

Postdramatikk, postmusikk, postkritikk. Friksjoner mellom postdramatisk teater og postkritisk partiturmusikk

Hild Borchgrevink

Abstract

The article explores connections and differences between the musical work *TURBA / Theories of Mass Society* (2003) by composer Trond Reinholdtsen, and elements from theatre scholar Hans-Thies Lehmann's concept of postdramatic theatre. The two occur at a time when digital technology changes writing as a creative, performative and theorizing tool in the performing arts. Both also appear in art forms where one element, to borrow Lehmann's term, has over time been given a prioritized, organizing function – in theatre: verbal language; in music, wordless sound—and both challenge this priority in their respective art form. *TURBA* could as well be said to compose with theory. Inspired by its attempt, this article aims to read artistic practices in *TURBA* through aspects of Lehmann's postdramatic theory, as well as the other way around.

Om forfatteren

Hild Borchgrevink (f. 1975) er stipendiat i Ph.D-programmet for musikkforskning ved Norges musikkhøgskole, der hun arbeider med en avhandling om performativitet og det interdisiplinære i nyere norsk kunstmusikk. Hun er utdannet i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo og i kunst og offentlige rom fra Kunsthøgskolen i Oslo. 2012-2017 var hun ansvarlig redaktør for nettstedsskriftet Scenekunst.no. Hun virker også som kritiker, skriveleærer og dramaturg.

E-post: hild.borchgrevink@nmh.no

Teatervitenskapelige studier 2025 © Hild Borchgrevink

Artikkelen er fagfellevurdert/The article is peer reviewed

Artikkelredaktør: André Eiermann

Ansvarlig redaktør: Keld Hyldig – keld.hyldig@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

DOI: <https://doi.org/10.15845/tvs.9.4659>

ISSN: 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Postdramatikk, postmusikk, postkritikk. Friksjoner mellom postdramatisk teater og postkritisk partiturmusikk

Rundt årtusenskiftet kan man finne ny partiturmusikk¹ i Norge som aktivt komponerer med talt, sunget og skrevet scenetekst² samt romlige og visuelle virkemidler i tillegg til musikalsk lyd.³ Ett slikt eksempel er verket *TURBAKOR – Teorier om massesamfunnet*, komponert til Det norske Solistkor og urframført under samtidsmusikkfestivalen Ultima i 2003. Her arbeidet komponist Trond Reinholdtsen⁴ blant annet med utvidelse av konsertsalen på video, publikumsinvolvering, profesjonelle sangere som vekselvis sang fra partitur og sang egenprodusert tekst om sin egen rolle, samt digitale lysbilder med skriftlig scenetekst som henviste til sosiologisk teori. Komponisten deltok også med en talt monolog fra konsertsalens garderobe, liveoverført på video.⁵

Mens verket i programmet til urframføringen i 2003 hadde tittelen *TURBAKOR*⁶, er tittelen i korets engelskspråklige partitur *TURBA*⁷, og besetning er presentert slik:

TURBA / Theories of Mass Society for 16 singers, conductor, 16 minidisc players, 1 microphone, CD-player, live and pre-recorded video, PowerPoint presentations, composer and different objects ad lib.⁸

I offentligheten rundt ny partiturmusikk på dette tidspunktet kunne dette verkets medskapende og delvis ikke-virtuose strategier framstå som ukjente. *Dagbladets* musikkritiker, som også var professor i musikkvitenskap, beskrev *TURBAKOR* som «en middels dårlig russerevy» med «sangere som kan synge, men ikke agere».⁹

¹ I denne teksten viser ordet partiturmusikk til komposisjoner som gjør bruk av et tradisjonelt musikalsk partitur som funksjon i tillegg til andre strategier for komposisjon og framføring. Å tenke partitur som en funksjon åpner imidlertid for å forstå all musikk med en arbeidsflyt og arbeidsdeling der noen sammenstiller et musikalsk forløp som senere blir framført av andre, som partiturmusikk, uavhengig av hvilket medium partituret er laget i.

² I denne teksten bruker jeg begrepet scenetekst om ord framført foran et publikum, uavhengig av om teksten finnes nedskrevet i et manus eller et partitur.

³ Hild Borchgrevink, «Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute' Å utforske en flermedial partiturmusikk», i *Når musikken tek form. Om skapande praksisar i musikk*, redigert av Anja Nylund Hagen m.fl. (Bergen: Fagbokforlaget, 2025).

⁴ Ved siden av egen kompositorisk praksis har Reinholdtsen siden 2007 også vært involvert i produksjonene til teaterkompaniet Vinge/Müller.

⁵ Korbøl, «En mangfoldig og flott konsertopplevelse», 2003.

⁶ For språklig flyt bruker jeg gjennomgående den norske tittelen.

⁷ *Turba* er latin for folkemengde. I musikalske oratorier og pasjoner betegner ordet korpartier der koret deltar i handlingen, i motsetning til korpartier der teksten reflekterer over handlingen eller kommenterer den.

⁸ Reinholdtsen, 2003.

⁹ Wikshåland, «Koret som bærer tradisjonen».

Ikke lenge før *TURBAKOR* ble påbegynt, utga teaterviter Hans-Thies Lehmann sin bok om begrepet postdramatisk teater.¹⁰ Her utvikler Lehmann et begrepsapparat for det at andre sceniske virkemidler enn dramatisk tekst kan ha en bærende funksjon i et scenekunstuttrykk, i den engelske utgaven av boken formulert slik: «the possibility of dissolving the logocentric hierarchy and assigning the dominant role to elements other than dramatic logos and language».¹¹ Med utgangspunkt i eksempler fra scenekunst han har erfart som publikum, utarbeider Lehmann en oversikt over det han kaller stiltrekk for eller aspekter av et postdramatisk teater. I norsk sammenheng er en lignende posisjon utviklet av Knut Ove Arntzen med begrepet om likestilt dramaturgi.¹²

I *TURBAKOR* kan både den talte og den skrevne sceneteksten og historiske musikkseksempler som blir sitert, tenkes som om verket synliggjør og diskuterer «the dominant role» som ordløse lydforløp ofte har vært tillagt i vestlig partiturmusikk.

I tilfelle kan Reinholdtsens *TURBAKOR* og Lehmanns postdramatiske forestillingseksempler forstås ikke bare som sammenfallende i tid, men som beslektede argumenter med røtter i hver sin kunstform.

I denne artikkelen vil jeg forsøke å diskutere eksempler både på dette slektskapet og på forskjeller mellom de to.

Skrift i forandring

Ett eksempel på slektskap mellom *TURBAKOR* og det postdramatiske er altså at begge opptrer i kunstformer der ett element, for å låne Lehmanns begrep ovenfor, over tid har fått en prioritert, organiserende funksjon: i teater verbalspråk, i musikk ordløs lyd – og begge utfordrer disse respektive prioriterte funksjonene.

Et annet eksempel er at begge opptrer i en tid der digitalisering gjør at skrift som funksjon og teknologi er i forandring både i skapende og utøvende prosesser i levende kunstformer.

I *TURBAKOR* framstår musikalske partiturer – notert musikk – sidestilt med en rekke andre kompositoriske virkemidler og verktøy. Én form for utfordring av ordløs musikalsk lyd skjer i tillegg med skrevne ord. Denne digitale skriften siterer teoretiske tekster og utfordrer dermed også distinksjoner mellom poesi og sakprosa, kunst og ikke-kunst, praksis og teori.

