
Astrid Hansen Holm

10-04-2013

Indledning	4
Teoriafsnit	9
Det levende versus det medialiserede	9
Begrebsafsnit - udvidet rum, det-har-været, her-og-nu	15
Augmented Space - udvidet rum	15
Metonymisk rum	17
Intermedialitet	18
Det-har-været – fotografiet som spøgelse.....	19
Her-og-nu	22
Begrebsafsnit - Kroppens fænomenologi.....	24
Opløsning af dualismen.....	25
Kroppen og perception	26
Vanen	27
Kroppen som kunstværk	27
Den fænomenologiske publikumsposition – delkonklusion	29
Analyseafsnit	30
Metode og Analysestrategi	30
<i>Viljens Triumf</i> – ”Det er bare en dokumentar”	33
Men jeg er i hvert fald ikke nazist!?	35
Etableringen af publikumskontrakt.....	36
Re-mediering – den kropslige erkendelse hos publikum	38
Re-mediering – Den fotografisk referent – nuet og fortid.....	40
Re-mediering - nuet og fremtiden	42
Tør du grine af dig selv?	43
100 Procent Zürich –et statistisk egnsspil.....	46
Publikum som en del af værket – One big happy family	48
Af-medialisering og statistik som dramaturgi	49
Fra sal til verden – det udvidede rum	51
<i>Hotel</i> – En spøgelsesforestilling	54
Publikum som gæst.....	55
Fra objekt til subjekt og tilbage igen	56
Medier/spøgelser	56

Det medierede og det reale møde.....	59
<i>Bibliotek</i> – kroppen som handlingsrum	61
Den falske læser	61
Vanen og handling	62
Perception som handling	64
Udvidet rum	66
Komparativ analyse.....	69
Mennesket som kunstværk.....	69
Gestus og kunstværk.....	70
Individuel gestus i <i>Hotel</i> og <i>Bibliotek</i>	74
Udvidelsesstrategier	75
Den udadvendte strategi i <i>Viljens Triumf</i> og <i>Hotel</i>	75
Den fotografiske referent i <i>Viljens Triumf</i> og <i>Hotel</i>	76
Den indadvendte strategi - <i>Bibliotek</i>	77
Den indadvendte strategi - <i>100 Prozent Zürich</i>	78
Rum og tid - delkonklusion på det komparative afsnit	79
Diskussionsafsnit.....	80
Medierne som en del af det teatrale rum.....	81
Den mobile tilstedeværelse	83
Konklusion.....	89
Litteraturliste	91
Abstract.....	95

Indledning

Hvorfor går folk ikke i teatret? Og hvorfor er der inden for de sidste 5 år i særdeleshed sket et styrt i antallet af solgte teaterbilletter? I *Information* den 12.02. 2013 kunne man læse, at antallet af solgte teaterbilletter er faldet med 33 procent over de seneste 30 år, og at der inden for de sidste 5 sæsoner er sket et fald i billetsalget på ca. 10 procent¹. For første gang siden optællingen startede, er der i sæson 2011/2012 solgt under 2 millioner billetter². Det er jo på mange måder alarmerende tal. Efter min mening bør man ikke kun anskue tendensen som et strukturelt og kulturpolitisk funderet problem. I stedet foreslår jeg i dette speciale med reference til bl.a. Lev Manovichs og Marshall McLuhans medieteorier, at det også kan skyldes den nuværende uoverensstemmelse mellem de perceptionsvilkår, som rammesættes af det medialiserede samfund, og de perceptionsvilkår som teatret generelt rammesætter for publikum.³

Denne formodning bygger jeg i første omgang på mine egne erfaringer fra arbejdet med forestillingen *Bevar mig vel* (2012)⁴. Her arbejdede jeg som dramaturg med konkrete problemstillinger i forhold til, hvordan man kan integrere 3D-lyd i hovedtelefoner ind i sidespecifikke forestillinger. Vi eksperimenterede med 3D-lyden, som kort fortalt kan gengive lyd lige så rummeligt, som vi normalt opfatter ikke-optaget lyd. Når man optager 3D-lyd, optager man lyden med mikrofoner i ørene. Da det er de små lydlige forskelle i afstand mellem henhold vis højre og venstre øre som skaber vores fornemmelse af, hvor lyden kommer fra, og dermed skaber vores rumlige forståelse af lyden, kan man kun opfatte denne rumlige lyd gengivelse, når man har hovedtelefoner på. Dette helt konkrete tekniske vilkår gjorde, at vi fra starten af måtte medtænke publikums placering som en del af iscenesættelsen. Hvor stod publikum helt præcist i

¹ Se artikel i *Information* den 12. februar 2013, <http://www.information.dk/telegram/450915>

² Det er næsten kun de teatre, som modtager offentlig støtte, som optræder i statistikken fra Danmarks Statistik. Det er derfor ikke muligt at sige noget om de teatre, som ikke modtager statsstøtte ud fra tallene. Se Danmarks statistik, *Tilskuer siver fra statsstøttede teatre*. <http://www.dst.dk/pukora/epub/Nyt/2013/NR025.pdf>

³ "Medialiseringen er den proces, hvor samfund og kultur i stigende grad underlægges eller bliver afhængige af medierne og deres logik. Denne proces er kendetegnet ved en dobbelthed af, at medierne integreres i andre samfundsinstitutioners virke, samtidig med at medierne selvstændiggør sig som en institution i samfundet." (Hjarvard, 2012).

⁴ Se (Holm, 2012: 45-57)

det fysiske rum? Og hvilke dramaturgiske konsekvenser havde denne placering af publikums 'lyttevinkel' i forhold til hvad og hvordan, vi kunne fortælle? Mediet 3D-lyd gjorde i sig selv, at publikums placering blev omdrejningspunktet for vores iscenesættelse, og vi fik med forestillingen dermed mulighed for at gentænke det rum- og tidsforhold, vi arbejdede med.

Da vi startede med at eksperimentere med 3D-lyden, arbejdede vi ud fra den iscenesættelseskonvention, at publikum stod udenfor værket og så og lyttede på værket, men denne idé måtte vi revurdere. Vores konkrete erfaring viste os, at der opstod et modsætningsforhold mellem den perceptionsform, som det mobile 3D-lydmedie gav mulighed for, og så den perceptionsform, som teatret normalt arbejder med, hvor publikum ikke er en del af det sceniske rum. Denne erfaring har ledt mig videre til at anskue dette problemfelt i et bredere medieteoretisk perspektiv. Jeg ser således, at der findes en uoverensstemmelse mellem de perceptionsformer, som de mobile digitale medier rammesætter for vores daglige perception, og så den perceptionsform som 'scene/sal teatret'⁵ stiller sit publikum i.

Specialet arbejder ud fra en tese om, at vores perceptionsvilkår ændrer sig i takt med mediernes udvikling, og at teatret som institution i overvejende grad fastholder en anderledes perceptionsform, end den publikum kender fra deres dagligdag⁶. Dette har medført, at teatret som kunstart kommer til at stå i et ukonstruktivt modsætningsforhold til det medialiserede samfund. Specialet vil således undersøge dette problemfelt ved at fokusere på, hvilke muligheder og vilkår scenekunsten har at operere indenfor i det mediealiserede samfund. Og på hvilke måder man kan bruge disse ændrede perceptionsvilkår i en scenekunstnerisk sammenhæng.

Formålet med specialet er, at argumentere for, at brugen af medier i teater kan føre til nye former for teater, som spejler de perceptionsmuligheder, som vi lever med i nutidens medialiserede samfund⁷. Jeg mener, at teatret har en enestående mulighed for at give sit publikum et kunstnerisk alternativ til det medieforbrug, som

⁵ Jeg bruger betegnelsen 'scene/sal teater' for det klassiske repræsentations- og tekstbårne teater, da beskriver opdeling af scene og sal.

⁶ Jeg underbygger denne tese i mit diskussionsafsnit med reference til Peter M. Boenisch, Marshall McLuhan og Ida Wentzel Winther

⁷ Jeg forstår medier i henhold til McLuhans definition, hvor alt fra et hjul til et fjernsyn er et medie. De forestillinger, jeg vil analysere benytter sig hovedsageligt af nyere digitale medier. Konkret drejer det sig om film, mobile lydmedier, fotografi, projektioner af videoptagelser og statistik.

ellers dominerer publikums hverdag, og dette kan være med til at re-aktualisere kunstens potentiale i en bredere offentlighed.

Jeg opererer dermed i denne opgave med en positiv vinkel på brugen af medier i en teatermæssig sammenhæng, hvilket står i kontrast til den eksisterende forskning på området, der i overvejende grad forholder sig ambivalent til forholdet mellem medier og performance (Dixon, 2007,115). Jeg tager udgangspunkt i Auslander *Liveness, Performance in a Mediatized Culture* (2008, 2.udg) og ligesom ham undersøger jeg forestillinger, som inkorporerer medier i det teatrale rum. Auslander argumenterer for en sammenhæng mellem nutidens mediedominerede samfund og brugen af medier i performance. Som Auslander ser jeg her ligeledes en forbindelse, men min forståelse af medierne og det performatives samspil adskiller sig væsentligt fra hans teori. Gennem min kritik af Auslander vil jeg redegøre for min egen position inden for den eksisterende diskussion af forholdet mellem den performative og den medierede form.

Jeg vil videre benytte mig af to teoridannelser, henholdsvis en fænomenologisk og en medieteoretisk, som begge tjener som begrebsapparat for mine analyser. Det centrale begreb for min analyse, er 'udvidet rum', eller 'augmented space', som jeg henter fra Lev Manovich artikel; *The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada* (2008). Dette begreb sætter jeg i samspil med Roland Barthes teori om 'den fotografiske referent' fra værket, *Det lyse kammer – bemærkninger om fotografiet* (1980)⁸. Jeg udbygger desuden begrebet udvidet rum med udgangspunkt i artikelsamlingen *Intermediality in Theatre and Performance*, Chappel og Kattenbelt(2006). Derudover vil jeg læse forestillingerne ind i et medieteoretisk og historisk perspektiv – med ansats i Marshall McLuhans *The Medium is the Massage* (1967) samt Peter M. Boenischs teaterhistoriske medieanalyse i *Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance* (2006).

Udover den medieteoretiske ramme vil jeg benytte mig af en række begreber fra Maurice Merleau-Pontys fænomenologi, som de kommer til udtryk i *Kroppens Fænomenologi* (1945)⁹ og *Maleren og filosofen* (1960)¹⁰. Det drejer sig her om hans begreber 'vanen', 'mennesket som kunstværk' og 'gestus'. Jeg ser en

⁸ La chambre claire. Note sur la photographie

⁹ Den originale titel er: *Phénoménologie de la perception*.

¹⁰ Den originale titel er: *L'oeil et l'esprit*

overensstemmelse mellem Merleau-Pontys filosofi og den form for iscenesættelse og perception, som forestillingerne opstiller for publikum¹¹.

Til min analyse har jeg udvalgt nogle værker, som står i modsætning til det, som jeg i det følgende vil referer til som 'Scene/sal teater', måske bedre kendt som det "klassiske teater". Det klassiske teater har nærværet mellem scene og sal som performativt ideal. Teatret er levende, direkte og sker her og nu, og ideen om nærværet bliver ofte brugt som teatrets trumfkort. Jeg ser med baggrund i de udvalgte værker, en mulighed for at radikalisere dette nærvær ved at flytte publikum ind i selve værket og gentænke det rumlige paradigme. Min tese er, at dette kan lade sig gøre, når man dels indskriver publikum som en del af værket ved rumligt at opløse skellet mellem scene og sal og dels medtager mediernes muligheder for at rammesætte publikums perception. Det er disse to komponenter, som vil jeg undersøge i mine analyser.

Jeg vil foretage en komparativ analyse af forestillingerne *Viljens Triumf* af Fix and Foxy (2012), *100 Prozent Zürich* af Rimini Protokol (2012), *Bibliotek* af Ant Hampton og Tim Etchells (2010) og *Hotel* af Lola Arias (2010). Metodisk har jeg arbejdet i en vekselvirkning mellem analyse og teori. Således at læsningen af teorien dels har åbnet mine analyser op, og samtidigt har analyserne også været med til at fokusere min læsning. Derudover har jeg foretaget en rejse til den tværfaglige konference reARTtheURBAN, for herigennem at søge inspiration og lede efter værker, som kunne gælde som eksempler for mit områdefelt¹².

På trods af forestillingernes store formmæssige spændvidder arbejder de alle konceptuelt med medier som en del af deres iscenesættelse. Man kan indvende mod specialets metode, at jeg ikke har medtaget forestillinger, som ikke er lykkedes, altså hvor medierne fungerede som påhæng eller som effekt. Jeg kunne ligeledes have valgt at lave en analyse af det, som jeg refereret til som, 'scene/sal teater'. Sådanne sammenligninger med de valgte forestillinger kunne have været et analytisk greb, som ville have kunnet understøtte min argumentation. Jeg har dog valgt at vælge disse sceniske modsætninger fra. I stedet har jeg for så vidt muligt lavet en tilbundsående

¹¹ Jeg refererer til Merleau-Pontys værker *Kroppens fænomenologi* og *Maleren og Filosoffen*. Herudover har jeg læst: *Fænomenologi*, Dan Zahavi, 2007, og *Phenomenology - An Introduction*, Michael Lewis, Tanja Staehler, 2010, samt Birgitte Stougaard Pedersens *Lyd, litteratur og Musik – Gestus i Kunstopplevelsen*, som bl.a. omhandler Merleau-Pontys gestusbegreb.

¹² konferencen reARTtheURBAN foregik i Zürich fra den 25.-26. oktober 2012

undersøgelse af de udvalgte forestillinger og deres indbyrdes fællestræk og forskelligheder. Målet hermed er at vise, at selvom de formmæssigt ligger langt fra hinanden og bruger medier på mange forskellige måder, så tænker de dramaturgi, publikums placering og rum på en bestemt måde. Man kan hermed se dem som en del af en bredere tendens, som teater der indtænker de perceptionsvilkår, som vi som mennesker oplever som en del af det medialiserede samfund.

Teoriafsnit

Jeg vil i dette teoriafsnit fremlægge to forskellige teoretiske vinkler, som jeg lægger til grund for min analysestrategi - en fænomenologisk og en medieteoretisk. Som en introduktion til området vil jeg præsentere Philip Auslanders teori om forholdet mellem medier og levende performance, som den kommer til udtryk i *Liveness – Performance in a Mediatized Culture* (2.udgave, 2008).

Som baggrund for min analyse vil jeg benytte mig af de to medieteoretiske begreber 'udvidet rum' og 'den fotografisk referent', der sammen med det fænomenologiske begrebsapparat, hentet fra Merleau-Ponty, vil udgøre den teoretiske baggrund for analysen¹³. Begreberne tager udgangspunkt i en perceptuel analyse af mediernes materialitet og virkning. Afslutningsvis vil jeg perspektivere begreberne til Walter Benjamins definition af teatret, som han beskriver det i sit essay *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder* (1936).¹⁵

Det levende versus det medialiserede

“The notion of liveness has been a perennial theoretical problem since it divided critics and theatergoers almost a century ago following the incorporation of film footage into live theatre, and it remains a conundrum that is continually wrestled with both in performance studies and in wider cultural cyber theory.” (S. Dixon, 2007: 115)

Når man beskæftiger sig med performance, som benytter sig af medier til at fortælle med, støder man hurtigt ind i det problemfelt inden for performanceteorien, som opstiller et modsætningsforhold mellem mediernes optagede materialitet på den ene

¹³ Jeg vil i det følgende ikke markere begreberne med ' ', så teksten ikke bliver grafisk brudt op.

¹⁵ original titel: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

side og det teatrale autenticitets nærvær på den anden¹⁶. Da dette speciale koncentrerer sig om forestillinger, som bruger medier i den ene eller den anden form, vil jeg derfor give en baggrundsintroduktion til diskussionen om mediernes berettigelse i det performative rum. Dette vil jeg gøre med udgangspunkt i Philip Auslanders teori fra *Liveness, Performance in a Mediatized Culture* (2008).

Auslander er interessant i forhold til specialets emnefelt, da han forholder sig til performative former, som benytter sig af medier. Hans undersøgelsesområde spænder bredt, idet han undersøger alt fra danseforestillinger til stadionkoncerter. Auslander diskuterer, hvorvidt den levende, performative form gennem påvirkning fra den digitaliserede og medialiserede kultur selv medialiseres i en sådan grad, at det oprindelige modsætningsforhold mellem medier og performative former opløses.

”Theatre and the media: Rivals or partners?” My answer to this question is unequivocal: at the level of culture economy, theatre (and live performance generally) and the mass media are rivals, not partners.” (Auslander, 2008: 1)

Således starter Auslander sit omdiskuterede værk *Liveness, Theatre in a mediatized culture* (2000). Han fremlægger her en problemstilling mellem det medialiserede og det han kalder ”liveness”, som jeg har valgt at oversætte til ”levende”. Hans analyse tager først og fremmest udgangspunkt i et markedsøkonomisk perspektiv, hvor det tydeligt fremgår, at de levende performative former står økonomisk svagere inden for den medialiserede kultur. De levende performative former ligger altså under for den medialiserede kulturs dominans. Auslander udpeger især fjernsynet som det medie, der har skabt denne medialiserede kultur: ”It is indeed no longer a question of the television in various cultural contexts but of seeing it as the cultural context.” (ibid.:2). Fjernsynet har bl.a. opnået denne dominans ved i sine første leveår at trække på teatrets ontologiske værdier som nærvær og direkte udsendelser (ibid.:18). Fjernsynet formåede til en vis grad at erstatte den teatrale nærhedsoplevelse og passede til det nye

¹⁶ Jeg bruger gennemgående substantivet teatralitet eller adjektivet teatral i forbindelse med beskrivelsen af teatret som kunst. Jeg bruger ’teatral’/’teatralitet’, og ikke de nærliggende ’performativ’/’performativitet’, da jeg mener, at ’teatral’/’teatralitet’ bedre kan beskrive det konkrete teatermæssige end de bredere betegnelser ’performativ’/’performativitet’.

forstadsliv efter anden verdenskrig. Man kunne med tv'et blive hjemme, uden at man gik glip af noget: "Nothing is lost, much is gained, by staying home" (ibid.:23). Fjernsynets "sejr" over teatret kan man aflæse direkte i statistikkerne, og ifølge Auslander opfattes fjernsynet til dels stadig som et medie, der sender direkte på samme måde som teatret gør det, altså uden tidslig og rumlig afstand mellem medieforbrugeren og mediet selv (ibid.:23). Med udgangspunkt i denne analyse ønsker Auslander at sætte spørgsmålstejn ved den ontologiske, hierarkiske forskelstænkning mellem de levende og de medialiserede former, som ellers har været dominerende inden for performanceteorien. Han kritiserer den hidtidige performanceteori for især at have tendens til at sætte det levende *over* det medierede udtryk og give den en større form for autenticitet (ibid.:2-3). Denne binære diskurs ser han som et ufrugtbart teoretisk udgangspunkt:

"The progressive diminution of previous distinctions between the live and the mediatized, in which live events are becoming ever more like mediatized ones, raises for me the question of whether there really are clear-cut ontological distinctions between live forms and mediatized ones. (ibid.:7)

Spørgsmålet melder sig for Auslander, om vi egentlig opfatter det vi f.eks. ser i fjernsynet og det vi ser på scenen, forskelligt. Han argumenterer for, at det 'levende' udtryk ikke står over det medierede. Auslander ønsker i stedet at se den levende performance og de medierede former som to parallelle og ligestillede former for medier:

"While I would not want to assert unconditionally that the live event I saw while sitting in the theatre was no different from television counterpart, its identity as *theatre*, rather than television, and its specificity as *live*, rather than mediatized event had been called into question long before it showed up on the screen." (ibid.:31)

Jeg er enig med Auslander i, at den binære opstilling mellem det levende på den ene side (teatret) og medierne på den anden er en ufrugtbar teoretisk diskurs. Denne kan i sin konservatisme være med til at føre teatret endnu længere væk fra at have en egentlig indflydelse på det kulturelle, medialiserede marked.¹⁷ Men jeg er uenig i, at denne mediedominans inden for kulturen, skulle have så stor indflydelse på de levende performative former, at vi perceptuelt og ontologisk set opfatter dem ens. Jeg mener, at Auslander her er i færd med at drage en perceptuel konklusion ud af en kulturelt funderet analyse af levende performative begivenheder. Kun få steder i teksten kommer han med perceptuelt funderede analyseeksempler, der kan underbygge hans tese. Auslander refererer bl.a. til et canadisk dansekompani, Pps Danse of Montreal, hvor levende kroppe og 'digitaliserede kroppe' optræder sammen. Auslander argumenterer for, at man ikke opfatter det som to adskilte størrelser:

"The question that such a performance raises for me is: do we see a piece like Poles as a juxtaposition of the live and the digital [...] my feeling is that the answer is no [...]. Rather than a conversation among distinct media, the production presents *the assimilation of varied materials to the cultural dominant*. In this sense, Dance+Virtual=Virtual." [min kursivering] (ibid.: 42).

Jeg mener på sin vis, at Auslander på nogle punkter har ret. Vi opfatter ikke de to kroppe, den digitaliserede og den rigtige krop, som to adskilte størrelser, men jeg mener ikke, at det er fordi man ser kroppen som et materiale, der er assimileret ind i den dominante kultur. Det virtuelle kulturelle dominans er efter min mening ikke et holdbart argument, der skulle gøre, at vi perceptuelt opfatter forestillingen, som en virtuel oplevelse. Jeg mener, at man opfatter den digitaliserede og den levende krop som en enhed, fordi mediet 'digital krop' er lavet til at *følge* den levende krop. Han undervurderer her betydningen af, at både publikum og performerne er både rumligt og kropsligt tilstede.

Auslander overser i sin argumentation en væsentlig pointe, nemlig at vi grundlæggende har forskellige perceptionsmuligheder, når vi som publikum står overfor

¹⁷ Her henviser Auslander især til fjernsynet og filmen, men nævner i forordet til *Performance in a Mediatized Culture* 2. udgave også internettet, som en lige så vigtig spiller.

en helt igennem medialisert kunstform, som eksempelvis filmen, og når vi oplever en levende begivenhed som danseforestillingen fra Montreal, hvori der er brugt andre medier, som f.eks. projektion af film. I stedet bygger han sin konklusion på en analyse af formen, som man bl.a. ser i hans analyse af en forestilling af Spalding Gray:

”Their narrative structure, which followed the continuing adventures of a small group of central characters whose essential never changed, was very close to that of televisual serial (...) what we are seeing in many cases is not so much the incursion of media-derived ”technics” and techniques into context of live performance but, rather, live performance’s absorption of media derived epistemology.”(ibid.:36-37).

Så længe der grundlæggende er tale om en levende performativ begivenhed, som foregår i den samme tid og rum, som publikummet befinder sig i, mener jeg ikke, at brugen af f.eks. seriel dramaturgi kan bruges som et eksempel på, at de levende former skulle have optaget mediets ”epistemologi”, sådan som Auslander foreslår her.¹⁸

Auslander undlader at tage de rumlige og perceptuelle betragtninger med i sin analyse. Jeg mener derfor ikke, at hans argumentation når længere end at bevise, at de levende performative begivenheder har taget nogle af de medierede virkemidler til sig. Teatret udvikler nye former som f.eks. dansekompaniet fra Montreals forestilling eller Spalding Grays. Det er godt, at teatret indoptager samtiden og genfinder sig selv i forhold til den tid, de er en del af, men dette gør dem ikke mindre til teater.

Perception som analysestrategi - delkonklusion

¹⁸ Han kommer også her til at prioritere de medierede former over de levende, som ellers er den binære diskurs, som han i sin indledning opponerer mod:” [...]they yield a reductive binary opposition of the live and the mediatized.” (ibid.:3)

Den nærværende undersøgelse er interesseret i det samme som Auslanders, nemlig at se på, hvorfor folk ikke går i teatret. Grundlæggende er jeg uenig i Auslanders argumentation, fordi han foretager en perceptuel konklusion uden at understøtte denne i en perceptuel analyse. Da en perceptuel analyse synes fraværende hos Auslander, er det derfor essentielt at foretage en sådan analyse for overhovedet at kunne svare på hans centrale spørgsmål: Hvorfor går folk ikke i teatret? Jeg anerkender, at der er en forskel mellem den medialiserede og den levende oplevelse, men mit ærinde er ikke at tilgodese den ene frem for den anden:

“The Work of Art”¹⁹ has thus been used by critics on both sides of the liveness debate. On one hand, it stands as evidence for *the unique aura presence* of live performance, which can only be damaged and robbed by technology, and on the other as a proof that *technological incursion does not significantly alter perception of performance*, since our minds (and performance itself) are already mediatized.” [min kursivering] (Dixon, 2007, s.118).

Konflikten som Dixon her fremlægger, med udgangspunkt i W. Benjamins begreb om aura, beskriver meget præcist de to polariserende diskurser inden for performanceteorien. Jeg ønsker ikke at melde mig under fanerne på et af de to hold, men vil i stedet foreslå et tredje synspunkt. Jeg er ikke enig i: “that technological incursion does not significantly alter perception of performance (Dixon, 2007:118). Jeg mener tværtimod, at de *udvider* perceptionen, og jeg ser derfor ikke noget behov for at argumentere for eller imod den ene eller den andens perceptuelle gyldighed. Jeg ser heller ikke teatrets “*the unique aura presence*”(ibid.:118) som en forhindring for, at medialiserede former kan inkorporeres i det teatrale rum. Derimod ser jeg en mulighed for, at medierne og den levende krop kan indgå i et samarbejde om at skabe teater - et synspunkt, som jeg vil underbygge i mine analyser og i de medieteoritiske begreber, som jeg fremlægger i det følgende afsnit.

