

Ann Merete Otterstad  
Anne B. Reinertsen (red.)

# Metodefestival og øyeblikksrealisme

– eksperimenterende  
kvalitative  
forskningspassasjer



FAGBOKFORLAGET



Copyright © 2015 by  
Fagbokforlaget Vigmøstad & Bjørke AS  
All Rights Reserved

ISBN: 978-82-450-1395-5

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen  
Omslagsdesign ved forlaget  
Omslagsbilder: Miriam Giugni (Red Ruby Scarlet)  
Sats og ombrekking: Laboremus Oslo, AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:  
Fagbokforlaget  
Kanalveien 51  
5068 Bergen  
Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01  
e-post: [fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](mailto:fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)  
[www.fagbokforlaget.no](http://www.fagbokforlaget.no)

Materialet er vernet etter åndsverkloven.  
Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarframstilling  
bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

Forord

I denne boken  
omgange:  
alltid er et  
forskning  
krefter og  
vanetenk  
boka øns  
og med n  
Fortere o  
vi takker

Ode To I  
*Sounded*  
(Dr. Miri

Methodol  
My Apolo  
The mode  
Of  
This Ode  
Tis Becon

For Ology  
Does Mar  
And Mett

## Kritikk, bilde og minne

Performativ forestillingsanalyse av postmoderne teater  
– Hotel Pro Forma og Remote Control Productions

Knut Ove Arntzen<sup>1</sup>

### En metaforisk tilnærming til kritikk av postmoderne teater

Postmodernismen i kunsten har sterke fellestrekk med postmoderne filosofi, en filosofi som avviser absolutte sannheter og åpner opp for det personlige som en del av forståelseshorizonten. Dette kan også danne grunnlaget for en pragmatisk tilnærming til forståelse av hvordan virkemidler blir anvendt i produksjon av scenisk kunst, og hvilke kontekster den inngår i. Jeg som teatervitenskapelig forsker og utøvende kritiker leser andre forskeres og kritikeres bidrag for selv bedre å kunne forstå. I lys av dette bryter en pragmatisk forståelse av kunst med mening som noe tradisjonsbestemt eller logosentrisk. Jeg mener at det gjelder å forstå og analysere teaterforestillinger og andre sceniske uttrykk som involverer det performative, på en pragmatisk måte. Det innebærer et behov for å utlegge eller beskrive forestillinger på en metaforisk eller allegorisk måte, noe som er nødvendig når det gjelder en scenekunst som ikke lenger har det litterært tekstuelle som basis. Jeg vil i det følgende vise hvordan performativt orienterte teaterforestillinger vil måtte trekke inn referanser og kontekster som ligger i hele forestillingens mangfoldige vev av bilder, lyd og tekstuell formidling.

Det er snakk om forestillinger som i stor grad belyser spørsmål om sosial transformasjon gjennom visuelt dramaturgiske uttrykksformer (Arntzen, 1990, s. 8–9). I postmoderne teater kan en forestilling forstås som formidler av en

---

<sup>1</sup> Denne teksten er basert på en forelesning som ble gitt ved Akademi for scenekunst ved Høgskolen i Østfold, 1.–2. mars 2013: Archive and the Body. Analysene av Hotel Pro Formas *Snehvides bilder* og Remote Control Productions *Daniel and the Dancers* er nybearbeidet etter *Kapittel 12*, Kritisk-analytisk tilnærming til marginal scenekunst, i boken *Det marginale teater*.



mening eller intensjon som er flyktig og bare kan oppfattes individuelt av den enkelte tilskuer. Den snakker ikke lenger med én stemme, men med mange stemmer, og det har skjedd et brudd med teksten som et absolutt grunnlag for en forestilling.

