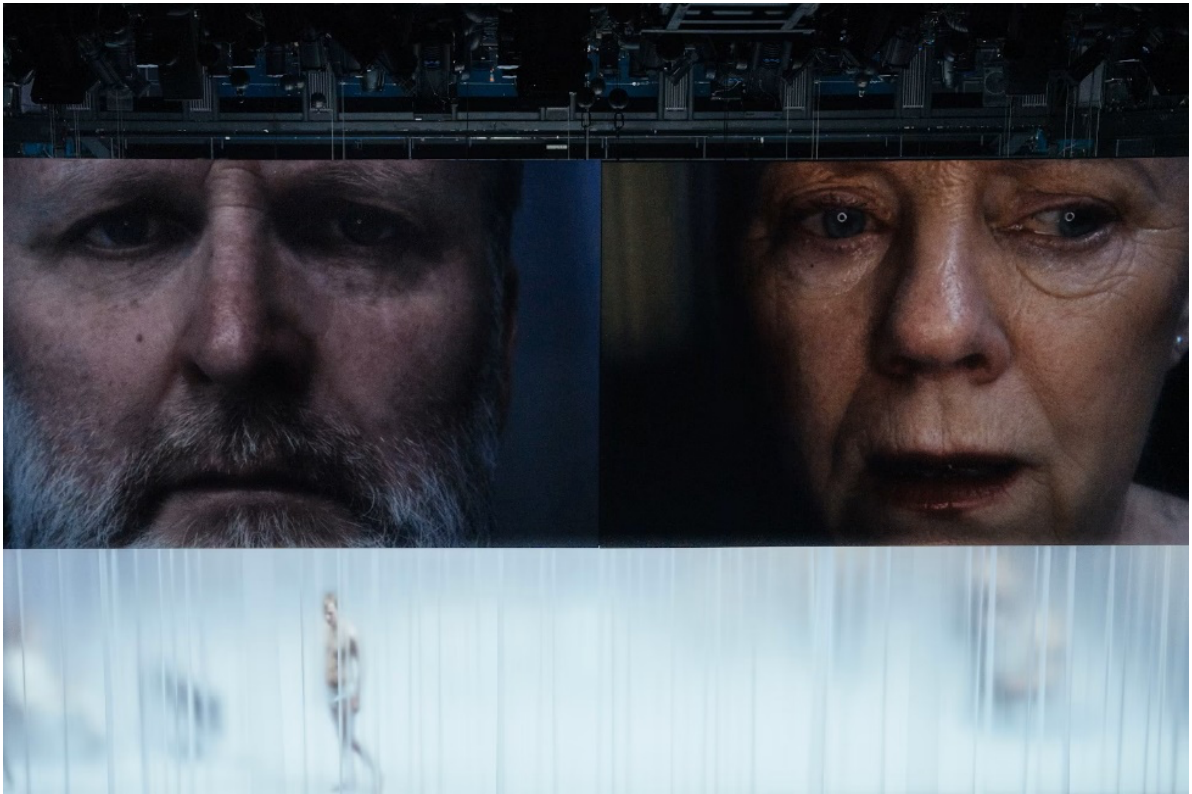




TEATERVITENSKAPELIGE STUDIER

9/2025

Teatervitenskapelige studier 2025 ©

Nummerredaktører: Ellen K. Gjervan, Siren Leirvåg, André Eiermann, Melanie Fieldseth, Keld Hyldig

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.vi9>

ISSN: 2535-7662

Forsidefoto: *Einkvan*, Det Norske Teatret 2024 © Monica Tormassøy/Det Norske Teatret

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/>)

Innhold – Teatervitenskapelige studier 9/2025

Lag på lag av hjemsøkelse – Effekten av Ghosting i Jack Thornes <i>The Motive and the Cue</i> <i>Av Lars Harald Maagerø</i>	s. 3
Over terskelen fra estetikk til religion: Et forslag til en utvidet definisjon av «religiøst teater» <i>Av Sander Jensen Schipper</i>	s. 17
Min egen reise fra kunstnerisk praksis til forskning – med autoetnografi som forskningsmetode <i>Av Agnete G. Haaland</i>	s. 39
Postdramatikk, postmusikk, postkritikk. Friksjoner mellom postdramatisk teater og postkritisk partiturmusikk <i>Av Hild Borchgrevink</i>	s. 55
Meta-tragisk skuespil i Yorgos Lanthimos' <i>The Killing of a Sacred Deer</i> <i>Av Carl Hagen Hernvig</i>	s. 75

Lag på lag av hjemsøkelse – Effekten av Ghosting i Jack Thornes *The Motive and the Cue*

Lars Harald Maagerø

Abstract

Over 20 years has passed since Marvin Carlson defined the concept of *ghosting* in the seminal book *The Haunted Stage*. Carlson suggests that the theatre is obsessed with ghosts, both in many of the actual stories it tells, but also in the ways stories, people, spaces and production modes are constantly reused and recycled. This article discusses a production in which ghosting was particularly important: The 2023 National Theatre Production of Jack Thorne's play *The Motive and the Cue*, a play about the rehearsal process for the famous 1964 production of *Hamlet* directed by John Gielgud and starring Richard Burton. The article discusses the intricate ways in which this production was ghosted both by Shakespeare's *Hamlet*, but also by British theatre history and theatre traditions more generally. Carlson's term is used together with Chantal Mouffe's ideas of critical art to discuss the effects of ghosting in the production, and to ultimately argue that the production firmly contributed to the dominant consensus in British theatre.

Keywords: Ghosting, *Hamlet*, Shakespeare, British theatre

Om forfatteren

Lars Harald Maagerø er Lecturer in Theatre and Performance ved Canterbury Christ Church University i Canterbury, England. Han forsker på ulike temaer innenfor samtidsteater og regiteater, og særlig på hvordan kanonisk dramatikk brukes i europeisk samtidsteater. Han har tidligere publisert boka *The Canon in Contemporary Theatre* på Routledge. I tillegg til sitt akademiske virke, arbeider Maagerø også jevnlig som teater- og operaregissør.

E-post: larsharald.maagero@canterbury.ac.uk

Teatervitenskapelige studier 2025 © Lars Harald Maagerø

Artikkelen er fagfellevurdert/The article is peer reviewed

Artikkelredaktør: Ellen K. Gjervan

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.9.4665>

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/>)

Lag på lag av hjemsøkelse – Effekten av Ghosting i Jack Thornes *The Motive and the Cue*

Innledning

BARNARDO. Who's there...

FRANCISCO. Nay, answer me: stand, and unfold yourself...

BARNARDO. Long live the King!¹

For mange vante teatergjengere vil disse linjene gi en klang av gjenkjennelse. *Hamlet* er et av verdens mest spilte dramaer, og åpningsscenen med soldatene som står forfrosne på Helsingørs festningsmur og venter på et gjenferd er ikonisk. I britisk sammenheng er ordene om mulig enda mer betydningsfulle på grunn av Shakespeares sentrale plass både i teatret, i skolen, og i kulturen som helhet. Men da disse ordene lød i Lyttelton-teatret ved National Theatre i april 2023 eller ved Noël Coward Theatre på West End den følgende vinteren, var det ikke som åpningsreplikker i *Hamlet*. I stedet avsluttet replikkene første scene i Jack Thornes drama *The Motive and the Cue*.² Stykket handler om prøveperioden som ledet fram til den kjente produksjonen av *Hamlet*, med Richard Burton i hovedrollen og regissert av John Gielgud, som hadde premiere på Broadway i 1964. Ikke bare er *Hamlet* kanskje verdens mest spilte drama, men Burton-produksjonen er blant de mest kjente i teaterhistorien. Den ble spilt 137 ganger på Broadway, og den ble også utgitt som film. *The Motive and the Cue* dreier seg altså om prøveperioden til denne produksjonen. Stykkets scener viser utsnitt av prøvene der Gielgud, Burton og de andre skuespillerne jobber med Shakespeares tekst. Mellom prøvene viser stykket også scener fra Burtons hotell der han bor sammen med sin daværende kone, skuespilleren Elizabeth Taylor. De kunstneriske konfliktene mellom Burton og Gielgud, og Taylors forsøk på å løse disse, står sentralt. Første scene viser Gielgud, Burton og resten av skuespillerne som samles til første prøvedag, og avsluttes med at leseprøven starter og vi hører de kjente åpningslinjene fra *Hamlet*. Siste scene viser Gielgud, Burton og Taylor rett før premieren, der alle konfliktene har blitt løst og *Hamlet* kan begynne.

Det har nå gått over 20 år siden Marvin Carlson introduserte begrepet *ghosting* i den innflytelsesrike boka *The Haunted Stage* (2001). I boka hevdet Carlson at teater er gjennomsyret av gjenferd, både konkrete spøkelser i historiene som fortelles (og gjenferdet i *Hamlet* er kanskje det mest kjente), men også i det faktum at enhver teaterforestilling er hjemsøkt (ghosted) av tidligere forestillinger – i kraft av minner om andre produksjoner av det samme stykket, andre produksjoner skuespillerne har deltatt i, andre skuespilleres tolkninger av de samme karakterene, andre produksjoner i samme rom og så videre. Ifølge Carlson har ghosting en fundamental innvirkning på hvordan en forestilling kommuniserer med publikum. Sjeldent har slik

¹ Jack Thorne, *The Motive and the Cue* (London: Nick Hern Books, 2023), 15.

² Produksjonen som her omtales ble originalt produsert av National Theatre og spilt på The Lyttelton våren 2023. Samme produksjon ble så spilt på The Noël Coward Theatre på The West End påfølgende vinter. Det dreier seg altså om samme produksjon, men to spillesteder. Forfatteren av denne artikkelen så produksjonen to ganger, begge ganger på The Noël Coward Theatre.

kommunikasjon gjennom ghosting vært tydeligere enn i *The Motive and the Cue*. Den metateatrale handlingen der vi følger Burton og Gielguds prøver bød på svært mange nivåer av ghosting, og dette gjorde at forestillingen i stor grad dreide seg om hvordan teater, og særlig britisk teaterhistorie og -tradisjon, kan forstås. Spørsmålet som stilles i denne artikkelen er om forestillingen ble mer enn bare nostalgisk mimring og teatral innoverskuing. Jeg vil først diskutere begrepet ghosting i samspill med den belgiske politiske teoretikeren Chantal Mouffes ideer om kritisk kunst for å skape et rammeverk forestillingen kan forstås i. Deretter vil jeg analysere ulike lag av ghosting i *The Motive and the Cue*, knyttet både til *Hamlet* som tekst og til den teaterkulturen som Gielgud, Burton og Taylor var en del av. Gjennom dette vil jeg vise at stykket inviterer publikum inn i en verden der kunnskap om *Hamlet* og om teater står helt sentralt, og at dette er et premiss for hvordan stykket, og National Theatres produksjon, kommuniserte med publikum. Jeg argumenterer for at dette premisset er potensielt problematisk fordi forestillingen så tydelig bygger opp om dominante ideer om teater generelt og britisk teater spesielt.

Ghosting

Marvin Carlsons hovedtese i *The Haunted Stage* er at teater som kunstform alltid involverer en form for gjenbruk, og at gjenbruk er en av de grunnleggende rammene for teatral kommunikasjon. Han skriver:

The retelling of stories already told, the re-enactment of events already enacted, the re-experience of emotions already experienced, these are and have always been central concerns of the theatre in all times and places, but closely allied to these concerns are the particular production dynamics of theatre: the stories it chooses to tell, the bodies and other physical materials it utilizes to tell them, and the places in which they are told.³

Gjenbruk i teatret skjer altså på flere nivåer for Carlson. For det første involverer ofte teater gjenfortelling av allerede kjente handlinger og historier. Dette var tilfellet i det vestlige teaters vugge i antikkens Hellas, der tragedieforfatterne brukte historier fra myter som publikum allerede kjente til, og det er fremdeles tilfellet i dag, der vi stadig reproducerer gamle og kjente fortellinger på scenen, enten i form av gamle dramaer (som *Hamlet*), andre fiksjonshistorier eller historier fra den virkelige verden. For det andre foregår teatral gjenbruk også gjennom de fysiske elementene som brukes i en teaterforestilling. En teaterforestilling foregår ofte i et rom som har vært brukt til tidligere teaterforestillinger, og publikums minner, ideer og tanker om rommets historie spiller inn på hvordan vi opplever en ny forestilling i dette rommet. Tilsvarende blir skuespillere gjenbrukt i forestilling etter forestilling. Minner om sist gang man så skuespillerne – på scenen, i en film, på forsiden av et magasin eller i sosiale medier – påvirker hvordan man ser forestillingen de nå er en del av.

Carlson omtaler disse formene for teatral gjenbruk som *ghosting*: «ghosting presents the identical thing [the audience has] encountered before, although now in a somewhat different context. Thus, a recognition [...] of identity becomes a part of the reception process».⁴ Ghosting innebærer at teatral kommunikasjon på en del områder er avhengig av gjenkjennelse. Vi går ikke

³ Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), 3.

⁴ Ibid., 7.

bare i teatret for å få nye opplevelser, vi går også for å gjenoppleve gamle opplevelser, historier, personer osv. Ifølge Carlson påvirkes alle publikummere av ghosting. Carlson argumenterer med at de aller fleste teaterpublikummere er gjengangere – publikummere som kommer igjen og igjen: «the theatre audience is itself recycled, an assemblage of people who, like the ghostly king, are ‘appearing here again tonight’ and thus carrying in their collective memory the awareness that drives the theatre experience».⁵ Slike teatergjengangere bærer med seg kollektive minner og kunnskap om en hel teatertradisjon, som farger hvordan de opplever nye forestillinger. Men selv publikummere som aldri har vært i teatret før, vil preges av ghosting: «Even new audiences, for whom a performance cannot possibly be ghosted by fond personal memories of previous high achievement, may be affected by the operations of [for example] celebrity».⁶ Kort sagt: alle publikummere bringer med seg forventninger til en teaterforestilling som preger hvordan de opplever den forestillingen. Disse forventningene kan være individuelle eller kollektive, og de kan, som den tyske teaterforskeren Erika Fischer-Lichte poengterer, relatere seg til alle deler av den teatrale opplevelsen:

[T]he audiences’ knowledge of different theatre forms falls under the category of cultural and theatrical conditions. These include performance traditions and conventions, acting styles, the actors of the company and their repertoire of roles, texts and their performance history, and many other aspects.⁷

For Fischer-Lichte er altså publikums forkunnskaper en viktig del av betingelsene en teaterforestilling opererer under. Dette er også Carlsons poeng med begrepet ghosting. Ikke bare er dette en nødvendig del av den teatrale kommunikasjonen, men noe som faktisk gjør opplevelsen tiltrekkende for publikum. Carlson hevder at teatret gjennom århundrer har utnyttet publikums forventninger gjennom ghosting for å forsterke kommunikasjonen mellom scene og sal.

Det er lett å være enig med Carlson i at fenomenet ghosting eksisterer og legger premisser for teatral kommunikasjon. Spørsmålet er hva slags kommunikasjon ghosting faktisk utgjør. Carlsons betraktninger er stort sett rent fenomenologiske – han viser at ghosting eksisterer og hvordan det fungerer, men ikke nødvendigvis hva slags kommunikasjon ghosting fører til. For å forstå de sosiale, kulturelle og politiske implikasjonene til en teaterforestilling, har jeg i tidligere utgivelser brukt teoriene til den belgiske politiske teoretikeren Chantal Mouffe. Mouffes teorier er komplekse og omfattende, og jeg vil ikke gå inn i alle disse her. Sentralt i hennes teorier står imidlertid ideen om at ingen ytringer, inkludert kunst, kan sees på som a-politiske. Om kunst sier Mouffe:

One cannot make a distinction between political art and non-political art, because every form of artistic practice either contributes to the reproduction of the given common sense – and in that sense is political – or contributes to the deconstruction or critique of it. Every form of art has a political dimension.⁸

For Mouffe er altså enhver kunstnerisk ytring politisk, enten fordi den bidrar til å underbygge de rådende verdiene, ideene eller maktbalansene i et samfunn, eller fordi den bidrar til å utfordre og

⁵ Ibid., 48.

⁶ Ibid., 58.

⁷ Fischer-Lichte, «Interweaving Theatre Cultures in Ibsen Productions», 109.

⁸ Deutsche, Joseph, Keenan og Mouffe, «Every Form of Art Has a Political Dimension», 100.

dekonstruere disse. Mouffe bruker denne ideen som utgangspunkt for å definere det hun kaller kritisk kunst:

The agonistic approach sees critical art as constituted by a manifold of artistic practices bringing to the fore the existence of alternatives to the current post-political order. Its critical dimension consists in making visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate, in giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony.⁹

For Mouffe er kritisk kunst den kunsten som bidrar til å sette spørsmålstegn ved rådende ideer og verdier i samfunnet. Dette handler ikke bare om kunst som eksplisitt dreier seg om politiske temaer. All kunst bidrar enten til å opprettholde eller utfordre status quo på ulike områder i samfunnet.

Ser man Mouffe og Carlsons ideer sammen, kan man stille interessante spørsmål om teatrets gjenbruk. Ved første øyekast kan ghosting se ut som et problem for Mouffes ideer om kritisk kunst. Hvis teatret hele tiden er gjennomsyret av gamle fortellinger og gamle opplevelser, er det kanskje vanskelig å se hvordan man reelt sett kan utfordre og sette spørsmål ved rådende ideer og verdier. Heldigvis, er dette ikke tilfellet, for teatret presenterer alltid det gamle i en ny kontekst. I boka *The Canon in Contemporary Theatre* argumenterte jeg for at teaterforestillinger basert på kjente historier kan være utgangspunkt for kritisk kunst, nettopp fordi historiene er kjente for publikum fra før, og man dermed har mulighet til produktivt å bryte med publikums forventninger.¹⁰ Spørsmålet sentralt i denne artikkelen er hva ghosting førte til i *The Motive and the Cue*. Her har vi ikke å gjøre med et kanonisk drama, men med en nyskrevet tekst. Allikevel lener denne teksten seg sterkt på kjente fortellinger, både gjennom å handle om en prøveperiode til verdens mest kanoniske drama, *Hamlet*, og gjennom å vise kjente karakterer som Richard Burton, John Gielgud og Elizabeth Taylor. I det påfølgende vil jeg analysere først hvordan *The Motive and the Cue* var ghostet av *Hamlet*, og deretter hvordan forestillingen var ghostet av Burton, Gielgud, Taylor og britisk teaterhistorie og -tradisjoner. Jeg vil deretter diskutere om denne ghostingen kun resulterte i reproduksjon og forherligelse av fortiden, eller om den bidro til en form for det Mouffe beskriver som kritisk kunst.

Hamlets gjenferd – hvordan Shakespeares *Hamlet* ghostes i *The Motive and the Cue*

Shakespeares *Hamlet* gjennomsyrrer selvfølgelig hele *The Motive and the Cue*. Stykket handler tross alt om en prøveperiode til en produksjon av *Hamlet*, og vi ser derfor skuespillere som er i roller som ulike karakterer fra *Hamlet*, sier replikker fra *Hamlet* og øver på scener fra *Hamlet*. Stykket *Hamlets* tilstedeværelse kan sies å finnes på tre ulike nivåer i forestillingen: gjennom sitater som rammer inn handlingen i prøverommet, gjennom de prøvene som vi faktisk er vitne til, og gjennom tematiske trådene som trekkes mellom *Hamlet* og handlingen i *The Motive and the Cue*.

The Motive and the Cue har en episodisk dramaturgi der hver scene markerer en dag i prøveperioden. Hver scene har et *Hamlet*-sitat som tittel, og disse ble projisert på et sceneteppes i

⁹ Chantal Mouffe, *Agonistics. Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013), 92-93.

¹⁰ Lars Harald Maagerø, *The Canon in Contemporary Theatre* (London: Routledge, 2024).

forestillingen, slik at de også var tilgjengelige og rammet inn handlingen for teaterpublikummet. Scenetitlene er ofte ganske beskrivende, og setter handlingen i stykket i sammenheng med handlingen i *Hamlet*. Det er tydelig at Thorne forsøker å styre publikums lesning av scenene ved å gi dem titler fra *Hamlet*. Scene åtte, for eksempel, er en samtale mellom Gielgud og den unge regiassistenten Jessica. Jessica har en tydelig ærefrykt overfor Gielgud, men viser også at hun har egne meninger og er opptatt av moderne dramatik. På spørsmål fra Gielgud om hvordan hun ville regissert *Hamlet*, svarer hun at hun heller ville regissert *The Knack* av Ann Jellicoe, et stykke som ble spilt på Royal Court Theatre i 1962, to år før scenen foregår. Scenen heter 'Day Thirteen – A Great Man's Memory'.¹¹ Det er altså tydelig at scenen skal illustrere hvordan Gielgud var en stor skuespiller i sin tid, men i 1964 også sees som gammel og umoderne. Et tilsvarende eksempel er scene seks, som foregår i Burton og Taylors hotellsuite. Taylor har sagt nei til flere store roller for å tilbringe tid med Burton i New York, men hun får ikke komme på prøvene og tilbringer tiden alene på hotellet. Scenen heter 'Day Eleven – To Me It Is a Prison'.¹² Her er forholdet til *Hamlet* veldig enkelt. På samme måte som Hamlet opplever Danmark som et fengsel, opplever Taylor tilværelsen i New York som et fengsel.

Også selve tittelen på dramaet er et slikt *Hamlet*-sitat som det er verdt å dvele ved her. I en monolog i *Hamlet* reflekterer tittelkarakteren over hvordan det er ironisk at en skuespiller kan vise store følelser i fiksjonelle situasjoner – her den trojanske dronning Hecubas reaksjon på sin manns død – mens Hamlet selv er handlingslammet selv om han står midt i en desperat krise. Han sier:

What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have?¹³

Denne replikken er utgangspunktet for en diskusjon mellom Gielgud og Burton mot slutten av stykket. En av de sentrale konfliktene i stykket er Burtons vansker med å finne ut hvordan han skal spille Hamlet og Gielguds manglende evne til å hjelpe ham. Som jeg vil komme tilbake til nedenfor, finner de imidlertid mot slutten av stykket en løsning ved å sammenlikne Hamlets forhold til sin far med Burtons forhold til sin far. I denne samtalen står ideen om «the motive» og «the cue» sentralt. Gielgud argumenterer for at Burton vil trenge begge for å spille Hamlet:

GIELGUD. [...] The motive and the cue. Hamlet's own words. The motive is the spine of a role – the intellect and the reason – the cue is the passion – the inner switch which ignites the heart. We can colour ourselves with limps and canes, with green umbrellas and purple suits, but we cannot escape the motive and the cue.¹⁴

Replikken illustrerer hvor nært knyttet til Shakespeare og *Hamlet The Motive and the Cue* er.

¹¹ Thorne, *The Motive and the Cue*, 52.

¹² Ibid., 36.

¹³ William Shakespeare, «Hamlet», i *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works*, redigert av Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus og Gabriel Egan (Oxford: Oxford University Press, 2016), 2037.

¹⁴ Thorne, *The Motive and the Cue*, 90. På norsk kan «the motive» oversettes til «motive» og «the cue» til «stikkordet». I Gielguds replikk her og i scenen som følger i forestillingen, blir de to begrepene symboler for det som får oss mennesker, og dermed også karakterer i teatret (som Hamlet), til å handle: Vi trenger både en underliggende årsak ('the motive') og en utløsende faktor ('the cue').

Konfliktene i stykket oppstår når karakterene arbeider med Shakespeares tekst, men løsningene på problemene finnes også i samme kilde. For Gielgud og Burton, og for Thorne, er Shakespeare fremdeles en kilde til kunnskap og råd som er relevante også for moderne mennesker. Dette er også tilfellet for publikum ettersom tittelen på stykket og sceneoverskriftene underveis styrer hvordan handlingen skal forstås og tolkes.

Denne innrammingen er som nevnt ikke den eneste måten *Hamlet* hjemsøker *The Motive and the Cue* på. Gjennom forestillingen er vi også stadig vitne til prøver på og diskusjoner om scener fra Shakespeares drama. I noen tilfeller starter disse prøvene som om det vi faktisk ser er utdrag fra *Hamlet*. Scene tre, for eksempel, starter i manus med sceneanvisningen: «BURTON and MILLI stand together, Hamlet and Horatio non».¹⁵ Det som følger er et utdrag fra *Hamlets* akt 1, scene 4. I forestillingen foregikk dette på forscenen, og lyssatt som om de to skuespillerne faktisk befant seg på borgmurene om natten. Det er ikke før Burton glemmer replikken og sier 'Sorry. Sorry. I've lost my place' at resten av scenen, prøverommet i vanlig lys, vises og publikum oppdager at det vi er vitne til er en prøve på akt 1, scene 4.¹⁶ Slike korte utdrag fra *Hamlet*, iscenesatt på denne måten, dukker opp gjennom hele forestillingen og rammer dermed inn en del av scenene. Det er som om vi ser utdrag av den kjente Burton/Gielgud-produksjonen som vi ellers bare er vitne til prøver på. Dette er en interessant funksjon i relasjon til denne artikkelens tema. Hovedsakelig skjer ghostingen i *The Motive and the Cue* gjennom sitater fra selve teksten *Hamlet* og de fiksjonelle prøvene, en imaginær versjon av hvordan prøvene kunne foregått. I disse små utdragene, derimot, ghostes noe annet, nemlig selve forestillingen fra 1964. Som nevnt i innledningene, er dette en av de mest kjente *Hamlet*-produksjonene gjennom tidene, både som forestilling og i filmversjon. Forestillingen har dessuten vært ghostet tidligere i en annen kjent teaterforestilling. I 2005 lagde den amerikanske performancegruppen The Wooster Group sin *Hamlet*. I denne forestillingen spilte man av filmversjonen av Burton/Gielgud-produksjonen på en storskjerm i bakgrunnen, mens skuespillerne spilte ut (dels kopiert, dels forandret) den samme handlingen på scenen. Denne forestillingen oppnådde stor suksess og ble spilt over hele verden i tidsrommet mellom 2005 og 2013.¹⁷ I *The Motive and the Cue* er også Burton/Gielgud-produksjonen til stede, men her gjenopplivet i fysisk form, med andre skuespillere, men, i hvert fall tilsynelatende, lik i utseende. Slik slutter også forestillingen. I siste scene, etter en samtale mellom Burton, Gielgud og Taylor, er Burton alene igjen på scenen. Han snur seg og går mot et sceneteppesom henger bak på scenen. I det teppet går opp og Burton gjør seg klar for å starte den *Hamlet*-forestillingen vi har vært vitne til prøvene på, avsluttes forestillingen.