¹⁹ Her henviser Dixon til hele W. Benjamins lange titel på hans essay: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936).

Begrebsafsnit - udvidet rum, det-har-været, her-og-nu

Specialet koncentrerer sig bl.a. om en analyse af mediernes indflydelse og rammesætning for publikums perceptuelle oplevelse i teatret. Et centralt begreb, som er anvendeligt i forhold til at beskrive mediernes perceptuelle effekt, er "Augmented Space". Begrebet stammer fra artiklen *The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada* (2006) af Lev Manovich. Derudover vil jeg referere til Roland Barthes, *Det lyse kammer - bemærkninger om fotografiet* (1980), med særlig vægt på begrebet den fotografisk referent, for hermed at undersøge mediernes egen materialitet. Afslutningsvis vil jeg sætte disse begreber i perspektiv ved at inddrage Walter Benjamins begreb om aura i forhold til teatrets her-og-nu.

Augmented Space - udvidet rum

Begrebet udvidet rum er brugbart, da det både er bredt, men også præcist nok til at præcisere ofte længere og mere vævende formuleringer om mediernes betydning i det teatrale rum.

Manovichs artikel, *The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada* er fra 2006 og fokuserer på fremtidens muligheder for mobil adgang til internettet. Han tager udgangspunkt i medieanalysen og forsøger at begrebsliggøre en ny og udvidet forståelse af rum. Manovich ser muligheden for at være "tilstede" på internettet og i den fysiske virkelighed samtidig, og endvidere at få disse to rum til at spille sammen. Dette definerer han som en udvidelse af det fysiske rum, dvs. 'Augmented Space' eller på dansk 'udvidet rum'. Manovich beskriver på den måde skredet fra *Virtual Reality*²⁰ til *Augmented Space* (Manovich:2006, 4). Han forklarer således, hvordan den rumlige forståelse og internettets muligheder har ændret sig gennem tiden - fra internettets unge år, hvor man var optaget af mulighederne for at skabe et virtuelt rum, *Virtual Reality*, til i dag, hvor der er sket et paradigmeskift inden for denne rumforståelse,

²⁰ Ved Virtual Reality forstås, at man, uden at rykke sig ud af stedet, kan deltage i en immateriel, kunstigt skabt verden i computeren, og at denne verden til en vis grad kan erstatte den fysiske verden.

nemlig i retningen af det Manovich betegner som *Augmented Space*²¹. Nu er internettets dataflow rykket med udenfor og er blevet ligeså mobilt som brugeren selv. Situationen er den, at vi har "Overlaying layers of data over the physical space." (ibid.:4). Dataen indretter sig på den måde efter den enkelte brugers behov og det rum, som han eller hun færdes i. Det fysiske rum er indlejret i et net af elektronisk data, som kan komme til udtryk som tekst, billeder og lyd (ibid.:6). Via bl.a. smartphones har vi mulighed for at have nettet med over alt, og således er alle rum potentielt fyldt med konstante informationsstrømme fra internettet. Manovichs pointe er nu, at disse mobile medier skaber en ny digital mobilitet, som kan ændre vores perception og forhold til det konkrete fysiske rum.

"[...], the difference whether we can think of a particular situation as an immersion or as augmentation is simply a matter of scale, i.e. the relative size of a display. (ibid.: 5)

Den simpleste form for udvidet rum opstår, når man betjener sig af en smartphone til at finde en anmeldelse eller hjemmesiden for den café, man sidder på. Herved tilfører smartphonen ekstra information til det rum, du er i. Mere komplekse former for udvidet rum etableres f.eks. i de forestillinger, som jeg har valgt at analysere. I publikummets perception sker en udveksling mellem det tilførte medie og det iscenesatte rum, således at den fysiske rumlighed opleves udvidet.²² Det konstruktive og brugbare i forhold til min analyse er, at begrebet udvidet rum opløser modsætningen mellem det levende og det medierede, som ellers er den binære opstilling som performanceteorierne hovedsageligt tager udgangspunkt i. I stedet for at fokusere på forskellen mellem de to former for tilstedeværelser, ser Manovich på de nye mulige oplevelser, som medierne kan skabe for publikum.

Manovichs begreb baserer sig på en analyse af dagligdagsperceptionen ud fra en medieteoritisk kontekst, men fører herefter begrebet videre, idet han stiller spørgsmålet: "What about the phenomenological experience of being in a new

²¹ Manovich afleder begrebet af *Augmented Reality*, hvor den virkelighed man ser er blevet manipuleret eller forstørret enten live, gennem specielle briller eller gennem efterfølgende bearbejdning.

²² En sådan forståelse af mediernes påvirkning kræver selvfølgelig, at man anerkender, at medierne og det levende opleves som lige reelle og samtidig forskellige.

augmented space? [...] What about its poetic and aesthetics?" (ibid.:6). Manovich bruger en arkitektonisk og billedkunstnerisk ramme og foreslår, at man må forstå det udvidede rum som et arkitektonisk problem (ibid.:6). Denne indsnævring af de visuelle muligheder forekommer mig ikke særligt befordrende. Manovich henviser bl.a. til en lydlig iscenesættelse af Janet Cardiff²³ for at forklare, hvordan man kan bruge begrebet udvidet rum i en kunstnerisk sammenhæng:

"The power of these "walks" lies in the interaction between the two spaces – between vision and hearing (what the user is seeing and what she is hearing), and between present and past (the time of user's walk versus the audio narration which like any media recording belongs to some undefined time in the past)"(ibid.:6-7)

Metonymisk rum

En sådan analyse af audiowalken beskriver meget præcist, hvad dette udvidede rum kan i en teatral og kunstnerisk sammenhæng. Den mobile lyds potentiale uddyber Christopher B. Balme i artiklen, *Audio Theatre: The Mediatization of the Theatrical Space* (2006). Han er ligesom Manovich optaget af, hvordan dagligdagsrum iscenesættes via medier. Han ser walkman'en eller iPod'en som medier, der afspejler den moderne mobilitet og skaber et nyt forhold mellem tid og rum, der kan udvide vores perception (Balme, 2006:119). I sin analyse af to auditive forestillinger og med henvisning til artiklen 'The Walkman Effect' (1983) af Shuhei Hosokawa beskriver han den oplevelse, som lytning via høretelefoner afføder:

"Hosakawa argues that the act of listening to the walkman elicits an *aesthetic response* [...] This has nothing to do with aesthetics in the sense of beauty or value but refers to:

²³ Janet Cardiff er canadisk kunstner og "opfinder" af audiowalks. Hun arbejder sammen med sin mand i et tværkunstnerisk felt mellem lyd, fortælling og installation. Se mere om Cardiff og hendes kunstneriske virker og audiowalks: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/.html>

”provoking certain reactions [...] and transforming decisively each spatial signification into something else.” (ibid.:118).²⁴

Når lyden bliver tilført det eksisterende rum, giver det rummet en anden rumlig betydning. Der foregår herved en æstetisk respons i modtagerens perception af rum og lyd. Det som før var en by, man bare gik i, bliver til et bestemt rum, som forandres ved den tillagte lyd (Balme, 2006:118). Balme påpeger, at i stedet for en metaforisk form for rum, som teatret før har benyttet sig af, iscenesætter audioteatret ”den virkelige verden” og forandrer dermed det metaforiske rum til det han med en reference til Hans-Thies Lehmann kalder det ”metonymical space”.²⁵

”[...] i.e. the fictionally or aesthetically organized space remains connected or contiguous with the real space of the spectator, instead of being clearly metaphorized and thus distanced.”
(ibid.:123).

Begrebet metonymisk rum vil jeg her indføje under begrebet udvidet rum. Metonymisk rum kan være en måde at beskrive den rumlige udvidelsesstrategi, som lader sig gøre når det reale rum udvides på stedet med et medieret rum. Dette bliver en del af den perciperendes rumlige udgangspunkt som hermed udvides. Det er også måden, hvorpå de udvalgte forestillinger arbejder.

Intermedialitet

En anden teaterteoretiker, som også taler om dette forhold, er Peter M. Boenisch i *Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance* (2006). Han tager ikke udgangspunkt i stedspecifikke forestillinger, men i stedet er hans pointe, at

²⁴ Citat er hentet fra Shuhei Hosokawas, ”The Walkman Effect” (1983) in *Popular Music 4*; 165-180

²⁵ Metonymi defineres leksikalt således: ”Talefigur, som erstatter grundordet med et andet, der, modsat metaforen, er hentet inden for samme betydningsområde.”

Kilde:http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Stilistik,_retorik_og_metrik/metonymi.

”intermedialitet”²⁶ må forstås som en perceptionshandling hos publikum(Boenisch, 2006:110). Grunden til der opstår sådanne rumlige og sanselige oplevelser via medierne, som Boenisch beskriver som ”(...)non-semiotic, non-hermeneutical” (ibid.) er, at de foregår i teatret. På den vis forstår han det udvidede rum som en specifik teatral mulighed i forhold til de to forrige definitioner:

”As a primarily semiotic practice, theatre turns all objects into signs to be perceived. Compared with other media that transmit objects to another space and or another time, or store them to make worlds out of them there and then, *theatre processes these objects into worlds here and now*, while simultaneously leaving them as they are.” [min kursivering] (ibid.:114).

Teatrets materielle kendetegn er ifølge Boenisch dets evne til at gøre alt i rummet til tegngivning for publikum og hermed forbinde den medierede oplevelse af medierne med tid og sted. Set i forhold til Boenisch’ beskrivelse, er det afgørende for mediernes rumlige udvidelseeffekt, at der etableres en iscenesættelse af det teatral rumms egen tids- og rumlighed. Dette tager man som publikum del i, og herfra kan mediernes egen rum og tid udvide det fysiske rum.

Jeg indfører alle tre præsenterede definitioner under det samlede begreb udvidet rum, som vil stå centralt i alle analyserne.

Det-har-været – fotografiet som spøgelse

Når vi ser et fotografi af et menneske, hvilken betydning har det så for vores perception, at det er et fotografi og ikke selve mennesket vi ser? Hvad bidrager mediets materialitet med i sig selv, når det bliver sat ind i en performativ sammenhæng? Som teoretisk baggrund for disse spørgsmål vil jeg inddrage Roland Barthes værk *Det lyse kammer* –

²⁶ Begrebet ’intermedialitet’ bliver brugt som en fælles betegnelse for den artikelsamling, hvor Boenisch’ artikel optræder. *Intermediality in Theatre and Performance*, (2006) Chapple og Kattenbelt (red.).official publication of the International Federation of Theatre Research, Amsterdam. Dette kan ses som et forsøg på en genredefinition af performances, der på forskellig vis gør brug af medier.

bemærkninger om fotografiet" (1980). Barthes analyse tager udgangspunkt i fotografiet og især portrætfotografiet, men jeg vil en del af vejen overføre hans tanker om fotografiet til også at gælde andre medier. Hvert enkelt medie har selvfølgelig sin egen materialitet, men der er et vigtigt fællestræk, som Barthes gør os opmærksomme på i sin søgen efter fotografiets betydning, nemlig at medier altid repræsenterer noget, "som har været" (Barthes, 1996:95) eller som Manovich skriver: "ligesom alle andre medieoptagelser, tilhører [lyden] en undefineret tid fra fortiden." [min tilføjelse, og oversættelse] (Manovich, 2008:6-7). Barthes karakteriseres overvejende som poststrukturalist. I værket her mener han at han "opfinder" sin egen metode og tager udgangspunkt i sin egen interesse (ibid.16-17). Han analyserer fotografiet ud fra det, som efterlader ham et "sår" eller giver ham en følelse (ibid.:32).

Han deler sin undersøgelse op i tre forskellige intentioner til fotografiet: 1) *Operatøren* (fotografen), 2) *Spectatoren* (iagttageren af fotografiet) og 3) *Spectrum* (det eller den der tages billede af) (ibid.:18). Han er begejstret for ordet *Spectrum*:

"(...) fordi ordet ved sin rod bevarer en forbindelse med "spectacle" (skuespil) og desuden tilføjer denne lidt skræmmende ting, der er i ethvert fotografi: dødens genkomst (spectre: spøgelse)." (ibid.s.18).

Dette ord, *spectrum* eller *spøgelse*, antyder hans pointe i forhold til fotografiet, som han i det følgende udbreder, og som jeg finder interessant i forhold til min egen undersøgelse.

I første omgang koncentrerer han sig om, hvordan han selv agerer, når han skal fotograferes: "På en gang den, jeg tror jeg er, og den jeg gerne vil have, man tror, jeg er." (ibid.:23). Han ser portrætfotografi-akten som en proces hvor subjektet er på vej til at blive objektet (ibid.:24). Med henvisning til dette ser Barthes, fotografiet som tilhørende den teatrale kunstform og ikke malerkunsten (ibid.:43). Han daterer teatret til at stamme fra dødekulten, hvor levende mennesker klædte sig ud som døde ved at tage en maske på eller male deres kroppe. På samme måde ser han fotografiet som en art "dødemaske":

”Netop samme forhold finder jeg i Fotografiet; ligegyldigt hvor levende vi anstrenger os for at gøre det (og denne rasende trang til at ”levendegøre” kan kun være den mystiske benægtelse af et vist døds-ubehag), så er Fotoet som et primitivt teater, et levende *tableau*, fremstillingen af det ubevægelige og sminkede ansigt bag hvilken vi ser de døde.”
(ibid.:44).

Teatrets og portrætfotografiets ligheder falder sammen i repræsentationen og i dette ”døds-ubehag”. Subjektet bliver på fotografiet til dette spectrum, ligesom skuespilleren repræsenterer en anden på scenen og dermed også objektiverer sig selv. Samtidig stræber både teatret og fotografiet efter oplevelsen af nuet og efter at ”levendegøre”. Det er et ideal, som faktisk er uopnåeligt, nemlig at fastholde nuet. Men ikke desto mindre er det netop det, som ifølge Barthes skiller teatret og fotografiet ud fra de øvrige kunstarter. Deres paradoks er, at de begge så at sige har døden som grundvilkår. Længslen efter nuet og det levende er det, der er tilbage, når mennesket står overfor døden, og det er denne længsel, som kender tegner både teatret og fotografiet. Fotografiet viser os også den tid, der er gået og fungerer som ”dette bydende tegn på min fremtidige død” (ibid.:118) og bliver hermed som objekt også til et ’momento mori’ – et væsentligt punkt, der adskiller fotografiet fra teatret:

”Det jeg kalder ”fotografisk referent” er ikke den *fakultativt* reelle ting, som et billede eller et tegn henviser til, men den nødvendigvis reelle ting, der har befundet sig foran objektivet og uden hvilken vi ikke ville have haft noget fotografi.”
(ibid.s.94).

Fotografiet vil altså altid referere til det *reelle* som har været, og derfor ikke til en forestilling om noget givent. Fotografiet er adskilt fra fiktionen og kan aldrig slippe af med sin referents absolutte realitet.²⁸ Denne enkle tanke er også det, som definerer

²⁸ Dette gjaldt mere i 1980, da Barthes tekst udkom. Nu hvor fotografiet er blevet digitaliseret og dermed også blevet nemt at manipulere med, findes der mange undtagelser. Men fotografiet bliver

medier som optaget lyd og video, hvilket er to af de medier, jeg undersøger i mine analyser. Begge medier kan i forestillingerne ses som eksempler på medieret virkelighed, der er hentet udenfor det teatrale rum, hvor de bliver afspillet, set og perciperet. Barthes vedkender sig, at vi ikke opfatter fotografiets det-har-været (ibid.:95) i vores daglige perception af strømmen af billeder fra diverse medier. Men jeg finder hans optagethed af dette 'det-har-været' interessant set i forhold til den teatrale iscenesættelse. Det teatrale rum gør sig gældende ved at forholde sig konkret til en afgrænset tid, et forløb i nutiden, som man som publikum har bestemt sig for at være en del af, og heri bliver denne forskel mellem 'nuet' og 'det-har-været' tydelig.

Her-og-nu

Benjamins klassiske essay *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder* (1936) og hans begreb aura bliver ofte brugt som reference i mange forskellige fortolkninger inden for performanceteoriens diskussion om teatret og mediernes indbyrdes relation. I det følgende vil jeg kort redegøre for Benjamins tekst, hans begreb aura og dets sammenhæng med hans tids- og rumdefinition, som jeg har valgt at kalde 'her og nu'. Det er omstændigheden 'her og nu', der adskiller teatret fra andre kunstformer og medier, hvilket jeg her vil skitsere i en forlængelse af Barthes teaterdefinition.

Benjamin starter med at stille et væsentligt spørgsmål i sit essay *Lille fotografihistorie* (1931)³¹: "Hvad er egentlig Aura? Et sælsomt spind af rum og tid: den enestående fremtoning af noget fjernt, hvor nær det end er." (Benjamin, 1998:73). Denne formulering er poetisk og lidt svær at få hold på, men for at forstå det, er det måske nemmere at gå den anden vej rundt og se på hvordan aura forsvinder: "selv i den mest fuldendte reproduktion forsvinder en ting: kunstværkets her og nu – dets unikke eksistens på det sted det befinder sig." (ibid.:132). Dette "tab af aura" bliver i Benjamin-receptionen ofte læst som et tilbageskuende og kulturpessimistisk synspunkt (Dixon,

stadig i dag brugt som et uomtvisteligt bevis på realitet, i den måde som pressen for eksempel benytter sig af billeder på.

³¹ original titel: Kleine Geschichte der Photographie

2007:117). Jeg mener dog, at Benjamin i hvert fald i dette essay er overvejende positiv og fremadskuende i forhold til de muligheder, som reproduktionen bibringer:

”Således er den filmiske fremstilling af virkeligheden for menneskene i dag usammenligneligt mere betydningsfuld, fordi den giver det apparatfrie syn på virkeligheden, som mennesket er berettiget til at kræve af kunstværket, netop på grund af at apparaturet gennemtrænger virkeligheden på den mest konsekvente vis.” (Benjamin, 1998:148).

Benjamin ser det nye, stærke medie, talefilmen, som indbegrebet af, hvad den reproducerbare kunst har at tilbyde folket, men dette udtaler han netop om *filmen*, ikke om teateret. Filmen formår via sit medie at give mennesket dette apparatfrie syn på virkeligheden. Det vil sige, at vi når vi perciperer en film ”glemmer” vi selve mediets materialitet og oplever det, den viser os som virkeligt. Det samme Barthes påpeger, når han skriver, at vi i omgangen med fotoet på ”pervers” vis forveksler det levende med det virkelige (Barthes, 1996:97).

Teatret står i modsætning til disse medier, fordi det stadig tilhører et ’her og nu’. Teatret kan ikke lokke os ind i denne forveksling af det virkelige og det levende:

”Til det kunstværk, som restløst indbefattes af den tekniske reproduktion, ja – som filmen stammer herfra, findes der faktisk ikke nogen mere decideret modsætning end teaterscenen.”
(Benjamin, 1998:144)

Benjamin afskriver hermed teaterscenen som værende en del af diskussionen om kunstværkets reproducerbarhed. De udvalgte forestillinger, og i virkeligheden teatret generelt, kan i modsætning til filmen aldrig opleves ”apparatfrie”, fordi teatret er bundet til tid og sted, og man som publikum altid vil være tilstede sammen med iscenesættelsen, eller det man, med henvisning til Benjamin, kan forstå som ’apparatet’. Teatrets materialitet forbliver tydelig for publikum, især når publikum selv agerer i iscenesættelsen, som det er tilfældet med publikumspositionen i de udvalgte

forestillinger. Dette er et vigtigt punkt, fordi det binder teatret sammen med Benjamins centrale begreb aura. Han beskriver det således i en sammenligning mellem en filmskuespiller og en teaterskuespiller:

”For første gang – og det er filmens værk – kommer mennesket [skuespilleren] i den situation at måtte virke ganske vist med sin hele person, men med afkald på dennes aura. For auraen er bundet til dets her og nu. Den aura, der på scenen er omkring Macbeth, kan ikke løsrives fra den, der for det levende publikum er omkring den skuespiller, som spiller ham.
(Benjamin, 1998:143).

Auraen er for Benjamin noget, der er ”bundet til dets her og nu” og til mennesket, og derfor opleves det auratiske i teatret. Jeg følger her Benjamins teaterdefinition og henviser i det følgende til denne med begrebet her-og-nu. Perspektiverer man dette her- og-nu til Barthes begreb, så udgør dette her-og-nu teatrets umulighed og mulighed. Det kan ikke opnå det samme som filmen kan, hvor man forveksler det levende med det virkelige. Muligheden er dog den, at det levende rent faktisk *er* virkeligt i teatret. Man kan kontrastere, modificere og lege med dette forhold ved at inkorporere medierne i teatrets her-og-nu. Dette kan perceptuelt åbne og udvide vores umiddelbare forståelse af det her-og-nu, som publikum er del af.

Begrebsafsnit - Kroppens fænomenologi

I nærværende teoriafsnit vil jeg præsentere Maurice Merleau-Pontys (1908-1961) fænomenologi, som den kommer til udtryk i *Kroppens fænomenologi* (1945). Jeg vil fremlægge Merleau-Pontys forståelse af kroppen, bevidstheden og perceptionen samt

fremlægge hans begreb om vanen og hans forståelse af gestus og mennesket som et kunstværk.

Opløsning af dualismen

Set i et filosofihistorisk perspektiv, bidrager Merleau-Ponty med et nybrud inden for erkendelsesteorien i den vestlige filosofihistorie. Han bryder med den cartesianske dualisme. Dualismen er ideen om, at kroppen er et redskab for den rationelle bevidsthed; "[...] kroppen er en materiel genstand, som bevidstheden er hængt på." (Kirkeby, 2000:VII). Dualismen er tosidet, idet den sætter et skel mellem krop og bevidsthed og igen mellem bevidsthed/subjekt og verden (ibid.:VII-VIII). Bevidstheden er derfor helt uafhængig af kroppen, og bevidstheden "bruger kroppen til sine egne lavere formål." (ibid.). Merleau-Ponty argumenterer imod, at kroppen skulle være et middel for erkendelsen:

"Bevidstheden er at være hos tingen ved hjælp af kroppen. En bevægelse er lært, når kroppen har lært den, dvs. når den har indoptaget den i sin "verden", og at bevæge sin krop er at rette sig mod tingene gennem den, at lade den besvare den udfordring, de uden nogen forestilling udsætter den for. Motorikken er således ikke bevidsthedens tjenestepige, der transporterer kroppen til det sted i rummet vi har forestillet os." (Merleau-Ponty, 2000: 92).

For Merleau-Ponty er der ingen afstand mellem bevidstheden og kroppen og derfor heller ikke mellem kroppen og tingene. Kroppen *besvarer* derimod de *udfordringer*, som tingene stiller kroppen. Man må altså forstå det som et gensidigt forhold, hvor rummet og tingene giver os vores mening, og hvor vi giver rummet og tingene mening ved at give dem et navn og ved at bruge tingene med vores krop.

Han anerkender ikke tanken som løsrevet fra kroppens handling, men i stedet siger han, at tanken er sameksisterende med bevægelsen. Der findes altså ingen bevidsthed løsrevet fra kroppen. Vi handler, perciperer og forstår verden omkring os og de rammer for perception, som den sætter, direkte med kroppen.

Denne idé opløser både den første dualisme, skellet mellem krop og bevidsthed samt den anden dualisme, nemlig den mellem bevidsthed og verden. Eller som Ole Fogh Kirkeby forklarer det: "Vi er "eksisteret", før vi kan udtrykke det reflektivt; vi er talt af vores egen stemme, før vi kan tænke på, hvad vi skal sige" (Kirkeby, 2000:IX).

Kroppen og perception

Udgangspunktet hos Merleau-Ponty er, at forbindelsen mellem vores bevidsthed og krop er udelt og altid allerede indskrevet i verden. Kroppen skal forstås som en hel krop, som han betegner som et 'kropsskema': "Jeg har den [kroppen] udelt i besiddelse, og jeg kender mine lemmers stilling hver især gennem et kropsskema." (ibid.:41). Kroppen skal ikke opfattes som opdelt i arm, ben, ansigt osv. Den skal heller ikke forstås som en beholder, der indoptager erfaring, derimod er det selve kroppen, som muliggør erfaringen:

"Når man har følt trang til at indføre dette nye ord [kropsskema], var det for at udtrykke, at (...) dens [kroppens] intersensoriske enhed eller sensomotoriske enhed så at sige retsligt ikke begrænser sig til de i løbet af vor erfaring faktisk og tilfældigt associerede indhold, men at den på særlig måde går forud for dem og muliggør deres associationer." [min tilføjelse](ibid. 43).

Vi får ikke erfaring, som vi lagrer i vores krop, vi erfarer fordi vi har en krop. Vi eksisterer qua vores krop og den perceptuelle situation vores krop er i – om vi ser, går, står eller rækker ud efter noget, vil vi altid være i en situation med kroppen. Man må forstå kroppen som altid situeret (ibid: s.43-44). På den måde forstår Merleau-Ponty perception som en handling, der forbinder os med resten af verden i sin orientering mod tingene og verden (ibid.43).

