

”Kall det heller taeter”: Den dramatiske teksten i kampsonen

Teaterrommet må gjøres til et *kritisk erfaringsrom*, med åpne vindu mot tradisjonelt ”teaterfremmede” tenke- og arbeidsformer, skriver regissør/autor og kunstnerisk leder for Transiteatret-Bergen Tore Vagn Lid.

Artikkelen tar utgangspunkt i et innlegg holdt under Seminar om samtidsdramatikk, Den Nationale Scene 27. mai.

AV TORE VAGN LID

For meg som regissør og autor har alltid spørsmålet om *’den gode dramatiske teksten’* skygget for et mer overordnet spørsmål, nemlig: hva er en viktig teatererfaring? Skillet mellom teater som erfaring, og teater som anskuelse som noe man ser eller betrakter oppført, rører grunnleggende ved kjernen av forholdet tekst/teater, og blir samtidig et spørsmål om teaterets (og ikke minst det framtidige teaters) egenart, relevans og legitimitet.¹ M.a.o., og det får bli min overbygning; Spørsmålet om *dramatisk* eller *’postdramatisk’* teater er i bunn og grunn for meg et spørsmål om hvor teaterets mulighet som kunstnerisk medium ligger. Sagt annerledes: Hva er – og kan være -- teaterets spesifikke potensial sett i forhold til bokperm og leseopplevelse, konsertsal, galleri, akademiske og journalistiske arbeids- og formidlingsformer etc.

Svaret på dette har for min del vært et forsøk på å *tenke* og å *gjøre* teaterrommet til et *kritisk erfaringsrom*; en testingssone av sosial og samfunnsmessig art, med åpne vindu mot tradisjonelt ”teaterfremmede” tenke- og arbeidsformer. Men en slik ambisjon, og et slikt arbeid har til stadighet vist seg å støte mot det jeg erfarer som dyptgående begrensninger og føringer, avleiret og nediset i en tradisjonell norsk forståelse av teater som oppsetning og virkeliggjørelse av dramatiske tekster. For min del gjelder disse begrensningene særlig for en videre utforskning og utvikling av:

1. *Teaterrommets spesifikke musikalske muligheter*: klang, rytmikk, dramaturgi og utveksling av tenke- og av arbeidsformer.

2. *Teater som ’sosialt feltstudium’*: Forskningsmessig relevans, utveksling mot teori og teoretisk tankegod, adaptiv bruk av former fra for eksempel tv/medieindustri.

Med en slik ambisjon om teatret som et utvidet sosialt og musikalsk erfaringsrom, opplever en fort at det er noe som ikke stemmer i norsk teaters og norsk teateroffentlighets vedvarende tale om dramatikk og dramatisk teater. Diagnosen, slår det meg, gjemmer seg i selve språkbruken:

Første tese) Om noe er dramatisk eller ikke må prøves og erfares i og gjennom teatret – ikke proklameres som egenskap ved en tekst:

Jeg har aldri slått meg til ro med følgende: Dette er en dramatisk tekst, dette er det ikke. *Om noe er dramatisk* må, slik jeg ser det, nettopp *oppdages og erfares i teaterrommet* – ikke proklameres som en *transcendental egenskap ved teksten*.² Med det mener jeg: testes, oppdages og bevises i et konfronterende møte mellom teksten, teaterrommet og tiden (eller *konteksten* i ordets videste forstand).

Andre tese) En gjennomgående fetisjering av ”Den Gode Historien” står i fare for å gjøre teatret ineffektivt og irrelevant:

¹ For klargjøringen av en slik forskjell – mellom anskuelse og erfaring -- skyldes en stor takk til den tyske regissøren og professoren Andrzej Wirth, og til B.Brechts lærestykker.

² Dette vil selvsagt også innebære et annet blikk – en annen forståelse – av begrepet ’handling’ og ’konflikt’.

Norsk teaters dyrking eller fetisjering av ”Den Gode historien”, av plottet -- linjen i den enhetlige dramatiske spenningskurven – står ikke bare i fare for å gjøre teatret ineffektivt, men kan også være med å gjøre teatret irrelevant. For det første har jeg, som Heiner Müller, aldri forstått hvorfor man i løpet av en teaterkveld bare skal se *en* god (eller mindre god) historie. For det andre blir det springende punktet for meg hvilke historier man i så fall skjuler bak dyrkelsen av ”Den Gode Historien”, m.a.o. hvilke drama som går tapt i teaterets higen etter DRAMAET. Min mistanke går i retning av et teater som ikke klarer å artikulere, eller bringe til uttrykk et uoversiktlig, ofte schizofrent moderne samfunn hvor fasttømrede identiteter og karakterer nettopp er på drift, og hvor dobbeltkommunikasjon, kryssende historier og paradoksale omslag har blitt til eksistensiell grunntone.

