

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

24 - 2016

Teaterkritik/Teateranmeldelse

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

Temareaktion

Janicke Branth, Birgitte Hesselaa og Johan Holm Mortensen.

Redaktion

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Michael Eigtved, Solveig Gade, Louise Ejgod Hansen, Falk Heinrich, Birgitte Hesselaa, Kjersti Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendal Nielsen, Laura Luise Schultz, Kenn Lund Nielsen, Elin Andersen, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab. Teater og -performancestudier og Dramatikeruddannelsen (Den Danske Scenekunstscole). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation.

Redaktionsadresse

Peripeti
Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab
Institut for Kommunikation og Kultur,
Aarhus Universitet,
Langelandsgade 139,
DK – 8000 Århus C.
E-mail: aekexe@hum.au.dk
www.peripeti.dk

Bestilling og abonnement

peripeti@hum.au.dk
Abonnement (to numre): 150 kr.
Løssalg 100 kr.
Internet: <http://www.peripeti.dk/bestilling/>
Peripeti udkommer to gange om året.

Indhold

Redaktionelt forord	6
----------------------------	----------

Temaartikler

Kunstkritikkens senmoderne betingelser	10
---	-----------

Af Henrik Kaare Nielsen

Kritik af kritikken	22
----------------------------	-----------

Af Solveig Gade og Laura Luise Schultz

Hvad er Hecuba for dig?	36
--------------------------------	-----------

Om en teaterkritisk forskel

Af Annelis Kublmann

Enquete

Henrik Lyding	47
----------------------	-----------

Jyllands-Posten

Jakob Steen Olsen	50
--------------------------	-----------

Berlingske

Klaus Rothstein	53
------------------------	-----------

Weekendavisen

Kristian Husted	55
------------------------	-----------

Politiken

Monna Dithmer	59
----------------------	-----------

Politiken

En rundbordssamtale

Solbjørg Højfeldt, Martin Lyngbo, Jokum Rohde og Benedikte Hammershøj Nielsen	64
--	-----------

Af Janicke Branth og Birgitte Hesselaa

Interview

- Flemming Hedegaard** 72
Kanalchef for DR K
Af Janicke Branth og Birgitte Hesselaa

Essays

- Borgerscenen og kunstkritik** 77
Af Tine Byrdal Jørgensen

- Teateranmelderens hvide knoer** 84
Af Anne Middelboe

- Naturen som mantra** 92
Af Elin Andersen

- En impressionistisk teaterkritiker og essayist** 98
Af Mette Borg

- Tab eller gevinst?** 105
Fra Borbjerg og Schyberg til Me Lund og Per Theil
Af Janicke Branth og Birgitte Hesselaa

- Intet steds udenfor. Intet sted.** 121
Af Florian Malzacher

- Teaterkritikken og det ny-impressionistiske** 127
Af Knut Ove Arntzen

Værket

- Dialog om "Markedet"** 136
Af Thomas Rosendal Nielsen og Stefan Gaardsmand Jakobsen

Portrættet

Katrine Poher og Horisonten	147
<i>Af Erik Exe Christoffersen</i>	

Teateranmeldelser

Androkles og Løven	155
Gruppe 38	
<i>Af Thomas Rosendal Nielsen</i>	
Kalaallit Aalborgimiittut	158
Aalborg Teater	
<i>Af Ida Krøgholt og Erik Exe Christoffersen</i>	
Jægerbruden — i krigens skygge	162
Det Kongelige Teater	
<i>Af Lars Ole Bonde</i>	
Markedet (er ikke noget sted)	166
Det Kongelige Teater	
<i>Af Laura Luise Schultz</i>	
Jeg hører stemmer	171
Sort/Hvid	
<i>Af Katrine Winkelhorn</i>	

Boganmeldelse

Kritik des Theaters	173
Bernd Stegemann	
<i>Af Jens Christian Lauenstein Led</i>	
English summaries	176

Teaterkritikken i det moderne mediesamfund

Af Johan Holm Mortensen

Dette nummer af Peripeti stiller skarpt på et område, der næppe lader sig klart definere, og hvis beskaffenhed som oftest vil være genstand for en følelsesladet diskussion. Som det vil fremgå af nummerets bidrag, har teaterkritikkens funktion og spørgsmålet om den ideelle teaterkritik alle dage været til debat, og forventningerne været afhængige af, hvorfra teaterkritikken bliver iagttaget. Først og fremmest er dette nummer udtryk for en bekymring over teaterkritikkens tilstand i dagens mediebillede og en frygt for en svækkelse af den offentlige debat om scenekunst i Danmark.

Udgangspunktet for redaktionen har været tanken om, at den analytiske og fagligt funderede anmeldelse er væsentlig, både for teatrets udvikling og for diskussionen af alle sider af teatrets liv i offentligheden. Anmeldelsen beskriver teaterforestillingen på vegne af læseren, der skal motiveres til handling. Kritikken er en ideologisk begrundet diskussion af teaterforestillingen som værk, og kritikeren sætter sig selv i forhold til værket. Kritikens opgave er at sætte værket eller dele af det ind i en større sammenhæng, og således åbne sig for værket. Anmeldelsen skal munde ud i en smagsdom ud fra en fællesreferenceramme, der formodes at deles af læseren. Anmeldelsen reducerer eller kondenserer værket i den distancerede dom, og lukker sig således over for det i hensynet til læseren. Ifølge kunsthistorikeren Michael Fried sættes det modernistiske ideal om det rene værk under pres af en performativ drejning i kunsten, og sådan sættes det kritisk distancerede anmelderperspektiv ligeledes under pres, se Gade & Schulz bidrag i dette nummer. Den nyeste kritik hævder sin ret til at være performativ åben i mødet med værket og anerkende sin subjektive modus. Med scenekunstens performative drejning begrundes yderligere behov for en fagligt funderet og engageret teaterkritik.

Tre positioner

Groft generaliseret kan man iagttage, at nummerets bidrag sonderer mellem tre typer af eller positioner i det, vi her som udgangspunkt har angivet som teaterkritik; *Teaterkritikeren*, *teateranmelderen*, *teaterguiden*. Den første position, teaterkritikeren, tegnes af en klassisk forståelse af den dannede ekspertiagttagere, der er i stand til indsigtfuldt og selvkritisk at italesætte teaterforestillingen som en samtidskulturel begivenhed og sætte den ind i en større kontekst efter fagligt relevante kriterier. Den anden position, teateranmelderen, tegnes ligeledes af en klassisk forståelse af den erfarne og teaterdannede iagttagere, der er i stand til på læserens vegne at formidle og vurdere teaterforestillingen ud fra nogle tilsyneladende objektive kriterier. Den tredje position, teaterguiden, tegnes af den engagerede iagttagere, der er i stand til at guide sine peers i teaterlandskabet og bedømme teaterforestillingen ud fra værdibaserede subjektive, private kriterier - oftest online.

Man kan ikke finde en klar definatorisk afgrænsning mellem de tre. De snarere krydser hinanden, og fremtræder reelt som forskellige kombinationer med vægt mod en af tre positioner. Forskellen kommer til udtryk i forskellige svar på grundlæggende spørgsmål: *Hvad er teaterkritik og hvilke udfordringer står den overfor? For hvem er teaterkritikken? Ud fra hvilke præmisser skal teaterkritikken deltage i en udviklende dialog om scenekunst?* Positionerne kunne sikkert eksistere fredfyldt ved siden af hinanden i en mangfoldighed af teaterformidlende stemmer, hvis ikke de samtidig var forbundet med et legitimeringsproblem. Både over for den differentierede skare af de læsere, som er potentielle teaterpublikummer, over for den udøvende teaterbranche, og endelig over for teatret som kunstart.

Anmelderen mellem nye tendenser og nye medier

Samtidig kan man spørge, om den samtidige teaterkritik evner at favne og formidle den udvikling, der sker inden for scenekunsten både formmæssigt og indholdsmæssigt. Som teaterkunsten udvikler sig forandres også kriterierne for, hvordan man kan vurdere og i det hele taget skal opleve forestillingerne, og dermed skærpes teatrets offentlige formidlingsproblematik. Samtidig pågår en udvikling i medierne, der forandrer de praktiske omstændigheder for teaterkritikken. Hertil kommer, at digitalisering som et kulturelt grundvilkår og netværkssamfundets øgede hastighed og uddifferentiering af det offentlige rum i interessegrupper, der presser den klassiske teaterkritiks position yderligere. Teaterkritikeren i aviser eller på TV er nødsaget til at følge medieplatformenes opskruede tempo og en konkurrence, der sjældent efterlader plads eller tid til dybere refleksion og argumentationens nuancer.

Bidrag

Den fagfællebedømte sektion åbner med professor i æstetik og kultur, Henrik Kaare Niensens artikel ”Kunstkritikkens senmoderne betingelser”. Artiklen skitserer kunstkritikkens samfundsmæssige betingelser i udviklingen fra etableringen af, hvad Jürgen Habermas har kaldt en borgerlig offentlighed i 1700-tallet, til konkurrencestatens senmoderne individualiserede dannelsesideal. Kaare Nielsen identificerer, hvad han kalder, kunstkritikkens krise, der er kendetegnet ved, at kunstkritikkens mulighedsrum indskrænkes af konkurrencestaten og neoliberale mediekrafter. Kritikerens ekspertise og den kulturelle offentlighed begrænses i tiltagende grad af den enkelte kulturforbrugers private identitetsarbejde.

Herefter følger ph.d og postdoc Solveig Gade og lektor Laura Schultz med artiklen ”Kritik af kritikken”, hvor de to analyserer kritikken mønstre i den såkaldte *hvidhedsdebat*, der udspillede sig i det danske litterære miljø. Gade og Schultz interesserer sig for hvilke kritiske paradigmer, der frembringes i debatten, og hvordan de både kan underminere og nuancere hinanden. Til slut diskuteres de forandringer forestillingen om kritikken synes at gennemgå, og hvordan den kvalificerede kritik tager sig ud i et fælles offentlighedsrum, som er uden tro på det objektive som ideal. Gade og Schultz fremhæver at kritikken for at være kritik må udfordre konsensus, og at misforståelsen må være en grundpræmis.

Lektor Annelis Kuhlmann afslutter den fagfællebedømte sektion med artiklen ”Hvad er Hecuba for dig? Om en teaterkritisk forskel”. Her undersøger Kuhlmann med udgangspunkt i teaterkritikeren Frederik Schybergs teaterkritiske virke det dybereliggende ærinde for teaterkritikken, et ærinde som hæver sig over begreber som succes eller fiasko, men hvor det drejer sig om at undersøge teaterforestillingen i en aktuel kontekst. Til det reflekterer hun over Shakespeares brug af Hecuba-temaet i *Hamlet*. Kuhlmann peger på Hecuba-begrebet som en reference for teaterkritiske betragtninger, der lader kritikeren forholde sig selvbevidst, nærværende og etisk til teaterforestillingen.

Essaysektionen rummer to perspektiver: et nutidigt og et historisk. Den nutidige del indledes med Trine Byrdal Jørgensens essay ”Borgerscener og kunstkritik”. Her påpeger Jørgensen, hvordan Borgerscenen udfordrer anmeldernes kunstsyn, og hun anfægter deres manglende interesse og deres manglende tilstedeværelse ved borgerforestillinger. Jørgensen stiller spørgsmålet, om anmelderne ikke på den måde er med til at fastholde et bestemt kunstsyn. Teateranmelder Anne Middelboe reflekterer i essayet ”Teateranmelderens hvide knoer” over behovet for den faglige teateranmelder – og over denne anmelders udfordrende arbejdsforhold. I den historiske del kaster Elin Andersen i sit essay ”Naturen som mantra” et blik på den første danske teaterkritiker Peder Rosenstand-Goiske, der inspireret af Riccoboni og Lessings ønske om naturlighed på scenen fremprovokerede

voldsomme reaktioner med sine kritiske tekster i sin *Dramatiske Journal*. Mette Borg skriver i essayet "En impressionistisk teaterkritiker og essayist" om den danske teaterkritiker, instruktør og forfatters passionerede forhold til og formidling af skuespillet. Birgitte Hesselaa og Janicke Branth undersøger i deres essay "Tab eller gevinst?" med udgangspunkt i en række anmeldelser af Ibsens "Gengangere" gennem det seneste århundrede udviklingen i den danske teaterkritik.

Redaktionen har valgt at spejle de danske bidrag om teaterkritik gennem to artikler fra udlandet: den ene af Florian Malzacher, som beskriver tilstanden i Tyskland efter århundredeskiftet "Intet steds udenfor. Intet sted", den anden af Knut Ove Arntzens, som med sit bidrag fortæller om teaterkritikken i Norge, "Teaterkritikken og det ny-impressionistiske".

Interviewmateriale: Synspunkter fra repræsentanter for anmelderne og dem, de anmelder, er i dette nummer formidlet gennem interviews og en enquete. Peripeti har bedt Henrik Lyding (Jyllands-Posten), Jakob Steen Olsen (Berlingske), Klaus Rothstein (Weekendavisen) og Kristian Husted og Monna Dithmer (Politiken) om at dele deres syn på teaterkritikkens rolle med læserne gennem en enquete. Desuden har Peripeti inviteret skuespiller Solbjørg Højfeldt, instruktør og teaterchef Martin Lyngbo, dramatiker Jokum Rohde og dramaturg Benedikte Hammershøj Nielsen til en rundbordssamtale i Skuespilhuset om teaterkritikkens funktion. Endelig rummer nummeret et interview med kanalchef for DR-K, Flemming Hedegaard, som er ansvarlig for formidling af teaterstoffet i DR.

De faste indslag: *Værket*, Nielsens "Markedet", analyseres af Thomas Rosendal Nielsen og Stefan Gaardsmand Jakobsen. *Portrættet* er denne gang et arbejdsportræt, et større interview med Cathrine Poher om hendes opsætning af "Horisonten" på Det Kongelige Teater, ved Erik Exe Christoffersen. *Anmeldelser* har valgt at bringe fem anmeldelser fra Peripetis egne rækker til overvejelse og spejling af dette nummers tema. I boganmeldelsessektionen anmelder Jens Christian Lauenstein Led Bernd Stegemanns bog *Kritik des Theaters*.



Artikel

Kunstkritikkens senmoderne betingelser

100% Zürich | Rimini Protokoll
Foto: Pigi Psimenou

Kunstkritikkens senmoderne betingelser

Af Henrik Kaare Nielsen

Kulturel offentlighed

Teaterkritikkens aktuelle situation skal forstås på baggrund af den generelle udvikling i kunstkritikkens samfundsmæssige betingelser. Kunstkritikkens historiske opkomst og udvikling er tæt forbundet med skabelsen af offentlighed i moderne forstand. Som Jürgen Habermas har beskrevet det i sin rekonstruktion af det tidlige, revolutionære borgerskabs samfundsvision, var hovedhjørnestenen i dette projekt etableringen af et offentligt område for samfundsborgernes frie debat og meningsdannelse vedrørende fælles anliggender samt forpligtelsen af statsmagten på at legitimere sin magtudøvelse over for denne offentlige opinion.¹

Denne samfundsvision tog form i europæisk og nordamerikansk filosofisk og politisk tænkning i 1700-tallet, og efterhånden som de nationale borgerskaber opnåede magt, som de havde agt, blev disse principper lagt til grund for udarbejdelsen af de demokratiske forfatninger, der markerede enevældens ophør. Samfundets kerneområde skulle være privat organiseret og garanteret mod vilkårlig myndighedspraksis. Dette private område tænkes inddelt i en intimsfære, der omfattede hjemmet og de nære personlige relationer, og hvor borgeren udfoldede den rene humanitet (i regi af hommerollen), samt en sfære for særinteresser, hvor samme borger optrådte som privatejendomsbesidder, konkurrerede på markedet og i det hele taget varetog sine egne materielle interesser (i regi af bourgeois-rolle).

Tilsvarende tænkes det offentlige område tvedelt i en kulturel og en politisk offentlighed. I begge offentligheder forventedes borgeren på basis af den sikrede privathed at overskride sine egne umiddelbare interesser og tilbøjeligheders perspektiv og agere som universelt reflekterende samfundsborger i dialog med andre samfundsborgere (i regi af citoyenrolle). Her var det ikke den sociale status, men derimod det fornuftige ræsonnement, det gode argument og besindelsen på det almene vel, der skulle være udslagsgivende.

Hvor refleksionen i den politiske offentlighed gjaldt almenhedens perspektiv på samfundets økonomi og magtorganisering, var det i den kulturelle offentlighed den almengørende bearbejdning af intimsfæreproblematikker, der var i fokus. Omdrejningspunktet var her de fælles, genuint nye erfaringer, som intimsfærens privathed, den personlige frihed og åbningen af et offentligt, civilsamfundsmæssigt refleksionsrum bibragte borgerskabet. Disse erfaringer var kendetegnet ved et dynamisk spændingsforhold mellem på den ene side nye emancipatoriske muligheder og på den anden side tab af overleveret vished og social orientering.

Dette ambivalente vilkår og de hertil hørende psykologiske og identitetsmæssige problematikker, som den frisatte humanitet i praksis viste sig at være forbundet med, blev bearbejdet i en selvreflekterende offentlig diskurs, der almengjorde erfaringerne og fortolkede dem i et oplysnings- og dannelsesperspektiv. Refleksionen af disse nye subjektive behov fandt i vid udstrækning sted i dialog med samtidens litteratur, teater, billedkunst og musik, der tilsvarende tematiserede og bestræbte sig på at give almen form til den moderne subjektivitets problematikker. Kaffehuse, saloner

1) Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied: Luchterhand 1962.

m.m. fungerede som den spæde institutionelle ramme for denne offentlige udveksling, og som vi vender tilbage til nedenfor, er det også i denne kontekst, at kunstkritikken opstår og udvikler sig. Denne etablering af en kunstdebatrende kulturel offentlighed foregik endvidere sideløbende med og i samspil med opkomsten af et marked for kulturelle artefakter. Den kulturelle offentligheds almengørende diskursive livtag med moderne identitetsproblematikker, humanitet, inderlighed og dannelsesudfordringer fungerede endvidere som afsæt for udviklingen af en offentlig meningsdannelse også på politikens område.

Senmoderne dannelse

Som det fremgår, var den klassiske offentlighedstænkning i udgangspunktet tæt forbundet med forestillingen om dannelse: Deltagelsen i det fornuftige ræsonnement og den dialogiske udvikling af det gode og derfor alment overbevisende argument ville være en læreproces for den enkelte borger, som i kraft af denne erfaring ville blive i stand til at vokse ud over egennyttens horisont og træde i forhold til forestillingen om det almene vel. Dette almene perspektiv repræsenterer vel at mærke ikke en ”stor fortælling” i monologisk forstand, men derimod en diskursiv ramme, inden for hvilken de samfundsmæssige aktører strides i fredelige former, indgår kompromiser, diskuterer og animerer hinanden til nuancerende refleksion. Det er med andre ord inden for denne diskursive ramme, at senmodernitetens erfaringsfællesskab konstitueres på samfundsmæssigt niveau, og det er i dialogen med denne horisont, at de frisatte individers identitetsarbejde har et dannelsespotentiale og kan udvikle demokratiske perspektiver.

Den dannelsesforståelse, som lægges til grund i nærværende sammenhæng, er ikke den enhedskulturelle ”klassiske almindelse”, der i takt med borgerskabets etablering som dominerende samfundsklasse blev ophøjet til kanon. Den konforme tilegnelse af en kollektiv fond af institutionelt anerkendte artefakter og kunstneriske traditioner gjaldt således i store dele af det 19. og 20. århundrede som identisk med dannelse og som adgangsbillet til den samfundsmæssige elite. Denne dannelsesforståelse er der foretaget omfattende opgør med siden det kulturelle opbrud i 1960’erne.² Men den har været sejlivet, fordi den både nationalt og internationalt har været stærkt forankret i kultur- og uddannelsesinstitutionernes selvforståelse, i den offentlige kulturpolitikks fordeling af ressourcer samt i den samfundsmæssige elites løbende, diskursive befæstelse af sit hegemoni.

I stedet knyttes der an til den oprindelige, nyhumanistiske dannelsesforståelse (repræsenteret ved den klassiske tyske idealisme: Kant, Hegel, Humboldt, Goethe, Schiller m.fl.), der i tråd med oplysningsprojektet formulerede dannelsesidealet som et emfatisk krav til individet om at overskride sig selv og udvikle sig til myndighed i forpligtethed på almenheden.³ Dette dannelsesideal opererede desuden efter klassisk græsk forbillede med et ideal om en alsidig udfoldelse af de menneskelige potentialer i form af et gensidigt udviklende samspil mellem individets intellektuelle, emotionelle og sanselige kapaciteter som en integreret bestanddel af dannelsesprocessen.

Hvis vi reaktualiserer de bærende elementer i det nyhumanistiske dannelseskoncept og applicerer dem på samtidens senmoderne vilkår, bliver dannelse et overbegreb for myndiggørelsesprocesser,

2) Teoretisk bl.a. i regi af den britiske Cultural Studies-tradition (Raymond Williams, Stuart Hall m.fl.), men også de praktisk-politiske kulturkampe i 60’erne og 70’erne, der førte til overgangen fra et enhedskulturelt til et pluralistisk grundkoncept for kulturpolitikken, var markante udtryk for dette opgør.

3) Se f.eks. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), Stuttgart: Reclam 1975. Se også fremstillingen hos Johan Fjord Jensen: *Det tredje*, Valby: Amadeus Forlag 1987 samt Birgit Eriksson: *Moderne dannelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2013.

som integrerer udviklingen af individets intellektuelle, emotionelle og sanselige kapaciteter med dets udvikling af almene sociale kompetencer og evnen til at reflektere sig selv og sine egne behov i en bredere samfundsmæssig kontekst. Senmoderne dannelse implicerer altså, at det frisatte individs udviklingsproces på pluralistiske vilkår udstyres med et overindividuel perspektiv, som knytter an til almenvellet som diskursiv ramme. En udvikling, som forbliver begrænset til den individuelle eller subkulturelle selvtilstrækkeligheds horisont, kvalificerer således ikke til betegnelsen ”dannelse”. Men herudover rummer senmoderne dannelse i modsætning til den monokulturelt definerede klassiske almindelige et bredt spillerum for individuelle behov og særegenheder. Tilsvarende vil dannelsesprocesser kunne antage ganske forskellige former, alt efter hvilken kulturel, herunder national, kontekst de udspiller sig i – dog vil de altid være forbundet med refleksiv udfordring af overleverede selvforståelser og verdensbilleder.

Æstetisk erfaring

I den kulturelle offentligheds tradition figurerer det individuelle identitetsarbejdes dialogiske livtag med kunst og kulturelle artefakter som en privilegeret kilde til dannelse, og kunstkritikkens klassiske rolle er ligeledes bestemt i forhold hertil. Immanuel Kant tilbyder begreber til en forståelse af disse processer.

Kants æstetik⁴ er bygget op omkring begrebet ”dømmekraft”. Dømmekraften bestemmes som et centralt element i den menneskelige erkendelsesevne. Den formidler mellem det særlige og det almene og mellem sansobjekt og forstand, men i modsætning til den logisk-begrebsligt opererende forstand er dømmekraftens formidlingsbevægelse erfaringsbaseret og foregår på basis af fantasi, intuition og følelser. I denne bevægelse sættes individet i stand til at vurdere, om et sanset fænomen henhører under et eksisterende almenbegreb eller ej.

Kant skelner desuden mellem to modaliteter for dømmekraften: På den ene side den *bestemmende*, hvor formidlingen umiddelbart indordner det sansede fænomen under et foreliggende begreb; og på den anden side den *reflekterende*, hvor formidlingen dvæler granskende ved det særlige og dettes unikke særtræk fremfor straks at ty til eksisterende almenbegreber. Scenariet for den reflekterende dømmekraft er således en principielt uafsluttelig søgebevægelse mellem et objekt, der ikke kan bestemmes udtømmende, og et ikke-foreliggende almenbegreb. Netop denne åbne søgebevægelse udgør den æstetiske erfaringsproces' særkende.⁵ Begge modaliteter spiller en afgørende rolle for individets orienteringsevne og realitetsdygtighed, men med en tilspidset formulering kan man sige, at vi med den bestemmende dømmekraft blot bekræfter, hvad vi i forvejen mener at vide, mens vi på basis af den reflekterende dømmekraft potentielt udvikler ny indsigt i verden og dens sammenhænge.

Kant skelner endvidere mellem forskellige kvaliteter af æstetisk praksis, som rummer tilsvarende forskellige perspektiver med hensyn til offentlighed og dannelse. *Det behageliges æstetik* betegner således en æstetisk nydelsesform, som forbliver nedsunken i individets umiddelbare sanselige interesse. Der er tale om en privat, hedonistisk tilfredsstillelse, en hengivelse til lyster og tilbøjeligheder, der ikke peger ud over sig selv, og som dermed bestemmes som blottet for almene, refleksive og dialogiske perspektiver.

4) Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, (1790), Stuttgart: Reclam 1963. Se også Kant-tolkningerne hos Jørn Erslev Andersen (red.): *Sansning og erkendelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2012; Morten Kyndrup: *Den æstetiske relation*, Kbh.: Gyldendal 2008; Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge: Cambridge University Press 1979; Howard Caygill: *Art of Judgment*, Oxford: Basil Blackwell Publishers 1989; Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

5) Se også Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Smagsdommen er den primære æstetiske praksiskategori hos Kant. Han skelner her mellem *den private dom* og *den æstetiske smagsdom*. Førstnævnte betegner en monologisk vurdering af et sanseobjekt, der idiosynkratisk henholder sig til individets private smagspræferencer. Denne domstype betjener sig udelukkende af den bestemmende dømmekraft, og den rangerer ikke højt i Kants æstetik.

Den æstetiske smagsdom repræsenterer derimod en almengørende formidling mellem sanseobjekt og almenbegreb, hvor den reflekterende dømmekraft er i spil. Den æstetiske nydelse, der er forbundet med den æstetiske smagsdom, er kendetegnet ved "interesseløst behag", altså en nydelsesform, der hæver sig over individets umiddelbare, private sanselige interesser og begær i forhold til det givne objekt og i stedet åbner for en almengørende, kvalitativt vurderende lystfølelse ved skønne former i sig selv. Her er med andre ord tale om et element af refleksiv distance i nydelsen.

Hertil kommer, at smagsdommen – selvom den i udgangspunktet fremsættes på baggrund af en subjektiv lystfølelse ved skønne former – gør krav på universel gyldighed. Den æstetiske smagsdom udgør så at sige den klassiske offentlighedstænkningens mønstereksempel på et indspil i den kulturelle offentlighed, idet den fremsættes som et dialogtilbud til almenheden efter devisen: "Sådan som jeg vurderer dette objekts former, kunne alle passende vurdere dem, ikke sandt?" Smagsdommen forudsætter antagelsen af en apriorisk *sensus communis*, en eksisterende fælles sans for form, struktur, komposition etc. og dermed en fælles æstetisk vurderingsevne, der muliggør en almengørende offentlig dialog om skønhed uden omvejen omkring abstrakt, begrebslig formidling.

I kraft af sin forankring i antagelsen af en *sensus communis* vil smagsdommen tendere til at orientere sig efter den etablerede formtraditions alment kendte rammer, hvor orden og formel harmoni definerer opfattelsen af, hvad der er skønt. Udgangspunktet i forestillingen om en *sensus communis* gør endvidere smagsdommen beslægtet med forestillingen om en universel etik og hertil hørende idealer for politik. Kants teori om smagsdommen kan således i form af sin privilegering af almenhedens perspektiv over for de umiddelbare private lyster og interesser siges at være i smuk overensstemmelse med den klassiske offentligheds- og dannelsesstænkning.

Det sublimes æstetik repræsenterer en særlig type æstetisk erfaring, der ligeledes trækker på den reflekterende dømmekraft. Udgangspunktet er den sublime følelse, der kan opstå, når individet overrumplende berøves kontrollen og overblikket over situationen. Dette kontroltab udløser en æstetisk nydelse af modsætningsfyldt karakter, en "skrækblandet fryd" af potentielt overvældende intensitet. Det er i Kants fremstilling hovedsagelig mødet med naturkræfternes overmagt, der udløser den sublime følelse, men den kan også opstå i mødet med kunstværker eller sociale begivenheder, der punktuelt sprænger normalitetens vante rammer og oplevelsesformer. Den hertil hørende æstetiske erfaringsproces udspringer sig i den reflekterende dømmekrafts modalitet som en genetablering af overblik og kontrol på nye præmisser, hvor individet ved hjælp af fornuften bearbejder den kaotiske brudoplevelse, forsøger at give den anskuelig form og redefinerer sig selv i forhold til den. Denne erfaringsproces kan, når den er vellykket, anspore til nybrydende dannelsesprocesser.

I forlængelse af Kant kan det fastholdes, at den æstetiske erfaringsproces rummer et potentiale for at åbne etablerede betydningsdannelser, men vel at mærke på ubestemt vis. I regi af den reflekterende dømmekraft animeres aktørerne i den æstetiske praksis til at indgå i en principielt uophørlig, undersøgende dialog med et givet artefakt eller en kulturel aktivitet. Som Rüdiger Bubner udtrykker det, er den æstetiske erfaringsproces kendetegnet ved, at den "frisætter os uden at fastlægge til hvad."⁶

6) Rüdiger Bubner: op.cit. s. 92. (Min oversættelse.)

Kunstkritikkens klassiske rolle

Den tradition for kunstkritik, der opstod i 1700-tallet i regi af udviklingen af den klassiske kulturelle offentlighed, baserer sig på en forståelse af kritikeren som en kunstekspert, der indtager en recipientposition og formidler sin kvalificerede vurdering til et bredt publikum. Idealet er med andre ord ikke at levere en analyse, der indforstået henvender sig til kunstens ekspertkultur, men derimod at bringe sin ekspertviden i spil som en *publikumsvendt ekspertise*, der skal bidrage til at kvalificere publikums egen æstetiske erfaringsproces.

Den æstetiske smagsdom i kantiansk forstand udgør omdrejningspunktet for kunstkritikkens publikumsvendte ekspertise. Som vi har set, er smagsdommen kendetegnet ved, at den tager udgangspunkt i en subjektiv følelse/oplevelse i mødet med et artefakt, men at dette subjektive udgangspunkt udfordres og overskrides refleksivt. For kunstkritikkens vedkommende sker denne overskridelse i dialog med faglig viden på det givne felt (f.eks. viden om den æstetikhistoriske kontekst, genretaditionen, kompositionsprincipper m.m.). Resultatet er en særligt kvalificeret æstetisk smagsdom, hvor vurderingen af artefaktet hæver sig over den individuelle, umiddelbare oplevelse og tager form af en analyse af artefaktets henvendelse, der munder ud i et begrundet, almengørende forslag til, hvordan alle i princippet kunne vurdere artefaktets æstetiske kvalitet.

En sådan kunstkritik opererer, i overensstemmelse med smagsdommens principper, på basis af antagelsen af en *sensus communis*, en æstetisk fællessans, som i samspil med den kunstfaglige viden, kritikeren bidrager med, kan danne udgangspunkt for et alment ræsonnement i den klassiske kulturelle offentligheds forstand. I dette scenarium er smag med andre ord ikke en individuel, subjektiv kategori, men derimod et fælles anliggende, der kan diskuteres, udvikles og dannes i regi af en kvalificeret offentlig dialog om det givne værks styrker og svagheder, herunder dets formelle og tematiske bearbejdning af den moderne identitetsproblematik.

Det har været et gennemgående træk ved den kulturelle offentligheds historiske udvikling, at specifikke artefakter og strømninger periodisk har kunnet opnå status af prominent æstetisk udtryk for "tiden". Der er for sådanne samtidsdefinerende kunstneriske udtryks vedkommende tale om en formbevidst, kvalificerende bearbejdning af det moderne vilkår, der i sin publikumshenvendelse formår at syntetisere samtidens sanselige og følelsesmæssige intensiteter og dynamiske identitetsproblematikker og integrere dem med et element af almengørende refleksion.

Det klassiske kulturelle offentlighedskoncept knyttede dette universaliserende potentiale til alle kunstarter. Det ligger således også lige for at udpege guldaldermalerne og skagensmalerne som billedkunstneriske eksempler på henholdsvis en nationalromantisk og en kosmopolitisk, socialrealistisk modernitetsfortolkning, der opnåede dominerende status i deres respektive samtider.⁷ Tilsvarende skrev f.eks. Mozarts, Wagners og The Beatles' musik sig signifikant fortolkende ind i deres forskelligartede samtiders almene identitetsproblematikker og gav dem et reflekteret musikalsk udtryk.

I eksplicit udfoldet, sprogliggjort form finder denne kunstneriske samtidsrefleksion sted i dramatikken og litteraturen, hvor f.eks. Schillers, Ibsens og Ionescos dramaer og Goethes, Pontoppidans og Kjærstads romaner i æstetisk reflekterende form satte vitale samtidsproblematikker til debat. I kraft af denne lange tradition for ikke mindst litteraturens og dramaets – og fra starten af det 20. århundrede tillige spillefilmens – refleksive interventioner i almene identitetsmæssige

7) Det er en væsentlig pointe, at vi her taler om bestemte strømninger i et bredt felt, der for en periode opnår en dominerende position. De flankeres og udfordres til stadighed af andre strømninger, der byder på divergerende fortolkninger af samtidens vilkår – blot uden at være i stand til at tilkæmpe sig en tilsvarende bevågenhed og status.

tematikker og samtidsspørgsmål knytter der sig særlige forventninger til disse kunstarter med hensyn til at levere indspil i den kulturelle offentlighed, der indfanger tidens væsentlige tendenser og sætter dem i perspektiv.

I kritikernes og den almene kulturdebats lejlighedsvis efterlysning af ”det store samtidsdrama” (i scenekunsten eller spillefilmen) eller ”den store samtidsroman” artikuleres en institutionaliseret forventning om en samlende æstetisk analyse af samtidens menneskelige vilkår, der i sit bearbejdende greb forener det individuelle identitetsarbejdes niveau, den sociale miljøskildring og det universelle samfundsmæssige udviklingsperspektiv.

Det aktuelle mediebillede har ikke megen plads til denne type kulturdebat. Public service-medierne og de publicistiske dagblade rummer ganske vist fortsat elementer af klassisk kunstkritik, men den forekommer at være relativt lavt prioriteret i deres generelle kamp for overlevelse, og der mangler egentlige debatfora til dialogisk opfølgning på kritikken.⁸ Alt i alt forekommer universalistisk kunstkritik og kulturdebat i dag at stå helt i skyggen af en mangfoldighed af private smagstilkendegivelser og partikulære kulturelle positioneringer, der hverken forholder sig dialogisk til hinanden eller har blik for almenhedens perspektiv.

Konkurrencestaten som kontekstfaktor

Der gør sig en række rammebetingelser gældende, der bidrager til denne udvikling. Det kulturelle felts praksisformer – skabelsen, formidlingen og receptionen af kunst og kulturelle artefakter i almindelighed – befinder sig hele tiden i clinch med praksisformer og betydningsdannelser, der hidrører fra andre felter (det politiske, det økonomiske, det videnskabelige, det forvaltningsmæssige m.fl.). Dette samspil er i de seneste årtier blevet rammesat af en ny udvikling, der radikaliserer de politisk-økonomiske og bureaukratiske interventioner i de øvrige handlingsfelter.

På det overordnede, strukturelle niveau har den internationale faglitteratur siden midten af 90'erne analyseret denne type samfundsudvikling som en følge af den klassiske nationalstats transformation til ”national konkurrencestat” i regi af globaliseringstendensen.⁹ Som konsekvens af liberaliseringen af vilkårene for internationale kapitalbevægelser kan nationalstaterne ikke længere kontrollere og styre samfundskonomiens udvikling – hvis investorer og virksomheder er utilfredse med de betingelser, de bydes, kan de frit flytte produktionen andetsteds hen. I bestræbelsen på at holde på investeringerne – og om muligt tiltrække nye – har staterne i de rige vestlige lande tilpasset sig disse forandrede vilkår, og de har fundet deres nye rolle i optimeringen af det nationale erhvervslivs konkurrenceposition på verdensmarkedet. Som et centralt element i denne bestræbelse søges de nationale samfundsforhold i omfattende forstand gjort funktionelle i forhold til erhvervslivets internationale konkurrencesituation ved hjælp af markedsstrategiske planlægnings- og reformtiltag.

Da de globale markedsvilkår imidlertid er uoverskuelige og i konstant bevægelse, er der reelt ingen, der med nogen sikkerhed kan forudsige, hvilke tiltag og satsninger der vil have bærekraft. Der har i dette videnskabelige tomrum etableret sig en kompakt og magtfuld mainstream blandt økonomer, politikere og administratorer i de rige lande og disses samarbejdsorganisationer (bl.a. OECD og EU-kommissionen), hvor man bekræfter hinanden i, at den stadig skarpere internationale konkurrence skal fortolkes som et atomfattende, velfærdstruende pres.

8) Kommentarsporene på avisernes websites kan ikke gøre det ud for egentlige fora for konstruktiv debat. De domineres af Tordenskjolds soldater og disses monologiske statements.

9) Se f.eks. Joachim Hirsch: *Vom Sicherheitsstaat zum nationalen Wettbewerbsstaat*, Berlin: ID Verlag, 1998. I den bredere offentlighed herhjemme fik denne analyse et sent gennemslag med Ove Kaj Pedersen: *Konkurrencestaten*, Kbh.: Hans Reitzel, 2011.

Mainstreamdiagnosen foreskriver derfor, at alle tilgængelige samfundsmæssige ressourcer må mobiliseres for at sikre det nationale erhvervslivs konkurrenceevne på verdensmarkedet, og at alle samfundssektorer hurtigst muligt må indrettes, så de bedst tjener denne overordnede målsætning: Teknologiuudvikling, arbejdsproduktivitet, infrastruktur, beskæftigelsesniveau, folkesundhed, uddannelse, forskning, kunst- og kulturliv, idrætsliv m.m. – alt sammen skal det trimmes og optimeres i henhold til de internationale standarder, denne mainstream henholder sig til.

Samfundsudviklingen som helhed er således præget af, at de økonomiske, politiske og forvaltningsmæssige diskurser ekspanderer voldsomt. Denne ekspansion har sat de øvrige diskursive felter under et stærkt pres, som tendentielt fører til negligering af deres respektive særegenheder – for kunstens, videnskabens og uddannelsernes vedkommende ikke mindst til marginalisering af deres offentligheds- og dannelsesperspektiv. Den dominerende, toneangivende samfundsmæssige interesse for kunst gælder dens varekarakter, dens internationale omsættelighed og dens potentielle prestigemæssige afsmitning på det nationale erhvervslivs eksportfremstød og på nationen som attraktiv lokaliseringsmulighed for international kapital.

I tråd med den konkurrencestatslige logik er det kulturelle felt med andre ord i tiltagende grad blevet reduceret til én instrumentel ressource blandt andre i mobiliseringen af samfundets vidensressourcer i den internationale økonomiske konkurrence. Almenvellet skrumper i denne perspektivforsnævrede logik ind til bruttonationalprodukt og konkurrenceevne, og i lyset af, at ”den nødvendige politik” gælder som en fastlagt størrelse, tager kritisk reflekterende offentlig debat, herunder en dybdeborende kunstkritik, sig i tiltagende grad ud som irrelevant, overflødig nørderi.

Mediekonkurrence som kontekstfaktor

Det er et element i denne overordnede udvikling, at massemedierne i de seneste årtier har undergået en stærk organisationsmæssig og forretningsmæssig professionalisering. Denne proces har været betinget af, at markeds kræfterne har fået stadig friere spillerum på feltet, hvorved den stadig skarper indbyrdes konkurrence om læsere/seere/lyttere og annoncører er blevet det centrale, påtrængende vilkår for alle institutionelle aktører på medieområdet. Medieprodukternes appel til og servicering af et bredt publikums umiddelbare lyster og tilbøjeligheder er i denne proces avanceret til det overordnede orienteringspunkt for massemedierne, mens klassiske journalistiske, videnskabelige og kunst- og kulturfaglige relevans- og kvalitetskriterier er trængt i baggrunden.¹⁰ Tendensen er med andre ord, at publikum i det dominerende mediebillede har status af kunder i butikken, ikke af samfundsborgere, der deltager i en offentlig udveksling om fælles anliggender.

I bestræbelsen på at tiltrække og fastholde så stort et publikum som muligt skruer medierne op for appellerne til det behagelige æstetik og den private dom: Bekræftelsen af umiddelbare sanselige og følelsesmæssige fascinationsmønstre, det spektakulære, det skandaløse, pirrende afsløringer fra de kendtes intime liv, personopgør mellem toppolitikere, den ikke-reflekterende, sensationssøgende kolportering af det allernyeste nye på nyhedsfronten – alt sammen er det brikker i et aktuelt medie-billede, som snarere kandiderer til at være en filial af underholdningsbranchen end til at varetage den klassiske rolle som organ for oplysning, kritisk samfundsdebat og kontrol af magthaverne. For public service-medierne og den publicistiske presse står massemediernes klassiske rolle ganske vist fortsat centralt i selvforståelsen, men i praksis konkurrerer de om opmærksomheden med mediemarkedets aktører, og deres forvaltning af den klassiske rolle præges i stigende grad af de

10) Se også Stig Hjarvard: *En verden af medier. Medialiseringen af politik, sprog, religion og leg*, Frederiksberg: Samfundslitteratur 2008.

betingelser, som de kommercielle medier definerer.

Massemedierne er med andre ord kendetegnet ved en mangfoldighed af blandingsformer, hvor oplysning, debat og underholdning på flydende og uklare præmisser er integreret i samme medieprodukt.¹¹ Denne type produkter, også kendt som ”infotainment”, tegner tydeligvis hovedmønsteret for, hvad massemedierne er i stand til at yde på de gældende konkurrencevilkår.¹² Styrken heri består i de æstetisk potenserede medieprodukters evne til at vække et bredt publikums opmærksomhed også omkring politiske, økonomiske, videnskabelige og kunstneriske emner; svagheden består i deres sparsomme eller helt fraværende dimension af kritisk refleksion og dialogisk bearbejdning af emnerne som samfundets fælles anliggender. Denne svaghed bidrager aktivt til at marginalisere offentligheds- og dannelsesperspektivet fra mediebilledet, og kunstkritikkens mulighedsrum indskrænkes således.

Et illustrativt eksempel: Når det går rigtig højt, byder public service-medierne på kunstkritisk anlagte programmer som DR K's *Smagsdommerne* (som startede på DR2 i januar 2005),¹³ der ligefrem eksplicit refererer til Kants æstetik. Navnet repræsenterer samtidig en polemisk markering over for tidligere statsminister og kulturkæmper Anders Fogh Rasmussens populistiske udfald mod de angiveligt overflødige ”ekspertter og smagsdommere” i nytårstalen 2002.

Til trods for de aspirationer, som navnet signalerer, er det imidlertid ikke i nogen udfoldet forstand den æstetiske smagsdoms principper, der kendetegner programmets vurderingspraksis. Programmet behandler hver gang fire aktuelle artefakter fra forskellige kunstarter. Ud over den faste studievært, Adrian Lloyd Hughes, der udvælger artefakterne, sammensætter panelet og leder debatten, består ”smagsdommerne” af skiftende konstellationer af debattører, der i bundter á tre rekrutteres fra et større korps af kunstnere, kunsteksperter, kulturjournalister og almene kulturdebattører. Til hver enkelt udsendelse sammensættes dommerpanelet på den måde, at deltagerne hver især har ”fagdommer”-kompetence i forhold til ét af de udvalgte artefakter, men ikke har særlige forudsætninger for at vurdere de øvrige artefakter.

I princippet skulle dette koncept give mulighed for at skabe smagsdommens erfaringsudviklende samspil mellem umiddelbar oplevelse og fagligt kvalificeret almen refleksion, der i analyserende dialog med artefaktet hæver vurderingen af dette ud over de tilfældige subjektive idiosynkrasiers horisont og åbner for et fælles refleksionsperspektiv. Dette lykkes imidlertid kun undtagelsesvis.¹⁴ Det dominerende indtryk er, at der fremsættes monologiske, private domme, som sjældent lader sig anfægte eller nuancere af modargumenter. En hovedtendens synes endvidere at være, at fagdommernes ekspertvurderinger indskrives i debatten som blot endnu en privat mening i øjenhøjde med de øvrige – muligheden for at udfordre den umiddelbare oplevelse og udvikle et alment refleksionsperspektiv i dialog med fagligt kvalificeret viden kommer således sjældent til udfoldelse.

I stedet for kunstkritikkens æstetiske smagsdom præsenteres publikum for – som regel både underholdende og informative – træfninger mellem private domme. Dem kan recipienten så tage bestik af i sin egen private vurdering af, hvad man gider at bruge tid og penge på i det aktuelle kulturudbud, men der bliver på denne måde snarere tale om orienteringshjælp til kulturforbrugeren

11) Se også Peter Dahlgren: *Media and Political Engagement*, New York: Cambridge University Press 2009.

12) Se også Nick Davies: *Flat Earth News*, London: Random House 2008.

13) Programmet er netop blevet nedlagt, men det repræsenterer i kraft af sine 10 års levetid et signifikant og slidstærkt bud på kunst- og kulturkritik, som fortjener omtale i nærværende sammenhæng.

14) Denne karakteristik baserer sig på forfatterens refleksion over sin egen reception af programmet, ikke på en systematisk analyse heraf.

end om animering af samfundsborgeren til at tage del i en kulturel offentlighed og involvere sig i refleksionen af kunst som æstetisk bearbejdning af fælles anliggender.

Neoliberalistisk populisme og partikulariseringstendenser

I det øvrige mediebillede forekommer denne tendens at være eskaleret i endnu højere grad: Her gælder det enkelte individ i overensstemmelse med den neoliberalistiske ideologi som pr. definition fuldbårent kompetent i sit eget liv, og den individuelle smag figurerer som en monologisk, uanfægtelig størrelse.¹⁵ Kunstkritikerens publikumsvendte ekspertise falder her på stengrund: Kloge-Åge skal ikke komme her og tro, han er noget. Ganske som på reality-tv, der på én gang er udtryk for og aktiv medskaber af tendensen, vil man hellere høre – og positionere sig over for – ligemænds, altså andre amatørers, uforgribelige mening, og de offentlige udvekslinger flyder således over af private, idiosynkratiske domme, der blot bekræfter etablerede individuelle eller subkulturelle selvforståelser.

Denne tendens er endvidere blevet styrket eksponentielt af internettet og ikke mindst de sociale medier. I et kulturelt offentlighedsperspektiv har vi her at gøre med en genuint ambivalent udvikling: På den ene side er der med det virtuelle praksisrum opstået omfattende, historisk nye muligheder for udbredelse af den offentlige debat og den civilsamfundsmæssige deltagelse i samfundets kulturelle og politiske liv.¹⁶ Disse nye muligheder har endvidere stimuleret udviklingen af en partipatorisk forventningshorisont hos (især yngre) dele af befolkningen, der dels løbende udmønter sig i konkrete, decentrale deltagelsesprojekter, dels lægger et forventningspres på de etablerede institutioner, herunder både kulturinstitutioner og massemedier, med hensyn til at åbne sig for dialog og inddragelse.

På den anden side opviser den faktiske brug af de nye medier en dominerende tendens til partikularisering: Kommunikerende fora på nettet vil erfaringsmæssigt ofte have en tilbøjelighed til i bedste fald at være dialogisk anlagte indadtil, mens deres udadvendte henvendelser – hvis sådanne forekommer – er præget af monologisk insisteren på egne tematikker og interesser, hvilket indskrænker deres almene offentlighedspotentiale.¹⁷

Tendensen er med andre ord, at de netbårne kommunikationsfora – herunder de, der beskæftiger sig med kunst – snarere animerer til dannelsen af deloffentligheder, der lukker sig om deres egne respektive betydningsuniverser, end til tværgående dialog. Myndiggørelsen af menigmand som aktivt kommunikerende deltager går således hånd i hånd med afviklingen af forpligtetheden på den klassiske offentligheds almene refleksionsperspektiv. Som indspil i det offentlige rum influerer deloffentlighedernes kommunikation ganske vist på den løbende, almene erfarings- og betydningsdannelse, men det er som monologiske positionsmarkeringer, ikke som dialogiske invitationer til fælles læreprocesser inden for almenvellet som diskursiv ramme.¹⁸

Det virtuelle praksisfelt danner således indtil videre snarere rammen om en markeds konkurrence mellem særinteresser end om en almen offentlig debat, og fordi publikumsinteressen for netfora og sociale medier er stor, tiltrækker disse platforme en stadig voksende del af annoncemarkedet, mens de traditionelle massemediers økonomiske grundlag skrumper – og deres beredvillighed til på

15) Se også Henrik Kaare Nielsen: *Konsument eller samfundsbøger? Kritiske essays*, Aarhus: Klim 2007.

16) Se også Niels Ole Finnemann: "The Internet and the Public Space" in *Nordic Media Trends* Vol. 9, nr. 1, 2006.

17) Se også Cass R. Sunstein: *Republic.com 2.0*, Princeton: Princeton University Press 2007; Wim van de Donk et al.: *Cyberprotest. New Media, citizens and social movements*, London: Routledge 2004 samt Henrik Kaare Nielsen: *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2001.

18) Se også analysen hos Geert Lovink: "Blogging – den nihilistiske impuls" in *Lettre Internationale* nr. 11, juni 2006.

disse konkurrencebetingelser at prioritere ”smalle”, faglighedsbaserede genrer som kunstkritik daler tilsvarende.

Det er således en central faktor i kunstkritikkens krise, at dannelseperspektivet befinder sig i et konfliktforhold til fremtrædende tendenser i samtidskulturen i retning af partikularisering af borgernes identitetsarbejde. Partikulariseringen gør sig som nævnt gældende på internettet, men også i vid udstrækning i hverdagspraksis i det fysiske rum, der i tiltagende grad er segregeret, og hvor befolkningens identitetsmæssige søgeprocesser differentierer sig langs livsstilmæssige, sociale, etniske, religiøse, kønsmæssige eller seksuelle skillelinjer. Over for denne type tendenser repræsenterer anlæggelsen af et alment refleksionsperspektiv en omfattende udfordring.

Disse reale tendenser i den sociale praksis spejler sig endvidere i nogle af samtidens dominerende kulturanalytiske ansatser, der på hver sin måde reflekterer partikulariseringen, men også tenderer til at cementere denne i selve deres teoretiske italesættelse. Dette gælder f.eks. Cultural Studies-traditionen, der i sit basale analytiske greb opløser samfundet i partikulære delkulturer med hver sit kollektive, selvlegitimerende betydningssystem. Hvad enten det drejer sig om klasse-mæssige, etniske, kønsmæssige eller seksuelle delkulturer, er de i denne analytiske optik udelukkende bestemt ved en social, kulturel og æstetisk magtkampsrelation til omverdenen generelt. På samme måde figurerer habitusgrupperne hos Bourdieu som kollektive, determinerende rammer for positionering i den konstant pågående symbolske magtkamp mellem klasserne, der ifølge hans analyse overgribende definerer samfundets kulturelle processer.¹⁹

Gerhard Schulzes analyse af ”oplevelsessamfundet”²⁰ påviser en segregering i livsstilmiljøer, der – i modsætning til den hierarki- og magtkampsfokuserede analyse hos Cultural Studies og Bourdieu – bestemmes som horisontalt organiserede på basis af alders- og uddannelsesbetingede, hverdagsæstetiske smagspræferencer. Ifølge Schulzes analyse er de kulturelle prestigekampe i senmoderniteten med andre ord blevet et internt anliggende for hvert enkelt livsstilmiljø, mens relationen til de øvrige livsstilmiljøers selvfremsstilling i det offentlige rum er kendetegnet ved ligegyldighed eller foragt.

Der er ikke nogen tvivl om, at disse forskellige kulturanalytiske ansatser på hver sin måde indfanger reale tendenser i samtiden. Det er imidlertid et begrænsende fællestræk ved dem, at de forbliver nedsunket i de partikulariseringstendenser, de påviser, og blot bekræfter disses indadvendte selvdefinitioner. De er med andre ord ude af stand til at rumme et perspektiv for tværgående interaktion, erfaringsdannelse og udvikling af almene refleksionspotentialer, og de har derfor meget begrænset interesse i relation til et offentligheds- og dannelseperspektiv. Kunstkritikkens klassiske ambition om at bidrage til samfundets almene selvrefleksion er for disse positioner en uting – den repræsenterer pr. definition én særinteresses illegitime forsøg på at installere sig selv som almenhed.

Revitalisering af det almene refleksionsperspektiv

Det er således en bred front af udfordringer, kunstkritikken er oppe imod: Et politisk-økonomisk pres i retning af ”den nødvendige politik” entydiggjorte samfundsudvikling, mediekonkurrencens ræs mod laveste fællesnævner, netoffentlighedernes partikularisme og forveksling af forkyndelse af uforgribelige meninger med demokratisk offentlig debat, og livsstilsgruppernes og subkulturernes indadvendte, selvtilstrækkelige positioneringer, der yderligere sekunderes af partikulariserende kulturanalytiske italesættelser.

Men nu står kunstkritikken jo ikke alene med disse udfordringer – den deler dem med alle andre

19) Pierre Bourdieu: *Distinction*, London: Routledge & Kegan Paul 1984.

20) Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt am Main: Campus 1992.

kræfter i kultur- og samfundslivet, der tilkender det almene refleksionsperspektiv værdi: Sociale bevægelser på det klima- og miljøpolitiske felt, det kønspolitiske felt, det socialpolitiske felt, det integrationspolitiske felt m.m., den udbredte decentrale deltagelseskultur, alternative medier eller kultur- og kunstprojekter med universalistisk sigte – alt sammen praksisformer, som eksisterer i mere eller mindre organiseret form på både lokalt, nationalt og transnationalt niveau. Hertil kommer en mangfoldighed af individuelle, kritisk reflekterende borgere, som anser de skitserede udviklingstendenser for tungtvejende problemer.

Endvidere skal man ikke nødvendigvis betragte partikulariseringstendenserne statisk, som en varig skæbne for det senmoderne samfund: De beror i høj grad på det forhold, at konkurrencestatens arkitekter effektivt har reduceret det overordnede samfundsmæssige fællesskab til teknokrati og angiveligt indiskutabel økonomisk nødvendighed, hvorfor borgernes behov for dialogisk interaktion og meningsgivende fællesskab har måttet søge andre rammer at realisere sig indenfor. Partikularisering af identitetsarbejdet er som nævnt en udbredt form, som fællesskabsbehovet orienterer sig mod, men vi kan samtidig konstatere politiske og kulturelle strømninger, der har en vis succes med at nydefinere den samfundsmæssige helhed som et meningsfuldt fællesskab. Det sker vel at mærke i nationalismens enhedskulturelle og tendentielt xenofobiske gevandter (jf. Dansk Folkeparti og diverse nationalkonservative debattører), men der er ikke nogen automatik i, at en generobring af helhedsrefleksionen fra teknokratiet og økonomismen skal antage netop disse former.

Det almene refleksionsperspektiv er med andre ord ikke uforeneligt med senmodernitetens individualisering og pluralisering, men der skal kæmpes for det i form af offentlig kritik af de ovennævnte forfaldstendenser og i form af løbende demonstration af, hvad det universelle perspektiv, herunder kunstkritikkens praktisering af det, kan yde for den samfundsmæssige samtale og for udviklingen af et reflekterende kulturelt fællesskab, der både kan rumme forskelle og forholde sig dialogisk til fælles anliggender. En del af denne kamp vil bestå i at lægge pres på public service-medierne og den publicistiske presse for at få dem til i højere grad at besinde sig på deres *raison d'être* og således opprioritere den almene kultur- og samfundsdebat, herunder ikke mindst kunstkritikken. Endelig ville der være perspektiver i udviklingen af et netforum for universalistisk reflekterende kunstkritik. Det ville være meningsfuldt i sig selv, og med tiden ville det muligvis kunne bidrage til at slå broer mellem forskellige partikulære netfora og integrere disse i en egentlig, netbåren kulturel offentlighed.

Henrik Kaare Nielsen

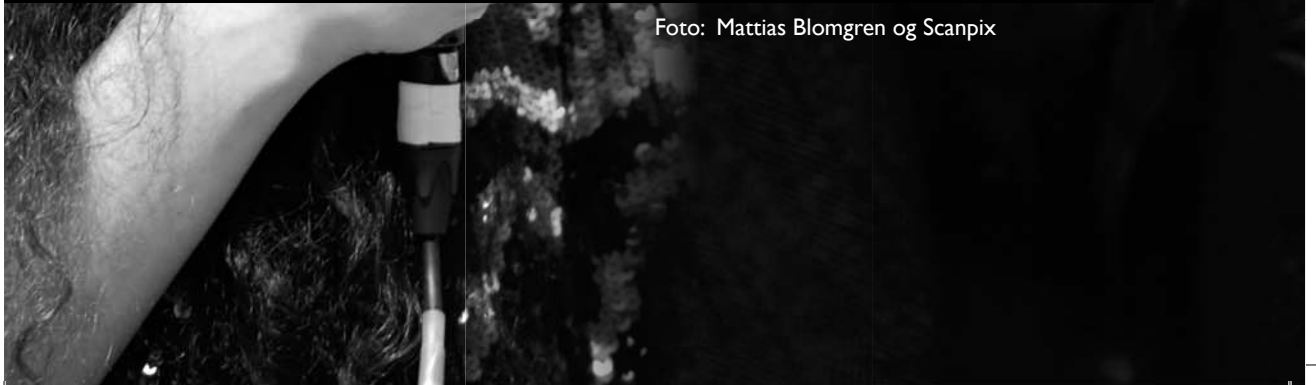
Dr. phil. og professor i æstetik og kultur ved Aarhus Universitet. Har bl.a. udgivet bøgerne *Demokrati i bevægelse. Studier i politisk kultur og nye sociale bevægelser i Danmark og Vesttyskland* (1991), *Kultur og modernitet* (1993), *Æstetik, kultur og politik* (1996), *Kritisk teori og samtidsanalyse* (2001), *Konsument eller samfundsborger? Kritiske essays* (2007), *Æstetik og politisk offentlighed* (2014) og *Kulturel offentlighed og kvalitet* (2015).



Artikel

Kritik af kritikken

Foto: Mattias Blomgren og Scanpix



Kritik af kritikken

Den danske hvidhedsdebat anskuet igennem tre kritiske paradigmer

Af Solveig Gade og Laura Luise Schultz

I de seneste år er der sket en række større forandringer i det danske medie- og kritiklandskab. Netværkssamfundet med dets nye medielandskab har sat den traditionelle dagbladskritik under pres, men samtidig genereret en række mindre platforme eller partikulære offentlighedsrum på nettet, der med deres forankring i nogle klart definerede interessefællesskaber på nye måder og på meget konkret og praktisk vis udfordrer ideen om én universel borgerlig offentlighed: forskellige blogs og facebooksider drives og deles af mennesker med fælles interesser uden nogen umiddelbar ambition om at skulle oplyse almenheden. Allerede 1960ernes oprør mod den borgerlige selvforståelse og politisering af marginaliserede og undertrykte grupper markerede naturligvis et opgør med idealet om et homogent offentlighedsrum. Men i kraft af de nye medieteknologier, platforme og organisationsformer, herunder en øget medie- og selvbevidsthed i takt med globaliseringen, har bl.a. postkolonialistiske og queer-aktivistiske positioner fået momentum også i Danmark.

Dermed er forestillingen om én universel, desinteresseret kritikerposition kommet under pres fra nye kanter og også ideen om den objektive, kritiske dom. Dette er kommet meget tydeligt til udtryk i den såkaldte *hvidhedsdebat* samt den debat om yngre, kvindelige forfattere, der har udspillet sig i det danske litterære miljø i løbet af de sidste par år fra 2014-15. Hvidhedsdebatten satte i 2014 for første gang spørgsmålet om raciale forskelles betydning i receptionen af dansk litteratur på dagsordenen i en bredere offentlighed, koblet sammen med spørgsmål om betydningen af køn og sexuel orientering. Litteraten Mette Høeg reaktiverede i 2015 diskussionen om disse forskelle, da hun angreb yngre kvindelige forfattere for at skrive selvcentreret litteratur uden nogen form for almen interesse.

I disse debatter er der med andre ord foregået en veritabel kamp om kritikerens position. Mere specifikt har spørgsmålet om det universelle versus det partikulære, idealer versus kropslige erfaringer, kunst versus politik stået centralt i de til tider meget heftige udvekslinger. Konflikterne har udspillet sig i forbindelse med kritikerens evne til at agere i en dansk kontekst, hvor det stadig er et relativt nyt fænomen, at forfattere med indvandrer- eller adoptionsbaggrund artikulerer de erfaringer, der knytter sig til denne baggrund.

Skønt "hvidhedsdebatten" primært har udspillet sig inden for litteraturkritikken, mener vi, den er central i forhold til at forstå nogle af de principelle forskydninger, der i disse år finder sted i det danske kunst- og kritiklandskab som sådan. Således har kunstnere som bl.a. Hassan Preisler, Zaki Youseff, Joan Rang Christensen, Ellen Nymann, kompagniet Dansk dansk og naturligvis også Contact-projektet ved Betty Nansen Teatret i teaterregi da også sat fokus på problematikker, der spænder fra den personlige splittelse, som kan være forbundet med at vokse op med indvandrerbaggrund i Skandinavien, til analyser af den strukturelle racisme, som hævdes at gennemsyre det danske samfund. Overvejelserne omkring de forandringer, som fremkomsten af disse "nye stemmer" indebærer for kritikken, har imidlertid fundet sit mest eksplicitte og konfrontatoriske udtryk i den litterære debat. Derfor vil vi i det følgende vende os mod denne, mere specifikt den udveksling, som har udspundet sig mellem på den ene side forfatterne Maja Lee Langvad og Christina Nya Glaffey og på den anden side litteraturkritikerne Lars Bukdahl og Jes

Stein Pedersen og som sidste skud på stammen, litteraturforskeren Mette Høeg. Med henblik på at afdække, hvilke forestillinger om kritik der ligger til grund for de forskellige synspunkter, der bliver bragt til torvs, vil vi benytte os af de tre kritik-paradigmer, som henholdsvis kunstteoretiker Gavin Butt og professor i visuel kultur Irit Rogoff fremskriver som centrale i det 20. og 21. århundrede. I forlængelse heraf vil vi diskutere de problemer, som synes at være forbundet med en produktiv sameksistens af disse kritikparadigmer.

Den universelle, den paranoide og den medproducerende beskuer

I sit forord til den godt ti år gamle antologi *After Criticism: New Responses to Art and Performance* konstaterer den engelske kunstteoretiker Gavin Butt, at kritikken – i såvel betydningen kunstkritik som kritisk teori – er i krise. Han skriver:

Recently it has become apparent that criticism is in trouble. Certain time-honored ideas about the role and form of criticism within culture – ones which have habitually and variously been underwritten by the practices of artists and critics for centuries – have been shaken by the shifting cultural priorities of a changing world. (Butt, 1).

I forlængelse heraf fremskriver Butt to kritiske paradigmer, der i løbet af det 20. århundrede har afløst hinanden, nemlig hvad vi kunne kalde det modernistiske og det post-strukturalistiske kritikparadigme. Hvad angår det første, så opererer det, repræsenteret af skikkelser som Clement Greenberg og Michael Fried og med rødder tilbage til oplysningen, ud fra en idé om kritikeren som en autoritet, der på baggrund af akropslig, kritisk distance og ”desinteresseret behag” fælder sin smagsdom over et givent værk. I kraft af den forestilling om en særlig æstetisk fællessans, som Kant fremsætter i *Kritik af dømmekraften* – en sans, der ideelt set knytter det subjektive til det almene og den enkelte til et større fællesskab – formodes kritikeren imidlertid ikke at dømme blot for sig selv, men derimod for alle. (Kant, 120-21). Med andre ord opereres der inden for denne model med en universelt aspirerende beskuermodel.

Frieds berømte og determinerede kamp mod den ”teatralisering af kunsten,” som han ser finde sted med bl.a. den minimalistiske kunst, kan ses som en uintenderet svanesang over dette akropslige, desinteresserede og universelle beskuersubjekt. Frem for at absorbere beskueren og lade hende erfare dets ”indre liv” i en beåndet øjeblikserfaring byder det minimalistiske værk, som repræsenteret af bl.a. Robert Morris og Donald Judd, sig til og inviterer beskueren til at interagere kropsligt med sig, til at gå ind under, rundt om, bag ved sig etc. Det minimalistiske værk skaber med andre ord en teatral *situation* mellem sig og beskueren, og dermed sammenblender det kunstværkets ophøjede tidslighed, dets ”presentness,” med beskuerens profane tidslighed. Denne teatrale åbnings sig for beskueren i al dennes partikularitet er for Fried at se uforenelig med kunstarter som maleri og skulptur:

For theatre has an audience, it exists for one – in a way that other arts do not; in fact this more than anything else is what modernist sensibility finds intolerable in theatre generally. (Fried, 125).

Fried hævder med andre ord, at den nye teatrale, eller som vi ville sige i dag, *performative* drejning (som finder sted inden for alle kunstarter) sætter det modernistiske kunstideal under pres. Det modernistiske ideal om det rene værk og kunstarternes absolutte adskillelse er i mange henseender en bestemt rigid og idealiseret videreførelse af det moderne, autonome kunstbegreb efter Kant, og

derfor kan Fried hævde, at det er kunsten som sådan, der er truet af minimalismens ”teatralisering” af kunstarterne. Denne performative udfordring af kunstbegrebet sker først og fremmest gennem en ny og mere direkte relation til beskueren, heri består netop det teatrale, ifølge Fried. Derfor implicerer den performative drejning også en grundlæggende udfordring af den ideale, desinteresserede, modernistiske beskuer- eller kritikerposition.

Invitationen til beskueren om at investere sig ikke bare åndeligt, men også kropsligt i værket radikaliseres kun yderligere op igennem 1960erne og 70erne med bl.a. fluxus, performancekunst, installationskunst, site specific kunst og teater, environmental theatre etc. I samme ombæring tematiseres det, ikke mindst inden for feministisk performancekunst og teater, hvem der ved nærmere eftersyn skjuler sig bag forestillingen om det universelle, neutrale beskuersubjekt. Med Jill Dolans ord:

Historically, in North American culture [og i europæisk, kunne man tilføje] this spectator has been assumed to be white, middle class, heterosexual, and male. That theatre creates an ideal spectator carved in the likeness of the dominant culture whose ideology he represents is the motivating assumption behind the discourse of feminist performance criticism. (Dolan, 1).

Op igennem 1980erne nuanceres feminismens kritik af den såkaldt universelle beskuermodel yderligere, idet spørgsmål om ikke bare køn, men også social klasse, etnicitet, race og seksuel orientering rykker ind på (performance)scenen med skikkelser som bl.a. Ron Athey, Annie Sprinkle, Adrian Piper, Coco Fusco og Guillermo Gómez-Peña. Der bliver spurgt til, hvilke erfaringer der får lov til at blive repræsenteret hvor og af hvem. Ideen eller idealet om kunsten som et neutralt rum, hvor man skulle kunne sætte sig ud over de magtforhold, der hersker udenfor kunstinstitutionen, udfordres eftertrykkeligt. Og endelig bliver idéen om det neutrale, desinteresserede beskuersubjekt problematiseret som i bedste fald en illusion og i værste fald en løgn, der har til hensigt at tjene de dominerende ideologiske kræfter.¹

Sideløbende hermed udvikles det kritik-paradigme, Butt associerer med postmodernismen og poststrukturalismen, nemlig et, hvor der med Butts ord sættes en stopper for kritikerens særlige dispensation til at *diskriminere i de universelle værdiers navn* (Butt, 3). Frem for at fremstå som en autoritet, der på behørig ”kritisk afstand” af værket eller *teksten* træffer absolutistiske domfældelser udfolder kritikeren – for så vidt man overhovedet kan tale om en kritiker i den traditionelle betydning af ordet – ifølge Butt nu dekonstruktive læsninger. Læsninger, der er optaget af at afdække, hvordan diverse repressive magtstrukturer og -logikker sætter sig igennem i et givent værk på trods af dets tilsyneladende mening. Nok så vigtigt, påpeger Butt, anses kritikeren for selv at være uhjælpeligt indspundet og medskyldig i de magtlogikker han eller hun udpeger og kritiserer. Med professor i visuel kultur Irit Rogoffs ord arbejder denne form for kritik, som i hendes terminologi hedder *Critique*, på at *afsløre* alle de antagelser, naturaliserede værdier og tankestrukturer, der historisk set måtte have gjort krav på sandheden.² Såvel Butt som Rogoff peger imidlertid på, hvordan den post-strukturalistiske teori, der informerer dette kritik-paradigme, paradoksalt nok er endt med at fungere som en legitimerende, autoriserende meta-diskurs, der i sidste instans har blokeret for fremkomsten af nye kritiske begreber og tilgange. Med Rogoffs ord:

1) Se bl.a. Marvin Carlson: *Performance: A Critical Introduction*, 2004.

2) Og ligesom Butt peger Rogoff på, at denne kritikform har erstattet den modernistiske kritik, der i hendes terminologi hedder *Criticism* (jf. Rogoff: *From Criticism to Critique to Criticality*”, <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en.>)

The ever increasing emphasis on allocating blames and pointing out elisions and injustices has created alliances between critique and such political projects as "identity politics" and diminished the complex potentiality of occupying culture through a set of productive dualities and ambiguities.³

Eve Kosofsky Sedgwick adresserer den samme problemstilling fra et queer-perspektiv i sin indflydelsesrige tekst "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're so Paranoid You Probably Think This Text Is About You." Her peger hun på, hvordan den "paranoide" læsestrategi, der op igennem 1980'erne og 90'erne kom til at dominere ikke bare *queer studies*, men *cultural studies* generelt, er så forhoppet på *ikke* at forekomme naiv og *ikke* at gøre sig til offer for uforudsete "dårlige overraskelser," at den eksklusivt har helliget sig en anticipatorisk, afslørende gestus. Denne tilgang er imidlertid, hævder Sedgwick, sket på bekostning af håbet om, at tingene *kunne* være anderledes end de er, og at den overraskelse, man forskanser sig imod, *kunne* vise sig at være god. *Reparativ* kalder Sedgwick den læsestrategi, hun opstiller, ikke så meget som en binær modsætning til den paranoide læsning, men som en komplementerende strategi:

Because there can be terrible surprises, however, there can also be good ones. Hope, often a fracturing, even a traumatic thing to experience, is among the energies by which the reparatively positioned reader tries to organize the fragments and part-objects she encounters or creates. (Sedgwick, 146).

