

Kjersti Gulliksrud

Dramaturgiske strategier på Trøndelag Teater

På sporet av en transparent dramaturgi

Masteroppgave i Drama/Teater

Trondheim, mai 2018

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap

Antall ord: 39414

Forord

Jeg vil benytte anledningen til å rette en stor takk til Elisabeth Egseth Hansen og Kristian Seltun for en særlig givende tid i dramaturgiatet på Trøndelag Teater. Takk for verdifulle samtaler, praksiserfaring og muligheten til å samle empirisk materiale til min masteravhandling. Takk også til dere andre på huset som gjorde tiden i praksis unik.

Jeg ønsker videre å takke min veileder Barbro Rønning for rådgivning og støtte underveis i skriveprosessen og Irene Malmo for korrekturlesing.

For støtte under prosessen rettes en stor takk til Herman Bernhoft, Hilde Kvam, Ingvild Bjørneboe Iversen, Maria Kvaløy Kirste, Lars Gulliksrud, Marthe Sandsør, Eivind Johansen, Vilde Traagstad og Emily Luthentun.

Trondheim 9. mai 2018

Kjersti Gulliksrud.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	9
1.1 Utvikling av tema og forskningsspørsmål.....	9
1.2 Avgrensning av forskningsspørsmål	12
1.3 Avhandlingens struktur	12
1.4 Metodologi: Det hermeneutiske paradigme	14
1.5 Forskningsdesign forklart gjennom den hermeneutiske sirkel.....	16
1.6 Metode.....	17
1.6.1 Deltagende observasjon.....	17
1.6.2 Deltagende observasjon, intervju og forskningsetikk	20
1.6.3 Litteraturstudier	21
2. Dramaturgi og dramaturgiske tilnæringsmåter	23
2.1 Modeller og prinsippettenking	24
2.1.1 Aarhus-modellen	25
2.1.2 Dramaturgiske innganger	26
2.1.3 Utviklingen av prinsipper for en transparent dramaturgi	27
3. Begrepsavklaringer	28
3.1 Transparent dramaturgi	28
3.1.1 Bakgrunn for valg av begrepsammenstilling.....	28
3.1.2 Begrensninger og avklaringer	31
3.2 Autentisitet	32
3.3 Teatralitet	33
DEL I	35
4. Trøndelag Teater	35
4.1 Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn	36
5. Hierarkiets fall i teatret	38

6. Et postdramatisk anslag	39
6.1 Det postdramatiske og det postmoderne	41
7. Mot et postdramatisk teater	44
7.1 Den historiske avantgarden	44
7.1.1 Modernisme og reteatralisering.....	46
7.1.2 Bertolt Brecht (1898-1956) og det episke	47
7.1.3 Antonin Artaud (1896-1948).....	49
7.1.4 Gertrud Stein (1874-1946) og ‘landscape plays’	50
7.1.5 Den dramaturgiske arven fra den historiske avantgarden	51
7.2 Postmodernisme og den moderne avantgarden	53
7.2.1 Performancekunst.....	54
7.3 Det performative vende	57
7.4 En performativ estetikk: Nærvær, subversjon, relasjonaltet og presentasjon.	59
7.4.1 Nærvær	59
7.4.2 Subversjon.....	60
7.4.3 Relasjonaltet.....	62
7.4.4 Presentasjon.....	62
7.5 Et dramaturgisk mellomspill: det dramaturgiske vende og metafiksjonen	64
8. Det postdramatiske teater.....	65
8.1 Verk til hendelse, fra produkt til prosess.....	66
8.2 Den postdramatiske teksten.....	67
8.3 Den postdramatiske paletten	68
9. Trøndelag Teater: En likestilt filosofi som grunnlag for utviklingen av en transparent dramaturgi	72
DEL II.....	75
10. Mot en transparent dramaturgi.....	75

11. Det transparente på Trøndelag Teater.....	76
12. Presentasjon av regissører og forestillinger.....	77
12.1 Johannes Holmen Dahl.....	77
12.1.1 <i>Leonce og Lena</i>	78
12.1.2 <i>Glassmenasjeriet</i>	78
12.2 Tomi Janežič	79
12.2.1 <i>Doppler</i>	81
12.2.2 <i>Ubu</i>	82
13. Den transparente fiksjonskontrakt.....	83
13.1 Fiksjonskontrakten i <i>Glassmenasjeriet</i>	84
13.2 Fiksjonskontrakten i <i>Ubu</i>	86
13.3 Fiksjonskontrakten i <i>Doppler</i>	87
13.4 Fiksjonskontrakten i <i>Leonce og Lena</i>	89
13.5 Den transparente fiksjonskontrakt, her-og-nå!.....	90
14. Den transparente spillestilen	91
14.1 Teoretisk forståelsesramme.....	93
14.1.2 Den brechtianske spillestilen.....	94
14.1.3 Mimesis og autentisitet.....	95
14.1.4 Det energetiske og ubekymrede	98
14.1.5 Menneske, skuespiller, rolle og karakter.....	99
14.2 Den transparente spillestilen, det autonome og den nye autentisiteten.....	102
15. Tekstens posisjon i den transparente dramaturgien.....	102
15.1 Tekst og meningsdannelse.....	104
16. Forståelsen av det interaktive i transparent dramaturgi	105
16.1 Det interaktive forstått som responsløyfe, <i>Glassmenasjeriet</i>	105
16.2 Det interaktive forstått som det atmosfæriske og ambiente, <i>Leonce og Lena</i>	107
16.3 Det interaktive og virkelighetsinviterende, <i>Doppler og Ubu</i>	108

16.4 Interaktivitet som gjensidig bearbeidelse av fiksjonaliseringsprosessen	110
17. Den transparente dramaturgien	111
17.1 Det transparente og det episke	111
17.2 Det transparente og det metafiksjonelle	113
17.3 Det transparente, det performative og det postdramatiske	116
18. Mot en transparent estetikk	118
18.1 Autentisitet og teatralitet	118
18.2 Den transparente estetikken.....	120
19. Avslutning	121
20. Litteraturliste.....	125

1. Innledning

Dette kapitlet gir en begrunnelse for valg av tema og forskningsspørsmål, samt en avklaring av begrensninger knyttet til spørsmålet. Videre følger en redegjørelse av struktur, metodologi og metoder som ligger til grunn for avhandlingen.

1.1 Utvikling av tema og forskningsspørsmål

I forbindelse med denne masteravhandlingen har jeg vært i praksis ved dramaturgiatet på Trøndelag Teater i rundt seks måneder, med oppstart august 2017. Under tiden i praksis har jeg observert og diskutert ulike produksjoner og prosesser, tatt del i repertoarplanlegging, gjort formidlingsarbeid og vurdert ulike tekster og konsepter. Hovedvekten har ligget på praktisk dramaturgisk arbeid knyttet til aktuelle produksjoner ved teatret. Et sentralt omdreiningspunkt har vært refleksjon rundt ulike estetiske og dramaturgiske praksiser som gjør seg gjeldende ved Trøndelag Teater spesielt, men også nasjonalt og internasjonalt. Min intensjon har vært å undersøke om jeg kunne finne kunstneriske strategier, tendenser eller uttrykk som gjorde seg særskilt gjeldende på teatret og som ville være interessant å analysere i et teatervitenskapelig perspektiv. Avhandlingens hovedinteresse dreier seg således rundt dramaturgiske og estetiske praksiser.

Selv om denne avhandlingens forskningsspørsmål i hovedsak er utviklet under tiden i praksis, har temaet og den kunstneriske praksisen som analyseres vært en del av min bevissthet over lengre tid. Min bakgrunn er vesentlig for denne avhandlingen, særlig min tilknytning til Trøndelag Teater. Foruten å ha vært i praksis i dramaturgiatet har jeg jobbet ved teatret i ulike stillinger siden 2013¹. Jeg har derfor sett de fleste forestillingene i denne perioden et utall ganger. I forbindelse med forestillingen *Moby Dick* (Skjelbred, 2014) ble jeg bevisst en type spillestil der en særlig åpenhet rundt spillsituasjonen ble utnyttet som kommunikativ strategi. Strategien opprettet en type direkte kommunikasjon med tilskuerne, ikke bare om forestillingens tema, men også om spillet. Opplevelsen av skuespillerne som spesielt genuine

¹ I perioden 2013-2018 har jeg jobbet som publikumsvært, i billettluke, som sufflør, regiassistent og med koordinering av Unge –Trøndelag Teater.

førte med seg et særlig uhøytidelig preg. Jeg ble umiddelbart interessert i dette spillet og ble oppmerksom på at Trøndelag Teater snakket om dette som en transparent eller gjennomskinnelig spillestil. Spillestilen er i etterkant observert ved flere anledninger og har slik vært en del av min umiddelbare bevissthet siden. Lek i skjæringspunktene spill og ikke-spill har naturligvis vært en del av min teatervitenskapelige erfaring før dette møtet. I forlengelsen av dette har jeg vært særlig interessert i hvordan spillet opprettes, hva dette gjør med dramaturgiske størrelser som sådan og hvordan man kan forstå og kommunisere dette ved bruk av dramaturgiske tilnæringsmåter. I 2016 skrev jeg bacheloroppgave om forestillingen *Doppler* (Janežič, 2016) med tittelen «Dramaturgi og transparens – Doppler på jakt etter virkeligheten på Trøndelag Teater». Transparens var et av mine omdreiningspunkter i analysen av forestillingens dramaturgiske strategier. Jeg opplevde på ingen måte at tematikken var uttømt ved dette. I stedet ble jeg mer oppmerksom på praksisens særlige innhold og nyanser, og ønsket å finne ut hvordan Trøndelag Teater reflekterte rundt praksisen. Jeg ønsket således å undersøke hvilke mulighetsbetingelser som lå til grunn for praksisen, både dramaturgiske og rent praktiske.

Noen måneder før jeg skulle ut i praksis gjennomførte jeg et intervju med teatersjef Kristian Seltun og dramaturg Elisabeth Egseth Hansen. Intervjuet dreiet seg om Trøndelag Teaters arbeid med ulike estetiske uttrykk, inkludert den transparente spillestilen. Det ble klart at teatret ikke jobbet metodisk med denne type praksis, men at den var en del av den kunstneriske samtalen (Seltun og Hansen, Personlig kommunikasjon, 19. januar 2017). Trøndelag Teater har et bredt program, som innebærer ulike innganger og uttrykk. Det finnes ikke ett særskilt estetisk program for teatret. I intervjuet blir det klart at teatrets forståelse av begrepet dramaturgi og teater som sådan fører til en likestilt filosofi som drivkraft for den kunstneriske programmeringen. På Trøndelag Teater forstås teater som en visuell, romlig og auditiv kunstform. Det er ikke ett bestemt verk, her i betydning av en tekst som skal iscenesettes, men et kunstnerskap, et konsept og et nettverk av virkemidler - i dialog med teatret, passende utøvere og tilskuerne (Seltun og Hansen, Personlig kommunikasjon, 19. januar 2017). Trøndelag Teater står i en taleteatertradisjon. Den likestilte innstillingen til teatrets virkemidler innebærer allikevel en avvisning av en tradisjonell litterær forståelse av teater, av teksten som fremste autoritet. Dette fører til en utforskning av teatrets mange virkemidler og uttryksformer. Etter mitt syn kan den transparente spillestilen sees i forlengelse av Trøndelag Teaters utforskning av teatrets virkemidler og teatersyn som sådan.

Å forholde seg til perspektiver som samfunnsrelevans og aktualitet er noe jeg har sett som vesentlig i arbeidet med avhandlingen. Etter mitt syn bør en adekvat teatervitenskapelig tilnærming til samtidens sceneuttrykk og tendenser gå i direkte dialog med kunstpraksisen. På denne måten kan teatervitenskapen ikke bare være en refleksjon over, men også bidra til å forme sitt forskningsfelt. Nye vendinger fanges opp og begrepsfestes av forskning i samspill med den kunstneriske utviklingen i praksisfeltet. Nye begreper forsøker å gjengi mangfoldet innen samtidskunsten og gir oss nødvendig verktøy for å forstå og kommunisere særskilte dramaturgiske perspektiver og strategier. En gjennomgående diskusjon av tilnæringsmåter samt bearbeidelse og utvikling av begreper er en av avhandlingens vesentlige omdreiningspunkter. I hovedsak handler diskusjonen om å velge tilnæringsmåter og begreper for å romme de kunstneriske uttrykkene som presenteres i praksis. Denne avhandlingen har ikke som intensjon å presentere Trøndelag Teater som en pioner eller fornyer av særskilte kunstneriske strategier, men som en del av et teaterfelt i kontinuerlig utvikling. Mitt anliggende er å analysere, kommunisere og begrepsfeste denne praksisen og ved dette bidra til utvidet forståelse for kunstneriske strategier som gjør seg gjeldende ved ett av landets største teaterinstitusjoner.

I undersøkelse av Trøndelag Teaters kunstneriske strategier og uttrykk ble den transparente estetikken et vesentlig omdreiningspunkt. I forlengelse av dette ønsket jeg å forstå, kommunisere og utvikle en transparent dramaturgi. Mulighetsbetingelsen for Trøndelag Teaters arbeid med transparent dramaturgi kan etter mitt syn knyttes til teatrets teater- og dramaturgisyn. Dette innebærer en forståelse av at teater er like mye en visuell og romlig som auditiv kunstform, samt bevisstheten om virkemidlenes selvstendighet i det kunstneriske uttrykket. Den transparente dramaturgien synes å være en del av en større estetikk, som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi. I forlengelse av dette blir forskningsspørsmålet denne avhandlingen søker svar på todelt. Hvilke dramaturgiske tilnæringsmåter er hensiktsmessig å benytte seg av for å forstå og kommunisere Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn samt utviklingen av en transparent dramaturgi? Hvordan kan den transparente dramaturgien forstås som en del av en større estetikk, som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi?

1.2 Avgrensning av forskningsspørsmål

Denne avhandlingen søker å avklare Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn som grunnlag for utviklingen av en transparent dramaturgi. Dette må først og fremst avgrenses i tid. Etter mitt syn er det forståelsen av teater og dramaturgi som er utviklet under Seltuns tid som teatersjef, som står som mulighetsbetingelse for en slik praksis. I hovedsak utreder jeg teorier fra observasjoner og samtaler gjort sesongen 2017/2018. Dette inkluderer analyser av *Glassmenasjeriet* (Dahl, 2017) og *Ubu* (Janežič, 2018). Samtidig inkluderes analyser av *Doppler* (Janežič, 2016) og *Leonce og Lena* (Dahl, 2015)². Tidligere har jeg omtalt observasjoner av den transparente praksisen som strekker seg tilbake til *Moby Dick* (Skjelbred, 2014). I et intervju i Adresseavisen fra 2015 beskriver Seltun forestillingen *Bør Børson Jr.* (Samnøen, 2013) som sin viktigste produksjon. Han sier at skuespillerne lærte seg å leke seg og showe (Søum, 2015). Da jeg går i dialog med Seltun og Hansen forut for tiden i praksis knyttes dette til den transparente spillestilen (Seltun og Hansen, Personlig kommunikasjon, 19. januar 2017). Den dramaturgiske praksisen på Trøndelag Teater kan således spores tilbake til rundt 2013 og observeres frem til 2018.

Avhandlingen har dramaturgisk og estetisk hovedfokus. De særskilte dramaturgiske strategiene som er observert i praksis, har dannet grunnlaget for forskningsspørsmålet. Avhandlingen er av teoretisk variant, forankret i praksis. Innsamlingen av teori og valget av analytiske tilnæringsmåter er valgt på bakgrunn av praksisen. Valget av disse svarer på forskningsspørsmålet.

1.3 Avhandlingens struktur

Kapittel 1 avklarer avhandlingens forskningsspørsmål, struktur, metodologi og metoder. Kapittel 2 og 3 redegjør for avhandlingens forståelse av dramaturgi og dramaturgiske

² Når jeg videre i avhandlingen omtaler disse forestillingene vil jeg ikke referere til regissør og årstall. Som eksempel vil det si at *Glassmenasjeriet* (Dahl, 2017) blir *Glassmenasjeriet*. Dette synes både som leservennlig og vanlig praksis. Der det unntaksvis handler om originalverkene vil jeg markere dette ved å referere til forfatterne og utgivelsesår, altså etter vanlige standarder.

tilnæringsmåter samt sentrale begreper. Disse kapitlene avklarer således vesentlige forhold rundt hvordan forskningsspørsmålet skal besvares.

For å svare på forskningsspørsmålet har det vært hensiktsmessig å dele oppgaven i to. Del I ønsker å avdekke premissene for det dramaturgiske arbeidet ved Trøndelag Teater, som grunnlag for utviklingen av en transparent dramaturgi. På Trøndelag Teater forstås teater som en visuell, romlig og auditiv kunstform. Teksthierarkiets fall sees som et utgangspunkt for en prinsipiell likestilling av teatrets uttrykksformer. Dette spores tilbake til reteatraliseringen og formeksperimenteringer i den historiske avantgarden, samt i performance-tradisjonens utvikling fra 1960-tallet. I dagens teatervitenskap er Hans-Thies Lehmanns 'postdramatisk teater' et veletablert begrep for et teater som har tatt avstand fra teksten som premissleverandør. Teksthierarkiets fall analyseres derfor i et postdramatisk perspektiv. Perspektiveringens innebærer en diskusjon av det postdramatiske' forhold til Knut Ove Arntzens utvikling av 'visuell dramaturgi' og postmoderne teori. Diskusjonen fører frem til en redegjørelse av det postdramatiske som inngang til forståelsen av den transparente dramaturgi. Da analysen av den transparente dramaturgien ikke lukkes rundt en postdramatisk tilnæringsmåte som sådan, synes det hensiktsmessig å redegjøre for teksthierarkiets fall i forbindelse med andre teorier. Analysen av Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn danner det teoretiske grunnlaget for utviklingen av den transparente dramaturgien.

Del II innebærer redegjørelse, analyse og utvikling av en transparent dramaturgi. Den transparente dramaturgien foreslås som en del av en større estetikk, som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi. Utviklingen av dramaturgien innledes med en avklaring av dens kunstneriske kontekst på Trøndelag Teater. I analysen benyttes *Leonce og Lena*, *Doppler*, *Glassmenasjeriet* og *Ubu* for å anskueliggjøre dramaturgien. Presentasjonen av de særlige forestillinger og deres regissører gir en ansats til forståelsen av dramaturgiens strategier og grunnleggende estetikk. Den transparente dramaturgien redegjøres for og analyseres gjennom dens fiksjonskontrakt, uttrykksformene spillestil og tekst, samt dens særlige bruk av interaktivitet. Dette knyttes til episk og metafiksjonell dramaturgi, samt performativ og postdramatisk teori. Hvordan den transparente dramaturgien kan forstås som en del av en større estetikk, som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi, blir gjennomgående behandlet og til sist avdekket gjennom en diskusjon av begrepene autentisitet og teatralitet.

Der del I i hovedsak er teoretisk rettet er del II preget av analyser av bestemte praksiser. Begge delene er forankret i praksis og grunnet i teori.

1.4 Metodologi: Det hermeneutiske paradigme

Denne avhandlingen har sin forankring i den hermeneutiske vitenskapstradisjon. Hermeneutikk kommer fra det greske ordet *hermenéuein*, som betyr å fortolke. Hermeneutikk kan i forlengelse av dette forstås som læren om fortolkning. Fra å innebære metodologiske overveielser av teologiske og juridiske tekster, utvides hermeneutikken på slutten av 1800-tallet til å omfatte alle former for menneskelig aktivitet og produktene av denne. Det hermeneutiske paradigmet studerer de humanistiske disipliner som undersøker mennesket som tenkende, villende og handlende subjekter samt produktene av denne handlingen (Pahuus, 2003, s.142). Grunnleggende for hermeneutisk vitenskapstradisjon er Hans-Georg Gadammers perspektiver om fortolkning formulert i *Warheit und methode* (1960). Gadammers grunntanke bygger på oppfatningen av at for å forstå en annen, hans/hennes aktivitet eller et produkt av hans/hennes aktivitet, må man forstå den andres handling, som et uttrykk for hvordan han/henne forstår seg selv, sitt liv og sin verden, slik man deretter kan forstå seg selv sitt liv og sin verden (Pahuus, 2003, s.151).

Et av hovedtemaene i hermeneutikken har fra begynnelsen kretset rundt forholdet mellom del og helhet, at forståelse og fortolkning av tekst (et meningsbærende element) innebærer en sirkelbevegelse. Man beveger seg frem og tilbake mellom del og helhet i fortolkningen (Pahuus, 2003, s.145). I *Tolkning och reflektion. Vetenskapssfilosofi och kvalitativ metod* (Alvesson og Sköldberg, 2008) beskrives dette som den objektiverende hermeneutikkens sirkel. Med den objektiverende hermeneutikken forstås det som skal begripes ut i fra seg selv, sine immanente standarder og kriterier. Det er således i det som undersøkes svaret ligger, i objektet. På bakgrunn av dette er en endelig objektiv forståelse mulig gjennom individets forståelse og omgang mellom del og helhet. (Alvesson og Sköldberg, 2008, s.215-216). Som en utvidelse av dette baserer den aletiske hermeneutikken seg på en vekselvirkning mellom forforståelse og forståelse (Alvesson og Sköldberg, 2008, s.245). Dette har grunn i blant annet Gadammers beskrivelser om at fortolkningsprosessen ikke bare handler om en vekselvirkning mellom del og helhet i forbindelse med tekstens (tilfellets) utsigelse og kontekst. Man beveger seg også

frem og tilbake mellom den forståelseshorisont man har i møtet med tilfellet og dens helhetsmening. Man beveger seg videre mellom spørsmål som man tillegger tilfellet og de svar som tilfellet gir på disse spørsmål (Pahuus, 2003, s.153). Den aletiske hermeneutikkens sirkel baserer seg således på tolkerens ståsted. Sannheten finnes ikke i objektet (Alvesson og Sköldbberg, 2008, s.239). Mening blir til gjennom den individuelle fortolkningshandling. Ettersom det fortolkende individ tilhører et fortolkningsfellesskap med felles normer vil det allikevel ikke bli like mange meninger som fortolkere. Da disse normfellesskaper forsvinner og danner nye, finnes det dog ingen tolkning som er mer objektiv riktig enn noen annen (Pahuus, 2003, s.155-156).

Den vitenskapelige tenkemåte som ligger til grunn for denne avhandlingen baserer seg på en erkjennelse av at mine særskilte tolkninger ikke er objektive sannheter, men subjektive oppfatninger. Forståelse og meningsdannelse handler således ikke bare om mening i tradisjonell forstand, men å forstå betingelsene for meningsproduksjon. Betingelsene for min forståelse ligger i min aktive teatervitenskapelige analyse, som innebærer en særlig forforståelse. I denne avhandlingen opptreer jeg som en slags innforstått betrakter, som åpent bruker mine forforståelser når jeg nærmer meg analysen.

I forlengelse av min praksis på Trøndelag Teater kan det hermeneutiske perspektivet knyttes til sosialkonstruktivisme. Konstruktivistene legger vekt på at vitenskapelig kunnskap er sosialt konstruert. Kunnskapsproduksjon styres av lokale kontekster (Fangen, 2004, s.22). I avhandlingen kommer dette særlig til syne i utviklingen og begrepsfestelsen av en transparent dramaturgi. Transparent dramaturgi er tett knyttet til nyere teatervitenskapelig teori, men også til praksis og praksisretorikken på Trøndelag Teater. Praksisen er i stor grad begrepsfestet av den lokale konteksten selv. Dette får naturligvis følger for utviklingen dramaturgien som sådan, spesielt også i det man benytter særskilte praksiser fra samme kontekst for å forklare dramaturgien. I følge konstruktivismen må et hvert sannhetsbegrep avvises. Kunnskap og sannhet er ikke der ute for å begripes, vi skaper den selv (Fangen, 2004, s.22). Man kan derfor argumentere for at den transparente dramaturgiens nedslagsfelt er begrenset til Trøndelag Teater. I denne forbindelse har jeg benyttet meg av teatervitenskapelig og dramaturgisk teori, som et forsøk på å forankre praksisen i en større sammenheng. Allikevel må den transparente

dramaturgien forstås som særlig knyttet til sin kontekst. Den påstår ingen universell sannhet, men kan forhåpentligvis bidra med kunnskaper også utover sin egen kontekst.

1.5 Forskningsdesign forklart gjennom den hermeneutiske sirkel

Mitt forskningsdesign kan sies å være delt i to hovedfaser. Den ene fasen innebærer en seks måneders lang dramaturgisk praksis, mens den andre innebærer selve skriveperioden - den konkrete nedfelling av analysen. Disse periodene har vært både delvis overlappende og markant adskilte, noe som er utslagsgivende for avhandlingen som sådan. Innledningsvis kan vi si at overlappet har grunn i dramaturgisk interesse, i den forstand at jeg alltid søker å beskrive praksisen jeg observerer i teoretiske termer og ved bruk av dramaturgiske tilnæringsmåter. Med andre ord har praksisen ikke bare lagt grunn for det analytiske skrivearbeidet, den har inneholdt en orientering i det teoretiske landskapet denne avhandlingen er basert på. I etterkant av praksisen har det vært særdeles vesentlig å opparbeide en distanse til egen praksis og observasjon. Dette for å kunne gjøre selvstendige vurderinger av de erfaringer som er gjort. Å veksle mellom deltakelse, observasjon og analyse av praksis *innenfor* institusjonen og den teoretiske analysen av praksis *utenfor* institusjonen er et privilegium som må sees i begge retninger. Denne muligheten gjør for det første at jeg får et særlig innblikk i samtidig kunstnerisk praksis og kan forankre avhandlingen tydelig i denne. For det andre gjør vekslingen at mitt særskilte perspektiv på praksisen er noe mer enn Trøndelag Teaters perspektiv. Denne oppgaven må på bakgrunn av dette ikke forstås som et talerør for teatret, men min særskilte analyse av kunstnerisk praksis på Trøndelag Teater.

Fasene i mitt forskningsarbeid kan sies å reflektere den hermeneutiske sirkelbevegelse, fra forforståelse til forståelse av del og helhet – i en endeløs runddans. Jeg mener å ha påvist at den første fasen (praksis) var preget av en forforståelse rundt den kunstneriske praksisen jeg ønsket å studere. Forforståelsen var grunnet i tidligere observasjoner og omgang med teori i forbindelse med den transparente praksisen. Jeg hadde således noen meninger om praksisen, som var ledende for min forståelseshorisont. Under selve tiden i praksis er nye observasjoner gjort og empirisk materiale hentet i forbindelse med praksisen selv. Empirisk materiale er hentet gjennom arbeid med forestillinger, samtaler og observasjoner. Det er videre samlet empirisk materiale gjennom litteraturstudier. Min forståelseshorisont er slik utvidet gjennom praksis.

Relativt enkelt kan man si at det er en bevegelse mellom forforståelse (av praksis) – (som fører til en) fortolkning (av praksis) – (som i møte med ny praksis fører til en ny) forforståelse – (og en ny) fortolkning. Den forståelse vi oppnår av de ulike delene virker tilbake på forståelsen av helheten osv. Denne banale illustrasjonen synliggjør ikke omgangen med teori, men teori må allikevel forstås i forbindelse med både forforståelsen og forståelsen av del og helhet. Enda enklere kan si at min hermeneutiske bevegelse går fra en forforståelse og fortolkning basert i praksis og teori, som i møte med ny praksis og ny teori, danner en ny fortolkning og forforståelse av både del og helhet. I fase to har det blitt viktigere å stoppe innsamling fra praksis for å fokusere på analysen av praksis gjennom teori og dramaturgiske tilnæringsmåter. Igjen kan dette beskrives som en sirkelbevegelse. På bakgrunn av ny teori samler jeg hele veien nye forståelser, som igjen skaper grunnlag for innsamling av ny teori.

1.6 Metode

Med denne avhandlingen blir deltagende observasjon den sentrale metode for formuleringen av forskningsspørsmål og innsamling av empiri. Jeg har i forbindelse med utviklingen av forskningsspørsmålet også gjort ett intervju³. Selv om avhandlingen er forankret i praksis er den i hovedsak teoretisk orientert. Da jeg søker å begrepsfeste og forklare en dramaturgisk praksis gjennom dramaturgiske tilnæringsmåter, blir litteraturstudier den vesentlige metode for å svare på avhandlingens forskningsspørsmål.

1.6.1 Deltagende observasjon

Deltagende observasjon innebærer å studere kulturelle miljøer, i deres naturlige miljø (Fangen, 2004, s.28). Metoden er en av de mest sentrale kvalitative metodene innen samfunnsforskning og begrepet blir stadig benyttet synonymt med feltarbeid og etnografi (Fangen, 2004, s.14-15). I senere tid benyttes begrepet etnografi om mangefasetterte praksiser. I følge David Silverman kan all forskning som innebærer observasjon av hendelser og handlinger i naturlige situasjoner, og som erkjenner det gjensidige forholdet av empiri og teori, kalles etnografisk (Fangen, 2004, s.27). Norman Denzin definerer etnografi som « (...) that form of inquiry and writing that

³ Dette intervjuet refereres til i kapittel 1.1 og 1.2.

produces descriptions and accounts about the ways of life of the writer and those written about» (Denzin, 1997, s.xi). Denne avhandlingen innebærer deltagende observasjon som metode, i den forstand at jeg har vært deltagende observatør innenfor en delkultur i egen kultur - Trøndelag Teater. Mitt forskningsprosjekt innebærer dog ikke observasjon av deltagerne for å si noe om den sosiale kulturen som sådan. Derimot er metoden benyttet for å trekke ut spesifikk kunnskap feltet besitter. Teaterkonteksten blir nødvendigvis sentral. Teatret innebærer en særlig kultur som arbeid med konstruerte forløp. Når jeg har et dramaturgisk og estetisk hovedfokus retter jeg blikket mot de konstruerte forløpene. Det er således ingen 'hverdagskultur' som er undersøkt. Deltagende observasjon må i denne avhandlingen forstås som en spesifikk måte å samle praksiskunnskap om et bestemt forskningsfelt, dramaturgi.

Deltagende observasjon viser til balansen mellom å delta i samhandling i et felt samtidig som du er der for å studere dem. Det innebærer to former for handling samtidig; du involverer deg i samhandling med andre samtidig som du iakttar hva de foretar seg (Fangen, 2004, s.28-29). Ved bruk av deltagende observasjon som forskningsmetode har det derfor vært viktig å finne gode måter å kombinere handlingsprinsippene. Praksisen på Trøndelag Teater innebar i hovedsak praktisk arbeid som dramaturg. På denne måten ble jeg en del av miljøet i hovedsak som praktikant, framfor en som skulle studere de involvertes aktivitet. Jeg opplever at denne inngangen har vært særlig god da skillet mellom deltageren innenfra og observatøren utenfra til en viss grad er blitt utliknet. På denne måten har jeg hatt mulighet til å tilegne meg kunnskap gjennom førstehånderfaringer. Vesentlig i denne forbindelse er dramaturgens rolle som sådan. En dramaturgs rolle i forbindelse med en produksjonsprosess kan karakteriseres som en deltagende observatør. Man deltar i utviklingen av konseptet, tekstarbeidet og produksjonsprosessen med dramaturgisk kunnskap. Samtidig står observasjon sentralt, blant annet i arbeidet med å gi tilbakemeldinger til regissører og skuespillere. Det vil i ulike produksjoner nødvendigvis variere i hvor stor grad man er involvert. Etter mitt syn kan dramaturgen sies å inneha en autonom rolle i en produksjonsprosess, som karakteriseres av deltagende observasjon. Involveringen må altså sees i begge retninger. Denne vekselvirkningen som dramaturgrollen innehar opplever jeg har gitt meg en særlig fordel også i kombinasjonen av handlingsprinsippene i forskningssammenheng. Deltagende observasjon kan sees som en naturlig del av dramaturgens hverdag og er derfor også vanlig praksis for de andre involverte på teatret. Som dramaturgisk praktikant har jeg på denne måten fått observere fritt i en relativt naturlig setting. Da dramaturgisk arbeid i stor grad innebærer analytisk arbeid, som både

praksisen og denne avhandlingen innebærer, opplever jeg at balansen mellom deltagelse og analytisk distanse er godt bevart.

Det mest grunnleggende aspektet som skiller ulike observasjonsstudier fra hverandre, er hvorvidt man deltar i sammenhengen man studerer eller ikke. Man kan se på deltagende observasjon som en skala, som går fra det å kun observere på sidelinjen til det å delta. Graden av deltagelse og observasjon kan variere, også over tid (Fangen, 2004, s.29). Jeg mener å ha illustrert hvordan veksling mellom deltagelse og observasjon er en naturlig del av dramaturgens arbeid. Det vil samtidig variere fra produksjon til produksjon i hvilken grad man er involvert. Mitt praktiske arbeid som dramaturg kan i ulike perioder forstås innebære rollen som fullstendig deltagende observatør og delvis deltagende observatør. I forbindelse med tidligere observasjoner av den transparente praksisen blir rollen som ikke-deltagende observatør også gjeldende.

Min praksis har inkludert rollen som fullstendig deltagende observatør i den forstand at jeg har gjort faktisk dramaturgisk arbeid i forbindelse med ulike produksjoner ved teatret. Posisjonen som fullstendig deltagende observatør innebærer en deltagerrolle der du opplever og føler som deltager. Dette knyttes til at forskningsspørsmålet ditt fordrer at du nettopp erfarer som en deltager (Fangen, 2004, s.104). I mitt tilfelle har det vært særskilt viktig å få dramaturgisk erfaring som sådan. I forbindelse med *Ubu* har jeg vært engasjert som både regiassistent og tekstdramaturgisk assistent, som innebærer at jeg har hatt andre oppgaver enn kun å undersøke avhandlingens forskningsspørsmål. Jeg opplever dette allikevel som en styrke for forskningen, da jeg har hatt mulighet til å komme tettere på de involverte og deres erfaringer. Den dramaturgiske praksisens karakter av fullstendig deltagende observasjon har vært utslagsgivende for den empiriske innsamlingen og utviklingen av forskningsspørsmålet, da det er praksisen som har styrt dette.

Delvis deltagende observatør beskrives som å delta i den sosiale samhandlingen, men ikke i de miljøspesifikke aktivitetene, det vil si delmiljøene som er særegne for de den aktuelle konteksten (Fangen, 2004, s.103). Som tidligere illustrert innebærer dramaturgrollen en viss distanse til det utøvende forestillingsarbeidet. I produksjoner der jeg i større grad har vært en

del av dramaturgiatet, men ikke hatt noe videre ansvar utover å diskutere problemstillinger i dramaturgiatet selv, synes rollen som delvis deltagende observatør gjeldende. I forhold til mitt forskningsspørsmål har denne posisjonen vært givende da jeg i større grad har kunne fokusere observasjonen mot de særskilte dramaturgiske uttrykk. Posisjonen er særlig gjeldende i forbindelse med *Glassmenasjeriet*.

I forskningsprosessen er rollen som ikke-deltagende observatør også gjeldende. Ikke-deltagende observatør innebærer at man kun observerer, uten at man involverer seg i samhandlingen selv. De eneste gangene vi kan tenke oss en slik utvendig forskerrolle som overhode ikke har noen innvirkning på de observerte, er hvis forskeren er på et offentlig område og oppfører seg nøyaktig som de andre tilstedeværende (Fangen, 2004, s.106-107). Det blir i denne sammenheng naturlig å snakke om ikke-deltagende observasjon i forbindelse med den mer distanserte observasjonen av *Leonce og Lena*, *Doppler* og den transparente estetikken som sådan, både som publikummer og som publikumsvert.

1.6.2 Deltagende observasjon, intervju og forskningsetikk

Innledningsvis refererte jeg til et intervju gjort forut for praksisen på Trøndelag Teater. I forbindelse med praksisen har det ikke synes naturlig å skaffe kunnskap basert på intervju. Dette fordi intervjusituasjonen innebærer en formell standard, som med deltagende observasjon oppleves unaturlig. I stedet er kunnskap hentet gjennom den deltagende observasjonen selv samt mer eller mindre uformelle samtaler om produksjoner, dramaturgi og tematikken for oppgaven som sådan. Howard Becker hevder at forskning basert på deltagende observasjon kommer bedre ut i forbindelse med en rekke vurderingskriterier enn for eksempel intervjuforskning. Med deltagende observasjon kommer man tettere på folk enn andre kvalitative metoder og kan derfor også sikre informasjon som deltagerne ikke ville delt i et intervju. Man oppnår på denne måten tilgang på annen type informasjon (Fangen, 2004, s.31). Slike erfaringer kan bedre forståelsen og fortolkningen av feltet, samtidig som det åpner opp for flere etiske dilemmaer.

Informasjonen som er samlet fra deltagende observasjon og mer eller mindre uformelle samtaler utgjør et stort materiale som er nedfelt i notatform. Disse notatene innebærer også egne inntrykk og innganger til fortolkning. Det finnes en lang rekke etiske vurderinger som må gjøres i forbindelse med deltagende observasjon, der noen observasjonsstudier åpner for langt større etiske dilemmaer enn andre (Fangen, 2004, s.153). I dette forskningsprosjektet har jeg ikke hatt noen intensjon om å studere de involverte som sådan, men de estetiske uttrykk som presenteres. Avhandlingen er dramaturgisk og estetisk rettet, ikke antropologisk eller prosessuelt. For å beskytte de involverte i praksisen har jeg i forlengelse av dette bevisst valgt å anonymisere de involvertes uttalelser og posisjoner i avhandlingen. Det har etter mitt syn ikke vært behov for å personfeste kunnskaper som er ervervet gjennom praksisen, da avhandlingen til syvende og sist innebærer mine særskilte analyser av dramaturgiske strategier, fremfor de involvertes utlegninger om dem. Deres posisjoner blir representert gjennom å være en del av mine analyser. Teatersjef Kristian Seltun og dramaturg Elisabeth Egseth Hansen er unntaket, i den forstand at Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn knyttes til dem. Som ledere ved institusjonen innehar disse en særlig offentlig rolle man kan mene tillater en slik behandling. Avhandlingen behandler dog informasjon fra Seltun og Hansen i stor grad på lik linje med de andre involverte, som en del av min tolkning. Der det har vært nødvendig å personfeste, utdype og legitimere kunnskap ervervet i praksis har jeg funnet dette i offentlige uttalelser. Kunnskapen som presenteres i denne avhandlingen er hentet fra praksisfeltet, men må først og fremst forstås som min tolkning av kunnskapen. Trøndelag Teater har således ikke noe ansvar for innholdet i avhandlingen. Offentlig informasjon er ikke anonymisert, det være seg navn på regissører og skuespillere i gjeldende produksjoner. Felles for denne informasjonen er at den enten har foreligget offentlig, gjennom forestillinger og/eller kan per dags dato hentes fra offentlige kilder. Alle de involverte bør således være godt beskyttet i denne oppgaven.

