

Essay

Historical Performance Practice
som teaterbevidsthed

Historical Performance Practice som teaterbevidsthed

Af Annelis Kuhlmann

For nylig blev *Centre for Historical Performance Practice* (med akronymet CHiPP) oprettet på Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet. I centrets regi er der fokus på at forske i forskellige metoder til at give analysen af den historiske opførelsespraksis opmærksomhed. Pointen er ikke kun at skærpe historisk bevidsthed om scenekunstnerisk praksis men også om teaterbevidsthed i lidt bredere perspektiv. I det følgende fortæller jeg først lidt om forskningscentret og om, hvad *historical performance practice* kan dække over, hvorpå jeg applikerer begrebet på tre udvalgte forestillinger, jeg har oplevet i løbet af foråret 2019.

Centre for Historical Performance Practice

Centre for Historical Performance Practice (CHiPP) er blevet etableret med godkendelse af Forskningsudvalget og Institutforum ved Institut for Kultur og Kommunikation, Aarhus Universitet, som vi administrativt set hører ind under. Godkendelsen er vigtig, fordi den historiemæssige forskningsdimension inden for scenekunst har brug for en platform.¹

Centret består af en styregruppe på fem, hvoraf to har tilknytning til Historical Performance Practice ved Stockholms Universitet, én er tilknyttet et digitaliseringsprojekt om Det Kongelige Teaters arkiv, og endelig er Musikvidenskab og Dramaturgi, repræsenteret ved hhv. lektor Steen Kaargaard Nielsen og undertegnede. Man kan sige, at vi hermed har skabt en forskningsmæssig forbindelse

til historisk performance practice som et område, de to fag har tilfælles med eksplicite tilhørsforhold i det engelske begreb, performing arts, da.: udøvende kunst.

Begrebet Performance Practice

Selve praksisbegrebet er kommet ind i en diskurs, der betegner konkrete udførte handlinger i meget bred forstand. På musikområdet har historisk opførelsespraksis haft en lang tradition, lige fra at musikere opfører koncerter og spiller på originalinstrumenter fra den periode, som musikken stammer fra, til mere tekniske anliggender såsom fx minimalt vibrato og en interesse for at finde ind til, hvordan musikken oprindeligt blev spillet eller sunget. Denne opførelsespraksis-tradition har faktisk ikke domineret på scenekunstens område.

Praksis bliver i centrets forståelsesramme opfattet som udtryk, der repræsenterer performative handlinger, der, ja, er blevet praktiseret. I denne kontekst kan man dårligt undlade at inddrage fx kropslig og kunstnerisk forskning og historisk viden som fx *det kropsliggjorte arkiv*. Det er en praksis, som vi i Danmark nok tydeligst kan møde hos skuespillere, der fx har haft base i det samme ensemble over en længere årrække, hvilket i sig selv er lidt af en sjældenhed. Det høres og ses også hos nogle operasangeres optræden på scenen, hvor man over tid kan iagttage, hvordan hele deres professionelle kunnen er lagret i stemmens og kroppens udtryk. Dette giver sig til kende gennem forskellige dynamikker, gennem beherskelse af genrer, professioner og

1) I Selskabet for Dansk Teaterhistorie, oprettet 1911, sker der i år en opgradering i form af en synliggørelsesproces. Selskabet har ladet oprette et site, hvor man kan få indblik i formidling og forskning med særlig dansk teaterhistorisk interesse <https://www.teaterhistorie.dk/>

typer, som det gælder for skuespillere, sangere og dansere. Samtidig kalder dette praksisbegreb på en opmærksomhed rettet mod *temporalitet*. Temporalitet bliver her forstået som historicitet, men samtidig også som en øget opmærksomhed på tidsforståelse i de konkrete kilder.

Et eksempel på tidsforståelse er rytme og tempo og i det hele taget klangfarver, der i det verbale såvel som det kropslige sprog samt i musikken peger i retning af blandingsæstetikker og en form for *synæstesi*.

Endvidere kan man også iagttage den historiske performancepraksis i den dramaturgiske formgivning af materialer, sådan som den fremgår dels af kostumer, rekvisitter, kulisser og lys, dels af skitser og udkast.