I lighed med Sedgwick, der altså plæderer for en kritik, der ikke blot holder sig til at afsløre og eksponere repressive kulturelle normer og mønstre, men også tør give plads til overraskelser og positive affekter, betoner Rogoff, hvordan det er forbundet med risiko at operere i det kritikparadigme, hun benævner som *Criticality*. Termen dækker over et paradigme, hvor vi med post-strukturalismens og *Critique*-paradigmets indsigter i behold sætter os for ikke blot at analysere og afsløre de herskende betingelser, men at bebo og *udleve* dem på andre måder end hidtil praktiseret. I forlængelse heraf definerer Rogoff *Criticality* som en *kropsliggjort* kritisk modus, og hun understreger, hvordan det ikke blot er kunstnerens, men også kritikerens anliggende at producere indsigter om og gøre sig erfaringer med den kultur, vi som *lidelsesfæller* så at sige er kastet ind i:

we face cultural issues in common and produce cultural insights in common.⁴

Kritikeren må med andre ord sætte sig selv på spil som en form for kulturel med-producent på en anden måde end tidligere, og det bevirker ifølge Rogoff, at kunstnerisk og videnskabelig kritisk praksis blander sig sammen i komplekse former for vidensproduktion. I *Criticality*-paradigmet undermineres det traditionelle skel mellem kunstneren som kreativt skabende og kritikeren som distanceret vurderende med andre ord. Det er netop en sådan kreativt producerende tilgang til den kritiske praksis, Butt agiterer for i sine overvejelser om det kritikparadigme, der tegner sig i kølvandet på den post-strukturalistiske kritik. Således understreger han *begivenhedskarakteren* ved det kritiske møde og peger mod en kritisk praksis, der udspiller sig performativt i mødet med værket. "I want (...) to concentrate," skriver han, "on how such a model of spectatorship might encourage a long overdue, and productive, opening out of critical subjectivity to its embodied – and *performative* – conditions of production." (Butt, 9-10). I forlængelse heraf plæderer han for

3) Rogoff: "From Criticism to Critique to Criticality", <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>

4) Rogoff: "From Criticism to Critique to Criticality" <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>

performative, kritiske skrivemåder, der i stedet for at beskrive og vurdere det givne værk på sikker "kritisk afstand" former sig som *handlinger*, der opstår i mødet med værket. Kritik som en form for performance med andre ord, hvor kritikeren som en art medproducent snarere end vurderende autoritet kan eksperimentere med modi for kritik, der afviger fra etablerede former for kritisk procedure.

Ud fra ovenstående gennemgang kunne man få det indtryk, at de tre paradigmer – hvad vi med Butt kunne kalde det modernistiske, det poststrukturalistiske og det performative paradigme og med Rogoff paradigmet for henholdsvis criticism, critique og criticality – afløser hinanden i en nydeligt fremadskridende, kronologisk orden. Sådan forholder det sig imidlertid sjældent i praksis. Og det kan slet ikke siges at være tilfældet i den danske debat om hvidhed og yngre, kvindelige forfattere, som udspillede sig i det litterære miljø i 2014-15. Med på den ene side "identitetsfundamentalisme"-positionen og på den anden side "den hvide privilegerede mands position" var såvel det post-strukturalistiske som det modernistiske, samt ad bagvejen også det performative, paradigme repræsenteret i denne debat, ligesom aspekter af dem optrådte i til tider ganske overraskende konstellationer. I det følgende vil vi analysere en række af de mest markante udsagn, der blev rejst i denne debat med henblik på at afdække nogle af de mere grundlæggende forandringer, som forestillingen om kritikeren og kritikken synes at undergå i Danmark i disse år, hvad angår spørgsmål om race, seksualitet og køn.

Den hvide heteroseksuelle mand og den farvede, lesbiske kvinde

Startskuddet til debatten lyder, da den iransk-fødte og i Sverige bosiddende digter og litteraturkritiker Athena Farrokhzad i januar 2014 anmelder Yahya Hassans i Danmark stærkt roste og prisbelønnede digtsamling *Yahya Hassan i Aftonbladet*. Samtidig med at hun udtrykker sin beundring for hans digtekunst, anfører hun, at han uforvarende kommer til at spille Dansk Folkeparti-segmentet kort på hånden, når han gør op med sine forældres generation ved bl.a. at løfte sløret for "patriarkalsk vold i intimsfæren" i nydanske hjem. Overfor en overvejende hvid og racistisk offentlighed ville hun personligt have censureret sig selv, skriver hun, og slutter af med at spørge Hassan, om han med sin digtsamling ikke risikerer at "at puste til den ild, der ender med at tilintetgøre os?"⁵ Hvad Farrokhzad udfordrer i sin anmeldelse, er med andre ord den moderne forestilling om, at kunsten skulle være fri til at følge sine egne love. Og i forlængelse heraf spørger hun til forfatterens etiske ansvar i forhold til de effekter, hans eller hendes værk måtte have i den sociale og politiske virkelighed "derude." En virkelighed, det ifølge Farrokhzad er illusorisk at tro adskiller sig grundlæggende fra kunstens virkelighed. I forhold til de tre opstillede kritik-paradigmer kan man sige, at Farrokhzad kritiserer den modernistiske positions tiltro til det universelle recipient-subjekt, der i mødet med et givent værk automatisk skulle sætte parentes om egne partikulære fordomme og interesser. I sin position som både kritiker og digter (en dobbelthed hun aktivt trækker på i sin anmeldelse) og i kraft af sin selvinvestering og brug af egne erfaringer i en anmeldelsesform, der nærmer sig kulturanalyse, placerer hun sig inden for det tredje kritik-paradigme. Men hun benytter sig samtidig af den (sikkert berettigede) paranoide og anticipatoriske gestus, som karakteriserede det andet paradigme. Som kvindelig forfatter med indvandrerbaggrund forventer hun, at et værk, hvori hun løfter sløret for fx vold i hjemmet i indvandrer miljøer, vil blive mødt af racisme af en hvid offentlighed. Derfor lader hun være med at skrive en sådan bog. Samtidig hermed

5) Farrokhzad: "Hans raseri hyllas av danska racister" *Aftonbladet* d. 22/1 2014, <http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article18217879.ab>

identificerer hun sig eksplicit og på en måde, der er blevet kaldt identitetspolitisk, med en bestemt befolkningsgruppe, nemlig mennesker med indvandrerbaggrund bosat i Skandinavien. Med Gayatri Spivak kunne man måske sige, at Farrokhzad opererer med en ”strategisk essentialisme.”⁶ Altså at hun, bevidst om de enorme forskelle, der hersker i den minoritetsgruppe, hun identificerer sig med, midlertidigt sætter parentes om disse forskelle for strategisk at kunne tale på vegne af et ”vi” med det formål at synliggøre den racisme, som dette ”vi” dagligt konfronteres med.

Under alle omstændigheder får Farrokhzads anmeldelse i Danmark en række forfattere og litteraturkritikere til at undre sig højlydt – og til at forfægte den moderne idé om kunstens autonomi og interesseløshed. Bl.a. opponerer Niels Lyngsø og Peer Bundgaard mod, at litteraturen skulle tjene andre interesser end sine egne,⁷ ligesom *Weekendavisens* Lars Bukdahl på sin blog, på facebook og i diverse avisinterviews slår til lyd for kunstens autonomi og evne til at overskride kategorier som race og identitet.⁸ I forlængelse heraf opstiller han to kategorier, hvoraf især den første kommer til at præge debatten, nemlig *identitetsfundamentalisme* og *identitetskarnevalisme*. ”Jeg vil foreslå,” skriver han, ”at tale om en identitetsfundamentalisme, hvor en (del)identitet, ikke-hvid, kvinde, rødhåret, bebrillet, har så fundamental betydning, at folk, der ikke deler denne identitet, er ude af stand til kvalificeret at forstå dem, der gør. Vs. en identitetskarnevalisme hos Yahya, hvor der peges fingre ad og påtages og leges med alskens og alles og alle hans egne identiteter.”⁹ I forlængelse heraf udnævner han Maja Lee Langvad, forfatter til bl.a. *Hun er vred: Et vidnesbyrd om transnational adoption* og Christina Nya Glaffey, forfatter til bl.a. romanen *Padder og krybdyr*, til *skabsidentitetskarnevalister*. Ræsonnementet er, at selvom de to forfattere skriver ud fra deres erfaringer som henholdsvis koreansk adopteret og lesbisk mor, så leger de ironisk og humoristisk med en mangfoldighed af identiteter på en ikke-identitetsfundamentalistisk måde. Selvom de muligvis ikke selv vil være ved det, er de ifølge Bukdahl altså *identitetskarnevalister*, hvilket i Bukdahls bog er en god ting at være.

At blive påduttet denne betegnelse får imidlertid Langvad og Glaffey til at skrive et læserbrev til *Information*, hvori de anfører, at begrebet identitetskarnevalisme for dem at se lægger sig op ad en nyliberalistisk tankegang, ifølge hvilken det skulle være op til individet selv at bestemme, hvor meget betydning faktorer som klassebaggrund, køn, seksualitet og race skal tilskrives. Mens det for Lars Bukdahl muligvis aldrig har været strengt nødvendigt at tænke videre over disse kategorier, udgør de for dem, hævder Langvad og Glaffey, en række kropslige erfaringer, der uundgåeligt præger deres måde at læse og skrive på. Som de skriver:

For os er det indlysende, at man som læser altid har sit køn, sin hudfarve, sin seksualitet osv. med i læsningen. Ikke fordi man er lig sin hudfarve (...) men for nogle af os er det ikke muligt at ”glemme,” hvilken hudfarve vi har.¹⁰

For at anskueliggøre, hvilke tilgange der støder sammen, når Bukdahls identitetskarnevals-beja-

6) Begrebet *strategisk essentialisme* er udviklet af Gayatri Chakravorty Spivak, der bruger det til at beskrive, hvordan det kan være politisk nødvendigt for en minoritet udadtil at fremstå med en stærk og ensartet gruppeidentitet, uden at man indadtil er blind for de indbyrdes interesseforskelle, jf. Spivak, 279.

7) Lyngsø og Bundgaard: ”Er det danske samfund ’strukturelt racistisk?’” *Politiken*, 23/2 2014.

8) Se fx Lars Bukdahls udtalelser i artiklen ”Skulle Hassan have censureret sig selv” *Information* d. 29/1 2014.

9) Lars Bukdahl <http://bukdahl.blogspot.dk/2015/06/identitetskarnevalismens-overraskende.html>

10) Langvad & Glaffey: ”Kære Lars Bukdahl, du taler fra en privilegeret position, racisme og homofobi er ikke en del af din hverdag”, *Information* d. 21/2 2014, <http://www.information.dk/488769>.

ende kritiker møder Langvad og Glaffeys *kropsliggjorte læser* (og kritiker), kunne man trække en parallel til Judith Butlers reaktion på receptionen af hendes bog *Gender Trouble*. I frustration over, at hendes konceptualisering af kønnets performative karakter af mange blev udlagt som en hyldest til en uforpligtende kønsleg – et *kønskarneval*, om man vil – hvor man alt efter dagsformen kunne iføre sig en given kønsidentitet, forlader hun i sin efterfølgende bog *Bodies that Matter* de teatralt klingende metaforer for at fokusere endnu mere intenst på, hvordan de diskursive og regulerende citationspraksisser, vi uvægerligt indgår i, er med til at forme og præge os. Butlers kønnede subjekt er med andre ord *ikke* et, der er i stand til suverænt at bestemme over og lege med sin egen kønsidentitet. Hun beskriver forskellen som en forskel mellem performance og performativitet, hvor performance forstås som en afgrænset, aktiv handling, mens performativitet forstås som et system af samfundsmæssige normer og diskurser, vi altid allerede er indskrevet i og underlagt, og som determinerer vores måde at praktisere vores identitet (og ikke mindst kønsidentitet) på. Det er vores performative gentagelse af disse samfundsskabte normer, der afgør, om vi overhovedet kan genkendes som socialt sanktionerede subjekter. Som Butler skriver i et forsøg på at sondre mellem performance som en delvist intentionel og performativitet som en ikke-intentionel handling:

performance as bounded "act" is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer's "will" or "choice" (...) The reduction of performativity to performance would be a mistake (Butler, 234).

Vi kan måske nok i nogen grad vælge at gøre enkeltstående handlinger på bestemte måder (performance), men vores samlede kønsidentitet er stramt styret af et komplekst og tætmasket net af socialt sanktionerede handlemuligheder.

Det er en lignende pointe, Langvad og Glaffey har fat i, når de pointerer, at der for dem *ikke* er tale om et postmodernistisk, uforpligtende maskespil, når de med udgangspunkt i deres egne (og for Langvads vedkommende også andres) erfaringer skriver om bl.a. homofobi og racisme. At være lesbisk eller farvet i et overvejende hvidt og heteroseksuelt samfund er med andre ord ikke en identitet, de efter for godt befindende har valgt til, ligesom de nedarvede fordomme og projektioner, de måtte møde fra omverdenen i anledning af deres seksuelle orientering og hudfarve, ikke er harmløse ord, men derimod udsagn, der sætter sig i kroppen som meget konkrete erfaringer. Når de skriver om disse erfaringer, er det – selvom de benytter sig af humor, flerstemmighed og en række konceptuelle greb – blodig alvor. Akkurat ligesom det var for performancekunstnerne Coco Fusco og Guillermo Gomez-Peña, da de i en kommentar til fejringen af 500-året for Columbus' "opdagelse af Amerika" og med hilsen til den ikke så fjerne fortids folkeudstillinger lod sig udstille i et bur som to uopdagede "amerindians," som det intetanende publikum kunne beføle og fodre med bananer.¹¹

I deres kritik af de blinde punkter i det kunstsyn, Bukdahl plæderer for, indskriver Langvad og Glaffey sig ligesom Farrokzhad til en vis grad i det andet, "paranoide" kritikparadigme. De peger på, hvordan ikke blot forfatteren eller kunstneren, men også recipienten og kritikeren i omgangen med et givent værk nødvendigvis er præget af sine partikulære – klasse-mæssigt, kønsligt, etnisk og seksuelt betingede – erfaringer. I denne optik kommer den modernistiske og universelt aspirerende ide om den objektive og kritisk distancerede kritiker mest af alt til at fungere som et skalkeskjul for

11) Se for udførlig beskrivelse af dette værk Coco Fusco: "The other History of intercultural Performance" in *The Drama Review*, 38:1, 1994.

en position, vi med Dolan kunne kalde *den hvide mands*. En position altså, hvor man, fordi man ikke stikker ud fra majoriteten, nyder det privilegium *ikke* at behøve at forholde sig til fx sit køn, sin seksualitet eller sin hudfarve. Som en konsekvens opfordrer Langvad og Glaffey, med henvisning til at ”anmeldere med forskellige kropslige erfaringer kan tilbyde forskellige læsninger,” i et interview med *Politiken* da også til en større diversitet i det danske anmelderkorps.¹² Med andre ord: Jo større forskellighed blandt kritikerne, jo større mulighed for at imødegå den strukturelle ulighed, som ifølge de to forfattere gør sig gældende, når hovedparten af kritikerstanden på dagbladene repræsenterer den hvide mands position.

Langvad og Glaffeys opfordring til større diversitet blandt anmelderne fik en blandet modtagelse. I *Politiken* hævdede litteraturredaktør Jes Stein Pedersen således, at de satte spørgsmålstegn ved hvide, mandlige, heteroseksuelle anmelderes evne til at læse og bedømme bøger skrevet af lesbiske forfattere. Ved samme lejlighed forkastede han deres ”næsten biologiske udgangspunkt” som ”dybt reaktionært.”¹³ Således jævnføres deres insisteren på, at de partikulære erfaringer, vi er i besiddelse af, er med til at forme vores møde med et givent værk, med en essentialistisk identitetspolitik. Ifølge Stein Pedersen er en sådan position ikke blot til fare for den kulturelle kritiske offentlighed, men for selve demokratiet, og i forlængelse heraf slår han til lyd for en tilgang, der fokuserer på og omfavner det almene frem for det partikulære. ”For demokratiet som sådan ville det være en katastrofe,” skriver han ”hvis det ikke længere var en opgave for hver enkelt af os at overskride det, vi er rundet af, for at kunne imødekomme og samles om det fælles. Det fælles som er, at vi alle har et køn, en seksualitet, en hudfarve og en bestemt sociokulturel baggrund, og at der skal være plads til hver eneste tænkelige kombination i vores samfund.” (Ibid.) Hvad Stein Pedersen plæderer for, er med andre ord den modernistiske kritik-model, hvor recipienten sætter parentes om egne interesser, begær og erfaringer og lader sig forbinde med den Anden og de andre af den æstetiske fællessans. En model, der forudsætter en grundlæggende lighed mellem mennesker og vælger at se bort fra, at repræsentation aldrig er et uskyldigt anliggende, og at æstetik, kunst og politik er uvægerligt indfiltret i hinanden.

Med tanke på den tidlige skitserede udvikling, som såvel kunsten som kritikken er undergået i det 20. og 21. århundrede, kan det undre og ærgre, at positionerne i den såkaldte ”hvidhedsdebat” kom til at stå så stejlt over for hinanden. Identitetspolitik blev et skældsord, og begreber som ”det partikulære” og ”det universelle” eller ”det private” og ”det almene” kom til at fungere som uoverkommelige modsætninger. Ligeledes tenderede det, der dybest set var en kritik af ”den hvide mands position” mod at blive jævnført med og udlagt som personkritik af en række anmeldere. Selvom pointen vel var at spørge til de magtstrukturer, der afgør, hvad, hvornår og for hvem noget forekommer universelt, mens det synes partikulært for andre.

Mette Høegs performative stunt

Debatten får imidlertid fornyet liv, da litteraten Mette Høeg melder sig på banen. I en forside på *Weekendavisens* bogtillæg lancerer hun d. 8. maj 2015 et angreb på yngre kvindelige forfattere i Danmark, som hun kritiserer for at være navlebeskuende og skrive uvedkommende bøger om deres eget underliv og sindslidelser. En af de mange forfattere, Høeg tager til indtægt for sin kritik, er

12) Marie Tetzlaff: ”Lesbiske forfattere: ”Man taler altid ud fra sine kropslige erfaringer”, *Politiken* d. 16/3 2014.

13) Stein Pedersen: ”Litteraturredaktør: Det næsten biologiske udgangspunkt er dybt reaktionært”, *Politiken*, 16. marts 2014.

Maja Lee Langvad, hvis bog *Hun er vred* ifølge Høeg ”fremstår som en komplet overreaktion.” I forlængelse heraf udlægger hun værkets kritik af den transnationale adoptionsindustri som udtryk for en litterær tendens, der ”fremstår som det tilfældige individs selvoptagede forsøg på at hævde og performe sin egen, partikulære identitet under dække af at tale en større sag.”¹⁴ I stedet efterlyser Høeg en litteratur med universelle temaer og aspirationer.

Høegs indlæg fører en strøm af både rasende og positive tilkendegivelser med sig i form af blogindlæg, kronikker, kommentarer, læserbreve, facebook-kommentarer m.m. Og hun skriver selv efterfølgende flere avisindlæg, ligesom hun i sommeren 2015 får tilbudt sit eget program *Høeg over Bog* på Radio24syv. Det interessante i denne sammenhæng er imidlertid ikke så meget den polemik, der udsprang sig i kølvandet på Høegs frontalangreb på en række yngre kvindelige forfattere. Det interessante er derimod, hvordan Høeg i sin kritik af ikke blot samtidslitteraturen, men også samtidskritikken viser sig at identificere sig med et dybest set modernistisk kritikparadigme, samtidig med at hun benytter sig af greb fra det performative paradigme, Butt fremskriver. I Høegs projekt kommer den afdøde forfatter Henrik Stangerup til at stå som eksempel på en kunstner, der gør brug af sin egen person og erfaring på en *alment* interessant måde. I forbindelse hermed hævder hun, at der i såvel Stangerups personlige deroute som i den deroute, han udsætter sine romankarakterer for, ligger ikke bare en kamp mod en konform omverden, men også en frigørelse og potentiel opstigning.¹⁵ Således formår Stangerup i modsætning til de yngre kvinder i den danske samtidslitteratur altså angiveligt at overskride sit partikulære perspektiv og benytte sig af en kompleks flertydighed. Her er han helt på linie med en nulevende mandlig forfatter som fx Karl Ove Knausgård, hvis selvbiografiske *Min kamp*, Høeg udlægger som et stykke modstandslitteratur mod de ”sfærer af den skandinaviske virkelighed, der favoriserer konventionelt kvindelige værdier og kompetencer.”¹⁶ I forlængelse heraf kritiserer hun den danske litterære kritik for at benytte sig af et snævert samtidsbegreb, hvor *samtidighed* reduceres til at betyde nutidighed og ”det nye.” Dette giver for sin del anledning til, at de samtidslitterære forfattere måles med en alt for uambitiøs målestok, der udmønter sig i en konsensusøgende ”velment,” ”deskriptiv” litterær kritik blottet for kritik af den ”konformitet, banalitet og forudsigelighed,”¹⁷ der angiveligt præger værker af nutidens yngre, kvindelige forfattere. I stedet efterlyser Høeg et kulturelt landskab bestående af konkurrerende offentligheder og forskelligartede kunstneriske udtryk. Til det formål tager hun i sit eget program på Radio24syv Stangerup i ed som ”sin samtidige” og plæderer for at læse samtidslitteraturen igennem hans fordringsfulde blik.¹⁸

Til trods for Høegs erklærede ønske om et mere mangfoldigt, flerstemmigt og antagonistisk dansk litterært og kulturelt landskab er det imidlertid tankevækkende, at dette øjensynligt ikke har nogen konsekvenser for den olympiske kritikerposition, hun har identificeret sig med i debatten. Således er det tilsyneladende hende, der som litteratur- og kulturkritiker har evnen til at udpege, hvilke emner der har almen interesse, og hvilke der ikke har, ligesom hun kan afgøre, hvilke erfaringer

14) Mette Høeg: ”Dansk litteratur lider under kvindelige forfatteres dominans” *Weekendavisen* d. 8. maj 2015.

15) Mette Høeg: ”Dansk litteratur mangler vildskab og selvstændighed”, *Politiken* d. 12/9 2015.

16) Mette Høeg: ”Når modkultur bliver mainstream” i *Weekendavisen Bøger*, 12. juni 2015.

17) Mette Høeg: ”Dansk litteratur lider under kvindelige forfatteres dominans”, *Weekendavisen* d. 8. maj 2015.

18) Hør bl.a. programmet *Høeg over bog*, Radio 24syv d. 9. august 2015: <http://www.radio24syv.dk/programmer/hoeg-over-bog/11954711/hoeg-over-bog-uge-32-2015/>

der kan betegnes som universelle, og hvilke der må beskrives som partikulære. Her genkender vi kritikeren fra det modernistiske paradigme, der med licens til at diskriminere i de universelle værdiers navn træffer sine absolutistiske dømfældelser på tilsyneladende sikker grund. Samtidig hermed benytter Høeg sig imidlertid af en kritisk strategi, der på sæt og vis peger i retning af det performative kritik-paradigme, som Butt fremskriver. Hun foregiver nemlig på ingen måde at være neutral, men bringer i den grad sig selv i spil i en række selviscenesættende, performance-lignende interventioner i det danske litterære miljø og medielandskab. Efter med sin artikel i *Weekendavisen* at være brudt igennem lydturen optræder hun således i diverse tv-indslag og skriftlige medier med stadig heftigere kritik af navngivne danske forfattere og kritikere. Og i det litteraturprogram, hun tildeles på Radio24syv, iscenesætter hun en performativ søgen efter Stangerup, kulminerende i en rituel afbrænding af en række nulevende forfatters bøger på den grund i Langebæk, hvor Stangerup boede de sidste år af sit liv. I stedet for den produktive og medskabende kritiske gestus, som Butt og for den sags skyld også Rogoff forestiller sig vil udspringe af kritikeren performative omgang med værkerne, synes Høegs strategi imidlertid mest af alt at sætte hende selv på landkortet som frygtløs kritiker, der tør tale parnasset midt imod. Den *reelle* dialog med samtidslitteraturen og villigheden til at læse dens artikulationer af fx racialiserede erfaringer som andet end ”mavesure” og dybest set private opstød forekommer det småt med.

Misforståelsen som præmis for kritik?

Såvel hvidhedsdebatten som Mette Høegs kritik af det aktuelle litterære landskab synes for det første at blande forskellige kritiske paradigmer sammen. Den klassiske, kantianske kritiker som fx Jes Stein Pedersen, der stræber efter at tale ind i et fælles rum, forsøger i dag at anerkende eksistensen af forskellige erfaringer, men insisterer samtidig på at ophæve disse i en overgribende fælleserfaring – som så uvægerligt defineres ud fra den dominerende position (den hvide mands position). Når så den ’paranoide’ kunstner-kritiker insisterer på ikke at lade sig ophæve i denne overgribende fælleserfaring, udlægges det som et angreb på konkrete hvide, mandlige kritikere. Men som Elisabeth Friis så rigtigt bemærker i det oplæg, hun holdt på Centre for Advanced Migration Studies på Københavns Universitet i maj 2015: ”Der er aldrig nogen, der har ment, at man for eksempel skulle være lesbisk for at kunne anmelde en bog, hvor det at være lesbisk var centralt for værket. Det, der blev efterlyst, var anmeldere, som var i stand til at træde ud af ’den hvide mands position’.”¹⁹ Her viser Friis, hvordan de kritiske paradigmer kolliderer frem for at oplyse hinanden.

Omvendt benytter en litterat som Mette Høeg sig af en række performative indgreb og angreb, men forfægter et universalistisk ideal, der samtidig (med en sær logik fra den ’paranoide’ skole) fremføres som et forsvar for en postuleret minoritet, nemlig de angiveligt undertrykte maskuline værdier i en kvindedomineret tid. Her ser vi en sammenblanding af alle tre kritikparadigmer, som imidlertid underminerer snarere end at nuancere hinanden.

For det andet synes konflikterne altså at handle om den vanskelige håndtering af forholdet mellem partikulære og universelle erfaringer i kunst og kritik i en kulturel situation, hvor det fælles offentlighedsrum har opløst sig i en række mindre rum og interessefællesskaber, samtidig med at idealet om den kvalificerede, kritiske samtale på tværs af disse partikulære fællesskaber stadig definerer vores billede af en kritisk offentlighed. Det er simpelthen vanskeligt at finde modeller for, hvordan man bedriver kvalificeret kritik ind i et fælles offentlighedsrum på et grundlag, der

19) Oplægget blev siden bragt i Information under titlen ”Mette Høeg er en hvid mand” *Information* d. 30. maj 2015.

reflekterer og giver plads til diversitet og partikulære erfaringer. Hvordan håndterer man dét forhold mellem partikulære særinteresser og et desinteresseret offentlighedsrum, som siden Kant har været idealet for receptionen af kunst? Ikke mindst i en historisk situation, hvor man ikke længere kan tro på et ideal om objektivitet. Således forsøger Jes Stein Pedersen netop at mediere mellem det fælles og det særegne, når han skriver, at vi er *fælles* om at have ”et køn, en seksualitet, en hudfarve, en sociokulturel baggrund, og at der skal være plads til hver eneste tænkelige kombination i vores samfund” (citeret ovenfor).

Men pointen er desværre, at det fælles niveau i den kantianske model har det med at blive besat af den dominerende gruppes særinteresser, der ophøjes til universelle, og det er dét greb, som er under pres i dag. For os at se handler det derfor om at forstå og tage bestik af, at det offentlige rum *ikke* er ét entydigt, forudgivent fællesrum, men en række samtalerum, der produceres i og af selve den kritiske debat. Disse partikulære deloffentligheder kæmper på forskellig vis om definitionsretten i forhold til de givne samfundsforhold og -fænomener, herunder kunsten.²⁰ Det betyder også, at *misforståelsen* ikke bare er en risiko ved, men en grundpræmis for, den kritiske indsats. I *After Criticism* henviser Gavin Butt til Derridas pointe om, at kritikens grundbetingelse er dens *paradoksale* struktur:

Paradoxical, because it is constituted by the critic's desire to communicate and be understood within a consensus alongside a coterminous desire to frustrate conventional understandings and received wisdom. That is, it articulates the potential failure of communication as a necessary condition of the critical endeavour itself. (Butt, 6)

Hvis kritikken rent faktisk skal være en kritik – og dermed udfordre konsensus eller være i stand til at udpege, hvordan kunstnerne udfordrer konsensus – så må den også være i stand til at sige noget andet end det forventede. Den må være parat til at ramme ved siden af og blive misforstået for overhovedet at kunne sige noget nyt. I den aktuelle kunst/politiske situation udtrykker den identitetspolitiske insisteren på partikulære erfaringer og afvisningen af at underlægge disse en besindelse på fælles, universelle vilkår en sådan insisteren på dissens og mis-kommunikation, som er nødvendig for overhovedet at skabe rum til at formulere disse underbelyste, underartikulerede særerfaringer positivt og ikke blot negativt som en undtagelse fra, nuancering af, eller tilføjelse til det grundlæggende fællesvilkår, som Stein Pedersen påberåber sig.

Spørgsmålet er, om ikke den aktuelle insisteren på raciale, kønslige, seksuelle og sociale forskelle er en nødvendig strategisk essentialisme for overhovedet at få mulighed for at udøve kritik på et andet grundlag end den hvide mands position. (Spivak, 279.) Den tilsyneladende dogmatiske indstilling hos visse litterære aktører indvarsler dermed nye muligheder for diversitet og dissens – en diversitet og flerstemmighed, som hos digtere som Langvad og Glaffey vel at mærke allerede er til stede i deres litterære værker, om end ikke i deres kritiske indlæg i debatten. For det er naturligvis reel diversitet og flerstemmighed, vi må stræbe efter. Men det kræver, i Gavin Butts Derrida-inspirerede udlægning, at vi forbliver åbne over for kommunikationens mulighed for at mislykkes og bryde

20) Chantal Mouffe har med sin insisteren på et agonistisk demokrati, hvis institutioner er gearret til at rumme konflikt uden at ende i fjendtlighed, foreslået en model for, hvordan vi kommer væk fra konsensusdemokratiets tilsløring af reelle interessermodsatninger. Vi er i vores analyse af den aktuelle situation for kunstkritikken inspireret af Mouffe samt af Oskar Negt og Alexander Kluges kritik af Jürgen Habermas' borgerlige offentlighedsmodel i deres hovedværk *Offentlighed og erfaring*. Imidlertid er vores fokus i nærværende artikel ikke offentlighedsmodeller som sådan, men mulighederne for kritik i det aktuelle danske kritiklandskab og de udfordringer, det rummer for de forskellige aktører. For en udfoldelse af de nævnte offentlighedsmodellers indflydelse på samtidskunsten, se Solvejg Gade: *Intervention og kunst*.

sammen i uenigheder og misforståelser. Hvis vi altså virkelig tror på kritikkens mulighed for at artikulere noget, vi ikke allerede er enige om: ”a politics to come.” (Butt, 6).

Litteratur

- Lars Bukdahl: <http://bukdahl.blogspot.dk/2015/06/identitetskarnevalismens-overraskende.html>
- Judith Butler: *Bodies that Matter*, New York and London: Routledge, 1993.
- Gavin Butt: *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Marvin Carlson: *Performance: A critical Introduction*; London & New York: Routledge, 2004.
- Jill Dolan: *The Feminist Spectator*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.
- Athena Farrokhzad: ”Hans raseri hyllas av danska racister”, *Aftonbladet* d. 22/1 2014, <http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article18217879.ab>
- Michael Fried: ”Art and Objecthood” in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (red. Charles Harrison og Paul Wood), Oxford: Blackwell Publishing, 2003 (1967); pp. 835-849.
- Elisabeth Friis: ”Mette Høeg er en hvid mand” *Information* d. 30. maj 2015.
- Coco Fusco, ”The Other History of Intercultural Performance,” in *The Drama Review* 38:1 (Spring, 1994): 143-167.
- Solveig Gade: *Intervention og kunst: socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. Politisk revy, 2010.
- Mette Høeg: ”Dansk litteratur lider under kvindelige forfatteres dominans” *Weekendavisen* d. 8. maj 2015.
- Mette Høeg: ”Dansk litteratur mangler vildskab og selvstændighed”, *Politiken* d. 12/9 2015.
- Mette Høeg: ”Når modkultur bliver mainstream” *Weekendavisen* d. 12. juni 2015.
- Immanuel Kant: *Kritik af den æstetiske dømmekraft* (overs. Carsten Juhl), Hæfter for gæstfrihed, nr. 6-7, 2006 [1790.]
- Maja Lee Langvad og Kristina Nya Glaffey: ”Kære Lars Bukdahl, du taler fra en privilegeret position, racisme og homofobi er ikke en del af din hverdag”, *Information* d. 21/2 2014, <http://www.information.dk/488769>
- Niels Lyngsø og Peer Bundgaard: ”Er det danske samfund ”strukturelt racistisk?”, *Politiken*, 23/2 2014.
- Chantal Mouffe: *On the Political*, Routledge 2005.
- Negt, Oskar og Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Suhrkamp, 1972.
- Jes Stein Pedersen: ”Det næsten biologiske standpunkt er dybt reaktionært” *Politiken* d. 16. marts 2014, <http://politiken.dk/kultur/boger/ECE2236661/litteraturredaktoer-det-naesten-biologiske-udgangspunkt-er-dybt-reaktionaert/>
- Irit Rogoff: ”From Criticism to Critique to Criticality”, 2003, <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>
- Eve Kosofsky Sedgwick: *Touching feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press, 2003.
- Gayatri Chakravorty Spivak: ”Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” in Gayatri Chakravorty Spivak: *In Other Worlds*, Routledge 2006 [Routledge 1998; Methuen 1987.]
- Marie Tetzlaff: ”Lesbiske forfattere: ”Man taler altid ud fra sine kropslige erfaringer”, *Politiken* d. 16/3 2014.

Laura Luise Schultz

Lektor i Teater- og Performancestudier ved Københavns Universitet.

Solveig Gade

Ph.d. og postdoc ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab. Udgav i 2010 bogen *Kunst og intervention: relationelle og intervenserende strategier i samtidskunsten*. Dramaturg på Det Kongelige Teater 2008-14.

Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all the visage waned,
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit; and all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do
Had he the motive and the cue for passion
That I have?

Artikel

Hvad er Hecuba for dig?

Hvad er Hecuba for dig?

Om en teaterkritisk forskel

Af *Annelis Kuhlmann*

Teatret bliver set, beskrevet og vurderet på mange måder af forskellige iagttagere. En bred gruppe bliver omtalt som teaterjournalister, en større gruppe fungerer som teateranmeldere, hvilket som oftest er ensbetydende med smagsdommere, og endelig kan vi betegne et lille mindretal som teaterkritikere. Selv om nogle teateranmeldere og -kritikere har deres foretrukne scenekunstnere, som de vedvarende skriver om, så er en egentlig teaterkritisk poetik ikke et særligt synligt fænomen.

Gennem det 20. århundrede har flere teaterkritikere skrevet på en måde, så man bliver opslugt af kunstfaglige refleksioner ved at læse dem, idet selve teaterkritikken opnår det, man kunne betegne som en poetologisk kvalitet. Dette er omdrejningspunkt for det følgende.

Efter Anden Verdenskrig havde det sårede Europa behov for at blive genfødt til en mere sund tilstand. Det kom især til udtryk på det økonomiske område i forsøg på at rejse ideen om et samlet Europa fra ruinerne. På kulturområdet blev teatret på mange måder redskab for en humanistisk helingsproces. Det tilbød håb om en fremtid på tværs af scene- og statsgrænser. I mit perspektiv var befolkningen bevidst om myternes betydning for at genskabe en samlende fortælling om teatret som kultur, og for flere teaterkritikere blev ikke mindst den klassiske figur, Hecuba, betydningsfuld, idet de så teaterkritikkens opgave som en integreret del af teatrets handlinger, som en overskridelse af rampen til en større samfundsmæssig dialog.

Selv om efterkrigstiden ganske vist var forskellig fra vores tid, og betingelserne for at kommunikere om teatret også var anderledes end de vilkår, der gælder i dag, så har jeg fundet det interessant at søge svar fra forgængere i faget. Artiklen indrammer således et stykke faghistorie inden for den relativt nyere teaterkritik i Danmark.

Teaterkritikerens opgave er at give publikum et spejl i form af et kvalificeret med- og modspil til dets oplevelser. Således kan teaterkritikeren se det som sin opgave at styrke forbindelsen mellem teatret og dets publikum, så teaterforestillingens brug af æstetiske virkemidler kan blive reflekteret. Med udgangspunkt i teaterkritikeren Frederik Schybergs teaterkritik belyser jeg, hvordan et både æstetisk og etisk budskab i teaterkritikken er kommet til udtryk.

Mit ærinde er på denne baggrund at indkredse og eksemplificere en teaterkritik, der undersøger mere dybdeborende spørgsmål om teater i en aktuel kontekst, og som ikke lader sig begrænse til en vurdering af en given forestilling som succes eller fiasko. Der er således tale om en teaterkritik, der også har noget fagligt på hjerte, når en forestilling skal vurderes.

I sit essay "Om at være Teaterkritiker" (1939), formulerede Frederik Schyberg (1905-50) sine krav til en teaterkritiker på flg. måde:

Kyndighed og Retfærdighed, det er den ideale Fordring, Kunsten stiller til Kritiken, og som Kritikerne bør stille til sig selv og efter Evne prøve paa at opfylde, ligegyldig hvad Maal han i øvrigt sætter sig, og hvilken af Teaterkritikens Underafdelinger han saa af personlige Grunde (betinget af sit Talent) bekender sig til: om det er Publikum, han med sine Anmeldelser først og fremmest vil betjene, om det er Poesien eller Aktualiteten, der især har hans Interesse, om det er Teatret og dets Kunstnere, han ønsker at virke direkte

... paa, altsaa om det er en faglig Kritik eller en journalistisk deskriptiv, han vier sine Evner. Hvert af disse Formaal har deres Berettigelse, bedst er det dog, om de virker sammen i en Helhed af Aabenhed og Alsidighed. (Schyberg 1950: 17).

Frederik Schyberg tilkendegiver her nogle væsentlige kriterier for en vision for teaterkritik. Efter min opfattelse går kriterierne meget godt i spænd med det etiske kodeks for teaterkritik, som i 2010 blev vedtaget på den 24. generalforsamling i AITC-IATC (Association Internationale des Critiques de Théâtre – International Association of Theatre Critics). <http://www.aict-iatc.org/> Dette etiske kodeks hviler på et ønske om åbenhed over for scenekunst af enhver form og genre, ligesom redelighed, fordomsfrihed og uangribelighed er centrale begreber. Teaterkritikeren skal professionelt set altid være veloplagt og bevidst om, hvilke spørgsmål teaterkritikken kan rejse til videre diskussion. Men dette kodeks er i AITC's sammenhæng eksplicit præskriptivt, idet kravet om professionalisme jævnligt ikke bliver respekteret. I de fleste anmeldelser kommer det i bedste fald kun implicit til udtryk.

Hecuba som begreb

Spørgsmålet om hvorledes teaterkritikkens dybereliggende ærinde kan begrebsliggøres kom i dansk teaterkritik i de tidlige efterkrigsår til udtryk gennem anvendelse af et meta-teatralt forhold i William Shakespeares *Hamlet*.

I Danmark dedikerede Frederik Schyberg en del af sit professionelle liv til den såkaldte Hecuba-diskussion, der indgår i *Hamlet*, akt II, scene 2. Spørgsmålet om Hecuba så Schyberg ikke alene som et anliggende, der relaterer til skuespillerens håndværk. Han benyttede også denne diskussion til at reflektere over de krav, som han stillede til den professionalisme, han selv stræbte efter at udøve i sin praksis. Schybergs mangeårige interesse for disse temaer resulterede i, at teaterinstruktøren Sam Besekow (1911-2001) skrev en fin lille bog med titlen *Hecuba* (1951), tilegnet mindet om Schyberg, som var død et år tidligere kun 44 år gammel. Hvor Schyberg benyttede sin Hecuba-forståelse til at fastholde et greb om teateranmeldelsens kritiske helhedsperspektiv, formidlede Besekow Hecuba-problemstillingen set fra sceneinstruktørens position (Kuhlmann 2008).

Hecuba-temaet opnåede en særlig resonans i denne periode af teaterhistorien i Danmark, idet diskussionen om dette tema efter alt at dømme åbnede for et større kunstnerisk og måske ligefrem politisk perspektiv. Hecuba-diskussionen henviser til et kritisk anliggende, som kunne ses i såvel Besekows som Schybergs refleksioner over teatret i relation til deres respektive arbejdsområder. De var begge optaget af samtidens teater centreret om skuespillerens kunst og dennes æstetiske indvirkning på tilskueren, hvilket betød, at de gjorde tilskuerperceptionen til udgangspunkt for deres professionelle virke. Dette er i grunden ret bemærkelsesværdigt, for i datidens teaterlandskab i Danmark var det overordnede æstetiske udtryk ikke nævneværdigt påvirket af de avantgardestrømninger, der havde vundet indpas i de større teatermetropoler rundt om i Europa. Scenerne i Danmark var på den tid i vid udstrækning præget af et forholdsvis realistisk repertoire og ofte fremført i en naturalistisk stil, der hovedsageligt var domineret af et centralt realisationsperspektiv. Men såvel Besekow som Schyberg var internationalt orienterede, hvilket satte sit præg på den måde, de udøvede deres profession på. De havde et udsyn, der bragte dem i stand til at inddrage både internationale scenekunstnere og faglitteratur i de tekster, de skrev.

Det virker som om, at Schyberg og Besekow har haft et særligt behov for gennem deres professioner at italesætte en etisk dimension i den tidlige efterkrigstid. Dette forhold knytter jeg til den betydning, som verdenskrigen må have haft for Besekow og Schyberg på hver deres måde. Besekow var på grund af sin jødiske baggrund flygtet til Sverige i 1943, mens Schyberg blev på sin

post og udfoldede sin teaterkritik om dansk teater under krigen (Schyberg 1949). Disse former for erfaring satte sig spor i Besekows og Schybergs professionelle etos, hvilket kom til udtryk gennem formidling af refleksioner, der knytter sig til Hecuba som begreb.

Inddragelsen af Hecuba som en dialogisk reference til scenekunst

De fleste genkender i dag først og fremmest figuren Hecuba fra Shakespeares *Hamlet*, hvor titelfiguren Hamlet gør sig overvejelser om Hecubas betydning i den teaterforestilling, som den tilrejsende skuespillertrup skal opføre på slottet i Shakespeares tragedie. Hecuba-temaet har gennem teatrets historie haft en både mytologisk og fiktiv funktion, og såvel Schyberg som Besekow inddrog Hecuba i overvejelserne om deres professionelle positioner i form af et teatersyn, som rummer hhv. teaterkritikerens og iscenesætterens dilemmaer. Dermed er Hecuba overgået fra at være en mytologisk-fiktiv figur til at blive et teaterbegreb. Men lad os indledningsvis først se på, hvordan Hecuba på det fiktive niveau allerede hos Shakespeare bliver begrebsliggjort på en måde, der overskrider den teatrale fiktionsramme.

Jeg opfatter i udgangspunktet *Hecuba* som en ”master trope”, dvs. en særligt privilegeret sammentrængt billedlig fortælling. Den antikke myte om Hekabe, kendt fra Homer, Vergil og Ovid, fra tragedier af bl.a. Euripides og Seneca samt flere af det elizabethanske teaters dramatikere, er blevet transformeret til en slags billedlig grundfortælling om skuespilkunst og iscenesættelse samt om scenekunstnerens modstandskraft og hans / hendes professionelle identitet.

Selve forlægget om Hecuba tager sit udgangspunkt i den trojanske krig, hvor Hecuba (eller Hekabe, som hun blev kaldt hos grækerne), der var hustru til Kong Priamos, iflg. overleveringen mistede ikke færre end ti af sine børn under krigen. I en afsluttende sang i *Illiaden* begræder hun tabet af sin søn, Hektor. Således mødes det etiske og det æstetiske i Hecuba-temaet, idet forholdet mellem det reale tab af børn i krig og den, i dette tilfælde, sanglige repræsentation af tabet bliver sat på prøve som en udfordring for tilskuerens identifikation.

Hecuba-temaet fik, måske på grund af den voldsomme erindring om krigen, en særlig aktualitet i de første år efter Anden Verdenskrig, hvor etikken i problemstillinger om den kunstneriske ytringsfrihed fik betydning for teaterkritikkens udfoldelse. Denne del af teatrets kritikhistorie spiller formentlig en ikke uvæsentlig rolle som kontekst for Schybergs inddragelse af Hecuba-temaet.

Sam Besekow mente, at iscenesætterens profession måtte medføre en stillingtagen til arbejdet som en magtudfoldelse, der ikke var til fals for penge. Han udtrykte sig gerne gennem fabler og legender, som i bogen *Hecuba* fremstår gennem historien om galgemanden:

Der var en dag, hvor han krydsede vor vej. Vi købte ham for en slurk af livets grumsede vand, og pludselig havde vi det: Magt over menneskesindene! Vi blev forvandlet til kunstnere og måtte betale det med vor jordiske salighed — blev rastløse, evigt søgende mennesker. Galgemanden driver sit spil med hver af os, men det står i vor egen magt, hvad vi vil bruge dette spil til. Vi kan nedværdige os gennem det kommercielle teaters farligste instinkter, og vi kan ophøje os ved at bygge en bro mellem hjerterne og sindene ved at lære menneskene sig selv at kende og åbenbare for dem den ild, der brænder på alteret i menneskelighedens tempel.”(Besekow 1951: 55-56.)

For Besekows vedkommende var Hecuba-temaet således et anliggende, der berørte iscenesætterens kunstneriske etik. Han formulerede det i sin bog, *Hecuba*, i særlig grad i en variation af det faustiske

dilemma set i et professionelt identitetsdannelseperspektiv.¹

Men lad os igen for en stund vende blikket mod situationen i Shakespeares *Hamlet*, hvor Hecuba fremstår som et markant teaterkritisk omdrejningspunkt.

Shakespeares brug af Hecuba i *Hamlet*

Fra indledningsvis at have lagt vægten på Hecuba-spørgsmålet i en teaterkritisk betydning giver jeg i det følgende en kort belysning af Hecuba-temaet i Shakespeares *Hamlet*. Der er henvisninger til Hecuba i flere af Shakespeares værker, men i *Hamlet* ser jeg de oven for omtalte kodekser for teaterkritik foregrebet og omsat til scenen med Hamlets råd til skuespillerne. Det hele sammenfattes i Hecuba-spørgsmålet, hvor Hamlet, forud for at lade sine skuespillere opføre *The Murder of Gonzago*, siger 'For Hecuba! / What's Hecuba to him, or he to Hecuba, [...]' (Act II, sc. 2. 561-62).² Replikken fungerer som kommentar til den skuespiller, der skal spille en central rolle i forestillingen. Det vil sige, at Hamlet som en slags teaterkritisk instruktør reflekterer over, hvordan forestillingen på det fiktive niveau skal kunne ramme tilskuerne. Stykket *The Murder of Gonzago* skal som bekendt fungere som en fælde, som Hamlet håber at få Claudius til at falde i, idet han ved synet af stykket dels vil genkalde sig den forbrydelse, han begik ved at slå sin egen bror, Hamlets far, ihjel, og dels vil blive påvirket så meget, at han vil reagere følelsesmæssigt på en eller anden måde. Der er med dette stykke-i-stykket tale om en metatekstuel passage, som Hamlet afsluttende kommenterer med replikken: 'The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King' (Akt II, sc. 2. 608-09). På denne måde har Shakespeare ladet Hamlet italesætte det spejl, som forestillingen sætter op for sit publikum, bestående af Gertrude og Claudius.

Eftersom der er tale om et teaterudtryk på flere fortolkningsplaner, får opfattelsen af Hecuba også ekstra betydning. For når Hamlet lader forestillingens udsigelse blive gjort til genstand for en subjektiv refleksion over Hecubas betydning for skuespilleren, så lader tanken om spillets symbolværdi sig også overføre til en mere generel refleksion om en tragedies indvirkning på et publikum, sådan som Hamlet formulerer det i starten af replikken:

*Now I am alone.
O, what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all the visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit; and all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do*

1) Se min artikel 'Den faustiske maske' (2008), hvor jeg har givet en mere udfoldet fremstilling af Sam Besekows poetik-forståelse.

2) Verslinjen varierer afhængig af hvilken tekstversion, man benytter. I 2 Quarto ender verset på 'he to her', hvorved en regelret jambisk ti-stavelleslinje bibeholdes. Folioudgaven fra 1623 gentager Hecuba, hvorved der opstår to ekstra stavelser i verset. Mange foretrækker Folioudgaven netop på grund af gentagelsens musikalitet i dette emotionelt stærke øjeblik i *Hamlet*.

[Hvad er Hecuba for dig?]

*Had he the motive and the cue for passion
That I have? (Act II, sc. 2. 652-65).*

Det vil alt i alt sige, at Hecuba-temaet tager os hen til den kunstdiskussion, som knytter an til en teaterkritikers vurdering af en tragedieopførelse. Man kan sige, at dette Hecuba-citat udgør en referenceramme for et sjældent eksempel på en teaterkritik, der efterhånden kom til at udmønte sig med en teaterpoetiks tyngde. Dette kan eksemplificeres gennem betragtninger over Frederik Schybergs teaterkritik, og det er netop dette greb, som Schyberg i sin verden har benyttet i sin stillingtagen til sin egen profession: 'Hvad er Hecuba for Frederik Schyberg?' – kunne spørgsmålet lyde.

Strukturen med stykket-i-stykket har en særlig betydning i forhold til hele Hamlet-tragedien, idet stykket-i-stykket på den ene side reflekterer Hamlets personlige tragedie og således fungerer som et æstetisk spejl, der er indrammet af Hamlets tragedie. På den anden side bruges stykket-i-stykket også til diskussion om strategier i realisationsøjemed. Hamlet træffer valg om måder, hvorpå det indsatte stykke kan opnå en særlig virkning gennem brugen af Hecuba-skuespilleren som identifikations- og omdrejningspunkt. Netop denne særlige virkning skal jo ses fra et sted. Et kritisk synspunkt kan hermed fremkaldes. Man kan sammenfatte disse to sider som værende hhv. en æstetisk og en mere metodisk dimension, og spørgsmålet om 'Hecuba' retter sig mod denne dobbelthed.

I min optik er der således en forbindelse mellem teaterkritikerens opgave, især som den fremstår i Frederik Schybergs kritik, og den klassiske Hecuba-diskussion, som vi kender den fra Shakespeares tragedie og fra Hamlets spørgsmål til sine skuespillere.

Kiasmen som en teatral verden af nærvær

Shakespeares ord, 'What's Hecuba to him — or he to Hecuba', er som retorisk figur en kiasme, der som en sløjfe med to poler (løkker) befinder sig i en form for evighedsslynge-relation. Det danner en ontologisk streng, der forhandler sig til en nærmere bestemmelse gennem en kommunikation af forholdet mellem to individer, men set fra en tredje position. Dette gælder i første række på det lingvistiske niveau. Som kiasme opfører den sig som en synekdoke, eftersom Hecuba og skuespilleren begge henviser til meget mere end personerne i de to figurer. De henviser samlet set til en selvrefleksion over et iscenesat møde, et teatermøde.

Vi kan 'oversætte' Hecuba som retorisk figur til dette at inddrage skuespilleren vs. tilskueren. Man kunne kalde det for interaktionen mellem scene og sal. Faktisk bevirker konstruktionen med 'stykket-i-stykket', at den kiastiske sløjfe fordobles, idet der er et dobbelt sæt tilskuerpositioner til stede: Hamlet befinder sig som stykkets iscenesætter jo også i en slags kritikerrolle. Der er altså tale om et dobbelt loop. Netop loopet i en scene-sal-relation er med udtrykket 'feedback loop' blevet til et dialogisk teaterbegreb, som i nyere tid er blevet gjort til genstand for teoretisk refleksion i en mere performativ tradition med Erika Fischer-Lichtes bog, *The Transformative Power of Performance* (2008).

Hamlet vil ud fra sin position tage stilling til virkningen af de valgte greb i forestillingen, idet han også forudsiger, at Claudius, hvis han er skyldig, vil reagere på opførelsen af *Mordet på Gonzago*. Hamlet iværksætter med andre ord den scene-sal-relation, som samler hans greb om opførelsen af stykket-i-stykket.

Denne centrale pointe i Hecuba-spørgsmålet, som Schyberg gør til en diskussion om kritisk metode og Besekow til en kunstnervision, handler om, at problemet ikke alene angår den skuespiller, der skal kunne balancere midt i et paradoks af æstetiske valg for at kunne beherske det

at spille en smerte; dette angår også tilskueren, som skal give efter for sin emotionelle såvel som fysiske bevægelse over at opleve det sete. Det implicerer, at tilskueren som et kollektiv medvirker til, at stykket overhovedet kan udspille sig som forestilling i et rum. Da teaterkritikeren er en særlig privilegeret tilskuer, angår Hecuba-spørgsmålet således også selve teaterkritikerblikket. Vi vil da kunne konkretisere og reformulere Hamlets spørgsmål til et anliggende om 'Hvad er Hecuba for teaterkritikeren og teaterkritikeren for Hecuba?'

Den situation, hvor spørgsmålet om Hecuba bliver rejst, rummer i sig selv en ekstra-teatral konnotation, eftersom den antikke heltinde Hecuba kommer til at repræsentere et emne i forberedelsen til et skuespil, der behandles inde i tragedien *Hamlet*. Som reference repræsenterer Hecuba-skikkelsen en forståelse for empati og død, som ikke begrænser sig til en præsentation af Hecubas skæbne. Nok indebærer hun referencen til krigens rædsler, men hun peger i den nære familiekonflikt hos Hamlet også på et magtopgør. Hecuba-motivet udgør altså et flertydigt greb i selve den æstetiske repræsentation af stykket-i-stykket. Derved bliver Hecuba-motivet også genstand for en flerdimensionel perception og fortolkning. Dette betyder, at forbindelsen mellem 'han' og 'Hecuba' som et minimum er dobbelt, sådan at Hecuba som begreb også opnår en bredere betydning. Imidlertid går Hecuba-spørgsmålet bagom dette. Det indebærer endnu en implikation, for gennem selve fremstillingen af forestillingen søger skuespilleren at opnå indflydelse på tilskuerne, her i første række Claudius, hvorved den transformative figur i kiasmen indfanger ham.

Samlet set betyder det, at vi kan 'oversætte' den retoriske figur i repliklinjen, 'Hvad er Hecuba for ham, og han for Hecuba' til den måde, hvorpå skuespilleren indgår i et teaterspil med selve tilskuerbegrebet. Dette engagement kan identificeres som metoden bag denne teaterbegivenhed, der fremstår som et dialogisk møde i en interaktion mellem scene og sal.

Det er på disse punkter, at de kritisk-dramaturgiske og iscenesættelsesmæssige refleksioner om kommunikation mellem scene og sal optræder som centrale i Schybergs diskussion af Hecuba-spørgsmålet. Formuleringen af de iscenesættelsesmæssige spørgsmål bliver til en del af en *anderledes diskurs*, som både teaterinstruktøren og teaterkritikeren forholder sig til i deres praksisformer. Den dramatiske konstruktion i *Hamlet* med 'stykket-i-stykket' betyder, at scene-sal-loopet bliver fordoblet, eftersom der principielt er to tilskuerpositioner til stede, og Hamlet som 'iscenesætter' af stykket tilsvarende er til stede i en form for kommenterende kritikerrolle. Vi kan med andre ord tale om et dobbelt feedback loop: Hamlet skal til at observere og dømme den indvirkning, som den realiserede skuespillerteknik og det kompositionelle greb i skuespillet opnår (Fischer-Lichte 2008: 38-75).

Endelig er der den tilskuerdimension, der angår en hvilken som helst opførelse af Shakespeares tragedie. For på samme tid, som Hamlet observerer skuespillerne fremføre stykket med den rette vægt lagt på *Mordet på Gonzagos* indvirkning på Claudius' og Gertrudes oplevelse af det sete, vil den skuespiller, der spiller Hamlet-figuren under en opførelse, også blive observeret og vurderet af de tilskuere, der er kommet for at se Shakespeares stykke i en aktuel opsætning. Det vil dermed sige, at Hecuba-temaet aktiveres i enhver opsætning af Hamlet-tragedien, og det føjer endnu en dimension til det billedlige i Hecuba-diskussionen, som kan overføres til andre forestillingers scene-sal-relationer. Selve tragediens metaniveau er med andre ord indlejret i en dobbelt iagttagelse, som forudsætter interaktion mellem scene og sal, mellem skuespillere og tilskuere. Det betyder, at Hecuba-begrebet løfter sig ud over den nære specifikke dramatiske kontekst til også at gælde en mere generel teaterdiskussion. Tilskueren deltager med andre ord som et indforskrevet kollektivt subjekt i så udstrakt grad, at Hecuba-diskussionen helt grundlæggende bliver årsag til, at et stykke som forestilling kan spilles foran et publikum i et givet rum. Som special-tilskuer har teaterkritikeren

således en aktiv rolle i sit virke i forhold til at kommunikere det centrale forestillingsgreb i sin kritik af selve forestillingen som helhed.

Feedbacksløjfen som kritisk figur

Frederik Schyberg, der uden tvivl var en af de største teaterkritikere i første halvdel af det 20. århundrede i Danmark, nærede et særligt intenst forhold til klassikere i almindelighed og til Shakespeares dramatiske verden i særdeleshed. Faktisk publicerede han i løbet af sit korte liv mere end fyrrer teaterkritiske tekster om Shakespeare-opsætninger og Shakespeare-litteratur. Tilsvarende havde Schyberg blik for store dele af den forskningslitteratur, der udkom om Shakespeare (Shakespeare 1947). Schybergs egne bogudgivelser blev tillige anmeldt i flere internationale forskningstidsskrifter i Europa og USA.

I sit tidligere omtalte essay "Om at være Teaterkritiker", der oprindeligt blev trykt i dagbladet *Politiken*, 14. 9. 1939, rejser Schyberg spørgsmålet om, hvad der gør teaterkritikken til sådan en farlig, spændende og krævende genre, og han leverer selv svaret:

Som Skuespilkunsten [...] (i god Forstand) er den personligste af alle Kunstarter, vil Skuespilkritikken altid se ud, som den (i daarlig Forstand) er den "personligste" af de kritiske Kunster. (Schyberg 1939).

For Schyberg handlede det kiastiske loop om en sameksistens af forskelligheder mellem personificerede interessermodpoler; i hans teateroptik var det nærmest at sidestille med et "dramatisk" forhold mellem levende mennesker. Dette betød for ham, at teaterkritikeren også bar et ansvar for det blik, han lagde på teaterforestillingen gennem sin kritik. Schyberg så dette ansvar som en del af det professionelle mandat, som teaterkritikeren vedvarende måtte tage vare på i en udøvelse af sin profession. Teaterkritikeren måde at forvalte denne opgave på rakte for ham ud over anmeldelsen af den konkrete specifikke forestilling til at skrive teaterkritikken ind i en større kulturpolitisk og social kontekst.

Denne passion for scenekunstens betydning kom i særlig grad til udtryk i tre forelæsninger, *Hvad er en Skuespiller?*, *Hvad er ham Hecuba?* og *Skuespilleren som fænomen*, som Schyberg holdt i årene 1947-1948, først i Lund, hvorpå han gentog dem i Oslo, København og Aarhus. I disse foredrag er han ikke blot optaget af skuespillerens kunst som et æstetisk udtryk; han er interesseret i de valg, en skuespiller må træffe. Med andre ord er det en bevidst strategi hos skuespilleren, som Schyberg sætter ord på i et større perspektiv. I foredragene kombinerer Schyberg på akademisk vis Hecuba-temaet med Denis Diderots *Paradoks om Skuespilkunsten*. Kunstdiskussionen blev i efterkrigstidens kulturelle kontekst udfoldet på en symbolsk måde til også at række ud mod et større bevidsthedsmæssigt dannelsesperspektiv i samfundet. Det paradoks, Diderot reflekterer over, handler om mødet mellem kølig beherskelse af skuespilkunstens teknikker og evnen til at give tilskueren en varm oplevelse. Men der er i realiteten snarere tale om et dobbelt paradoks, fordi skuespilleren med overlæg producerer den menneskelige varme på scenen. Tilsvarende vil den erfarne tilskuer og kritiker også skulle arbejde bevidst med at nå ind til en emotionel og mere eksistentiel holdning til sin oplevelse af det sete.

Man kan sige, at det dobbelte paradoks, der både omfatter Schybergs anvendelse af Hecuba-temaet som begreb og Diderots paradoks, tillige indrammer to forskellige diskurser, som man vil kunne sammenfatte som hhv. æstetisk og metodisk afkodning af det scenekunsværk, som tilskueren og teaterkritikeren oplever.

Forholdet mellem en æstetisk og en metodisk afkodning bliver i sammenhæng med kiasmens figur endvidere til en metodologisk udlægning af forholdet mellem blikket, der ser og den interaktion mellem scene og sal, som kritikerblikket på én gang både er en del af og i en mere kunstkritisk og samfundsmæssig forstand står uden for. På den måde kan man sige, at Frederik Schyberg i sin Hecuba-diskussion også fik lagt et særligt fokus på kritikerens reflekterede relation til det scenekunstværk, han eller hun forholder sig til, og fik sat det ind i en bredere sammenhæng. Den indbyggede kiastiske figur perspektiverer til teorier bag teaterkritikken som en særlig dialogisk form, som man finder adskillige eksempler på gennem teatrets historie lige fra Denis Diderots *Paradoks om skuespilkunsten*, over E. T. A. Hoffmanns *En Teaterdirektørs sælsomme Lidelser*, Søren Kierkegaards *Krisen og en Krise i en Skuespillerindes Liv*, Oscar Wildes *Kritikeren som kunstner*, Edward Gordon Craigs *On the Art of the Theatre* til Konstantin Stanislavskijs *En Skuespillers arbejde med sig selv*. De har alle skrevet om skuespillerens kunst, men gjort det med forskellige diskurser, nogle mere dialektiske, andre mindre, men alle med en indbygget metaforisk rækkevidde, der også nåede ud over det snævre teaterfaglige kritikeranliggende.

Schyberg og Shakespeare

Hvad var det tiltrækkende ved Hecuba-spørgsmålet for en ung teaterkritiker? Foruden den store Shakespeare-interesse, som Schyberg nærrede, så skrev han med en iscenesætters typisk billedsprogligt rige stil men fra et kritisk perspektiv. Dette 'instruktørens tredje øje' (kritikerblikket) afdækker en dramaturgisk og teatermæssig forståelse af selve den teatrale situation, navnlig en forståelse af skuespilkunstens natur i form af en opvisning af sceniske virkemidler, der orkestreres med henblik på at kommunikere *gennem* udtrykket og med / mod indtrykket hos det pågældende teaterpublikum og det publikum, der læser teaterkritik. Schyberg gav i sine undertiden stærkt passionerede indlæg ofte udtryk for, at han følte, at han stod i gæld til teatret. Han mente, at han skulle tilbagebetale denne gæld til teatret ved at tilbyde sin egen analytiske ekspertise direkte udtrykt gennem teaterkritikken. Man kan sige, at Schyberg tog Hecuba-problemet på sig:

De tre forelæsninger, som Schyberg gav i Lund, København, Oslo og på Aarhus Universitet blev kort efter publiceret på svensk og dansk, og efter nogle år endda på engelsk i *Tulane Drama Review*, 1961-1962. I disse forelæsninger var Hecuba-spørgsmålet fokus for hans opfattelse af skuespillerens kunst set gennem et diakront perspektiv. Det dobbelte perspektiv på skuespilkunsten omhandlede de professionelle valg, som en skuespiller ville skulle træffe i forbindelse med forskellige historiske konventioner. Men på samme tid bevarede Schyberg blikket for en skuespillers indvirkning på tilskuerens sind og sansesapparat. Set fra Schybergs overordnede blik peger Hecuba-diskussionen også ind i et historisk perspektiv på scenekunstnerens selvkritiske sans.

Schyberg benyttede dette dobbelte perspektiv på skuespilkunsten, når han udøvede sin teaterkritik. Det kom blandt andet til udtryk i en form for professionel dialog, som han ønskede at udvikle. Den professionelle dialog, stillede ikke kun krav til hans egen fundamentalt kritiske oplevelse af enhver teaterproduktion, som han overværede, men forpligtede ham samtidig også på at dele viden og akademisk analyse med teatret. 'Feedback loopet' i Schybergs kritik når således ud over ren og skær kommunikation om teater. Det opfylder ikke kun behovet for refleksivitet over teaterbegivenheden som kunstform. Det besvarer spørgsmålet, *Hvad er Hecuba for teateranmelderen?*

Sam Besekow og Hecuba

Ligesom Frederik Schyberg var den tidligere omtalte teaterinstruktør, Sam Besekow (Samuel Besiakof, 1911-2001), en yderst produktiv forfatter. Han iscenesatte ikke kun teaterproduktioner

(flere end 400 blev det til!), men forfattede også en lang række litterære værker. I sine bøger skrev Besekow både om sit liv som barn af russisk-jødiske indvandrere og om sin profession som iscenesætter. Det er karakteristisk, at Besekow gennem alle sine bøger ser sig selv som en 'anden' og som en 'fremmed'. Selv om dette i udgangspunktet kan ses som et selvbiografisk træk, og dette erindringsstof udgjorde en aldrig svigtende platform for ham, så havde han gjort denne fremmedhed til et professionelt blik. Han iagttog tilværelsen gennem en slags 'teaterkikkert', og i de fleste af hans bøger fungerer det teatermæssige således som en slags metaforisk undertekst til mere personligt arrangerede erindringer. Denne undertekst repræsenterer i vid udstrækning Hecuba-temaet og fungerer som et imperativ til Besekows kunstneriske autobiografi, som de små kapitler i hans bog *Hecuba* viser. Det, der interesserede Besekow, var det professionelle og artistiske narrativ, som for ham var en fortælling om de erfaringer og erindringer, der, båret af krig og konflikter mellem mennesker, motiverede ham til, scenekunstnerisk, at kommunikere disse problemstillinger i en dialog med samtidens kulturelle og politiske landskab.

For at kunne afdække svar på nogle af de spørgsmål, som Hecuba-temaet stiller til Besekows værker, har jeg her inddraget Besekows bog, *Hecuba* (1951), hvor iscenesætterens billedunivers indeholder en såvel etisk som æstetisk dannelsesmæssig kompleksitet. I denne kontekst er Hecuba placeret som et begrebsligt talerør for det at eksponere refleksion over instruktørens indlejring af erindring og smerte i arbejdet med en forestilling med henblik på at kunne skabe en relation til tilskueren. I Besekows tekstuelle billeder får man på denne måde et indblik i nogle af de dilemmaer, der indgår i iscenesætterens håndværk. Disse dilemmaer synes også at fungere som et spejl for iscenesætterens professionelle selviagttagelse. Men på samme tid kan disse temaer også ses som den måde, hvorpå Besekow giver udtryk for sin professions filosofiske 'undertekst', når det gælder det scenekunstneriske udtryk: arbejdsteknikker, kvaliteter, drømme, erindringer osv. Kort sagt, er det en måde hvorpå Besekow har tilkendegivet, hvad der var hans overbevisning, når det handlede om faget, og hvordan denne overbevisning også blev et slags kompas for ham. Man kan således anskue Besekows tekster som en poetologisk linjeføring fra Hecuba-diskussionen. Når Besekow i umiddelbar forlængelse af Schybergs teaterkritiske virke tog spørgsmålet om Hecuba op, virker dette som en fortsættelse af Schybergs teaterkritiske poetik, hvor selvkritikken med Hecuba-temaet peger i retning af en reflekteret side ved sceneinstruktørens forhold til, hvad Hecuba er for publikum. Der er med andre ord for Schybergs og Besekows vedkommende nærmest tale om en fælles metafor for teaterkritiske betragtninger, som løfter sig omkring Hecuba som teaterkritisk begreb.

Afslutningsvis

Spørgsmålet "Hvad er Hecuba for ham – og han for Hecuba?" sammenfatter ideen om, at teatret ikke kun omfatter et skuespil eller en performance, men også inddrager den almindelige borgers og tilskuers individuelle opfattelse af, hvad han/hun oplever. Spørgsmålet er da: Hvem er tilskueren? Henviser denne term kun til dem, der har købt billet til forestillingen? Eller kan det også være figuren på scenen, som har fået stillet dette spørgsmål? Og igen, kunne det være den skuespiller, der fremstiller denne figur? I et teatralt funderet syn på scenekunsten er tilskuerskab således altafgørende. Tilskuere har deres handlinger at udføre.

Jeg mener, at det overordnede spørgsmål peger på Hecuba-begrebet som en teaterprisme. Det er et multidimensionalt begreb, der berører hele teaterforestillingen som teatral begivenhed. Hecuba får os til at se, hvem der iagttager hvem, med hvilke forudsætninger og hvordan? Det er – for nu at tale med Schybergs forståelse af Hamlets udlægning af Hecuba – det kunstneriske i at bevidne en tragedie; det er sorgen over en tragedie, ligeså vel som det er at bevidne en andens sorg over at

være til stede og reagere på en tragedies repræsentation. Det rummer tilskuerens bevidsthed om gennem scenekunsten dels at opleve værket, dels at bevidne sin egen identifikation som et reflekteret teaterpublikums nærvær, ja som en levende teaterkritisk kultur.