Vanen

Merleau-Ponty fokuserer på kropsoplevelsen eller forståelsen af subjektet/kroppen, ikke som den, der ser og tænker over verden, men som den der *handler* og *er* i verden.

Merleau-Ponty frakender sig, at man erkender med sin tanke, hvordan man skal begå sig i verden (ibid.:103). I stedet indsætter han vanen som kroppens erkendelsesoperation, hvilket gør det muligt for os at begå os i verden:

”at vænne sig til en hat, en bil eller en stok vil sige at indrette sig i dem eller omvendt lade dem få del i egenkroppens voluminøsitet. Vanen er udtryk for vor evne til at udvide vor væren-i-verden eller ændre eksistensen ved at indlemme nye redskaber.” (ibid.:98-99).

Vanen er en del af den kropslige kunnen, som vi ikke tænker over, men som vores krop kan: ”På alle niveauer udøver den en og samme funktion, som består i at give de øjeblikkelige spontane bevægelser ”en smule gentagelig handling og uafhængig eksistens³²” (ibid.:103). Vanen forstås motorisk og perceptuelt samtidig, og igennem den perceptuelle vane sker en umiddelbar ”tilegnelse af verden” (ibid.109), eller det er ved hjælp af vanen, at vi kan ”ændre eksistensen ved at indlemme nye redskaber”.

Kroppen som kunstværk

Merleau-Ponty forstår de muligheder for perception, som kroppen tildeler os, som et fælles vilkår for alle. I forbindelse med beskrivelsen af individualiteten, sammenligner han kroppen med et kunstværk, med udgangspunkt i det han kalder kroppens ’gestusstil’:

”Det, der forener min hånds ”taktile sansninger” og knytter dem til de visuelle perceptioner af denne hånd og til

³² Merleau-Ponty refererer her til Paul Valéry's værk *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in: *Variété*, s.177, (der er ikke angivet årstal for udgivelsen i kilden).

perceptioner af andre kropsdele, er min hånds særlige gestusstil, som medfører en bestemt fingerbevægelsesstil, og som på den side bidrager til min særlige kropsholdning. Kroppen kan ikke sammenlignes med en fysisk genstand, men snarere med et kunstværk.” (ibid.:107).

Kroppen og kunstværket har ifølge Merleau-Ponty det tilfælles, at man ikke kan forstå et kunstværk eller et menneske ved at få genfortalt det. Han bruger her kunstmaleren Paul Cézanne som eksempel. Hvis man ikke har set et maleri af Cézanne og kun har fået det beskrevet, kan man forestille sig alt muligt, men idet man selv *ser* maleriet, kan man genkende Cézannes bestemte gestusstil i billedet. Fremover vil man kunne genkende hans billeder (ibid.:108). På samme vis, som jeg kan genkende min vens gangart eller vedkommendes bestemte gestus i håndbevægelsen. Jeg ville aldrig kunne beskrive denne fyldestgørende, så en anden ville kunne genkende denne person bare ud fra denne beskrivelse af hvordan vedkommende bevægede sig. Det er altså min vens gestik, som adskiller ham fra andre mennesker. Det er først i det reelle møde med min ven, at jeg ved hvem han er. Merleau-Ponty sætter altså perceptionen og relationen mellem krop og verden og mellem krop og krop, som det der muliggør vores erkendelse, og på samme måde forstår han også kunstens værdi som relationelt betinget:

”En roman, et digt, et maleri, et musikstykke er individer, dvs. væsner, hvor man ikke kan adskille udtrykket [gestussen/formen] fra det udtrykte [indholdet], og hvis mening kun er tilgængelig ved direkte kontakt, og som udstråler deres betydning uden at forlade deres sted i tid og rum. I den forstand kan vor krop sammenlignes med et kunstværk. Den er et knudepunkt af levende betydninger, og ikke et bestemt antal kovariante leds lov.”[mine tilføjelser] (ibid.:108-109).

Kunstværkets egentlig værdi ligger i mødet mellem betragter og værk i perceptionen. Det samme kan man, ifølge Merleau-Ponty, sige om kroppen. Kroppen er et kunstværk i

den forstand, at den lige som værket er bundet til en bestemt tid og et bestemt rum, og det er i mødet at betydningen mellem mennesker opstår.

Den fænomenologiske publikumsposition – delkonklusion

Ser man på Merleau-Pontys ansats i forhold til den publikumsposition, som bliver skabt i de udvalgte værker, er hans tanker interessante. Disse værker interesserer sig på meget forskellig vis for kroppens tilstedeværelse i værket. Ligesom hos Merleau-Ponty er kroppens tilstedeværelse altid underforstået, som en del af den rumlige perception, som publikum foretager sig. Forestillingerne har grundlæggende publikums krop som udgangspunkt for iscenesættelsen. Ligesom hos Merleau-Ponty er kroppen altid allerede tilstede og det er således med kroppen, man erkender i den iscenesatte verden omkring sig.

Ser man på den led det teatrale rum som et mikrokosmos for verden, kan man på et filosofisk plan argumentere for, at de i tråd med Merleau-Ponty filosofi taler imod den dualistiske opdeling af krop og bevidsthed. Som modsætning til de udvalgte forestillinger står 'scene/sal teatret'.³³ Denne opdeling mellem scene og sal, som vi finder efter Stanislavski, gør at dette teater stiler imod at få os til at glemme vores egen krop og blive ren bevidsthed. Mørket i salen og den fikserede krop i stolen, slukker så og sige for kroppen. 'Scene/sal teatret' forsøger hermed at opnå en form for subjekt position, hvor vi er frataget vores egen objektposition som krop. Således bliver det kun scenens fiktion og karakterer, som bliver objekt for vores perception. Publikum forbliver seende subjekter, der forglemmer deres egen kropslige eksistens via indlevelsen i scenens univers. Man kan i det perspektiv se denne opgaves undersøgelse af publikumspositionen, som et forsøg på at belyse en anden form for publikumsperception, som ligger sig i tråd med Merleau-Pontys fænomenologi.

³³ Jeg bruger betegnelsen 'scene/sal teater' for det klassiske repræsentations- og tekstbårne teater, da beskriver opdeling af scene og sal.

Analyseafsnit

Jeg har valgt at fremlægge de fire udvalgte forestillinger i følgende rækkefølge: Først de to forestillinger, hvor jeg selv har været publikum, *Viljens Triumf* og *100 Prozent Zürich*. Dernæst de to forestillinger, som jeg ikke selv har set og som tjener som perspektiverende til de to første, *Hotel* og *Bibliotek*. De tre første analyser koncentrerer sig overvejende om de to medieteoretiske begreber den fotografisk referent og udvidet rum. Den sidste analyse af forestillingen *Bibliotek* vil uddybe det fænomenologiske perspektiv. Afslutningsvis vil jeg sammenholde de enkelte analyser i det komparative afsnit³⁴.

Metode og Analysestrategi

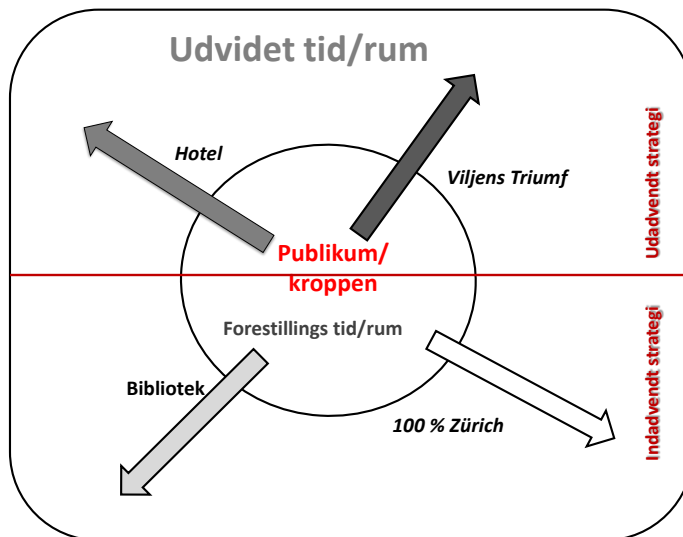
Metodisk er denne opgaves sigte at undersøge forestillingernes dramaturgi med udgangspunkt i publikums perception. I fænomenologiens analytiske tilgang står oplevelsen eller perceptionen centralt, og med et sådant forestillingsanalytisk fokus bliver publikum det selvfulgelige omdrejningspunkt. Jeg bruger Merleau-Pontys begreber i en induktiv analysestrategi, hvor begreberne skal tjene som værktøjer til at åbne analyserne med.³⁵ Jeg lægger mig hermed i forlængelse af Birgitte Stougaard Pedersen og den måde, hvorpå hun forholder sig til brugen af Merleau-Ponty i hendes værk *Lyd, Musik og Litteratur*: ”Da bogens forehavende er mere æstetisk funderet, end det er filosofisk, interessere disse begreber mig funktionelt i forhold til en kunstnererfaringsproblematik.” (Stougaard Pedersen, 2008:78). På samme vis vil jeg forholde mig funktionelt med et æstetisk sigte til Merleau-Pontys begreber.

³⁴ Jeg vil i analyserne og det følgende speciale ikke markerer begreber med ’ ’, da jeg i disse afsnit anser dem for så præsenterede, at man ikke behøver denne angivelse. Desuden har jeg fundet, at det er lettere at læse.

³⁵ Fordelen ved fænomenologi er, at den må genopfinde sin egen metode i forhold til hvilket fænomen den koncentrerer sig om. Metoden bliver altså hele tiden udfordret af det nye undersøgelsesfelt og bliver på den måde transformeret af det den undersøger. (Stahler og Lewis, 2010:162).

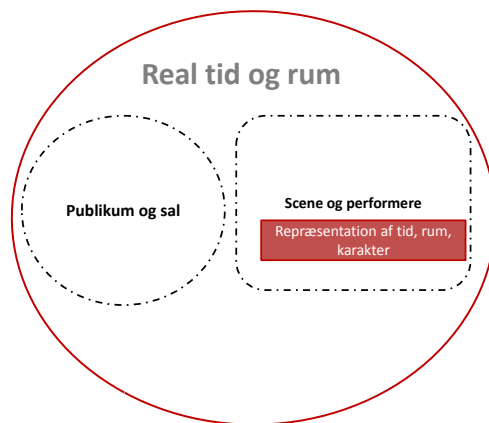
Som en del af denne overordnede metode vil jeg inkorporere medieteoretiske begreber, som også funderer sig på en undersøgelse af mediernes perceptuelle indflydelse på mediebrugerne. På den måde kobler jeg fænomenologien med medieteorien. Denne metodiske kobling har jeg fundet brugbar, fordi forestillingerne undersøger balancen mellem mediet og publikums kroppe.

Jeg vil altså bruge Merleau-Pontys krops- og perceptionsforståelse samt Manovich begreb det udvidede rum, og herunder Barthes begreb den fotografiske referent og hans definition på fotografiske grundidé som det-har-været. Jeg ønsker at undersøge to iscenesættelsesgreb i min analyse: Hvordan er publikum placeret i værket? Og hvordan bliver medierne brugt til at skabe et udvidet rum i de forskellige forestillinger? For at danne et overblik over min analysestrategi, har jeg fundet det brugbart at tegne denne model:



Publikum/kroppen er placeret centralt i modellen. Publikums konkrete, kropslige placering i værket er et fællestræk ved alle forestillingerne og indgangen til analysen. Pilene, der peger ud af forestillingens tid og rum, skal ses som de forskellige mediers strategier til udvidelsen af rum og tid, som forestillingerne hver især gør brug af. Publikums centrale placering inde i forestillingens tid og rum, eller som Benjamin ville have sagt det: her-og-nu, adskiller forestillingerne fra det klassiske, repræsentative forhold til tid og rum,³⁷ som jeg har illustreret her:

³⁷ Jeg har lavet en opdeling mellem 'den udadvendte' og den indadvendte udvidelsesstrategi, som det fremgår af modellen. Denne vender jeg tilbage til i den komparative analyse.



I det klassiske scene/sal teater deler publikum og performere den reale tid og det reale rum, men scenen repræsenterer et fiktivt og/eller metaforisk rum- og tids forhold, som publikum ikke er en del af. Denne forskel i publikums placering i forestillingens tid og rum er den essentielle forskel og mulighed, som disse forestillinger arbejder med.

Det andet centrale vilkår for disse forestillinger er deres brug af medier. I teoriafsnittet forklares det, hvordan medierne, uafhængige af deres indhold, altid vil indeholde en reference til en anden tid og et andet rum, end det her-og-nu, som man som publikum oplever at være en del af. I min analyse vil jeg undersøge, hvordan forestillingernes brug af medierne udvider tids- og rumforholdet samt undersøge, hvordan de bliver brugt konceptuelt og dramaturgisk.

Viljens Triumf – ”Det er bare en dokumentar”



Teatergruppen *FixandFoxy*, som består af Tue Biering og Jeppe Kristensen, står bag forestillingen *Viljens Triumf*, som spillede fra den 1. – 20. november 2012. Forestillingen er kort fortalt en genskabelse og genindspilning af Leni Riefenstahls dokumentariske propagandafilm af samme navn *Triumph des Willens* (1934).³⁸ FixandFoxy's koncept var at genopføre denne film som teater med én skuespiller og et publikum. Forestillingen spillede i et gammel tog-værksted på Vesterbro tæt på den store jernbaneindkørsel til Københavns Hovedbanegård - et forholdsvis stort rum, hvor der var etableret en publikumssal med brune bænke på rækker foran en scene. I den ene side af scenen hang et grønt lærred med to vatskyer foran. På scenen var der et bord med en meget lille modelopstilling, som mest lignede en samling minikulisser rodet sammen på bordet. Ved siden af denne opstilling sad omkring tre teknikere gemt bag en opstilling af computere, lyd - og lyspulte, kameraer og kamerastativer. Over scenen hang et stort hvidt lærred.

Forestillingen startede med, at skuespilleren Anders Mossling kom ind på scenen. Han havde et sæt brunt tøj på med et slips ned i bukserne og lidt slikket hår. Han stod på en forhøjning, og han talte direkte til os med svensk accent, der gav os indtryk af, at det var ham selv han repræsenterede og ikke en rolle, han spillede. Han forklarede os, at han elskede filmen *Triumph des Willens*, fordi det var den smukkeste film han nogensinde havde set. Til trods for det forsikrede han os hurtigt om, at han ikke var nazist. Han elskede alligevel filmen så meget, at han godt kunne tænke sig at rekonstruere den, og det var altså det, vi skulle i gang med nu. Han meddelte, at han var skuespilleren og skulle spille alle rollerne selv, herunder hovedrollen Hitler.

Efter denne lille prolog startede forestillingen ”rigtigt”. Der blev projekteret et sort/hvidt billede af Nazi-Tysklands nationalvåben, Rigsørnen eller Reichsadler, op på

³⁸ Videodokumentation af forestillingen kan findes på Youtube.
<http://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8>.

det store lærred. Umiddelbart fik jeg indtryk af, at de bare havde sat den originale Riefenstahl film i gang, men der stod jo "Viljens Triumf" på dansk. Herefter så jeg, at to kameramænd filmede modelopstillingen på scenen, og her var der bl.a. en lille model af Rigsørnen. Det vi så blev således filmet og projekteret direkte op på skærmen. Vi så på den måde selve filmen blive til. Skuespillerens Hitler kommenterede i dramatisk nutid, hvad der skete på filmen: "Efter flyveturen oppe i himlen ankommer Hitler, næsten som frelseren til jorden, her repræsenteret ved den smukke, hyggelige lille tyske by Nürnberg. Og se her, en meget smuk panorering ud af flyverens vindue!"³⁹ osv.

Efter de indledende scener skulle Hitler møde sit folk. Her blev publikum involveret, da Hitler jo ikke kunne spille så mange mennesker på en gang. I resten af forestillingen, som varede næsten to timer, blev publikum venligt dirigeret rundt af vores ven Hitler, som af Kristian Hustved i sin anmeldelse blev karakteriseret som "Lige dele spejderleder, filminstruktør og folkeforfører i brun heldragt og sort slips."⁴⁰(Hustved, 4.12.2012) og vi spillede gladelig "Das Volk". Folket tager imod Hitler, folket venter på Hitler om natten, det unge folk leger og spiser suppe på Hitlerjugendlejr, folket i fakkeltog, folket i strejke-march osv. Hver gang der var en folkemasse i filmen, var det publikum, som skulle agere denne masse. Vi fik instrukser fra Hitler om, hvordan vi skulle få det til at se godt ud: "I skal ikke spille, bare se skråt op til højre." Da scenen var færdig, kunne vi se os selv på film i sort/hvid med den klassiske lysætning, klædelige slagskygger og kameravinklinger, som Leni Riefenstahl havde valgt dem. Det var slående, så meget vi med disse virkemidler lignede folket fra 1934. Forestillingen vekslede på den måde mellem, at vi agerede efter Hitlers angivelser, og vi sammen med Hitler nød resultatet. Undervejs holdt Hitler de taler, som er i filmen og skiftede rolle mellem Hitler, Goebbels og en række andre nazistiske ledere. Forestillingen sluttede, hvor filmen slutter, i magtens centrum. Her var alle spidserne inden for det nazistiske parti mødtes til den egentlige Nürnberg-konference. De gik op ad midtergangen i salen, hvorefter alle de andre tilstedeværende klappede ad dem. Vi som publikum repræsenterede alle disse mennesker og endte altså med at klappe ad os selv.

³⁹ Dette og de øvrige citater og replikker, som jeg her citerer er mine egne optegnelser fra forestillingen. Det har desværre ikke været muligt at fremskaffe et manuskript.

⁴⁰ Kristian Hustved i *Politiken* 4.12.2012.

Men jeg er i hvert fald ikke nazist!?

”Tilskuerne oplever sig selv i rummet og samtidig som medieret i filmens dramaturgi. Og det skaber et etisk problem. Er man villig til at lade sig betragte i denne kontekst? Har man noget valg eller er man gidsel i et projekt?” (Christoffersen, 20.12.2012).

Viljens Triumf blev anmeldt godt, men efter min mening forkert. Anmelderne ville have det til at blive et spørgsmål om etik – et spørgsmål om deltagelse eller ej.⁴¹ Receptionen af stykket i disse anmeldelser tegnede et mønster, hvor man mente, at forestillingens egentlige formål var at stille publikum som etisk ansvarlige. Dette skulle ske ved at tage stilling til spørgsmålet, om man som publikum havde et etisk ansvar ved at deltage i denne efterligning af en nazistisk propagandafilm. Jeg mener, i modsætning til anmelderne, ikke at dette var forestillingens pointe. I stedet for et etisk spørgsmål om deltagelse mener jeg, at forestillingen formåede at vække en sjælden og meget konkret kropslig og historisk bevidsthed hos publikum. Jeg mener hermed, at man kan argumentere for, at forestillingen havde et meget etisk formål og, ikke som anmelderne mente, var en uetisk leg med manipulationens kraft:

”Denne anmelder forlod seancen efter en time i nogenlunde forvisning om, at den resterende halve time næppe ville dementere fornemmelsen af at være med i en ubehagelig leg, der uhyggeligt og demonstrativt opererer med et let manipulerbart publikum. (Dirckinck-Holmfeld, 3.11.2012).

Forestilling er, som citatet viser, blevet modtaget med en distanceret etisk forskrækkelse og med en tendens til at ”vaske” egne anmelderhænder. Nogle anmeldere gjorde, ligesom Gregersen, en stor pointe ud af, at de i hvert fald ikke *selv*

⁴¹ Se bl.a. Anne Middelboe Christensens anmeldelse i *Information*, den 3.11.2012, Gregersen Dirckinck-Holmfeld i www.GregersenDH.dk, den 4.11.2012, samt Erik Exe Christoffersen førømtalte anmeldelse i *Peripeti* fra den 20.12.2013.

deltog i forestillingens kulmination; Strejkmarch med gummistøvler⁴². Dette mener jeg skyldes det faktum, at vi som publikum spillede det nazistiske folk, og at forestillingens historiske og dokumentariske udgangspunkt var den nazistiske propagandafilm *Triumph des Willens*. Min pointe er imidlertid, at fordi vi *spillede* det nazistiske folk, så gør det os ikke *til* det nazistiske folk. Denne følgeslutning, som anmelderne har været forbavsede enige om, mener jeg er en forenkling og en fejlæsning af konceptet. Som jeg ser det, er stykket og dets konstruktion langt mere kompliceret. Min analyse vil således tage sit udgangspunkt i en dementering af de her præsenterede anmelderes fortolkninger⁴³ ved hjælp af begreberne den fotografiske referent og udvidet rum samt en læsning af publikums kropslige deltagelse i forestillingen.

Etableringen af publikumskontrakt

En vigtig dramaturgisk grundforudsætning for forestillingen var, at vi som publikum skulle medvirke i en genindspilning af et allerede medieret materiale. Dramaturgien lå hermed allerede helt fast, da den i sin grundstruktur kopierede en allerede fastlagt dramaturgi, hvilket i sig selv dementerede, at publikums valg stod i fokus i forestillingen. Re-medieringen som grundvilkår adskiller denne forestilling fra andre forestillinger, hvor dette etiske valg stilles som grundspænding i dramaturgien, som eksempelvis hos Marina Abramovich. Hendes værker interesserer sig for udvekslingen og mødet mellem performer og publikum og overskridelsen af grænserne mellem det performative rum og realitet. Et performativetsideal, som Thomas Rosendal Nielsen i sin ph.d.-afhandling *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*, forbinder til Erika Fischer-Lichtes performativetsideal. Ifølge Rosendal Nielsen privilegerer Fischer-Lichte i *Ästhetik des Performativen* (2004) avantgardens kunstideal. Han kalder dette, med henvisning til Niels Lehmanns kritik af Erika Fischer-Lichte, for en "proces-ontologi" (Rosendal Nielsen, 2011:97), der indebærer et performativetsideal, som foreskriver:

"[...] grundlæggende grænsenedbrydende dynamik. Det gælder grænsen mellem værk, produktion og reception, men også

⁴² Se bl.a. Anne Middelboe Christensens anmeldelse i *Information* fra den 3.11.2012.

⁴³ Samtlige anmeldelser jeg har kunnet komme i besiddelse af, på nær Kristian Hustveds anmeldelse i *Politiken*, d.4.12.2012, læser forestillingen som her præsenteret.

mellem krop og ånd, mellem subjekt og objekt, mellem betydning og virkning, [...]mellem kunst og virkelighed.” (ibid.:97).

Viljens Triumf har efter min mening ingen fællestræk mellem denne form for performances, som Rosendal Nielsen her refererer til, og som jeg også mener anmelderne implicit refererer til i deres anmeldelser af *Viljens Triumf*. *Viljens Triumf* arbejder efter nogle helt andre performativitetsidealer. Dette gør ikke forestillingen mindre aktuell eller politisk, hvilket min analyse vil forsøge at tydeliggøre.

Etableringen af den stramme publikumskontrakt og det lukkede teatral rum står i modsætning til dette ”grænsenedbrydende” ideal (ibid.97). Vi var som publikum placeret i et lukket rum, godt nok ikke i en konventionel teatersal, men den blev brugt som sådan. Vi var i starten bænket på lige rækker og forholdte os efter de gældende



teaterkonventioner. Vi sad stille og var stille, indtil vi fik besked på at deltage som gruppe i forestillingen. Det var klart hele vejen, at vi skulle lave en genindspilning af filmen, og skuespilleren fortalte os hele tiden, hvad vi skulle gøre.

Der blev altså indgået en meget tydelig kontrakt med publikum, og der blev opstillet nogle meget klare og genkendelige regler for deltagelse i det iscenesatte rum. Forestillingen forsøgte, trods det kontroversielle emne, så vidt muligt ikke stille publikum overfor et grænseoverskridende valg. F.eks. blev vi aldrig bedt om at heile. I stedet skulle vi lægge en hånd på hinandens skulder eller give ”en meget høj high five”, som skuespilleren sagde.⁴⁴ Med en reference til Thomas Rosendal Nielsen kan man sige, at forestillingens system var klart og ”tilgængeligt” for publikum. (Rosendal Nielsen, 2011:134-135).⁴⁵ Iscenesættelsen stillede ingen krav til os, om selvstændigt at tage

⁴⁴ På billedet ses det, hvordan vi sidder og lytter til Hitler samtidig med, at vi ser ham medieret på skærmen.

⁴⁵ Thomas Rosendal Nielsen bygger sin analytiske definition af deltagerbegrebet med udgangspunkt i Luhmanns systemteori og eksemplificerer bl.a. dette deltagerbegreb med spillet skak. Hans

stilling eller påvirke den grundlæggende dramaturgi undervejs.⁴⁶ Spillets regler mindede om et venligt hierarki, som var umiddelbart genkendeligt for hele publikum. Jeg associerede det i hvert fald til min tid i folkeskolen. Her blev man netop venligt dirigeret rundt af læren, som havde planlagt hele ens dag for en. Reglerne i folkeskolen var netop, at man ikke skulle stille spørgsmålstejn ved dette hierarki, for så gik legen fuldstændig i opløsningen. Pointen er selvfølgelig her, at iscenesættelsen spillede efter nazismens regelsæt og iscenesættelse. Alt var planlagt, og som "Das Volk" skulle vi bare gøre, hvad Føreren sagde.