1.6.3 Litteraturstudier

Selv om denne avhandlingen er forankret i praksis er den samtidig av teoretisk variant. Litteraturstudier er den vesentlige metode for å svare på avhandlingens forskningsspørsmål. Den kunnskap som er ervervet og erfart gjennom praksis forklares gjennom bruk av historiske og teoretiske kilder. Jeg har i hovedsak teoretisk fokus, da jeg benytter meg av dramaturgiske tilnæringsmåter for å forklare praksis. Samtidig knytter dramaturgi seg til historiske epoker,

som måter å oppfatte og fremstille verden på. Oppgaven benytter seg derfor også av historiske aspekter for å fremme kunnskap om samtidige dramaturgiske tilnæringsmåter.

I avhandlingen benytter jeg meg av modernistiske og postmoderne tilnæringsmåter, jeg benytter også begreper som innebærer en utvidet forståelse av disse tilnæringsmåtene. Det er altså ikke én tilnæringsmåte som utnyttes, men flere. Dette baserer seg på den kunstneriske praksisens karakter av å være mangefasettert. Arntzen formulerer at i forhold til det å forstå eller kommentere kunstneriske virkemidler, vil det i modernistisk eller postmoderne praksis være et spørsmål om å etablere en åpen forståelse med referanse til forskjellige typologier for kunstneriske praksiser (Arntzen, 2007, s.176). Dette syn er grunnleggende i denne avhandlingen, som har som intensjon å forstå, kommunisere og begrepsfeste en særlig praksis ved bruk av dramaturgiske tilnæringsmåter.

På bakgrunn av Trøndelag Teaters teater- og dramaturgiforståelse fremmes det i avhandlingen en teaterorientert og performativ dramaturgiforståelse. Teksten er ikke lenger premissleverandør for hvordan handling fremstilles i rom og teatrets mange virkemidler gis verdi i seg selv. I denne forbindelse blir Arntzens visuelle dramaturgiforståelse og Lehmanns postdramatiske teori ledende. Dekonstruksjonen av et teaterhierarki med teksten på toppen spores til reteatraliseringen og eksperimenter i den historiske avantgarden. Sentrale kunstnere blir i denne sammenheng Bertolt Brecht, Antonin Artaud og Gertrud Stein. Videre spores dekonstruksjonen til performance-tradisjonens utvikling fra 1960-tallet, her blant andre Erica Fisher-Lichte og Camilla Jalving står som sentrale i teoretiseringen av en performativ estetikk. I del II benyttes teorilandskapet fra del I i utviklingen av en transparent dramaturgi. Her benyttes således modernistiske og postmoderne tilnæringsmåter for å forstå, kommunisere og begrepsfeste den transparente dramaturgien gjennom redegjørelse og analyse av dens fiksjonskontrakt, uttrykksformene spillestil og tekst, samt dens særlige bruk av interaktivitet. Valget av innganger til analysen er inspirert av Svein Gladsø (et.al)' betraktninger i *Dramaturgi. Forestillinger om Teater* (2015), som samtidig blir en vesentlig bok i mer generell dramaturgisk horisont. Da den transparente dramaturgien knyttes blant annet til episk og metafiksjonell dramaturgi blir Janek Szatkowskis betraktninger om dramaturgiske modeller vesentlig. Teoretiseringer rundt begrepene autentisitet og teatralitet benyttes for å avdekke hvordan den transparente dramaturgien kan forstås som en del av en større estetikk som arbeider

med virkelighet som dramaturgisk strategi. Sentrale i denne forbindelse er Erik Exe Christoffersen, Josette Féral og Anne-Britt Gran. Avgrensningen av teoretiske bidragsytere er knyttet til deres betydning og posisjon for den dramaturgiske praksisen som analyseres. Her kunne nødvendigvis flere vært inkludert. Avgrensningen som er gjort og litteraturen som er valgt synes hensiktsmessig for å besvare avhandlingens forskningsspørsmål.

2. Dramaturgi og dramaturgiske tilnæringsmåter

For å besvare forskningsspørsmålet benytter avhandlingen dramaturgiske tilnæringsmåter. Tilnæringsmåtene innen dramaturgisk forskning er komplekse og mangefasettete. I dette kapitlet vil jeg redegjøre for avhandlingens forståelse av dramaturgi og anvendelse av dramaturgiske tilnæringsmåter.

Begrepet dramaturgi er et komplekst begrep, hvis forskertradisjon går tilbake til Aristoteles og hans poetiske betraktninger i *Poetikken*. Aristoteles foreslår tragedien først og fremst som diktekunst, nærmere bestemt handlingsbasert dialog. Tragedien defineres som en etterlikning av en seriøs og enhetlig avsluttet handling av et begrenset omfang i en dramatisk, ikke-fortellende form (Aristoteles, 2004, s.31). Det visuelle knyttes til fremføringen, som er sekundært i forhold til tragedien som diktekunst. Dramaturgiske modeller for representasjon i den Aristoteliske tradisjonen forfølger således verbalspråklige prinsipper. Klassisk dramaturgi har derfor i stor grad vært knyttet til dramaet, teatrets tekstlige forelegg.

På bakgrunn av Trøndelag Teaters forståelse av teater som en visuell, romlig og auditiv kunstform, som en scenekunstinstitusjon fremfor en litterær institusjon, vil jeg i denne avhandlingen synliggjøre en teaterorientert og performativ dramaturgiforståelse. Det innebærer en forståelse av at handling ikke oppstår i teksten, men i rommet. Handlingsbegrepet er helt sentralt i dramaturgien som sådan. Dramaturgi er utledet av *drâma* (fra gresk drân= handling) og *ourgous* (fra ergon= arbeid) (Gladsø et.al, 2015, s.16). Dramaturgi kan i forlengelse av dette forstås som arbeid med handling gjennom estetiske virkemidler i tid og rom. Denne forståelsen av dramaturgi fører til praksiser der teatrets mange uttrykksformer og virkemidler gis verdi i seg selv. Hvordan handling struktureres og trer frem blir med dette sentralt. En av de vanligste

måtene å tilnærme seg dramaturgi på er gjennom et komposisjonsperspektiv. Teater som visuell, romlig og auditiv kunstform kan forstås gjennom verbale, visuelle og fysiske representasjonsformer⁴. Dramaturgi kan samtidig forstås ut i fra produksjons- og/eller resepsjonsperspektiv. Dette innebærer en dramaturgiforståelse som inndrar relasjonen og samspillet mellom teatrets skapere, teaterhendelsen og dens publikum (Gladsø et.al, 2015, s.20). Disse måtene å tilnærme seg dramaturgi på er grunnleggende for avhandlingen og i utviklingen av den transparente dramaturgien.

2.1 Modeller og prinsippettenking

Tilnæringsmåtene innen dramaturgisk forskning er mangefasetterte og under stadig utvikling. I introduksjonen til *The Routledge Companion to Dramaturgy* illustrerer Magda Romanska hvordan dramaturgien i det 20.århundre utvikler seg fra normativ tenkning rundt modeller og strukturer til en mer ubekymret prinsippettenking (2016, s.1-6). «With new times comes new theatre, and with new theatre comes new dramaturgy» (Romanska, 2016, s.5). Det dramaturgiske håndverket fristiller seg fra teksten og går i dialog med mangfoldige tilnæringsmåter og produksjonsplattformer. Dramaturgi kan forstås som læren om teatrets virkemidler (Gladsø et.al, 2015, s.20). En modelltenking innebærer at disse virkemidlene knyttes til bestemte konstruksjoner og virkninger. Med det 20.århundre løsrives virkemidlene fra sine bestemte konsepter og modeller og får sin virkning knyttet til sin særskilte kontekst (Gladsø et.al, 2015, s.195). Etter mitt syn gir allikevel modellene oss viktig kunnskap for å forstå og forklare dramaturgisk praksis. På en side viser modellene til enhetlig tenking. Jeg opplever allikevel at det mest typiske er å forstå modeller som bevegelige og at de ofte defineres i relasjon til hverandre. I dagens teaterpraksis skal det godt gjøres å finne rene former og en positivistisk modelltenking synes som et tilbakelagt kapittel.

⁴ Man kan argumentere for den fysiske representasjonsformen som en del av den visuelle. Jeg velger allikevel å spalte ut denne på bakgrunn av praksiser som i større grad inndrar tilskuerne i den konkrete handlingen her-og-nå. Den fysiske representasjonsformen markerer at interaksjonen med publikum og den direkte henvendelsen blir viktigere enn å fremvise form. Dette kan forstås i forlengelse av performance-tradisjonen og teatrets utvikling på 1990-tallet (Arntzen, 2011, s.339). Teatret knyttes i denne forbindelse til en fysisk opplevelse, her-og-nå.

I modernistisk og postmoderne sammenheng synes det som man i hovedsak kan snakke om to måter å forholde seg til dramaturgi, det være seg gjennom en modelltenking eller en mer fragmentert prinsippdenking. I denne avhandlingen vil jeg benytte meg av kunnskaper ervervet gjennom dramaturgiske modeller samtidig med prinsippdenking i utviklingen av dramaturgiske og estetiske prinsipper for en transparent dramaturgi.

2.1.1 Aarhus-modellen

I den teatervitenskapelige tradisjonen i Norge har Aarhus-modellen en særlig sterk posisjon. I Szatkowskis artikkel «Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse» fra 1992 presenteres fire dramaturgiske hovedformer: Dramatisk-, Episk-, Simultan- og Metafiksjonell form (1993, s.130).⁵ Modellen systematiserer ulike former for dramaturgisk praksis knyttet til den aristoteliske tradisjon, den brechtianske tradisjon og nyere dramaturgier. De nyere dramaturgiene knyttes ofte til postmoderne praksis. Modellen reflekterer derfor, ved siden av modale perspektiver, hvordan man kan begripe dramaturgi ut i fra epokale aspekter. Dette innebærer en forståelse av at dramaturgi er knyttet til historiske epoker for å ordne virkeligheten i systemer. Dramaturgiske former kan derfor forstås som en historisk måte å oppfatte og fremstille verden på (Leinslie, 2007, s.17). Det epokale perspektivet vil være sentralt i avhandlingens del I.

Denne avhandlingen fremmer en teaterorientert og performativ teaterforståelse som inkluderer praksiser der teatrets virkemidler ikke står i korrelasjon med litterære komposisjonsformer. En

⁵ Dramatisk form: Den dramatiske forms fortelling er kontinuerlig fremadskridende og psyko(logisk) motivert der betydningen oppstår i et samlende punkt 'bak' verket som sammenfatter helheten.

Den episke form: Den episke forms fortelling er montert i fragmenter og (politio) logisk motivert der betydningen oppstår i et overordnet punkt 'bak' verket som utgjør montagens innerste prinsipp.

Den simultane form: I den simultane formen er fortellingen fragmentert, dis-kontinuert og a-logisk motivert. Betydningen oppstår ikke, men spres bevisst og blir til et spill mellom verk og tilskuer.

Den metafiksjonelle form: Den metafiksjonelle forms fortelling er presentert som en montasje med fragmenter og fremadskridende fortellerelementer, ironisk-logisk motivert. Betydningen problematiseres i en dobbelt strategi, som på én gang aksepterer helhetens nødvendighet og dens nedbrytende kraft. Betydning problematiseres og formen defineres som et spill om helhetslengsler (Szatkowski, 1993, s.130).

kritikk av Szatkowskis modell vil i denne sammenheng vise til at modellen er grunnet i det narrative, i den betydning at det performative står i samsvar med litterære komposisjonsformer. Dette sammenfaller derfor ikke nødvendigvis med den praksisen jeg skal analysere. Allikevel opplever jeg at å kommunisere og forstå vendinger i dramaturgisk praksis nødvendigvis må innebære en utredelse av hva det dreies bort ifra. Både den dramatiske- og episke tradisjon står som mulighetsbetingelser for å forstå dramaturgi som tar utgangspunkt i det performative alene. Det er heller ikke slik at den dramaturgiske praksisen jeg skal analysere kan sees som en enhet som har avvist teksten eller verbale representasjonsprinsipper som sådan. Det handler oftere om hvordan teksten monteres etter ikke-litterære prinsipper. Kunnskap knyttet til den episke- og den metafiksjonelle modellen blir særlig vesentlig for forståelsen av den transparente dramaturgien, da den sees i forlengelse av begge disse størrelser. Den simultane dramaturgien kan sies å videreutvikles gjennom postdramatisk teori, som også blir sentral i utviklingen av den transparente dramaturgi. Etter mitt syn utgjør Szatkowskis modell et viktig bidrag for å forstå og kommunisere forskyvninger i dramaturgisk praksis i det 20. århundre, herav også den transparente. Jeg oppfatter samtidig at modellen har direkte overføringsverdi om man velger å forholde seg noe fritt i forhold til den narrative perspektivering. Jeg vil derfor benytte kunnskaper fra Szatkowskis teorier for å forklare praksis som hverken lukker seg om en narrativ dramaturgiforståelse eller en enhetlig modelltenking.

2.1.2 Dramaturgiske innganger

Gladsø (et.al) foreslår i *Dramaturgi. Forestillinger om teater* (2015) en dramaturgisk tenkemåte som tilsvar til en absolutt modelltenking, nemlig 'dramaturgiske innganger'. De dramaturgiske inngangene erstatter tenkning om at virkemidler skal ha en forutsigelig effekt med en tenkning der kontrasterende dramaturgiske virkninger kan oppstå i ett og samme konsept (Gladsø et.al, 2015, s.195). Virkningen knytter seg således ikke til en absolutt orden i de dramaturgiske strukturene. De dramaturgiske inngangene presenterer måter å 'se' på og kan være mer eller mindre konkrete, men alltid fokuserende i forhold til den kunstneriske prosessen. Tanken er at man gjennom denne type fokusering unngår de mer totaliserende tenkemåtene. Inngangene som presenteres er tid, rom, kropp og tekst. Disse inngangene er ikke utfyllende da det er demonstrasjonen av tenkemåten som er poenget (Gladsø et.al, 2015, s.196-199).

Tenkemåten som de dramaturgiske inngangene reflekterer er benyttet som tilnæringsmåte i utviklingen av den transparente dramaturgien. Den transparente dramaturgien analyseres og utvikles gjennom inngangene fiksjonskontrakt, spillestil, tekst og interaktivitet. Fiksjonskontrakten både angår og legger premissene for analysen av den transparente dramaturgiens særlige uttrykksformer og strategier. Gjennom analysen av den transparente fiksjonskontrakten blir det klart at forholdet til tid og rom er vesensbestemmende for dramaturgien. Dette reflekterer at tid og rom tilhører dramaturgiens kjernetematikk. Jeg velger allikevel ikke disse som innganger da man alltid må arbeide indirekte med tid gjennom teatrets andre komponenter og da rom omfatter absolutt alle elementer i teaterprosessen (Gladsø et.al, 2015, s.197). Tid og rom behandles derfor gjennomgående i analysen av fiksjonskontrakt, spillestil, tekst og interaktivitet. Det vil selvsagt være utfordrende å spalte ut enhver inngang da teatrets uttrykksmåter og strategier er tett knyttet sammen. Inngangene er valgt i møte med praksisen og styrt av det som synes i øyenfallende. Det er således mitt særskilte blikk som styrer valg av innganger. Spillestil og tekst kan forstås som den transparente dramaturgiens sentrale uttrykksformer og synes på bakgrunn av dette som naturlige innganger. Spillestil kan knyttes til den bevisste bearbeidelsen av kroppen i det dramaturgiske forløpet (Gladsø et.al, 2015, s.203). Den transparente spillestilen er vesentlig for å forstå hvordan en særlig åpenhet rundt spillsituasjonen benyttes som kommunikativ strategi. Den transparente dramaturgien har ikke avvist teksten, men får sammen med utspaltingen av teatrets uttrykksmåter autonom posisjon. Interaktivitet handler om bearbeidelsen av publikumsforholdet. Selv om Gladsø (et.al) ikke utvikler publikum som egen inngang beskrives publikum som en relevant inngang i forbindelse med dramaturgier som aktivt arbeider med publikumsrelasjonen (2015, s.197). Den transparente dramaturgien innebærer en kontinuerlig bearbeidelse av publikumsforholdet og interaktivitet synes derfor som en høyst vesentlig inngang. Gjennom analysen av den transparente dramaturgiens innganger utvikles noen prinsipper for en transparent dramaturgi.

2.1.3 Utviklingen av prinsipper for en transparent dramaturgi

I utviklingen av den transparente dramaturgien tar jeg i bruk kunnskaper fra ulike dramaturgiske modeller for å forklare noen dramaturgiske og estetiske prinsipper som synes gjeldende for den transparente dramaturgien. Jeg veksler således mer eller mindre ubekymret mellom kunnskaper ervervet gjennom dramaturgisk enhetstenking og mer fragmentert prinsippettenking. Hovedvekten vil til sist være på en oppløsning av enhetstenkingen til fordel for en mer

ubekymret prinsippettenking. Den transparente dramaturgien må derfor ikke forstås som en modell, men som et forsøk på å kommunisere, forstå og begrepsfeste en dramaturgisk praksis ledet av transparens.

3. Begrepsavklaringer

Å begrepsfeste kunstnerisk praksis er en av avhandlingens sentrale omdreiningspunkter. Dette innebærer en bearbeidelse og utvikling av begreper for å romme den kunstneriske praksisen på Trøndelag Teater. I dette kapitlet vil jeg redegjøre for bakgrunnen for begrepssammenstillingen transparent dramaturgi. Jeg vil videre avklare dramaturgiens rekkevidde og begrensninger. I analysen av hvordan den transparente dramaturgien kan forstås som en del av en estetikk som arbeider med virkelighet som strategi blir begreper som autentisitet og teatralitet vesentlige. Dette kapitlet vil redegjøre for avhandlingens forståelse av begrepene.

3.1 Transparent dramaturgi

Ordet transparent er ikke knyttet til teater som sådan. Adjektivet transparent kommer fra fransk, av middelalder-latin og betyr gjennomsiktig eller gjennomskinnelig. *Trans-parere* betyr å være synlig gjennom, skinne gjennom (Guttu, 2017, s.1143). Når jeg sammenstiller ordene transparent og dramaturgi viser det først og fremst til at den særlige dramaturgien innebærer en gjennomsiktighet. Transparent viser således til egenskaper ved dramaturgien. En transparent dramaturgi kan forstås som en transparent eller gjennomsiktig omgang med dramaturgiske strategier. Mer spesifikt, en dramaturgi som arbeider med transparens som strategi.

3.1.1 Bakgrunn for valg av begrepssammenstilling

Transparent dramaturgi er ikke noe nytt i seg selv og forholder seg i høyeste grad til teorilandskapet i avhandlingens del I. Etter mitt syn står vi her ovenfor en praksis der man kan hevde at selve opplevelsesaspektet og teatrets hendelseskarakter kommer i fokus. Dehierkariseringen av teksten og en prinsipiell likestilling av teatrets virkemidler muliggjør

dette. Dehierarkiseringen av teksten innebærer undersøkelser av hvordan det visuelle, fysiske og auditive kan settes sammen på nye måter. Teksten likestilles med de andre virkemidlene og teater blir forstått som en opplevelsens kunst i det performative - det Lehmann begrepsfester som et postdramatisk teater. Teatret som kunstart påvirkes mer og mer av sine omgivelser. Det kan synes som et virkelighetsteater som gjennom lek, det teatrale og ironi setter problemer under debatt på en performativ måte (Arntzen, 2013). Den transparente dramaturgien kan forstås i denne sammenheng. Den transparente dramaturgiens åpenhet rundt teatersituasjonen og åpningen av forholdet mellom scene og sal produserer en dramaturgi orientert mot det relasjonelle i tid og rom. Ved nettopp å avsløre sin kunstferdighet opprettes et dobbeltspill som fremmer en unik tilstedeværelse her-og-nå. Dette fører med seg en særlig opplevelse av autentisitet. Dramaturgien utfordrer med dette våre ideer om virkelighet og fiksjon, roller og posisjoner. Jean Baudrillard mener at det som kjennetegner det moderne samfunn er at alt estetiseres, selv det mest marginale, banale og obskøne. Kunsten sitt svar på dette er å spille ut sin egen forsvinning. Dette kommer til uttrykk gjennom konseptuell, flyktig, anti-kunstnerisk og gjennomsiktige uttrykk (Bale, 2009, s.142). Den transparente dramaturgien må på bakgrunn av dette ikke forstås som noe nytt. Begrepsammenstillingen er først og fremst et forsøk på å beskrive en særlig praksis og å fremme dens dramaturgiske spesifisitet.

Man kan åpenbart spore transparens i nyere teaterteori, men selve sammenstillingen transparent dramaturgi er ikke noe jeg finner særlig brukt⁶. Peter Brook benytter ordet 'transparency' om en gjennomsiktighet og umiddelbarhet i forhold til skuespillers arbeid. Brooks teorier dreier seg i hovedsak om metodiske refleksjoner for hvordan skuespilleren kan presentere indre motstridende impulser med klarhet og transparens (Brook, 1998, s.167). En sådan transparens vil avdekke en form for sannhet, som overskrider enhver kulturell ulikhet (Brook, 1987, s.107). Brook knytter ikke transparens til dramaturgi direkte og begrepet inngår i en annen filosofisk diskurs enn det som i avhandlingen begrepsfestes som transparent dramaturgi. Allikevel forsøker Brook å fange en viss kvalitet, en gjennomsiktighet, i arbeidet med performative uttrykk. Transparens inngår på denne måten i en faglig kontekst der begreper oppstår og fastsettes for å beskrive særlige praksiser, og utvikles og omformes i nye kontekster. I

⁶ Ordet transparent/transparens dukker opp ved flere anledninger i nyere teaterteori og det må understrekes at det her er sammenstillingen transparent dramaturgi som ikke synes særlig brukt. Denne avhandlingen kan dog selvsagt ikke garantere for anvendelse av sammenstillingen i andre teorier enn det som omtales i avhandlingen selv.

utviklingen av den metafiksjonelle formen formulerer Szatkowski at han forsøker å skissere en dramaturgisk modell som baserer seg på transparens (1993, s.124). Den metafiksjonelle formen har flere ting til felles med den transparente dramaturgien. Forholdet til det metafiksjonelle er derfor sentralt i avhandlingens analyse. Det bør med dette være klart at den transparente dramaturgien setter seg i forlengelse av andre teorier om transparente og gjennomskinnelige uttrykk.

I denne avhandlingen er sammenstillingen transparent dramaturgi knyttet til praksisretorikken ved dramaturgiatet på Trøndelag Teater. Selv møtte jeg begrepet transparent estetikk første gang på Trøndelag Teater i forbindelse med forestillingen *Moby Dick* (Skjelbred, 2014). I samtaler med Seltun og Hansen blir det klart at begrepet er oppstått på bakgrunn av en faglig bevissthet om denne type estetikk, i møte med nyere praksis på teatret. Seltun bemerker at bevisstheten om denne type estetikk blant annet kommer fra hans betraktninger rundt teaterkompaniet Tg STAN (Toneelspelergezelschap STAN). I «Avantgarden og det performative – Dramaturgiske strategier i et postmoderne teater» beskriver Seltun Tg STANS praksis. I analysen av en av kompaniets største suksesser *JDX – A Public Enemy* (1993) viser Seltun til en dramaturgisk vending mot rommet. Det er aldri noe tvil om at aktører og tilskuere befinner seg i samme rom, et rom som synes illusjonsløst.

Tg STAN makter å styre forestillingen vekk fra å være en representasjon av teksten; de fremviser sin egen personlige tilstedeværelse i et spill der hverken karakterene eller det tekstlige fiksjonsuniverset for øvrig, blir forsøkt representert gjennom en imøtekommelse av skuespillets dramaturgiske krav til en scenisk-illusorisk tilhørighet. Snarere virker det performative til effekt å bryte dette kravet ned (Seltun, 1997, s.94).

Seltun benytter Tg STAN til å argumentere for en dramaturgi som er basert på det performative alene. Han benytter også ordet transparens for å beskrive Tg STANS praksis (Seltun, 1997, s.96). Hans analyse kan forstås som en del av en estetikk- og dramaturgiforståelse som leder opp mot en transparent estetikk og dramaturgi, i møte med nyere praksis på Trøndelag Teater.

På Trøndelag Teater er sammenstillingene transparent spillestil og transparent estetikk gjeldende. Jeg skal i denne oppgaven foreslå en transparent dramaturgi som en del av en større estetikk. Da jeg benytter dramaturgien som inngang sier det noe om at jeg retter blikket mot scenisk komposisjon, uttrykksformer, strategier og virkemidler. Etter mitt syn vil det å beskrive en særskilt estetikk innebære en mer filosofisk inngang, som orienterer seg rundt en slags overordnet persepsjon og teaterforståelse. Estetikk betegner i dag både filosofi om sansemessig erkjennelse og ulike former for kunstteori (Lothe et.al, 2007, s.58). Den transparente dramaturgien kan etter mitt syn forstås tilhøre en særskilt teaterestetikk, som arbeider med virkelighet som strategi. Denne estetikken vil komme til syne og behandles i analysen av den transparente dramaturgien og til sist avklares gjennom en diskusjon av begrepene autenticitet og teatralitet.

3.1.2 Begrensninger og avklaringer

Jeg mener å ha avklart at den transparente dramaturgien som her utvikles ikke må forstås som en dramaturgisk modell, men som et forsøk på å begrepsfeste og beskrive en praksis ledet av transparens. De konkrete forestillingene som er benyttet i analysen blir avgjørende for utviklingen av den transparente dramaturgien. Her benyttes *Leonce og Lena*, *Doppler*, *Glassmenasjeriet* og *Ubu* aktivt i analysen. Avhandlingen innebærer ikke fullstendige forestillingsanalyser, men forestillinger benyttes for å forklare og illustrere den transparente dramaturgiens særlige strategier. Man kan argumentere for at utnyttelsen av såpass ulike forestillinger går utover den transparente dramaturgiens særskilte karakter. Det er i denne sammenheng gjort et forsøk på å spalte ut det transparente som sådan – altså hvilke premisser som må ligge til grunn for at det skal være hensiktsmessig å snakke om transparent dramaturgi overhodet. På denne måten kan de særskilte praksisene stå som illustrasjoner på hvordan dette kan se ut. Halvparten av forestillingene er fra tiden i praksis og den andre halvparten er tidligere produksjoner. Derfor kan man også argumentere for at utnyttelsen av forestillinger fra tiden i praksis vil vise til mer inngående kunnskap, mens forestillingene basert på observasjon vil reflektere en mer distanse til forestillingene. Mitt syn er at vekslingen og variasjonene i hovedsak er med på å fremme både en mer inngående forståelse og en bredde av den transparente dramaturgien.

Jeg mener å ha avklart at de lokale og kontekstuelle forhold får en særskilt betydning for både begrepsfestelsen, utviklingen og forståelsen av den transparente dramaturgi. Konteksten vil nødvendigvis også utelukke praksiser som kunne vært interessant å diskutere i forbindelse med dramaturgien. Fordi man forklarer en dramaturgisk utvikling ut fra institusjonell praksis vil det for eksempel være høyst sannsynlig at man forbigår poenger som ville være aktuelle i forbindelse med praksiser i det frie feltet. Den transparente dramaturgien innebærer ikke en modell som vil være absolutt for et sett praksiser, men kan heller forstås som et forslag på en dramaturgisk tilnæringsmåte for å kommunisere praksis preget av transparens. Den transparente dramaturgien må allikevel i hovedsak forstås som en måte å kommunisere, forstå og begrepsfeste dramaturgisk praksis på Trøndelag Teater – altså transparent dramaturgi i sin kontekst.

3.2 Autentisitet

Spørsmål om hvordan kunsten omgås med virkelighet er i samtiden preget av et særlig engasjement og begrepet autentisitet synes stadig mer vesentlig (Arntzen, 2016, s.59). Autentisitet knytter seg til en opplevelse av at noe 'er autentisk', men er et særlig komplekst begrep. Det autentiske peker på noe som ikke representerer noe annet enn det det er, noe som besitter en form for umiddelbarhet og renhet i forhold til kultur og språk. Det synes ganske paradoksalt å snakke om at teater skulle kunne presentere noe autentisk i denne forstand da teater innebærer konstruerte forløp. Autentisitet kan forstås som noe som innehar en særlig kvalitet, en særlig troverdighet eller ekthet. Autentisitet er allikevel, som virkelighet, kun tilgjengelig gjennom medialisering og er en forestilling om å være i tilknytning til noe som er uberørt av kultur og språk (Christoffersen, 2017, s.19). I denne avhandlingen benyttes begrepet autentisitet om en opplevelse og forestilling av å være i berøring med noe autentisk.

I denne avhandlingen forstås autentisitet som stadig nye refleksjoner og bearbeidelser av virkelighet. Den transparente dramaturgien inviterer til refleksjon om hva autentisitet kan være og viser muligheter for en flerdimensjonal speiling av virkelighet i det dramaturgiske forløpet. Transparens er i seg selv et sentralt begrep for å forstå bruken av autentisitet i forbindelse med moderne og postmoderne kunst (Arntzen, 2016, s.62). Autentisitet har som forestilling flyttet seg i forhold til teater som illusjon. Dette går helt tilbake til Platons skille mellom idéenes

verden og den materielle verden. Med det postmoderne søker man ikke etter autentisitet i dybden eller i det bakenforliggende, men i overflatens her-og-nå, som en lokal autentisitet og en diskursiv effekt. Autentisitet blir således en ironisk figur. I løpet av 1990-tallet kan vi snakke om en metamodernisme, som kan sies å være i konstant bevegelse mellom den postmoderne kynismen og modernitetens fremtidsoptimisme. Autentisitet i forbindelse med metamodernismen oppstår i bruddet mellom det umiddelbare uttrykket og det kraftig medierte (Christoffersen, 2017, s.20). En ny autentisitet i kunsten tar utgangspunkt i en opplevelse av at det estetiske i større eller mindre grad blir preget av konteksten. Den arbeider med tematiske paradokser i forhold til hva som er sant og ikke sant og bryter med estetisk perfektion (Arntzen, 2016, s.62).

3.3 Teatralitet

Å gi begrepet teatralitet noe mer enn en antydning til avklaring synes svært vanskelig. Begrepet er særlig komplekst og forstått på ulikt vis, i ulike kontekster. Avklaringen i dette kapitlet sentrerer seg derfor rundt avhandlingens anvendelse av begrepet. Teatralitet kan forstås som noe som 'er teaterliknende'. Begrepet knytter seg på denne måten til teatrets virkemidler. Teatralitet forstås ofte som noe falskt, men er i utgangspunktet en fagspesifikk nøytral term. Begrepet er allikevel et relasjonelt fenomen og forholder seg alltid til sin motsetning i form av det ikke-teatrale (Gran, 2004, s.11-12).

Det teatrale er hverken en ting eller egenskap i seg selv. Teatralitet oppstår gjennom blikket, i møtet mellom spillet og dens mottakere. Blikket innskriver teatralitet gjennom å omdisponere den andres bevegelser i det persiperte rommet. Teatraliteten er således ikke en egenskap ved objektet, den henger heller ikke sammen med illusjonen eller fiksjonen.

Mer enn en egenskap, hvis karakteristiske trekk vi kan analysere, synes teatraliteten å være en prosess, som først og fremst har med blikket å gjøre, et blikk som postulerer og

skaper et *annet rom* som blir den andres rom, som gir plass til subjektene alteritet⁷ og til fiksjonens frembrudd (Féral, 1997, s.10).

I avhandlingen forstås begrepet teatralitet parallelt med fiksjonalisering som knytter seg til den skapende prosessen mellom sal og scene. Begrepet teatralitet benyttes samtidig om noe som er teaterliknende, med den bevissthet om at det er det bestemte blick som innsetter teatraliteten. Teatralitet er et relasjonelt fenomen og benyttes til sist i en diskusjon om den transparente autentisiteten.

⁷ Alteritet betyr annethet (Guttu, 2017, s.21).

DEL I

4. Trøndelag Teater

Trøndelag Teater er et av Norges største institusjonsteatre og det største landsdelsteatret. Teatret har en lang historie som teaterhus, men ble ikke stiftet før i 1937. I årene etter andre verdenskrig har Trøndelag Teater opparbeidet seg en sterk kunstnerisk posisjon, både i fylket og på nasjonal basis (Trøndelag Teater, 2018). I dag er teatret i rivende utvikling og oppleves som en av de mest spennende teaterinstitusjonene i landet. Høsten 2017 utgjøres dramaturgiatet på Trøndelag Teater av teatersjef Kristian Seltun og dramaturg Elisabeth Egseth Hansen. Disse leder teatrets kunstneriske profil. Deres syn på teater og dramaturgi er naturligvis avgjørende for arbeidet på teatret.

Kristian Seltun tiltrådte som teatersjef ved Trøndelag Teater i 2010. Seltun har tidligere vært teatersjef ved Black Box i Oslo og Teaterhuset Avant Garden i Trondheim (Sceneweb, 2018b). Han er utdannet ved teatervitenskap i Bergen, der han i sin hovedfagsoppgave beskriver avantgardens historie som utgangspunkt for å presentere en dramaturgi basert på det performative alene (Seltun, 1997, s.4). Seltun er godt bevandret i samtidsorientert, mangefasettert og nyskapende scenekunstuttrykk. I et intervju, gjort i forbindelse med boken *Sceneskifte. Trøndelag Teater 75 år*, formulerer han at han allikevel ikke hadde noen ambisjoner om å forandre Trøndelag Teater i eksperimentell retning. Han ønsket heller å løfte profilen litt mer i europeisk retning, i form av valg av repertoar og regissører (Berg og Jensen, 2012, s.269). Det blir i intervjuet klart at Seltun er mer opptatt av teaterestetikken, det vil si hvordan ting gjøres, fremfor repertoarvalg og tekst.

For meg er teatret like mye en visuell som auditiv kunstform. Teater har en tidsdimensjon og er dessuten romlig, det er tredimensjonalt. Det utspiller seg mens du sitter og ser på – altså det vi kaller øyeblikkets kunst. Dette må vi aldri glemme, for det er grunnleggende for teatrets egenart som kunstform (Seltun sitert i Berg og Jensen, 2012, s.275-276).

Elisabeth Egseth Hansen har vært ansatt som dramaturg ved Trøndelag Teater siden 2012, og er i 2018 påtroppende teatersjef med overtakelse i 2019. Hun er utdannet innen estetikk og visuell kommunikasjon, og er cand.philol i filmvitenskap fra NTNU og Universitetet i København (2001). Etter endt utdanning har Hansen jobbet hovedsakelig innen det frie scenekunstheltet, med virker som kurator, konsulent, produsent og dramaturg. Av arbeidsplasser kan det nevnes Teaterhuset Avantgarden, Danse- og Teatersentrum og Norsk Kulturråd (Trøndelag Teater, 2017). I forbindelse med offentliggjøringen av Trøndelag Teaters neste teatersjef siteres Hansen i Trønder-Avisa:

Og teater er møte mellom mennesker. Jeg er interessert i teaterrommets sosiale dimensjon. Teatret er grunnleggende folkelig. (...) Det er ikke noe mellom, og det er her og nå. (...) Mitt yndlingseksempel er skuespilleren som ser på en person på rad tre. På rad elleve sitter en annen publikummer som fornemmer dette møtet, om det er ekte eller om det er spill. Der ligger nerven (Hansen sitert i Hjulstad, 2017).

Disse innledende refleksjoner fra dramaturgiatet skal bli helt sentralt i denne avhandlingen, da jeg vil argumentere for at selve forståelsen av dramaturgi og teater er utslagsgivende for teatrets arbeid med dramaturgiske strategier og den kunstneriske profilen som sådan. Dette leder derfor også frem til utviklingen av en transparent dramaturgi.

4.1 Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn

Trøndelag Teater har et bredt program, som innebærer ulike innganger og uttrykk. Det finnes ikke ett særskilt estetisk program for teatret. Det er etter mitt syn allikevel tydelig at teater- og dramaturgiforståelsen som er utviklet under Seltuns tid som teatersjef fungerer som drivkraft og premiss for den kunstneriske praksisen ved institusjonen. Dramaturgi forstås ikke som et litterært begrep. Scenisk handling oppstår ikke i teksten, men i det fysiske rommet. Seltun markerer dette poenget på arrangementet «Førsmakk om Ubu» tirsdag 30.1.2018. Her presiserer han at Trøndelag Teater er en scenekunstinstitusjon, ikke en litterær institusjon. Han understreker at om man skal definere teater må det utledes av begrepet scenekunst, ikke av litteratur.

På Trøndelag Teater forstås teater som en visuell, romlig og auditiv kunstform. Dette er på ingen måte revolusjonerende, men heller ikke et uvesentlig poeng. Teatrets verkforståelse og forståelsen av dramaturgi fører til at en likestilt filosofi er grunnlaget og drivkraften for den kunstneriske programmeringen. Det er ikke ett bestemt verk, her i betydningen tekst som skal iscenesettes, men et kunstnerskap, et konsept og et nettverk av virkemidler i dialog med teatret, utvalgte utøvere og tilskuerne. Samspillet mellom hva som skal gjøres, hvem og hvordan det skal gjøres inngår i et dynamisk utviklingsforhold. Trøndelag Teater står i en taleteatertradisjon. Den likestilte innstillingen innebærer allikevel en avvisning av tradisjonell litterær forståelse av teater, av teksten som den fremste autoritet. Teatret ønsker å endre tendensen fra først å velge forestilling som skal settes opp og dernest velge regissør, til fordel for å invitere regissøren til dialog om hvilken forestilling som skal gjøres (Trøndelag Teater, 2014, s.10). Den moderne regikunsten, som er en forutsetning for at teksten likestilles med teatrets andre virkemidler, er således en bærebjelke i teateret. «Jeg har sagt det mange ganger – og jeg gjentar det gjerne: Regi er viktigere for meg enn tekst» (Seltun sitert i Berg og Jensen, 2012, s.269).