I dag er krigens billeder igen rykket tættere på, og temaer som krig, terror og politisk-religiøse konflikter er i det seneste årti også blevet til en del af teaterrepertoiret på danske scener. Hvordan italesættes dette i vor tids teaterkritik?

Hvad er Hecuba for dig?

Litteratur

Besekow, Sam (1951). *Hecuba*. København: Thaning og Appels Forlag.

Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. Routledge: Oxon.

Hoffmann, E. T. A. (1948). *En Teaterdirektørs sælsomme Lidelser*. Oversat af Poul Linneballe. Med forord og noter af Frederik Schyberg. Thaning & Appels Teaterbibliotek: København.

Kierkegaard, Søren (1963). *Krise og Krisen i en Skuespillerindes Liv i Samlede Værker*, Bd. 14, Gyldendal: København.

Kuhlmann, Annelis (2008). "Den faustiske maske", *Peripeti*, 9. 75-93.

Pfister, Manfred (2006). "What's Hecuba to him": Vom Nutzen und Nachteil mythischer Geschichten für Shakespeare.' 13-34 In Schabert, Ina and Sabine Schülting (eds.). *Shakespeare Jahrbuch*. Band 142. Bochum.

Schyberg, Frederik (1937). *Dansk Teaterkritik*. Gyldendalske Boghandel: København.

Schyberg, Frederik (1949). *Teatret i krig*. Gyldendal: København.

Schyberg, Frederik (1950). "Om at være Teaterkritiker". Kronik i *Politiken*. 14. september, 1939, genoptrykt i *Gyldendals Julebog*, Gyldendalske Boghandel: København.

Schyberg, Frederik (1961). 'The Art of Acting'. (and Harry G. Carlson). *The Tulane Drama Review*, 5 (4). 56-76.

Schyberg, Frederik (1962). 'The Art of Acting: Part II. "What's Hecuba to Him?"' (and Harry G. Carlson). *The Tulane Drama Review*, 6 (3). 106-131.

Schyberg, Frederik (1962). 'The Art of Acting: Part III. "The Actor as Phenomenon"'. (and Harry G. Carlson). *The Tulane Drama Review*, 6 (4). 66-93.

Schyberg, Frederik (1963). *Skuespilkunst*. Indledning og noter ved Jørgen Budtz-Jørgensen. Gyldendals Uglebøger: København.

Shakespeare, William (2015). *Hamlet*. The Cambridge Dover Wilson Shakespeare Edition. Cambridge: Cambridge University Press [1934].

Wilde, Oscar (1953). *Kritikeren som Kunstner*. H. Hagerup: København.

Annelis Kuhlmann

Dramaturg, ph.d, og lektor i Dramaturgi, AU. Forsker i iscenesættelser, skrevne og opførte værker til scenekunst og performance. Anmelder til Peripetis hjemmeside.

Enquete

Henrik Lyding | Jyllands-Posten

Jakob Steen Olsen | Berlingske

Klaus Rothstein | Weekendavisen

Kristian Husted | Politiken

Monna Dithmer | Politiken

Henrik Lyding

Jyllands-Posten

Hvor og hvor længe har du arbejdet som teateranmelder?

På lokalradiobasis siden 1986, fast på Jyllandsposten siden 1993, som vært og redaktør på Teatermagasinet på tv-stationen dk4 siden 2008.

Hvordan ser du på teateranmeldelsens funktion? Er den primært forbrugervejledning henvendt til læserne/publikum? Primært dialogpartner for kunstnerne og teatrenes ledelse og/eller primært en kulturpolitisk stemme i det offentlige rum?

Det er primært for læsernes skyld, at jeg skriver. Som en blanding af forbrugervejledning og i heldigste fald også læseoplevelse. Mange af mine læsere kommer ikke til at se forestillingen, fordi den spiller på et teater fjernt fra dem. Derfor må de gerne kunne få en fornemmelse af forestillingens udtryk og effekt ved at læse anmeldelsen. Jeg har ingen intentioner om at være dialogpartner for kunstnerne eller teatrene og har altid grinet lidt, når skuespillere højlydt har erklæret, at de aldrig læser anmeldelser og ikke kan bruge dem til noget. Det skal de heller ikke – i hvert fald ikke når det gælder deres egne forestillinger. En sjælden gang løfter jeg en forestilling op på en slags politisk plan, fx Det Kongelige Teaters repertoire eller landsdelsscenerne, hvis jeg føler, at de leverer for lidt, forkert eller andet i strid med det, de er sat i verden for. Men læsernes interesser er klart det primære. Det er dem, der betaler min løn.

Har vi for meget teateranmeldelse og for lidt teaterkritik her i landet? For nu at sondre mellem de to genrer, som Tom Kristensen bl.a. gør.

Jeg skal ikke kunne sige, hvad Tom Kristensen gør eller hvad forskellen er, andet end at det ene vist er finere end det andet. Det er vigtigt for mig, uanset hvad vi kalder det, at jeg skriver om noget, der måtte tænkes at kunne interessere læserne og i et sprog, der fanger dem. Jeg skriver for dem her og nu, ikke for eftertiden eller skønånder et eller andet sted.

Hvad har været de vigtigste forandringer i vilkårene for dit arbejde i din tid som teateranmelder? Hvordan vurderer du dem?

Det har gået op og ned. Der har været perioder, hvor teateranmeldelsen har været truet som avisgenre – dog aldrig på JP, hvor jeg altid har haft udstrakt frihed til at anmelde alt det, jeg fandt vigtigt. Jeg har vel sammenlagt i de 22 år, jeg har været på JP, to-tre gange oplevet at en anmeldelse ikke kom på af en eller anden grund. Og aldrig som udtryk for noget generelt eller redaktionelt principbesluttet.

Hvad ser du som de væsentligste forandringer i selve teaterkunsten i den periode, du har arbejdet som anmelder?

Der er kommet meget mere performanceteater – det meste af det mere som forkrampede ideer om forandring for forandringens skyld end egentlig interessant. Amatørteatret forklædt under navn af Borger-scener har indtaget teatrene adskillige steder, uden at fornemmelsen af teaterkunstagtig nødvendighed helt har kunnet overskygge tanken om teatre, der følte deres eksistens truet og derfor opfandt teaterformer, der kunne inddrage publikum i håb om på den måde at vise deres berettigelse. Nycirkus har



Henrik Lyding, Jyllands-Posten. Foto: JP

boblet op en periode, og synes nu nærmest forsvundet igen. Der er kommet mange flere forestillinger, der ofte kun spiller meget kort tid og som derfor sjældent kan komme i betragtning til en anmeldelse i forhold til pladsen i avisen og læsernes evt. interesse. Der er kommet meget mere moderne dans, uden at kvaliteten af disse forestillinger generelt kan siges at være hævet – og dermed også kravet om interesse for dem i avismæssig sammenhæng.

Har disse forandringer betydet noget for din rolle som anmelder?

Det har blandt andet betydet en kraftig prioritering. Der er hele festivaler og typer af danse- og andre forestillinger, jeg efterhånden har lært at vælge fra, fordi de alt for sjældent indeholder interessante oplevelser for mig som anmelder og for de læsere, jeg skriver til.

Kræver nye former nye vurderingskriterier? Vil du kommentere følgende citat af Florian Malzacher i Theater Heute 2006: "hvilke etiske principper

gælder i det hele taget for kunst? Hvad beskriver man, når der ikke er noget plot, nogen dialog eller nogen skuespillerpræstation at forholde sig til? Og hvor meget kan man stole på sin hukommelse?"

For mig gælder stadig de grundlæggende spørgsmål. Hvorfor laves denne forestilling, er den vigtig for andre end de medvirkende, er håndværket i orden? Er jeg blevet berørt, blevet klogere, rigere eller har det ladet mig fuldkommen kold? Og det er sådan set ligegyldigt om det er en klassiker eller en såkaldt ny teaterform. I øvrigt vil jeg afholde mig fra at kommentere citatet.

Hvad er i dine øjne det væsentligste i en teateranmeldelse?

Forbrugeroplysning og oplevelse mens man læser, uanset om man har set forestillingen, skal se den eller ikke skal se den.

Hvordan ser du og hvordan ønsker du dig teateranmeldelsens fremtidige rolle?

På samme måde som ovenfor.

Hvad er efter din mening mangelvarer i dansk teater netop nu?

Koreografer, der har noget på hjerte og som kan omsætte det i trin. Instruktører, der kun forgriber sig på klassikere, når deres egne ideer er geniale – eller i hvert fald bedre end dramatikerens. Unge skuespillere, der kan sige replikker. Arven fra Dr. Dante-periodens distancerede og ironiske forhold til følelser og repliknuancering skæmmer stadig dansk teater i voldsom grad. I København en langt klarere profil på de mange teatre. I dag har man følelsen af at alle griber ud efter alt muligt i håb om at ramme rigtigt, uden at der tilsyneladende er så meget nødvendighed over de forskellige valg af stykker.

Hvor ser du udviklingsmuligheder?

For dansens vedkommende ved at fx at droppe alle enkeltprojekter, der koster urimeligt mange penge, bliver set af få og ingen varig betydning har for noget som helst. Og i stedet bruge pengene på at oprette et kontinuerligt kompagni for neoklassisk dans, hvor danske koreografer på skift får et enkelt værk placeret mellem andre værker, som et større publikum vil være interesseret i at se. De færreste danske koreografer har alligevel materiale og talent nok til mere end 25-30 minutters forestillinger.

For teatrenes vedkommende ved at reetablere ensemble-tanken langt flere steder. Først og fremmest naturligvis på Det Kongelige Teater. Det giver ingen mening at have en nationalscene, der ikke har et løbende repertoire af klassikere og nye forestillinger, der kan spilles sæson efter sæson. I virkeligheden, hvis dansk teater skulle udvikle sig, blot kigge til udlandet, ikke nødvendigvis efter repertoire og spillestil – som man efterhånden har gjort til bevidstløshed, når det

gjaldt tysk teater – men i stedet se, hvor meget forskelligt og hvor mange stykker, de løbende har på plakaten. I kraft af ensembleranken, naturligvis. Og i kraft af, at såvel teaterkunsten som skuespillerne udvikler sig, når de udsættes for en masse forskellige udfordringer, samt giver muligheden for at videreudvikle roller og forestillinger, når de spilles over flere sæsoner.

Jakob Steen Olsen

Berlingske

Hvor og hvor længe har du arbejdet som teateranmelder?

Min baggrund er en uddannelse som cand. mag. i dramaturgi og medievidenskab. Jeg begyndte at anmelde teater som freelancer for Det Fri Aktuelt i 1994. I begyndelsen som provinsanmelder af alt vest for Storebælt, senere som hovedanmelder. Da avisen lukkede, kom jeg til Information. I 2004 skiftede jeg til Berlingske (dengang Berlingske Tidende) - fra 2005 som teaterredaktør. Jeg har dermed fungeret som teateranmelder i mere end 20 år, men har levet af det siden 2005. Resten af tiden har jeg været beskæftiget med kulturarbejde ved siden af, bl.a. som pressesekretær og programansvarlig. En overgang har jeg været ulønnet redaktør af tidsskriftet Teater1.

Hvordan ser du på teateranmeldelsens funktion? Er den primært forbrugervejledning henvendt til læserne/publikum? Primært dialogpartner for kunstnerne og teatrenes ledelse og/eller primært en kulturpolitisk stemme i det offentlige rum?

Teateranmeldelsen har - og bør - i virkeligheden kun have ét publikum for øje: læseren. Den har naturligvis en funktion som forbrugervejledning: Redaktionen klæder læserne på i forhold til et overvældende teaterudbud. Hvad er værd at løse billet til? Men anmeldelsen - og redaktionens øvrige teaterdækning - har også til formål at klæde den interesserede læser på i forhold til, hvad der foregår på teatret, selv om man som læser aldrig får købt en billet. Anmeldelsen bør også have som sin mission at være en stemme i den verserende diskussion af teaterkunsten og teaterpolitikken. Anmelderen er en

betragter af det, der foregår på teatrene og en garanti for en kritisk forholden sig til det, der foregår. En diskussion, som ellers ikke ville finde sted. Anmelderen kan naturligvis have en formodning (og en forhåbning) om, at teatret læser med, men sigtet bør være at fungere som læserens og dermed publikums repræsentant.

Har vi for meget teateranmeldelse og for lidt teaterkritik her i landet? For nu at sondre mellem de to genrer, som Tom Kristensen bl.a. gør.

Teaterkritikken - den dybdegående, litterært indstillede analyse - er i dag henvist til fagtidsskrifter - og bør være det. Dagbladene lever af læserne, og det, de har brug for, er en hurtig, men kvalificeret orientering om verdens gang. Dermed har teateranmeldelsen vundet i dagbladene, hvilket jeg ikke mener, man bør begræde.

Hvad har været de vigtigste forandringer i vilkårene for dit arbejde i din tid som teateranmelder? Hvordan vurderer du dem?

Jeg laver meget andet end teateranmeldelser - ligesom jeg heller ikke blot er ansat til at beskæftige mig med at være teaterredaktør. Jeg bevæger mig friere i genrerne, end mine forgængere. I vore dage får ingen lov til "bare" at anmelde. Og jeg fungerer f.eks. også løbende som redaktør af en række tillæg, der handler om museer, auktioner, billedkunst eller om begivenheder som jubilæerne for krigen i 1864 eller 100-året for kvindernes valgret. Jeg er også begyndt at lave en del web-tv med et tilbagevendende program, "Teatersnak".

Teaterstoffet har inden for de seneste 20



Jakob Steen Olsen, Berlingske. Foto: Liselotte Sabroe

år oplevet konkurrence fra en række nye kunstformer - ikke mindst den elektroniske udvikling har udfordret de analoge kunstformer. Desuden har avisen ændret sig fra at være en omnibusavis, der dækkede alt, til at være strammere i sin selektion af, hvad læserne behøver vide noget om. Store forestillinger, der har stor publikumsinteresse og forestillinger, der er præget af den gode ide, nyder fremme. Det er en myte, at der ikke længere er plads til teaterstoffet i avisen eller at det er specielt "synd" for teatret i den sammenhæng. Der skal muligvis skrives en kende kortere, men det gør sig gældende for alt i aviserne.

Hvad ser du som de væsentligste forandringer i selve teaterkunsten i den periode, du har arbejdet som anmelder?

Der bliver mindre og mindre af det psykologisk funderede teater, som trækker på skuespillerens arbejde med en karakter og som

fortæller en "regelret" historie. Klassikerne har fået det sværere, bl.a. fordi publikum er mere forudsætningsløst. Til gengæld tilbyder teatret en hel masse nye blandformer, der involverer en udfordring af det traditionelle teaterum, blander sig med virkeligheden eller giver plads til tilskuerens aktive medvirken. Der er i dag meget bredere rammer for, hvad teater kan være.

Har disse forandringer betydet noget for din rolle som anmelder?

Egentlig ikke, for anmelderens opgave er sådan set at forsøge at forblive modtagelig og nysgerrig - til trods for, at man kan føle, man har set det hele før. Opgaven er sådan set den samme, hvad enten det er en klassiker, en farce, en revy, en performance eller en installation: Hvad foregår der (også i det tilfælde, hvor en reel handlingsgang ikke er til stede)? Hvad vil forestillingen gerne sige, og lykkes den med det, den gerne vil? Sker der

[Enquete]

noget i mig undervejs? Hvordan indskrives forestillingen sig i det samlede teaterbillede og i den tid, vi lever i?

*Kræver nye former nye vurderingskriterier?
Vil du kommentere følgende citat af Florian Malzacher i Theater Heute 2006: "hvilke etiske principper gælder i det hele taget for kunst? Hvad beskriver man, når der ikke er noget plot, nogen dialog eller nogen skuespillerpræstation at forholde sig til? Og hvor meget kan man stole på sin hukommelse?"*

Se ovenfor.

Hvad er i dine øjne det væsentligste i en teateranmeldelse?

At læseren nogenlunde får at vide, hvad der foregår, og at de får en vurdering af det, der er foregået. At anmelderen er god til og - i det omfang, han eller hun har pladsen til det - formår at lægge sine mellemregninger frem i en diskussion med forestillingen og med læseren. Det er i den forbindelse altid fint at stille sin tvivl åbent frem. Det har man ingen skam af.

Hvordan ser du og hvordan ønsker du dig teateranmeldelsens fremtidige rolle?

Jeg håber, teateranmeldelsen vil findes lige så længe, der er medier til. Jeg synes, den er en nødvendig forudsætning for en egentlig diskussion af teatret i det offentlige rum. Der er brug for den (kvalificerede) vurdering der ligger i, at nogen har set meget, er vant til at forholde sig til det, de ser, og tør have en mening om det, de har oplevet. Teateranmeldelsen bør nemlig ikke betragtes som et dixit, men i bedste fald som et oplæg til en diskussion: Dette synes jeg, hvad synes I? Hvis den forsvinder med avis døden, må vi genopfinde den.

Hvad er efter din mening mangelvarer i dansk teater netop nu?

I princippet synes jeg, vi har et ret varieret teaterbillede, der også rykker sig. Vi vil have et teater med noget for alle. Tænk på, hvordan det så ud for 20-25 år siden, hvor mange teatre hentede udenlandske succeser hjem fra metropolerne og spillede dem. Nu er der større fokus på at skabe sit eget, ligesom teatrene har lagt sig i selen for at være noget for nogen og forholde sig til den tid, de er sat i. Når det så er sagt, synes jeg, der er rigeligt af forestillinger, der spænder teatret for en vogn, hvor det først og fremmest handler om, at vi skal forlade teatret som oplyste borgere, der handler. Ikke fordi teatret bør lukke sig om sig selv, men jeg savner de forestillinger, der tør satse på noget, der er lidt større i slaget - æstetisk, eksistentielt og poetisk.

Hvor ser du udviklingsmuligheder?

Strukturelt savnes der mulighed for at kaste penge efter de steder, hvor det brænder. Flere frie midler. For meget er bundet i mursten og vanetænkning. Vi bør have modet til at lukke noget ned, som måske kan være udmærket, men som har haft sin tid - for i stedet at give midlerne til nogle andre. Der er nemlig ingen, der "ejer" teatret.

Klaus Rothstein

Weekendavisen

Hvor og hvor længe har du arbejdet som teateranmelder?

Weekendavisen, sådan cirka to år. Jeg har arbejdet mange år som litteraturkritiker og bl.a. anmeldt Jakob Ejersbos romaner fra Afrika. Da Teater Nordkraft i Ålborg dramatiserede 'Eksil' besluttede jeg at tage derop og anmelde det. Bagefter fik jeg en mail fra skuespillerne, der takkede for min anmeldelse, som de fandt interessant. Det forbløffede mig på den gode måde, og jeg har anmeldt teater lige siden.

Hvordan ser du på teateranmeldelsens funktion? Er den primært forbrugervejledning henvendt til læsernel/publikum? Primært dialogpartner for kunstnerne og teatrenes ledelse og/eller primært en kulturpolitisk stemme i det offentlige rum?

Teateranmeldelsen i dagspressen (herunder Weekendavisen) er et personligt, kritisk, subjektivt og velargumenteret stykke kulturjournalistik, der skrives for avisens læsere. Jeg vil ikke kalde det forbrugervejledning, men teaterinteresserede læsere er mere end velkomne til at bruge kritikken som pejlemærke.

Har vi for meget teateranmeldelse og for lidt teaterkritik her i landet? For nu at sondre mellem de to genrer, som Tom Kristensen bl.a. gør.

Åh, det er en gammel strid om profetens skæg! Og man diskuterer det samme i litteraturens verden. Det lyder måske også finere at være 'kritiker' end at være 'anmelder'. Men kald det hvad du vil. Uanset hvad er opgaven stadig at tage stilling til et stykke æstetik – og gøre det i en skriftlig form, der har højt niveau i sprog og argumentation.

Hvad har været de vigtigste forandringer i vilkårene for dit arbejde i din tid som teateranmelder? Hvordan vurderer du dem?

Jeg har ikke været udsat for forandringer. Jeg skriver for en generøs avis, der lader mig og mine kolleger disponere og fordele forestillinger selv. Og teatrene landet over er særdeles nemme at arbejde sammen med om det praktiske.

Hvad ser du som de væsentligste forandringer i selve teaterkunsten i den periode, du har arbejdet som anmelder?

Jeg har kun anmeldt i to år og har ikke noteret mig væsentlige forandringer i teaterkunsten i den periode. Det skulle da lige være, at det stedsspecifikke og publikumsinvolverende fylder mere og mere.

Har disse forandringer betydet noget for din rolle som anmelder?

Nej.

Kræver nye former nye vurderingskriterier? Vil du kommentere følgende citat af Florian Malzacher i Theater Heute 2006: "hvilke etiske principper gælder i det hele taget for kunst? Hvad beskriver man, når der ikke er noget plot, nogen dialog eller nogen skuespillerpræstation at forholde sig til? Og hvor meget kan man stole på sin hukommelse?"

Ja, nye former kræver nye vurderingskriterier. Min tilgang til teaterkritikken er ikke-akademisk og ikke-teaterfaglig. Jeg forsøger derfor at være åben og fordomsfri (jeg er ellers en ret fordomsfuld person) og gør mit yderste for at fatte, hvad det er forestillingen gerne vil have mig til at forstå. Min opgave er



Klaus Rothstein, Weekendavisen. Foto: Tiderne Skifter

så igen at få læseren til at forstå, hvad jeg har oplevet.

Hvad er i dine øjne det væsentligste i en teateranmeldelse?

Det væsentlige i en teateranmeldelse er – anmelderen. Ja, undskyld, det lyder selvhøjtidligt, men jeg mener, at al god ikke-akademisk, ikke-teoretisk kunstkritik skal være prægante læsestykker i sig selv. Du skal derfor bestræbe dig på, at blive læst pga. din byline. Derudover er det væsentligt at genskabe forestillingen i få ord og afsige en velargumenteret værdidom over dramatikken, scenografien og skuespilpræstationerne. Jeg synes, at scenografiens (og oversættelsernes) betydning ofte er overset i anmelderiet. Hvis der er plads, kan man med fordel fyre en kulturpolitisk kommentar eller en kvalificeret digression af.

Hvordan ser du og hvordan ønsker du dig teateranmeldelsens fremtidige rolle?

Teateranmeldelsen vil forhåbentlig ikke miste terræn i de gode aviser. Men det er op til kritikerne at skrive den så godt, at den hele tiden er relevant for læserne. Jeg ser gerne, at der skrues op for den velargumenterede subjektivitet. I det hele taget vil mene, at al god kritik skal stræbe efter beslutsomhed og tydelighed i værdidommen.

Hvad er efter din mening mangelvarer i dansk teater netop nu?

Velskrevet, litterær dramatik med samfundsengagement. Unge, nye Ibsen, hvor er du?

Hvor ser du udviklingsmuligheder?

Jeg ser gerne mere dramatik med handling og godt plot, som – det er mit indtryk – har været opfattet som lidt ufint i mange år (sådan er det også i visse litterære miljøer). Hvem genopfinder det litterære skuespil a la Kjeld Abell og H.C. Branner?

Kristian Husted

Politiken

Hvor og hvor længe har du arbejdet som teateranmelder?

Jeg har skrevet for Politiken som freelancer i snart fire år.

Hvordan ser du på teateranmeldelsens funktion? Er den primært forbrugervejledning henvendt til læsere/publikum? Primært dialogpartner for kunstnerne og teatrenes ledelse og/eller primært en kulturpolitisk stemme i det offentlige rum?

Teateranmeldelsen er kulturkritik. Det handler om at gå i clinch med lige netop dette værk og forsøge at formidle, hvad det gør ved mig som menneske i det her samfund lige nu. Anmeldelsen skal forholde sig til den specifikke kontekst, et værk udfolder sig i. Kunst udspiller sig ikke i et ideologisk tomrum; den er altid situeret. De økonomiske forudsætninger er for eksempel væsentlige. Jeg har meget svært ved at se bort fra de institutionelle rammer, når jeg sætter mig ind i mørket – eller går på iscenesat byvandring. Anmeldelsen må stille spørgsmålet: hvordan indskrives værket sig i et bredere samfundsmæssigt perspektiv? Hvis kritikeren udelukkende ser det som sin opgave at formidle værket for et publikum, bliver kunsten for mig at se reduceret til et underholdningsprodukt og kritikken til forbrugervejledning. Mit ideal er at føre en slags demokratisk samtale. Jeg skriver én anmeldelse, de andre anmeldere skriver andre. Så har vi forhåbentlig en samtale, som læserne kan forholde sig til. Måske det, Habermas har kaldt den borgerlige offentlighed, selvom jeg godt kan mærke, hvor anakronistisk det lyder i dag.

Har vi for meget teateranmeldelse og for lidt teaterkritik her i landet? For nu at sondre mellem de to genrer, som Tom Kristensen bl.a. gør.

Det kan jeg ikke svare på. Men teaterkritik handler i mine øjne om at være ærlig om sit ideologiske ståsted og gøre det synligt i kritikken, hvorimod anmeldelsen tager en fælles referenceramme med læseren for givet. Anmelderen er en slags ekspert, der vurderer om en skuespiller spillede godt eller ej, mens kritikeren gerne skal bringe nogle holdninger i spil. Også holdninger, som kan støde læseren. Jeg mener for eksempel, at scenekunst bør være tilgængelig for alle, uanset race, køn, alder og klasse. Men rigtig meget teater herhjemme taler kun til middelklassen om middelklassens erfaringer. Jeg ser det som min fremmeste opgave som kritiker at fremhæve den ideologiske blindhed. Kritik er ikke objektiv, selvom den indeholder objektive kriterier. Den er subjektiv – og ideologisk – og bør stå ved det.

Hvad har været de vigtigste forandringer i vilkårene for dit arbejde i din tid som teateranmelder? Hvordan vurderer du dem?

De sociale medier og den generelle teknologiske udvikling. Især Facebook har betydet, at alle er blevet kritikere. Teatrene ansætter selv anmelderkorps og lægger publikums egne anmeldelser op på deres hjemmesider ved siden af blog- og dagbladsanmeldelser. Den nævnte borgerlige offentlighed har måske aldrig eksisteret, som andet end et ideal. Men i dag bestemmer markedet. Scenekunst er kun ét kulturtilbud blandt andre og 'brugerne' er mere illoyale overfor en bestemt form for tilbud. Det betyder, at teatrene – og læserne – orienterer sig mere og mere efter hjerter og stjerner, imens aviserne orienterer sig efter brugernes adfærd på netsiderne. Alle anmeldelser kommer selvfølgelig stadig i den trykte avis, men den

trykte avis er måske på vej til at forsvinde og hvad sker så? Vil der stadig findes et fælles erfaringsrum, når alting bliver mere og mere målrettet specifikke brugere? Samtidig skal anmelderen dække et bredere felt end tidligere. Der er ikke længere (på Politiken) én anmelder med speciale i dans og ballet og en anden, som kun dækker tekstteatret. Vi skal skrive om det hele. Det betyder, at anmelderens eller kritikerens autoritet er under pres. Nogen ser det som en god ting, at smagsdommernes monopol angribes, men jeg er ærlig talt i tvivl, om kritik stadig er mulig. Altså kritik forstået som en samtale om fælles menneskelige erfaringer, som de udtrykkes i scenekunst. Vi er i gang med at udvikle en generel like-kultur, som vi kender fra Facebook, hvor meget lidt reel dialog finder sted, og som ingen rigtig ved, hvor fører hen.

Hvad ser du som de væsentligste forandringer i selve teaterkunsten i den periode, du har arbejdet som anmelder?

I forlængelse af ovenstående, kan man måske sige, at det brugerinddragende teater over en bred kam tegner tiden lige nu. Fra teaterkoncerter, hvor den fælles referenceramme er et kendt band, til sanseteatret, hvor du selv er i centrum. Autofiktionen og de nye borgerscener på Aalborg, Aarhus og Odense Teater er udtryk for den samme tendens. På den ene side vidner det om en generel interesse for at sætte brugeren i centrum. På den anden side er det udtryk for en indsnævring af perspektivet til det partikulære og det individuelle, væk fra det fælles, det almene og det strukturelle i samfundet. Eller det fælles er måske, at vi alle sammen er helt individuelle og partikulære? Ligesom Rasmus Bjerg, der spiller sig selv i 'Rasmus Bjerg Solo', Kasper Leisner, der spiller Kasper Leisner i 'Nordskoven' eller Hassan Preisler, der spiller Hassan Preisler i 'Brun mands byrde'. Alle disse (mandlige!)

autofiktioner, vi har set i det seneste år, er måske udtryk for en generel individualisering. Ligesom på Facebook, hvor vi hele tiden sidder og spejler os selv. Selv når vi har at gøre med en gammeldags dramatisk tekst, hvor skuespillere spiller en anden end sig selv, indleder han eller hun med sit eget navn. "Jeg hedder Henrik Prip og jeg vil nu spille Harriet Burden," som Henrik Prip sagde i 'The Blazing World'. Vi tror ikke længere på karakteren. Vi vil have virkelighedens rå magma, helst uden repræsentation. Det karakteristiske ved den pensionerede gymnasielærer, som fortæller sin personlige historie på en borgerscene er ikke, at han er pensionist eller gymnasielærer, men at han er autentisk; og det er i sig selv en kvalitet. I det brugerinddragende sanseteater er det bare dig selv i mødet med værket, der er virkelighedens rå magma. Du er virkelig fordi du oplever det her, lige nu. Men for nu ikke at lyde som en sur gammel mand: Jeg taler her udelukkende om tendenser i det kommercielle mainstreamteater. Scenekunsten er et mere sprængt felt end tidligere, og kunstneren kan selv finde sit publikum via de sociale medier.

Har disse forandringer betydet noget for din rolle som anmelder?

Ja, det har betydet, at jeg som anmelder må (gen-) opfinde mine kriterier hver gang, i mødet med lige netop dette værk. Det handler ikke længere kun om, hvordan en dramatisk tekst eller et partitur forløses i en iscenesættelse. Det handler også om at definere selve rammen for værkets udfoldelse – er det gående, siddende, flydende eller helt og aldeles virtuelt? Hvis det overhovedet er et værk?

Kræver nye former nye vurderingskriterier? Vil du kommentere følgende citat af Florian Malzacher i Theater Heute 2006: "hvilke etiske principper gælder i det hele taget for kunst? Hvad beskriver man, når der ikke er noget plot, nogen



Kristian Husted, *Politiken*. Foto: Ferdinand Ahm Krag.

dialog eller nogen skuespillerpræstation at forholde sig til? Og hvor meget kan man stole på sin hukommelse?"

Citatet handler om menneskets fordrivelse fra kunsten, som allerede Ortega Y Gasset skrev om for små hundrede år siden, men som måske først for alvor fuldbyrdes nu i den algoritmiske tidsalder. Måske er selve idéen om Kritikerens eller Anmelderen en anakronisme, ligesom dialogen og plottet. Altså den idé, at ét menneske, én stemme, én signatur, skulle kunne bedømme og vurdere noget som helst i forhold til et verdenssyn, eller en bestemt klasses interesser. Ligesom i centralperspektivet, der stadig opererer i næsten al scenekunst, hvor begivenhederne ordnes i forhold til og opfattes ud fra individets privilegerede og stabile position. Sådant har verden jo længe ikke været. Verden er ikke længere kun regeret af individer, der taler – i velordnede sætninger –, men også af interfaces, netværk, digitale systemer. Spørgsmålet er, hvordan kritikken kan involvere disse perspektiver; også dem, der ikke nødvendigvis er "menneskelige". Kan vi sætte

algoritmer til at måle om en scenekunstnerisk begivenhed var god? Vil den gøre det mere effektivt og rammende i forhold til 'brugerens' præferencer, end den fejlbarlige anmelder? Hvis man kan bruge algoritmer på de finansielle markeder, kan man vel også bruge dem i forhold til kunst? Men hvis en vurdering ikke længere forankres i en sansende, menneskelig bevidsthed, skal vi så også til at udvide det etiske til at indbefatte intelligente maskiner, dyr, træer og cyborgs? Jeg tror, den algoritmiske virkelighed – forskellige former for kunstig intelligens – vil sætte helt nye vilkår for kunst og kritik, som vi kun lige er begyndt at ane konturerne af. Men samtidig vil noget i os gøre modstand imod en verden, hvor maskiner på forhånd udvælger, hvad vi skal møde, hvornår og hvordan, ud fra vores personlige præferencer og historik. Noget menneskeligt vil gøre oprør imod en så determineret verden. Og derfor vil der måske også være plads til den alt for menneskelige og fejlbarlige kritiker.

Hvad er i dine øjne det væsentligste i en teateranmeldelse?

Mod. At anmelderen tør markere en klar holdning til det, han eller hun skriver om. Nysgerrighed. At anmelderen skriver ud fra en oprigtig kærlighed til den mellem menneskelige samtale, som scenekunsten kan åbne.

Hvordan ser du og hvordan ønsker du dig teateranmeldelsens fremtidige rolle?

Måske vil dagbladskritikeren slet ikke eksistere om fem år. Men har vi overhovedet brug for kritikeren, hvis vi ikke har et ideal om en dialog om fælles anliggender? Måske er kritikeren – og dagbladene – blot et fordyrende led imellem kunstneren og modtageren, ligesom detailhandleren er det mellem producenten og forbrugeren. Omvendt, hvis vi alle er kritikere og kritikeren standpunkt er blevet almindeliggjort, hvorfor så ikke formalisere det? Lad os alle blive kritikere! Jeg drømmer om en slags turnusordning, hvor alle skabende kunstnere skal aftjene deres værnepligt som kritikere. Jeg vil i hvert fald gerne se mere dialog mellem kritikken og kunsten. Hvis vi skal redde kritikken – og kunsten – fra hjerternes og stjernernes markedsloggørelse, er vi nødt til at komme udover denne berøringsangst mellem kritikere og kunstnere, som hersker lige nu. Vi må i gang med at tænke i alternative former. Som live-anmeldelse, hvor kritikeren stiller sig op umiddelbart efter forestillingen og kommenterer. Måske i dialog med kunstnerne. Eller med en filosof eller en rengøringsassistent. Gøre kritikken til show. Kombineret med korte tweets om flere begivenheder og færre, længere, holdningsbaserede artikler. I sidste ende handler det jo om, hvor pengene skal komme fra. Måske vil en sammenslutning af teatre en dag selv ansætte deres egne kritikere. Måske skal kritikere til at vænne sig til at operere fra flere platforme samtidig, og i flere forskellige formater.

Hvad er efter din mening mangelvarer i dansk teater netop nu?

Mod. Vrede. Oprør. Alt, som ikke kun sigter efter at holde fast i middelklassepublikummet. Man kan tale om en midtersøgning i dansk teater lige nu – ligesom i politik –, hvilket vil sige en næsten total afpolitisering af teatret. Dansk teater har – ligesom VKO-regeringen i 00'erne – afskaffet klassebegrebet. Nu er der kun middelklasse og middelklassens sprog tilbage. I teaterkoncerten 'Ein bisschen Frieden' på Aalborg Teater fulgte vi for eksempel de 'normale' genvordigheder i et heteroseksuelt parforhold – idet man tog for givet, at sådanne genvordigheder er en generel, fælles erfaring. 'The Blazing World' på Mungo Park / Aveny-T handlede om identitet, men identitet på et abstrakt niveau – repræsenteret i historien om en New York-baseret, kvindelig kunstner. På den ene side har vi en generalisering af erfaringer, som tages for givet; på den anden side en ren abstraktion, hvor det handler om noget 'universelt' som identitet – med en underforstået formodning om, at denne type universelle identitet gælder for enhver, selvom den tydeligvis henvender sig specifikt til middelklassen. Jeg kunne nævne mange flere eksempler, for der er meget dygtigt og formbevidst teater derude. Men det har alt sammen middelklassens æstetiske og politiske smag som sproglig horisont. Årsagen ligger selvfølgelig lige for: at det primært er den veluddannede middelklasse, der går i teatret. Sammenslutningen Københavns Teatre (KbhT) udgav i april 2015 en "omverdensanalyse" af deres brugere, som viste sig at have et højt uddannelsesniveau, en høj indkomst og et højt beskæftigelsesniveau. Problemet er, at de store teatre har resultatkontrakter, hvor der skeles meget enøjet til belægningsprocenter, frem for kunstnerisk vision. Det handler altså om at holde fast i den købestærke middelklasse. Teatrene tager færre chancer og satser på det sikre. Alle former for eksperimenter, vildskud og radikalt ufordøjelige erfaringer forskubbes til undergrunden. Jeg savner alt det, som ikke forsøger at gøre sig interessant for – eller vil

”provokere” – middelklassen, og som radikalt afviser at ville skabe konsumérbare oplevelser eller holdninger for middelklassen.

Hvor ser du udviklingsmuligheder?

Overalt. Men man kunne for eksempel starte på Det Kongelige Teater og omdanne Lille Scene til et Emergency Room for Verden Lige Nu, hvor nogle af landets bedste scenekunstnere blev inviteret ind i kortere tid og fik lov til at give bud på nogle svar – eller spørgsmål. Eller kuraterede forløb, workshops, åbne visninger, samarbejder med folk fra andre kunstfelter og videnskabsfolk. Måske er tiden ikke til det store, afrundede mesterværk, men til kvalificerede skitser, forsøg, eksperimenter. Måske er det tid til at gøre op med den fastfrosne idé, at et prøveforløb varer to måneder og så spiller man i en måned eller fjorten dage. Måske skal prøverne vare tre år og resultatet strække sig over 5 minutter. Eller måske er der slet ingen prøver. Måske er der kun handlinger, derfra hvor vi nu lige tilfældigvis står.

Monna Dithmer

Teaterredaktør på Politiken

Hvor og hvor længe har du arbejdet som teateranmelder?

På Information 1989-1993 som teateranmelder, på Politiken som teater- og danseanmelder og redaktør siden 1994.

Hvordan ser du på teateranmeldelsens funktion? Er den primært forbrugervejledning henvendt til læserne/publikum? Primært dialogpartner for kunstnerne og teatrenes ledelse og/eller primært en kulturpolitisk stemme i det offentlige rum?

Jeg betragter lige så lidt anmeldelsen som en forbrugervejledning, som jeg betragter læserne som blot og bar forbrugere. Den er snarere et indlæg i en løbende samtale om teatrets udtryk og udvikling med afsæt i den aktuelle forestilling. Her er anmelderen i implicit dialog med læsere, teaterfolk og kulturpolitiske instanser.

Har vi for meget teateranmeldelse og for lidt teaterkritik her i landet? For nu at sondre mellem de to genrer, som Tom Kristensen bl.a. gør.

For meget anmeldelse og for lidt kritik. Det gælder generelt for anmeldelsen som genre.

Hvad har været de vigtigste forandringer i vilkårene for dit arbejde i din tid som teateranmelder? Hvordan vurderer du dem?

Det ændrede mediebillede og et kulturlandskab, hvor den gamle danneskultur er blevet overlejret af en flerspektret populærkultur har skabt en radikalt anderledes situation. Printavisernes tilbagegang har reduceret antallet af anmeldere væsentligt og anmelderi er blevet en freelance virksomhed, i takt med at teateranmeldelsen har lidt et mærkbart

domænetab i de traditionelle medier. I den nye medievirkelighed er der simpelthen ikke det store click-potentiale i teater.

Teateranmelderne skal gabe over mere, producere mere og hurtigere og er nødt til at gøre en større indsats for at få deres ting på og få givet dem en profilering, så de ikke drukner blandt nettets mere populære kritikstof.

Teaterjournalistik som kreativ medspiller er en mangelvare, ligesom tid til fordybelse er det - ergo småt med større tematiserende, debatterende og kommenterende artikler, og dermed muligheden for at træde i karakter som kritiker frem for en styk-pr.-styk anmelder. Til gengæld er det en styrkelse med det brede felt af nye online anmelderstemmer og muligheden for at gå i dialog med læserne. Den brede strøm af stjerner uddelt med til tider svingende fagligt fundament kan dog på sigt underminere anmeldelsens status i mere traditionel forstand.

Hvad ser du som de væsentligste forandringer i selve teaterkunsten i den periode, du har arbejdet som anmelder?

Der er kommet flere forestillinger, en langt større diversitet og en god spredning rent geografisk. Indholdsmæssigt har nye scenekunstformer vundet terræn, inklusive tværkunstneriske tiltag, og har også influeret traditionsteatret.

Har disse forandringer betydet noget for din rolle som anmelder?

Ikke den store forandring for mig, hvad genrer og former angår, i og med mit afsæt oprindeligt var dans og performance.

Har disse forandringer betydet noget for din rolle som anmelder?



Monna Dithmer, Teaterredaktør Politiken. Foto: Ricky John Molloy.

Nye former kræver selvfølgelig en justering af vurderingskriterier. F.eks. Kræver "virkelighedsteatret" implicit en anderledes etisk stillingtagen. Men det at anmelde er i sig selv en etisk udfordrende gerning. Citatet virker lidt dateret, anmelderne falder jo i dag ikke ligefrem ned af stolen af bar forundring over, at der f.eks. ikke er noget plot.

Hvad er i dine øjne det væsentligste i en teateranmeldelse?

At trænge ind til det væsentlige i en forestilling - i en form der i sig selv er en læseoplevelse og både videregiver en præcis oplevelse og en analytisk baseret argumentation. I bedste fald kan man åbne læsernes øjne for noget, de ikke selv havde set og tænkt - og få sat forestillingen ind i en større sammenhæng.

Hvordan ser du og hvordan ønsker du dig teateranmeldelsens fremtidige rolle?

Teateranmeldelsen får en mere udsat position i og med den mediemæssige og kulturelle situation, hvor teatret hverken drives frem af

kommercielle drivkræfter eller af muligheder for digital, transnational cirkulation. Men man kan satse på en mere dybdegående, tværgående dialogbaseret form for kritisk praksis. Her er der chance for en frugtbar synergi mellem gamle og nye medieplatforme.

Hvad er efter din mening mangelvarer i dansk teater netop nu?

Mod til at gå egne veje, der er trængsel på midterbanen. Mulighed for at gå på tværs, risikere røven og for de nye vækstlag til at udvikle sig.

Hvor ser du udviklingsmuligheder?

I teatrets mulighed for at bevæge sig ud ad forskellige spor er der udviklingspotentiale - f.eks. på det interaktive felt, i anderledes tværkunstneriske og teknologiske konstellationer eller i muligheden for at kunne intervenere hvor som helst og for hurtigt at kunne reagere på aktuelle begivenheder. I et digitalt orienteret mediesamfund og en mere og mere kommercialiseret kultur

[Enquete]

er teatret potentielt det nye sort, i og med det ikke kan kapitaliseres og tiltrække et massepublikum og ikke kan begå sig på internettet. Det er eksklusivt, live her og nu, flygtigt og foranderligt og skabt til lige præcis denne særlige kontekst. Hvor finder man ellers et så relativt intimt rum, hvor folk kan få en fornemmelse af at være fælles om (at skabe) noget, der bliver til for øjnene af dem? Der er brug for steder - i kunsten - hvor man fysisk og åndeligt får en erfaring af fællesskab.



En rundbordssamtale

Solbjørg Højfeldt

Martin Lyngbo

Jokum Rohde

Benedikte Hammershøj Nielsen

En rundbordssamtale

Om at blive anmeldt

Af Janicke Branth og Birgitte Hesselaa

Peripeti har inviteret til rundbordssamtale i Skuespilhuset for at tale med nogle af de kunstnere, hvis daglige virke teateranmeldelserne handler om. Hvordan oplever de teateranmeldelserne? Kan de bruge dem til noget? Har de en værdi for teatret i form af en offentlig debat om teatret som kunstart – eller forsvinder de som enkeltstemmer i det store mediebillede?

Deltagerne i samtalen var Solbjørg Højfeldt, free-lance skuespiller (SH), Martin Lyngbo, instruktør og teaterchef på Mungo Park (ML) Jokum Rohde, dramatiker (JR) og Benedikte Hammersbøij Nielsen (BHN) dramaturg på Det Kongelige Teater.

Intervueerne var Birgitte Hesselaa (BH) og Janicke Branth (JB)

Hvad er teaterkritikerens funktion?

ML: Det er vel sådan, at hvis et kunstværk skal være et rigtigt kunstværk, skal der ske to ting: der skal være en kunstner til at signere det, og derefter skal der være en person med en vis vægt i samfundet, der udråber det til kunst? Det er de to porte et kunstværk skal gå igennem for at kunne abonnere på en mulighed for at træde ind i en tradition og blive husket. Derfor ligner teateranmelderens funktion en gallerists: en person, der ikke er kunstneren selv, peger på kunstværket og fremhæver det som kunst.

Man kan sige, at der er to måder, man kan gå til anmelderfaget på: enten skriver man brugervejledende til læseren og rådgiver folk om, hvordan de skal bruge deres sparsommelige tid og penge, fuldstændigt på samme måde,

som de der anmelder elektroniske dimser. Eller man føler sig forpligtet af en tradition, hvor man til en vis grad skriver for evigheden i et forsøg på at skille skidt fra kanel. Altså anmelder kunstværket på dets egne præmisser. Det er vel de to forskellige roller, man kan have som kritiker?

JR: Det er lidt hårdt sat op. Jeg synes ikke så meget det handler om en autoritet, der stempler noget som stor kunst, som makværk, som mellemkunst, som nogenlunde. Det handler om en dobbeltfunktion omkring værket, om en afsender og en modtager, som står uden for den generelle modtagergruppe og som tager imod værket. Anmelderen skal dybest set tage imod værket fra en anden platform end den, det brede publikum står på.

Kritikerens funktion i forhold til kunstneren?

SH: Men spørgsmålet er vel, om anmelderen skriver for at højne kunsten, for at sætte overliggeren højt, så vi hele tiden kan blive bedre til vores kunst, om vi kan bruge anmeldelsen som en slags vurdering? Desværre kan det ikke fungere sådan, hvis en anmelder på forhånd har besluttet sig for, hvad der er god kunst. Hvis man vil være med til at højne kunsten, må man kunne udpege det geniale og det mindre geniale i stedet for at være forhåndsindtaget. Det må ikke kun handle om anmelderens personlige smag. Anmeldere må være så bredtfaavnende, at de kan sætte sig ud over sig selv. De må kunne opleve et værk, som både inddrager publikums perspektiv og bygger på deres egen faglige indsigt.

JR: Som en der selv er blevet anmeldt mange gange fra gode til katastrofale anmeldelser, som en der har prøvet hele spektret og har en personlig erfaring gennem 22 år, kan jeg se, at der viser sig flere forskellige anmeldertyper. Der er fx arvefjendskabet, som selvfølgelig er enormt ubehageligt. Min gode ven Søren Ulrik Thomsen lider stadigvæk under en konflikt mellem ham og Lars Bukdahl, som vist nok stod på i 8 år. Jeg selv synes, jeg har haft noget, der har stået på i 20 år, og som nu er ved at blive så blodigt, at man næsten ikke forstår, det er tilladt. Når anmeldere samtidig er langtidsansatte, og du følges hele dit liv med samme anmelder, så bliver det et spørgsmål om, hvem der dør først? Og det er så et spørgsmål om, hvor blodige anmeldelserne kan blive. Jeg sidder her som dramatiker og har oplevet den type anmeldelser stå på over mange år, og efterhånden tænker man, det er godt nok satans, at der ikke er en redaktør, der har spottet det her.

Men der er også en anden type anmeldere, som ikke er ligeså problematiske. Det er anmeldere som konkurrerer på dagsordener, altså anmeldere, der konkurrerer om at indfange en tidsånd, at se ind igennem et tåget spejl, forudsige fremtiden, finde det nye, afskrive det gamle, altså anmeldere som konkurrerer på, hvad man kunne kalde clairvoyance: hvad er nu det rigtige? Hvad er det nu teatret *skal* i det her samfund? Jeg tror det er en meget vigtig del af anmelderiet, det at kunne skrive fra den lille bitte gråzone mellem engang og nu og lige om lidt. Mange anmeldere leder dybest set mere efter den forestilling, der ikke er, end de arbejder med de forestillinger, der er. Og samtidig ved jeg jo godt, at de må konkurrere på spaltepads, og at spaltepads handler om aktualitet. Noget med: ”vi mangler en Yahya Hassan inden for ny dansk dramatik, vi mangler provokationen”. Alt det der. Der bliver sat en dagsorden, og ergo bliver alle de stykker, der ikke opfylder den dagsorden på en eller anden måde irrelevante. Det synes jeg er problematisk.

Stjerner, hjerter og genrer

SH: Men hvis man nu prøver at se tilbage på f.eks. Svend Kragh- Jakobsen og Jens Kistrup (red. begge afdøde anmeldere på Berlingske), så kunne man bruge nogle af deres anmeldelser til noget. Det var anmeldelser, der ville teaterkunsten noget. Jeg kan fx huske at Jens Kistrup var så glad for Peter Langdal, at han ikke kunne lave noget, som ikke var vidunderligt. Men pludselig kunne han ikke lide det mere, fordi Peter Langdal var gået over stregen. Og så skrev han det. Han havde en darling, som han elskede så højt, at når han lavede noget mislykket, skulle han have det at vide. Det er lidt sjældent, man oplever den slags i dag. Det er sjældent man oplever at anmelderne tager vare på det, de ser. Hvis man kan lide at være anmelder og bevæge sig i teater- eller kunstverdenen, må der være en eller anden kærlighed til det; og det er ud af den kærlighed, man tugter dem man elsker. Jeg har også undret mig lidt over det brede spektrum af genrer, som anmelderne skal dække. Der er sommerrevyer, musicals, kabareter, dans, teaterforestillinger, nycirkus osv. Men er det virkelig den samme anmelder, der skal kunne dække alt det?

JB: *Det er jo blevet vilkårene i dag, hvor aviserne indskrænker antallet af anmeldere.*

SH: Ja, men er det godt? Man må da i den grad kunne forholde sig til den genre, man anmelder. Det antal stjerner, der gives til en revy, hænger ikke nødvendigvis sammen med, hvor mange stjerner der gives til en anden genre. Kan man virkelig dække det hele?

ML: Det er meget nemmere at få gode anmeldelser i nogle genrer end andre. Sandsynligvis fordi genredefinitionerne er mere etablerede og dermed nemmere at anmelde ud fra. Nu har jeg lige været med til at lave en komedie, som har fået absurd gode anmeldelser, for gode anmeldelser, synes jeg faktisk. Jeg

holder meget af den ...

JR: H. C. Andersen-forestillingen?

ML: Ja. Jeg synes, det er en rigtig god forestilling, men der var ikke nogen grund til at den skulle have *ti* 5- stjernede anmeldelser. Og en 6-stjernet. Vi har lavet andet, som var ligeså fint eller bedre, og det har ikke fået den samme type anmeldelser. Det er fordi komikgenren i Danmark, der lægger sig tæt op ad revygenren, er mere etableret og dermed nemmere at anmelde ud fra. Det samme gælder på musicalområdet. Jeg er ved at blive syg over, at det næsten ikke kan lade sig gøre at lave en musical, uden at den får 5 stjerner - overalt. Nu skal jeg så selv til at lave én lige om lidt, så det kan være, at jeg er heldig at lave en to'er... . Men i hvert fald er det sådan med de her crowd-pleasende, brede genrer, at det er meget nemmere at få mange stjerner, når man spiller dem. Der er ikke mange points i bogen for at være mere genreudfordrende eller spille dramatisk teater.

BHN: Er det i virkeligheden ikke et problem med de stjerner? De underminerer jo hele anmeldelsesgenren. Hvis anmelderne vil gøre sig selv vigtige i forhold til teatermiljøet, i forhold til deres læsere, så skulle de afskaffe stjernerne. Det tror jeg også gerne de vil. De bliver dovne af det, og vi bliver dovne af det, for det er det første, vi kigger på. Det er totalt underminerende for det vi taler om, en bedre teaterkritik. Stjerner bliver et styreudvalg for hele læsningen af en anmeldelse. Nogle gange læser man en anmeldelse og tænker, hvordan kunne den få fire hjerter? Den kunne lige så godt have fået to eller fem. I virkeligheden burde anmelderne kæmpe for at komme af med de stjerner.

ML: Men det kan ikke lade sig gøre. Det er ikke realistisk. Det løb er kørt

JR: Enig. Men da jeg sad og tænkte på denne

her samtale, fik jeg en helt melankolsk længsel efter noget præ-Reumert og præ-hjerte: en tid hvor *sæsonen* ikke blev konkluderet, men på en eller anden måde forblev organisk og døde en organisk død. Ligesom en naturlig død, hvor noget bliver til bær og andet til råd, og at den på en udefinerbar måde lå i erindringen. Hjertesystemet og Reumert-prisen er selvfølgelig forfaldsfænomener, fordi de også har at gøre med en lineær fortælling med en *rigtig* konklusion, altså med en *rigtig* slutning. Og dét er ubetinget en klar tragedie for dansk teater at vi har den pris, og en tragedie for anmelderiet at de har skabt noget, man skal sammenligne med et pointsystem. Ubetinget.

ML: Jeg har tudet over det, men jeg har besluttet mig for, at sådan er det, og jeg tror aldrig vi kommer af med det igen. Lige meget, hvad vi gør. Det, jeg savner, er den lange anmeldelse.

SH: Den der handler om noget.

BHN: Den der ikke er lutter smagsdommeri. De skulle lave en analyse og en vurdering i stedet for, og så sætte det ind i en teaterhistorisk og - æstetisk ramme. Se værket på ny *hver* gang - og så sat i forhold til den tid og den række værker, forestillingen indgår i og er en del af.

SH: I gamle dage ringede anmelderen jo og bad om at få teksten, inden de skulle anmelde. Det var meget almindeligt. Det er faktisk ...

ML: Det forekommer stadigvæk

BHN: Også med nogle af dine (JR's) ting - men det sker ikke så tit. Henrik Lundgren, (red.: afdød anmelder på bl.a. *Information*, *Weekendavisen* og *Politiken* i 1980'erne) som jo også er blevet sat op på en piedestal, læste tydeligvis dramateksten grundigt, inden han gik i teatret. Og han var en dygtig tekstanalytiker. Jeg forstår godt, man gerne

vil forberede sig, men nogle gange blev anmeldelsen mere en tekstanalyse end en forestillingsanalyse.

Bliver i faktisk set og forstået af anmelderne?

JB: *I hvor høj grad synes I, jeres forestillinger bliver set af anmelderen? Og dermed mener jeg forstået?*

SH: Nu bevæger jeg mig meget på de små eksperimenterende teatre, og der skal vi være heldige, hvis der overhovedet kommer nogle anmeldere. Eller glade. Sådan er det. Anmelderne skal jo på en eller anden måde prioritere.

ML: Det hænger også sammen med, at der bliver produceret mange flere forestillinger i dag end der gjorde for 20 år siden. Antallet af produktioner er eksploderet. Der trykkes færre anmeldelser og produceres flere forestillinger.

JR: Jeg vil sige, at når man som jeg i rigtig mange år næsten udelukkende har lavet teater her på *Det Kongelige Teater*, er man i en anden situation. Man ved anmelderne kommer. Men du bliver til gengæld anmeldt ud fra et lidt forvrænget kulturpolitisk perspektiv. Det er ikke bare den forestilling, *du* har lavet, den spiller også som repræsentant for et eller andet, en dualitet af krav og forventninger, som er noget særligt netop her. Det er noget, man må tage med. Privilegiet er, at man bliver anmeldt, gerne af alle, men det modsatte, straffen, er så, at din forestilling sandsynligvis bliver anmeldt som en del af et større perspektiv, som jeg ikke tror altid står klart for anmelderne selv.

SH: Uanset om man er billedkunstner eller musiker eller noget tredje, så vil man gerne have, at publikum ser det. Og hvis det er det, der skal til, at anmelderen er mellemlid, der fortæller at forestillingen er værd at se, så er vi jo glade for anmelderne. Jeg synes, de er nødvendige. Men anmeldelsen skal bygge på et reelt grundlag, og

ikke en aversion eller lignende. Når anmeldere har været i Tyskland og set tysk teater, så bliver forestillingerne næsten altid rost. Og når så vi andre forsøger noget tilsvarende herhjemme, så bryder anmelderne sig ikke om det

ML: Det oplever jeg faktisk slet ikke

BHN: Tværtimod er der faktisk en provinsialisme på spil her. Anmelderne rejser ikke nok til udlandet. Kun enkelte af dem. Det teaterbegreb, som er blevet meget, meget udvidet i vore dage, er jo helt ukendt for nogle af dem. Vi kan i hvert fald nævne to, hvor man tænker, er de født for hundrede år siden?

JR: Den trykte presse er en truet art. Den lange anmeldelse, som Martin efterlyser, er jo også en ekstra refleksion. Man savner selvfølgelig den anmeldelse, hvor der ikke alene er gået en ugen men et stykke tid. Den eneste gang, jeg har oplevet det, var Anne Middelboe Christensen, som sablede min *Rød Oresti* ned, men som ved sæsonens slutning alligevel havde den som sæsonens bedste forestilling, fordi hun havde gået og tænkt over den. Det er stærkt med en sådan ekstra refleksion.

Det kan undre mig at der ikke i et eller andet digitalt format kommer en dybere refleksion end den obligatoriske helside i avisen i slutningen af sæsonen.

Hvad betyder teaterkritikken for teatrene?

BH: *Tror I overhovedet, teaterkritikken har en funktion over for teatret i dag?*

SH: I dag tror jeg, man lægger meget mærke til, om forestillingen har fået de her 5-6 stjerner. Så kommer der folk og ser den. Man kan også godt se, at hvis en forestilling får 2-3 stjerner, kommer der ikke mange. Desværre er det gået hen og blevet et parameter for, om man tror, forestillingen er god eller dårlig.

BHN: Jeg tror, det er mere nuanceret. Mund-til-mund-metoden betyder også rigtigt meget. Et godt eksempel er Katie Mitchells opsætning af *Mågen*, som fik fremragende anmeldelser alle vegne, og som blev nomineret og kåret til årets Reumert-forestilling, men vi solgte kun 50 % af billetterne. Jeg tror de der så den, havde en god oplevelse, men de gav den ikke videre, anbefalede den ikke til andre. Det blev altså på trods af anmeldelserne ikke noget tilløbsstykke.

ML: Som arbejdende teatermenneske vil jeg sige, at jeg har en afgrundsdyb respekt for og stor kærlighed til anmelderiet som helhed. Samtidig er det en stærk motor for mit daglige arbejde at kunne stå op hver dag og hade anmelderne — og gøre det hele dagen.

BH: *Hvad er det, du hader dem for?*

ML: I øjeblikket er de fleste anmeldere i Danmark fornuftige mennesker, der holder af faget og kunstarten. De har blik for forestillingen og skriver godt. De er pressede af deres redaktioner osv., men grundlæggende har jeg stor respekt for den danske anmelderstand. Jeg synes, det stod meget sløjere til for 20 år siden, hvor der nok var enkelte gode anmeldere, men også nogle som var rigtigt dårlige, som fyldte meget og slog udviklingen ihjel. Vi har ikke de der gigantiske feststoppere i dag, som bremser al udvikling. *Samtidig* er man ligesom nødt til - jeg taler kun for mig selv - at lave en massiv mental blok og sige, jamen de er jo idioter, hele flokken og de skal ned - de er fjenden! Jeg har altså en dyb indre diskrepans i mit forhold til anmeldere.

Kritikken som dialogpartner for teatrene

JB: *Kunne man ikke ideelt set forestille sig, at anmeldere var så forpligtet på at forstå og se den forestilling, han/hun anmelder, at de kunne fungere som dialogpartnere for teatret?*

ML: Det synes jeg da også, de gør. Også mundtligt. Man møder dem og snakker med dem. De er en dialogpartner i forhold til kunstarten.

JR: Det er jeg nok ikke enig i. Jeg synes, der er et eller andet *rum*, en etage ovenover, som jeg undrer mig over, at vi ikke går op i sammen. Jeg synes vi - afsender og modtager, teaterkunstner og anmelder - befinder os i et hukommelsesløst rum, et fortidsløst rum, et ureflekteret rum, som udelukkende er at ligne med en organismes refleks på et slag. En organisme, der spjætter. Anmeldelserne bærer for meget præg af en umiddelbar spjætreaktion, eller det man næsten kunne kalde en "mavesyrebalance -reaktion", hvor man reagerer på, hvordan man har det lige *den* aften med at se lige *den* forestilling. Hvis jeg sammenligner med den utrolige, beundringsværdige synergi, der er omkring dansk lyrik, der, på trods af de meget lave salgstal den har, alligevel har en imponerende tilstedeværelse i mediebilledet, fuldstændigt uden balance med hvor mange der læser den og hvor mange, der også læser sekundærlitteraturen om den. Det er utroligt. Og så tænker jeg på, hvor underligt det er, at vi ikke går op i den etage sammen, hvor vi rent faktisk - som i en bikube - kunne lave en meget mere intens, interagerende summen fx om det, den og den dramatiker lavede sidste gang, hvad han/ hun laver nu, og *hvorfor* han/ hun mon gør det nu? Hvorfor laver en iscenesætter nu lige pludselig denne type antagelse på netop dette teater?

Jeg savner, at teateranmeldelser har en forbindelse til en mere generel kunstdiskussion. Fx er Christian Friedländer aldrig blevet krediteret for at være den billedkunstner, han er. Han er en af de få scenografer herhjemme, der har et enormt kendskab til moderne europæisk videoinstallation og aktionskunst, som han transponerer over i scenografien. Det har han aldrig fået en linje for.

I stedet for opleves en forestilling altid,

som værende singular, helt autonom og uden fortid, næsten som om de, der har skabt den, ikke har lavet noget før men lige er ankommet! Jeg synes, at det man i andre miljøer kan opleve som en produktiv synergi, har vi ikke i teateranmeldelsen. Og det undrer mig.

SH: Vi skyder nok os selv i foden ved at sige, at anmelderne skal ind, næsten før forestillingen er færdig. Vi har så stort behov for boostet i forumtalerne. Men hvem siger, at det skal være sådan. Man kunne jo sige: ”I må gerne komme, hvis I vil. Vi er ikke færdige, men kom og anmeld det så på et senere tidspunkt”. Men vi vil jo gerne have så mange så muligt ind til vores forestillinger. Det er der, det crasher.

ML: På *Mungo Park* har vi imødegået det ved at udvikle en særlig praksis: Vi holder to premierer. Det kan vi gøre, fordi vi har en meget omfattende årskort-ordning med rigtigt mange kunder. Derfor holder vi én premiere, som er for offentligheden, og så spiller vi forestillingen en uges tid eller 10 dage, og så holder vi en premiere med pressen. Og det sker ud fra den enkle overbevisning, at forestillingen er bedre en uge efter premieren. Det har gjort utroligt meget godt for os. Vi begyndte på det for 4-5 år siden.

SH: Det svarer til, at man i England og Amerika sender sine forestillinger ud på turne, og så retter dem til, og først når man synes, man har bearbejdet sin forestilling sammen med publikum, viser man den for anmelderne. Vi når aldrig frem til det led. Vi har for travlt med at få publikum lokket til i stedet for at tage hensyn til det produkt, vi gerne vil have anmeldt.

Aviskritikken over for net-anmeldelsen

ML: Anmelderne er presset på deres redaktioner, men aviserne er også pressede i den offentlige meningsdannelse i det hele taget. Facebook

er et meget tungere medie end de klassiske nyhedsmedier. Det kan man tude over, hvis man vil, eller lade være. Anmelderens vægt bliver hurtigt reduceret. Men det er ikke det samme som, at der ikke er nogen, der vurderer teaterforestillinger. Det bliver bare nogle andre – eller det sker andre steder.

BH: *Hvordan vurderer du den udvikling?*

ML: Jeg tror, det er helt afgørende, at der er nogen, der forholder sig til teatret, som har en vægt i samfundet. I gamle dage var de ansat på aviserne, sådan er det ikke nødvendigvis mere. Nu kan de være placeret andre steder eller have forbindelser på andre måder – eller have utroligt mange Facebook- eller twitterfølgere. Hvis der er nogle bestemte mennesker, der ser en forestilling og roser den på Facebook, er der utroligt mange, som kommer og ser den. Og omvendt.

BHN: Men det har ikke noget med anmelderi at gøre.

JR: Det er rigtigt. Vi har fået en form for Facebook- kultur, hvor der er enormt meget af det umiddelbare, af alle de der spjæt, jeg nævnte lige før, hvor der er mange, der umiddelbart kan dele deres reaktioner meget meget hurtigt. Men reaktionen på det inden for anmelderiet, bør jo *netop* være det modsatte. Der bør være nogen, der kan reagere på det fortidsløse og det hurtige og det snapchatrende med det stik modsatte: det meget uddybende, det meget lange og det meget kedsommelige. I stedet for synes jeg nærmest, man ser det modsatte

ML: Men der er jeg ikke enig. Du siger, at Facebook pr. definition er spjætagtigt og overfladisk. Jeg synes faktisk at teaterlivet sækker lidt bag efter de andre meningsdannere på det område. Der er nogle store, veldrevne europæiske teatre, som *National Theatre* i London, der har en social media management

redaktion, som har evnet at gå ind i det rum og lave en bloggsfære på samme måde som *Theatertreffen*, som gennem en del år i Berlin har skabt et rum af bloggere omkring sig. Så der er nogen, der lykkes med det. Men ikke her hjemme.

Hvis vi lige hopper ud af teaterovervejelserne og kigger på en analyse, som for nylig blev lavet over unges medievaner, så nåede analysen frem til, at unge ikke læser de traditionelle medier, de læser rigtigt meget på Facebook, hvorfra de hopper til traditionelle medier og danner sig komplekse verdensbilleder. Så ideen om at unge, bare fordi de ikke sætter sig ned og læser *Politiken* fra A til Z, bliver dummere end vi var, den holder ikke.

JR: Det her minder mig om samtaler, jeg har haft tusinder af, og hvor jeg altid ender med at føle, at jeg simpelthen ikke ved nok om den moderne diskurs, der inkluderer de her platforme. Men jeg oplever hver gang det samme: at folk rundt om bordet refererer til afsendere, som ingen overhovedet kender. Og så er der andre, der sidder ved samme bord, som referer til andre afsendere, som ingen af de andre nogensinde har hørt om. Og så sidder jeg der og bliver på en eller anden måde lidt urolig, men også delvis beroliget, for okay, der er åbenbart ingen, der er helt med. Vi ved ikke hvem de er, vi ved ikke hvad de hedder, vi kan selvfølgelig sende nogle links til hinanden, men meget få brugere ender nogensinde med at følge op på de links, for de har en stor nok læsebyrde i forvejen.

Det, vi kredser om, er selvfølgelig et eller andet gammelt autoritært centralistisk, jeg vil næsten sige patriarkalsk, konservativt diskurssamfund, op imod det her decentraliserede overkommunikative samfund, hvor vi befinder os i et eller andet netværk af navnløse afsendere og anonyme modtagere.

ML: For mig er de slet ikke navnløse afsendere ...

JR: Jamen jeg forsøger bare at forstå, hvorfor jeg en gang om ugen befinder mig i en situation, som ligner denne her. Det må også have noget at gøre med, at vi ikke længere opererer med det, som hedder fælles referencer - og når jeg taler om anmeldere, så taler jeg selvfølgelig også om et kommunikationssamfund, som har fælles referencer - og at vi er på vej ind i et kommunikationssamfund uden fælles referencer, men decentraliserede registre af referencer, hvor alle udfylder en eller anden funktion, der ligner det, de havde, men decentraliseret på en eller anden måde ...

ML: For mig er det netop navngivne personer, som får gennemslagskraft i de sociale medier, fordi mange opdager, at de er værd at følge. Jeg har deltaget i tråde, hvor rigtigt mange har skrevet - både fra anmelderstanden og fra forskellige teatre og almindelige teatergængere. Mange kvalificerede mennesker har blandet sig, har set det, kommenteret, trykket likes og alt det, man kan ønske sig af et offentligt rum.

Teatret er et socialt medie bundet til tid og et rum, hvor man fysisk skal flytte sin krop hen. Det spiller utroligt fint sammen med de sociale medier, både i løbet af produktionen og i den efterfølgende meningsdannelse omkring forestillingen. Det er på de platforme meningsdannelsen om teatret kommer til at ligge i fremtiden.

Samtalen fandt sted i Skuespilhuset torsdag den 29. oktober 2015.



Interview

Flemming Hedegaard, DR K

Scenekunsten og den offentlige debat i DR K's perspektiv

Interview med Flemming Hedegaard, Kanalchef, DR K.

Af Janicke Branth og Birgitte Hesselaa

*Peripeti fik arrangeret et interview med **Flemming Hedegaard (FH)**, som er kanalchef på DRs kulturkanal, DR K. Da Flemming Hedegaard er en meget travl mand blev det kun til en halv time, hvor vi valgte at fokusere på information om tankerne bag DR K's formidling af teaterkunst på kanalen. For interviewet stod Birgitte Hesselaa (**BH**) og Janicke Branth (**JB**)*

JB: *DR K er Danmarks Radios kulturkanal, men ikke et sted, hvor man ser så meget til scenekunst. Hvad er jeres holdning til formidling af scenekunst på kanalen?*

FH: Det, vi har valgt i forhold til scenekunst, er transmissioner. Vi har vist en række forestillinger i samarbejde med Det Kongelige Teater. Vi har også vist en række forestillinger fra andre teatre rundt om i landet, fra Mungo Park i Kolding, fra Nordkraft i Aalborg og fra Folketeatret. Der er også blevet vist flere forestillinger fra landsdelsscenerne. Når vi har valgt at fokusere på transmissioner, er det fordi vi med dem kan bygge bro over geografien. Der er rigtig mange danskere som af forskellige årsager ikke kan tage i Det Kongelige Teater. De betaler alle sammen til det via skatten, men de har måske ikke råd til det eller fysik til det, eller bor for langt væk. Ved at vise det på DR K, giver vi mulighed for at alle, uanset alder, geografi og økonomi kan komme til at se forestillingerne.

JB: *Hvem finansierer transmissionerne? Kommer der midler fra teatrene selv eller er det alene finansieret af DR?*

FH: Det er lidt forskelligt. Når vi laver transmission med Det Kongelige Teater, har vi en samarbejdsamtale om delt finansiering. Det handler, om at de transmissioner også vises i biograferne. Her er vi fælles om det. Når det gælder de private teatre laver vi en aftale med det enkelte teater, og vi betaler for transmissionen. Der er forskellige konstruktioner omkring rettigheder, men vi betaler transmissionerne.