Kritikkteksten i *Ballade* beskriver skriften på de ovennevnte digitale lysbildene i *TURBAKOR* slik: «tekster av en sosiolog ved navn Luhman[n] som ble presentert på lerretet i salen».¹³ I korpartituret er eneste spor av Niklas Luhmanns tenkning en generell setning som forklarer kor og dirigent at «[d]uring the whole section a PowerPoint presentation will be shown like a lecture on important sociologists and theories of mass structures. The big screen will be «zapped»

¹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

¹¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (London: Routledge, 2006).

¹² Knut Ove Arntzen, «En visuell dramaturgi: De likestilte elementer», i *Fra visual performance til prosjektteater i Skandinavia*, redigert av Knut Ove Arntzen og Sven Åge Birkeland (Bergen Internasjonale Teater, 1990). Se også Wenche Larsen, «Likestilt dramaturgi».

¹³ Korbøl, «En mangfoldig og flott konsertopplevelse», 2003.

between the PowerPoint-presentations and the solo performances from the wardrobe».¹⁴ Mot slutten av artikkelen vil jeg komme tilbake til spørsmålet om hvorfor Niklas Luhmann er sitert i *TURBAKOR*s materiale og hvordan hans tenkning kan være relevant for dette verket.

Lehmann åpner sin prolog til *Postdramatic Theatre* med å slå fast at «[w]ith the end of the 'Gutenberg galaxy' and the advent of new technologies the written text and the book are being called into question.»¹⁵ Skriftspråk kan imidlertid stadig være en del av et postdramatisk teater:

Important texts are still being written, and in the course of this study the often dismissively used term 'text theatre' will turn out to mean a genuine and authentic variant of postdramatic theatre, rather than referring to something that has supposedly been overcome.»¹⁶

Praksis og teori

Til tross for slike slektskap er det ikke sikkert at begreper oppstått i respons til konkret samtidsteaterpraksis kan brukes til å diskutere tilsvarende praksis i vestlig partiturmusikk. For Lehmann er opprinnelsen i teater en viktig begrunnelse for å utvikle begrepet om det postdramatiske overhodet. Et postdramatisk teater går heller ikke sømløst opp. Det kan innebære at «[s]ynthesis is cancelled. It is explicitly combated.»¹⁷

Men ambisjonene som *TURBAKOR* og det postdramatiske gir seg i kast med, ligner hverandre i form. Der de eventuelt ikke sammenfaller, kan denne artikkelens forsøk på å sammenstille dem kanskje likevel si noe om teater og musikk som kunstneriske disipliner og om ulike måter å arbeide interdisiplinært på. *TURBAKOR*s blanding av praksis og teori åpner dessuten for en tilsvarende prinsipiell sidestilling av praksis og teori i denne artikkelen. Når jeg i det følgende vil forsøke å sammenligne *TURBAKOR* og postdramatisk teori, er det tenkt i tråd med hvordan *TURBAKOR* selv komponerer med teori, som en faktisk sidestilling: Like mye som å bruke postdramatiske begreper som tilnærming til *TURBAKOR*, er motivasjonen å bruke *TURBAKOR* til å diskutere postdramatiske begreper.

Om metode og kilder

*TURBAKOR*s skriftlighet påvirker også kilder i en artikkel som denne. Verket ble ikke dokumentert eller spilt inn visuelt eller lydlig. Jeg var til stede på konserten der det ble framført første gang. Som medkurator for en konsertserie i Oslo som samarbeidet med Ultimafestivalen, var jeg også involvert i å bestille verket som en av tre nye komposisjoner for Solistkoret.¹⁸ Kanskje gjør dette at jeg husker mer av *TURBAKOR* i dag enn av andre verk og forestillinger jeg erfarte i samme periode. Men et levende kunstuttrykk av dette omfanget overskrider uansett hva som er mulig å registrere eller å gjenkalle uttømmende fra et publikumsperspektiv både underveis

¹⁴ Reinholdtsen, 2003, 17.

¹⁵ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 16.

¹⁶ Ibid., 17.

¹⁷ Ibid., 82.

¹⁸ Bestillingen la ingen andre føringer enn besetning og varighet.

i forløpet, umiddelbart etter framføring og i tilbakeblikk i dag. Med egen erfaring som grunnlag er det dermed kun mulig å trekke fram aspekter av verket, forsøke å være transparent på hvordan disse er utvalgt og diskutere dem på en måte som åpner for innspill fra andre som eventuelt erfarte verket annerledes. Lehmann skriver om sitt utvalg av teatral eksempler at «only the course of the explication itself will justify the leading selection criteria».¹⁹ Altså kan *hvorfor* et eksempel er valgt ut, være like viktig som hvordan.

TURBAKOR satte imidlertid skriftlige avtrykk i offentligheten. Jeg nevnte *Dagbladets* kritikk ovenfor. I tillegg ble det skrevet en kritikk i nettavisen *Ballade* som i større grad anerkjenner verkets ikke-lydlige virkemidler. Kritikerens beskriver *TURBAKOR* som «alt annet en[n] et konvensjonelt stykke musikk, det var snarere en slags multimedia-happening».²⁰

TURBAKOR har flere partiturer. Ingen av disse er publisert eller direkte offentlig tilgjengelige. Partituret til kor og dirigent er imidlertid arkivert sammen med søknaden om finansiering av bestillingsverk hos Norsk kulturråd. Dette korpartituret veksler mellom detaljert musikalsk notasjon, mer skisseaktige partier og verbale tekster som dels instruerer, dels forklarer og dels refererer til andre dokumenter, medier og prosesser i framføringen av verket. Korpartituret er ett av underlagene for denne artikkelen, noe som legger føringer for min diskusjon av *TURBAKOR* i dag. Ting som er nedskrevet i partituret, kan framstå viktigere i en artikkeltekst som dette enn de opprinnelig gjorde som levende uttrykk i et scenerom.

Performative vendinger og begrensninger

TURBAKOR kan altså sies å operere med flere uavhengige, skriftlige partiturer eller manus med ulik funksjon og medialitet. Alle er nødvendige for framføringen og kommer sammen i den, men ingen av dem foregir å samle eller representere verket eller komposisjonens forløp som helhet slik et tradisjonelt musikalsk partitur ofte gjør. Framføringen er stedet der elementene i denne komposisjonen kommer sammen.

Sett fra musikkvitenskap som fag kan dette distribuerte, flermediale materialet i *TURBAKOR* se ut som om det tvinger fram det som ofte kalles en performativ vending. En slik vending formuleres ganske parallelt i tid både med *TURBAKOR* og med Lehmanns bok om postdramatisk teater. Kort oppsummert utfordrer den hegemoniet som det musikalske verkbegrepet²¹ og partituret har hatt som forskningsobjekter i faget og argumenterer for å undersøke musikalske framføringer og utøving.²² Innenfor teater opptrer en lignende performativ vending i Erika Fischer-Lichtes performative estetikk.²³

¹⁹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 21.

²⁰ Korbøl, «En mangfoldig og flott konsertoplevelse», 2003.

²¹ Goehr, «Being True to the Work».

²² Se f.eks. Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Hanover: University Press of New England, 1998) Nicholas Cook: «Music as Performance». I *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, redigert av (Routledge 2003) og *Beyond the score: music as performance*. (New York: Oxford University Press, 2013).

²³ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London: Routledge, 2008).

Men når Christopher Small polemisk skriver at «[t]here is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do», kan hans vektlegging av *å gjøre* for meg miste av syne *hva* folk gjør noe *med*, og likeledes *hvorfor* det gjøres.²⁴ Det er også lite rom i Smalls argument for hvordan ikke bare utøvere og komponister, men også musikalsk materiale, komposisjoner og framføringer kan forstås som om de gjør eller utfører noe. I tillegg forholder den performative vendingen som opptrer parallelt i tid med *TURBAKOR*, seg i liten grad til ny musikk eller skapende prosesser i musikk.