Dette er imidlertid ikke den vanligste måten scener fra *Hamlet* er til stede i *The Motive and the Cue*. Oftest ser vi scener som tydelig foregår i prøverommet og der tekst fra *Hamlet* blandes med ganske inngående diskusjoner om hvordan ulike replikker eller passasjer skal tolkes eller spilles. Scenen som følger utdraget fra akt 1, scene 4 over, er et godt eksempel på dette. Når Burton først har glemt replikken, diskuteres behovet for ytterligere strykninger. *Hamlet*-scenen fortsettes så, denne gang i prøveromsllys og med Gielgud som leser sceneanvisningene. Etter hvert avbrytes scenen igjen, og vi ser Gielgud forklare hvordan man planlegger å fremstille gjenferdet i forestillingen, fortelle anekdoter om tidligere Shakespeare-oppsettinger og diskutere meningen i

¹⁵ Ibid., 24.

¹⁶ Ibid., 24.

¹⁷ The Wooster Group, «Hamlet».

Hamlets replikk når han ser gjenferdet. Tilsvarende scener gjennom stykket viser prøver på Hamlets første møte med Rosencrantz og Guildenstern, Polonius død, skuespillerkompaniets ankomst til Helsingør og til sist 'To be or not to be'-monologen. Disse scenene byr altså ikke bare på en framstilling av utdrag fra *Hamlet*, men også inngående diskusjoner av scenen slik man gjerne opplever det på teaterprøver. Dette betyr at publikum gis mye *Hamlet* – de blir vitne ikke bare til utdrag fra stykket, men også en analyse i sanntid, der ulike tolkninger veies opp mot hverandre, og der skuespillerne prøver ulike spillemåter. Et eksempel på en replikk som illustrerer dette, er følgende, der Gielgud diskuterer Hamlets møte med gjenferdet:

GIELGUD. The speech is delightfully designed – 'Angels and ministers of grace defend us!' He needs every hallowed thing he can gather. And then – he sees it and now we see the devotion 'Hamlet, King, father.' He will follow that Ghost anywhere.¹⁸

Slike scener fordrer relativt stor kunnskap fra publikum for å henge med. Riktignok har Burton akkurat levert replikken Gielgud refererer til, men her diskuteres den i detalj og det refereres til ulike deler av den om hverandre. I motsetning til skuespillerne på scenen, har ikke publikum et manus de kan konsultere underveis, men er i stedet avhengig av det de akkurat har hørt og sin egen eventuelle kunnskap om *Hamlet*. Slik jeg ser det, vil en publikummer med liten eller ingen forkunnskap om *Hamlet* slite med å henge med på alle detaljene i disse scenene. Det betyr selvfølgelig ikke at man må kunne *Hamlet* godt for å få noe ut av dem, men publikummere som har en slik forkunnskap får definitivt en annen opplevelse og blir en slags insidere i forestillingen.

I noen tilfeller brukes også prøver på scener fra *Hamlet* til å trekke tematiske tråder mellom Shakespeares drama og karakterene i *The Motive and the Cue* og deres liv. Dette er særlig tydelig i stykkets akt 2, scene 5 ('Day Twenty-One – 'Let Me Wring Your Heart)').¹⁹ Prøveperioden vi er vitne til i stykket er som nevnt ikke problemfri, og konfliktene som oppstår mellom Burton og Gielgud truer stadig hele produksjonen. Disse konfliktene løses imidlertid i en scene der Burton ber de andre skuespillerne dra hjem og ber om å få prøve alene med Gielgud. Sammen prøver de på «To be or not to be»-monologen, og underbygger dermed den tradisjonelle ideen om denne monologen som kjernen i rollen Hamlet. Gielgud og Burton diskuterer hva som skal til for at Hamlet skal overbevises om at å hevne sin far ved å drepe sin onkel er det rette. I scenen åpner først Gielgud opp om sin far, før Burton gjør det samme om sin. Gielgud var født inn i en teaterfamilie og var grandnevø av den berømte skuespilleren Ellen Terry, men faren ønsket opprinnelig ikke at han skulle bli skuespiller. Den walisiske Burtons familiehistorie er mer dramatisk og mer kjent. Moren hans døde da han var to år gammel, og faren var en alkoholiker som i stor grad forlot Burton og søsknene. Læreren hans, Philip Burton, oppdaget den unge Burtons talent som skuespiller, tok ham under sine vinger og oppdro ham. Det var fra ham Burton, som opprinnelig het Richard Jenkins, tok sitt etternavn. I scenen blir disse fortellingene om fedre og sønner flettet sammen med Hamlets forhold til sin far – Gjenferdet som har kommet tilbake fra de døde og bedt sin sønn ta hevn ved å myrde sin onkel. Gjennom å åpne om sine fedre, kommer Gielgud og Burton sammen fram til en tolkning av karakteren som tar utgangspunkt i Burtons forhold til sin far. Når scenen er slutt, har de løst rollen og også

¹⁸ Thorne, *The Motive and the Cue*, 27.

¹⁹ Ibid., 87.

konfliktene seg imellom. Dette illustreres av at Burton framfører hele «To be or not to be»-monologen på en så overbevisende måte at den utløser følgende sceneanvisning og replikk:

BURTON stands swaying, thoroughly daunted but unleashed by the truth of what he's just found.

GIELGUD. And *that* is a Hamlet I have never seen.²⁰

På samme måte som Hamlet må møte gjenferdet av sin far, ligger nøkkelen til Burtons tolkning av rollen i å nøste opp i sitt eget forhold til sin avdøde far. Denne scenen hjemses ikke bare av teksten fra Shakespeares *Hamlet*, men dermed også av de samme tematiske spørsmålene som *Hamlet* dreier seg om.

Som vi har sett, er *The Motive and the Cue* gjennomsyret av *Hamlet*, særlig Shakespeares tekst, men også Burton/Gielgud-produksjonen fra 1964. Det er nesten slik at god kunnskap om *Hamlet* er en forutsetning for fullt ut å følge og forstå Thornes drama. Det er i hvert fall Burton/Taylor-biograf Roger Lewis' mening: «For [*The Motive and the Cue*] to make sense, you also needed at least an A level or Open University familiarity with *Hamlet*, its plot and characters».²¹ Man kan i hvert fall slå fast at en publikummer som har god kjennskap til *Hamlet* vil ha en annen opplevelse av stykket enn en som ikke kjenner *Hamlet* særlig godt eller i det hele tatt. Slik Carlson beskriver, blir publikums forkunnskaper og forventninger – i dette tilfellet spesifikk kunnskap om *Hamlet* – sentralt for deres opplevelse. *The Motive and the Cue* hjemses i så stor grad av *Hamlet* at publikummere med inngående forkunnskaper får en helt annen opplevelse enn publikummere uten disse forkunnskapene. De blir insidere i diskusjonene og detaljene på scenen.

Burtons gjenferd – hvordan teaterhistorie og -tradisjoner ghostes i *The Motive and the Cue*

Det er ikke bare skuespillet Hamlet som ghostes i *The Motive and the Cue*. Også teateret selv og dets historie og tradisjoner hjemser stykket på flere ulike måter. Et eksempel er karakterene, særlig de tre hovedkarakterene, som kan sees på som et produkt av ghosting. Skuespillerne fremstiller disse nærmest som imitasjoner, og til tider er det som om vi både ser og hører John Gielgud, Richard Burton og Elizabeth Taylor i egne personer. Men også andre figurer fra teaterhistorien og mer abstrakte referanser til myter og tradisjoner fra teatrets verden gjennomsyrrer stykket og preger publikums opplevelse. I denne delen, vil jeg først diskutere hvordan de tre hovedfigurene ble framstilt i stykket, før jeg diskuterer det jeg har valgt å kalle *Hamlet*-tradisjonen og hvordan denne påvirker stykket og karakterene. Til sist vil jeg også diskutere andre teaterhistoriske referanser som publikum må forholde seg til.

Richard Burton, John Gielgud og Elizabeth Taylor var svært kjente skuespillere som vil være gjenkjennelige for mange publikummere. Gielgud og Burton er to helt sentrale skuespillere i britisk teatertradisjon, hvis Shakespeare-tolkninger fremdeles huskes og vises til. Taylor var amerikaner, men like fullt en ekstremt viktig kulturperson, både som skuespiller og stilikon. Alle tre, men særlig Burton og Taylor, spilte i svært suksessfulle filmer som fremdeles regnes som en

²⁰ Ibid., 93.

²¹ Roger Lewis, *Erotic Vagrancy. Everything About Richard Burton and Elizabeth Taylor* (London: Riverrun, 2023), 36.

del av den filmhistoriske kanon (for eksempel *Cleopatra*, *Who's Afraid of Virginia Woolf* og *Taming of the Shrew*). I tillegg har særlig Taylor, men også Burton, blitt en del av den allmenne kulturelle sfæren gjennom bøker, filmer og TV-serier basert på deres liv. For eksempel, i løpet av omtrent ett år i 2012/2013 kom det to filmer om paret, én med Grant Bowler og Lindsay Lohan, og én med Dominic West og Helena Bonham Carter. *The Motive and the Cue* bygger på denne kulturelle bevisstheten og de mange mytene om de tre hovedkarakterene. Her får vi høre om hvordan Gielgud spilte alle de viktige Shakespeare-rollene i London før han var fylt 27 år, om Burtons reise fra arbeiderklassegutt i Wales til å bli en av verdens mest berømte filmstjerner, og om Taylors liv som barnestjerne og hennes mange ekteskap (fire i tallet før Burton). Slik informasjon er like viktig og vises til nesten like hyppig i stykket som Hamlet-referansene jeg allerede har diskutert.

Det er imidlertid ikke informasjon om de tre karakterene som gjør at fremstillingen av dem kan karakteriseres som ghosting, men heller måten de spilles på. I produksjonen ble Gielgud spilt av Mark Gatiss, Burton av Johnny Flynn, og Taylor av Tuppence Middleton. Disse tre skuespillerne gjorde sitt ytterste for å ikke bare 'spille' men nærmest imitere de tre, både i utseende, stemme og fakter. Særlig stemmene var påtagelig like originalene. Flynns Burton snakket på en delvis nasal måte med tydelig walisisk tonalitet, mens Gatiss gjorde en nærmest perfekt imitasjon av Gielguds kjente syngende stemme. Dette er også noe flere anmeldelser poengterte. Leonie Cooper i *TimeOut* beskrev Flynns Burton på følgende måte: «Flynn wisely never overeggs the trademark Welsh accent, but still manages to remarkably channel the Port Talbot-raised Hollywood star, thrusting his jaw and wearing a white woollen roll neck as if it were armour».²² Om Gatiss' Gielgud skrev Susannah Clapp i *The Guardian*: «Mark Gatiss as Gielgud is a mellifluous marvel. Caught in silhouette, slightly rocking backwards, he might seem to be the man himself».²³ I forestillingen balanserte de tre skuespillerne på en knivsegg mellom skuespill og ren imitasjonskunst. For publikummere som kjenner til Gielgud, Burton og Taylor, var dette et klart tilfelle av ghosting. Til tider var det som om Gatiss, Flynn og Middleton forsvant og det man i stedet så var spøkelsene av Gielgud, Burton og Taylor selv. James Naremore har diskutert effekten av imitasjonsbasert skuespill på film. Han argumenterer (med Cate Blanchetts portrettering av Bob Dylan i filmen *I'm Not There* som eksempel) som følger: «Successful impersonation in real life is a form of identity theft, but in theater or film our pleasure as an audience derives from our awareness that it's [...] Blanchett pretending to be Dylan, never a complete illusion».²⁴ For et publikum med god kjennskap til Gielgud, Burton og Taylor var nok dette også effekten av Gatiss', Flynns og Middletons spill i *The Motive and the Cue*. Det inntrykket gir i hvert fall Coopers og Clapps anmeldelser. Men igjen kan man også påpeke at det fordrer en viss forkunnskap hos publikum for å oppnå de følelsene Naremore beskriver.

I tillegg til karakterene, er *The Motive and the Cue* også så fylt med referanser til teaterhistorien og teatrets tradisjoner at dramaet kan sies å være ghostet av teatret selv. Én slik teatertradisjon som hjemsøker stykket, er det som kan kalles *Hamlet*-tradisjonen. *Hamlet* er sannsynligvis verdens mest kjente drama, og enhver produksjon av dramaet er ghostet av tidligere produksjoner. Tilsvarende

²² Cooper, «Review – The Motive and the Cue».

²³ Clapp, «The week in theatre: The Motive and the Cue; A Play for the Living in a Time of Extinction; Jules et Jim; Supernova – Review».

²⁴ James Naremore, «Film Acting and the Art of Imitation», 38.

er tittelrollen verdens mest kjente teaterkarakter, og enhver tolkning av denne ghostes av tidlige tolkninger. Skuespillere som tar på seg å spille Hamlet, føyer seg inn i en myteomspunnet tradisjon av kjente Hamlet-tolkninger som strekker seg helt tilbake til forestillingen om Shakespeares stjerneskuespiller Richard Burbage som skal ha spilt rollen på The Globe. Som Ann Thompson og Neil Taylor uttrykker det: «Actors are haunted by their predecessors as well as by their contemporary rivals».²⁵ Fordi stykket *Hamlet* har blitt spilt og fremdeles spilles så ofte, betyr det å spille karakteren Hamlet nærmest alltid også å se seg selv i sammenheng med både historiske og samtidige tolkninger av karakteren. Thompson og Taylor siterer fra et intervju med Simon Russell Beale som spilte Hamlet i 2001 i London: «You see this list of Hamlets and you think, 'Oh, my God, no.' And there's Adrian [Lester] opening in five minutes. There's Olivier. There's Gielgud».²⁶ Ifølge Beale er altså *Hamlet*-tradisjonen en reell utfordring for enhver skuespiller som tar på seg rollen: Man ser alltid sin egen tolkning av karakteren og prestasjon opp mot andre tolkninger og prestasjoner, både samtidige og historiske.

Denne konflikten mellom skuespiller og karakter er også et hovedtema i *The Motive and the Cue*, da den spiller seg ut i forholdet mellom Burton og Gielgud på scenen. En av hovedkonfliktene i stykket har sin kerne i at Gielgud, kjent for sine egne Hamlet-tolkninger, forsøker å regissere Burton i hans tolkning. Gielgud insisterer på at han kun vil hjelpe Burton til å finne sin egen Hamlet, men klarer stadig vekk ikke å dy seg fra å referere til hvordan han selv spilte rollen. Tilsvarende insisterer Burton på at han er glad for Gielguds hjelp, men er hele tiden skeptisk fordi han tror Gielgud ønsker at han skal spille mer i Gielgud-stil. Både Gielgud og Burton hjemsøkes altså av Gielguds tidligere Hamlet-tolkninger. Dette forsterkes av at Gielgud selv spiller Gjenferdet (eller i hvert fall gir stemmen til Gjenferdet, som ikke faktisk er fysisk til stede) i forestillingen de prøver på, og dermed faktisk hjemsøker Burtons Hamlet på scenen. *The Motive and the Cue* iscenesetter altså problematikken Beale diskuterer ovenfor. Burtons store problem i stykket er å finne sin måte å spille Hamlet på ved å frigjøre seg fra tidligere Hamlet-tolkninger, og særlig Gielguds egen tolkning. Som nevnt ovenfor, finner de to løsningen i å åpne opp om egen fortid, og særlig om forholdene til deres fedre. Dermed forteller *The Motive and the Cue* direkte historien om en skuespillers kamp mot *Hamlet*-tradisjonen, og hans seier i denne kampen gjennom fokus på sin egen identitet og egenart.

Det er imidlertid ikke bare Hamlet-tradisjonen som ghoster *The Motive and the Cue*. Britisk og amerikansk teater- og filmhistorie er en stor del av stykket, og det gjøres stadig referanser til kjente og mindre kjente navn fra teatrets og filmens verden. Gjennom stykket nevnes og diskuteres for eksempel teatrene The Old Vic og The Royal Court, dramatikerne Harry Granville-Barker, John Osborne og Ann Jellicoe, regissørene Edward Gordon Craig, Tyrone Guthrie og Tony Richardson, og skuespillerne Ellen Terry, Marlon Brando, Sarah Bernhardt, og Michael og Vanessa Redgrave. Ofte nevnes disse uten videre forklaring om liv og virke, slik som i følgende samtale mellom Taylor og Gielgud som møtes på scenen i siste scene:

TAYLOR. Dick told me the stage was clear. I thought I'd take a moment.

GIELGUD. Who would you give?

TAYLOR. Oh, probably Hamlet.

²⁵ Ann Thompson og Neil Taylor, «Introduction», i *Hamlet*, redigert av Ann Thompson og Neil Taylor (London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2006), 2.

²⁶ Ibid., 2.

GIELGUD *smiles*.

GIELGUD. A second Bernhardt. I didn't know I was meeting minds with a radical.²⁷

Den franske skuespilleren Sarah Bernhardt var blant verdens mest berømte skuespillere på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, og hun var særlig kjent for å spille Hamlet i sin egen-regisserte produksjon som hun turnerte verden med. Dette nevnes ikke i *The Motive and the Cue*, og det er i stedet opp til publikum å følge denne og liknende referanser. De som kjenner til Bernhardt vil forstå Gielguds replikk. De som ikke har denne teaterhistoriske kunnskapen vil fremdeles kunne følge samtalen, men ikke på samme måte. Publikum behandles altså som teaterfaglige insidere. Ett slikt teaterhistorisk spøkelse er imidlertid mer til stede enn andre. Til tross for at han ikke portretteres på scenen, spøker nemlig den kanskje mest kjente britiske skuespilleren gjennom alle tider, Laurence Olivier, i bakgrunnen av *The Motive and the Cue*. Gielgud og Olivier var de to mest prominente skuespillerne i Storbritannia i tiden rundt andre verdenskrig. I 1964 hadde imidlertid karrierene deres tatt ulike retninger. Olivier ble i 1962 utnevnt til teatersjef for det gryende prosjektet med å skape et britisk nasjonalteater på The Old Vic, mens Gielgud hadde færre oppdrag. Dessuten var Oliviers *Hamlet* kjent gjennom en verdensberømt filmatisering. Som Gielgud beskriver det:

GIELGUD. Larry played Hamlet only once you know – in London at least, then once at Elsinore and then the – film. But on the stage... just once.²⁸

Til tross for at Olivier bare spilte Hamlet én gang i teatret, henger hans skygge over både Gielgud (som spilte rollen mange ganger) og Burton. Dette preger hele *The Motive and the Cue*, og stykket er fullt av referanser til «Larry». Nesten alltid omtales Olivier som «Larry», og stykket regner dermed med at publikum har den relevante forkunnskapen for å forstå hvilken «Larry» det siktes til. På samme måte som med *Hamlet*-referansene jeg diskuterte i forrige del, referer altså *The Motive and the Cue* gjennomgående til teaterhistorie og teaterbegreper, ofte på innsider-aktig måte. Det er kanskje ikke slik at man må ha en universitetsgrad i teatervitenskap for å forstå stykket, slik Lewis hevder i sitatet ovenfor, men en viss grad av teaterfaglig kunnskap er nærmest nødvendig for å henge med på alle detaljene karakterene på scenen slår om seg med.

Kritisk potensiale eller forherligelse av fortiden

Gjennom denne artikkelen har jeg vist hvordan *The Motive and the Cue* er gjennomsyret av gjenferd, både relatert til Shakespeares *Hamlet* og til teaterhistorien mer generelt. Stykket er fullt av ghosting både på replikk-, struktur-, karakter- og tematikknivå. Spørsmålet jeg stiller i denne konklusjonen er hva slags funksjon ghosting har i stykket. Som jeg har diskutert, hevder Carlson at ghosting alltid er en del av teateropplevelsen fordi publikums forkunnskaper alltid preger deres opplevelse og forståelse av en forestilling. Ghosting er engasjerende fordi man får se noe man kjenner i en ny kontekst. Å bli minnet om sine egne forkunnskaper og erfaringer skaper en form for glede hos et publikum. *The Motive and the Cue* utnytter dette til fulle. Her inviteres publikum til å kjenne igjen både *Hamlet*, de kjente skuespillerne Gielgud, Burton og Taylor og teaterhistoriske og teaterfaglige referanser på løpende bånd. Samtidig er dette også utgangspunktet for en kritikk

²⁷ Thorne, *The Motive and the Cue*, 99.

²⁸ Ibid., 100.

av stykket. Fordi *The Motive and the Cue* er så gjennomsyret av *Hamlet* spesielt og av teaterreferanser generelt, henvender stykket seg på en egen måte til publikummere med en spesiell type forkunnskaper, nemlig kunnskap om den teaterverdenen Thorne og de andre skaperne av forestillingen (regissør Sam Mendes, skuespillerne osv.) er en del av. Satt på spissen kan stykket beskrives som en slags intellektuell lek der Thorne viser oss hvor 'dyktig' han er til å finne sammenhenger mellom *Hamlet* og sitt eget stykke og teaterhistorien mer generelt og sitt eget stykke. Siden forkunnskap om *Hamlet* og om teater står så sentralt i måten *The Motive and the Cue* kommuniserer med publikum på, kan man si at stykket nærmest er beregnet på en spesiell gruppe mennesker, en gruppe bestående av intellektuelle og teatervante personer med stor kulturell kapital.

Innledningsvis viste jeg til Chantal Mouffes begrep om kritisk kunst definert som kunst som utfordrer de rådende verdiene, ideene og strukturene i et samfunn. Jeg vil hevde at *The Motive and the Cue* på mange måter gjør det motsatte av dette. Gjennom den omfattende metateatrale ghostingen jeg har beskrevet i denne artikkelen lener stykket seg på og bekrefter de rådende ideene og tradisjonene i britisk teater. Et eksempel som jeg har diskutert er måten Shakespeare framheves som en kilde til visdom og kunnskap, for eksempel gjennom at det er Shakespeares idé om 'the motive and the cue' som løser hovedkonflikten i stykket og gjør at Gielgud og Burton endelig kan samarbeide for å finne fram til Burtons tolkning av karakteren Hamlet. *The Motive and the Cue* ble for øvrig også belønnet av den teaterverdenen det tematiserer, idet det ble nominert til tre og vant én Olivier Award i 2024. Da jeg så *The Motive and the Cue*, likte jeg det svært godt. Jeg ble engasjert i diskusjonene om *Hamlet* som foregikk på scenen, jeg koste meg hver gang jeg forsto de teaterhistoriske referansene, og jeg ble følelsesmessig berørt av konfliktene mellom Gielgud og Burton og hvordan de etter hvert fant sammen. Men jeg er også en publikummer som sitter med mye av de teaterhistoriske og kulturelle forkunnskapene som jeg beskriver i artikkelen. Med *The Motive and the Cue* har The National Theatre laget en forestilling som bygger videre på de tradisjonene og ideene som allerede står sentralt i britisk teater. Ser vi tilbake til Mouffe-sitatene som jeg diskuterte tidligere i artikkelen, synes det klart at forestillingen heller bidrar til enn utfordrer 'the given common sense'.²⁹ Forestillingen forsøker ikke 'å gjøre synlig det den dominante konsensus vanligvis skjuler og utsletter'.³⁰ I stedet bygger den nettopp oppunder den dominante konsensus i britisk teater gjennom ghosting både av verdens mest kanoniske drama og dramatiker og en rekke kjente navn og anekdoter fra britisk teaterhistorie. Marvin Carlson viser at ghosting er et uomgjengelig element i teateropplevelsen og et element som ofte skaper glede og engasjement hos et publikum. Dette engasjementet er det mulig å bruke som et utgangspunkt for å utfordre publikums syn på verden og stille viktige spørsmål. I *The Motive and the Cue* vil jeg imidlertid argumentere for at dette ikke er tilfellet. Her brukes ghosting som en sofistikert lek med referanser som ikke utfordrer, men bekrefter og forsterker status quo i britisk teater.

²⁹ Deutsche, Joseph, Keenan, Mouffe, «Every Form of Art Has a Political Dimension», 100.

³⁰ Mouffe, *Agonistics*, 92-93, min oversettelse.

Litteratur

- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001).
- Clapp, Susannah. «The week in theatre: The Motive and the Cue; A Play for the Living in a Time of Extinction; Jules et Jim; Supernova – Review». *The Guardian*. 07.05.2023. <https://www.theguardian.com/stage/2023/may/07/the-motive-and-the-cue-lyttelton-national-theatre-review-sam-mendes-burton-taylor-gielgud-johnny-flynn-tuppence-middleton-mark-gatiss-a-play-for-the-living-in-a-time-of-extinction-barbican-jules-et-jim-timberlake-wertenbaker-jermyn-street-supernova-omnibus-theatre-rhiannon-neads>
- Cooper, Leonie. «Review – The Motive and the Cue». *TimeOut*. 20.12.2023. <https://www.timeout.com/london/theatre/the-motive-and-the-cue-review-1>
- Deutsche, Rosalyn, Joseph, Branden W., Keenan, Thomas og Mouffe, Chantal. «Every Form of Art Has a Political Dimension». *Grey Room 2* (Winter 2001): 98-125. <https://www.jstor.org/stable/1262544>
- Fischer-Lichte, Erika. «Interweaving Theatre Cultures in Ibsen Productions». *Ibsen Studies 8*, no. 2 (2008): 93-111. <https://doi.org/10.1080/15021860802538926>.
- Lewis, Roger. *Erotic Vagrancy. Everything About Richard Burton and Elizabeth Taylor* (London: Riverrun, 2023).
- Maagerø, Lars Harald. *The Canon in Contemporary Theatre*. (London: Routledge, 2024).
- Mouffe, Chantal. *Agonistics. Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013).
- Naremore, James. «Film Acting and the Art of Imitation». *Film Quarterly* 65, no. 4 (Summer 2012), 34-42.
- Shakespeare, William. «Hamlet». I *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works*, redigert av Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus og Gabriel Egan, 1993-2100 (Oxford: Oxford University Press, 2016).
- Thompson, Ann og Taylor, Neil. «Introduction». I *Hamlet*, redigert av Ann Thompson og Neil Taylor, 1-137 (London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2006).
- Thorne, Jack. *The Motive and the Cue* (London: Nick Hern Books, 2023).
- The Wooster Group. «Hamlet». 20.06.2025. <https://thewoostergroup.org/hamlet>

Over terskelen fra estetikk til religion: Et forslag til en utvidet definisjon av «religiøst teater»

Sander Jensen Schipper

Abstract

Theatre has long served as a medium through which religious ideas are expressed, often by staging traditional myths and doctrines tied to institutional belief systems. This connection between theatre and religion has been well-documented in multiple scholarly discourses. More recently, scholars have also explored how certain performances evoke spiritual experiences through theatrical staging. However, contemporary research on aesthetic-religious experiences in performance tends to avoid the term «religious theatre» unless the work is explicitly connected to organized religion and communal belief.

This article challenges that limitation by examining *The Disorder of Desire* (2022) and *Einkvan* (2024), two Norwegian performances that operate outside conventional religious frameworks. Drawing on a broader definition of religion as engagement with narrative worlds involving superhuman forces, and using the concept of immanent transcendence, the analysis explores how these works construct religious meaning and offer audiences experiences that may be understood as religious in nature. The aim is to propose a more inclusive understanding of «religious theatre»—one that reflects contemporary shifts in the study of religion and aesthetics.