Re-mediering – den kropslige erkendelse hos publikum

Som sagt er *Viljens Triumf* en forestilling, der i den grad bygger sin dramaturgi op



omkring mediet og mediering.

Først og fremmest er Riefenstahls *Triumph des Willens* ikke en spillefilm - det er, hvor utroligt det end forekommer, en dokumentar.

Den henter sine billeder fra den iscenesættelse, som den nazistiske propagandamaskine lagde for dagen, og selvom det er en

dokumentar, er dens billeder iscenesat på forhånd. Leni Riefenstahl har derfor iscenesat denne nazistiske propagandaestetik endnu engang og udvalgt, hvordan denne iscenesættelse skulle tage sig ud på film. I forestillingen er der endnu et iscenesættelseslag, nemlig publikums amatøragtige forsøg på at efterligne denne

deltagerbegreb stiller sig i modsætning til avantgardens (Rodendal Nielsen, 2011:132): "Sat lidt på spidsen kan man sige, at det ikke er deltagerne, der skaber det interaktive system, men det interaktive system, der skaber deltagerne." (Rosendal Nielsen, 2011:136). Hans beskrivelse af deltagerbegrebet i *Gob Squads Kitchen (you never had it so good)* har jeg fundet interessant i forhold til *Viljens Triumf*. De to forestillinger har desuden mange fællesstræk, hvad angår re-medieringen som dramaturgisk koncept og kunne være en idé til videre interessant perspektivering.

filmiske iscenesættelse, som nazismen ønskede at kommunikere. Dette vil sige, at der i alt var tre forskellige iscenesættelseslag, som publikum kunne bevæge sig imellem.⁴⁸

Derudover skulle vi også forholde os til tre former for publikumspositioner. Vi var først og fremmest deltagere ved at gøre det som Hitler bad os om, men vi udfyldte også en betragterrolle, når vi så os selv på film. Den tredje position indtog vi ved at indgå i den klassiske fjerde væg konvention, når vi lyttede til Hitlers taler. Her spillede skuespilleren for os, og vi så ham spille samtidig med, at det blev optaget og vist direkte på lærredet. Der var især en scene, hvor en lille dreng kom op på scenen, hvorefter Hitler fortalte ham om hans ansvar overfor det tredje rige. Drengen blev af Hitler påpeget som ungdommen og håbet for denne nye verden, som Hitler ønskede at skabe. Denne iscenesættelses patoseffekt virkede overraskende stærkt. Publikum skiftede derfor også mellem denne patosprægede indlevelse og en aktørposition i en ikke patosfyldt, men mere humoristisk leg med alvoren.

Som publikum skiftede vi hele tiden mellem disse positioner i den samlede dramaturgi. I stedet for at percipere et allerede optaget medie, var vi med til skabe mediet. Denne medskabende rolle og skiftene i positionerne bevirkede, at vi undervejs blev opmærksomme på den position, vi indtog. Vores egen kropslighed blev hermed en del af værket. Vi blev hele tiden perceptuelt udfordret, fordi det ikke bare var den konventionelle publikumsposition, vi skulle indtage. Disse helt kropsligt forankrede skift i perceptionen bevirkede, at vi måtte tillære os nye publikumsvaner hele tiden,⁴⁹ hvilket skærpede opmærksomhed på os selv som perciperende.

Tekstplanet i forestillingen underbyggede også publikums stillingtagen til sig selv som perciperende og aktører i det teatrale rum. Under Hitlers instruktion af publikum gentog han f.eks. flere gange sætningen: "I skal ikke være bange, det er jo bare en dokumentar." Denne sætning satte sig fast i mit hoved, fordi den først og fremmest henviser den til det abnorme i, at Riefenstahls film filmen vitterligt er en dokumentar. Nazismen har fundet sted. Der har været flere hundrede tusind og helt op til en million mennesker, som marcherede og fejrede nazismen i Nürnbergs gader. Sætningen "I skal ikke være bange, det er bare en dokumentar" angiver herudover også den form for performative bevidsthed, som forestillingen forsøgte at stille sit publikum i.

⁴⁸ På billedet her ovenfor ses hvordan publikum betragter sig selv og Hitler efter at have opført scenen 'fakkeloftog'.

⁴⁹ Se analysen af *Bibliotek*, hvor jeg kommer nærmere ind på Merleau-Pontys begreb om vanen.

Vi "legede" med, som dem vi var, ligesom alle menneskene på filmen jo også var med som dem selv. Forståelsen af, hvilket kropsligt omfang nazismen havde, blev for publikummet ved denne forestilling håndgribelig i ordets bogstaveligste forstand. Vi skulle selv kropsligt udfylde rollen som de uendelige menneskemasser, der er med i filmen. Omfanget af hvor mange mennesker det var erkendte vi således via vores egen kropslige deltagelse. Der er stor forskel på at se 100.000 arbejdere svinge deres skovl i takt, og så selv forsøge at gøre det sammen. Som Merleau-Ponty skriver:

"Bevidstheden er at være hos tingen ved hjælp af kroppen. En bevægelse er lært, når kroppen har lært den, dvs. når den har indoptaget den i sin "verden" [...] Motorikken er således ikke bevidsthedens tjenestepige, der transporterer kroppen til det sted i rummet vi har forestillet os." (Merleau-Ponty, 2000: 92).

Med henvisning til Merleau-Ponty kan man forstå forestillingens dramaturgiske strategi sådan, at nazismens folkemasse via publikums motoriske deltagelse blev optaget i vores/publikums verden. På en uafrystelig måde blev vi klar over nazismens egentlighed, dens kropslighed, om man vil. Netop fordi vi som publikum kropsligt og motorisk blev involveret i forestilling, opnåede vi en historiebevidsthed, som vi følte på vores egen krop. Denne indsigt kontraterer sætningen "I skal ikke være bange, det er bare en dokumentar" – det bliver et ironisk paradoks. Vi skal netop være bange, fordi det er en dokumentar.

Re-mediering – Den fotografisk referent – nuet og fortid

I forestillingen *Viljens Triumf*, ser vi aldrig den rigtige film, *Triumf des Willen*, men filmen fungerer, vil jeg sige, som en "Fotografiske referent" (Barthes, 1996:94). Altså det som Barthes beskriver som den altid reale nødvendige referent: "I modsætning til disse imitationer kan jeg aldrig nægte at *tingen har været der*, når jeg står overfor et Fotografi. Der er her en overlejring af virkelighed og fortid." (ibid.:94) Filmen *Triumph des Willens* bliver i den optik et indiskutabelt bevis fra fortiden. Re-medieringen af filmen, som vi som publikum foretager sammen med forestillingens kameramænd,

teknikere og skuespilleren, efterligner denne fotografiske referent ved hjælp af sin æstetik. Forestillingen kopierer Riefenstahls sort/hvide film og herunder også dens kameravinkler og senekspressionistiske lyssætning.

Går man analytisk videre i forhold til Barthes' begreb om mediet som fotografisk referent, kan man sige, at re-medialiseringen af *Triumph des Willens* fungerer som en medieret adgang til denne reelle historiske begivenhed. Derudover indgår vi som vist på et kropsligt plan i en topstyret publikumskontrakt. Denne spejler den form for organisering, som fandt sted under nazismen. Men idet vi også bliver filmet og re-medierer Riefenstahls nazistiske propagandafilm, indsluses vi i den æstetik, som vi forbinder med den nazistiske. Mediet har klædt os ud som nazister, og publikummet og skuespilleren udgør den fotografiske referent. Hermed muliggøres der en dobbelt perception af os selv, idet vi dels er tilstede som publikum, og dels gennem den filmiske medialisering ser os selv på afstand.

Re-medieringen af den nazistiske æstetik betyder således to ting for publikums perception og ageren i forestillingen. Dette gør først og fremmest legen mulig. Vi leger ikke bare "Das Volk" fra det tredje rige uden nogen egentlig ramme, i stedet prøver vi at gengive en bestemt scene. Hvis kopieringen forsvandt, ville det have en anden effekt og dermed holde publikum ansvarlige. Kopieringen fratager på den måde publikums egen fantasi og handling.⁵⁰ Dette gør, at udgangspunktet på den ene side bliver en parodi af den nationalsocialistiske æstetik og herefter implicit også af ideologien. Men på den anden side er det også netop filmens fotografiske referent, der trækker den absolutte alvor ind i forestillingen - en alvor, der eksisterer sideløbende med parodien. Kombinationen af disse to faktorer udgør forestillingens konceptuelle genistreg. Vi (publikum) og skuespilleren (Hitler) vidste, at vi lod os snyde ved at adlyde Hitlers anvisninger. Den dobbelte tilstedeværelse af parodi og alvor gør det muligt at lade sig snyde, fordi den holder os på afstand af os selv.

Sammenholder man nu begrebet udvidet rum med Barthes' fotografiske referent og den måde denne skabes af publikum, kan man sige, at fortidens rum og tid rykker ind i vores "her-og-nu" (Benjamin, 1998:143). Dette sker ved, at vi selv "spiller" fortiden, og ved at man ser sig selv i medieret form som en fotografisk referent. Man kan sige, at medieringen i dette tilfælde danner en omvendt udvidelse af rummet.

⁵⁰ Dette argument kan forklares nærmere ved hjælp af Merleau-Pontys begreb gestus og mennesket som kunstværk, hvilket jeg vil vende tilbage til i det komparative afsnit.

Mediet bliver ikke tilført et allerede eksisterende rum i nutiden, men i stedet bliver publikum indskrevet i et allerede eksisterende medie fra fortiden. Bevægelsen går altså ikke fra nuet og ud til en anden tids- og rumlighed ved tilføjelsen af et medie, men derimod tilføres nuet et medie fra dengang. Idet man ser sig selv via denne medialiserede selvrepræsentation, træder man som publikum kropsligt og medieret ind i sin egen historiebevidsthed.

Re-mediering - nuet og fremtiden

Referencen til den faktiske historiske begivenhed er så alment kendt og en så stor del af publikums fælles bevidsthed, at årstallet for filmen også har en betydning for hvordan vi opfatter vores egen rolle som folkemasse i re-medieringen af filmen. Filmen er fra 1934, altså fem år før anden verdenskrig. Dette vil sige, at menneskene i filmen ikke kender fremtiden - et privilegium, som publikum dog har. Det interessante ved re-medieringen af filmen *Triumph des Willens* er, at denne film ligger inden krigen som historisk katastrofe, og at publikum i modsætning til menneskene i filmen ikke er forudsætningsløst uvidende om fremtiden. Det, at vi som publikum kender deres fremtid, gør os i stand til at indtage pladsen som nazister, fordi filmen foregår inden krigen som historisk begivenhed - inden syndefaldet så at sige. Jeg lod mig rive med af i fællesskabet i det teatrale rum, ligesom mennesket lod sig rive med af den nationalsocialistiske ideologi, men forskellen er, at jeg gjorde det med fremtidens viden om katastrofen.

Min viden om fremtidens katastrofe er netop det der gør, at forestillingen ikke handler om manipulation.⁵¹ At blive manipuleret vil sige, at man bliver snydt til at gøre noget, som man ikke ville have gjort ellers. I manipulationen ligger der altså en skjult bagtanke. Eller som skuespillerens Hitler siger under forestillingen: "Ja, det var inden de vidste, hvor alvorligt de mente det". I denne forestilling efterligner vi manipulationen, men der er ikke nogen skjult bagtanke, hensigt eller viden, som vi ikke har kendskab til. Vi ved, at det endte med anden verdenskrig, Holocaust og millioner af menneskers død. På den måde igangsætter filmmediet også den implicite viden om fremtiden hos publikum, der samtidig er bevidste om, at de mennesker, der kopieres, netop ikke kender til den. Dette sætter også vores eget nu i perspektiv. Perception af

⁵¹ Sådan som Gregersen foreslår i sin anmeldelse, www.GregersenDH.dk, d.3.11.2012.

vores her-og-nu, som vi efterfølgende ser optaget på film, stiller vores eget nu til skue. Nuet forsvinder i løbet af forestillingen og ses herefter i manipuleret, medieret form. Vi ser os selv med Barthes' ord som "Spectrum" (Barthes, 1996:18). Vi ser os selv som det døde nu samtidig med, at dette billede, som vi skaber, refererer tilbage til mennesker, for hvem det ikke var en leg og som få år efter selv stod som ansvarlige for katastrofen. Som Barthes skriver i beskrivelsen af et foto af en dødsdømt: "Jeg læser på samme tid: *det vil ske* og *det er sket*; jeg iagttager med rædsel en før-fremtid, hvis indsats er døden." (Barthes, 1996:117).

Tør du grine af dig selv?

Hvis man skal kategorisere *Viljens Triumf* efter de klassiske genrebegreber, kan man kategorisere den som en komedie, med en tragisk klangbund.⁵² Dette er ikke just det indtryk, man får af at læse anmeldelserne af forestillingen, men jeg syntes, at forestillingen var virkelig sjov. Det var sjovt at være med, folk grinede og morede sig. Et rimeligt spørgsmål at stille kunne derfor være: Hvordan kan det være sjovt at spille en nazistisk folkemasse anno 1934?

Hvis man forestiller sig, at vi havde siddet i salen og set filmen *Triumph des Willens*, i stedet for selv at spille den, så ville vores indstilling som publikum være forargelse. Vi ville måske finde det imponerende og vi ville "mærke historiens vingesus". Vi ville kunne holde os selv på afstand af det vi så, og hermed holde afstand til historien og de reelle begivenheder, der fandt sted.

"[forestillingen] anvender forståeligt nok metakommentarer i ét væk – som en slags opblødning af uhyrlighederne. Personligt bliver jeg imidlertid ikke så berørt, når fiktionen hele tiden punkteres." [min tilføjelse] (Middelboe Christensen, 6.12.2012)]

⁵² Se for eksempel Eric Bentley, *Det levende drama*, 1964, s.262-275.

Ved at lave en overordnet ramme, som netop fratager publikum muligheden for indlevelse i "fiktionen"⁵³ og i stedet skaber dette udvidede rum, som indsætter os i fortiden, bliver *Viljens Triumf* en etisk og politisk forestilling. Ved at indskrive publikum som agenter i selve dramaturgien forsøger forestillingen at gøre opmærksom på det komplekse aspekt, nemlig at vi skal kunne forholde os til den medialiserede tilstedeværelse samtidig med, at vi skal forholde os til os selv. Forestillingen kræver også, at man som perciperende kan håndtere en dobbelt tilstedeværelse, både som performer (legende) og som analytisk individ på afstand af den leg, man selv udfører. Og så kræver den, at vi tør grine af os selv.

Når vi som publikum selv bliver kastet ud i at lave en re-mediering af filmen, hvor vi selv skal spille de manipulerede folkemasser, kan vi ikke opretholde afstanden. Det går op for os, netop også fordi vi har det sjovt med at udføre opgaverne, at det ligeså godt kunne have været os selv. Vi forstår, at der ikke fandtes 700.000 monstre i Nürnberg i 1934 - de var ligesom os. Via mediet tager vi "nazistkostumet" på og i stedet for at holde os moralsk på afstand af nazismen, må vi grine af os selv.

Som deltager i *Viljens Triumf* møder vi på sikker iscenesat grund den fællesskabsfølelse, som de store totalitære ideologier byggede på. Som moderne mennesker født efter anden verdenskrig føler vi, at vi via vores humanisme er hævet over nazismens grusomhed og disse masseoptrin. Men idet vi deltager i denne kopileg med nazismen, går det op for os, at vi bryder det tabu, som humanismen efter anden verdenskrig har sat op for os: Vi er bedre mennesker end nazisterne, vi har lært af historien. Vi må ikke tænke: "det føles fedt at råbe »Jeg kommer fra Bayern!«" (Hustved, *Politiken* d.4.12.2012). Derfor griner vi af os selv. Vi overskrider dette tabu og indser, at det findes.

Lidt firkantet sagt går det op for os, at den moralske hån overfor nazismen, som vi kommer ind med i forestillingen, i virkeligheden er vores totalitarisme. Igennem legen giver vi slip på denne moral samtidig med, at vi parodierer det, vi frygter - nemlig nazismen. Vi griner både af vores egen moralske hellighed i forhold til nazismen, og vi griner af os selv som nazister og den alvorlige selvindsigt, at vi kunne have været en del af "Das Volk".

⁵³ Jeg vil tillade mig, at forholde mig kritisk over for relevansen af betegnelsen 'fiktion' i citat her, da en af forestillingens pointer er at stille spørgsmålstegn ved denne modsætningen mellem fiktion og realitet.

Hvis man ikke formår at give slip på sin borgerlige humanistiske jeg-er-bedre-end-den-primitive-masse, hvis man ikke tør at lade sig snyde og gå ind i legen og hvis man er i stand til at grine af sig selv, så mener jeg, at det i virkeligheden er der faren for totalitarismen ligger gemt. For var der noget, som de ikke havde i nazismen, så var det jo netop humor.

100 Prozent Zürich –et statistisk egnsspil



100 Prozent Zürich adskiller sig på to væsentlige punkter fra de øvrige forestillinger, jeg analyserer. Den foregår i en teatersal med en klassisk opdeling mellem scene og sal, og den benytter ikke medier som strategi til udvidelsen af rum og tid. Trods disse forskelle arbejder forestillingen på mange punkter med den samme iscenesættelse som de øvrige forestillinger. Forestillingen *100 Prozent Zürich* af Rimini Protokol spillede i oktober 2012 som en del af konferencen *reART:theURBAN* i den schweiziske by Zürich.⁵⁴ I

modsatning til de andre forestillinger på festivalen, spillede den i en stor teatersal med plads til 300 publikummer.⁵⁵ Scenen var en stor drejescene, og på bagvæggen var der en rund projektionsskærm, som visuelt spejlede drejescenen. I midten stod en mikrofon. Forestillingen startede med, at en fin lille dame i en pæn grå kjole gik hen til mikrofonen og præsenterede sig som statistiker. Hun talte Hochdeutsch og bad os om at slå op i den bog, som vi havde fået, da vi afleverede vores billet. Bogen indeholdt statistiske optegnelser over den zürichske befolkning, samt små portrætter af forskellige mennesker fra Zürich. Som om hele publikummet var i skole, slog vi op på det angivne sidetal. Vi fik fortalt og læste om, hvor mange kvinder, mænd, ældre og børn, der bor i Zürich, hvor de bor, hvor mange indvandrere der er osv. Hun forklarede også konceptet for forestillingen. Vi skulle nu møde et statistisk korrekt udsnit af den zürichske befolkning repræsenteret med 100 mennesker på scenen.⁵⁶ Menneskene på scenen var fundet via et kædebrev, således at statistikeren havde startet med at invitere en, hvorefter den næste havde inviteret en anden osv. Man kunne kun invitere en person

⁵⁴ Forestillingen som koncept har turneret rundt i hele verden, fra London til Australien, og næste premiere er *100 Prozent Dresden*. Den havde urpremiere i Berlin på HAU 1, 2, eller 3?? VIGTIGT, da der jo er tre forskellige teatre under Hebbel am Ufer. til teatrets fødselsdag den 1.02 2008. Se også: http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2417.html.

⁵⁵ Forestillingen spillede i teater- og kulturhuset Gessnerallee Zürich, hvor konferencen også foregik: <http://www.gessnerallee.ch/>. For konferencens *reART:theURBAN* se også: <http://www.rearttheurban.org/info/Home.html>.

⁵⁶ Da hun var færdig med at præsentere statistikken, blev hun sig selv og slog over i schweizertysk, og herfra kunne jeg ikke længere forstå hende. Heldigvis havde de oversat det meste af den resterende forestilling til engelsk som en art libretto på scenens bagvæg.

med, som passede til de statistiske krav og som ikke i forvejen var repræsenteret på scenen. Statistikerne startede med at præsentere den person, hun havde taget med. Han kom frem på scenen til mikrofonen og præsenterede sig selv. Herefter præsenterede han den person, han havde taget med og så fremdeles. Drejescenen begyndte at dreje og til sidst havde alle 100 præsenteret sig - den ældste var langt op i 80'erne og den yngste var ca. tre år gammel. Alle deltagere dannede en rundkreds langs drejescenens kant.

Forestillingen var herefter bygget op som et spørgeskema. På den runde projektionsskærm og på projektioner i højre og venstre side blev spørgsmålene vist, og oftest blev de samtidig sagt højt i mikrofonen af deltagerne. Andre gange skiftede projektionerne af sig selv. Som deltager svarede man ved at stille sig hen under



projektionen af ordet "Mig" eller "Ikke mig", "For" eller "Imod", "Ja" eller "Nej", som man kan se det på billedet til venstre. Man kunne også stille sig efter sin alder, køn, osv. Scenen blev nogle gange filmet ovenfra og projekteret direkte på den runde skærm, så man som publikum kunne se deltagerne i fugleperspektiv, som på billedet her under. Dette gav også mulighed for at svare anonymt ved at slukke lyset og i stedet stemme med en lommelygte. Her rakte deltagerne lommelygterne i vejret, hvis svaret var ja, og man kunne nu se lysende punkter på den runde skærm. Der var enkelte brud med denne spørgsmålsform. F.eks. viste deltagerne os en statistik over deres dag. De mimedede, at de stod op, gik på arbejde, var på arbejde, gik hjem osv.

Engang imellem blev formen afbrudt af enkelte menneskers skæbnehistorie, hvilket satte de yderlige spørgsmål i perspektiv. Som for eksempel: "Har du nogensinde røget hash?" Det var der få der havde.

Herefter: "Har du nogensinde taget heroin?" Det var der kun én der havde, og han stod pludselig alene på scenen under skiltet "Ja". En mærkelig fyr, som man havde lagt

mærke til. Han fortalte om, hvordan han havde været narkoman, havde solgt stoffer, var endt i fængsel og nu havde været stoffri i 15 år. Den dag han stoppede fik han en dukke, som han herefter havde haft med sig altid, og den havde han også med på scenen.

Publikum klappede af ham, da han havde fortalte sin historie.

To tredjedele inde i forestillingen blev deltagerne suppleret op med et band på scenen, og der blev tilføjet en trappe til den flade drejescene. Flokken af deltagere havde hermed mulighed for at komme i op højden, og de kunne rent scenografisk vise deres svar på spørgsmålene på en ny måde. Til sidst i forestillingen nærmede vi os spørgsmål, som fremsatte større dilemmaer, som f.eks.: "Ville du slå ihjel for at redde din familie?" Et af de sidste spørgsmål var: "Tror du, at du lever om 10 år?" Så 20, 30, 40, 50 år, osv. Til sidst var det kun to børn på ca. fem til syv år tilbage på scenen.⁵⁷

Forestillingen endte med, at alle deltagerne stod på den store trappe og sang.

Publikum som en del af værket – One big happy family

Hver gang der blev stillet et spørgsmål, sad jeg som publikum og tænkte, hvad ville jeg selv svare? Spørgsmålenes generelle karakter, blandet med lokalforankrede spørgsmål, gjorde, at man som publikum var lige så kvalificeret til at svare som dem på scenen. Som publikum oplevede jeg at blive involveret i at svare, samtidig med jeg var spændt på at se, hvad deltagerne på scenen svarede. Den grundlæggende spørgeskemadramaturgi aktiverede og inkluderede publikum. Denne åbenhed i værket spejledes også i udvælgelsesproceduren af deltagerne. Det kunne i princippet lige så godt have været den schweizer, som jeg sad ved siden af, som stod på scenen. Nu kom jeg udefra og var gæst, men alle de schweiziske publikummer kendte højst sandsynligt også nogle af deltagerne på scenen. Der var i hvert fald tilråb og jubel, når nogle særlige deltagere, som havde venner i salen, fik mikrofonen eller stod alene med et standpunkt. Alt dette medførte i det hele taget en familiær stemning blandt publikum. Publikum gav så at sige sig selv lov til at være i rummet. Lyset var desuden også tændt i salen det meste af tiden, hvilket gjorde publikum mere visuelt tilstede i forestillingen. Forestillingen blev indledt ved direkte at inddrage publikum, da vi skulle læse i vores statistikbog. Dette fællesskab med scenen blev yderligere forstærket hen mod slutningen af forestillingen, hvor deltagerne på scenen stillede publikum spørgsmål, som bl.a.: "Hvem ville hellere være

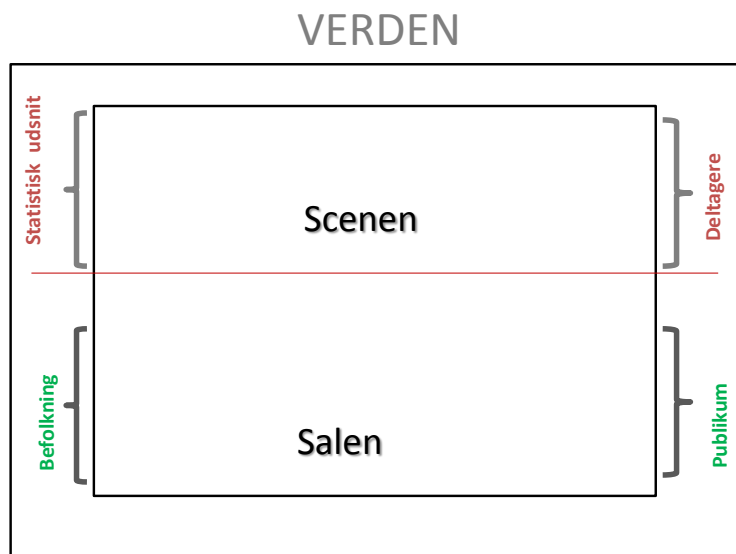
⁵⁷ Den treårige var på det tidspunkt faldet i søvn på moderens arm.

på scenen end at se på?” Her kunne publikum også give deltagerne spørgsmål. Trods opdelingen mellem sal og scene vil jeg alligevel påstå, at vi som publikum følte os som indlejret i værket, fordi dramaturgien var bygget op omkring den meget åbne spørgsmålsform, som alle i rummet kunne svare lige godt på. Man kunne kalde det for en moderne form for egnsspil.