Hvor vi i en mere nutidig sprogbrug ofte taler om publikums rolle, så har også dette forhold sin historiske performancepraksis, idet publikums oplevelser dengang og nu indskriver sig i en direkte og indirekte påvirkning på scenekunstopførelser, og som smagsdommere bliver publikum et næsten 'usynligt' barometer for udvælgelse af fx repertoire og kendisser.

Endelig vil jeg som (noget af) det vigtigste nævne, at kilderne til alle disse praksisformer, som fx tidlige lydoptagelser af filmmusik og scenisk tale, vidner om særlige praksisformer, der udfolder sig i studier, m.a.o. ikke på scenen. Hertil hører dog også en del af de studier, som snarere indbefatter mere laboratorieagtige praksisformer. Andre kilder har mere manifestagtig karakter og vidner om en relation mellem ideen om performativ praksis og selve eventen. I dette forhold udgør navnlig kildestudiet en særlig form for praksis, der med sine analyse i mange henseender knytter an til mere performancepraktiske historiografiske fremstillinger.

Som center har vi etableret et internationalt *advisory board*, som vi inddrager efter behov. I nærmeste fremtid skal vi have hjemmesiden på plads, så centret også kan blive synligt udadtil med de aktiviteter, der kommer til at finde sted.

Historical performance practice

I min optik kan historical performance practice kendes ved en række problemstillinger, hvor især to hovedområder optager mig i det følgende. Det første felt betoner en forestillings måde at være/handle/performe i nuet på, belyst gennem dens materialitet, dens teatralitet og performativitet, opfattet kontekstuel forankret i de konventioner, der gælder i tiden, i det konkrete værk. Det vil sige, at der både er materielle og mere immaterielle spor at forfølge i en næranalyse af en given forestilling. På det andet felt ytrer forestillingen sig til et publikum gennem sit eget forhold til *temporalitet*, forestillingen henvender sig performende i tid, om tiden og til tiden.

Historical performance practice som forskningsfelt handler ikke blot om, hvorvidt en forestilling bliver opfattet som aktuel eller ej i sin tematik eller formsprog, men mere om hvordan den omsætter sin egen kunstneriske udtryksform i et møde med publikum.

Blandt de teaterforestillinger, jeg har set i foråret 2019, har flere haft fokus på et æstetisk formsprog, der genforhandler en scenisk fortælling med et handlingsforløb. Det betyder, at ikke kun en handling er brudt op. Tid og rum er ligeledes forvaltet på andre måder. Et lille udvalg, bestående af tre ret forskellige produktioner, vil kunne illustrere min pointe i forhold til performance practice som historisk bevidsthed. Det drejer sig om forestillingerne *Salt* af Det Olske Orkester, *Dark Noon* af Fix & Foxy samt *Isabella's Room* af Needcompany. Disse produktioner er optaget af at udtrykke sig i formsprog, som undersøger tid og temporalitet gennem flertydige dramaturgier, der i gentagelse, både lineært og som spiralform, giver mulighed for, at vi afkoder en tilstand, og som i en vis forstand efterlader værket som åbent, beslægtet med en performanceevent.

De tre opsætninger har endvidere det tilfælles, at de forholder sig til dramaturgier, der kritisk reflekterer en historieskrivning, som på lokalt og på et mere globalt plan afdækker

et postkolonialistisk perspektiv i moderne europæisk civilisation. Således er kulturel appropriation ikke kun et overgreb mod andre folkeslags kulturformer, det finder også sted inden for landets egne grænser, f.eks. i forholdet mellem hovedstad og provins, mellem kulturgeografisk nedarvede religiøse og sociale forhold og i videns- og magtpolariseringer. Det mest påfaldende er, når det kommer til stykket, at forholdet mellem ydre og indre kulturel appropriation ikke efterlader større grundundring. Når vi diskuterer, hvem vi er, og udtaler os om, hvem 'de andre' er, så indgår denne 'provinsielle form for orientalisme' i det opgør, som vi kan fornemme er ved at folde sig ud, hvor mange forfattere, billedkunstnere og performere, forholder sig til fx *black life matters* eller til oprindelige folks ufortalte narrativer, for nu blot at nævne et par af de temaer, der er mest fremtrædende.