Keywords: Religious theatre, Bergen Drama Festival, Jon Fosse, contemporary Scandinavian theatre

Om forfatteren

Sander Jensen Schipper (f. 1999) er utdannet religions- og teaterviter ved Universitetet i Bergen (UiB). Fra våren 2025 er han PhD-stipendiat ved UiB med et prosjekt om Jon Fosses forfatterskap, der han undersøker det usigelige i Fosses dramatikk. Utover dette forsker Schipper på skandinaviske møtepunkter mellom teater og religion, og har bred erfaring med scenekunstproduksjon og kunnskapsformidling.

E-post: sander.j.schipper@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2025 © Sander Jensen Schipper

Artikkelen er fagfellevurdert/The article is peer reviewed

Artikkelredaktør: Siren Leirvåg

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.9.4652>

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/>)

Over terskelen fra estetikk til religion: Et forslag til en utvidet definisjon av «religiøst teater»

Religion finnes aldri i konsentrert form, men kommer til uttrykk gjennom kunst, lovverk, sosiale nettverk eller andre former for menneskelig kommunikasjon.¹ En av disse arenaene er teater, noe teatervitenskapen lenge har vært klar over. Lenge har det blitt gjort undersøkelser av hvordan *religiøst teater* lages for å formidle tradisjonelle religiøse myter og dogmer, slik som dionysisk teater i den greske antikken, kirkespillene i europeisk middelalder, buddhistisk noh i Japan eller hinduistiske iscenesettelser av Ramayana. Det har også vært mye forskning på hvordan enkelte regissører, som Grotowski, har søkt etter teaterformer som fremmer spirituelle opplevelser.

Samtidig kommer nyere forskning fra feltet *teater og religion* med undersøkelser av estetisk-religiøse opplevelser oppnådd ved forestillinger utenfor tradisjonell religion. Men i denne forskningen uteblir diskusjonen av begrepet *religiøst teater*, fordi «[to be ‘religious’ a performance has] to connect with some institutional, denominational beliefs and a wish for the communal belonging and identity such beliefs could instil.»² Begrepet *religiøst teater* har derfor i all hovedsak blitt brukt med forbehold om iscenesettelser tilknyttet tradisjonelle religiøse systemer, forbundet til troen på én eller flere guddommer eller høyere åndelige krefter.

Til sammenlikning har religionsvitenskapen for lengst beveget seg mot mer inkluderende religionsdefinisjoner. Alt i 2001 publiserte Ingvild Gilhus og Lisbeth Mikaelsson en definisjon av religion som «menneskers forhold til fortellingsunivers som kjennetegnes av kommunikasjon om og med hypotetiske guder og makter.»³ Dette har åpnet opp for å undersøke hvordan kulturelle uttrykk skildrer og former religiøse narrativer på tvers av samfunnet.

Med utgangspunkt i forestillingene *The Disorder of Desire* (2022) og *Einkvan* (2024) vil jeg i denne artikkelen undersøke religiøst teater som verken står i en tradisjonell religiøs kontekst, eller søker å formidle tradisjonelle religiøse trosforestillinger. Her vil jeg anvende Gilhus’ og Mikelssons religionsdefinisjon og begrepet *immanent transendens* slik det etableres og anvendes av Dorthe Jørgensen og Kim Skjoldager-Nielsen, for å undersøke hvilke religiøse fortellingsunivers og verdenskonstruksjoner forestillingene iscenesetter, samt hvilke estetisk-religiøse opplevelser dette kan gi publikum. På den måten ønsker jeg å komme med et forslag til hvordan nye forståelser av religion kan åpne for nye blikk på religiøst teater.

Nye blikk på religion i religions- og teatervitenskap

Innen skandinavisk religionsvitenskap er mye av forskningen på samtidsreligion basert på en religionsdefinisjon utviklet av Ingvild Gilhus og Lisbeth Mikaelsson. I *Nytt blikk på religion* (2001)

¹ Gilhus og Mikaelsson, *Kulturens refortrylling: Nyreligiositet i moderne samfunn*.

² Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World», 42.

³ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*, 27.

skriver disse at «[e]n nyttig definisjonsmarkør i tillegg til forestillingsunivers, er at religion [...] ikke bare [dreier] seg om kommunikasjon *med* guder og makter, men også til å gjelde kommunikasjon *om* disse størrelsene.»⁴ Hypotetiske guder og makter kan forsås som alle vesener fra mytologier, religioner, folketroer eller fiksjonsunivers, som overskrider menneskelige evner på ulike måter.⁵ Definisjonen åpner dermed opp for at religion som fagterm rommer elementer som ikke nødvendigvis er i samsvar med en allmenn forståelse av religionsbegrepet, deriblant filmer, tv-serier, teater og litteratur.⁶

Bakgrunnen for Gilhus' og Mikaelssons religionsdefinisjon er en kritikk av tidligere definisjoner som tar utgangspunkt i at kristendommen er den prototypiske religionen.⁷ Gilhus argumenterer for at et slikt religionssyn ikke fanger opp nye religiøse strømninger.⁸ Ved heller å definere religion som «fortellingsunivers om eller med hypotetiske makter», åpnes det også opp for å undersøke praksiser og felleskap som ikke selv identifiserer seg som religiøse.

Gjennomgående vil jeg bruke begrepet religion/religiøs i tråd med Gilhus' og Mikaelssons religionsdefinisjon. Derimot vil jeg bruke begrepene religionshistoriske strømninger/tradisjonell religion for å vise til det som vanligvis forstås som religion, nemlig: Et system av tro, praksiser, ritualer og kulturelle tradisjoner som er knyttet til troen på én eller flere guddommer eller en høyere åndelig kraft, og som gir mening til tilværelsen og rammer for etikk og moral.⁹

Definisjonen til Gilhus og Mikaelsson har særlig blitt anvendt for å undersøke ulike former for samtidsreligion. Blant annet har den vært avgjørende for forskningsfeltet *religion og populærkultur*. Et felt som undersøker kommunikasjon om og representasjoner av religion, overnaturlige vesener og makter, og religiøse handlinger og fenomener i populærkulturen, samt deres varierende verdiaspekter, bruk og status, på tvers av ulike populære medier og mediaplattformer.¹⁰ Dermed har feltet religion og popkultur bidratt til å undersøke religion som en del av et religionsfelt som ikke alltid forholder seg til standardiserte forståelser av for eksempel «helligdommer» eller «tro».¹¹

I fronten av skandinavisk forskning på religion og popkultur finner vi blant andre Sissel Undheim og Laura Feldt. I en rekke publikasjoner undersøker de hvordan religion konstrueres og formidles som kommunikasjon om hypotetiske makter i spill, litteratur, filmer og lekefigurer.¹² Kommunikasjon er her forstått som fiksjonsintern portrettering av, og interaksjon med,

⁴ Ibid.

⁵ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*, og Laura Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic».

⁶ Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic».

⁷ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*, 25.

⁸ Gilhus og Mikaelsson, *Kulturens refortrylling*; Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*; Gilhus og Mikaelsson, *Hva er religion*; Sutcliffe og Gilhus, «All mixed up – Thinking about religion in relation to new age spirituality».

⁹ Gilhus og Mikaelsson, *Hva er religion*, 7-9.

¹⁰ Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic», 108.

¹¹ Ibid.

¹² Deriblant: Undheim, «Made up Prophecies»; Undheim, «The Magic of the Multiverse»; Feldt, «Harry Potter and Contemporary Magic» og Feldt, «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener».

hypotetiske makter som enten er hentet fra religionshistoriske strømninger, som fabeldyr¹³ eller gudene Loke og Khonshu¹⁴, eller som egenkonstruerte makter som Marvels the Scarlet Witch.¹⁵

Feldt understreker at kommunikasjonen om hypotetiske makter i film bidrar til å etablere religiøse erfaringsrom. Disse religiøse erfaringsrommene beskriver hun som nye «verdenskonstruktioner», som sammensmelter seerens hverdagslige erfaringsverden med religiøse fortellingsunivers.¹⁶ Dette understreker hun at også kommer til uttrykk som kroppslige opplevelser hos seeren:

Kroppenes reaksjoner er en slags overlap, der etableres mellom forestillingsverdenen og hverdagsverdenen, den splittede oppmerksomhet mellom den fortalte verden og opplevelseskonteksten, og de måder hvorpå de sansede lyde og bilder forbliver i krop og bevidsthed et stykke tid.¹⁷

Dette har likhetstrekk med skandinavisk teatervitenskapelig forskning, som de siste årene har utforsket møtepunkter mellom teater og religion. Her står forskningen til Kim Skjoldager-Nielsen blant de viktigste bidragene. Han har gjennom sitt doktorgradsarbeid og flere publikasjoner undersøkt hvordan teater kan vekke estetisk-religiøs opplevelse, en prosess der teater baner vei for «the spectator's imaginary going beyond what is – in an empirical or positivistic sense – actually physically appearing and occurring on stage».¹⁸ På den måten kan teatertilskueren få kroppslige opplevelser av noe som i utgangspunktet ikke lar seg beskrive. Et eksempel på en slik estetisk-religiøs opplevelse hadde Skjoldager-Nielsen i møtet med installasjonen *Your Blind Passenger* (2010):

Subsequently, these ghostings and imaginings were supported by the very real physicality and materiality of the environment, as it in itself constituted an unusual situation with qualities of transcendence: the state was transient and passive, in the sense that I was the undergoer of fleeting sensations and perceptions [...] and the event was almost ineffable in the sense that it gave rise to notions which had evaded easy description, calling upon nonsensical formulations. [...] because of the physical/spatial staging of immanent transcendence.¹⁹

Begrepet *immanent transcendens* henter han hos filosofen Dorte Jørgensen.²⁰ Hun beskriver det som enkelte estetiske objekter iboende potensiale for å vekke transendente erfaringer av skjønnhet eller guddommelighet. Denne prosessen er avhengig av tilskuerens evne til å kontekstualisere sanseinntrykkene innenfor en personlig referanseramme i møtet med det estetiske uttrykket.²¹ Dermed er immanent transcendens en form for overskridelse som ikke peker mot noe utenfor eller over det sanselige, men som oppstår i det kroppslige og nærværende.

¹³ Feldt, «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener».

¹⁴ Undheim, «The Magic of the Multiverse».

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Feldt, «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener», 63.

¹⁷ Ibid., 57.

¹⁸ Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World», 152.

¹⁹ Ibid., 42-43.

²⁰ Skjoldager-Nielsen, «Publikumspositioner og erfaringsmetafysikk i teateret», 245.

²¹ Jørgensen, *Den skønne tankning*, 70; Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World», 167.

Metode

Ved å ta utgangspunkt i religionsdefinisjonen til Gilhus og Mikaelsson, samt å trekke veksel på teori om estetisk-religiøse opplevelser fra Skjoldager-Nielsen og Jørgensen, vil jeg i det følgende analysere forestillingene *The Disorder of Desire* og *Einkvan*. Her ønsker jeg å undersøke tre aspekter ved forestillingene, for slik å vise dem som *religiøst teater*:

1) Kommunikasjon om eller med hypotetiske makter står i forestillingens sentrum. I flere former for tradisjonelt religiøst teater, deriblant klassisk sanskrit teater, har forestillingen status av å være kommunikasjon *med* guddommer. Dette gir forestillingen en rituell karakter, der publikum opplever å stå ansikt til ansikt med det gudommelige.²² Forestillingene jeg tar for meg i denne analysen er derimot eksempler på fiksjonsintern kommunikasjon *om* hypotetiske makter. Her forholder fiksjonshandlingen seg til hypotetiske makter uten at disse maktene inngår i tilskuerens ontologiske verdensoppfatning. 2) Den fiksjonsinterne kommunikasjon om hypotetiske makter brukes som utgangspunkt for scenisk utforskning av nye «verdenskonstruksjoner». 3) Møtet mellom kommunikasjonen om hypotetiske makter og scenisk utforskning av immanent transcendens, åpner for at tilskueren kan oppnå estetisk-religiøse erfaringer.

I fenomenologisk forstand innebærer transcendens en overskridelse av den hverdagslige opplevelsen av å være-i-verden, som skjer gjennom performativitet og refleksjon.²³ Dette er en subjektiv opplevelse. Derfor understreker Skjoldager-Nielsen at erfaringer av immanent transcendens ikke lar seg studere uten å ta utgangspunkt i førstepersonsperspektivet. Fordi slike erfaringer oppstår i deltakerens/analytikerens indre liv og kan kun formidles gjennom beskrivelser av ens subjektive møte med teater, performance eller kunst. Tolkningen av teaterforestillingen er derfor alltid personlig situert.²⁴ Samtidig understreker Skjoldager-Nielsen at transcendens er mer enn et subjektivt fenomen, og bør forstås som en sentral komponent i estetiske erfaringer, særlig innenfor iscenesatte hendelser.

I møte med forestillingene *The Disorder of Desire* (2022) og *Einkvan* (2024) har jeg derfor gjort en fenomenologisk analyse. Beskrivelsene av hvordan forestillingene oppleves og tolkes blir dermed gjort med utgangspunkt i mine egne kroppslige og kognitive erfaringer. Selv om opplevelsen av en forestilling er subjektiv og individuelt formet hos den enkelte tilskuer, kan man likevel bruke den til å snakke om en kollektiv publikumsopplevelse.²⁵ Selv om jeg anerkjenner at mine egne opplevelser er subjektive, mener jeg at de likevel kan bidra til en allmenn forståelse av forestillingenes virkning.

The Disorder of Desire

The Disorder of Desire var en kompleks og fragmentert forestilling basert på en scenetekst skrevet av Runa Borch Skolseg og med visuelt design av Fredrik Floen. Forestillingen ble skrevet og produsert for Bergen Dramatikkfestival, og hadde kun én visning 27. august 2022 på

²² Sax, «Ritual and Theatre in Hinduism», 81.

²³ Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 326.

²⁴ Ibid.

²⁵ Kallenbach, *The Theatre of Imagining*, 4.

Cornerteateret, med knappe 50 tilskuere. Deler av teksten er også inkludert i antologien *Jeg plukker opp en stein og putter den i lomma*, med alle scenetekster fra Bergen Dramatikkfestival 2022.

The Disorder of Desire utforsket temaer som identitet, kropp, psykisk smerte, eksistens og relasjoner. Denne mangesidige tematikken ble uttrykket som en sammensmeltning av ulike stemmer og perspektiver, noe som også åpnet opp for et enormt referanseunivers av popkultur, mote, kunst, religionshistorie og spiritualitet. Skolseg og Floen beskriver selv forestillingens referanseunivers slik:

The Disorder of Desire er en kræsifest av ulike tragedier, komedier, mytiske figurer, guder, nonner, permakulturister og intellektuelle barbarer. Runa Skolseg går løs på forskjellige mytologier som en form å teste politikk og ideologier sitt potensial for å forestille seg en annen verden. *The Disorder of Desire* utvikles i samarbeid med Fredrik Floen som et arbeid som beveger seg mellom teater, det koreografiske, fashion, poesi, film og opera. Det skaper ikke nødvendigvis en helhet eller er særlig pedagogisk, men viser en kaotisk og mangefarget verden der vi mennesker ikke bare er subjekter, men aktive skapere og transformatorer av tilværelsen.²⁶

På scenen møtte vi fem aktører som alle spilte rollene som Hydrasisters, som innebar en referanse til det nihodede monsteret Hydra i den greske mytologiens fortellingsunivers. Hele scenerommet var drapert med rutete stoffer i rødt, hvitt, grønt, blått og svart. Rundt om på scenen var det plassert lamper, utklipp av antikke teatermasker og hoder sydd i de samme rutete stoffene. Også kostymene var laget av dette stoffet, og alle aktørene hadde på seg rutete toga med en matchende finlandshette. De mange mønstrene og detaljene ga en overveldende helhetsopplevelse, som ble forsterket av at publikum satt tett på forestillingen.

I forestillingens anslag møtte publikum en lang prolog sunget i operastil av en navnløs Hydrasister (se Figur 1). Søsteren reflekterte over en tid med feber, kjærlighetssorg, lidelse og selvmedlidenhet. Hele tiden hadde hun en deklamatorisk gestikk og leste sangen fra et pergament som ble stadig lengre. Kontrasten mellom det tunge temaet og den overdrevne gestikuleringen, sangen og pergamentet ga et ironisk og komisk uttrykk. Publikum lo derfor under prologen.

²⁶ Borch Skolseg, «The Disorder of Desire», 484.



Figur 1: *The Disorder of Desire* (2022). Sunget prolog. © Synne Boenes/Cornerstone.

Gjennom hele forestillingen var Hydrasisters representanter for forskjellige aspekter av en splittet og søkende identitet. Hydrasister 1 beskrev en dyp utmattelse og en følelse av meningsløshet, preget av råd fra en ubrukelig robotterapeut. Hydrasister 2 søkte balanse gjennom meditasjon og pusteøvelser, men opplevde en følelse av fremmedgjøring fra sin egen kropp. Hydrasister 3 ble hjemsøkt av en tentakel-slange i en feberdrøm av incest og seksuell vold. Samtidig uttrykte hun takknemlighet for innsikten om at menn utkledd som fetisjer bare var manifestasjoner av destruktiv maskulinitet. Hydrasister 4 bar en smerte som strakk seg gjennom århundrer, mens Hydrasister 5 oppfordret til å holde ut og opprettholde en maske av normalitet. Gjennomgående forholder søstrene seg til religionshistoriske strømninger som spirituell mystikk og kristne dogmer ved at de bandt annet forsøker å løse problemene sine ved hjelp av bønn og meditasjon.

Gjennomgående henvendte alle Hydrasøstrene seg direkte til publikum, noe som ga en intim og personlig atmosfære. Flere ganger satt aktørene på gulvet og snakket til publikum som satt i en halvsirkel rundt scenen. Dette ga en leirbålstemning, der man som tilskuer følte seg inkludert i den tidvis intime handlingen.

Forestillingen avsluttet med et «lystspill», hvor alle hydrasøstrene sto samlet i et kor og sang om sine lyster (se figur 2). Sekvensen sluttet med at publikum stemte inn i allsang, og sang «we are the horny Hydrasisters, we are sisters and we are horny. We are the horny Hydrasisters, we are horny horny horny». Her ble publikum trukket enda lengre inn i leirbålstemningen og fellesskapsfølelsen.



Figur 2: *The Disorder of Desire* (2022). Epilog/lystspill. © Synne Boenes.

«Lystspillet» tydeliggjorde et sentralt trekk ved forestillingen, nemlig en individuell refleksjon over tilskuerens egen kropp. Gjennomgående ble kropp fremstilt som både skapende og destruktiv. Videre ble kropp forstått som et redskap for nytelse, kosmisk sannhet, lidelse og erfaring. Gjennom forestillingen ble deltakerne oppfordret til å meditere over kroppens rolle for å finne både en personlig og universell sannhet. Denne refleksjonen utfordret publikums forhold til kropp, både som et verktøy for utforskning og som en kilde til konflikt.

Einkvan

Einkvan er det første nye skuespillet av Jon Fosse etter at han mottok Nobelprisen. Stykket hadde urpremiere på Det Norske Teatret den 25. april 2024, med regi av Kjersti Horn. Samme dag ble det også publisert i bokform. Selv har jeg sett forestillingen to ganger 21. september 2024 og 11. september 2025.

Katolikken Jon Fosse har skrevet en rekke tekster som knytter seg til kristne dogmer og trosforestillinger. Tekstene har også blitt godt mottatt i norske kristne felleskap, som blant annet synes ved at *Nattsalme*, først publisert i *Stein til stein* (2013)²⁷, er kanonisert av Den norske kirke gjennom *Norsk salmebok 2013*.²⁸ Dette har ført til at det finnes flere analyser av Fosses forfatterskap med kristne perspektiver. Fosse har også selv kommentert at forfatterskapet retter seg mot det metafysiske i en kristen forstand²⁹, noe blant annet teologen Rolv Nøtvik Jakobsen har støttet opp under i flere publikasjoner.³⁰

²⁷ Fosse, *Stein til stein*, 57.

²⁸ *Norsk salmebok 2013*, salmenummer 834.

²⁹ Fosse, *Gnostiske essay*; Fosse, «Noko i hjarta»; Fosse og Skjeldal, *Mysteriet i trua*.

³⁰ Jakobsen, «Det namnlause. Litteratur og mystikk med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse»; Jakobsen, «Religiøs undring og kristen tru i tekstar av Jon Fosse»; Jakobsen, «Frå tabu til bølge—Litteratur og religion dei ti siste åra».

Likevel synes ikke det kristne å stå i første rekke i *Einkvan*, verken i teksten eller iscenesettelsen. Forestillingen, satt opp på Det Norske Teatret, har ikke en tradisjonell religiøs referanseramme. Heller ikke den dramatiske teksten har direkte referanser til kristne dogmer. Stykket har en enkel fiksjonshandling, selv hvis man sammenlikner det med andre Fosse-dramaer som *Nokon kjem til å kome*, *Eg er vinden* eller *Draum om hausten* har *Einkvan* lite dramatisk handling. Forestillingen åpner ved å introdusere Fyrste yngre mann og Andre yngre mann som speiler hverandre: Begge er billedkunstnere og vil ha lite kontakt med foreldrene. Vi møter også foreldrene deres, Fyrste eldre kvinne, Andre eldre kvinne, Fyrste eldre mann og Andre eldre mann. Også de to eldre parene speiler hverandre, der begge forsøker å få kontakt med hver sin sønn, uten hell. Dette resulterer i en uoppnådd søken etter nærhet, som tydeliggjør dramaets tematikk: ensomhet og isolasjon.

I likhet med resten av Fosses forfatterskap har dramaet et tydelig lyrisk preg. Dette kommer til uttrykk i dramaets repetitive språkrytme. Replikkene er, som i flere andre Fosse-dramaer, ufullstendige og korte. Samtidig bidrar også «korte pauser» til den gjennomgående språklige rytmen. Det typiske Fosse-uttrykket kommer ikke bare fram i forestillingens verbaltekst. Også Horns iscenesettelse viser en tydelig forankring i den etablerte Fosse-konvensjonen slik den er beskrevet av Keld Hyldig,³¹ med et minimalistisk sceneuttrykk og verbalteksten i fokus. I min tolkning av forestillingen betoner Horn også religiøse motiver gjennom å fremstille de to sønnene som døde. Noe som ikke framgår av Fosses tekst.



Figur 2: *Einkvan* (2024). På skjermene ser vi Jon Bleiklie Devik og Hilde Olausson. © Monica Tormassay/Det Norske Teatret.

På scenen ble publikum møtt av to store skjermer som hang over et større plastforheng. All handling utspilte seg bak plastforhenget som var delvis gjennomsiktig, og publikum kunne kun ane det som foregikk nært forhenget. Dette ga forestillingen et relativt monotont uttrykk, uten tydelige sceniske brudd. Samtidig ble oppmerksomheten trukket mot skjermene på scenen, som kontinuerlig viste utsnitt av det som beveget seg bak plasten, se figur 3.

Forestillingen hadde et dobbelt handlingsforløp, der begge de eldre parene spilte hverandre mens de fortalte om savnet etter sønnen. Som teaterkritiker Ragnhild Tronstad også har påpekt,

³¹ Hyldig, *Ibsen og norsk teater*, 352.

ble det gjennomgående dobbeltmotivet understreket av en tydelig fysisk likhet mellom skuespillerne som utgjorde de to parene.³² Både de eldre kvinnene og de yngre og eldre mennene liknet hverandre utseendemessig, noe som ble forsterket av at de kontinuerlig ble stilt opp mot hverandre, bar identiske kostymer og tolket rollene på samme måte – med lik spillestil, betoning og gestikk.

Kommunikasjon om/med hypotetiske makter

Kommunikasjonen om hypotetiske makter var kanskje tydeligst i *The Disorder of Desire*. Her møtte vi Hyderasisters, som en tolkning av Hydra fra den greske mytologien. Dette kom fram av søstrenes navn, men ble også hintet til i forestillingens dialog som refererte til myten om Hydra. Søstre ble ikke presentert utelukkende som hypotetiske makter, men hadde tydelige menneskelige trekk, med en fragmentert og splittet identitet i bevegelse. Søstre var derfor også distansert fra det mytiske monsteret de representerte.

Det religiøse ved *The Disorder of Desire* ble likevel eksplisitt i måten hydrasøstre i stor grad forholdt seg til den abrahamittiske guden gjennom bønn. Eksempelvis fortalte Hydrasister 2 at hun har lengtet etter Gud, uten å stille spørsmålstegn ved hans eksistens:

HYDRASISTER 2

dere fortalte meg ikke at Gud kanskje hater meg, eller ignorerer meg, dere gjorde sånn at jeg forelsket meg i Gud, og dere fortalte meg ikke hva som gjorde så vondt hele tiden³³

Gjennom sang og dialog refererte også søstre til hypotetiske makter i form av tradisjonell religiøs mystikk: en universell sannhet man finner i sin egen kropp gjennom meditasjon og ekstase. Kombinasjonen av ulike religionshistoriske referanser speiler nyreligiøse strømninger, som var utgangspunktet for Gilhus og Mikaelssons religionsdefinisjon.³⁴

I *Einkvan* var det ikke en uttalt tilstedeværelse av hypotetiske makter, men de kommer likevel fram gjennom min tolkning av Horns regi. I Kjersti Horns regi virket det som de unge sønnene var døde, og at de derfor eksisterte utenfor det håndgripelige, som kan knyttes opp mot religionshistoriske ideer om etterlivet. I denne konteksten får sønnene en form for overmenneskelig (superhuman)³⁵ kvalitet, fordi de representerer noe som overskrider det jordiske og aktiverer forestillinger om en annen virkelighet.

I sin analyse av *Eg er vinden* (2007) skriver Drude von der Fehr om noe liknende når hun skriver at DEN EINE både er død og levende på same tid, og derfor likner en Kristus-figur:

Han sier at han er borte, at han ikke finnes til lenger. Men slik er det slett ikke. Han står der på scenen, foran publikum. Tydelig å se for alle. Som en Kristus står DEN EINE frem for oss på scenen. På teatret kan det kristne paradokset «død, men levende»

³² Tronstad, «Om det man ikke kan tale...».

³³ Borch Skolseg, «The Disorder of Desire», 499.

³⁴ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*.

³⁵ Gilhus, «What Became of Superhuman Beings», 383.

iscenesettes og bli noe mer enn en påstand man bare kan lese i en bok, Bibelen. På sett og vis skjer det kristne underet der og da på scenen. DEN EINE har gjenoppstått - riktignok bare i vår imaginasjon.³⁶

Sønnene i *Einkvan* framstår ikke som noen Kristus, men som døde viser de et liknende paradoks i den forstand at de både er fysisk nære, men samtidig adskilt fra de andre. Assosiasjonen til døden kom først som følge av plastduken som gjorde at tilskueren så aktørene som skygger i bevegelse.

