsvinkler til teaterforskningen når det gjelder metodeforståelse. Det innebærer visse grep som er vitenskapsteoretisk betinget, noe som ikke lenger er mulig å relatere seg til på en entydig måte.

Grepene for å forstå den scenekunstneriske utviklingen er forskjellige. Det senmoderne teater ble gjenstand for et forsøk på semiologisk forestillingsanalyse (ref. Ubersfeld, 1981; ref. Heed, 2002) som var betinget av at forestillingene representerte en intensjon fra regissørens side, mens i et postmoderne perspektiv er det blikket som styrer forståelsen og krever en viss grad av metaforisk utlegning for å kunne bli begrepsliggjort i tråd med at forestillingenes virkemidler er blitt mer og mer likestilte. Det er da det er behov for erkjennelse av det søkende blikket, som ikke faller ned på entydige tolkninger, men er metaforisk basert.

Teaterhistorisk innfallsvinkel til opplevelse og kontekst

Hva er det så som teaterhistorisk sett kan forstås som et opplevelsens teater? Slik jeg ser det handler det om å gjenfinne teaterformer som inkluderer publikum og ikke adskiller. Det kan omtales både som partisipatorisk eller ambient teater. Teaterhistoriografisk innebærer det en synkron forståelse av teaterhistorien som innebærer at en ser hvordan førmoderne teaterformer, med rituelle eller publikumsnære innslag som i pantomimen og markedsteatret, blir inspirasjonskilder

for modernismens avantgardistiske retninger, fra reteatralisering og Bauhaus til Grotowski, The Living Theatre og senere ambiente teaterformer og performance-lecture. Det er slik sett spennende å se hvordan forskjellige «teaterhistoriske tilstander» har elementer av hverandre i seg. Forskjellige måter å arrangere den sceniske hendelsen på til forskjellige tider kan ha lik status og være like gyldig som inspirasjonskilde for teaterformer.

Et kritisk-refleksivt blikk på kunstfaglig forskning knytter altså forskeren og tilskuerens refleksjon opp mot det jeg kaller et opplevelsens teater, et teater som er i dialog også med betrakteren. Dessuten hører det med til et opplevelsens teater at kunstnerne vil innreflektere sin kontekst i både prosess og forståelse for prosessen. I et postmoderne perspektiv er det ikke lenger viktig å definere seg mot et sentrum. Modernismens laboratorier og verksteder var viktige som arenaer for utviklingen av teatret og en moderne skuespillerkunst, noe som førte til en utforskning av skuespilleren når det gjaldt inderlighet og spiritualitet. Dermed ble det lagt et grunnlag for skuespilleren som scenisk og fysisk figur i samspill med konteksten som kunne være både rituell og på andre måter opplevelsebasert.

Den teatrale kroppen knytter an til det kontekstuelle i like sterk grad som det estetiske, selv om modernismens fascinasjon for kroppen og spillefiguren også er å finne i det postmoderne teatret. Forskjellen er at teatret og kunsten med ett befinner seg i et offentlig rom som ikke lenger er underlagt sentristiske kriterier for hva som er godt eller dårlig, men befinner seg i forskjellige former for opplevelsensrom. Utgangspunktet for en slik marginalisering i positiv forstand ligger gjerne i geokulturelle posisjoner, samt i fokusering på identitetsdannelser og det personlige. Det innebærer en «post-mainstream» i teatret som i første omgang er et resultat av bruddet med modernismens tradisjonelle sentra, med fokus på marginale områder i Europa, og etterhvert på global basis (Arntzen, 2000, 39-49). Derfor snakker jeg om «regikunst i det marginale».

Scenekunstutviklingen i Norden og i det nordlige Europa har i tiden mellom 1985 og 2010 vært preget av vekslingen mellom det klassiske illusjonsteater med sin distanse mellom sal og scene og det sosiale og nære gjennom autentisitet og dokumentarisme.

Fra estetisk til politisk engasjement og popkulturelle artefakter

Bakgrunnen for en slik utvikling må sees i sammenheng med hvordan det politiske sto i fokus på 1970-tallet, et tiår som også var preget av en subkulturell motreaksjon mot kultur som underholdning. Boulevardteatret og den tradisjonelle regikunsten ble sterkt kritisert av Peter Brook i boken *The Empty Space* (Brook 1968), hvor han så på boulevardteatret og det institusjonelt forankrede regiteatret som et underholdningsteater, og det ble for ham et *deadly theatre* som Grotowskis *holy theatre*, de folkelig-teatrale gruppenes *rough theatre* og hans eget *immediate theatre* sto i opposisjon til. Dette må sees i sammenheng med hvordan Horkheimer og Theodor W. Adorno allerede i 1945 hadde beskrevet utviklingen av en kommersiell kulturindustri i boken *Dialektik der Aufklärung* (ref. Horkheimer & Adorno, 1945/1971). På linje med andre filosofer fra frankfurterskolen for sosialforskning, som Herbert Marcuse og Erich Fromm, var de med på å skape en antikommersiell motkultur som også det politiske teater på 1970-tallet hadde preg av. Pop-kunsten på 1960-tallet inkluderte reklamens og kommersialiseringens artefakter gjennom arbeidet til billedkunstnere som Andy Warhol og flere (ref. Lippard, 1967 og senere), et bidrag som i utgangspunktet var motkulturelt betinget, men som fikk den konsekvensen at såkalt «høy- og lav-kultur» ble stadig mer blandet. Historisk sett var det en videreføring av en folkelig kultur med røtter i pantomime og markedsteater, noe som forklarer hvordan dette kunne lede til et nytt opplevelsens teater. Det må sees i sammenheng med hvordan konsumindustrien og popkulturen overtok noen av de motkulturelle strategiene, slik som i koblingen mellom f.eks. shoppingkultur