I egnevalueringen av Trøndelag Teater fra 2014 formuleres teatrets forskjellige satsningsområder når det kommer til kunstneriske sjangre og aktiviteter. Trøndelag Teater oppfordrer her til vektlegging av det visuelle, samt ulike tilnærminger til spillestil (Trøndelag Teater, 2014, s.25). Etter hva jeg erfarer er Seltun spesielt opptatt av teater som visuell kunstform. Arntzen utarbeider begrepet visuell dramaturgi på 1980-1990-tallet for å beskrive utviklingen i de Skandinaviske prosjektteatrene (Arntzen, 1990). Visuell dramaturgi innebærer at virkemidler som romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke lenger er ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt hverandre. Dette henger sammen med at stabile dramaturgiske konvensjoner ikke lenger garanterer en formidling basert på målbare eller gitte størrelser. Forestillingens elementer er satt sammen på uforutsigbare måter, og analytisk sett har den semiotiske forestilling utspilt sin rolle. Visuell dramaturgi baserer seg således på et teateruttrykk hvor de forskjellige uttrykksmåtene forbinder seg med hverandre på stadige nye måter, med premissen om at de ikke underordner seg hverandre. Likestillingen kan allikevel variere i styrke, alt etter hvilken dramaturgisk kjemi som oppstår (Arntzen, 1990, s.8). Visuell dramaturgi har sin grunn i visual performance, en teaterform som springer ut av performancebølgen på 1960-tallet. Estetisk sett er uttrykket bygget på det visuelle fremfor det tekstlige og ligger i skjæringspunktet mellom konseptkunst, minimalisme og multimedia. På

1980-tallet er performancekunsten sterkt visuelt orientert og billedvirkningen kan sies å være det sentrale virkemiddel (Arntzen, 1990, s.4-8). Med visuell dramaturgi presenterer Arntzen en dramaturgiforståelse der handlingen er strukturert i henhold til visuelle prinsipper. Handlingsbegrepet er knyttet til levende bilder forstått som virkeliggjorte metaforer som utfolder seg i tid og rom. Handlingsbegrepet er således ikke strukturert rundt den dramatiske strukturen i et litterært verk, men rundt de visuelle strukturer (Arntzen, 2007, s.110-111). Arntzen presiserer at visuell og likestilt dramaturgi ikke nødvendigvis utelukker bruk av plott, roller, fiksjon eller realismekonvensjoner, men at den litterære dramatiske teksten ikke har noen prioritert posisjon i den dramaturgiske organiseringen av virkemidler. Virkemidlene får forholde seg som autonome, sanselige tablåer. Det dreier seg i praksis om forskjellige nivåer som blandes – fra det tekstuelle til det visuelle, det romlige til det frontale og fra ikke-representerende spill til representerende og fortolkende (Arntzen, 1993, s.104). På denne måten inngår også det tekstlige og auditive i en visuell dramaturgi, men det styrende er den visuelle struktureringen.

Det må gjøres klart at det ikke vil være naturlig å snakke om likestilling eller visuell dramaturgi i forbindelse med alle Trøndelag Teaters produksjoner eller det estetiske programmet som helhet. Etter mitt syn kan bevisstheten om visuell dramaturgi og likestilling forstås som et prinsipielt utgangspunkt for Trøndelag Teaters kunstneriske arbeid. Samtidig synes teatret knytte til seg kunstnere der en likestilt holdning til teatrets bestanddeler også står helt sentralt. Gjentatte samarbeid med kunstnere og regissører som Johannes Dahl, Tomi Janežič, Lisa Lie og Ole Johan Skjelbred kan innledningsvis vise til praksis som utforsker mangefasetterte dramaturgiske strategier og estetiske uttrykk der teksten ikke nødvendigvis står som premissleverandør. Etter mitt syn er bevisstheten om virkemidlenes posisjon som likestilte en forutsetning som fører til at teatret utforsker en rekke performative praksiser, som den transparente.

5. Hierarkiets fall i teatret

Dekonstruksjon av et teaterhierarki med teksten på toppen er ikke et nytt fenomen. Da teatervitenskapen grunnlegges av Max Herrmann i Berlin i 1920-årene, gjøres dette basert på en ikke-litterær forståelse av teatret. Herrmann var overbevist om at teater og det tekstlige

dramaet var motsetninger. Han så dramaet som den tekstlige skapelsen til et individ og teatret som en bearbeidelse mellom tilskuerne og teatrets skapere (Fisher-Lichte, 2008, s.30). Dekonstruksjonen av teksthierarkiet vil i denne avhandlingen spores til reteatraliseringen og eksperimenteringer i den historiske avantgarden, videre til performance-tradisjonens utvikling fra 1960-tallet. I dagens teatervitenskap er postdramatisk teater et godt etablert begrep for et teater som har tatt avstand fra teksten som premissleverandør. På bakgrunn av dette vil jeg legge an et postdramatisk anslag og forfølge teksthierarkiets fall med et postdramatisk blikk.

Jeg vil gjøre det klart at begrepet postdramatisk teater ikke er viet nevneverdig tid i min praksis på Trøndelag Teater. Jeg oppfatter samtidig at betegnelsen visuell og likestilt dramaturgi til en viss grad kan erstatte deler av det postdramatiske tankegodset. Lehmann er etter mitt syn åpenbart påvirket av Arntzen og hans betegnelse visuell dramaturgi. Min innstilling er at for å forstå og kommunisere nyere dramaturgiske praksiser handler det om å åpne opp for flere perspektiver og teorier. Etter mitt syn er Lehmanns postdramatiske teori både en fundering over og står i forlengelse av et større teoretisk landskap. Jeg ønsker derfor ikke å lukke oppgaven rundt dette begrepet, men se det i forbindelse med andre teorier. Når jeg allikevel velger å presentere historie og teori i et postdramatisk perspektiv er det fordi jeg mener Lehmann presenterer interessante perspektiver for Trøndelag Teaters praksis. Et postdramatisk perspektiv synes adekvat for å forstå og kommunisere hvordan dehierkariseringen av teksten også betyr et vende fra forståelsen av teater som et lukket verk til en hendelse her-og-nå. Dette vil ved siden av å redegjøre for og analysere en likestilt teaterforståelse ved Trøndelag Teater danne det teoretiske fundamentet for den transparente dramaturgien.

6. Et postdramatisk anslag

I *Postdramatisches Theater* (1999) introduserer Lehmann begrepet postdramatisk teater⁸. Teorien om et postdramatisk teater legges frem med den intensjon om å finne et språk for de nye teaterformene som får sin fremvekst fra rundt 1970-tallet (Jürs-Munby, 2006, s.1).

⁸ Begrepet postdramatisk teater ble først etablert i 1987 av professor emeritus og grunnlegger av Institut für Theaterwissenschaft i Gißen Andrzej Wirth (Arntzen, 2014, s.58). Wirth og Lehmanns teorier avviker på visse punkter fra hverandre. I denne avhandlingen er det Lehmanns forståelse av det postdramatiske som forfølges.

Definisjonen av det nye teatret som et postdramatisk teater vil si at virkemidler og arbeidsprosess blir dekonstruert eller brutt opp slik at de sceniske virkemidlene blir likestilt med hverandre (Lehmann, 2006, s.46). Det er en prinsipiell likestilling av teatrets virkemidler det er snakk om. Dette betyr ikke at alle elementene likestilles i enhver produksjon, men at hvilket som helst element kan få autoritet. Det er snakk om en likestilt tankegang som hviler på en tverrdisiplinær tilnærming, noe som reflekterer en demokratisering av teaterarbeidet og teateruttrykket (Leinslie, 2007, s.18). Begrepet det postdramatiske handler således ikke så mye om å formulere én bestemt estetikk, men å forstå hvordan det nye teatret skapes, som til sist får ulike estetiske uttrykk. Likestillingen på Trøndelag Teater synes favne om denne forståelsen av det postdramatiske. Dette kan videre forstås som et grunnleggende premiss for utforskningen av mangefasettert performativ praksis, inkludert den transparente.

Karen Jürs-Munby formulerer at prefikset 'post' i det postdramatiske og det postmoderne er utsatt for liknende misforståelser. Hun avklarer i introduksjonen til boken hvordan vi kan forstå det i postdramatisk sammenheng.

(...)'post' is to be understood neither as an epochal category, nor simply as chronological 'after' drama, a 'forgetting' of the dramatic 'past', but rather as a rupture and a beyond that continue to entertain relationships with drama and are in many ways an analysis and 'anamnesis' of drama. To call theatre 'postdramatic' involves subjecting the traditional relationship of theatre to drama to deconstruction and takes account of the numerous ways in which this relationship has been refigured in contemporary practice since the 1970s (Jürs-Munby, 2006, s.2).

Lehmann mener det postdramatiske unndrar seg en historisk bunden logikk og må derfor ikke forstås som en epoke men et paradigme (Lehmann, 2006, s.24). Anamnese kan forstås som erindring av fortiden (Tjønneland, 2018). Det postdramatiske innebærer således en erindring av dramaet. Det postdramatiske som adjektiv betegner et teater som er nødt til å operere med betegnelser utover dramabegrepet, men betyr ikke en negasjon av den dramatiske tradisjon. Prefikset 'post' indikerer at en kultur eller kunstnerisk praksis har gått utover sin tidligere

udiskuterbare horisont, men fortsatt eksisterer som referanse til denne horisonten (Lehmann, 2006, s.27).

6.1 Det postdramatiske og det postmoderne

Det postdramatiske er ikke noe plutselig nytt som dukker opp med Lehmann, sett bort ifra den konkrete oppstillingen av teori - i et postdramatisk perspektiv. Postdramatisk teori tar opp i seg moderne dramaturgiske perspektiver, spesielt postmoderne teori og setter det i en såkalt postdramatisk kontekst. Lehmann selv opplever teorier om det postmoderne som utilstrekkelig for å beskrive de nye teaterformer og postdramatisk teori utvikles med en målsetning om en begrepsdannelse for samtidsteatret han mener mangler. Han problematiserer en rekke nøkkelord som er gjengangere i den postmoderne diskursen, slik som tvetydighet, mangefasetterte kodemønstre og diskontinuitet. Selv om slike nøkkelord formulerer noe sant om det nye teatret ser ikke Lehmann dette som overbevisende hverken individuelt sett eller i sammenheng. Ordene tilbyr ikke mer enn generelle slagord og heterogene trekk (Lehmann, 2006, s.25). Lehmann formulerer at hans prosjekt sentrerer seg om teateret selv, noe han mener tidligere utlegninger ikke har gjort. Han forklarer at teoretikernes distanse til feltet er en av grunnene til dette (Lehmann, 2006, s.18).

I denne avhandlingen vil det være svært vanskelig å gi det postmoderne noe mer enn en ansats til avklaring. Det som er sikkert er at postmoderne teorier angår mer enn teater, da postmodernisme kan forstås som en kulturtilstand i sen-moderne vestlige samfunn. Betegnelsen ble tidlig knyttet til de franske sosiologene Jean Baudrillard og Jean-François Lyotard, som var opptatt av hvordan betingelsene for kunnskap og legitimering av kunnskap forandrer seg i det postindustrielle samfunn. Baudrillard og Lyotard kombinerte sosiologisk, språkfilosofisk, semiotisk og poststrukturalistisk teori for å problematisere tegnenes referensialitet både innenfor kunstinstitusjonen og samfunnet forøvrig. De hevdet at sirkulasjonen av tegn i det moderne samfunn inngår i så komplekse prosesser at vilkårene for en helhetsforståelse av politiske, sosiale og estetiske uttrykk blir umulige (Lothe et.al, 2007, s.175). Den vanligste karakteristikken å gi det postmoderne er at vi står ovenfor en situasjon der det ikke lenger er mulig å utlegge kunnskap om verden med henvisning til enhetlige perspektiver. Dette står i motsetning til det moderne, hvor det nettopp handlet om troen på

helhetlige perspektiver eller kampen mellom dem. Med det postmoderne blir tanken om fremskritt således problematisk, og det oppstår en manglende tro på de store fortellinger. «Simplifying to the extreme, I define postmodern as incredulity towards metanarratives» (Lyotard, 1984, s.xxiv). Til felles for postmoderne teorier står dette oppgjøret med totalitetstenkningen.

I introduksjonen til *The Cambridge Companion to Postmodernism* formulerer Steven Connor at på begynnelsen av 1990-tallet opphører konseptet postmodernisme å bli brukt prinsipielt i analysene av spesifikke objekter eller kulturelle områder, men blir brukt i en mer generell horisont eller hypotese man analyserer ut fra (Connor, 2004, s.2). Connor etterlyser en formening om spesifisitet i vår betraktning av det postmoderne, og argumenterer for at begrepet på 1990-tallet opphører å innebære betingelsene for ting i verden, kunstverden, politikk etc., og blir til en filosofisk diskurs. Denne diskursen mener Connor er en forenkling og begrepet går inn i en løs relativisme (Connor, 2004, s.5). Connors kritikk av den postmoderne diskurs synes i slektskap med Lehmanns etterlysning.

Lehmann argumenterer for at han går til teatret selv, og utvikler en estetisk logikk for teatret gjennom vurdering av de nye teaterformenes forhold til dramatisk teori og teaterhistorie, samt dens gjenklang i avantgardens utvikling (Lehmann, 2006, s.18). Lehmanns teorier er dog etter mitt syn i høyeste grad farget av postmoderne teori. Det postdramatiske teatret kan på ett vis sies å sammenfalle med postmoderne. Som antydnet er det allikevel ikke så enkelt. Det postdramatiske må ikke forstås som en historisk epoke, men en utlegning av estetikk for teatret (Lehmann, 2006, s.21). Et postdramatisk teater kan i prinsippet finnes i alle tidsepoker. Perioden Lehmann utreder teorier fra sammenfaller allikevel med postmodernismen om vi betrakter det historisk. Lehmann søker å finne et språk for de nye teaterformene som får sin fremvekst fra rundt 1970-tallet (Jürs-Munby, 2006, s.1). Betrakter vi postmodernismen som historisk epoke kan vi antyde at den kom til syne i teaterkunsten på 1960-70-tallet (Gladsø et.al, 2015, s.143). I dramaturgisk sammenheng kan man tenke at ulike teorier og modeller er knyttet til historiske epoker for å ordne virkeligheten i systemer, både i forhold til teatrets uttrykksmidler, dets vesen og virkning i sin samtid. Dramaturgiske former uttrykker således ulike syn på mennesket og kunnskapen (Leinslie, 2007, s.17). Selv om Lehmann mener det postdramatiske unndrar seg en historisk bunden logikk, er det epokale aspektet relevant i

sammenlikningen med det postmoderne. Mitt syn er at Lehmanns teori åpenbart er farget av og selv en del av postmoderne teori, fordi praksisene han i hovedsak utlegger teorier fra favner den postmoderne periode. Teorien om et postdramatisk teater legger også opp til en ny måte å avlese tegn på i teatret, som særlig kan forstås i forbindelse med den postmoderne motstanden mot totalitetstenkingen. Lehmanns teori er dog utelukkende teaterorientert. Poenget til Lehmann er til tross for mine funderinger at det postdramatiske ikke trenger å være postmoderne, da det først og fremst handler om et teater med en prinsipiell likestilling mellom uttrykksformene. Dette knytter seg ikke til noen epoke som sådan.

Det postdramatiske er blitt en naturlig del av den teatervitenskapelige diskurs, som etter mitt syn tar opp i seg postmoderne teori. Når jeg benytter meg av et postdramatisk anslag i denne analysen betyr det på ingen måte at jeg avfeier postmoderne teori, men at jeg ønsker en mer ubekymret innstilling til ladningene mellom de to. Jeg opplever videre at det postdramatiske eksistens må forstås med grunn i det postmoderne, og at dramaturgiske strategier som kjennetegner det postmoderne i stor grad også reflekteres i postdramatisk teori. En adekvat og anvendbar bruk av både postdramatisk og postmoderne teori innebærer å knytte perspektivet og konsekvensene av teoriene til feltet man ønsker å beskrive, ikke minst til konkrete praksiser. Dette kan innebære utlegninger om hva det spesifikt postdramatiske og/eller postmoderne i praksisene innebærer, og å anvende teorien i analysen av de særskilte forhold. Det postmoderne beskriver en tilstand som påvirker kunsten i retning av det pluralistiske og ikke enhetlige. I postmoderne teaterutvikling oppstår brudd med estetisk regelbundethet og dramaturgiske konvensjoner. Sjangrenes enhet er brutt ned og erstattet med blandingsformer og overskridelser, og modernismens frigjøringsstrategier er erstattet med ironiske og lekende innfallsvinkler (Arntzen, 2007, s.176). Visuell- og likestilt dramaturgi kan knyttes til postmoderne dramaturgi, med nettopp denne karakteren av overskridelse. I denne avhandlingen forstås postdramatisk teori som en videreføring og utvidelse det Arntzen betegner som visuell dramaturgi. Postdramatisk teori synes på bakgrunn av dette som en adekvat og fleksibel inngang til å analysere og beskrive en praksis der teksthierarkiet er avleggs, og kan derfor også gi oss begreper for å forklare Trøndelag Teaters dramaturgiske praksis.

7. Mot et postdramatisk teater

I utlegningen av det postdramatiske teater bygger Lehmann på Peter Szondis «Theorie des modernen Dramas» (1956), men gjør også en større revisjon. Szondi observerer at teatret på begynnelsen av det 20. århundret var konfrontert med en krise, grunnet en spenning mellom de formmessige aristoteliske kravene til dramaet og de moderne sosiale temaene som teatret forsøkte å diskutere. Den dramatiske handlingen er her-og-nå, dens medium dialogen og dramaet absolutt (Szondi, 2003, s.146-149). Szondi ser således at innholdet ikke lenger passer formen og beskriver det 20. århundrets dramatik som et redningsforsøk på form-innhold krisen (Szondi, 2003, s.162). Han konkluderer med at det episke kan benyttes som nøkkel for å forstå denne utviklingen (Lehmann, 2006, s.29). Lehmann er uenig i denne konklusjonen, og mener Szondi er låst i en dialektisk forståelse av teatret. Denne forståelsen baserer seg på Georgs Hegels filosofi rundt at tese motsatt antitese blir syntese. Lehmann mener at å sette det aristoteliske dramaet på den ene siden og den episke målsetningen på den andre er konseptuelt begrensende (Jürs-Munby, 2006, s.3-4). I et postdramatisk perspektiv er det episke teater en del av den dramatiske tradisjon, den følger samme hegelianske logikk. Brechts teorier om det episke teater har i likhet med Aristoteles, fabelen som omdreiningspunkt (Lehmann, 2006, s.33). Lehmann mener den dialektiske tenkningen gjør at Szondi utelukker radikale teatre utviklinger som ikke strukturerer seg rundt denne logikk. Szondi klarer ikke forestille seg teater uten drama, det vil si uten representasjon av et konstruert og sluttet kosmos, en mimetisk iscenesettelse av en fabel (Lehmann, 2006, s.31). Det er således den dialektiske tankegangen Lehmann vil forkaste. Lehmann forholder seg til teatret som performance, ikke tekst, og viser ved sin omgang med Szondi hvordan teatret og dramaet har beveget seg fra hverandre. Den tidligere logikk er ikke lenger gyldig for beskrivelsen av det nye teatret.

7.1 Den historiske avantgarden

Den historiske avantgarden står som den sentrale bidragsyter til bruddet med det borgerlige illusjonsteatret. Den satte spørsmålsteget ved kunstens enhetlige verkarakter, som var nedfelt i den borgerlige tradisjon. Avantgarden var ikke en samlet gruppe med felles mål og felles ideer, men særdeles mangfoldig og ismene som oppsto hadde egne manifeste med programmer og ideer. Et felles multiplum var formeksperimenteringen. Eksperimenteringen søkte å bryte med

det tradisjonelle skille mellom kunsten og livet, og nå inn til en dypere virkelighet bak illusjonene (Gladsø et.al, 2015, s.123).

Peter Bürgers *Om Avantgarden* (1974) er blitt bestemmende for vår forståelse av avantgardens institusjonskritikk⁹, motstanden mot den borgerlige kulturen og kunstens omgang med distinksjonen kunsten og livet. Avantgarden ønsket å skape kunst tilknyttet menneskets livspraksis, og de var derfor også kritiske til kunstverkets autonomi¹⁰ (Bürger, 1998, s.80). På 1800-tallet fikk forestillingen om autonomi et programmatisk uttrykk i slagordet 'kunst for kunstens skyld' (Lothe et.al, 2007, s.15). Avantgardistene debatterte i forlengelse av dette kunstens autonomi. Den autonome kunsten står ikke ansvarlig for noe annet enn seg selv, men står derfor også i fare for å miste sin kommunikative og samfunnsmessige kraft. Med dette kan vi peke på et paradoks i forbindelse med avantgardens prosjekter. Avantgarden satte kunstens egenart og autonomi høyt, samtidig som ønsket om å forene kunsten med livet også kunne true dette idealet. Avantgarden kan derfor sies å bære med seg både en rendyrking av teatret som autonom kunstform og en lengsel etter overskridelse av grensene mellom kunst og liv (Gladsø et.al, 2015, s.125). De mer eller mindre autonome og heteronome kunstsyn kan synes å bli satt på spill også i postdramatisk praksis, i den forstand at det postdramatiske kan synes verdsette teatrets egenart samtidig med mer relasjonelle former. Det postdramatiske må allikevel forstås som heteronom praksis, på bakgrunn av dens karakteristiske likestilling, vendingen mot det relasjonelle og oppløsningen av en lukket verkforståelse (Lehmann, 2006, s.132).

Bürger knytter kunstens autonomi til løsrivelsen fra institusjonen (Bürger, 1998, s.89). Han ser at avantgarden ønsket å avskaffe det institusjonaliserte kunstbegrepet til fordel for en mer praktisk omgang med kunsten. Avantgarden stilte derfor spørsmålsteget ved verkbegrepet. Bürger formulerer at det avantgardistiske kunstverket ikke negerer enheten som sådan, men en

⁹ En institusjon må forstås som et system av regler, forventninger og antakelser. Det innebærer et normsystem som styrer bestemte gruppers og enkeltpersoners aktiviteter innbyrdes og i forbindelse med bestemte andre personer, gjenstander og forhold (Kjørup, 1996, s.21).

¹⁰ Autonomi (selvstendighet, uavhengighet; motsatt heteronomi). En poetikk som vektlegger kunstens autonomi vil hevde at kunstverkets særlige effekt først og fremst er avhengig av kunstverkets indre strukturering og av kunstverkets særtrekk i forhold til annen kunst og kunstneriske konvensjoner (Lothe et.al, 2007, s.15).

bestemt enhet - forholdet mellom del og helhet som karakteriserer det organiske kunstverket. Verkforståelsen må derfor utvides i forbindelse med avantgardens prosjekt, da det er nettopp denne enhetlige verkforståelsen de ønsker å bryte med (Bürger, 1998, s.94-96).

En av de avgjørende forandringer i utviklingen av kunsten som ble iverksatt av de historiske avantgardebevegelsene, består i den nye resepsjonstypen som det avantgardistiske kunstverket fremprovoserte. Mottakerens oppmerksomhet retter seg ikke lenger mot en mening i verket som kan tydes ut i fra delene, men mot konstruksjonsprinsippet. Denne type resepsjon blir påtvunget mottakeren ved at delen, som i det organiske kunstverket er nødvendig for å konstituere mening i verket som helhet, i det avantgardistiske verket bare fyller ut et strukturelt mønster (Bürger, 1998, s.126).

Selv om Bürgers poeng til sist er at avantgarden mislyktes i å løsrive seg fra kunstinstitusjonen og å føre kunsten tilbake til livet manet de allikevel vei for en utvidet forståelse av kunst, estetikk og dramaturgi. Kunsten kommer i en ny relasjon til virkeligheten, der virkeligheten ikke bare trenger inn i verket som konkret mangfoldighet, men verket er i seg selv ikke sluttet i forhold til virkeligheten. Bürger oppfatter allikevel den politiske virkningen av avantgarden som særlig begrenset da de avantgardistiske kunstverkene er satt av kunstinstitusjonen selv, som utgjør et område hevet over livspraksis (Bürger, 1998, s.150).

7.1.1 Modernisme og reteatralisering

Modernisme betegner både en historisk og en kunsthistorisk epoke. Som kunsthistorisk epoke blir betegnelsen brukt om kunstretninger ved århundreskiftet som orienterte seg mot eksperimentering, undersøkelse av former, grenser og muligheter (Stene, 2015, s.119). I teatret medførte modernismen en reteatralisering som innebar en sterk interesse for teaterhistoriske former, det rituelle og eksperimentering med fysiske uttrykk frigjort fra det litterære dramaet. Synliggjøringen av teaterkunstens egenart, i møte mellom flere kunstarter, var fundamentalt. Gjennom eksperimentering med teatrets mange virkemidler søkte man å spalte ut teater som selvstendig kunstform. «Theatre is here recognized as something that has its own different

roots, preconditions and premises, which are even hostile to dramatic literature» (Lehmann, 2006, s.49). Teater er født i det rituelle, videreført til mimesis gjennom dans «(...) developing into a full-fledged behaviour and practice before the advent of writing» (Lehmann, 2006, s.46). Utspaltingen av teatrets egenart innebærer en forståelse av teater som noe annet enn en litterær utsigelse. Samtidig vektlegges teatrets opphav som rituell. Teater er grunnleggende relasjonelt og kan på sitt vis garantere unike mellommenneskelige opplevelser.

Tekstens ledende posisjon i det borgerlige teatret kan knyttes til dens mulighet til å fremme mening (Lehmann, 2006, s.46). Med reteatraliseringen er ikke teksten lenger eneste meningsbærende element. Når Bürger peker på at konstruksjonsprinsippet blir en viktig meningsbærer med avantgardebevegelsene, forstår jeg at reteatraliseringen og modernismen fører med seg en romlig og prosessuell vending.

Once the formerly 'glued together' aspects of language and body separate in theatre, character representation and audience address are each treated as autonomous realities; once the sound space separates from the playing space, new representational chances come about through the autonomization of the individual layers (Lehmann, 2006, s.51).

7.1.2 Bertolt Brecht (1898-1956) og det episke

Vestlig dramaturgisk tenking har i stor grad basert seg på Aristoteles utlegninger om kunsten og den dramatiske enhetsdramaturgien kan sies å være den vesentligste dramaturgiske modell også i dag. Når Brecht formulerer sin grunnmotsetning i det episke på 1930-tallet er det fordi han i de episke virkemidlene ser muligheter for å oppnå distanserende virkning på publikum. Med den episke form vender vi oss fra et lukket teaterunivers som frembringer følelser og der tilskueren vikles inn i handling, til at tilskueren gjøres til beskuer og avtvinger betraktninger. I følge Brecht vekker det episke teatret tilskuerens aktivitet. Episk dramaturgi innebærer en fortellende fortellerform, der hver scene presenteres gjennom episoder (Brecht, 1957, s.18-19). Brecht ønsket at stykkets fabel skulle formidles ved hjelp av de sceniske virkemidlene. Han ga således virkemidlene verdi i seg selv, da de ikke lenger kun skulle fungere som redskaper for å spille teksten som litteratur (Brecht, 1957, s.27). Brecht står på denne måten som et tydelig

eksempel på hvordan modernismen bryter med konvensjoner for hvordan handling skulle fremstilles i rom.

Brecht var særlig bevisst den samfunnsmessige konteksten teaterarbeidet inngikk i. Han så at det kunstneriske arbeidet kunne være personlighetsutviklende og sosialt for både tilskuerne og de utøvende. Det sosiale engasjementet og den politiske bevisstgjøringen kan forstås som selve klangbunnen for regiarbeidet, da den samfunnsmessige forståelsen skulle synliggjøres i de sceniske virkemidlene (Arntzen, 2013). Med Brecht får vi derfor også en vending mot konteksten.

Selv om Brecht er sentral i utviklingen av episk dramaturgi, har han ikke monopol på den. Brechts teater benytter det episke som bevisstgjørende politisk virkemiddel. Det finnes dog episk teater som ikke er politisk og politisk teater som ikke er episk. Brechts *verfremdung* (underliggjøring-/distanseringsteknikker) er dog en vesentlig referanse i forbindelse med episk dramaturgi. Distanseringen fra den borgerlige kunstens lukkede univers er utslagsgivende for utviklingen av moderne dramaturgi som sådan (Gladsø et.al, 2015, s.130-131).

I et postdramatisk perspektiv bryter ikke Brecht med en dialektisk forståelse av teatret og sees derfor ikke som et brudd, men en videreføring av den aristoteliske tradisjon. Brecht er allikevel vesentlig for utviklingen av det postdramatiske. Det postdramatiske teater kan forstås som et post-brechtiansk teater, noe Lehmann også beskriver det som. Lehmann mener dog at det nye teatret, fra rundt 1970-årene, ikke kan forstås ut ifra litterære forhold.

It situates itself in a space opened up by the Brechtian inquiries into the presence and consciousness of the process of representation within the represented and the inquiry into a new ‘art of spectating’ (Brecht’s *Zuschaukunst*¹¹). At the same time, it leaves behind the political style, the tendency towards dogmatization, and the emphasis on the

¹¹ Zuschauen betyr å se på (spectate, look on) (Zuschauen, 2018). Zuschaukunst forstås derfor som tilskuerkunst.

rational we find in Brechtian theatre; it exists in a time *after* the validity of Brecht's theatre concept (Lehmann, 2006, s.33).

7.1.3 Antonin Artaud (1896-1948)

Artaud har en vesentlig plass i surrealismens historie og hans destruktivitet er beslektet med blant annet dadaismen (Helgheim, 1977, s.80-81). Artaud var en av Brechts samtidige og teaterteoretiker, skuespiller, teaterleder, lyriker og essayist. Kjell Helgheim formulerer at Artaud er «(..) profeten som varslet det teater som skulle komme – og som kom i 1950-årene ...» (Helgheim, 1977, s.11). Artauds kritikk av det borgerlige teatret, der aktørene i hovedsak fungerte som talerør for regissøren som igjen repeterte dramatikerens, står som sentralt i opptakten til det postdramatiske (Lehmann, 2006, s.32). I «Grusomhetens Teater. Første manifest» formulerer Artaud hvordan teatret skulle bryte med det realistiske titteskapet der man er avhengige av teksten, til fordel for et uttrykk som slutter seg til det faktum at teater er et uttrykk i rommet. Artaud ønsket seg et fysisk scenespråk. 'Fysikkens språk' var et motsvar til den psykologiske spillestilens tekstlige forelegg og innebar visuelle gester, bevegelser, gjenstander og holdninger som meningsbærende i seg selv (Artaud, 2000, s.80). Artaud står på denne måten som forløper for visuell dramaturgi og det postdramatiske som sådan.

Artaud var svært kritisk til hvordan tilskuerne i det borgerlige teatret var begrenset til passive kikkere. Han ønsket å skape et helhetlig og åpent rom.

Det vil igjen bli skapt direkte kontakt mellom tilskueren og forestillingen, mellom skuespilleren og tilskueren, som følge av det faktum at tilskueren er plassert midt i handlingen og blir omgitt og gjennomrystet av denne. Denne plasseringen er betinget av selve utformingen av rommet (Artaud, 2000, s.86).

Artaud fattet sterk interesse for det rituelle og ikke-vestlige. Hans teorier om teatrets dobbelthet viser til en intensjon om at teatret, gjennom et totalt og ekstremt uttrykk, skulle rense et sykt vestlig samfunn. Virkemidlene for å få til dette er knyttet til det rituelle, grusomme og sanselige

(Artaud, 2000, s.78-80). En sentral konflikt for Artaud var den estetiske distansen illusjonsteatret opprettholdt. Artaud ønsket at teatret skulle dublere virkeligheten, men ikke den daglige, umiddelbare virkelighet, som den hadde blitt en sløv kopi av (Helgheim, 1977, s.43). Han betraktet ikke illusjonen hverken som autentisk eller troverdig. Teatret skulle åpne opp for den andre siden av virkeligheten og gi uttrykk for det skjulte som vi ikke opplever umiddelbart med sansene, men som allikevel styrer våre liv. Artaud bruker ord som 'liv' og 'virkelighet' for å betegne den egentlige virkelighet, grusomheten, det metafysiske prinsipp samtidig med det motsatte, det samfunnsmessige og banale (Helgheim, 1977, s.45). Dramaturgisk sett viser Artauds teorier om teatrets dobbelthet til at det finnes både et metafysisk og fysisk språk i teatret. For Artaud er begge disse like virkelige. Den metafysiske virkelighet skapes gjennom teatrets eget språk – språket i rommet – språk i bevegelse – et sanselig, kroppslig språk (Gladsø et.al, 2015, s.129-130).

Jack Derrida formulerer i *Writing and Difference* (1978) at *Grusomhetens Teater* ikke innebærer representasjon. «It is life itself, in the extent to which life is unrepresentable. Life is the nonrepresentable origin of representation» (Derrida, 2001, s.294). Artauds ideale teater kan forstås som noe ikke-representert, noe sant og genuint. Man kan derfor peke på at Artaud definerer autenticitet som ikke-representasjon. Innledningsvis kan dette spores til den postdramatiske vektlegging av aktørenes nærvær fremfor representasjon av et fiktivt univers, og skal videre bli sentralt i utlegningen av den transparente dramaturgi.

The stage, certainly, *will no longer represent*, since it will not operate as an addition, as the sensory illustration of a text already written, thought, or lived outside the stage, which the stage would then only repeat but whose fabric it would not constitute (Derrida, 2001, s.299).

7.1.4 Gertrud Stein (1874-1946) og 'landscape plays'.

Med teksthierarkiets fall kommer det til syne en ny type teatertekst. I «From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text» (2000) stadfester Arntzen den amerikanske forfatteren Gertrud Stein som en sentral forløper for den postmoderne teksten (s.15). Stein var

bosatt i Paris mesteparten av sitt liv og hennes arbeid med 'landscape plays' kan sees som en stor inspirasjon for blant andre Robert Wilson, Richard Foreman og Wooster Group. Stein jobbet aldri praktisk i teatret, men skrev blant annet skuespill. Steins dramatiske teknikk innebar å skrive portretter uten spesifikke handlingselementer, hverken lineære, episke eller stasjonsdramaturgiske (Arntzen, 2000, s.15). Lehmann ser også Stein som en forløper for det postdramatiske fordi hun avviser teksten i tradisjonell forstand. I stedet konstituerer hun bilder og visuelle komposisjoner – 'landscape plays' (Lehmann, 2006, s.63). Dramaturgisk synes Stein som en vesentlig forløper for visuell og likestilt dramaturgi. Fremfor et klassisk drama skapte Stein bilder hvor tilstander og det atmosfæriske sto i fokus, noe som er særlig karakteristisk for det postdramatiske. «The main point is that dramatic linear structure was about being dissolved, and new dramatic structures which had a lot of resemblance with cabaret and review had come to replace it» (Arntzen, 2000, s.13).

7.1.5 Den dramaturgiske arven fra den historiske avantgarden

Utspaltingen av teatrets egenart innebærer en forståelse av teater som noe annet enn en litterær utsigelse. På bakgrunn av avantgardens eksperimenteringer blir dramaturgiske komposisjonsprinsipper vesentlig for å beskrive teaterutviklingen og for å forstå mening som sådan. Teaterutviklingen kan på et vis formuleres som et dramaturgisk prosjekt, der forståelsen av handling og hvordan handling fremstilles i rom er under stadig utvikling. Montasjedramaturgi/episodisk dramaturgi og visuell dramaturgi kan stå som sentralt i beskrivelser av den modernistiske omgangen med teksten og enhetsdramaturgien. Samtidig synes åpningen av forholdet mellom scene og sal, kunst og liv vesentlig for utviklingen. Om man forstår det rituelle i teatret som vektleggingen av det sosiale og ulike former for deltakelse, kan man også mene at noe av den modernistiske eksperimenteringen innebærer rituell dramaturgi. Dette kan sees som en forutsetning for det postdramatiske.

Montasjedramaturgi er et begrep som dukker opp i forbindelse med episodisk dramaturgi. Montasjebegrepet er utarbeidet av filmregissør Sergej Eisenstein og kan knyttes til 1920-tallets kunstekspirer (Arntzen et.al,1991, s.350). I teatersammenheng kan montasjen knyttes til kabareten på 1800-tallet, senere til blant andre Meyerhold, Piscator og Brecht. Montasjen bryter med konvensjoner for hvordan handling fremstilles i det sceniske rom, da den lineære

handlingsgangen brytes og omskapes til episodiske handlinger. Den episodiske dramaturgien særpreges av flere sideordnede handlinger og stadige skift i tid og rom. Enhetsdramaturgien er i det episodiske brutt opp (Leinslie og Arntzen, 2018). Episk dramaturgi kan forstås som episodisk, i den forstand at den monteres i ulike montasjer/episoder. Det finnes dog ulike typer montasjeteknikker. I Brechts episke montasje blir alle episodene til sist samordnet til en helhet (Szatkowski, 1989, s.82). I andre montasjer, som de dadaistiske og surrealistiske, er det nettopp det sidestilte og ikke-enhetlige poenget.