Dansk musikkvitenskap undersøker midt på 2010-tallet ny kunstmusikk i Norden fra et performativt perspektiv. Sanne Krogh Groth beveger seg fra en mediearkeologisk tilnærming til å vektlegge komponistrollen og hvordan «composers within this practice [...] are actually taking part in the stage performance».²⁵ Hun diskuterer hvordan det skjer med en tvetydighet som både undergraver og opprettholder den romantiske komponistrollen. Groth bruker den irske komponisten Jennifer Walshes manifest *The New Discipline* som utgangspunkt for analyser av tre slike verk av danske komponister.²⁶ Som redaktør for nettstedsskriftet *Seismograf* redigerer Groth også et spesialnummer med tittelen *Composer/Performer*, der hennes artikkel om tvetydige komponistroller er gjenpublisert.²⁷

På dette tidspunktet er det imidlertid nesten 15 år siden *TURBAKOR* hadde premiere i Oslo. I det ovennevnte *Composer/Performer*-nummeret bidrar komponist Trond Reinholdtsen med en tekst som refererer til dette spranget i tid:

In stark contrast to the claim of Roland Barthes in 1967 that ‘the author is dead’ [...] music (belatedly) followed suit. Hordes of artists and composers (at least from around 2000) stood ready to regain the limelight, to reload the works with authenticity and autobiographical aura.²⁸

Tilsvarende hvordan *TURBAKOR* komponerer med sitater fra sosiologisk teori i 2003, er det interessant å se Reinholdtsens tekst i *Seismograf* i 2017 som en verbalspråklig komposisjon likestilt med hans musikalske praksis og lese den performativt, altså å vektlegge hva teksten *gjør*.

Sitatet ovenfor tilbakedaterer tidsskriftnummerets tema – komponisters inntreden på scenen – retorisk til «around 2000»²⁹ og forklarer det som musikkens «belated» – forsinkede – reaksjon på litteraturens påstand om forfatterens død. Deretter utlegges hva som har skjedd i Reinholdtsens kunstneriske praksis mellom «around 2000» og tekstens 2017. Denne delen av teksten er mer dokumentarisk presis: Det stemmer at Reinholdtsen i denne perioden har rukket å utnevne seg

²⁴ Small, *Musicking*, 2.

²⁵ Groth, «Composers on Stage: Ambiguous Authorship in Contemporary Music Performance», 686–705.

²⁶ Walshe, «The New Discipline: a compositional manifesto». *MusikTexte*, no. 249 (2016).

https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfec-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/The_New_Discipline.pdf Walsches manifest ble skrevet til og først publisert på nettsidene til Borealis-festivalen 2016.

²⁷ https://seismograf.org/fokus/composers_on_stage/groth

²⁸ Reinholdtsen, «From demagogue, via narcissist, to the post-human condition». *Seismograf*, 31. mai 2017. <https://seismograf.org/node/9211>

²⁹ Rundt årtusenskiftet 1999–2000 begynner flere yngre komponister og utøvere i Norge som i utgangspunktet arbeider med tradisjonell partiturmusikk, blant dem Reinholdtsen, å innlemme ikke-lydlige materialer og virkemidler i musikken sin i tillegg til tradisjonelle musikalske partiturer (Borchgrevink, «Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute»).

selv til direktør for sin egen nasjonale operainstitusjon, Den norske Opra (2007), opprette denne institusjonen i sin egen leilighet (2009), spille en rekke forestillinger der (2009-2013)³⁰ og flytte Den norske Opra til Sverige (2015).

Reinholdtsen har imidlertid også rukket å avsette operadirektøren og komponisten-på-scenen igjen. I den siste forestillingen Den norske Opra spilte i leiligheten i 2013, *Narcissus*³¹, er det komponistens altomfattende rolle som operasjef og operaaktør som dør:

The touching final act was staged in the opera director's bedroom where the opera director/Narcissus lay dead in his bed, with a narcissus flower growing out of his head. All ego had vanished. From now on The Norwegian Opra will live as a plant, without self-interest or vanity, offering itself to giving beauty to the world.

The Composer on Stage, in all its operatic megalomaniac dimensions, had died.³²

Reinholdtsens tekst fra 2017 kommenterer to forsinkelser: Den første er hvordan vestlig kunstmusikk som skapende praksis kan framstå som «belated», som om den henger etter en annen vestlig kunstform som litteratur i historisk utvikling.³³ Den andre forsinkelsen handler om hvordan kunstnerisk praksis, i det minste Reinholdtsens egen som her blir diskutert, tilsynelatende ligger noen skritt foran den musikkvitenskapelige diskursen om komponistrollen og komponisten på scenen som er tema for tidsskriftnummeret han skriver i, og nødvendigvis også foran min egen tekst.

TURBAKOR handler utvilsomt om komponistrollen med en lignende tvetydighet som Groth beskriver. Men verkets undertittel, *Teorier om massesamfunnet*, indikerer at et mer kollektivt perspektiv også er til behandling. Dette gjelder også i praksis. I tillegg til å delta selv, har komponisten jo gjort seg avhengig av et kor, en dirigent og etter hvert også av publikum for at *TURBAKOR* skal forløpe som planlagt. Undertittelen knytter dessuten dette kollektive til et spørsmål om medier. Ideen om massesamfunnet kan føres tilbake til en konservativ reaksjon på den franske revolusjon³⁴, men er også en samlebetegnelse på samfunnsteorier fra det 20. århundre som problematiserer hvordan industrialisering, urbanisering og massemedia har påvirket samfunnskontrakten og sosialt samhold.³⁵

For å kunne diskutere disse dimensjonene av *TURBAKOR*, trengs et medialt perspektiv, ikke som alternativ til det performative slik Groth foreslår, men for i tillegg til å diskutere roller og performativitet også å adressere mediale kvaliteter og forskjeller, og belyse det jeg i diskusjonen av Christopher Smalls *musicking* ovenfor kalte «hva folk gjør noe med»: Hvilke materialer eller medier arbeider *TURBAKOR* med i tillegg til ordløs musikalsk lyd, og hvorfor? Hvilke praktiske

³⁰ Se https://www.thenorwegianopra.no/old_index.html, lest 23. oktober 2025.

³¹ Reinholdtsen, «Narcissus», Dokumentasjonsvideo, Den Norske Opera, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=i9W1ZfLLv84>

³² Reinholdtsen, 2017.

³³ En annen Lehmann, filosofen Harry Lehmann, argumenterer i sin diskusjon av det han kaller relasjonell musikk, for at vestlig kunstmusikk ofte framstår med en «verzögerte Geschichte» (forskjøvet historie). (Lehmann, «Ästhetischer Gehalt im Widerstreit von Absoluter und Relationaler Musik», 1–10).

³⁴ Britannica, «Mass society» av André Munro <https://www.britannica.com/topic/mass-society> Lest 1. desember 2025.

³⁵ Flynn, «Social Movement Theory: Mass Society Theory». 2021. <https://www.ebsco.com/research-starters/social-sciences-and-humanities/social-movement-theory-mass-society-theory>

verktøy anvender verket for å organisere arbeidsdeling mellom komponist, utøvere og publikum? Hvordan *fungerer* TURBAKOR som forløp i tid, og hvorfor?