og opplevelse. Det fikk kunstnerne til å se med nye øyne på fenomener som kitsch og camp, som noe som måtte gjenerobres av kunstnerne. Etter 1980 var teatret blitt stadig mer postmoderne i den forstand at det spektakulære eller visuelle kom til å stå i sentrum, slik det også kan påvises i renessansen og barokken med sin tildels taktile opplevelseskultur. Musikaler, kabaret og show står i denne tradisjonen, som kanskje kan omtales som et kommersielt opplevelsens teater, uten at det nødvendigvis faller inn i Peter Brooks kategori *deadly theatre* (ref. Brook, 1968).

Konklusjonen blir dermed at kunstfaglig forskning må ta høyde for en dialog mellom kunst og vitenskap både i et metaforisk og encyklopedisk perspektiv, såvel som i et teaterhistoriografisk. Dermed er det mulig å se hvordan samspillet mellom det akademiske og kunstfaglige både er preget av encyklopedisk uorden og det ikke-hierarkiske og unormerte, samtidig som et teater- eller kunsthistoriografisk blikk bidrar til å synliggjøre samspillet mellom det historiske og det samtidige. I dette samspillet vil det kritisk-refleksive og kontrapunktiske kunne stå sentralt i å beskrive, erfare og forske i et opplevelsens teater – både i kunstfaglig og teoretisk forstand.

Knut Ove Arntzen,

f. 1950, professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen, magistergrad 1980. Arntzen har hatt en rekke forskningsopphold, workshops og gjestelæreroppdrag i inn og utland, samt et residency ved Forsøgsstationen i København, 2014/15. Han har publisert en rekke vitenskapelige artikler om dramaturgi, postmoderne teater og teaterkritikk, samt utgitt boken *Det Marginale teater 2007*. Medredaktør og forfatter av *Performance Art by Bakruppen 2009*.
Knut.Arntzen@uib.no

Referanser:

Arntzen, K. O.: "Nye tendenser I teatret: Parateater og visual performance", *Spillerom, teatertidsskrift* 10 – Nr. 3 1984: Oslo 1984.

Arntzen, K. O.: "Post-mainstream als geo-kulturelle Dimension von Theater", in *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität der Jahrtausendwende*, M. Hüttler, S. Schwinghammer und M. Wagner (Hg.), Frankfurt am Main 2000: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation – Schriften der Gesellschaft für TheaterEthnologie.

Brook, P.: *The Empty Space*, London 1968: Penguin.

Ehn, B. och B. Klein: *Från erfarenhet til text. Om kulturvetenskaplig reflexivitet*, Stockholm 1999.

Fuchs, E. And U. Chauduri, editors, *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor (2002)2005: The University of Michigan Press.

Følgende artikler i Fuchs and Chauduri er sitert:

Schmitt, N. C.: «'Haunted by places': Landscape in Three Plays of William Butler Yeats».

Roach, J.: «The Landscape of Famine in *Waiting for Godot*».

Bowers, J. P.: «The Composition Theat All the World Can See: Gertrude Stein's Theatre Landscapes».

Gran, A.-B.: *Hvite løgner/sorte myter – det etniske på modernitetens scene*, dr. philos.-avhandling, Oslo 2000: Universitetet i Oslo.

Grøndahl, C. H.: *Teater mot teater*, Trondheim 1985: Dyade forlag.

Heed, S. Å.: Teaterns tecken, Lund 2002: Studentlitteratur.

Horkheimer, M. og Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente, Frankfurt am Main 1971: Fischer Verlag.

Johannessen, K. S.: «Metafor og vitenskap. Noen synspunkter på dannelse av ny betydning og dens relevans for vitenskapelig virksomhet», Fra estetikk til vitenskap – fra vitenskap til estetikk, red. S. Meyer, Oslo 1994: Universitetsforlaget.

Shepherd, S. and M. Wallis: Drama/Theatre/Performance (The New Critical Idiom), London 2004: Routledge.

Ravn, I. (red.): De nye videnskabers ord. 200 opslag fra attraktor til økosystem, København 1994: Munksgaard/Rosinante.

Theaterschrift, Nummer 5-6: Über Dramaturgie/On Dramaturgy/A propos de dramaturgie/Over dramaturgie, ref.: Fragmente der "Intersubjective encyclopedia of contemporary theatre", Brussel, u.å.

Trolie, T. B.: Skuespilleren I kontekst. En skisse til et vitenskapsteoretisk alternative,

Bergen 1996: Universitetet i Bergen – Seksjon for teatervitenskap.

Ubersfeld, A.: L'École du spectateur, Paris 1981: Éditions sociales.