De dadaistiske og surrealistiske montasjene brøt med det klassiske enhetsprinsippet. Dadaistenes kunstnerskap gikk ut på å bryte med konvensjoner som harmoni, fornuft og realisme. Dette ble erstattet med dissonans, dekonstruksjon og spontanitet (Innes, 1993, s.71-72). Selv om den dadaistiske bevegelse var relativt kortfattet hadde dens tilfeldighetsbaserte og improviserte montasjer enorm innflytelse på senere performancekunst. Montasjen hadde også sentral plass i surrealismen. Surrealistene tok opp dadaismens irrasjonalitet, spesielt i grafisk kunst. De søkte i det frie og spontane, noe som ofte innebar ulogiske, drømmeliknende og noen ganger truende narrativer og bilder. Surrealisme var mindre utviklet i teatersammenheng, men kom til syne i blant annet Alfred Jarrys *Ubu Roi* (1896), Artauds manifeste og senere i det absurde teater (Allain og Harvie, 2006, s.141-142). *Ubu Roi* er særlig sentral for 1900-tallets teaterutvikling og likestillingen av dramaturgiske parametere da den varsler en ny type dramatik som ikke gir mening innen illusjonsteatrets estetikk. Jarry kan sies å markere et startskudd for en lek med dramaturgiske fortellermåter og bruk av improvisasjon som dramaturgisk redskap i teatret. Etter mitt syn står denne type montasjedramaturgi som en mulighetsbetingelse for den likestilte da den fører til utspaltingen av enkeltstående samtidige episoder.

Brechts episke teater, Artauds samtidige meningsbærende elementer og Steins visuelle omgang med tekst står som tydelige forløpere for utviklingen av den visuelle dramaturgien og for postdramatisk teater som sådan. Avantgardens eksperimenteringer innebærer praksiser hvor teatrets ulike uttrykksmåter får verdi i seg selv og forbinder seg på stadig nye måter. Avantgarden varsler på denne måten den visuelle likestillingen, en dramaturgi som innebærer at de samtidige uttrykksformene ikke underordner seg hverandre (Arntzen, 1990, s.8). Den avantgardistiske formeksperimenteringen krever en mer aktiv omgang i forståelsen av det som

presenteres. Utspaltingen av teaterets egenart synes å vektlegge kontakten med publikum og åpningen mellom scene og sal. Det avantgardistiske forsøket på å overskrive forholdet mellom kunsten og livet markerer det poeng at teater er relasjonelt. Den kan derfor på sitt vis garantere direkte mellommenneskelige erfaringer. Teatrets opphav i det rituelle kommer til syne i åpningen av scene og sal. Gladsø (et.al) formulerer at det er nærliggende å forstå rituell dramaturgi som en sosial hendelse der alle er deltagende (2015, s.137). Det rituelle knyttes til teatrets opprinnelse, videre til teaterstørrelser som Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba og Richard Schechner. Interessen for det rituelle kan sees som en lengsel etter det opprinnelige, autentiske og nødvendige teatret (Gladsø et.al, 2015, s.137). Forstår man at rituell dramaturgi innebærer en vektlegging av det sosiale og deltagende praksis, kan begrepet benyttes for å beskrive modernismens praksis som forløper for samtidige relasjonelle og deltagende praksiser.

Min forståelse av den dramaturgiske arven fra avantgarden, i et postdramatisk perspektiv, innebærer omgangen med komposisjonsformer som ikke først og fremst synes kretse rundt den litterære teksten. Dette fører til en vending mot tilskuerne, da kunsten utfordrer tilskuernes forståelsesformer. Åpningen av forholdet mellom scene og sal, kan sees som en mulighetsbetingelse for den postdramatiske vendingen mot det relasjonelle. Den historiske avantgarden leder således mot en performativ dramaturgiforståelse, der mening ikke lenger kun forstås ut ifra teksten, men i møtet mellom forestillingenes mange uttrykksformer og tilskuerne (Gladsø et.al, 2015, s.148). Denne dramaturgiforståelsen er vesentlig for Trøndelag Teater, særlig i utviklingen av den transparente dramaturgien.

7.2 Postmodernisme og den moderne avantgarden

Lehmann forsøker å finne et språk for nye teaterformer som har oppstått fra rundt 1970-årene. En mer umiddelbar historisk kontekst for det postdramatiske ligger således i postmoderne uttrykksformer, som performance og performancekunst. Betrakter vi postmodernismen som historisk epoke kan vi antyde at den kom til syne i teaterkunsten på 1960-70-tallet i forbindelse med den amerikanske neo-avantgarden i New York. Selv om den historiske avantgardens eksperimenteringer brøt med det tradisjonelle teksthierarkiet er det med den moderne avantgarden og deres mangefasetterte praksiser at teater og dramatikk for alvor spaltes fra hverandre. Neo-avantgarden kan sees som en kunstnerisk resirkulering av den historiske

avantgarden og utviklet kunstneriske former med stor grad av lekenhet og respektløshet. Ut av denne bevegelsen vokser det frem en mengde overskridende performative uttrykk, som performancekunst (Gladsø et.al, 2015, s.142). Den transparente dramaturgien kan forstås i forlengelse av performance-tradisjonen som sådan.

Som kunstnerisk tendens er det uklart i hvilken grad man skal forstå postmodernismen som et brudd med eller en videreføring av modernismen. Postmodernismens uttrykk er mangfoldige og gjerne paradoksale. Det er allikevel mulig å spalte ut noen motsetningspar og kjennetegn. Der modernismen verner om kunstens originalitet og nyskapende potensial har postmodernismen den innstilling at å skape noe originalt ikke lenger er mulig. Dette kommer til uttrykk gjennom blant annet resirkulering av tidligere kunstverker og kulturelle uttrykk. I denne sammenheng forskyves også forholdet mellom høykultur og lavkultur. Postmodernismens filosofer dekonstruerer motsetningen mellom dybde og overflate. De betrakter overflaten like sann og meningsbærende. Modernismens søken etter underliggende meningsbærende strukturer, at det finnes noe sant og autentisk under overflaten, har på denne måten ingen verdi i den postmoderne virkelighet (Gladsø et.al, 2015, s.144). Postmoderne tenkning problematiserer selve ideen om virkelighet og sannhet. Det er ikke lenger et spørsmål om falsk representasjon av virkelighet, men å skjule det faktum at virkeligheten ikke lenger er virkelig (Baudrillard, 1994, s.12). Man orienterer seg derfor bort fra visjonære ideer og ambisiøse enhetsfortellinger, som i modernistisk forstand skulle innebære en bakenforliggende sannhet, og orienterer seg mot overflate og form. Et annet kjennetegn for postmoderne estetikk er sjangerblanding og crossover. Avantgardebevegelsen og utvidelsen av dramabegrepet til å inkludere andre performative kunstarter, fører til anakronismer og brudd med normer og regler (Auslander, 2004, s.113). Pluralisme og mangfold identifiseres som særlige postmoderne kjennetegn. Teater som reflekterer denne pluralismen er ikke nødvendigvis postmoderne. Dette gjelder hvis den hviler på den epistemologiske antakelse som karakteriserer det moderne, ideen om det enhetlige selv (Auslander, 2004, s.114).

7.2.1 Performancekunst

Performance oppstår som kunstnerisk genre innenfor teater- og billedkunst i løpet av 1960- og 70-årene. Genren kom først til syne i USA og Polen og spredte seg videre til Vest-Europa

(Arntzen, 2007, s.92). Performancekunst ligger i skjæringspunktet mellom visuell kunst, installasjon og teater. I sin opprinnelige betydning viser det til en konkret her-og-nå handling, som dramaturgisk sett har åpen struktur (Arntzen 2011, s.331). Uttrykket er særlig preget av direkte tilstedeværelse. Performancekunsten har delvis sin bakgrunn i 1950-årenes happenings, og var en videreføring av den historiske avantgarden, med vekt på dadaisme og surrealisme. Samtidig finner vi grupper som arbeider med skuespillerteknikker som innebærer at skuespillerne i større grad skulle være seg selv fremfor å spille roller, som *The Living Theatre* (Arntzen, 1990, s.4). På ulikt vis bidro bevegelser som dadaisme, surrealisme, fluxus¹² og situasjonisme til sen-modernismens konseptkunst, en minimalistisk og konseptuell aksjonskunst- det som gjerne kalles tradisjonell performancekunst (Arntzen, 2011, s.331).

Happenings kan beskrives som hendelser i tid og rom uten enhetlig handling. Michael Kirby beskriver happenings som en visuell teaterform (Kirby, 1966, s.11-12). Den visuelle struktureringen kaller Kirby 'compartmented structure' « (...) *Compartmented* structure is based on the arrangement and contiguity of theatrical units that are completely self-contained and hermetic. No information is passed from one discrete theatrical unit-or 'compartment' – to another» (Kirby, 1966, s.13). Happenings kan sies å legge grunnlaget for tverrkunstneriske koblinger mellom aksjon, handling og personlige uttrykk i tid og rom. Dette sammen med den New York baserte fluxus-bevegelsen bidrar til en ny forståelse av handling da de benytter reell tid som en del av det kunstneriske uttrykket. Handling forstås således ikke knyttet til et litterært forelegg, men gjennom ulike visuelle strukturer. Inndragelsen av reell tid kan sies å være en del av samtidige og senere tids performative formers lek med illusjon og tilstedeværelse (Arntzen, 2007, s.92-93).

Performancekunsten er beslektet med situasjonistenes aksjonistiske kunstforståelse og relasjonelle estetiske praksiser. Situasjonistene søkte en umiddelbarhet og opplevelseskvalitet ved kunsten. Dette gjorde de ved å vektlegge kunstverkets performativitet, altså praksis og utøvelse. På denne måten ble tilskuernes individuelle erfaring av verket en viktig del av kunstopplevelsen. Opplevelsene skulle fremmes gjennom å konstruere situasjoner fremfor et

¹² Fluxusbevegelsen var en eksperimenterende kunstretning dannet i 1962 av George Maciunas. Retningen har røtter i dadaismen og lignende anti-kunstretninger, samt i konstruktivistiske manifeste fra Russland. Fluxus favner mange forskjellige typer kunstuttrykk, som happenings (Fluxus, 2018).

autonomt verk (Arntzen, 2004, s.24). Relasjonell kunst innebærer kunstneriske praksiser som tar mellommenneskelige relasjoner og deres sosiale kontekst som teoretisk og praktisk utgangspunkt, fremfor et autonomt rom. Det dreier seg i stor grad om handlinger, hvor utfallet ikke er gitt, men er en funksjon av publikums reaksjoner. Den kunstneriske praksisen har således møtet med tilskueren som omdreiningspunkt. En relasjonell estetikk vil bestå i å vurdere kunstverkene i funksjon av de mellommenneskelige relasjoner de produserer (Bourriaud, 2007, s.165).

På 1970-tallet og tidlig på 1980-tallet blandet visuell kunst og teater seg, kalt *visual performance*. Denne type performance tok i bruk komplekse dramaturgiske strategier, i retning av den visuelle og likestilte dramaturgien. Billedkunsten ble dramaturgisk orientert gjennom bruk av film og video som fortellermåter, mens teatret ble sterkt billedorientert. Det kunstneriske arbeidet ble med dette i større grad symmetrisk og konseptuelt (Arntzen, 2011, s.338). På 1990-tallet ble denne estetiske strengheten avløst av et mer direkte teaterspråk. Selve interaksjonen med publikum og den direkte henvendelsen ble nå viktigere enn å fremvise form. Arntzen beskriver *den teatrale kroppen* som en sentral metafor for hvordan dette teatret kan forstås som en fysisk opplevelse (Arntzen, 2011, s.339). Det dreier seg både rundt den direkte kroppslige opplevelsen, men også at kroppen kan være et billedlig uttrykk eller en metafor for helheten i teaterforestillingen.

Gjennom 1980-1990-årene ble teatret stadig preget av kontekstualisering i ambient retning, samtidig med lekenhet i skjæringspunktet mellom illusjon og autentisitet (Arntzen, 2007, s.53). Ambient teater betegner et teater hvor den sosiale atmosfæren blir underbygd og brukt som et virkemiddel i forestillingen. Strategien betegner graden av atmosfære og interaktivitet som finnes i en produksjon når det gjelder publikums integrering i forhold til romlige og frontale sceneløsninger. Det skjer gjerne ledsaget av pop-kulturelle klisjeer og elementer slik som musikk og klubbaktig atmosfære (Arntzen, 2007, s.9). Det sosiale rommet blir med dette den sentrale arena for teaterhandlingen.

Avantgardens utvikling innebærer en stadig økende sammensetning av overskridende estetiske praksiser (Arntzen, 2011, s.331). Virkemidlene dekonstrueres, gjennom at de likestilles med

hverandre på ikke-hierarkisk måte. Teatret blir mer visuelt og fysisk gjennom anvendelsen av installasjoner og det relasjonelle rommet. Det performative blir på denne måten en del av en rekke sosiale hendelser, og det estetiske blander seg med konteksten for den kunstneriske praksisen (Arntzen, 2011, s.339). Den umiddelbare opplevelseskvaliteten og vendingen mot det relasjonelle er vesentlig både for det postdramatiske og for den transparente dramaturgien, som kan forstås som en vending mot den skapende prosessen i rommet, her-og-nå. I forlengelse av dette kan vi snakke om en performativ dramaturgi. Teksten er ikke lenger premissleverandør, men kunstverket/kunsthendelsen skapes og gis mening i møtet mellom aktør, verket/hendelsen og tilskuerne.

7.3 Det performative vende

Det performative paradigmeskiftet i teatervitenskapen betyr en vending fra fokusering på den dramatiske teksten til realisasjonen på scenen og hva denne realisasjonen kan gjøre. Dette er sentralt for Trøndelag Teaters dramaturgiske arbeid. Paradigmeskiftet innebærer en bevegelse fra en kunstforståelse der kunstobjektet står i sentrum og en semiotisk fortolkningstradisjon, til en performativ kunstforståelse der det ikke er verket, men hendelsen og det performative som er gjenstand for undersøkelse (Jalving, 2011, s.15). Fokuset dreies fra fiktive karakterer i en fiktiv verden, mot den 'virkelige' kroppen og det 'virkelige' rommet. Performativ dramaturgi krever bevissthet om tilskueren som medskapende. Forestillingens mening ligger ikke i verket selv, men i møtet mellom aktør, verket og tilskuerne (Gladsø et.al, 2015, s.148). Lehmanns teori om et postdramatisk teater bygger på performativitetsteori og oppfatninger rundt teater som sosial hendelse (Lehmann, 2006, s.68). En redegjørelse av perspektiver for en performativ estetikk er en del av den postdramatiske redegjørelsen som sådan, som samtidig leder oss mot en transparent dramaturgi.

Professor og leder ved Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Erica Fischer-Lichte er sentral innen performance og performativitetsforskning. I *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics* (2008) formulerer Fischer-Lichte at selv om vi generelt daterer den performative vendingen i forbindelse med performance-kulturen på 60-70 tallet, kan vi med grunnleggelsen av teatervitenskapen også peke på en performativ vending (Fischer-Lichte, 2008, s.31). Herrmann argumenterer på begynnelsen av 1900-tallet for at performance, ikke

litteraturen, konstituerer teatret (Fischer-Lichte, 2008, s.30). Han vender seg fra kroppen sett som tegnsystem til å omfavne den virkelige kroppen. Herrmann baserer sin definisjon av performance på aktørene og tilskuernes kroppslige co-eksistens og fysiske handlinger. Den viktigste teatrale faktoren for å oppnå en performance-estetikk er «(...) to experience real bodies and real space» (Fischer-Lichte, 2008, s.36). Herrmanns teatersyn innebærer teater som en sosial event og en prosess av kroppslige handlinger. Performance er anerkjent som kunst, ikke fordi den har status av å være 'work-of-art', men fordi den tar form som en event (Fischer-Lichte, 2008, s.35). Dette blir også Fischer-Lichtes utgangspunkt i hennes beskrivelser av performancens performative estetikk, og hun definerer den performative vendingen som oppløsningen av skillelinjene i kunsten (Fischer-Lichte, 2008, s.22).

Fischer-Lichtes europeiske forankring skiller seg fra den amerikanske performantivitet- og performance-tradisjonen. Den amerikanske performativitet- og performance-tradisjonen har ikke utspring fra teatervitenskapen, men fra språkvitenskapelige teorier om språkets handlende og utøvende karakter, samt antropologiske og sosiale tradisjoner (Carlson, 2008, s.6). Ordet performativ kan forstås som en avledning av ordet performance. Som adjektiv betegner det generelt sett noe som er performance-liknende. Som substantiv betegner det en særlig språkvitenskapelig kategori utviklet på 1950-tallet av språkfilosofen John Langshaw Austin. Austin skilte mellom konstaterende og performative utsagn. Et performativt utsagn er noe som gjør noe, noe som handler i kraft av utsagnet. En performativ ytring er en ytring som er selve handlingen den uttaler (Jalving, 2011, s.46). På 1990-tallet begynner man i større grad å benytte begrepet performativ om all menneskelig adferd og om handling som har noe stilisert, framvisende eller estetisk ved seg (Fischer-Lichte, 2008, s.20). Fischer-Lichte arbeider i en tradisjon der moderne performance-studier kommer som en naturlig forlengelse av et veletablert felt. Hun velger derfor å gå til etableringen av teatervitenskapen i sin formulering av den performative estetikken (Fischer-Lichte, 2008, s.29). Fischer-Lichte formulerer at Herrmanns definisjon av performance utvider både Austins teorier i den forstand at Herrmann fokuserer på de skiftende forholdene mellom subjekt/objekt og materialitet/semiotikk gitt gjennom performance (Fischer-Lichte, 2008, s.36). Denne type transformasjon er sentralt i Fischer-Lichtes teorier om den performative estetikken.

Den performative vendingen reflekterer en dramaturgiforståelse som baserer seg på teater som en hendelse her-og-nå. Dette kan knyttes til en fysisk handlingsforståelse. Handling forstås ut i fra hvordan den oppstår og fungerer i tid og rom. Hendelsen viser ikke til en foreliggende meningsstruktur eller handlingsforløp, som i et representerende drama, men møtet med tilskuerne. Bevisstheten om tilskuerne som deltagende i meningsdannelse og prosessen som sådan er det vesentlige. Med den fysiske handlingsforståelse kan man mene virkemiddeltilfanget for kunstfaglig praksis blir stadig større.

7.4 En performativ estetikk: Nærvær, subversjon, relasjonalt og presentasjon.

Performancekunsten er mangefasettert og overskridende i relasjon til flere forhold. I *Værk som handling. Performativitet, Kunst og Metode* (2011) skriver Camilla Jalving at performancegenren kan defineres ut fra fire begreper: nærvær, subversjon, relasjonalt og presentasjon (Jalving, 2011, s.33). Kategoriene reflekterer den performative vendingen i teatervitenskapen. Jeg vil benytte disse kategoriene sammen med særlig Fisher-Lichtes teorier i *The Transformative Power of Performance. A new Aesthetics* (2008) for å redegjøre for en performativ estetikk.

7.4.1 Nærvær

Nærværsaspektet er vesentlig, om ikke kategorisk bestemmende, i performancekunsten. Det er snakk om øyeblikkets nærvær og performancens unike tilstedeværelse.

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance (Phelan, 1993, s.146).

Fisher-Lichte knytter performancens særlige medialitet til den kroppslige co-eksistensen mellom aktør og tilskuer. Hendelsen og møtet er definerende, da dette produserer performansen

(Fisher-Lichte, 2008, s.38). Den performative estetikken er ikke opptatt av illusjon, men av tilsynekomsten av virkelige mennesker og ting, samt deres forgjengelighet (Fisher-Lichte, 2008, s.205). Nærværets magi ligger i en aktørs evne til å generere energi så den kan sanses av tilskuerne i rommet og påvirkes av den (Fisher-Lichte, 2008, s.98). «Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in constant process of becoming - he perceives the circulating energy as a transformative and vital energy» (Fisher-Lichte, 2008, s.99). Den performative estetikken kan på bakgrunn av dette beskrives som en nærværestetikk.

Nærværsaspektet er en fundamental del av performancens selvforståelse, like viktig er fraværet. Performancenkunsten plasserer seg mellom nåtid og fortid. Det er alltid noe som finner sted og som har funnet sted. Det er fortid og nåtid i samme øyeblikk, en prosessuell og flyktig bevegelse av stadig tilblivelse og forsvinning (Jalving, 2011, s.33). Performancekunsten kan sies å utnytte teatrets fundamentale egenart, øyeblikkets kunst. Den representerer ikke noe absolutt, men skapes i en gjensidig dialog mellom dens aktører og tilskuere. I forlengelse av dette blir koblingen mellom kunst og liv fundamentalt (Fisher-Lichte, 2008, s.206).

7.4.2 Subversjon

Performancekunstens flyktighet benyttes ofte som argument for kunstens subversjon. Subversjon har å gjøre med performancegenrens motstand mot borgerlig kunst og begrensede tradisjoner, institusjonalisering som sådan (Jalving, 2011, s.33-34). Dette kan sees i forbindelse med den historiske avantgardens motstand mot den borgerlige institusjonen og ønsket om å knytte kunsten til menneskets livspraksis. I Bürgers perspektiv kan ikke performancekunsten motsette seg institusjonalisering, fordi den selv er en del av institusjonen. Kunsten kan altså ikke undergrave eller motsette seg institusjonen fordi den selv er en del av diskursen som bestemmer dens vesen. Dette ligger til grunn når Bürger konstaterer avantgardens mislykkethet (Bürger, 1998, s.150). I *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance* (1992) ser Auslander nødvendigheten av å delta i diskusjonen en ønsker å ta avstand fra (Auslander, 1992, s.7-8). Han argumenterer for muligheten til den postmoderne kunstens kritikk og dekonstruksjon av ulike dominerende diskurser innenfra institusjonen selv (Auslander, 1992, s.174). Denne type subversjon synes

således gjeldende for performancen, i den forstand at formen selv tar avstand fra tradisjonelle normer.

Fisher-Lichte definerer den performative vendingen som oppløsningen av skillelinjene i kunsten. Hun knytter performancens særlige vesen til dens hendelseskarakter. Ved å bruke ordet event markeres et fellesskap der både aktør og tilskuerne transformeres til deltakere (Fisher-Lichte, 2008, s.22-23). I ytterste konsekvens kan vi si at kunstverket som kategori opphører og erstattes av en hendelse som involverer alle sine deltakere. Dette er med på å redefinere skillelinjer mellom subjekt og objekt, kunst og liv, mellom fiksjon og virkelighet (Fisher-Lichte, 2008, s.42-43). Performancen representerer ikke lenger en fiktiv verden, men er en delt hendelse i tid og rom (Fisher-Lichte, 2008, s.40). Den inneholder ikke faste, overførbare og materielle artefakter, den er flytende, flyktig og eksisterer bare i nåtiden (Fischer-Lichte, 2008, s.75). En tradisjonell tredeling mellom produksjon, kunstverket og resepsjon er således ikke lenger gyldig. Gjennom Fisher-Lichtes undersøkelse av performancens spesifikke estetikk, medialitet, materialitet og semiotikk, tydeliggjøres det at skiftet fra et verkorientert fortolkningsparadigme til en performativ teori betyr en økende fokusering på kroppslig co-eksistens, delt rom, delt tid, umiddelbarhet og nedbrytingen av absolutte sannheter.

Fischer-Lichte utpeker transformasjon som performativitetsestetikken grunnleggende kategori. Transformasjonen skjer på bakgrunn av performancens natur av å være en event, artikulert og fremmet gjennom den kroppslig co-eksistensen av tilskuere og aktører, den performative genereringen av materialitet og meningsdannelse (Fischer-Lichte, 2008, s.181). Transformasjonen knyttes til oppløsningen av dikotomier og forvandlingen av grenser til terskelfenomener (Fisher-Lichte, 2008, s.205). Forvandlingen er primært knyttet til grenser mellom scene og sal, kunst og liv, subjekt og objekt, mellom signifiant (det betegnende) og signifié (det betegnete). Performancens omgang med motsetningsforholdene tvinger tilskuerne inn i en liminal prosess som genererer transformasjon (Fisher-Lichte, 2008, s.67). Den performative estetikken fokuserer på kunst som krysser konstruerte grenser. Den åpner derfor mulighetene for å diskutere de skiftende forholdene mellom det estetiske og det ikke-estetiske; kunst og ikke-kunst.

7.4.3 Relasjonalitet

Subversjon fører til en interesse for det relasjonelle og en vending mot tilskuerne. En performance forstås ikke som et objekt, men en handling som utfolder seg mellom aktør og tilskuer (Jalving, 2011, s.40). På denne måten blir tilskuernes individuelle erfaring en viktig del av verket og kunstopplevelsen som sådan.

There no longer exists a work of art, independent of its creator and recipient; instead we are dealing with an event that involves everybody – albeit to different degrees in different capacities (Fischer-Lichte, 2008, s.18).

Den gjensidige påvirkningen mellom tilskuer og aktører påvirker hendelsen og bringer den fremover. På denne måten er performansen generert og determinert av en selvreferensiell og stadig endrende 'feedback loop'¹³ (Fischer-Lichte, 2008, s.38). Responssløyfen er sentral i Fischer-Lichtes teorier da den identifiserer transformasjonen som en fundamental størrelse. Fordi hendelsesforløpet mellom aktør og tilskuer ikke kan bestemmes på forhånd, muliggjør responssløyfen transformasjon av rolle, erfaring og betydning. Fisher-Lichte argumenterer for en transformasjon av subjekt-objektrelasjonen med åpningen av performancens rammer og konkluderer med at subjekt og objekt ikke lenger kan defineres eller skilles (Fisher-Lichte, 2008, s.43). Fordi den performative estetikken inkluderer tilskuerne, det reelle rom, den reelle tiden og de reelle kroppenes nærvær, vil responssløyfen berøre motsetningsforhold som nærvær/avstand, privat/offentlig og virkelighet/fiksjon.

7.4.4 Presentasjon

Performance er en kunstform som bygger på presentasjon fremfor representasjon. Den skaper betydning gjennom hvordan den virker på, fremfor gjenstanden den refererer til (Jalving, 2011, s.41). Performansen sitt uttrykk er dens innhold. Féral uttrykker i sin artikkel «Performance and Theatricality. The body demystified» at performance er en prosess som unndrar seg klassisk

¹³ Videre vil jeg oversette 'feedback loop' til responsløyfe.

representasjon (Féral, 2003, s.214). Performance består av strømninger, ansamlinger og tilkoblinger av signifikanter som hverken er ordnet etter koder eller strukturer som skaper signifiéer.

Performance can therefore be seen as a machine working with serial signifiers: pieces of body, (...), as well as pieces of meaning, representations, and libidinal flows, bits of objects joined together in multipolar concatenations (...) And all of this without narrativity (Féral, 2003, s.215).

En performativ estetikk innebærer således en frigjørelse fra illusjonen og den automatiserte reproduksjonen av tegn.

Theatre was no longer conceived as a representation of a fictive world, which the audience, in turn, was expected to observe, interpret, and understand. Something was to occur *between* the actors and the spectators and that constituted theatre (Fischer-Lichte, 2008, s.20-21)

Fokuset på hendelsen i tid og rom gjør det å skille mellom estetikk og resepsjon nytteløst (Fischer-Lichte, 2008, s.75). Den performative estetikken er først og fremst en sanselig estetikk, som hviler på det kroppslige nærværet til aktørene og tilskuerne. Performance har siden 1960 fristilt seg fra årsakssammenhenger. Ulike performative uttrykk fremkommer tilfeldig, de er isolerte fra hverandre og kan derfor synes uten meningssammenheng. Likevel kan opplevelsen av disse som ren materialitet, resultere i assosiasjoner, ideer, minner og følelser i subjektet som kan assosieres med andre fenomener. De kan forstås som signifikanter som refererer til ulike ideer og kontekster som også kan relateres til en rekke signifiéer. Den isolerte materialiteten kan således skape flere potensielle betydninger (Fischer-Lichte, 2008, s.140). Å tolke teatrale elementer i sin egen materialitet betyr å forstå dem som selvrefererende i sin fenomenale væren. «The things signify what they are or as what they appear. To perceive something as something means to perceive it as meaningful. Materiality, signifier and signified coincide in the case of self-referentiality» (Fischer-Lichte, 2008, s.141). Hvordan subjektet forstår objektet er således bestemmende for hva objektet betegner. Meningen finnes ikke i objektet, men i tilskuerens

bevisste observasjon. «Most importantly, the spectators generate meaning in a performance by virtue of the peculiar fact that they themselves partake in creating the process they wish to understand» (Fisher-Lichte, 2008, s.155).

7.5 Et dramaturgisk mellomspill: det dramaturgiske vende og metafiksjonen

Jeg mener å ha påvist at postmoderne teaterutvikling innebærer brudd med estetisk regelbundethet og dramaturgiske konvensjoner. Postmoderne dramaturgier kan derfor være vanskelig å få grep om fordi de forlater ideen om kunstens autonome posisjon og en etablert regel- og modelltenking. Den transparente dramaturgien må forstås i en sådan overskridende sammenheng, mellom det episke og det metafiksjonelle, performativ og postdramatisk teori. Szatkowskis artikkel «Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervitenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse» (1992) innebærer en utlegning av den metafiksjonelle formen. Dette utgjør et vesentlig bidrag til forståelsen av den transparente dramaturgien. Det metafiksjonelle knytter seg ikke direkte til dehierarkiseringen av teksten, men tar inn over seg den postmoderne forståelsen av meningsdannelse. Den metafiksjonelle formen innebærer et forsøk på å håndtere den postmoderne kritikken av fornuften (Szatkowski, 1993, s.123). Om man forholder seg noe ubekymret i forhold til den narrative perspektivering og modelloppsettet som sådan kan det metafiksjonelle, ved siden av å være en sentral del av den transparente dramaturgiens opphav, også forstås som en del av det postdramatiske.

Det dramaturgiske vende presenteres som et tilbud til humaniora om å eksperimentere med virkeligheten i et nytt språkspill (Szatkowski, 1993, s.120). Kjernen i det dramaturgiske vende ligger i forståelsen av at bevisstheten er en illusjon, selvet er fragmentert og splittet. «Vi befinner os i en ironisk leg med ‘spillet’ som virkelighedens grundvilkår» (Szatkowski, 1993, s.122). Den metafiksjonelle formen handler om kritikken av representasjoner, vår virkelighetsoppfattelse som konstruksjon. Med den metafiksjonelle formen hevder Szatkowski det er mulig å tematisere spillet mellom fortolkning og ikke-fortolkning i dramaturgisk form. «Det bliver fortalt en historie, historien er også en historie om at ‘fortælle sin verden’, og den viser hen til skrøbeligheden i vore daglige forståelsesmåder» (Szatkowski, 1993, s.129-130). Fortellingen i det metafiksjonelle er monteret som en montasje med fragmenter og fremadskridende fortellerelementer, ironisklogisk motivert. Betydningen problematiseres i en

dobbeltstrategi som aksepterer helhetens nødvendighet samtidig med dens destruktive kraft (Szatkowski, 1993, s.130). Vi står således ovenfor en dramaturgi som bruker helhetlige former og på den andre siden kritiserer enhver helhetstenking.

Selv om den metafiksjonelle formen utvikles gjennom Szatkowskis analyser er ikke forståelsen av metafiksjonell dramaturgi bestemt av Szatkowski alene¹⁴. Performance-tradisjonens overskridende lek mellom spill og ikke-spill, virkelighet og fiksjon kan sees som eksempler på postmoderne metafiksjon. Å bringe dramaturgisk bevissthet om virkelighet inn i spillet har ofte fått betegnelsen metafiksjonell dramaturgi (Gladsø et.al, 2015, s.180). Disse praksisene passer nødvendigvis ikke direkte inn i Szatkowskis modell, hverken dramaturgisk eller filosofisk. Virkelighet som selvstendig dramaturgisk størrelse er en sentral del av Lehmanns postdramatiske teater. Etter mitt syn kan Lehmanns utlegning av det postdramatiske sees i forhold til to overskridende hovedaspekter. Det ene aspektet reflekterer dehierarkiseringen av teksten og likestillingen, det andre det mer fysiologisk situasjonsbetingede – det konkrete, reelle som skjer i tid og rom. Metafiksjon sees på denne måten som en del av den postdramatiske utlegning.

8. Det postdramatiske teater

Teorilandskapet som er lagt frem til nå er ment å understøtte og utfylle Lehmanns postdramatiske teori. Det bør være klart at teorien om det postdramatiske teater vokser ut fra et mangefasettert praksis- og forskningsfelt, der poenger gjentas, omformuleres, utvides, settes i kontekst og får sin helt bestemte utforming. Etter mitt syn ligger Lehmann særlig tett på Arntzens forståelse av visuell dramaturgi og nyere performativitetsteori. Teorilandskapet svarer til Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn og leder frem mot en transparent dramaturgi.

¹⁴ Forståelsen av den metafiksjonelle utvikles gjennom Szatkowskis analyser av to forestillinger av Manfred Karges *Erobringen av Sydpolen* (Szatkowski, 1993, s.131-141). Jeg vil komme tilbake til dette i utviklingen av den transparente dramaturgien.

Lehmans intensjon er å finne et språk for de nye teaterformene som får utspring fra rundt 1970-tallet. Dette gjør han gjennom en vurdering av de nye formenes forhold til dramatisk teori, blant annet ved revideringen av Szondis «Theorie des modernen Dramas» (1956). Det postdramatiske teater innebærer at teksten likestilles med de andre sceniske elementene (Lehmann, 2006, s.46). Den hegelianske logikk er ikke lenger gyldig for beskrivelsen av det nye teatret (Jürs-Munby, 2006, s.3). Det er en prinsipiell likestilling av teatrets virkemidler det er snakk om. Begrepet det postdramatiske handler således ikke om å formulere én bestemt estetikk, men å forstå hvordan det nye teatret skapes, som til sist får ulike estetiske uttrykk. Dette synes gjeldende for Trøndelag Teaters teater- og dramaturgiforståelse, i den forstand at teater forstås som en visuell, romlig og auditiv kunstform. I forlengelse av dette vektlegges regi og det estetiske som inngang til arbeidet, fremfor tekstens utsigelse. Gjennom et skrifte fra produkt til prosess fokuserer det postdramatiske teatret på selve opplevelsen, på tilstedeværelse her-og-nå. Dette blir særlig gjeldende med den transparente dramaturgi.

8.1 Verk til hendelse, fra produkt til prosess

Postdramatic theatre is a theatre of the present. (...) It can be neither object, nor substance, nor the object of cognition in the sense of a synthesis effected by the imagination and the understanding. We make do with understanding this presence as something that happens (Lehmann, 2006, s.143-144).

Med det postdramatiske går en fra forståelsen av teater som verk til teater som hendelse, fra produkt til prosess (Lehmann, 2010, s.20). Dehierarkiseringen av teksten, herav utspaltingen av teatrets ulike virkemidler, fører til et teater som fokuserer på selve opplevelsen og på tilstedeværelsen her-og-nå. «The turn to performance is thus at the same time always a turn towards the audience, as well» (Jürs-Munby, 2006, s.5). Det er strengt talt snakk om en gjeninsetting av vekten på teaterhendelsen, i den forstand at teater kan forstås rituelt. Vektleggingen av kommunikasjon og sosiale aspekter har variert fra ulike tider og med ulike teaterformer, men selve muligheten til å inndra reell tid og reelt sted i det dramaturgiske forløpet kan forstås som et universelt prinsipp for teater som kunstform (Lehmann, 2010, s.19). Lehmann argumenterer for at performance kan beskrives som en krysning mellom virkelig tid/rom og fiktiv tid/rom, eller «(...) an integrative aesthetic of the live (Lehmann, 2006,

s.135). Fremfor alt består teatret av virkelige kropper, virkelige rom og virkelige møter mellom mennesker (Lehmann, 2006, s.17).

Lehmans teori bygger på performativitetsteori og oppfatninger rundt teater som sosial hendelse og seremoni, som gjør at det fiktive plotet utgjør en motpol. Den særlige kategorien for å forstå det nye teatret er derfor ikke handling, men tilstand (state) (Lehmann, 2006, s.68). Vendingen mot tilstander og det seremonielle kan forstås som en slags full autonomi for teatret, der alt som skjer på scenen får selvstendig posisjon. Med det seremonielle vender det postdramatiske seg fra logisk plotstruktur og tekstlige referanser til å bygge scener fra assosiasjoner. Illusjonen avvises, herav finnes ingen representasjon (Lehmann, 2006, s.69-71). Den seremonielle vendingen kan forstås innebære en dramaturgi som baserer seg på det visuelle og performative alene. Dette krever en mer aktiv omgang med det som presenteres. På denne måten går vi fra en forståelse av et sluttet verk, til en hendelse som involverer alle deltakerne, fra produkt til prosess.

8.2 Den postdramatiske teksten

Lehmann mener Brecht og det episke teater tilhører en aristotelisk tradisjon på bakgrunn av den dialektiske forståelsen av teater (Lehmann, 2006, s.31). Dette mener Lehmann må forkastes i forbindelse med det postdramatiske. I kontrast til det dramatiske teatret er det postdramatiske orientert mot en visuell opplevelse. Det postdramatiske er et teater som inkluderer «(...) all dimensions of signification» (Lehmann, 2006, s.82). Lehmann hevder at dekonstruksjonen av teksten fører til en ny form for scenetekst og med dette en ny måte å anvende tegn på i teatret. Fremfor illusjon og representasjon av tegn som til sist kan danne enhetlig mening, karakteriseres det postdramatiske teatret av ikke å innebære en enhetlig meningsdannelse. «(...) it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information» (Lehmann, 2006, s.85). Det postdramatiske krever derfor et åpent og fragmentert forhold til persepsjon, fremfor et enhetlig som forfølger det dramatiske.

Det bør ikke være en overraskelse at når Lehmann presenterer begrepet ‘performance text’, henviser ikke tekst kun til det skrevne eller talte ord, men til tekst i utvidet forstand. Tekst må forstås som interaksjon mellom hvilke som helst tegn bærende element i teatret. Dette inkluderer også forhold som forestillingen bare delvis har kontroll over, som dens kulturelle kontekst (Lehmann, 2006, s.85).