På vei til en slik tilnærming vil jeg i det følgende prøve ut å sammenstille aspekter av TURBAKOR med et utvalg av Hans-Thies Lehmanns postdramatiske stiltrekk. Lehmann skriver at begrepene han utvikler i *Postdramatic Theatre* ikke skal brukes som en sjekkliste³⁶, kanskje for å understreke at det postdramatiske kan være både mer, mindre og noe helt annet enn disse kategoriene. I den engelske utgaven er listen oppsummert slik: «parataxis, simultaneity, play with the density of signs, musicalization, visual dramaturgy, physicality, irruption of the real, situation/event».³⁷

Jeg tillater meg likevel å ta utgangspunkt i denne listen, inspirert av hvordan det postdramatiske også kjennetegnes av at sammenstillinger ikke alltid trenger å gå opp.

Paratakse: oppløsning av hierarkier

Det første av Lehmanns postdramatiske stiltrekk eller aspekter er «parataxis/non-hierarchy». Ordet paratakse betyr sidestilt og er selv en sammenstilling av *para-* (ved siden av eller motsatt) og *tassein* (å ordne eller arrangere, som i «taktikk»)³⁸. I det siste finnes en dimensjon av strategisk hensikt og komposisjon. Hierarki er også sammensatt av to ord som opprinnelig betyr «hellig» og «å styre»³⁹. For Lehmann handler det altså overordnet om å tenke verbalspråk og tekst som prinsipielt likestilt med andre sceniske virkemidler.

Både Lehmanns setning som jeg siterte innledningsvis og den ovennevnte passasjen om postdramatiske tegn indikerer imidlertid at denne sidestillingen er prinsipiell og ikke praktisk. For i praksis inntreffer også postdramatiske virkemidler i hierarkiske relasjoner til hverandre. Andre sceniske elementer enn ord kan overta «the dominant role», og en postdramatisk semiotikk manifesterer seg ved at noen virkemidler framstår med mer ettertrykk enn andre – med «a striking physicality» eller «obviously demanding attention». Også åpningssekvensen av TURBAKOR arbeider med hierarkier. Et sted repeterer hver sanger sitt individuelle forløp av språklyder fire ganger. Deretter står det i partituret at dirigenten skal slutte å dirigere, og at koret som kollektiv skal gjøre en siste repetisjon alene, denne gangen «not conducted and not synchronous».⁴⁰ Med det siste blir hierarkier oppløst, både mellom dirigent og kor, mellom sangerne innad i koret som kollektiv og delvis mellom utøvere og komposisjon, siden komposisjonen gir slipp på den rytmiske kontrollen (men bare delvis, siden komposisjonen samtidig bestemmer at dette skal skje). «Not synchronous» innebærer at sangerne ikke lenger må innordne sine individuelle forløp i ett og samme grunntempo. Men forløpet som helhet blir ikke dermed arbitrært – i og med at avgrensningen av materiale og rekkefølgen på det hver sanger skal synge, består. Et publikum som har hørt dette fire ganger i synkron versjon, vil trolig også kjenne

³⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 82,

³⁷ Ibid., 86. Den faktiske listen inkluderer i den engelske utgaven også «Plethora» (overflod) og «Warmth and coldness» (Ibid., 90 og 95).

³⁸ Etymonline, «para-».

³⁹ Etymonline, «hierarch».

⁴⁰ Reinholdtsen, 2003. 11.

igjen en femte, ikke-synkron, mer «oppløst» versjon som en form for kontinuitet i komposisjonen som helhet.

Simultanitet

Spørsmålet om synkronitet og ikke-synkronitet mellom stemmene i åpningsdelen av *TURBAKOR* er relatert til Lehmanns neste aspekt, «simultaneity». Hans første praktiske eksempel på en slik samtidighet framstår relevant: «language sounds [...] simultaneously presented on stage so that one can only partially understand them».⁴¹

I eksempelet ovenfor kan *TURBAKOR* og det postdramatiske sies å arbeide i samme medium: talt scenetekst. Men der Lehmanns språklyder tilsynelatende er hele ord som blir mindre meningsbærende fordi de blir uttalt fra scenen samtidig, er det som eventuelt var meningsbærende i de fonetiske enkeltlydene i åpningen av *TURBAKOR*, oppløst og deretter sammenstilt igjen av komponisten før utøverne framfører hvert sitt forløp av enkeltlyder samtidig. Når repetisjonene starter, er både det synkrone og det ikke-synkrone forløpet simultant. Altså er begrepet simultanitet kanskje ikke så produktivt som inngang til å diskutere denne åpningssekvensen.

Lehmann skiller imidlertid mellom en kontinuerlig og en kontingent simultanitet: «whether there exists any real connection in what is being presented simultaneously or whether this is just an external contemporaneity».⁴² Hva han legger i «virkelig» sammenheng, kan diskuteres – men denne distinksjonen er likevel mer relevant for hvordan åpningssekvensen i *TURBAKOR* oppløser hierarkier gjennom å variere synkronitet mellom de 16 stemmene.

Lehmann skriver også om hvordan samtidighet i postdramatisk teater kan organiseres slik at den med overlegg overskrider tilskuerens sanseapparat, slik at tilskueren blir tvunget til å velge hvor hen vil rette oppmerksomheten – en tvang som også kan forstås som om den innebærer en økt frihet, en frihet som likevel stadig er begrenset.⁴³ I åpningssekvensen i *TURBAKOR* gjelder en lignende utveksling mellom kontroll og frihet kanskje i større grad utøverne enn publikum.

Musikalisering

Et annet av Lehmanns postdramatiske stiltrekk eller aspekter er det han i den engelske utgaven kaller *musicalization*. Begrepet er hentet fra en upublisert forelesning av Eleni Varopoulou fra 1989 der hun diskuterer «teater som musikk». Lehmann skriver at «the consistent tendency towards a musicalization (not only of language) is an important chapter of the sign usage in postdramatic theatre. An independent auditory semiotics emerges [...]»⁴⁴ Mange av de praktiske eksemplene i avsnittet handler om å framheve lydlige og rytmiske kvaliteter i talt scenetekst. Lehmann refererer også til musikalske sjangre som opera og musikalske parametre som tonehøyde, volum og klang, men omtaler konsekvent alt dette som semiotikk. Ifølge Lehmanns beskrivelse av postdramatiske

⁴¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 87.

⁴² Ibid., 88.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., 91.

tegn sitert ovenfor, skal en slik postdramatisk semiotikk framstå gjennom «emphasis», ved å «obviously demand attention» og ved å bidra til «the heightening frame» i en forestilling uten å være «‘fixable’ conceptually».

Få av disse kriteriene er imidlertid produktive som tilnærming til hvordan åpningen av *TURBAKOR* musikaliserer scenetekst: hvordan språklydene etablerer en tredje posisjon overfor en dikotomi mellom musikk og språk, hvordan de er konseptuelt stabile (i den fonetiske skriften) og materielt forgjengelige (i den framførte lyden) samtidig, og hvordan formen i åpningssekvensen delvis og gradvis løsner på verkets etablerte sosiale og kompositoriske hierarkier.