Tredje tese) Å si teater er nettopp å si påfunn eller innfall.

Jeg har også problemer med ukritisk å godta den iherdige bruken av trosbekjennelser som ”påfunn”, ”innfall”, ”effektmakeri” – slik de danner grunnfigurer i norsk teaterkritikk/offentlighet. Om og om igjen spør jeg meg barnlig: er ikke alt teater i bunn og grunn ”påfunn”, innfall, diktverk og, om en vil, forbannet løgn?

Leser en bak dette innlysende men oftest oversette poenget, dukker en mistanke opp: Hva mener en i så fall at teaterkunst skal være? Skal den være regelfølgende atferd (les ”instruksjon”/ ”oppføring”), ærefryktig og defensiv omgang med en opphøyet tekst, ydmyk dyrking av det opprinnelige og autentiske? Mottoet – selve ledestjernen for en slik tankegang – fant jeg for litt siden aksentuert hos en norsk kritiker. ”Det suverene” ved et regigrep, slik lød diktumet, lå i at regien gjorde seg ”tilsynelatende usynlig”. I dette ligger en fordring om – og et forsvar for det som må kunne kalles et *opplyst enevelde* i norsk teater: en dominerende scenekunst som i ærbødig respekt trer tilbake for, underkaster seg, og slik, uten opposisjon og uten dialektikk -- stiller seg i dramatekstens ukritiske tjeneste.

Den dramatiske tekstens tyngdekraft: opplyst eller oppløst enevelde?

Resultatet av dette, slik jeg ser det, er et litterært teater og en dramatisk teaterlitteratur som betinger hverandre gjensidig. Forholdet kan sammenlignes med et statisk speilkabinett, hvor en teater tekst skapt *for* en institusjon binder, og samtidig *bindes opp av* et teaterapparat *skapt for*, og standardisert nettopp *i relasjon til* en type dramatiske tekster.

Et grunnleggende spørsmål blir her: Hvordan kan en tradisjonell oppfattelse av dramaet som en enhetlig tekst med roller, sceneanvisninger og dialogisk/monologisk replikkfordeling binde, eller låse fast, selve innfallsporten til det kreative teaterarbeidet? Filosofen T.W. Adorno skrev en plass mer generelt at ”*Form er nediset innhold*”. Tenk litt på det. Har dette noe med manus og gjøre? Etter min mening ja, fordi også den måten vi i Norge *tenker, diskuterer og omgås manus og dramatekst på* -- og da i neste instans også den måten vi *tenker på og om dramatikeren* -- vil kunne hindre oss i å åpne opp så vel teaterarbeidet som tekstarbeidet på nye måter.

Om noe kalles teater eller konsert, er altså for meg langt mindre interessant enn den kunstneriske erfaringen og virkningen som det konkrete kunstverket gir. Og nettopp her er vi, tror jeg, på sporet av *et annet blikk* og en annen tanke på, og innstilling til, teater. Vi nærmer oss, tror jeg, begrepet om et ”*Postdramatisk*” teater, slik det er fremsatt av den tyske teaterteoretikeren Hans-Thies Lehmann.

I ”manus” til min forestilling *Utsnittet – Esse est percipi* (2006) fra teaterføljetongen *To be continued.*³, foreligger det en *litterær* tekst. Samtidig er dette et manuskript hvor *notebilder, lyshenvisninger, rytmiske strukturer, bevegelsesmønstre og lydlandskap* står *side om side* med det dialogiske og monologiske materialet. Ved å gjøre barokkmusikkens suiteform til dramaturgisk teaterform står dramatiske sekvenser (satser) med klare

³ Oppført i et samarbeid mellom Transitteatret-Bergen og Den Nationale Scene, 2005/2006.