Vi vil jo gerne formidle den mangfoldighed af scenekunst, der findes rundt om i hele landet, så den kan opleves af alle. Det bliver altså en form for kulturformidling. Der er selvfølgelig rigtig mange, der f.eks. ikke tager til Aalborg for at gå i teatret.

JB: *Hvorfor ikke et egentligt teatermagasin?*

FH: Når det gælder Tv-programmer med anmeldelser eller egentlige teatermagasiner, så giver teater den udfordring, at det kun er regionalt interessant. En anmeldelse af en teaterforestilling i Aalborg er fortrinsvis til glæde for det publikum, der bor i Aalborg. Så kan man selvfølgelig tale om den effekt, der ligger i at orientere om, hvad der sker; men det bliver ikke handlingsanvisende. Det er det ikke for *Politiken* og det er det heller ikke for os, når vi skal dække hele landet. Et teatermagasin med anmeldelser ville være en stor udfordring: hvad er det lige, vi skal vælge ud? Ofte vil rigtig mange seere vælge sådan et program fra, fordi det ikke har relevans for dem, der ikke bor i henholdsvis Aalborg, Odense, Aarhus eller København.

Den måde, vi trods alt dækker lidt scenekunst på, er f.eks. gennem et program

som *Smagsdommerne* og nu *Kulturrådet*¹, hvor scenekunst hører til de mange genrer, programmet rummer. I *Kulturrådet* vil vi kunne omtale en forestilling fra et hvilket som helst teater. I dette nye format har vi en ekspert inde, som skal kommentere værket, og som f.eks. kan være en dramaturg eller anden teaterfaglig person. Mens det i *Smagsdommerne* var folk fra kunstverdenen generelt, men ikke fageksperter, så har *Kulturrådet* altid tre fagfolk med som gæsteanmeldere og som kun udtaler sig i forhold til deres egen faglighed. Adrian Hughes er ligesom i *Smagsdommerne* den gennemgående vært.

Desuden har vi kulturnyheder på nettet, på DR.dk, hvor teater naturligvis også dukker op. Men kanalen har i det hele taget ikke særligt mange specialmagasiner. Der er *Filmselskabet* og så *Kulturrådet* som er mere allround.

BH: *Det regionale er man åbenbart blevet mere opmærksom på med årene. Man er også blevet mere tøvende med at have en fagperson som ankermand og kun én fagperson, som f.eks. Ole Michelsen med filmmagasinet "Bogart". Det bruger man ikke mere. Hvorfor ikke?*

FH: Det gør man da. Maria Månson har stor faglighed, hun er uddannet i filmvidenskab. Men, det vi gør nu, er at supplere med en anden form for faglighed, som Maria Månson selvfølgelig ikke har, og hvor man på den måde kan gøre noget særligt ud af en film. Det kan være en instruktør, en scenograf, en lymester osv. Det havde man ikke i *Bogarts* tid. Så vi går faktisk dybere end Ole Michelsen gjorde i *Bogart*. Vi har én persons holdning, men vi supplerer med en fagperson på et selektivt område, hvor vi kan gå i dybden og gøre folk klogere, således at næste gang de går i biografen, lægger de måske ekstra mærke til soundtracket eller scenografien eller lyset, fordi vi har klædt

dem på til det. Og det er noget, man ikke gjorde før i tiden. Jeg vil tværtimod mene, vi har skruet markant op for fagligheden.

BH: *Det vil man nok kunne diskutere. Og man kunne hævde - det gælder ikke bare DR men helt generelt - at der er sket en form for subjektivering af anmelderens stemme, "jeg har oplevet", "jeg føler" - på bekostning af dybde i analyserne.*

FH: Nu kan man jo diskutere forskellige former for analyse og hvor dyb eller hvor bred den er. Det, der er afgørende for mig, er at klæde danskerne på til at gå ud med nogle friske briller og opleve kunst og kultur på nye måder. Det gør vi med forskellige greb i forskellige udsendelser. I nogle programmer går vi meget i dybden, i andre programmer kan vi give det brede overblik på en genre. Det er nok mest tydeligt i vores dækning af billedkunsten, hvor vi har mange forskellige typer serier.

JB: *Overvejer I at lave noget tilsvarende om teater?*

FH: Det gør vi ikke, og det er der forskellige grunde til. Jeg skal jo prioritere behårdt, der er kunst og kultur, der er historie og så er DR K også en eksistenskanal. Og så er der inden for de enkelte genrer er der så mange forskellige typer at vi ikke kan nå det hele. Vi prioriterer dér, hvor vi kan skabe visualitet, så det ikke bare bliver et program med talende hoveder. Og film er jo oplagt. Det er nemt at vise klip, som vi bare får fra filmselskaberne. Visualitet er den ene prioritet, den anden er at stoffet skal være af fællesinteresse for alle i Danmark. Når en film har premiere, så bliver den vist i biografen over hele Danmark. Det samme gælder bøger. Litteratur kan man købe i hele landet.

BH: *Men så er der billedkunst?*

FH: Ja, vi har billedkunstprogrammer, men det er ikke programmer, der handler om enkelte udstillinger som f.eks. på Aros i Aarhus

1) *Kulturrådet* er DR K's nye kulturprogram, som har afløst *Smagsdommerne*, der blev lukket i 2015 efter 10 sæsoner.

eller KUNSTEN i Aalborg. Det, vi gør med billedkunst, er at klæde folk på til at gå ud og opleve den. Og så er den nem at visualisere, for vi har nem adgang til værkerne. Men når det kommer til scenekunst, så er det i sidste ende et spørgsmål om økonomi, fordi vi skal ud med et hold for at optage det. Det er altså dyrere. Og der er nogle rettigheder inde i billedet, når det skal vises her på kanalen.

BH: *Men I har da bragt en del klip fra scenekunst i Smagsdommerne og i Kulturrådet?*

FH: Ja, men det er dyrt, hvis man vil lave et teatermagasin med klip fra flere steder, for det kræver, at vi er ude med et hold flere steder hver gang. Det vigtige for os er at kunne lave noget, der er generaliserbart. Teaterforestillinger spiller forskellige steder i landet, og man kan kun opleve dem lige *dér* i de fjorten dage eller tre uger, de spiller. Det er altså en prioritering: hvor kan vi få mest ud af vores penge? Det kan vi gennem transmissioner og så ved at behandle det journalistisk, når det drejer sig om kulturpolitik; men ikke gennem programmer om scenekunst som sådan.

BH: *Inden for billedkunst har I vel egentlig et slags opdragende ideal ved at vise folk, hvordan man kan se på billeder med en kunsthistorisk viden. Parallellen kunne måske være at illustrere forskellige typer skuespilkunst. Har man talt om noget i den stil?*

FH: Nej, men man kunne godt forestille sig, at man lavede en serie, som behandler scenekunst. Men så vil man benytte sig af et eller andet greb, f. eks. kunne det handle om de største danske instruktører gennem tiderne og frem til de allernyeste. Man kunne vise, hvordan de har afbilledet og fortolket virkeligheden på forskellig måde.

Men vi har jo lavet udsendelser om scenekunst. Vi har f.eks. vist en serie, der hed ”Sig det med

teater”². Det var ikke ren transmission, men et samarbejde med seks forskellige teatre, som gik med til at vise noget af deres forestilling i private hjem. Det var en anden måde at behandle scenekunst på. Dels hørte man om, hvordan skuespillerne oplevede at komme så tæt på sit publikum i det private rum, som overskrider den grænse, scenerummet normalt udgør. Dels hørte man om, hvordan publikum, de to eller fire tilskuere, oplevede at se teater i stuen eller fra sengen. Konceptet var, at man samme aften skulle se selve forestillingen i teatret, og at den ene ikke var så meget til teater som den anden/ de andre.

”*Det Kongelige Teater – Backstage* (1-6)”³ var en anden programtype, som også handlede om scenekunst. Den gav et indblik i det liv, der er på Det Kongelige Teater bag kulisserne, og hvad det er for et apparat, der skal til for at sætte en teaterforestilling op derinde. Det var en slags arbejdspladsreportage, et svar på spørgsmålet om, hvordan vi kan lukke de her universer op for folk? Det er sådan vi tænker på DR K: Vi vil gerne gøre kunsten tilgængelig for flere mennesker. Også scenekunsten. Det er også derfor, vi laver transmissioner. Jeg arbejder med en overskrift, der hedder, ”vi vil gerne hive kunsten ud af katedralerne”. Undersøgelser viser, at der er rigtig mange mennesker, som har en barriere, de skal overvinde. De går ikke ind til klassiske koncerter i Koncerthuset. De går ikke i Det Kongelige Teater. De går ikke på museer. For de har aldrig lært det. De er ikke blevet tage i hånden som børn, de har ikke haft en kæreste, som tog dem med. De har en fornemmelse af, at man skal være klædt om

2) *Sig det med teater* var en DR K-serie på 8 udsendelser i efteråret 2014, som inviterede teatret fysisk hjem til teaterskeptiske danskere for at overbevise dem om, at teater kan være vedkommende for alle.

3) Programmet var tilrettelagt af Keld Klüwer og fulgte i gennem flere måneder nationalscenens arbejde bag kulisserne. Det blev sendt fra januar 2014.

og agere på en bestemt måde. Det, jeg gerne vil vise folk, er at det her er helt ufarligt, og at det kan give noget til alle mennesker. En arbejdspladsreportage kan vise dem, at det her er helt almindelige mennesker, der brænder for noget til ære for dig. Det var lidt det samme med ”*Sig det med teater*”, at man kan identificere sig med den, der ikke er vant til at gå i teatret.

I forhold til billedkunst har vi haft tre udsendelser om kunst, *Kunsten flytter ind* i helt almindelige private hjem ⁴ i samarbejde med KUNSTEN i Aalborg. Hele ideen var at gøre folk nysgerrige på at tage det skridt at gå ind og opleve kunst og kultur.

BH: *Man vil først og fremmest tale til dem, der er fremmede for kultur?*

FH: Alle vi, der i forvejen tager imod kulturtilbuddene, behøver jo ikke hjælp.

BH: *Jamen vi kunne måske godt tænke os at have noget debat?*

FH: Det sørger vi også for i den serie, som hedder *Salon K*⁵, som virkelig er højpandet på den positive måde. *Salon K* behandler noget aktuelt indenfor kunsten, som bliver diskuteret og hvor man går i dybden. Det er ikke for dem, der ikke er kulturinteresserede og det kræver forudsætninger.

Overordnet arbejder vi på tre måder: 1) Vi har kunstquizen⁶, en serie som rummer et underholdende element. Det er den lette tilgang. Man bliver lidt klogere, lærer lidt hver gang og man er i godt selskab. 2) Et program som giver helikopterperspektivet. Det kan f. eks. være *1000 års kunsthistorie*⁷, *Kunsten flytter ind* eller *Sig det med teater*. 3) programmer som beskæftiger sig med en isme. Det kan være en serie som *Rebeller i dansk kunsthistorie*⁸ eller en serie om Rindalisme⁹, hvor man dykker ned i forskellige kunstretninger eller portrætterer enkelte kunstnere, deres værket eller karrieren. Også *Salon K* hører til her.

JB: *Er der nogen steder i DR K, man arbejder med andre modeller for at bringe scenekunsten ud?*

FH: Nej, vi har fokus på transmissionerne. Men derfor kan det godt være, at der vil dukke en serie op, som handler om scenekunst. Vi har haft programmer med portrætter af skuespillere, hvor vi f.eks. fulgte Henning Jensen og derigennem kom rundt om skuespillerfaget. Men vi kommer ikke til at have et fast ugentligt program om teaterkunst.

DR den 3. december 2015

4) *Kunsten flytter ind*: tre udsendelser tilrettelagt sammen med KUNSTENs direktør, Gitte Ørskou, som kuraterede de tre udstillinger, hvor kunsten flyttede ind i tre hjem, hos tre helt almindelige familier, uden særlige forudsætninger for at forstå kunst. Familierne var hver især vært ved udstillingens fernisering, hvor husets døre blev slået op for familie, venner og et offentligt publikum. Sendt i september 2015.

5) *Salon K*: en række programmer, hvor DR Ks værter tager aktuelle kulturelle emner under behandling. Startede i juli 2014.

6) *Kunstquiz*: Adrian Hughes er vært og to hold fageksperter dystet på deres viden om kunst. Sendt over flere sæsoner.

7) *1000 års kunsthistorie*: Tv- vært og kunsthistoriker Peter Kær tager seerne med på en rejse i den danske kunsts kat. Sendt i november december 2014.

8) *Rebeller i dansk kunsthistorie*: En serie med Alberte Clement Meldal, som beskriver fire kunstnergrupper, der ikke bare var præget af tidsånden men også var med til at skabe den. Sendt i september 2014.

9) *Det splittede Danmark* (1:3) juli 2015.



Essays

Borgerscene og kunstkritik
Teateranmelderens hvide knoer
Naturen som mantra
En impressionistisk teaterkritiker og essayist
Tab eller gevinst?
Intet sted udenfor. Intet sted.
Teaterkritikken og det ny-impressionistiske

Borgerscener og kunstkritik

Af Tine Byrdal Jørgensen

”Kan borgernes egne historier være kunst?” Dette spørgsmål hænger ofte truende i luften, når teatersystemet og kunstkritikken skal håndtere etableringen af borgerscener på de europæiske teatre.

For hvordan skal vi forstå teatret, og ikke mindst fælde en smagsdom, når vi fjerner én af teatrets grundstøtter, nemlig skuespilleren og dennes evne til at gestalte en fiktiv rolle gennem sit håndværk?

Opløstringen af borgerscener på de danske landsdelsscener disse år synes på mange måder at udfordre og irritere kunstsyste­met. Dette er ikke nødvendigvis at betragte som noget dårligt, men tværtimod er det en proces, som ofte følger i kølvandet på nye genrer. Overlever genren denne ”kamp” og sine første leveår, vil det som regel resultere i en udvidelse af kunstens grænser og vores forståelse af, hvad teater er og kan være.

I dette essay graver jeg mig ned i ovenstående konfliktfelt for med afsæt i min egen erfaring med implementeringen af en borgerscene på Aarhus Teater at undersøge, hvordan borgerproduktioner genforhandler vores forståelse af teater. Borgerscenen på Aarhus Teater blev etableret i januar 2014, og jeg har siden da arbejdet først som koordinator og sidenhen også som dramaturg på Borgerscenens produktioner. Det er min påstand, at borgerproduktioner på én og samme tid forskyder vores forståelse af teater og trækker tråde tilbage til en moderne kunstforståelse funderet i Habermas’ ideal for forholdet mellem kunst og offentlighed. Derfor kan man også argumentere for, at borgerproduktioner er et svar ud af flere på, hvordan institutionerne æstetisk kan sikre, at teatret aktualiserer og

vedbliver at gentænke sig selv som et rum for engagement.¹

Amatørisme eller æstetisk udvikling

I arbejdet med at formidle til anmeldere, fonde og den almindelige borger hvad Borgerscenen ved Aarhus Teater (atb) er, støder jeg ofte på udsagn som, ”vi anmelder ikke amatørteater”, ”vi støtter ikke amatørteater”, ”aha, det er altså en form for amatørteater.” Mens amatørismes­pørgsmålet for de yderst professionelle

-
- 1) Borgerscenen udfordrer naturligvis også andre af teatrets konventioner, bl.a. ideen om den dramatiske tekst som et dokument, der går forud for prøveperioden, og som er skrevet af en dramatiker. Det betyder dog ikke, at arbejdet med manuskript er fraværende i produktioner med borgere. Hvordan manuskriptarbejdet gribes an varierer formentlig fra borgerscene til borgerscene. På Aarhus Teater bliver manuskriptet typisk udarbejdet i anden del af prøveperioden efter en periode, hvor prøver er blevet filmet, og udvalgte tekster er blevet transskriberet. Herefter arbejder instruktør og dramaturg i tæt dialog med de medvirkende på dels at skærpe fortællingerne og skære ind til benet på tekstniveau, dels arbejdes der med stykkets forløb og overordnede struktur, således at de forskellige fortællinger og sekvenser sætter hinanden i et spænd, og der skabes en bæredygtig dramaturgi. Ét er sikkert: På premieredagen foreligger et manuskript. En mere dybgående analyse af arbejdet med tekst og manuskript på borgerscener ligger uden for dette essays fokus, hvor pladsen er viet til en diskussion af amatørismes­pørgsmålet i relation til brugen af hverdags­eksperter på scenen frem for skuespillere. Dette fokus er valgt, da det synes at være det springende punkt for anmeldere, når det kommer til diskussionen om, hvorvidt produktioner på borgerscener kan bedømmes som professionel kunst eller ej.

kunstnere – instruktører, scenografer og koreografer m.fl. - der arbejder med at skabe forestillinger med hverdagskasperter, synes at være dræbende for enhver diskussion og udvikling, så er det set fra en videnskabelig position værd at bemærke, hvor sejlivet amatørspørgsmålet eller ”amatør-spøgelset” er. Det vidner nemlig om, at professionelle produktioner med brug af hverdagskasperter grundlæggende ryster det danske teatersyn.

Jeg skal i det følgende forsøge at nuancere denne efter min mening fejlagtige sidestilling af professionelle produktioners brug af hverdagskasperter med amatørteater og i den forbindelse påpege nogle af de særlige kvaliteter, som brugen af hverdagskasperter kan tilføre teatret

Borgerscener bakser med en udvidelse af et traditionelt teatersyn, hvor et stykke skabes i en bevægelse fra dramatiker til instruktør til skuespillere, og hvor alle aktører er professionelt uddannede. Netop sidstnævnte forhold, der bunder i den på sin vis ret rummelige opfattelse, at teaterkunst defineres ved produkter skabt af folk uddannet fra vores teaterskoler, har vist sig at blive et stridsspørgsmål i arbejdet med etableringen og anerkendelsen af borgerproduktioner. Her kan man stå klar med nok så mange referencer og kalde de medvirkende borgere hverdagskasperter eller readymades og vise tilbage til Marcel Duchamps pissirkumme, men når det kommer til spørgsmålet om kolde kontanter og spalteplass fra henholdsvis fonde og anmeldere, så er det (endnu) uendeligt svært én gang for alle at mane dette amatørspøgelse væk. Med en vis portion strategisk naivitet har jeg tilføjet et *endnu*. Dialogen er nemlig i fuld gang. Anmeldere og scenekunstnere, der beskæftiger sig med hverdagskasperter tager i disse år i diverse talks og debatter kritisk favntag med hinanden. Den redaktionelle holdning til dækningen af borgerscener varierer selvfølgelig fra avis til avis. Skal banen groft kridtes op, så kan vi inddele avisernes holdning

i tre grupperinger med afsæt i tre konkrete eksempler.

I den ene ende har vi *Politiken*, der anmeldte vores første forestilling *Inde ved siden af*, og som ikke har vist nogen redaktionelle forbehold i forhold til anmeldelse af produktioner med borgere. At de sidenhen ikke har anmeldt, bunder i andre redaktionelle forhold og prioriteringer som fx den løbende afvejning mellem antal anmeldelser af store og små produktioner og den geografiske spredning i de forestillinger, der anmeldes. Det fører for vidt at gå ind i denne diskussion i nærværende essay, selvom denne problemstilling implicit også danner klangbund for enhver undersøgelse af anmeldernes opgaver.

I midten finder vi en avis som *Information*, der i løbet af halvandet år er gået fra ikke at ville anmelde ud fra amatør-argumentationen til at nærme sig feltet og begynde at anmelde, men hvor anmelder Anne Middelboe er gået fra salen med det åbne spørgsmål: Hvordan skal jeg som anmelder forholde mig til den genre? Ud fra hvilke parametre skal jeg fælde en smagsdom? I en anmeldelse i foråret 2015, hvor hun både tager Aalborgs borgerscenes *Hjemvendt* og vores *Fædre* under kritisk behandling, slutter hun med en vis portion skepsis:

Egentlig ville det være befriende, hvis borgerscenen som koncept også udviklede sig derhen, hvor teatret blot kunne være et anderledes mødested for mennesker, der gerne vil dele deres livshistorier med andre. For det er altså ekstremt svært at få borgersceneforestillinger til at løfte sig til kunst.²

I den anden ende finder vi en avis som *Jyllands-*

2) Middelboe, Anne. ”Er borgernes egne livserfaringer også kunst?”, anmeldelse i *Information*, 28.5.2015. <http://www.information.dk/534662>

Posten, der svarer på anmelderinvitationer, at de finder konceptet interessant, men ikke eller kun yderst sjældent anmelder produktioner, hvor de medvirkende ikke er uddannede skuespillere. Redaktionelt har *Jyllands-Posten* så valgt at dække borgerscenens produktioner gennem interviews og reportager og hermed grebet det an som et fænomen med en nyhedsværdi og/eller samfundsdiskuterende relevans. Til en debat om borgerscener på kulturmødet i Nykøbing Mors i august 2015 redegjorde *Jyllands-Postens* kulturredaktør Palle Weis for denne redaktionelle prioritering og holdning, men sluttede af med det åbne udsagn: "... indtil videre har vi behandlet det [borgerscener] journalistisk som et fænomen, men jeg skal da ikke udelukke, at vi anmelder det en dag."³

Er anmeldere med til at fastholde et bestemt kunstsyn?

Særligt position 2 er interessant at dykke længere ned i, da det er her, der er en åbning, hvor anmelderfeltet og scenekunsten gensidigt er inde og udfordre hinanden.

Til førnævnte debat om borgerscener, der fandt sted under kulturmødet på Mors, deltog ud over Palle Weis også Anne Middelboe, Anne Zacho Søgaard (kunstnerisk leder af atb) og Ditte Maria Bjerg (formand for Projektstøtteudvalget for Scenekunst og kunstnerisk leder af *Global Stories*). Under debatten falder diskussionen på det Reumertbelønnede værk *I føling* – en krigsballet af Christian Lollike, hvor der medvirker krigsveteraner og dansere fra Den kongelige ballet. Middelboe fremhæver fra sin side, at efter hendes mening løfter dette værk sig til en stærk kunstoplevelse i samspillet og mødet mellem den krigsskadede veteran-krop og den perfekte danse krop, i værket bevægelse fra de autentiske krigshistorier til duetter og koreografier, der former sig som abstraktioner over betydningen af at *være i krig* for individ og

nation. Selvom referencen til *I føling* i debatten først og fremmest blev brugt som et argument for, at et væsentligt udviklingsspor inden for borgerscener er at afsøge blandingsformer, så ligger der i Middelboes kommentar en anden væsentlig pointe og diskussion, der rækker ud over det at udstikke mulige retninger for fremtiden. For debatten "er det kunst eller ej" (af)slører nemlig nogle langt mere presserende spørgsmål: hvorfor er det en kunstnerisk nødvendighed at bruge hverdagskasperter frem for uddannede skuespillere, når det kommer til et givent kunstnerisk koncept og stykke? Og i forlængelse heraf dette essays grundspørgsmål: "hvordan forhandler borgerproduktioner vores forståelse af, hvad teater kan og skal?" Det er disse to forhold, jeg vil undersøge nærmere i det følgende for herigennem at komme med et forsvar for den kunstneriske værdi i borgerproduktioner, og en begrundelse for, at produktionerne efter min mening bør anmeldes. Lidt polemisk kan man nemlig spørge, om anmelderne ikke også er med til at fastholde et bestemt kunstsyn?

Livserfaringer på spil på scenen

Til kulturmødet på Mors fremførte både Anne Zacho Søgaard og Ditte Maria Bjerg, at for dem bundede valget af at bruge hverdagskasperter frem for skuespillere i en kunstnerisk nødvendighed for et givent værk. Her er brugen af hverdagskasperter et greb, der gør det muligt gennem formen at give publikum adgang til nogle historier og aktivere nogle problemstillinger i vores samfund, som vanskeligt sættes i spil, hvis man skulle gøre brug af de skuespillere, vores skoler uddanner. Valget af en hverdagskasperter på scenen starter altså på sin vis ud fra samme præmis som enhver anden produktion, nemlig med det kunstneriske spørgsmål om, hvem jeg skal bruge i mit cast for at forløse mit koncept? Det handler således ikke primært om ud fra en politisk agenda at involvere en gruppe borgere i en kunstnerisk og kreativ proces. Ditte Maria

3) "Hvad laver *almindelige* borgere på scenen?", paneldebat på Kulturmødet Nykøbing Mors, 21.08.2015.

Bjerg henviste bl.a. til det progressive og toneangivende teater *Rimini Protokoll* og deres værk *100% København* på Det kongelige teater i august 2013, hvor der stod 100 almindelige københavnere på scenen. Disse 100 borgere var nøje castet, så de demografisk repræsenterede den københavnske befolkning. Dette var et værkkoncept, som kun lod sig forløse af 100 københavnske borgere. Havde man valgt 100 skuespillere, var det blevet et andet værk bundet op på det klassiske ”som om”, disse 100 skuespillere er et repræsentativt udsnit af Københavns befolkning.

Det samme kan man sige om *Processen*, som vi opførte på Aarhus Teaters Borgerscene. Her lod vi den fiktive historie om Josef K's kamp mod systemet brydes med 10 borgeres kampe med og mod systemet. Vi kunne her selvfølgelig godt være gået vejen gennem først en dramatiker, der ville omsætte disse borgeres kampe til en tekst og dernæst få nogle skuespillere til at spille eller repræsentere disse borgere, men så ville vi også ende med en væsentlig anden æstetik. For det fælles og særlige ved borgerprojekter er samspillet mellem på den ene side hverdagsksperten, der på scenen repræsenterer sig selv, og på den anden side hverdagsksperten, der er sat i scene og har været gennem hele teatermaskineriet. Hans/hendes tekster er blevet skåret og skærpet og sat i relief af andre fortællinger og en scenografi og et hav af visuelle tegn, alt sammen med den ene intention at give tilskuerne en fortættet æstetisk erfaring af virkeligheden og vores fælles verden. Det er netop i dette spil, dette møde, at borgerproduktioner har deres kunstneriske berettigelse og er med til at udvikle teatermediet. Brugen af hverdagskspert er åbner for nogle æstetikker, historier og problemstillinger, vi ikke ville få adgang til, hvis vi kunstnerisk lod os begrænse af et teatersyn, der dikterer, at vi kun kan bruge en relativt homogen gruppe af uddannede skuespillere.

Teater, offentlighed og engagement

I *The Politics of Aesthetics* argumenterer den franske filosof Jacques Rancière for, at kunstens æstetiske og kritiske potentiale er dybt afhængig af sit tilhørsforhold til en egen sfære. En sfære hvori virkeligheden sanses og erfares gennem en æstetisk brille, der indordner det oplevede under en logik, hvor det på én gang ligner ”virkeligheden”, sådan som vi genkender den uden for kunstens rum, men ses med et tvistet blik og gennem kunstens særlige erfaringsmodus.

Rancières ide er, at kunsten er kendetegnet ved, at det enkelte værk hele tiden må bevæge sig i forhold til to modsatrettede poetikker: én hvor kunsten stræber mod at opløse sig selv i hverdagsrummet, og én der trækker kunsten tilbage i en egen sfære. I forlængelse af dette plæderer Rancière for en kunst og et kunstsyn, der placerer sig strategisk i brydningsfeltet og honorerer kunstens to indlejrede poetikker. Det er klart, at borger sceneproduktioner er en genre, der er kendetegnet ved at trække teatret mod den pol, hvor kunst og hverdagsrum foldes direkte ind i hinanden.

De folk, der har set en del borgerproduktioner, vil dog også kunne registrere, at produktioner med hverdagskspert er meget forskellige. Afhængig af det kunstneriske teams (instruktør, scenograf, dramaturg m.fl.) æstetiske præferencer og kunstsyn arbejdes der strategisk med greb, der sætter borgernes erfaringer ind i et æstetisk spil og koncept. Ved fx *Processen* arbejdede Anne Zacho Søgaard i en længere scene med at skabe en leg blandt hverdagskspertene, hvor de etablerede en retssag inden for hvilken, de medvirkende hver især kom med en forsvarstale for at være eller ikke være Josef K. I vores tredje forestilling *Fædre* arbejdede vi med at skabe en rammefortælling i spændingsfeltet mellem fiktion og virkelighed, hvor vi lod en ung kvinde sætte scenen for et scenisk eksperiment – en aften i faderskabets tegn. Igennem seks mænds individuelle historier om faderskab ville den unge kvinde

blive klogere på farfiguren. Undervejs i stykket afslører hun sin egen position som barn af en donor og reflekterer over de spørgsmål, det har skabt i en hendes egen biografi og relation til sin far. I begge eksempler er der tale om greb, der sætter hverdageksperternes individuelle erfaringshorisonter ind i et fortættet scenisk univers for at lade kunst og hverdag brydes med det formål at tilbyde et anderledes og æstetisk møde mellem personen på scenen og tilskueren i salen. Her er agendaen ikke blot at åbne teatret i et et-til-et forhold, så det bliver et nyt mødested, hvor folk kan dele historier (jf. Middelboes udsagn). Langt mere handler det om, hvordan man kan gå gennem kunsten for at få en ny forståelse af virkeligheden og være i (kritisk) dialog med vores samtid.

Nu er det ikke sådan, at borgerproduktioner nødvendigvis altid er kritisk samtidsteater. Genren kan indoptage alle former fra det folkelige til avantgarde, men den har, som jeg ser det, en høj grad af kritisk potentiale indlejret i sig. Det er i genrens kritiske potentiale, at borgerproduktioner viser tilbage til Habermas' ideal for forholdet mellem kunst og offentlighed. Habermas' kendte tese er, at demokrati forudsætter en offentlighed, hvor borgerne kan træde sammen og i fællesskab reflektere over samfundets anliggender. I den offentlige sfære indtager borgeren rollen som *citoyen*. En rolle der ideelt set byder borgeren at sætte parentes om egne interesser for at deltage i en herredømmefri dialog mellem samfundets frie og lige borgere med det formål at komme frem til en artikulering af den offentlige mening. Habermas' offentlighedsbegreb er bygget op omkring afviklingen af feudalsamfundet og udviklingen af en demokratisk samfundsstruktur. I sin analyse af denne udvikling hævder han, at fremkomsten af offentlige kunstinstitutioner op gennem 1700- og 1800-tallet bidrog til at kultivere og udvikle den nye kritisk-ræsonnerende borger, der er så afgørende for demokratiet.

Som jeg ser det, arbejder mange

borgerproduktioner netop med at gå gennem kunsten for at åbne tilskueren mod et andet menneske på scenen og skabe et møde på tværs af sociale og kulturelle forskelle, interesser og behov. Dvs. borgerproduktioner gestikulerer ud mod utopien om, at mennesket er i stand til at fungere som *citoyen*; at vi kan træde sammen i en offentlig sfære, hvor man sætter parentes om egne interesser og åbner sig mod almenvellet. Men samtidig udfordrer borgerscenerne også ideen om én fælles – borgerlig – offentlighed og går ind og forskyder og redefinerer det klassiske oplysningsideal om teatret som dannelsesinstitution i schillersk forstand ved at spørge til, hvem eller hvad vi holder inde og ude af den offentlige debat. Borgerscenerne sætter hverdageksperter på scenen og udfordrer dermed på avantgardistisk vis grænsen mellem kunst og livsverden. I denne bevægelse arbejdes der samtidig med at skabe autenticitetseffekter, når hverdageksperter deler ud af egne erfaringer og på ny sætter dem i spil på scenen. Det afgørende for mange borgerproduktioner er imidlertid, at teatret derved bliver i stand til at nuancere det offentlige rum ved, inden for en iscenesat ramme, at give plads til et anderledes møde mellem forskellige borgere og positioner, dvs. et møde mellem repræsentanter for forskellige deloffentligheder. Brugen af vidneudsagn og dokumentariske tekstfragmenter er i sig selv ikke et nyt fænomen i teatret. I den klassiske dokumentarisme arbejder dramatikeren også med vidneudsagn og virkelighedsfragmenter, lige såvel som instruktøren arbejder med vidner i form af hverdageksperter på borgerscener. Forskellen er, at på borgerscener bringes hverdageksperter selv på scenen, og en udsigelse peger således direkte tilbage på den nærværende udsiger i teaterbegivenheden.

Habermas' offentlighedsbegreb har fra forskellig side været kritiseret for sin universelle karakter og for ikke nævneværdigt at forholde sig til det refleksive spørgsmål: hvem har en stemme i den offentlige sfære?

Dette forbehold er værd at tage med, når det kommer til forholdet mellem borgerscener og offentlighed. At udfordre borgerbegrebet i større eller mindre grad synes nemlig at være en væsentlig fællesnævner i mange produktioner med hverdageksperter. Jeg vil derfor kort afslutningsvis pøse Habermas' ideal for offentlighed med Oskar Negt og Alexander Kluges forståelse af offentlighed som en pluralistisk størrelse.⁴ For Negt og Kluge gælder det, at offentlighed ikke kun er et sted, hvor forskellige synspunkter mødes. Offentlighed er i lige så høj grad en størrelse, der forhandles, når artikulationen af en deloffentligheds erfaringer bliver afsættet for en refleksion over, hvilke former for social erfaring der har en stemme i den offentlige debat. I modsætning til Habermas mener Negt og Kluge, at den private erfaringshorisont spiller en væsentlig rolle i en løbende udvikling af den offentlige sfære.⁵ Eksempelvis kan publicering af mere irrationelle og sanseløse størrelser som længsler og drømme udgøre et modstandspotentiale.

Afsættet for produktioner på borgerscener er netop at sætte individuelle og private erfaringshorisonter i spil, og ofte castes der et hold bestående af folk med forskellige erfaringer om og holdninger til et givent tema. Publikum kan på den ene side opleve, at enkeltindivider med forskellige synspunkter, længsler og erfaringer mødes i et mere eller

mindre brydningsfyldt fællesskab på scenen. På den anden side benyttes kunsten til at skabe et fortættet møde, der for den iagttagende tilskuer kaster et nyt og tvistet blik på de mennesker og det fællesskab, der forhandles på scenen. Det er i den komplekse, kunstneriske iscenesættelse af mødet med den anden, at borgerproduktioner adskiller sig fra fx mediernes mere endimensionelle dækning af forskellige samfundspositioner som veteraner, donorbørn m.m. Det er ligeledes i sidstnævnte bevægelse, at borgerproduktioner er i tæt samspil med Habermas' førnævnte ideal: produktionerne forsøger at skabe rum for, at tilskueren i konfrontationen med en anden type af fremmede hverdagerfaringer kan transcendere eget blik og åbne sig mod andre. Således danner genren en bro mellem kunst og (en kritisk-ræsonnerende) offentlighed.

Kan det anmeldes som kunst?

Selvom borgerproduktioner på visse fronter synes at udfordre kunstsyste­met, vil jeg på baggrund af ovenstående argumentere for, at borgerscener som fænomen i den grad er funderet i et klassisk ideal omkring kunstens dannende og kritiske potentialer i et demokratisk samfund. Genrens mulighed for at kunne bidrage til en ny erkendelse af vores omverden beror netop på samspillet mellem borgernes livserfaringer og det kunstneriske koncept, herunder en nødvendighed i brugen af hverdageksperter til en given fortælling. Afskrives genren som kunst, alene fordi der medvirker almindelige mennesker, går man efter min overbevisning glip af et væsentligt æstetisk udviklingsspor i samtidsteatret i disse år. Hvorvidt et givent værk så ender med at være god eller dårlig kunst, det vil selvfølgelig afhænge af den enkelte produktion. Som jeg ser det, kan en anmelder her fælde sin smagsdom ud fra mange af de samme præmisser som gælder for enhver anden produktion. Er der fx valgt et tilstrækkeligt interessant cast til temaet og konceptet? Lykkes forestillingens

-
- 4) Jeg er her inspireret af Solveig Gade, der i sin bog *Intervention og kunst*, argumenterer for, hvordan dele af den relationelt intervenserende kunst er bygget op omkring et samspil mellem Habermas' ideal for universal offentlighed og Negt og Kluges pluralistiske offentlighedsforståelse. Jeg ser et frugtbart perspektiv i at koble en sådan nuanceret offentlighedsforståelse til produktioner på borgerscener.
- 5) For Habermas gælder det, at *citoyens* opgave/rolle inden for den offentlige sfære er funderet i en skarp adskillelse af privatsfæren (dækkende over den intime og sociale sfære) og den offentlige sfære.

iscenesættelsesgreb? Bidrager scenografien til historierne m.m.? Lad mig derfor slutte af med en opfordring til alle anmeldere om at være med til én gang for alle at mane amatørspøgelset i jorden. Det kræver, at man behandler genren kritisk og på lige fod med andre forestillinger, men samtidig med sans og blik for konteksten, herunder hele spillet mellem aktør og repræsentation, værk og omverden.

Litteratur

Gade, Solveig. *Intervention og kunst – socialt engagement i samtidskunsten*, Politisk Revy, København, 2010.

Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighed*, Informations Forlag, København, 2009 [1962].

Negt, Oskar og Kluge, Alexander. *Offentlighed og erfaring* (på norsk ved Rolf Reitan), Nordisk Sommeruniversitets skriftserie no. 3, 1972.

Ranciére, Jacques. *The Politics of Aesthetics* (overs. Gabriel Rockhill), Continuum, London og New York, 2006 [2000].

Tine Byrdal Jørgensen (f. 1982)

Cand. mag. i Teater- og Performancestudier.
Ansæt som dramaturg og koordinator på Aarhus Teaters Borgerscene siden januar 2014. Arbejder derudover som freelance dramaturg, senest for Moribund, Gritt Uldall-Jessen og teaterkollektivet FAMILIEN.

Teateranmelderens hvide knoer

Af Anne Middelboe Christensen

Teateranmeldelserne er nødvendige i en offentlighed, hvis debat bevæger sig fra papiraviserne og over på facebook. Velkommen til et billede af teateranmelderens rolle som professionel teaterjunkie. For nu har en af fantasterne sat sig til tasterne...

Anmeldelsen er udfordret. Det er anmelderen også. Så det er yderst opløftende, at *Peripeti* vier hele dette nummer til teateranmelderiet. I dag er teateranmelderens opgave godt nok præcis den samme som i 1771, hvor den første danske teateranmeldelse blev trykt: At vurdere en forestilling ud fra en personlig, faglig og perspektiverende analyse af teateroplevelsen.

Men i modsætning til Danmarks første teateranmelder, Peder Rosenstand-Goiske, så skriver anmelderen i 2016 sin artikel til et hidsigt medie-billede af både papiraviser og trykte tidsskrifter – og netaviser, netmagasiner, blogs og facebookpostings.

Det var netop en beskrivelse af anmelderens rolle og nye muligheder, som var emnet for min bog *Begejstring og Brutalitet – en guide til anmelderens rolle* i 2012. Her ville jeg gerne definere anmelderens idealer og anmelderens virkelighed – og anmeldelsens udvikling i den samlede kulturoffentlighed. Jeg ville ikke mindst diskutere, hvordan anmelderen reelt har mulighed for at vurdere den enkelte forestilling i de tekster, som medierne giver plads til i dag. Og jeg skildrede anmeldelsens udvikling ved at sammenligne anmeldelser af *Jeppes på Bjerget* gennem århundrederne.

Kampen om spalterne

Mit credo er, at kunsten er samfundets spejl – og at anmeldelserne er nødvendige,

hvis vurderingen af kunsten skal nå ud til offentligheden. Anmeldelserne danner kernen i den eneste offentlige debat om selve kunsten og dens kvalitet; den øvrige debat handler typisk mest om støttekroner og tilskudsordninger. Medierne har en umiddelbar nyhedsinteresse i alt det målbare omkring scenekunsten; det kvalitative er anmeldernes opgave.

Men teateranmeldelserne er truet – og det er anmelderne også. Det bekymrer mig. Antallet af teateranmeldelser daler, og den enkelte anmeldelse får mindre plads i de trykte medier. På nettet er der til gengæld skabt helt nye muligheder for anmeldelsen, både på sites og blogs. En del avisanmeldere er med til at skabe debatter på de sociale medier, når de her deler deres anmeldelser og kommentarer og ledere fra de trykte aviser. Den synergieffekt er god. Men generelt bliver anmeldelserne mindre synlige på nettet.

Teateranmeldelsens udfordring ligger ikke kun i overgangen fra trykte medier til digitale medier. Den skyldes lige så meget den voksende mængde af nye teaterforestillinger. Det bliver i hvert fald sværere og sværere for en teaterforestilling at blive anmeldt - og hvis forestillinger konkurrerer om de samme premieredatoer, bliver anmeldelsesvilkårene selvfølgelig endnu hårdere.

De landsdækkende aviser ligger desuden uvilkårligt under for en mainstreamtankegang om at anmelde de samme forestillinger som konkurrenterne. Redaktører har en forventning om, at de øvrige dagblade også vil dække de største navne. Dermed bliver det endnu vanskeligere for ukendte kunstnere og teatergrupper at slå igennem i medierne, der nærmest har en indbygget forkærlighed for kendisser.

Samtidig er der dog sket en stor forandring i



Anne Middelboe Christensen. Foto: Jacob Stage

dækningen af de store teatres forestillinger. Hvor *Det Kongelige Teater* automatisk fik anmeldt samtlige premierer i 1990'erne, så er det langt fra tilfældet i 2010'erne. Nu prioriterer redaktørerne og teaterkritikerne meget voldsommere.

Personligt tilstræber jeg en spændvidde i min teaterdækning, så jeg både anmelder de største navne og den mest nyskabende scenekunst – og både store og små formater. Jeg vil gerne både anmelde garvede kunstnere og helt unge – og både forestillinger i København og i resten af landet.

At se og se og se

Anmelderiets essentielle problem i dag er dog, at anmelderne næsten ikke har nogen chance for at skabe sig en professionel karriere og leve af anmelderiet. Aviserne benytter sig nu hovedsagelig af freelancere, der typisk kun modtager 1.000-2.000 kr. pr. anmeldelse; en månedsløn for 2-3 anmeldelser om ugen vil altså typisk ligge langt under dagpengeniveau. Freelanceren får betaling pr. aftalt anmeldelse,

uanset om den trykkes i papiravisen eller kun kommer på nettet, hvilket dog kun gælder de færreste artikler. Det nye problem er, at mange anmeldere til tidsskrifter og på nettet skriver fuldstændig gratis; skribenter ved det herværende tidsskrift *Peripeti* får heller intet honorar, efter sigende fordi *Peripeti* som universitetstidsskrift forventer, at skribenterne er fastansatte ved universitetet. Men det er vi jo ikke!

Den professionelle anmelder er altså ved at blive et udflydende begreb. Fagligt kan man godt opføre sig som en professionel anmelder og følge med i sin kunststart og se 3-6 forestillinger om ugen – og måske sælge 2-3 anmeldelser om ugen. Men økonomisk vil man ikke kunne holde til arbejdspresset særligt længe, hvis man samtidig skal passe et dagarbejde, der kan betale ens regninger.

De legendariske gamle dage med de fastansatte og vellønnede universitetslektorer, der for sjov og rødvinsflasker skrev en anmeldelse i ny og næ er forbi. Desuden er mængden af teaterforestillinger i dag for voldsom til, at man som anmelder kan

hygge sig med blot at se en enkelt forestilling om ugen – og så kalde sig professionel. Problemet er derfor, at der fremover vil være færre og færre, der vil have råd til at være anmelder.

Sov på det

Personligt har jeg været anmelder, fra jeg var 21 år – siden 1985, hvor internettet slet ikke var opfundet endnu. Hele mit voksne liv har jeg gået i teatret så tit, jeg har kunnet – og mange gange hver uge. Det har været en præmis, også for mine tre børn, der aldrig har kendt til lange middagsmåltider.

Når jeg kommer hjem fra teatret, sover jeg som regel på mine indtryk og lader drømmene sortere i sanserne – og så venter jeg med at skrive til næste formiddag, (hvis jeg da ikke skal undervise eller holde et foredrag eller se en børneteaterforestilling eller noget helt tredje). Ideelt set skriver jeg mine anmeldelser på et roligt kontor, men overraskende tit ender mit skriveri med at foregå i et tog eller i en lufthavn. For jeg skal jo som regel af sted til næste teaterforestilling næste dag også....

Anmeldelsen kommer så i *Information* og på *Informations* netavis dagen efter, altså halvandet døgn efter, at jeg har set den på scenen. Det vil sige: Det kunne den teoretisk gøre, men siden *Information* i 2015 har flyttet alt kritikstof over i et tillæg hver fredag, kan der gå over en uge, førend min anmeldelse kommer i avisen. Dette betyder også, at anmeldelserne mere minder om tidsskriftsanmeldelser end om dagbladsanmeldelser. Det gælder også anmeldelserne inden for de andre kunstarter.

Så er der anderledes fart over feltet, når jeg skriver børneteateranmeldelser til teateravisen. dk, for her bliver anmeldelsen lagt på med det samme. Men hvert medie har sin charme, synes jeg: Papirlayoutet i hånden eller nyhedens stråling på skærmen.

Til begge medier skal jeg dog kunne skrive en anmeldelse på nogle få timer. Derfor bliver jeg ofte irriteret, når jeg læser om anmeldelsens teori i belærende artikler af skribenter, der er

vant til at skrive til tidsskrifter, hvor man har uger eller måneder til at finpudse sin vurdering. For mig er en anmeldelse en nyhedsartikel.

Desuden har jeg nu været så mange år i avisverdenen, at jeg har vænnet mig til, at alting går i ring. Efter nogle år med faste rum i avisen eller tillæg vil en ny redaktion uvægerligt forandre alting og gå over til spredte nyhedsanmeldelser på dagen – ind til endnu en ny redaktion igen opfinder faste rum og tillæg. Det kan dog godt være, at nettets grafisk meget bastante opdelinger fremover også vil smitte af på aviserne, så vi aldrig kommer helt tilbage til den løbende og frie nyhedsstrøm af anmeldelser. Det vil tiden vise.

Hvide knoer

Jeg er simpelthen dagbladsanmelder af natur: Jeg skriver med al den adrenalin og spontanitet, der skabes af en hurtig deadline. Jeg skriver på en intuitiv analyse og hurtige opslagstjek – og jeg holder fast i mit eget indtryk med hvide knoer. For oplevelsen er alt, hvad jeg har. Når forestillingen er forbi, har jeg ikke andet at stole på end mine egne, spontane vurderinger. Var jeg opslugt, eller kedede jeg mig – og hvorfor? Jeg stirrer typisk på mine noter, der er kradset ned i mørket. Andet har jeg ikke. Til klassikere kan jeg være heldig at have et manuskript, men det skal nok vise sig, at det slet ikke er fulgt på scenen – og så hjælper det jo ikke. Der er med andre ord intet at holde fast i, hvilket er en helt anderledes situation end boganmelderens eller cd-anmelderens.

Netop fordi det går så stærkt, vil jeg også uundgåeligt komme til at skrive noget, som ikke holder vand, fordi jeg ikke har haft tid til at tænke mig grundigt nok om. Men det er vigtigere for mig at fortælle verden om en teaterforestilling med det samme – end at vente til den utopiske dag, hvor min tekst bliver gennemdokumenteret og fejlfri. Derfor sender jeg min anmeldelse af sted med et dumdristigt klik med det samme, inden jeg når at tvivle på min egen umiddelbare oplevelse.

Man kan have mange sproglige idealer som anmelder. Stilistisk bliver jeg stadig vred, når en redaktionssekretær opfinder en rubrik, der er dårligere end min egen. Og jeg bliver nærmest hysterisk, hvis der skal skæres i min tekst for at give plads til et større foto eller en annonce. Men det er spillets regler i avisen, hvor en redaktionssekretær har lov til at ændre rubrikker og indskrive opklarende fakta – og til nød skære, hvis man har afleveret for langt.

I praksis sørger jeg dog for at skrive præcist til et aftalt antal anslag, også selv om jeg af natur skriver alt for langt, hvorefter jeg bruger frygtelig lang tid på at skære ned... For mig er det vigtigt, at teksten fremstår som en helhed, der ikke ville kunne beskæres af andre. Min anmeldelse skal virkelig hænge sammen, både i oplevelsestid og billedsprog.

Og hvis jeg dagen efter opdager, at jeg har brugt samme tillægsord om to performere, kan jeg fortsat ikke lade være med at ærgre mig. Kald det professionel stolthed eller naivitet: Mit mål er at aflevere en tekst, der er 'færdig'. Hver gang.

Danmark rundt

Samtidig er jeg blevet mere og mere optaget af at dække teaterforestillinger i hele landet. I mine første år som anmelder boede jeg i København – og rejste som regel kun rundt på Sjælland og ellers højst til Aarhus. Jeg skrev altså flest anmeldelser af forestillinger i København. Men i de senere år har jeg bestræbt mig på at se så meget teater som overhovedet muligt over hele landet. Derfor rejser jeg alvorligt meget med tog og fly til forskellige byer hver eneste uge.

Det er denne geografiske teaterkæmning, som gør mig i stand til at rapportere mine vurderinger til juryen bag Årets Reumert, hvor jeg har været medlem siden 2008. En Reumertpris er en national pris, og jeg vil gerne gøre mit til at komme rundt i landet, så nomineringerne vitterlig kan afspejle den geografiske spændvidde, der præger dansk kvalitetsteater. Også selv om rejser til provinsforestillinger kræver mere logistik, end man måske lige skulle

tro. For Danmark er stort, og fra mange byer er togdriften ikke-eksisterende efter teatertid.

At have nationalt overblik er noget ganske andet end at have lokal specialviden. Da jeg begyndte på *Information* i 1995, havde avisen både en freelance teateranmelder i Aarhus, Aalborg og Odense. De skrev typisk om de tre-fire vigtigste forestillinger på hver af deres lokale landsdelsscener: Aarhus Teater, Aalborg Teater og Odense Teater. Men de skrev aldrig om teater i København; hvor mange teaterforestillinger, de egentlig så uden for deres egne byer, ved jeg ikke. De var lokale eksperter.

Soloanmelderen

Men så ændrede avisen sin anmelderpraksis. I stedet for at have mange specialister foretrak kulturredaktørerne nogle færre anmeldere, som til gengæld løbende markerede sig i spalterne. Læserne skulle kende anmelderne og deres kunstsyn – det var bedre journalistik, og det skabte stærkere læserkontakt, mente man.

Det er også anmeldersituationen på *Information* i dag, hvor jeg reelt er alene som teateranmelder. Jeg dækker også andre scenekunstgenrer – både musicals, teaterkoncerter, ballet, dans og revy, men ikke opera. Selvfølgelig ved jeg godt, at sådan en periode som aleneanmelder kun varer en årrække. Ideelt set vil der dukke en yngre anmelder op, som gradvist kan glide ind i anmeldelsesstrømmen; lige som jeg blev bedt om at gøre det, da Michael Bonnesen gerne ville have en håndsækning på *Information* i 1995. Men det kræver jo også, at man kan afgive nok anmeldelser til, at den nye anmelder får en fair chance – og at man selv fortsat kan leve af jobbet.

Tendensen til aleneanmeldere gælder også de andre landsdækkende aviser. *Jyllands-Posten* med Henrik Lyding, *Kristeligt Dagblad* med Lise Majgaard, *Børsen* med Lars Wallenberg (Wredstrøm) og *Weekendavisen* med Klaus Rothstein har hver sin 'faste' freelance teateranmelder. Kun to store københavnerdagblade har hver både en fastansat teateranmelder og en freelancer: *Politiken*

har Monna Dithmer og Kristian Husted, og *Berlingske* har Jakob Steen Olsen og Rikke Rottensten.

Ekstrabladet og *B.T.* har vekslende teaterdækning. Det samme gælder de mange regionale aviser og lokalaviser, der typisk bringer teateranmeldelser skrevet af de journalister, der mere eller mindre tilfældigt havde aftenvagten i går – både når det gælder de lokale egnsteatres forestillinger og forestillinger på turné. *Aarhus Stiftstidendes* anmelder Kirsten Dahl, *Nordjyskes* Jens Henneberg og *Fyens Stiftstidendes* Lene Kryger holder dog fanen højt som disse blades faste teateranmeldere. Lidt endnu.

Facebook booster

Til gengæld er teateranmelderiet blomstret op, siden internettet holdt sit indtog i 1990'erne. Gregers Dirckinck-Holmfeld var den første professionelle teateranmelder i Danmark, der fik sin egen hjemmeside i 2007 – www.gregersdh.dk. Her lægger han sine artikler op om natten, fuldstændig som i gamle dage, hvor han var vant til at aflevere til *Ekstrabladet* klokken to om morgenen.

Flere teateranmeldere lægger deres artikler op på facebook – som links direkte til avisens side. Men facebook er ikke længere et demokratisk gratismedie, til trods for at der i Danmark nu er mere end 3,5 millioner danskere med en facebookprofil. Postings ryger i hvert fald ikke længere automatisk ud til alle ens venner; der er gået pengeboost i fjæsbogen. Og eftersom de fleste aviser i 2016 har indført betalingsringe, kan man ikke længere læse anmeldelserne i fuld længde, hvis de indsættes som links. Spredningen af anmeldelserne via facebook er altså ikke længere effektiv – og den frodige debat, som ellers har trivedes fint på facebook, er dermed lukket.

I Danmark er twitter aldrig rigtigt slået an som et folkeligt medie. Det er til gengæld instagram, der lige nu er de unges nuværende hitmedie, men instagram er bedst til fotos og rummer ikke de samme tekstmuligheder, som

facebook. Anmelderne må altså følge de sociale medier derhen, hvor de fleste brugere er. For de sociale medier er hele tiden under forvandling – på rastløs rejse mod det, der både er gratis og trendy.

Drømmen om bloggen

Dagbladenes netaviser er i vækst. Her er anmeldelserne forsynet med kommentarfelter, som abonnenter kan udfylde. Men det er forbløffende få, der benytter muligheden for at kommentere direkte her; måske fordi det føles for seriøst og for selvudstillende at kommentere inde på en avis' hjemmeside. På facebook er man som læser jo 'venner' med anmelderen, og derfor virker det formodentlig lettere at indlede en dialog på anmelderens egen facebookside. Jeg modtager i hvert fald selv en del kommentarer på min facebook, mens kommentarfeltet på Informations hjemmeside oftest er tomt.

Aviserne tillader ikke, at anmelderne lægger deres anmeldelser i fuld ordlyd ud på facebook eller på egne hjemmesider. Det handler om ophavsret. Anmelderen Klaus Rothstein er dog en undtagelse; han lægger i hvert fald sine anmeldelser fra *Weekendavisen* ud i fuld ordlyd på sin hjemmeside www.rothstein.dk.

Den mest realistiske fremtid for de fleste teateranmeldere vil da også være at have en personlig side eller blog. De yngre anmeldere har typisk allerede hver deres personlige blog, sådan som bl.a. www.teaterbloggen.dk og www.mortenhede.dk. Der er også flere eksempler på, at en håndfuld teaterskribenter går sammen og danner deres egen blog såsom www.kulturshot.dk eller www.teateranmeldelse.dk.

Og så er der naturligvis www.teater1.dk, hvor man kan læse både stort og småt om teatret, og www.terpsichore.dk, der bringer anmeldelser og interviews fra dansens verden. Børneteateret og ungdomsteateret dækkes systematisk i www.teateravisen.dk, der som det eneste medie har en ambition om at anmelde samtlige nye teaterforestillinger for børn og unge i hele landet. Og www.peripeti.dk, hvor man kan læse lærde

teateranmeldelser; typisk i helt vilde længder og diskussionsdybder, der aldrig nogensinde ville blive trykt i en papiravis.

Derudover er der rige muligheder for 'almindelige' teatergængere for at ytre sig som 'lejlighedsanmeldere'. Nogle teatre indsamler brugeranmeldelser til brug for markedsføring. Og derudover er der kultursites som www.kulturkongen.dk og www.kultunaut.dk, der typisk udbyder digital spalteplads mod et sæt gratis billetter til forestillingen; her får skribenterne til gengæld intet honorar.

Der dukker hele tiden nye anmeldelsessites op. Det er skønt, fordi det i hvert fald rummer muligheden for en styrket teaterdebat. Men desværre har disse anmeldere i cyber generelt ikke nogen imponerende faglighed. Deres anmeldertroværdighed er lav, og dermed er deres betydning til at overskue. Metoden, erfaringen og udsynet mangler i disse brugeranmeldelser, men til gengæld har de begejstring og vurderingslyst – og et personligt netværk, som formodentlig udgør deres kernelæsere.

På teateranmeldelsessiden ungtteaterblod.dk står der for eksempel, at sitets redaktør har set over 200 forestillinger. Man må formode, at tallet dækker hans totale teateroplevelser gennem et helt LIV. Men en professionel anmelder ser altså op mod de 200 forestillinger hver SÆSON – i hvert fald i min optik. For det er sammenligningsgrundlaget, som er med til at skærpe analyseevnen og vurderingstræfsikkerheden – og som bliver den professionelle anmelders særkende.

Usynlig i cyber

Den digitale anmelders allerstørste udfordring er dog usynligheden. Det er svært at blive set i cyber – og det er næsten umuligt at få ørenlyd i den bredere offentlighed. Det kan være svært nok at skabe opmærksomhed omkring en teateranmeldelse i et landsdækkende dagblad, men det er så godt som umuligt at få en digitalanmeldelse til at sætte dagsordenen i kulturdebatten. Den bredere offentlighed

kommer simpelthen ikke i berøring med de elitære teateranmeldelser rundt om i reservaterne i cyber. Så skal det da være, fordi www.rokokoposten.dk skriver en fingeret teateranmeldelse som muntert indslag.

Rokokoposten indledte sin satireavis med falske nyheder i 2010 og er blevet et enormt hit; sitet har allerede 70.000 facebookfans... Til sammenligning udkom *Information* i 19.777 eksemplarer i foråret 2015. Halvåret forinden var *Politikens* tal 87.095, *Jyllands-Postens* var 75.943 og *Berlingskes* var 74.948. Til sammenligning var *Peripetis* oplag blot 500.

Usynligheden kan dog brydes. Indlæg på de sociale medier kan pludselig opnå at blive delt så eksplosivt, at alle tilsyneladende har set dem på deres facebookvæg inden for det sidste døgn. Men det er undtagelserne – og det er formodentlig blot en drøm for de fleste teateranmeldere. Hvis den digitale anmelder ikke også samtidig optræder på tv og radio eller i andre medier, kan det i hvert fald være svært for anmelderen at blive et kendt navn i kulturdebatten.

I øjeblikket ligger en del af afsenderuklarheden dog også hos cyberanmelderne selv. På sitet teateranmeldelse.dk står der for eksempel fint angivet tre anmelder navne. Men i stedet for en profilbeskrivelse står der bare: 'Beskrivelse kommer snarest...' Det er her, at amatører afslører, at de ikke har samme nidkærhed som professionelle.

Omvendt er der også anmeldere, der dyrker usynligheden på nettet. Jeg har flere gange diskuteret anmelderens usynlighed med redaktøren af sitet www.cphculture.dk. Det er fint, at der står en mailadresse på sitet. Men i mine øjne respekterer anmelderen ikke ytringsfrihedens krav om trykkeansvar, når anmelderen ikke sætter sit navn under sin anmeldelse. Hvis man tør vurdere kunsten i offentligheden, så må man også turde sige, hvad man hedder. Vedkommendes begrundelse for at være anonym er den modsatte: Ikke at ville tage fokus fra kunstværkerne.

Den anonyme tendens er stigende på de sociale medier. Netop fordi folk kan gemme sig bag dæknavne og fjollefotos på instagram og facebook, kan de sagtens nå at mene en masse om teaterforestillinger uden at give sig til kende. Jeg mener fortsat, at disse anmeldere har svært ved at opnå troværdighed og respekt i den brede offentlighed.

Prof er bedst

Min dyrkelse af den professionelle anmelder har ikke noget med snobberi at gøre. For mig er det vigtigt, at anmelderen står så frit som muligt – og at anmelderen er fri af andre interesser. At være professionel som anmelder vil også sige, at man bruger alle sine arbejdskraft på at følge scenekunstens udvikling, og at man holder sig orienteret om så meget teater og teaterpolitik som muligt.

Personligt udvælger jeg forestillinger efter intuition og erfaring – og hvad der logistisk kan lade sig gøre med tog og fly. (Og jo. Jeg bliver tit hidsig over, at man kun kan nå at se én forestilling om dagen, fordi de fleste teatre helt automatisk spiller kl. 20. Så kom dog ind i kampen og spil kl. 12 eller 15 eller 22 bare en gang om ugen! Så ville teateranmelderne i hvert fald være lettere at lokke til.)

Når jeg anmelder, har jeg ikke nogen fornemmelse af, at min redaktør forventer, at jeg mener noget bestemt. Jeg foreslår nogle titler til min redaktør, og som regel begrundes jeg dem kort. Nogle gange kræver det længere diskussion og flere argumenter fra min side, før redaktøren giver mig spalteplass. Nogle gange får jeg ikke mit ønske opfyldt. Men sådan er det jo for alle avisskribenter. Og her er det faktisk en fordel for mig at have et fast opslag om ugen. For her er der ikke andet end annoncer, der kan stjæle pladsen fra mig.

Men indholdsmæssigt føler jeg mig fri. Jeg kan selvfølgelig godt tænke, at *Informations* miljøbevidste læsere vil være særligt interesserede i en teaterforestilling om den globale opvarmning. Men jeg kan også sagtens fravælge en forestilling

om miljøsvineri, fordi den teateruge byder på en kærlighedshistorie eller et nyetableret teater eller en egnsteatersatsning, der virker vigtigere at få anmeldt. I avisens kalendervirkelighed handler alt om premieredatoer. En forestilling, der fravælges i en hektisk uge, kunne sagtens være blevet anmeldt i en lidt premiereroligere uge.

Men igen: Teateranmelderiet følger pressens almindelige praksis om nyheder og prioritering. Indholdsmæssigt føler jeg mig dog fri. Jeg skal være tro mod min oplevelse inde i teatersalen. Jeg skal simpelthen holde fast i min tilskuerintegritet. Hvis jeg begynder at tage andre hensyn, vil min anmeldelse straks begynde at smuldre.

På en kulturredaktion vil anmelderen også uvilkårligt blive bedt om at brede sig over flere af avisens artikelgenrer, både portrætter og interviews - og nekrologer. Det forventes også, at man springer til, når nyheder fra teaterverdenen kræver en kommentar eller en leder.

Men at være professionel som anmelder vil først og fremmest sige, at man får penge for sit job – og at man er i stand til at vurdere uden at komme i habilitetsvanskeligheder. Det er afgørende, at anmelderen ikke ligger under for fremtidshensyn i sine anmeldelser – ikke udover hvad der kræves af almindelig pli og god opførsel. Det er i hvert fald underligt at læse en teateranmeldelse skrevet af en anmelder, der allerhelst selv ville være skuespiller. Det er også speget at læse en teateranmeldelse skrevet af en dramatiker, der samtidig skal sælge sine stykker til diverse teaterdirektører.

Det vil altid være forskelligt fra person til person, hvor man slår habilitetsstregen. Visse anmeldere kan fint tackle at kende kunstnere endog rigtigt godt og samtidig anmelde dem. Andre har blot nogle bestemte kunstnere, som de afstår fra at skrive om. Mange af os har desuden taget en grundbeslutning om, at hvis vi interviewer en scenekunstner, skal der gå et vist stykke tid, før vi igen kan anmelde vedkommende. Det handler om troværdighed. Så dette er både kunstneren, teatret og

anmelderen bedst tjent med.

Fantaster ved tasterne

Måske er vi anmeldere en uddøende art, sådan som PR-manden Christian Have påstår det. I Danmark er vi i hvert fald kun en lillebitte flok teateranmeldere, der investerer uendelige timer på råt aftenarbejde til lusede honorarer. Her i 2016 er vi vel bare 10-20 såkaldt professionelle teateranmeldere om at vurdere de 400-500 nye scenekunstværker, der hvert år har premiere i Danmark.

I 1990'erne havde mange teaterfolk travlt med at diskutere 'anmelderens magt'. Men i de senere år har jeg interessant nok mærket en ny samhørighed mellem teaterfolk og teateranmeldere. Nu er også teaterfolkene blevet bekymrede for den svindende kvalificerede teaterdebat. Det er i hvert fald påfaldende, så tit teaterfolk udtrykker, at de godt kan se, at teatre og anmeldere er i samme båd. Kærligheden til teatret bliver her vigtigere end kampen om vurderingernes tillægsord og de forjættende stjerner. Desuden er en ordentlig teaterdebat et spørgsmål om professionalisme. Både teaterfolk og anmeldere må udvise respekt for hinandens roller: Teaterfolkene skaber kunst, og anmelderne vurderer den. Vi har brug for hinanden. Sådan er det.

Imens fortsætter strømmen af premierer og den tilsvarende strøm af anmeldelser. Indrømmet. Vi teateranmeldere er antagelig fantaster. Vi lever stærkest inde i de mørke teaterrum – og foran tasterne. Men vi er også idealister, der kæmper for teatrets synlighed i en verden, der har brug for fiktionens kraft. Og i særlige tilfælde træder vi faktisk i karakter som realister, når kulturpolitikkerne har mistet udsynet.

Men vi er først og fremmest mennesker, der ikke kan leve uden teater. Vi er teateranmeldere, fordi vi ikke kan lade være. Vi ved, at teatret er 'rugbrødet' i vores liv. Vi ved, at teatret er vores spejl af virkeligheden. Vi er afhængige af både teatret og debatten. Så vi skriver

teateranmeldelser, mens vi klamrer os til vores erindring om den sidste teateroplevelse.

Det er derfor, teateranmelderens knoer er hvide.

Anne Middelboe Christensen

Cand.mag. Teateranmelder siden 1985, nu ved Dagbladet Information og www.teateravisen.dk. Underviser i Kulturjournalistik ved Københavns Universitet. Forfatter til bl.a. *Sylfiden findes* (2012) og *Begejstring og Brutalitet – En guide til anmelderens rolle* (2012). Indehaver af det poetiske projekt *Middelboes Ordbutik*.

Naturen som mantra

Om den første danske teaterkritik

Af Elin Andersen

Den første danske teaterkritik blev introduceret under yderst dramatiske omstændigheder: En novemberaften i 1771 var der lagt op til tumult i Skuespilhuset på Kongens Nytorv i København. Det var ikke forestillingen i sig selv, der ophidsede gemytterne, specielt i parterret. Syngespillet *Tronfølgen i Sidon* af Niels Krog Bredal med musik af kapelmester Sarti, begge direktører på teatret havde haft succes i sæsonen forud og var nu atter på plakaten. Det var efterstykket kaldet *Den dramatiske Journal*, der udløste balladen. Så snart det gik i gang, lød der øredøvende klap fra officerer med oberst Køhler i spidsen. Fra et andet sted i parterret fandt studenterne piberne frem og indledte en pibekonzert, som udløste nye brølende klapsalver og spillet på scenen gik i stå. Mens de brutale klapper drev studenterne ud af teatret, beordrede obersten spillet til at fortsætte og skuespillerne til at synge slutsangen to gange. De turde ikke andet. Kampen mellem officererne og studenterne fortsatte uden for teatret til langt ud på natten, hvor studenterne forslæde, med kårdestik og revne klæder søgte hjem¹.

Tronfølgefejden, som tumulten blev kaldt med henvisning til Bredals stykke, er et af de mest voldelige publikumssammenstød i teatrets historie. Hvordan kunne en karikatur af en kritiker, der løber efter skuespillerne på scenen og korrekser dem, en sådan bagatel, udløse volden? For stridens genstand var det ganske vist ingen spøg, vanærende som det dengang var for et dannet menneske at blive karikeret på en scene. Hvem han var, vidste man ikke med

sikkerhed. Udgivelsen *Den dramatiske Journal* var kommet anonymt som et månedsskrift fra starten af sæsonen 1771-1772². *Tronfølgen i Sidon* blev det første offer for den anonyme kritiker. Han kalder det for et "elændigt Misfoster", hverken historien eller handlingen er interessante, sproget er koldt og mat, han antyder tilmed, at stykket er en national skam. Dets succes skyldes alene, at det er "udpyntet med en god Musik" (1. årg.s.1).

Det blev efterhånden klart, at den hvasse kritiker var den 19-årige student Peder Rosenstand-Goiske (1752-1803). Han var allerede en flittig gæst i teatret, der i 1770 var blevet overtaget af kongen efter 20 år under bystyret. Komediehuset som man også kaldte det, havde oplevet en publikumsforøgelse i slutningen af 1760'erne bl.a. på grund af det moralsk følsomme islæt i repertoire. Med *Tronfølgefejden* blev succesen sat over styr, publikum blev væk resten af sæsonen og direktørparret Bredal og Sarti, der jo havde deres andel i balladen, forlod deres poster i 1771 og 1772.

Studenterne havde kæmpet for deres og kritikens rettigheder over for officerernes og hofkavalerernes dominans i parterret. Fejden blev det første voldelige opgør mellem adelens og borgerskabets smag i teatret.

Forudsætninger for en teaterkritik

Når det overhovedet var muligt at udsende en kontinuerlig offentlig kritik, skyldes det flere ting: den struenske skrivefrihedsperiode, bladernes fremgang og avisernes udvikling, en ny

1) Jvf. *Dansk Teaterhistorie*, Gyldendal, 1992, bd.1,144ff.

2) Peder Rosenstand-Goiske *Den dramatiske Journal* 1. og 2. årgang, udg. af Carl Behrens København, 1915.

interesse for De skønne Videnskaber, for æstetik i det hele taget og udsigt til et nyt stort publikum i middelklassen. Specielt for en teaterkritik var to udgivelser i 1749 et afgørende incitament. Det var A.F. Riccobonis *L'art du théâtre* og St. Albines *Le Comédién*. Disse to skrifter, som den unge student havde studeret, udgør en ny og sammenhængende teori om skuespilkunsten. Rosenstand-Goiske var for så vidt veludrustet til opgaven. Han var klassisk dannet, fortrolig med Aristoteles, Horats og Quintilian, men også med moderne æstetik, ikke mindst var han begejstret for kunstvidenskaberne. Hans store idol var kritikeren, forfatteren og dramaturgen Gotthold Ephraim Lessing. Det var Lessings tidsskrift *Hamburgische Dramaturgie* 1767-69, der havde givet ham ideen til *Den dramatiske Journal*. Men Rosenstand-Goiske ville gå videre end sit forbillede. Lessing havde nemlig hurtigt måttet opgive en løbende kritik af forestillinger på det teater i Hamburg, han selv var tilknyttet som dramaturg. Rosenstand-Goiske, der var uafhængig af Det kongelige teater, vil også anmelde 'aktionen'. Derfor bliver det især Riccobonis *L'art du théâtre*, der giver ham konkret inspiration og vejledning.