Salt

Salt (2019)² er iscenesat af instruktøren og dramatikeren Lotte Faarup og udgør midterste del i trilogien med den overordnede titel: *En nations selvhad – Danmark mellem skam og selvovervurdering*. Førstedelen, *Sukker* (2018), tog udgangspunkt i Danmarks forhold til slaveriet på De Vestindiske Øer, og sidste del, *Hvem er det, der banker* (2020), omhandler migrations- og flygtningekrisen i nyere tid. Der er samlet set tale om en trilogi, der formgiver et stykke iscenesat Danmarkshistorie fra Holbergs tid og frem til i dag, og som giver anledning til ikke kun at reflektere over forholdet til 'den anden', men også til et større historiografisk perspektiv, der medtænker dels den måde, vi har indrettet vores samfund på, og dels måden, hvorpå vi holder bestemte fortællinger om Danmark i hævd.

Salt, der med sin indbyggede metafor ikke kun hentyder til salte fisk, men også anslår forholdet til en religiøs forankring i at være "jordens salt", handler om fattigdom og frisind set gennem en københavnsk journalists møde

med indremissionske fiskere efter en voldsom drukneulykke, der tvang et helt lokalsamfund i knæ på Harboøre-egnen i slutningen af 1800-tallet. Havde de dengang haft en havn i Harboøre, så kunne forliset formentlig have været undgået, og de mange familier og børn havde haft en forsøger til at sikre det mest basale i hverdagen.

Forestillingen viser også rent billedligt spaltningen mellem romantisk naturlandskab og havet, hvilket opleves ret stærkt. *Salt* er et stykke scenekunstnerisk grundforskning i historieskrivning, realiseret gennem skuespillerpraksisformer, der samler sig om mødet mellem hovedstaden og det yderstbeliggende fiskersamfund. Den er et opgør med en entydig forestilling om, hvordan armod og sortsind som redskab til ideologisk bevidstgørelse også har efterladt en historie, der fastholder en kliché om relationen mellem fattigdom og frisind.

Mod slutningen bliver publikum inddraget som deltagere til et politisk vælgermøde i Rømersgade i København, hvor journalisten agiterer for Socialdemokratiet i en kamp for et fællesskab og et værdigrundlag, der bringer ideologiske, religiøse og sociale skel i tale.

Da forestillingen havde sin premiere i foråret 2019, spillede den sig ind i en kontekst, hvor der både var valg til Europaparlamentet og Folketinget i sigte, samtidig med at kampen om et ja eller nej til en eller anden form for Brexit også gned sin egen form for salt i såret på mange med relation til Storbritannien.

De medvirkendes spil i *Salt* rummer en høj grad af diversitet, der bryder med både en traditionel kohærent forestillingsform og med en højpoleret historieskrivning om mennesketyper og sociale skæbners viden og formåen. Dette viser sig i den udførte skuespillerteknik som fx stemmeføring, bevægelsestegning, roller mm.

En tilbagevendende replik lyder: "Men det ved de ikke noget om, og det vil de aldrig få at vide". Denne replik er indirekte også udtryk for



Salt. Iscenesat af Lotte Faarup, Det Olske Orkester. Foto: Øyvind Kirchhoff

en kritik af forholdet mellem klichéer som 'viden' og 'åndeligt armod' der tilsammen 'performer' en kulturel amnesi, idet en tilsyneladende ret nagelfast historieskrivning cementerer en måske særlig dansk selvforståelse, ja måske ligefrem en national identitet. Kritikken fremgår af iscenesættelsen af mangfoldighed som et performativt korrektiv til en historieskrivning om danskernes indbyrdes sociale og ideologiske magtkampe.

Dark Noon

Dark Noon (2019) i Tue Bierings iscenesættelse

er blevet kaldt for en afrikansk western om os, udført af et cast af sydafrikanske skuespillere i en form for Hollywood-dramaturgi med en del scenografiske elementer, som indgår som i en westerngenre, der benytter sig af en særlig form for publikumsdeltagelse.³

Forestillingen italesætter på en distanceret måde Vestens emigrationshistorie i 1800-tallet, set gennem et filter, der eksponerer westerngenre som udtryk for en polarisering af nomadiske cowboys -og indianere gennem et 'dem-og-os'.