rollefordelinger, definerte situasjoner og en klar (dramatisk) spenningskurve, side om side med satser hvor tekster uten dramatisk oppbygging, teoretiske resonnementer, lyriske passasjer etc. danner det sceniske utgangspunktet. Nettopp i dette "side om side med" ligger den *frisetting* av teateret som kan være en egnet innfallsport til det Lehmann på slutten av 90-tallet forsøker å nærme seg gjennom sitt begrep om et postdramatisk teater. Med postdramatisk menes *nettopp ikke et teater hvor teaterteksten og manuset likvideres eller stemples som "ut"*. Tvert i mot sikter Lehmann her til et oppgjør (særlig innenfor tyskspråklig teater fra 1980-tallet) hvor *èn type* dramatisk tekst ikke lenger får dominere og legge premissene for teaterarbeidet, men jamstilles med andre virkemidler og teksttyper *i og utenfor* det tradisjonelle teateret. Postdramatisk teater er derfor nettopp en høyst upresis, men likevel nyttig oppsummering av forskjellige teatertendenser som hver på sin måte frigjør seg fra et teaterestetisk og, ikke minst, en teaterorganisatorisk tyngdekraft som forutsetter *dramaet, den dramatiske teksten* (og da igjen manuset i tradisjonell forstand) som "ledestjerne" og premisleverandør for teaterkunst overhodet. Det Lehmann har jaktet på, men som andre har initiert, er, slik jeg ser det, en tendensiell "*frigjøring*" av teaterROMMET, hvor musikken, lyset, bevegelsene, scenebildet, ikke nødvendigvis kommer "*etter*" og skal "*støtte opp om*" (bestemmes av eller forsterke) den dramatiske teksten, men hvor det skjer en *prinsipiell demokratisering* av teateret. Og som i alle representative demokrati (og her har mye av den hjemlige debatten om det 'postdramatiske' gått seg vill), er ikke dette nødvendigvis ensbetydende med at alle partier er like store og styrer sammen til samme tid. Det er i denne sammenhengen at et alternerende begrep som "*likestilt dramaturgi*" blir problematisk, fordi det, tross treffpunktene, indikerer at mediene likestilles (eller demokratiseres) *innenfor en hver produksjon*, så å si som en "flat struktur" av kunstneriske virkemidler. Dette er nettopp ikke tilfelle i Lehmanns perspektiv: I noen av de 'postdramatiske' produksjonene vinner teksten valget, i noen vinner lyset, mens musikken råder grunnen i andre. Selv om det er treffpunkter, er Lehmann sitt begrep om "postdramatisk" teater heller ikke direkte sammenfallende med det lenge etablerte begrepet om en "visuell dramaturgi". Hvorfor? Jo, fordi oppvurderingen eller oppjusteringen av det visuelle (som for eksempel hos Robert Wilson) bare er *èn* dimensjon, ett av flere mulige veivalg, i denne retningen.

Kort kan det sies at postdramatisk teater *ikke* er det samme som: a) Teaterarbeid uten manus; b) improvisasjonsteater uten regissør; c) en rendyrking av det visuelle eller det auditive; d) fysisk teater uten tekst, eller e) -- og merk dere dette, *fri scenekunst eller frie grupper* i en tradisjonell norsk forstand. Det er også lett å gjøre den feilslutningen å likestille postdramatisk med postmodernistisk – i betydningen postpolitisk teater. Svaret er snarere motsatt. Kanskje det var nettopp dette Brecht-eleven Heiner Müller mente da han livet ut nektet å kalle seg postmodernist. Müllers svar var entydig: "*Den eneste postmodernistiske dikteren jeg kjenner er August Stramm, som er ansatt i posten!*"

Norsk teater og det postdramatiske: Skisse til en psykoanalyse av norsk teater

En slik, kall det gjerne "postdramatisk" frisetelse av teaterrommet, står for meg nettopp i motsetning til sementeringen av relasjonen dramatekst/tekstteater, som har utgjort (og fremdeles synes å utgjøre) tyngdekraften i norsk teater og teateroffentlighet. Som et bidrag til å forklare årsaken til dette vil jeg avslutningsvis ta til orde for følgende mulige perspektiv:

Den norske sosiologen og statsviteren Stein Rokkan hadde som en hovedtese at et lands politiske liv, det politiske systemet, partilandskapet, skillelinjer, stemmefordeling etc., kunne føres tilbake til det han kalte *skjellsettende historiske hendelser og veivalg*. I 2001 forsøkte jeg å anvende et lignende perspektiv for å forstå det som for få år siden framsto som et norsk teaterlandskaps inngrodde motvilje mot "politisk teater". Gjennom i tillegg å låne øre

til Sigmund Freud, tok jeg til orde for det jeg kalte en *psykoanalyse av norsk teater*⁴, hvor nettopp bevisste og ubevisste spenninger, kraftfelt, motforestillinger og vrangforstillinger kan forstås som et resultat av skjellsettende hendelser tidlig i et menneskes liv -- hendelser som for lengst er blitt en del av et ubevisst, eller i beste fall, halvbevisst sjeleliv. Spørsmålet ble den gang som nå i hvilken grad norsk teaters *forståelse av dramatikk, dramatiker og scenekunst, og organisering av dramatisk og scenisk virksomhet* er betinget av tilsvarende kraftfelt. Dette er krefter som langt på vei kan være ubevisste, men som ikke desto mindre er virksomme når det gjelder å definere og å organisere norsk teater og teaterdebatt. Jeg har her bare plass til å risse opp noen grunntrinn av en, fra min hånd, mer omfattende analyse:

1. Norges *teatrale gullalder*, eller norsk teaters gullalder, er ensbetydende med *Ibsen*, og norsk teatertradisjon er, med få unntak, en tradisjon i kjølvannet av Henrik Ibsen.
2. Dette er en tradisjon og et kjølvann som ikke bare *sammenfaller* med den norske *nasjonsbyggingsprosessen* som sådan, men som også kom til å danne inngang til, og legge premissene for en epoke der norsk kultur og teater ble institusjonalisert og byråkratisert som integrert del av den moderne norske velferdsstaten. Sagt med andre ord: *Estetikk blir kulturpolitikk og kulturpolitikk blir estetikk*.
3. Ibsen som en teateravantgardist og som dramaturgisk innovatør mot slutten av 1800-tallet er uomtvistelig. Like uomtvistelig er det at denne revolten som rørte ved teater som form og innhold, gav seg spesifikke teaterestetiske utslag som ikke bare omfattet spilleideal, sceneanvisninger og dramaturgisk oppbygging, men også ga (slik tilfellet er det innenfor rettsvesenet) *presedens* for teaterets og dramatikerens selvforståelse, for forholdet tekst/teater, for teatrets arbeidsformer, arbeidsfordeling, etc. Å si norsk dramatikk ble å si Henrik Ibsen, og å si dramatiker var (og er langt på vei) å si (og å tenke) Henrik Ibsen.
4. Norge var og er et lite land med få byer, få mennesker, uten adel og med et lite borgerskap: Resultat ble (i motsetning til for eksempel Tyskland) en *monopolisering av Ibsen og den psykologiske realismens hegemoni*. Teaterestetisk revolt ble etter hvert til tradisjon, tradisjon ble til institusjon og institusjon ble til tenke- og handlingsmønstre i norsk teater.
5. Adapsjonen av Konstantin Stanislavskijs system og metode som det praktiske teatrets svar på utfordringene fra en psykologisk-realistisk teaterestetikk basert på Ibsens, Tolstojs og Tsjekhovs dramatikk, skulle etter hvert bli toneangivende og skape *presedens* for norsk teaterutdannelse og norsk institusjonsteater (les: "faget"). Forholdet teaterfag (praksis) -- tekst, og tekst/teaterfag syntes sementert en gang for alle.

Dramatekstens iboende diktat: eller om å skrive *med* teatret

På samme måte som stoloppsettet i et tradisjonelt institusjonsteater allerede bestemmer vår blikkvinkel og hva/hvordan vi skal se, bestemmer også det dramatiske manuskriptet (manus) over den dramatiske tilnæringsmåten på en måte som går langt ut over interpretasjonsfrihet og fortolknings spørsmål. Det jeg vil kalle den tradisjonelle dramatekstens *retoriske kraftfelt* preger en tenke-, angreps- og arbeidsmåte som avleirer seg i, og gjør seg virksom gjennom, prøvestruktur, tariff, organisering av tekniske prøver (lys og lyd), behandling av orkester og musiker osv. Faren er, slik erfaring ofte tilsier, et fastlåst speilkabinett av *teatertekst* og *tekstteater* hvor verken teksten eller teatret får mulighet til å utvikle seg formalt.

En viktig motvekt til et slikt uproduktivt speilkabinett, og ett steg mot den frisetningen av teaterrommet som etter min mening ligger i begrepet om det "postdramatiske", er derfor en teatertekst som yter *produktiv motstand*. En tekst som må omsettes mer enn oppsettes,

⁴ Se Localmotives nr.2 2002. "Politisk teater på kunstens premisser. I retning en psykoanalyse av norsk teater", i "Teaterpolitikk og politisk teater".

omkalfatres og kritiseres, ikke representeres eller realiseres, eller føres passivt til torgs av et teaterapparat bestående av gestaltende skuespillere og en regissør med det samme mandat og den samme funksjonen i og over scenerommet som en gjennomsnittlig svømmeinstruktør over bassenget. Enhver oversettelse er en kritikk av originalen, skrev Walter Benjamin. Dette bør også gjelde for teatrets forhold til teksten.

Og til slutt: Scenekunst er ikke litteratur, og bør heller ikke være passive avspeilinger eller representasjoner av litterære tekster. Heller kan og bør scenisk kunst være i en selvstendig og gjensidig kritisk dialog med sine tekster, så vel som med sine forfattere – m.a.o. et dialogisk rom det ikke ensidig diktes fra. Dramatikk bør være diktning *med* teateret – ikke diktering *av* teateret, verken bevisst, institusjonelt eller ubevisst estetisk.