Riccoboni havde egentlig udformet sin teori for at sætte skik på de uadartede franske hofskuespillere. Han opererer for så vidt inden for det retoriske skema, hvor kropsholdninger og bevægelser knyttes til genrer, deklamation og affekter. Han tilføjer, typisk for tiden, 'la tendresse', det ømme, i rækken af grundfølelser og er meget begejstret for 'le jeu muet', det stumme spil. Samtidig tilstår han, at den eneste regel, vi må følge, er, hvad den følelse, vi skal udtrykke, fortæller os³. Følelser er nemlig basalt ukontrollerede bevægelser, der opstår i sindet og bemærktager sig det (ibid. s.32-33). Nøgleordene bliver tilpasning, afdæmpning

og nuancering i forhold til situationen, enhed i spillet i tone og bevægelse. Skuespilleren dømmes da på sin evne til at få tilskueren til at dele den følelse, han "synes" at være i, men ikke er i (ibid. s.26). Hermed har han klart taget stilling til den senere så langvarige strid om den kolde eller varme skuespiller.

Et splittet univers

Således rustet med Aristoteles in mente og Riccoboni i hånden skrider studenten til værket. Desværre splitter han forestillingen på samme tid. Han bedømmer nemlig først stykket/teksten, uafhængigt af spillet og derefter 'aktionen'. Ofte har han tilmed formet spillet inde i hovedet, som han mener, det skal spilles. Hans absolutte favorit er den klassiske komedie, i første række Molière 'den store komiske Skribent' - dog med undtagelse af *Tartuffe*. Han er nemlig så afskyelig i sit hykleri, at man glemmer moralen (DdJ, 1 årg. s 88). Derefter kommer Holberg, 'den gode smags fader'. Her går oplevelsen over tugtelsen, når han om Jeppe på Bjerget siger:

Uagtet denne Comedie har nogle Usandsynligheder... uagtet Handlingens Enhed ei er iagttaget, uagtet dets Subjekt neppe er skikket til en god Comedie, uagtet alt dette siges vi, behager den efter vor Skionsomhed meget og hvorfor?- for dens treffende Natur og de mange sande og nationale comiske Tirader den indeholder.. (ibid.s.90).

At foretrække de gamle velprøvede komedier frem for de nye må siges at være en konservativ smag. I sit forsvar for denne konservatisme bliver han da også tvetydig. I komedien må man ikke le på dydens bekostning, skriver han i en anmeldelse af *Den Stundesløse*, og så gør man det alligevel, for det kræver genren, det 'grotesk komiske' (ibid s.38). Men samtidig hævder han i sin bedømmelse af Molières *Den kærlige Forbitrelse* at den 'ægte' komedie i

3) F. Riccoboni den Yngre "Skuespilkunsten", dansk overs. 1761 trykt i *Samling af adskillige Skrifter til de skønne Videnskaber og det danske Sprogs Opkomst og Fremtarv*, Sorø, 1765.

virkeligheden revser laster og dårskeer mere effektivt end den rørende. Altså overtrumfer den gamle komedie også den nye moralsk set, må man forstå.

Rosenstand-Goiske er dog på ingen måde blot negativ i sin bedømmelse af tidens nye følsomme drama. Om det populære Den gifte Filosof af Des Touches udtaler han diplomatisk at den rørende komedie og den gamle komedie kan behage forskellige gemytter, når blot de er gode og eksempelvis kan 'holde Sjælen i lune ved gode Situationer' (2.årg. s.33). Det sker dog ikke ved oplevelsen af Dorothea Biehls følsomme dramaer, bl.a. Den kærlige Mand der er kedsommelig og trættende og 'søvntagtig' (1 årg.s.102). En vurdering man ikke kan fortænke ham i, selv om Biels rørende komedier faldt i tidens smag.

Over for den borgerlige tragedie har Rosenstand-Goiske langt færre forbehold. Her er der ingen ældre forbilleder. Næst efter balletten og den italienske opera - han var ganske umusikalsk - hørte den klassicistiske tragedie til hans yndlingsaversioner. Det var englænderne, der gav de første eksempler på en borgerlig tragedie, bl.a. Edward Moores The Gamester, 1753, dansk Beverly, 1770. Den blev populær på den danske scene og var på plakaten både i 1771 og 72. Her har Rosenstand-Goiske fingeren på pulsen. Med Lessing i ryggen argumenterer han for, at en borger kan udføre en heroisk handling lige så vel som en klassisk helt og med Lessing i direkte citat:

Fyrsternes og Heltenes Navne...kan give et Stykke Pomp og Majestæt, men de gør ikke noget til at røre... og naar vi har Medlidenhed med en Konge, har vi det for saa vidt han er et Menneske" (2.årg.s.21).

Det er hvad Beverly appellerer til. Noget andet er det med Voltaires Zaire. Her nærmer Rosenstand-Goiske sig (usædvanligt) forsigtigt, hvilket skyldes, at han skal leve op til Lessings velkendte Voltaire-kritik i Den hamburgske

Dramaturgi. Det gør han ved at følge Lessing i dennes kritik af hovedpersonerne: Voltaire har gjort en tyrkisk sultan til en galant franskmænd og protagonisten Zaires karakter er uinteressant, man kan ikke føle noget for hende, mener således både Lessing og Rosenstand-Goiske (2.årg.s.52). Hvad den sidste kan tilføje som sit personlige stempel, er hans værdsættelse af Voltaires sprog, modsat Lessing, der har kaldt det 'Kærlighedens Kancellistil'.

Når det gælder en dansk debutant, står han friere i sin kritik. Johan Nordahl Brun havde med sit sørgespil Zarine vundet teatrets udlovede belønning for et nyt dansk skuespil. Rosenstand-Goiske roser først stykket for dets 'ypperlige situationer og interessante karakterer'. Herefter følger en omstændelig karakteristik og kritik, som han håber Brun vil rette sig efter? Den 19-årige 'skolemester' peger dog på en tidstypisk diskussion i relation til genren og dens nye helte: hovedpersonen må ikke ved sine åbenlyse laster have fortjent den ulykke, der rammer ham. I det spørgsmål kommer Aristoteles Rosenstand-Goiske til hjælp (1.årg.s.126-127).

Nærbilleder

Det kan være vanskeligt at danne sig et billede af spillet som helhed på baggrund af hans anmeldelser. Han bedømmer skuespillerne i deres roller hver for sig, vurderer om de er fysisk egnede til den givne rolle og har kun spredte kommentarer til sceneri og kulisser. Han kan bemærke, når skuespillerne går ud gennem væggen i stedet for døren, når en stue bør være møbleret eller kritisere, hvis kostumerne er aparte. Staben på teatret stod over for et generationsskifte. De to legendariske Holbergskuespillere Gert Londemann og Niels Clementin var blevet gamle. De havde overrasket publikum år efter år. Londemann med sine improvisationer og barokke indfald i tjenerrollerne og Clementin med sine velberegnedes lazzi i komiske karakterroller. Christoffer Rose var – til trods for, at han var oppe i årene - førsteelskeren,

mens Amalie Bøttger og Johanne Sophie Knudsen havde delt elskerinderrollerne siden 1765. Soubretterrollerne havde fået ungt blod med barnestjernen Caroline Halle i 1769. De repræsenterede de gamle fag, der nu var i skred med det nye følsomme repertoire. Det skabte forvirring i rollebesættelsen og Rosenstand-Goiske peger med rette på en række fejlagtige rollebesættninger. Alt for ofte passer skuespillerne ikke til deres roller, selv om de ellers er gode. Frem for alt er han efter dem, hvis de ikke kan deres roller.

Hvad man må savne i scenisk overblik, får man til gengæld i detaljen, i kritikken af den enkelte skuespiller i rollen. Her bedømmer han ansigt, bevægelse og stemme (deklamationen). Det sker, at han på fornærmende måde ikke skelner mellem skuespillerens fænomenologiske krop (egenkroppen) og den semiotiske (kroppen i spil), når han f.eks. om Christopher Rose siger at hans ansigt er surt, han kan ikke være alvorlig uden dette "sure Ansigt" (1.årg.s.7), eller om en nytilkommen Irgens skriver, at han svarer til sin rolle: "saa kold, dum og saa stiv, at ingen Theater burde eje ham" (ibid.s.4). Rose kvitterede ved at klage over kritikken i Adresseavisen.

Rosenstand-Goiske har overtaget Riccobonis begejstring for det stumme spil. Fra sin plads forrest i parterret følger han minespillet og 'finheder' i udtrykket og udvikler sin sans for betydningsbærende mimiske og gestiske detaljer. Clementin har et blik, der kan skifte mellem lys og mørke og et ansigt, der kan modtage "alle Miner...hvor de mindste teatraliske Finheder viser sig i al Natur og Størrelse" (1.årg.s.14). Især forstår Sophie Knudsen at udfylde det tomme i scenen med talende minespil og øjekast, en hovedbøjning eller let berøring. Hun kan tilmed udånde i den mest maleriske dødsscene, som nogen Zaire endnu er faldet i på teatret (2.årg.s.54). Ligeså ofte Sophie Knudsen roses kritiseres Amalie Bøttger for et affekteret, koldt og unaturligt spil. Han klandrer hende bl.a. for at efterligne de franske hofskuespillere med sin

grædetone i tragedien. Det eneste forbillede for en skuespiller, siger Rosenstand-Goiske i tråd med Riccoboni, er at efterligne 'naturen' ikke andre skuespillere. Han kan også bemærke forbedringer, især hvis en skuespiller har fulgt hans råd. F. eks. rådgiver han gerne om pausens betydning - endnu en Riccoboni-inspiration - både for den talende og den lyttende. Efter Roses klage i Adresseavisen er Rosenstand-Goiske påpasselig og fremhæver ham gang på gang: for et kneb som kun den store skuespiller kender, for en brillant stigning i et affektforløb mod et crescendo med smidige kropsbevægelser og udtryksfuldt ansigt. Ingen kommer dog på højde med de to komikere: Clementin og Londemann. Over for deres spil er han fuld af beundring: Clementin som den Stundesløse er mesterlig og naturlig og Londemann så fuld af « Natur og Smidighed», selv om han er gammel. Selv Tartuffe, som Rosenstand-Goiske egentlig afskyr, må han give op over for og undrer sig over, hvordan en aktør, som spiller de mest burleske Henrik-roller ypperligt, kan fremstille den pedantiske og falske sædelighed så fuldkomment (1.årg.s.88).

Kroppen som centrum

Hvad følelserne er for Riccoboni, er naturen for Rosenstand-Goiske. Den er en målestok for alt, fra den mindste gestus til aktionen som helhed. Naturen "den eneste Vægt, hvorefter enhver Deel af de skønne Videnskaber bør vejes, fordrer vi uafledigt til en fuldkommen Action" (1.årg. s.25). Det gælder om at se kunsten "uden at blive den var" (ibid). Hvad der er naturligt for den ene, er det ikke for den anden. Det er almindeligt at forstå dette mantra som et krav om illusion og sandsynlighed. Sammen med Denis Diderots opfordring til at spille som om der er en mur mellem scene og sal⁴(4), synes det naturalistiske teaters idegrundlag hermed at være skabt. Det kan være sandt nok

4) Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, 1757.

⁵5). Men lige så lidt Løndemanns højt priste 'tirader' har med den borgerlige virkelighed i 1770'erne at gøre, lige så lidt har vi her at gøre med et syn på den menneskelige natur som, determineret af arv og miljø, som naturalismen i 1800-tallet stilhistorisk er baseret på. Man kan opfatte naturen her i 1700-tallet som et anliggende for kroppen i sig selv, for dens følelser og udtryk, for dens frigørelse fra barokteatrets sociale og æstetiske dekorum. Riccoboni indleder sin teori med at slå fast: skuespillerens værktøj er kroppen og stemmen. Han anbefaler skuespilleren at hvile på begge fødder, lade arme og hænder falde som det er naturligt for kroppen. Fra denne grundposition kan alle bevægelser udfoldes. Det er som om kroppen hermed (æstetisk set) defineres på ny. At blive defineret på ny er præcist hvad der sker med kroppen i tidens videnskab og filosofi.

I løbet af 1700-tallet er der sket et paradigmeskifte fra interessen for matematik, fysik og geometri til et engagement i studiet af liv (bios), dvs. biologi, fysiologi. Alt har i princippet sit udspring i sansningen og det betyder, at den sanselige erfaring bliver højt prioriteret i al erkendelse og videnstilegnelse. På denne måde bliver kroppen i sig selv en forudsætning for udvikling, ikke blot af det enkelte subjekt, men af det menneskelige som sådan. I den grad filosoffer og æstetikere holder sig ajour med den nye biosvidenskab, bliver kroppen et omdrejningspunkt i al erkendelsesinteresse, og den genfødes så at sige i æstetikken. For Diderot er kroppen en vedvarende anfægtelse i hans filosofi, han lader den endda gennemløbe patologiske former, som om den enkelte krop aldrig på noget tidspunkt er identisk med sig selv. For Lessing er kroppen central i det skelsættende værk *Laokoon*, 1766 om æstetisk betydningskaben og han frigør her synet på kroppen fra proportionslæren. For begge kan den menneskelige krop på en gang samle og

frisætte betydning i kunsten og poesien⁶.

Den type æstetiske og filosofiske spekulationer hører til Rosenstand-Goiskes åndelige bagage. Lessing oversatte Diderots skrifter til tysk, så snart de udkom og trykte dem bl.a. i *Theatralische Bibliothek*, som Rosenstand-Goiske var fuldt fortrolig med. Når det kom til dramaet, skuespillet var der næppe tvivl om, at et kritisk gemyt som Rosenstand-Goiske var mere tiltrukket af Lessings følelsesrealisme end af følelsesvolumet i Diderots drame *bourgeois*. Han har kun lovord om Lessings *Minna von Barnhelm* (1767) i sin anmeldelse af forestillingen på Det Kongelige Teater i 1771 (DdJ. 1.årg.s.9 ff). Lessing erkender i *Hamburgische Dramaturgie*, at regler ikke er meget værd i en kunst, der er så afhængig af temperament, personligt engagement og fysisk habitus. Rosenstand-Goiske har et næsten enslydende ræsonnement i *Den dramatiske Journal*, og når han skal sammenfatte, hvad man må kræve af en teaterkritiker er det – ud over viden og sprogkyndighed - betragtninger over naturens forskellige virkninger i det borgerlige liv. Her er det først og fremmest mangfoldigheden i de menneskelige passioner og handlinger, han henviser til (ibid. 2. årg.s.4).

Kritikkens nødvendighed

Rosenstand-Goiske slutter sin 'dramatiske Journal' bl.a. med en kritik af Johan Herman Wessels *Kærlighed uden Strømper*, 1773. Med den kan han fejre opgøret med den heroiske tradition, som han afskyede. Indledningsvis hylder han parodien som langt bedre end en 'kunstdommer' kan afsløre svulstigt sprog, unaturlige scenerier etc. Men Wessels stykke er mere end en ypperlig parodi på "slette Sørgespil og Operaer". Det er både vittigt og sandt og med komiske kontraster overalt. Også aktionen roser han (2.årg.s.87ff).

Hans sidste artikel bliver samtidig et forsvar

5) Specielt Frederik Schyberg, *Dansk Teaterkritik* Gyldendal, 1937.

6) Elin Andersen, *Kroppens sublime tale*, Aarhus Universitetsforlag, 2004.

for teaterkritikken. Selv må han ophøre med den, fordi et 'nødvendigt studium' kalder, nemlig juraen. Han insisterer på den offentlige kritik, både som vejledende for teatret og for publikum. Teatret mangler en kritisk rådgiver, som kan vejlede skuespillerne ved prøverne. En instruktør var endnu et ukendt begreb. Som en sådan vejleder tænker han tydeligvis på sig selv. Da han genoptager sin kritik i 1777/78 afpresser han direktionen en stilling om censor mod at lade sine Kritiske Efterretninger blive i skrivepulten. De bliver først udgivet 60 år senere af Chr. Molbech i 1839.

Rosenstand-Goiske, den første danske teaterkritiker, har fået et eftermæle som på en gang konservativ i sin smag og fremsynet i sit krav om illusion i teatret, negativ i sit kritiske temperament, sprogligt sjusket men effektiv, og uden kendskab til en skuespillers arbejde. Men han tager ved lære efterhånden og kompenserer for sin manglende erfaring med indsigt i moderne æstetik⁷. I tilgift må man tilskrive ham en intuitiv fornemmelse for formgivning af det utvungne og tilsyneladende spontane i spillet. Han kender ikke andet begreb for det end natur. Det giver mening at se dette naturbegreb på et tidstypisk, eksperimentelt niveau knyttet til kroppen og dens udfoldelse på en scene, frem for alene at se en naturalist i svøb. Det er en krop, der endnu ikke er bundet af nye konventioner, hentet fra det sociale liv. Der er aldrig tale om en vild eller uregerlig natur.

De forslåede studenter under Tronfølgefejden havde kæmpet på hans side for retten til at udøve kritik fra parterret. Selv var han i øvrigt imod den uarticulerede parterre'ånd', der kun kendte til dommen knald eller fald for en forestilling.

For et nutidigt perspektiv mangler hans kritik helt centralt værktøjet. Ved at splitte tekst og aktion på scenen forhindrer han sig selv i at formidle en oplevelse af en helhed gennem detaljen. Når han tilmed følger den enkelte skuespillers ageren for sig, fremstår forestillingen

som en torso. Tilbage står en række nærbilleder af skuespillere fanget i en gestus i enkelte scenerier og tillige fanget i en brydningstid - ligesom Rosenstand-Goiske selv.

Elin Andersen

Tidl. lektor ved Afdelingen for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

7) jvf. Frederik Schyberg og Carl Behrens.

En impressionistisk teaterkritiker og essayist

Herman Bangs Skuespillerportrætter

Af Mette Borg

Fra min allerførste Ungdom var jeg Teaterkritiker og skrev som "en ansét Pen" i allehaande Dagblade. Og hvad jeg skrev, blev ogsaa læst af Godtfolk og en Gang imellem paavirkede det endogsaa deres Mening. Jeg samlede ogsaa mine Formeninger om Skuespil og Skuespillere i længere og saa at sige lærdere Opsatser og Tidsskriftsredaktioner gav disse Afhandlinger i Trykken med respektabelt Honorar, så antagelig maa Skriverierne vel have haft Læsere. (Masker og Mennesker. 1910.)

Gennem 33 år, fra 1878-1912, midt i det moderne gennembruds tid, skriver Bang over 1000 teaterartikler – i form af deciderede anmeldelser, journalistiske reportager og essays. Han behandler næsten alle emner, også sang, musik og dans, men skuespilkunsten står hans hjerte nærmest. Skuespillerens håndværk, talent og ånd er som et livslangt forskningsområde; også i det arbejde han udfører som sceneinstruktør.

Han fanger øjeblikket og gør det til evighed! Han tegner med få streger konturerne af en skuespiller, hvorefter han med skarpeste øje og øre ser og lytter sig ind til forcer og svagheder. Det er så stærk læsning, at man nærmest sanser den enkelte kunstner og får dyb indsigt i faget, med Bang som en stadig lyslevende og aktuel vejleder.¹

Med dette fokus på skuespilleren er Bang for øvrigt helt på linje med tidens teateræstetik, for hvem skuespillerens menneskefremstillende kunst er i centrum – påvirket og inspireret af den forskning i enkeltindividets personlighed, formet af arv og miljø, som udfolder sig inden for rammerne af sociale omvæltninger og industrialismens fremmarch.

1. Kritikerens opgave

Bang var imod, at teaterkritik blev betragtet som nyhedsstof. Den skulle udfolde sig i form af kunstfilosofiske og kulturpolitiske artikler, der reflekterende gik i dybden og henvendte sig både til publikum og kunstnerne selv. En anmelder bør, understreger han, "hvile i sine Indtryk og spidse sin Pen, overhoved at gjennemtænke i Stedet for at gjennemflyve". Det handler ikke om at tilfredsstille "Publikums egen feberagtige Nyfigenhed".² Bang tvivlede ikke et sekund på teatrets levedygtighed og betydning, men anmelderen har et medansvar for dets udvikling, og det kræver "den lydhøre Sympathi" og "den nervøse Opfattelsens Inderlighed". (Jürgensen 2007, s. 99.) Manglende spaltepads kan aldrig være en undskyldning for overfladisk kritik, for jo mindre plads man har til sin rådighed, "des mere maa man begrænse sig, og naar man intet læser i de syvti Linier, er det fordi Kritikerne har manglet Blik, ikke fordi han har manglet Rum. At gribe øieblikkelig og ved første Øiekast det væsenlige

1) Jeg har især brugt følgende kilder: Dramaturgiske Penne-tegninger. Herman Bang som teateressayist. Udgivet og kommenteret af Knud Arne Jürgensen. Syddansk Universitetsforlag 2007.

Herman Bang: Masker og Mennesker. Kbh. og Kristiania. Gyldendalske Boghandel. Nordisk forlag 1910.

2) Theaterforhold og Theaterfolk. Kritiken. Nationaltidende. 21.11 1880. Jürgensen 2007, s.99.

– det er enhver Kritikers fornemste Egenskab”. (Ibid., s. 95, 96). Fokus bør ligge på ”Aftenens Begivenhed” (Ibid., s.96.) og ikke på alt og alle i en forestilling. Desuden skal man gå langt uden om sproglige klicheer. (Ibid., s.93 og 97.)

Når man læser sig gennem Bangs store produktion af teaterartikler, får man det indtryk, at han også – som den ekstremt sansende og sensitive person han var – simpelthen har haft brug for tid til at sortere i alle sine oplevelser. Gennem refleksionen får han bragt tingene på afstand og kan således vurdere, både varmt og køligt, følsomt og rationelt. Det er med dette ”dobbelte blik”, at han skriver og med sin stærke ånd stadig kan inspirere.

2. Ismerne

Bang forholder sig medlevende og interesseret til tidens mange ismer - naturalismen, impressionismen, symbolismen og den tidlige ekspressionisme. Men han reagerer kritisk, når en isme stivner i ”stil” og uorganisk lægger sig dominerende henover den menneskelighed, som han altid fremhæver som det vigtigste i kunsten.³ Selvfølgelig er han påvirket af naturalismen, og understreger nødvendigheden af livsstudiet med begreber som stemningserindring, sandhed og ægthed, men han er samtidig kritisk mod den naturalistiske tendens til at overdrive miljøskildringen med et væld af ydre detaljer:

*Til Tider spørger jeg mig selv, om den
rentud bravourmæssige Livagtighed,
vi under alle disse Anstrængelser naar,
ikke købes – paa Livets Bekostning.⁴*

Løsningen er dog heller ikke rendyrket symbolisme, som han oplevede i fuldt flor, da

- 3) Se bl.a.: Anden Sarah Bernhardt Forestilling. København 8.10 1902. Og Betty Hennings. København 13.12 1905. Jürgensen 2007, s.307 og s.318
- 4) Om Dansk Skuespilkunst. Et Par Betragtninger. Gads danske Magasin, juli 1907, Jürgensen 2007, s.190

han i begyndelsen af 1890erne opholdt sig i Paris og fulgte arbejdet på Théâtre L’Oeuvre. Her anbefalede han ensemblet at gå uden om drømmeagtig meditatív stilisering for til gengæld at fremhæve karakterernes lidenskab. Væk med ”den samme vage Syngen, hvis uendelige Lyd minder om russiske Kirkesanges endeløse Monotoni” og væk med ”den urolige Vanken, der lader Figurerne synes flakkende og ubestemte Skygger over Vægge”.⁵

Det er, når teaterkunsten ånder frit, dybt og stort, at han for alvor begejstres. Derfor kan han heller ikke forlige sig med tidens førende sceneinstruktør William Bloch og dennes gennemført naturalistiske opsætninger på Det Kgl. Teater. Han anerkender Blochs evner, men forestillingerne er præget af ”den lille Realisme”, hvor ”Følelsesudbrud gaar paa Filt”.⁶ Det brede vingefang mangler, stækket af en omklamrende borgerlighed!

Noget af det mest spændende omkring Bangs forhold til ismer og skuespilkunst, er det faktum, at han nærmer sig ekspressionismen - som den første i dansk teater! Når han møder og genkender en ekspressionistisk intensitet hos skuespillere, kan man tydeligt mærke, hvor forløsende det virker på ham; sikkert også fordi hans eget temperament og livserfaring kunne spejle sig i udtrykkets intensitet. Som homoseksuel blev han jo udsat for forfølgelse og udelukkelse og dermed en verden på vrangen. Ekspressionismens subjektivisme og voldsomhed, hvor fantasien fik friere tøjler med en undertekst af eksistentiel fortvivlelse, ramte ham lige i solar plexus.⁷

- 5) Rosmersholm. Aftenbladet 10.10 1893. Jürgensen 2007, s.116
- 6) Om Sceneinstruktion. Nogle Bemærkninger II. København 7.4 1891. Jürgensen 2007, s.332
- 7) Se Mette Borg: Sceneinstruktøren Herman Bang. Kbh. 1986, hvor der henvises til en markant ”lighed” mellem Edvard Munchs sjælemalerier og Bangs arbejde med det kropslige udtryk hos de skuespillere, han instruerede.

3. Skuespillerens udtrykskraft/intensitet

Det er altså ikke udvendig ekspressiv teatralitet, han søger hos skuespilleren, men en ekspressivitet, der hviler på livserfaring, og evnen til at opleve på mange planer. Det, han især savner hos William Bloch, er

Den Fantasi, som er den store Kunsts Sjæl; som skræller Overfladen og gransker Hjerterne; som gør Kunstens Ord større end Livets og dog ti Gange sande, den Fantasi, som giver den geniale Kunstner en hemmelighedsfuld Kundskab om menneskelige Højtidstidage – Smertens eller Glædens; som lader ham sé, at der er Ting i Livet, endnu. Ting i Livet, som bringer Menneskene til at juble højt og til at hulke elendigt”⁸ Derfor bliver Blochs skuespillere ofte ”forstandige, pilne, dannede (---) smaatærkede og reserverede. (Jürgensen 2007, s. 333)

Når intensiteten imidlertid får den styrke, han efterlyser, er der til gengæld ingen ende på hans begejstring. Pennen gløder for at genskabe det, han har været vidne til, og som han føler medansvar for at fastholde. Som for eksempel da Sarah Bernhardt okt. 1902 gæstespiller i København som Tosca i Victorien Sardous skuespil af samme navn. Hele livet var Bang fascineret af den store kunstnerinde, men også fuldstændig usentimental, ja nærmest nådesløs i sin kritik, når hun blev udvendig og dyrkede sin primadonnastatus. Som Tosca spiller hun sig imidlertid frem til det geniale i 3.akt, tændt af en hensynsløs sandhedssøgen:

Midt under alt dette internationale Hurlumhej løftede Sarah Bernhardt sig alligevel i tredje Akt til hele den

8) Om Sceneinstruktion. Nogle Bemærkninger II. København 7.4 1891. Jürgensen 2007, s.332

mægtige Lidenskabens Gewalt, den ganske Smertens og Lidelsens Voldsomhed, Udtrykkets rent driftsmæssige Ustyrlighed (---). Hvor hun før tog tusinde Hensyn til Plastik, længevarende Stillinger og Attituder, hvori hun dvælede som i et Tableau – skyder hun nu voldeligt alt til Side for, uden noget Hensyn, at naa en Oplevelsens Vælde, der virker som Geniets luende Liv. Hæslig, men gennembævet til sidste Nerve af Smerte og Rædsel stod hun i dette Oprin – et mægtigere Bevis paa hendes alt overstraalende Evne, end i det mindste jeg nogensinde har set.”⁹

4. At kunne rumme rollens modsætninger

Bang er en ivrig fortaler for det kunstneriske udtryks dialektik. Især finder han det vigtigt, at skuespilleren formår at arbejde med rollens brudflader og dermed styrke dens kompleksitet. Han vil overraskes og bruger det herlige udtryk ”Vildskud” om skuespilkunst, der er befriet for pænhed, men til gengæld rummer en god portion kunstnerisk anarki.¹⁰ Når han i sine artikler kommenterer unge skuespilleres uddannelse, og det gør han ofte, betoner han, at det ”i Stedet for at binde de Unges Personligheder tvært imod gælder: at løse og frigøre dem ved alle Midler”.¹¹ De skal lære at ”mangfoldiggjøre sig”¹² for at kunne forholde sig meddigtende og personligt skabende til rollen, så den åbner sig i mange

9) Første Sarah Bernhardt Forestilling. København 7.10. 1902. Jürgensen 2007 s.305.

10) Udtrykket indgår i: Teaterbrev. Fra Norge og Sverige. Tilskueren. Oktober 1889. Jürgensen 2007, s.166, 167.

11) Fransk Scenekunst. Nogle Betragtninger. Tilskueren. September 1893. Jürgensen 2007, s.178.

12) Theater-Feuilleton. Nationaltidende 28.2 1883. Jürgensen 2007, s.293.



Herman Bang, 1905.

farver, samtidig med at helhedstenen bevares. Den østrig-ungarske skuespiller Josef Kainz gjorde således et uudsletteligt indtryk på Bang med sin helt nutidige Hamlet, der rummede alverdens modsætninger, men samlede dem i genial kraftfuld sjælfuldhed. Hans Hamlet var sørgende, sorgløs, voksen, barn, god, grusom, munter, tvivlende, elskende og - hjemløs i jeg'et. (Bang, 1910, s. 127-144.)

En af de største mestre inden for kunsten at forene rollens modsætninger var den store Holberg-spiller Ludvig Phister, og Bangs beundring er ikke til at tage fejl af: "Hver skikkelse havde mange Sind, som hvert Menneske har det, og den havde mange og stridige Egenskaber, som hver Mand har. Men dette er netop den store Kunsts Kjendetegn, at der høres Bud fra mange Sæt af Strænge, det ene Sæt under det andet. Phister vidste det, og han evnede at bringe dette mangestrengede Bud – med Midler saa disciplinerede, saa opdragte, saa lydige under hans Villie, at hver Sindets Skiften hos Mennesket, han fremstillede, meddelte sig til os gennem hans Stemme, gennem hans Blik,

Mine, gennem hver mindste hans Bevægelse".¹³

Når dialektisk tilgang til rollen manglede, blev Bang til gengæld hård i tonen. Det mærkede Betty Nansen, som han ellers beundrede og havde et nært forhold til, da hun i 1903 spillede titelrollen i "Kameliadamen". Rollen var "overstort anlagt", og hun poserede, så nuancerne og realismen forsvandt. Han kunne ikke længere genkende kameliadamens historie og heller ikke spejle sig i den: "Fru Nansen havde omskabt det gamle Stykke til en Skæbnetragedie, gennem hvilken hun selv skred som en stolt Dronning eller som Skæbnegudinden selv".¹⁴

Både som anmelder og sceneinstruktør var han, som nævnt, optaget af, at der blev åbnet op til selvet hos den enkelte skuespiller.

Kun derigennem kunne også rolle-selvets mange nuancer fremkaldes. Næsten jungiansk skriver han om det moderne menneskes "Allemandsmaske", som skuespilleren imidlertid aldrig må blive offer for. Det er

13) Phister. Aftenbladet 19.9 1896. Jürgensen 2007, s.301.

14) Kameliadamen. København 12.10 1903. Jürgensen 2007, s.315, 316.

nødvendigt, at ”glimt af os selv gennembyrder denne Maske, oplyser den og – forraader os. Disse Glimt er de hastig tændte og slukte Udtryk for vor indre Særlighed og Sjælen. Den nye Skuespilkunst maa belure dem, opfange dem og fæstne dem. Paa Skuespillerens Ansigt, i hans Tonefald, i hans Minespil maa de hastige Minespil forraade - os”.¹⁵ Med sin interesse for psykologi er Bang helt i overensstemmelse med tidsånden, men det psykologisk sande i kunsten får hos ham ikke lov at stå alene. Intet er scenisk sandt uden kunstnerisk fantasi. Det handler om en skabende teatralitet, der ikke nødvendigvis er bundet til det, der ligner, men det, der er. Ægte scenisk væren er for Bang lig med ekspressiv scenisk mangfoldighed, og spejlet, der holdes op for naturen, kan udmærket være et hulspejl, som forstørrer og intensiverer.

5. Krop skal der til!

Tæt forbundet med Bangs ivrige fremhævelse af rolletolkningens kompleksitet er hans sans for kroppens udtryk. I sine romaner er han som impressionist først og fremmest en skildrer af bevægelsen. En drejning med hovedet, en vippen med foden kan røbe det inderste i et menneske. Bevægelsen, menneskets handlen, er ”Et Glughul ind i det skildrede Menneskes Tankeliv”.¹⁶ Med røntgenblik iagttager han verden og omdanner sine indtryk til det billedlige, og netop derfor er også de skildringer, som han i sine teaterartikler giver af den enkelte skuespillers kropssprog, så dybt fascinerende. Intet undslipper hans blik og teaterkritikeren Bangs fokus på skuespillerens kropslige silhuet har også visse ligheder med Bertolt Brechts overvejelser omkring det gestiske og gestus. Hos den italienske primadonna Eleonora Duse iagttager han eksempelvis en genial evne til at levendegøre rekvisitten, så begges sjæl forenes i

et stærkt billede.¹⁷

Og sceneinstruktør Max Reinhardt i Berlin formår i sin iscenesættelse af Goethes ”Faust” at skabe billeder, der bliver siddende på nethinden, fordi krop, lys og rum smelter sammen og uddrager essensen af dramaet. Faust og Fausttanken udfoldes i sceniske kompositioner, der hver især virker ”som et Begreb” og kan gemmes som ”Vandmærke(- - -)under hvert af Digtningens Blade”.¹⁸

I Moskva, hvor Bang 1911 besøger det berømte MXAT, Moskva Kunstnereteater, er han fuld af beundring for Stanislavskijs arbejde, men skriver samtidig i sine rapporter om forestillingerne, at en bestemt stil truer med lægge sig hen over det hele. Ved at lade underteksten dominere og lægge al energi over i denne, er man på vej til at havne i statisk ubevægelighed. Ved ”at tvinge Skuespilleren til en uforanderlig Ro og Forbliven, berøver man ham og gør man ham til ”et talende Hoved”. Man hugger, saa at sige, Kroppen af ham, og lader ham kun beholde Stemmen og Ansigtet tilbage.”¹⁹ Denne efterlysning af mere krop i Tjerkhov gælder på sin vis stadig, hvor tolkningen af de tjekhovske karakterer ofte mangler scenisk dynamik.

Noget af det smukkeste Bang har skrevet om vellykket kropsspil er i forbindelse med Betty Nansens præstation som Agnete i Amalie Skrams skuespil af samme navn på Dagmarteatret 1910. Det hører med til historien, at han selv instruerede hende, og ud fra beskrivelsen kan man levende forestille sig, hvor optaget de begge har været af at levendegøre rollen gennem en psyko-fysisk proces, der bidrog ekspressivt til at fremhæve den i rummet, både malerisk og skulpturelt. Teaterkritikeren Bang tegner nu i ord essensen

15) Skuespilkunstens Nedgang. Det nye Aarhundrede. Maanedsskrift. Jürgensen 2007, s. 196.

16) Impressionisme. Tilskueren 1890 (Bang bruger beskrivelsen i en ”Replik” til Erik Skram).

17) Bang, 1910, s. 73, 74.

18) Illustrationerne til Goethes ”Faust”. København 16.6 1909. Jürgensen 2007, s.123

19) Moskauerne – IV (sidste Artikel) Farerne. Jürgensen 2007, s.360.



Betty Nansen som Agnete i Amalie Skrams "Agnete", 1910.

af præstationen, som vil han fastholde den ud over forestillingens flygtighed:

Hvor rank hun havde været, da hun troede sig elsket, hvor stolt, hvor fuld af Lænd og Barm. Og nu. Hvordan var det, hun sjokkede om som den, der ikke véd, hvor hun sætter sine egne Fodder; sammenskrumpen, spids, lige op og ned. Hun havde ikke Skuldre og hun havde intet Bryst. Hun havde intet Køn mer under det underlige Sjal. Hun var bare noget livløst Noget, som endnu gik omkring. Og da hun saa tog Afsked: - Der var kun stillet en Stol, en enlig Stol væk fra de andre Møbler i Stuen (- - -). Paa den enlige Stol sad hun, med Hænderne slapt ned i sit Skød. Og som Agnete sad der, paa en Rørstol, mellem fire Lærredsvægge - sad Betty Nansen midt i Livets Ørk, i en Ørken af den evige Ensomhed. -

Mon nogen af vore Malere har malet det Billede? Om En havde magtet det, han var blevet "udødelig". - Her var Livets sidste Smerte udtrykt i et Hoveds Bøjning og i to Kvindehænder i et Skød. Bang, 1910, s.207.)

6. Replikbehandling

Bang oplever ikke alene med øjnene, men i allerhøjeste grad også med ørerne. Hans musikalitet som teaterskribent er markant. Det er sjældent han forsømmer en kommentar, når det gælder replikbehandling. I en stort anlagt artikel "Stemmerne", Nationaltidende 27.2 1884,²⁰ retter han en hård kritik mod danske skuespilleres stemmebeherskelse: "Stemmerne (er) tilgroede med Bilyds Ukrudt, saa deres Klang og Farve næsten forsvinder. Læspelyd og halv Hæshed florerer særligt og lade Diktionen

20) Stemmerne. Nationaltidende 27.2 1884. Jürgensen 2007, s.322-326.

blive trangbrystet og hvæsende." Bang er dog ikke ude i et ærinde, hvor han som anmelder konservativt efterlyser fortidens senromantiske stemmeideal, tværtimod. Han er helt med på, at tiden kræver en ny type diktion, men problemet er, at den endnu ikke har fundet sig selv, hverken klangligt eller med hensyn til tempo-rytme. Den flakker hjemløst rundt med den romantiske replikbehandling ved sin side, ofte med det resultat at man i en og samme forestilling oplever, at nogle taler romantisk langstrakt deklamerende, andre jager af sted i hast, og andre igen "lader Ordene dumpe uden for Tænderne", hvis de ikke slet og ret opgiver med nævnte hæshed som resultat. Der er kun én vej ud af kaos, og det er bedre uddannelse frem mod en stemme, der tilhører samtiden, født af den enkeltes personlighed. Skuespilleren skal kunne beherske "Klang og Lyd i alle Stemninger, i alle Udtryk og under alle Oplevelser" samt kende hver lyd i sit organ, sådan som det levede liv farver det – "Dette er Stemmens Kunst lært indvendig fra. Thi der, hvor dette Studium af "mit" Organ som Udtryk for og Bærer af "mine" Følelser og Overgange føres saa langt, som det bør, der vil man naa en Sandhedens Overbevisning om Udtrykkets Mangfoldighed, som vil blive den nye Kunsts Skjønhed". Desuden betoner Bang vigtigheden af at kunne mærke tidens rytme. Den moderne tid oplever han som utålmodig, rastløs, febril, svingende mellem spændthed og afslappelse²¹ og skuespilleren bør suverænt kunne "ånde" med (og mod) den: "Vor tales Rytme er en anden. Den er forpustet og uens; hvert Ord er saa springsk som en sammentrykt og rebelsk Fjeder; den er hastig, febril, styrter forbi hver Logik; gør Holdt og slaar ned, som med en Hammer, naar Lunet vil. Eller den kan ogsaa blive saa langeligt og slapt glidende, saa det synes, som om det ene Ord aander ud og dør hen i det andets trætte Arme, og

det hele er kun en eneste lang og syg Opgivelse".²²

Epilog

Bang er, som Hamlet i Hecuba-monologen, i bund og grund fuld af kærlig undren i sit forhold til skuespillerens kunst og forvandlingsevne. Måske lyder det lidt mærkeligt, for hans viden er jo enorm. Men undren skal forstås som den dybe respekt og ydmyghed, hvormed han altid møder kunstartens menneskeskildrende evne og kraft. Han sætter sig, som teaterkritiker, aldrig over det, han skal skildre og bedømme, men møder stoffet åbent og søgende. Trods de meget hårde ord, der ind imellem noteres om en præstation, er målet altid konstruktivt. Han vil nå frem til essensen, fastholde præstationerne som mere end "skrevet i vand" samt videreudvikle og forny. Han vil også skabe respekt omkring teatrets kunst og ikke mindst selvrespekt hos kunstnerne selv. Endelig kan han ikke andet end at give den begejstring videre, som han selv oplever med alle sanser åbne.

Artiklerne er skrevet med forundringens blæk, i impressionistisk følsomhed og sans for det kunstneriske øjeblikks autoritet og med imponerende indsigt i kunstartens indhold og form. - I sandhed et enestående materiale!

Mette Borg

Mag.art i Teatervidenskab og har i mere end 25 år undervist på Statens Scenekunstscole i dramaturgi og teaterhistorie. Desuden er hun timelærer på Operaakademiet, konsulent for skuespillere og sangere samt sceneinstruktør.

21) Bang, 1910, s.110,111 (Bang om sin tids puls – fortjener at blive læst i sin helhed. Kunne lige så godt være en beskrivelse af vor egen tid!)

22) Sceniske Reform-Forsøg. Tilskueren, oktober 1886. Jürgensen 2007, s.160.

Tab eller gevinst?

Fra Borberg og Schyberg til Me Lund og Per Theil:
Nedslag i skiftende tiders anmeldelser af Henrik Ibsens *Gengangere*.

Af Janicke Branth og Birgitte Hesselaa

Af og til hævdes det, at dagbladenes teateranmeldelser er udtryk for et historisk forfald. At teaterkritikken i gamle dage (uspecificeret) var fagligt bedre funderet, mere dybdeborende, mere analytisk, og mindre subjektivt-ekspressiv end i dag. Det er et faktum, at for eksempel de to store hovedskikkelser i nyere dansk teaterkritik, Svend Borberg (1888-1947) og Frederik Schyberg (1905-50) skrev væsentligt *længere*. Det samme gælder til dels også den følgende generation, Anne-Katrine Gudme (1934-71) og Jens Kistrup (1925-2003). Men skrev de også mere analytisk, mindre ”spjætagtig” for nu at citere dramatikerens Jokum Rohde i Rundbordssamtalen i dette temanummer? Havde de en større ambition om at være en dialogpartner for teatret og kunstnerne? Og endelig: var der tidligere et større rum omkring den enkelte forestilling, et større perspektiv, teaterpolitisk, kulturpolitisk, en anden vilje til at være ”en stemme i tiden”?

Det er spørgsmål af den art, der har været styrende for analysen af de teateranmeldelser af Svend Borberg, Frederik Schyberg, Anne-Katrine Gudme, Jens Kistrup, Me Lund (f. 1962) og Per Theil (f. 1960), der reflekteres over i det følgende. Vi har taget udgangspunkt i en klassikeropsætning, og valgt at koncentrere undersøgelsen om anmeldelser af Ibsens *Gengangere*. Materialet gør det let at følge diskussionen både om skiftende tolkninger af teksten og om selve repertoirevalget: Er teksten overhovedet relevant? Er tolkningen?

Der er altså tale om et diakront dyk ned i *Gengangere*-anmeldelser over en periode på små hundrede år. Vi foretager stikprøver, nærlæser og forsøger på den måde at supplere

de mere overordnede teoretiske betragtninger i dette nummer af Peripeti.

SVEND BORBERG OG FREDERIK SCHYBERG

Af Birgitte Hesselaa

Svend Borberg: Gengangere på Betty Nansen-Teatret. 1925 Ekstrabladet 5.1.1925.

Længde ca. 5.200 enheder.

Svend Borberg indleder sin anmeldelse med konklusionen: ”Sæsonens hidtil største Teaterbegivenhed blev utvivlsomt Betty Nansen-Teatrets opførelse af Henrik Ibsens *Gengangere* i Lørdags.” Værdidommen indleder og afslutter som en ramme, og slutningen giver igen den autoritative vurdering: ”Enhver, der overhovedet interesserer sig for dansk Skuespilkunst, maa se *Gengangere* paa Betty Nansen-Teatret.” Spørger man hvorfor, er svaret ganske klart: Med *tolkningen* af denne Ibsen-klassiker, er vi kommet helt bort fra Ibsen, som vi kender ham, fortidens Ibsen, født af ”de ørkesløse Bourgeoisi-diskussioners, *Sofa-Tidens Atmosfære*” og får i stedet åbnet op for den egentlige kerne i Ibsens skuespil: dramaet som ”Skæbnetragedie”.

At tolke en klassiker. Anmelderen som autoritet

Med stor selvfølelse og selvfølgelighed fremtræder Borberg som autoritativ læser af *teksten*. Handlingen forudsættes bekendt, den implicite læser tilhører tydeligt det dannede borgerskab, som også forudsættes at kende til forældelsesproblemerne i det berømte skuespil - som Borberg ser dem. Det er problemer, der

er indbyggede i ”den infame ukunstneriske Atmosfære, hvori det blev født og i høj Grad vandt Ry”. Nu, næsten 45 år efter stykkets fremkomst, kan det ikke skjules: det er en problematisk tekst. Ansvar er næppe Ibsens, men *tiden* med al dens sociale og etiske ”Problemdigtning”, alle de ”ørkesløse Bourgeoisidiskussioners” og hele ”Sofa-Tidens Atmosfære”. Man forstår ikke, ”hvordan Firsernes og Halvfemsernes Mennesker har kunnet trække Vejret i denne Luft, men de livligste maa have aanded ved Gæller.”

Kulturkampens arena er tydelig: *Imod* det moderne gennembruds krav om en kunst, der er samfundsvendt og problemdebatende, *imod* kunsten som part i en (forældet) moraldiskussion. Alt det, som Betty Nansen-Teatrets opførelse er blevet renset for og løftet fri af.

Gengangere blev da ikke længere et ”dristigt” Stykke om en Sygdom, hvis naturlige Navn ingen virkelig Dame for en 30-40 Aar siden burde vide, ikke et Stykke dramatiseret Venerologi og Arvelighedslære, heller ikke noget om, ”hvorvidt det kan tænkes, at” eller hvorvidt en Kvinde bør forlade sin Ægtemand, naar han er Bundraadden, men Kammerherre, eller ”hvorvidt en Moder bør osv., osv.”

For et teater frigjort fra det lokale og begrænsede, en kunst, der, som her, finder ind til det tidløse og læser *Gengangere* på en gang som moderne skæbnetragedie og tidløs tilværelsestolkning: og ”Skæbnen undgaar ingen. Knusende falder dens Kølle, naar den skal falde (...)”. Ifølge Borberg er det netop her, Betty Nansen har forstået at blotlægge ”det Ibsens’ske Dramas bankende Hjerte” og genindsatte det på dets ”naturlige Plads” på en måde, så man aldrig synes at have *set* dette stykke før.

Borberg grunder sine autoritative udsagn på viden: han kender *teksten*, han kan

vurdere *tekstredigeringen*, han kender tekstens *opførelseshistorie* i Danmark og kan referere til tidligere tiders tolkninger og opførelser (se nedenfor). Ikke at det kun er faktisk viden og saglighed, autoriteten hviler på. Der er også tale om en højst subjektiv autoritet, Borberg har autoritet som Borberg, slet og ret – og som sådan i sin egen ret. I en senere anmeldelse af Borberg, da *Gengangere* nyopsættes i 1942, formuleres det direkte. Her advarer han læseren om, at hans position er ikke objektiv, og at han kæmper for et bestemt teatersyn. Han mener noget og giver udtryk for det med stort vingefang og med den bedre videndes ret:

For ikke at vildføre mine Læsere bør jeg nok lægge Kortene paa Bordet og aabent bekende, at Ibsens smaaborgerlige Stykker er mig en Kilde til bestandig Fortrædelighed. Naar man snart i en Menneskealder har kæmpet for at overbevise sine Landsmænd om, at Realismen er en Blindgyde for Teatret, hvis egentlige Felt er Fantasiens, saa har man ogsaa mange Gange mødt Indvendingen: Jamen, Ibsen da? Er han ikke Dramatiker? Og haft Besvær med at forklare, at det Mesterskab, hvormed han kan skabe en stor Tragedie af Hverdagsmennesker, netop gør ham til en af de store Undtagelser, der ikke kan afsvække Reglen.

Også i 1925-anmeldelsen er der det større *rum* omkring anmeldelsen, som nu og da efterlyses i moderne avis-kritik i form af det ideologiske opgør med det naturalistiske teater og med ideen om teatret som en stemme i tidens moral- og problemdebat. Her er viljen til at være en stemme i tiden.

Skuespillerne. Perspektiv og rum

I mindre målestok er der også *rum* omkring Borbergs vurdering af skuespillerpræstationerne, som betyder, at

perspektivet bliver større end præstationerne i den aktuelle forestilling. Anmeldelsen giver både et udblik til de skuespillere, som tidligere har fremstillet hovedrollerne, og den giver også en vurdering af, hvordan den aktuelle forestilling kan ses i forhold til skuespillernes tidligere roller og faglige udvikling. Betty Nansens fru Alving bliver sammenlignet med Betty Hennings "fremragende", (Det Kongelige Teaters opførelse fra 1903 med flere senere genoptagelser), men også vurderet i forhold til Betty Nansens eget tidligere arbejde: "med større Menneskelighed, med saa umiddelbart gribende Hjerter har Betty Nansen aldrig spillet".

I forbindelse med Henrik Bentzons *Osvald* omtales flere forgængere i rollen, mens Bentzon særligt roses for hele den udvikling, figuren gennemlever for øjnene af os fra en tilsyneladende sund ung mand til det endelige sammenbrud: "Bentzon lod Forvandlingen ske for vore Øjne, Kalkpudset faldt af Ruinen, saa ramlede de sidste Rester, og der var kun Støv tilbage."

Dialogen med teaterverdenen (teaterledere, instruktører) er underforstået, men tydelig i Borbergs interesse for, at den enkelte skuespiller får de rigtige udviklingsmuligheder, og kritikeren kan endda rådgive om, hvilke roller, en given skuespiller burde få tilbudt: "Bentzon er nu en af vore største Skuespillere. Og om han stadig faar Lov at følge sin naturlige Udviklingslinje, vil han kunne forny det klassiske. Han vil kunne spille *Ødipus*."

Alle tre dele: sammenligningen med tidligere fremstillere, placering af skuespillerens præstation i forhold til tidligere roller og endelig blikket for den enkeltes potentiale og udviklingsmuligheder hører til sjældenhederne i den moderne teateranmeldelse, jfr. Rundbordssamtalen i dette nummer.

Atypisk for Borberg er der ingen omtale af scenografi, lys og lys.

Det performative og det autoritative.

Vi får: Vurdering af *teksten*, vurdering af *fortolkningen* af den, *skuespillerne* vurderet *i forhold til egne og andres tidligere præstationer*, og vi får anmelderens *tydelige teaterpolitiske positionering*. Historieløst og spjætagtigt er det ikke. Er det også en anmeldelse, der er mere saglig og stærkere analytisk funderet end en typisk moderne dagbladsanmeldelse?

Typisk for tiden fremstår anmelderen som en autoritet, et fagligt velfunderet teater- og litteraturmenneske, hvis navn borger for kvalitet. Men der er det særlige ved Borbergs måde at bruge denne autoritative stemme på, at han på én gang udnytter den og leger med den, krydser ind over den med en anden stemme, som er ekspressiv, fræk og moderne. Stilen er performativ, argumentationsformen er fundamentalt subjektiv, og Borberg fanger sin læser ved at være netop dét med overdrivelser, humor, satire og et næsten vellystigt storforbrug af metaforer.

Anmeldelsens grundlæggende præmis hviler på en metafor, der henter en særlig aura af videnskabelighed fra fysiologiens og medicinens verden: Betty Nansen har "som en virtuos kirurg" "resolut" skåret alt det borgerligt sofa-diskuterende og indelukkede bort for at vise os "det Ibsens'ske Dramas levende Hjerter og genindsætte det paa dets naturlige Plads". En metafor, der nok ikke tåler mere nærgående granskning, men som, læst for pålydende, giver autoritet til det synspunkt, at denne tolkning af Ibsen ikke alene er rigtigere (end Brandes' og det moderne gennembruds) men også er det ud fra love, der er lige så grundlæggende som naturlove, og lige så indlysende som dem, der bestemmer et hjertes rette placering.

Metaforikken udfolder sig også, hvor den ideologiske ladning er af mindre betydning: "de ørkesløse Bourgeoisidiskussioners, *Sofa*-Tidens Atmosfære, som er lige saa klæg og klæbrig som *Butterdejg* i *Kafé Fløjl*." Eller: "Snedker Engstrand, der er af en saa grov *Skinhellighed*, at "*Fanden brække mig*" og "*Halleluja*" hopper

som lige fede Skrubtudser ud af Munden paa ham.”

Der går en lige linje fra Borbergs subjektivt performative stil til moderne anmeldere som Anne Middelboe og Monna Dithmer.

Og konklusionen? Rummet omkring anmeldelsen er stort: i det kunstpolitiske statement, i den historiske placering af tekst og tolkning, og i omtalen af skuespillerne, hvis præstationer ses i større sammenhæng. Dertil er der en udtalt vilje til at være dialogpartner for teaterverdenen. Det er derimod ikke helt let at argumentere for, at anmeldelsen også er et forbilledligt eksempel på en kritik, der er mere analytisk dybtgående, mere sagligt funderet end den moderne avis-anmeldelse.

Hos Frederik Schyberg (1905-50), den anden af de to store, historiske anmelderskikkelser i dansk teater er billedet næsten omvendt. Ikke tilfældigt blev Borberg og Schyberg modpoler i mellemkrigstiden og de første krigsårs danske teaterkritik.¹

Frederik Schyberg: Henrik Ibsen: Gengangere på Det Kongelige Teater, 1942. Politiken 30.1. 1942.

Længde ca. 11.200 enheder.

Frederik Schybergs anmeldelse af *Gengangere* (1942) er materialets længste med cirka 11.200 enheder. (Til sammenligning: Borbergs på o. 5.200, Gudme o. 5.850, Kistrup o. 7,450). Omfanget er snarere karakteristisk for en tidsskriftartikel end for en dagbladsanmeldelse. Det samme gælder anmeldelsens anslag, dens disposition, dens referenceramme, hele rummet omkring anmeldelsen og, ikke mindst, dens implicitte læser. En læser, som kan fremlæses allerede af de første linjer:

Dervar i sin Tid to Hovedindvendinger, man kunde rette mod Det kgl. Teaters gamle, berømte og gennem mange Aar prøvede Opførelse af Ibsens "Gengangere". Den første gjaldt Stuen, eller rettere Salonen, hvori Dramaet foregik.

Herefter følger en kritisk analyse af scenografen (22 linjer i bogudgaven), før Schyberg er fremme ved, den anden hovedindvending mod Det Kongelige teaters tidligere opførelse, nemlig ”den Fremstilling af Parret Fru Alving – Pastor Manders, som fru Hennings og Jerndorff engang skabte og efterhaanden gjorde sakrosankt”. Først da Schyberg har gjort rede for denne anden mangel ved den tidligere opførelse, vender han sig mod den aktuelle opførelse, hvor Bodil Ipsen og Poul Reumert fremstiller parret Alving/Manders. Vi er nu 1 ½ bogside inde i anmeldelsen.

Svend Borbergs anmeldelse var moderne derved, at den behandlede forestillingen som nyhed, vurderingen, det centrale er i sig selv en nyhed, og bliver placeret først, ligesom den afslutter anmeldelsen som en ramme, som hovedreglen er i dag. Omvendt signalerer Schyberg hverken modernitet eller aktualitet.

Teksten som autoritet. Klassikeren i egen ret.

Schyberg føler intet behov for at nytolke eller skære i teksten for ”finde ind til det bankende hjerte” og komme af med en forældet naturalisme. Når han kritiserer teatrets genbrugte scenografi, kritiserer han den tværtimod for at mangle naturalistisk lokalkolorit:

Den Stue kunde være baade dansk og fransk og italiensk og tysk. Men "Gengangere" er et meget norsk stykke. Det udspilles i en vestnorsk Fjordby, hvor det altid regner, og hvor Fjeldet hænger knugende over Smaabyens Mennesker, som en tung Skæbne, de ikke kan løbe fra.

1) Om Svend Borbergs teaterkritik, hans dramatik og forfatterskab i øvrigt se: Birgitte Hesselaa ”Ekspressionisme og moderne teaterkritik – Svend Borberg”. I: Dansk litteraturs historie bind 4, 1920-1960. Gyldendal, 2006.

"Gengangere" er også et Stykke, der handler om et Provinsbysamfund, med den moralske Forraadnelse, saadanne Samfund kan rumme. Ibsen kontrasterer Provinsbyens snævre, bigotte Mentalitet, Graavejret, den moralske Formørkelse hjemme – med Lyset ud fra den store Verden, en Livsglæde, en Udfoldelse fjernt fra de graa Stuer, som Provinsbyens unge Mennesker higer imod. Stuen skal fortælle om alt det, frie Mennesker helst flygter fra. Den skal endelig fortælle noget om Familien Alvings særlige Skæbne. I den Stue er Menneskeskæbner blevet lagt øde. Huset er klamt af den evige Regn og muggent af den Luft, hvori Mennesker gaar til som Blomster, der visner, fordi de ikke bliver passet.

Kun når det gælder pastor Manders figur, medgiver Schyberg, at det tidsbundne kan være et problem: "Figurens Stilling i moderne Opførelser af "Gengangere" er blevet vanskeliggjort ved, at Pastor Manders, som ved Stykkets Fremkomst jo i Virkeligheden stod som Repræsentant for Meninger "alle" havde, i Dag er Talsmand for Synspunkter, ingen mere har. Hvad der ved Aarhundredskiftet var dristig Satire af Ibsen, kan i dag risikere at komme til at virke som næsten utrolig Farce (...)". Men det tidsbundne er mindre vigtigt, hvis figuren tolkes, som det den er: en tragisk skikkelse. Og hvis det gøres forståeligt, at dette er manden, den eneste mand, Helene Alving har elsket. Netop dette er, hvad der sker nu med Poul Reumerts fremstilling:

Fornemt undgik han ethvert Skær af færlig Komik, selv hvor Situationerne indbyder dertil, og fastholdt i alle Scener Figurens Særpræg og bitre Mening. Reumerts Pastor Manders er den første rigtige i dansk Teater. Præstationen vil engang blive regnet blandt hans

ypperste. Glimrende fremhævede og placerede han i sammenhængen den for hans Figur afgørende Replik: "Hvad Ret har vi Mennesker til Lykken? Nej, vi skal gøre vor Pligt, Frue. "

Og Glimt af Fortidens Erotik, fornægtet, men aldrig glemt, klang virkelig som Toner af en gammel Sang et enkelt uforglemmeligt Øjeblik mellem denne Pastor Manders og denne Fru Alving.

Uden nogen reservationer er teksten højeste autoritet. Ikke tilfældigt er det et af Schybergs eneste kritikpunkter mod Bodil Ipsens fru Alving, at "der er Ting i Henrik Ibsens Tekst, hun paa betegnende Maade strider for at undgaa, at komme udenom, Ting, der er hende for tydelige eller for traditionelle. Hun hvisker dem, eller hun sløjfer dem. Baade Replikken "Gengangere! Parret fra Blomsterværelset gaar igen" ved første Akts Slutning, og det to Gange gentagne "Dette bæres ikke" i hendes sidste Replik blev borte som Utæneligheder i denne fru Alvings Mund. Det er paa en vis Maade kunstnerisk fint og psykologisk inciterende. Men er det helt rigtigt? Dog, Totalindtrykket var varmt og stort."²

Hvor Svend Borberg distancerer sig kraftigt fra alt det i teksten, han oplever som forældet, hævder Schyberg modsat, at teksten er hinsides forældelse. Den er, "med sine tre mesterligt opbyggede Akter, sin gradvise opklaring af en indre Historie, der bibringer Tilskuerne Chok på Chok (...) et Stykke Teater, der ikke har sat et Gran til af sin moralske Slagkraft eller af sin sceniske Effektivitet. Det vil aldrig forældes, saa længe der er Mødre og Sønner og Fordomme til."

2) I forhold til en moderne anmeldelse er det påfaldende, at hverken instruktør eller scenograf er nævnt, til trods for, at Schybergs anmeldelse har en meget afgørende kritik af scenografien. Forestillingen var iscenesat af Thorkild Roose, scenograf var Ove Chr. Pedersen.

I dialog med teatret – ikke med tiden.

Det er et strengt teaterfagligt rum, Schyberg indplacerer forestillingen i. Skuespillerpræstationerne sættes i forhold til tidligere udøvere: Bodil Ipsens fru Alving ses i forhold til Betty Hennings og Betty Nansens. Poul Reumert i forhold til Jerndoff Ebbe Rodes Osvald i forhold til Robert Schybergs.

Om Ebbe Rodes Osvald hedder det: "Ebbe Rode naaede gennem sine Bestræbelser paa at spille Rollen som "en Karakter" nogle gange at gøre Figuren ligefrem usympatisk – og er han ikke begyndt at spille Komædie, d.v.s. at "tage Ture" uden indre Valuta i Følelse for de Ture, han tager?"

Hos Schyberg hører det med til anmelderens ressort at følge den enkelte skuespillers udvikling, ja, endda at rådgive, når det gælder rollebesætningen. Om Regine (spillet af Guri Richter): "Havde det ikke været interessant at vove Anna Borg paa den Rolle? Man er dog Skuespiller for at spille Roller, ogsaa andre Roller end de banalt selvfølgelige."

Set fra skuespillernes og teaterledelsens synspunkt kan anmeldelsen måske tjene som eksempel på, hvad mange efterlyser i dag: en teaterkritik, der tager sin rolle som dialogpartner for teatret alvorligt.

Sprogligt og stilistisk er Schybergs anmeldelse et eksempel på klassisk, akademisk normalprosa med vægt på logisk argumentation. Metaforbruget er meget behersket. "Spjætagtig" er anmeldelsen langt fra, og der er ikke brug for at argumentere via sproglig performativitet. "Rummet" er litterært og teaterfagligt. Men ikke stort. Teatrets dialog med verden udenfor er ikke et tema.

ANNE-KATRINE GUDME OG JENS KISTRUP

Af Birgitte Hesselaa

Anne-Katrine Gudme: "Kongeligt spøgeri". Henrik Ibsen: Gengangere. Det Kongelige Teater, 1969. Information 2.10.1969.

Længde ca. 5.850 enheder.

Aktualitet, et reflekteret og relevant forhold til samtiden og til verden udenfor er til gengæld det overordnede vurderingskriterium i Anne-Katrine Gudmes (1934-71) anmeldelse af *Gengangere* på Det Kongelige Teater i 1969. Den begynder sådan:

Vi er alle sammen gengangere har det lydt fra scenen gentagne gange. Og der er jo så sandt, som det er sagt, fortiden går stadig igen i nutiden, forældre i deres børn, om ikke på helt den håndfaste måde som Ibsen og lægevidenskaben dengang troede. Det er en af de fremmedgørende ting ved "Gengangere" at selve dets tragiske konsekvens bygger på en forældet sandhed. Her på det centrale sted må man se bort fra i stedet for at se. Skønt hele den dramatiske proces går ud på at gøre os seende.

Det er vel netop dette med at se eller ikke se der er rykket i centrum, nu hvor viktoriansk sædelighed og puritanske pligtbegreber har magre kår. Determinismen i dag hedder ikke syfilis og kun sjældent kadaveremoral, men så meget klarere blindhed. Fejhedens blindhed, der hellere klarer sig med livsløgne og udhulede idealer end tager livtag med sandheden. Der hellere skyder sig ind under hvad der er lov og orden og offentlig mening end tager personligt standpunkt. Den blindhed der forhindrer mennesker i at tage magten over deres egen tilværelse og gør dem til en slags åndelige mordere, der både har deres eget og andres liv på samvittigheden. Gengangere handler kort sagt om fremmedgjorte mennesker. Det kunne være et moderne stykke.

Vi er 40 år efter Borbergs anmeldelse af Betty Nansen-Teatrets *Gengangere* og mere end 25 år efter Schybergs af Det Kongelige Teaters fra

1942.

Anne-Katrine Gudme placerer sig i en interessant mellemposition imellem de to. På den ene side har hun, ligesom Svend Borberg, et klart blik for, at der er en form for problemdebat og arvelighedslære i teksten, som tiden er løbet fra, og at den udgør et problem. På den anden side er løsningen på det tidsbundne ikke (som hos Borberg) at fjerne enhver henvisning til "tid" og i stedet søge ind til det store, tidløse skæbnedrama. Tværtimod. For Gudme er problemet, at tekstens pletvise forældelse i dag kan komme til at spærre for Ibsens ønske om at tale ind i sin egen tid. En loyal tolkning må respektere denne intention og derfra finde ind til den "nutidige kerne" i teksten, og lade Ibsen genvinde sin aktualitet.

En sådan nutidig kerne er der: det handler om ikke at turde se, om blindhed, ufrihed og angst, om det moderne menneskes fremmedgørelse. Men teatret skal ville det.

Det vil teatret ikke. "Her gælder det klassikerne for klassikernes skyld, her er Ibsen Ibsen og dermed basta."

Diskussionen om tidløshed contra/ eller forældelse afvikles hurtigt. Gudme forudsætter til gengæld, at teatrets opgave er at se, hvordan teksten kan blive vedkommende netop i kraft af dens modernitet, og hun giver næsten en instruktørs bud på en tolkning, som kunne være styrende for hele opsætningen.

Den indre sammenhæng. Skuespillet

Gudme gennemgår omhyggeligt de enkelte skuespillerpræstationer. Vurderingskriteriet er som Schybergs: Den indre, psykologiske sammenhæng i figuren – eller manglen på samme. Således i analysen af Bodil Kjers fru Alving. Figures anlæg er overbevisende, hedder det: vi ser hende stærk, værdig, drænet for koketteri under det tilbagestrøgne hår, kun blodgjort, da Oswald dukker op: "Det er ikke bare den gensidige erotiske tiltrækning, der fremgår af de stadige øjekast, hændernes legen over sofaryggen. Men en intens åndelig

solidaritet med en søn, hvis meninger om moralsk frihed udtrykker netop den erkendelse, hun har kæmpet sig frem til."

Men, da figures skal stå sin prøve i det afsluttende sammenbrud, bliver det klart, at Bodil Kjers fremstilling ikke holder. Vi får en detaljeret beskrivelse manglende indre dækning og af en skuespillers søgen tilflugt i teatraliske manerer, spillemæssige floskler og ren udvendighed:

En stærk personlighed skal her forvandles om ikke nødvendigvis nedbrydes for vore øjne. Men Bodil Kjer kapper simpelthen forbindelsen til sin tidligere figur og tyer i slutscenerne med Oswald til den standardiserede teaterfortvivelse, vi så ofte har set hende fremstille for på scenen: De opspilede øjne, det besværede åndedræt, hænderne der famler blindt og hektisk hen over sønnen, som efter det sidste halmstrå. Og dette teatraliske spilfægteri gennemføres til den bitre ende, hvor hun styrter nedbrudt sammen over sønnens knæ.

Kan man finde en så nærgående kritik i en avisanmeldelse i dag?

Også Ebbe Rodes pastor Manders kritiseres for figurtolkning, som mangler indre sammenhæng. Mindre plads får Peter Steens Oswald, Lotte Hornes Regine og Asbjørn Andersens Engstrand.

Afslutningsvis kan man konstatere, at i forhold til Borberg og Schyberg repræsenterer Anne-Katrine Gudme tydeligt en ny anmeldergeneration, og at en form for teaterhistorik er slut: Skuespillernes fortolkning af de store, klassiske roller bliver ikke mere genstand for en sammenlignende vurdering med inddragelse af tidligere store skuespillerpræstationer i de samme roller. Til gengæld bugner skuespillerkarakteristikkerne af fysik og visualitet, af *sete* detaljer: Bodil Kjers kropsholdning, ansigtets nøgenhed,

håret, øjekastene, hændernes legen over en sofaryg. Ebbe Rodes Manders, hos hvem den ”mindste handling og bevægelse udtrykker svaghed, angst for at støde på sandheden”, og som karakteriseres igennem den *sete* brug af en *rekvisit*: ”sød er Ebbe Rode især i det lille glimt, hvor han sidder og pudser sine briller: en mand der er hjemme, i havn, lige så tryk og tilpas hos den myndige fru Alving, som en dreng hos sin mor. En tryghed der øjeblikkelig revner, når det erotiske i forholdet melder sig.”

Vi er på vej mod en teaterkritik, hvor *forestillingsanalysen* kommer til at spille en stadigt større rolle.

Instruktøren (Ole Brandstrup) og scenografen (Guy Krogh) nævnes ikke, det er ”teatret”, som har ansvaret for en bevidstløs omgang med klassikerne, mens Anne-Katrine Gudme fremstår som en anmelder, hvis dagsorden det er at være en dialogpartner for teatret. De sidste linjer genoptager anmeldelsens hovedtema:

Hvad handler denne forestilling om? Ikke om de gengangere der stadig spøger rundt om i lande og folk, hvisker bag avisernes og politikernes floskler og fjernstyrer vores hænder når vi handler. Højest om de gengangere der trives i ly af Det Kongelige kulisser og for hvem teatret er forvaltning af den tradition, Ibsen satte ild til med sit stykke. ”

Jens Kistrup: ”Åbent hus hos fru Alving.” *Henrik Ibsen: Gengangere. Det Kongelige Teater, 1969. Berlingske Tidende 2.10.1969*
Omfang ca.7450 enheder.