Tolkningen av de yngre mennene som døde ble forsterket av Horns bruk av musikk og de yngre mennenes spill på nærhet og distanse i forhold til publikum. I starten av forestillingen ble det spilt piano, mens de yngre mennene bevegde seg i det fjerne. Senere, mens de eldre kvinnene snakket om sønnens fravær som hans død, kom den første unge mannen tett inntil plastduken (se figur 3). Gradvis lente han seg mot forhenget, slik at det bulet ut og synliggjorde kroppen hans. Her ble han stående i det som kan tolkes som et forsøk på å unnsnippe tilværelsen bak plastforhenget. Da han først trådte tilbake, skjedde det et skifte i musikken. Det som tidligere hadde vært pianospill, endret seg til orgel. Dette subtile skiftet spilte på assosiasjoner til begravelser, som i Den norske kirke ofte inneholder orgelspill.



Figur 3: *Einkvan* (2024). På bildet ser vi Preben Hodneland bak plastforhenget. © Monica Tormassy/Det Norske Teatret.

I Fosses dramatiske tekst er ikke de yngre mennene døde:

FYRSTE ELDRE KVINNE

mot Andre eldre kvinne

Det er så fælt å mista nokon

ganske kort pause

ja det er som om eg har mist han

endå han er i live

³⁶ Fehr, *Dramatikk og metafysikk*, 133.

ganske kort pause
ja han er som død³⁷

Her ser vi det sies at Fyrste- og Andre yngre mann er i live, og det er derfor fjernt å tolke dem som noe annet enn levende i dramaet. Likevel var det nærliggende se dem som døde i Horns oppsetning, hvis regivalg malte et tydelig bilde av at sønnene eksisterte i en annen tilstand. Selv om spøkelser, ånder eller andre former for ikke-levende-tilstedeværelse finnes i de fleste religionshistoriske fortellingsunivers, er ikke de to yngre mennene, i motsetning til Hydrasisters, personifikasjoner av en spesifikk religionshistorisk skikkelse, men bygger likevel på en religionshistoriske forståelser av etterliv.

Sceniske verdenskonstruksjoner

Ved å synliggjøre menneskers kommunikasjon om/med hypotetiske makter, setter begge forestillingene den menneskelige tilstanden i sentrum for religiøs erfaring. Noe som i første rekke åpner for at de kan undersøkes som religiøst teater. Likevel er det ikke tilstrekkelig at en forestilling enten avbilder eller nevner hypotetiske makter, fordi forestillingen også må etablere et «fortellingsunivers» der maktene står sentralt. Fortellingsuniverset som presenteres i en forestilling må, slik Feldt understreker i sin analyse av film, etablere nye «verdenskonstruksjoner».³⁸ I teateret vil dette komme til uttrykk som sceniske utforskninger som på ulike måter søker opplevelser av noe annet enn publikums hverdagslige tilstand av å være-i-verden.

Slike verdenskonstruksjonene blir ifølge Skjoldager-Nielsen stadig vanligere. Han påpeker at det de siste årene har blitt en tendens blant scenekunstnere til å lage åpne og prosessorienterte forestillinger med eksperimentelle uttrykk. I stedet for å sette opp og representere ferdigskrevne dramaer, bruker stadig flere regissører fenomenologi og interaktivitet som dramaturgiske verktøy i utforskningen av ulike temaer. Målet er ifølge Skjoldager-Nielsen at forestillingene viser den kompleksiteten og uoversiktligheten som preger dagens samfunn³⁹, for deretter å overskride denne virkeligheten i søken etter noe metafysisk.

[I] det eksperimenterende teater kan [der] findes 'laboratorier', hvor der måske mest af alle steder opstår udtryk for det metafysiske, og at der gennem teatres iscenesættelser af det metafysiske kan skabes erfaringer hos publikum, som potentielt kan transformere trosforestillinger. Det betyder ikke nødvendigvis, at kunstnerne er sig dette bevidst, eller at de derved bekender sig til en religiøs tro.⁴⁰

Denne beskrivelsen er dekkende for både *The Disorder of Desire* og *Einkvan*, som begge etablerte nye verdenskonstruksjoner, men med svært ulike estetiske virkemidler. I *The Disorder of Desire* var scenerommet intimt og kaotisk. Rommet var dekorert med sterke farger og rutemønstre som, sammen med lamper, figurer og papputklipp, etablerte et intenst og disharmonisk scenelandskap.

³⁷ Fosse, *Einkvan: skodespel*, 51-52.

³⁸ Feldt, «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener», 63.

³⁹ Skjoldager-Nielsen, «Publikumspositioner og erfaringsmetafysikk i teateret», 255.

⁴⁰ Ibid., 245.

Publikum satt tett på spillplassen i en halvsirkel, som forsterket opplevelsen av å bli invitert inn i denne sceniske verdenskonstruksjonen. Ved å tre inn i en ny verden preget av fragmentering og sanselighet, ble skillet mellom scene og sal opphevet til fordel for et enhetlig felleskap mellom aktører og tilskuere.

De mange visuelle elementene virket slitsomme for øynene, men bygget opp under forestillingens komplekse sammenveving av ulike referanserammer og virkelighetsnivåer. Forestillingen tilbød ikke én enhetlig virkelighet, men trakk veksel på flere litterære, kulturelle, religionshistoriske og filosofiske referanser, noe som ga et komplekst nettverk av betydninger. Det ble heller ikke gjort noe for å forenkle eller harmonisere disse ulike lagene av referanser og inntrykk. Tvert imot ble disse mangfoldige og kaotiske aspektene fremhevet som en konsekvens av den menneskelige tilværelsen.

I stedet for å tilby en enhetlig fortelling, framviste *The Disorder of Desire* flerdimensjonale fortellingsunivers. De rutete tekstilene, de maskerte aktørene og det overveldende visuelle uttrykket skapte en form for sanselig desorientering. Dette inviterte tilskueren til å reflektere over, og konfronteres med, menneskets iboende kompleksitet og flerdimensjonalitet. Der ulike referanser og perspektiver sameksisterte og kolliderte. Verdenskonstruksjonen ble dermed et rom for individuell og kollektiv navigasjon gjennom fragmenterte livserfaringer. Dermed ble publikums emosjonelle respons et kompass i møte med de skiftende ontologiske landskapene. Dette samsvarer med Kim Skjoldager-Nielsens beskrivelse av at kunstens verdener ikke nødvendigvis er geografiske eller narrative, men kan oppstå i møtet mellom kropp, sansning og erfaring.⁴¹

Også i *Einkvan* var sceneriet uoversiktlig for tilskueren. Men i motsetning til *The Disorder of Desire* der det uoversiktlige kom som følge av overstimuli, kom det i *Einkvan* som følge et av minimalistisk og simultant scenebilde. Forestillingens relativt få endringer i lys og lyd, sammen med den repetitive verbalteksten og det faktum at alle fysiske handlinger var tilslørt av plastforhenget, gjorde forestillingen monoton. Dette gjorde igjen at det var få holdepunkter i både fiksjonen, scenebildet og det dramaturgiske forløpet. Det var nærmest umulig for den enkelte tilskueren å få med seg hele det visuelle uttrykket på en og samme tid, ettersom det skjedde ting bak plastforhenget og på de to store skjermene samtidig.

Uansett om man satt nær scenen eller lenger bak i salen var det umulig å få full oversikt. Blikket ble heller vandrende mellom plastforhenget og de to skjermene. Dette ga en følelse av utilfredshet, samtidig som det understreket forestillingens grunnleggende grep: å konfrontere publikum med en situasjon der den menneskelige tilværelsen er ensom og uoversiktlig. Dette gjorde at scenebildet fremstod som både inviterende og avvisende på samme tid. Det nakne scenografiske uttrykket, kombinert med tekstens fravær av en tydelig fiksjonshandling, gjorde det vanskelig for tilskueren å få grep om forestillingen.

Som nevnt ga *Einkvan* assosiasjoner til etterlivet. Dette var ikke kun en tolkning av de to unge mennene som døde, men også en opplevelse av forestillingens verdenskonstruksjon, som speilet popkulturelle forestillinger om hvordan det opplevdes å dø. Scenebildet var nakent og tilslørt, samtidig som musikken og replikkene gikk i et seigt tempo og virket umotiverte. Dette grepet

⁴¹ Skjoldager-Nielsen, *Over the Threshold, Into the World*, 38-40.

aktiverte en etablert trope om etterlivet, slik det ofte skildres i litteratur, film og TV-serier: en tilstand preget av stillstand, uklarhet og fravær av narrativ fremdrift.

Enda tydeligere enn i *The Disorder of Desire* blir *Einkvans* verdensskapning til i kommunikasjonen mellom scenebildet og tilskuerens forestillingsevne. I sin analyse av *Your blind passenger* skriver Skjoldager-Nielsen at installasjonens farger framtrer hos han som symboler på fjerne steder eller tilstander.⁴² Det som er spesielt med disse symbolene, er at deres komplekse betydning først kommer til uttrykk i samspill med deltakerens situering i installasjonen. Verdenskonstruksjonen oppstår derfor først når det kunstneriske uttrykket går i dialog med tilskueren, som må bruke av egne referanser og tolkinger for å oppleve konstruksjonens helhet.

I møtet med *Einkvan* måtte ikke bare tilskueren bruke sin egne emosjonelle respons som et navigasjonsverktøy for å orientere seg i den ellers lite håndfaste sceniske og narrative handlingen. Tilskueren måtte også aktivere en bredere kulturell og estetisk referanseramme for å kunne se forestillingens verdenskonstruksjon og ikke bare plastduken som fysisk skiller aktørene fra publikum. Forestillingens monotone scenebilde, musikk og dramaturgi fungerte ikke bare som en visuell og auditiv representasjon av etterlivet, men krevde også aktiv konsentrasjon og tilstedeværelse fra publikum.

The Disorder of Desire og *Einkvans* verdenskonstruksjoner bygger altså på en kompleksitet som tvinger publikum til å gå inn i forestillingene med både sanser, følelser og indre bilder som navigasjonsverktøy. Dette speiler Skjoldager-Nielsens observasjon av at stadig mer teater blir en simulator som forsøker å inkludere publikum i en hyperkompleks verdensfremstilling, et *theatrum mundi* uten klare ideologiske – eller teologiske – strukturer som tidligere ga oversikt.⁴³ Den vanlige oversikten og refleksjonen som teater ofte tilbyr, utfordres. Forestillingene blir mer krevende, og publikum må forholde seg til en virkelighet som ikke nødvendigvis gir klare svar.⁴⁴

Forestillingene som estetisk-religiøs erfaring

Estetisk-religiøse opplevelser manifesterte seg i *The disorder of desire* hvor publikums møte med en komposisjon av estetiske virkemidler, fortelling og følelser utløste en udefinerbar emosjonell respons. Her ble det religiøse en del av den estetiske erfaringen, noe som inviterte til en form for transcendens innenfor rammen av det konkrete og sansbare. Forestillingen avsluttet i et «lystspill», hvor alle hydrasøstre sto i et kor og sang om lystene deres. Denne sekvensen sluttet med at hele publikum stemte inn i allsang. Allsangen var en oppfordring til å delta i forestillingens religiøse felleskap. Seansen var en forlengelse av forestillingens siste dialog, som uttrykket hvordan religiøse sannheter finnes i den individuelle kropp:

HYDRASISTER 4

jeg husker å sitte på fortauet i femte klasse og be, og gå ned veien til skogen og stå veldig stille, og håpe se Gud eller en hjort, eller Gud som en hjort

⁴² Ibid., 167.

⁴³ Skjoldager-Nielsen, «Publikumspositioner og erfaringsmetafysikk i teateret», 255.

⁴⁴ Ibid.

HYDRASISTER 5

jeg har store hull i minnet, som om vi er spøkelser av oss selv, som om vi dør og kommer tilbake, om og om igjen, når vi kommer tilbake er vi litt skjeve, litt fremmede, og det er ingen vei ut⁴⁵

[...]

det vokser en skog frem i oss, tykk og svart av næring vi er den eneste lyden i verden og den tanken er ensom vi mediterer over at vi en gang nynet i glitrende kjoler | vi mediterer over årstidene som skifter plass | vi mediterer over vårt innerste vesen | over å klatre over hverandre og kjenne hverandres hud som tørker i den sure solen | vi mediterer over fittehjernene som slår gnister⁴⁶

Dialogen mellom Hydrasister 4 og 5 blandet en barnlig undring med religionshistoriske konsepter som bønn, meditasjon og reinkarnasjon. Samtidig var det i dialogen useriøse avbrytelser, som ga en dynamikk til de filosofiske utgreingene. På samme måte som i popkulturelle religionsuttrykk, slik det blir beskrevet av Feldt og Undheim, blir ikke kommunikasjonen om hypotetiske makter eller religionshistoriske konsepter i *The Disorder of Desire* redusert til overflatiske motiver, men framsto som genuine.

Her handler det imidlertid ikke om å skape eller opprettholde et spesifikt religiøst narrativ, men snarere om å bygge broer mellom religionshistoriske konsepter, populærkultur og kunst. Slik kan det skapes et rom som oppleves meningsfullt for deltakerne, og som kan åpne for religiøse opplevelser, uten å forholde seg til spørsmål om «tro». Dette gjør det mulig for publikum å oppleve noe som likner på en religiøs praksis, selv om det skjer utenfor rammene av en tradisjonell religiøs institusjon. Forestillingene fungerer slik som midlertidige religiøse rom, som gjennom komplekse fortellingsunivers gir publikum opplevelser som kan minne om religiøse praksiser.

Også som tilskuer i møte med *Einkvan* hadde jeg estetisk-religiøse opplevelser, i form av kroppslige og kognitive reaksjoner på det som *ikke* ble vist for publikum. Altså fikk jeg en følelse av å oppleve noe som i utgangspunktet er utenfor rekkevidde. Kjersti Horns regi lot ikke tilskueren få ordentlig grep om forestillingens handling eller visuelle uttrykk. Dermed ble det framprovosert en prosess hos den enkelte tilskueren i møtet mellom forestillingens her og nå og en aktiv refleksjon i tilskuerens kropp og sinn.

Som tilskuer opplevde jeg etter hvert at det var nødvendig å gi slipp på forventningen om et sammenhengende handlingsforløp. I stedet ble jeg sittende og ta inn verdenskonstruksjonen som en visuell og auditiv erfaring, av rytme, klang og scenisk fravær. Dermed var det ikke bare syn og hørsel som var aktivert, men hele mitt sanseapparat som var skjerpet. I møte med den verdenskonstruksjonen som gradvis oppsto på scenen framfor meg, hadde jeg kroppslige og kognitive opplevelser i form av indre bilder, assosiasjoner og forbigående sanseinntrykk utløst av handlingene bak plastforhenget. Denne erfaringen kan beskrives som desentraliserende; en kroppslig opplevelse av å tre ut av sentrum av egen bevissthet og dermed erfare både overskridelse og gjenkjennelse i den menneskelige situasjonen. En liknende opplevelse beskriver

⁴⁵ Borch Skolseg, «The Disorder of Desire», 497.

⁴⁶ Ibid., 505.

Jørgensen som «a movement on the spot»⁴⁷ altså en kroppslig opplevelse av at «the world suddenly opens up and lets intensified meaning come forward»⁴⁸. Plastforhenget bidro i denne sammenhengen til å rette forestillingens verdenskonstruksjon mot det ubeskrivelige, og det estetiske uttrykket fremstår som en vei inn i erfaringen av det usigelige. Spørsmålet blir dermed hvordan verdenskonstruksjonen kan åpne for erfaringer som overskrider sanseligheten og gi publikum en fornemmelse av det som ikke kan sies, men likevel kan erfares.

«Just because it's fake doesn't mean I don't feel it»

Innledningsvis fremhevet jeg tre aspekter ved forestillingene *The Disorder of Desire* og *Einkvan*, hvormed definerer dem som *religiøs teater*. Begge setter kommunikasjon om hypotetiske makter i forestillingens sentrum, og bruker denne kommunikasjonen som utgangspunkt for scenisk utforskning av nye verdenskonstruksjoner, eller fortellingsunivers med religiøse, hypotetiske makter. Dette er avgjørende for at forestillingene skal kunne betegnes som *religiøs teater*, fordi det er først ved etableringen av en slik verdenskonstruksjon at en forestilling kan ha potensial for estetisk-religiøse erfaringer.

Det å bruke religiøse motiver i teateret er imidlertid ikke forbeholdt *religiøs teater*, men blir gjort i en rekke ulike forestillinger. Kanskje den mest fremtredende forestillingen i Norge høsten 2025, som handler om kommunikasjon om og med hypotetiske makter, er Folketeaterets oppsetning av *The book of mormon* i regi av Dagfinn Lyngbø. Forestillingen viser både kommunikasjon om og med Jesus, engelen Moronai, den mormonske skaperguden, demoner og popkulturelle hypotetiske makter som jedier. Likevel kan ikke forestillingen sies å være *religiøs teater* i tradisjonell forstand. Selv om forestillingen framviser og diskuterer praksiser tilknyttet mormonkirken, stiller den seg ikke inn i en religiøs kontekst ettersom den er skrevet av skaperne av *South Park*, Matt Stone, Robert Lopez og Trey Parker som en satirisk latterliggjøring av mormontroen.



Figur 4: *The book of Mormon* (2025). Snorre Monsson foran dekorasjon med tegneseriebasert framstilling av Jesus. © Fredrik Arff/Folketeateret.

⁴⁷ Jørgensen, *Imaginative Moods*, 109.

⁴⁸ Ibid., 110.

Med utgangspunkt i Gilhus' og Mikaelssons religionsdefinisjon kan Folketeaterets oppsetning av *The book of Mormon* defineres som religiøs fordi den inngår som en del av samfunnets samlede oppfatning av religion, og bidrar på den måten til en større «kommunikasjon [om religion som] er med på å skape og vedlikeholde religionsfeltet i et samfunn».⁴⁹

Likevel vil jeg ikke definere *The book of Mormon* som *religiøs teater* ettersom den ikke etablerer et utforskende fortellingsunivers. Forestillingens scenerier var spektakulære i glørete, sterke farger, som er typisk for musikalsjangeren. *The book of Mormon* mangler derfor den sceniske verdenskonstruksjonen, der estetikken har immanent transendente kvaliteter. Slik Skjoldager-Nielsen beskriver det i møtet med installasjonen *Your Blind Passenger*:

[M]y experience of *Your Blind Passenger* shows that staged events, which initially seems to have nothing or very little to do with the spiritual (cf. the intention of exploring the contemporary concept of utopia) might still take on such a meaning to the participant – exactly because of the physical/spatial staging of immanent transcendence. Thus, in terms of aesthetics, the issue of calling forth spiritual and religious experience of transcendence in contemporary theatre, performance art, and art installations might reflect the findings of the research project.⁵⁰

Her skildrer Skjoldager-Nielsen en personlig erfaring som han kaller religiøs. Dette skjer til tross for at installasjonen ikke har en tradisjonell religiøs tematikk, eller står i en tradisjonell religiøs kontekst. Opplevelsen til Skjoldager-Nielsen kommer fordi installasjonen er verdensskapende, og utløser immanent transcendens.⁵¹

Skjoldager-Nielsen bruker opplevelsen av *Your Blind Passenger* til å beskrive hvordan estetiske virkemidler i samtidskunst, teater og performance, kan fremkalle erfaringer som virker religiøse. Og at det dermed er en estetisk vei til transcendens-erfaring i moderne kunstformer, som ikke nødvendigvis er knyttet til tradisjonelt religiøst innhold.

Jørgensen beskriver immanent transcendens som en egenskap ved materielle gjenstander/rom, som først blir aktivert i møte med en tilskuer. Denne erfaringen utdyper hun ved å skrive:

Man kan [...] forestille sig erfaring af immanent transcendens, der er uden nogen genstand i form af et eller andet transcendent; som altså ikke giver viden om noget hinsides det immanente, men som ikke desto mindre bryder det opake ved den rene immanens. Man kan forestille sig en sådan genstandsløs erfaring af immanent transcendens, i hvilken transcendensen ikke er substantiveret til noget transcendent, men derimod er ren bevægelse og nærmere bestemt en bevægelse på stedet, eftersom den ikke fører tanken over i noget andet end det immanente, da erfaringen som sagt er genstandsløs.⁵²

Jørgensen forklarer opplevelsen av immanent transcendens som en form for refleksiv erfaring som ikke overskrider det immanente, men som likevel bryter med dets materialitet. Når forestillingene *The Disorder of Desire* og *Einkvan* vekker estetisk-religiøse opplevelser, er det fordi de, i motsetning til *The book of Mormon*, etablerer en scenisk verdenskonstruksjon som har immanent transendente kvaliteter. I møtet med begge forestillingene fikk jeg selv kroppslige erfaringer, som ikke lett lar seg beskrive. Likevel var det tydelig at forestillingene gjorde inntrykk som ble værende lenge etter

⁴⁹ Gilhus og Mikaelsson, *Nytt blikk på religion*, 27.

⁵⁰ Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World», 43.

⁵¹ Ibid., 42.

⁵² Jørgensen, *Den skønne tankning*, 544.

forestillingens slutt. Dette speiler en tendens i vesten der det skjer en økende normalisering av religiøse opplevelser i møte med populærkultur.⁵³ Når det gjelder teater beskriver teaterforskeren David Mason den teatrale opplevelsen som lik religionsopplevelsen:

[T]heatre audiences [...] approach productions from a position of cultural conditioning (to which theatre itself contributes), and, in their uncomfortable seats beneath the exit signs, enter into play which combines both the world inside the production and the world of the theatre. In this way, theatrical experience is religious experience. Both seem to defy reason, and both develop through the same mechanism, which is the audience's creative activity. Emotional experience of theatre, the kind which seems to be at odds with a production's explicit fabrication, is, thus, less the consequence of the production itself—its realism, style, expression, the peculiar power of its artistry—than it is the result of the production's harmony with an individual audience member's worldview and that individual's peculiar propensity for play.⁵⁴

Mason viser her hvordan teateropplevelsen kan sammenlignes med religiøs erfaring. Samspillet mellom forestillingen og publikums egne tanker og følelser gir en opplevelse som minner om den hos religiøse i møte med religion: følelsesbetonet, til tider uforståelig, og basert på evnen til å leve seg inn og tolke.⁵⁵ Det er altså publikums egen kreative deltakelse som gjør opplevelsen meningsfull på samme måte som i tradisjonell religion, der personlig tolkning og engasjement spiller en avgjørende rolle.⁵⁶ Derfor trenger ikke tilskueren å ha noen religiøse overbevisninger, det holdet å tro på den teatrale fiksjonen i det øyeblikket den blir framvist.

Noe liknende skriver Sissel Undheim i sin analyse av religion i *Marvel*-filmene, der hun understreker at kombinasjonen av mange fiksjonslag og referanserammer speiler en tendens i samtids-religion. Forskning gjort på religion og popkultur viser nemlig at nye religiøse strømninger innebærer en dialektikk mellom tro og skepsis. Noe Undheim belyser blant annet med sitatet: «Just because it's fake doesn't mean I don't feel it».⁵⁷ Videre understreker hun at tilskueren kan oppleve en historie som fiktiv uten at dette fjerner betydningen av dens emosjonelle påvirkning.⁵⁸ Dermed vil fiksjonens religiøse fortellingsunivers ikke bare kommunisere om eller med hypotetiske makter, men også gi opplevelsen av betydningsfull sannhet og opplevelser som kan videreføres inn i hverdagslivet.⁵⁹

Som Undheim påpeker, kan fiksjonelle narrativer gi estetisk-religiøse opplevelser som virker ekte, selv når innholdet er åpenbart konstruert. Dette gjelder også for teater, der forestillinger som *The Disorder of Desire* og *Einkvan* skaper verdenskonstruksjoner som åpner for erfaring av immanent transenden, også selv om tilskueren ikke har en tradisjonell religiøs overbevisning. Kommunikasjonen om hypotetiske makter, som i utgangspunktet er fiksjonsinterne, går likevel i dialog med tilskueren. I motsetning til for eksempel tradisjonelt sanskrit teater, der aktørene betraktes som kroppsliggjøring av de guddommene som framstilles⁶⁰, blir ikke aktørene i verken *The Disorder of Desire* og *Einkvan* oppfattet som guddommelige avatarer. Men når tilskueren først og

⁵³ Ceriello, «Toward a metamodern reading of Spiritual but Not Religious mysticisms», 200.

⁵⁴ Mason, «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre» 20.

⁵⁵ Schipper, «Mot det spektakulære».

⁵⁶ Mason, «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre» 20.

⁵⁷ Undheim, «The Magic of the Multiverse», 199.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Sax, «Ritual and Theatre in Hinduism», 81.

fremst må bruke sin egen opplevelse for å navigere i det komplekse fiksjonsuniverset eller verdenskonstruksjonen, blir dette også et premiss for å ta opplevelsen på alvor. Ved å akseptere forestillingens fiksjonskontrakt og leve seg inn i forestillingens verdenskonstruksjon, trenger ikke tilskueren en tradisjonell religiøs overbevisning for å ha en religiøs opplevelse.⁶¹

I likhet med hvordan spill, litteratur, filmer og lekefigurer undersøkes i forskningsfeltet religion og popkultur, synes flere teaterforestillinger å inngå i et bredere sosiokulturelt religionsfelt. Innen dette feltet er standardforståelser av «tro» og dybde i engasjement ofte utilstrekkelige for å fange kompleksiteten i fenomenene. Noe tyder på at forskningsfeltet religion og teater ikke fullt ut fanger opp forestillinger med sammensatte referanserammer – inkludert spirituelle og religionshistoriske – og som kan utløse opplevelser av immanent transcendens, slik jeg har forsøkt å vise i denne artikkelen. Betegnelsen religiøst teater bør derfor utvides til å omfatte forestillinger som benytter fortellingsunivers med hypotetiske makter for å fremkalle estetisk-religiøse erfaringer hos publikum.

⁶¹ Mason, *The Performative Ground of Religion and Theatre*, 2.