Af-medialisering og statistik som dramaturgi

Denne forestilling har frem for alt kroppen og mennesket som sit materiale, men alligevel forholder den sig konceptuelt grundlæggende til et medie. I dette tilfælde et umiddelbart overraskende medie: statistik. Statistik kan forstås som et medie, der registrerer og gemmer oplysninger. Statistik som har mennesker som sit undersøgelsesfelt, kan man forstå som menneskers liv kogt ned til tal og grafer.

Statistik som grundlaget for konceptet er egentlig ret enkelt, hvilket jeg har forsøgt at tydeliggøre i modellen herunder.



Ser man sådan på forestillingen, så svarer publikum til befolkningen og deltagerne til det statistiske udsnit af denne befolkning. Deltagernes repræsentation, eller man kunne også sige performativitet, er som sådan lig med publikums.⁵⁹ Menneskene på scenen

repræsenterer et statistisk udsnit af den zürichske befolkning, men hver enkelte person udfører denne opgave kun i den egenskab at være et menneske fra Zürich. Da de stadig repræsenterer statistikken, har jeg valgt at kalde denne form for repræsentation en 'af-repræsenteret form for repræsentation'. Antallet 100 er vigtigt for, at dette koncept kan lade sig gøre - dels pga. den statistiske inddeling i procent, og dels fordi mængden af folk på scenen udviser den tvivl, der ellers spilles på i performative værker, hvor en performer siger at han/hun "er sig selv". Man kan forklare de 100 mennesker, som en form for ready-made, eller en stedspecifik – hvor menneskene på scenen repræsenterer stedet Zürich via deres krop. De er et dokument på befolkningen og de *er sig selv*. De er vores statistiske repræsentation, men performativt er der ingen repræsentation på spil. De har den samme form for performativitet som os, der sidder i salen. Rent statistisk udgør menneskene på scenen en fjerdedel af den samlede befolkning i salen. Denne fjerdedelsfordeling bliver derfor grundlaget for en overordentlig præcis statistik, og den er derfor ikke noget vi "leger", der er som sådan ingen fiktion på spil.

Ved på den måde at af-medialisere statistikken og stille den ind i denne kropslige repræsentationsform bliver forestillingen et fysisk billede på statistik. Kontrasten mellem den statistiske fremstilling i bogen, som vi blev introduceret for i starten, og så de resterende to timers forestilling er altså stor. Indholdet er det samme, men formen på dette indhold forekom som en modsætning, da forestillingen folder denne statistiske reduktion tilbage, ved igen at kropsliggøre statistikken. I stedet for tal og grafer er menneskene tilbage på scenen.

Dramaturgisk set beholder forestillingen statistikkens opbygning omkring spørgeskemaet, ligesom dens grafiske begrebsapparat bliver visuelt understøttet. Den runde form på projektionsskærmen afspejler et cirkeldiagram, – som det kan ses på billedet på næste side. Scenografisk illustreres det, hvordan hvert enkelt individs beslutning bliver til en fælles mening eller til netop en statistik. Her bliver individualiteten opløst visuelt via projektionsmediet og bliver på den måde til statistik igen. Dette sker simultant, altså både kropsligt på scenen og grafisk via projektionen.

⁵⁹ I enkelte tilfælde udviste personer på scenen dog en ekstra performativ tilstedeværelse, idet de bevægede sig mere over i retningen af skuespil. Dette skete, når de skilte sig ud fra gruppen, ved at svare i modsætning til flertallet f.eks.



Forestillingens dramaturgiske opbygning omkring den statistiske spørgeskemaform afspejler også, hvordan demokratiet fungerer, nemlig hvordan det enkelte menneskes beslutning manifesterer sig i grupperinger. Helt

fysisk bliver det tydeligt at se, hvordan hvert enkelt menneske forsvinder ind i gruppen, når det stilles overfor et valg. I Schweiz, hvor man har direkte demokrati, kom denne spørgeskemaform også yderlige til at afspejle landets grundlæggende demokratiske idé.

Fra sal til verden – det udvidede rum

Selvom vi har at gøre med en scene/sal-defineret konvention, er publikum indskrevet i værket på mere radikal vis end den repræsentative iscenesættelse giver mulighed for. Trods det, at medierne ikke bliver brugt direkte som omdrejningspunkt for forestillingen, men som virkemiddel, vil jeg argumentere for, at der i denne forestilling også etableres et udvidet rum. Der er tre parametre som er årsag til, at dette kan lade sig gøre:

1. Vi er i et defineret rum til kulturelle og kunstneriske begivenheder, hvilket vil sige, at der er draget en grænse mellem dette rums her-og-nu og det udenom eksisterende samfund.
2. Dramaturgien er bygget op omkring spørgsmål, der rettes lige så meget til deltagerne på scenen som til publikum. Spørgsmålene stilles i en specifik schweizisk kontekst, som er fælles for scene og sal.
3. Scenen har en kropslig form for repræsentation, der repræsenterer den kompleksreducerende medierede statistik – den af-repræsenterede form for repræsentation.

Rumligt står vi i kraft af teatersalen og iscenesættelsen i modsætning til omverdenen, og som Boenisch også påpeger, medfører dette, at alt i rummet kan betragtes som tegn:

”As a primarily semiotic practice, theatre turns all objects into signs to be perceived, [...]theatre processes these objects into worlds here and now, while simultaneously leaving them as they are.” (Boenisch, 2008:114).

Boenisch laver denne analyse i forhold til teatrets brug af medier, men i Rimini Protokols forestilling kan vi betragte disse 100 mennesker som tegnladede objekter. Samtidig med at vi befinder os i dette afskårne iscenesatte rum, der forvandler alt til tegn, fungerer disse tegngivelser sådan, at de refererer ud til den nutidige omverden. Dette sker idet, vi ikke har at gøre med en teatral repræsentation, men med en kropslig dokumentation af omverdenen. De 100 kroppe opfattes altså med to forskellige forudsætninger, nemlig som tegn og som reelle mennesker. Det er dette modsatte og dog samtidige forhold, jeg kalder ’af-repræsenteret repræsentation’. Menneskene repræsenterer statistikken, men de repræsenterer ikke sig selv. Med reference til Barthes’ begreb den fotografiske referent kan man sige, at vi på scenen har at gøre med en af-medieret fotografiske referent.

Forestillingen hiver yderligere det reale ind i det teatrale rum ved at spørge i en kontekst, som involverer virkeligheden for de mennesker, som ser på. Når spørgsmålene lyder, så spørger jeg mig selv, hvor ville jeg stå? Vi stiller os selv spørgsmålet og ser fra det lukkede her-og-nu ud på os selv, som det menneske vi er ude i verden. Vi stiller spørgsmålstejn ved vores egne svar, samtidig med at vi ser os selv repræsenteret som en af-individualiseret statistik på scenen. Dette gør, at vi fra dette her-og-nu, kan opleve en udvidelse af det teatrale rum til et rum, som svarer til publikums egen tilværelse og som ikke er teatraliseret.

Et udvidet rum uden medier?

For at kunne kalde det, der sker for et udvidet rum, må man nødvendigvis relativere begrebet. I forhold til denne forestilling skaber det mere en fællesbevidsthed eller en erkendelse frem for en sanselig medieret perception af rum og tid, som ellers er den

adgang til udvidelsen af rummet, som Manovich teori peger på. I *100 procent Zürich* er det ikke medierne, som udvider rummet. Udvidelsesstrategien bliver skabt gennem spørgeprocessen og den kropslige af-repræsenterede repræsentation, som man fra et medieteoritisk perspektiv kan forstå som en af-medieret fotografisk referent. Spørgsmålsdramaturgien aktiverer snarere både en fælles og en individuel bevidsthed om en selv og om os som befolkning. Men begrebet kan bruges for så vidt, at der er tale om, at publikum er placeret som en del af det teatrale her-og-nu, og fordi at den af-repræsenterede repræsentation ved sin dokumentariske referenceform virker på samme måde som medierne ved at udvide det teatrale rum mod verden udenfor.⁶⁰

⁶⁰ Jeg uddyber dette perceptionsspil mellem scene og sal i det komparative afsnit med inddragelse af Merleau-Pontys idé om mennesket som kunstværk.



Hotel – En spøgelsesforestilling

Hotel er en af de forestillinger, som spillede under sidespecifikfestivalen *Cuidades Paralelas* i 2008.⁶¹ Bag forestillingen står den argentinske performancekunstner Lola Arias. Festivalen turnerer stadig rundt og har indtil videre kunnet opleves i alt seks lande. Forestillingen *Hotel* spiller på

forskellige hoteller rundt om i verden og starter med, at man som publikum får udleveret et nøglekort ligesom en almindelig hotelgæst. Kortet virker til en række værelser på hotellet, og disse er iscenesat på forskellig vis. Man går alene rundt på hotellet, og på hvert nye værelse møder man forskellige rengøringsdamer og-mænds livshistorier via forskellige medier: fotografier, personlige ejendele, fjernsyn, lyd og projektioner. Når man hører lyden af en telefon på det værelse, hvor man befinder sig, skal man gå videre til det næste værelse. Forestillingen fungerer på den måde som et vandringsdrama. Man besøger i alt fem værelser, som har hver deres rengøringsdame eller -mand som hovedperson. De fleste er indvandrere, og har boet i det land, hvor forestillingen spiller, i kortere eller længere tid. Det slutter med, at den rengøringsdame eller -mand, som man har 'mødt' via en projektion i loftet, kommer ind på det værelse, hvor man er. Han eller hun viser en rundt på hotellet og fortæller mere om sig selv. Til sidst følger han eller hun publikummet ud af hotellet.⁶²

⁶¹ *Cuidades Paralelas* består af otte forskellige forestillinger, som tager udgangspunkt i otte forskellige steder. Stederne er et bibliotek, et hotel, en retssag, et tag, et lejlighedskompleks, en fabrik, et storcenter og en togstation. Stederne er altså almene og findes over hele verden. Konceptet for festivalen er netop, at den er flytbar og har rejst rundt i hele verden. Der er tilknyttet en kunstner eller en kunstnergruppe til hvert sted, så der i alt er otte individuelle værker med forskellige kræfter bag. Det er den argentinske dramatiker, instruktør, sanger og skuespiller Lola Arias og Stefan Kaegi fra Rimini Protokol, som har kurateret *Cuidades Paralelas*. Festivalen fandt første gang sted i Berlin i september 2010. Siden da har den rejst rundt over hele verden til Buenos Aires, Zurich, Utrecht og Warszawa. Senest har den været vist i Kolkata i Indien og i januar 2013 bliver den vist i New Delhi. Tre af festivalens værker, *Bibliotek*, *Hotel* og *Station*, var en del af Københavns Internationale Teaterfestival i 2011. *Cuidades Paralelas* lever desuden videre i form af den omfattende videodokumentation, som er blevet lavet af værkerne. Jeg stiftede selv første gang bekendtskab til festivalen på konferencen *reART:theURBAN* i Zürich i november 2012. Her var videodokumentationen udstillet som en del af konferencens udstillingsområde.

⁶² Jeg bruger primært videodokumentationen fra Berlin og Zürich som baggrund for analysen. Se video af værket her: http://www.ciudadesparalelas.com/video_hotel_bsas.html.

Publikum som gæst

Et hotel er i forvejen en meget iscenesat ramme, som på nogle områder minder om en teatral situation. Du skal betale, og hotellet er til for dig som gæst, på samme måde som teatret er til for publikum. Ligesom i teatret er hotelbesøg for de færreste en hverdagslig begivenhed, det er nærmere noget festligt. Ved at man som publikum selv lukker sig ind med sit kort, kopierer forestillingen hotellets konventioner.

Der er også gjort det valg i *Hotel*, at man som publikum er alene om oplevelsen. Som publikum er man den eneste krop blandt de medierede iscenesættelser, og derfor bliver fremdriften og dramaturgien i forestillingen sådan set opretholdt af dig selv som publikum. Forestillingens egentlige hovedpersoner, rengøringspersonalet, repræsenteres næsten udelukkende via medierede udtryk. Publikummet 'spiller' den eneste fysiske rolle, nemlig hotelgæsten. Det er derfor også publikums indstilling og nysgerrighed, som bliver afgørende for, hvad de får ud af det. F.eks. ligger der nogle fotografier gemt i sand og i planter, og hvis man ikke opsøger dem selv, så ser man dem måske slet ikke.

Medierne interagerer med publikum i den forstand, at rengøringspersonalet taler direkte til publikum og beder dem om forskellige ting. For eksempel: "Gå ud på badeværelset se dig i spejlet, kan du se mig?"⁶³, eller "Kig under sengen, der ligger en vibrator, som en gæst har glemt."⁶⁴ Publikum er til stede i rummet og kan handle og percipere. I modsætning hertil er rengøringspersonalet, som via deres medierede tilstedeværelse nærmere tilhører selve rummet, som publikum besøger. Deres medierede tilstedeværelse opfattes som en del af rummet, fordi medierne er en integreret del af hele den rumlige iscenesættelse af hvert enkelt hotelværelse. Dette kunne man måske kalde den fiktion, som forestillingen bygger op, også selvom den er strengt dokumentarisk i sit materiale.

⁶³ Videodokumentation fra Zürich: 05.31 min. Jeg har selv oversat de følgende citater fra forestillingerne. Det gælder både *Hotel* og *Bibliotek*. Grunden til at stemmen siger, "kan du se mig", er, at der hænger et fotografi af rengøringsmanden på badeværelset, som spejles i det spejl som publikummet ser sig selv i.

⁶⁴ Videodokumentation fra Zürich: 02.00 min.

Fra objekt til subjekt og tilbage igen

De anonyme værelser befolkes via medierne af rengøringspersonalet, som har deres daglige gang der. Igennem medierne får vi rengøringspersonalets historier. Værelserne er fyldt med fotografier og lyd af deres stemmer. De dukker op i fjernsynet eller over sengen som en projektion. Nogle værelser er fyldt med sand fra hjemegnen eller store pottedplanter, som om junglen havde indtaget hotelværelset.

Rengøringspersonalet fortæller gæsten om den normale hotelsituation, hvor rengøringspersonalet ved en masse intime og private detaljer om gæsten. De fortæller hvordan de ser pletter på lagnet, finder sexlegetøj, kan kende forskel på gamle og unge gæster osv.⁶⁵ Idet man bliver konfronteret med dette, går det op for gæsten, hvor udleveret man egentlig er som gæst til disse usynlige hjælpere. Trods det meget tydelige udbytteforhold mellem gæsten, som betaler, og rengøringspersonalet, der leverer en ydelse, så ved rengøringspersonalet mere om gæsten end omvendt.

Forestillingen giver ordet til rengøringspersonalet. De fortæller publikummet, at det normalt er dem, som betragter dig. I rengøringspersonalets dagligdag indtræder de således som subjekter, hvor hotelgæsterne på den anden side står i et objektforhold til dem. I iscenesættelsen giver de publikum en bid af dem selv og vender derfor de normale forhold om. Gæsten går fra at være den betragtede til selv at betragte. Med denne vending gør de os også opmærksomme på publikums falske bevidsthed om egen absolutte subjektspostion. Rengøringspersonalet er her stadig ikke, men disse mennesker som normalt ikke skal ses og ikke høres, og som er ansat til at slette gæstens spor, efterlader under forestillingen spor i værelset og hos gæsten. De anonyme hotelværelser befolkes nu af rengøringspersonalets spor og deres usynlighed som subjekter synliggøres herved. Det interessante er her, hvordan brugen af medierne understøtter denne tilstedeværelse af spor, som herigennem får en sælsom spøgelseskarakter.

Medier/spøgelser

Forestillingen *Hotel* benytter sig sammen med den scenografisk og metaforisk iscenesættelse (her tænker jeg eksempelvis på sand på gulvet og planter i sengen) i høj

⁶⁵ Det er et gennemgående tema i alle videodokumentationerne.

grad af det, som jeg med udgangspunkt i Roland Barthes' analyse af fotografiet kalder den fotografiske referent (Barthes, 1996:94) til en udvidelse af rummet. Selvom Barthes bygger sin analyse på især portrætfotografiet, vil jeg i denne sammenhæng mene, at man kan bruge hans analyse af fotografiet i forhold til video og lyd, som bliver brugt i denne iscenesættelse.

Som beskrevet møder publikum rengøringspersonalets liv via eksempelvis portrætfotografier af deres børn, som ligger skjult i sandet på gulvet. Eller publikum møder dem i form af en lille udstilling om deres liv med bl.a. billeder fra deres bryllupsdag. Disse fotografier bliver præsenteret af rengøringsdamen eller -manden sammen med deres historie, som man får fortalt af dem selv via lyd i høretelefoner, over højtaler eller på skrift. Man kan eksempelvis læse en historie om en af rengøringsdamerne i den mappe, som normalt indeholder hoteloplysninger og velkomstbrev til gæsten. Denne tekst er nu overtaget af rengøringsdamens historie. Teksten slutter med sætningen: "Du kan finde bevis for min historie i hovedpuden."⁶⁶ Her finder gæsten billeder, rejsedokumenter osv. Ser man på disse eksempler i perspektiv til Barthes analyse af fotografiets' grundidé: 'det-har-været' (ibid.:94), så er det måske her, at denne fornemmelse for spor og spøgelsestilværelse skal findes.

Fotografiet vil altid, ifølge Barthes, være referent til noget, som uomtvisteligt har eksisteret og er forbi, eller som han skriver for at præcisere fotografiets kendetegn "[...]at en eller anden har set referenten [...] i kød og blod eller i egen person" (ibid.:97). Fotografiet opfattes som bevis på eksistensen og det passerede nu, som fotografiet er blevet taget i. Fotografiet bliver også iscenesat som et sådant bevis i forestillingen, f.eks. i forbindelse med billederne i hovedpuden. De fotografier og fotoalbum som publikum møder i forestillingen er ligeledes rengøringspersonalets egne, og disse private fotografier fremstår også som privat bevisbyrde om deres eget liv.

Vi forveksler det levende med det virkelige i fotografiet, skriver Barthes (ibid.:97), og det er det, som er på spil i forestillingen. Selvom fotografiet viser ud i den reelle virkelighed, besidder det stadig den tidslige og rumlige afstand til den reale referent og til det egentlige levende. Vi ser dem, hører deres stemme, ser deres børn, ser dem på video, men de er netop ikke levende her. Den medierede afstand mellem det

⁶⁶ Videodokumentation fra Zürich: 00.30 min.

nutidsrum, som publikum befinder sig i, og det rum, som mediet stammer fra, kan hermed siges at udvide det rum og den tid, som publikum kropsligt befinder sig i.

”Fotografiets vished er suveræn” (ibid.:129), som Barthes skriver. Men det, som det beviser, findes ikke her-og-nu. Med Barthes in mente kan man forstå disse medier som spor fra en reel krop, som findes. Repræsentationen via disse medierede spor giver os en fornemmelse af rengøringspersonalet som en slags spøgelser, der har indtaget rummet med deres eksistens. Det er spøgelser, der ikke nødvendigvis er døde endnu, men spøgelsesidentiteten klæber alligevel til rummene, og dette skyldes for mig at se mediets egen materialitet. Som Barthes skriver, ligger fotografiets identitet deri, at det viser os tidens uigenkaldelighed og absolutte forsvinden, og netop dette forbinder det til døden: ”[...] fotografiet [fortæller] mig om døden i fremtiden. [...] Et hvert fotografi er – hvad enten den fotograferede er død eller ej – er denne katastrofe.” (ibid.:117).

Dette dødsbehag, som altså også knytter sig til fotografiet, forstærker denne fornemmelse for spøgelseseksistens. Det samme kan man sige om lyden og videoerne, som forestillingen benytter. De er lige så knyttet til en tid, der er gået og et andet rum. Medierne peger altså via deres materialitet på dette ”spøgelsespræg”, som vi som gæster på hotellet knytter til rengøringspersonalets identitet i forvejen - som de usynlige. Deres usynlighed tematiseres ved, at vi kun møder dem og deres liv i medierede udgaver – og de forbliver hermed usynlige for os, indtil til sidst, hvor vi møder dem i kød og blod.

Brugen af medierne giver os altså denne fornemmelse af spor i rummet, som rækker ud over den tid og det sted, vi selv befinder os i som gæster. Denne fornemmelse for ”den anden verden” udenfor det iscenesatte rum forstærkes tematisk derved, at de fleste rengøringsfolk på hotellet selv kommer fra ”en anden verden”. De er indvandrere og har derfor en form for dobbeltidentitet (eller udvidet identitet om man vil).⁶⁷ Denne personlige livshistorie er en stor del af iscenesættelserne. Som publikum hensættes vi til stranden eller skoven, hvor de kommer fra, og forestillingen iscenesætter denne længsel efter ”den anden verden”, de har forladt.

⁶⁷ Det gælder de forestillinger, som har spillet i mere velhavende byer, såsom Zürich og Utrecht. I dokumentationen fra Buenos Aires kommer de fra landområderne til byen.

Der er derfor to spor i værket, som mediernes dokumentation af realiteten afspejler. Dels rengøringspersonalet som hotellets ”spøgelser”⁶⁸ og dels identiteten som ”fremmede”. Disse to identiteters slægtskab understøttes af mediernes kendetegn, som netop er den iboende reference til en anden tid og et andet rum, der begge er forankret i fortiden. Medierne kan altså her ses som medfortællere, fordi de i formen understøtter forestillingens tematiske indhold.

Det medierede og det reale møde

Som beskrevet er de forskellige hotelværelser mennesketomme, men dog iscenesat af forskellige medier, hvilket medfører et ret personligt indblik i de givne menneskers liv. Som publikum/gæst bliver man dermed også den skjulte betragter og modtager af information - den rolle, som plejer at tilhøre rengøringspersonalet. Til slut i forestillingen sker der et brud, som vender dette voyeuristiske forhold. Man møder nemlig den levende og ikke medierede rengøringsmand eller -dame. Dette møde virker som en stor overraskelse for publikum, ikke mindst fordi publikummet/gæsten på dette tidspunkt



har lagt sig til rette i hotelsengen.⁶⁹ Fra denne position ser man i loftet en video af en person, som gør rent på det værelse, hvor man befinder sig i. Personen i videoen fortæller blandt andet, at han eller hun har redt den seng man ligger i. Publikum bliver bogstavelig talt taget på sengen, da der bliver banket på og døren går op. Pludselig står man ansigt til ansigt med det rigtige menneske, som man lige har mødt på tryk afstand via videoen.

Man kender allerede dette menneskes tanker, levevilkår og drømme, og forskellen på at høre om det via medierne og møde mennesket ansigt til ansigt virker essentielt.

Umuligheden i at genfinde det egentlige menneske gennem fotografiet, som Barthes beskriver i forbindelse med søgning i fotografier efter sin afdøde mor (ibid.:85-88), bliver med ét muligt. Mødet med det virkelige menneske overskrider mediets karakter af ”suveræn vished”. Den vished, hvormed man møder det virkelige, og nu også det levende menneske, overgår til en helt anden form for ontologisk evidens. Dette

⁶⁸ Spøgelssporet bliver også præsenteret i programteksten til forestillingen. Se <http://www.ciudadesparalelas.com/hoteling.html>.

⁶⁹ Se videodokumentation fra Berlin: 03:30, og fra Zürich: 07.03 min.

tæppefald, hvor mediernes afstand pludselig dementeres, tydeliggør hvad dette reale, kropslige møde indebærer.

Som medieforbruger er man vant til at høre og se en masse om mennesker, man ikke kender, og som har helt forskellige levevilkår og udgangspunkter i forhold til en selv, men man er ikke vant til, at disse mennesker pludselig træder ud af skærmen.

Dette reale møde sat sammen med det medierede har en form for verfremdungseffekt, der gør en i stand til at erkende virkeligheden for dette menneske - ikke bare erkende den på afstand. Dette gør også, at man i det tilfælde kan tale om, at det reale møde udvider vores rum eller forståelse om den anden person. Denne forestilling mener jeg også er et godt eksempel på det modsatte af Auslanders analyse - at det levende og det medierede ikke har nogen ontologisk eller perceptuel forskel for den perciperende. Ved at stille det reale møde op imod det medierede formår forestillingen at tydeliggøre vores fælles subjektspostion, således at vi bliver ansvarlige overfor den viden, vi har om den anden. Man kan ikke skyde det væk, som "historie" eller "fakta", der ikke har noget med én selv af gøre. I mødet med mennesket har det pludselig alt med dig selv at gøre, fordi dette menneske er lige så meget et menneske som dig selv. Spørgsmålet bliver så til sidst, når du har forladt hotellet, hvad du stiller op med den viden?