Den samme opsætning af *Gengangere* anmeldes af Jens Kistrup (1925-2003) i *Berlingske Tidende* den 2.1.0.1969 i en anmeldelse, som på mange måder udgør en modpol til Gudmes. Spørgsmålet om tekstens eventuelle forældelse og om et behov for en nytolkning berøres ikke. Fortolkningsstriden om det tidløse over for det tidsbundne i Ibsens stykke, om skæbnetragedie

og/eller samfundskritik, synes ikke at være relevant. Til gengæld tager Kistrup afsæt i den scenografi, som Anne-Katrine Gudme slet ikke nævner. Kistrup indleder anmeldelsen sådan:

Da solen til sidst brød igennem den ”åbne” dekoration, var det, som om tusindsole blev tændt—eneksploderende hvidglødende atombombe midt i det mørke, regntunge norske fjeld- og fjordlandskab, dommen over en menneskehed, der aldrig har kunnet befri sig for sin arvesynd.

Tolkningen af det afsluttende scenebillede uddybes i det følgende:

Det er den bittert ironiske pointe i ”Gengangere” at fru Alving nok er en heltinde, men en heltinde der tager fejl – sådan som menneskene så ofte har taget fejl, når de troede at have kastet alle illusioner over bord og at have indrettet verden efter deres eget hoved. Om denne selvbedrageriske frihed er det, ”Gengangere” til syvende og sidst handler, og det er muligt at iscenesætter Ole Brandstrup ved den store soleksplosion til slut har villet vise, at vi i dag står i samme situation.

Er det en læsning af dramaet, som Kistrup selv er enig i? Er det også hans tolkning af *Gengangere*, at der er tale om en tidløs, almenmenneskelig tragedie? Svend Borberg læste teksten som et udsagn om menneskets grundvilkår, om mennesket som offer for en blind skæbne. Toningen er lidt anderledes her, hvor Jens Kistrup tolker det udsagn, der udtrykkes i det afsluttende scenebillede: det er *frihedstanken* (Oplysningen? Brandes? Kulturradikalismen?) som leder mennesket på afveje og indhyller det i en selvbedragerisk tro på sin egen frihed. Spørgsmålet er, om det er en læsning, han tilslutter sig eller tager afstand fra, eller om han alene forsøger at give

en neutral fremstilling af den intention, man måske - kan læse ud af scenografien?

Når man som læser kan have problemer med at lokalisere Kistrups egen holdning til denne tolkning af det afsluttende billede, skyldes det, at han benytter sig af parafrase. Parafrazen er et ræsonneret, tolkende referat, som indeholder den refererendes egen forståelse og en bearbejdning af det, der refereres. Formen slører skellet imellem en neutral beskrivelse af det sceniske *udtryk* på den ene side og anmelderens tolkende *indtryk* på den anden.

Hvis idealet er den klare, objektive fremstilling med tydeligt skel imellem beskrivelse og vurdering, er parafrasen ikke anvendelig.

I analysen af fru Alvings figur anvendes igen parafrase:

Hun er en oprører. Men hun er ikke oprører nok.

(...) Hun besejres af den sygdom, som var sønnens arvelod efter sin far, og som for Ibsen bliver dommen over hendes trods alt forfejlede liv. Dommen over den frihed, som var en falsk og indbildt frihed. Dommen over de idealer som hun med al sin moralske styrke og intellektuelle overlegenhed kapitulerede for, da hun valgte at blive hos sin mand i stedet for at bryde ud af sit ulykkelige ægteskab og følge den mand, hun elskede.

Der er tale om en påfaldende fejllæsning, for fru Alving forsøgte jo netop at bryde ud af ægteskabet, at gøre oprør. En fejllæsning, der er så meget mere påfaldende på baggrund af første akts ophedede diskussion imellem Manders og fru Alving om, hvad der skete den fatale nat, da hun ville bryde ud af sit ulykkelige ægteskab og flygtede til Manders, som afviste hende og sendte hende tilbage. Nu forsvarer Manders sit standpunkt fra dengang og dermed det menneskesyn og de

snævre moralske normer, som er de egentlige angrebsmål for Ibsens samtidskritik.

Kistrups fejllæsning viser hen til et fortolkningsrum, man måske kunne kalde *a room of his own*. Den betyder, at der reelt intet bliver tilbage af teksten som udtryk for Ibsens radikale samtids- og samfundskritik. Det falder godt i tråd Kistrups tolkning af scenografien som udtryk for et tidløst udsagn.

Anmeldelsens udstrakte brug af parafrase giver mindelser om det litterære essay. Kistrup anvender særligt dette stilistiske greb i forbindelse med mere abstrakte ideer og udsagn, både dem man kan udlæse af teksten og af forestillingen og udsagn, der står for hans egen regning. Har man fulgt Jens Kistrup som teateranmelder, genkender man hans forkærlighed for *idéen eller udsagnet som skitse*, den-ikke absolutte, ikke-endeegyldigt-forpligtende tolkning, ofte formuleret som et spørgsmål: Kunne det forholde sig sådan? Eller måske snarere sådan? Eller som en (næsten) antitetisk modstilling: Sådan er det! Eller måske ikke? Der er tale om en form, som på en gang er åben og inviterer til samtale med læseren, men samtidig lukker sig om sig selv, fordi samtalepartneren er så svær at lokalisere. Uden at forfalde til motivforskning, kunne man få den tanke, at den slørede lokalisérbarhed, når det kommer til stykket, også er et udtryk for et manglende engagement i det idemæssige, det holdningsmæssige, evt. det filosofiske eller politiske niveau i teksten og forestillingen, herunder det aktuelle, samtidskritiske potentiale. Er det et felt, som *egentlig* interesserer? Svaret kan kun blive Kistrupsk: Måske. Måske ikke.

Scenografi og skuespil – den indre sammenhæng

Der er med en helt anden præcision og lokalisérbarhed, Kistrup vurderer skuespillerpræstationerne, scenografien og, som her, den manglende overensstemmelse imellem scenografi og skuespil:

[Scenografien] berøvede miljøet karakteren af noget begrænset og indelukket, men det berøvede også spillet den koncentration og frem for alt den intimitet, som den konsekvent neddæmpede og anti-melodramatiske iscenesættelse ellers sigtede imod. Der opstod et til tider skærende misforhold mellem iscenesættelsens ydre ramme og dens "indre" intentioner – det forrådte ikke ligefrem stykket, men det fik det til at skrumpes ind.

At der er dette misforhold imellem scenografien og den valgte spillestil nævnes først, forklarende, i vurderingen af Bodil Kjers præstation. Så uddybes kritikken:

Der var noget næsten mandhaftigt over hendes udseende: tilbageskrabet hår, et kunstigt klingende dybt stemmeleje, en sagligt statuarisk holdning. Men det intellektuelle format manglede.

Denne fru Alving var ikke sine omgivelser naturligt overlegen en skarpere hjerne, et hurtigt og vittigere hoved. Hvor var i det hele taget humoren henne? Hvor var den endnu ungdommelige kvindelige charme, som bl.a. de senere års bedste danske fru Alving, Berthe Quistgaard, spillede rollens første scener på? Hvor var den ubeldsvangre selvrådighedens ånd, som pastor Manders taler om?

Bodil Kjer vekslede mellem det nøgterne og det elegante. Det smertefuldt sorgbetyngede i hendes tonefald gjorde indtryk, men den Bodil Ibsens'ske rædsel over sønnens sygdom virkede besynderligt udvendig, næsten et nummer.

Som skuespillerfaglig og teaterhistorisk autoritet vurderer han præstationen på

baggrund af tidligere fremstillere ("de senere års bedste danske fru Alving") for at afslutte med en meget kritisk konklusion:

Hun reproducerede tragediens forløb dygtigt og loyalt. Men hun levedejorde den ikke. Og hun fornyede den slet ikke. Bare hun dog for en gangs skyld ville lade hævningerne falde og spille ud. Ellers har dette repetitionskursus i Bodil Ipsens gamle repertoire ingen mening.

Kistrup og Gudme er på linje: Bodil Kjer slår ikke til, fremstillingen mangler indre dækning. Men forskellene er iøjnefaldende: Kistrup diagnosticerer et psykologisk problem: *hævningerne*, som i det hele taget er et problem for skuespilleren "Bare hun dog for en gangs skyld ville lade hævningerne falde" (min fremhævnings). Og med stor autoritet overskrider han grænserne for det strengt teaterfaglige til fordel for en *personlighedsanalyse* af skuespilleren bag rollen. At det er et udtryk for en opsparet frustration fremgår af det lille "Bare hun dog..." (Min fremhævnings).

På den ene side går anmeldelsen meget tæt på hovedrolleskuespilleren. På den anden side slet ikke, for hos Kistrup får vi intet af den bugnende række af *sete* og konkrete detaljer, som Gudme byggede sin vurdering på. Det er kun i forbindelse med scenografien, det visuelle inddrages - indlejret i en kæde af ironiske metaforer:

(...) En krydsning mellem en banegård, en lade og hall'en på en herregård, domineret af et lige så hæsligt som brutalt trappearrangement og med et forholdsvis frit udsyn til de grå klipper, træer og drivende skyer udenfor. I disse uhyggelige og monumentale omgivelser blev den Ibsens'ske

helvedesmaskine så sat i gang, roligt og ildevarslende tikkende indtil den endelige altødelæggende eksplosion.

I anmeldelsens sidste linjer, bekender Kistrup kulør i den gamle strid om skæbnedrama kontra samtidskritik på en måde, der åbner for begge dele, dog med tydelig pil mod skæbnedramaet:

Stykket er større, mere forførende og eviggyldigt, end man oplever det i denne let moderniserede miniature-udgave. Bag dagligstuedramatikeren Ibsen skjulte sig både en klassisk skæbne-tragiker og en revolutionær anarkist. Han havde søgt tilflugt i kammerherre Alvings asyl. Da det brændte, og solen endelig eksploderede, var det for sent at kalde ham til live. Aftenen sluttede med et udråbstegn. En tankestreg havde passet bedre.

Kistrup anfægter ikke Det Kongelige Teaters repertoirevalg, ”Bodil Ipsens gamle repertoire” nu spillet af Bodil Kjer. Han kritiserer det manglende format og den manglende fornyelse. Og det er *skuespilleren*, der er nøglen til den fornyelse, han efterlyser.

ME LUND OG PER THEIL

Af Janicke Branth

Det som umiddelbart slår en ved læsning af de to anmeldelser ved årtusindskiftet, er deres reducerede fokus på Ibsens tekst. Det er ikke overraskende i en samtid, hvor teaterteksten i det hele taget spiller en mindre rolle i teatret, og hvor instruktøren har indtaget scenen. Derfor finder man heller ikke nu behov for at informere om handlingen i *Gengangere*. Man finder heller ikke i disse anmeldelser en diskussion af det tidløse over for det tidsbundne, skæbnetragedie overfor samfundskritik. Stykket indgår nu i den kanon af klassikere, der med jævne rum

opføres og som sådan er dets relevans ikke noget issue. Spørgsmålet er ikke ”hvorfors spille *Gengangere* i dag?” men ”*hvordan* skal vi spille Ibsen i dag?” Hvor radikal kan/skal man tillade sig at være? Debatten om klassikerfortolkningen er i fuld gang.

Me Lund: Det Kongelige Teater, ”Modernisering og tvivl” Berlingske Tidende 16.12.1999
Længde 711 ord /ca. 4460 anslag.

Me Lunds (f.1962) anmeldelse ser ikke bort fra teksten, når hun beskriver den norske instruktør, Terje Mærlis instruktørgreb, men der refereres ikke til teksten for at diskutere, hvorfor vi skal spille *Gengangere* i dag. Nok ridser hun temaerne op, men overordnet er fokus på instruktionen, og det vil her sige instruktørens modernisering. Er den gennemført? Lykkes hans greb? Allerede i første afsnit zoomes ind på hovedkarakteren Fru Alvings moderne træk:

I centrum (-) står en meget frigjort fru Alving. Med en skrævende gang ikke just i cowboystøvler, så i ruskindsstøvletter af moderne snit og med rødflammende strithår og hænderne dybt begravet i sin løsthængende T-shirtkjole har Ghita Nørbys Helene Alving helt afgjort oplevet kvindeoprøret – og selv om hun ikke selv har brændt bh'er og afsunget slagsange på en ølejr, har hun i hvert fald læst om det og sympatiseret på afstand fra sit evigtregnende fængsel langt deroppe i den norske provins.

En præcis beskrivelse af både karakterens sympatiserende, men distancerede interesse for kvindeoprøret, og af det miljø, hun lever i. Så følger den antitetiske konstatering af, at ”Teksten siger ganske vist noget andet”, nemlig at fru Alving ikke er frigjort på *den* måde.

Lund antyder en modsætning mellem tekst og instruktionen, som senere uddybes. Deraf anmeldelsens overskrift *Modernisering og tvivl*. Er der tale om en fuldgældig modernisering, eller er forestillingen i tvivl om sit eget projekt? Ganske vist – nævner hun – er Ibsens hovedtemaer ”kønsroller og frihedsdrømme”, ”familiens løgne og fortælsler”, men ”emanciperet i vor tids *skravende* forstand var hun (fru Alving) næppe” (min fremhævelse). Hvor moderne kan man fremstille fru Alving, hvis karakteren skal være overbevisende? Her anes altså en analytisk fordring om indre sammenhæng.

Opsætning uden indre sammenhæng

Den fordring giver anledning til at antage, at instruktøren selv må være i tvivl om sit moderniseringsprojekt: på det visuelle plan fordi Oswald og Manders ikke har tilsvarende moderne kostumer men mere ligner noget fra 1900 tallets begyndelse. På teksthøjniveau fordi den nye oversættelse (Thomas Bredsdorff), nok har givet stykket en moderne sprogdragt, men alligevel er det ikke helt dækkende: ”hvor opdateret den end er, bevæger (den) sig ad kanaler, der ligesom er for trange til denne frit flagrende kvinde” (jf. at fru Alving her er ”korsetløs”).

På den måde, mener Lund, kommer fru Alving ”tolkningsmæssigt” til at stå isoleret. Og det har konsekvenser: det bliver det svært at få ”de dramatiske høvlspåner til at fænge”. Når Me Lund så konkluderer, at forestillingens anslag er for svagt og efterlyser langt større radikalitet i instruktørens greb, bliver man nysgerrig. Efterlyser hun et instruktørgreb, som helt opløser den indre sammenhæng? Eller vil hun gerne se en moderne nyopsætning, der forpligter sig på en ny indre sammenhæng skabt af instruktøren? Det svarer anmeldelsen kun delvist på: det kan både gøres ”traditionelt naturalistisk eller ekspressivt eksperimenterende”, men det kunne i begge tilfælde have gjort forestillingen

”mere dynamisk”. Det er altså forestillingens energiniveau, det er galt med i starten. Den ’fænger’ ikke, men i hvilken forstand har *det* noget med instruktørens moderniseringsprojekt at gøre?

Skuespillerne skaber en indre liv i forestillingen

Disse forbehold forhindrer dog ikke Me Lund i at anerkende skuespillernes evne til at skabe liv i forestillingen, og det i en sådan grad, at hun kalder sine indledende forbehold ”ydre anstødssten (som) efterhånden viger for et indre drama, der lever flot i og omkring Ghita Nørbys fru Alving”. Efter et par korte og sansede karakteristikker af Olaf Johannesen (som Oswald) og Sofie Gråbøl (som Regine) zoomer anmeldelsen igen ind på et afgørende moment, nu i forestillingens slutning. Hun fokuserer på en tematisk pointe, der gestaltes *kropsligt fysisk*: momentet følger lige efter Oswald har aftunget sin mor et løfte om ”den sidste håndsrækning”.

Da mors og søns læber mødes hårdt og længe for at besegle pagten, er det ikke udtryk for kærtæg, heller ikke alene for en ulykkelig mors erkendelse af at have forfejlet sine mål. Det er håndgemæng med selve skabningen og forestillingens stærkeste billede på den tilværelsens lovmæssighed, der nok lader os gribe ud efter friheden som en vidunderlig drøm, uden nogensinde at lade os favne den i realiteten.”(Min fremhævelse.)

Forestillingens ”stærkeste billede”, skriver anmelderen, men er det en læsning af forestillingens projekt? Ikke umiddelbart? Mere nærliggende er det anmelderens tolkning, udsprunget af spillet mellem Johannesen og Ghita Nørby. En fysisk kropslig gestus som billede på forestillingens tematiske utopi. Den ellers så argumenterende anmeldelse giver her læseren sit bud på en personlig oplevelse af forestillingen, og det må være den slutsekvens,

der får Lund til at konkludere, at ”Det brænder til slut”. For den mere indviende læser hentyder det ikke til det brændende asyl men til spillet imellem karaktererne, efter at asylet *er* brændt ned.

Man kunne altså tro at spillet skaber *den* indre sammenhæng i forestillingen, som ikke lykkes via modernisering? Men med beskrivelsen af de andre karakterer, Reenbergs pastor Manders og Ole Ernsts snedker Engstrand, viser det sig, at det heller ikke holder. Hvor underholdende og præcist Reenberg end skildrer Manders som et ”livsskyende forvokset barn”, der trækker i *hykleriets nødbremse*”, når han bliver presset, (der er flere af den slags præcise sproglige kommentarer hos Me Lund) så gør denne tegning af figuren det ”svært at tro på”, at fru Alving nogensinde skulle have drømt om at forlade sin mand for hans skyld. Altså igen en mangel på konsistens i instruktørens greb.

Teaterpolitisk konklusion

Det er så på den baggrund, Me Lund kan konkludere, at denne *Gengangere* hverken er en ”homogen eller skelsættende moderne forestilling”. Her er det bemærkelsesværdigt, at Me Lund kun omtaler kostumerne og stort set ikke nævner scenografien, som var ret påfaldende ved at vende op og ned på Stårekassens scene/sal relation. Hun nøjes med at konstatere, at det er en ”ret uinspireret udestue-scenografi” og begrundet sin smagsdom med, at den er ”kalkeret over” fra det norske Nationalteaters tre år tidligere gæstespil med samme instruktør. Men vi får ikke noget at vide om, hvorvidt den også spænder ben for forestillingens moderniseringsprojekt/ homogenitet eller ej.

Først til allersidst hører vi, at den skaber en ”demonstrativ intimitet med både publikum og skuespillere”, og at den ”råber på bedre faciliteter for skuespillet”. Med dette sidste udsagn appellerer Lund direkte til politikerne om at gøre noget ved nationalscenens stærkt begrænsede arbejdsforhold.

Rummet omkring anmeldelsen

I beskrivelsen af skuespillerpræstationer og den flade dramaturgiske bue henvender anmeldelsen sig til avisens almindelige læsere. Men samtidig synes den at have en mere teaterkyndig implicit læser, som interesserer sig for ”de ydre anstødssten”, og forestillingens moderniseringsprojekt. Ja. Det ligner det næsten en henvendelse til instruktøren selv, når hun omtaler hans formodede indre tvivl.

Der perspektiveres ikke til andre opsætninger eller til stykkets relevans for publikum i 1999. Kun kulturpolitisk inddrages et større rum i anmeldelsen. Som anmelder trækker Me Lund her på sin dramaturgiske autoritet. Hendes teatersyn her handler mere om dramaturgisk håndværk og hun gør på den måde sagligt rede for sin kritik, mens det mere personlige kommer til orde i sproglige formuleringer.

Den dramaturgiske saglighed er til gengæld helt ude af billedet, da Per Theil elleve år senere anmelder en ny opsætning af stykket på Det Kongelige Teater, nu i det nye skuespilhus på Kvæsthusbroen. Det er også materialets korteste anmeldelse.

Per Theil: ”Værsgo: Henrik Ibsen med hele svineriet”. Det Kongelige Teater. Politiken 11.12.2011

Længde 705 ord /ca. anslag 4.350.

”Hos Ibsen er der altid sket noget i fortiden, som ikke er så godt. Det handler alle hans stykker sådan set om”. Sådan indleder Per Theil sin anmeldelse af den tyske gæsteinstruktør, Michael Thalheimers iscenesættelse af *Gengangere* i december 2011. Denne uimponerede og uakademiske måde er karakteristisk for hans øvrige referencer til Ibsens stykke ”en tragedie om en søn, der arver ikke bare farens karakter, men også hans kønssygdom. Det sidste, ved vi i dag, er ikke muligt. Men lige meget!” Der er med andre ord ikke lagt op til en analytisk diskuterende anmeldelse, der vil undersøge stykkets plot,

genre eller karaktertegnning på tekstniveau. Der tales på et underholdende og læserinkluderende niveau.

På det beskrivende plan er Per Theil til gengæld detaljeret, næsten malende i sine formuleringer:

Nicolas Bro står med en af faderens gamle cigarer og sutter lidt på den. Det særlige er måden, han står på: Hivende efter vejret og næsten helt foroverbøjet – sært løs i ryggen (-) Prustende, svedende, vildt sindssygt langsomt, tager Nicolas Bro sin jakke på; det føles som en evighed. På scenen og i salen er der død stille.

Her indfanger han iscenesættelsens og skuespillerens kropssprog og gestik i et præcist billede, som optakt til sine kommentarer til instruktionen.

Hvor godt er instruktørgrebet?

”Hvordan skal vi spille Ibsen i dag? ”, lyder et af hans retoriske spørgsmål. Svaret kommer indirekte via en reference til en tidligere, tysk opsætning af *Gengangere*, hvor man havde valgt ”at spille på *overteksten*”. Her mener Theil nok *underteksten*, for når fru Alving i den omtalte tyske version ”gik direkte i seng med sin elskede søn”, kan det kun være fordi, man har spillet på *underteksten*, altså udfoldet det fortrængte i spillet. Og noget af det samme finder Theil hos Thalheimer.

”Hvor radikalt går Thalheimer til værks?” – spørger Theil og svarer, ”Så tilpas meget (-) at ingen er i tvivl. Incesten spøger overalt”. Deri består altså radikaliteten. Og man må forstå det sådan, at Thalheimer også, ifølge Theil, trækker tekstens dulgte antydning af incest (*underteksten*) helt frem i lyset (*overteksten*), netop gennem kroppens tale: ”Noget ser vi, andet er tekstligt så betonet, at svineriet står lysende klart”, jf. anmeldelsens overskrift: ”*Værsgo: Henrik Ibsen med hele svineriet*”, der spiller på den dobbelte betydning af begrebet

”svineriet”, som i dag også kan have en positiv valeur: alt det tilhører eller udstyr man kan forestille sig i en bestemt sammenhæng.

Set i hele anmeldelsens perspektiv betyder det, at vi med denne opsætning ikke alene får Ibsens tekst men også et kropsligt fysisk spil på *underteksten*: ”Og der er godt med kys mellem mor og søn. Og eftersom vi også må formode, at fru Alving har været i seng med pastor Manders (-) så er der en pæn mulighed for, at alle (hvis man virkelig vil se spøgelse) er ramt af fortiden i mere end en forstand”.

Men hvad er Per Theils egen holdning til den tolkning, han læser frem i forestillingen? Tilslutter han sig det indlæste fokus på incest i en sådan grad, at han ikke har behov for at referere til den som en tolkning? Det holdes ikke op mod nogen læsning af Ibsens egen tekst. Der *kunne* for eksempel være reflekteret over, at fru Alvings erkendelsesrejse glider i baggrunden overfor Osvalds, og hvilken betydning, det har for forestillingens udsagn? Ligger en argumentation af den art for langt fra den moderne type anmeldelse, som Per Theil tilsyneladende abonnerer på her?

Modsat de fleste af sine kolleger, virker Theil ikke synderligt optaget af forestillingens markante scenografi, som fik vældig stor opmærksomhed i de øvrige dagbladsanmeldelser. Hos Theil læser vi kun, at Nicolas bro fortæller barndomshistorien ”på forscenen, *badet i sort silende regn*”, og at der senere er tale om ”hjemmets *mørke – ren dødsgang*” (mine fremhævelser). Mere sparsomt kan så bemærkelsesværdig en scenografi næppe beskrives. Man fristes man til at tro, at Per Theil bevidst *vælger* at se bort fra forestillingens ekspressive formsprog i scenografi, lys og lyd og i stedet for hellere vil fokusere på skuespillerne præstationer?

Sproglige forbehold

”ALT DET FRÆKKE - (skrevet med CapsLock min tilføjelse.) - hos Ibsen sker som bekendt i *underteksten*”. Anmeldelsen rummer en del

sproglige vendinger, der understreger den fortrolige og uakademiske tone. Når Osvald står med sin fars cigar og langsomt prustende trækker sin jakke på, kommenterer anmelderen ”Det er også stærk tobak, det her”. Er det udtryk for distance? Skal læseren så alligevel ikke tage Per Theil på ordet? Når instruktøren er så berømt for at kunne ”trykke en god krop ud af en skuespiller”, skal det forstås som en anerkendelse af stilen: ”her går stort set alle over scenen med fortiden som en klods om benet”? Eller lægges der igen afstand, ”Gengangeri som gangart”? Det afslører han for så vidt ikke. Da skuespillerne til sidst ”tager papirposer med glade barneansigter på hovedet”, - melder Per Theil dog klart ud, ”de poser er det rene knald i låget”. Som læser kan man godt blive i tvivl. Hvor positiv er anmelderen i virkeligheden? Trækker han i land overfor det radikale greb?

Det sidste visuelle moment, Theil trækker frem i anmeldelsen gælder spillerne, og her mærkes ingen forbehold: ”Der er Edvard Munch i Nikolas Bros sygeligt brændende, bønfaldende blik. Kirsten Olesen med (-) *sit* suggererende blik – der ser og taler gennem tid og rum om alt det overleverede (-), vi ikke kan blive kvit” og så konkluderer Theil ”For satan, hvor er det godt. Og Ibsen lever!”

Anmelderens dobbelte position

Prøver anmelderen her at *forføre* avisens/ anmeldelsens læsere til at gå ind og se en forestilling, hvor man nemt kunne føle sig fremmedgjort af en form, der ikke alene vil være fremmed for det publikum, der er så opdraget med psykologisk realisme, men også vil virke *intellektuelt* udfordrende på dem?

Man kan ikke kalde Theils anmeldelse ”forbrugervejledning” (jf. enquetes i nærværende nummer) for avisens læsere. Dertil står der for meget mellem linjerne, der er uafgørligt. Men han gør sig heller ikke til fageksperten, der henvender til peers eller en udvalgt skare dannede læsere. Den hverdagsagtige form kunne ligne, at han

bevidst underspiller sin rolle som anmelder på landets store kulturavis? I så fald kunne man sige, at Theil i *denne* anmeldelse iscenesætter sig selv i en dobbelt position: på den ene side som uimponeret skribent på den førende kulturavis, der ikke behøver at intellektualisere, men i let ironiserende vendinger kan skrive anerkendende og kritisk om den internationale gæsteinstruktørs værk. Og på den anden side som lyn-skarp anmelder, der kan se tværs igennem formen ind til forestillingens driftslag - og vel at mærke i et sprog, der taler til driftslaget.

Tab eller gevinst?

I det foregående har vi nærlæst en række anmeldelser af *Gengangere* fra Svend Borberg til Per Theil. Vi har ladet os inspirere at Rundbordssamtalen i dette temanummer til at undersøge udsagn som: Er teateranmeldelserne blevet mere overfladiske og ”spjættagte” i dag, end de var tidligere? Er der blevet mere anmelderi og mindre analytisk kritik? Er anmeldelsens ”rum” blevet mindre? Har anmelderne i dag færre ambitioner om at være dialogpartnere for teatret?

Det er en højst uvidenskabelig undersøgelse, og man kan naturligvis ikke konkludere med sikkerhed ud fra så lille et materiale. Man kunne endda hævde, at de spørgsmål, vi her stiller til materialet også får indflydelse på vores svar. Men der tegner sig trods alt konturerne af en udvikling. Hos Borberg, Schyberg, Gudme og Kistrup mærker man en udtalt vilje til at være dialogpartner for teatret. Ambitionen kan være bredt teaterpolitisk som hos Borberg og Gudme, eller den kan rette sig mere specifikt mod skuespilleranalyse og skuespillerudvikling. Et tema, man finder hos alle fire, men især hos Schyberg. Udgangspunktet er i alle tilfælde selve Ibsens tekst. Hvordan forholder forestillingen sig til teksten? Er repertoirevalget relevant? Er opsætningen? Endnu mærkes der ingen tvivl om, at avisanmelderen deler referenceramme med læseren, og at det kan være

en del af anmelderens opgave at reflektere over forestillingens placering i forhold til en større verden og et større idémæssigt fortolkningsrum. Særligt hos Borberg og Gudme er den ambition fremtrædende, mens den i de valgte anmeldelser af Schyberg og Kistrup er næsten fraværende.

Med Anne-Katrine Gudmes anmeldelse fra 1969 er en ny anmeldertype på vej. Skuespillerpræstationerne ses ikke længere i forhold til forgængeres fortolkninger af de samme roller og vurderes ikke på en skuespiller-historisk baggrund. Til gengæld bugner anmeldelsen af *sete* detaljer, iagttagelser af gestus, mimik og kropslighed, af *visualitet*. Forestillingsanalysen er på vej, side om side med en analyse af forestillingen som teksttolkning.

Fysik, visualitet og *sete* detaljer fylder meget i 90er-anmeldelserne hos Me Lund og Per Theil. Forestillingsanalysen eller bare forestillings*beskrivelsen* er nu dominerende, og nærmest filmisk kan der zoomes ind på afgørende billeder i forestillingen. Forholdet til *teksten* er ændret afgørende: en vurdering af teksten eller af dens relevans, finder man ikke. Ligesom anmelderne ikke positionerer sig ud fra et tydeligt kunstsyn. Rummet omkring anmeldelsen bliver mindre og teatrets dialog med verden udenfor synes at være blevet afløst af et subjektivt tema: Hvad vil forestillingen mig? Hvad vil den anmelderen?

Er der her tale om en generel tendens? Hvis det er tilfældet, så er det ikke kun de nye medier eller avisernes faldende oplagstal, som vanskeliggør den fælles samtale. Den subjektivt fokuserede anmeldelse vil i sig selv reducere udbyttet af samtalen om teater og teaterkunst i den fælles offentlighed.

Litteratur

Svend Borberg ”Aabenbaringsens Sted”. Teaterkritik i udvalg ved Per Lykke. Multivers 2012.

Frederik Schyberg ”Teatret i Krig (1939-1948)”. Gyldendalske Boghandel, Nyt Nordisk Forlag 1949.

Knud Arne Jürgensen ”Teatrets fortællinger”, *Jens Kistrups teaterkritik. En antologi*. Syddansk

Universitetsforlag 2013 p. 262-264.

Anne-Katrine Gudme ”Det rene teater”, redaktion Johannes Møllehave, Rhodos 1972.

Janicke Branth

Dramaturg cand.phil., tidl. rektor for Dramatikeruddannelsen, underviser på DDSKS Odense. Medlem af censorkorps for Teatervidenskab KU, Dramaturgi AU, Performance-design RUC. Medlem af Peripetis redaktion og redaktør af Peripetis teateranmeldelser.

Birgitte Hesselaa

Cand.phil., dramaturg og kurator. Underviser og studieleder ved Folkeuniversitetet i København. Medlem af universiteternes centrale censorkorps for Dansk og Teatervidenskab/dramaturgi. Medlem af Peripetis redaktion. Forfatter til en række artikler og bøger om ny dansk dramatik, bl.a. *Det dramatiske gennembrud. Om nybruddet i dansk dramatik fra 1990'erne til i dag*. Gyldendal, 2009.

Intet steds udenfor. Intet sted.

Teateranmeldere kæmper med kriterier og distance. Og om penge.

Af Florian Malzacher.

Oversat af Janicke Branth og Kristian Erhardtsen.

¹En sorthåret stuepige i en stor marmorkukasse vasker gulv, vasker og vasker, hendes bevægelser bliver langsommere, bliver slowmotion. Så tæppe. Pause. Så drønende larm. Derpå absolut stilhed. Som om al lyd forstummede. Lys op og midt i stilheden, i det grelle, nøgne marmorrum, sidder en baby, knapt et par måneder gammel, sidder og stirrer vantro, rækker søgende ud efter et sort bæger - uden at tage blikket fra tilskuerne - vælter det, og tre terninger ruller hen over det hvide scenegulv. Det er som en surrealistisk drøm, eller en filmsekvens, men med et sitrende fysisk nærvær. Og publikum vover næsten ikke at trække vejret for ikke at forskrække barnet, for ikke at ødelægge billedet, for ikke at gøre sig skyld i noget.

Hvordan udtrykker man nærvær i sproget? Efter hvilke kriterier vurderer man en babys optræden? Kan man det? Og hvilke etiske principper gælder i det hele taget for kunst? Hvad kan man beskrive, når der ikke er noget plot, ingen dialog og ikke nogen skuespillerpræstation at forholde sig til? Og hvor meget kan man stole på sin hukommelse?

Det har ikke gjort jobbet lettere for anmelderen, at teatret interesserer sig mindre og mindre for at opsætte tekster og fortolke dem mere eller mindre frit eller teksstro. Kriterierne for god eller dårlig kunst har altid været konstruktioner, en sær blanding af indbyrdes

uforenelige men relativt konsensusøgende diskurser og private meninger. Men alligevel: Så længe der var tale om at iscenesætte et drama rimeligt vellykket, så længe det i første række var teksten og hvad heraf følger, det handlede om, så længe skuespilleren (psykologisk eller manieret, fysisk eller æterisk, ekspressivt eller underspillet) bare spillede en nogenlunde klart skitseret rolle, så længe han overhovedet spillede en rolle, så længe havde man som anmelder tilstrækkeligt mange tråde i hånden, man kunne forfølge. Og hvis man alligevel var på Herrens mark, så kunne man jo altid falde tilbage på det håndværksmæssige: man kunne kritisere eller rose hovedrollens sproglige/gestiske formåen.

Tekst, bevægelse, rum, lyd, lys, whatever

Det var dengang. I dag skal man være glad, hvis der overhovedet er en skuespiller involveret og anmelderen ikke i stedet for er henvist til at bedømme det performative niveau (og 'nærværet') hos fuldstændigt lammede ALS-patienter (i Schlingensiefs "*Kunst og grøntsager*"), hos gamle kvinder, arbejdsløse flyveledere og personalet i et indisk call-center (alle: *Rimini Protokoll*), hos lystigt optrædende halvprofessionelle (f.eks *She She Pop* og *Showcase Beat Le Mot*) eller ligefrem hos et ni måneders barn, som i den oven for beskrevne scene (fjerde del) i Romeo Castelluccis "*Tragedia Endogonida*".

En kritisk holdning til skuespillet og rollearbejdet er et af de mest markante æstetiske træk ved nutidens "eksperimenterende" teater. Det kommer ikke alene af skepsis over for traditionel teaterkunst med dens ofte forudsigelige tricks,

1) *Kein Aussen. Nirgends.* er titlen på tysk. Vendingen henviser bl.a. til den buddhistiske tanke, at man ikke skal se sig selv som et subjektivt jeg og resten af verden som objektive effekter, men at man er en del af den samme verden, de samme tanker og de samme følelser, og at man skal indgå i verden som en helhed. Der findes ikke et indre og et ydre - alt er ét.

det stikker dybere: Den konventionelle publikumskontrakt, det teatral 'som om' (at hengive sig til at tro på skuespillerens Hamlet for en aften eller i det mindste til et sådant tankeeksperiment) er ikke længere et acceptabelt udgangspunkt for mange instruktører. Denne repræsentationskritik stammer især fra fransk post-strukturalismes psykoanalytiske tendenser og har ført til en problematisering af teatret som repræsentationsmaskine. Det, vi for nemheds skyld kan kalde 'post-dramatisk teater', vil som regel ikke vise nogen anden virkelighed, men først og fremmest "skabe en situation, der er i sig selv er virkelig", som Jens Roselt udtrykker det. På den måde opløses grænserne mellem skuespil og performance, mellem repræsentation og præsentation - og dermed også en masse af de gængse afsæt for analyse og vurdering. Og når teksten ikke længere har forrang, kan alle tegnsystemer prioriteres, gøre krav på opmærksomhed og være udgangspunktet for en anmeldelse. Bevægelse, rum, lyd, lys, whatever. Måske netop 'nærvær'.

Og hvad betyder så det for kritikken? Blandt andet at den mere end nogensinde er henvist til at finde sine kriterier i forestillingen selv. Hvilke spilleregler gælder og anvendes her? Hvordan overholdes de? Og giver de overhovedet mening? Er de interessante? En teateraften, en danseteaterforestilling eller en teateropførelse er ikke nogen selv fullfilling prophecy. Den forholder sig til en kontekst, som man skal kunne læse. Den er altid en del af en diskurs, relaterer sig til andres arbejde, teorier, argumenter, venner, fjender. Uden kontekst er en sort firkant bare en sort firkant, et pissoir et pissoir og dårligt skuespil dårligt skuespil.

I det små ser man ansatser til nye sproglige begreber, som kommer på banen og kan anvendes på de nye teaterformer: Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* har for eksempel bidraget meget. Af en fagbog at være har den fået en bemærkelsesværdig udbredelse, også hos en bredere skare af tilskuere. Kritikerne

er blevet bevidste om behovet for sådan et sprog. Også nyere danseteori, som allerede længe har klarer sig uden handling, tekst og psykologi, har bidraget med ikke så lidt.

Alligevel er det ikke nogen let sag for den hastigt skrevne og pladsbegrænsede teaterkritik at levere skarpe teateranmeldelser, at forstå, beskrive og vurdere de forskellige tegnsystemer på en alment begribelig måde - og samtidig tage højde for anmelderens egne fordringer til en god anmeldelse: den velformulerede tekst, der mellem linjerne også evner at formidle nogle af de mere udefinerbare kvaliteter i værket (atmosfære, tempo, sympati, nærvær). Analysemodeller, koncepter og holdninger har en kort levetid - og eksisterer kun så længe der hersker almindelig enighed om deres kontingens.

Måske vil de talrige kunstneriske positioner tage sig klarere og mere homogene ud i bakspejlet, end man skulle tro. Men ofte er det positioner, som dukker op og forsvinder lige så hurtigt igen, uden at efterlade sig spor. Hvilket leder frem til endnu en af anmelderens opgaver: at man i det mindste kortvarigt fastholder noget, som i næste øjeblik igen er forsvundet (det gælder navnlig de mange teatergrupper uden fast spillested). Anmelderen må efterlade spor i debatten efter noget, som stort set ingen har set (det gælder navnlig de mange teatergrupper uden fast spillested). Anmeldelser på internettet af de utallige uafhængige projekter viser, at kritikken ofte er det eneste, der står tilbage efter dem. Teaterkritik bliver en beskrivelse af gruppernes historie.

Måske kan kritikken på den måde paradoksalt nok komme til at modvirke den tendens, den samtidig er med til at fremme (helt i samspil med publikum og teatret selv): det høje tempo, den hektiske nyskabelse, den forpustede jagt på frisk kød, behovet for nyskabelse, jagen på det store kup. Når det kan være så svært overhovedet at få øje på eller vurdere det originale i et kunstværk, har det som regel noget at gøre med dette absurde tempo. I modsætning til



Romeo Castellucci. *Tragedia Endogonia*.

litteratur, kunst og musik, har teatret jo ingen mulighed for posthume revivals.

”Forklar mig det her, eller jeg skriver, hvad jeg tænker!”

En aften i teatret har ikke kun *en* kunstnerisk kontekst, og det gør det ikke nemmere for tilskueren. Med mediernes store tilgængelighed forøges alle mulige tænkelige referencesystemer i det uendelige. Som kritikeren Petra Kohse skriver: ”For at forstå, hvad der foregår på scenen, er du nødt til at gå i biografen, være orienteret om ny britisk kunst, holde dig ajour med genetisk forskning, følge reportager fra kriseråderne, følge med i hvornår Schlingensief er i kemoterapi, kende den sidste nye kollektion fra Wolfgang Joop, ind imellem besøge en af hans klubber, følge med i den til enhver tid herskende filosofiske diskurs og være godt inde i statsbudgettet. Og så skader det heller ikke at have lidt privatliv ved siden af.”

Tja, ingen kan vide alt eller kende til alt. Og kunst, der efterspørger dannelse (hvor popkulturel den end måtte være), bliver hurtigt

kedelig og skjuler sjældent så meget bag sine mange gåder, som den skilter med. De ofte ubevidst formulerede krav om en ny borgerlig dannelseskanon er ligeså tåbelige som kravet om en kunst, en teateraften, et stykke musik, der taler for sig selv og som kan forstås af enhver, der gør sig lidt umage. Man kommer ikke udenom – heller ikke som kritiker – at man må sætte sig ind i diskursen, læse, skrive, reflektere. Nu og da også tale med hinanden. Måske endda med en kunstner.

Og det sidste er ilde set blandt klassiske anmeldere (i modsætning til fx inden for billedkunst eller musik). Vi lever stadig med en idealiseret forestilling om kritikeren, der tavst sætter sig på sin plads i teatret, og ligeså tavst trækker sig tilbage for at nedfælde sin dom på den flimrende skærm i den ensomme nat. Og som aldrig taler med nogen teaterfolk. Og som derfor heller ikke længere forstår eller kan forstå, hvad der egentlig foregår i teatret.

Efter en af de første opførelser af koreografen Wanda Golonka på Schauspiel Frankfurt, en performativ installation over Antigone-

motivet, trak en meget erfaren, kridhvid kollega fra Bild-avisen, dramaturgen til side og krævede en forklaring: ”Enten fortæller De mig, hvad det her handler om, eller også skriver jeg, det jeg tænker!” Hvilket bemærkelsesværdigt skridt for en person, der i hele sin lange professionelle karriere ikke før havde følt anledning til at fremsætte den slags krav.

Den opsøgende anmelder bevæger sig selvfølgelig på en hårfin grænse. Kulturjournalisten, der flirter med dramaturgen på premiereaftenen eller står på teatrets lønningsliste (for eksempel som forfatter til programartikler), gør sig selv sårbar, når han senere skal anmelde samme teater. Uanset om hans anmeldelse rent faktisk ikke er påvirket af det eller ej. Det gælder også de, på det punkt mere tolerante, internationale performanceteatre og dansescener: Venskaberne skal kunne holde til, at produktionen næste dag bliver sablet ned i avisen. Problemerne med at trække en grænse er indlysende for anmeldere med et ben i hver lejr. Samtidig er det også symptom på en afgørende forandring, nemlig at der ikke længere eksisterer noget udenfor.

Schlingensief og Schmidt – worst case for anmelderne

Der findes ikke noget punkt, hvorfra man uden videre kan lave radikalt om på verden. Ikke noget punkt, hvorfra man slet og ret kan betragte, og hvorfra man uforstyrret kan udøve sin kritik.

Navnlig to instruktører er mestre i iscenesættelse af offentligheden, og de formår at udnytte fænomenet med suveræn begavelse og med stor succes: Den ene er Christoph Schlingensief, som altid har brugt medierne som en udvidet scene. Selv om han i og for sig ikke direkte orkestrerer iscenesættelsen, sørger han for, at den bliver en del af hans produktion ved at indskrive sit teaterarbejde i avisers og tv-stationers offentlige rum. En anmeldelse af hans værker, der udelukkende vil fokusere på den sceniske handling, løber uundgåeligt ud i

ingenting, og en anmeldelse, der inddrager sig selv, vil uundgåeligt lande i en feedback-sløjfe.

Den anden er Harald Schmidt, som benytter en anden strategi ved altid at inkorporere receptionen, det tidligere ’udenfor’, i sine shows. Han leger med den, foregriber den og virker som om han altid er et skridt foran. At det ikke altid holder, men bare tager sig sådan ud, er jo den gamle historie om haren og pindsvinet.

Et eller andet sted mellem underspil og overdeterminering er det lykkedes Schmidt at perfektionere sin taktik, helt ind til det selvudslettende, men på en afslappet måde. Snart lader han som ingenting, og snart spiller han på det som den naturligste ting af verden.

Set i det lys er Schlingensief og Schmidt worst case for enhver anmelder: De afviser ikke kritikken men bruger den tværtimod som en vigtig del af deres værker. Dermed gør de kritikken meningsløs og absurd. Kunstnere, der er i stand til at integrere anmelderens tabte position ’udenfor’ så godt og så klogt i deres forestillinger, er totalt på højde med deres samtid. Hos Schlingensief og Schmidt kan vi lære mere om kritikens krise og habitus, om kunst uden værkgrænse og om det flydende auteurbegreb end noget andet sted.

Men kunst og kritik nærmer sig også hinanden af andre grunde: Jo mere kunsten nærmer sig teoretiske diskurser, jo fjernere fra de romantiske genibegreber og værkhermeneutikker, jo mere den selv reflekterer og afslører sine egne virkemidler, desto tættere kommer den på teorien og dermed på kritikken selv. Det gælder ikke kun, hvad vi groft sagt kan kalde ”konceptuel dans” af koreografer som Xavier Le Roy og Jérôme Bel. Grænserne mellem en teori, der ser sig selv som performativ og performativ praksis, der ser sig selv om teori, kan ikke længere drages entydigt.

Alt det må anmeldere (såvel som teaterfolk) være opmærksomme på. Og ikke desto mindre må anmelderne have deres egen holdning og deres ene fod - omend midlertidigt – solidt

placeret i et postuleret 'udenfor'. På det punkt har anmelderens opgave ikke ændret sig siden Lessings, Fontanes eller Kerrs dage²: at kritisere, forkaste, men også elske. Det er der ikke noget nyt i, men i de senere år er det blevet stadigt vigtigere at forklare og forsvare tålmodigt, igen og igen, hvad der ikke lader sig forstå uden en kontekst.

Vi har mistet den absolutte anmelderposition. Enhver kritik er et argument i en diskussion – udtalt med bram og brask, som det hører sig til i underholdende diskussioner blandt kolleger. ”For at have eksistensberettigelse”, siger Baudelaire, ”må kritikken være forudindtaget, lidenskabelig og politisk.« Ja, siger de moderne kritikere, og nej. For de ved godt, at ethvert nyt argument bliver fulgt op af et andet, som igen kræver ny argumentation. (Selvom nogle diskurser viser sig mere holdbare end andre her ved den store fortællings postulerede død.)

Hvor der findes så mange referencemuligheder, hvor kendskabet til en bestemt musik, en bestemt livsstil (og dermed også et bestemt generations tilhørsforhold) er relevant for at kunne rubricere og bedømme, er det helt nødvendigt, at kritikken selv lægger sine egne kriterier åbent frem. Og dermed også selv udsætter sig for kritik.

Enhver form for kritik – hvad enten det er af samfundet eller kunstværkerne – vil, af mangel på altfavnende utopier, være af foreløbig karakter. Og alligevel gælder Foucaults betragtning – hvor paradoksalt og patetisk den end lyder – ”i den moderne vestlige verden er der et slægtskab mellem Kants monumentale projekt og hverdagens små professionelt polemiske skrivelser, der går under navnet kritik: en bestemt form for tænkning, udsigelse, handlen, ja et bestemt forhold til det foreliggende, til egen viden og gøren, et forhold til samfund, kultur og til hin anden - noget som man kunne kalde en kritisk holdning.”

Et uddøende erhverv

Men ingen teori, ingen kunst sætter forestillingen om den uafhængige anmelder så meget under pres som det nøgterne, pragmatiske, forretningsmæssige fundament under anmelderens job. Næppe nogen aviser (heller ikke de landsdækkende) er stadig villige til at betale rejseudgifter for deres skribenter; udflugter til forestillinger uden for det nærmeste opland er blevet en luksus, man kun lejlighedsvis kan tillade sig. Men hvordan skal man så blive i stand til at sammenligne niveauer og kontekstualisere? Hvordan skal en kritiker så kunne vide, hvad der er muligt andre steder: what's the state of the art?

Samtidig skrumper antallet af kultursider betragteligt - og der hvor man stadig kan tale om nævneværdige kulturtillæg, forsvinder anmeldelsesstoffet til fordel for debatstoffet, så man ikke behøver lægge vejen rundt om kunsten for at diskutere verdens store spørgsmål. Kampen om den stadigt mindre plads står mellem yngre genrer som film og popmusik, der for længst har overhalet os indenom.

Bortset fra det faktum, at kritik er et journalistisk produkt, der er mere formet af markedet, end vi har lyst til at indrømme, så bliver public service stadigt højere prioriteret. Det vil sige foromtale i stedet for kritik, stjernesystemer i stedet for nuancerede bedømmelser.

Men endnu værre er det måske, at de regionale kulturtillæg, hvor latterliggjort de end har været, forsømmes og forsvinder. I hvert fald for de mange uafhængige grupper. Mens større stadsteatre stadig får besøg af landsdækkende aviser, skal de frie scener, og selv vigtige frie grupper og festivaler for nyere teaterformer være glade, hvis der overhovedet kommer en halvprofessionel anmelder forbi. Den professionelle teaterkritik forsvinder ikke, fordi anmelderne bliver dårligere end før (hvorfor skulle de det?). Den forsvinder fordi kunsten og dermed anmeldelser af den daler i anseelse på mediernes egne redaktioner.

2) Theodor Fontane 1819 – 89 og Alfred Kerr 1867 -1948, indflydelsesrige teoretikere og kritikere i Berlin.

Når Kathrin Tiedemann, som i dag er leder af FFT Düsseldorf³, kan fortælle, at de politiske redaktører diskuterede kulturtillægget om fredagen, dengang hun var anmelder, så lyder det som paradys. I dag skal man være henrykt, hvis avisernes chefredaktører ikke bare springer kulturtillægget helt over.

Og efterhånden som det økonomiske pres vokser, skriver teateranmelderen da også madanmeldelser eller rejsebeskrivelser – hvad der ikke ville være så dårligt, hvis man samtidig fik lov at bevare overblikket over sit eget stofområde.

Men desværre er det ikke usandsynligt, at teaterkritikken er et uddøende erhverv. Og selv om nogle teaterfolk i starten måske vil hilse det velkommen, så vil der komme til at mangle noget helt væsentligt, når der ikke længere er råd til den luksus, at en professionel tilskuer (okay, måske ikke altid godt, fair eller klogt) gør sig den ulejlighed at se en forestilling, tænke over den og derefter nedfælde sine tanker på papir.

Kunst og kritik sidder måske nok i hver sin side i båden, men det er den samme båd, og de sidder der sammen med små børn, gamle damer, ALS-patienter, professionelle, performance-dilettanter og store så vel som små skuespillere.

Artiklen "Kein Aussen. Nirgends." har været trykt i Theater Heute, marts 2006.

Florian Malzacher

Uddannet ved Institute für Angewandte Theaterwissenschaft i Gießen. Siden har han indtil 2005 arbejdet som freelance teateranmelder på forskellige dagblade. Han bidrager stadig med artikler til internationale tidsskrifter som Theater Heute, (Ty.) Ballett Tanz, Ty.) Frakcija (Kroatien), Didaskalia (Polen), Camera Austria (Østrig) osv. Han er freelance

kurator, dramaturg og skribent. Fra 2006-12 arbejdede han som medleder af kunsthøstfestivalen "Steirischer Herbst" i Graz, Østrig, hvor han også deltog i ledelsen af en 170 timer lang non-stop marathon camp "Sandheden er konkret" om kunstneriske strategier i politik (2012). Malzacher har desuden været kunstnerisk leder af "Impulse Theater Festival" i Köln, Düsseldorf & Mülheim/Ruhr siden 2012.

3) Forum Freies Theater i Düsseldorf.

Teaterkritikken og det nyimpresjonistiske

Af Knut Ove Arntzen

Introduksjon til teaterkritikken i offentligheten

I denne artikkelen vil jeg belyse dagens teaterkritikk og kjennetegn ved den i et historisk perspektiv. Mitt utgangspunkt er at teaterkritikken arbeider med de fysiske og visuelle uttrykk, så vel som med teatrets tekstlige aspekter.

I slutten av 1800-tallet utviklet pressen seg fra i stor grad å være ukepresse til å produsere hurtigere takket være rotasjonspressen, noe som førte det til et behov for en mer dagsaktuell og *øyeblikks-orientert* kunstkritikk som kom isteden for den mer dvelende og grundig analytiske kritikk. Denne tidligere analytiske teaterkritikken var ofte todelt, en for scenisk tilrettelegging og skuespillernes innsats, og en for den dramatiske teksten. Den ble grundig utført og gitt stor spalteplass i 1800-tallets aviser, og den faglige argumentasjonen sto sterkt. I Norden kan den eksemplifiseres med Edward Brandes.

Den nye kritikken fra slutten av 1800-tallet kom derimot til å bære preg av å være en *impresjonistisk* og mer personlig rapportering fra gårsdagens teateropplevelse. Øyeblikkets opplevelse skulle formidles hurtig, og publikum måtte forholde seg til at kritikerens personlige opplevelse var viktigere enn den dyptpløyende analytiske. I Norge kan den eksemplifiseres med kritikeren Johan Irgens-Hansen (1854-1895) og i Europa med den franske kritikeren Jules Lemaître (1853-1914). En moderne analytisk kritikk oppsto i forbindelse med etableringen av teatervitenskap som fag, noe som i Norge skjedde først i Oslo på slutten av 1950-tallet og så i Bergen på slutten av 1960-tallet. En ny analytisk kritikk gjorde seg

gjeldende særlig fra 1980-tallet av i mindre nisjeaviser og tidsskrifter hvor den faglige argumentasjonen sto mer sentralt enn det å felle dommer på impresjonistisk basis, slik som Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift er et eksempel på. De store dagsavisene videreførte imidlertid den impresjonistiske tradisjonen, noe som til dels er tilfelle den dag i dag.

Med utbredelsen av nye kommunikasjonsformer som Internett, har den impresjonistiske kritikken fått ytterligere aktualitet inspirert av *chatting* og *blogger* med en rask meningsutveksling. Mens den tidligere impresjonistiske kritikken lente seg på at det fantes gitte, klassiske standarder for hva som er godt og dårlig, så er den nye impresjonistiske kritikken preget av dekonstruksjon i tenkemåten samtidig som den kan være dyptpløyende og analytisk. Den stiller på en annen måte spørsmål ved kriterienes gyldighet og etablerte standarder for gyldig tenkning. Kunstforståelse er blitt et spørsmål om det personlige blikket, mer enn om "riktig" eller "gal" tenkning omkring kunst. Dette er forutsetningen for det jeg følgende vil vil kalle for den *ny-impresjonistiske* kritikk.

Mitt standpunkt er at samspillet mellom analytisk og impresjonistisk kritikk er nødvendig, og at kritikken forutsetter like stor vektlegging av det personlige som det faglige. Ut fra det er det jeg vil bygge opp under et begrep om en ny-impresjonistisk kritikk hvor kritikeren også kan oppfattes som *kurator* eller *formidler* som kombinerer den personlige opplevelse med faglige kriterier.

Å *kuratere* er et begrep hentet fra produksjon og formidling av billedkunst, og etter hvert brukes det også om teaterforestillinger i den ikke-institusjonelle sfæren. Når man skal

formidle en forestilling eller utstilling, gjøres det ut fra kriterier som en bruker når en skriver kritikk. Derfor har jeg valgt å bruke begrepet "kuratorkritikk" eller "kuratorblikk" om en kritikkpraksis som tar utgangspunkt i den personlige, individuelle opplevelse i like stor grad som den faglige i forhold til utvelgesprosesser og kunstnerisk ledelse. *Kuratorkritiker* er et begrep som refererer til hvordan den som evaluerer forestillinger i offentligheten, det være i dags- eller ukepressen eller til å bli formidlet til festivaler. Det skjer fra visse kunstfaglige kriterier ut fra kjennskap til trender så vel som ut fra "personlig smak" og "sans for opplevelse". Kuratorkritikeren reflekterer kunnskap om dramaturgi og tilrettelegging så vel som om kritikk og formidling. Ikke slik å forstå at den som utøver kurator-*funksjonen* alltid er en utøvende kunstkritiker, men de valg som gjøres for å formidle en forestilling gjennom programarbeid og pressekonferanser, øver innflytelse på den utøvende kritikeren gjennom den informasjonen som formidles.

Kunstfaglige overskridelser

Dagens teaterkunst er preget av et stort mangfold når det gjelder uttryksformer, ikke minst fordi de tar i bruk sterkere visuelle virkemidler og en fragmentert tekstbruk. Det stiller ekstra krav til kritikernes faglige orientering, ikke minst fordi forståelsen av håndverksmessige konvensjoner i seg selv ikke er tilstrekkelig. Scenekunsten har - som også de andre kunststartene - blitt preget av mer konseptuelle og oppsøkende måter å bearbeide virkeligheten på. I et slikt perspektiv er det at kritikeren i stadig større grad må være seg bevisst at konteksten for en forestilling kan ha avgjørende innvirkning på måten han omtaler forestillingen på.

Jeg vil selv som forsker og kritiker legge vekt på betydningen av en kontekstuell forståelse, og også av at kritikeren må ha et blikk på det sosiale og aktiviteter knyttet til det. Hvis en, som det ofte skjer i Norge, anmelder en amatørteaterforestilling bør den heller kritiseres

ut fra kontekst enn ut fra estetiske overveielser. Den kulturelle konteksten kan også for profesjonelle forestillingers vedkommende være avgjørende når det gjelder å bestemme om en forestilling er viktig eller ikke. Jeg mener at forståelse av handling har fått et stadig sterkere interaktivt preg. Måten en forstår og tolker handling på tar i like? stor grad utgangspunkt i hvordan dialogen mellom scene og sal fungerer, som i graden av estetisk perfektion. En slik dialog oppstår når skillet mellom scenisk handling og tilskuernes rom blir bygd ned slik som i ambient teater eksemplifisert med Baktruppen fra Norge. Estetikk handler i stadig større grad om lek og interaktivitet, samtidig som kunstverket består av elementer som det betraktende blikket fritt kan vandre imellom. (Arntzen 2007, s. 150–162.)

En ny-impresjonistisk kritikk i aviser eller som kritikk på Internett arbeider med estetisk refleksjon over spørsmål om kontekst og viljen til å inkludere det interaktive i den estetiske vurderingen. En slik kritikk baserer seg på det individuelle blikkets søken etter å forstå bilder metaforisk, slik som når den visuelle formidlingen er viktigere enn den tekstuelle, i den forstand at forestillingen kommuniserer uavhengig av tekstuelt definert mening.

(...) Bildene og objektene i installasjonen vil vekke minner som mer er å oppfatte som personlige referanser enn som fiksjonelle størrelser. I så måte har minneprosessen noe autentisk over seg, uten å være autentisk som konkret størrelse, minner som kan gi sikkerhet om hva som kan ha skjedd i fortiden. (Arntzen 2007, s. 152.)

Jeg bruker dette som innfallsvinkel til å forstå forestillinger som krever publikums oppmerksomhet når en lang rekke bilder flimrer foran dem, i likhet med det som skjer når en zapper fra program til program når en ser fjernsyn. Det har blant annet Michael Laub

i den svensk-belgiske prosjektteatergruppen *Remote Control Productions* benyttet seg mye av i den forstand at han i sine produksjoner har skapt et mangfold av bilder og situasjoner. Publikum opplever dermed likheten mellom å se en teaterforestilling og det å velge mellom TV-kanaler ut fra personlige preferanser.

En ny-impresjonistisk kritikk må inkorporere den personlige opplevelsen, både med tanke på konteksten til forestillingen, og i konkret forstand se på hva som skjer i forbindelse med forestillinger som der-og-da-hendelser. Den enkelte tilskuers eller kritikkers kulturelle og sosiale orientering har betydning for å forstå en oppsetting som foregår der og da. Bevisstgjøringen av det kontekstorienterte og personlige gir en sterkere og mer utdypet forståelse av kunst, en forståelse som bryter med vanetenkning omkring hva som er aktuelt og spennende. En normativt bestemt oppfatning av estetikk og kontekst kan virke hemmende. Det viser seg at den postmoderne resirkulering av forskjellige tradisjoner i stadig større grad trekker publikum, og innslag av det showkulturelle og forskjellige former for ny-sirkus trekker i samme retning. Det er betoningen av det showkulturelle som, slik jeg ser det, faller inn under den danske teaterforskeren Niels Lehmanns begrep om en "ubekymret tilbudsetetikk".¹ Det innebærer at det sofistikerte publikum har gått lei eksperimentet som sådant, og forventer en mer lekende omgang med teatrets virkemidler og historie. Slik antydes det at publikum gjerne vil "shoppe" kulturopplevelser etter interesse og behag. I et slikt perspektiv aktualiseres en ny forståelse for kunstens utvikling.

Stabile konvensjoner og den personlige dimensjonen

De håndverksmessig baserte og stabile konvensjonene i vår tids kunst er blitt stadig mer diffuse, noe som gjelder like mye for teatret

som for billedkunsten. Det stilles dermed krav til en kunstformidling som reflekterer en åpen, men samtidig estetisk orientert kritikk som søker å fange tendenser mer enn å være et mål i seg selv. Men fordi kunstkritikken ikke lenger kan forholde seg til faste konvensjoner, kan den også slå over i eller bli lik den teoretiske kunstteksten. Eksempler på slike tekster er katalogartikler eller manifeste som både er subjektive, metaforiske og har en trendorientert selvforståelse, noe som også kan komme til uttrykk i forestillinger med en teoretisk diskurs slik vi kjenner det fra René Pollesch i tysk teater. Den kritikken som kuratorkritikeren står for, vil dermed falle sammen med det som kan omtales som en ny-impresjonistisk kritikk, i den forstand at kuratorer og kritikere har felles interesser når det gjelder å være både personlige så vel som faglig funderte.

Kunst har en personlig dimensjon, og den kunstkritiske praksis kan forstås som en kunstfaglig *skapende* virksomhet. Som teaterkritiker er jeg med på å skape den kunstfaglige konteksten kunsten inngår i. Gjennom min søken etter å ville formidle det formmessige uttrykket så vel som konteksten, bidrar jeg til å artikulere formale og tematiske aspekter ved scenekunsten. Kritikeren bidrar med sitt blikk til å gjøre seg opp meninger om bruken av estetiske virkemidler, samtidig som han definerer sitt eget ståsted for å gi sin tolkning. De forskjellige tolkningsmuligheter krever ofte bruk av en metaforisk tilnærming, noe som vil si at kritikeren kan beskrive sin tolkning ved hjelp av språkbilder. Når det gjelder forståelsen av de sceniske virkemidler i nyere forestillingsproduksjon, må kritikeren altså være åpen for likestillingen mellom det visuelle og det tekstuelle. Den klassisk orienterte og til dels romantiske dyrkelsen av det talte språk er ikke lenger relevant, annet som et språkbasert virkemiddel på linje med andre lyd- og billedskapende elementer.

Når teaterforestillinger påvirket av det performative ikke lenger er tekstrepresenterende

1) Lehmann i Kyndrup og Madsen 1995, s. 86.

i klassisk dramaturgisk forstand, kan de heller ikke tolkes ut fra på forhånd gitte antagelser om hva de skal bety. Forståelsen må forholde seg til en stor grad av assosiasjon og følsomhet for det egne blikket. Jeg har selv vært med på å lansere noen av de kunstfaglige definisjonene som er i sirkulasjon. Det gjelder begreper som er knyttet opp mot det postmoderne teaters karakteristika, slik som likestilling mellom virkemidlene, ironi og dekonstruksjon av det tekstuelle materiale en forestilling bygger på.²

Det personlige kan også komme til uttrykk i spørsmålet om besmittelsen, slik Carl Henrik Grøndahl har beskrevet det. Han snakket om historikeren og besmittelsen, noe han gjorde ut fra en innsikt i at kritikeren *qua* kritiker også er med på å bidra til teaterhistorien. Det kommer til uttrykk i en uttalelse om at aviskritikeren er teatrets historiker, et utsagn som nok kan diskuteres, men som har en viss grad av relevans. Utgangspunktet for å tale om besmittelsen er påstanden om at kritikeren alltid må regne med anklager når han aktivt gir uttrykk for standpunkter til det som vises på scenen. Dette er noe kritikeren, og derigjennom "historikeren", må tåle. Verre er det med den reaksjonen som går ut på å mistenkeliggjøre kritikeren for å ha utenforliggende motiver for sine synspunkter.

(...) Vi dynker mistanker over kritikeren, mistenkeliggjør hans motiver for å mene det han mener. Vi behøver ikke å ta stilling til det han sier, fordi vi har gjort ham ekkel, uredelig, forutinntatt, fordomsfull. Vår aggresjon er skjult, vi unngår konfrontasjonen. Vi besmitter.
(Grøndahl 1985, s. 56.)

Denne observasjonen kan anvendes på forholdet mellom forskeren og forskningsfeltet så vel som på kritikeren og det estetiske objekt i sin kontekst. Hvis forskeren eller kritikeren

isolerer seg for mye fra det miljøet som skaper kunsten og unngår den kunstfaglige debatten, kan mange misforståelser utvikle seg. Da oppstår en besmittelseeffekt i negativ retning mellom forskeren som en påstått objektiv iakttaker av en "empiri", og "kunsten" som produseres ute i en jungel som kan kalles for "forskningsfeltet".

Det å holde kritikeren eller forskeren på avstand har vært en del av praksisfeltets holdning. Den eneste måten å overskride denne holdningen på, er å definere kritikken og forskningens praksis som en aktiv, deltagende observasjon i dialog med feltet. Separasjonen objekt/subjekt er etter hvert blitt en umulig posisjon. Det å skrive om trender og resepsjon av forestillinger krever nok en viss distanse til det man skriver om, men det virker mer og mer som om forestillinger og installasjonsbaserte kunstverk ikke lenger lar seg analysere som objektive størrelser. Derfor er det vanskelig å felle absolutte dommer om kunstneriske uttrykk som ikke virker i kraft av stabile konvensjoner. En deltagende utforskning av ens egen opplevelse på kunstfeltets egne premisser er den eneste måte å forholde seg til samtidsteater og kunst på, som tar høyde for det estetiske og kontekstuelle mangfoldet som preger kunstfeltet i dag.

Teater- og scenekunstkritikere har ofte insistert på sin "kunstneriske frihet", det vil si at de har lov til å mene noe på tvers av kunstnerens oppfatning. Det slår imidlertid ut på to måter. For noen kritikere er konvensjonene viktig, og tradisjonelle uttrykksformer står fortsatt sterkt, mens andre vet og tar høyde for at konvensjoner i den kunstfaglige praksis er omskiftelige. Kulturelt eller estetisk mangfold er kanskje enklere å forholde seg til når en erkjenner det estetiske mangfoldet som råder i teater- og kunstfeltet. Erkjennelsen av det er, slik jeg ser det, en premiss for ny-impresjonistisk kritikk, som dermed vil kunne ivareta en forståelse for det mangfoldige og sammensatte.

Den ny-impresjonistiske kritikken kan

2) Nærmere diskutert i Arntzen 2007.

i sin praksis sammenlignes med hvordan kuratorblikket har som mål at formidling skal være mulig, også når det gjelder kontroversielle eller overskridende forestillinger. Dermed er det i alle fall snakk om en satsning på kombinasjonen kunnskap og personliggjøring av kunnskap. Forståelse for overskridelser er blitt en selvfølgelighet i det kunstfaglige feltet, og bruken av kuratorblikket er blitt tydelig i dagens kritikk. Når det gjelder billedkunst, kan det sees praktisert på nettstedet kunstkritikk.no, med skribenter som Grethe Melbye og Tommy Olsson. Nettkritikere kan også være aktive i dagspressen, slik tilfelle er med teaterkritikere som Elisabeth Leinslie og Jon Refsdal Moe.

Akademisk teori, journalistisk praksis

Hvis akademisk teori har som premis å utforske samtidskunsten, hvor går da skillet mellom den akademiske kritiker og dagspressekritikeren? Det enkle svaret ville være å spørre om kritikeren er ansatt i en avis eller på et universitet, eller om vedkommende forstår seg selv som journalist heller enn praktiker. Svaret kan godt bli "ja, takk, begge deler". Hvis spørsmålet er om kritikeren ser på seg selv mer som anmelder enn som akademisk kritiker, ville svaret høyst sannsynlig bli: "Jeg er en kritiker som også skriver journalistikk". Noen ganger kan det være et spørsmål om kritikeren har ren journalistisk bakgrunn eller om vedkommende også har studert kunstfag som teatervitenskap, kunsthistorie eller litteratur. I første tilfelle er det ikke helt uakseptabelt å bli oppfattet som anmelder mer enn som akademisk kritiker. Kritiker og journalist er to identiteter som møter hverandre. Et godt eksempel er kritiker i *Dagbladet*, Erik Pierstorff (1926-84), som tidligere var både dramaturg og teatersjef, men først og fremst så på seg selv som journalist. Pierstorff var selv en kritiker som tok det svært nøye med kunnskapen og etterretteligheten i det han skrev om, samtidig som han noen ganger kunne være direkte og provoserende i sine karakteristikk. Det som bremsset ham

opp, var imidlertid det nye mangfoldet i scenekunsten med vektleggingen av det visuelle fra 1980-årene av. Det bidro til en nedbygging av tekstens overordnede betydning som fortsatt var fremmed for Pierstorffs generasjon.

Med det nye mangfoldet i scenekunsten spesielt og i kunstlivet generelt, er det viktig å ha en oppsøkende holdning, å være nysgjerrig. Det vil dermed kunne oppstå et sammenfall mellom den akademiske kritiker som teaterforsker og journalisten som oppsøkende på en utforskende måte. Bare ved å erkjenne kunstverkets egne estetiske premisser og virkemidler kan en forstå det. Forståelsen kan bearbeides på forskjellige måter, gjennom kontekstualisering og miljøbeskrivelser så vel som gjennom stil- og trendanalyser. I dag vil den journalistisk innstilte kritiker oppsøke det akademiske fagmiljøet hvis han eller hun mangler en teaterhistorisk eller kunstvitenskapelig referanse.³

Kritikk og journalistikk handler om det å kunne gripe mangfold, slik at akademisk teoretisering kan utvikles gjennom journalistisk praksis. Både den akademiske kritiker og den oppsøkende journalist må arbeide med det faktum at estetikken ikke er uten kontekst, på samme måte som konteksten kan slå over i det estetiske gjennom å arbeide interaktivt eller relasjonelt. Det vil si at de kunstneriske strategiene i en produksjon er basert på kunnskap om hvilke virkemidler som kan settes inn, det være seg av tekstuell eller visuell karakter, av romlig eller frontal karakter. Teatret så vel som

3) Palmer 1988, s. 131: En annen måte å få den type kunnskap på kunne være å lese slike introduksjonsbøker til teaterkritikk som for eksempel Richard H. Palmer har skrevet. Han går inn på de forskjellige nivåene i scenekunstproduksjonen og forklarer hva kritikeren må være observant på. Det kan gjelde regiaspektet i teatret eller koreografien i dansen. Palmer peker på hva som er viktig å legge merke til og kommentere når det gjelder for eksempel regissørens funksjon når han tilrettelegger en scenekunstproduksjon ut fra et bevisst forhold til hvilken stil en produksjon skal holdes i.

kritikken har noen historiske forutsetninger som er kjent gjennom teaterhistorie, teori og manifeste. Den akademiske så vel som den kunstkritiske praksis vil måtte forholde seg til at kritikk krever en fortløpende evaluering av scenekunstneriske uttrykk. Det er imidlertid ett punkt disse to praksisene skiller lag på, og det er når den akademiske kritikken slår over i "forestillingsanalyse".