Litteratur

- Borch Skolseg, Runa. «The Disorder of Desire». I *Jeg plukker opp en stein og putter den i lomma*, redigert av Idun Vik, 480-513. Bergen: Cornerstone forlag, 2022.
- Den Norske Kirke. *Norsk salmebok 2013 - for kirke og hjem : for kyrkje og heim*. Eide forlag, 2013.
- Fehr, Drude von der. *Dramatikk og metafysikk: Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden*. Vidarforlaget, 2021.
- Feldt, Laura. «Harry Potter and Contemporary Magic: Fantasy Literature, Popular Culture, and the Representation of Religion». *Journal of Contemporary Religion* 31, nr. 1 (2015): 101-14.
<http://dx.doi.org/10.1080/13537903.2016.1109877>
- . «Religion, fantasyfilm og fantastiske væsener: Mediering af religion i Fantastic Beasts and Where to Find Them». *Religionsvidenskabeligt tidsskrift*, vol. 70/5 (2020): 52-76.
- Fosse, Jon. *Einkvan: skodespel*. Oslo: Samlaget, 2024.
- . *Gnostiske essay*. Oslo: Samlaget, 2004.
- . «Noko i hjarta». *NB21*. 2008 nr. 1: 32-[33].
- . *Stein til stein : 39 dikt og 1 salme*. Oslo: Samlaget, 2013.
- Fosse, Jon, og Espen Skjeldal. *Mysteriet i trua: ein samtale mellom Jon Fosse og Eskil Skjeldal*. Oslo: Samlaget, 2015.
- Gilhus, Ingvild. «What Became of Superhuman Beings? Companions and Field Guides in the Study of Religion». I *Contemporary Views on Comparative Religion*, redigert av Peter Antes, Armin Geertz og Mikael Rothstein, 375–88. Sheffield: Equinox, 2016.
- Gilhus, Ingvild, og Lisbeth Mikaelsson. *Hva er religion*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.
- . *Kulturens refortrylling: Nyreligiositet i moderne samfunn*. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.
- . *Nytt blikk på religion: studiet av religion i dag*. Oslo: Pax forlag, 2001.
- Hyldig, Keld. *Ibsen og norsk teater – Del 2 1930-2020*. Oslo: Vidarforlaget, 2024.
- Jakobsen, Rolv Nøtvik. «Det namnlause. Litteratur og mystikk med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse». *Norsk litterær årbok* (1997): 225-38.
- . «Frå tabu til bølge–Litteratur og religion dei ti siste åra». *Kirke og kultur* 110, nr. 3 (2005): 368-80.
- . «Religiøs undring og kristen tru i tekstar av Jon Fosse». *Kirke og Kultur* 119, nr. 3 (2014): 243-62. <https://www.scup.com/doi/10.18261/ISSN1504-3002-2014-03-08>
- Jørgensen, Dorthé. *Den skønne tenkning: Veje til erfaringsmetafysik. Religionsfilosofisk udmøntet*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2014.
- . *Imaginative Moods: Aesthetics, Religion, Philosophy*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2021.
- Kallenbach, Ulla. *The Theatre of Imagining: A Cultural History of Imagination in the Mind and on the Stage*. Cham: Springer International Publishing, 2018.
- Mason, David. *The Performative Ground of Religion and Theatre*. London: Routledge, 2018.
- . «Religious Experience as a Model for Emotional Experience in Theatre». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22, nr. 2 (2008): 7-22.
- Sax, William. «Ritual and Theatre in Hinduism». I *Religion, Ritual, Theatre*, redigert av Bent Holm, Bent Flemming Nielsen og Karen Vedel, 79-107. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- Schipper, Sander Jensen. «Mot det spektakulære: En undersøkelse av nye iscenesettelsesstrategier hos Den Norske Kirke». *Teatervitenskapelige Studier*, nr. 8 (2024): 35-54.
<https://boap.uib.no/index.php/tvs/article/view/4413>

- Skjoldager-Nielsen, Kim. *Over the Threshold, Into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events*. Doktorgradsavhandling, Stockholms universitet, 2018.
- . «Publikumspositioner og erfaringsmetafysikk i teateret». I *Tro på teatret*, redigert av Bent Holm, 244-84. København: Multivers, 2006.
- Sutcliffe, Steven, og Ingvild Gilhus. «Introduction: 'All mixed up' – Thinking about religion in relation to new age spiritualities». I *New Age Spirituality: Rethinking Religion*, redigert av Steven Sutcliffe og Ingvild Gilhus, 1-16. U.K.: Routledge, 2011.
- Tronstad, Ragnhild. «Om det man ikke kan tale...». *Norsk Shakespearetidsskrift* (27. april 2024). <https://www.shakespearetidsskrift.no/anmeldelser/om-det-man-ikke-kan-tale/237508>
- Undheim, Sissel. «Made up Prophecies: Metamodern Play with Religion, Spirituality and Monomyth in the Lego Universe». I *Cultural Studies of Lego: More Than Just Bricks*, redigert av Rebecca Hains og Sharon Mazzarella, 97–121. London: Springer International Publishing, 2019.
- . «The Magic of the Multiverse: Easter Eggs, Superhuman Beings, and Metamodernism in Marvel's Story Worlds». I *Comics, Culture, and Religion: Faith Imagined*, redigert av Kees de Groot, 187-204. London: Bloomsbury Academic, 2023.
- Vik, Idun (red.). *La ordene trekke inn i kroppen*. Bergen: Cornerstone forlag, 2024.

Min egen reise fra kunstnerisk praksis til forskning – med autoetnografi som forskningsmetode

Agnete G. Haaland

Abstract

In “My journey from artistic work to artistic research” I explore differences and similarities between artistic and academic research seen from my perspective as a Norwegian actress. As a practitioner researcher I have used autoethnography to place myself and my own experiences as an actress and artistic director into an academic context in several previous academic articles. In the present article, I seek to define the differences between art and research based on my own material, and I explore how performing arts can become artistic research. I also include the methodology developed by OECD in the Frascati Manual to define research. By doing so I detect how theatre directors, actors and acting teachers like Konstantin Stanislavski used autoethnography as a method long before it was recognised as an academic theory.

Keywords: Autoethnography, practitioner researcher, theatre, artistic research, Frascati Manual

Om forfatteren

Skuespiller Agnete G. Haaland har vært teatersjef på Den Nationale Scene i Bergen og leder av Norsk Skuespillerforbund. Hun har dessuten vært president i den internasjonale skuespillerføderasjonen FIA. Gjennom sitt eget kompani har hun turnert verden rundt med en rekke monologer. Hun er gjesteforsker ved Senter for Ibsen studier ved Universitetet i Oslo, og hun underviser i forskningsformidling. Hun har i mange år vært en aktiv samfunnsdebattant og er nå kunstnerisk og daglig leder for Karpedammen Scene på Akershus festning.

E-post: agnete.haaland@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2025 © Agnete G. Haaland

Artikkelen er fagfellevurdert/The article is peer reviewed

Artikkelredaktør: Keld Hyldig

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.9.4642>

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/>)

Min egen reise fra kunstnerisk praksis til forskning – med autoetnografi som forskningsmetode

Reisen begynner

For over 40 år siden kom jeg inn på Magistergradsstudiet ved Teatervitenskap på Universitetet i Bergen. Jeg hadde skrevet mellomfagsoppgaven «Hjallarbrui – fra ord til scene»¹, og tanken var å forske videre på hvordan en ide omsettes til et fysisk språk på scenen. Men så fikk jeg jobb som skuespiller ved Den Nationale Scene, og veien videre handlet om å utøve og skape kunst, ikke å forske på den. Etter et liv som skuespiller, kunstnerisk leder, forbundsleder og aktiv samfunnsdebattant i tematikk som spenner fra kunstpolitikk til ytringsfrihet, fikk jeg behov for å forske på eget arbeid som kunstner og teatersjef. Spørsmålet som meldte seg, var hvilke teorier og metoder som kunne gjøre det mulig å forske på eget arbeid innenfor en ramme som bidrar til å utvikle ny kunnskap om og for scenekunstfeltet. Med et tilbakeskuende og kritisk blikk på noen egne erfaringer og eget arbeid som scenekunstner og teatersjef, ønsket jeg å løfte egne erfaringer inn i et forskningsperspektiv.

I denne artikkelen undersøker jeg derfor forskjeller og likheter mellom kunstnerisk praksis, kunstnerisk utviklingsarbeid og kunstnerisk- og akademisk forskning for å vise hvordan et akademisk perspektiv kan brukes til å kontekstualisere eget kunstnerisk arbeid lenge etter at forestillingene var blitt historie. Arbeidet som ligger til grunn, er mine egne artikler om medvirkning i *Et Dukekehjem* i Kina i 1998 samt egne erfaringer knyttet til fire ulike oppsetninger på Den Nationale Scene i 2014, 2016 og 2018. Intensjonen har vært at forskning på egne erfaringer skulle resultere i artikler om eget arbeid som kunne publiseres som en del av de humanistiske fagenes vitenskapelige litteratur. Spørsmålet var hvordan det var mulig å analysere egen kunstnerisk praksis på en måte som fylte kravene til akademisk forskning. Valget falt på autoetnografi – og det har overrasket meg at en liknende metodisk linse kan sies å være brukt av blant annet den innflytelsesrike skuespilleren, instruktøren og teaterpedagogen Konstantin Stanislavski, lenge før metoden fikk et navn.

For å styrke dialogen mellom praksisfeltet og academia, har det blitt et uttalt mål fra meg å skrive på en måte som gjør at materialet ikke er forbeholdt en akademisk diskurs. Deler av framstillingen i denne artikkelen ligger nok nærmere det akademiske essayet. Catrine Torbjørnsen Halås og James McGuirk skriver at et essay handler om «finne måter å beskrive menneskelig erfaring i all sin variasjon og dybde, og samtidig finne måter å uttrykke og undersøke slike erfaringer på en måte som tilfredsstiller den vitenskapelige ambisjon om å bidra med allmenngyldig kunnskap». Hensikten er å utvide og utvikle forståelser ut over det som subjektive erfaringer og perspektiver rommer.² Essayet er derved en form for formidling som ligger autoetnografien nær, ettersom autoetnografi er å fortelle en selvopplevd historie og veve

¹ Agnete G. Haaland, «Hjallarbrui frå ord til scene», i *Festskrift til Knut Horvei på 90-års dagen* (Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1983), 59-110.

² Torbjørnsen Halås og McGuirk, «Det vitenskapelige essayet i profesjonsforskning», 5-14.

koblinger mellom liv og kunst, erfaring og teori, mellom å vekke følelser og gi en forklaring.³ Jeg velger likevel å formidle forskningen gjennom en akademisk artikkel for å styrke forskningsperspektivet på det praktiske teaterarbeidet.

Kunst og forskning

Det brukes ulike nøkkelbegreper i denne artikkelen. Kunstnerisk praksis kan defineres vidt. Jeg velger å definere det som kunst skapt av en eller flere profesjonelle kunstner(e) som utøver sitt/sine fag. Med kunstnerisk forskning referer jeg til all forskning som involverer kunst. Kunstnerisk forskning inkludere kunstnerisk utviklingsarbeid, men også andre typer forskning relatert til kunst som f.eks. kunsthistorie og teatervitenskap. Innenfor denne forståelsen av begrepene, kan kunstnerisk forskning gjennomføres av både akademiske forskere og kunstnere knyttet til en akademisk institusjon. Kunstnerisk utviklingsarbeid er derimot forbeholdt kunstnerne som arbeider – og forsker – innenfor rammene av en kunstfaglig høyskole eller universitet eller ved et akademi.

Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO) beskriver kunstnerisk utviklingsarbeid slik:

[...] en skapende virksomhet innenfor kunst, design og scenekunst som gir ny innsikt, forståelse, kunnskap og påvirker feltet. Det er kunstnerisk praksis i seg selv, forskning gjennom kunsten, som utgjør det vi kaller den 'kunstneriske kjernen' for disse forskningaktivitetene. Kunstnerisk utviklingsarbeid er ikke bare basert på kunstneriske praksiser innen de ulike fagfeltene, men inkluderer også et kommuniserbart fokus på metoder og kritisk refleksjon inkludert etiske spørsmål og disiplinær kontekstualisering, hvor akademisk frihet vektlegges.⁴

Kunstnerisk utviklingsarbeid (KU) er med andre ord en type forskning hvor sluttproduktet er et kunstnerisk arbeid. Professor i musikkhistorie og analyse, Per Dahl, oppsummerer kravene til KU slik: «Refleksjon rundt utviklingen og presentasjonen av kunstproduktet er en sentral del av forskningsarbeidet. Denne refleksjonen kan ha ulike former, men skal være relevant for kunnskapsutviklingen innen fagfeltet».⁵ KU inngår altså som en vesentlig del av paraplyen kunstnerisk forskning, men utføres primært i og gjennom kunsten.

Den nederlandske professoren Henk Borgdorff er en ledende forsker innenfor såkalt «artistic research». Innenfor kunstfeltet kan denne formen for forskning også kalles «practice-based», «artbased research» eller «practice-led research». På norsk brukes betegnelsen *kunstnerisk utviklingsarbeid* både i loven om høyere utdanning og i det nasjonale stipendiatprogrammet (nå doktorgradsprogrammet) innen kunstnerisk utviklingsarbeid. I *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* rammer Henk Borgdorff inn hva han mener artistic research er. «Artistic research» må være basert på «artistic practice», altså utøvende eller skapende kunst. Forskningen må være drevet av et forskningsspørsmål. Metoden for den kunstneriske

³ S. Holman-Jones, «Autoethnography: Making the Personal Political», i *Handbook of Qualitative Research*, redigert av N.K. Denzin og Y.S. Lincoln (Thousand Oaks: Sage, 2005), 763-91.

⁴ Kunsthøgskolen i Oslo, «Kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning».

⁵ Store norske leksikon, «Kunstnerisk utviklingsarbeid», av Per Dahl, lest 21. oktober 2025.
[https://snl.no/kunstnerisk utviklingsarbeid](https://snl.no/kunstnerisk_utviklingsarbeid)

praksisen må være kjernen i forskningen og kunstnerens refleksjoner og analyser av eget arbeid er en avgjørende del av forskningen. I tillegg må prosjektet resultere i ny kunnskap.⁶ Direkte oversatt betyr «artistic research» kunstnerisk forskning. På engelsk finnes det ikke et ord som tilsvarer det norske begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid. At det kalles «artistic research» på engelsk burde indikere at kunstnerisk forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid er ett og det samme. Ettersom jeg skriver på norsk, velger jeg imidlertid å definere disse begrepene i tråd med norske universitet- og høyskolars bruk av begrepene. I motsetning til Borgdorffs begrepsbruk, skiller jeg derfor mellom kunstnerisk forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid i denne artikkelen. Jeg stiller meg imidlertid undrende til at Norge har laget et ord for «artistic research» som jeg ikke har funnet tilsvarende ord for i internasjonale artikler og bøker om kunst og forskning, nemlig kunstnerisk utviklingsarbeid.

Både kunstnerisk utviklingsarbeid- og akademisk forskning er allerede likestilte veier til kunnskap gjennom «Lov om universiteter og høyskoler». Begge veiene til ny viten er anerkjent i denne loven. Å definere forskning innen kunstfag ble aktualisert gjennom den europeisk initierte Bologna-prosessen. Bologna-erklæringen av 19. juni 1999 intensiverte høyere utdanningsinstitusjoners arbeid med å definere og integrere kunstbasert forskning i universitetssystemet. Etter Bologna-prosessen, ble også kunstfaglige høyskoler pålagt å utføre kunstnerisk forskning og tilby utdanninger på ph.d.-nivå. Dette innebar igjen at de som underviste studentene selv ble pålagt å ha fullført en doktorgrad i kunstnerisk utviklingsarbeid eller bli vurdert som ph.d.-kompetente gjennom realkompetansevurdering. Det er også bakgrunnen for at førsteamanuenser og professorer innenfor kunstfaglige høyskoler har tilsvarende krav til forskning som akademiske forskere. Spørsmålet ble hvordan relasjonen mellom forskning og kunstnerisk praksis skulle forstås.

Wayne C. Booth påstår i *The Craft of Research* at den akademiske metoden krever ord og tekst og «thinking in print» for å kunne formidles.⁷ Robert Nelson skriver i *Practice as Research in the Arts (and Beyond)* at kunstnerisk utviklingsarbeid derimot presenteres gjennom kunsten selv, såkalt «artbased research».⁸ Tilsvarende norske begreper er ikke like enkle å lage. En måte å beskrive det på vil være å si at akademisk forskning formidles gjennom bokstaver på papir mens kunstnerisk utviklingsarbeid resulterer i et kunstnerisk uttrykk. Booths oppsummering er imidlertid for snever ettersom akademisk forskning kan formidles gjennom mange andre formater enn ren tekst. Nelsons oppsummering av kunstbasert forskning eller kunstnerisk utviklingsarbeid trenger også en ytterligere forklaring. Innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid er selve verket eller utførelsen kjernen i arbeidet, men i tillegg vil den kunstneriske forskningen handle om å bevisstgjøre egne impulser og inspirasjonskilder, ettersom kunst i seg selv ofte formes av intuitive eller ubevisste tanker og prosesser. Kunstnerisk utviklingsarbeid handler derved ikke bare om kunstnerisk praksis. Det handler i tillegg også om å bevisstgjøre både bevisste og ubevisste prosesser og undersøke dette med et kritisk blikk. KU kan derved forstås og praktiseres som en kombinasjon av kunstnerisk praksis etterfulgt av kritisk refleksjon rundt både praksisen, konteksten og eget arbeid. Det siste kan sies å tilsvare mye av det som inngår i humanistiske forskningspraksiser, særlig i fenomenologiske og hermeneutiske veier til kunnskap. Det kan med andre ord være

⁶ Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts* (Nederland: Leiden University Press, 2006).

⁷ Wayne C. Booth m.fl., *The Craft of Research* (USA: University of Chicago Press, 2016), 9.

⁸ Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts (and Beyond)* (London: Palgrave Macmillan, 2022), 40.

vanskelig å operere med klare forskjeller mellom kunstnerisk og akademisk forskning, særlig innenfor humaniorafeltet. Det er imidlertid stor variasjon og forskjell på forskningskrav innen humaniora, samfunnsvitenskap og naturvitenskap.

En underkommunisert del av kunstnerisk utviklingsarbeid er muligens at den nye viten som verket eller utøvelsen frembringer, skal kunne anvendes av andre enn kunstneren selv. Dette ligger nedfelt i Frascati-manualens kriterier for forskning. Dette er i seg selv et område med mye upløyd forskningsmark. Robin Nelson hevder at det er mulig å være både en praktiker og å «undertake a research inquiry through practice».⁹ Nelson argumenterer dermed for at kunstnerisk praksis og kunstnerisk forskning kan kombineres selv om ikke all kunstnerisk praksis er forskning. I likhet med akademisk forskning, må også kunstnerisk forskning (og dermed også kunstnerisk utviklingsarbeid) oppfylle kravene i Frascati-manualen. I 2021 utga Norges Forskningsråd en oversettelse av utvalgte deler av en OECD-publikasjon som opprinnelig ble utgitt på engelsk med tittelen: *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. Manualen definerer FoU (forskning og eksperimentell utvikling) med følgende begreper: «novel», «creative», «uncertain», «systematic», «transferable». FoU er

er kreativt og systematisk arbeid som utføres for å oppnå økt kunnskap – herunder kunnskap om mennesket, kultur og samfunn [...] For at en aktivitet skal kunne defineres som en FoU-aktivitet, må den oppfylle fem grunnkriterier Aktiviteten må

- inneholde noe nytt ('novel')
- være kreativ ('creative')
- ha usikkerhet knyttet til utfallet ('uncertain')
- være systematisk ('systematic')
- kunne overføres og/eller reproduseres ('transferable and/or reproducible').¹⁰

Denne manualen stiller samme krav til akademisk forskning som til kunstnerisk utviklingsarbeid (KU). Samtidig kan det siste punktet i manualen gi grunnlag for å problematisere i hvilken grad praksisbaserte forskere innenfor kunstfaglig utviklingsarbeid produserer forskning som kan overføres og/eller reproduseres ettersom kunstutførelsen kan være både unik og/eller personlig. Kunstnerisk utviklingsarbeid kan likevel være akademisk selv om arbeidet ikke nødvendigvis er vitenskapelig. Tilsvarende kan vitenskapelig forskning benytte seg av kunstbaserte metoder, men det er ikke dermed kunstnerisk utviklingsarbeid.

Kunst som forskning

I prosessen med å skrive akademiske artikler om eget kunstnerisk arbeid, var det mange spørsmål som reiste seg for meg. Kunst er i seg selv ikke forskning, men som beskrevet ovenfor, kan det bli det. Det ligger et paradoks i dette, for det er mulig å argumentere for at grensene mellom kunst og forskning kan være flytende. Siden 1963 har OECD (Organisasjonen for økonomisk samarbeid og utvikling) operert med begrepet *research and development* (R&D) som grunnlag for

⁹ Ibid., 44.

¹⁰ Norges forskningsråd, *Frascati-manualen 2015. Retningslinjer for innhenting og rapportering av data om forskning og eksperimentell utvikling*, 2021, 36.

internasjonal og sammenlignbar statistikk. Tilsvarende norske begrep er forskning og utviklingsarbeid (FoU). «FoU vil si kreativ virksomhet som utføres systematisk for å oppnå økt kunnskap om kultur, individ og samfunn, og omfatter også bruken av denne kunnskapen til å finne nye anvendelser».¹¹ Dersom kunstnerisk praksis skal kalles forskning, må altså verket eller utførelsen utvides til noe mer enn «bare» kunst.

Det kan argumenteres for at også en kunstnerisk praksis kan handle om å lete etter svar på en gitt problemstilling som kan gi overraskende funn som andre kan etterprøve eller gjenskape. Å etterprøve vil, både innen humaniora, samfunnsvitenskap og naturvitenskap, innebære å kunne gjenskape eller gjennomgå fremgangsmåten. Innen humaniora kan det være å ettergå kilder og analyser for å vurdere om forskerens konklusjoner er plausible på grunnlag av disse. Korrekte kildehenvisninger i humanistisk forskning er derfor vesentlig. Å etterprøve eller gjenskape en kunstnerisk utøvelse er mulig, men når en annen kunstner gjentar en tidligere praksis eller utførelse, vil resultatet bli avhengig av den kunstneren som utfører praksisen. Ettersom mennesker er forskjellige og det er levende mennesker som gjentar utøvelsen, vil det alltid være noe som ikke er helt tilsvarende.

Oppsummert kan man si at kunstnerisk utviklingsarbeide (KU) består av to hoveddeler. De kan utvikles parallelt eller hver for seg. Det første trinnet er den kunstneriske praksisen. Det kan være et verk og/eller en kunstnerisk utførelse. Det andre trinnet innebærer å reflektere og analysere egen praksis og sette den inn i en teoretisk og kunsthaglig sammenheng. Det betyr å se på egen praksis gjennom en forskningsmetode som åpner for kritisk refleksjon og kontekstualisering. Her sammenfaller kravene til KU med kravene innenfor en rekke andre forskningsmetoder. Refleksjon og kontekstualisering er også vesentlige elementer i autoetnografisk metode.

Scenekunst møter akademia

En rekke skuespillere har utgitt selvbiografier der de skriver om liv og arbeid, om personlige opplevelser og egne rollefortellinger og erfaringer fra teaterbransjen. Innenfor Ibsen-forskningen gir den lille boken *Ibsen and the actress* (1928) av den amerikanske skuespilleren Elisabeth Robins (1862-1952) et selvopplevd innsyn i hvor viktig Ibsens verk ble for kvinnelige skuespillere og for utviklingen av en ny spillestil.¹² I Norge har en rekke skuespillere skrevet egne biografier hvor faglig arbeid, personlige erfaringer og privatliv smeltes sammen. Noen eksempler på dette er Jens Bollings *Teater i krig* fra 1983, Lillebil Ibsens *Det begynte med dansen* fra 1986 og Toralv Maurstads *For et liv* fra 2012. Fremtredende Ibsen-forskere som australske Julie Holledge og norske Live Hov har begge praktisk teaterfaglig bakgrunn. Begge har i tillegg akademiske utdannelser og har skrevet akademiske bøker og artikler uten direkte utgangspunkt i egen kunstnerisk praksis. Det å kjenne til scenekunst og skuespillerarbeid gjennom egne erfaring har nok uansett en stor verdi for akademikere som driver med teatervitenskapelig forskning, men det er selvsagt ingen forutsetning. Skuespiller Torild Jakobsen disputerte i 2011 ved Universitetet i Bergen med et prosjekt som handler om kommunikasjonstrening i medisinstudiet ved bruk av teaterfaglige virkemidler. I 2012 disputerte den svenske skuespilleren Maria Johansson med prosjektet

¹¹ Store norske leksikon, «Forskning», av Elisabeth Josefine Lackner og Jon Wikene Iddeng, lest 23. januar 2024. <https://snl.no/forskning>

¹² Elisabeth Robins, *Ibsen and the actress* (England: The Hogarth Press. 1928), 10.

Skådespelarens praktiske kunnskap i Bodø. Antallet skuespillere som har disputert på eget fagfelt er imidlertid sterkt begrenset både i Norge og internasjonalt. Andre forskeres arbeid bekrefter behovet for å utvikle akademiske verktøy for å videreutvikle forståelsen av skuespilleres arbeid. Den norske skuespilleren og pedagogen Ørjan Hattrem disputerte ved Nord Universitet i Bodø i januar 2024. Tittel på hans prøveforelesning var: *Hvordan kan ulike bruk av teoretiske perspektiver videreutvikle forståelsen av praktisk kunnskap?* Avhandlingen handler om kunstneriske prosesser i teaterproduksjoner utviklet i fellesskap. Han anvender fenomenologiske metoder og bruker egne erfaringer i avhandlingen.¹³

Det er likevel overraskende få skuespillere som har kontekstualisert eget arbeid innenfor en akademisk tradisjon. Med kontekstualisering mener jeg da at de har forsket på de omstendigheter og vilkår deres rolleprestasjoner har blitt preget av. I Norge har jeg ikke funnet noen avhandlinger med dette utgangspunktet. Noen få skuespillere har bidratt innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid på kunstneriske høyskoler som Kunsthøgskolen (KHIO). I sitt arbeid har de da både skapt et verk eller gjennomført en kunstnerisk praksis etterfulgt av en kritisk og teoretisk refleksjon rundt dette arbeidet. Ph.d. i kunstnerisk utviklingsarbeid ble etablert i 2018 på KHIO. Ifølge oversikten på «Research Catalogue – an international database for artistic research» har 71 kunstnere gjennomført en doktorgrad i kunstnerisk utviklingsarbeid på en kunsthøgskole i Norge siden 2018 og frem til november 2024. Hvis man teller med samtlige kunstutdanninger og samtlige kunsthøgskoler, har ytterligere 92 kunstnere gjennomført «Norwegian Artistic Research Programme» (NARP).¹⁴ NARP ble etablert i 2003 som en parallell til akademiske forskningsprogram. Det finnes ingen egen liste over den faglige bakgrunnen til hver enkelt kandidat i programmet, men en gjennomgang viser at kun 2-3 av disse er skuespillere. Min antagelse er at skuespillere opplever at vi allerede «forsker» (i den folkelige betydning av ordet) på de karakterene vi gir liv til gjennom vårt arbeid. Kanskje forteller det også noe om at skuespillere er mer opptatt av å utvikle egen utøvelse av faget enn å bidra inn i en teoretisk forskningssammenheng. Det hadde i seg selv vært interessant å undersøke hva akademiseringen av kunsthøgskolene betyr for feltet. Uansett mener jeg at ny kunnskap og nye perspektiver utvikles når feltarbeidere som meg selv bidrar inn i den akademiske litteraturen med et kritisk-teoretisk blikk på eget arbeid og praksis.