(...) *the whole situation of the performance* is constitutive for theatre and for the meaning and status of every element within it. The mode of relationship of the performance to spectators, the temporal and spatial situation, and the place and function of the theatrical process within the social field, all of which constitute the ‘performance text’, will ‘overdetermine’ the other two levels (Lehmann, 2006, s.85).¹⁵

8.3 Den postdramatiske paletten

Lehmann foreslår elleve karaktertrekk for et postdramatisk teater¹⁶. Han beskriver trekkene som en palett av stilistiske trekk (‘stylistic traits’). Disse reflekterer den nye tegnforståelsen i det postdramatiske. Trekkene kan være mer eller mindre synlig i ulike produksjoner (Lehmann, 2006, s.86). Karaktertrekkene kan forstås som en katalog over ulike dramaturgiske strategier Lehmann mener det postdramatiske innebærer. Jeg oppfatter flere av kategoriene som delvis overlappende, både i forbindelse med hverandre og andre postmoderne teorier. Jeg kommer på bakgrunn av dette til å snakke om flere av kategoriene samtidig og sette de i forbindelse til

¹⁵ Med «(...) the other two levels» (2006, s.85) sikter Lehmann til den lingvistiske teksten og sceneteksten. Lehmanns ‘performance text’ forskyver begge disse størrelsene da det innebærer en radikal ny type tegnbruk.

¹⁶ 1.Parataxis/non-hierarchy (Sidestilling/ likestilling) 2. Simultaneity (Simultanitet) 3.Play with the density of signs (Spill med tegns «tetthet») 4.Plethora (Overflod) 5.Musicalization (Musikalisering) 6.Scenography, visual dramaturgy (Visuell dramaturgi) 7.Warmth and coldness (Temperatur) 8.Physicality (Fysikalitet) 9.Concrete theatre (Konkret teater) 10.Irruption of the real (Virkelighetens gjennombrudd) 11.Event/ situation (Hendelse/ situasjon). Jeg benytter her oversettelser gjort av Gladsø (et.al) i *Dramaturgi. Forestillinger om teater* (2015, s.181-182). I boken oversettes parataxis/ non-hierarchy med sidestilling. Jeg velger å benytte likestilling, da det handler om en ikke-hierarkisering av teatrets virkemidler. I denne sammenheng må sidestilling og likestilling etter mitt syn bety det samme, og valget handler således mest om smak. Gladsø (et.al) oversetter ikke kategorien ‘plethora’, men jeg oppfatter at kategorien inngår i ‘spill med tegns «tetthet»’. Jeg oversetter denne kategorien til overflod. Jeg kommer til å benytte oversettelsene videre i avhandlingen.

annet teorilandskap. Strategiene innebærer en likestilt selvforståelse, som betyr en utvidelse av hvordan vi forstår tegn i teatret. Ved siden av kategorier som i stor grad kan forstås som refleksjoner over dehierarkiseringen av teksten, herav likestillingen, finner vi kategorier som fokuserer på det mer fysiologisk situasjonsbetingede – det konkrete, reelle som skjer i tid og rom. De postdramatiske kategoriene kan på bakgrunn av dette sees som en bearbeidelse av forholdet til tekst og meningsdannelse.

Kategoriene 'likestilling', 'visuell dramaturgi', 'simultanitet', 'musikalitet', 'spill med tegns «tetthet»' og 'overflod' forstår jeg som refleksjoner over likestillingen av teatrets virkemidler, og med dette hvordan vi forstår bruk av tegn i teatret. Disse kategoriene viser til hvordan teatrets elementer er montert og kan knyttes til visuelle og fysiske representasjonsformer. Likestilling er et universelt prinsipp for det postdramatiske teater. Som strategi betegner dette en bestrebelse for å unngå at elementene innordnes i en helhet der teksten legger føringen (Lehmann, 2006, s.86). Med kategoriene 'likestilling' og 'visuell dramaturgi' setter Lehmann seg i tydelig forbindelse med Arntzens begrep visuell dramaturgi. Jeg har tidligere redegjort for at den visuelle dramaturgien innebærer at romlighet, frontalitet og visualitet ikke lenger er ordnet i hierarkiske systemer, men likestilt hverandre. Lehmann skiller den visuelle og likestilte kategorien, men utlegningen viser til samme forståelse som Arntzen. Teatrets visuelle aspekter rendyrkes i sin visualitet, analogt med det auditive. Lehmann understreker at visuell dramaturgi ikke innebærer en visuelt ordnet dramaturgi, men en dramaturgi som ikke er underordnet teksten og utvikler sin egen logikk (Lehmann, 2006, s.93). I forlengelse av likestillingen og det visuelle illustrerer kategorien 'musikalisering' hvordan det åpnes opp for en vekting av språkets og utsagnenes auditive, sensoriske og musikalske kvaliteter. Med mindre vekt på meningsinnhold og tradisjonell sammenføyning av meningsbærende elementer åpnes det opp for at andre virkemidler kan få autonom posisjon «An independent auditory semiotics emerges; directors also apply their sense of music and rhythm (...)» (Lehmann, 2006, s.91).

Tett knyttet til likestillingen er den simultane kategorien. Simultanitet innebærer samtidighet som virkemiddel, det vil si tilstedeværelsen av flere meningsbærende elementer i en forestilling. Det er dog ikke samtidigheten som er poenget, men at det ikke kan leses enhetlig mening ut av de mange samtidige elementer. Konsekvensene er en teaterform som konstant bearbeider tilskuernes evne til å assosiere og danne forløp. Betydningen dannes mellom tilskuerne og

forestillingen og ethvert forsøk på å sammenfatte begivenhetene på scenen til en sammenhengende universell helhet vil strande (Lehmann, 2006, s.87-88). «It becomes crucial that the abandonment of totality be understood not as a deficit but instead as a liberating possibility of an ongoing (re-)writing, imagination and recombination, that refuses the ‘rage of understanding’ (Jochen Hörisch)¹⁷» (Lehmann, 2006, s.88). Med dette setter Lehmann seg i forlengelse av Szatkowskis simultane form gjengitt i «Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse» fra 1989. Det simultane etableres gjennom Szatkowskis analyse av Artauds *Blodsprut*. Simultaniteten som begrepet refererer til i Szatkowskis modell, viser til tilstedeværelsen av flere budskaper, bilder, fiksjonsuniverser etc. samtidig i en forestilling. Simultan dramaturgi arbeider med et montageprinsipp og skaper samtidige bilder som er så komplekse at en sammenbinding ikke fører frem til en forutsigelig logikk (Szatkowski, 1989, s.78-81). Szatkowskis modell skiller seg fra Lehmanns tilnæringsmåte da den tar utgangspunkt i det narrative. Lehmann aviser fortellingen til fordel for tilstand (Lehmann, 2006, s.68). Å koble disse tilnæringsmåtene må ta høyde for deres ulike logikk.

Kategoriene ‘spill med tegns «tetthet»’ og ‘overflod’ er tett knyttet til simultanitet, i alle fall om man snakker om overflod av tegn. Strategiene reflekterer mediasamfunnets overstimulering og resepsjonsvaner påvirket av dette, med mål å aktivere publikums forestillingsevne. Det typiske i strategien er enten en overflod eller minimalistisk bruk av bilder og tegn. Lehmann formulerer at i det postdramatiske teater er det å bryte konvensjonelle regler for bruk av tegn i teatret mer eller mindre blitt en etablert norm (Lehmann, 2006, s.89-91). Med det postdramatiske får vi et handlingsbegrep som knyttes til det visuelle og fysiske, fremfor det litterære. Det performative får autonom posisjon, altså kan mening leses ut i fra det performative alene.

Kategoriene ‘temperatur’, ‘fysikalitet’, ‘konkret teater’, ‘virkelighetens gjennombrudd’ og ‘hendelse/situasjon’ er en direkte refleksjon av at det postdramatiske handler om direkte tilstedeværelse, fremfor representasjon av fiktive handlingsunivers. Dette knyttes særlig til en

¹⁷ Lehman parafraserer her litteratur- og medievideren Jochen Hörisch. Hörisch kritiserer den hermeneutiske ‘rage of understanding’, altså hevdelsen av en universell hermeneutikk basert på Schleiermacher og Dilthey (Fornäs, 2017, s.149). Det postdramatiske kan knyttes til den aletiske hermeneutikken og sosialkonstruktivisme, i den forstand at deltakernes posisjon får en sentral rolle i skapelsen av det meningsbærende og mening som sådan.

fysisk representasjonsforståelse. Teater forstås som hendelse, en konkret realitet. Med det postdramatiske kommer det særskilte nærværet av ekte kropp i forgrunnen (Lehmann, 2006, s.36).

‘Virkelighetens gjennombrudd’ er en strategi som arbeider med grensene mellom teater og hverdagsliv, og som bryter med teatrets karakter av fiksjon (Lehmann, 2006, s.104). Det tradisjonelle teater opererer med et lukket fiktivt kosmos, en diegetisk forståelse av verden. Utstillingen av det ekte kan forstås i forbindelse med at man fjerner tegnet som illusjonsbærer. I forlengelse av dette innebærer kategorien ‘fysikalitet’ fokus på kroppens fysiske uttrykksmidler fremfor representasjon.

(...) the aura of physical presence remains the point of theatre where the disappearance, the fading of all signification occurs – in favour of a fascination beyond meaning, of an actor’s ‘presence’, of charisma of ‘vibrancy’ (Lehmann, 2006, s.95).

‘Konkret teater’ understreker den umiddelbare begripelige konkretheten i den visuelle strukturen (Lehmann, 2006, s.98-99). Det postdramatiske teater «(...) exposes itself as an art in space, in time, with human bodies and in general with all the means included in the entire art work (...)» (Lehmann, 2006, s.98). Dette kan knyttes til det metafiksjonelle da metafiksjon i sin enkleste form handler om å rette oppmerksomheten mot sin status som kunstgjenstand (Gladsø et.al, 2015, s.175). Annerkjennelsen av seg selv som kunst skal bli særlig sentral i utviklingen den transparente dramaturgien.

Da Lehmann til sist presenterer kategorien ‘hendelse/ situasjon’ bør det være klart at denne kategorien samler mange av trådene i det postdramatiske, så vel som performancekunsten og performativ teori. Hendelsen viser til forestillingens sosiale karakter. Den sosiale situasjonen gjør tilskuerne oppmerksomme på sin egen og andres tilstedeværelse og delaktighet. I hovedsak formulerer denne kategorien hvordan vi går fra teater forstått som lukket verk til teater som hendelse, der selve opplevelsen og prosessen kommer i fokus fremfor en samling av tegn (Lehman, 2006, 104-106).

Now it's no longer a question of their possible combinations, nor only of the indecidability between signified (the real) and signifier, but a question of metamorphosis that happens when signs can no longer be separated from their 'pragmatic' embeddedness in the event and the situation of theatre in general, when the law that governs the use of signs is no longer derived from representation within the frame of this event or from its character as presented reality but from the intention to produce and render possible a communicative event (Lehmann, 2006, s.104).

Med det postdramatiske opplever jeg en utspalting av og strategisk tenking rundt teatrets egenart, det umiddelbare - teater som øyeblikkets kunst. Teatret kan i en særegen posisjon tilby sanselige, kroppslige og direkte kunsterfaringer. I kapittel 4 siterte jeg Seltun og Hansen for å vise til deres teater- og dramaturgisyn. Sitatene kan stå som refleksjoner på deres arbeid med dramaturgiske strategier og den kunstneriske profilen som sådan. Denne teater- og dramaturgiforståelsen mener jeg å ha påvist kan analyseres i et postdramatisk perspektiv.

9. Trøndelag Teater: En likestilt filosofi som grunnlag for utviklingen av en transparent dramaturgi

I denne delen har jeg tilnærmet meg Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn gjennom beskrivelser av modernistiske og postmoderne dramaturgier, i et postdramatisk perspektiv. Modernismen i teatret betyr en dreining bort fra historie, tradisjon og innhold mot stil og form. Videre forsøker man å redefinere teateret ved å peke på teatrets unike performativitet som en sosial hendelse fremfor en realisering av et litterært verk (Gladsø et.al, 2015, s.162). Teaterutviklingen i det 20.århundre kan på denne måten formuleres som et dramaturgisk prosjekt, der den kompositoriske forståelsen av hvordan handling fremstilles i rom er under stadig utvikling. En dramaturgisk tilnæringsmåte blir det sentrale som sådan, i den forstand at handling må forstås gjennom visuelle, fysiske og auditive tilnæringsmåter. Det postdramatiske teater kan forstås som et forsøk på å konseptualisere kunsten, i den forstand at det ikke er snakk om representasjon av et sluttet kosmos, men en tydelig idé om at teater er en opplevelse av ekte rom, tid og kropp (Lehmann, 2006, s.134). Med det postdramatiske finner

vi en prinsipiell likestilling mellom teatrets virkemidler, som bygger på en tverrkunstnerisk inngang til teaterarbeidet. Ut i fra et slikt grunnleggende premiss forgreiner det postdramatiske seg ut i et vell av strategier og fraksjoner. Likestillingen av teatrets virkemidler fører til forestillingspraksiser der meningsutsigelsen ikke styres av teksten eller litterære dramaturgiske premisser. Meningen oppstår i møtet mellom skuespiller, verk/hendelse og tilskuer. Utforskningen av teatrets virkemidler som meningsbærere i seg selv betyr derfor også en vending utover teatrets egen utsigelse. Dette er grunnleggende for Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn, samt utviklingen av den transparente dramaturgien.

Teorilandskapet som er presentert i denne delen er ment å vise til den overordnede teater- og dramaturgiforståelsen på Trøndelag Teater, som grunnlag for utviklingen av en transparent dramaturgi. I denne forbindelse kan man argumentere for en likestilling av teatrets uttrykksformer som ledende dramaturgisk strategi. Dette fører til et mangfold av kunstneriske uttrykk, inkludert den transparente dramaturgien. Etter mitt syn er det tydelig at teater- og dramaturgiforståelsen som er utviklet under Seltuns tid som teatersjef fungerer som drivkraft og premiss for arbeidet. Det ligger en likestilt filosofi til grunn, her teater forstås som scenekunst ikke litteratur. En slik innstilling kan i et teatervitenskapelig perspektiv synes selvsagt da dekonstruksjonen av teaterhierarkiet med teksten på toppen ikke er et nytt fenomen. Det interessante her er at dette synes som en særlig definert posisjon, som innebærer undersøkelser av ulike teatrale og performative strategier, innenfor en av våre største teaterinstitusjoner. Teatrets vektlegging av regi fremfor tekst viser hvordan dramaturgiske komposisjonsformer og teatrets mange virkemidler gis egenverdi. På Trøndelag Teater er teater tydelig noe mer enn en litterær meningsutsigelse. Dette betyr ikke at det er naturlig å snakke om en likestilt dramaturgi i forbindelse med alle produksjonene på teatret, da det samtidig spilles relativt klassisk tekstteater der teksten kan forstås som ledende bærer av mening. Fremfor alt handler det om et prinsipielt grunnlag og drivkraft for det kunstneriske arbeidet. På denne måten reflekterer praksisen på Trøndelag Teater det postdramatiske teater.¹⁸

¹⁸ Begrepet postdramatisk er ikke viet særlig tid i den kunstneriske samtalen på Trøndelag Teater. Dette handler etter mitt syn mer om hvilken teoretisk bakgrunn og tradisjon man har tilhørighet til, fremfor en avvisning av det postdramatiske. På Trøndelag Teater beskrives den kunstneriske praksisen i stor grad ut i fra modernistiske og postmoderne forståelsesmodeller. Dette mener jeg ikke står i opposisjon til det postdramatiske, men nettopp er en stor del av Lehmanns teori.

Jeg innledet denne delen av avhandlingen med å presentere både Seltuns og Hansens bakgrunn fra det frie feltet. Jeg viste også til at Seltun ikke ønsket å gå i en smalere, mer eksperimentell retning på Trøndelag Teater. Deres bakgrunn fra det frie feltet er allikevel nødvendigvis vesentlig, da både deres praktiske og teoretiske bakgrunn legger grunnlaget for teaterforståelse, smak og inngang til kunstnerisk arbeid. Den dramaturgiske forståelsen som er utviklet under Seltuns tid som teatersjef fører åpenbart til praksiser med en viss bredde, som også inkluderer det noen ville kategorisere som smalt eller utfordrende. Sagt på annet vis, mer samtidsorienterte teaterformer står side om side med mer klassisk taleteater i teatrets kunstneriske profil. Den likestilte drivkraften for det dramaturgiske arbeidet må derfor ikke forstås som en slags metodisk eksperimentering lukket om marginale uttrykk, men som en naturlig forlengelse av deres teater- og dramaturgisyn. Det handler om en prinsipiell likestilling av teatrets komponenter i inngang til arbeidet, som kommer til uttrykk på ulike måter i den kunstneriske praksisen. På Trøndelag Teater synes det å handle om en grunnleggende innstilling til hva teater er og hva teater kan gjøre. Teater er øyeblikkets kunst- den er visuell, romlig og auditiv- den skjer her-og-nå. Disse grunnleggende prinsippene kan med den transparente dramaturgien sies å bli utnyttet som kommunikativ strategi.

Jeg mener å ha påvist at Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn kan analyseres ved bruk av modernistisk og postmoderne teori, i et postdramatisk blikk. Teorilandskapet i denne delen er ment som grunnlag for utviklingen av en transparent dramaturgi. Den transparente dramaturgien er derfor ikke noe nytt, men knyttes til performativ og postdramatisk teori, samt episk og metafiksjonell dramaturgi. Etter mitt syn står vi ovenfor en praksis der teatrets hendelseskarakter kommer i fokus. En prinsipiell likestilling av teatrets uttrykksformer sees som mulighetsbetingelse for dette.

DEL II

10. Mot en transparent dramaturgi

I kapittel 3 redegjorde jeg for begrepsammenstillingen transparent dramaturgi, dens bakgrunn, rekkevidde og begrensninger. I denne delen vil jeg redegjøre for, analysere og utvikle den transparente dramaturgien. Utviklingen av dramaturgien har grunn i den kunstneriske praksisen ved Trøndelag Teater. Jeg benytter forestillingene *Leonce og Lena*, *Doppler*, *Glassmenasjeriet* og *Ubu* for å illustrere og analysere strategier som gir grobunn for å snakke om en sådan dramaturgi. Utviklingen av den transparente dramaturgien innledes av en redegjørelse av den kunstneriske konteksten. Presentasjonen av de konkrete forestillinger og deres regissører gir en ansats til forståelsen av den transparente dramaturgiens strategier og grunnleggende estetikk. Dette innebærer en viss forforståelse, men utgjør et nødvendig bidrag og legger premissene for den videre analysen. Utviklingen av den transparente dramaturgien fortsetter gjennom redegjørelser og analyser av inngangene fiksjonskontrakt, spillestil, tekst og interaktivitet. Analysen av den transparente fiksjonskontrakten både angår og legger premissene for analysen av dramaturgiens uttryksmåter og strategier. Analysen søker å avklare hvordan man kan forstå og kommunisere den transparente dramaturgiens bearbeidelse av fiksjonskontrakten, spillestil, tekst og interaktivitet. Analysen inkluderer hvordan den transparente dramaturgien utfordrer tradisjonelle dramaturgiske størrelser. Den transparente dramaturgien knyttes til episk og metafiksjonell dramaturgi, samt performativ og postdramatisk teori. Den transparente dramaturgiens åpenhet om egen kunstferdighet og fokusering på teaterhendelsen her-og-nå er vesensbestemmende for dramaturgien som sådan. Analysen berører derfor gjennomgående forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Den transparente dramaturgien foreslås som en del av en større estetikk, som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi. Hvordan dramaturgien kan forstås som en del av denne type estetikk blir gjennomgående behandlet og til sist avdekket gjennom en diskusjon av begrepene autentisitet og teatralitet.

11. Det transparente på Trøndelag Teater

Den transparente dramaturgien er en del av en sentral og interessant utvikling ved Trøndelag Teater. Dette kommer innledningsvis til syne i utforskningen av en spillestil der det blir tydelig for tilskuerne at skuespillerne nettopp spiller. I egnevalueringen av Trøndelag Teater fra 2014 formuleres teatrets forskjellige satsningsområder når det kommer til kunstneriske sjangre og aktiviteter (Trøndelag Teater, 2014, s.25). Selv om Trøndelag Teater står i en taleteater-tradisjon er det viktig at regissørene og andre involverte i realiseringen av det dramatiske forelegget utvikler et scenespråk som er egenartet for produksjonen. Dette innebærer en utforsking av scenekunstens virkemidler. Trøndelag Teater oppfordrer til vektlegging av det visuelle samt ulike tilnærminger til spillestil. I denne sammenheng trekkes den transparente spillestilen frem. Det redegjøres kort for at den transparente spillestilen innebærer en åpenhet mellom skuespillerne på scenen og publikum i salen. Spillestilen plasseres i brechtiansk tradisjon med elementer fra den tverrkunstneriske performance-estetikken (Trøndelag Teater, 2014, s.25). I intervju med Adresseavisen benytter Seltun forestillingene *Moby Dick* (Skjelbred, 2014), *Dager Under* (Skjelbred, 2014) og Dahls *Leonce og Lena* for å kommentere praksisen. Seltun beskriver hvordan den transparente estetikken er en interessant utvikling ved teatrene, som nærmer seg kunstteatret. Han uttrykker at den transparente estetikken tydelig kommunikasjon med publikum blir komisk samtidig som den gir mulighet til å kommentere samtiden (Søum, 2015). Den transparente dramaturgien på Trøndelag Teater synes således å produseres gjennom en utforsking av spillestil. Dette knyttes til en del av en større estetikk i forlengelse av performance-tradisjonen.

På Trøndelag Teater arbeider man ikke metodisk i forbindelse med transparent praksis. Allikevel oppleves det transparente som en interessant utvikling ved teatret, som også synes vesentlig i den kunstneriske samtalen. Etter mitt syn har teatret knyttet til seg flere kunstnere der transparens blir et vesentlig omdreiningspunkt. På bakgrunn av denne avhandlingens omfang og tidsperioden i praksis, har jeg valgt å benytte forestillinger regissert av Johannes Dahl og Tomi Janežič i analysen av den transparente dramaturgien. Dette med vissheten om at jeg kunne inkludert flere.

12. Presentasjon av regissører og forestillinger

Dette kapitlet presenterer korte introduksjoner av forestillingenes regissører, dramaturgiske strategier og grunnleggende estetikk. Dette gir en introduksjon til hvordan forestillingene synes å kommunisere med deres tilskuere og skapere. En utlegning av de estetiske premissene for forestillingene innebærer en viss forforståelse samt foregripelse for både å kunne forklare og mene noe i det hele tatt. Dette utgjør et nødvendig bidrag og legger premissene for den videre analysen.

12.1 Johannes Holmen Dahl

Johannes Holmen Dahl tok mastergrad i regi ved Kunsthøgskolen i Oslo, 2015. Han gjennomførte sin diplomoppgave på Trøndelag Teater med forestillingen *Leonce og Lena* (Büchner, 1836). Han har senere jobbet ved blant annet Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Dramaten i Stockholm og Aalborg Teater (Sceneweb, 2018a). På Trøndelag Teater regisserte han i 2017 *Glassmenasjeriet* (Williams, 1944) og i 2018 er han engasjert for å gjøre *Byggmester Solness* (Ibsen, 1892). Dahl er en svært anerkjent regissør nasjonalt, internasjonalt og ikke minst på Trøndelag Teater.

Dramaturg Jens Christian Lauenstein Led ved Aalborg Teater intervjuer Dahl i forbindelse med hans regiarbeid på *Underkastelse* (Houellebecq, 2015) og *Don Juan* (Molière, 1665). Her uttrykker Dahl et teatersyn som kan forstås som kjerne i hans arbeid. Uttalelsen synes å reflektere hans arbeid med både *Leonce og Lena* og *Glassmenasjeriet* og danner et utgangspunkt for å snakke om transparent dramaturgi og estetikk.

Det, der optager mig, er mødet mellem publikum og skuespiller i teatersituationens her og nu. Jeg synes, at teatret er det eneste sted, vi kan mødes, hvor det ikke ligner noget andet. Det ligner ikke TV eller film. Det er levende. Jeg vil ikke have tilskueren til blot at være en betragter. Tilskuerne skal helst være en del af oplevelsen, uden at de behøver at blive konkret involveret (Dahl sitert i Led, 2016).

12.1.1 *Leonce og Lena*

Leonce og Lena (1836) av Georg Büchner er en tilsynelatende enkel kjærlighetskomedie. Teksten lodder allikevel dypere enn som så og den politiske satiren er fremtredende. Historien handler om prins Leonce som skal arve farens totalitære regime; et regime han opplever som en overfladisk lekestue. Leonce skal tvangsgiftes med prinsessen i naboriket, Lena. Leonce og Lena har aldri truffet hverandre og velger uavhengig av hverandre å rømme. Skjebnen skal allikevel ha det til at de to tronarvingene møtes og forelsker seg. Sammen bestemmer de seg for å gjøre opprør mot regimet (Trøndelag Teater, 2015).

Leonce og Lenas transparens produseres gjennom en særlig åpenhet om teatersituasjonen. Fra skuespillerne kommer inn, leser rollefortegnelsen og fordeler rollene, kan det synes som forestillingen skapes foran øynene på tilskuerne. Åpenheten rundt teatersituasjonen produserer slik transparens. Forestillingen bærer preg av en ubekymret og uhøytidelig lekenhet da den utnytter et vell av teknikker som kan knyttes til performance-tradisjonen. Den benytter folkelige og pop-kulturelle virkemidler og kan tidvis beskrives som en jam-sesjon der skuespillerne velter seg i mer eller mindre dilettantisk sang, musikk og stand-up. Forestillingens særlige transparens forsterker den satiriske diskursen. Den innebærer en omvelting av tradisjonelle konvensjoner, der Büchners narrativ om de to tenåringene blir en del av Dahls konseptuelle univers. Gjennom en tydelig fokusering på fellesskapet og en felles opplevelse blir det atmosfæriske en vesentlig del av forestillingen. Det er aldri tvil om at det vi ser er teater og at teater dreier seg om et møte mellom mennesker. Denne forestillingen kan således ikke forstås gjennom kategorier knyttet til en tradisjonell verkforståelse, men som en prosess og hendelse her-og-nå.

12.1.2 *Glassmenasjeriet*

Glassmenasjeriet (1944) er et av teaterhistoriens mest spilte drama og var gjennombruddet til den amerikanske dramatiker Tennessee Williams. Williams benyttet i stor grad erfaringer fra eget liv i sine stykker og *Glassmenasjeriet* (1944) sies å være hans mest selvbiografiske. Selv kalte han stykket et 'memory play', der erindringen blir en del av karakterenes virkelighetsforståelse (Williams, 1999, s.xix). Erindringen er flyktig og ustabil, men skaper

også realiteter som definerer oss som mennesker. I Dahls *Glassmenasjeriet* reflekteres denne tematikken gjennom dramaturgiske strategier som synes å ha den flyktige erfaringen av virkelighet som omdreiningspunkt.

I Dahls regi er Williams' historie forankret i dens spesifikke tid og virkelighet slik at teksten fremkommer med sine særskilte kvaliteter. På samme tid markeres det at skuespillerne og tilskuere er i samme rom, på samme tid. Skuespillerne henvender seg stadig til tilskuerne på en aktiv og inkluderende måte. Gjennom stiliserte gester og blikk kommenterer aktørene spillet, og forestillingen oppretter med dette et dobbeltspill. Vi presenteres både for Williams fortelling om familien Wingfield, men også for fire skuespillere som spiller et spill - i et rom som involverer tilskuerne. Forholdet mellom representasjon og identifikasjon settes på spill, da tilskuerne blir presentert for både skuespilleren og rollen. Stykket produserer på denne måten transparens. Forestillingens kjernevirksomhet synes ikke å kretse rundt teksten og rollene, men det relasjonelle og den skapende prosessen i sanntid. Det umiddelbare er det sentrale omdreiningspunkt og stykket bearbeider derfor gjennomgående forholdet mellom det fiktive og det reelle. Denne forestillingens produksjon av transparens er til sammenlikning med de andre forestillingene, som i denne avhandlingen analyseres, gjennomført ytterst subtile og elegant. Dette betyr ikke at det transparente ikke er markant, men at det finnes ulike nyanser av transparens.

12.2 Tomi Janežič

Tomi Janežič er teaterinstruktør og professor på «Academy of Theatre, Radio, Film, and Television» i Ljubljana, hvor han også tok sin mastergrad. Han er blitt omtalt som en av sin generasjons mest interessante teaterregissører og ekspert i kreative skuespillerteknikker. Hans forestillinger har turnert på flere internasjonale festivaler og han har mottatt et mangfold av internasjonale priser (SiGledal.org, 2016). På Trøndelag Teater gjorde han i 2016 stor suksess med forestillingen *Doppler*, etter romanen av Erlend Loe. I 2018 var han på nytt engasjert, denne gangen med forestillingen *Ubu* basert på tekster av Alfred Jarry.

Gjennom Janežičs arbeid på Trøndelag Teater synes det tydelig at han utnytter teater til å skape et felles refleksjonsrom. Teater er et felles prosjekt og Janežič ønsker å opprette et kollektivt rom for å snakke om ulike tematikker og forhold. Etter mitt syn ønsker forestillingene å utfordre publikum til å tenke selv fremfor en mimetisk iscenesettelse av verden. En gjennomgående transparens er fundamentalt i hans arbeid både når det kommer til å iscenesette narrativer, prosesser og teatermaskineriet som sådan. Den transparente estetikken produseres gjennom forestillingens tydelige omgang med virkeligheten i det dramaturgiske forløpet. Her er det ingen poeng i å skjule teatersituasjonen og det denne innebærer. Derimot gjøres det til et vesentlig poeng å gjøre teatersituasjonen og dens kontekst til en del av forestillingens sceniske univers.

I forbindelse med min bacheloroppgave om *Doppler* ble jeg særlig inspirert av Janežičs lekne, tilsynelatende improviserte og virkelighetsnære omgang med teatret. Etter å ha jobbet tett på Janežič, som dramaturgisk assistent og regiassistent under *Ubu*, har jeg både fått bekreftet og avkreftet tidligere inntrykk. Både *Doppler* og *Ubu* kan sies å bære preg av en særlig uhøytidelighet. En opplevelse av tilstedeværelse, improvisasjon og autentisitet synes vesentlig for det dramaturgiske forløpet. I arbeidet med *Ubu* ble jeg oppmerksom på i hvor sterk grad forestillingen, inkludert det tilsynelatende autentiske og improviserte, ble gjennomregissert. Dette skjønner jeg også var gjeldende med *Doppler*. Janežič oppretter rom, eller øyeblikk, som aktørene i større eller mindre grad kan fylle med det øyeblikksnære, tilsynelatende autentiske. Dette er spesielt definerte rom med tydelige spilleregler. Slik jeg ser det kan Janežičs arbeid best forstås som relativt strengt regiteater. Janežič er opptatt av teater som spill/ lek (game) og er etter mitt syn en ekspert i å iscenesette spontanitet. I de tilsynelatende spontane og improviserte partiene er det aldri noen tvil om spillereglene. Alt er møysommelig regissert, alt er et spill og alt er iscenesatt. Det er åpenbart naivt å tro noe annet, men graden av manipulasjon overrasket meg. Dette betyr ikke at skuespillerne ikke kan innby til en opplevelse av sannhet og autentisitet, da det er nettopp dette Janežič synes å være på jakt etter. Den transparente åpenheten om teatersituasjonen kan forstås som grunn for dette. Med Janežičs praksis blir det særlig tydelig at en analyse av hvordan en dramaturgi omgås med virkelighet må inndra forskjellen mellom at noe er virkelig/ autentisk og opplevelsen av virkelighet/autentisitet. Den transparente dramaturgien kan sies å leke med dette forholdet.

12.2.1 *Doppler*

Doppler, basert på boken av Erlend Loe, hadde urpremiere på Trøndelag Teater januar 2016. *Doppler* er den første boken i den samfunnskritiske triologien om Andreas Doppler, en vellykket familiemann som har fått nok av samfunnets flinkhetstyranni. I forsøket på å gjenetablere mening i tilværelsen forlater han kone og barn, bosetter seg i skogen og får en nær venn i elgkalven Bongo. «Jeg har prestert for siste gang og jeg har vært flink for siste gang» (Loe, 2013, s.40).

I forestillingens programhefte formulerer Hansen hvordan innholdet i Loes mer lettfattelige univers kan forstås reflektert i Janežičs teaterform.

Alle teatrets virkemidler og strategier tas i bruk. Det være seg løsskjegg og parykker, modellsnø og andre rekvisitter. Teatermaskineriet stilles til skue, her er det ingen forsøk på å fremstå som noe annet enn det det er. Det ville, med Dopplers ord, være for flinkt (Trøndelag Teater, 2016, s.2).

Med en særlig transparens leker forestillingen med tradisjonelle fortellerformer, forståelsen av det autentiske og er seg selv som teater meget bevisst. Forestillingen utnytter et vell av outrerte teatrale virkemidler samtidig med et tydelig nærvær her-og-nå. Slik knyttes forestillingens tid til den reelle tiden, og det åpenbart falske til det reelle. Teaterkonteksten blir ettertrykkelig markert og tilskuerne inngår i en kontekstuell og interaktiv relasjon med forestillingen. Etter mitt syn blir *Dopplers* særlige transparens produsert gjennom forestillingens omgang med virkeligheten i det dramaturgiske forløpet. Forestillingen innebærer en bevisst søken etter omstendigheter som innbyr til følelsen av å virke autentisk på sine mottakere, og oppleves særlig uhøytidelig og leken. Skuespillerne tydeliggjør spillsituasjonen, noe som utfordrer tilskuernes opplevelse og forståelse av aktøren som menneske, skuespiller og rolle. Resepsjonen blir med *Doppler* grunnleggende utfordret og det sosiale og relasjonelle en del av et spill med illusjon – ikke illusjon.

12.2.2 *Ubu*

Kong Ubu (1896) er skrevet av den franske dramatiker Alfred Jarry. Stykkets urpremiere på Théâtre de l'œuvre i Paris ble en storartet skandale, noe Jarry hadde håpet. Med vulgært innhold og total mangel på respekt for tidens normer, markerte stykket en revolusjon i dramahistorien. Den veltet borgerlige konvensjoner i en rebelsk lek med teatrets virkemidler (Helgheim, 2015, s.118-121). I *Ubu*, basert på tekster av Alfred Jarry, går regissør Janežič både indirekte og i direkte dialog med forestillingen og hendelsen som fant sted på Théâtre de l'œuvre i 1896.

Ved å utnytte teatrets umiddelbare karakter og en gjennomgående transparens åpner forestillingen rommet for å kommentere seg selv og konteksten. Den reelle hendelsen i tid og rom kommer i særlig fokus gjennom direkte i uttrykket, ved å dra inn tilskuerne, befolkningen forøvrig og konteksten i vid forstand. Forestillingen bærer preg av en lekenhet og utnytter seg av en rekke virkemidler i skjæringspunktet mellom illusjon og virkelighet, som live film satt opp mot en manipulering av live film. Som *Doppler* utnytter forestillingen seg av et vell av teatre virkemidler, som løsskjegg, parykker, åpne skift, falsk snø, falske maskingevær og en mengde teaterblod. Også her stilles teatermaskineriet til skue i en lek som synes transparent i ytterste forstand.

I *Ubu* er tradisjonell dramatisk oppbygning erstattet med tilsynelatende uavhengige episoder. Store tablåer og teatre grep forenes med surrealismen og absurdismens virkemidler. Det absurde gir seg til kjenne i blant annet teksten, som tidvis framstår både banal, naiv og meningsløs. Språket er ikke lenger et pålitelig kommunikasjonsmiddel og det visuelle og fysiske kommer i forgrunn. Forestillingen er spekket med samtidige bilder og tilstedeværelsen av flere meningsbærende elementer. På bakgrunn av dette vil det være naturlig å vurdere forestillingen ut i fra kategorier som visuell-, likestilt- og simultan dramaturgi. Konsekvensene er en teaterform som konstant bearbeider tilskuernes evne til å assosiere og danne forløp. Sammen med en gjennomgående transparens reflekterer dette Janežičs syn på teater som et felles prosjekt. Forestillingen ønsker i stor grad i å opprette et kollektivt rom for 'å snakke om' *Ubu*. Meningsdannelse knyttes på denne måten til prosessen i tid og rom, ikke til et lukket verk.

13. Den transparente fiksjonskontrakt

I enhver iscenesettelse etableres ulike fiksjonskontrakter som handler om å klargjøre hvordan fiksjonen presenteres på fra scenen (Kjølner og Szatkowski, 2006, s.125). Det kan være en implisitt eller eksplisitt avtale om hvordan relasjonen mellom scene og sal fungerer, og fiksjonskontrakten kan brytes og nye etableres innen samme forestilling (Szatkowski, 1993, s.126).

Fiksjon har sin opprinnelse av latin *fictio*, avledet av *fingere*, som betyr å finne på, tenke ut og dikte opp (Lothe et.al, 2007, s.65). Ordet fiksjon assosieres gjerne med noe som er oppdiktet og knyttes særlig til skjønnlitteratur, dikt og fortellinger – som motsetning til virkeligheten. I teatersammenheng forstås på bakgrunn av dette ofte fiksjon som den dramatiske teksten. I denne avhandlingen må dog ikke fiksjonskontrakten forstås som hvordan forestillingene formidler tekstens utsigelse. Avhandlingen innebærer en performativ kontraktforståelse, som inndrar alle uttrykk i fiksjonsbegrepet. Samtidig må det åpnes opp for en annen forståelse av begrepet fiksjon, som baserer seg på forståelsen av teatrets særskilte karakter her-og-nå. Når vi opplever teater forholder vi oss grunnleggende til både det reelle og det fiktive. Teater rommer derfor en dobbelthet. Fiksjon kan i forlengelse av dette forstås som det 'rommet' der teatrets dobbelthet utspiller seg. Fiksjon er i denne forstand ikke knyttet til en slags lukket enhet, som for eksempel det tekstlige forelegget, men knyttet til hvordan mennesket fiksjonaliserer.

Fiksjonalisering kan sees på som vår forestillingsevne satt i et kulturelt system for å få de mentale forestillingene til å bety noe for oss selv, til å ha en virkning på våre omgivelser – eller rett og slett for å representere noe. Vi er avhengige av våre forestillingsevner for i det hele tatt å begripe verden rundt oss. Fiksjonen er ett av denne evnens uttrykk (Gladsø et.al, 2015, s.190).