Tilnærmingen til den systematiske forestillingsanalyse har vært av både semiologisk, semiotisk og pragmatisk karakter. Den vil imidlertid bestandig handle om en gjennomgang av en forestilling hvis mål er å synliggjøre redskapene for analysen. Tidligere kunne man oppfatte en analytisk teaterkritikk som både kritikk og forestillingsanalyse på en gang, noe som den impresjonistiske kritiker nødvendigvis vil ta avstand fra. Særlig den ny-impresjonistiske kritiker vil mene at det ikke finnes noen endelig sannhet om en forestilling. Den ny-impresjonistiske tilnærming, har i et postmoderne perspektiv falt sammen med at kunsten ikke lenger kan oppleves på en normativ måte, eller vise til noen idealer eller sannheter. Det vil si at betydning ikke lenger er gitt ut fra intensjoner om å formidle fastlagte forestillinger eller dogmer.

I dag sier vi gjerne at blikket som ser er individuelt. Det finnes ingen normativ oppskrift for kritikken, bortsett fra at en fortsatt må stille krav til dens retoriske praksis og språklige stringens. Når den normative kritikken så ikke lenger har noen rolle å spille, vil jeg åpne opp for en ny-impresjonistisk kritisk praksis som ikke hevder å ville formidle noen objektiv sannhet eller felle absolutte dommer. Hver for seg er kunstverkene del av et stort og variert bilde. Da ligger det et frigjørende element i å ha et rimelig godt samspill mellom det akademiske og det journalistiske.

En kvalifisert vurdering avhenger ikke lenger av skillet mellom det akademiske eller journalistiske. Det må forventes et samspill her som kan komme til uttrykk i det utdannelsesmessige, for eksempel ved at en

bachelorgrad i et kunstfag blir en sentral del av en kulturjournalists utdannelse på universitet eller høyskole. Den som vil skrive, må i dag også være kulturpolitisk, retorisk og kunstfaglig kompetent.

Teaterkritikkens retoriske praksis

Den enkleste måte å snakke om en teaterkritikkens retoriske praksis på, er å si at konklusjonen i en akademisk kritikk eller en kritisk/journalistisk anmeldelse må være et resultat av at premissene i en forestilling blir diskutert. Dermed vil kritikkens retoriske konklusjon følge av en slik diskusjon, og det er like viktig å være klar over at premissene ligger i presentasjonen av forestillingens virkemidler og dens kontekst.

En bør helst ikke skrive kritikker som på menings- og betydningsplanet ikke er konsistente. Jeg har i en tidligere artikkel hevdet at en teaterkritikk bør inneholde en ingress, en presentasjon av det dramatiske materiale og en kommentar til de sceniske virkemidlene.⁴ Hvis de ikke er redegjort for, er det vanskelig, for ikke å si umulig, å felle noen dom. En sterkt impresjonistisk inspirert kritiker kan kanskje prestere å komme med kraftsalver, slik som: "Jeg kom, jeg så, og jeg fant intet. Derfor gikk jeg etter fem minutter". Et slikt utsagn vil bringe enhver kunstner i harnisk, og kritikeren vil kunne bli stemplet som enten uetterrettelig eller "uinteressant". Paradokset er imidlertid at mange lesere ville ha beundret denne kritikeren og berømmet ham for sin modighet, slik tilfelle kunne være med den tidligere kritikeren Odd Eidem (1913-88) i *Verdens Gang* (VG) som var kjent for sine spissformuleringer.

Jeg vil mene at hvis en kritiker av hvilket slag det nå enn måtte være, ikke er i stand til å definere og beskrive hva han ser, vil kritikken være totalt uinteressant for kunstnerne. Og det til tross for at den med sine bevingede ord kanskje ville være en kraftsalve for avisleseren.

4) Arntzen i *Spillerom*, nr. 12/1-1985.

Jeg mener altså at teaterkritikken også må være interessant for kunstnerne, slik at det også i dag kan oppstå en dialog mellom kritikk og teater gjennom at det kunstneriske produkt blir diskutert i offentligheten på en måte som også belyser de faglige aspekter.

“Stadelmaier-affæren”: Et apropos til kritikerens interaksjon

“Stadelmaier-affæren” i Tyskland i februar 2006 dreide seg om at en kjent kritiker i Frankfurt am Main overvar en premiere på Schauspielhaus Frankfurt, hvor en interaktiv estetikk var lagt inn som virkemiddel. En av skuespillerne, Thomas Lawinky, henvendte seg til kritikeren Gerhard Stadelmaier, som satt i salen. Stadelmaier prøvde å overse at han ble forsøkt trukket inn i handlingen. Da ble Lawinky så irritert at han gikk ned i salen og visstnok rev notatboken ut av hendene på Stadelmaier. Han ble rasende, reiste seg og forlot teatret. Deretter ringte han opp Frankfurts borgermester og ba ham om å øyeblikkelig ta affære ved å anmode den kommunalt ansatte teatersjefen om å sparke skuespilleren. Så skjedde, hvorpå en teatersjef i Berlin like hurtig tok en telefon til Frankfurt for å tilby skuespilleren jobb ved sitt teater. Senere skal teatersjefen i Frankfurt ha avvist at det var dette som skjedde, men historien blir allikevel stående. Det er en anekdote som sier oss at teaterkritikeren også kan være temperamentsfull i sin reaksjon på en konkret hendelse.⁵

Stadelmaier-affæren viser at kritikeren ikke lenger kan være nøytralt tilstede, og dessuten illustrerer den hvordan kritikken er blitt knyttet sammen med det blikket som forundret ser at det stilles krav til den. Samtidig må kritikeren erkjenne sin maktposisjon og ikke bruke kritikken til å få utløp for sine personlige problemer og frustrasjoner, slik Kjerstin

Norén formulerte det i en kronikk. Norén var opptatt av at teaterkritikken ikke skulle være en varedeklarasjon, men en undersøkelse av hvordan virkemidlene blir brukt.⁶ Om det betyr at allroundjournalisten ikke kan skrive kvalifisert kultur- eller teaterkritikk, er ikke sikkert. Knut Olav Åmås har hevdet at allroundjournalisten som type passer dårlig i kulturjournalistikken, samtidig som all kunstkritikk når det kommer til stykket er kulturjournalistikk.⁷ Det er nettopp en slik mangel på selvtilit og mot jeg tror en ny-impressjonistisk holdning til kunstkritikken kan bøte på. En har lov å komme med sine egne synspunkter, opplevelser og vurderinger, men de må alltid hvile på respekt for de faglige premissene som ligger i kunstverket og utførelsen av det.

Jeg har i denne artikkelen beskrevet kjennetegn ved en ny-impressjonistisk teaterkritikk. Mitt mål har vært å diskutere hvordan kritikken kan ta høyde for personlig formidling og faglig forståelse, så vel som for estetikk og kontekst. Det er også et poeng at akademisk kritikk og journalistikk sammenfaller som undersøkende strategier. Ved selv å ta høyde for opplevelsen og konteksten vil kritikeren kunne bidra til å oppheve subjekt/objekt-skillen. Dermed vil den journalistiske kritikeren på sin side kunne bli inspirert til å ta et større ansvar når det gjelder det store estetiske og kulturelle mangfoldet som preger inngangen til det 21. århundre.

Denne artikkelen er en omarbeidelse av K. O. Arntzen: "Personlig formidling og faglig forståelse. Teaterkritikken og det ny-impressjonistiske", i Karl Atle Knapskog og Leif Ove Larsen (red.), Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten, Oslo 2008: Scandinavian Academic Press/Spartacus forlag.

5) http://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Lawinky, nedlastet 6.2.2007. Dessuten forfatterens samtaler med den tyske kritikeren Renate Klett i Berlin, sommeren 2006.

6) Norén i *Information*, 23.--24.4.1983.

7) Åmås i *Aftenposten*, 4.5.2002.

Literatur

Arntzen, Knut Ove (1985): "Hva sier teaterkritikken", i *Spillerom nr. 12/1-1985*. Oslo

Arntzen, Knut Ove (2007): *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*, Bergen/Laksevåg: Alvheim og Eide akademisk forlag.

Berg, I.T., E. Høyland og E. Leinslie (2007): *Scenekunst nå. Teaterscenen som ARENA for samtidskunsten*, Oslo: Spartacus forlag.

Grøndahl, Carl Henrik (1985): *Teater mot teater*, Trondheim: Dyade forlag.

Lehmann, Niels (1995): "Teater som ubekymret tilbudsæstetik. The Wooster Group som eksempel", i M. Kyndrup og C. Madsen (red.), *Æstetikstudier I*, Århus: Århus universitetsforlag.

Norén, Kjersti (1983): "Dagbladkritikkens etiske og kunstneriske problemer", i *Information*, 23.--24.4.1983. København.

Palmer, Richard H. (1988): *The Critics' Canon. Standards of Theatrical Reviewing in America*, New York-Westport-Connecticut-London: Greenwood Press.

Åmås, Knut Olav (2002): "Ti teser for en kritisk kulturjournalistikk", *Aftenposten*, 4.5.2002. Oslo.

Knut Ove Arntzen

Mag.Art, Professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen og teaterkritiker. Har publisert en lang rekke forskningsartikler i norske og internasjonale tidsskrifter, tekstsamlinger og bøker, samt deltatt på en rekke internasjonale konferanser og fagseminarer. I 2009 co-redaktør og forfatter av boken *Performance Art by Baktruppen*. First Part, Oslo: Kontur forlag.



Værket

Dialog om Markedet (er ikke noget sted)

Markedet (er ikke noget sted) | DKT
Foto: Miklos Szabo

Dialog om Markedet (er ikke noget sted)

Af Thomas Rosendal Nielsen og Stefan Gaardsmand Jakobsen

MEDVIRKENDE

DRAMATURGEN:

Thomas Rosendal Nielsen, lektor på Institut for Kommunikation og Kultur. Har særligt interesseret sig for interaktive dramaturgier og deltagerinvolverende teaterformer, bl.a. ift. spørgsmål om frigørelses- og dannelsespotentialer.

IDEHISTORIKEREN:

Stefan Gaardsmand Jakobsen, postdoc på institut for ledelse, politik og filosofi, CBS. Har arbejdet med, hvordan økonomisk teori former den politiske tænkning og hvilke muligheder, det efterlader ikke-økonomer for at forestille sig andre måder at indrette produktion, forbrug og fordeling af goder.

DIALOG

DRAMATURGEN:

Hvad er det, vi har med at gøre her? Det er anden del af en pentalogi (*Mediets Teater*) og efterfølgeren til *De Europæiske Medier*, skrevet af Nielsen.

Det er en teatertekst på 58 sider til seks eller flere skuespillere (medier). Den version, vi har adgang til, er fra 2014. Teksten havde premiere på Det Kongelige Teater (Det Røde Rum) i 2015. Teksten er struktureret omkring hovedpersonens (Grækerens) rejse sammen med Marx gennem 'markedets tre kredse' (efter Dantes model). Det er en stationsdramaturgi, der trods tekstens komplekse og selvrefleksive sammenvævning af diskurser, faktisk udfolder en form for afsluttet dramatisk udvikling, som kulminerer

i en revolution – om end med en uforløst sluttone.

Det er en tekst som kredser systematisk og alligevel deterritorialiserende omkring et bestemt spørgsmål: Hvad er Markedet? Hvordan kan vi tale om Markedet, og hvordan taler Markedet gennem os? Og hvordan kan vi kritisere en markedslogik, der er allestedsnærværende – herunder altid allerede en del af den måde, hvorpå vi taler om det?

Det er en tekst, som på den ene side er skrevet til en bestemt situation, til et bestemt teater, til et bestemt ensemble, til et bestemt publikum, til nogle bestemte kroppe i et bestemt rum i en bestemt tid (fx angives navnene på skuespillere i teksten), men teksten postulerer samtidigt en generaliserbarhed, der tillader – endda aftvinger – at man i en anden situation erstatter denne bestemthed med andre bestemtheder.

Det er en tekst, som foregiver at være et spil mellem en mangfoldighed af diskurser, men hvor denne "Nielsen" stadig spørger i baggrunden som montagens bagmand. Formen er provokerende og nogle steder fremmedgørende, men samtidig inciterende og tankevækkende. Både på et tematisk niveau – hvad er Markedet? – og i forhold til spørgsmålet om, hvad det er for et spil mellem deltagere og diskurser, som denne særlige form rammesætter og igangsætter.

Men vi kan starte ved det tematiske. Hvad er det nye (og hvad er det gamle) ved den kapitalismekritik eller revolutionshistorie, som Nielsen laver?

IDEHISTORIKEREN:

Det er en post-finanskriser kapitalismekritik, der forholder sig satirisk til den dogmatiske tradition fra Marx. Omvendt er Marx's analyser af varer, produktion og udbytning et helt centralt udgangspunkt for de problemer, som vores græske helt erfarer i kapitalismen. Stykkets Marx er en karikatur, der mener at have indfanget de helt grundlæggende strukturer og egenskaber ved kapitalismen. Proletariseringen af mennesker i periferien af de internationale markeder; udviklingen af en historisk bevidsthed hos den enkelte proletar; kapitalismens indre modsætninger; varens fetichkarakter.

Det er en historie om markedet, der kan ses som parallel på Boltanski og Chiapellos tese om "kapitalismens nye ånd". Denne sociologiske teori bygger på dokumentation af, hvordan antikapitalistiske ideer og livsformer fra 1960'erne blev indoptaget og integreret i kapitalismen i løbet af 1990'erne. Boltanski og Chiapello (2005) gav eksempler fra kunstverdenen, og det viser en (allerede kendt) sårbarhed for kunstens autonomi vis-a-vis kapitalisme og vareliggørelse. Nielsen tager analysen et skridt videre og viser os "markedets nye ånd". Men det er forestillingen eller ideologien om markedet, som her vender tilbage. Nielsen viser banaliteten i, at antikapitalistiske praksisser indtages i kapitalismen, når forestillingslederen bliver til markedets stemme. Det nye er, når selve den markedskritiske super-hjerne vendes imod sig selv: Marx's stemme bliver markedets stemme. Stykket anerkender, at Marx selv var opmærksom på en risiko for at kritikken af kapitalismen indtages af kapitalismen selv, men lader det være den rablende, selvdestruktive Marx, der peger i den retning (s. 35).

Måden at få den pointe til at spille dramatisk i værket går gennem en

kapitalismeanalyse inspireret af den slovenske filosof Slavoj Žižek, der lægger vægt på den gru, der følger af et perspektivskifte i tænkningen omkring markedet og økonomien. Fra psykoanalytikerens Jacques Lacan via Žižek har Nielsen sin opdeling i Det Imaginære, Det Symbolske og Det Reelle; hos Lacan forskellige psykiske dimensioner, der strukturerer menneskers tanker, sprog og handlinger. Fra billedannelser, over abstrakte sproglige bindinger til den udifferentierede kerne. Det Reelle, den mest enigmatiske af de tre domæner, kan hverken sættes på sprog eller billeder og forbliver det samme trods alle forsøg på symbolisering. Žižek (2006) anvender samme struktur til at lægge hele verden på briksen, men modificerer Lacans kategorier til det formål. Han vil have os til forstå, at Det Reelle ikke er en kerne eller underliggende struktur, som vi, når vi fx taler om økonomi, blot kan nærme os gennem større viden om de virkelige produktionsforhold. Det Reelle er anvendeligt for Žižek som del af en "parallaktisk" bevægelse, der giver det øjeblik usikkerhed, der kan få mennesker til at bryde med deres vaneforestillinger og de fantasier, der er styrede af ideologi. Det er en rystende bevægelse, der kan sætte gang i tænkningen. Sådan er Niensens marked også – det virker fri for al den gru, som vi kun får øje på i Det Reelle. Markedet selv hævder at være løftet over den slags:

Jeg er alt det, I siger, jeg er. Jeg er virkelig, jeg er et system af symboler, jeg er en fantasi, du ikke behøver at tro på, så længe du tror, at alle andre tror på den.

Gruen eller uhyggen kommer så ind hver gang en protagonist får et klarsyn og ser, at han eller hun slet og ret har overtaget markedets stemme. Manuskriptet understreger den 'Žižekianske uhygge' i

den situation ved, at protagonisten skærer sin tunge ud.

Sådan fungerer det langt hen hos Nielsen. Eneste problem er, at Marx selv eksplicit afslog at være Marxist, hvis det betød at være i tråd med nogle af hans tidlige disciple, der lavede deterministiske læsninger af mesteren. På samme måde, så stammer hele Goth-genren omkring økonomien i virkeligheden fra Marx og hans samtidige. Ligesom Mary Shelley brugte sin Frankenstein til social kritik, så brugte Marx billeder af vareulve, vampyrer og andre grufulde væsener til at beskrive, hvordan kapitalister var i stand til på nærmest magisk vis at fortsætte og ekspandere udbygningen af arbejderne igennem historien.

Værkets kritik er desuden kraftigt fokuseret på pengenes og finansteknologiens rolle i det kapitalistiske system. Banker, insolvente personer, derivater og lånemuligheder udstilles og driver protagonisterne frem igennem handlingen. En herlig sprogforbistring gør Marx' "Geld" til grækerens "gæld", hvilket er en analytisk pointe for kritikerne af det moderne pengesystem. Her angribes bankernes mulighed for at skabe nye penge ved at lave forbrugslån til borgerne, uden selv at skulle låne dem hos nationalbanken eller en anden part med reel beholdning. Penge bliver altså skabt som gæld og er, for pengekritikkerne, det samme som gæld. Den pointe får Marx ikke helt med, da det jo bare er en fejlforståelse af hans egen forklaring af, at "der Markt ist nichts als prissætning".

I den sammenhæng er det ikke noget tilfælde, at en ledende skikkelse blandt danske bankkritikere har skrevet en introduktion til stykket i programmet. Men hvad ved vi om dramatikerens forhold til den kritiske debat af samfundets strukturer omkring ham? Leder han efter en sag at være tro imod, eller er det kunsten, der er den eneste egentlige valuta?

DRAMATURGEN:

Det er et rigtigt godt spørgsmål. For nogle år siden var jeg til et foredrag med Nielsen, det var kort efter, at han og Thomas Strøbech Rasmussen havde været i bl.a. Irak, Iran og Afghanistan medbringende demokratiet i en kuffert (se http://dasbeckwerk.com/History_of_The_Democracy/ 5.1.2016), og nogen stillede ham i den sammenhæng et lignende spørgsmål. Han svarede ved at henvise til det flag, de havde med sig som symbol på demokrati: et hvidt rektangel med et hul i midten. Han sagde noget i retningen af, at uanset hvad han gjorde, så kom det altid til at handle om det her ingenting i midten. Det ingenting, der repræsenterede kunstneren. Men samtidigt netop det samme ingenting, der repræsenterede sagen.

Jeg husker ikke, om han direkte refererede til Derrida, eller om det var min egen association, men han er vel en form for dekonstruktivist. Der, hvor sagen eller kunstnerens subjekt, skulle træde frem, finder man i stedet en forskel, et ingenting, der peger os videre mod et andet ingenting. Han forekommer mig at være en ironiker, der kun kan sige noget ved at sige noget andet – måske det direkte modsatte, men samtidigt en ironiker, der tager ironien som metode meget alvorligt.

Måske kan man svare på dit spørgsmål ved at vende det på hovedet: han har allerede fundet en sag (kapitalismekritikken), som han ihærdigt bestræber sig på at være utro imod, og kunsten er den eneste egentlige valuta – i den beskidte dobbeltbetydning, der allerede ligger i dit fine ordspil.

De to ting hænger selvfølgelig sammen. Kunsten er den egentlige *valuta*, på den måde at den netop udgør en repræsentationsform, der tilsvarende penge/gæld (Geld): den er i en vis forstand ingenting i sig selv, men blot et tegn på en værdi, der kan indløses i en mulig fremtid. En virkelighedsoverskridelse på

kredit. Den er kun den *egentlige* valuta i det omfang, den samtidigt er et tegn, der henviser til en skabende handling, og dermed er den allerede i gang med at realisere overskridelsen. Men kunsten er hele tiden i fare for at blive hængende i den første form, og dermed blive blot endnu et "token" eller en aktivitet, en udveksling i et økonomisk-socialt spil.

Alle realitetshenvisningerne i teksten (til skuespillernes navne, biografiske detaljer og økonomiske forhold, til det aktuelle publikum i det aktuelle teater og til den aktuelle historiske situation – alle disse 'bestemtheder', som teksten fordrer tilpasset i den enkelte opførelse), er måske et forsøg på at insistere på den anden form.

Og det, der skal overskrides her, er vel netop kapitalismekritikken. Derfor må han være sagen utro – afsløre dens paradokser; hvordan kapitalismen bliver antikapitalistisk og kommunismen bliver kapitalistisk, lade Marx gå under, og afslutte det hele på en komisk-ironisk tangent; i sidste ende for at bekræfte sin troskab mod den, for at styrke den, for at realisere den hinsides ordene og rationaliteten (alle disse ord for at komme udover ordene), i form af tavshed, handling og kaos. Hvis vi skal tænke med teksten, er det vel den drøm, den formidler, at vi på den anden side af alle ordene (måske) kan tro på det, som skuespilleren til slut ikke har fantasi til at forestille sig: en verden uden penge (gæld). Men den drøm er kun egentlig valuta, hvis den får form i tilskuerens fantasi og ikke på scenen, og derfor er denne drøm, denne sag, netop det, han ikke kan sige – eller netop det han kun kan sige, ved at sige noget andet – måske det modsatte.

I en international sammenhæng er det oplagte sammenligningspunkt ift. Nielsens kapitalismekritik de forskellige former for teaterdokumentarisme, der i disse år

indtager scenerne i Tyskland, England og Skandinavien (for nu at nævne de områder, jeg har et kendskab til). Jens Christian Led (dramaturg på Aalborg Teater) har i et tidligere nummer af Peripeti (nr. 21) skrevet om en række tyske forestillinger (af Volker Lösch, Andres Veiel og Rimini Protokoll), der på hver deres måde udstiller både kapitalismen og kapitalismekritikken ved hjælp af dokumentariske strategier. Også i disse tilfælde er der tale om et spil mellem tro og tvivl på overskridelsens mulighed, men det forekommer mig at disse tyske eksempler bestræber sig på at iscenesætte mere nøgterne, alvorfulde og om man vil folkelige vidnesbyrd, end det vi ser i Nielsens til tider rablende, ironiske og intellektualiserende 'udskejelser'.

I forhold til England kunne et eksempel som David Hare's sceniske dokumentar, *The Power of Yes* (2009), tjene som sammenligning. Hare's tekst er bygget op omkring forfatterens rejse gennem finansverdenens cirkler som et tænkende og funderende subjekt, der forsøger at forstå finanskrisen. Teksten udfolder sig som en stationsdramaturgi, lidt på samme måde som *Markedet*, men konstruktionen af perspektiverne i teksten er langt mere ukompliceret, på en måde mere journalistisk (gonzo-stil), og vidner om en helt anden tillid til en rationel erkendelse og løsning af problemerne, end vi ser hos Nielsen.

På Skandinavisk (og dansk) grund er det her værk sammenligneligt med en del af Christian Lollikes tekster. Lollikes *Skakten* (2014) spiller fx ligeledes på uhyggen i erkendelsen af vores subjektive og kulturelle splittelser, og er meget eksplicit et forsøg på at overskride en postmoderne ironi. Meget kort forekommer Lollikes tekster mig at være mere polyfoniske end Nielsens, der er – som Nielsens metafor med flaget illustrerer – et påtrængende subjekt under udviskning bagved Nielsens tekst, som

i lidt højere grad end Lollike manifesterer sig i et fortættet (omend komplekst og måske selvmodsigende) perspektiv.

Ligesom de tyske eksempler, kan Nielsens tekstens drøm læses som en ”desperat insisteren på utopiens mulighed” – for at citere Led (2014). Men, tænker jeg så – og spørger jeg idehistorikeren – gør teksten hermed noget, som ikke allerede er gjort i de tekster, den væver sammen? Tilføjer stykket som teaterkunst noget (en kunstnerisk andethed?) til alle disse diskurser for dig, som har indblik i dem? Eller er det ’bare’ en veloplagt appetizer, en dramatiseret formidling af aktuelle kapitalismekritiske teorier, han tilbyder os?

IDEHISTORIKEREN:

Jeg vil tage udgangspunkt i spørgsmålet ud fra det, som min ven dramaturgen kalder ’tilskuerens fantasi’. Selvom det er imponerende, hvor mange relativt distinkte kritiske tilgange, Nielsen har fat i, så er det næppe formidling af økonomikritisk sociologi, han sigter efter. På den måde handler det altså om virkningen af den kritiske teori. Ikke i direkte praksis, men i teatermediet. Her kan det gå to veje: markedskritikken kan omdannes til en kritik af branchens økonomi og aktørernes måde at være i den på. Det smager altså af indadvendt selvkritik. Den anden vej er at skabe et grundlag for handling blandt enhver, der kommer i berøring med materialet – heriblandt tilskuerens fantasi og forestillingsevne.

Jeg har et bud på en figur fra værket, som jeg tror har potentiale til mere fantasi i begge domæner: Med sin kobling imellem kulturformer, livsformer og finansieringsformer, så får vi en menneskelig og politisk udvidelse af et ellers helt tørt finansbegreb som ”derivatet”. Når forestillingerne om tid foldes ud hos henholdsvis Marx, futures-handleren og

koret/folket, så står derivatet tilbage som en triumferende entitet – en teknologi, der giver markedet adgang til at ændre tid, rum og bevidstheder. Nielsen foreslår os på den måde en figur, vi kan kalde det deriverede subjekt.

Marx er i Nielsens udgave som nævnt reduceret til en determinist, der har forudsagt det hele, og som tror at vide, hvad der vil ske i fremtiden med historisk nødvendighed. Den sikre forudsigelse af økonomisk politiske udviklinger ud fra sikker viden forkastes af Nielsen på baggrund af en Marx-satire. I figuren Marx-som-tilskuer-til-historien ser Nielsen altså ikke det store potentiale for teatertilskuerens fantasi. I parentes bemærket virker gruen, når Marx begynder at tale ”markedsk” ikke så stærk, og virker heller ikke som det stærkeste i stykkets ”analyse”.

Værket er langt mere interesseret i konsekvenserne af nyere finanstheori og den måde, det bliver anvendt på de såkaldte derivat-markeder. Som en del af grækerens møde med en futures-handler, så får vi den historisk korrekte oprindelse for selve muligheden af at handle med derivater, nemlig Chicago, hvor oprettelsen af Chicago Board Options Exchange åbnede for handel med ”optioner”. Optioner er et produkt, der køber mulighed for at købe eller sælge en vare. Beregningerne af fremtidens økonomiske udviklinger bliver på den måde en del af prissætningen på virtuelle varer her og nu. Det, der ikke nævnes, er, at hele muligheden for at lave handler på et futures-marked afhænger af den ’videnskabelige’ finanstheori, der siden 1960’erne har dyrket en ekstrem grad af matematisering, der kan beregne, hvordan uforstyrrede og perfekte finansmarkeder udvikler sig over tid. I den differentialmatematik, som er blevet brugt til at skabe nye finansprodukter på markedet, handler det netop om at kunne aflede (derivere) de ligninger, der fortæller os noget

om fremtidige risici og muligheder ved aftaler indgået her og nu.

Den matematiske teknologi er det, Futureshandleren udfolder en hel filosofi på baggrund af. Han har gjort fremtiden til en vare, han sætter til salg på markedet. Det er en business, der overgår enhver forestillingsevne. I bogstavelig forstand, for ingen menneskelig hjerne er i stand til at gribe de muligheder, som futures-markedet tilbyder. Han er derfor ikke, som Marx, forpligtet på en analyse med en kausalitet. Fremtiden er ikke forudsigelig, men mennesker i futures-handlerens samtid ved, at der vil være markedstransaktion i fremtiden – og at de er uendelige i antal. Løsriver man nutidens handler fra enhver binding i konkrete varer, som vi kan se og bytte fysisk, så får nutiden form som et 'derivat' – noget afledt – af fremtiden. Det får Futures-handleren til at proklamere: "Det marked, I ser for jer, når jeg siger "Markedet", det er kun en forsvindende, for hver dag mindre del af det totale Marked." Denne bevægelse imod det uendelige er spejlet i futures-handlerens egen subjektivitet: "Allerede nu er den verden, I befinder jer i, så forsvindende lille, at det er uden betydning for mig og Markedet, om denne krop gør noget, om den arbejder, forbruger eller bare står her og glør på jer, mens den taler."

Markedsaktiviteterne kører uafhængigt af, hvad den enkelte markedsaktør gør og tænker. Det er et vink til den computerautomatiserede trading, der udgør størstedelen af de transaktioner, der foregår på derivatmarkeder. De matematiske ligninger og computerteknologien lignede et værktøj, men når de slår sig løs på en åben og ukendt fremtid, så vokser de sig til at udgøre en verden helt for sig selv.

I værket fungerer futures-handlerens filosofi som en anstødssten til at forstå de politiske

konsekvenser af dette marked. Futureshandleren udnævner sig selv som en form for deriveret entitet, nærmest hinsides et subjekt, fordi han er i tæt forbindelse med markedet.

Erfaringen af at være et deriveret subjekt har også en mere hård materiel side, for man kan også uanende blive suget ind i spillet og tabe stort. Tilsvarende, at futureshandleren agerer på uendelige markeder med uendelige profitter, så efterlader den moderne finansverden folk med uendelige gældsforhold. Dem er vi (og Nielsens publikum) blot ikke så vant til at have tæt på i den vestlige verden. Vi er vant til at forestille os selv som autonome forbrugere og ikke deriverede subjekter, kunne man sige. Før finanskrisen i 2007 var det kun det globale Syd, der havde levende erfaringer med uendelige kæder af gæld. De erfaringer blev gjort i forskellige gældskriser fra slut-1970erne i Latinamerika og i 1980erne i Afrika og efterlod politisk kaos og social undertrykkelse (Patomäki 2007: 143-145). Med USA som 'forgangslan', så blev lovgivningen omkring finanshandel på afgørende vis dereguleret i slutningen af 1990erne i mange vestlige lande. Det muliggjorde handel med derivater baserede på ekstremt risikable boliglån, der til gengæld gav folk mulighed for at tage enorme forbrugslån (Bilginsoy 2015: 390-391).

Porten imellem derivatmarkedernes endelighed og en helt simpel forbrugskonto blev åbnet, og hele samfundsøkonomien blev på den måde indrettet efter den risikable forestilling om fremtidens svulmende markeder.

Nielsens pointe er nu, at det er pengene, der er det store problem. Vi ender tilbage ved formlen $Geld=gæld$, når menneskeheden nægter at betale deres gæld til sidst i værket. Men det er en pointe, som Nielsen har "udefra" – sandsynligvis særligt fra de mange debattører i bevægelsen *Gode Penge*.

Jeg tror til gengæld, at Nielsens tekst er mere original, der hvor han lader den folde sig ud i egen manege. Hvor skuespillerne, forestillingslederens, hele det kunstneriske personale inddrages personligt for at teste mere konkret, hvorvidt deres "derivede" eksistens har overtaget og hvilke modstandsformer, der findes. Men hvordan synes dramaturgen, det fungerer?

DRAMATURGEN:

Det derivede subjekt, lad mig lige se om jeg har forstået det rigtigt. Pointen er at forestille sig, at subjektet bliver reduceret til en investering i en fremtidig mulighed eller risiko? Det derivede subjekt er subjektet reduceret til ren fantasi? Et imaginært subjekt (for nu at bruge Nielsens Lacan/Žižek-inspirerede terminologi), som er afledt af en mulig fremtidig forandring. I modsætning til de 'reelle subjekter' på Markedets første niveau, som er produkter af forandrende kræfter, de ikke selv er herre over (den kinesiske iPhone-sælger som tekstens mønstereksempel). Og måske (hvis vi skal køre tredelingen helt ud, uden nødvendigvis at være helt tro mod den Lacanianske betydning) i modsætning til de 'symbolske subjekter' på Markedets midterste niveau, der – mere eller mindre overbevisende – repræsenterer selve den forandrende kraft (Obama som Verdens Mest Magtfulde Mand fx). Kunne man stille det sådan op?

Jeg kan sagtens se, hvordan en sådan figur træder frem som et hovedtema i teksten, og det leder et eller andet sted frem til spørgsmålet om, hvilken form for subjekter, teksten peger på uden for sig selv – altså hvordan den henvender sig til os læsere/tilskuere som subjekter. Er det spørgsmålet om, at vi skal erkende vores egen reduktion til derivater for at kunne generobre vores autonome eksistens? I så fald er det jo et forholdsvis klassisk oplysningsprojekt, teksten er udtryk for.

Jeg tænker over, om ideen om det derivede subjekt også kan sige noget om tekstens lidt specielle og meget refleksive konstruktion af de dramatiske figurer som funktioner i teksten (det man kalder figurkonceptionen i dramaturgisk fagterminologi), hvilket måske i sidste ende kobler sig til temaet om uhygge, som du slog an.

Det første påfaldende træk ved figurernes konstruktion i teksten ligger selvfølgelig i ideen om skuespilleren som medie. I teksten indebærer det 1) brugen af selve ordet medie i stedet for skuespiller, 2) at medie ikke bare henviser til den skuespiller som (evt.) engang skal realisere figuren på en scene (fx gennem instruktioner i regiebemærkningerne), men at "medierne" optræder som dramatiske figurer i sig selv, 3) at disse mediers partikulære identitet understreges (at den aktuelle skuespillers reelle navn, bopæl, økonomiske forhold, biografiske detaljer skal sættes ind i teksten i stedet for de angivne), 4) at medierne ikke modstandsløst formidler de roller og kræfter, de er medier for, men fra tid til anden er i direkte konflikt med disse, 5) at alt dette er dramatikerens konstruktion, dvs. det er altid medierne som dramatiske figurer, der strides med deres roller, og ikke skuespillerne selv. Der er fx ikke invitationer i teksten til, at de til hver en tid aktuelle skuespillere skal forholde sig til deres funktion som medier for dramatikerens tekst.

De sidste to punkter markerer forskellen til Bertolt Brechts ide om *Verfremdung*, som det her greb meget oplagt kan sammenlignes med. Hos Brecht handler det om, at skuespilleren selv – på vegne af tilskueren – markerer en refleksiv distance til rollen for at manifestere sit eget ansvar som tænkende og handlende subjekt i teatersituationen. I den tredeling, vi etablerede ovenfor, udgør rollen hos Brecht et "reelt subjekt", et subjekt der er underlagt kræfter, det ikke selv er herre over, mens

skuespilleren igennem distanceringsteknikken forvandler sig til et "symbolsk subjekt", der ved at distancere sig til rollen og de drivende kræfter udefra, bliver i stand til at repræsentere en forandrende kraft i sig selv (igen på vegne af tilskueren). Heri ligger Brechts pædagogiske projekt.

Hos Nielsen er det mere kompliceret, fordi rollerne i den her terminologi udgør forskellige typer subjekter (og nogle gange forandrer de karakter, når de fx skærer tungen ud, eller de er sammensatte, som fx Obama, der kun tilsyneladende er Verdens Mest Magtfulde Mand), og fordi der faktisk ikke er markeret nogen distance mellem rolle og skuespiller. Der er i stedet to typer roller: medie-rollerne (som låner de aktuelle skuespilleres navne og data) og de allegoriske roller (Grækeren, Marx, Verdens Rigeste Mand osv.). En tredje type er koret, men den gemmer vi lige lidt. Tekstens dramatiske figurer fremstår hver især som en splittet enhed mellem de to rolletyper (fx enheden mellem 'Thomas Hwan' og 'Grækeren'). I stedet for Brechts distance, er der splittelse, og i stedet for en privilegeret bevægelse fra et heteronomt til et autonomt subjekt, er der et konstant spil mellem forskellige subjekttyper.

Et vigtigt spørgsmål er så, hvad den gennemgående symbolske handling, hvor figurerne ender med at skære deres egen tunge ud, repræsenterer i den her terminologi. Er det talen og den evindelige selvrefleksion, der medfører bevægelsen fra det reelle til det symbolske subjekt – som dog forbliver ufuldendt: det forbliver ved splittelsen. Mediet lader sig ikke opløse i de symbolske kræfter, det medierer, det gør modstand med sin alt for reelle krop, og de symbolske kræfter forbliver bundet til reelle begrænsninger. Denne "historiske dialektik" synes at medføre en perverteret udvikling, hvor afstanden mellem de to poler hele tiden øges. Derivatene,

eller de imaginære subjekter, er måske kulminationen på denne udvikling, et resultat af at splittelsen mellem det symbolske og det reelle er blevet så afgrundsdyb, at det reelle subjekt ikke længere kan overskrides mod det symbolske subjekt og omvendt. Og hele denne logik kan ikke overvindes, men kun kortsluttes ved amputationen, altså ved at skære tungen ud, og dermed afskære hele den repræsentationslogik, som tilsyneladende er årsag til det hele.

Vi er på det her punkt tilbage ved Derrida, måske meget specifikt ved hans læsning af Antonin Artaud i "The Theatre of Cruelty and The Closure of Representation" (1967), hvor han netop læser Artauds projekt som et (umuligt) forsøg på at overskride og afslutte repræsentationens spil til fordel for en "grusom" dyrkelse af ren kraft. Men Nielsen kan ikke slutte der, forestillingen om repræsentationens afslutning – at vi simpelthen skal holde op med at tale og begynde at arbejde – er selvfølgelig også for naiv til at blive behandlet uden ironi (derfor er hans position tættere på Derridas end Artauds). Så i slutningen, efter revolutionen, hvor et medie ringes op af sin kreditforeningsrådgiver, bringes vi tilbage til modsætningen mellem, hvad vi er i stand til at forestille os, og hvad vi er i stand til at gøre. Vi forbliver så at sige fangede i "det derivede subjekt". Giver det mening ift. din analyse?

IDEHISTORIKEREN:

Ja, og nu lærer jeg en masse om dramaet. Der er i værket en dialektik i mellem at være deriveret og depriveret, som, tror jeg, spiller sammen med den måde, som arbejdet og arbejderne går igen på. I værket gøres der en pointe ud af, at publikum ikke må komme til at forveksle scenografien i Det Reelle med "det arbejdets revolutionære kaos, som forestillingen kulminerer i". På samme måde, så er vores mediers position kraftigt forskudt

fra arbejderne i Kina og Dubai i Nielsens Det Reelle. Deres problemer er usammenlignelige i materiel forstand, og vi kunne være modige at sige, at hvor arbejderne er depriverede, så er medierne deriverede. Da grækeren mødes med kineseren, så bliver adskillelsen imellem dem cementeret, fordi grækeren får at vide af den satiriserede Marx', at man ikke bør hjælpe en proletar, der endnu ikke har opnået historisk bevidsthed. Senere, når Marx er opslugt af markedet, så handler adskillelsen mere om, hvorvidt du har adgang til en bankrådgiver (eller en futures-handler).

Det er den pointe, som understreges i en epilog til sidst, hvor det uhyggelige element er utopien, hvor alles gæld eftergives med et slag. I stedet for Marx' historiske bevidsthed, så dominerer bevidstheden om, at det hele nok styrter sammen, hvis ikke vi fortsat betaler vores gæld - dvs. hvis ikke vi fortsat forbliver forpligtet på de fremtidige markeder.

Sidebemærket, så kan jeg godt forstå, at Nielsen må gøre et eller andet med dramaet, der kan lugte af ironi, når nu han har åbnet problematikken om forståelse på tværs af fattige frihandelszonearbejdere og rige danskere. Jeg forestiller mig, at det var pinefuldt for ham at være tilskuer til de "ærlige" forsøg på at skabe magiske og moralske åbninger til "de fattiges verden", som henholdsvis Susanne Bier og Kirsten Hamann stod bag i 2000'erne.

Værket slutter med kaos og larm, da markedets sidste medier endelig har skåret deres tunger ud. Måske er det en ny form for uhygge, som publikum er efterladt med (nu hvor de har erkendt, at de er derivede subjekter). Grækeren har gennemgået en personlig forvandling og har skabt en ny verden, hvor arbejdet dominerer, og markedet er fordrevet gennem en sidste uhyggelig handling. Det er interessant, at grækeren i udgangspunktet, ud

af frygt for at være en del af markedet, ville melde sig ud ved at flygte fra markedet. Han troede rent faktisk, det var et sted, og siger: "Jeg vil ind på Markedet. Jeg skal sgu ikke have noget Marked ind i mig!" Værket gør grækerens position troværdig ved at lade ham fortælle om konsekvenserne af finanskrisen i Grækenland. Han bliver værkets mindst uhyggelige person, fordi han har været tættere på en virkelighed, der *tydeligt* var i kløerne på markedet. Det at blive efterladt uden fremtid er netop det modsatte af at være deriveret af fremtiden. Men samtidig skaber det en risiko for at blive depriveret, for at blive ramt af materiel nød (og blive en del af værkets Det Reelle).

Hvis vi skulle fortsætte værkets analyse ud ad et mindre ironisk spor, så kunne vi sætte lighedstegn mellem værkets "grækeren" og den tidligere græske finansminister Yanis Varoufakis. En økonom som Troikaen – det uformelle samarbejde imellem IMF, Europas rigeste lande og Den Europæiske Centralbank – opfattede som ekstremt gruopvækkende i en kort periode ved forhandlingerne om eftergivelse af Grækenlands gæld, indtil de tvang premierminister Alexis Tsipras til at være medium for markedet i sommeren 2015. I stedet for at lægge sig ned for markedet, så har Varoufakis meldt sig ud af det partipolitiske magtspil, og er gået i gang med at opbygge en paneuropæisk bevægelse: "The Democracy in Europe Movement 2025". Bevægelsen lanceredes, ganske passende i denne kontekst, på horrorteatret Volksbühne i Berlin. Varoufakis ønsker at gøre op med bankernes magt og demokratisere de økonomiske institutioner på tværs af grænserne i Europa. En paneuropæisk offentlighed, der taler markedet imod.

Er det Nielsens græker eller ville han synes, at det er uhyggeligt naivt? Kan uhyggen vendes til et mere opbyggeligt sigte hos Nielsen?

DRAMATURGEN:

Måske er han netop *uhyggelig* naiv, og det er hele pointen. I forlængelse af det, du siger, tænker jeg, at uhyggen netop er det opbyggelige moment i Nielsens dramaturgi. Man kan læse de paradoksale modsætninger, Nielsen sætter op – fx mellem det depriverede og det derivede, og mellem kapitalisme og kapitalismekritik – som ironiske forskydninger i forlængelse af en mere postmoderne dramaturgi, eller som forsøg på at åbne vores blik for en dybt skræmmende indre splittelse i vores kultur og i os selv (altså en post-postmoderne dramaturgi). Der er et spil mellem ironi og uhygge i teksten – og det er lidt uklart, hvad der vinder. Måske kan Nielsen ikke beslutte sig for, om han vil være ironiker eller “gyser-kunstner”. Men vores samtale har bragt mig til at tænke, at teksten har mere at byde på, hvis man læser efter uhyggen end efter ironien. Måske gælder det en større del af Nielsens værk. Det er måske netop uhyggen, der udgør den kunstneriske andethed, som Nielsens tekst tilføjer de diskurser, den væver sammen. Og det er i det uhyggelige moment, at teksten også som form overskrider forskellige metafiktionelle og postmoderne dramaturgier. Er vi nået dertil, hvor vi kun kan skræmmes til at mediere forestillingen om en mulig anden verden med skabende handling?

KORET:

Men hvad har I skabt, dramaturg og idehistoriker, uden blot at føje flere ord til flere ord? I skaber blot jeres egen akademiske valuta, når I i stedet burde sætte ild til verden!

Dramaturgen og Idehistorikeren rækker deres tunger ud og står et øjeblik i afmægtig vrængende protest. Så tager koret to knive frem og giver hvert akademiker-medie én, og de skærer deres forræderiske tunger/hænder af og kaster dem fra sig. Langsomt vokser en ordløs sang frem af dem, støjen fra maskinerne overdøver dem og de opløses i en tåge af støv og røg.

Markedet blev uropført på Det Kongelige Teater, skuespilhuset, Det Røde Rum i maj 2015 – læs også forestillingsanmeldelse af Laura Luise Schultz i dette nummers anmeldelsessektion.

Litteratur

Boltanski, Luc, Eve Chiapello, and Gregory Elliott. 2005. *The new spirit of capitalism*. London: Verso.

Bilginsoy, Cihan. 2015. *A history of financial crises: dreams and follies of expectations*. New York: Routledge.

Derrida, Jacques. 2001 (1967). “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation” i *Writing and Difference*. Oversat af Alan Bass, London & New York: Routledge.

Hare, David. 2009. *The Power of Yes: A Dramatist Seeks to Understand the Financial Crisis*. Faber & Faber.

Led, Jens Christian Lauenstein. 2014. ”Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer“ i: *Peripeti*. Nr. 21.

Lollike, Christian. 2014. *Skakten eller Gerhards eventyr*. Rødekro: Drama.

Nielsen, 2014. *Markedet (er ikke noget sted)*. Nordiska. Patomäki, Heikki. 2007. *The political economy of global security war, future crises and changes in global governance*. Abingdon, UK: Routledge.

Žižek, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. Cambridge, MA: MIT Press.



Portrættet

Catherine Poher og Horisonten

Horisonten | DKT
Foto: Miklos Szabo

Catherine Poher og Horisonten

Af Erik Exe Christoffersen

Catherine Poher, f. 1953, fransk-dansk billedkunstner, dramatiker, instruktør og scenograf. Poher kom til Danmark 1976 og samarbejdede frem til 1980 med Kirsten Delholm i Billedstofteatret. Sammen med komponist, musiker og skuespiller Tom Nagel Rasmussen (f. 1946) stiftede hun 1980 det turnerende børneteater, Bjørneteateret i Kalundborg, som de ledede i fællesskab til 1990. Hun har været kunstnerisk konsulent, instruktør og dramatiker i forhold til en række børne- og gruppeteatre og bidraget med visuel kraft, poetisk magi og enkelhed i fremstillingen. Hun har eksempelvis instrueret Teatret ved Hans Rønne: *Springtime* (1987) og *Den komiske tragedie* (1995) (af Yves Hunstad/Eve Bonfanti). I en periode på næsten 20 år var hun knyttet til Teater Rio Rose og lavede fx *Tå Ti Ting* (2002). Desuden har hun bl.a. arbejdet som instruktør for Gruppe 38, og Åben Dans Production (egnsteater i Roskilde, hvor hun nu er en del af et fast kunstnerisk team). Instruktionserne er ofte kombineret med egen scenografi og tekstudvikling. Ved siden af teatervirksomheden har hun som billedkunstner haft udstillinger på forskellige gallerier. Poher var fra 2011-13 medlem af Statens Kunstfonds Film- og Scenekunstudvalg.

Catherine Pohers arbejds måde er karakteriseret ved at skabe et stort medansvar og en direkte kommunikation, som skaber et engageret ejerskab for produktet, et enkelt og effektivt hierarki og en skabende proces, som ikke er styret af en tekst eller en på forhånd given ide. Den kreative proces får karakter af en søgeproces med en stor grad af ubestemthed, og processen er ofte uden et defineret udgangspunkt eller resultat. Til gengæld afsøges

de medvirkendes behov og muligheder og ikke mindst de muligheder som til enhver tid karakteriserer en given gruppe. Poher arbejder typisk med forskellige faser, som strækker sig længere end de gængse prøveforløb på 7-8 uger. Hun foretrækker, at der er tid imellem faserne til at reflektere og bearbejde indtryk, skrive, komponere eller stille spørgsmål som: Hvordan takles situationen produktivt, og hvordan bliver potentielle forhindringer til et redskab i den skabende proces? Hvordan bliver en gruppe professionelle kunstnere med hver deres faglighed til et ensemble, som både føler sig som en enhed, der har en fælles mission, og som et ensemble med divergerende muligheder. Hvordan løses gruppedannelse? Hvordan udvikles og udforskes rummet, lyset, temaet og forestillingens dramaturgi? Hvordan overraskes tilskueren?

Interview med Catherine Poher, oktober 2015

Kan du beskrive hvordan værket Horisonten er blevet udviklet? Hvordan din forestilling om et værk har struktureret processen? Hvordan din vision er blevet til komposition og hvordan du har formidlet din vision til deltagerne og dem du har samarbejdet med.

Det begyndte for fem år siden, dengang jeg lavede *På den anden side* på Portscenen. Jeg så bagtæpperullerne, som ligger på teatrets lager. Det var alt for dyrt at få dem rullet ud, da det kræver flere teknikere og en kran. De lå bare som en skat på loftet. Det var håndmalede bagtæpper brugt i ballet, opera og skuespil. Jeg blev ved med at snakke med dramaturgen Benedikte Hammershøj Nielsen om dem og hun lovede,

at hvis de skulle flyttes ville jeg blive orienteret. Jeg var nærmest besat af tanken om at se dem for jeg elsker håndværk og tanken om at man har malet en flig af verden på et kæmpe stykke stof: slotte, skov, himmel, stykker af verden som kunne sænkes ned fra loftet. Der er en fantastisk idé. Der gik et år før jeg blev inviteret til at være med til at pakke dem ud. Jeg valgte nogle ud med himmel og skovmotiver og enkelte søjler. De blev sat til side og jeg begyndte at skrive en synopsis. Det var især naturbillederne som fascinerede mig. Jeg er optaget af naturvidenskab og spekulerede over hvad for naturlove, som er livets grundlag. Videnskaben beskriver de lovmæssigheder, der forklarer hvordan livets strukturer er, og jeg besluttede at bruge disse love som fundament til forestillingens struktur. Derfor begyndte jeg at arbejde sammen med fysiker og digter Salim Abdali, som hjalp mig med at vælge fire naturlove, som vi bruger i forestillingen som en form for dramaturgi. Der er ikke en forestilling, hvor præstationen er i fokus. Jeg ville have mennesker på scenen, som en gang i mellem viser hvor fantastiske dansere, skuespillere eller sangere de er for så igen at blive et menneske som du og jeg.

Man oplever en gruppe mennesker som fortæller om sig selv. Hvordan hænger det sammen med dramaturgien og naturlovene?

Naturlovene skaber en form for struktur i alle akter. I første akt er der tale en lige linje, der bevæger sig fremad. Den første lov, som strukturerer første akt, handler om, hvordan materien har skabt sig selv. Big Bang er forårsaget af tæthed og medførte dannelse af tid og rum. Første akt handler om vores virkelighed som mennesker på jorden. Vi er fanget i tid og rum og i vores samfunds normer og regler. Scenerummet bliver mindre og mindre igennem akten, indtil de medvirkende falder ned i orkestergraven. En metafor på at vores jord bliver mindre og mindre og at vi mennesker har en fornemmelse af at være på vej mod

afgrunden. Jeg besluttede, at man skulle mærke tiden og rummet. Jeg brugte langsomheden og bagtæppet fra Elverhøj, et smukt idyllisk landskab, som udtrykker en form for lykke og et totalt fredfyldt Danmark. Bagtæppet bevæger sig umærkeligt frem og vender bagsiden fremad. Efter at være et lykkelandskab, bliver det til en sort sky over de medvirkende, som langsomt går på en linje frem, mens de fortæller om deres liv, familie relationer, bekymringer, drømme, ejendele, regler, normer og fortrydelse. Bagtæppet ender med at være en mur lige før afgrunden. Det var vigtigt for mig at publikum fik fornemmelsen af menneskeligheden i det store rum/universet. Og at vi små mennesker er fanget i den uundgåelige vej mod døden. Alle de medvirkende falder i orkestergraven, mens Sorella Englund danser døden/skæbnen og Stine Schrøder Jensen fortæller om alle sine bekymringer: om små daglige ting og om verdens situation og Tina Gylling Mortensen fortæller om alle de fantastiske oplevelser, hun ikke vil gå glip af og underholde sig med.

I mellemspillet mellem første og anden akt falder de syv malede himle ned. Det er faktisk noget jeg har drømt. Jeg ville gerne have at den første skulle være en meget mørk himmel og at de bliver lysere og lysere for til sidst at være en hel blå dejlig lys himmel. Desværre fandt vi kun to himle og fik malet det første. De andre er bare stoffer der bliver lettere og lettere. De syv tæpper, som falder et efter et, er for mig en apokalyptisk vision. Afslutningen af vores verden, som vi kender den. Alle de medvirkende er faldet ned i afgrunden og nu kan livet begynde på ny. Man kan tolke det som en indre rejse eller bare som en stor forvandling, hvor noget nyt vokser frem. Efter at scenerummet var befolket af alle medvirkende i 35 minutter og himlens fald, synger Christian Damsgård-Madsen Bachs Matthæuspasjonen *Erbarme Dich* i et fuldstændig tomt rum, hvor kun lyset bevæger sig som en bølge: ” Gud, hvad har jeg gjort?”. Det er en måde at udtrykke den desperation, man kan føle en gang i mellem.

Man er magtesløs og det eneste man kan gøre er at spørge: Hvad har jeg gjort? Næste akt er akten, hvor naturen overtager. Under Bachs Matthæuspassion vokser et stort træ fra afgrunden, med mytologiske referencer til enten Paradisets have eller Ydrasil. Naturen dør ikke, selvom menneskene forsvinder. Livet kan ikke forgå.

Anden akt er baseret på kaosteori, det at man ikke kan forudsige hvilke atomer der finder sammen eller hvilke nye kombinationer der opstår. Nogle celler bliver syge og det kan ikke forudsiges. Kaos er ikke negativt, det er kreativt og skoven, der vokser igennem hele akten, danner et labyrintisk rum, man ikke kan forudsige. Alle skov- bagtæpper bevæger sig igennem hele akten. Der er ikke et øjeblik, som er stillestående.

Kan man kalde det emergens, en uforudsigelig tilvækst?

Jeg bruger ikke det udtryk, men princippet er, at hvert lille støvfnug skaber muligheder for store forandringer. Hvor første akt handlede om skabelsen af materien er anden akt et spørgsmål om, hvad materien kan finde på. I modsætningen til det lineære princip i AKT1 bliver AKT 2 labyrintisk. Træerne vokser og fylder scenerummet mere og mere og ender med at lukke sig. De medvirkende bliver skubbet ud, foran jerntæppet på forkanten af scenen.

Derefter har jeg spekuleret over, hvornår jeg kunne opleve verden uden at ville kontrollere den? Det var som barn. I barndommen oplever man ting for første gang og sætter ting sammen, som intet har med hinanden at gøre. Akten er derfor en blanding af leg, barndomserindringer og friheden til at gøre lige præcis det, man elsker at gøre. Nogle laver ballettrin, som de elsker, andre leger. Gennem legen opstår en kaotisk situation, som er virkelig kreativ. Pointen eller filosofien i AKT 2 bliver fortalt igennem Per Baks tre billeder. Det første billede er et foto

af et billede, der er fjernet, hvor man kun kan se et aftryk af billedet på væggen og de to kroge, billedet hang på. Men man kan også se spindelvæv. Det er blevet et foto af spindelvæv. Naturen har taget over. Det skjulte levende bliver synligt. Det andet billede er en trekantet sten i havet. Hvis man vender det på hoved, bliver den til kvindernes seksuelle trekant, som de kvindelige performere viser frem. Jeg viser med den transformation at alt kan forandre sig i forhold til, hvad for et perspektiv man har. Det sidste billede er horisontens linje, som glider forbi, mens de medvirkende fortæller om deres barndomserindringer.

Efter skabelsen af materien i AKT1, og hvordan materien opfører sig i AKT2, går vi ind i materien og studerer dens egen struktur. AKT3 begynder ligesom AKT1 sluttede. De er alle på forkanten af scenen. Men i stedet for at falde i afgrunden står de på række med hænderne for øjnene og siger: "Nu kommer jeg". Nu kommer **JEG**. Det er som at komme ind i livet efter at have været i afgrunden. De har været i kaos og kommer til sig selv. De kan komme frem med det JEG, de nu er. DNA er aktens naturlov. Materien består af fire stoffer og det er fantastisk at erkende, at mennesker, dyr, planter, bakterier er bygget af de samme fire stoffer. At alt levende er lavet af de samme fire stoffer fik mig til at tænke på hænder der mødes. Jeg blev inspireret af et digt:

*så nær os/ så langt væk/ solopgang
og nedgang/ migrationer af dyr og
mennesker/ skyformationer/ ørkener
der flygter/ tårer og smil/ alt nødvendigt
for at vores hænder mødes. Pascal
Quignard.*

De første menneskeskabte billeder er af hænder. Det er de første tegn på menneskelighed, og derfor har jeg bygget AKT3 visuelt med inspiration fra hulemalerier med hænder. Rummet er nu hvidt, og langsomt åbner det sig. Først et stift hvidt bagtæppe fyldt med skyggeprojektioner, som løfter sig for at

åbenbare et lysende hvidt og blødt bagtæppe, der flyver op for at åbenbare hele scenerummet. Det er et billede på udvidelsen af bevidstheden, når man forstår, at man hænger sammen med alt levende!

AKT4 viser at materien ikke er adskilt fra energien, men selv på det mikroskopiske plan er energi. Vi benytter kvanteteorien. Materien som blev skabt i første akt er faktisk bevægelig energi. Derfor er alt forbundet med alt. Vi er forbundet med alt i universet og igennem vores kunstneriske udtryk (sang, skuespil eller dans) kan vi i korte øjeblikke mærke det. Strukturen i AKT4 er inspireret af sort sol eller fiskestrømme som er en sammenhængende, naturlig, intuitiv og foranderlig formation. Rummet åbner sig helt og sidescenerne og bagscenen åbenbarer den virkelige verden. Teatret bliver forbundet med livet og vi, små mennesker, har hele verden i os.

Arbejdsprocessen

Den visuelle og dramaturgiske struktur var fastlagt længe inden prøverne og var beskrevet allerede i den synopsis, som jeg sendte til ledelsen. Emmet Feigenberg inviterede de to andre chefer Nikolaj Hübbe og Sven Müller fra ballet og opera til et møde. De var enige i, at Det Kongelige Teater havde brug for den type produktion, hvor det er en vision, som danner grundlaget for de tre kunstners samarbejde – og at det var en god ide med en co-produktion med et egnsteater som Aaben Dans i Roskilde. Men det tog lang tid at organisere samarbejdet.

Det var meget komplekst, fordi de tre kunstner har hver deres planlægningshorisont. Så det oprindelige ønske om et produktionsforløb måtte udskydes et år, ligesom det tog tid at lave en økonomisk model for dette samarbejde internt på Det Kongelige Teater. Desuden skulle det koordineres hvem der kunne prøve og lave workshop hvornår, laves kontrakter med alle etc.

Har du selv været med til at caste?

Skuespillerne har jeg valgt sammen med Benedikte Hammershøj men ikke danserne bortset fra Sorella Englund, som jeg kendte og som jeg har arbejdet med tidligere. Det var dem Balletten ikke brugte jeg kunne få og det var fint for Thomas Eisenhardt og mig. En var pensioneret, en skulle pensioneres og en havde været sygemeldt og har haft personlige problemer. Der skulle også være to elever fra moderne dans på Den danske Scenekunsthøjskole og to dansere fra Aaben Dans. Operasangerne kendte jeg ikke, men det var vigtigt, at de gerne ville være med til at improvisere. Operachef Sven Müller foreslog nogle eksterne sangere, da der ikke var nok sangere fra teatret faste stab, vi kunne få lov at bruge. Benedikte Hammershøj kontaktede en ung operainstruktør, som hjalp med at udpege de sangere, hun vidste, havde erfaringer med og lyst til andre typer processer. Arbejdet begyndte med workshops sidste år i oktober, 2014 hvor Thomas, komponisten og jeg havde tre dage med danserne for at se hvordan de kunne arbejde sammen, da de kom fra forskellige ”skoler”. Vi havde to dage med sangerne og komponisten for at finde ud af, hvad de kunne sammen. Og vi havde workshop med skuespillerne, hvor vi undersøgte bevægelsesformer. Der har også været tekniske workshops, hvor vi prøvede med scenografen Rikke Juellund, lysdesigneren Carina Persson og med teknikerne i forhold til tæpper, lys, gulv og væggenes positioner, og hvor vi prøvede ting af for at finde ud af, hvad der kunne lade sig gøre. Vi kasserede mange ideer, fandt nye løsninger og forklarede teknikerne, hvad det var for et projekt. Det var vigtigt for mig at den sidste væg ud til bagscenen hævdes, selvom de mente det var en dårlig ide, for vi kunne ikke vide, hvad der skete på bag- og sidescenen, og man kunne ikke styre lyset. Men det var netop det, jeg ønskede, at man kunne se det almindelige liv udenfor scenen. Det er det, som forestillingen handler om, at alt er forbundet, at teatret er forbundet med livet. En dag var der en gruppe teknikere som snakkede og

grinede i baggrunden. Det var fantastisk med det uforudsigelige. Alt andet er jo ellers fastlagt i teatret.

Vi lavede to workshops i februar og maj-juni 2015, hvor hele holdet var samlet og hvor vi tog fat i en akt af gangen og improviserede. Det hele blev optaget på video og derfra har jeg taget sætninger, sekvenser og lidt efter lidt skabt et forløb. Der er selvfølgelig blevet flyttet rundt på, hvornår hvem siger hvad og i hvilken rytme.

Er det deres egne replikker, de siger i forestillingen?

Ja, det er de medvirkendes replikker. Da jeg begyndte at arbejde med forestillingen troede jeg, at jeg vil bruge digte eller litterære tekster. Mens vi improviserede i workshoppen, blev jeg klar over, at ordene skulle være "samtale sprog", direkte sprog, lige ud af landevejen, dagligt og banalt. Kvaliteten af teksterne lå ikke i selve ordene men i sammensætningen af sætningerne, rytmen de bliver sagt i, hvordan de sniger sig ind i musikken og bevægelserne. Jeg har arbejdet med ordene, lyset, bevægelserne, musikken ligesom jeg arbejder med en collage i billedkunst. De skaber til sammen et sprog. Ordene er kun en brøkdel af det fælles udtryk.

Hvordan har du arbejdet med dramaturgien og dramaturgen? Har I haft et samarbejde omkring redigeringen af videooptagelsen?

Det har været kompliceret for dramaturgen. Det er svært at arbejde med mig, fordi jeg arbejder intuitivt og ikke planlægger uger ad gangen. Det sker ofte om natten, hvor jeg pludselig tænker sådan og sådan skal det være eller sådan skal det sættes sammen. Det er min måde at arbejde på. Hvis der er for meget snak, bliver det kun tanker og konstruktioner. På en måde er jeg ikke i tvivl, jeg ved bare ikke endnu, hvordan det skal være. Jeg kan være længe i et ufærdigt materiale, uden at det påvirker mig. Det ufærdige er for mig det, som er ved at gøre sig færdigt og min rolle er at gå med det

materiale, som er på vej. Det er svært at forstå for folk, der er vant til at arbejde intellektuelt og som planlægger ud fra det.

At skrive en forestilling ved at sætte lys, lyd, musik, bevægelser, det visuelle udtryk, ord og handlinger sammen er en langsommelig proces. Det kræver at alle parameter udvikler sig parallelt og kan afprøves sammen. Det har ikke været muligt i vores prøveperiode. Vi var delt op i et hold med scenografen, lys- og lyddesignere og teknikerne på store scene og de medvirkende i prøverummet. Det hele blev først samlet, så man kunne se hvordan alle parametre spillede sammen, få dage før premieren.

Det gjorde arbejdet meget anderledes end det, jeg foretrækker. Jeg skulle gætte mig frem og det var umuligt at dele mine gætterier med andre. Det gør det meget vanskelig for andre, som ikke er vant til at skabe en forestilling på samme måde, som man maler et billede, at deltage i den kreative proces.

Samarbejdet: Dramaturgen har været frustreret over samarbejdet og ikke følt at hun blev brugt. Og den periode, hvor jeg havde mest brug for en dramaturg, og hvor vi kunne samarbejde, var der ikke tid. Den tid, hvor alt er på plads (lys, lyd, scenerne), hvor man endelig kan lave gennemspilninger, hvor man kan overveje, om sekvenser eller replikker skal flyttes eller ændres, havde vi ikke. Det er interessant, at vi har forskellige måder at arbejde på og det er tydeligt, at projektet og min måde at arbejde på, har været et sammenstød med Det Kongelige Teaters organisation. Det var ikke et problem, den gang jeg var på Portscenen, fordi det var en helt anden gruppe teknikere, som ikke er så faste i deres arbejdsmåder og en producent, der havde forstået nødvendigheden af at bruge tid på kommunikation. På Store Scene er der mange overenskomster og kontrakter, som man skal underlægge sig. Nogle dage før premieren skal man fx ikke lave noget om. Ændringer er, selvom de måske ikke betyder det store for teknikken, umulige. Jeg synes at det er vigtigt at blive ved med at lave ændringer for at forbedre

og raffinere forestillingen. Men det kunne ikke lade sig gøre. Jeg oplever faktisk, at det først er, når man få publikum på, at man kan se hvad for nogle ændringer, der er nødvendige. Så jeg havde en mærkelig fornemmelse af aldrig rigtig at være landet!

Ledelsen, som jo gerne ville have projektet, var de ikke med til at forhindre, at der opstod sammenstød?

Jeg snakkede ikke med cheferne i processen. På en måde er det dejligt ikke at blive kigget over skulderen. Men det kunne være en god ide, at de interesserer sig mere for hvad for en forestilling, de ender med at få, for at finde ud af hvordan de kunne støtte den. Ledelsen sagde ja til mit projekt uden at forstå konsekvenserne af en anden måde at arbejde på. Det er et andet tankesæt og et andet perspektiv og det er vanskeligt at mødes. Det Røde Rum har fået et frirum til at udvikle et teatersprog. Feigenberg var meget præcis med det initiativ og det har fungeret godt.

Havde det være bedre for dig at blive engageret til Det Røde Rum?

Måske, men på Portscenen kan man ikke bruge bagtæpperne. Derfor ville mit projekt være umuligt der. Egentlig var jeg ligeglad med, hvilken scene jeg skulle arbejde på, men Store Scene kan noget andet end Portscenen. Jeg er glad for, at vi har gjort det og stolt over det, vi nåede. Nogle synes, de har fået en stor oplevelse, andre at det er noget bras. Jeg er glad for at have lavet en forestilling, som kræver meget af sit publikum.

Du begyndte med at fortælle, at lederne var glade for konceptet, som jo på mange måder har en rod i provinsens teater, børneteateret og det såkaldte alternative teater, som nu er rykket ind i centrum af teatret. Man kunne få den tanke at der er tale om en udvikling, hvor det, der var avantgarde, nu

er alment accepteret også på en stor institution som Det Kongelige Teater. Det er som om man tænker, det er nødvendigt at hente inspiration udefra specielt i forhold til den væren og autenticitet du taler om.

Jeg ved ikke, hvad det er for en linje, man ønsker sig. Jeg er ikke sikker på man forstår, hvad det betyder og hvad konsekvensen er. Teatret er lige nu underlagt politiske regler og billetsalgsstatistikker. Det giver ikke mange muligheder for eksperimenter og avantgardetænkning. Hvis man skal sælge billetter, skal man lave underholdning.

Processen har været kollaborativ med dig som "kaptajn". Kan du fortælle hvad det vil sige at være instruktør under disse omstændigheder?

Det har været min vision fra starten, og jeg har lagt en visuel struktur og dramaturgi, som alle har fulgt. Men derfra arbejder de fleste meget selvstændigt. Carina Persson har lavet et fantastisk lysdesign og skabt skygger sammen med Paolo Cardona, så vi ser de små mennesker i det store univers. Stort lys og små lommelygter. Jeg har haft et super godt samarbejde med Thomas Eisenhardt fra Aaben Dans. Vi behøver ikke snakke så meget sammen, fordi vi er ret enige i, hvad vi gør, og han har styret alt omkring dans, så jeg har kunnet koncentrere mig om struktur, tekst og handlinger. Vi fungerer som en kunstnerduo. Rikke Juellund er fantastisk til at gå ind i mine billeder og gøre dem bedre. Jeg ville ikke kunne gennemføre dem uden hende. Hun har fundet på tekniske løsninger i forhold til skoven, der bevæger sig hele tiden. Det har taget tre uger og det er også hendes ide at vende vangen ud på tæppet. Dramaturgen har været med til at skrive arbejdshæfter til de medvirkende for at klargøre, hvad det var de havde sagt ja til. Det var noget jeg udleverede før den første workshop, hvor jeg havde skrevet strukturen ned sammen med billeder og filosofiske tekster,

som havde inspireret mig. Salim Abdali havde lavet en beskrivelse af de fysiske love, så man kunne forstå udgangspunktet. Det var et ret omfattende materiale. Derefter har vi lavet hæfter til hver workshop. I alt 4 hæfter, som blev sendt til alle medarbejderne udarbejdet af mig, Benedikte, Thomas, Salim og min assistent Katrine Lund, som også er dramaturg og vant til at arbejde på denne måde. Det er altså et inspirationsmateriale, som også viser udviklingen og forandringerne i processen. Udfordringen var at bygge en gruppe, som forstod den vision, jeg havde. Arbejdshæfterne var med til at udvikle *Horisonten*, men der er forskellige metoder fra gang til gang. Jeg har ikke en bestemt metode.