Det virkelige

Om stiltrekket «Irruption of the real» skriver Lehmann om hvordan det postdramatiske kan bryte teaterillusjonen og åpne for en usikkerhet rundt hvorvidt en scenisk hendelse er virkelighet eller fiksjon. Poenget med «the postdramatic theatre of the real» er ikke først og fremst å produsere virkelighet, men å skape denne tvetydigheten.⁴⁵

På egne hjemmesider, i en tekst som nå er forsvunnet, men sitert i boken *Underskog: Bevegelser nå i norsk kunst og musikk* (2010), skrev Trond Reinholdtsen om *TURBAKOR* – teorier om massesamfunnet at «stykket problematiserer konsertsituasjonen (også sosiologisk), kunstmusikkens forhold til virkeligheten og forholdet mellom det abstrakte og det meningsladede i musikk.»⁴⁶

Dette spørsmålet om «kunstmusikkens forhold til virkeligheten» kommer til uttrykk på flere måter i *TURBAKOR*. En av måtene knytter seg til aksene jeg allerede har diskutert mellom en musikk som søker selvreferensialitet, og en musikk som knytter seg til språklig meningsdannelse eller på andre måter peker mot noe utenfor musikalsk lyd.

Men *TURBAKOR* arbeider også med andre grenser mellom musikk og virkelighet. En slik er grensene for verket: Partituret gir korsangerne i oppgave å spille inn ett minutt feltopptak på minidisc fra situasjonen hver sanger befinner seg i, henholdsvis 6 timer, 1 time og 3 minutter før de går inn på scenen. Disse korte lydopptakene blir senere spilt av som del av det musikalske forløpet.

En annen er grensen mellom garderoben og konsertsalen. Garderoben, et rom som normalt er skjult for publikum og kan tenkes som privat og «virkelig», blir via video en del av konsertsalen og konserten som offentlig framføring – del av det også Lehmann ovenfor omtaler som noe opphøyd, «the heightening frame of the performance». Fra garderoben gjør sangerne korte musikalske soloer som står i partituret og er komponert, men hver utøver oppfordres til å legge inn egenprodusert tekst «in the form of a confession (not necessarily true) concerning singing in this choir or performing at this concert.» Partituret ber også om «Not too well planned or rehearsed movements».⁴⁷

Dette skaper en ikke-virtuositet som kan tenkes som en form for musikalsk illusjonsbrudd.

⁴⁵ Ibid., 99.

⁴⁶ Maria Veie Sandvik m.fl., *Underskog: bevegelser nå i norsk kunst og musikk* (Oslo: Frekk forlag, 2010), 94.

⁴⁷ Reinholdtsen, 2003, 17.

Samtidig er ideen om teatrale illusjonsbrudd også indirekte til stede i *TURBAKOR* i noen lengre sitater fra Walter Benjamins tekst «What is epic theatre?» i *Understanding Brecht* (1966). I partituret står det at sitatene skal leses av dirigenten, mens kritikken i *Ballade* skriver at de ble framført av korsangere.⁴⁸ I partitur og første framføring var disse oversatt til norsk med noen små avvik fra originalen. I originalversjon på engelsk lyder ett av dem:

The point at issue in the theatre today can be more accurately defined in relation to the stage than to the play. It concerns the filling-in of the orchestra pit. The abyss which separates the actors from the audience like the dead from the living, the abyss whose silence is the sublime in drama, whose resonance heightens the intoxication of opera, this abyss which, of all the elements of the stage, most indelibly bears the traces of its sacral origins, has lost its function. The stage is still elevated, but it no longer rises from an immeasurable depth; it has become a public platform. Upon this platform the theatre now has to install itself.⁴⁹

Dialogen med Bertolt Brecht er en annen ting *TURBAKOR* og det postdramatiske har til felles. Lehmann skriver eksplisitt at «postdramatic theatre is a *post-Brechtian* theatre. 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’».⁵⁰ Samtidig er det også elementer av Brechts tilnærming som postdramatisk teater ikke adopterer.

Både Lehmanns postdramatiske teater og Reinholdtsens *TURBAKOR* kan altså sies å riste henholdsvis i en teaterdiskurs og i en komposisjonspraksis der ett element over tid har blitt gitt en prioritert, organiserende funksjon. Av Lehmanns aspekter eller stiltrekk jeg har diskutert, framstår «parataxis/non-hierarchy» og «irruption of the real» i første omgang som mer produktive tilnærminger til hvordan *TURBAKOR* utfordrer sine hierarkier, enn «simultaneity» og «musicalization».

Kritisk komposisjon og postkritikk

*TURBAKOR*s likestilling av elementer kan imidlertid også forstås som en form for postkritikk.

Prioriteringen av det ordløse i vestlig partiturmusikk som *TURBAKOR* kan sies å utfordre, formuleres språklig rundt vestlig kunstmusikk i Tyskland i starten av 1800-tallet. Den er, kanskje paradoksalt nok, enklere å formulere utvetydig med ord enn i musikalsk lyd. I et essay kalt *Phantasien über die Kunst* fra 1799 insisterte for eksempel jurist og forfatter Wilhelm Heinrich Wackenroder slik på den ordløse musikkens ikkespråklige, midlertidige og overskridende karakter:

Ingen menneskelig kunst formår med ord å utmale for vårt øye en strøm i mangfoldig flytende bevegelse, med alle sine tusenvis av enkelte glatte, krusede, styrtende og skummende bølger, – sproget kan bare vanskelig regne opp og nevne forandringene, [...] tonekunsten lar den tre strømmende frem for oss.⁵¹

⁴⁸ Korbøl, «En mangfoldig og flott konsertopplevelse», 2003.

⁴⁹ Benjamin, *Understanding Brecht*, 1.

⁵⁰ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 33.

⁵¹ Norsk oversettelse av Wackenroder sitert i Peder Chr. Kjerschow, *Tenkingen som deltagelse. Musikken som utfordring for tenkingens selvforståelse* (Oslo: Solum., 1993), 51.

Parallelt i tid skjer en prioritering av det ordløse i musikalsk praksis. Ludwig van Beethovens første symfoni ble framført første gang i 1800.

Symfonien som form og ordløs instrumentalmusikk er imidlertid ikke bare blindt «strømmende» slik Wackenroders utsagn kan forstås, men har funksjoner innebygget som åpner for at musikalske forløp kan referere til seg selv. Funksjonsharmonikken som skaper Beethovens musikalske strømmer, bygger enkelt sagt på prinsippet som Ian Bent i artikkelen om musikalsk analyse i *New Grove Dictionary of Music and Musicians* formulerte som at «music has the quality, not open to logical thought, that something may both be and not be something.»⁵²

På den ene siden kan dette *både-og* framstå som om musikken gjør hva den kan for å unngå å referere til noe annet enn seg selv. Samtidig slår forestillingen om å lukke alt ikke-lydlig ute, fort sprekker. Musikkviter Mark Evan Bonds har fra et lytteperspektiv ettergått prosessen

[...] by which purely instrumental music – music without a text and without any suggestion of an external program – came to be perceived as a *vehicle of ideas* in the decades around 1800, of just how and why the act of listening came to be equated with the act of thinking.⁵³

Følger man Bonds i at instrumentalmusikk som kan referere til seg selv, samtidig kan romme ideer og reflektere tenkning, kan paradokset ovenfor om at musikk har evnen til å «both be and not be something», også overføres til en tidsdimensjon og til musikkhistoriske vendinger. Hvis instrumentalmusikk uten tekst rundt år 1800 kunne forstås som «a vehicle of ideas», er Beethovens siste symfoni med menneskestemmer og tekst stadig kvalitativt forskjellig fra hans første instrumentale, men de to er ikke gjensidig utelukkende.