Bibliotek – kroppen som handlingsrum

Jeg vil i nærværende analyse koncentrere mig om forestillingen *Bibliotek*⁷⁰ af Ant Hamton og Tim Etchells, som også spillede under festivalen *Cuidasdes Paralelas*.⁷¹

Forestillingen starter med, at man to og to går ind på et bibliotek. Her får man udleveret en mp3-afspiller med en lydfil. Bibliotekaren henviser de to publikummer til deres pladser på bibliotekets læsesal. Foran hvert publikum ligger en stor stak bøger. De er ens bortset fra, at den øverste bog i hver stak er henholdsvis er gul og rød. Det viser sig også, at der ligeledes er små forskelle mellem de to lydspor. De to publikummer tænder samtidig for hver sin lydfil og stemmen på lydfilen hvisker hemmelighedsfuldt i ørerne, som om den ikke vil forstyrre læsesalens stillepåbud. Lydsiden udvikler sig undervejs, men stemmen tiltaler publikummet med du, og fungerer langt hen ad vejen som en alvidende fortæller, der sætter sin hovedkarakter, publikum, til at gøre forskellige former for små opgaver. Det er lydfilen samt stakken af bøger, der udgør hele iscenesættelsen. Forestillingen varer ca. 45 min., og når lydsporet slutter, forlader man igen biblioteket.

Den falske læser

Forestillingen kan betegnes som en stedspecifik forestilling, da den foregår i et allerede defineret rum, nemlig et bibliotek. Antallet af publikummer er to, hvilket er afgørende for, hvordan denne forestilling kan iscenesætte publikum.⁷² De er kun to publikummer, og med deres hovedtelefoner og stakken af bøger som eneste

⁷⁰ Original titel: *Library – The Quiet Volume*, men jeg refererer til forestillingen som *Bibliotek* i den resterende analyse.

⁷¹ Jeg laver min analyse på baggrund af dokumentationsvideoerne på festivalens hjemmeside: http://www.ciudadesparalelas.com/menu_ingles.html, (d.27.03 2013), samt på baggrund af manuskriptet til forestillingen, som jeg har fået lov at låne af Ant Hampton. Jeg bruger hovedsageligt videodokumentationen fra Zürich, da det er den mest omfangsrige.

⁷² Jeg beholder betegnelsen publikum, selvom man med rette også ville kunne betegne dem som deltagere, men da der ikke er nogle andre publikummer, som ser på dem, som f.eks. i *100 Prozent Zürich*, har jeg valgt at beholde betegnelsen publikum. Desuden iscenesætter forestillingen dem også som publikum til de øvrige mennesker på læsesalen

rekvisitter, falder de nemt ind i læsesalens omgivelser, og kan skjule sig som almindeligt læsende.

Forestillingen *Bibliotek* arbejder på den måde med forskellen mellem de iscenesatte mennesker (publikum) og de ikke-scenesatte (de resterende mennesker på læsesalen). De befinder sig i et rum, hvor lyde normalt er forbudt, og stemmen hvisker til de to publikummer. Denne hvisken er begrundet i læsesalens egne konventioner om stilhed og understøtter også følelsen af at være en, der trænger ind på forbudt område. Publikummerne foregiver at de læser, mens de deler den viden, at deres perception er iscenesat. Undervejs i forestilling kan det tænkes, at der er nogen på læsesalen, der opdager, at de to udefrakommende opfører sig mærkeligt, men publikummerne er godt skjult som observatører og som publikum til læsesalens læsere. Udover hvisken iscenesætter stemmen dem også som indtrængende, når den i starten siger: "Sådan som du sidder her på biblioteket uden en bog at læse i, føler du dig nærmest udleveret. Du er ikke rigtig nogen læser overhovedet, du er en bedrager."⁷³ At være "den falske læser" bliver altså udgangspunktet for publikums rolle i forestillingen.

Vanen og handling

Forestillingen iscenesætter sit publikum som havende et problematisk forhold til læsningen og til den situation, som de er sat i på læsesalen. Forestillingen undersøger med dette udgangspunkt, hvad det overhovedet vil sige at læse. Det kommer bl.a. til udtryk i de mange former for bevidstgørelse om læsningen, som forestillingen gør brug af. Forestillingen starter med, at de skal slå op i en lille notesbog, hvor der næsten ikke står noget. Stemmen konstaterer hertil: "Lad som om du læser, i virkeligheden synes du det er svært for dig ikke at læse, især når der står så lidt på siden... til sidst læser du alligevel."⁷⁴ Herefter konstaterer stemmen, at man bliver bevidst om sine egne hænder, når man bladrer i bogen. Disse konstateringer har den effekt, at publikum faktisk bliver ekstra opmærksom på det, som stemmen fortæller, at man er opmærksom på.

Ser man nu på dette virkemiddel med fænomenologien for øje, kan man sige, at stemmen gør os opmærksomme på vores egen perception. Dette gør den

⁷³ Videodokumentation Zürich: 1:37 min.

⁷⁴ Videodokumentation Zürich: 1:53 min.

sprogligt ved at italesætte den, så den bliver tydelig for os, men også ved at forsøge at bryde den *vane*, vi har i forhold til bogen. Forestillingen starter således med, at man ikke må læse, hvilket ellers er det vanen byder os, når vi sidder med en opslået bog foran os. Vanen er ifølge Merleau-Ponty: "[...] evnen til at reagere på en særlig situation med en bestemt løsning." (Merleau-Ponty, 2000:97). Og vanen er til i en perceptuel og motorisk samtidighed (ibid.: 109). Som et eksempel på dette forhold bruger han en blind mand. Den blinde perciperer verden omkring sig med en stok, og i det han bevæger stokken kobler han motorikken, altså den kropslige bevægelse, sammen med perceptionen (ibid.:110). Følger man Merleau-Pontys argument, kan man se læsningen, selvom læsningen som motorisk handling ikke er så fysisk som den blinde mands stok, som en perceptuel og motorisk vane. Vi kan ikke lade være med at igangsætte læsningen, idet vi sidder foran en bog med tekst, og idet vi motorisk flytter øjnene henover linjerne, danner vi os billeder og indre stemmer. Det er dette forhold, som forestillingen går ind og rykker ved, når den forlanger noget nyt af os, som f.eks. *ikke* at læse eller kun at fokusere på et ord, vende bogen på hovedet eller se på hvert enkelt bogstav for sig. Igennem disse øvelser, som forsøger at dekonstruere læsningen, bliver vi bevidste om vores vane eller vores perception, som vi ellers tager for givet.

Stemmen tager også publikum med tilbage i deres hukommelse til dengang de første gang skulle lære at læse, og derefter beder den publikum om at se på de andre i læsesalen og forestille sig, hvordan det var for dem at lære at læse: "Forestil dig dem for mange år siden, da de skulle lære læse. Var de låst inde i den samme form for frustration, hjælpeløshed og begejstring, som du kan huske det?"⁷⁵ Stemmen bringer hermed publikums bevidsthed tilbage til dengang læsningen ikke var en vane, men en perceptuel kunnen, som man ikke selv umiddelbart havde adgang til. Læsning er nu næsten umulig at slippe af med, men for det barn, man selv var, var det næsten umuligt at lære.

Merleau-Ponty beskriver det at lære noget nyt som at få en ny vane, hvormed vi "beriger og reorganiserer kropsskemaet" (ibid.:111) Det vil sige, at hele kroppen og sanserne skal sættes i forbindelse på en ny måde. I forhold til dette, kan man sige, at *Bibliotek*, i forsøget på at dekonstruere vores vane med at læse, prøver

⁷⁵ Videodokumentation fra Warszawa: 4.52 min.

at åbne for en sådan reorganisering af vores kropsskema. Det er ikke nemt, og der ligger faktisk en ret stor indbygget modstand i vores krop mod dette, fordi vanen er bundet op på tillært automatik, som letter vores kropslige væren i verden (ibid.:103). Når der er modstand, er der som bekendt dramatisk potentiale dvs. konflikt og herudaf handling. Men hvordan opstår der dramatisk spænding, når der næsten ikke sker noget som helst i forestillingen?

Perception som handling

Dette kan man få svar på, hvis man ser på et af de steder, hvor der i ordets traditionelle forstand sker mest: Når stemmen beder publikum om at lægge hånden på en tom side i notesbogen og herefter hilse på hinanden ved at løfte lillefingeren. Denne lillefingerbevægelse forbinder de to publikummer med hinanden i en hilsende, stum gestus, der bekræfter deres fællesskab. Den skjulte lyd i hovedtelefonerne manifesterer sig i denne gestus, og publikum anerkender hinandens tilstedeværelse kropsligt og bliver herved også performere for hinanden.⁷⁶

Eksemplet viser, at det, som denne forestilling koncentrerer sig om, *ikke* er handlingen, men publikums perception. Perceptionen er ikke bare en væsentlig del af forestillingens iscenesættelse, men nærmere forestillingens egentlige tematiske fokus. Dette fokus på perceptionen bliver tydeligt, hvis man vender sig mod Merleau-Pontys begrebsverden. Set i det lys bliver lillefingergestussen også en mulighed for tydeligt at se perceptionen, som ellers sker usynligt via lyden i hørertelefonerne. Lillefingergestussen bliver en handling i rummet.

Når jeg følger Merleau-Pontys begrebsverden, kan man sige, at han forstår perception som handling :

”Et menneskeligt legeme har vi først, når der mellem den, der ser, og det, som er synligt, mellem den, der rører, og det der berøres [...] sker en krydsning. Det sker, når gnisten ved mødet mellem den sansende og det sansede lyser op.” (Merleau-Ponty, 1970:20).

⁷⁶ Se videodokumentation fra Zürich: 02.27 min.

Det er radikalt at sige, at mennesket først findes, idet det står i et perciperende forhold til verdenen, men det betyder også, at man derfor netop altid er i dette forhold til omverdenen. Ligeegyldig hvor lidt du perciperer, er dette altid en fysisk bevægelse, for eksempel øjet, der bevæger sig efter det, man vil se. Derfor knyttes perceptionen og de kropslige motoriske handlinger sammen hos Merleau-Ponty (ibid.:17og Zahavi, 2007:18).

Oversat til dramaturgiske begreber, kan man forstå dette som et handlingsbegreb, hvilket inden for performanceteorien ikke bliver helt uproblematisk. Ordet "handling" binder sig op på mange forskellige definitioner. Men i forhold til især *Bibliotek* er det produktivt at følge Merleau-Pontys argument, fordi hele handlingen i *Bibliotek* er lagt ind i publikums forskellige perceptioner. I stedet for at forstå handlingen og perception, som to adskilte størrelser, kan man med Merleau-Ponty in mente betragte som en samme og samme. Ved hjælp af stemmen i hovedtelefonerne gøres publikum opmærksom på det, jeg i det foregående afsnit omtalte som vanen. Vanen er som sagt, det kroppen gør, uden at vi tænker over det. Lyden i hovedtelefonerne tvinger publikum til at bryde deres læsevane, og hermed bliver man bevidst om sin perception og sin vanehandling. Vanen overgår fra at være en ureflekteret vanehandling til at være et bevidst perceptorisk styret forløb. Ideen om hvad en handling overhovedet er, bliver udfordret i forestillingen. Den formår at åbne publikums øjne for, at deres perception faktisk er en handling, og at de udfører denne. De oplever sig selv perciperende. Forestillingen bygger hermed den dramaturgiskspænding op over omstrukturering af læsevane. Vi har på den måde at gøre med et nyt handlingsbegreb, som man måske bedst kan beskrive som et perceptionshandlingsforløb.

Dette perceptionshandlingsforløb kan gradsinddeles. Selvom begge handlinger er perceptuelle, er der forskel på at forsøge "ikke at læse" og så "løfte sin lillefinger til hilsen". Da læsningen er en kropsligt stillestående handling skruer *Bibliotek* en gang imellem lidt op for den ydre handling, når publikum skal lave lillefingergestussen, pege ned i en bog, dele en bog eller vende en bog på hovedet. Men det største dramatiske potentiale i forestillingen ligger i publikums

perceptions handlinger, når de forsøger at bryde deres læsevane, samt i bevidstgørelsen om dem selv som handlende og perciperende.

Vi har her at gøre med en performativ strategi, som ikke peger semantisk på et tematisk forhold, men mere i tråd med den musikæstetiske strategi peger på sig selv:

”Musik forstås altså som lyde, der, i stedet for at pege ud i en referentielt begrundet kontekst, peger meningsfuldt på sig selv. En intentionel begrundet sammenkædning af selvreferentielle lyde kan forstås som musik.” (Stougaard,2008:110).

Set i forhold til værket *Bibliotek* kan man overføre denne definition af musik på læsning. Forestillingen peger meningsfuldt på selve læsehandlingen og spørger: Hvad vil det sige at læse? Hvad vil det sige at percipere? Hvordan foregår denne sproglige generering af nye ideer og erkendelser? Hermed peger den også på publikummet som det egentlige materiale for forestillingen, da det er dem, som læser og perciperer. Det er *i* deres krop, at handlingen tager plads. Forestillingens fokus er på den måde fænomenologisk - her koncentreret om perceptionen og handlingen 'at læse'.

Udvidet rum

Udover denne forskydning i det, som Merleau-Ponty kalder vanen, arbejder forestillingen også med det, der egentlig sker i læsningen og skrivningen. Man kan forstå *Bibliotek* som en fremstilling af, at tekstens kan udvide vores fysiske rum. Jeg mener, at forestillingen arbejder med dette på to niveauer. Det ene niveau er, hvorledes stemmen i hovedtelefonerne iscenesætter de andre biblioteksgængeres læsning. Denne iscenesættelse foregår sprogligt ved, at stemmen sammenligner det at læse med det at sove.⁷⁷ Når man sover, er ens bevidsthed lukket af fra virkeligheden, og man befinder sig ikke bevidst i det fysiske rum. Stemmen i lydfilen foreslår ved sammenligningen mellem læsning og søvn, at man ligeledes i læsningen

⁷⁷ Videodokumentation fra Warszawa: 5.25 min.

befinder sig et andet sted end det egentlige fysiske rum. De andre mennesker, som publikum betragter, er fysisk og rumligt tilstede, men deres tanker, ideer og fantasier er et helt andet sted, nemlig i ordenes univers. Samtidig med, at publikum betragter de læsende på læsesalen, igangsætter stemmen i hovedtelefonerne denne forståelse af læseprocessen som en form for udvidet rum. Som publikum står man overfor et udvidet rum, som de læsende omkring en har adgang til via bøgerne og skriften, men som man ikke selv kan trænge ind i. Man kan sammenligne dette med, at man ikke kan trænge ind i folks drømme, ved at se på dem, mens de sover.

Det andet niveau er knyttet til publikums egen perception. Forestillingen udnytter perceptionsaspektet på mange forskellige måder, men jeg koncentrerer mig her om to eksempler. På et tidspunkt forsvinder den alvidende fortællerstemme, som tiltaler publikum. I stedet bliver lydsporet kun musikalsk. Den alvidende fortællerstemme falder ud, og i stedet hører publikum nu en fordobling af kvindestemmer, som giver et bud på publikums egen indre læsestemme ved at læse højt, samtidig med at man selv læser i bogen. Den indre læsestemme fungerer som en sanselig og lydlig udvidelse og forstærkelse af det sproglige rum, som man normalt træder ind i, når man læser. Ved denne lydige forstærkelse af læsningen synes forestillingen at foreslå, at man forsvinder ind i en anden realitet end den, der omgiver en i det fysiske rum, når man læser. Det andet eksempel er i starten af forestillingen. Her introducerer stemmen ideen om en anden rum- og tidslighed, når den siger til publikum: "Prøv nu at presse din håndflade ned i papiret, som om du var på vej ind i papiret eller prøvede at komme igennem til et andet rum."⁷⁸ Her introducerer stemmen ideen om det imaginære rum, som mediet tekst kan skabe hos læseren. Det konkretiseres fysisk ved, at publikum bliver bedt om at trænge ind i læsemediets materialitet- papiret. Dette kan jo ikke lade sig gøre, men fungerer som en markør for forståelsen af læsningen som et udvidet rum.

Overordnet kan man sige om forestillingen, at den tematiserer perceptionen og læsningen. Via lyden tydeliggør og bringer den en sproglig forståelse af læsningen som en form for udvidet rum i sig selv. At læse kan altså forstås som om, at ens tilstedeværelse er fjernet fra det fysiske rum og tilhører et rum, som hverken ses eller høres. Dette 'læse-rum' gøres hørbart via forestillingens lydspor.

⁷⁸ Videodokumentation fra Zürich: 2:57 min.

Stemmen i hovedtelefonerne igangsætter sprogligt denne iagttagelse af de andre læsere, hvis opmærksomhed er rettet væk fra verden omkring dem. Ved at presse publikum til at reflektere over deres egen perception og forsøge at dekonstruere vanelæsningen, lægges handlingen ind i publikums egen perception, og publikum bliver betragtere til deres egen perception. *Bibliotek* er på den måde et fænomenologisk værk, som indsætter perceptionshandlingen som sin dramaturgiske grundstruktur. Forestillingen ønsker ikke at forklare sit publikum noget. I stedet giver den muligheden for, at de selv kan beskrive, hvad der perceptuelt foregår hos dem og på den måde selv indtage et ontologisk-fænomenologisk perspektiv, som perciperende subjekter i verden.

Komparativ analyse

Med udgangspunkt i de enkelte analyser, vil jeg her foretage en sammenligning af forestillingerne. Jeg har i mine analyser forsøgt at vise, hvordan forestillingerne arbejder med publikums placering i værket. Jeg har undersøgt, hvordan denne centrale placering af publikum i værket former deres perception og skaber forskellige muligheder for at opleve et udvidet tids - og rumforhold.

Som en opsummering på mine analyser, vil jeg sammenligne de forskellige forestillings iscenesættelser af publikum ved at perspektivere dem til Merleau-Pontys gestusbegreb og hans idé om mennesket som kunstværk (Merleau-Ponty, 2000.:97). Derefter vil jeg sammenligne forestillingerne og se på, hvorledes disse forestillinger opnår udvidelse af rummet. Forestillingerne benytter sig overordnet set af to strategier til udvidelsen af rummet, nemlig det som jeg kalder 'den indadvendte'⁷⁹ og 'den udadvendte'⁸⁰ strategi. Inden for disse kategoriseringer adskiller de sig også hver især ud fra hvilken grad af udvidelse, der er tale om. Når begrebet udvidet rum bruges i en teatral sammenhæng, viser analyserne, at det grundlæggende handler om en ændret perception af det sceniske. Jeg vil således opsummere og påpege forskelle og ligheder i forestillingerne, der kan virke som eksempler for min argumentation i det efterfølgende afsluttende og diskussionsafsnit.

Mennesket som kunstværk

Jeg vil i første omgang undersøge, hvordan forestillingerne bruger publikums møde med deres egen krop og/eller en andens krop, som grundlæggende dramaturgisk greb.

Forestillingerne sætter på meget forskellig vis den kropslige perception og kommunikation i fokus, derfor har jeg fundet det interessant at sammenligne dem med udgangspunkt i Merleau-Pontys gestusbegreb.

⁷⁹ Mit eget begreb.

⁸⁰ Mit eget begreb.

Gestus og kunstværk

”For eksempelvis at forstå en vredes – eller trusselgestus behøver jeg ikke at genkalde mig de følelser, jeg selv havde, da jeg engang udførte sådanne gestus [...] jeg perciperer [...] ikke vreden eller truslen som en psykisk kendsgerning, der er skjult bag gesten, jeg aflæser vreden i gesten, *gesten får mig ikke til at tænke på vreden*, den er selve vreden.” (Merleau-Ponty in: Stougaard Pedersen, 2008: 86).

Ligesom at vores erkendelsesproces, ifølge Merleau-Ponty, sker kropsligt, sådan som jeg også har fremlagt det i forhold til vanen, så erkendes gestussen⁸¹ via kroppen og ikke gennem en erkendelsesoperation.⁸² Der er ikke nogen oversættelse mellem gesten og den følelse eller viden, den fremkalder hos os, hverken når vi foretager den eller modtager den. Undersøger man forestillingerne ud fra dette gestusbegreb, så bruger alle forestillingerne på den ene eller anden måde gestus som en del af deres dramaturgi.

I *Viljens Triumf* og *Bibliotek* udgør publikums kropslige deltagelse selve forestillingen, og det er derfor publikums egen gestus, som er i fokus. I *Hotel* og *100 Prozent Zürich* er det performernes gestus, som publikum ser på. En vigtig pointe i alle forestillinger er, at de arbejder med en ikke-repræsenterede gestusstil. Der er forsøgt at opnå så ren og uspillet en gestus som muligt, og forestillingernes succes afhænger også af, at den opfattes sådan hos publikum. I *Viljens Triumf* og *Bibliotek* er forestillingerne afhængige af, at man som publikum udfører den gestus, man bliver bedt om. *Viljens Triumf* adskiller sig herved, da man efterligner en anden form for gestusstil og ikke tager udgangspunkt i sin egen, hvilket jeg kommer tilbage til.

⁸¹ Jeg bruger ordet gestus, da Merleau-Ponty i overvejende grad gør brug af dette ord i *Kroppens fænomenologi*. Gestus forklares således i nudansk ordbog: ”Bevægelse som man gør med hænderne og armene for at udtrykke noget, evt. samtidig med at man taler.” Merleau-Ponty henviser dog ikke specifikt til hændernes gestus, men til hele kroppen, og ordet gestik kan derfor også være dækkende, og jeg vil i det følgende derfor også benytte mig af det. Gestik forklares således: ”Kropsbevægelser som en person ledsager sin tale eller kunstneriske optræden med, og som understreger vedkommendes følelser og tanker.” Ordet stammer fra latin og bruges i retorikken som en del af ’Actio’, se (Jørgensen og Villadsen, 2009: 231-233) og (Stougaard Pedersen, 2008: 13-15).

⁸² Se især analysen af *Bibliotek*.

Det som er yderligere interessant ved at fokusere på gestus i forestillingerne er, at det er gestusstilen hos det enkelte menneske, som ifølge Merleau-Ponty, udgør det individuelle og specifikke ved mennesket, og derfor er det også gestusstilen, som danner grundlag for at sammenligne kroppen med kunstværket:

”Det, der forener min hånds ”taktile sansninger” og knytter dem til de visuelle perceptioner af denne hånd og til perceptioner af andre kropsdele, er min hånds særlige gestusstil, som medfører en bestemt fingerbevægelsesstil, og som på den side bidrager til min særlige kropsholdning. Kroppen kan ikke sammenlignes med en fysisk genstand, men snarere med et kunstværk.” (Merleau-Ponty, 2000:107).

Merleau-Ponty sammenligner mennesket med kunstværket på baggrund af sammenfaldet mellem mennesket og kunstens brug af gestus. Kunstværket og menneskets lighed er ifølge Merleau-Ponty samspelet mellem form og indhold (ibid.:109). Formen forstår han som en gestusstil, og man kan sige, at hans gestusbegreb knytter sig til den materialitet, som spejler betydningen, eller som Stougaard Pedersen skriver: ”På den måde indgår gestik i et betydningssystem, men dens betydning kan ikke fastlægges på samme måde som sprogets; den er en betydningsfunktion.” (Stougaard Pedersen, 2008:14) og hun skriver videre i forhold til Merleau-Pontys kunstværkbegreb: ”Kunstværket kan betragtes som en skabelse, en frembringelse af betydning på et andet niveau, end sproget som system synes at være i stand til.” (ibid.:103).

Stougaard Pedersen analyserer Merleau-Pontys kunstværks- og gestusbegreb i forhold til litteratur og musik. Jeg ønsker med reference til Stougaard Pedersen at se på *kroppen* i et musikanalytisk perspektiv som et ikke-semantisk sprogligt udtryk, der alligevel er betydningsgenererende. Musikken kræver nemlig, ifølge Stougaard Pedersen, at ”[...] vi imødegår det [værket] med andre redskaber end de rent sproglige, men tager kinæstetiske eller gestiske kompetencer i brug.” [min tilføjelse] (ibid.:103.). På samme måde vil jeg i det følgende anskue kroppen.

Menneskemassen og gestus i Viljens Triumf og 100 Prozent Zürich

Som vist bruger alle forestillingerne gestus, og hvis man følger Merleau-Pontys kobling mellem kunstværkets betydningsgenerering og gestussen, har de dermed placeret mennesket som kunstværk. De bruger alle menneskekroppen som deres materiale for forestillingen og arbejder med gestikken som betydningsgenererende element i den samlede dramaturgi. I *100 Prozent Zürich* og i *Viljens Triumf* er det mennesket som flok eller masse, og i *Hotel* og *Bibliotek* er det i højere grad individet.

I *Viljens Triumf* kan man, med henvisning til Merleau-Pontys gestusbegreb, forstå publikums kropslige deltagelse som en efterligning af den nazistiske gestusstil og heraf også æstetik. Æstetikken hænger ifølge Merleau-Ponty sammen med gestusstilen. Gestusstilen kan karakteriseres som den bestemte æstetisk, der kendetegner en kunstner, hvilket han eksemplificerer med Cézanne i *Kroppens fænomenologi* (Merleau-Ponty, 2000:107). Det er den enkelte kunstners gestusstil som afgør, at vi kan skelne denne kunstner fra andre. Ligesom det er hvert enkelt menneskes specifikke gestusstil, der gør, at jeg kan genkende dette menneske fra andre, hvilket jeg har beskrevet nærmere i det indledende teori afsnit.