Har du også sendt disse hæfter til ledelsen?

Nej, det tror jeg ikke ville have interesseret dem. Hvis de havde spurgt mig, ville jeg med glæde have involveret dem og sendt dem alle arbejdshæfter.

Måske vil de bare ikke blande sig?

Jeg tror det er en misforståelse. Jeg savner en form for salon eller debatsted, hvor man diskuterer, hvad vi vil med arbejdet. Hvor vi vil hen og hvad vi kæmper for? Ellers er alt det, man skriver i sæsonbrochuren, kun tom snak uden grundlag i en debat. Jeg har følt mig ensom i arbejdet. Også i forhold til flere anmeldelser, som anmelder Det Kongelige Teater og deres forventninger til teatret, men ikke ser hvad forestillingen repræsenterer. Jeg føler mig ikke som Det Kongelige Teater, men er en gæst, som får lov at arbejde der, sammen med Thomas Eisenhardt fra Aaben Dans. Vi har på en måde lavet en Aaben Dans forestilling på Det Kongelige. Jeg tror, at folk ville have oplevet forestillingen på en helt anden måde, hvis vi havde spillet i en industribygning på Amager.

Om at formidle et andet koncept

I modsætningen til DKT har Aaben Dans' ledelse og PR medarbejdere engageret sig i, hvordan man formidler sådan et projekt til publikum. I Roskilde fik publikummer mulighed for at blive kørt i bus frem og tilbage. De mødtes på Aaben Dans i Roskilde, hvor de så en installation som Thomas Eisenhardt havde lavet med bagtæpper fra DKT og med fotos og noter af vores arbejdsproces. Og til sidst, før de kørte til Det Kongelige Teater, så de en film på 10 minutter lavet af Nana Nielsen, der havde fulgt improvisationerne og interviewet deltagerne. Filmen viste forberedelserne, workshopperne og arbejdsprocessen. Det havde den effekt, at publikum vidste, hvad de gik ind til og var parat til at opleve *Horisonten*. Introduktionen i foyer lige før forestillingen på Det Kongelige Teater havde samme intention, men det var kun en lille del af publikum, der fik den med. Den havde i øvrigt heller ikke samme oplysningsniveau som filmen, der viste det, publikum aldrig ser: Arbejdet i prøvelokalet. Det Kongelige Teater var ikke interesseret i at være med-producent på filmen.

Horisonten er et begreb, som måske ikke rummer en konflikt men er mere et visuelt udtryk, som du siger. Ikke et dramatisk?

Ja, det er en anden måde at tænke teater på og jeg tænker teater visuelt. Det er altid der, jeg begynder. Forestillingen er billedkunst i bevægelse, et filosofisk værk. Men Titlen inspirerede ikke PR afdelingen. De vidste ikke, hvordan de kunne lancere forestillingen med den titel. Jeg selv synes, man kan skrive en bog med alt, hvad det ord vækker.

Er problemet, at det er et kunstkoncept mere end et teaterkoncept?

Måske skaber det angst, fordi man ikke kan genkende det, man plejer at lave eller se. Nogle fra direktionen var ret negative og mente ikke,

det ville sælge billetter. Men heldigvis har forestillingen været en publikumssucces og solgt mange billetter.

Den uendelige horisont er ikke andet end et harmonisk åndedræt fri for ethvert begreb.

HORISONTEN: Visuel og dramaturgisk
Koncept: Catherine Poher.

Iscenesættelse/koreografi: Catherine Poher.

Koreografi/iscenesættelse: Thomas Eisenhardt.

Dramaturg: Benedikte Hammershøj Nielsen.

Scenografi og kostumer: Rikke Juellund.

Lys koncept og design: Carina Persson.

Skygge design: Paolo Cardona.

Komponist: Jens Bjørnkjær.

Lyddesign: Jonas Vest og Karsten Wolstad.

Tekster: De medvirkende, Catherine Poher, Salim Abdali.

Se i øvrigt anmeldelse og kommentar på

<http://www.peripeti.dk/2015/12/02/>

horisonten-paa-det-kongelige-

teater/#more-4309

Erik Exe Christoffersen

Lektor, Institut for Kultur og
Kommunikation Aarhus Universitet.

Uddannet på Dramaturgi, mag. art. i

1978. Seneste bøger: *Teaterhandlinger*,

Klim 2007, *Odin Teatret Et dansk*

verdensteater (Aarhus Universitetsforlag,

2012), *Skønhedens Hotel Hotel Pro Forma.*

Et laboratorium for scenekunst (Aarhus

Universitetsforlag 2015).



Anmeldelser

Androkles og Løven, Gruppe 38
Kalaallit Aalborgimiittut, Aalborg Teater
Jægerbruden - i krigens skygge, DKT
Markedet (er ikke noget sted), DKT
Jeg hører stemmer, Sort/Hvid

Kritik des Theaters, Bernd Stegemann (Bog)

Androkles og Løven | Gruppe 38
Foto: Bo Amstrup

Androkles og Løven

Gruppe38 & Carte Blanche

Af Thomas Rosendal Nielsen

Rummet, stemmen, kroppene

I bund og grund skal der ikke mere til. Et rum, en hule eller grotte af en slags, ligesom den vores forfædre måske for titusind år siden krøb i ly i, mens ulvene og mørket og kulden hærgede udenfor. En kilde med lys og varme i skæret af hvilken vi ser den gamle vise kvinde forvandle sig til skygger af fortiden og glimt af fremtiden, mens hendes stemme sammenvæver handlinger og begivenheder, der forstærkes og forstyrres af de simple, men universelle motiver på hulens vægge. Cirkler af kroppe, der på en gang lukker sig i en kreds om et centrum og udgrænser resten af verden, og samtidig åbner sig mod hvælvingen over dem. Hvælvingen, der ikke er andet end endnu en stjernehimmel, lyfter os ud af vores eget sted, men fikserer os under den samme bue. Denne særlige komposition af sanselighed er teatret, en slags ur-teater, og det er præcis det, Gruppe 38 og Carte Blanche har genopfundet i deres på en gang 'oldnordiske' og moderne iscenesættelse, *Androkles og Løven*.

Faktisk har de allerede opfundet det før, i forestillingen *En Sand Røverhistorie* (2012), hvor børnene ligeledes blev placeret i hængekøjer under teltdugen, mens Bodil Alling genfortalte Selma Lagerlöfs *Legenden om Juleroserne*. Teatrene stod nu med en scenografi – eller hvad vi nu skal kalde det, fordi den først og fremmest består af et særligt tilskuerkoncept, som har materialiseret sig i nogle smukke og rustikke stativer med hængekøjer, en teatrografi måske? – og ønsket om at bruge den til nogle mindre børn (5-6 år og opefter). Så var det jo 'bare' at sætte en ny fortælling ind.

Det påfaldende ved at gense rummet er, at der ikke bare er tale om to forskellige forestillinger i den samme scenografi, men

at jeg ville være parat til at lægge mig i hængekøjen sammen med de andre og høre næsten hvilken som helst (velfortalt) fortælling i det rum. Om så fortælleren og 'assistenterne', der bemander lyd og lyseffekterne i rummet improviserede. Når det er sagt, så er det ikke alene rummet og Bodil Allings usvigelige autoritet og nærvær som fortæller, der bærer denne forestilling, men også en meget gennearbejdet komposition af lydeffekter, projicerede illustrationer, betoning og fysisk partitur. Foruden selvfølgelig, måske allermest væsentligt, selve kontakten med publikum. Pointen er bare, at selvom alt det gør en forskel, så er det ikke primært den unikke teaterbegivenhed, men genskabelsen af en bestemt måde at skabe relationer mellem en gruppe mennesker og en fortælling i et rum, Gruppe 38 og Carte Blanche deler med os i de to forestillinger.

Androkles og Løven

Historien om Androkles og Løven har antikke rødder, den tidligste kendte version findes hos den romerske digter Aulus Gellius (125- ca. 180 e. kr.) i essaysamlingen *Noctes Atticae*, men fabelen er formentlig ældre. I England har den dannet forlæg for en farce af Georg Bernard Shaw, *Androcles and the Lion* (1912), og i Danmark vandt den udbredelse gennem Holger Drachmanns digt fra 1879 og for alvor gennem Birthe Bergs (senere Dietz) børnebogsudgave fra 1946. Det er de to sidste, der har dannet forlæg for Bodil Allings og Li Have Lehmanns gendigtning til forestillingen.

Historien er enkel, og i den aktuelle version fortættet i sansemættede billeder og et kort, lineært plot, hvor emfasen er lagt på stederne og vendepunkterne. Den udfolder forskellen

mellem en rig, dekadent civilisation, en købmands prægtige hus i Rom, og en vild, uspoleret natur, den trøstesløse – men i sidste ende alligevel omfavnende – Libyske ørken. Og den kulminerer i det ultimative møde mellem de to modpoler i Circus (Maximus), hvor civilisationen både triumferer over og forvandler sig til rå natur. Androkles er slave i en rig Købmands hus, han bliver uretmæssigt beskyldt for at stjæle, flygter ud i ørkenen, hvor han finder og hjælper en såret løve. Efter en kort tid i frihed bliver han fanget af romerske soldater, kastet for de vilde dyr i Cirkus, reddes af selvsamme løve, hyldes af folket, før han vender tilbage til friheden uden for.

Det er en simpel historie, og den fortjener måske ikke at blive udpint og overtolket her, men lad mig bare nøjes med at konstatere, at det er en politisk historie, som udover den åbenlyse morale, der formidles af den poetiske retfærdighed i handlingsgangen, faktisk sætter spørgsmålstejn ved, om frihed og fællesskab, natur og civilisation kan forenes. På en måde en kontrast til det mere harmoniske ”cirkus”, der finder sted i det teaterrum, hvori vi hører fortællingen. Det er alt sammen meget fint og både børn og voksne kan være med.

En slags slutning

Jeg havde min 5-årige datter med. Hun er ikke så teatervant, som man måske kunne forvente af et dramaturg-barn, men hun havde glædet sig meget. Forventningen om at skulle høre en historie, hvor man skulle ligge i hængekøjer, gjorde det tilsyneladende konkret og spændende for hende, og nemt at fortælle om i børnehaven. Hun havde ikke så meget at sige bagefter, udover at det var uhyggeligt på en god måde, og hun har flere gange bedt mig om at genfortælle historien. Hun virkede glad og interesseret, men også uimponeret, for hendes ide om, hvad teater kan være, er ikke særligt forment endnu. Jeg tænker, at det faktisk er ret ok, at hendes ide om, hvad teater kan være, lige nu er lige præcis det her.

Forestillingen er skabt af: Sara Topsøe, Bodil Alling, Søren Søndberg, Søren La Cour, Lars Olesen, Betina Møller, Diana Gade Olesen og Li Have Lehmann.

Medvirkende: Bodil Alling, Søren Søndberg, Søren La Cour, Lars Olesen.

Premiere på Carte Blanche i Viborg d. 23. september 2015.

Thomas Rosendal Nielsen

Lektor i dramaturgi, Aarhus Universitet.

Kalaallit Aalborgimiittut

Mellem Grønland og Aalborg, Aalborg Teater

Af Ida Krøgholt og Erik Exe Christoffersen

Som på museum

Scenen i den lille teatersal er en glasmontre. Syv grønlander-borgere er udstillet i montren på række med front mod tilskuerne. De er klædt i typiske grønlanderdragter med pelsbelagte hætter, huer, kamikker eller gummistøvler, sælskindsvanter og forskellige rekvisitter som harpuner, snesko, en rød fiskekasse, et tov. Som kulturhistoriske genfærd står de og betragter tilskuerne gennem glasset. Synkront begynder de at bevæge sig og lægger først redskaberne, derefter hanskerne, så huerne, og langsomt smides "kostumet" for til slut at afsløre syv personer i det man vil kalde almindelig dansk påklædning.

På den måde er temaet etableret. Man hører aktørerne sige deres navn og alder bag glasset. Gennem deres tilhørsforhold til de to kulturer er de fælles om en eksistentiel spaltning. De befinder sig mellem grønlander og danskeren, og ingen af rollerne er helt deres egen. Her i teatret indgår de samtidig i en teatral spaltning mellem den person, de hver især er, og den rolle, de påtager sig som repræsentanter for grønlandske borgere i Ålborg eller Danmark.

I dette tilfælde åbnes der derfor også for en interessant teatral problematik. På enhver teater-scene er skuespilleren som et vilkår spaltet mellem rollen og den personlige identitet. Denne forestilling benytter elegant den teatral spaltning i det videre forløb, hvor de syv medvirkende fremstilles enkeltvis med en monologisk fortælling og et scenisk billede. Resultatet er en engagerende indramning af det autobiografisk fortællende og teatral iscenesatte menneske.

Ud af montren

Glasmontren åbnes og de syv medvirkende træder ud af den museale ramme og beretter på forscenen med en direkte henvendelse om en personlig identitet, som ellers forekommer usynlig, når der tales om grønlandere som enten etnografika eller alkoholiserede stakler. De syv personlige fortællinger drejer sig netop om at være i et mellemrum: hverken eller og både og.

Der er den unge kvinde, Inaluk, som er kommet til Ålborg med kæresten, der skal studere, mens hun forgæves forsøger at finde et job indenfor modebranchen. Hun har søgt over hundred jobs og fået afslag på afslag. Samtlige ansøgninger projiceres op på bagvæggen, og hun står i billedet og taler som den arbejdsløse med projektionen i ansigtet. Hun vil gerne hjem, og vil samtidig blive her hos kæresten og barnet.

Sociologen Maliina holder foredrag på amerikansk om den grønlandske brain-drain – hjerneflugt, som hun mener, er forårsaget af de mange grønlandske skolereformer, der har ødelagt den grønlandske folkeskole. Paradoksalt nok, for der investeres markant flere midler i uddannelse på Grønland, hvor uddannelsessystemet udgør 15 % af bruttonationalproduktet mens det til sammenligning udgør 8 % i Danmark. Maliina er selv et udtryk for hjerneflugten men har dog til hensigt at vende tilbage til Grønland.

Skolelæreren Lotte, halvt dansk og halvt grønlander, fortæller om, hvordan hun ankom til Grønland i helikopter. Hun står på scenen under en larmende propel og beretter om mødet med de grønlandske børn. Bag hende står de øvrige i rollerne som børn, der stirrer på



Kalaallit Aalborgmittut, Aalborg Teater. Foto: Jesper Hansen /ABN

hende som en fremmed. Efter nogle år gav hun op på grund af de sociale problemer og er vendt tilbage til Danmark.

Marie er også lærer og underviser tilskuerne i grønlandsk sprog. Hun hører os én for én i vores viden om folkevandringerne og andre aspekter af grønlandsk kulturhistorie. Man får ny viden og genopfrisket basale oplysninger om inuitterne, som også kaldes Thulefolket, og som er de mest overlevedygtige og grundstammen i den grønlandske befolkning. Marie har undervist i 30 år i den grønlandske skole og har nu som pensionist valgt at forlade Grønland for at være tæt på børnebørnene, der er født i Danmark.

Agathe viser paradoksalt sin fascination af afrikansk dans, og demonstrer dermed hvordan hun er globaliseret. Terkel dyrkede taekwondo på Grønland, men efter han kom til Ålborg for fem år siden har han været isoleret og uden lyst til at fortsætte sin sport, da han føler sig udstillet som fremmed. Mens han demonstrerer sine færdigheder, fortæller han, at han har det bedst, når han ikke bliver set, og derfor hverken

har lyst til at deltage i danske klubber eller sidde med de andre grønlandere på bænken, så han er basalt ensom.

Anna var servitricen på et værtshus, hvor hun mødte sin mand. Senere fik hun konflikter med manden og blev skilt, og det førte langsomt men sikkert til, at hun som sin far blev alkoholiker. Hun står på scenen med en pose tomme flasker, som de andre befrier hende for.

Efter monologerne inviterer aktørerne tilskuerne til kaffemik på scenen. Man er gæster omkring et rigt kagebord, og masser af kaffe bliver sat til livs, mens der bliver talt og udvekslet erfaringer. Aktørerne er generøse værter, og da alle er forsynet, istemmer de en sang, hvorefter forestillingen går videre. I den sidste scene er aktørerne atter bag glasmontren, som fyldes med røg, mens vinden suser. Røgen er som en snestorm, den lægger sig langsomt, og aktørerne dukker frem i lyset og ser ud på tilskuerne. Er det grønlandere, som ser ud mod os, adskilt af kulturens glasrude? Er det de grønlandske ånder som svæver mellem levende og døde?

Til minde om Minik

For at begrunde vores opfattelse af forestillingen, er vi nu nødsaget til at foretage et sidespring til historien om grønlænderen Minik Wallace. Som dreng blev Minik i 1897 bragt til New York fra Grønland sammen med fem andre inuitter af den amerikanske opdagelsesrejsende Robert Peary.

Sammen med sin far blev han overført til det naturhistoriske museum *American Museum of Natural History* som studieobjekt. Faderen døde senere af tuberkulose og Minik ønskede faderens krop udleveret, så han kunne lave en rituel begravelse. Men museets kuratorer foretog en fingeret begravelse af faderen, og skelettet blev efterfølgende udstillet som ”en polareskimos skelet” uden Miniks viden. Efter nogle år opdagede Minik overgrebet, og han besluttede sig for at vende tilbage til Grønland med Pearys hjælp.

Minik havde imidlertid glemt sit sprog og blev aldrig rigtig grønlænder igen. Han vendte tilbage til USA i 1916, hvor en influenzaepidemi i 1918 tog livet af ham.

I 1993 blev faderens skelet udleveret og begravet i det nordlige Grønland.

Når vi blev mindet om denne historie er det ikke fordi, den nævnes i forestillingen. Men det er en lignende kulturel spaltning, vi genoplever, som i sin radikale konsekvens kan betyde udseelse af liv og kultur.

Forestillingen viser de medvirkende som fanget i roller og repræsentationer, de ikke kan slippe for, hvad enten det er den danske eller grønlandske identitet. De er som Minik hjemløse genfærd i mellemrummet mellem to kulturer. Det er et grundlæggende usikkert liv og et vilkår ikke blot for disse grønlændere men for mange i vores globaliserede verden, hvor flytninger, flugt, deportation og identitetstab er hverdagskost.

De medvirkende er fanget i den kulturelle overgang, selvom de afprøver forskellige roller som sociolog, taekwondokæmper, arbejdsløs, skolelærer eller afrikansk danser, så bliver de

aldrig identiske med deres roller. Det er det tragiske moment i forestillingen.

Netop ved at vise de medvirkende som unikke personer med en historie forsøger forestillingen at skabe en ny ramme, som også tilskuerne bliver inddraget i. Gennem rammen henvender forestillingen sig til tilskuerne som skolebørn, som elever til foredrag, som gæster til kaffemik etc., og på den måde får tilskuerne aldrig lov til at hvile i en fast rolle.

Det kunstneriske fællesskab

Forestillingen er, som nedenstående tv-indslag vidner om, et vægtigt indlæg i debatten om danskernes tabubelagte forhold til den grønlandske kultur. Den minder os om undertrykkelse og kolonisering af fremmede kulturer, som systematisk udryddes og samtidig romantiseres som museale objekter. Men det er en pointe, at forestillingen undlader at fortælle historien om de grønlandske borgere sentimentalt eller romantisk. Det er et andet ærinde, den er ude i.

Nok så vigtigt skaber forestillingen et æstetisk fællesskab. Tilskuerne inddrages hver aften i dette, og de medvirkende bliver gennem iscenesættelsen synliggjort som en særlig gruppe borgere. De tilbyder deres personlige historier, og i kraft af den måde, forestillingen lader person og rolle integrere på, bliver de anerkendt og genkendelige som *levende kunstneriske udtryk*. Deres livshistoriske usikkerheder bliver almene, ligesom historien om Minik har karakter af at være en allegori på modernitetens vilkårlighed.

Forestillingen får sikkert konsekvenser for de medvirkende som efter dette projekt formodentlig vil opleve et tab af identiteten som aktører. Til gengæld har de forhåbentlig oplevet en anerkendelse. Og de er blevet oplevet af andre i deres spaltning og i deres personlige måde at leve den på.

Den anden side af praksisfællesskabet er det professionelle teaters. Borgerne er et vigtigt indspil i den på sin vis lukkede teaterkultur, og

borgerscenen er en brik i den publikumsudvidelse og deltagelse, som teatret aktuelt har behov for, fordi det er en nødvendighed at åbne teatret for nye tilskuerrelationer. Borgerscenen er på den måde medvirkende til at udvikle og undersøge identitet på flere forskellige niveauer. Endnu en gang er dette lykkedes til fulde på Aalborg Teaters Borgerscene.

<http://www.tv2nord.dk/artikel/teater-om-fordomme-mod-groenlaendere>

Instruktør: Nicolei Faber

Dramaturg: Jens Christian Lauenstein Led

Scenograf: Christian Albrechtsen

Lysdesigner: Mathias Hersland

Lyddesigner: Aske Bergenhammer Hoeg

Instruktørassistent: Anne Basse

Forestillingen havde premiere d. 21. november 2015.

Erik Exe Christoffersen

Lektor, Institut for Kultur og Kommunikation Aarhus Universitet. Uddannet på Dramaturgi, mag. art. i 1978. Seneste bøger: *Teaterhandlinger*, Klim 2007, *Odin Teatret Et dansk verdensteater* (Aarhus Universitetsforlag, 2012), *Skønhedens Hotel Hotel Pro Forma. Et laboratorium for scenekunst* (Aarhus Universitetsforlag 2015).

Ida Krøgholt

Ph. D., Lektor ved Institut for Kultur og Kommunikation Aarhus Universitet. Forsker og underviser i teaterprocesser, teater- og dramapædagogik, kreative processer og performativitet i bred forstand, i teatret, i kulturelle udvekslingsformer og i kunstpædagogisk praksis.

Jægerbruden – i krigens skygge

Carl Maria von Webers opera på Det Kongelige Teater.

Af Lars Ole Bonde

Instruktøren Kasper Holten, som nu er chef på Covent Garden i London, er 'vendt hjem' til Operaen på Holmen for en stund – for at iscenesætte et af operahistoriens store klenodier – Carl Maria von Webers *Der Freischütz* (da. *Jægerbruden*) fra 1820 – en co-produktion med hans nuværende arbejdsplads.

Der Freischütz spilles ofte i de tysktalende lande, men ikke så meget i andre. Til gengæld spiller værket – der gennemæssigt faktisk ikke er en (gennemkomponeret) opera, men et syngespil med talt dialog – en nøglerolle i operahistorien som det første ægte romantiske musikdramatiske værk. Senere komponister som fx Wagner beundrede det og var dybt inspireret af det. *Freischütz* rummer en masse iørefaldende og stemningsfuld musik, men både historien og dramaturgien er problematisk, og derfor kan det nok være svært at tage værket alvorligt i dag.

Historien og dens fortolkning:

Den gamle fyrstelige jæger Kuno vil gøre sin unge jægerlærling Max til sin efterfølger og give ham sin datter Agathe. De unge elsker hinanden, men der er tradition for at alle kandidater til stillingen skal gennemføre en vanskelig prøveskydning. En anden snedig jæger, Kaspar, har også et godt øje til pigen, og han er i ledtog med djævelen Samiel. Max, som ellers en dygtig skarpskytte, fejler i tiden op til prøveskydningen alle sine skud. Kaspar overtaler ham til at støbe troldkugler ("frikugler"), hvoraf seks altid rammer, men den syvende tilhører djævelen. Det syvende skud skal ramme den stakkels Agathe og derved drive Max til selvmord. Men sådan går det ikke. Ganske vist besvimer Agathe ved det sidste skud – men hun er beskyttet af roser, som hun har fået af en from eremit. Kaspar bliver selv

offer for djævelen og dør. *Happy end.*

Det er altså en historie om et i grunden godt, men naivt menneske, som – forledt af mørkets kræfter – begår en stor synd og kun reddes af guddommelige indgriben. Eremitten, som kun optræder i slutscenen – som en ægte *Deus ex machina* – redder både Max og hans kommende ægteskab, mens den onde frister Kaspar styrter sig i selvforskyldt ulykke.

I sit arbejde med operaen har Kasper Holten (iflg. bl.a. et interview i programmet) hæftet sig ved tre elementer, som han finder relevante i det 21. århundrede: (1) Max' kvaler kan ses som udtryk for en præstationsangst og succesdyrkelse, vi godt kender i dag; (2) Kaspars "ondskab" kan forstås som et forståeligt udtryk for en hjemsendt, traumatiseret soldats personlige helvede; og (3) modsætningen mellem Himmel og Helvede kan omtolkes til spørgsmålet om almindelige mennesker som Max (og os selv) vil tage ansvar for deres valg. Når de/vi møder skæbnen mange gange på vores livsvej – hvad gør vi så?

Det første element kan fint begrundes i teksten – mange af os kan godt genkende Max' dilemma, som jo ikke er grundlæggende forskelligt fra den nutidige oplevelse af 'at skulle leve' hele tiden. Men de to andre grundidéer er 'værkeksterne' – dvs. at der ikke er direkte belæg for dem i teksten, og allerede her vil tilhængere af traditionelle opsætninger og det, tyskerne kalder "Werktreue", nok stå af. Krigs/soldater-temaet kan ganske vist relateres til det bagvedliggende folkeeventyr (*Friskyttten* var velkendt i sin samtid), til librettisten Kinds originale bemærkning om at handlingen ud spiller sig i Böhmen efter 30årskrigen, - og til Webers samtid, der var præget af Napoleonskrigene og



Jægerbruden, DKT. Foto: Per Morten Abrahamsen.

deres eftervirkninger. Tyske instruktører som Götz Friedrich og Harry Kupfer har tidligere valgt samme indfaldsvinkel, så det er prøvet før. At erstatte Himmel/Helvede-polariteten med Skæbne-temaet bryder imidlertid helt med værket's egen forståelseshorisont, som er kristent i god protestantisk forstand (om end moralen om tilgivelse og forståelse også kan tolkes som en udgang i oplysningstidens ånd).

Hvordan bringes disse mere eller mindre værk-relaterede idéer så sammen i opsætningen?

Tidsmæssigt er handlingen henlagt til Webers egen tid. Det er altså medtagne soldater (fra Napoleonskrigene), vi ser, ikke jægere. Soldaterne er atter hjemme i landsbyen, hos deres kvinder, som de bogstaveligt talt ikke længere kan 'danse med'. De lander som fremmedlegemer i en Biedermeieratmosfære af småborgerlighed og gamle idealer.

Holten ændrer på afgørende vis balancen mellem dramatis personae: Max og hans kvaler spiller naturligvis stadig en vigtig rolle i handlingsgangen, men faktisk er Max slet ikke hovedperson i denne opsætning. Det er Kaspars

og Agates dramaer der griber os. Kaspar er den traumatiserede soldat, som er i sine mareridts og vrangforestillinger's vold. Agathe er en både følelsesfuld og tænkende kvinde, der som den eneste i dette univers tænker på andre end sig selv. Men alle er de kun brikker i Skæbnens – Den store dukkefører's - iscenesættelse af en (også i vores tid) genkendelig forestilling om ambitioner, forventninger, præstationsangst, traumer, eksistentielle valg – plus tro, håb og kærlighed. Kasper Holten har slået de to roller, der i Webers/Kinds original repræsenterer Helvede og Himmel – Samiel og Eremitten – sammen i en omrejsende cirkusdirektør, som altså er Skæbnen selv i egen selvironiske person. Han rejser rundt i det krigshærgede Centraleuropa med sin cirkus/teatervogn, som (næppe tilfældigt) lige så godt kunne være lånt af Brechts Mutter Courage. Skæbnen kaster løbende personerne ud i vanskelige situationer og observerer med interesse, hvordan de reagerer. Til sidst bestemmer skæbnen så, hvor skabet skal stå – i god humanistisk ånd: Max kan tilgives og få Agathe, hvis han tilstår, angret

og opfører sig ordentligt. Men et spil er det, og Skæbnen kunne godt have valgt anderledes – ved vi nu.

Som teateroplevelse fungerer den dramaturgiske sammenføjning af de tre idéer forbløffende godt – og får et ellers slidt og problematisk værk til at leve og stråle på ny. Til dette bidrager en kraftig forkortelse af den ordrige, talte tekst og ikke mindst en overrumplende og flot udnyttelse af Mixed media: scenografien er fantastisk i sig selv, men forstærkes af en kompleks brug af lys og billedprojektioner, 4 smukt koreograferede dansere, en stum rolle (cirkusdirektørens dværg) - og så naturligvis hele musikken.

Det kunstneriske hold, og den musikalske realisering

Det var en stor (premiere)aften for operakoret og ikke mindst for et tændt og meget velspillende kapel, under ledelse af den fremragende dirigent Dirk Kaftan. Hovedpartierne blev varetaget af sanger-skuespillere på meget højt niveau. Forskræppene havde fremhævet den tyske tenor Michael Schade, som bestemt var god, men jeg vil fremhæve Oliver Zwerg, der gav den traumatiserede Kaspar klar stemme og stærk personlighed, Gisela Stille, der gav Agathe en musikalsk-dramatisk dybde, man sjældent oplever, - og endelig Dirk Aleschus, der som direktør for "Cirkus Skæbne" var fremragende castet. Det var et kup, da han (som "Eremitten") endelig brød ud i sang til allersidst – en kælderdyb, sort basstemme.

Forestillingen er fuld af flot tænkte og fremragende realiserede enkeltscener. Cirklen er det gennemgående grafiske greb i scenografien: Revolverløbet med de 7 kuglehuller, der peger på den forudelse om Agathes skæbne, som Weber selv har nedlagt i dramaturgien; urværket, den evigt arbejdende (tids- og skæbne)maskine, som – a la Chaplins *Moderne tider*, der klart refereres til – ubønhørligt kværner; og endelig Jægerbrudens "hamsterhjul", det småborgerlige skovriderhjem med alle nødvendige rekvisitter, som Agathe er lukket inde i, så hun dårligt

kan få luft. Forestillingen er konstant visuelt overraskende og spændende, og fyldt med visuelle ledemotiver: udover cirklerne (der også karakteriserer Agathes jomfrukrans. Kaspars russiske roulette og skydeskiverne) er der fx Ravnfluglene, der piller kød af de døde soldater og den følelsestraumatiserede Ännchens røde kinder og lyse lokker, som senere dubleres af de hektiske brudepiger. Alt sammen virkningsfuldt og slående.

Modig fortolkning

For mig er det mest slående eksempel på, hvad forestillingen kan og tør, åbningen af tredje akt. Vi hører Webers elskede jægerkor – den hornakkompagnerede hyldest til naturen og det frie jægerliv, ren musikalsk idyl. Men hvad ser vi? Kaspars traumatiske mareridt; ulveslugten er blevet til slagmarken efter kampen, med bjerge af døde soldater og rygende murbrokker. De døde soldater står op og tvinger Kaspar til at genopleve sit traume: han skyder et uskyldigt menneske – ligesom vi før pausen så Max bruge den 7. kugle til at tage et uskyldigt menneskes liv. Kontrapunktet mellem den begejstrede (jæger/soldat), musik og krigens grusomhed er knugende og fantastisk. Ikke mindre overraskende, nærmest genial, er fortsættelsen, hvor Agathes store arie udspiller sig i det samme landskab. Hun siger i den efterfølgende scene, at hun har drømt en ond drøm, og det er faktisk den vi lige har set. Igen en fornem kontrapunktisk anvendelse af musik og scenebillede.

Ulveslugten er her som allerede nævnt Kaspars mareridt af en udbombet slagmark. Holten & co. lader Max prøveskyde troldkuglerne i stigende eufori, for til sidst at lade ham skyde et levende menneske og dermed fortabe sin sjæl i jagten på succes – helt parallelt med soldaten Kaspar. Multimedie-teknikken fejrer triumfer i denne scene, der slutter med Agathe som hvid, vingskudt fugl og dødsfluglene der hakker i hende og de døde soldater.

Også personinstruktionen er mesterlig. Agathe fremstår klat som det eneste levende,

tænkende og følende menneske – som modpol til både de endimensionelle og egocentriske papfigurer Kuno, Ottokar, Ännchen og Kilian, og de følelses- og skæbnestyrede Max og Kaspar.

Werktreue oder nicht

I det seneste nummer af *Ascolta* (medlemsorgan for foreningen *Operaens Venner*, nr. 8. Oktober 2015) dissekerer chefredaktør Peter Wang Kasper Holtens "version" af Freischütz – ud fra de forud for premieren tilgængelige informationer om produktionen. Det er en vidende og seriøs kritik, som diskuterer det problematiske i at lade værkteksternes idéer styre iscenesættelsen. Fx mener Wang, "at krig skulle være en adækvat baggrund for *Jægerbruden* er det rene nonsens." (s. 8)

Men selvom kritikken er velargumenteret og fagligt-historisk begrundet, er den baseret på en grundlæggende præmis, som jeg finder problematisk ved hele "Werktreue"-tænkningen: at "værket selv" findes som en entitet uafhængigt af tid og sted, og at det har en kerne, man ikke må røre ved. Med Peter Wangs ord: "Denne essens eller indre handling har iscenesætteringen kunstnerisk ret til at anfægte, men kun at tydeliggøre." (s. 9)

En sådan essentialistisk tankegang svarer – om end her på et højt akademisk og sofistikeret niveau – principielt til en fundamentalistisk tilgang til læsningen af hellige skrifter. De er ikke menneskers værk, men Guds, og dette sætter selvfølgelig nogle klare grænser for forståelsen endelige fortolkningen af teksten. - I teatrets verden hersker der blandt både praktiserende kunstnere og forskere en performativ forståelse af samspillet mellem værk, udøvende og publikum, og inden for den forståelsesramme er værket altid et oplæg til eller afsæt for en fortolkning, der bliver til i samspillet mellem værket, fortolkerne og publikum.

Werktreue-problemet kan måske forekomme trivielt i teaterkredse, hvor det nærmest er instruktørens pligt at gøre en klassiker vedkommende i nutiden, men i opera-

sammenhæng er problemstillingen mere kompleks – simpelthen fordi musikken binder fortællingen til sin samtid på en anden måde end librettoen (operaens tekst). Man kan ikke få Beethoven til at lyde som Carl Nielsen eller Weber som Bent Lorentzen. Derfor er klassisk opera som nutidigt teater konfronteret med nogle lidt andre præmisser end klassisk teater som nutidig dramatik.

Jeg finder Holtens *Freischütz* overordentlig gennemtænkt, idérig og flot gennemført – netop fordi holdet bag opsætningen over *ikke* at tage værket tekst 100% for pålydende. Gentænkningen og aktualiseringen af værket får faktisk Webers musik til at leve på en helt ny måde. Det er et pletsjud!

Weber: Der Freischütz. Premiere Operaen 7.11. 2015

Musikalsk ledelse: Dirk Kaftan

Iscenesættelse: Kasper Holten

Scenografi: Es Devlin

Kostumer: Anja Vang Kragh

Lysdesign: Bruno Poet

Videodesign: Luke Halls

Koreografi: Signe Fabricius

Dramaturgi: Elisabeth Linton

Det Kongelige Kapel og Det Kongelige Operakor (instr. André Kellinghaus)

Lars Ole Bonde

Professor i musikerterapi, Aalborg Universitet. Professor i musik og helse, Norges Musikkhøgskole. Forsker i musikkens mangfoldige former og musikkens betydning for mennesker. Seneste udgivelse: *Musik som identitet*. Temanummer af *Kulturstudier*, gæstereid. nov. 2015.

Markedet (er ikke noget sted)

Carl Maria von Webers opera på Det Kongelige Teater.

Af *Laura Luise Schultz*

Markedet er det, vi ikke kan styre. Markedet styrer os. Vi prøver med vores forældede statslige institutioner at regulere markedet, men markedet fejler alle politiske indgreb, aftaler og tiltag til side. Markedet regulerer sig selv, lyder credoet i de radikaliserede markeds-ekstremisters neoliberalistiske trosbekendelse. For Markedet er en religion, en guddom, som det fremgår af CBS-sociologen Ole Bjergs programtekst til Nielsens seneste forestilling, *Markedet (er ikke noget sted)*. Den aggressive markedsideologi er tæt forbundet med kristendommen, forstår man på Bjerg: Skyld og gæld er to sider af samme sag, og i begge trosretninger er det en figur, den enkelte aldrig kan undslippe. Markedet er i os, det taler igennem os og definerer alle vore sociale institutioner, relationer og interaktioner.

Et mediestunt

Markedet (er ikke noget sted), er bogstaveligt talt et medie-stunt: en ekvilibristisk fremvisning af mulighederne i det, som Nielsen i et manifest har lanceret som *mediets teater*: et teater, hvor skuespilleren optræder som 'sig selv', i eget navn og med sin egen krop, som imidlertid ikke længere fortolker en rolle, men blot er "et medie, som en større eller mindre magt kunne tale igennem," som der står i programteksten til *Markedet (er ikke noget sted)*.

Disse skuespillerkroppe eller medier lægger simpelthen krop til alle mulige *andre* stemmer, som på deres side repræsenterer virkelige, enten biografiske eller eksemplariske figurer, der bugtaler ud af mundene på skuespillerne: Den arbejdsløse græker uden fremtid diskuterer med den velmenende, om end selvretfærdige velfærdsdanske skuespiller Lila Nobel, som

lægger krop til hans stemme. Han er kommet nordpå for at komme ind på markedet, for ikke at skulle være taxachauffør eller avisbud resten af sit liv. Hendes repressive tolerance stopper lige der, hvor han vil overtage hendes job og hendes liv.

Den kinesiske teenagearbejder, der svejser iPhones tyve timer i døgnet og brændende ønsker sig sin egen iPhone, diskuterer hjerteskrærende med Maria Rosing – og gennem hendes krop og stemme – om hun skal sælge sin nyre for en iPhone.

Selv instruktøren Elisa Kragerup er på scenen, repræsenteret af skuespiller Asbjørn Krogh Nissen, som dog tilsyneladende kun har fået chancen, fordi Helle Fagralid fik et bedre tilbud et andet sted. Asbjørn afbrydes imidlertid af studiekammeraten Simon, der raser over uretfærdigheden i, at der ikke er blevet plads til *ham* på Det Kongelige Teaters scene, bare fordi hans markedsværdi er mindre end Asbjørns.

Og sådan fortsætter det, over Mikkel Arndts teknisk insolvente hussælger, der har købt en overstyret liebhavervilla på størrelse med et engelsk landsted for sit rentefrie lån, som han nu ikke kan slippe fra. Til Nicolai Dahl Hamiltons naive huskøber, der belæres af sin personlige bank om, hvordan banken skaber penge: ved at låne ud får banken som ved et magisk trylleslag skabt en værdi, den ikke før besad, men nu har ret til at kradsse ind fra den arme låntager. Som vi hører, fungerer systemet udelukkende, så længe alle *tror* på det.

I den anden ende af skalaen dukker kinesiske og mexicanske rigmænd op, der uden problemer rider med på markedsbølgen under den revolutionære fernis. Ikke så såre har de evigt



Markedet (er ikke noget sted), DKT. Foto: Miklos Szabo.

gældsatte medier samlet sig til et revolutionært Occupy-oprør iført Guy Fawkes-masker og gummibrosten, før mexicaneren sågar tilbyder at købe hele det herligt revolutionsromantiske stykke og sende det på verdensturné. Vi har Marx på scenen i skikkelse af skarptskårne Xenia Noetzelmann, der arrogant og isoleret for sig selv ude fra scenens venstre fløj dikterer historiens opfyldelse i proletariatets diktatur, blot for til slut at lade sig hylde af den nye kinesiske markedssocialisme. Og endelig har vi bankens og frem for alt markedets afpersonaliserede stemmer, der gennemsyrrer alle andre kroppe, stemmer og figurer.

Trængsel på scenen

Scenen vrimler med andre ord med figurer og stemmer, og alle er de underlagt markedskræfterne. Den afgørende forskel er, om gælden figurerer i deres personlige regnskab som skyld eller fed fidus.

Mest rystende er Nicolai Dahl Hamiltons bengalske slavearbejder i Dubai, som har fået inddraget sit pas og tvinges til evigt slavearbejde i ørkenen uden vand og sanitet, fordi hans gæld

fra flyrejsen overstiger hans løn. Hans skrig efter vand og hjælp bliver ved og ved og ved og ved på det mest pinefulde, for mens publikum sidder og hopper i sæderne for at få stoppet barbariet, dikterer Marx fra sidelinjen, at der ikke kan være tale om at give almisser til slavearbejderen, der ifølge marxismens hegelianske historielogik – og vel nok mest kyniske fejlslutning – skal tvinges helt derud, hvor han rejser sig som et politisk subjekt og gør oprør. Hvad den lidende, tørstende, døende slavearbejder mindst talt ikke viser noget potentiale for...

I det hele taget er forestillingen rig på disse ubehagelige øjeblikke for publikum – et andet opstår, da Mikkel Arndt insisterer på, at Det Kongelige Teaters dannede publikum ikke har været så dumme at hoppe på de rentefrie lån – og hans bankrådgivers stemme bryder igennem og afslører, at sådan et lån har Arndt sådan set også selv. Sikke et prestigetab. Mikkel Arndt splatter ydmyget sig selv op ad væggen, fordi han har den samme pinlige låntype som resten af sin aldersgruppe.

Som det fremgår, bryder skuespillernes private stemmer jævnlige ind, som om de ikke

kan holdes nede, men bobler over og slipper ud af kroppen, der ellers skulle agere neutral kanal for andres stemmer. Følgelig er scenen temmelig *crowded* – der er rigtig mange stemmer, figurer og karakterer i spil på den scene, men samtidig er scenen ganske tom: der er kun Markedet, og Markedet taler igennem alle de andre stemmer – uanset deres relation til de kroppe, de bæres af.

Når det er rimeligt at kalde forestillingen for et *mediestunt*, er det ikke mindst fordi det er en kæmpe indsats fra skuespillermedierne – og instruktøren Elisa Kragerup – at holde alle disse stemmer og figurer i luften (og i kroppen).

For det er ikke bare stemmerne og deres formidling gennem et begrænset antal skuespillerkroppe, der skal holdes styr på i denne forestilling. Luften svirrer også med et væld af begreber og fænomener og ideer og ideologier og referencer. Både publikum og skuespillere er på uophørligt arbejde og skal holde ørerne stive og tungen lige i munden for at følge med i denne tour de force af en forestilling, hvor selv pausen er besat af markedet, så salg af øl og vand varetages af spillerne fra en transportabel hawaiibar på scenen.

Det er ovenud vellykket gjort, og Kragerup demonstrerer præcis, hvad det er, mediets teater kan med dets punktering af fiktionens krav om realisme og sandsynlighed. Netop ved at bryde med repræsentationens klassiske form får Nielsen og Kragerup at give de abstrakte markeds kræfter krop og sætte konkrete ansigter på ofrene for markeds kræfternes uregulerede amokløb. Menneskets binding til materien kortslutter hos Nielsen altid ethvert ideologisk friløb, og det er dét clash mellem krop og ideologi, mediets teater handler om.

Markedet på scenen

For hvordan kan man overhovedet sætte Markedet på scenen? Hvordan kan man gribe spændvidden mellem de individuelle stemmer og menneskelige lidelser over for den historiske og globale skala, de udspiller sig

på? Hvordan kan man gøre abstraktionerne og de u håndgribelige begreber konkrete? Hvordan kan man på nogen måde scenisk gengive, hvordan Markedet gennemtrænger alt? Hvordan al menneskelig lidelse og ondskab forklares med denne overmenneskelige størrelse: Markedet, som grundlæggende er et evigt skyldkompleks, undskyld, gældsforhold, undskyld, Gudsforhold.

Mediets teater, hvor stemmerne kæmper om kroppene, er som skabt til at reflektere det forhold, at Markedet bor i os som en abstraktion eller guddom, vi selv har skabt, men ikke længere kan styre. Som et kollektivt ubevidste og grænse for vores forestillingsevne trænger markedet ind i os, eller bryder ud af os, bag om ryggen på os selv. Som vi ser det i den magiske og *spooky* slutscene, hvor medierne aktivt forsøger at lukke munden på markedet, men hvor markedet hele tiden bare springer over i en ny krop, indtil det har trængt alle andre stemmer bort, og alle kroppene messer: ”Jeg er markedet...”

I det hele taget er forestillingen en demonstration af Elisa Kragerups mageløse sceniske begavelse og evne til at skabe overraskende fysiske-visuelle billeder og intense dramaturgiske koblinger. Fra de mest rørende scener, som da Maria Rossings kinesiske teenagearbejder uden forklaring forsvinder og formentlig dør efter at have solgt sin nyre, mens vi ser operationssmerterne sætte sig i Maria Rossings krop.

Til den scene, hvor medierne i et forgæves forsøg på at hæve deres fiktive penge i banken trænger Asbjørn Krogh Nissens bankmand op i en krog, hvor han hænger som en Jesus på korset – eller en inkarnation af Edvard Munchs skriget. Eller en zombie.

Markedet (er ikke noget sted) er som et komplekst orkesterværk, hvor hver eneste skuespiller bruger sig selv i det fulde register. Nævnes må også Mikkel Arndts maniske hussælger, der stadig mere desperat forsøger at lokke, true og tvinge en kontrakt igennem og

til sidst imploderer i et veritabelt sammenbrud, og Marie Dalsgaards overraskende gennembrud til en helt ny side af sit talent i rollen som brovtende kapitalistisk patriark! Men samtlige skuespillere er faktisk blændende og formår at gribe spændvidden i det komplekse materiale, de her har fået at arbejde med. Endnu engang må man konstatere, at Elisa Kragerup på en helt unik måde behersker det kollektive eller serielle format, hvor en række stemmer, fortællinger, tekster eller sangnumre bringes sammen i en kompositorisk helhed, der netop *ikke* fremstår som enkeltnumre på stribe, men som ét samlet udtryk. Vi har set det i Shakespeares *Sonetter*, i Ovids *Metamorfoser*, i Nielsens *De europæiske medier* – første del af den planlagte pentalogi, som *Markedet* er anden del af. Og ikke mindst har vi set det i produktionerne med Sort Samvittighed, hvor Kragerup formentlig har udviklet sit gehør for den kollektive form, *Hvid magi* og *Tove! Tove! Tove!*

Markedsrealismen og det nøgne menneske

Titlen *Markedet (er ikke noget sted)* kan læses i hvert fald i to betydninger: Markedet er *ingen* steder. Eller: Markedet er ikke et *sted*. Den underliggende og i sproget indlejrede forestilling om, at markedet er et sted – en *markedsplads* som vi fx nostalgisk forestiller os den i et tilbagelagt bondesamfund à la Emil fra Lønneberg – er paradoksalt nok det, der betinger den omvendte fejlslutning om, at markedet er et *andet* sted, på børsen eller i computerens selvgenerative algoritmer, uden for menneskelig rækkevidde – og dermed i sidste ende at markedet *ingen* steder er, men derimod er totalt overindividuel og virtuelt, som en guddom hinsides menneskets fatteevne, som man ikke kan andet end underkaste sig.

Vi ser i kølvandet på finanskrisen en ny og skærpet kritik af kapitalismen fra en række økonomiske teoretikere, som netop forsøger at anfægte selve markedets uanfægtelighed og utilnærmelighed. Som kulturfilosoffen

Mark Fischer har påpeget med sin bog om *Capitalist Realism*, forklarer vi i dag enhver umenneskelighed og ødelæggelse med markedsrealismen: Vi må fortsætte en vækstlogik, der forekommer mere og mere destruktiv, fordi markedet kræver det. Ethvert forsøg på blot at forestille sig andre måder at handle på forekommer urealistisk, når det mødes med markedets realiteter, der altid fremstår som det uomgængelige, sidste argument.

Mediets teater er ifølge manifestet også spøgelsens og ydmygelsens teater, og *Markedet (er ikke noget sted)* er i sandhed en ydmygelseshistorie. Forestillingen opstiller ingen holdbare alternativer, men leverer til gengæld en pinagtigt skarp og insisterende analyse af, hvordan nederlaget kommer i stand, hvordan vi alle spræller hjælpeløst i markedsbetingelserne, hvordan alle kritiske tiltag og modstandsformer opluges af markedets altfortærende og altgennemtrængende logik og ubønhørlige krav.

Nielsens manifest

Manifestet for ”Spøgelsens, mediets og ydmygelsens teater” er på mange måder et modsvar til Artauds ”Det dobbelte teater.” Artaud insisterer på det kropslige nærværs evne til at brænde igennem i det fysiske teater. Nielsen insisterer i lige så høj grad på kroppens og materiens her og nu. *Mennesket* er her og nu, dets smerte eller overlevelse afhænger af handlinger og beslutningers materielle konsekvenser, her og nu. Men Nielsens nu er et nu, der i al sin insisterende materialitet hele tiden deler sig. Nielsen insisterer på kroppens forgængelighed og kødets skrøbelighed, på det sårbare, nøgne menneske, der som materielt vilkår er underlagt de politiske og diskursive systemer, der med Rancières ord bestemmer distributionen af det sanselige – hvem der har adgang til hvilke dele af verden og virkeligheden. Hvem der har adgang til (hvilket) liv.

Manifestet er holdt i en slags nutids-fremtid.

”Det nu kommende nu...” er en genkommende formulering, der indfanger det futuristiske i historien og det forsvindende i nærværet: ”Det nu kommende” er både det, som ikke længere er, men vil komme (igen) og det som kommer nu. Altså det nu kommende nu. Formuleringen signalerer, at det nu, som engang var et *her og nu*, selvidentisk og udeleligt, og som teatret i stor stil har idealiseret og feticheret som sit privilegium, tværtimod må forstås som et nu, der trods sine kødelige manifestationer er gennemtrængt af historiens spøgelse og altid, i ethvert nu, er ufuldbyrdet og på vej: ”I det nu kommende teater kommer mediet på scenen og lader Historien og dens spøgelse tale igennem sig og sige, at de ikke er der...”¹¹

Nok så vigtigt har Historien sat sig i bevægelse igen, efter at den ellers var erklæret død i kølvandet på postmodernismen og kapitalismens verdenssej:

I det nu kommende teater er Historien begyndt igen, den har sat sig i bevægelse, den går igen. Men ikke som én historie, som mange historier. Men ikke som mange små, kun de store, de største historier. Alle tider og alle steder krydser gennem den nu kommende scene og udsletter dette nu, alle steder finder sted her, på dette sted, som ikke længere er et sted, men bare et medie.
(Ibid.)

Denne dobbelte besindelse på teatret som et medie blandt andre og historien som vilkår konkretiseres atter sprogligt: Historien *går igen* – efter at den var erklæret standset. Og den går *igen*: historien er fuld af spøgelse, der definerer vores virkelighed som menneske- og samfundsskabt (og dermed historisk), frem for statisk og guddommeligt sanktioneret. Uanset, hvor svært det er at forestille sig et samfund hinsides kapitalismen, så er den dog et historisk

afgrænset fænomen.

Mediets teater er samtidig Nielsens løsning på dilemmaet om, hvordan man i teatret kan repræsentere *de nøgne liv*, de liv der ikke tæller som liv og ikke lader sig repræsentere – i denne forestilling fx slavearbejdere i Kina og Dubai, men også den evige trussel om forgældet fortabelse, som den vestlige middelklasse er underlagt. Disse ubeskrevne liv kan man bl.a. bringe på scenen ved at demontere dramaets fokus på de suveræne liv og nærværets magi, og i stedet se teatret som det, det er: et medie blandt mange andre. På de vilkår kan de særlige muligheder og virkemidler, teatret nu tilbyder, som fx dobbeltheden mellem ord og krop, udnyttes til at sende de abstrakte, diskursive markeds kræfter direkte tilbage, hvor de kom fra: mennesket selv.

Markedet (er ikke noget sted)

Det Røde Rum, 5. maj – 10. juni 2015

Dramatiker: Nielsen

Instruktion: Elisa Kragerup

Scenografi: Palle Steen Christensen

Medvirkende: Mikkel Arndt, Marie Dalsgaard, Nicolai Dahl Hamilton, Asbjørn Krogh Nissen, Lila Nobel, Xenia Noetzelmann, Maria Rossing

Laura Luise Schultz

Lektor ved Teater- og Performancestudier,
Københavns Universitet.

1) Das Beckwerk: *Manifest: Spøgelsets, mediets og ydmygelsens teater*. Upubliceret.

Jeg Hører Stemmer

Sort/Hvid

Af Kathrine Winkelhorn

Prolog

Det er første gang, jeg skal finde frem til Sort/Hvids midlertidige scene i Den Hvide Kødby, efter det gamle teater i Skindergade i indre by brændte. Jeg kommer gående fra Hovedbanegården og forsøger at skrå ind gennem Den Brune Kødby. Det kan man ikke længere. I buldrende mørke lykkes det at komme ned i bunden af Staldgade, lige før vejen løber ud i Ingerslev Boulevard. Her har S/H til huse i den Hvide Kødby i et nedlagt fryse- og slagte hus. Man går ind ad en undseelig dør og gennem en lang gang med hvide fliser og når frem til det midlertidige teaterum. Her er et stort, sort firkantet telt sat op i det højloftede rum med plads til omkring 100 mennesker. Vi går lige ind i salen og sætter os. På scenegulvet ligger et stort persisk tæppe. På bagvæggen er der opsat stetoskop lys. Den lille scene udstråler mest af alt et drengerøvs studie.

På scenen

Da vi sætter os på stolerækkerne sidder mixmasteren, Turkman Souljah til højre sammen med scratchere, et par mindre elektriske klaverer og nogle pc'er. Lyset går ned og Turkman går i gang, for fuld musikalsk udblæsning. Et par minutter senere træder rapperen, komponisten, skuespilleren og dramatikeren, Zaki Youssef ind og præsenterer sig: "Jeg hedder Zaki. Altså Zaki med stemt Z. Der er ingen danskere som kan sige Zaki med stemt Z". Med det samme fanger han publikum. Multikunstneren Zaki Youssef udfordrer, hvad det vil sige at være et "blandingsprodukt" i en verden, hvor en retorik om 'dem' og 'os' ofte præger den offentlige debat.

I et mix af monologer, stand up og melodiske statements, stærkt akkompagneret af Turkman Souljah er *Jeg hører stemmer* en fortælling om at

være splittet og om at vælge side. Zaki er vokset op i en betonby i Danmark med en fraværende ægyptisk far og en dansk mor.

Forestillingens titel refererer til de forskellige stemmer, som drengen Zaki bliver mødt med i opvæksten. Hvad er det, der afgør, hvem vi er, og hvad vi mener? Det er forestillingens hovedkonflikt. Splittet mellem nationale og kulturelle tilhørsforhold bliver Zaki kaldt andengenerationsindvandrer, nydansker og af nogen "en sortsmudske". Det er stemmerne, der kalder ham det.

Med vid, timing, rytme og præcision går Zaki ind og ud af forskellige roller og stemmer: den velmenende lærer, skolepsykologen, politiet, diverse myndigheder, bandekammerater og radikaliserede muslimer. Til perfektion mestrer Zaki alle former for danske dialekter fra perkerdansk, fynsk, jysk, københavnsk og over til Dronningens dansk. Zaki kan noget med sin stemme, så den går lige i blodet. Han modulerer ordene, som var det musik. Hvordan er det at være en brun dansker? Hvad er på spil her? Forestillingen kredser om hans opvækst, om at gå i skole og om trangen til at blive set, hørt og anerkendt. Det giver problemer og en række besøg hos den velmenende skolepsykolog. I første klasse spørger skolepsykologen den 7 årige dreng: "Hvor kommer du fra"? Hvad mener du?", svarer Zaki. Det spørgsmål er besynderligt at stille til et barn og det er samtidig afslørende. For det, der egentlig spørges om er, hvem er du et produkt af, og hvad er du rundet af? Herved blotlægges en form for skjult racisme. Det virker stærkt på os, som ser på.

Meget af sin skoletid tilbringer Zaki uden for døren og under diverse myndigheders opsyn. Men Zaki er en overlever. En fighter, der under

ingen omstændigheder har tænkt sig at påtage sig offerrollen. Snarere udnytter han de velmenende myndigheders vilje til at få ham til at blive ”en rigtigt dansker” gennem at rage til sig af attraktive kommunale tilbud som ekstra lommepenge. Her udstilles samfundets magtesløshed og afmagt. Og pludselig ændrer forestillingen sig, da Zaki råber ud til publikum:

*Er du med os eller i mod os? Hvad griner
I af? Perker på slap line, det kan I li.*

Publikum bliver med et konfronteret med *den anden*. Forestillingen skifter karakter fra det Zaki specifikk til det generelle og søger at ridse et billede op af vor tid anno 2015. Her mister Christian Lollike lidt af sit ellers gode greb om forestillingen. Noget af kraften fordamper, og de forskellige episoder bliver mere til spredt fægning, eksempelvis når terrorangrebet på Krudttønden og synagogen bliver gjort til Zakis dilemma: ”*Jeg* ligner ham, der pløkkede, *jeg* ligner også ham, der blev pløkket”.

Epilog

Jeg var i teatret dagen efter terrorangrebet i Paris, hvilket betød, at forestillingen blev yderligere aktualiseret. *Jeg hører stemmer* gør indtryk. Indtryk fordi forestillingen etablerer en indre dialog hos sit publikum. Vi spørger os selv, hvordan det er at vokse op som brun dansker? Hvor hopper kæden af? Religion, familie, venner og uddannelse har fyldt Zakis danske opvækst som noget godt og vigtigt. Men Zaki bliver samtidig konstant mødt af ytringer pakket godt ind i politisk korrekthed, og spørgsmålene vælter frem: Hvor tæt er jeg på at blive radikal, idealist eller syrienkriger? Hvor går grænsen? Hvor og hvordan opstår transformationen? Kunne jeg være blevet en anden? Det gives der ingen svar på, men forestillingen spejler samfundets dilemma med at håndtere *den anden* – den vi ikke kender. Det gør den godt. Takket være en fremragende præstation af såvel Zaki og musikeren og komponisten, Turkman Souljah og godt sat sammen af Christian Lollike.

I bogen ”En rodet verden” (min oversættelse) søger den libanesisk fødte, franske forfatter og journalist, *Amin Maalouf* – en af de dedikerede mæglere mellem Øst og Vest – at sætte ord på, hvad der er på spil. Hans hovedtese er, at rollefordelingen mellem Øst og Vest har været den samme i alt for mange år. I århundreder har Vesten været på den sejrende side, mens den arabiske verden har lidt nederlag på nederlag. Og her har vi måske eet af svarene på Zaki’s kamp for anerkendelse. De fleste indvandrere, der flytter til Vesten bliver identificeret på grundlag af deres oprindelse og dermed sat i bås. Vi i Vesten er mindre og mindre i stand til at forstå, at identiteter er dynamiske og foranderlige begreber. Der hersker en verdensomspændende tendens, hævder Amin Maalouf, der betragter kulturelle forskelle som – næsten uoverstigelige grænser eller barrierer. Det er disse barrierer, Zaki Youssef og musikeren og komponisten, Turkman Souljah sprænger. Men hvad med alle de andre? Det er det spørgsmål, man sidder tilbage med som publikum. En vigtig forestilling.

Tekst, performance og komposition, Zaki Youssef.

Musik og komposition: Turkman Souljah.

Instruktion: Christian Lollike.

Instruktørassistent: Sigrid Johannessen.

Tekstdramaturg: Jesper Bergmann.

Konsulenter: Jonatan Spang, Parminder Singh.

Sort/Hvid, Staldgade 38, i Købbyen.

Forestillingen er produceret i samarbejde med Det Kongelige Teater.

Litteratur

Maalouf Amin, *Disordered World*, Bloomsbury Publishing House, New York, 2012.

Kathrine Winkelhorn

Underviser på Malmö Högskola i Arkitektur, Visualisering og Kommunikation.

Det kritiske teaters kritik

Bernd Stegemann: *Kritik des Theaters*, 2013.

Af Jens Christian Lauenstein Led

Bernd Stegemann skrev og udgav i 2013 ”Kritik des Theaters”, hvori han hen over 338 sider udruller en ganske omfattende kritik af samtidens samfund og teater. Titlen refererer således ikke til kritik forstået som anmelderi, men til den klassiske, dybereliggende tyske forståelse af kritik som selve det at have et (selv)refleksivt forhold til noget og bestræbe sig på at yde kritik med henblik på ændring og forbedring. Stegemann fremskriver med andre ord et grundlag for et muligt kritisk og politisk engageret samfundsteater. Som videnskabelig analyse er bogen tvivlsom, men læser man den som et polemisk debatindlæg fra den vrede, men begavede dramaturg, som Stegemann først og fremmest er, er bogen ganske enestående.

Det er postmodernismens skyld

Den bærende tese i Stegemanns argument er, at kapitalismen og dens filosofiske overbygning, neoliberalismen, umærkeligt har indgået en alliance med postmodernismen, hvilket for teatrets vedkommende har betydet, at det kritiske potentielle er blevet undermineret. Neoliberalismen har i Stegemanns optik vundet overherredømmet på planeten, og det har bl.a. ført til samfundsbåret af ekstrem individualisme og egoisme; alle har vi kun os selv som målestok for alting. Selv når vi protesterer og tilsyneladende bliver politisk aktive, så sker det altid kun, når vi som enkeltindivid er truet. Den vrede borger demonstrerer gerne højtlydt mod en banegård eller en lufthavn, som er for dyr eller ligger for tæt på hans eget hus, men når selvsamme borger får ferie, er det en menneskeret at kunne transporteres enkelt og billigt med tog og fly til sydens sol. Ingen protest rækker i den neoliberale himmel længere end til egne næsetipper, for markedet

lover os permanent tilfredsstillelse af alle krav, men kræver til gengæld maksimal omstillingsparathed og fleksibilitet. Også protester og synspunkter er varer, som har en markedsværdi, der kan variere, og enhver given protest, ethvert givent udsagn kan altid byttes ud med et andet og give ligeså meget mening som det forrige. Derfor er der ingen modsætning, når jeg i dag som demonstrant siger ”Nej til ny lufthavn” og i morgen som forbruger siger: ”Jeg kræver den bedste flyrejse til den laveste pris”.

Teatrets (og hele kunstverdenens og den humanistiske videnskabs) variant af neoliberalismen hedder postmodernisme og postdramatik (Stegemann sonder uskarpt mellem de to, der fremstår som to lige dårlige alen ud af et stykke). Det postmoderne/-dramatiske teater sætter sin egen kontingenssensitivitet højere end alt andet, og besinder sig derfor på bestandigt at henvise til, at alle dets tegn og udsagn principielt lige så godt kunne have været nogen andre. Derfor er teatrets klassiske virkningsparametre som skuespilleren, mimesis og den dramatiske tekst ikke længere hverken de eneste eller de foretrukne midler for et postmoderne teater. Langt hellere vil postmodernismen være autentisk og performativ, men derved opfører den sig for Stegemann i realiteten ekstremt neoliberalt: Den live performede autenticitet lever ekstremt kort og henviser kun til sig selv, er kun eksempel på sig selv, og kan ikke bidrage til at foretage det, som er nødvendigt, nemlig en overordnet samfundsanalyse, der afslører alliancen mellem neoliberalisme og postmodernisme.

Når alliancen mellem disse to store onder i vor tid er så vanskelig at afsløre skyldes det, at de begge og på samme grundlag forstår sig som noget ahistorisk og som noget, der ikke er en ideologi.

Kontingens er et vilkår, et faktum, lige så vel som markedet og dets mekanismer er naturlige og evige. Historien er forbi, og den endte med at vi forholder os kontingenssensitive i en neoliberal kapitalisme. Men, argumenterer Stegemann, selvfølgelig er postmodernismen og neoliberalismen ideologier og som sådan kan (og skal og bør!) man udøve kritik af dem, historien er ikke forbi, den fortsætter. Og et teater, der ikke længere formår at udøve denne kritik har mistet sin eksistensberettigelse, og det er heri, samtidens teaterkrise består. Krisen er ikke, at der ikke er nok plads til det postdramatiske – krisen er, at der kun er plads til det.

Forsvar for realismen

Løsningen er for Stegemann en restaurering og revitalisering af netop den klassiske teatermodus, som postmodernismen afviser, nemlig realismen. Hvis samtidens virkelighed skal kritiseres på teatret, må den kunne vises. Vi må kunne få den på afstand og se den ordentligt (og langsomt og forståeligt), og derfor må teatret igen blive realistisk. Desværre afstår Stegemann fuldstændigt fra at give værkeksempler; der nævnes ikke en eneste forestilling eller tekst, der kunne eksemplificere hverken den onde postmodernisme eller den gode realisme. Det kan godt ærgre, at eksemplerne glimrer ved deres fravær, for de kunne helt afgjort have tydeliggjort, hvad det er for en realisme, Stegemann anbefaler, men netop som aktiv dramaturg har han en stærk interesse i at afholde sig fra at kaste smuds på kolleger eller endnu værre: på tidligere samarbejdspartnere (eksempelvis Nicolas Stemann, som mange nok let kunne komme i tanke om, når talen falder på postdramatisk og postmoderne teater).

Som nævnt fremstår Stegemanns bog umiddelbart som en videnskabeligt funderet analyse af teater og samfund, og læses den som sådan skuffer den, fordi begrebsdefinitioner og argumentationsrækker lader lidt

rigeligt tilbage at ønske. Postmodernisme, neoliberalisme, realisme, etc. får desværre lov til at henstå som ganske luftige og generelle størrelse, som kan passes ind i ret forskellige argumentationer, og det svækker bogen afgørende. Men nu er Stegemann ikke først og fremmest videnskabsmand, men derimod dramaturg. Han har arbejdet fast i både Frankfurt og siden 2004 i Berlin – først på Deutsches Teater og siden og til dags dato på Schaubühne. Sideløbende er han ansat som professor i dramaturgi og teaterhistorie på skuespillerskolen ”Ernst Busch” i Berlin. Kombinationen Schaubühne og Ernst Busch forklarer i nogen grad hans satsning på realisme; Ostermeiers Ibsenforestillinger kan eksempelvis ses som forsøg på den realiserestaurering, som Stegemann taler om, mens Ernst Busch på sin side står som en af den Stanislavskij-baserede skuespilleruddannelses stærkeste bastioner. Bogen kan således give bedre mening som varmt (overophedet), men grundigt debatindlæg, end som kølig, videnskabelig analyse.

For både samfundsanalysen og beskrivelsen af teatrets situation er ganske godt set, og de fleste af alle os, der har arbejdet med teater det seneste årti eller længere kan føle sig truffet af anklagen. I lyset af seneste politiske udviklinger kan man da bestemt få den følelse, at teatret har befundet (og befinder) sig i en dyb, postmoderne tornerosesøvn, hvor ironi og uendelig selviagttagelse blokerer for enhver seriøs samfundskritik. Og mens vi sover, skæres vore grene (tilskud) over, og vi dør uden at gøre modstand. I tysk kontekst er kritik som den Stegemann tilbyder ikke så uvanlig, om end hans bog er en af de mest omdiskuterede siden Hans-Thies Lehmanns modstykke fra 1999, ”Das Postdramatische Theater”. Som dansk dramaturg kan man bestemt savne tilsvarende vægtige ind- og modspil i en situation, hvor institutionsteatrene i den grad synes truet af en neoliberalisme, som vi måske endda selv nærer og er en integreret del af. Det er i hvert fald indtil nu ikke

lykkedes Teatervidenskabsfolkene i Aarhus og København at levere forståelsesrammer eller argumenter, der kunne imødegå hverken postmoderne tornerosesøvn eller neoliberale grønthøstere. Men så er det jo godt, man kan hente Kritik aus Deutschland.

Jens Christian Lauenstein Led

Chefdramaturg på Aalborg Teater og leder af borgerscenen samme sted. Ph.D.-projekt (uafsluttet) om politisk engagement i tysk samtidsteater, 2003-2006. Har derudover undervist på Dramatikeruddannelsen i Aarhus og på Kunsthøgskolen i Oslo, samt arbejdet freelance som dramaturg, bl.a. på Maxim Gorki Theater, Berlin, og som tekstdramaturg for Christian Lollike.

English Summaries

Henrik Kaare Nielsen | Late modern conditions of art criticism

The article takes its point of departure in an account of the historical characteristics of the public sphere as a discursive space for civic participation and reflection on common concerns of society. With reference to Kant, the specific role and potentials of art and aesthetic experience in this perspective are outlined, and the classical role of art criticism is presented. Subsequently, contemporary obstacles to the realisation of the cultural public potential of art criticism are identified in tendencies toward cultural particularisation, the contextual framing of the competitive state and the market-oriented development of the mass media, and the dominance of neoliberal populism. These challenges, it is argued, should be countered by a revitalisation of the universal perspective of reflection of the cultural public sphere.

Solveig Gade og Laura Luise Schultz | A critical view on criticism

The article traces recent debates and conflicts in Danish literary and theatre criticism. These developments and discussions are analysed as manifestations of three different paradigms of critical approach defined by Gavin Butt, Irit Rogoff, and Eve Kosofsky Sedgwick, among others: 1) A classic Kantian model of the allegedly objective, universal judgment that Irit Rogoff calls *criticism*; 2) a deconstructive, 'paranoid' reading for the implicit hierarchies in a work that Rogoff calls *critique*; 3) a performative, reparative and bodily invested approach that Rogoff calls *criticality*. The article explores how these different paradigms are simultaneously activated in different constellations in recent heated debates on the importance of race, gender and sexual orientation in contemporary art and literature, and in the critical reception of these.

Annelis Kuhlmann | Hecuba as an ethical significant in theatre criticism

In Danish history of theatre, especially shortly after World War II, the theatre critic, Frederik Schyberg (1905-50), and the theatre director, Sam Besekow (1911-2001), were both focused on cultural-ethical sides of criticism in theatre. They were occupied by the critical imperative to theatre professionals in order to offer a renewed consciousness to the spectators about the function of theatre art in Danish post war society. Both Besekow and Schyberg had a theatrical gaze on the impact of their profession. When dealing with the ethical side of critical aspects of theatre they took their point of departure from a reading of Shakespeare's *Hamlet*, where the play in the play is preceded with Hamlet asking the actor about what Hecuba is to him, and he to Hecuba.