Autoetnografi som metodisk linse på kunstnerisk forskning

Med utgangspunkt i etnografisk metode, har en rekke forskere utviklet autoetnografi som metode for å kunne bruke seg selv som informant.¹⁵ Metoden er derved et svar på behovet for metodiske verktøy til å forske på egne erfaringer og praksis. Det å forske er i seg selv et vidt begrep. «Det finnes ingen norsk definisjon av forskning som det er brei semje om i forskarsamfunnet», skriver forskningsjournalisten Kristin S. Grønli i Fagbladet *Forskningsetikk*. Hun har blant annet intervjuet John Peter Collett, professor i historie ved Universitetet i Oslo. Collett siteres med følgende uttalelse: «Behovet for eit klart svar på kva forskning er, har bygd seg opp over tid.

¹³Hattrem, *Teaterkunstneren og de kunstneriske idéene*.

¹⁴ Norwegian Artistic Research Programme (NARP), «Graduated PhD Candidates and research Fellows».

¹⁵ C. Baarts, «Autoetnografi», i *Kvalitative metoder: En grundbog*, redigert av S. Brinkmann & L. Tangaard (København: Hans Reitzels forlag, 2012), 153-163.

Mangelen på eit slikt svar blir stadig meir problematisk – ikkje minst sidan forskning i aukande grad er underlagt ulike lovreglar.¹⁶ Innenfor ulike fagområder som naturvitenskap, samfunnsvitenskap og humaniora er det stor forskjell på metode og vitenskapsforståelse, og det er vanskelig å definere en fellesnevner for de ulike forskningsmetodene. Naturvitenskapene arbeider med verifiserende og kvantitative metoder. Innenfor samfunnsvitenskapene benyttes både kvantitative og kvalitative metoder. Det humanistiske området er kjennetegnet ved kvalitative, fenomenologiske og hermeneutiske metoder som gir rom for subjektive perspektiver. Dette står i kontrast til naturvitenskapens søking etter objektivitet og etterprøvbare fakta. Et element er imidlertid avgjørende. Professor ved University of Oklahoma, Vincent B. Leitch påpeker at «det er ingen posisjon fri fra teori, ikke engang den som kalles «sunn fornuft».¹⁷ Eller som Ibsen-forsker Frode Helland skriver: «We are all of culture, and we cannot speak from outside of it».¹⁸ Et kulturelt ståsted er aldri «objektivt», men heller kjennetegnet ved et grunnleggende subjektivt perspektiv. Jeg står selv dypt plantet i min egen kultur og bakgrunn.¹⁹ Nestoren innenfor forskning på begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid, Henk Borgdorff, sier det slik: «Artistic practices do not stand on their own; they are always situated and embedded».²⁰ Et grunnleggende premiss – som i hvert fall må gjelde for kulturell og kunstnerisk orientert forskning – er derfor å være bevisst på hvordan mine egne kulturelle erfaringer preger min forståelse av situasjonene som oppstår.

Innenfor autoetnografi er eget liv og egen opplevelse kjernen i metoden. Det handler om å bruke selvbiografiske opplevelser som kilde til kunnskap og forståelse. Forskerens egne og subjektive erfaringer står altså sentralt. Disse levde erfaringene danner grunnlaget for forskerens refleksjoner rundt egne tanker, opplevelser og følelser. Et vesentlig element er å sette opplevelsene inn i en større kontekst slik at de kommer til å representere mer enn en forskers private tanker og handlinger. Ved å ta utgangspunkt i eget liv, utfordres tradisjonelle tilnærminger til kunnskap. Dette kan være en utfordring ved metoden. Selv var jeg redd for å fremstå som selvopptatt da jeg begynte å forske på eget arbeid, så det ble vesentlig å kontekstualisere personlige erfaringer for å kunne si noe utover det selvbiografiske. For å oppnå at forskningen skulle kunne ha en relevans for andre enn meg, måtte derved eget arbeid settes inn i en større kulturell, politisk og samfunnsmessig sammenheng.

Mitt forskningsprosjekt innebærer en rekke utfordringer. Jeg hadde ikke tenkt å forske på egen praksis da jeg jobbet som skuespiller i Kina i 1998 eller da jeg var teatersjef på Den Nationale Scene 2012-19. Min fordel er imidlertid at jeg alltid har skrevet og notert kontinuerlig rundt eget arbeid. Mine manus og notatbøker er fulle av direkte sitater fra regissører og medspillere kombinert med egne kommentarer til prøveprosessen. Gjennom år har jeg systematisert og samlet disse notatene fra prøveprosessene. I en rekke mapper har jeg katalogisert presseklipp, bilder, kopi av e-poster og brev. Da jeg gikk tilbake til disse notatene, utløste dette en rekke

¹⁶ Grønlie, «Ingen veit kva forskning er», 5-7.

¹⁷ Vincent B. Leitch, «Introduction to Theory and Criticism», i *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, redigert av Vincent B. Leitch (New York: W.W. Norton & Company, 2018), 1-33.

¹⁸ Frode Helland, *Ibsen in Practice: Relational Readings of Performance, Cultural Encounters and Power* (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015), 7.

¹⁹ Michael Jackson, m.fl., *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996), 9.

²⁰ Henk Borgdorff, «The production of knowledge in artistic research», i *The Routledge Companion to Research in the Arts*, redigert av Michael Biggs og Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), 56.

minner som også kunne inngå i forskningsarbeidet. Mitt materiale besto med andre ord av det sosialantropolog Unni Vikan betegner som «fieldnotes» og «headnotes».²¹ Feltnotater er forskernes egne notater fra feltarbeidet. Det andre materialet («headnotes») hun referere til, er erfaringer som forskeren husker, men ikke har notert ned. Det kan være alt fra minner om lukt og smak til menneskelige relasjoner og egne og andres reaksjoner. Det materialet jeg har forsket på er altså hentet fra mitt eget materielle arkiv supplert med egne minner.

Helt konkret har jeg altså primært basert egen forskning på dagboksnotater og andre dokumenter fra eget arkiv. Arkivbruken byr igjen på en rekke etiske utfordringer. Som forsker må man anonymisere egen omtale av andre mennesker eller få tillatelse til å referere til dem i prosjektet. Det finnes imidlertid en tredje vei inn til materiale som omhandler ikke bare egne, men også andres personlige erfaringer, som i mitt tilfelle kan hentes fra pressen. Dette kan bidra en allmengjøring av det personlige og biografiske. Men det innebærer også noen forskningsetiske problemstillinger som jeg har skrevet om i en artikkel om biografisk baserte produksjoner ved DNS i min tid som teatersjef der.²² Mer om dette senere.

Autoetnografi er blitt beskrevet som «en vitenskapsteoretisk, metodisk og praktisk tilnærming basert på ulike fag- og forskningstradisjoner med vekt på kvalitativ metodologi».²³ Det handler om et menneskes erfaringsbaserte kunnskap. Dette mennesket er primært meg i mine artikler om egen kunstneriske praksis. Det er en forskningsmåte i stadig utvikling.²⁴ Selve ordet forklarer imidlertid hva metoden er basert på. Auto refererer til at utgangspunktet er det egne. Disse erfaringene kan uttrykkes gjennom f.eks. «tekst, bilder, film, sang, stand-up eller poesi».²⁵ Etno refererer til at man setter egne erfaringer inn i en politisk, kulturell og sosial kontekst. Grafi henviser til alle de uttrykkene som kan benyttes for å formidle utforskningen av den erfaringsbaserte kunnskapen. Begrepet autoetnografi ble skapt av antropologen David Hayano og videreutviklet av Carolyn Ellis og Art Bochner i *Autoethnography, personal narrative, reflexivity Researcher as subject*.²⁶ Det er en metode der forskernes egen erfaring gjøres til forskningsgjenstand i seg selv. Metoden ble senere beskrevet nærmere av Carolyn Ellis i samarbeid med T. Adams og Holman Jones.²⁷

I boken *Hva er autoetnografi?* slås det fast at hvordan man forstår kunnskapsutvikling, handler om hvordan man forstår kunnskap. Denne boken er den første helhetlige norske læreboken om autoetnografi. Den er skrevet av helsefaglige forskere, og alle bidragsyterne har erfaring med å benytte metoden innenfor dette fagfeltet. Det grunnleggende i autoetnografien er erfaringsbasert kunnskap «om det å være menneske i livet, og om den verden livet leves i».²⁸ Det følger av dette

²¹ Unni Vikan, «Fattigdom som opplevelse og livskontekst: innsikt fra deltakende observasjon», i *Introduksjon til Samfunnsvitenskapene Volume 2*, redigert av Eivind Balsvik og Susanna Maria Solli (Oslo: Universitetsforlaget, 2018), 23-41.

²² Haaland, «Kunstnerisk frihet og personvern», 5-6.

²³ Karlsson m.fl., *Hva er autoetnografi?* (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2021), 22.

²⁴ Ibid., 59.

²⁵ Ibid., 10.

²⁶ Carolyn Ellis og Art Bochner, «Autoethnography, Personal Narrative, Subject» i *Handbook of Qualitative Research*, redigert av Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln (Thousand Oaks: Sage Publications, 2000), 733-768.

²⁷ Tony E. Adams, m.fl., *Autoethnography* (Oxford: Oxford University press, 2015).

²⁸ Karlsson m.fl., *Hva er autoetnografi?*, 40.

at min forståelse av hva autoetnografi er, henger tett sammen med hvem jeg selv er og hvilke kontekster jeg selv inngår i og er en del av.

Teaterprosesser som forskningsobjekt

For de fleste teaterforestillinger er prøveprosessene udokumenterte. Prøverommet er stengt for alle som ikke er involvert i forestillingen og selve prøverommet er som et hellig sted som bare de medvirkende har tilgang til. Selve prøveprosessen blir dermed begravet i fortiden og ikke tilgjengelig for utenforstående.²⁹ I tillegg vil det i gode prøvesituasjoner oppstå det som sosiologen Randall Collins kaller *rituelle interaksjonskjeder*. Dette betyr at alle tilstedeværende i rommet utvikler en felles energi, et felles fokus, hvor alle blir integrert i hverandres kroppslige mikrorytmer og følelser.³⁰ Det sier seg selv at det da kan utvikle seg svært følelsesladete situasjoner. Som skuespiller og teatersjef har jeg selv ofte opplevd å nekte utenforstående tilgang til prøverommet. I dette rommet skal alle ha mulighet til å være sårbare, til å prøve og feile i trygge omgivelser, uten at utenforstående er til stede og påvirker fokuset i arbeidet. Dersom det sitter en betrakter utenfra i salen, er det lett for at prøvetiden kommer til å handle mer om å prestere enn å lete, og dermed fungerer ikke rommet som det «hellige laboratoriet» det ofte er ment å være. Dette kan være en av grunnene til at det finnes så lite forskning på selve prøveprosessen. Teaterfeltet mangler det vokabularet som for eksempel musikkfeltet har. Alle vet hva en komponist, musiker eller dirigent snakker om når de ber om legato, forte eller pianissimo. De har tydelig språk og benevnelser for rytme, takt og intensitet. Dette språket har vi ikke innenfor scenekunst. En tredje grunn er at scenekunstnere nok ikke er opptatt av å gi innsyn i annet enn sluttproduktet. Selve forestillingen ønsker man med få unntak å spille for så mange som mulig. Min utfordring i forskning på egen praksis har vært å gjøre beskrivelsen av prosessen tilgjengelig for andre på en måte som tilfører nye forskningsperspektiv på en praktikers erfaringer. Da blir det analysen av konteksten og min opplevelse av å prosessene som førte til resultatet vesentlig for forskningen. Ved å sette et kritisk blikk på egne opplevelser, oppdaget jeg i tillegg at Agnete som skuespiller, Agnete som teatersjef og Agnete som forsker kunne ha ulike opplevelser av den samme prosessen i ettertid.

Konstantin Stanislavski som autoetnograf

Den russiske skuespilleren, regissøren og teaterpedagogen Konstantin Stanislavski (1863–1938) skrev ned sine teorier og metoder om skuespillerkunst nesten et århundre før David Hayano skapte begrepet autoetnografi. Stanislavski brukte sin egen erfaring i arbeidet med å beskrive hvordan skuespillere kan bruke sine egne følelser og egen fantasi for å bygge opp en karakter. Han var det Robin Nelson kaller en «practitioner researcher».³¹ Dette er et bredt begrep som bla. omfatter en skuespiller eller en regissør som forsker på sin egen og andres utøvers kunst. Det slående er at Stanislavski var en praktiker som forsket på eget arbeid lenge før dette begrepet var skapt. Ved å publisere sine erfaringer gjorde han det mulig for andre skuespillere og

²⁹ Gay McAuley, *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester: Manchester University Press, 2012), 3-7.

³⁰ Randall Collins, *Interaction Ritual Chains* (Princeton: Princeton Studies in Cultural Sociology, 2004), 47.

³¹ Nelson, *Practice as Research in the Arts (and Beyond)*, 37-57.

skuespillerpedagoger å følge hans metode for å få tilsvarende resultater. Skuespillerpedagoger som Stella Adler, Lee Strasberg, Sanford Meisner og Uta Hagen har videreutviklet Stanislavskis metode ad forskjellige veier og har skrevet bøker om dette basert på deres egne personlige erfaring i arbeidet med scenekunst. Slik var de autoetnografer lenge før metoden ble definert som en akademisk forskningsmetode. De utviklet nye metoder for skuespillerkunst gjennom praktisk kunstnerisk arbeid som de beskrev systematisk og metodisk. Slik ble deres metoder både etterprøvbare og mulig å gjenskape og bygge videre på for andre. De er derfor alle eksempler på praktikere som arbeidet systematisk og metodisk på en måte som oppfyller grunnkriteriene til forskning i Frascati-manualen: Deres arbeid inneholdt noe nytt («novel»), den var kreativ («creative»), det var usikkerhet knyttet til utfallet («uncertain»), forskningen var systematisk («systematic») og den kan overføres og/eller reproduseres («transferable and/or reproducible»)³².

Kunstner og forsker

Jeg studerte teatervitenskap ved Universitetet i Bergen på 1980-tallet, og siden da er praksisbasert forskning blitt likestilt med akademisk forskning gjennom Bologna-prosessen og norsk lovverk.³³ Det vil være interessant å forske videre på hvordan akademisk tenkemåte og kunstnerisk praksis kan virke sammen og befrukte hverandre og hvordan kunstnerisk praksis kan stimulere videre akademisk forskning. Scenekunstner, komponist og professor ved Institutt for medievitenskap ved NTNU i Trondheim, Tore Vagn Lid, er en av de få som har synliggjort dette samspillet gjennom egen praksis. Hans ble nominert til fire Heddapriser våren 2025 for sitt arbeid med teaterprosjektet *Triggersystemet*. Ifølge NTNUs omtale av nominasjonene løfter Vagn Lid «frem en sjelden kombinasjon av kunstnerisk kraft og akademisk nytenkning – og viser hvordan scenekunst kan være en form for forskningsbasert kunnskapsutvikling»³⁴. Vagn Lids kunstnerskap er derved et eksempel på hvor sammenvevd kunstnerisk praksis, kunstnerisk utviklingsarbeid og akademisk forskning kan være.

En autoetnografisk linse på egen kunstnerisk praksis

I 2023 deltok jeg i et seminar under forskningsdagene på Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO). Seminaret ble ledet av daværende prodekan for forskning på KHIO, multimedial kunstneren Camille Norment. Gjennom seminaret utviklet hun en grafisk skisse som illustrerte hvordan kunstnerisk praksis er kjernen i kunstnerisk utviklingsarbeid. Dette bygget jeg videre på i en artikkel hvor jeg laget grafiske fremstillinger av min forståelse av akademisk forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid.³⁵ Innenfor autoetnografi er det jeg'ets opplevelse som står i sentralt. Innenfor kunstnerisk forskning på utøvende scenekunst er det imidlertid utøvelsen av kunsten som er forskningens utgangspunkt. Denne utøvelsen utføres av utøvere som er individer eller jeg'er. Og i autoetnografien er det det egne jeget, meg selv, som settes i fokus av forskningen. Det må understrekes at det er stor forskjell på å skulle fordype seg i seg selv og i sin egen utførelse av

³² Norges forskningsråd, «Frascati-manualen 2015», 2021, 36.

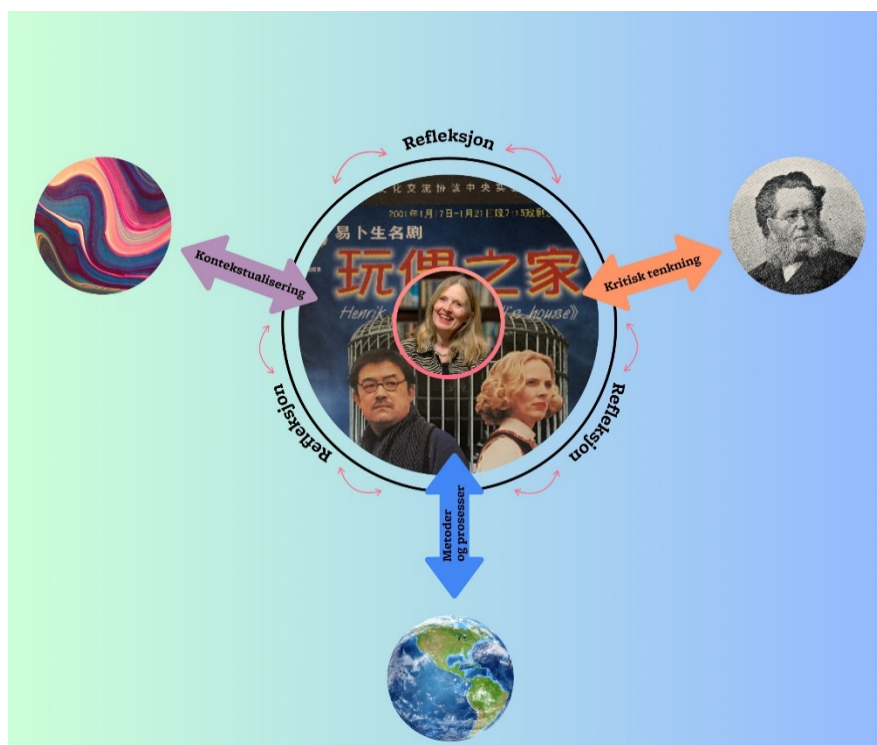
³³ Lovdata, lest 30. oktober 2025.

³⁴ Baar, «Scenekunst som forskningsform», *NTNU.no*. 2025, lest 2. oktober 2025.

³⁵ Haaland, «Reflections from the Field».

en rolle. Jeg kunne valgt en psykologisk vei inn i autoetnografen og gått i dybden på å fortolke egne reaksjoner og verdier. Det ville i så fall ha blitt et helt annet prosjekt.

Basert på Norments skisse, kan min egen autoetnografiske linse fremstilles på en måte som viser hvor sterkt autoetnografisk metode og kunstnerisk utviklingsarbeid kan sammenfalle. Alle pilene peker mot hverandre for å understreke hvordan alle elementene inngår i en helhet og påvirker hverandre. Krav til kritisk tenkning, refleksjon, kontekstualisering samt det å undersøke prosesser og metoder er satt i en tilfeldig rekkefølge av samme grunn.



Modellen er en oppsummering av min forståelse av hvordan autoetnografisk metode kan løfte kunstnerisk praksis inn i et forskningsperspektiv.

Utgangspunktet for modellen er knyttet til min første akademiske artikkel: «My Nora in Wu Xiaojiyang's *A Doll's House* (1998): Aesthetic Transmission and Political Context». I artikkelen undersøker jeg min egen medvirkning i rollen som Nora i *Et Dukkehjem* i Beijing i 1998.³⁶ Nora ble her formet gjennom en kompleks vev av estetiske, politiske og kulturelle overføringer, Den endelige versjonen av regissøren Mr. Wus produksjon av «Et Dukkehjem» i Beijing i 1998 reflekterer maktfordelingen i en kontinuerlig interaktiv prosess mellom Henrik Ibsens opprinnelige manus, regissøren Mr. Wu, skuespillerne, den kunstneriske lederen for China National Company, det kinesiske kommunistpartiet og publikum. Gjennom kommunistpartiets krav til hva Nora skulle representere, ble rollen formet for å forsterke de nasjonalistiske strømningene i Kina på slutten av 1990-tallet. I Wu Xiaojiangs fortolkning var handlingen flyttet til Kina på 1930-tallet. Dermed kunne alt som kunne fortolkes som samfunnskritikk, kun ramme kinesiske myndigheter før Maos revolusjon.

³⁶ Haaland, «My Nora in Wu Xiaojiang's *A Doll's House*», 138-170.

Som modellen viser, har jeg satt meg selv i sentrum. I området rundt meg er alle kollegaene og konteksten for forestillingen i Beijing representert med et utsnitt av plakaten til forestillingen. Vi bar alle våre egne kulturelle og politiske referanser og erfaringer inn i prøverommet, og i prøvetiden brukte vi mye tid på å fortolke og forstå hverandres forhold til både norske og kinesiske tradisjoner, verdier og normer.

Modellen illustrerer hvordan jeg'ets opplevelse står sentralt innenfor autoetnografi. Dette er også metodens utfordring, for min frykt var at jeg gjennom forskning på eget arbeid skulle fremstå som en selvopptatt nostalgiker som mimret for egen del. Gjennom å sette eget arbeid inn i en større politisk og kulturell kontekst var målet at ordene jeg hadde brukt for å skildre egne opplevelser og refleksjoner skulle fortelle leseren noe utover meg selv.

I min andre artikkel undersøkte jeg utviklingen av psykologisk realistisk spillestil gjennom å se på hvordan Henrik Ibsens Nora er blitt tolket, spilt og mottatt.³⁷ Denne artikkelen peker på hvordan Ibsens realistiske dramaer og hans krav til realistisk spillestil har forandret skuespillerkunsten. Ved å analysere spillestilen fra den første Nora ble spilt i København i 1879 til min egen Nora i Beijing i 1998, viser jeg hvordan jeg som skuespiller inngår i en tradisjon som over 5000 andre skuespillere, som har spilt Nora, har bidratt til å forme. Eksempelene viser hvordan Henrik Ibsen gjennom sitt forfatterskap la grunnlaget for den realistiske spillestilen som skuespillere fremdeles fortsetter å bygge videre på og som de – og en rekke teaterpedagoger – har utviklet videre. Utviklingen av skuespillerkunsten de siste 150 år kan slik føres tilbake til den kvinneverken Betty Hennings var den første til å puste liv i i København i 1879 – og som Henrik Ibsen la grunnen til. Denne artikkelen baserer seg primært på historiske kilder og andre forskeres arbeid. Imidlertid trekker jeg også veksler på autoetnografi som forskningsmetode gjennom å trekke inn egen tolkning av Nora i Kina samt egen opplevelse som publikummer til stede i salen på en rekke norske oppsetninger av *Et Dukkehjem*.

I min tredje artikkel belyser og drøfter jeg etiske dilemmaer knyttet til tre oppsetninger på Den National Scene i Bergen: *Reksten – firmaets mann* (2014), *Vår Ære/ Vår makt* (2016) og *Kim F* (2018).³⁸ De tre produksjonene refererte til kjente og virkelige mennesker og omhandlet tematikk med stor offentlig interesse. Spørsmålet er hvem som eier retten til et menneskes egen livsbeskrivelse. I artikkelen drøfter jeg hvor ytringsfrihetens grenser går for kunstnere som lager scenefiksjon som refererer til virkelige menneskers liv og inkorporerer dokumentarisk materiale i en forestilling. I denne artikkelen benyttet jeg en kombinasjon av egne opplevelser og andres mer eller mindre personlige opplevelser og synspunkter knyttet til de tre produksjonene. Av forskningsetiske hensyn benyttet jeg meg primært av materiale som hadde vært offentlig omtalt i media. Dermed slapp jeg å be navngitte personer om tillatelse til å referere til deres reaksjoner.

I et annet akademiske essay undersøker jeg egne og andres reaksjoner da Kjersti Horn og Kristian Lykkeslet Strømskag dramatiserte Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* for den Den Nationale Scene.³⁹ Gjennom et kritisk blikk på egen opplevelse oppdaget jeg at forskeren Agnete var uenig med meg selv i rollen som både teatersjef og skuespiller i forestillingen. I artikkelen refererer jeg

³⁷ Haaland, «Noras Utvikling Mot 'Jævn Natursandhed'», 49-72.

³⁸ Haaland, «Kunstnerisk frihet og personvern», 3-20.

³⁹ Haaland, «Jobben er å lage kunst, ikke sjekke fakta», 24-31.

til det koret av levende stemmer som ligger lagret og dokumentert i arkivet mitt: familiemedlemmer, publikummere, kommentatorer og profesjonelle kritikere.

Nærværende artikkel bygger videre på deler av den overnevnte artikkelen om autoetnografi og metode.⁴⁰ I den undersøker jeg likheter og forskjeller mellom akademisk og kunstnerisk forskning sett fra mitt perspektiv som en feltarbeider, altså en som jobber med kunstnerisk praksis. Konklusjonene er imidlertid en helt annen enn i denne artikkelen ettersom jeg i 2024 argumenterte for at likheten mellom kunstnerisk utviklingsarbeid og akademisk forskning er i ferd med å viskes ut. Jeg mener nå at det er mer fruktbart å undersøke hvordan de ulike veiene til kunnskap kan befrukte hverandre.

En avgjørende likhet mellom kunstnerisk utviklingsarbeid og autoetnografisk forskningsmetode er altså at den som forsker setter seg selv i sentrum. Den kunstneriske praksisen kan imidlertid ikke karakteriseres som forskning før kunstneren reflekterer kritisk over og kontekstualiserer eget arbeid. Det kan gjøres gjennom en rekke metodiske linser. Mitt arbeid kan kalles kunstnerisk forskning, men ikke kunstnerisk utviklingsarbeid. Jeg har forsket på eget arbeid i ettertid og valgt å bruke autoetnografi som metode for å løfte kunstnerisk praksis inn i et humanistisk forskningsperspektiv.

Jeg håper at jeg med dette har bidratt til å høyne statusen og interessen for det praktiske teaterarbeidet. I tillegg mener jeg det er mulig å argumentere for at også utøvende scenekunst *kan* sies å tilfredsstille kravene i Frascati-manualen. Både akademisk forskning, kunstnerisk utviklingsarbeid og kunstutøvelse kan i prinsippet tilfredsstille kravet om å være kreativ («creative»), ha usikkerhet knyttet til utfallet («uncertain»), være systematisk («systematic») og kunne overføres og/eller reproduseres («transferable and/or reproducible»)⁴¹. Den enkelte skuespiller vil kunne reprodusere eget arbeid fra kveld til kveld, selv om det kan diskuteres og problematiseres hvor ny og kreativ en rolletolkning er. Jeg håper at fremtidige forskere vil undersøke spørsmål knyttet til hvilke konsekvenser og hvilken betydning akademiseringen av utøvende scenekunst på sikt kan få for skuespillerfaget.