En fiksjonskontrakt oppleves ikke nødvendigvis likt av alle, men kan på ulikt vis å forsøke å lede de som inngår i fiksjonaliseringen. Denne avhandlingen benytter i stor grad betegnelsen fiksjonalisering eller fiksjonaliseringsprosessen, for å beskrive teatersituasjonen med henhold til utvekslingen mellom sal og scene. Begrepet forstås ikke ut i fra et tradisjonelt forhold mellom

fiksjon og virkelighet, men som en forhandling av teatersituasjonen som sådan. Fiksjonalisering skjer gjennom den som gir form til fantasien, deres forestillingsevne. Fiksjonaliseringen fullføres til sist av den som mottar fiksjonen (Gladsø et.al, 2015, s.191). Med en transparent dramaturgi kan vi si at skuespillernes og tilskuernes forestillingsevner gjensidig bearbeides i omgangen med fiksjonaliseringen. På denne måten kan også fiksjonalisering sees i parallell til det teatrale. Teatralitet oppstår gjennom blikket, i møtet mellom spillet og dens mottakere. Teatraliteten er ikke en egenskap ved objektet, den henger heller ikke sammen med illusjonen eller fiksjonen (Féral, 1997, s.10). Denne forståelsen av fiksjonalisering og teatralitet er grunnleggende i denne oppgaven, da den transparente dramaturgien kan sies å strategisk utnytte disse forhold som kommunikativ strategi.

Introduksjonene i forrige kapittel gir en ansats til forståelsen av forestillingenes og den transparente dramaturgiens fiksjonskontrakt. En transparent dramaturgi innebærer at det ikke finnes noen tvil om hvor vi befinner oss, nemlig på teatret. En åpenhet rundt teaterhendelsens virkemiddelbruk, strategier og grep er dermed grunnleggende for en transparent fiksjonskontrakt. Den transparente fiksjonskontrakten peker således på sin egen kunstferdighet og knytter forestillingens her-og-nå til reell tid og reelt rom. Dette knytter den transparente fiksjonskontrakten til den performative og postdramatiske nærværesetikk samt avvisningen av teksten som premissleverandør. I dette kapitlet vil jeg redegjøre for hvordan den transparente fiksjonskontrakt produseres i de ulike forestillingene og hvordan disse utfordrer kontrakten mellom scene og sal. Da en fiksjonskontrakt handler om hvordan fiksjonen presenteres vil dette kapitlet både angå og legge premissene for den videre analysen.

13.1 Fiksjonskontrakten i *Glassmenasjeriet*

I *Glassmenasjeriet* produseres den transparente fiksjonskontrakt gjennom en ytterst nyansert avsløring av teatersituasjonen. Her er ingen skarpe brudd eller eksplisitte metakommentarer. Tom Wingfields innledende bemerkninger er dog med å klargjøre for den særlige transparente kontrakten. Dette metaaspektet tilhører Williams selv og plasserer seg i det narrative.

Men jeg er det motsatte av en skuespiller. Han gir deg en illusjon som ser virkelig ut. Jeg gir deg en virkelighet forkledd som illusjon (...) Skuespillet er en erindring. Det er følelsesbetont, ikke realistisk (...) Jeg er fortelleren i stykket, og samtidig opptrer jeg i det (...) Resten av stykket taler for seg selv, tror jeg (Williams, 2017, s.6-7).

I forestillingen er det ingen som trenger å demonstrere i noen ytterligere grad at vi befinner oss på et teater, men det blir tydelig gjennom skuespillernes gester og subtile henvendelser til tilskuerne. Forestillingen har ikke behov for å markere sin transparens, den er en naturlig del av uttrykket. I gjentakende tause øyeblikk tydeliggjør skuespillerne at vi befinner oss i samme rom, et delt refleksjonsrom. Prosessen og opplevelsen kommer således i fokus. I *Glassmenasjeriet* er fiksjonskontrakten relativt stabil gjennom forestillingen, som ikke må misforståes som statisk. Forståelsen av fiksjonskontrakten og det som skjer som sådan er naturligvis under gjennomgående bearbeidelse. Jeg vil hevde at et hovedpoeng i forestillingen lå nettopp i å skape dette rommet, med en intensjon om å fremme teater som en prosess og et møte mellom mennesker.

I *Glassmenasjeriet* kan man på ett vis argumentere for at fiksjonskontrakten oppretter to fiksjonslag. Det ene handler om familien Wingfield og deres bestrebelser, det andre handler om det som skjer i tid og rom – altså dialogen om, refleksjonen rundt og forståelsen av familien Wingfield og teatret som sådan. Da disse tilsynelatende fiksjonslagene flyter subtilt over i hverandre i en gjensidig bearbeidelse er det etter mitt syn allikevel ikke presist å snakke om to fiksjonslag. Jeg baserer min forståelse av fiksjonslag på Szatkowskis beskrivelse av at fiksjonslag består av en stabil kombinasjon av rom (tid og sted), noen figurer og en fabel (fortelling) (Szatkowski, 1989, s.59). Det transparente synes ikke ha noen intensjon om å opprette flere fiksjonslag, men nettopp det motsatte. I *Glassmenasjeriet* synes det som disse tilsynelatende fiksjonslagene blir en naturlig del av hverandre. Det er ikke flere sett med rom, figur og fabel. Med det transparente synes det mer hensiktsmessig å snakke om reell tid, reelt rom og reell kropp i møte med Williams tekst. Det tekstlige fiksjonsuniverset forsøkes ikke representert i tradisjonell forstand. Det tenderer etter mitt syn mot en presentasjon av tekstens utsigelse, som har grunn i en form for likestilt samtidighet der teksten og det performative står som to autonome størrelser. I *Glassmenasjeriet* undersøkes teksten i relasjon til egen forståelse og kontekst i stedet for å skape illusjon i tradisjonell forstand. Dette synes vesensbestemmende

for den transparente dramaturgien, som derfor synes å påstå ett fiksjonslag som sådan. Det transparente innebærer således en reell tilstedeværelse i møte med teksten, og fiksjonskontrakten krever at forestillingens tid knyttes til reell tid og reelt rom.

13.2 Fiksjonskontrakten i *Ubu*

Ubu åpner med at skuespillerne entrer scenen i stillhet. Publikum blir straks vitne til en massakre av Kong Venceslas i slowmotion, i nærmest totalt stillet. Massakren skjer ved at skuespillerne benytter en mengde flasker fylt med blod som våpen og dreper både kongen, de andre i ensemblet og seg selv et utall ganger. Etter rundt ti minutter ligger alle døde på scenen. Inspisienten kommer inn fra sidescenen og plasserer en kongekrone på en av de døde skuespillernes hode. Den overdøvende stillheten brytes av en høy stemme over høyttaleren (Ubu): «Er han død?» (Janežič, 2018, s.1). Skuespillerne våkner til liv, kongen er død. Skuespillerne forteller at de egentlig hadde forberedt et kunstnerisk program av kunstneren Jenny Holtzer, men at teatersjefen ikke hadde fått rettighetene til det. Passasjen fortsetter med at de oppsummerer hva de egentlig skulle gjøre og forteller hva som i stedet skal skje. De skal spille og synge, publikum skal være med på sangene og få pølser og champagne. Til sist skal en av skuespillerne få en idé. Champagneutdelingen blir avbrutt av inspisienten fordi teaterrestauranten Røst vil komme til å få problemer med skjenkebevillingen. Det blir i stedet pølser, brus, sang og dans. Under passasjen møter vi noen scenearbeidere som har begynt å vaske opp blodet fra massakren. Scenearbeiderne og inspisienten utfører sine oppgaver åpent gjennom hele forestillingen. De er en så stor del av forestillingen, at de blir en naturlig del av resten av ensemblet. I etterkant av 'pølsefesten' får den ene skuespilleren en ide: «Jeg har en idé, hva om vi arrangerer et kappløp?» (Janežič, 2018, s.3). Dette mener Ubu er en god idé. Aktørene blir senket ned i orkestergraven og teppet går opp for Ubu, som er lukket inne i en boks av glass.

I *Ubu* opprettes den transparente fiksjonskontrakten ved at teatersituasjonen eksplisitt blir påpekt, gjennom bruk av outrerte teatrale virkemidler og ved den påfølgende mer inkluderende 'pølsefesten'. Det teatrale og mer distanserende stilles således opp mot en åpning av scenerommet som eksplisitt inndrar tilskuerne. Skuespillerne åpner ikke rommet bare for tilskuerne, men for alle som jobber på teatret og for konteksten i utvidet forstand, ved å trekke

inn teatersjefen, teaterrestauranten og andre kunstverk. Senere ble også musikkorps og ulike aktører fra Trøndelags befolkning invitert til deltakelse. I løpet av forestillingen dukket også inspisient Erik Johansen opp, utkledd som Jern-Roger fra forestillingen *Doppler*. Den transparente fiksjonskontrakten produseres på denne måten gjennom en særskilt uhøytidelig lekenhet. Den åpner opp for et amatørskap som synes å bygge opp under en opplevelse av autenticitet. Selv om det kanskje er usikkerhet rundt hva man er vitne til er det ingen tvil om at vi befinner oss på Trøndelag Teater og at *Ubu* er kommet på besøk.

Fiksjonskontrakten i *Ubu* kan karakteriseres som ustabil og gjennomgående foranderlig der hver av scenene har sine egne spilleregler. Her finnes ingen tradisjonell logisk fortellerstruktur, men tilskuerne blir invitert til å assosiere, skape egne bilder og sammenhenger. Fiksjonskontakten krever derfor stor grad av deltakelse. Det som skjer i *Ubu*, som synes gjeldende for en transparent dramaturgi som sådan, er en grunnleggende åpenhet rundt de dramaturgiske forhold. Forestillingens siste scene innebærer blant annet at et par av skuespillerne henvender seg til tilskuerne og erkjenner at de ikke har skjønt noe av det som har skjedd. Med dette trenger heller ikke tilskuerne bekymre seg om de skulle være i tvil om hva de har vært med på. Den transparente dramaturgiens avsløring av teatersituasjonen og åpenheten rundt seg selv som spill både muliggjør og produserer den transparente fiksjonskontrakt. Så lenge åpenheten rundt konteksten og kontrakten er gjeldende kan forestillingen romme alt fra det mest teatrale, bisarre og virkelighetsfjerne til det mer reelle, enkle og virkelighetsnære. Å leke med kontraktinngåelsen er et tilbakevendende trekk i samtidsteatret (Gladsø et.al, 2015, s.193). I *Ubu* er det i stor grad en lek med 'alle' verktøy i den teatrale verktøykasse som stilles opp mot det mer reelle og virkelighetsnære. Den transparente fiksjonskontrakten i *Ubu* reflekterer tydelig en forståelse av teater som et felles prosjekt, både som skapende prosess og i dannelsen av mening.

13.3 Fiksjonskontrakten i *Doppler*

Doppler sin bruk av virkemidler i skjæringspunktet mellom det virkelighetsnære og åpenbart falske har tydelig slektskap med *Ubu*. *Doppler* åpner med at inspisient Erik Johansen annonserer over høyttaleren at publikum sikkert er vant med å skru av mobiltelefonen før forestilling og at å ta bilder er forbudt. Her snus dette på hodet, publikum må gjerne ta bilder.

Inspisienten kaller seg hobbyfotograf og anbefaler publikum unngå blitz. Johansen kommer så ut på den tomme scenen og roper til skuespillerne, som befinner seg skjult i orkestergraven. «Er skuespillerne klare?» Vi hører et klart og rungende; «JA!»¹⁹ Fiksjonskontakten opprettes således ved at vi blir minnet om spillsituasjonen og teaterkonteksten.

I forestillingen var det lagt til replikker og situasjoner som omhandlet teateret selv. «(...) Jeg har ikke lyst til å spille Doppler» (Janežič, 2016, s.55). «Så vi skal ikke bruke scenen og scenografien?» (Janežič, 2016, s.40). Replikker direkte rettet til Kristian Seltun og Erlend Loe var med på å underbygge den transparente leken med fiksjonen. Den opplevdes transparent i ytterste forstand da man kunne se inn på sidescenene, scenearbeiderne utførte åpne skift og aktørene kommenterte dramaturgiske grep samt skiftet mellom ulike karakterer åpent foran tilskuerne. I forestillingens andre akt ble teatrets dobbelthet understreket gjennom en dialog mellom Doppler og elgkalven Bongo. C: «Det er en skog!!!!» A: «Og DET ER denne scenen!!!» (Janežič, 2016, s.60). Dette reflekterer forestillingens grunnleggende fiksjonskontrakt, der man til enhver tid måtte forholde seg til et dobbeltspill mellom virkelighet og fiksjon. Teatermaskineriet ble stilt til skue i et delt rom og teaterets potensiale for lek og refleksjon syntes mer dominerende enn en logisk oppbygning av fortellerstrukturer.

Hansen skriver i *Dopplers* programhefte at de vil utfordre publikums perspektiv på sannhet (Trøndelag Teater, 2016, s.2). Den transparente leken med tradisjonelle størrelser som fiksjon og virkelighet utfordrer nettopp distinksjonen sannhet. Lekenheten befinner seg etter mitt syn i spennet mellom bruk av virkemidler av autentisk karakter og å trekke inn det enkle, som virkemidler av dilettantisk karakter. I *Doppler* benyttes lettfattelige virkemidler som avdukingen av Dopplers massive penis, en falsk strap-on, til lyden av en 'kuk-overture' samt massive mengder teaterblod som gjør at aktørene får mer vondt jo mer blod de får over seg. Simultant benyttes mer virkelighetsnære strategier som påpeking av spillesituasjonen og teaterhendelsen, bruk av scenearbeidere og ulike former for interaktivitet. Her er det ingen grunn til å skjule teatersituasjonen. Det gjøres derimot til et poeng å avsløre den. Gjennom direktehet, lekenhet og ekstremitet i det sceniske uttrykket bryter ikke bare forestillingen med en litterær representasjon. Den synes benytte seg av den transparente strategi som en del av en

¹⁹ Replikkene er ikke ført i manuskriptet og gjengitt etter hukommelse.

større kunstnerisk strategi; nemlig en søken etter det virkelighetsnære, uten å ville kopiere virkeligheten. Fiksjonskontrakten i *Doppler* kan forstås som gjennomgående foranderlig dog med en stødig erkjennelse av at vi befinner oss på Trøndelag Teater og at vi sammen skal erfare Dopplers historie.

13.4 Fiksjonskontrakten i *Leonce og Lena*

I møte med *Leonce og Lena* er det heller aldri tvil om at vi befinner oss på teater og at teater dreier seg om et møte mellom mennesker. Fiksjonskontrakten opprettes ved at skuespillerne kommer inn, leser rollefortegnelsen og fordeler rollene. Forestillingens karakter av å være spill blir på denne måten tydelig markert. Fra begynnelsen er det som forestillingen skapes foran øynene på tilskuerne. Fiksjonskontrakten er delvis foranderlig i den forstand at det er en relativt stabil veksling mellom det narrative og ulike ‘gags’ – dilettantisk sang, musikk og stand-up. Det opprettes allikevel ikke noen illusjon av tekstens utsigelse i tradisjonell forstand. Det transparente gir skuespillerne mulighet til å kommentere sine egne ‘gags’ og det narrative. Forestillingen blir på denne måten ikke bare en kommentar til Büchners historie, men teatret som sådan. Skuespillerne er særdeles tilbakelent og flere av scenene synes uferdige. Dette skaper en særlig uhøytidelig atmosfære og opplevelse av nærvær. Fiksjonskontrakten innebærer en stadig bearbeidelse av publikumsforholdet samt forståelsen av det narrative og teatret som sådan. Fiksjonskontrakten innebærer således en forståelse av teater som en skapende prosess i tid og rom. Forestillingens hovedpoeng synes å ligge i å utforske forholdet mellom scene og sal da teaterrommets sosiale dimensjon ettertrykkelig poengteres. Forestillingen avsluttes med at tilskuerne eksplisitt blir fortalt at dette bare har vært et spill. En åpenhet rundt teatersituasjonen og utnyttelsen av dette som kommunikativ strategi kan sees som vesensbestemmende for transparent dramaturgi.

I forestillingen ble det atmosfæriske sentralt for opplevelsen av transparens, det samme ble utnyttelsen av dilettantiske strategier. Forestillingen innbød til en opplevelse av improvisasjon og den narrative strukturen ble brutt ved bruk av ambiente strategier. I del I redegjorde jeg for hvordan ambient teater betegner et teater hvor den sosiale atmosfæren blir underbygd og brukt som et virkemiddel i forestillingen (Arntzen, 2007, s.9). Ambiens synes særlig gjeldende i beskrivelsen av *Leonce og Lena* sin bruk av overskridende og dilettantiske virkemidler som

sang, musikk og stand-up. Det ambiente og transparente er tett forbundet som sådan, da begge strategier er preget av en nedbrytning av hierarkier når det gjelder virkemidler, prosess og betydningsdannelse. I forestillingen synes begge strategier benyttet for å fremme en opplevelse av noe autentisk i tid og rom.

13.5 Den transparente fiksjonskontrakt, her-og-nå!

Jeg mener å ha påvist at en transparent dramaturgi innebærer at det ikke finnes noen tvil om hvor vi befinner oss, nemlig på teatret. En åpenhet rundt teatersituasjonen er dermed grunnleggende for en transparent fiksjonskontrakt. Ved åpenheten rundt hvordan man forteller/spiller åpner ikke bare den transparente dramaturgien opp for et bredt spekter av uttrykksmuligheter, men forankrer fiksjonskontakten i teaterhendelsen her-og-nå. Den transparente fiksjonskontrakten utnytter med dette teatrets grunnleggende dobbelthet som kommunikativ strategi.

Da en transparent fiksjonskontrakt krever at forestillingens tid knyttes til reell tid, opprettes ikke illusjon i tradisjonell forstand. På samme måte som rommets grenser utviskes, ved åpningen av forholdet mellom scene og sal, opphører også den dramatiske tiden som lukket størrelse. Tiden knytter seg ikke lenger kun til det fiktive handlingsforløpet. En transparent fiksjonskontrakt innebærer reell tid, reelt rom og reelle kropper i møte med det narrative fiksjonsuniverset. Den transparente dramaturgien synes derfor å påstå ett fiksjonslag som sådan. Fiksjonskontrakten innebærer ikke en tradisjonell representasjon av et fiktivt univers og karakterer fra et slikt univers, men inndrar tilskuerne åpent i fiksjonaliseringen. Fiksjonskontrakten inviterer derfor skuespillerne og tilskuerne til å skape sin egen form for virkelighet hinsides illusjon. Den transparente dramaturgien kan foreslå hopp i tid og sted innad i fiksjonaliseringen i den forstand at man kan benytte tidsbestemte kostymer, gi eksplisitte tidsbestemmelser, man kan til og med skape delvis lukkede sekvenser. Disse sekvensene vil dog alltid bære preg av skuespillerens distanse til omstendighetene og oppretter ikke tradisjonell illusjon. Dette får flere konsekvenser, en av de mest sentrale er at rommet som skapes bærer tydelig preg av nærvær. Den transparente avsløringen av teatersituasjonen og teaterrommet innbyr således til en opplevelse av autenticitet.

Den transparente fiksjonskontrakten berører Jalvings kategorier for en performativ estetikk; nærvær, subversjon, relasjonalt og presentasjon. Den er samtidig tydelig forankret i den postdramatiske likestillingen og forståelsen av teater som en prosess her-og-nå. Fokuset dreies fra fiktive karakterer i en fiktiv verden mot det virkelige rommet og virkelige mennesker. Forankringen i reell tid og reelt rom innebærer en avvisning av en-til-en representasjon. Den særskilte åpningen av forholdet mellom scene og sal samt forankringen her-og-nå utfordrer tradisjonelle forståelsesmønstre. Fiksjonskontrakten kan forstås overskridende i forhold til fiksjon og virkelighet, det estetiske og det relasjonelle. Med den transparente dramaturgien forstås tilskuerne som medskapende i fiksjonaliseringen. Forestillingens mening ligger ikke i verket selv, men i møtet mellom aktør, verket og tilskuerne. Virkeligheten får med dette sin egen funksjon i det dramaturgiske forløpet. Slik kan man forstå at den transparente dramaturgien arbeider med virkelighet som strategi.

14. Den transparente spillestilen

Skuespillerkunsten kan forstås som den bevisst fiksjonelle bearbeidelsen av kroppen i teaterkunsten. Kroppen blir i tradisjonell forstand benyttet som medium for det tekstlige innholdet (Gladsø et.al, 2015, s.203). I del I redegjorde jeg for hvordan tekstens rolle ikke er like selvsagt med nyere dramaturgier. Performancekunsten innebærer en utforskning av kroppens nærvær fremfor fiktive univers, som innebærer en vekting av presentasjon fremfor representasjon (Jalving, 2011, s.33). Den transparente spillestilen er tydelig påvirket av denne type nærværestetikk. Spillet blir sentralt i seg selv og kroppen benyttes ikke kun som medium for tekstens utsigelse, men som et selvstendig uttrykk i den sceniske helhet. Dette har jeg pekt på har sin grunn i en likestilt samtidighet, der teksten og det performative står som autonome størrelser. Etter mitt syn lar den transparente spillestilen best forklares som en autonom del av det sceniske konseptet. I dette kapitlet skal jeg forsøke å spalte ut spillestilen i seg selv.

Den transparente fiksjonskontraten innebærer en avsløring av teatersituasjonen og vil derfor samtidig avsløre aktøren som skuespiller. I sin enkleste form vil en transparent spillestil innebære at en skuespiller betrakter seg selv, samtidig mens han eller hun spiller relativt

troverdig og realistisk. Det spilles med åpne kort, der publikum blir bevisst dobbeltspillet og får en fornemmelse av den private aktøren. Dobbeltspillet skaper et mellomrom, som benyttes som kommunikativt virkemiddel i forestillingen, og fremmer en tilstedeværelse i tid og rom. En transparent spillestil kan etter mitt syn også innebære stor grad av teatralitet, her forstått som noe ikke-realistisk, så fremt det foreligger en eksplisitt åpenhet og forståelse rundt hvordan man spiller. Det er etter mitt syn dobbeltheten og åpenheten rundt teatersituasjonen som er den transparente spillestilens grunnleggende premiss. Så fremt man er åpen om kontrakten og den oppfattes av tilskuerne, kan den transparente spillestilen komme til uttrykk på ulikt vis.

I *Glassmenasjeriet* ble den transparente spillestilen rendyrket i sin komplekse enkelhet. Gjennom stiliserte gester og blikk kommenterte skuespillerne spillet, og forestillingen opprettet med dette et dobbeltspill. Tilskuerne ble presentert for både Williams fortelling om familien Wingfield, men også for fire skuespillere som spilte et spill, i et rom som involverte tilskuerne. I stedet for å søke mot hverandre ble replikkene i stor grad levert til publikum. Den frontale spillestilen kan sees som en mulighetsbetingelse for den transparente åpningen av rommet, herav også refleksjonsrommet. Med denne type spillestil utfordres forholdet mellom representasjon og identifikasjon, og tilskuerne kan få en fornemmelse av den private aktøren. Fremfor å skape illusjon og karakterer tilhørende et fiktivt univers, rettes fokuset mot det reelle rommet og den reelle tiden. Den reelle sosiale konteksten blir med dette subtilt en del av spillet.

I *Ubu* finner vi liknende inngang til spill, i den forstand at tilskuerne ble presentert for aktører som spilte et spill. I *Ubu* kom dette til uttrykk i en spillestil som i stor grad varierte i bruk av realistiske, mer teatrale og stiliserte uttrykk. Forestillingen innebar en ubekymret lekenhet i forhold til spillkonvensjoner og uttrykk. Fordi vi gjentatte ganger ble eksplisitt minnet om teaterkonteksten kunne skuespillerne utnytte et bredt register av skuespillertekniske innganger. Det som synes å være helt fundamentalt er at det opprettes en kontrakt med tilskuerne der spillet er avklart. Det kan forstås som at det produseres en særskilt intim avtale mellom skuespillerne og tilskuerne, som inndrar tilskuerne i skuespillerens arbeid. Ved dette tar man også det magiske ved spillet bort. Tilskuerne blir på denne måte oppmerksomme på skuespillerne og prosessen som sådan. Dette fremmer etter mitt syn en ny-autentisk spillestil som oppretter en unik tilstedeværelse i tid og rom. På denne måten kan det mest teatrale få et tilsynelatende autentisk uttrykk, fordi alle er innforståtte i spillets og forestillingens verden.

Ettersom den transparente spillestilen kan innebære flere uttrykk og stiler som sådan kan man spørre seg om det er hensiktsmessig å snakke om en transparent spillestil overhodet. Jeg ønsker å spalte ut en transparent spillestil da jeg opplever at den grunnleggende inngangen til spill er den samme, nemlig avsløringen av selve spillet. Teatrets dobbelthet utnyttes som kommunikativ strategi og fiksjonaliseringen undersøkes relasjonelt. Ved å avsløre spillet oppretter den transparente spillestilen en særlig tilstedeværelse her-og-nå. Spillestilen kan derfor forstås arbeide med virkelighet som strategi.

14.1 Teoretisk forståelsesramme

Teorilandskapet i del I danner grunnlaget for forståelsen av den transparente spillestilen. Den postdramatiske likestilling og nærværesetetikk er grunnleggende for spillestilen som sådan. Nærvær, subversjon, relasjonelitet og presentasjon sees som vesentlige kategorier for performancekunsten og det postdramatiske. Den transparente spillestilen berører disse forhold. Spillestilen utfordrer forholdet mellom presentasjon og representasjon. Den setter seg i tydelig forbindelse med den brechtianske spillestilen og den episke formens distanseringsteknikker. Den forskyver samtidig tradisjonelle størrelser knyttet til den dramatiske tradisjon, som virkelighet og autentisitet. Den transparente spillestilen innebærer en annen type virkelighetsforståelse, der de involverte inviteres til å skape egne posisjoner og 'virkeligheter' utfra omgangen med spillet. Selv om spillestilen er preget av en reflekterende distanse oppstår det samtidig nærvær. Lehmanns beskrivelser av den belgiske regissøren Jan Lauwers arbeid kan innledningsvis reflektere den transparente spillestilen og dens overskridelse av tradisjonelle størrelser.

Lauwers' work reintroduces the fictive reality of the play or narration into the reality of the stage; the players, often behaving in a seemingly private, informal way, 'inhabit' the stage. Even inhabiting their role, they do not create the illusion of being fictional characters. Time and again, they interrupt their play addressing their gaze directly to the audience, who thus find themselves included into the theatre moment (Lehmann, 2006, s.110).

14.1.2 Den brechtianske spillestilen

Den transparente spillestilen kan etter mitt syn forstås i forlengelse av den brechtianske. I det postdramatiske paradigme finnes tydelige spor etter Brecht, blant annet hans syn på å avdekke illusorisk representasjon og en ny 'art of spectating' (Lehmann, 2006, s.33). Brecht ønsket å bekjempe det dramatiske teater med sitt episke. Han betraktet det borgerlige teatret i samtiden som en institusjon som dannet passivitet og konformitet. Brechts episke dramaturgi benytter ulike former for episeringsteknikker for å vekke tilskuernes refleksjon og handling (Stene, 2015, s.196). I forbindelse med den transparente spillestilen kan verfremdung eller underliggjørings-effekten sees som forløper. Underliggjøringen er inspirert av asiatisk teatertradisjon og omtales første gang i «Alienation Effects in Chinese Acting» i 1936.

(...) playing in such a way that the audience was hindered from simply identifying itself with the characters in the play. Acceptance or rejection of their actions and utterances was meant to take place on a conscious plane, instead of, as hitherto, in audience's subconscious (Brecht, 1964, s.91).

Underliggjørings-effekten skaper brudd, som gjør tilskuerne bevisst teatersituasjonen. Brecht ønsket at scene- og tilskuerrom skulle bli renset for alt 'magisk'. I motsetning til det dramatiske teater skulle det ikke oppstå 'hypnotiske felt' (Brecht, 1957, s.90). Dette kan sees i sammenheng med den transparente dramaturgiens avsløring av spillsituasjonen. Brecht beskriver i forlengelse av dette hvordan skuespilleren skal vise karakteren, fremfor å være den.

He never forgets, nor does he allow it to be forgotten, that he is not the subject but the demonstrator. That is to say, what the audience sees is not a fusion between demonstrator and subject, not some third independent, uncontradictory entity with isolated features of (a) demonstrator and (b) subject, such as the orthodox theatre puts before us in its productions. The feelings and opinions of demonstrator and demonstrated are not merged into one (Brecht, 1964, s.125).

Det transparente deler mye av forståelsen for skuespilleren som en demonstrator i den forstand at han/hun kan synes som en slags forhandler av fiksjonaliseringen. Skuespilleren blir således en fasilitator av en delt undersøkende prosess. Med den transparente spillestilen blir observasjon sentralt da man kan argumentere for at både skuespillerne og tilskuerne sammen observerer fiksjonaliseringen. Også hos Brecht er observasjon fundamentalt. Skuespilleren skulle observere menneskers handlinger og reflektere over hvorfor de handler som de gjør. Brecht sin skuespiller er en dobbeltagent, både rolle og seg selv (Stene, 2015, s.198). For å beskrive den transparente spillestilen skal vi senere i kapitlet komme tilbake til hvordan man både kan nyansere og vurdere begrepene rolle og seg selv.

Brechts distanseringsteknikker kan sies å ha blitt en del av den alminnelige teaterestetikk. Det postdramatiske, inkludert det transparente, er dog ikke ladet med det samme modernistiske, dialektiske teorikomplekset. Når Brecht formulerer de episke teknikkene er det på bakgrunn av et ønske om brudd og bevisstgjøring av sosiale og politiske forhold. Hos Brecht ligger det en ideologi og virkelighetsforståelse som ikke gjenspeiler det transparente. I postmoderne perspektiv har ikke Brechts overbyggende prosjekter og visjoner, de store ideologiene og frigjøringsprosjekter, samme legitimitet som før. Kunsten orienterer seg bort fra de visjonære ideer og de ambisiøse totalfortellinger og fokuset rettes mot det estetiske; overflate, form og komposisjon (Stene, 2015, s.204). Fremfor å benytte teatret som middel til å avklare ideologiske forhold, som innebærer en bestemt virkelighetsoppfattelse, handler det transparente i større grad om å undersøke fiksjonaliseringen selv og å skape unike møter med publikum. I disse møtene skapes virkelighet ut i fra hendelsene selv, ikke i en slags utenforliggende referent. Den transparente spillestilen knytter seg derfor til postmoderne og postdramatisk teori. Den transparente spillestilen synes allikevel nødvendig å forstå og kommunisere gjennom Brecht og det episke teaters innflytelse.

14.1.3 Mimesis og autentisitet

En sentral forståelsesramme for det transparente ligger i en utvidet forståelse av mimesis. Vestlig dramaturgisk tenking har i stor grad basert seg på Aristoteles utlegninger om kunsten og i forlengelse av dette kan mimesis sies å være skuespillerkunstens sentrale omdreiningspunkt. Mimesis kommer av gresk og betyr etterligning eller etterlignende

fremstilling (Lothe et.al, 2007 s.140). Det er etterligning av naturen og den menneskelige erfaringsverden det er snakk om. Aristoteles hevder i *Poetikken* at alle kunstarter er etterligninger (2004, s.23-24). Problemstillingene rundt hvordan man skal forstå mimesis er mange. I denne avhandlingen nøyer jeg meg med å behandle mimesis som en aktiv handling for virkelighetsproduksjon i forbindelse med fiksjonelle kategorier.

Gjennom det 20.århundre synes mimesisbegrepet porøst og foranderlig. Dette blant annet fordi diskurser for hva man forstår som virkelig og ekte forandrer seg. Konstantin Stanislavskijs metode for å skape virkelige karakterer og levet liv på scenen står som den dominerende skuespillermetoden i vår tid (Stene, 2015, s.142). Stanislavskji tilhører en tradisjon der distinksjoner som sannhet, ekthet og troverdighet er knyttet til konstante størrelser som handler om å gjenskape organiske mennesker og situasjoner på scenen. Hans metoder kan forstås som en søken etter etterligning av den menneskelig erfaringsverden. I *Skuespillerkunsten* formulerer Stene at postmoderne tenkning problematiserer selve mimesis begrepet slik vi kjenner det fra Aristoteles, samtidig ideen om at virkelighet i det hele tatt kan identifiseres. Det finnes ikke lenger en troverdig beskrivelse vi kan enes om (Stene, 2015, s.306). Konsekvensen for skuespilleren blir at begreper som sannhet, ekthet og troverdighet ikke lenger kan sies være like distinkte.

Den transparente spillestilen bryter med det klassiske mimesisbegrepet da forestillingene ikke synes å ha som hensikt å etterligne virkeligheten gjennom tradisjonell en-til-en representasjon. Det synes heller ikke som en slags ren ikke-representerende form, anti-mimesis. Arntzen beskriver i «Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance» (1993) en ny-mimetisk kunst, som danner et rom hinsides representasjon (s.99). Arntzen formulerer at når kunstverket får status gjennom at det blir tillagt egenverdi, bryter det med det klassiske mimesisbegrepet. Overskridelsen ligger i skillet mellom en eksplisitt selvreferensiell objektforståelse og en metaforisk ny-mimetisk kunst (Arntzen, 1993, s.95). Jeg forstår at det ny-mimetiske innebærer verker som ikke har en slags siste referent i virkeligheten. Arntzen formulerer at det ny-mimetiske speil innebærer en form for dobbeltrefleksjon hvor tilstander belyser hverandre. Tilskuerne blir nødt til å forholde seg til teaterforestillinger på grunnlag av seg selv og slik den blir oppfattet. Dette teatret trenger ingen overensstemmelse eller troverdighet, men å la energi få fri sirkulasjon (Arntzen, 1993, s.99-102). Etter mitt syn kan den

transparente spillestilen forstås i lys av en slik dobbelrefleksjon. Spillestilen kan oppleves i skjæringspunktet mellom presentasjon og representasjon. Dette innebærer at tilskuernes opplevelse av tilstedeværelse kan sees i begge retninger. Det finnes dog ingen utenforliggende absolutt referent som er styrende for opplevelsen av virkelighet. Med det transparente er spillet like virkelig som noe annet, fordi det tillegges egenverdi. I det transparente gis både tilskuerne og aktørene mulighet til å skape egne meninger og posisjoner. Herav kan de gi seg selv plassering i relasjon til diskursive posisjoner som virkelighet. I det transparente observerer man også sine egne posisjoner. Arntzens begrep om det ny-mimetiske speil gir oss viktig innsikt. Som følge av en ny-mimetiske tilnærming åpnes det opp for mangefasetterte måter å speile virkeligheten eller illusjoner av denne.

I forbindelse med den transparente spillestilen og dens omgang med virkeligheten synes en søken etter autentisitet få nyvunnen posisjon. Autentisitet kan forstås tilknyttet utviklingen av mimesisbegrepet. Stanislavskijs metode for å skape virkelige karakterer og levet liv på scenen kan forstås som en søken etter autentisitet. Med den transparente spillestilen kan autentisitet sies å få et grunnleggende nytt uttrykk. Arntzen formulerer at begrepet transparens kan være vesentlig for å forstå hvordan postmoderne kunst arbeider med autentisitet (Arntzen, 2016, s.62). Ideen om et avgrenset jeg, om en karakter, er en reproduert og iscenesatt forestilling av virkeligheten. Skuespillformer som er opptatt av sannhet ender derfor gjerne med motsatt resultat, nemlig å iscenesette en falsk idé om sannhet (Stene, 2015, s.307). Med den transparente spillestilen fremmes spillkonseptet, det som i den klassiske tradisjon oppleves falskt og ikke-autentisk. Når man ettertrykkelig markerer spillet og retter fokuset mot kunstkonteksten, opprettes et dobbeltspill som samtidig fremmer en tilstedeværelse i tid og rom. Den nye autentisiteten forstås ikke i forbindelse med fiksjonens verden, men teaterhendelsen og rommet. En transparent spillestil innebærer med dette en publikumsorientert spillestil, der fokuset rettes fra skuespilleren og dens håndverk, til rommet og øyeblikket. Rommets omgang med fiksjonaliseringen bestemmer hvilke virkelighetsdiskurser som settes i spill. Herav reflekterer også den transparente spillestilen en likestilling, i den forstand at spillestilen selv innehar en autonom posisjon, som skaper betydninger hinsides tekstens forelegg.

14.1.4 Det energetiske og ubekymrede

Kirby trekker i boken *The New Theatre. Performance Documentation* (1974) to markante skiller i forbindelse med spillestil. Det være seg mellom en realistisk-psykologisk spillestil for å skape karakter og en fysisk-energisk med fokus på den kroppslige kommunikasjonen (Kirby, 1974)²⁰. Den fysisk-energiske inngangen kan benyttes i beskrivelser av det transparente. Dette kan knyttes til det Lyotard kaller 'energetisk teater' og det Arntzen kaller det ny-mimetiske speil. Lyotard presenterer begrepet 'energetic theatre' i «The tooth, the Palm» fra 1976.

Lyotard beskriver hvordan et energetisk teater ikke styres av en realistisk-psykologisk, årsak-virkning logikk og plasserer det energetiske i forbindelse med ikke-hierarkiske konstellasjoner (Lyotard, 1976, s.110).

The theory of value puts us potentially into a non-hierarchical circulation, where the tooth and the palm no longer have a relationship of illusion and truth, cause and effect, signifier and signified (or vice versa), but they coexist, independently, as transitory investments, accidentally composing a constellation halted for an instant, an actual multiplicity of stops in the circulation of energy. The tooth and the palm no longer mean anything, they are forces, intensities, present affects (Lyotard, 1976, s.109).

Det energetiske teater kan således forstås som « (...) a theatre beyond representation – meaning, of course, not simply without representation, but not governed by its logic» (Lehmann, 2006, s.38). Det transparentes fokusskifte fra å skape karakterer i en fiktiv verden til rommet og det performative kan være en inngang til å snakke om en energetisk forståelse av spillestil. Samtidig inkluderer den transparente spillestilen relativt realistisk spill som sådan. Den transparente spillestilen er dog ikke realistisk-psykologisk i tradisjonell forstand, og kan forstås som en slags ubekymret veksling mellom det relativt realistiske og det energetiske. Spillestilen fører med seg

²⁰ Kirby omtaler dette på side 2 i introduksjon til *The New Theatre. Performance Documentation* (1974). Introduksjonen er ikke markert med sidetall. «Non- realistic forms began to be developed, focusing on the energetic expressiveness of the whole body rather than upon detailed characterization» (Kirby, 1974).

en samtidighet i opplevelsen av det kunstferdige og autentisitet. Etter mitt syn er det kunstkontekstens avsløring som muliggjør dette. Den transparente spillestilens særegne karakter produseres etter mitt syn i omgangen med kunstkonteksten, og i et ubekymret spill mellom det energetiske og ny-mimetiske.