Jeg vil ikke gå ind i en nærmere retorisk analyse af gestikkens betydning for nazismen, men blot konstatere, at den nazistiske gestik, bl.a. den heilende bevægelse, er så genkendelig og ikonisk en del af nazismens identitet, at den blotte antydning af denne bevægelse i forestillingen virkede som en grænseoverskridende handling. Som publikum blev vi af samme grund aldrig bedt om at heile. I stedet skulle vi give en meget høj high-five eller holde hinanden på skulderen. Merleau-Ponty foreslår, at det først er i mødet med gestusstilen, at vi kender kunsten og mennesket. Det er det fuldstændige samarbejde mellem det udtrykte og udtrykket, som skiller kunsten og mennesket fra andre ting i verden: "En roman, et digt, et maleri, et musikstykke er individer, dvs. væsner, hvor man ikke kan adskille udtrykket [gestussen/form] fra det udtrykte [indholdet]" (Ibid.:109).

Ser man med disse briller på *Viljens Triumf* og den måde, hvorpå publikum agerede i forestillingen, blev publikum selv perceptuelt og kropsligt involveret i den nazistiske gestik, idet vi som publikum selv udførte den. Ved at deltage som det nazistiske folk blev publikum dermed selv til udtrykket. Hermed forstod vi grundlæggende også det udtrykte og altså indholdet af nazismen. Som publikum sprang vi en erkendelsesoperation over. Vi erkendte direkte via kroppen, og herefter så vi os

selv udføre gestikken og æstetikken på filmen, hvorefter vi endnu engang erkendte dens betydning.

Sammenligner man nu *Viljens Triumf* med *100 Prozent Zürich*, så er begge forestillinger interesseret i menneskemassen. Men *100 Prozent Zürich* har ikke så alvorlig en historisk reference til massen og adskiller sig også derved, at man som publikum ikke selv deltager i den gestiske fremførelse. Som publikum nøjes man med blot at se på. På den måde minder publikumspositionen mere om den klassiske scene/sal-betragterposition, men hvor scenens repræsentation erstattes af menneskemassen.

På samme vis som i *Viljens Triumf* sker der også her en genkendelse mellem det enkelte individ og massen. Hvor *Viljens Triumf* bliver nødt til at bringe publikum ind i menneskemassen via en efterlignelse af den nazistiske gestik og herigennem opnå en identifikation og erkendelse hos publikum, *benytter 100 Prozent Zürich* sig af den store genkendelighed, som allerede findes mellem publikum og menneskemassen på scenen. Personerne på scenen er de samme som dem i salen, nemlig almindelige borgere fra Zürich. Der er som vist ingen repræsentation på spil. Scenens menneskemasse fungerer på den måde som et spejl af publikums egen gestik. Eller som Merleau-Ponty skriver det noget mere storslået i *Maleren og Filosoffen* (1964):

”Verden er dannet af selve det stof, som er legemets.

Meningen med disse bagvendte udtryk er at sige, at synsoplevelsen skabes midt imellem tingene, dér, hvor det synlige bliver synligt for sig selv ved at se alle tingene. I denne midte er der [...] en uendelig enhed mellem den sansende og det sansede.” (Merleau-Ponty, 1970:19).

Den verden, man som publikum ser på scenen, er bogstavelig talt af det stof, *som er legemets*. Publikum kan, gennem ligheden mellem sig selv og de mennesker de ser på, netop se sig selv som individer, der som en lille ubetydelig brik lige så godt kunne være en del af denne menneskemasse.. Som Merleau-Ponty skriver: ”Det synlige bliver synligt for sig selv” og hvert enkelt publikum ser, hvordan deres unikke forståelse af dem selv som subjekter i demokratiets navn forvandles til en fælles mening. Det, som du troede

var din egen mening, udviskes til én stor fælles mening, når den sluges ind i samfundets menneskemasse. Demokratiet bliver hermed synligt for sig selv.

Individuel gestus i *Hotel og Bibliotek*

Hotel og Bibliotek iscenesætter på samme måde som *100 Prozent Zürich* den "rene" uspillede gestusstil, som er nødvendig for at man kan opnå det forhold mellem scene og sal, som er beskrevet ovenfor. Ligesom i *100 Prozent Zürich* er der i *Hotel* tale om en næsten traditionel betragterrolle, når forestillingen præsenterer publikum for de medierede monologer af de enkelte rengøringsdamer og -mænd. Forskellen er selvfølgelig, at man er alene i *Hotel* og kan bevæge sig frit i rummet. Forestillingen viser rengøringspersonalet som individer og ikke som en masse. Den fremviser således deres individuelle gestusstil, men publikum betragter i første omgang denne gennem et medie. Forestillingen påpeger ved modsætningen mellem det medierede møde og det reale, kropslige møde med mennesket netop det, som Merleau-Ponty også forstår som et grundlæggende vilkår for forståelsen af kunstværket, når han skriver:

"En roman, et digt, et maleri, et musikstykke er individer, dvs. væsner, hvor man ikke kan adskille udtrykket [gestussen/formen] fra det udtrykte [indholdet], og hvis mening kun er tilgængelig ved direkte kontakt, og som udstråler deres betydning uden at *forlade deres sted i tid og rum*. I den forstand kan hvor krop sammenlignes med et kunstværk." [min kursivering] (ibid.:109).

Det er altså mødet med mennesket i samme tid og rum og det at have direkte kontakt til det levende og virkelige menneske, som gør, at vi forstår mennesket og dets betydning. Jeg mener, at det netop er forestillingens mål at demonstrere dette for sit publikum.

En sidste strategi, der indsætter mennesket som kunstværk, er den, som *Bibliotek* benytter sig af. Den placerer publikum selv med deres egen gestus og perception som selve materialet for forestillingen. Ved hjælp af lyden både dirigerer og påpeger forestillingen publikums gestik og deres perceptuelle oplevelse af dem selv og den omgivende læsesal. Den tematiserer hermed det grundlæggende paradoks om

selvets perception, som Merleau-Ponty forklarer det i *Maleren og Filosoffen*: "Gåden er netop, at mit legeme på én og samme tid er seende og set. Det ser sig selv seende, [...] for sig selv er det synligt og sanseligt [...]" (Merleau-Ponty, 1970:18). Eller sagt på en anden måde, så bliver publikum i forestillingen både udtrykket og det udtrykte, og dette sker, mens man som publikum "ser sig selv seende" (ibid.18), eller ser sig selv læsende, om man vil. Publikum selv bliver altså forestillingens egentlige kunstværk.

Udvidelsesstrategier

I dette afsnit vil jeg se på, hvilke former for tidslige og rumlige udvidelsesstrategier, som forestillingerne benytter sig af, og på hvilken måde de bruger medierne til dette. Jeg skelner mellem 'den udadvendte'⁸³ og 'den indadvendte strategi'⁸⁴. Man kan i første omgang dele forestillingerne op i to: På den ene side finder vi *Viljens Triumf* og *Hotel*, som formmæssigt benytter sig af den udadvendte strategi. Jeg forstår den udadvendte strategi således, at den karakteriseres ved, at medierne bliver brugt direkte i forestillingerne og viser udad mod verden, historien, fortiden og implicit set også fremtiden - altså ud af det teatrale rum mod den egentlige realitet. Denne henvisning ud i verden bliver også bærende for forestillingens tematik. På den anden side finder vi *Zürich* og *Bibliotek*, som også benytter sig af medier. Men i stedet for, at mediet viser ud mod verden, iscenesætter det publikum og deres perception og udvider selve det teatrale rum. Det er det, som jeg kalder den indadvendte strategi.

Den udadvendte strategi i *Viljens Triumf* og *Hotel*

Både *Hotel* og *Viljens Triumf* bruger det, som Barthes kalder den fotografiske referent som udvidelsesstrategi. Set i forhold til forestillingerne, bringer fotografiet en anden tids- og rumlighed ind i performancerummet, fordi de aldrig kan slippe af med den fotografiske referents' absolutte realitet.

Både i *Hotel* og i *Viljens Triumf* bruges medierne sådan, at denne absolutte vished om det reale og det indhold, det henviser til, bliver tematikken for

⁸³ Mit eget begreb.

⁸⁴ Mit eget begreb.

forestillingen.⁸⁵ I begge forestillinger bringer medierne et dokumentarisk element ind i det teatrale rum, som bliver essentielt for den betydning, vi som publikum lægger i forestillingen. Det er vigtigt, at filmen *Triumph des Willens* er en dokumentar, og at de billeder, vi ser på væggen, er rengøringspersonalets personlige fotografier. Det er ikke noget, som er lavet til lejligheden. Det er de rigtige billeder, og det er den rigtige nazisme, der refereres til. Det, at de benytter sig af dokumentarisk materiale, mener jeg gør, at *Viljens Triumf* og *Hotel* kan betragtes som to politiske forestillinger. De gør os opmærksomme på og forsøger at stille publikum ansvarlige overfor den erkendelse og viden om den rigtige verden, som vi får i løbet af forestillingerne.

Den fotografiske referent i *Viljens Triumf* og *Hotel*

Forskellen på *Hotel* og *Viljens Triumf* er, at *Hotel* bruger den fotografiske referent direkte ved at iscenesætte rummene med rengøringspersonalets egne billeder og egne livshistorier. *Hotel* er dermed den forestilling, som gør brug af den simpleste form for udadvendt udvidelse af rummet og som ligger tættest på Manovichs definition:

”[...] the difference whether we can think of a particular situation as an immersion or as augmentation is simply a matter of scale, i.e. the relative size of a display. (ibid.:5)

I *Hotel* har vi at gøre med et meget stort ”display”, idet alle rummene er helt forandret og fuld af medier. At gå ind på hotelværelset er altså blevet til en helt anden oplevelse end den normale hotelsituation, da vi får adgang til en anden tid og et andet rum end hotels officielle, nemlig rengøringspersonalets personlige tid og rum. I modsætning hertil står *Viljens Triumf*. Her bliver mediet ikke tilføjet rummet på samme måde, da rummet var tomt for betydning, før det blev iscenesat. Rummet i sig selv er ikke en tematisk del af fortællingen, som det er i *Hotel*. Den fotografiske referent bruges implicit som kendt kulturel reference, der danner en historisk vished hos publikum. I stedet for en direkte udvidelse af rummet via den fotografiske referent, bliver publikum tilføjet

⁸⁵ Barthes inkluderer ikke filmen i sin undersøgelse, men jeg inkluderer alligevel filmen som en fotografisk referent i forhold til, hvordan den bliver brugt i forestillingen *Viljens Triumf*.

den fotografiske referent ved at re-mediere den. Herefter bliver den re-medierede referent tilføjet rummet, men da er vi som publikum blevet indskrevet i den. Publikum bliver selv tilføjet mediet og bliver, med det forbehold, at det jo er iscenesat og en leg, til den fotografiske referent. På grund af denne sløjfebevægelse mellem mediet og publikums her-og-nu kan man, som jeg forklarede det i min analyse, tale om en omvendt, men udadvendt udvidelse.

Det jeg her har præsenteret er altså to udadvendte strategier med to forskellige placeringer af publikum i værket og i forhold til medierne. I begge tilfælde oplever vi gennem medierne en virkelighed, som vi normalt er udelukkede fra. Forestillingernes formål synes at være at hive sit publikum ud i denne anden tids- og rumlighed, så vi oplever den og identificerer os med disse forhold. Herigennem erkender og lever vi os ind i, hvorledes det må være at have et udgangspunkt som enten rengøringsdame eller nazist.

Den indadvendte strategi - *Bibliotek*

100 Prozent Zürich og *Bibliotek* benytter sig i modsætning til de ovenfor beskrevne værker af det, jeg valgte at kalde den indadvendte strategi. Begge forestillinger benytter sig af et iscenesættelsesgreb, hvor publikums egen perception af dem selv som perciperende bliver sat i fokus. Målet med forestillingerne synes at være at rykke publikums perceptuelle opfattelse af dem selv og deres subjeksposition, som de normalt ikke forholder sig til. Der er dog en gradsforskel mellem, hvor indadvendt forestillingerne er. Dette giver sig udslag i, på hvilken måde forestillingerne viser ud mod et rum på den anden side af det teatrale, og hvor konkret dette rum er.

Ser man først på *Bibliotek*, er det nok det mest indadvendte værk af dem alle. Den er så indadvendt, at det, som beskrevet i min analyse, bliver publikums krop, der bliver det egentlige rum for handlingen. Forestillingen arbejder med en forflyttelse af publikums vane i forhold til læsning, samt deres perception af dem selv som perciperende. Man kan derfor se handlingen som et perceptionshandlingsforløb. Udvidelse af tid og rum sker via lyden og stemmen i hovedtelefonerne, men det er ikke en udvidelse mod et konkret rum og en konkret tid som i de andre værker. Det er en udvidelse mod et forestillet, imaginært rum – nemlig litteraturens og tekstens rum. Det

er altså det imaginære rum, som man selv skaber, når man læser, som forestillingen gør publikum opmærksom på, og som lyden forstærker og tematiserer.

Der er flere forskellige former for udvidelser på spil i *Bibliotek*. Dels beder stemmen publikum om at forestille sig, at de fysisk kan trænge ind i bogen. Dette sker, eksempelvis når stemmen beder publikum om at trykke deres hænder ned i bogen. Derudover udvider stemmen og lyden også publikums læseoplevelse sådan, at den stumme, indadvendte læsning bliver orkestreret af stemmen og musikken på lydsporet. Stemmen i hovedtelefonerne udvider altså det imaginære forestillingsrum og foreslår hermed også helt konkret, at læsningen skal opfattes som et udvidet rum, når den sammenligner det at læse med at sove. Publikum bedes herigennem om at forestille sig, at de læsende omkring dem ved hjælp af teksten som medie har adgang til et andet rum og en anden tid. Det er denne udvidelse, væk fra den fysiske tilstedeværelse på biblioteket, som forestillingen prøver at give sit publikum.

Sammen med denne indadvendte udvidelse mod fantasien og vanevridning af læsningen forsøger forestillingen at give publikum en ny forståelse af, hvad læsning faktisk er.

Bibliotek bruger på den måde den optagede lyd i hovedtelefonerne til at tematisere et andet medie - nemlig skriften.

Den indadvendte strategi - 100 Prozent Zürich

På samme måde som *Bibliotek* kan man sige, at *100 Prozent Zürich* bruger menneskene til at tematisere mediet statistik. Disse forestillinger har altså selve mediet som omdrejningspunkt for deres tematik, hvorimod *Viljens Triumf* og *Hotel* bruger mediet til at udvide rummet også med mediets indholdsside. *100 Prozent Zürich* er mere udadvendt end *Bibliotek*, men adskiller sig også fra de udadvendte forestillinger *Viljens Triumf* og *Hotel*, da den fortæller om mediet statistik. Forestillingen er, i modsætning til *Bibliotek*, udadvendt i den forstand, at de 100 menneskers 'af-repræsenterede repræsentation' af befolkningen og at spørgeskemadramaturgien udvider det teatrale rum mod den reale nutid uden for det teatrale rum. Men *100 Prozent Zürich* er på den anden side indadvendt i den forstand, at det netop er publikums egen opfattelse af dem selv, som de bliver sat overfor. Den rumlige og tidslige udvidelse sker ikke via et tilføjede medie, men via spørgsmålene og menneskemassen på scenen. Spørgsmålet "Hvad ville jeg selv svare?" er hele tiden præsent hos publikum. Der bliver på den måde hele tiden

spurgt til publikum selv og samtidig vist dem, via den af-medierede statistik, hvem de selv er. Forestillingen arbejder på den måde, ligesom *Bibliotek*, med forskydning af publikums perception af dem selv og deres forståelse af, hvem de er som subjekter i verden.

Rum og tid - delkonklusion på det komparative afsnit

Ser man overordnet på de fire forestillinger, som jeg har valgt at analysere, mener jeg, at man kan se, at disse forestillinger opererer med en anden form for erkendelsesproces af rum og tid end den symbolske eller metaforiske, som den klassiske 'scene/sals-dramaturgi' benytter sig. Det er publikums gestiske placering i værket, som muliggør, at forestillingerne opererer med en anden form for tids- og rumlighed end den klassiske sceniske. I den klassiske scene/sal-dramaturgi er skuespillerens gestik forskudt via repræsentationen af en karakter på scenen. Publikum er ikke selv gestisk involveret i det teatrale rum. Men netop publikums gestiske og centrale placering i det teatrale rum i disse forestillinger muliggør, at forestillingerne kan arbejde med en udvidet form for tids- og rumlighed. Fordi scenen og publikum ikke er skilt fra hinanden, opleves det medierede eller ikke-medierede rum ikke som en metafor, som man oplever det i den klassiske sceniske fremstilling, men som en udvidelse af det rum og den tid, man som publikum selv befinder sig i.

Det gestiske møde er bærende for dramaturgien i forestillingerne, og det opstår enten gennem genkendelsen (*Bibliotek* og *100 Prozent Zürich*), ved at publikum selv udfører gestikken (*Viljens Triumf*) eller ved selve mødet (*Hotel*). I forlængelse heraf arbejder de på hver deres måde med en af-repræsentation af den sceniske krop og de sceniske virkemidler som også medfører, at publikums erkendelsesproces ikke kun sker gennem en aflæsningen af repræsentationens kodning, men også via deres egen kropslige erkendelse.

Diskussionsafsnit

Jeg har i mit analyseafsnit læst forestillingerne som eksempler på kunstværker, der indtænker en ny form for perception og iscenesættelse af publikum end man ser det i det klassiske scene/sal-teater. Jeg har undersøgt, hvilke rum- og tidsforhold forestillingerne arbejder med. Afslutningsvis ønsker jeg, med udgangspunkt i denne analytiske vinkling, at sætte forestillingerne ind i et større kulturelt perspektiv. Jeg vil hermed bringe et nyt argument ind i den verserende offentlige debat om de faldende publikumsbesøgstal på de danske teaterscener.

Debatten blussede op, efter Danmarks Statistik offentliggjorde en undersøgelse, som viste, at det årlige besøgstal på de danske teatre for første gang i 2012 lå under to millioner solgte billetter. Fra 1981-2012 er det samlede publikumsantal hos de statsstøttede teatre i Danmark dermed faldet med en tredjedel.⁸⁶ Hvorfor går folk ikke i teatret? - lyder spørgsmålet. Svaret hentes oftest i strukturelle og kulturpolitiske grunde, hvilket selvfølgelig også er en del af problemstillingen. I det følgende vil jeg dog foreslå, at man også kan anskue denne problemstilling som en perceptuel problemstilling inden for teatret selv.

Efter internettets og mobiltelefonens opfindelse og folkelige gennembrud, dvs. inden for de seneste 20 år, har mulighederne for perception og kommunikation mennesker imellem forandret sig. Forestillingerne, der er behandlet i dette speciale, kan i dette bredere perspektiv ses som eksempler på kunstværker, der konceptuelt arbejder med disse ændrede perceptuelle vilkår, som vi til dagligt lever med. Med den form for iscenesættelse af publikums perception, som jeg har belyst i de udvalgte værker, ser jeg en mulighed for at re-aktualisere teatret som den kunstform, der kan behandle den perceptuelt forandrede og medialiserede verden.

Som baggrund for min argumentation vil jeg vende tilbage til Auslanders analyse af forholdet mellem de levende og de medierede begivenheder, og ved hjælp af Peter M. Boenischs artikel *Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance* vil jeg argumentere for, at teatret kan udvikle sig som kunstform ved at inkludere medierne som en del af sit udtryk. Min pointe er her, at man ikke skal tænke

⁸⁶ Se artiklen i *Information* fra d. 12.02. 2012 <http://www.information.dk/telegram/450915>.

de digitale medier som et virkemiddel i det teatrale rum, men mere som årsag til en grundlæggende konceptuel forandring af de perceptionsmuligheder, som teatret er i stand til at skabe for sit publikum.

Herefter vil jeg, for at understøtte min tese, tage udgangspunkt i Manovichs medieteoritiske begreb det udvidede rum samt McLuhans forståelse af mediernes påvirkning af vores perception. Jeg vil her se på mulighederne ved dette 'udvidede rumparadigme' – ikke kun som et analyseredskab, men også forstået i et bredere kulturelt og medieteoritisk perspektiv. Som yderligere understøttelse for min tese bruger jeg Ida Wentzel Winthers artikel *Mobiltelefonen som fantomvæg – i grænselandet mellem tilstedeværelse og fraværelse* (2009). Winther foretager en kulturfænomenologisk analyse af vores brug af mobiltelefoner. På baggrund af sit feltstudie redegør hun for hvordan vi via de mobile, digitale medier skifter mellem tilstedeværelse i det fysiske rum og i det medierede rum, hvilket jeg mener konceptuelt set spejler den form for skift i perception, som de belyste forestillinger gør brug af i forhold til deres iscenesættelse af publikum.

Medierne som en del af det teatrale rum

Hvorfor går folk ikke i teatret? Jeg har i det ovenstående foreslået, at det kan skyldes den form for perceptionsmuligheder, som størstedelen af det nuværende teaterlandskab benytter sig af. Med baggrund i mine analyseeksempler foreslår jeg som alternativ, at man konceptuelt set tænker i samme retning som de udvalgte forestillinger. Jeg mener, at man herigennem kan opnå en mere nutidig iscenesættelse af publikums perception.

I modsætning til Auslander vil jeg argumentere for, at optagelsen af medierne i det teatrale rum kan afstedkomme en omformning af perceptionen. Teatret har i det perspektiv mulighed for at re-aktualiseres som den kunstform, der behandler og undersøger den nye dobbelte perceptuelle tilstedeværelse, som vi som subjekter befinder os i efter den mobile, digitale revolution.⁸⁷ Jeg ser altså medierne som partnere for teatret, fordi de kan omdefinere det teatrale rum, sådan som vi har set det i de

⁸⁷ Jeg uddyber denne påstand i afsnittet *Den mobile tilstedeværelse*.

analyserede forestillinger. Jeg mener i modsætning til Auslander ikke, at teatret, som vist i mine eksempler, hermed mister sin ontologiske status som levende begivenheder. Jeg tilslutter mig her mere Peter M. Boenischs argumentation for, at det, som kendetegner teatret som kunststart, er dets mulighed for at iscenesætte og arbejde med publikums perception i rummet:

”Consequently, if there is any specific *Theatricality*, it is not to be found in theatre’s exclusive values and aesthetic qualities – but in the very impact on and over the perception of its observers.” (Boenisch, 2006: 110).

Peter M. Boenisch forstår teatret som et medie, der altid har re-medieret andre medier:”From its very cradle, theatre has always relied heavily on re-remediating other media in order to achieve effects. In fact, it seems always to have been a medium to broadcast other media” (ibid.:113). Teatret har således altid været dette medie, som satte musik, tekst, lys, billedkunst osv. sammen og ud af dette patchwork skabte et nyt medie. I forlængelse af denne forståelse af teatret foreslår Boenisch videre:

”I suggest that theatre turns into *a new medium* whenever new media technologies become dominant, and in addition, that theatre adapts and disperses the new cognitive strategies, just as it did in ancient Greece.” (ibid.:111).

Boenisch lægger sin tese i forlængelse af teaterhistorikeren De Kerckhoves analyse, som viser, hvordan det oldgræske teater efter alfabetets opfindelse forandrede sig grundlæggende. Han læser denne idé op gennem teaterhistorien - først til forandringen af teaterscenen efter renæssancens opfindelse af centralperspektivet, så til forandringen af teatret efter fotografiet og filmens opfindelse og så videre op til i dag, som han beskriver som ”[...] the socio-cultural environment of the twenty-first century, which has media at its ideological heart.” (ibid.:112). Dette skaber en ”intermedial performance”, hvor teatret bruger medier, som forandrer de perceptionsformer, som teatret hidtil har arbejdet med. Han fremfører altså et historisk argument og adskiller

ikke mediehistorien fra teaterhistorien, hvilket medfører, at omformningen af teatret via medierne bliver en uundgåelig udvikling (ibid.:113). Med denne sammenskrivning af medie- og teaterhistorien, stiller han sig også i opposition til Auslanders analyse af, at medierne skulle have overtaget de teatrale, levende begivenheder. Boenisch foreslår derimod, med henvisning til McLuhan, at teatret altid har været den kunstform, som har opslugt alle andre medier, og deraf forandret sig alt efter de medieskabte, perceptuelle og kognitive forandringer i verden. I modsætning til Auslander ser Boenisch altså, at medierne i teatret giver nyt teater og ikke nye medier. Man kan således læse de udvalgte forestillinger som forestillinger, der bekræfter Boenischs historiske teori om at nye teaterformer er opstået, fordi de integrerer medierne. Dette viser sig ved forestillingernes brug af udvidet rum, hvilket medfører en markant forandring af den konventionelle iagttagelsesposition.

Den mobile tilstedeværelse

“The medium, or process, of our time – electric technology – is reshaping and restructuring patterns of social interdependence and every aspect of our personal life. It is focusing us to reconsider every thought, every action, and every institution formerly taken for granted.” (McLuhan, 1967:8).