Undervejs i forestillingen opbygger de

3) Jeg deltog i en prøve 27. april 2019 og oplevede forestillingen igen den 29. maj 2019 på Revolver, blackbox-scene på teatret Republique i København.

medvirkende på spillepladsen, som illuderer en blanding af en foldboldbane i et slumkvarter og et goldt ørkenlandskab i rustfarvet sand og grus, en model af et Western-minisamfund, bestående af lette, nærmest IKEA-agtige trærammer, der fungerer som præfabrikerede vægge og indhegninger. Denne næsten ubærlige lethed kan man fortolke som en kommentar til en tilsyneladende transparens i en civilisationsforms narrativer.

Man fornemmer i forestillingen en scenisk forbindelse til bydele i reale slumområder, hvilket får næring, da vi møder de medvirkende. De er i udgangspunktet sorte, men som en inversiv gestus og kommentar til black-facing kridter de sig hvide i ansigtet med en grov

klæbrig pasta og på en ingenlunde akademisk-skønmalerisk måde. White-facinen sker, så snart de alle én efter én er kommet ind på spillearealet med deres første fortælling, og de på en måde i deres generelt meget venlige og imødekommende adfærd kommer til at fremstå som et spirende og underdrejet opgør mod en kulturel, politisk og racemæssig stigmatisering. Publikum bliver helt konkret inddraget. Fra kun at have været tavse vidner, indgår vi lidt efter i denne model af et samfund til flammende prædiken i kirken, til kortspil på kroen og som kunder på besøg hos den lokale prostituerede.

I forestillingens epilog træder de sydafrikanske medvirkende ud af fiktionens ramme og fortæller i korte personlige



Dark Noon, iscenesat af Tue Biering, Fix og Foxy. Foto: Søren Meisner

remedierede videoprojektioner om, hvordan westerns, i takt med at man i familien fik et fjernsynsapparat, blev normdannende for deres hverdags handlemønstre i fattige townships i Sydafrika under apartheidtiden, og hvordan revolveren blev det mest dominerende kommunikationsmiddel. Man forstod ikke nødvendigvis det sprog, der blev talt i westerns, men man forstod, at det handlede om at slå eller skyde først.

Skuespillerne, som white-facer sig i denne omvendte kulturelle appropriation, gør *Dark Noon* – set fra et praksisperspektiv – til en kritisk performancehistorie om vestens udnyttelse af urbefolkninger i hverdagen og i en kulturindustri, der omhandler overgreb, og dyrker særlige fortælle-mæssige fremstillinger. Skuespillerne performer alle de klichéer, som westerngenren rummer, og *Dark Noon* opnår gennem sit opgør hermed at tydeliggøre den form for autenticitet og karakterbegreb i en dramaturgi og en historieskrivning, der har stigmatiseret forholdet mellem sort og hvid. For mig at se blev berettermodellen i bestemt entalsform så tydeligt klynget op som en mulig central forklaring på de årsagssammenhænge, som udspiller sig, reelt og i fiktionen. Man kan sige, at forestillingen som performance-praksis giver indblik ind i en måde, hvorpå teaterhistoriografi også gør op med sit eget vokabular. Den viden, vi får ud af denne forestilling, gør også op med en slipstrøm af fake-news. Opslag i Dictionary of... kunne lige så godt hedde Fictionary of....

Isabella's Room

Forestillingen *Isabella's Room* (2004) i Jan Lauwers' iscenesættelse lykkes som immersiv strategi ved som et implicit krav om refleksion og reaktion overraskende nok at fastholde publikums medleven, mens de befinder sig siddende i en klassisk biografopstilling. I forestillingen indgår der et veritabelt arkiv af

afrikansk etnografica, som stammer fra den enorme samling, som instruktørens far, Felix Lauwers, efterlod ved sin død. Samlingen og mindet om faderen knytter sig som besjælede objekter til skæbner, der i forestillingens kaotiske og frontale dramaturgi, fungerer gennem Isabellas narrativ, snart på fransk, snart på engelsk som en allegori over postkolonialisme med afsæt i Belgisk Congo.⁴

Paradokset i *Isabella's Room* ses ikke kun gennem blikket hos protagonisten, den ældre kvinde, Isabella, utroligt spillet af Viviane de Muynck. De øvrige mange medvirkende har uddelegeret deres synspunkter, som former sig performativt i praksis som forskellige rollefag og dansestilarter. Der er således med forestillingen tale om en distribution af viewpoints, som giver forestillingen en utrolig sideordnet og visuel dramaturgisk struktur.