Som denne artikkelen viser, har jeg brukt autoetnografi som forskningsmetode og ikke som en metode for kunstnerisk utviklingsarbeid. Mine akademiske artikler handler om å plassere meg selv og egne erfaringer i kulturelle og politiske kontekster for å forstå både egne og andres handlemåter, motiv og reaksjoner. Det handler om komplekse koblinger mellom liv og kunst, erfaring og teori. Det handler om å vekke følelser og å forstå dem, men det handler også om jobbe metodisk og kritisk. Det er akkurat dette Stanislavski gjorde da han formulerte sine teorier om skuespillerkunst og psykologisk realistisk spillestil. Han systematiske og metodiske nedtegnelser kan derfor betegnes som autoetnografi lenge før metoden fikk et navn.

⁴⁰ Haaland, «Reflections from the field».

⁴¹ Norges forskningsråd, «Frascati-manualen 2015», 2021, 36.

Litteratur

- Artistic Research Norway. «Graduated PhD Candidates and Research Fellows». Lest 18. november 2024. <https://www.researchcatalogue.net/view/2201219/2201236>
- Baar, Cecilie. «Scenekunst som forskningsform», *NTNU.no*, 2025. Lest 2. oktober 2025. <https://nyheter.ntnu.no/scenekunst-som-forskningsform/>
- Baarts, C. «Autoetnografi», I *Kvalitative metoder: En grundbog*, redigert av S. Brinkmann & L. Tangaard (red.), 153–163. København: Hans Reitzels forlag, 2012.
- Borgdorff, Henk. *The Debate on Research in the Arts*. Nederland: Leiden University Press, 2006.
- Borgdorff, Henk. «The Production of Knowledge in Artistic Research». I *The Routledge Companion to Research in the Arts*, redigert av Michael Biggs og Henrik Karlsson. New York: Routledge, 2011.
- Booth, Wayne C., m.fl. *The Craft of Research*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Collins, Randall. *Interaction Ritual Chains*. Princeton: Princeton Studies in Cultural Sociology, 2004.
- Ellis, Carolyn og Art Bochner. «Autoethnography, personal narrative, reflexivity Researcher as subject». I *Handbook of Qualitative Research*, redigert av Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln, 733-768. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000.
- Grønlie, Kristin S., «Ingen veit kva forskning er». *Forskningsetikk* 19, no. 2 (2019). https://www.forskningsetikk.no/globalassets/dokumenter/2-bladet-forskningsetikk/alle-utgaver/48351_forskningsetikk_nr2_2019_low_dobbelsidig.pdf
- Haaland, Agnete G., m.fl. «Hjallarbrui frå ord til scene». I *Festskrift til Knut Horvei på 90-års dagen*, 59- 110. Bergen: Norsk Bokreidingslag, 1983.
- Haaland, Agnete G. «My Nora in Wu Xiaojang's *A Doll's House* (1998): Aesthetic Transmission and Political Context». *Ibsen Studies* 22, no. 2 (2022): 138-170.
- Haaland, Agnete G. «Noras utvikling mot 'jævn natursandhed'». *Teatervitenskapelige Studier*, no. 6 (2022): 49-72. <https://boap.uib.no/index.php/tvs/article/view/3561>
- Haaland, Agnete G. «Kunstnerisk frihet og personvern: Erfaringer fra bruk av dokumentaristisk materiale i tre produksjoner på Den National Scene». *Teatervitenskapelig studier*, no. 7 (2023): 3-20. <https://boap.uib.no/index.php/tvs/article/view/4005>
- Haaland, Agnete G. «Jobben er å lage kunst, ikke sjekke fakta». *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* 60, no. 2 (2023): 24-31. <https://doi.org/10.18261/drama.60.2>
- Haaland, Agnete G. «Reflections from the Field – a practitioner-researcher explores differences between art-based and academic research on Henrik Ibsen and beyond». *Arts and Communication* 2. no. 2 (2024). <https://doi.org/10.36922/ac.1807>
- Halås, Catrine Torbjørnsen og James McGuirk. «Det vitenskapelige essayet i profesjonsforskning: en kritisk utprøvende metode». *Tidsskrift for psykisk helsearbeid* 18, no. 1 (2021): 5-14.
- Hattrem, Ørjan. *Teaterkunstneren og de kunstneriske idéene. skuespillere og andre teaterkunstners utvikling av bærende kunstneriske idéer i samskapende teaterproduksjoner*. Ph.d.-avhandling. Nord universitet. 2024. <https://nordopen.nord.no/nord-xmlui/handle/11250/3134363>
- Helland, Frode. *Ibsen in Practice: Relational Readings of Performance, Cultural Encounters and Power*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- Holman-Jones, S. «Auto Ethnography: Making the Personal Political». I *The Sage Handbook of Qualitative Research*, redigert av Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, 763-791. Thousand Oaks: Sage 2005.

- Jackson, Michael (red.). *Things as they are. New Directions in Phenomenological Anthropology*.
Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- Karlsson, Bengt, m.fl. *Hva er autoetnografi?* Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2023.
- Kunsthøgskolen i Oslo. «Kunstnerisk utviklingsarbeid og forskning». Lest 19. oktober 2025.
<https://khio.no/forskning/kunstnerisk-utviklingsarbeid-og-forskning>
- Leitch, Vincent. «Introduction to Theory and Criticism». I *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, redigert av Vincent Leitch, 1-33. New York: W.W. Norton&Company, 2018.
- Lovdata. «Forskrift om graden philosophiae doctor (ph.d.) i kunstnerisk utviklingsarbeid ved Kunsthøgskolen i Oslo». 2018.
- McAuley, Gay. *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts (and Beyond)*. London: Palgrave Macmillan, 2022.
- Norges Forskningsråd. *Frascati-manualen 2015. Retningslinjer for innbenting og rapportering av data om forskning og eksperimentell utvikling*. Oslo: Norges Forskningsråd, 2021.
<https://www.forskningsradet.no/globalassets/frascati-2015-norsk.pdf>
- Norwegian Artistic Research Programme (NARP). «Graduated PhD Candidates and research Fellows». Lest 3. Mars 2025. <https://www.researchcatalogue.net/view/2201219/2201236>
- Robins, Elisabeth. *Ibsen and the actress*. England: The Hogarth Press, 1928.
- Store norske leksikon. «Forsking». Elisabeth Josefine Lackner. Lest 23. januar 2024.
<https://snl.no/forskning>
- Store norske leksikon. «Kunstnerisk utviklingsarbeid». Per Dahl. Lest 17. oktober 2025.
<https://snl.no/kunstnerisk-utviklingsarbeid>
- Wikan, Unni. «Fattigdom som opplevelse og livskontekst: innsikt fra deltakende observasjon». I *Introduksjon til Samfunnsvitenskapene Volume 2*, redigert av Eivind Balsvik og Susanna Maria Solli, 23-41. Oslo: Universitetsforlaget, 2018.

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, skriveleer 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 publikumperspektiv 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 synges, 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 minuts 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 kollapser 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». *Debatte: 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).

Meta-tragisk skuespil i Yorgos Lanthimos' *The Killing of a Sacred Deer*

Carl Hagen Hernvig

Abstract

This article aims to expand on German philosopher Christoph Menke's (b. 1958) notions of 'meta-tragedy' as he presents it in his book *Tragic Play: Irony and Theatre from Sophocles to Beckett* (2009) by exploring how the 'theatrical' or 'weird' acting style in Yorgos Lanthimos' 2017 film *The Killing of a Sacred Deer* reflects the irony of the tragic plot. The article examines how this 'weird' acting style, characterized by staginess and stiffness, invokes the 'presentness' of the theatre actor, making it obvious that an actor is playing a role. I call this type of acting 'meta-acting'. The conditions of a meta-tragedy in theatre, as outlined by Menke, are primarily defined by an ironic relation to the role of the spectator, and by a meta-theatrical plot, which centers on the workings and shortcomings of theatre to represent the insights in the tragic from Ancient Greece. In contrast, in *The Killing of a Sacred Deer*, this irony is transposed to the meta-acting style of the actors, resulting in a meta-tragic aesthetics in cinema.

Om forfatteren

Carl Hagen Hernvig (f. 1997) er cand. mag. i Litteraturvidenskab fra Københavns Universitet, hvor han skrev speciale om Yorgos Lanthimos' *The Killing of a Sacred Deer*. Nærværende artikel er baseret på dette speciale, og er hans første udgivelse. Han arbejder i øjeblikket som forskningsbibliotekar i bl.a. Teatersamlingen på Det Kgl. Bibliotek i Danmark.

E-post: carlhernvig@gmail.com

Teatervitenskapelige studier 2025 © Carl Hagen Hernvig

Artikkelen er fagfellevurdert/The article is peer reviewed

Artikkelredaktør: Ellen K. Gjervan

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.9.4760>

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/>)

Meta-tragisk skuespil i Yorgos Lanthimos' *The Killing of a Sacred Deer*

Introduktion

Mit mål for denne artikel er at udvide den tyske filosof Christoph Menkes begreb om *meta-tragedien*, som han fremfører i sin bog *Tragic Play* fra 2009. For Menke betegner det, groft sagt, moderne dramaer, som i både form og indhold reflekterer over de indsigter i den menneskelige tilværelse, som de antikke tragedier fremstillede. Hvor de antikke tragedier handlede om en indsiget i menneskets forhold til sin skæbne, eller hvordan man forholdt sig til sin skæbne, så behandler meta-tragedien selve denne antikke indsiget og konsekvenserne af den, fremfor selv at uddybe skæbneområdet.

Mit argument i det følgende er, at meta-tragediens udtryk ikke nødvendigvis kun kan findes inden for teatergenren. Jeg mener at film og filmskuespil også kan bære denne meta-indsiget, og at tragediens historie derfor kan føres videre i et nyt medie. Jeg peger dermed på noget fælles ved film- og teaterskuespil, som i nogle tilfælde kan overskride det, som Menke opfatter som filmskuespillets ikke-tragiske natur.¹

Som eksempel til at undersøge meta-tragedien på film, vil jeg kigge på Yorgos Lanthimos' *The Killing of a Sacred Deer* fra 2017. Jeg vil, til at starte med, forklare, hvordan jeg forstår Menkes begreb om meta-tragedie, men før det bliver jeg nødt til at forklare, hvad jeg overhovedet forstår ved tragedie. Dernæst vil jeg gå ind i, hvordan jeg forstår forholdet mellem film- og teaterskuespil, hvorefter jeg vil give et resume af plottet i *The Killing of a Sacred Deer*. Til sidst vil jeg forsøge at vise, hvordan plottet, formsproget og ikke mindst skuespillet i filmen giver indtryk af en moderne meta-tragedie, hovedsageligt ved at mime teaterskuespillets stil. Tragediegenren er svær at få helt greb om i dag, og det er altså min overbevisning, at genren lever videre i en moderne, transformeret form; at den følger med moderne medier, om end i en ny form.

Hvad er det tragiske?

Først og fremmest er det vigtigt at pointere, at tragedien som genre ikke kan forstås som en fast størrelse, eller noget, som har set ens ud igennem historien. Den form, som tragedierne har i antikken, ligner ikke rigtig den, som man finder i de mere moderne tragedier, såsom hos Shakespeare eller senere. Hvis de to typer tragedier, skriver tragediehistorikeren Joshua Billings, skal kunne forstås som en del af den samme genre, så bliver det en noget tænkt forbindelse.² Dermed forstås, at de historiske omstændigheder er så forskellige for perioderne, og f.eks. forholdet til skæbnen, som de antikke tragedier kredser om, er helt forandret på Shakespeares tid.

¹ Christoph Menke, *Tragic Play: Irony and Theatre from Sophocles to Beckett* (New York: Columbia University Press, 2009), 101.

² Joshua Billings, *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy* (Princeton: Princeton University Press, 2014), 1.

Dertil kommer, at det, som man kalder en tragedie, har udviklet sig markant, og f.eks. er det antikke kor for det meste helt udfaset.

Walter Benjamin kritiserer f.eks. også i *Det tyske sørgespils oprindelse* (1925) Johannes Volkelt for at han «i sine undersøgelser inddrager stykker af Holz eller Halbe på samme måde som Aischylos' og Euripides' dramaer, uden så meget som at spørge om det tragiske overhovedet skulle være en form, som kan indfris i nutiden.»³ Det, som Benjamin her pointerer i sin undersøgelse af tragediens muligheder gennem tiden, er, at man ikke kan forstå tragedien som en fast form, og at man ikke kan lave de samme analyser af de antikke og dem, som bliver kaldt moderne tragedier. Tragedien skifter i bedste fald drastisk form igennem tiden og er i værste fald måske en genre, som ikke er blevet skrevet siden antikken, og dermed altså er en genre, hvis kerne er historisk specifik. Hvad der egentlig er det gennemgående for tragedien, er den kontinuerlige læsning og fortolkning af dramatisk tekst, som viser sig at være tragiske gennem læsningen, eller som selv påstår at være det. Men hvad er 'det tragiske' så overhovedet? Peter Szondi gennemgår, i *An Essay on the Tragic* (1961), de tyske idealisters forskellige læsninger og formuleringer af, hvad 'det tragiske' er. Gennem disse forskelligartede læsninger finder han en tragisk fællesnævner: en dialektisk bevægelse på plotniveau. Det som skaber det tragiske plot er modsætningers kollision og undergang - at man indser, at det man troede f.eks. var ens redning, viser sig som det modsatte.⁴ For Szondi er 'det tragiske' en erkendelsesstruktur eller en måde at opleve sin egen undergang på, indsigten i sin egen ødelæggelse. Tragedier er dermed dramaer, hvis plot er bygget op efter denne struktur - dramaer, hvor den tragiske struktur kan erkendes i sin yderste konsekvens.

Det tragiske er altså, for Szondi, en speciel dialektisk måde at gå under på. Det er i første omgang i forlængelse af denne forståelse af tragedien, at jeg også forstår genren; det bliver muligt at læse et moderne værk som en tragedie, også et som ikke foregår på en teaterscene, hvis bare man er opmærksom på, at de historiske rammer har ændret sig, og at tragedien har udviklet sig med dem.

Menke lægger sig også i forlængelse af Szondi her, men bruger et specifikt dramatisk begrebsapparat til at få hold om, hvad det tragiske er. Den tragiske hovedkarakter i et drama er, uden at vide det selv, den, som eksekverer sin egen undergang og skæbne. Det er en genrehistorisk pointe og Christian Dahl skriver i «Ødipus vor samtidige: Christoph Menkes tragedieteori i perspektiv» at «tragediens novum som performativ kunstart bestod i, at den i modsætning til eksempel vis den mundtlige, episke tradition forudsætter en skreven tekst, som de dramatiske karakterer er bundet til. Teksten er ganske enkelt den dramatiske karakters skæbne.»⁵ Den tragiske karakters primære kendetegn er, at han møder sin undergang, idet han finder ud af, at han er underlagt den skæbne, han har kæmpet imod. Menkes eksempel på dette er Kong Ødipus og den forbandelsesmodus, som han bruger til at tale med. Når Ødipus truer alle medvirkende til mordet på Kong Laios med eksil, uden selv at vide at han er den skyldige, så nedkalder han en slags forbandelse, hvor den skyldige allerede er dømt, før han er fundet.⁶

³ Walter Benjamin, *Det tyske sørgespils oprindelse* (København: Museum Tusculanums Forlag, 2014), 82.

⁴ Peter Szondi, *An Essay on the Tragic* (Stanford: Stanford University Press, 2002), 55.

⁵ Christian Dahl, «Ødipus vor samtidige», 27.

⁶ Menke, *Tragic Play*, 27.

Dette resulterer i den tragiske ironi: For det første sker der på plottets niveau en omvendelse fra god plan til dårligt resultat, da Ødipus indser at han selv er den skyldige. Denne ironi fordobles, idet det er Ødipus selv, der har stået for at tilvejebringe denne skæbne: «the ironic double meaning of his speech not only mirrors his fate, it *makes* his fate.»⁷ Ødipus bliver dermed både forfatter til sin egen skæbne-tekst, og den karakter, som skal opleve og tage konsekvenserne af denne skæbne. Og det er netop spændingen mellem karakter og tekst, som er det tragiske — den tragiske ødelæggelsesmodus i plottet bliver samtidig til plottets refleksion over sig selv som en skrevet tekst. Plottets refleksion over sig selv skal ikke forstås således, at plottet har en form for agens og altså kan reflektere over en problemstilling, ligesom et menneske kan, men det er derimod en måde at begrebsliggøre den dialektiske bevægelse i tragedien. Refleksionen er en bevægelse i plottet, som indbefatter både karakterer, læsere og tilskuere. Den dialektiske struktur i plottet spejles i det implicitte forhold til læseren (som jeg kommer mere ind på om lidt), gennem karakterernes udførsel af det tragiske plot.

Dette er netop kendetegnende for dramatisk tekst generelt: karaktererne er per definition dem, der eksekverer teksten, da deres replikker nærmest er alt, hvad en dramatisk tekst er. Eksempelvis er Ødipus' tragedie historien om en karakters opstigen til forfatterens niveau, idet han med sine ord driver sin egen historie og skæbne fremad, og senere faldt til karakterens igen, da han indser, at han har skrevet sin egen dom. Dette spejler menneskets forhold til det antikke skæbne-begreb, og denne dialektiske bevægelse er hvad der gør tragedien frugtbar at besøge igen og igen på tværs af historien.

En af de centrale indsigter fra den antikke tragedie, mener den tyske filosof Christoph Menke, er oplevelsen af al handlings usikkerhed. I tekstlige vendinger er det oplevelsen af at skrive en tekst som forfatter, men at opleve den som en karakter. Denne omvending skaber en skepsis til handlingers rigtighed generelt, fordi det medfører erkendelsen af, at alle ens handlinger og intentioner kan slå om i deres direkte modsætning.⁸ Denne skepsis overfor ens egne handlinger minder om det forhold som de antikke karakterer har til deres skæbne – de kan prøve at kæmpe imod den, men skæbnen, ofte uden at det er tydeligt for karaktererne selv, bestemmer hvordan deres historie skal ende.

En tragedietekst er altid skrevet til fremførelse for en specifik modtager, nemlig tilskueren. Tilskueren til tragedien, derimod, kan opnå denne indsigt uden at det fører til ens ødelæggelse, da de selvfølgelig ser handlingen udefra og ikke befinder sig i teksten. Ulla Kallenbach og Annelis Kuhlmann skriver i «Towards a Spectatorial Approach to Drama Analysis»:

The theatricality of the drama text, which involves the relation to the spectator, continues to be an essential, but largely overlooked premise [...] The drama and the drama text presupposes the spectatorship of the reader [...] Hence, the spectator's bodily gaze is present and takes part in the act of reading.⁹

⁷ Ibid., 50, original kursivering.

⁸ Ibid., 109.

⁹ Kallenbach & Kuhlmann, «Towards a Spectatorial Approach to Drama Analysis», 33.

De mener, at man i læsningen af dramatekster altid må tage højde for, at det er intenderet til at blive fremført for et publikum. At læse en dramatekst forudsætter, at man kan forestille sig, hvordan teksten ville udspille sig i et rum, og derved bliver læseren af teksten allerede til en form for tilskuer i sin læsning. En dramatekst har dermed også altid en indlejret tilskuer.

Tragedien er i denne optik en genre, som har et specielt forhold til denne indlejrede tilskuer. Den sætter spørgsmålstegn ved, hvordan det overhovedet er godt at handle i praksis, og lader tilskueren udforske denne eksistentielle usikkerhed, og viser, at man aldrig vil kunne vide sig sikker på at opnå de resultater, som ens handlinger stræber imod. Det er hvad der i antikken blev anset som refleksioner over skæbnen - idéen om at der kunne være en anden, forudbestemt plan for dig og dine handlinger, end den du ønsker.

Dette er Menkes pointe med den tragediehistoriske vinkel: denne skæbne-idé lader sig udtrykke og udforskes i den antikke tragedie, men idéen om skæbnen som sådan er ikke længere relevant eller præsent i dag, og en moderne tragedie opbygget som de antikke kan derfor ikke reflektere over menneskets tilstand i dag.¹⁰ Det er nok ikke helt forkert at påstå, at idéen om en nedarvet skæbne ikke længere har særlig stor indflydelse på, hvordan man lever sit liv i dag. Tragedien i dag er fjernet fra sit historiske udgangspunkt og det tragiske har derfor ikke nogen passende repræsentationsform.¹¹ Skal man undersøge tragedien som en moderne genre i dag, så må man samtidig undersøge den moderne tragedies utilstrækkelighed til at repræsentere det tragiske. Den moderne tragedie, foreslår Menke, «must be a theater not only *after* the failure of the aesthetic promise of another practice but also *about* this failure.»¹² Dette er forslaget om en meta-tragedie. Tragedien i dag må, hvis den vil forsøge at behandle det tragiske, handle om det tragiske som et koncept, som ikke kan repræsenteres adækvat længere. Ødipus' historie fremstiller en karakters oplevelse af den tragiske ødelæggelses struktur, men en meta-tragedie må udforske konsekvenser af at være tilskuer til Ødipus' undergang. Meta-tragedien er for Menke også altid dramatisk, men i stedet for at kredse om forfatterens og karakterens positioner, kredser den om tilskuerens position, og stiller spørgsmålene: Hvilke konsekvenser har det at lære, at al handling er usikkert? Og hvordan kan skuespil fremstille utilstrækkeligheden til at repræsentere den ellers dramatiske tragiske struktur?

Meta-tragisk teaterskuespil

Nogle af de eksempler, som Menke selv giver på moderne meta-tragedier, er Shakespeares *Hamlet* (1603) og Botho Strauss' *Ithaka* (1996). Selvom de er fra helt forskellige tidsperioder, har de det til fælles, mener Menke, at de behandler skuespil og fremførelse som utilstrækkelig repræsentationsform, og dermed bliver (mere eller mindre) moderne meta-tragedier.

Den æstetiske og eksistentielle usikkerhed, som meta-tragedierne skal iscenesætte, forsøges bogstavelig talt løst på scenen i disse stykker: I Shakespeares *Hamlet* tror Hamlet, at han kan få Claudius til at indrømme sit forræderi ved at sætte et teaterstykke op, som skal få Claudius til at tale over sig, når han ser det. I stedet får skuespillet ham kun til at tvivle endnu mere på de andre

¹⁰ Menke, *Tragic Play*, 124.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., 125, original kursivering.

karakterers intentioner.¹³ I Strauss' *Ithaka* skal Odysseus og Penelope hele tiden hjælpes på vej til at fuldbyrde Odysseus' kendte historie af Athena og «tre fragmentariske kvinder», som opererer i baggrunden og på sidelinjen af stykket, og som giver Odysseus og Penelope instruktioner, holder dem på historiens spor og iklæder dem deres passende tøj og rustning. Menke citerer regibemærkningen: «Athena touches him with her staff, Odysseus's armor and clothing are lifted into the air by wires. The Three Fragmentary Women help with the transformation.»¹⁴ Odysseus kan ikke klare sin færd uden hjælpen fra disse ekstra-teatraliske agenter, og deres suffløragtige replikker og wirens udtalte rolle i regibemærkningen giver indtrykket af karakterer, som aldrig selv ville kunne opfylde deres skæbne uden for teatret. Teatrets mekanik bliver iscenesat som nødvendig for at fuldbyrde rejsen, men afslører det samtidig som noget der *kun* kan fuldbyrdes på teaterscenen, og ikke i virkeligheden, og falder dermed tilbage i tragediens æstetiske usikkerhed.¹⁵

Luigi Pirandello's *Seks personer søger en forfatter* fra 1921 har, selvom den er komisk, meta-tragiske aspekter: I den tropper seks personer op på et teater, fordi de gerne vil have nogen til at spille deres historie. De er nemlig karakterer fra et skuespil, som ikke er skrevet færdig, og derfor er de ikke fuldbyrdede. Deres historie, som de gerne vil have spillet, for at kunne komme videre, er centreret om en tragisk misforståelse – for at få penge til at hjælpe sin mor, udfører datteren sexarbejde. Uden at vide, at det er hans datter, besøger hendes far hende, og indleder et incestuøst forhold til hende.¹⁶ Undervejs i stykket, imens skuespillerne på det teater, det foregår på, prøver at spille de seks familiemedlemmer, retter de konstant på skuespillerne og siger, hvordan de skal spille deres roller. Set som en meta-tragedie skal den dramatiske tekst, som de kommer fra, udspilles, men den er samtidig hele tiden til forhandling, og den ægte version af den, som er karakterernes liv, er ligesom udenfor rækkevidde for skuespillerne, som skal spille dem. Refleksionen i plottet i meta-tragedien tager sig her ud som en form for ironiseren over skuespillet generelt, karaktererne bliver skuespillere og tilskuere inde i skuespillet. Plottet reflekterer over, eller spejler, selve skuespillets forudsætninger.

I kombination med denne type drama, hvor der enten i plottet eller i regibemærkningerne reflekteres over den tragiske fortælling, kommer den iboende usikkerhed som er specifik for teaterskuespil. I *Tragic Play* skriver Menke følgende om skuespil:

Where in a film I see one body, in the theater I see two. Film is the medium of a heightened, intensified presence, which enters in the undifferentiated fusion of actor and role, or performer and performed. Because in the theater, by contrast, the staging always remains contemporaneous in its bare, material presence, the theater is the aesthetic medium of a difference that remains indissoluble, because undefinable.¹⁷

For ham er den væsentligste forskel på de to typer skuespil tidsligheden. Hvor filmens scener kan tages om og om igen, indtil de opnår et ønsket udtryk, så foregår scenerne i teatret altid i realtid. Som tilskuer er man altid både vidne til en karakters handlinger i et plot og en skuespillers ageren i et rum samtidig. Som Menke skriver, så kan man ikke være sikker på, at ethvert støvkorn er lagt

¹³ Ibid., 143.

¹⁴ Ibid., 185.

¹⁵ Ibid., 187-188.

¹⁶ Luigi Pirandello, *Seks personer søger en forfatter* (København: Gyldendal, 1967).

¹⁷ Menke, *Tragic Play*, 101.

med overlæg på gulvet, eller at en skuespillers sveden og spyttten ikke er tilfældig. Men på filmklæret kan alt være overlagt, fordi det kan redigeres efterfølgende.¹⁸

Det, som kendetegner teaterskuespil for Menke, er, at der altid foregår en form for kamp mellem rolle og skuespiller - at man som tilskuer aldrig kan være fuldstændig sikker på, at skuespillerens virkelige krop ikke giver sig til kende inde bagved rollen, som spilles.¹⁹ Denne kamp reflekteres over i plots som i *Hamlet* eller *Ithaka*, og intensiverer eller fuldender den meta-tragiske form, som Menke definerer. Karakterens forhold til sin tekst spejles i plottet, og reflekteres igen i plottets egen opmærksomhed på at være iscenesat. Det er nu ikke kun karakterens oplevelse af at være i en tekst, men tilskueren bliver også gjort opmærksom på, at det, som bliver set, foregår på en scene.