Sådan skriver McLuhan i 1967 i bogen *The Medium is the Message*. Titlen på bogen blev et slogan for hans medieteorien og trods det forældede årstal i forhold til den aktuelle virkelighed, så er McLuhan stadig en ofte citeret teoretiker inden for medieteorien. Mange af hans teorier er bygget op som forudsigelser om mediernes påvirkning af vores samfund, der trods hans utopiske, og til tider meget fabulerende stil, stadig holder stik i dag. Han ser medierne som formende for vores kommunikation og perception, hvilket, han mener, er afgørende for hele samfundets udvikling. Ifølge McLuhan skal vi forstå mediernes indflydelse på kulturen og samfundet, ikke ud fra det vi hører eller ser (mediets indhold), men måden hvorpå medierne skaber rammerne for, at det kan lade sig gøre at se og høre. Som han skriver: “Society has always been shaped more by the

nature of the media by which men communicate than by the content of communication." (ibid.:8).

Jeg finder McLuhans tese interessant, fordi den, på samme måde som forestillingerne, tænker mediernes egen materialitet som grundlag for det, der former vores perception. Denne tankegang, mener jeg, er den samme som vi har set de udvalgte forestillinger operere ud fra. De bruger netop de perceptionsformer, som medierne muliggør til at omforme det, vi normalt vil forbinde med det teatrale rum- og tidsparadigme. Han forstår medierne i et fænomenologisk perspektiv som en forlængelse af menneskets sanseapparat: "Media, be altering the enviroment, evoke in us a unique ratio of sense perceptions. The extension of any sense alters the way we think and act – the way we perceive the world." (ibid. s.41). Ifølge McLuhan, kan man forstå hjulet som en forlængelse af benene, telefonen som en forlængelse af øret osv. Hjulet gør, at vi kan komme hurtigere frem end på gåben. Ligeledes kan man betragte telefonen og internettet som en mulighed for at forkorte eller helt eliminere afstande i tid og rum. McLuhans utopi for den teknologiske udvikling forudsiger således, at den nye teknologi bryder rummets begrænsning. Telefonen, og nu internettet, muliggør, at man kan kommunikere på tværs af enorme afstande uden tidsforsinkelse, hvilket forandrer vores forhold til rum og tid. Det fysiske rum bliver hermed udvidet, da tidens afstand ikke længere sætter rammen for kommunikation. Vi taler således i dag om 'det rumlige paradigme', hvor alt bliver opfattet som rum. Internettet opfattes, som vi bl.a. ser det hos Manovich, overordnet set som et rum, og vi bruger ord som f.eks. kommunikationsrum, chatrum, lydtrum, byrum osv. Dette mener jeg skyldes, at det fysiske rums grænser nedbrydes via den manglende afstands- og tidsfaktor, og derfor 'opfinder' vi en ny rumlighed, som vi kan være i.

For at konkretisere denne forståelse af mediernes indflydelse på vores perception, vil jeg fremlægge Ida Wentzel Winthers analyse af mobiltelefonens indflydelse på vores kommunikation. Hun skriver:

"Alle kan være til stede med andre netværk og på et splitsekund skifte 'lokalitet' og koble tilbage til det sted, de er anbragt i. Denne form for fulde tilgængelighed betyder ikke, at de er tilgængelige og nærværende hele tiden; men de kan

være det, hvis de vil. [...] Herved bliver det potentielle rum en stærk markør. Qua sin mobiltelefon og de mobile medier ér man tilstede og tilgængelig for flere end de mennesker, man fysisk er sammen med på lokaliteten.” (Winther, 2009: 250-251).

Winther beskriver her, hvordan man via mobiltelefonen skifter 'lokalitet' – ikke fysisk men med sin tilstedeværelse. Således kan vi flytte vores opmærksomhed til et rum, der er potentielt nærværende i det fysiske rum, vi befinder os i. Det er den samme forståelse af internettet som dette ekstra rum, der hele tiden potentielt er en del af vores fysiske rum, som Manovich beskriver: "It is quite possible that this decade of 2000s will turn out to be about the physical – that is, physical space filled with electronic and visual information." (Manovich, 2006:1). Winther bruger begrebet "enlargement" til at forklare, hvordan mobiltelefonen giver os mulighed for at række ud i andre ikke-fysiske rum. Begge tager de, ligesom McLuhan, udgangspunkt i menneskets perceptuelle mulighed og oplevelse af medierne. Manovich påpeger yderligere, at ideen om at udvide det fysiske rum altid har været noget, som kunsten på den ene eller anden måde har forholdt sig til:

"Of course electronically augmented space is unique since information is personalized for every user, since it can change over time, since it is delivered through an interactive multimedia interface ect. Yet it is crucial to see it as a conceptual rather than just as a technological issue, as something that already was often a part of other architectural and artistic paradigms." (Manovich, 2001:6).

Set i forhold til den kunstneriske brug af det udvidede rum, så er det vigtigt at bide mærke i, at Manovich mener, at vi må se det som et konceptuelt problem og ikke som et teknisk. Han forstår således også ornamentering og symboler inden for arkitekturen som ældre tiders eksempler på at udvide den rumlige oplevelse af f.eks. en væg.(ibid.:6) Set i det perspektiv, har teatret, ligesom arkitekturen, altid arbejdet med at udvide rummet

og tiden, men gør og har gjort dette hovedsageligt ved hjælp af symbolske og metaforiske virkemidler i tekst og scenografi. Til forskel fra denne strategi står bl.a. de forestillinger, som dette speciale har haft som sine analyseobjekter. Deres udvidelsesstrategi adskiller sig fra den ovennævnte, fordi publikum er blevet placeret centralt inde i og som en del af værkets betydningsgenerering. Det er det, som muliggør, at vi kan tale om udvidelse af rummet, frem for en anden metaforisk tid og eller et andet rumforhold på scenen, som vi som publikum lever os ind i. Det er det samme forhold, som Manovich påpeger inden for billedkunsten: "For a few decades now artists have already dealt with the entire space of a gallery; rather than creating an object that a viewer would *look at*, they placed the viewer *inside* this object." (ibid:7).

De forestillinger, jeg har valgt ud, gør det samme – placerer publikummet inde i forestillingen. Derudover bruger de også medierne til at udvide rummet med, og de arbejder med den skiftende tilstedeværelse mellem det medierede og det fysiske rum, som Winther beskriver det i sit feltstudie i brugen af mobiltelefoner. Med udgangspunkt heri kan man således forstå forestillingerne på den måde, at de skaber den samme form for perceptuel tilstedeværelse, som vi som medieforbruger kender fra vores brug af de mobile, digitale medier. I det forestillingerne også hele tiden veksler mellem en fysisk og en medieret iscenesættelse af publikums iagttagelse. Vi behøver ikke at befinde os i et bestemt rum og i en bestemt situation for at kunne bruge medierne, sådan som det forholder sig med fastnettelefonen, radioen eller fjernsynet i dagligstuen. Det fysiske rum, vi befinder os i, er meget ofte potentielt udvidet via en medieret adgang til andre rum. De gamle medier sameksisterer med de nye mobile, digitale medier, men den mobile, digitale adgang bliver en større og større del af vores liv og medieforbrug. Med udgangspunkt i denne forståelse af vores nuværende perceptuelle forhold til medierne er min pointe, at teatret skal kunne afspejle denne nutidige perceptionsform i de publikumspositioner, som det tilbyder sit publikum. Dette gælder især, hvis de vil tiltrække et yngre publikum, som er vokset op med den form for dobbelte tilstedeværelse, som her er beskrevet.

For at føre argumentet ind i den nuværende kulturpolitiske debat, vil jeg påstå, at det ikke kun er teatrets rygte som finkulturelt, der skræmmer potentielle nye publikumsgrupper væk, men også det faktum, at teatret overordnet set præsenterer en perceptionsform, som kan virke fremmedgørende for mennesker, måske især for unge,

som ikke er vant til at percipere på den måde, som teatret beder dem om. Mit synspunkt er, at de store institutionsteatre, udover den kulturhistoriske forpligtelse inden for vedligeholdelsen af de performative former, også er forpligtet til at gentænke kunstformen grundlæggende. Mit håb er, at dette måske kunne være med til at vende de røde publikumstal. Det er ikke nok at skyde skylden på ydre faktorer, som f.eks. finanskrisen, dårligt ry som finkulturel, manglende kendskab til teatret, kulturstøtten osv., hvilket er de argumenter, som gentages i debatten.⁸⁹ Man må se på teatret indefra og overveje, på hvilke måder man rent perceptuelt kan nå sit publikum.

Man kan indvende mod mit argument, at den form for publikumsposition, som jeg foreslår, også kan skræmme mange teatergængere væk, fordi de bliver aktivt involveret i forestillingen, og denne kropslige deltagelse kan virke grænseoverskridende for mange. Det kan være tilfældet for nogen, og som det er blevet vist i analysen af *Viljens Triumf*, blev de fleste anmeldere også stødt af forestillingen, netop fordi de skulle medvirke. Med dette forbehold in mente, har jeg i udvælgelsen af forestillingerne bevidst valgt nogle forestillinger, som placerede deres publikum som medskabende og som en del af værket, men hvor publikums interaktive rolle er meget styret af dramaturgien. Den medskabende rolle, som publikum har i forestillingerne, er meget stramt iscenesat. Selvom publikum er en del af værket, er de frataget ansvaret for forestillingens forløb. De regler, som forestillingen stiller op for publikum, er ikke til forhandling - det er ikke denne spænding, som dramaturgien er baseret på, men det kræver selvfølgelig, at publikummet er med på legen.⁹⁰ Det mest interaktive og kropsligt udfordrende værk er i den henseende *Viljens Triumf* og det mindst interaktive og kropsligt udfordrende er *100 Prozent Zürich*. Trods deres indbyrdes forskelle, mener jeg, at alle forestillingerne på det punkt minder om en klassisk scene/sal-forestilling. Begge iscenesættelsesstrategier er stramme og bygger ikke udfaldet af iscenesættelsen på publikums valg.

Jeg har eksemplificeret denne anderledes form for opbyggelse af det teatralerum, hvor publikum er placeret som en del af værket, med forestillinger som ikke er grænseoverskridende og åbne, men meget stramt iscenesatte. Det er, som Rosendal

⁸⁹ Hør for eksempel bestyrelsesformanden for Det Kongelige Teater i Kulturkuserne på P1 den 15.02.2013: http://www.dr.dk/P1/Kulturkuserne_/Udsendelser_/2013/02/15112214.htm

⁹⁰ For videre uddybning af dette argument, se afsnit om *Viljens Triumf*

Nielsen påpeger i sin afhandling, netop ikke avantgardens deltagerideal, som er i fokus. Forestillingerne burde efter min mening være relativt nemme at træde ind i - også for et teaterpublikum, der ellers er vant til de gamle teaterkonventioner.

Konklusion

Det overordnede problemfelt, som specialet havde til formål at undersøge var, hvilke muligheder og vilkår scenekunsten kan operere inden for i det medialiserede samfund? De iscenesættelsesstrategier, som analyserne har kortlagt, kan ses som bud på, hvordan man i scenekunsten kan angribe disse nye perceptionsformer og vilkår.

Forestillingerne virker, fordi de bruger medierne som konceptuelt fundament. Vi som publikum kan perceptuelt operere indenfor den ramme, som de opstiller. Dette lader sig gøre, fordi forestillinger har medtænkt publikums perception af medierne som en del af den samlede dramaturgi. Publikum må deraf nødvendigvis placeres inde i værket og dermed indlejres i dramaturgien. Mediernes materialitet stiller nogle bestemte rammer op for publikums perception, og det er dette, som forestillingerne udnytter, idet de placerer publikum som en del af værket. Vi har haft at gøre med to komponenter, nemlig publikum som en del af værket og mediernes rammesætning for publikums perception. Man kan sige, at disse to komponenter står i et gensidigt afhængighedsforhold, som gør, at de tilsammen muliggør det udvidede rum. I løbet af speciale har vi set, at dette kan ske på forskellige måder, og her har jeg skelnet mellem en 'udadvendt' og en 'indadvendt' udvidelsesstrategi.

Dette rumlige paradigme inden for iscenesættelserne medfører i det hele taget også en omstrukturering af de øvrige sceniske grundkomponenter: tid og karakter, som vi kender fra 'scene/sal'-teatret. Det repræsentationsforhold som forestillingerne bruger, hænger sammen med deres brug af medier og placeringen af publikum som gestisk medskabende. I stedet for, at en skuespiller repræsenterer en karakter, har vi på forskellig vis at gøre med en 'af-repræsenteret repræsentation'.

Medierne i forestillingerne bruger en "absolut vished" om det virkelige som iscenesættelsesgreb. Forestillingerne rammesætter iscenesættelsen, ikke via fiktionen, men ved at referere dokumentarisk ud mod den realitet, som findes eller fandtes på den anden side af det teatrale rum. Kropsligt bruges den 'af-repræsenterede repræsentation' ved, at publikum selv repræsenterer den fotografiske referent, som vi så i *Viljens Triumf*, men også ved at publikum, som vi så det, i *Bibliotek* bliver hovedpersoner for deres egen perception af dem selv.

I stedet for at karakteren bliver bærende for det dramaturgiske forløb, etablerer publikums kropslige gestik og de forskellige gestiske forbindelser, man som publikum indgår i, det egentlige handlingsforløb. I stedet for en metaforisk tid, som henligger tiden til et andet tidsforhold, end det som reelt er i salen, benytter disse forestillinger sig af skift mellem den reale tid og rum og en medieret reference ud til anden tid og rum. Forestillingerne står på den led i modsætning til 'scene/sal teatret'. I stedet kan man se dem som fænomenologiske forestillinger, der som Merleau-Ponty sætter kroppen, perceptionen samt dens forhold til rummet/verden som menneskets og derfor også publikums ontologiske vilkår.

Det har været mit analytiske mål med specialet at fremlægge en forståelse af udvekslingen mellem medier og teater, som åbner op for nogle nye fremtidsperspektiver for teatret som kunstform, samt at undersøge hvilke dramaturgiske analysemodeller, man må tage i brug for at komme til en nærmere forståelse af, hvad sådanne forestillinger har at byde på. Mit mål med analyserne og perspektiveringerne var videre at vise, at disse forestillinger afspejler det medialiserede samfunds perceptionsvilkår. Min påstand er, at denne spejling mellem teatrets og samfundets perceptionsvilkår kan få flere og nye publikumsgrupper i teatret. Den sidste påstand må stå uprøvet hen, da jeg ikke har kunnet foretage en sådan empirisk analyse. Denne sidste sløjfe på specialet må altså gælde som en åben invitation til diskussion og som et inspirerende bud på, hvordan jeg forestiller mig, at man kan etablere en fremtid for teatret.

Litteraturliste

Auslander, Philip, 2008/1999. *Liveness – Performance in a Mediatized Culture*. (2.udg.). Routledge, New York

Assmann, Aleida, 2009. "Geschichte findet Stadt" in Moritz Csáky og Christopher Leitgeb (red.) *Kommunikation-Gedächtnis-Raum*. transcript Verlag, Bielefeld [13 – 27]

Balme, Christoph B., 2006. "Audio Theatre: The Mediatization of Theatrical Space", in Freda Chapple og Chiel Kattenbelt (red.) *Intermediality in Theatre and Performance*. Official Publication of the International Federation for Theatre Research, Amsterdam, [117-124]

Barthes, Roland, 1996/1980. *Det lyse Kammer. Bemærkninger om fotografiet*. Original titel: La chambre claire. Note sur la photographie. Rævens Sorte Bibliotek, Politisk Revy, København

Benjamin, Walter, 1998/1931. "Lille Fotografihistorie", in *Kulturkritiske essays*. original titel: Kleine Geschichte der Photographie. Gyldendal, København

Benjamin, Walter, 1998/1936. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder", in *Kulturkritiske essays*. original titel: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gyldendal, København

Bentley, Eric, 1964. *Det levende drama*. Original titel: The life of the drama, (første udgave på dansk), Steen Hasselbalchs Forlag, København

Boenisch, Peter M., 2006. "Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance", Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (red.), *Intermediality in Theatre and Performance*. Official Publication of the International Federation for Theatre Research, Amsterdam [103-124]

Brüstle, Christa, 2009. "Klang als performative Prägung von Räumlichkeiten" in Moritz Csáky og Christoph Leitgeb (red.) *Kommunikation - Gedächtnis - Raum*. transcript Verlag, Bielefeld [113-13]

Chapple, Freda, og Kattenbelt, Chiel, 2006. Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance. Freda Chapple og Chiel Kattenbelt (red.), *Intermediality in Theatre and Performance*. Official Publication of the International Federation for Theatre Research, Amsterdam [11-26]

Christoffersen, Erix Exe. 20.12.2013, *Fix og Foxy: "Viljens triumf"*.
<http://www.peripeti.dk/2012/12/> (d.8.04.2013)

- Dirckinck-Holmfeld, Gregers. 03.12.2012. 'Viljens triumf' Teater Fix&Foxy i DSB-hal v. Dybbelsbro 2.11.2012 Anm." <http://gregersdh.dk/?p=5982> (d.8.04.2013)
- Dixon, Steve, 2007. *Digital Performance – A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts
- Fischer, Ralph, 2011. *Walking Artist – Über die entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, transcript Verlag [Theater], Bielefeld
- Ficher-Lichte, Erica, 2005. *Reconceptualizing Theatre and Ritual. Theatre, Sacrifice, Ritual*. Routledge, London
- Fogh, Ole Kirkeby, 2000/1994 "Introduktion" Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens Fænomenologi*. Samlernes Bogklub, Danmark
- Hjarvard, Stig, 7.10. 2012. *Medialisering er ikke mediering*. kommunikationsforum.dk: <http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/medialisering-er-ikke-mediering> (d.8.04.2013)
- Holm, Astrid Hansen, 2012. "Hvem er publikum, når de ikke kun ser på?", in *Tidsskrift for dramaturgiske studier, Peripeti, tema: Publikum*. nr. 18. Udgivet af Aarhus Universitet, Københavns Universitet og Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater [45-56]
- Kristensen, Jeppe, 2012. "Enjoy Poverty, Please – Renzo Martens brug af dobbelt publikum" in *Tidsskrift for dramaturgiske studier Peripeti,, tema: Publikum*. nr. 18. Udgivet af Aarhus Universitet, Københavns Universitet og Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater [58-76]
- Lehmann, Niels, 2004. "Postfænomenologisk effektdramatik" in *Tidsskrift for dramaturgiske studier, Peripeti, tema: Jon Fosse*. nr. 1. Udg. af Aarhus Universitet, Københavns Universitet og Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater [71-113]
- Staeher, Tanja og Lewis, Michael, 2010. *Phenomenology: An Introduction*. Continuum Books, London
- Manovich, Lev, 2006. "The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada" in *Visual communication*. Vol. 2, nr. 5
- McLuhan, Marshall, 1967. *The Medium is the Massage*. Penguin Books, London
- McLuhan, Marshall, 1995/1964. *Understanding Media – The Extension of Man*. Routledge, London
- Meiner, Carsten (red.), 2007. *Roland Barthes – en antologi*. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet

Merleau-Ponty, Maurice, 2000/1945. *Kroppens Fænomenologi*. Original titel: *Phénoménologie de la perception*. (2.udgave), første gang udkommet på dansk 2000. Samlernes Bogklub, Danmark

Merleau-Ponty, Maurice, 1970/1931 *Maleren og Filosoffen*. Original titel: *L'oeil et l'esprit*. J. Vintens Forlagsboghandel, København

Middelboe, Anne. 6.11.2012. Nazihygge med Fix & Foxy,
<http://www.information.dk/316023> (d.8.04.2013)

Neckel, Sighard, 2009. "Felder, Relationen, Ortseffekte: Sozialer und physischer Raum" in Moritz Csáky og Christoph Leitgeb (red.) *Kommunikation – Gedächtnis - Raum*. transcript Verlag, Bielefeld [45-55]

Nielsen, Thomas Rosendal, 2011. *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*, Ph.d-afhandling, Aarhus Universitet

Onsberg, Merete, 2009. "Fremførelsen" in Charlotte Jørgensen og Lisa Villadsen *Retorik – Teori og praksis*. (red.) Samfundslitteratur, Frederiksberg [219-235]

Pedersen Stougaard, Birgitte, 2008. *Lyd, Litteratur og Musik – Gestus I Kunstoplevelsen*. Aarhus Universitetsforlag

Pedersen Stougaard, Birgitte, 2011. "Lydens produktive paradokser" in *Kulturo, tema: Lyde*. nr. 32, 17. årgang [35-41]

Schultz, Laura Luise, 2012. "Værker der virker" in *Tidsskrift for dramaturgiske studier - Peripeti. Tema: Publikum*. nr. 18, Aarhus Universitet, Københavns Universitet og Dramatikkeruddannelsen ved Aarhus Teater [108-116]

Siegmund, Gerald, 2009. "In der geschichte eintreten. Performatives Erinnern bei Rimini Protokol und Klaus Michael Grüber", in Moritz Csáky og Christoph Leitgeb (red.) *Kommunikation - Gedächtnis - Raum*. transcript Verlag, Bielefeld [71-92]

Sontag, Susan, 1982/1977. *On Photography*. Penguin Books, London

Turner, Cathy og Behrndt Synne K., 2008. *Dramaturgi and Performance*. Palgrave macmillan, England

Winther, Ida Wentzel. 2009. "Mobiltelefonen som fantomvæg" in Anne Jerslev og Christa Lykke Christensen (red.) *Hvor går grænsen – Brudflader i den moderne mediekultur*. Tiderne skifter, København [231-251]

Zahavi, Dan, 2007. *Fænomenologi*. Roskilde Universitet forlag

Hjemmesideadresser

Cuidades Paralelas, *Hotel* og *Bibliotek*:

<http://www.ciudadesparalelas.com/conceptoing.html> (d.8.04.2013)

Danmarks statistik, 17.01.2012. *Tilskuerer siver fra statsstøttede teatre.*

<http://www.dst.dk/pukora/epub/Nyt/2013/NR025.pdf> (d.8.04.2012)

Den store danske encyklopædi:

[://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Stilistik,_retorik_og_metrik/metonymi](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Stilistik,_retorik_og_metrik/metonymi).

Dokumentationsvideo til *Hotel, Zürich*:

http://www.ciudadesparalelas.com/video_hotel_zurich.html

Dokumentationsvideo til *Hotel, Berlin*:

http://www.ciudadesparalelas.com/video_hotel_berlin.html

Dokumentationsvideo til *Hotel, Buenos Aires*:

http://www.ciudadesparalelas.com/video_hotel_bsas.html

Dokumentationsvideo til *Bibliotek, Zürich*:

http://www.ciudadesparalelas.com/video_biblioteca_zurich.html

Dokumentationsvideo til *Bibliotek, Warszawa*:

http://www.ciudadesparalelas.com/video_biblioteca_varsovia.html

Fixandfoxy, Viljens Triumf: <http://www.fixfoxy.com/> (d.8.04.2013)

Information/ Ritzau, den 12. februar 2013. *Danskerne dropper teatret: Tilskuertal i frit fald* <http://www.information.dk/telegram/450915> (d.8.04.2013)

Janet Cardiff: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/.html>

Kulturhuset Gessnerallee Zürich: <http://www.gessnerallee.ch/>.

Kulturkuserne på P1 den 15.02.2013:

[http://www.dr.dk/P1/Kulturkuserne_/Udsendelser_/2013/02/15112214.h](http://www.dr.dk/P1/Kulturkuserne_/Udsendelser_/2013/02/15112214.htm)

tm

reARTtheURBAN: <http://www.rearttheurban.org/info/Home.html>

Rimini Protokoll, 100 procent Zürich: <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/>
(d.8.04.2013)

Triumph des Willens: Youtube.com/Triumph des Willens:

<http://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8>. (d.8.04.2012)

Abstract

The 2011-2012 season was the year with the lowest ticket sale since the counting started. Why has the Danish theatre experienced such a dramatic fall in their ticket sale during the last five years? This thesis suggests not only to understand this problem as a cultural and political problem. Instead it is aimed to discuss the problems concerning the division between the traditional theatrical forms of perception and the ones available in our modern mediatized society. Therefore, this thesis discussed the conditions and possibilities for the theatre in the mediatized society and provided solutions to make use of these changing conditions of perception. This thesis suggested the theatre to incorporate the use of media to reflect the perceptual conditions of today's mediatized society, and finally to achieve the goal to increase the artistic relevance and the total number of the audience in the future.

The thesis is divided into four chapters. In the first chapter, I focused on the media theory presented mainly by Lev Manovich and introduced his definition of "Augmented Space". To develop this term, I, among others, presented Roland Barthes theory on photography. In addition, I presented Merleau-Ponty's phenomenology and concentrated on the terms: 'Perception', 'Gesture' and 'Habit'. The second chapter contained analyses of the four performances, *Viljens Triumf* by Fix and Foxy, *100 Prozent Zürich* by Rimini Protokol, *Hotel* by Lora Arias and *Library and The Quite Volume* by Tim Etchells and Ant Hampton. All of them used media and involved the audience in the theatrical space. The first three analyses mainly concentrated on the concept 'Augmented Space', and Barthes' concept of 'the Photographic Referent'. The last analysis looked at the phenomenology in a further perspective. In the end of the chapter, I made a comparative analysis of the four performances in regard of Merleau-Ponty's concept of 'Gesture', and closely examined the differences between the performances in relation to how they use 'Augmented Space'. To conclude, the thesis discussed how we can understand these performances related to today's mediatized society. As these performances reflected this kind of perception that we experience in our use of digital, mobile media, I proposed to see them as examples of how to develop the audience's perception in theatre in order to re-actualize the role of theatre in the modern mediatized society.