Selve Isabellas værelse er både konkret og metaforisk udtryk for en sammensat kulturelt approprieret verden, hvor skuespillernes og dansernes forskelligartede spillestile tilsammen skaber en fragmenteret praksisform, der både viser dansernes skarpe koreografi og den fallerede bevægelse og kropstegning hos den alkoholiserede fader. *Isabella's Room* er på den ene side en tabs- og forfaldsfortælling, der bundet i en social arv fra kolonialismetiden, men på den anden side er forestillingen også en opvisning i et ligeså overvældende levende arkiv af performance-praksisser.

Isabella bliver i fortællingen i stigende grad blind i takt med, at fortællingen skrider fremad, men samtidig kan hun som skuespiller stadig se bag de mørke briller. Forestillingen spiller således på dobbeltheden mellem fiktion og realitet, her formet som en udsigelse om spørgsmålet om at være blind og seende på samme tid.

I forestillingen følger vi Isabellas liv set i årtier fra 1910 og frem til midt 1990'erne som en slags "song of the century", som Adrian Kear

4) *Isabella's Room* indgår i en trilogi, der er blevet spillet over store dele af verden siden 2004. Dette kommer også til udtryk i forskningslitteratur som fx: Stalpaert 2009, Freeman 2013, Hauthal 2018.



Isabella's Room, iscenesat af Jan Lauwers. Foto: Eveline Vanassche

har kaldt den (Kear 2013, 37).

Virkeligheden begynder med en fiktion: 1910: Isabellas forældre bilder hende ind, at hun er en adopteret ørkenprinsesse, født i Belgisk Congo, 1926: depression udløst af moderens død, 1928: efter systematisk udnyttelse af jordressourcer og mytterier på de indfødte i et land på størrelse med Europa, er der kun de materielle rester tilbage – her i form af en kolossal samling af genstande fra afrikansk performance-praksis, som forestillingens medvirkende interagerer med i en tilsyneladende sekventiel brudt flade af sammenhænge, 1935: Den spanske borgerkrig, 1938: Guernica, 1940: Katynmassakren, Auschwitz, besættelsen af lille Danmark, 1945: Hiroshima, 1965: Den kolde krig, 1969: Månelanding osv. Alle disse stop på den noget hullede vej efterlader de medvirkende i stadig mere lasede former med skudhuller i kroppen og med udtryk som "happiness is a dead language". Det er en trist sang for Europa i det 20. århundrede, men den bliver sunget i det 21. århundrede på en måde, der efterlader et håb.

I takt med flashback-narrativets fremdrift og trods alle tilsyneladende kaotiske mellemspill, er der et sammenfald mellem den udstrakte tid, der år for år fortæller Isabellas historie

(som det 20. århundredes Europahistorie) og hendes aftagende syn, til hun bliver blind. De nærmest klassiske metaforer som blindhed, samværet med de afdødes sjæle og kroniken over de mange hændelser med forfald og opløsning som et gennemgående træk bliver modsvaret af denne performances kolossalt overskudsagtige og lystbetonede energi i musik og sang, dans og bevægelse. Dybest set handler forestillingen således om erkendelsesmæssig blindhed i vores samtid, der bliver konfronteret med en udfoldelsesmæssig energi, som ganske overvælder i sin insisterende tilstedeværelse.

Isabella's Room forekommer nærmest endeløs, ikke alene i sit dramaturgiske forløb, men også i sin udsigelse om vores liv med de besiddelser, vi omgiver os med. Refrænet i åbnings- og slutsangen:

We are the people, the people who never stop... / We just go on, and on, and on ... / We just go on, and on, and on, and on ... / We just go on, and on, and on, and on... / We just go on, and on, and on, and on.
(Kear 2013, 60)

Denne måde at lade refrænet og forestillingen

slutte på alluderer til det udtømmelige emne, som forestillingen italesætter i historieskrivning generelt og i teaterhistorieskrivning i særdeleshed. Der er ikke skyggen af ironi i slutningen, og samtidig kobler emnet sig også til forestillingens lange liv, hvor *Isabella's Room* – og ikke mindst Viviane de Muynck – nærmest i sig selv optræder som et performance practice-arkiv over den åbenlyse tragedie, som indgår i fortællingen.⁵