I filmskuespil, mener Menke derimod, udviskes skellet mellem rolle og skuespiller, og filmmediets udtryk foregiver at fremstille virkeligheden, som den opleves. Den giver indtrykket af et intensiveret nærvær, eller en form for højnet 'virkelighedsindtryk'. 'Filmstjernen' er et produkt af denne effekt, skriver Menke, fordi de smelter fuldkommen sammen med deres roller.²⁰ Menke alluderer til en specifik form for skuespil, den der er kendetegnende for Hollywood-stilen, som blev udviklet i løbet af 1910'erne og 1920'erne. Den amerikanske film-historiker David Bordwell beskrev i «An Excessively Obvious Cinema» (1985) Hollywood-stilen som kendetegnet ved at narrativets interne kausale sammenhæng er den vigtigste formelle del af filmen, som resten skal støtte op om. Derudover er den præget af realisme i narrativet såvel som i skuespil-stilen, hvilket også medfører en tendens til at ville skjule at Hollywood-filmen er kunstig eller opstillet; den foregiver en bred og «ægte» følelsesmæssig appel, som transcenderer mediet.²¹

Jeg er for så vidt enig med Menke, når det drejer sig om forskellene mellem film- og teaterskuespil, samt når det drejer sig om, hvor meta-tragedien som genre mest oplagt finder sit medium. Jeg vil alligevel fremhæve nogle træk ved *The Killing of a Sacred Deer*, som kan nuancere begrebet om en meta-tragedie, da undersøgelse af disse træk viser, hvordan film kan gøre brug af dramaets tragiske og meta-tragiske elementer, og hvordan disse virkemidler lægger afstand til Hollywood-stilen. Derved peger jeg på *The Killing of a Sacred Deer* som en mulig nutidig forgrening i tragediens historie, en af måderne hvorpå det tragiske kan udfoldes i dag – ikke som refleksioner over ens skæbne, men som refleksioner over handlinger og deres konsekvenser.

Meta-tragisk filmskuespil

The Killing of a Sacred Deer foregår et sted i USA og drejer sig primært om forholdet mellem en kirurg, Steven (Colin Farrell) og Martin (Barry Keoghan), en teenager, hvis fars død Steven potentielt er skyld i, samt Stevens familie: hans kone Anna (Nicole Kidman), hans datter Kim (Raffey Cassidy) og søn Bob (Sunny Suljic). Martin holder Steven ansvarlig for sin fars død under en operation, og han insisterer på at Steven skal gøre det godt igen. Steven har potentielt været påvirket af alkohol under operationen, men det kan ikke bevises, og han kan under alle

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., 106.

²⁰ Ibid., 101.

²¹ David Bordwell, «An Excessively Obvious Cinema», 3.

omstændigheder ikke holdes ansvarlig. Martin forsøger først at få Steven til at blive sin nye far ved at sætte date-agtige situationer op med sin mor, og da det slår fejl nedkalder han en forbandelse over Steven og hans familie. Steven skal nu, for at råde bod, slå et af sine egne familiemedlemmer ihjel. Ellers vil de alle tre dø efter først at miste følelsen i deres arme og ben, så komplet miste appetiten, og til sidst vil blod løbe ud af deres øjne inden de dør. Da hverken lægeundersøgelser af familien, tortur, trusler eller bejlen til Martin gør nogen forskel, og Bob begynder at bløde fra øjnene, skyder Steven sin søn ved tilfældig lodtrækning.

Filmen refererer helt åbenlyst til Euripides' *Iphigenia i Aulis* (ca. 407 f.v.t.) først og fremmest i sin titel, som refererer til gudinden Artemis' hjort, som Agamemnon har slået ihjel, for hvilket han skal ofre sin datter eller risikere ikke at kunne komme med båd til den trojanske krig. Det antikke stykke nævnes også direkte i filmen – Stevens datter har netop skrevet en virkelig god opgave om tragedien til skolen. Intertekstuelle referencer til en antik tragedie gør ikke en film til en meta-tragedie, men kan i hvert fald pege i retning af et slægtskab med de antikke tragedier, og kan give en idé om, at filmen er optaget af at undersøge nogle problematikker fra tragedien på tværs af tid og medier.

Hvad virkelig, i min optik, kvalificerer *The Killing of a Sacred Deer* til at kunne betragtes som meta-tragedie er skuespillets specielle karakter. Det, som jeg forstår som en form for 'meta-skuespil' i *The Killing of a Sacred Deer* (som skaber en meta-tragisk effekt), er beskrevet af mange forskellige kritikere på forskellige, primært affektive, måder. Der er både 'Cinema of Discomfort'²², 'Cinema of the Absurd'²³, 'Cinema of Apathy'²⁴, samt en politisk horror-genre, den neoliberale neurothriller²⁵. Alle disse beskrivelser tager deres afsæt i skuespillet og dialogen i *The Killing of a Sacred Deer*. Filmens formsprog er generelt præget af, hvad flere kalder 'weirdness,' hvilket kommer til udtryk i dens teaterlignende og opstyltede dialog og de unaturligt tomme og lukkede rum, som den foregår i, og som står i modsætning til den Hollywood-stil, man måske er vant til.²⁶ Disse fortolkninger af filmen har alle det til fælles, at de ser filmen som en del af en græsk bølge af film fra 2010'erne, som bliver kaldt 'Greek Weird Wave'. Filmens 'weirdness' bliver forklaret som en måde at bearbejde den økonomiske krise i Grækenland, som startede i 2008, samt den græske stats magtudøvelser under krisen. Her bliver kernefamilien en spejling af det græske samfund, hvor forældre/barn-relationen spejler relationen mellem stat og borger.²⁷ Dimitris Papanikolaou beskriver i *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* (2021), hvordan denne nationale læsning af Greek Weird Wave-film ikke er fyldestgørende, og hans egen vinkel er at betragte filmene som en 'Cinema of Biopolitics', altså som film, som henter deres formsprog fra den form

²² Geoff King, «Weirdly discomforting: *Dogtooth* and the Greek new wave», i *The Cinema of Discomfort: Disquieting, Awkward and Uncomfortable Experiences in Contemporary Art and Indie Film* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), 133.

²³ Nepomuk Zettl, «Consider the Absurd: Uneasy Proximity in *Dogtooth*, *The Lobster* and *The Killing of a Sacred Deer*», i *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Forms and Philosophy*, redigeret af Eddie Falvey (New York: Bloomsbury Academic, 2022).

²⁴ Eddie Falvey, «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos», i *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Forms and Philosophy*, redigeret af Eddie Falvey (New York: Bloomsbury Academic, 2022).

²⁵ Filippaki, «Violence as Embodied Neoliberalism in the Neurothriller», 140.

²⁶ Falvey, «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos», 83; Zettl, «Consider the Absurd», 139.

²⁷ Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021), 35.

for biopolitisk kontrol, som alle stater udøver under den sene kapitalisme.²⁸ Der er altså mange måder at gribe den underlige, eller 'weird', skuespilstil i *The Killing of a Sacred Deer* an, og mit bud er at betragte det som en måde, hvorpå filmen aktiverer dens antikke arv fra de græske tragedier, ikke nødvendigvis som et led i en fremstilling eller udfordring af et neoliberalt eller biopolitisk paradigme, men som konstituerende for meta-tragedie på film. Papanikolaou påpeger selv den tragiske effekt af 'weirdness' eller akavethed i hans læsning af Athina Rachel Tsangaris *Attenberg* (2010)²⁹, og den græske instruktør Syllas Tzoumerkas mener at der går en tragisk linje fra antikken gennem Shakespeares tragedier til de græske Weird Wave-film.³⁰

Forholdet mellem film og teater undersøger amerikanske Rachel Joseph i sin bog *Screened Stages* fra et psykoanalytisk perspektiv, hvor adskillelsen af de to kunstformer er en form for adskillelsestraume for film generelt. I Hollywood-stilen forsøgte instruktører at fjerne sine film fuldkommen fra teateret, men teatret bliver ved med at dukke op selvom det er forsøgt fortrængt. Det, som filmene higer efter, er den tilstedeværelse, som skuespillerne har på teaterscenen.³¹ Joseph undersøger, hvordan teatret konkret går igen på lærredet i blandt andet David Lynchs film. For Joseph fungerer teaterscenerne, som optræder konkret i Lynchs *The Elephant Man* (1980) og *Inland Empire* (2006) som en måde at bearbejde de dele af virkeligheden, som ikke er til at bære, fordi de er for grusomme eller abjekte, altså det som ikke konventionelt kan repræsenteres på film, forstået som i Hollywood-stilen.³² På den ene side peger Joseph på, hvordan kroppen i *The Elephant Man* bliver stedet (hvis ikke teaterscenen), hvor det virkelige og abjekte træder frem: «Gruesome surgery scenes are other places in the film where material reality emerges. [...] The new realities of the Industrial Revolution are becoming everyday occurrences».³³ Dette minder om åbningsscenen i *The Killing of a Sacred Deer*, som er et langsomt zoom på en hjerteoperation, og den sætter tonen for en biopolitisk læsning, hvor hvem, der bestemmer over syge og kvæstede kroppe er i fokus, ligesom der i *The Elephant Man* er en behandling af hvilke kroppe der er til skue; hvilke der er dømt udenfor. Kroppens tilstedeværelse på teaterscenen, som på samme tid bliver fremmedgjort og fremtrædende i disse film, synes at hænge sammen med repræsentationer af biopolitisk kontrol over kroppe.

På den anden side læser Joseph også Lynchs teatraliske elementer i filmene som et vigtigt led i hans surrealistiske stil, navnlig det højnede og kunstige skuespil.³⁴ Om en scene i *Inland Empire* skriver Joseph: «The entrance of the neighbor comes across as obviously theatrical and absurd from the stiffness of her body to the cartoonish expressions on her face».³⁵ Skuespillet i denne scene, og i filmen generelt, har denne teatraliske, 'weird', eller her 'absurd', kvalitet. Det teatraliske og 'weird' skuespil skaber en afstand til det skuespil, man ellers forbinder med Hollywood-film, og gengiver dermed filmens historiske brud med teatret og kropsligt nærvær netop ved at fremmedgøre tilskueren fra skuespilleren.

²⁸ Ibid., 130.

²⁹ Ibid., 123.

³⁰ Tzoumerkas, «Love Letters: Greek New Wave & Revenge Tragedy». Syllas Tzoumerkas. 2016 <https://syllastzoumerkas.net/greek-new-wave-revenge-tragedy/>

³¹ Rachel Joseph, *Screened Stages: On Theatre in Film* (Abingdon, Routledge: 2024), 24.

³² Ibid., 134.

³³ Ibid., 136.

³⁴ Ibid., 131.

³⁵ Ibid., 149.

I «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos» (2022) argumenterer Eddy Falvey for en fælles apatisk spillestil på tværs af Lanthimos' film *Dogtooth*, *The Lobster* og *The Killing of a Sacred Deer*. Hans læsning er affektiv, og tager som sit udgangspunkt de følelser, som filmene kan vække i tilskueren, og i de situationer, hvor man selv, som tilskuer, har det dårligt med at se handlingen ske, såsom når Stevens børn bliver syge eller Martin nedkalder forbandelsen over ham. Da virker karaktererne komplet upåvirkede og apatiske. Falvey beskriver karaktererne som «apathetic as automats»³⁶ og, mest påfaldende, som «uncannily theatrical».³⁷ Der er nemlig noget uhyggeligt eller 'uncanny' ved det teatraliske skuespil, som intensiveres af *The Killing of a Sacred Deer*'s underlægningsmusik og klaustrofobiske rum. Dialogen i filmen kan generelt betegnes som enten tonløs, hvor skuespillerne taler med hinanden uden at vise nogen følelser, eller mekanisk, hvor de leverer dem så hurtigt, at det virker som noget de læser højt, som f.eks. ved leveringen af forbandelsen.

Denne måde at spille skuespil på, giver, mener jeg, tilskueren indtrykket af at se nogen spille dårligt skuespil. David Thomas Lynch skriver f.eks. om skuespillet i Béla Tarrs *Almanac of Fall* (1984), hvis skuespil også har en teatralisk karakter: «the dialogue, which had previously been improvised according to Tarr's outlines, is now deliberate and heavily weighted. I would describe the film as 'theatrical' if that word didn't bring with it a negative image of staginess and exaggeration»,³⁸ og det er måske netop denne negative konnotation, der gør det svært at få greb om, hvad der sker med denne 'weird' spillestil. Det kan i *The Killing of a Sacred Deer* ligne at de underspiller deres roller helt vildt, eller at skuespillerne bare øver replikkerne inden de virkelig skal spille scenerne, hvilket står i komplet modsætning til Hollywood-stilen. Dette er, mener jeg, filmens meta-tragiske æstetik, som kommer til udtryk i denne måde at spille skuespil på.

Meta-tragedie og forbandelsen

En hovedscene, hvor denne type skuespil er tydelig, er scenen, hvor Martin nedkalder forbandelsen over Steven. Martin dukker op på hospitalet, hvor Steven arbejder og vil tale med Steven, som indtil da ikke tænker, at Martin er involveret i sine børns sygdom. Da de sætter sig i kantinen, er Steven irriteret over at blive afbrudt, mens hans søn er syg, så Martin næsten skynder sig at sige forbandelsen:

Yes, it's exactly what you think. Just like you killed a member of my family, now you gotta kill a member of your family, to balance things out, understand? I can't tell you who to kill of course, that's for you to decide. But if you don't do it, they will all get sick and die. Bob will die. Kim will die. Your wife will die. They will all get sick and die. One: paralysis of the limbs. Two: refusal of food to the point of starvation. Three: bleeding from the eyes. Four: death. One, two, three, four. Don't worry, you won't get sick, you just gotta stay calm, that's all. There, I said it. As quickly as I could. I hope I haven't kept you too long. Oh one more thing. I'll be very quick. You only have a few days to decide who to kill. Once stage three kicks in – you remember what stage three is? It's bleeding, uh, from

³⁶ Falvey, «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos», 87.

³⁷ Ibid., 88.

³⁸ Lynch, «The Films of Béla Tarr», 34.

the eyes, that's stage three – once the bleeding happens, it's only a matter of hours before they die. Okay, there. I have nothing more to say.³⁹

Denne forbandelse består primært af korte sætninger lige efter hinanden, og Martins levering af replikken er, som det meste dialog i filmen, næsten uden indlevelse i det, som han siger, og han virker næsten som om replikken løber af med ham, og at det er blevet bestemt udefra, at han skal sige replikken. Dette understreges af «There, I said it», som han siger, da han har forklaret, hvad der kommer til at ske, som om han havde fået en instruks fra nogen eller som om han læste højt fra en tekst. Ligesom Menke skriver om Ødipus, at han mister kontrollen over sin forbandelse, så snart den er udsagt, så udgår Martins forbandelse tilsyneladende ikke kun fra ham selv.⁴⁰ Hvor denne type dialog måske kunne virke komisk i en film, så understreges alvoren af langsomme zoom-ind på de to karakterer, samt en lang, skærende underlægningstone. Karaktererne oplever forbandelsen som ægte, og den oplevelse formidles til tilskueren gennem de virkemidler i filmen, som ikke har med skuespillet at gøre.

Som jeg skrev tidligere, så mener Menke, at forskellen mellem skuespiller og karakter oftest udviskes på film, og det er det, som adskiller det fra teaterskuespil. I *The Killing of a Sacred Deer* bliver det, som normalt fremstår som en karakter på skærmen, synligt som en skuespiller, der spiller en rolle – tydeligt uinteresseret, læsende fra manuskriptet, instrueret af en instruktør. Falvey bruger også ordet «staginess» om replikkerne i *Dogtooth*, og jeg vil mene at det også gør sig gældende for dialogen i *The Killing of a Sacred Deer*. Skuespillet i filmen virker fremmedgørende, fordi det virker opstillet, som om det foregår på en scene.

I enkelte scener virker det dog som om, at skuespillerne spiller konventionelt dramatisk filmskuespil. Efter Bob og Kim er blevet syge efter forbandelsen, tropper Steven op hjemme hos Martin og banker på hans dør. Da ingen åbner, begynder Steven, med en helt anden indlevelse end ellers, at råbe ude foran døren, og true med at voldtage både Martin og hans mor. Dette «ægte» eller mere traditionelt filmiske, Hollywood-agtige, vredesudbrud ødelægger ikke idéen om meta-skuespil, men kommer til at virke inkongruent med filmens sædvanlige udtryk, og skiller sig på den måde også ud fra «normalt» filmskuespil ved brat at skifte stil. Denne måde at spille skuespil, som er meget tættere på Hollywood-stilen, kommer i konteksten af resten af filmen, til at virke næsten «uncannily» filmisk.

Denne måde at spille skuespil på, mener jeg, alluderer til vilkårene for skuespil på teaterscenen; der er en afstand mellem rolle og skuespiller, mellem krop og karakter, og det er netop i denne afstand, at skuespils tragiske potentiale skal findes. I stedet for at forsøge at overkomme den tragiske uvished, som er til stede i teaterskuespil, så intensiverer en film som *The Killing of a Sacred Deer* denne uvished ved at fremstille karaktererne som nogen, der bliver spillet af skuespillere. Kampen mellem rolle og skuespiller (som ikke kan være til stede i filmen), bliver, overført til filmen, til en kamp mellem film-mediets virkelighedsudtryk og det faktum, at det faktisk er skuespil, der spilles. Min påstand er, at skuespillet derved bliver en slags meta-skuespil, idet selve skuespillet viser sig selv som netop skuespil.

På dette punkt understreger meta-skuespillet også en væsentlig lighed mellem film- og teatermediet. Som jeg har beskrevet, så er det karakteristiske for teaterskuespillet (for Menke og

³⁹ Lanthimos, *The Killing of a Sacred Deer* (Film4, New Sparta Films, 2017), 00:49:59.

⁴⁰ Menke, *Tragic Play*, 28-29.

Kallenbach & Kuhlmann) tidsligheden og den måde, man som læser af en dramatekst bliver en form for tilskuer. Som seer af en film, er man altid tilskuer; der er ingen læsning af en filmt tekst, man ser den altid fremført. Og, skal man tro Menke, så er det nærmest denne type films formål, at få tilskueren til at glemme at man er tilskuer til en film, og i stedet repræsentere en virkelig historie. Meta-skuespillet konfronterer en med tilskuerpositionen ligesom både dramatisk tekst og fremførelse gør det.

Meta-tragisk refleksion

I modsætning til de meta-tragedier, som Menke fremhæver, så sker den tragiske refleksion over sig selv ikke i plottets ironiske konstruktion, som det for eksempel gør i *Hamlet* eller *Ithaka*. Skuespillet i *The Killing of a Sacred Deer* er et eksempel på, at det tragiske plot reflekteres over i fremførelsens 'weird' kvalitet; over i et skuespil, som gør opmærksom på sig selv som skuespil, og ikke foregiver at være en virkelig historie. F.eks. i forbandelsescenen reflekterer denne meta-, eller tekstlige, kvalitet i skuespillet, hvordan forbandelsen forandrer Steven fra en, der gebærder sig som forfatteren til sin egen tekst, til en, som igen må opleve konsekvensen af, at være en skreven karakter.

Menkes anke mod filmskuespil på dette punkt, er at film er 'ren repræsentation'; at de forsøger at give et virkeligheds-indtryk. Men Stevens tragiske skæbne, filmens plot, bliver reflekteret i meta-skuespillet, hvilket ikke lægger op til at se Steven som en ægte person, eller repræsentere ham som virkelig. Filmen fastholder ham derimod som karakter, og fremmedgør hans oplevelser for tilskueren, så det tragiske i hans historie kan udfoldes og undersøges. I *The Killing of a Sacred Deer* bliver skuespillerne bag karaktererne synlige gennem den måde, de spiller skuespil på, hvilket spejler den indsigt, som karaktererne må opnå om sig selv: de følger en forudbestemt skæbne, som en karakter følger sit manuskript.

Den type løbende meta-tragiske refleksion, som man finder i stykkerne *Hamlet*, *Ithaka* og *Seks personer søger en forfatter* er ikke tilgængelig for karaktererne i plottet i *The Killing of a Sacred Deer*, men derimod indlejret i skuespillet i filmen. Som nævnt, så fremmedgøres karaktererne fra tilskueren gennem skuespillet, så det tragiske i Stevens plot bliver distanceret, og dermed kan undersøges. Den refleksion over skuespillets utilstrækkelighed, som de seks personer i Pirandellos stykke hele tiden selv kommer med, er indlejret i selve meta-skuespillet, både når de underspiller, og i scenerne, hvor de viser «ægte» følelser. Som jeg har beskrevet, virker Steven og de andre karakterer generelt ret distancerede fra selve handlingen og, med undtagelse af få scener, er der ikke de store følelser at se i hans, eller de andre karakterers, ansigter. Men da det endeligt går op for Steven, at han bliver nødt til at slå en af sine familiemedlemmer ihjel, da han endelig skal reflektere over sine handlinger, bryder Steven sammen i gråd. I denne ret ukarakteristiske scene sidder Steven i haven og græder i 43 sekunder helt uden underlægningsmusik, imens kameraet zoomer langsomt ud.⁴¹ Det er både et skift over til noget, der ligger nærmere Hollywood-stilen, samt et meget tydeligt brud med hans ellers meget saglige og lægelige karakter og filmens ellers intense og klaustrofobisk billed- og lydssprog. Generelt i filmen vil Steven ikke acceptere forbandelsens realitet for ham, og dens alvor repræsenteres ofte for tilskueren gennem

⁴¹ Lanthimos, *The Killing of a Sacred Deer*, 01:34:17– 01:35:00.

underlægningsmusikken og kameraføringen. I denne scene, hvor det går op for ham, hvad han bliver nødt til at gøre, brydes der med den meta-tragiske æstetik, på samme måde som ved det vredesudbrud, jeg nævnte tidligere. Den distancerede, meta-tragiske film-æstetik kan ikke formidle karakterernes selv-refleksion over deres egen skæbne. Dette understreger hvordan filmmediet netop kan blive bærer af en meta-tragisk indsigt, og ikke en tragisk: når Steven græder, ser tilskueren ham opnå en indsigt om sin egen situation, men som tilskuer er man allerede klar over forbandelsens alvor meget tidligere. Filmen handler formelt (i dens skuespil, dens lyd- og billedsprog) om, hvordan man overhovedet kan forstå Stevens formodede drab, og hvad der skal til for, at han kan stå til regnskab for det.

I *Seks personer søger en forfatter* kan familien først komme til at stå til ansvar for deres egne handlinger, for deres egen historie, når nogle andre har gennemspillet den. De kan først tage den fulde konsekvens af deres liv, hvis de kan se den spillet ud af skuespillere. Plottet tematiserer, hvordan tilskueren er en indlejret del af tragediegenren, og meta-indsigten opnås af karaktererne i dramaet samtidig med at den åbenbares for tilskueren under fremførelsen eller læsningen. I *The Killing of a Sacred Deer* bliver meta-indsigten et produkt af en indlejret kvalitet i skuespillet, og refleksionen over sit eget plot viser sig dermed komplet forskelligt for karakter og tilskuer.

Konklusion

Med den teatraliske kvalitet i skuespillet i *The Killing of a Sacred Deer* knytter Lanthimos an til de antikke tragedier. Hvor tragedien er karakteriseret ved karakterernes refleksion over deres egen

skæbne, så reflekteres der formelt i meta-tragedien over karakterernes forhold til en skæbne, der er uden for deres kontrol. I *The Killing of a Sacred Deer* kommer denne meta-tragiske refleksion først og fremmest til udtryk gennem det, jeg har kaldt meta-skuespil, som er karakteriseret ved en overdrevet, teatralisk spillestil. Denne spillestil distancerer tilskueren fra karakteren, samt gør det tydeligt, at der er en skuespiller inde bagved. Derfor bliver det nærvær, som normalt karakteriserer teaterskuespil i forhold til filmskuespil, fremtrædende for tilskueren, og det virkelighedsindtryk, som adskiller Hollywood-filmskuespil fra teaterskuespil, træder i baggrunden for at give plads til en refleksion over tilskuerens rolle. Det, som jeg har kaldt meta-tragedie på film, er derfor på den ene side et ekko fra den antikke tragedie, og på den anden side en måde, hvorpå en film, via sit formsprog, kan reflektere over skuespil (og i forlængelse heraf handling generelt) som repræsentationsform.

Litteratur

- Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespils oprindelse*. København: Museum Tusculanums Forlag, 2014.
- Billings, Joshua. *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Bordwell, David. «An Excessively Obvious Cinema». I *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Modes of Production to 1960*, redigeret af David Bordwell m.fl. New York: Columbia University Press, 1985.
- Dahl, Christian. «Ødipus vor samtidige: Christoph Menkes tragedieteori i perspektiv». *Peripeti - tidsskrift for dramaturgiske studier* 7, no. 13 (2010): 21-31.
<https://doi.org/10.7146/peri.v7i13.108074>
- Falvey, Eddie. «Notes Toward a Cinema of Apathy in the Films of Yorgos Lanthimos». I *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Forms and Philosophy*, redigeret af Eddie Falvey. New York: Bloomsbury Academic, 2022.
- Filippaki, Iro. «Violence as Embodied Neoliberalism in the Neurothriller». *Lit: Literature Interpretation Theory* 30, no. 2, (2019): 138-154.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10436928.2019.1597609>
- Joseph, Rachel. *Screened Stages: On Theatre in Film*. Abingdon: Routledge, 2024.
- Kallenbach, Ulla & Kuhlmann, Annelis. «Towards a Spectatorial Approach to Drama Analysis». *Nordic Theatre Studies* 30, no. 3 (2019): 22-39.
<https://www.tidsskrift.dk/nts/issue/view/8155>
- King, Geoff. «Weirdly discomfoting: *Dogtooth* and the Greek new wave». I *The Cinema of Discomfort: Disquieting, Awkward and Uncomfortable Experiences in Contemporary Art and Indie Film*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- Lanthimos, Yorgos. *The Killing of a Sacred Deer*. Film4, New Sparta Films, 2017.
- Lynch, David Thomas. «The Films of Béla Tarr» i *Cineaction*, no. 39 (1995): 31-35.
<https://www.proquest.com/magazines/films-béla-tarr/docview/216896675/se-2>
- Menke, Christoph. *Tragic Play: Irony and Theatre from Sophocles to Beckett*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Papanikolaou, Dimitris. *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- Pirandello, Luigi. *Seks personer søger en forfatter*. København: Gyldendal, 1967.
- Szondi, Peter. *An Essay on the Tragic*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Tzoumerkas, Syllas. «Love Letters: Greek New Wave & Revenge Tragedy.» *Syllas Tzoumerkas*, 2016. <https://syllastzoumerkas.net/greek-new-wave-revenge-tragedy/>
- Zettl, Nepomuk. «Consider the Absurd: Uneasy Proximity in *Dogtooth*, *The Lobster* and *The Killing of a Sacred Deer*». I *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Forms and Philosophy*, redigeret af Eddie Falvey. New York: Bloomsbury Academic, 2022.