Når operakomponisten Richard Wagner etablerer begrepet om absolutt musikk, er det primært som en teoretisk størrelse, som antagonist i hans egen teori om opera, der begrepet beskriver det Wagner mener er begrensningene i en instrumentalmusikk som forsøker å unngå å referere til annet enn seg selv. Wagner skrev det nettopp i en programnote til en konsert der Beethovens niende symfoni ble framført.⁵⁴ Ironisk nok ble begrepet i ettertid adoptert som positiv betegnelse av den samme musikalske selvreferensialitetens forsvarene.⁵⁵

I det som kan sees som en slags motbevegelse til Wackenroders distinksjon mellom språk og musikk, argumenterer musikkritiker og redaktør Franz Brendel i 1848, fortsatt innenfor et ordløst, instrumentalt idiom, for en sidestilling av musikalsk komposisjon og det han kaller «teoretisk ytring» eller «Kritik»:

Vor allen Dingen gilt es, wissenschaftlich und kritisch über die Gesamtaufgaben zur Einsicht zu kommen, bevor an das musikalische Schaffen gegangen werden kann [...]

⁵² Grove Music Online, «Analysis» av Ian Bent. 2001.

⁵³ Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton, N.J.: Princeton Press, 2015), xiii-xiv (min uthevelse).

⁵⁴ Wagner (1854) sitert i Mark Evan Bonds, *Absolute Music: The History of an Idea* (New York: Oxford University Press, 2014), 1.

⁵⁵ Ibid., 2. Bonds siterer en musikkviterkollega på at «postmodern assertions about the ineffability of music fail to take into account the long history of this perspective and say more about the shortcomings of language than they do about music» (Ibid., 44, note 9).

Thatsächlich gehen Kritik und Composition in der Gegenwart Hand in Hand, und was wir theoretisch aussprechen, wird zugleich von den besten Künstlern der Zeit erstrebt.⁵⁶

Etter Wackenroder og Beethoven vender denne tanken om kritisk komposisjon tilbake i andre varianter. En er hvordan deler av vestlig partiturmusikk etter annen verdenskrig insisterte på det ikke-referensielle som et forsøk på å etablere en såkalt «Stunde Null», et oppgjør med hvordan tysk symfonisk tradisjon ble appropriert som politisk propaganda under krigen.⁵⁷ Et annet er Helmut Lachenmanns såkalte konkrete instrumentalmusikk, der han utfordrer musikalsk harmonikk som borgerlig idé og gjentenker forholdet mellom kropp og instrument gjennom å komponere for tradisjonelle instrumenter på en lydlig akse mellom klang og støy som er beslektet med og reflekterer samtidens elektroniske musikk.⁵⁸ I begge disse tilnærmingene finnes en forståelse av vestlig partiturmusikk som kritisk aktivitet. Men i mye vestlig partiturmusikk fra siste del av det 20. århundre er motivasjonen for det selv- eller ikke-referensielle mindre tydelig formulert.⁵⁹

Og i referansen som kritikkteksten i *Ballade* gir til «tekster av en sosiolog ved navn Luhman[n] som ble presentert på lerretet i salen»⁶⁰, er altså Niklas Luhmanns teorier nevnt på skrift som en del av det kompositoriske materialet i *TURBAKOR*. Hvorfor?

Luhmanns systemteori er også blitt kalt postkritisk.⁶¹ Luhmann argumenterer for å forlate det normative i kritisk teori til fordel for en mer deskriptiv tilnærming. Han mener at «store» opposisjoner som den mellom bevissthet og materie går glipp av hvordan disse utvikler seg over tid og hvordan produksjonen av dem slik han ser det, skaper en stadig økende funksjonell differensiering. Det siste beskriver hvordan moderne samfunn i Luhmanns univers er organisert i autonome, spesialiserte funksjoner (politikk, økonomi, religion, vitenskap, jus og kunst). Disse systemene inngår ikke i et hierarki, men betraktes som likestilte. Innenfor kunst som system foreslår Luhmann å «speak neither of matter nor mind but confine ourselves to the concepts medium and form».⁶² Luhmann forstår medium og form som historiske størrelser som varierer over tid, og ser begge som om de åpner for selvrefleksivitet.⁶³ Han argumenterer for form som overordnet medium på en slik måte at utvekslingen mellom dem kan tenkes som et medium i seg selv: «Form is then a 'higher medium', a second degree medium which is able to use the difference between medium and form itself in a medial fashion as medium of communication.»⁶⁴ Han argumenterer også for at kunst utover grunnleggende forskjeller mellom menneskelige sansemodaliteter, selv skaper sine egne medier: «A look at the history of art shows that natural

⁵⁶ Brendel, «Fragen der Zeit 4. Der Fortschritt» i *Neue Zeitschrift für Musik* 29 (1848), 215, sitert i Taruskin, «Is There a Baby in the Bathwater?», 180: For alle ting gjelder det å komme vitenskapelig og kritisk til innsikt i de samlede oppgavene, før man kan gå i gang med skapende musikalsk arbeid [...] Faktisk går kritikk og komposisjon i samtiden hånd i hånd, og det vi uttrykker teoretisk, er samtidig det de beste kunstnerne i vår tid etterstreber (min oversettelse).

⁵⁷ Schürmer, *Klingende Eklats*, 60–61.

⁵⁸ Se. f.eks. Orning, «Pression – a Performance Study».

⁵⁹ Wolf, «Does 'Critical Composition' (still) exist?».

⁶⁰ Korbøl, «En mangfoldig og flott konsertopplevelse», 2003.

⁶¹ Blühdorn, «Beyond criticism and crisis».

⁶² Luhmann, «The Medium of Art», 102.

⁶³ Ibid., 102.

⁶⁴ Ibid., 104.

media (media of perception) are always presupposed but that art in the process of its development creates additional media of its own in order to make use of differences.»⁶⁵

Men hvordan er et slikt mulig postkritisk perspektiv og sidestillingen eller omprioriteringen av elementer og hierarkier som skjer i *TURBAKOR* og i det postdramatiske, eventuelt forbundet?

At noe som i ett kunstnerisk uttrykk tjener som form, i et annet kunstnerisk uttrykk og en annen sammenheng kan få rollen som medium, er i alle fall et mulig perspektiv på hvordan *TURBAKOR* komponerer med språklyder, skriftlige utdrag av teoretiske tekster, liturgi og historisk partiturmusikk. Tanken om et «second degree medium» er også en mulig tilnærming til hvordan åpningssekvensen i dette verket forsøker å plassere seg utenfor dikotomien mellom språk og musikk.

Kanskje kan Luhmanns sidestilling av systemer også brukes som innfallsvinkel til hvordan Hans-Thies Lehmanns postdramatiske teater sidestiller scenetekst og ordløse teatrale virkemidler. I Luhmanns vektlegging av hvordan opposisjoner utvikler seg, er det større rom for eksemplene jeg har nevnt der det lineære og nye plutselig bryter inn i Lehmanns ikke-hierarki og ikke-lineære historieforståelse.

Samtidig kan det umiddelbart virke som Luhmanns funksjonelle differensiering i sin effektive og fleksible forståelse av forholdet mellom medium og form som et medium i seg selv, har mindre rom for det i postdramatisk teater som ikke går opp, for hvordan Lehmann beskriver syntese som «actively combated»⁶⁶, og for hvordan det Luhmann kaller medier, i praksis også kan yte produktiv motstand i en skapende prosess. Et eksempel på det siste kan være hvordan noen av denne artikkelens sammenstillinger på tvers av kunstformer mellom *TURBAKOR* og det postdramatiske ikke uventet gir mindre tilbake enn andre.

Fortid i nåtid som paradoks

I siste del vil jeg trekke fram en tilnærming til historie og tradisjon som det er mulig å argumentere for at *TURBAKOR* og Lehmanns begrep om det postdramatiske kan sies å dele: Ingen av de to forstår seg selv som de første i sin disiplin til å utfordre henholdsvis dramatisk tekst og musikalsk lyd som medier.