14.1.5 Menneske, skuespiller, rolle og karakter

Jalving presenterer nærvær som bestemmende kategori for performancekunsten (Jalving, 2011, s.33). Om skuespilleren i det postdramatiske teater sier Lehmann: «The actor of postdramatic theatre is often no longer the actor of a role but a performer offering his/her presence on stage for contemplation» (Lehmann, 2006 s.135). Det bør være klart at jeg opplever den transparente spillestilen som noe mer kompleks enn det som her formuleres, men den kan forstås inspirert av performancens kroppslighet- og nærværsetetikk.

Øystein Stene formulerer i *Skuespillerkunsten* (2015) fire hovedaspekter ved spillestil (s.26). Aspektene oppleves særlig hensiktsmessige for å kommunisere den transparente spillestilen. Skuespillerarbeidet kan skisseres i form av fire hovedaspekter: Aktøren som *menneske*, som *skuespiller*, som *rolle* og som *karakter*. Performativitet som fokuserer på *mennesket*, vil forsøke å gjøre oss oppmerksomme på at det er et faktisk menneske som står foran oss. Performancekunst er typisk eksempel på en slikt aspekt (Stene, 2015, s.26). Når *skuespilleren* er i sentrum, er det skuespillerens særlige kompetanse som fremmes. Særlig gjeldene er teateruttrykk som har en kunstferdighet og teatralitet en ikke forsøker å skjule. Tvert imot er denne teatraliteten en ønskelig del av estetikken. Teater som er opptatt av *rolle*, er opptatt av den dramaturgiske helhet og overordnede estetik. Denne type inngang kan innebære at aktøren går ut av rollen og kommenterer den. Skuespillerteknikk som har fokus på *karakter* forsøker å fremstille et annet menneske på troverdig måte (Stene, 2015, s.27). Dette må ikke forstås som absolutte kategorier, da en kan forholde seg til flere aspekter i samme forestilling. Aspektene presenterer dog bestemte performative kontrakter.

Den transparente spillestilen har forlatt den tradisjonelle forståelsen av aktør som *karakter* i et lukket univers til fordel for hendelsen i tid og rom. Med fokus på aktør som *karakter* skal ideelt

sett aktøren bli karakteren. Forestillingene vil derfor forsøke å skjule skuespilleren og aktøren (Stene, 2015, s.27). Dette motsetter seg den transparente dramaturgiens grunnleggende konsept som gjennomskinnelig. En transparent dramaturgi vil derfor avvise karakterskuespilletts absolutte lukkethet. Dette betyr ikke at den transparente dramaturgien avviser det 'å spille karakter'. Karakterene vil dog alltid på et vis bli kommentert og begrepet karakterskuespill må i så fall utvides innen en transparent dramaturgi.

I forbindelse med en transparent spillestil vil det etter mitt syn være hensiktsmessig å forholde seg til skjæringspunktet mellom aktøren som *skuespiller* og aktøren som *rolle*. Når den transparente dramaturgien avslører teatersituasjonen avslører den først og fremst skuespilleren og dens arbeid. Den transparente dramaturgien er opptatt av spillet selv. Forestillinger som ikke forsøker skjuler sin teatralitet fremmer ofte en forståelse av aktøren som *skuespiller* (Stene, 2015, s.27) Jeg mener å ha påvist at dette er spesielt tydelig i Janežičs konsepter og i Dahls *Leonce og Lena* der teatersituasjonen på ulike måter kommer markant til syne. I forlengelse av dette åpnes det opp for at skuespillerne kan tre inn og ut av sine *roller*, både tydelig og mer diskret. I *Glassmenasjeriet* kan vi si at denne vekslingen får en særlig diskret karakter. Aktøren synes i betydelige deler av forestillingen som *rolle*, men på bakgrunn av den transparente dobbelthet blir vi allikevel bevisst det teatrale og *skuespilleren* som sådan. Der *rollen* er fremtredende styres aktørens opptreden først og fremst av det helhetlige konseptet. Aktørene forstås som komponenter i en estetisk helhet (Stene, 2015, s.27). Både i Janežičs og Dahls forestillinger opplever jeg at aktørene kan forstås som komponenter i en estetisk helhet, der spillet selv er gitt autonom posisjon. Dette reflekterer den transparente dramaturgiens prinsipielle likestilling av de performative uttrykk. Det kan synes som en utspalting av spillet selv må få konsekvensen av en fokusering på aktøren som *skuespiller* og *rolle*.

Med den transparente spillestilen er det snakk om en skuespillerteknikk der man i større grad reflekterer over *rollen*, fremfor at man utgir seg for å være den. Man relaterer seg nødvendigvis til tema og omstendigheter, men det er fortsatt *skuespilleren* som snakker om og spiller *rollen*. Det kan beskrives som at aktørene befinner seg i *rollens* omstendigheter, men med en viss distanse. Distansen åpner rommet for å forholde seg både til *rollens* og *skuespillerens* omstendigheter. Jeg opplever at det transparente reflekterer en grunnholdning til at skuespilleren kan påstå hva som helst i rommet, så fremt man er åpen om påstanden selv. Med

den transparente spillestilen mener jeg det derfor er hensiktsmessig å beskrive aktøren i skjæringspunktet *rolle* og *skuespiller*.

I denne avhandlingen foreslår jeg den transparente dramaturgi som en del av en estetikk som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi. En forståelse av aktør som *menneske* skulle kanskje synes vesentlig i en sådan dramaturgi. Det er etter mitt syn allikevel ikke så enkelt. Selv om man kan mene at teaterhendelsen og møte i reell tid og reelt rom også fordrer en opplevelse av virkelige mennesker, trenger ikke det å bety at man har en inngang til skuespillerarbeidet der aktøren først og fremst fremmes som *menneske*. Det er etter mitt syn ganske langt unna å snakke om en spillestil som fokuserer på aktøren som *menneske* enn opplevelsen av virkelige mennesker som del av den performative kontrakt. Det bør ikke være tvil om det faktum at skuespillere er virkelige mennesker, men det er ikke det private *mennesket* som fremmes ved transparens, det er først og fremst *skuespilleren*. Performative uttrykk som fokuserer på aktøren som *menneske* forstår jeg benytter strategier som er langt mer utydelige i forhold til selve teaterkontrakten enn det en transparent dramaturgi er. Den transparente dramaturgien påpeker nettopp spillet og sin kunstferdighet. Utydelige kontrakter er derimot særlig gjeldende i overskridende performance-uttrykk. Det er her jeg mener en fokusering på aktør som *menneske* best kommer til syne. På Trøndelag Teater er aktørene i forestillingene relativt godt beskyttet som *menneske*. I den grad man retter fokus mot aktøren som *menneske* er det snakk om godt regisserte og beskyttede momenter, som bruk av ekte navn, reelle gjenfortellinger av historier og andre mer manipulerte hendelser som benytter virkelighet som strategi. I *Ubu* ble det for eksempel fortalt at forestillingen var den siste forestillingen til hovedrolleinnehaver Karl Vidar Lende på Trøndelag Teater. Dette var selvfølgelig helt reelt og rettet fokuset mot den private aktøren. Dette handler etter mitt syn allikevel mer om en estetisk virkelighetseffekt, fremfor en avsløring av aktøren som *menneske*. På Trøndelag Teater vil jeg mene at selve iscenesettelsen beskytter *mennesket*.

At tilskuerne får en opplevelse av aktøren som *menneske* er absolutt en del av en transparent dramaturgi. Dette handler etter mitt syn om tilskuernes bestemte blikk som møter en iscenesettelse der tradisjonelle størrelser som *rolle* og *karakter* må forskyves til fordel for *skuespillerens* tilstedeværelse i reell tid og reelt rom. En åpenhet rundt spillsituasjonen gjør at aktøren kan innta både realistiske og mer teatrale posisjoner. Jeg mener på bakgrunn av dette å

ha påvist at det med en transparent dramaturgi er hensiktsmessig å forstå aktøren i skjæringspunktet *skuespiller og rolle*.

14.2 Den transparente spillestilen, det autonome og den nye autentisiteten

Jeg mener å ha påvist at den transparente spillestilen innebærer en utfordring av forholdet mellom representasjon og presentasjon, samt en utvidet forståelse av mimesis og autentisitet. En forståelse av skuespilleren og spillet som autonom størrelse muliggjør dette. Den transparente spillestilen skaper ingen tradisjonell illusjon av det som representeres. Skuespillerne fremmer i stedet egen tilstedeværelse og fiksjonen undersøkes i relasjon til egen forståelse og kontekstuell tilhørighet. Skuespillerne kan på denne måten forstås som autonome komponenter i en estetisk helhet, ikke kun som formidlere av et lukket verk.

Den transparente spillestilens særegne karakter produseres etter mitt syn i omgangen med kunstkonteksten og en energetisk og ny-mimetisk spillestil. I forlengelse av dette gir deltakerne seg selv plassering i relasjon til diskursive posisjoner som virkelighet og autentisitet. Den transparente spillestilen kan sies å føre med seg en samtidighet i opplevelsen av det kunstferdige og autentiske. Etter mitt syn er det kunstkontekstens avsløring som muliggjør dette. Konteksten blir subtilt en del av forestillingen, og den transparente spillestilen kan derfor forstås som en prosess her-og-nå fremfor en fremvisning av et sluttet verk. Dette innebærer at man skaper egne posisjoner, tolkninger og betydninger – herav egne virkeligheter i dialog med forestillingen. Jeg mener derfor å ha påvist at en transparent spillestil inviterer til refleksjon om hva det autentiske kan være og viser muligheter for en flerdimensjonal speiling av virkelighet i det dramaturgiske forløpet. Den transparente dramaturgien arbeider således med virkelighet som dramaturgisk strategi.

15. Tekstens posisjon i den transparente dramaturgien

Den transparente dramaturgien utelukker ikke teksten, men teksten vil i større eller mindre grad få en særskilt posisjon som tekst. Med andre ord, teksten vil i større eller mindre grad komme

til syne som tekst. På samme måte som den transparente dramaturgien aldri vil skjule teaterhendelsen og spillet, vil den heller ikke skjule teksten. Dette kan komme til uttrykk ved å implisitt eller eksplisitt kommentere teksten som tekst. Som en konsekvens av dette vil en transparent dramaturgi innebære en distansert holdning til tekstens fiktive univers. Jeg mener å ha påvist at fremfor en tradisjonell iscenesettelse og gjennomlevelse av tekstens utsigelse, blir teksten i større grad presentert, diskutert og observert. Det opprettes således ingen absolutt illusjon av det tekstlige univers.

I *Glassmenasjeriet* synes det å presentere teksten som tekst helt sentralt. I stedet for å søke mot hverandre leverte skuespillerne i stor grad teksten ut mot publikum, ofte etterfulgt av en 'pause' som innebar å lytte til rommet. En del av skuespillerarbeidet gikk hver eneste kveld ut på å reflektere over tekstens betydning i det man leverte den i rommet, i møtet med det særskilte publikum. Publikum ble på denne måten en del av skuespillernes refleksjoner rundt det fiktive univers og teksten fikk en særlig materiell posisjon. I forestillingen lå fokuset tydelig i rommet her-og-nå, der forståelsen av teksten og forestillingen som sådan hver dag måtte inndra en ny kontekst. Ved inndragelsen av konteksten oppstod nye intensjoner og betydninger i øyeblikkene, her-og-nå. Dette kan forstås som en særlig fysisk måte å jobbe med tekst, der man forsøker å løfte frem teksten og observere den sammen. Teksten får med dette sin egen kvalitet som tekst og publikum inviteres til å skape egne bilder og assosiasjoner. I forestillingen fikk teksten tidvis en nærmest poetisk kulør, som satte fokus på tilstand fremfor handling. Lehmann benytter begrepet 'scenic poem' for å beskrive hvordan teatret skaper assosiasjonslommer ('fields of associations') mellom ord, lyder, kropp, bevegelse, lys og objekter (Lehmann, 2006, s.111). Dette kan sies å speile det jeg tidligere har beskrevet som 'pause'. Tekstarbeidet kan slik forstås i forbindelse med postdramatisk teori til tross for forestillingens relativt teksttunge uttrykk.

Den transparente dramaturgien har tatt inn over seg en prinsipiell likestilling av teatrets elementer, men dette betyr ikke en avvisning av teksten. Jeg mener å ha påvist hvordan *Leonce og Lena*, *Doppler* og *Ubu* opprettet sin fiksjonskontrakt ved å eksplisitt markere tekstens materialitet i forestillingens kontekst. I *Leonce og Lena* ble teksten markert ved at man innledningsvis leste og fordelte roller. I både *Ubu* og *Doppler* var det et utall henvisninger til deres respektive forfattere, teksten som sådan og andre tekstdramaturgiske poenger. I

Glassmenasjeriet stiltes teksten også ut som tekst, men her mer nyansert. Når forestillinger løfter frem teksten som tekst opprettes en distanse til tekstens fiktive univers. Ingen av forestillingene som i denne avhandlingen analyseres innbyr til illusjon, forstått som en lukket representasjon av det fiktive univers. Lehmann formulerer at det postdramatiske teater innebærer en interesse for skuespillerens personlige opplevelse av det narrative. «One often feels as though one is witnessing not a scenic representation but a narration of the play presented» (Lehmann, 2006, s.109). Den transparente dramaturgiens omgang med teksten innebærer en fortelling om å iscenesette en fortelling, om selve fiksjonaliseringsprosessen. Den transparente fiksjonaliseringsprosessen foregår i en gjensidig bearbeidelse mellom sal og scene. Skuespillerne fremmer egen tilstedeværelse og fiksjonen undersøkes i relasjon til egen forståelse og kontekstuell tilhørighet. På denne måten innebærer den transparente dramaturgiens narrasjon også kommunikasjon av deltakernes erfaringer.

15.1 Tekst og meningsdannelse

Den transparente dramaturgien kan etter mitt syn innebære både en relativt tradisjonell og tekstdrevet praksis, og en praksis der stabile dramaturgiske konvensjoner ikke lenger garanterer en formidling basert på gitte størrelser, som teksten. En transparent dramaturgi innebærer dog åpenbart en utvikling fra en teksttradisjonell og lukket verkforståelse, ved å inndra teaterhendelsen i skapelsen og forståelsen av den. Med den moderne utspaltingen og likestillingen av teatrets virkemidler får også teksten autonom posisjon. Lehmann hevder at dekonstruksjonen av teksten fører til at en ny form for scenetekst springer frem, og med dette en ny måte å anvende tegn på i teatret. Fremfor illusjon og en representasjon av tegn som til sist kan danne enhetlig mening, karakteriseres det postdramatiske teatret av ikke å innebære en enhetlig meningsdannelse (Lehmann, 2006, s.85). Den transparente dramaturgien motsetter seg hverken en relativt logisk sammenføring av tegn og andre meningsbærende elementer, heller ikke teksten som en sentral meningsleverandør. En transparent dramaturgi vil dog alltid innebære andre performative strategier som vil stå tydelig 'ved siden av' teksten på ulike vis. De performative uttrykk trenger ikke ha som intensjon å bygge opp under tekstens utsigelse. Dette var særlig gjeldende i *Ubu*, der det performative i liten grad underbygget teksten. Når det performative allikevel har intensjon om å underbygge teksten vil det med det transparente uansett innebære en grunnleggende distanse. Den transparente dramaturgien flytter fokuset fra sin egen utsigelse til hendelsen i tid og rom. Det handler ikke om at forestillingen ikke kan

danne mening, men meningsdannelsen skjer ikke på bakgrunn av kun teksten eller det som presenteres som sådan. Meningsdannelsen innebærer en gjensidig bearbeiding av både teksten og det performative mellom scene og sal. Slik kan man også mene at forholdet til virkelighet utnyttes som strategi i bearbeidelsen av teksten og det performative.

16. Forståelsen av det interaktive i transparent dramaturgi

Den transparente interaktiviteten berører forhold som nærvær, relasjonalt og subversjon. Teater er grunnleggende et interaktivt medium og oppstår i møtet og interaksjonen mellom aktør og publikum. En transparent dramaturgi vil grunnleggende innebære en viss form for interaktivitet. Fokuset på tilstedeværelsen i tid og rom, det sosiale og relasjonelle åpner opp for større eller mindre grad av interaksjon. Vi bruker allikevel ikke begrepet interaktivt teater dersom publikum ikke er oppmerksom på interaksjonene (Gladsø et. al, 2015, s.225). Den transparente dramaturgien åpner opp forholdet mellom scene og sal og muliggjør interaktivitet. Det er dog usikkert om man bør forstå dette som interaktivitet i tradisjonell forstand. Først når publikum betraktes som reelle medspillere, åpnes det interaktive potensialet i relasjonen mellom sal og scene. Det interaktive handler således om å arbeide med publikumsrelasjonen i tid og rom (Gladsø et.al, 2015, s.225). En transparent dramaturgi kan sies å innebære interaktivitet i den forstand at tilskuerne og aktørene sammen bearbeider fiksjonaliseringen. Den arbeider således kontinuerlig med publikumsrelasjonen i tid og rom. Den transparente dramaturgien trenger ikke innebære interaktivitet der tilskuerne blir tatt opp på scenen eller kan forandre forestillingen i noen større grad, men dette utelukkes heller ikke. Vi kan således snakke om ulike grader av interaktivitet. Hvordan vi kan forstå ulike grader av interaktivitet i den transparente dramaturgien synes hensiktsmessig å forstås i perspektiv av andre begreper enn interaktivitet alene. I dette kapitlet vil jeg derfor ta i bruk andre begreper for å belyse hvordan type og hvilken grad av interaktivitet det er snakk om.

16.1 Det interaktive forstått som responsløyfe, *Glassmenasjeriet*.

Interaktiviteten i *Glassmenasjeriet* kan tradisjonelt sett forstås i nøktern forstand. Her var det ingen av tilskuerne som direkte deltok i handling, men skuespillerne åpnet rommet for

gjennomgående respons. Det sosiale og relasjonelle syntes som et hovedpoeng i forestillingen. På bakgrunn av responsen gikk skuespillerne i dialog med tilskuerne gjennom blikk og gester og nyanserte handlingene i spillet. Det var særdeles begrenset i hvilken grad tilskuerne kunne forandre forestillingen. Forestillingen opplevdes allikevel ulik fra kveld til kveld på bakgrunn av interaktiviteten. Interaktivitet forstås her som den gjennomgående dialogen med tilskuerne og deres unike reaksjoner. Etter mitt syn speiler denne type interaktivitet regissør Dahls interesse for forholdet mellom publikum og skuespilleren. Dahl ønsker at tilskuerne skal være en del av opplevelsen uten at de konkret behøver bli involvert (Led, 2016).

Glassmenasjeriets interaktivitet synes hensiktsmessig å forstå i forbindelse med Fisher-Lichtes responsløyfe og Simeke Böhnisch revidering av denne. I del I redegjorde jeg for hvordan Fischer-Lichte forstod hendelsen og møtet som definerende for en performance, da det er nettopp dette som produserer den (Fischer-Lichte, 2008, s.18). Den performative estetikk inkluderer både tilskuerne, det reelle rommet, den reelle tiden og de reelle kroppens nærvær. Nærværet innebærer gjensidig påvirkning mellom tilskuere og aktører, som igjen påvirker hendelsen og bringer den fremover. Uansett hva aktørene gjør har det innvirkning på tilskuerne, det samme gjelder tilskuernes innvirkning på aktørene. På denne måten er performansen generert og determinert av en selvreferensiell og stadig endrende responsløyfe (Fischer-Lichte, 2008, s.38-39). Böhnisch gjør en revidering av Fisher-Lichtes responsløyfe i artikkelen «Feedbackløyfer og henvendthet» (2011). Böhnisch foreslår at om responsløyfen skal kunne anvendes i analyser av teaterforestillinger må den også forholde seg til ulike grader av 'henvendthet' mellom aktører og tilskuere. Böhnisch argumenterer for at det nettopp er på bakgrunn av forskjellene i den gjensidige henvendelsen at vi kan forstå ulike nyanser av den faktiske responsløyfen (Böhnisch, 2011, s.87). Fisher-Lichte argumenterer for at den gjensidige kroppslige tilstedeværelsen genererer og produserer responsløyfen. Dette er i Böhnisch syn kun en mulighetsbetingelse for responsløyfen som sådan (Böhnisch, 2011, s.71). Nærværet muliggjør, gjensidighet 'henvendthet' sannsynliggjør gjensidig påvirkning. Böhnisch foreslår en gradstenkning i analysen av responsløyfen, der synliggjøringen av ulike former for 'henvendthet' gjør det mulig å beskrive og analysere ulike responsløyfer (Böhnisch, 2011, s.87-88).

Etter mitt syn reflekterer dette kapitlet om interaktivitet Böhnisch syn på responsløyfen. Interaktivitet, forstått som responsløyfer, forklares i kapitlet gjennom ulike former for interaktivitet. Gradssystemet sees således i forhold til hvilken type interaktivitet det er snakk om. Å snakke om høy eller lav grad av interaktivitet må etter mitt syn også vurderes i relasjon til andre størrelser enn grader som sådan. Når jeg velger Fisher-Lichtes responsløyfe for å beskrive *Glassmenasjeriets* interaktivitet er det på bakgrunn av at interaktiviteten først og fremst kan forstås som en kontinuerlig bearbeidelse av fiksjonaliseringen. Graden av interaktivitet kan derfor vurderes i relasjon til for eksempel mer fremtredende interaktive former. Her påpeker jeg derfor implisitt en begrensning i Fisher-Lichtes responsløyfe, da den kanskje best synes å belyse en gjennomgående interaktivitet fremfor en mer fremtredende og bruddorientert interaktivitet. Responsløyfen som operativt analyseverktøy er etter mitt syn derfor relativt begrenset. Når jeg allikevel benytter Fisher-Lichtes responsløyfe, sett i lys av Böhnischs revidering er det nettopp fordi jeg mener at *Glassmenasjeriet* innebærer en gjennomgående interaktivitet. I *Glassmenasjeriet* var det ingen markante brudd eller interaktivitet som kunne forandre stykket i noen stor grad. Det handlet allikevel ikke om teatrets grunnleggende interaktivitet, da henvendtheten ble benyttet som kommunikativ strategi. Responsløyfen var grunnleggende i *Glassmenasjeriet*, i den forstand at det som skjedde i rommet her-og-nå ble et hovedpoeng. Interaktiviteten innebar en gjensidig bearbeiding av fiksjonaliseringsprosessen. Fisher-Lichtes forståelse av at responsløyfen genererer og produserer en performance, må til sist nyanseres. Etter mitt syn kan man med *Glassmenasjeriet* argumentere for at det i hovedsak var skuespillernes ansvar å bringe hendelsen fremover, men at forestillingen markant ble påvirket av en gjennomgående responsløyfe.

16.2 Det interaktive forstått som det atmosfæriske og ambiente, *Leonce og Lena*.

I *Leonce og Lena* synes interaktiviteten knyttet til det atmosfæriske i rommet. Forestillingen benyttet seg av folkelige og pop-kulturelle virkemidler og trakk inn tilskuere i en særlig uhøytidelig og transparent lek med teatrets virkemiddelfang. Arntzen ville kanskje kalt dette et pop-ambient teater. Det pop-ambiente betegner en teater- og kunstestetisk strategi som tar i bruk det atmosfæriske i forhold til en klubbaktig iscenesettelsesstil (Arntzen, 2007, s.9). Det interaktive handler heller ikke her om en direkte deltakelse, i den forstand at interaktiviteten ikke kunne forandre forløpet i noen stor grad. I *Leonce og Lena* ble det atmosfæriske i rommet benyttet som kommunikativ strategi og tilskuerne ble på denne måten en del av hendelsen.

Leonce og Lena var en leken og tidvis tilsynelatende improvisert forestilling i spennet mellom høykultur og lavkultur, som brøt den narrative strukturen ved bruk av ambiente strategier. Peder Hodnelands karaokeliknende sanger skapte ikke bare brudd i det narrative handlingsforløpet, det rettet fokuset mot det atmosfæriske i rommet. Når Renate Reinsve ble senket ned fra 'oven' og spilte mer eller mindre amatørmessig gitarspill kunne det på ett vis fungere allegorisk, men i større grad synes det som en slags jam-sesjon for å vekke publikums interesse. Henriette Marø som politikonstabel og det som synes best betegnes som en stand-up sekvens, synes ha samme intensjon. Skuespillernes distanse til egne 'gags' og Büshners narrativ produserte en særlig opplevelse av uhøytidelighet og fellesskap. Etter mitt syn kan man her snakke om en slags happening, som inviterer deltakerne til en mer aktiv tilskuerposisjon. Graden av deltakelse kan forstås knyttet til den felles skapelsen av det atmosfæriske rommet og fiksjonaliseringen som sådan.

Man kan mene at improvisasjon og musikkspåkets 'jamming' alltid har vært en del av en folkelig tradisjon. Fra å være en del av en mer marginal praksis, kan vi si at dette i større grad også trekkes inn i institusjonene. Gjennom 1990-tallet vokser behovet for mer direkte og kontakt med publikum. Fokuset legges i stor grad på det personlige og autobiografiske i møte med det rituelle, atmosfæriske og opplevelsesorienterte (Arntzen, 2007, s.52). Det personlige og autobiografiske kan i transparent forstand forstås som skuespillerens og tilskuerens arbeid med fiksjonaliseringen samt tilskuernes opplevelse og fornemmelse av den private aktøren. Vi får på denne måten et relasjonelt forhold mellom kunst og kontekst, og skuespilleren blir først og fremst en fasilitator for møter og opplevelser. Ved bruk av transparens og ambiens bearbeider *Leonce og Lena* publikumsforholdet gjennomgående. I dag kan man se en vending bort fra estetisk suverenitet over det sosiale, i en retning av mer transparente og ambiente teatersituasjoner hvor det blir opp til tilskueren selv å la seg involvere i fiksjonaliseringsprosessen og meningsdannelse.

16.3 Det interaktive og virkelighetsinviterende, *Doppler og Ubu*.

Interaktivitet i forbindelse med en transparent dramaturgi innebærer en gjennomgående bearbeidelse av publikumsforholdet. Når forestillinger preget av transparens samtidig benytter seg av mer tradisjonell og direkte interaktivitet, som i *Doppler og Ubu*, synes dette innebære

en styrket opplevelse av autentisitet og uhøytidelighet, muligens transparens som sådan. Janežičs bruk av interaktive strategier kan knyttes til det Lehmann titulerer som ‘Virkelighetens gjennombrudd’. ‘Virkelighetens gjennombrudd’ er en strategi som arbeider med grensene mellom teater og hverdagsliv og som bryter med teatrets karakter av fiksjon (Lehmann, 2006, s.104). Janežičs konsepter innebærer estetisering av faktisk virkelighet da han rent konkret benytter ulike aktører fra Trøndelags lokalbefolkning, forestillingens her-og-nå, det prosessuelle og konteksten generelt som gjenstand for estetisk refleksjon i forestillingene. Denne type interaktivitet kan sies å benyttes som en del av et særlig bevisst spill for å gi en opplevelse av fellesskap og autentisitet.

Doppler benyttet sporadisk respons fra publikum i spillet og noen utvalgte ble invitert opp på scenen. Under forestillingen ble blant annet en elev som jobbet med boken *Doppler* (Loe, 2004) invitert på scenen for å stille *Doppler* spørsmål. Det var en ny elev hver forestilling og skuespillerne visste ikke hva spørsmålet var. Responsen var allikevel relativt godt planlagt og kan derfor karakteriseres som en form for planlagt improvisasjon, der interaktiviteten ikke kan forandre forestillingen i noen stor grad. Liknende interaktivitet foregikk også mot slutten av forestillingen da et kor ble invitert på scenen. Det var et nytt kor ved hver forestilling, som sang en sang og videre blir instruert til å gjøre dramaøvelser i bakgrunnen. En noe mer implisitt interaktivitet fant sted ved at en av aktørene avbrøt handlingen med et foredrag om hvordan Trøndelag Teater skulle reise *Dopplers* totempæl utenfor teatret. Dette ble avsluttet med en invitasjon til reisningen og en oppfordring om å følge med på teatrets nettsider for informasjon. Denne type interaktivitet kan knyttes til estetisering av faktisk virkelighet. Interaktiviteten er etter mitt syn med å styrke forestillingens transparens og retter fokuset mot forestillingens hendelseskarakter. Forestillingen opplevdes på bakgrunn av dette særdeles autentisk og uhøytidelig.

Ubu var preget av en gjennomgående bearbeidelse av publikumsforholdet, men innebar også elementer av mer direkte interaktivitet. Mot slutten av første akt befant vi oss i *Ubus* drøm. Drømmen opplevdes som en enkeltstående sirkusliknende sekvens der teatret tok i bruk ‘mannen i gata’, i form av musikkorps og andre frivillige. Innledningsvis i sekvensen fortalte skuespillerne hvordan teatret hadde invitert hele Trøndelags befolkning til en parade, alt fra enkeltindivider til lag og foreninger som hadde noe på hjertet. Dette hadde ikke teatret fått til

på tross av en dyr kampanje på Facebook. Musikkorpset, som plutselig entret salen, fikk heller ikke komme på scenen på grunn av HMS. Det viste seg allikevel at det var kommet noen frivillige til paraden, som så ble intervjuet om 'løst og fast'. Pausen ble deretter eksplisitt annonsert. Pausen var dog ingen pause i normal forstand. Det ble servert pølser, var selskapsleker og korpset stod for musikalsk underholdning. Den som vant selskapsleken skulle få lov til å komme på scenen etter pausen og utføre et triks. Etter mitt syn kan pausen beskrives som et slags interaktivt opplevelsesmarked. Selv om denne interaktiviteten var relativt godt planlagt gjør sammenstillingen av alle elementene at forestillingen opplevdes særlig transparent, uhøytidelig og improvisert.

Etter mitt syn er det vesentlig hvordan denne type interaktivitet blir en del av forestillingens bevissthet, i den forstand at det opprettes en særskilt åpenhet mellom scene og sal. Tilskuerne blir aktivisert og fokuset rettes mot felles opplevelse og felles skapelse. Både *Doppler* og *Ubu* synes i aller høyeste grad å utnytte denne åpenheten som strategi, noe som synes øke opplevelsen av transparens. Etter mitt syn benyttes den virkelighetsinviterende interaktiviteten for å gi en opplevelse av fellesskap og autentisitet.

16.4 Interaktivitet som gjensidig bearbeidelse av fiksjonaliseringsprosessen

Interaktiviteten kan med transparent dramaturgi forstås som en gjensidig bearbeidelse av publikumsforholdet og fiksjonaliseringsprosessen. Interaktiviteten berører forhold som nærvær, autentisitet og overskrider grenser mellom kunst og virkelighet, estetikk og det relasjonelle. I Janežičs forestillinger innebærer interaktiviteten å benytte, i mer direkte forstand, faktisk virkelighet som gjenstand for estetisk refleksjon. Den interaktive omgangen med virkeligheten synes å øke opplevelsen av transparens. Interaktivitet i transparent dramaturgi trenger dog ikke å innebære en direkte omgang med virkeligheten som konkret materialitet. Den transparente dramaturgien innebærer interaktivitet først og fremst på bakgrunn av den kontinuerlige bearbeidelsen av fiksjonaliseringsprosessen og publikumsforholdet – en bearbeidelse av virkelighet som sådan. Den transparente dramaturgiens foreslås derfor som en del av en større estetikk som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi.

17. Den transparente dramaturgien

Den transparente dramaturgien kan sies å være i slektskap med, bearbeide og forskyve tradisjonelle dramaturgiske former. Jeg velger å beskrive den transparente dramaturgien som en dramaturgi, fremfor form, da formbegrepet synes å låse seg til et samlet sett med strategier som videre viser til et sett med historiske og filosofiske sammenhenger. I postmoderne teaterutvikling oppstår brudd med estetisk regelbundethet og dramaturgiske konvensjoner. Dette erstattes av overskridelser og blandingsformer. Postmoderne dramaturgier forlater kunstens autonome posisjon og en etablert regel- og modelltenking (Arntzen, 2007, s.176). Den transparente dramaturgien må forstås i denne sammenheng. Utviklingen av den transparente dramaturgien innebærer en utnyttelse av kunnskaper ervervet fra dramaturgiske modeller, former og tilnæringsmåter for å forklare og utvikle dramaturgiske og estetiske prinsipper som synes gjeldende for den transparente dramaturgien. Dramaturgien utvikles derfor i hovedsak gjennom en fragmentert prinsiptenking fremfor en absolutt modelltenking. Den transparente dramaturgien synes i tydelig slektskap med performativ og postdramatisk teori. Den setter seg videre i slektskap med både episk- og metafiksjonell form.

17.1 Det transparente og det episke

Den transparente dramaturgien innebærer brudd med en tradisjonell oppfattelse av teater som representasjon av tekst. Teaterhendelsen overskrider mimetiske handlinger og bryter med den verkautonome praksis som betinger et skille mellom hendelsen i seg selv og den som iakttar det (Arntzen, 2007, s.174). Den transparente dramaturgiens avsløring av teatersituasjonen kan tydelig spores tilbake til Brechts episke teater, spesielt hans verfremdung. Brecht ønsket med underliggjørings-teknikkene å vekke tilskuerne til refleksjon og handling. Hans teater var tydelig forankret i sosialismens prosjekt (Stene, 2015, s.195). Jeg mener å ha påvist at Brechts overbyggende visjoner ikke har samme legitimitet i postmoderne perspektiv. Den transparente dramaturgien synes allikevel hensiktsmessig å forstå gjennom episke distanseringsteknikker.

Den transparente dramaturgien innebærer en distanserende holdning til fiksjonen. Dette inkluderer en observerende spillestil som inndrar tilskuerne, ikke ulikt den episke formen. Hos

Brecht forstås skuespilleren som en demonstrator fremfor et fiktivt subjekt. Skuespilleren er dobbeltagent, både rolle og seg selv (Brecht, 1964, s.125). Den episke dramaturgien krever i forlengelse av dette to klart adskilte fiksjonslag. I det sceniske uttrykket kan dette forstås som et mimesisspillende lag og et distanserende refleksjonslag. Szatkowski formulerer at dette skaper hull i fiksjonen (1989, s.59-63). Jeg mener å ha påvist at den transparente fiksjonskontrakten ikke er avhengig av slike brudd. Etter mitt syn er den transparente dramaturgien opptatt av nettopp det motsatte. Fiksjonslagene blir en naturlig del av hverandre. Den transparente dramaturgien veksler etter mitt syn ikke mellom en illusjon av en fiktiv verden og dens tilsynelatende motsetning her-og-nå. Den transparente fiksjonskontrakten innebærer en gjennomgående tilstedeværelse i tid og rom, som tenderer mot en presentasjon av tekstens utsigelse. Selv om skuespillerne kan spille roller skapes det etter mitt syn ikke en illusjon innebærende av tradisjonelle fiksjonelle karakterer i en fiktiv verden. Den fiktive verden undersøkes i relasjon til egen forståelse og kontekst i stedet for å skape tradisjonell illusjon. Der den episke dramaturgien kan sies å kreve to fiksjonslag kan man argumentere for at det transparente forsøker opprette ett.

I den episke dramaturgien er den styrende fortellerform montasjen (Szatkowski, 1889, s.61). Den episke montasjen henviser til et overordnet prinsipp for fortellingen og innebærer derfor også en logikk som kan sammenfattes i en bestemt holdning til virkeligheten. Virkelighetsoppfattelsen i den episke formen er preget av spørsmål som: Hvordan erkjenner jeg virkeligheten? Hvordan kan verden fortolkes? Szatkowski formulerer at det episke paradigme ikke kan ta inn over seg spørsmål om virkeligheten overhodet er virkelig (Szatkowski, 1989, s.70). Virkelighet og betydning kan derfor begripes etter montasjens prinsipper. Jeg mener å ha påvist at den transparente dramaturgien ikke oppretter en lukket representasjon av et fiktivt univers som sammen med distanseringsteknikker skal stå for betydningsdannelse. Det transparente synes ikke som et forsøk på å representere en annen virkelighet eller betydning enn den som knyttes til reell tid og reelt rom. Etter mitt syn oppretter det transparente derfor også en fiksjonskontrakt med 'spillet' som grunnleggende påstand og virkelighet. Den transparente dramaturgien innebærer ikke å sette et fiktivt univers opp mot en særskilt virkelighetsforståelse. Den transparente dramaturgien oppretter ikke slike lukkede univers. I det transparente ligger det etter mitt syn en forståelse av at virkeligheten ikke er en stabil størrelse. Den transparente dramaturgien kan sies å arbeide med virkelighet som strategi, men er ikke ute etter å begripe virkelighet som sådan. Den transparente dramaturgien kan sies å undersøke

hvordan virkelighet fungerer i fiksjonaliseringen. Den undersøker for eksempel hvordan teksten får betydning her-og-nå. I den transparente dramaturgien skaper vi våre egne virkeligheter og betydninger i omgangen med fiksjonaliseringen.

17.2 Det transparente og det metafiksjonelle

I utviklingen av den metafiksjonelle formen formulerer Szatkowski at han forsøker å skissere en dramaturgisk modell som baserer seg på transparens. Han refererer her til Baudrillards tanker om at når spillet forsvinner, når det ikke finnes mer illusjon eller teater, når alt blir umiddelbart og transparent oppstår en 'kommunikasjonens ekstase'. Denne ekstasen betegner Baudrillard som obskøn. Det obskøne eliminerer blikket, bildet og enhver representasjon (Szatkowski, 1993, s.124). Baudrillard mener at det som kjennetegner det moderne samfunn er at alt estetiseres. Kunsten sitt svar på dette er å spille ut sin egen forsvinning. Dette kommer til uttrykk gjennom blant annet anti-kunstneriske og gjennomsiktige uttrykk (Bale, 2009, s.142). Den metafiksjonelle formen presenteres på denne måten selv som en transparent dramaturgi. Det som i denne avhandlingen forstås som transparent dramaturgi reviderer Szatkowskis metafiksjonelle form på visse punkter.