Kollapsabilitet – sammenbrudskraft

Fælles for de tre nævnte forestillinger er deres mangfoldige serier af levende tableauer, hvor en diversitet af performative praksisser og narrative spor væver sig ind og ud af hinanden. Handlingen bygges som sådan ikke op, men går symptomatisk nok snarere ind i en tilstand, hvor opløsningens og kollapssets æstetik synes at være svaret på de narrativer, vi har konstrueret ind i vores selvforståelse i fx Danmark, Belgien og andre dele af den vestlige verden med lignende kolonialistisk baggrund. Koloniseringen som overgrebskultur kunne se ud til at være et historisk legitimt træk ved de mellem menneskelige relationer, som har fungeret som en nærmest stiltiende konsensus, men som forestillingerne i deres performative praksisformer bryder med i form af spilmæssige åbninger, der giver tilskuerne plads til empatisk refleksion og affektbetonede reaktioner.

De her nævnte tre historiefortællinger udtrykker hver især performance-praksisformer, som åbner for et dramaturgisk afkodningsperspektiv i forestillingerne på måder, der ikke blot efterlader fortællingernes men også performancehistorieskrivningens sammenbrud som en væsentlig pointe i udsigelsen.

Det er som om den nationale historiografi over performancepraksis ikke i tilstrækkelig grad har inkluderet et såkaldt 'multikulturelt performanceudtryk' i sin fortælling.

Det nærmeste vi kommer ironien er vel, at det *re-petitive* i handlingen fordrer en refleksion, for ikke at forestillingen ender med at være ren opvisning. Forestillingerne opererer i deres dramaturgier med en tillidsfaktor, der understøtter håbet.

De tre udvalgte forestillinger fremstår både som performance-kunstneriske praksisformer og som forhandlinger af dramaturgiske alternativer til 'Hollywood-kommercielle' såvel som socialt nedbrydende narrativer, og endelig skriver de sig også ret eksplicit ind i et måske ligefrem post-postkolonialt perspektiv om dramaturgier i historiefortællingers kollapsabilitet. Der er tale om behandling af en historisk ikke fjern fortid, der giver indblik i nutid for fremtiden.

Det er vores håb, at vi med Centre for Historical Performance Practice (CHiPP) kan få mulighed for at udforske den scenekunst, der også afkoder og måske ligefrem skriver vores dramaturgihistorie.

Annelis Kuhlmann

er uddannet fra Dramaturgi, hvor hun siden sin PhD-afhandling, *Konstantin Stanislavskijs teaterbegreber* (1997) har været ansat på faget. Seneste publikationer er 'The Performance Tree of Knowledge. Eugenio Barba' (s.m. Adam Ledger) 145-203 In Allain, Paul (ed.), Grotowski, Brook, Barba, vol 5, in Shepherd, Simon (ed), *The Great European Stage Directors*. London: Methuen og *Grønlands Teaterhistorie – på vej*, særnummer i *Peripeti* (2019), hvor hun bidrager med et kapitel og også er medredaktør. Bogen forventes også at udkomme på grønlandsk og engelsk. Annelis er leder af hhv. Centre for Historical Practice (CHiPP) og Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS). Sidstnævnte er udtryk for et forskningssamarbejde mellem Nordisk Teaterlaboratorium, Odin Teatret og Dramaturgi.

5) Jeg så *Isabella's Room* den 24. og 25. maj under ILT-festivalen 2019 i Aarhus. Forestillingen havde da spillet i 15 år.

Litteratur

Freeman, John, 2013. "No Boundaries Here: Brecht, Lauwers, and European Theatre after Postmodernism". *NTQ*, 29:3, s. 220-232.

Hauthal, Janine, 2018. "Multilingual Expression and Postnational Frames in '100% Brussels' and 'Isabella's Room'". *Modern Drama*, 61:3, s. 271.

Kear, Adrian 2013 *Theatre and event: staging the European century*. Basingstoke: Palgrave macmillan.

Stalpaert, Christel. 2009. "A Dramaturgy of the Body". *Performance Research*, 14:3, s. 121-125.