Grunnformen i *TURBAKOR* er inspirert av den kristne høymessen som forløp – et gammelt rituale der både resitert og sunget tekst spiller en sentral rolle. Publikum får se titlene på messeleddene (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) som skrift projisert på lerretet, og formen blir også kort kommentert i talt scenetekst. Når *TURBAKOR* etter hvert involverer publikum ytterligere, er det i allsang av «An die Freude», korsatsen i Ludwig van Beethovens niende og siste symfoni fra 1824. I dette verket iscenesetter Beethoven forholdet mellom musikk og språk og mellom individ og fellesskap gjennom poet Friedrich Schillers ord om menneskelig frihet og forbrødring. Slik kommenterer niende symfoni også Beethovens egen forutgående

⁶⁵ Ibid., 106.

⁶⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 82.

praksis og produksjon. I *TURBAKOR* har Beethovens melodi til «An die Freude» imidlertid ny tekst som publikum kan følge på lerretet og som handler om å synge «An die Freude» sammen.

Med sin adaptasjon av høymessen stiller *TURBAKOR* seg imidlertid i en slags oratorietradisjon heller enn i Wagners operatradisjon. Etter at publikum har sunget med på Beethovens korsats en stund, blir Reinholdtsens korsats gradvis mer kompleks, og koret tar over syngingen. Mot slutten av den liturgiske formen, ved Agnus Dei-leddet der også nattverden vanligvis er, utvikler dette seg til en gjennomkomponert sats over Paul Celans dikt «Tenebrae» fra 1957 der nattverd er et sentralt språklig bilde. Et utdrag av diktet er også synlig for publikum på skjerm. Dette musikalske forløpet er det ikke rom for å komme inn på her, men i partituret framstår det som om denne delen setter musikken i sentrum. Den er uten scenisk aksjon og glir til slutt via noen musikalske sitater fra annen sakral kormusikk relevant for høymessen som form, over i enkeltstående språklyder i et uttrykk som ligner åpningssekvensen. Hvis denne musikken siterer annen musikk, er det mer skjult enn den åpenbare referansen til Beethoven.

*

I *Postdramatic Theatre* formulerer Hans-Thies Lehmann på sin side en posisjon som kan minne om *TURBAKOR*s arbeid med historiske verk og former i hvordan han tenker at tidligere tiders teaterpraksiser påvirker det postdramatiske:

Thus, it will hopefully become clear that 'post' here is to be understood neither as an epochal category, nor simply as a 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 [...] Postdramatic theatre thus includes the presence or resumption or continued working of older aesthetics, including those that took leave of the dramatic idea in earlier times, be it on the level of text or theatre. Art in general cannot develop without reference to earlier forms.⁶⁷

Siste avsnitt av Lehmanns prolog til *Postdramatic Theatre* har undertittelen «Tradition and the postdramatic talent»⁶⁸ – en gjenklang av poet og dramatiker T. S. Eliots essay «Tradition and the individual talent» (1917) der Eliot med en lignende toveis gest argumenterer for at tradisjon kan være både fraværende og tilstedeværende i skapende praksis, samtidig som ny kunst har potensiale til å forandre vår forståelse av tradisjonen. I samme åndedrag argumenterer Eliot for å flytte oppmerksomheten fra poet til poesi, fra individ til verk:

Tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, [...] and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; [...] This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone.⁶⁹

⁶⁷ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 2 og 27.

⁶⁸ Ibid., 27.

⁶⁹ Eliot, «Tradition and the individual talent» (1917), 14.

Lehmann siterer også T. S. Eliot direkte når han diskuterer hvordan messen, seremonien og ritualet opptrer i tidlig modernisme i teater: «T. S. Eliot's confession is well known: 'the only satisfaction that I find now is in a High Mass well performed'.»⁷⁰

Både i Lehmanns forestillingseksempler og i *TURBAKOR* kommer slike utvekslinger mellom fortid og nåtid eller tradisjon og nyskaping ofte til uttrykk som paradokser som kan ligne Eliots «sense of the timeless and of the temporal together»; motsetninger som på ulike måter er like– eller sidestilt eller også samtidige.⁷¹ Sidestillingen som foregår i en postdramatisk oppløsning av hierarkier kan altså implisere enten en motsetning eller noe mer kontingent.

Et eksempel på et slikt paradoks i *TURBAKOR* er åpningssekvensen, der de 16 sangerne synger hvert sitt forløp av enkeltstående språklyder, notert i partituret med fonetisk skrift. Slike språklyder kan tenkes som verken språk eller musikk, siden de verken er meningsbærende eller egentlig tonale. Samtidig peker de mot motsetningen mellom språk og musikk som Wackenroder trakk opp ovenfor, fra en slags tredje posisjon.

Slik jeg husker det, koblet språklydene i *TURBAKOR* seg ikke sammen til noe hørbart ord da de kollektivt kom over scenekanten. Men i og med den ovennevnte historiske bevissthet, vil jeg tro at språklydene er hentet fra en konkret sunget tekst, at de er biter av faktiske ord hentet fra historisk vokal partiturmusikk. I tilfelle er det likevel et element av musikalsk lyd i bitene. Mye nyere partiturmusikk for stemme abstraherer språklyder på denne måten. Sekvensen kan dermed også være laget for å høres ut som en form for vokal samtidsmusikk. I tilfelle oppfyller åpningen av *TURBAKOR* det et publikum som har gått på samtidsmusikkfestival for å høre ny partiturmusikk for kor, kan tenkes å forvente. Dramaturgisk kan åpningen slik også tenkes samlende, som en måte å invitere publikum inn på før forløpet transporterer dem andre steder.

Lehmanns paradoks har et litt annerledes utgangspunkt for det meningsbærende: Postdramatisk teater forblir i en teaterforståelse der alt er tegn, men postdramatiske tegn virker annerledes enn tradisjonelle tegn – de kan være meningsbærende ('make sense') gjennom materialitet og gjennom å unndra seg begrepsfesting:

The term 'theatrical signs' in this [postdramatic] context is meant to include all dimensions of signification, not merely signs that carry determinable information, i.e. signifiers which denote (or unmistakably connote) an identifiable signified, but virtually all elements of the theatre. For even a striking physicality, a certain style of gesture or a stage arrangement, simply by dint of the fact that they are present(ed) with a certain emphasis, are received as 'signs' in the sense of a manifestation or gesticulation obviously demanding attention, 'making sense' through the heightening frame of the performance without being 'fixable' conceptually.⁷²

⁷⁰ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 70. Kanskje klinger Eliot også med i *TURBAKOR*s adaptasjon av høymessen.

⁷¹ Leddet *para-* i ordet paradoks kan bety «ved siden av», men også «i motsetning til» – *dox*s kan bety både påstand og mening: <https://www.etymonline.com/word/paradox>

⁷² Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 82.