I nordisk sammenheng ble forståelsen av det metafiksjonelle utviklet gjennom Szatkowskis analyse av to oppsetninger av Manfred Karges *Erobringen av Sydpolen*. Szatkowski hevder her det er mulig å tematisere spillet mellom fortolkning og ikke-fortolkning i dramaturgisk form og introduserer den metafiksjonelle formen (Szatkowski, 1993, s.129). I analysen viser Szatkowski hvordan Karge benytter den dramatiske og episke formen i et vekselspill. Formene kommenterer hverandre og peker således ut over seg selv. Helt konkret benytter Karge episierende situasjoner der det i den dramatiske handlingen skulle vært høydepunkter (Szatkowski, 1993, s.129-130). Det dramatiske avsløres således som representerende gjennom episke innslag, noe som legger grunnen for den metafiksjonelle formen. Jeg mener å ha påvist at det ikke er denne type metafiksjon det er snakk om i forbindelse med en transparent dramaturgi. Den transparente dramaturgien skaper ikke illusjon i tradisjonell forstand og vi kan derfor heller ikke snakke om en dramatisk og episk vekselvirkning, som Szatkowski legger til grunn for det metafiksjonelle. Den transparente metafiksjonaliteten handler etter mitt syn om

en gjennomgående og mer åpenbar dobbelthet i fiksjonaliseringen. Den setter seg i forlengelse av det episke og det metafiksjonelle, men utvider begge størrelser.

Kjernen i det dramaturgiske vende ligger i forståelsen av at bevisstheten er en illusjon, selvet er fragmentert og splittet. Den metafiksjonelle modellen er således et svar til den postmoderne kritikken av fornuften, der meningsdannelsen problematiseres i et vekselspill mellom helhetens nødvendighet og dens destruktive kraft. I det metafiksjonelle forstås spillet som virkelighetens grunnvilkår (Szatkowski, 1993, s.122-130). «Det bliver fortalt en historie, historien er også en historie om at 'fortælle sin verden', og den viser hen til skrøbeligheden i vore daglige forståelsesmåder» (Szatkowski, 1993, s.130). Ironien blir således en viktig størrelse, da den gir mulighet til å demonstrere en distanse mellom det som sies og det som menes. Ironien reflekterer teatrets dobbelte lek med tilskueren (Szatkowski, 1993, s.123). Den transparente dramaturgien kan forstås som en fortelling om å iscenesette et spill. Ironien må i hovedsak forstås i sammenheng med illusjonsbruddet og overskridelsen mellom det fiktive og det reelle. Dette åpner muligheten for både satire og kritikk. Det transparente synes dog å forholde seg mer ubekymret til helhetstenking og forståelsen av virkelighet som sådan. Med det transparente skaper man sine egne posisjoner ut i fra omgangen med fiksjonaliseringen og synes derfor ikke innebære denne særskilte kritikk av hverken fornuften eller helhetlige former.

Den transparente dramaturgien innebærer avsløringen av sin egen kunstferdighet. Diktning som selvbevisst retter oppmerksomhet mot sin status som kunstgjenstand, med det mål for øye å stille spørsmål om forholdet mellom fiksjon og virkelighet får ofte betegnelsen metafiksjon (Gladsø et.al, 2015, s.153). Den transparente dramaturgien kan etter mitt syn forstås i forlengelsen av en postmoderne metafiksjon. Den postmoderne metafiksjonen har ikke som hensikt å stille spørsmål om forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Postmoderne kunst er metafiksjonell tvers gjennom, da den spiller på en oppfatning om at vil allerede vet at vi befinner oss i en kunstig verden. Postmoderne tenkning problematiserer ideen om virkelighet. Baudrillard formulerer at det ikke lenger er et spørsmål om falsk representasjon av virkelighet, men å skjule det faktum at virkeligheten ikke lenger er virkelig (1994, s.12). Modernismens søken etter underliggende meningsbærende strukturer, at det finnes noe sant og autentisk under overflaten, er ikke lenger gjeldende (Gladsø et.al, 2015, s.144). I forestillinger som baserer seg på transparens har man etter mitt syn allerede akseptert at man befinner seg i kunstige eller

fiksjonelle omstendigheter. Samtidig har man inndratt det moment at tilskuerne og aktørene befinner seg i det samme reelle rom. Med det transparente synes det som bevisstheten om grensene for vår erkjennelse av virkelighet, som Szatkowski og postmoderne teori lister opp, legger grunnlaget for en praksis der mennesket forstås kollektivt meningssøkende i omgangen med fiksjonaliseringen selv. Man har etter mitt syn et ubekymret forhold til virkelighet som sådan, i den forstand at man skaper sine egne posisjoner og virkeligheter i møtet med teaterhendelsen. Den transparente dramaturgien reflekterer på denne måten en ny-mimetisk kunst der det performative blir gitt egenverdi.

Innledningsvis i denne avhandlingen påpekte jeg at analysens omgang med ulike forestillinger, kunne komme til å gå ut over beskrivelsen av den transparente dramaturgiens særskilte karakter. Dette på bakgrunn av forestillingenes svært mangefasetterte estetiske uttrykk. Jeg har allikevel valgt denne bredden, for å favne om den transparente praksisen. Selv om alle forestillingene synes hensiktsmessige å beskrive gjennom en transparent dramaturgi, utelukker ikke dette at noen praksiser kan synes divergerende i forbindelsen til tradisjonelle former. I den metafiksjonelle sammenheng opplever jeg at *Doppler* synes nærmere Szatkowskis beskrivelser enn *Ubu*, *Glassmenasjeriet* og *Leonce og Lena*. Dette på bakgrunn av en gjennomgående og særskilt tydelig tematisering av teater som teater. Jeg opplever det ikke som en kritikk av forståelsesmodeller som sådan, men bemerker at teatret fikk en særlig sentral posisjon da man kunne forfølge den formmessige tematiseringen i innholdet. *Dopplers* motstand mot flinkheten synes å bli tematisert gjennom en teaterform som ikke forsøker å være flink, i den forstand av å avsløre teatermaskineriet. Selv om forestillingens tid og rom gjennomgående ble knyttet til reell tid og reelt rom, kan man med *Doppler* også diskutere et spill mellom det episke og dramatiske. Etter mitt syn må denne diskusjonen ikke se det dramatiske og episke som absolutte størrelser, men overskridende i forhold til hverandre og det reelle her-og-nå. Dette betyr ikke at *Doppler* ikke kan analyseres i forbindelse med transparent dramaturgi, men at det transparente inndrar ulike former for metafiksjonalitet. *Ubu*, *Glassmenasjeriet* og *Leonce og Lena* hadde en mer åpenbar transparens. Forestillingene innebar etter mitt syn hverken en vekselvirkning mellom dramatisk og episk form og teatret synes ikke tematisert noe utover å være en naturlig del av formen. Her kan man etter mitt syn heller argumentere for at det tas i bruk metafiksjonelle elementer. Det være seg Toms innledende betraktninger rundt skuespilleren og fortellingen i *Glassmenasjeriet*, høytlesning av rolleliste og utdeling av roller i *Leonce og Lena* samt de mange henvendelser til Alfred Jarry i *Ubu*. Når jeg inkluderer

forestillinger med ulik metafiksjonalitet i transparent dramaturgi åpner jeg derfor opp for en bredde i uttrykksregisteret. Dette kan man nødvendigvis kritisere.

17.3 Det transparente, det performative og det postdramatiske

Jeg mener å ha påvist at den transparente dramaturgien kan analyseres ut i fra Lehmanns teorier om det postdramatiske teater og performativ teori. Performativ teori forstås som en del av det postdramatiske som sådan. Dehierkariseringen av teksten fører til en vending fra teater forstått som verk til en hendelse og opplevelsens kunst gjennom det performative. Kategorier som nærvær, subversjon, relasjonalt og presentasjon blir vesentlige kategorier for performativ estetikk (Jalving, 2011, s.33). Den transparente dramaturgien berører alle disse forhold. Den transparente dramaturgien er grunnleggende postdramatisk fordi den deler den samme likestilte innstilling til teatrets virkemidler. Den transparente dramaturgien kan sies særlig å berøre Lehmanns kategorier 'likestilling', 'simultanitet', 'visuell dramaturgi', 'konkret teater', 'virkelighetens gjennombrudd' og 'hendelse/situasjon' (Lehmann, 2006, s.86-107). Lehmanns kategorier kan sies å reflektere det postdramatiske teatrets likestilte selvforståelse samt det fysiologisk situasjonsbetingede, her-og-nå. Derfor reflekterer kategoriene også den transparente dramaturgi.

Den postdramatiske likestillingen er tett knyttet til det visuelle og simultane. I den transparente dramaturgien kommer dette særlig til syne i en performativ omgang med tekstens utsigelse. Likestilt dramaturgi fører til at det performative får autonom posisjon i uttrykket. Det performative blir sin egen utsigelse, fremfor tekstens. Den transparente omgangen med teksten gir også teksten autonom posisjon. Teksten og det fiktive univers undersøkes i relasjon til skuespillernes og tilskuernes omgang med fiksjonaliseringen. Den transparente dramaturgien innebærer derfor at teksten og det performative kan forstås som autonome størrelser. Det vil nok allikevel variere i hvilken grad man opplever disse forhold som selvstendige dimensjoner i det særskilte uttrykket. Arntzen formulerer i forbindelse med visuell dramaturgi at likestilling kan variere i styrke, alt etter hvilken dramaturgisk kjemi som oppstår (Arntzen, 1990, s.8). Lehmann formulerer at visuell dramaturgi ikke utelukkende handler om en visuelt organisert dramaturgi, men en dramaturgi som ikke er underordnet teksten. Den kan ut i fra dette utvikle sin egen logikk (Lehmann, 2006, s.93). Det simultane er tett knyttet til likestillingen og

innebærer samtidighet som virkemiddel. Det vil si en tilstedeværelse av flere meningsbærende elementer i en forestilling (Lehmann, 2006, s.87-88). I forbindelse med den transparente dramaturgien kan likestillingen og det simultane forstås som en samling diskurser som i utgangspunktet står i uavhengig forhold til hverandre, men som bringes sammen i et ny-mimetisk spill. I omgangen med dette spillet skapes meninger og posisjoner i en kontinuerlig bearbeidelse mellom scene og sal. Den transparente dramaturgien kan derfor forstås som en romlig og visuell dramaturgi, en dramaturgi som ikke er underordnet teksten men utvikler sin egen logikk.

Den transparente åpenhet rundt teatersituasjonen setter den i direkte forbindelse med 'konkret teater.' Konkret teater innebærer en avsløring av teatrets kunstferdighet. Det innebærer videre en forskyvning fra representasjon og mimesis til non-representation og non-mimesis (Lehmann, 2006, s.98). Konkret teater innebærer således ikke en representasjon av en fiktiv virkelighet. Jeg har tidligere knyttet den transparente dramaturgien til Arntzens beskrivelse av det ny-mimetiske speil. Å beskrive den transparente dramaturgien som anti-mimesis, forstått som en ren presentasjon, synes ikke nøyaktig. I visse tilfeller kan den transparente dramaturgien tendere mot en presentasjon av teksten, men på bakgrunn av den transparente avsløringen av teatersituasjonen avsløres også representasjonen. Etter mitt syn utnyttes skjæringspunktet mellom presentasjon og representasjon som kommunikativ strategi i det skuespillerne spiller fiksjon uten å opprette tradisjonell illusjon. Det ny-mimetiske danner et rom hinsides representasjon. Det innebærer en dobbeltrefleksjon der tilstander belyser hverandre og danner betydninger på grunnlag av seg selv og hvordan de blir oppfattet av de involverte (Arntzen, 1993, s.96-99). Med det transparente opprettes det etter mitt syn et ubekymret rom mellom mimesis og anti-mimesis, representasjon og presentasjon. Den grunnleggende forankringen i reell tid og reelt rom, avviser den tradisjonelle forståelsen av mimesis og representasjon. I det det skapes representasjoner av roller fra et fiktivt univers gjøres dette uten å skape illusjon. Da den transparente dramaturgien ikke har som hensikt å gjengi virkelighet i en type en-til-en representasjon presenterer den heller ingen bakenforliggende mening. Herav vil tilskuerne skape sine egne meninger, posisjoner og virkeligheter i relasjon til fiksjonaliseringsprosessen. I forbindelse med den transparente avsløringen av teatersituasjonene må både Lehmanns 'konkret teater' og Jalvings 'presentasjon' utvides.

‘Virkelighetens gjennombrudd’ og ‘hendelse/situasjon’ kan synes vesensbestemmende for den transparente dramaturgien. Jeg mener å ha påvist at den transparente dramaturgien arbeider med grensene mellom det fiktive og reelle, da den inndrar tilskuerne åpent i fiksjonaliseringen. Det relasjonelle blir på denne måten en del av uttrykket. Det postdramatiske teater forstås som en hendelse i reell tid og reelt rom (Lehmann, 2006, s.143-144). Vi kan dermed snakke om en subversjon, i den forstand at fokuset dreies fra fiktive karakterer i en fiktiv verden mot det virkelige rommet og virkelige mennesker. I den transparente dramaturgien kommer dette særlig til uttrykk gjennom åpningen av scene-sal forholdet og avsløringen av teatersituasjonen. Det er ingen tvil om at vi er på teater og at teater handler om et møte mellom mennesker. Teatrets dobbelthet benyttes som strategi og oppretter et rom som fremmer et unikt nærvær og innbyr til opplevelse av autenticitet. I dette rommet er virkelighet en foranderlig størrelse, som skapes av de involverte her-og-nå. Vi kan på denne måten forstå den transparente dramaturgien som en del av en større estetikk som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi.

18. Mot en transparent estetikk

Jeg mener å ha påvist at den transparente dramaturgien benytter virkelighet som strategi i det dramaturgiske forløpet. Den transparente avsløringen av sin egen kunstferdighet oppretter et dobbeltspill som innbyr til opplevelsen av noe autentisk. Dramaturgien utfordrer forholdet mellom det estetiske og relasjonelle, fiktive og reelle. Transparens synes i seg selv som et vesentlig begrep for å forstå samtidige uttrykks arbeid med virkelighet og autenticitet. Da opplevelsen av autenticitet i transparent dramaturgi produseres gjennom en avsløring av dens egen kunstferdighet, settes distinksjonene teatralitet og autenticitet, forstått som dikotomier, på kollisjonskurs.

18.1 Autenticitet og teatralitet

Autenticitet kan forstås som en særlig kvalitet, en særskilt troverdighet eller ekthet. Autenticitet defineres ofte ut i fra sin negasjon, fravær av virkelighet (Christoffersen, 2017, s.17). Teatralitet kan forstås som noe teaterliknende, det som gir assosiasjon til teatret og dens uttryksmåter

(Gran, 2004, s.11). At noe er teatralt assosieres derfor ofte med det som er iscenesatt og falskt. Tidligere har jeg redegjort for hvordan teatralitet oppstår gjennom det bestemte blick (Féral, 1997, s.10). Det teatrale er verken en ting eller egenskap i seg selv. Begrepet er allikevel et relasjonelt fenomen og forholder seg alltid til sin motsetning i form av det ikke-teatrale. På denne måten kan teatralitet også sees i motsetningspar til det autentiske (Gran, 2004, s.12). Det interessante med en transparent dramaturgi er hvordan det teatrale bevisst benyttes som kommunikativ strategi, der selve avsløringen av teatraliteten blir grunnlaget for opplevelsen av autentisitet.

Gran skiller mellom det uttalt teatrale og det uuttalt teatrale. Skillet markerer forholdet mellom det opplagte og synlige teatrale, det som peker på sin egen iscenesettelse og det tilsynelatende autentiske som skjuler at det er iscenesatt (Gran, 2004, s.13-14).

Ved å innføre det nye skillet mellom en uttalt og en uuttalt teatralitet unngår vi å tenke i de tradisjonelle motsetningene fiksjon – virkelighet, teatral – realistisk, motsetninger som har preget både teaterpraksisen og teatervitenskapen altfor lenge. Det teatrale opptrer med eller uten fiksjon i både uttalte og uuttalte former (Gran, 2004, s. 15).

Jeg vil foreslå en slags utvidet forståelse av dette, der det uttalt teatrale benyttes som særlig bevisst strategi og oppretter en opplevelse av autentisitet. Gran formulerer at jo mindre iscenesettelsen og spillet synes, desto mer effektivt virker det tilsynelatende autentiske på oss (Gran, 2004, s.14). Med den transparente dramaturgien kan man påstå nettopp det motsatte: Jo mer iscenesettelsen og spillet synes, desto mer effektivt virker det tilsynelatende autentiske på oss. Den transparente dramaturgiens åpenhet rundt teaterkonteksten fører ved siden av en opplevelse av autentiske mennesker til at skuespillerne kan gå inn i roller uten å skape illusjon i tradisjonell forstand. Det sentrale blir at opplevelsen av autentisitet oppstår på bakgrunn av kunstrammen og ikke av skuespillet som sådan. Slik blir også det relasjonelle en del av den estetiske refleksjonen. Den transparente dramaturgien reflekterer derfor nye måter å speile virkelighet på.

Det er etter mitt syn problematisk å snakke om noe autentisk som sådan i forbindelse med den transparente dramaturgien. Mer nøyaktig synes det å snakke om autenticitet som effekt. Med den transparente dramaturgien kan man påstå at kunstrammen skaper denne effekten. Det reelle møtet skaper en opplevelse av autenticitet. Slik sett er det ikke skuespillerne som er autentiske – i betydningen ekte mennesker, det er kunstrammen som skaper autenticitetseffekten. Jeg betrakter derfor autenticitet som en verkutsigelse, altså at verket iscenesetter noe som oppleves som autentisk (Christoffersen, 2017, s.20). Den transparente dramaturgien kan sies å besitte et særlig uttrykk som er gyldig i kraft av seg selv. Det vil si at den transparente dramaturgien fremmer en opplevelse av noe virkelig og autentisk i kraft av det transparente selv. Med det transparente kan vi snakke om at iscenesettelsen blir en lek med det å dele noe autentisk med noen, som egentlig ikke er det. På denne måten kan den transparente dramaturgien forstås som en del av en større estetikk som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi.

18.2 Den transparente estetikken

Jeg mener å ha avklart på hvilken måte man kan forstå den transparente dramaturgiens forhold til virkelighet som estetisk kategori. Den transparente avsløringen av egen kunstferdighet oppretter et dobbeltspill som innbyr til opplevelsen av noe autentisk. Forankringen i teaterhendelsen her-og-nå åpner samtidig opp for en undersøkelse av verkets/hendelsens utsigelse i relasjon til egen forståelse og kontekst. Det sosiale og relasjonelle blir på denne måten en del av den estetiske refleksjon. Vi får derfor en overskridelse mellom det estetiske og relasjonelle, kunst og virkelighet.

Det bør være klart at den transparente dramaturgien ikke har noen intensjon om å bestemme hva som er virkelig, sant, autentisk eller ikke. Den anskueliggjør likefult virkelighetens rolle i det dramaturgiske forløpet. Med transparent dramaturgi opplever jeg en slags ubekymret innstilling til virkelighet da den påstår sine egne sannheter i tid og rom, her-og-nå. Til grunn for dette ligger den enkle sannhet at teater er øyeblikkets kunst. Den transparente dramaturgien utnytter dette grunnleggende poeng som sin særskilte kommunikative strategi. Herav produserer den transparente dramaturgien en opplevelse av virkelighet og autenticitet fra teaterkonteksten selv. Virkelighetsestetikken i det transparente forstås således produsert gjennom sin egen verkutsigelse. Det er ikke noe poeng å komme til en enighet om hva som er

virkelighet, men vi kan undersøke hvordan det transparente spillet skaper virkelighet eller illusjoner av virkelighet i relasjon til seg selv.

19. Avslutning

Denne avhandlingens forskningsspørsmål var formulert todelt. Avhandlingen har søkt å forstå og kommunisere Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn samt utviklingen av en transparent dramaturgi ved bruk av dramaturgiske tilnæringsmåter. Den har videre søkt å avklare hvordan den transparente dramaturgien kan forstås som en del av en større estetikk, som arbeider med virkelighet som dramaturgisk strategi.

Valget av dramaturgiske tilnæringsmåter svarer på første del av forskningsspørsmålet. Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn er analysert og beskrevet gjennom bruk av modernistisk og postmoderne dramaturgisk teori, i et postdramatisk perspektiv. Den teoretiske tilnæringsmåten vektet, samtidig benyttes den epokale for å fremme kunnskap om samtidige dramaturgiske tilnæringsmåter. En likestilling av teatrets uttrykksformer blir den sentrale tilnæringsmåte, der handling forstås representert gjennom visuelle, fysiske og auditive representasjonsformer. Trøndelag Teatrets vektlegging av regi fremfor tekst viser hvordan teatrets mange uttrykksformer gis egenverdi. Det handler om en prinsipiell likestilling av uttrykksformer som premiss for det kunstneriske arbeidet. På Trøndelag Teater forstås teater som øyeblikkets kunst. Teater er på denne måten alltid i dialog med et 'her-og-nå'. I forlengelse av dette blir en performativ dramaturgiforståelse vesentlig, i den forstand at relasjonen mellom scene og sal inndras i dramaturgiske forløp. Ved analysen av Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn benyttes med dette både en kompositorisk tilnæringsmåte, samtidig med en tilnæringsmåte som inndrar relasjonen og samspillet mellom teatrets skapere, teaterhendelsen og dens publikum.

Trøndelag Teaters teater- og dramaturgisyn sees som mulighetsbetingelse for utviklingen av en transparent dramaturgi. Den transparente dramaturgien betraktes derfor i forlengelse av teorilandskapet presentert i forbindelse med dette. Dramaturgien analyseres og utvikles gjennom dramaturgiske innganger, ved bruk av dramaturgisk prinsipptenking og kunnskaper

ervert gjennom dramaturgiske modeller. Tilnæringsmåten innebærer et forsøk på å unngå totalitetstenkning i utviklingen av den transparente dramaturgi. Gjennom analysen utvikles noen prinsipper for dramaturgien. Den transparente dramaturgien er særlig knyttet til sin kontekst på Trøndelag Teater og påstår ingen universell sannhet. I utviklingen av dramaturgien må således en enhetlig modelltenking vike til fordel for en tilnæringsmåte der det utvikles noen prinsipper for å forstå og kommunisere dramaturgisk praksis ledet av transparens.

Hvordan vi kan forstå den transparente dramaturgien som en del av en større estetikk, som arbeider med virkelighet som strategi, er gjennomgående behandlet i utviklingen av dramaturgien og avdekket gjennom en diskusjon av begrepene teatralitet og autentisitet. Transparens synes å være et betydningsfullt begrep for å forstå hvordan postmoderne og samtidig kunst benytter virkelighet som strategi. Den transparente dramaturgien fremmer en opplevelse av noe virkelig i kraft av det transparente selv. Virkelighetsestetikken i det transparente forstås således produsert gjennom dens egen verkutsigelse.

Teatret er under stadig utvikling. Nye vendinger fanges opp og begrepsfestes av forskning i samspill med den kunstneriske utviklingen i praksisfeltet. Denne avhandlingens sammenstilling 'transparent dramaturgi' er et forsøk på å romme et særlig kunstnerisk uttrykk observert i praksis. Utviklingen av den transparente dramaturgien er særlig knyttet til sin kontekst, men er også et forsøk på å kommunisere dramaturgisk praksis ledet av transparens som sådan. Å begrepsfeste dramaturgien som transparent innebærer en påstand om at det sentrale dramaturgiske omdreiningpunkt er nettopp transparens. Den transparente dramaturgien produserer sin transparens gjennom en særlig åpenhet om teatersituasjonen. Denne åpenheten baner vei for stadig nye måter 'å spille' teater på. Den transparente dramaturgien åpner opp for en mangefasettert praksis der teksten ikke lenger er det overordnede referansepunkt, men finner sin plass som en autonom del av det performative uttrykket. Dramaturgien overskrider skillet mellom det estetiske og relasjonelle, da det sosiale og opplevelsesrelaterte blir gjenstand for estetisk refleksjon. I samtiden synes spørsmålet om hvordan kunsten omgås med virkelighet preget av et fornyet engasjement. Den transparente dramaturgien benytter seg av virkemidler som innbyr til en opplevelse av autentisitet og gjør dette til gjenstand for estetisk refleksjon. Dramaturgien har ikke intensjon å bestemme eller presentere virkelighet som konkret materialitet, men reflekterer likefult en flerdimensjonal speiling av virkelighet i det

dramaturgiske forløpet. På Trøndelag Teater synes forståelsen av teater- og dramaturgi som mulighetsbetingelse for arbeid med transparente uttrykk. I denne avhandlingen har mitt anliggende vært å analysere, kommunisere og begrepsfeste denne praksisen.

20. Litteraturliste

Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2008) *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2.utg). Lund: Författarna och Studentlitteratur.

Allain, P. & Harvie, J. (2006) *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York og London: Routledge.

Aristoteles. (2004) *Om diktekunsten*. Oslo: J.W Cappelens Forlag.

Arntzen, K.O. (2016) Den nye autentisiteten: Kunsten mellom det estetiske og det personlige. I Rønning, B. & Fyhn, H. (Red.), *Høyblokka- Post Mortem. Teater som ritual* (s. 59-65). Oslo: Novus AS.

Arntzen, K.O. (2011) Et avantgardistisk blick på performancekunst og teater. I Bäckström, P. & Børset, B. (Red.), *Norsk avantgarde* (s.331-339). Oslo: Novus AS.

Arntzen, K.O. (2007) *Det marginale teater. Et nordisk blick på regikunst og ambiente forsøk*. Laksevåg: Alvheim og Eide akademisk forlag.

Arntzen, K.O. (2000) From Cabaret Dramaturgy towards a New Theatre Text. I Arntzen, K.O. Leirvåg, S. & Vestli E.N. (Red.), *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts* (s.11-23). St.Ingbert: Röhrig Universitätsverlag GmbH.

Arntzen, K.O. (1993) Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance. I Hov, L (Red.), *Teatervitenskapelige Grunnlagsproblemer* (s.95-105). Oslo: Universitetet i Oslo. Institutt for musikk og teater. Avdeling for teatervitenskap.

Arntzen, K.O. Svendsen, T.O. & Moi, M. (1991) *Kunnskapsforlagets Teater- og Filmleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Artaud, A. (2000) *Det dobbelte teater*. Oslo: Solum Forlag.

Auslander, P. (2004) Postmodernism and performance. I Connor, S. (Red.), *The Cambridge Companion to Postmodernism* (s.97- 115). Cambridge: Cambridge Universal Press.

Auslander, P. (1992) *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Michigan: University of Michigan Press.

Bale, K. (2009) *Estetikk. En Innføring*. Oslo: Pax Forlag.

Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press.

Berg, T. & Jensen, J.O. (2012) *Sceneskifte. Trøndelag Teater 75 år*. Trondheim: Akademika Forlag.

Bourriaud, N. (2007) *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.

Brecht, B. (1964) Alienation Effects in Chinese Acting. I Willet, J. (Red.), *Brecht on theatre. The Development of an Aesthetic* (s.91-99). New York: Hill and Wang.

Brecht, B (1964) The Street scene. I Willet, J. (Red.), *Brecht on theatre. The Development of an Aesthetic* (s.121-125). New York: Hill and Wang.

Brecht, B. (1957) *Om Tidens Teater. En ikke-aristotelisk dramatik*. Danmark: Gyldendals Uglebøger.

Brook, P. (1998) *Threads Of Time. A Memoir*. London: Methuen.

Brook, P. (1987) *The Shifting Point*. London: Methuen.

Bürger, P. (1998) *Om Avantgarden*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag AS.

Carlson, M. (2008) Perspectives on performance: Germany and America. I Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performace. A new aesthetics* (s.1-10). New York og London: Routledge.

Connor, S. (2004) Introduction. I Connor, S. (Red.), *The Cambridge Companion to Postmodernism* (s.1-19). Cambridge: Cambridge Universal Press

Denzin, N.K. (1997) *Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century*. California: Sage Publications, Inc.

Derrida, J. (2001) *Writing and Difference*. New York og London: Routledge.

Gladsø, S. Gjervan, K. Hovik, L. & Skagen, A. (2015) *Dramaturgi. Forestillinger om teater* (2.utg). Oslo: Universitetsforlaget.

Gran, A-B. (2004) *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter ekte merkevarer og varige mén.*
Lysaker: Dinamo Forlag.

Guttu, T. (2017) Transparent. I *Kunnskapsforlagets Store Norske Ordbok* (3.utg). Oslo:
Kunnskapsforlaget.

Guttu, T. (2017) Alteritet. I *Kunnskapsforlagets Store Norske Ordbok* (3.utg). Oslo:
Kunnskapsforlaget.

Fangen, K. (2004) *Deltagende observasjon.* Bergen: Fagbokforlaget.

Féral, J. (2003) Performance and Theatricality. The subject demystified. I Auslander. P. (Red.),
Performance Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol IV) (s.206-217).
New York og London: Routledge.

Fischer-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics.*
New York og London: Routledge.

Fornäs, J. (2017) *Defending Culture: Conceptual Foundations and Contemporary Debate.*
Sveits: Palgrave Macmillan.

Helgheim, K. (2015) Etterord. I Jarry, A. *Kong Ubu* (s. 109-122). Oslo: Solum Forlag.

Helgheim, K. (1977) *Grusomhetens Teater. Antonin Artauds teatersyn.* Flekkefjord: Solum
Forlag A/S.

Innes, C. (1993) *Avant Garde Theatre 1892-1992.* New York og London: Routledge.

Jalving, C. (2011) *Værk som handling. Performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Janezic, T. (2018) *Ubu*. Trondheim: Trøndelag Teater.

Janezic, T. (2016) *Doppler*. Trondheim: Trøndelag Teater.

Jürs-Munby, K. (2006) Introduction. I Lehmann, H-T. *Postdramatic Theatre* (s.1-15). New York og London: Routledge.

Kirby, M. (1974) *The New Theatre. Performance Documentation*. New York: New York University.

Kirby, M. (1966) *Happenings*. Canada: E.P Dutton & Co.Inc.

Kjølner, T. & Szatkowski, J. (2006) Dramaturgisk analyse – et arbeidsredskap for ikke-naïve instruktører. I: Reistad, H. (Red.), *Regikunst* (side 122-131). Asker: Tell Forlag.

Kjørup, S. (1996) *Menneskevidenskabene. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.

Lehmann, H-T. (2010) Edge or art. I Velure, H. Fieldseth, M. Klemsdal, O. & Seltun, K. (Red.), *Når teori og praksis likestilles: Festskrift til Knut Ove Arntzen* (s.18-24). Oslo: KOA60.

- Lehmann, H-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. New York og London: Routledge.
- Leinslie, E. (2007) Nye dramaturgier. I Berg, I.T. Høyland, E. & Leinslie, E. *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (s.17-68). Oslo: Scandinavian Academic Press/ Spartacus Forlag AS.
- Loe, E. (2013) *Doppler*. Oslo: Cappelen Damm AS.
- Lothe, J. Refsum, C. & Solberg, U. (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2.utg). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lyotard, J-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Theory and History of Literature vol.10*. Manchester: Manchester University Press.
- Pahuus, M. (2003) Hermeneutik. I Collin, F. & Kjøppe, S. (Red.), *Humanistisk Videnskapsteori* (s.139-169). Viborg: Dr. Multimedie.
- Phelan, P. (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*. New York og London: Routledge.
- Romanska, M. (2016) Introduction. I Romanska, M. (Red.), *The Routledge Companion to Dramaturgy* (s.1-15). New York og London: Routledge.
- Stene, Ø. (2015) *Skuespillerkunsten*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Szondi, P. (2003) Det moderne dramaets teori. I Kittang, A. Linneberg, A. Melberg A. & Skei, H.H. (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s.142-163). Oslo: Universitetsforlaget.

Szatkowski, J. (1993) Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervitenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse. I Hov, L. (Red.), *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* (s. 116-142). Oslo: Universitetet i Oslo. Institutt for musikk og teater. Avdeling for teatervitenskap.

Szatkowski, J. (1989). Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse. I Christoffersen, E.E. (Red) Kjølnær, T. Szatkowski, J. *Dramaturgisk analyse. En antologi* (s.9-91). Aarhus: Institut for dramaturgi, Aarhus Universitet.

Williams, T. (2017) *Glassmenasjeriet*. Trondheim: Trøndelag Teater.

Williams, T. (1999) *The Glass Menagerie*. New York: New Directions Books.

Tidsskrift

Arntzen, K.O. (2014) Andrzej Wirth, teaterfornyer og professor. I *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*. Nr.1, s.58-61.

Arntzen, K.O. (1990) Visual Performance og prosjektteater i Skandinavia. I *Spillerom. Tidsskrift for dans og teater. Et særnummer*. Nr. 1. s.4-21.

Böhnisch, S. (2011) Feedbacksløyfer og henvendthet. I *Peripeti tidsskrift for dramaturgiske studier*. Særnummer 2011, s.65- 88.

Christoffersen, E.E. (2017) Make it real. Introduktion: Former for virkelighetsteater. I *Peripeti tidsskrift for dramaturgiske studier*. Nr.27/28, s.12-23.

Feral, J. (1997) Teatralitet. En undersøkelse av det teatrale språkets egenart. I *3t- tidsskrift for teori og teater*. Nr. 2, s.8-20.

Lyotard, J-F. (1976) The Tooth, the Palm. I *SubStance*. Vol.5, Nr.5, s.105-110.

Hovedfagsoppgave

Seltun, K. (1997) *Avantgarden og det performative- dramaturgiske strategier i et postmoderne teater* (Hovedfagsoppgave). Institutt for Kulturstudier og kunsthistorie, Seksjon for teatervitenskap, Universitetet i Bergen.

Elektroniske ressurser

Arntzen, K.O. (2013, 11. januar) Mellom estetikk og kontekst. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=2531>

Led, J.C.L. (2016) Interview: Johannes Holmen Dahl. Hentet 2.februar 2018 fra <https://aalborgteater.dk/baggrund/interview-johannes-holmen-dahl/>

Sceneweb (2018a) Johannes Holmen Dahl. Hentet 6. april 2018 fra http://www.sceneweb.no/nb/artist/28729/Johannes_Holmen_Dahl

Sceneweb (2018b) Kristian Seltun. Hentet 8. april 2018 fra http://sceneweb.no/nb/artist/3679/Kristian_Seltun-1970-1-1

SiGledal.org (2016) Tomi Janežič. Hentet 5. januar 2018 fra http://sigledal.org/geslo/Tomi_Jane%C5%BEi%C4%8D#ENG

Trøndelag Teater (2017, 27.september). Elisabeth Egseth Hansen er ansatt som teatersjef på Trøndelag Teater. Hentet fra <https://trondelag-teater.no/pressemeldinger/elisabeth-egseth-hansen-er-ansatt-som-teatersjef-pa-trondelag-teater/>

Trøndelag Teater (2015) Leonce og Lena. Hentet 2. januar 2018 fra <https://trondelag-teater.no/forestillinger/leonce-og-lena/>

Elektronisk avisartikkel

Hjulstad, G. (2017, 29. oktober) Sjef på de skrå bredder. *Trønder-Avisa*. Hentet fra <http://www.t-a.no/nyheter/2017/10/29/Sjef-p%C3%A5-de-skr%C3%A5-bredder-15521643.ece>

Søum, V. (2015, 22. mai) Slik forklarer Kristian Seltun suksessen ved Trøndelag Teater. *Adresseavisen*. Hentet fra <https://www.adressa.no/pluss/kultur/article10987243.ece>

Elektronisk leksikon og oppslagsverk

Fluxus (2018) I *Store Norske Leksikon*. Hentet 21.februar 2018 fra <https://snl.no/Fluxus>

Leinslie, E. & Arntzen, K.O (2018) Dramaturgi. I *Store norske leksikon*. Hentet 20. mars 2018 fra <https://snl.no/dramaturgi>

Tjønneland, E. (2018) Anamnese-filosofi. I *Store norske leksikon*. Hentet 1.mars 2018 fra https://snl.no/anamnese_-_filosofi

Trøndelag Teater (2018) I *Store Norske Leksikon*. Hentet 16.mars 2018 fra https://snl.no/Tr%C3%B8ndelag_Teater

Zuschauen (2018) I *Cambridge Dictionary*. Hentet 8.april 2018 fra <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/zuschauen>

Rapporter

Arntzen, K.O (2004) *Rom for en situasjonistisk kunst. Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*. (Norsk kulturråd 2004/ nr.32) Hentet fra <https://evalueringsportalen.no/evaluering/rom-for-en-situasjonistisk-kunst-evaluering-av-rom-for-kunst-programmet-med-vekt-paa-noen-utvalgte-prosjekter>

Trøndelag Teater (2014) *Trøndelag Teater 2010 – 2013. Evalueringsunderlag*. (Kulturdepartementet, 2014) Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Ny-giv-i-teatret---hva-ma-til-En-evaluering-av-Det-Norske-Teatret-Nordland-Teater-og-Trondelag-Teater/id762879/?q=tr%C3%B8ndelag%20teater>

Programhefte

Trøndelag Teater (2016) *Doppler. Etter en roman av Erlend Loe*. (Programhefte) Trondheim: Trøndelag Teater.

Forestillinger

Dahl, J. (2017) *Glassmenasjeriet*. Trondheim: Trøndelag Teater.

Dahl, J. (2015) *Leonce og Lena*. Trondheim: Trøndelag Teater.

Janežič, T. (2018) *Ubu*. Trondheim: Trøndelag Teater.

Janežič, T. (2016) *Doppler*. Trondheim: Trøndelag Teater.

Samnøen, E. (2013) *Bør Børson jr.* Trondheim: Trøndelag Teater.

Skjelbred, O.J. (2014) *Moby Dick*. Trondheim: Trøndelag Teater.