Forholdet mellom det dramatiske og det postdramatiske er likevel ikke en enkel opposisjon mellom ord og det ordløse, for «the wordless dance may be boring and overly didactic while the signifying word may be a dance of language gestures.»⁷³

Det at tegn unndrar seg begrepsfesting, kan imidlertid også i teatersammenheng forstås som tegnløst, som ikke-semiotisk. Knut Ove Arntzen knytter sin likestilte dramaturgi til det ikke-semiotiske.⁷⁴ Han parafraserer teaterviter og dramatiker Michael Kirby, som argumenterer for at «semiotics does not necessarily apply to all performance; there are presentations that may be referred to as ‘nonsemiotic.’»⁷⁵ Erika Fischer-Lichte argumenterer på sin side for at performativ estetikk unndrar seg den klare distinksjonen mellom subjekt og objekt som er grunnleggende i en semiotisk estetikk⁷⁶, men at det performative likevel stadig er selvrefererende, og at denne selvreferensialiteten kolliderer en motsetning mellom sansning og fortolkning av mening.⁷⁷

*

TURBAKOR og Hans-Thies Lehmanns begrep om det postdramatiske utfordrer altså begge etablerte hierarkier i sine respektive kunstformer gjennom en prinsipiell sidestilling av elementer. Begge reflekterer også endringer i skrift som teknologi og funksjon som følge av digitalisering. *TURBAKOR* komponerer også med teoretisk skrift på en måte som foreslår en sidestilling av praksis og teori. Det siste har inspirert forsøket på en sidestilling av *TURBAKOR* og det postdramatiske i denne artikkelen.

Kanskje kan det vestlige dramaet og den ordløse vestlige instrumentalmusikken som det postdramatiske og *TURBAKOR* forhandler med, tenkes å møtes i ulike former for illusjonsbygging: Selv der dramaet anvender representasjon i sin illusjonsbygging mens den ordløse musikken forsøker å unngå representasjon i sin, arbeider begge med det Lehmann beskriver som å bygge «a ‘world’, [...] a totality», – en totalitet eller illusjon som både for dramaets og instrumentalmusikkens del brytes «when these elements are no longer the regulating principle but merely one possible variant of theatrical art»⁷⁸ – eller av musikalsk kunst.

⁷³ Ibid., 145.

⁷⁴ Arntzen, «En visuell dramaturgi».

⁷⁵ Kirby, «Nonsemiotic Performance», 105.

⁷⁶ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 17.

⁷⁷ Ibid., 142. Fischer-Lichte understreker denne motsetningens betydning for den historisk avantgarden. Men resonnementet er ikke ulikt 1800-tallets argumentasjon for instrumentalmusikk som et «vehicle of ideas»: E.T.A. Hoffmann beskriver i 1810 Beethovens femte symfoni som «a world that has nothing in common with the external world of the senses» (Bonds, *Music as Thought*, 8).

⁷⁸ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 22.

Litteratur

- Arntzen, Knut Ove. «En visuell dramaturgi: De likestilte elementer/A Visual Dramaturgy: Equivalent Elements». I *Fra visual performance til prosjektteater i Skandinavia. KATALOG vol. 1 – 1990, et særnummer av Spillerom*, redigert av Knut Ove Arntzen og Sven Åge Birkeland, 8–21. Bergen Internasjonale Teater, 1990.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998 (1966).
- Blühdorn, Ingolfur. «Beyond criticism and crisis: On the post-critical challenge of Niklas Luhmann». *Debate: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 7, no. 2 (1999): 185–199. <https://doi.org/10.1080/09651569908454610>
- Bonds, Mark Evan. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2015 (2006).
- Bonds, Mark Evan. *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Borchgrevink, Hild. «'Det er for mye interdisiplinært sirkus der ute' Å utforske en flermedial partiturmusikk». I *Når musikken tek form, Om skapande praksisar i musikk*, redigert av Anja Nylund Hagen m.fl. Bergen: Fagbokforlaget, 2025. <https://doi.org/10.55669/oa491>
- Britannica. «Mass society». André Munro. 14. september 2016. <https://www.britannica.com/topic/mass-society>
- Cook, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Cook, Nicholas. «Music as Performance». I *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, redigert av Martin Clayton, Richard Middleton og Trevor Herbert. New York: Routledge, 2003.
- Eliot, T. S. «Tradition and the individual talent (1917)». *Selected Essays, 1917–1932*. 13–24. London: Faber and Faber, 1932. <http://archive.org/details/selectedessays1900elio>.
- Eliot, T. S. «A Dialogue on Dramatic Poetry (1928)», i *Selected Essays, 1917–1932*, 43–58. London: Faber and Faber, 1932.
- Etymonline. <https://www.etymonline.com/>
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008.
- Flynn, Simone I. «Social Movement Theory: Mass Society Theory». EBSCO. 2021. <https://www.ebsco.com/research-starters/social-sciences-and-humanities/social-movement-theory-mass-society-theory>
- Goehr, Lydia. «Being True to the Work». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, nr. 1 (1989): 55–67. <https://doi.org/10.2307/431993>.
- Groth, Sanne Krogh. «Composers on Stage: Ambiguous Authorship in Contemporary Music Performance». *Contemporary Music Review* 35, no. 6 (2017): 686–705. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1282650>
- Groth, Sanne Krogh. «Composers on Stage. A broad discussion of the phenomenon followed by analyses of works by Juliana Hodkinson, Niels Rønsholdt and Simon Steen-Andersen». *Seismograf*. 31. Mai 2017. <https://seismograf.org/node/9211>
- Grove Music Online. «Analysis». Ian Bent. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>
- Kirby, Michael. «Nonsemiotic Performance». *Modern Drama* 25, nr. 1 (1982): 105–11. <https://doi.org/10.3138/md.25.1.105>

- Kjerschow, Peder Chr. *Tenkingen som deltagelse. Musikkene som utfordring for tenkingens selvforståelse*. Oslo: Solum, 1993.
- Korbøl, Aksel. «En mangfoldig og flott konsertopplevelse». *Ballade.no*. 13. oktober 2003. <https://www.ballade.no/kunstmusikk/det-norske-solistkor-en-mangfoldig-og-flott-konsertopplevelse/>.
- Larsen, Wenche. «Likestilt dramaturgi». *Teatervitenskapelige studier*, nr. 3 (2019).
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Oversatt av Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.
- Lehmann, Harry. «Ästhetischer Gehalt im Widerstreit von Absoluter und Relationaler Musik». *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (2014): 1–10.
- Luhmann, Niklas. «The Medium of Art». *Thesis Eleven* 18–19, nr. 1 (august 1987): 101–13. <https://doi.org/10.1177/072551368701800107>.
- Orning, Tanja. «Pression – a Performance Study». *Music Performance Research* 5 (2012): 12–31.
- Reinholdtsen, Trond. «TURBA / Theories of Mass Society for 16 singers, conductor, 16 minidisc players, 1 microphone, CD-player, live and pre-recorded video, PowerPoint presentations, composer and different objects ad lib». Upublisert partitur, 2003.
- Reinholdtsen, Trond. «Narcissus», Dokumentasjonsvideo, Den Norske Opera, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=i9W1ZfLLv84>
- Reinholdtsen, Trond. «From demagogue, via narcissist, to the post-human condition». *Seismograf* (31. mai 2017). <https://seismograf.org/node/9211>
- Sandvik, Maria Veie, og Eivind Buene. *Underskog: bevegelser nå i norsk kunst og musikk*. Oslo: Frekk forlag, 2010.
- Schürmer, Anna. *Klingende Eklats: Skandal und Neue Musik*. Bielefeld: Transcript, 2018.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.
- Taruskin, Richard. «Is There a Baby in the Bathwater? (Part I)». *Archiv Für Musikwissenschaft* 63 (2006): 163–85.
- Walshe, Jennifer. «The New Discipline: a compositional manifesto». *MusikTexte*, no. 249 (mai 2016). https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/The_New_Discipline.pdf
- Wikshåland, Ståle. «Koret som bærer tradisjonen». *Dagbladet*. 12. oktober 2003.
- Wolf, Jonas. «Does ‘Critical Composition’ (still) exist? Reflections on the material of New Music». *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture*, no. 7 (31. juli 2019).