Forskeren og kritikeren, så vel som den alminnelige tilskuer, blir avhengig av å følge det egne blikkets nomadiske søken i forestillingens lag av mening uten å være styrt av en normativ dramaturgi. Jeg vil hevde at det er ved å bruke åpne, metaforiske begrep at kritikeren kan si noe om hvordan forestillingen kommer til uttrykk og blir fortolket. For å kunne beskrive en slik resepsjon som er mer visuell enn tekstuell, kan begrep fra nyere, metaforisk inspirert kunstteori komme til anvendelse.

På grunnlag av postmoderne teori kan en forstå hva som skjer når tolkingen ikke lenger kan anses som normativt gitt ut fra en klassisk dramaturgi. I postmoderne teater er det dramaturgisk sett tale om nye måter å komponere og parasere over tekster og personlige improvisasjoner på. Skuespillerne beveger seg mellom det som kalles performance-teknikk, det vil si utforskning av det personlige uttrykk i et her-og-nå-perspektiv, dans og skuespill. Visuelle og likestilte dramaturgiformer karakteriseres av at de forskjellige virkemidlene ikke er underordnet en litterær tekstforståelse, og de må forholde seg til begreper som allegori og metafor for å bli lesbare. Det som kjennetegner postmoderne kunst, er at den leker seg med ironi og fortelling og gir et metaperspektiv på det affektive ved å vektlegge det spektakulære eller, om man vil, «show-karakteren». Da oppstår det som Hal Foster har kalt en «anti-estetikk» for å betegne bruddet med den klassiske, borgerlige estetikken (Foster, 1983, s. xv), samtidig som kunstneren eller kritikeren kan bruke virkemidler til å fremstille det personlige ved hjelp av performance-kunstens her-og-nå-effekt (*real time* / virkelig tid). Dramaturgisk sett oppstår det visuelle og tekstuelle forløp som leker seg med virtuell illusjon og det tilsynelatende narrative, i retning av det jeg ironisk har kalt det ny-mimetiske speil, og som reflekterer leken med illusjon i postmoderne teater og visuell kunst (Arntzen, 1993, 2006).

I det følgende vil jeg eksemplifisere forskerens og kritikernes individuelle posisjon konfrontert med forestillinger gjennom en pragmatisk eller handlingsorientert posisjon, med utgangspunkt i metaforiske eller allegoriske omskrivninger av det tematiske. Det er nærliggende å karakterisere denne tilnærmingen



som *performativ forestillingsanalyse*. Det innebærer å gi en aktiv respons som så danner grunnlag for en akademisk resepsjon av postmoderne forestillinger.

Et metodisk eksempel på en slik tilnærming er dokumentert i Friedmann Kreuders artikkel og senere bok om den tyske regissøren Klaus Michael Grüber og den italienske scenografen Antonio Recalcatis teatrale installasjon *Rudi*, etter en novelle av Bernard von Brentano om en ung arbeider i Berlin på 1920-tallet (Brentano, 1934, 1979). Produksjonen ble laget i 1979 ved Schaubühne am halleschen Ufer i Berlin, og spillestedet var i det som etter krigsødeleggelsene under 2. verdenskrig var igjen av det historiske Grand Hotel Esplanade ved Potsdamer Platz (Kreuder 2000, 2002). Kreuder prøver å gi en akademisk analyse som skal si noe eksakt om forestillingen, samtidig som det er det flyktige og ikke-definerbare han søker å beskrive. Kreuders artikkel er metodisk sett svært relevant i den forstand at postmoderne problemstillinger om kritikkens forståelse og performativ forestillingsanalyse kan reises ut fra den. Han tematiserer sin resepsjon av *Rudi* med tanke på et performance-orientert teater, det vil si et teater som anvender det performative og prosessuelle på en spektakulær og romlig måte.

... One is, therefore, left to pose the question of how performance analysis relates to such theatrical forms of representation. Grüber and Recalcatis representation of the past in *Rudi* may well inspire the methodical reflection of a basic problem of performance analysis: A theatrical performance is a transitory, ephemeral event which can never be fully remembered by the spectator ... (Kreuder, 2000, s. 72–73).

Dermed sier han at den teatrale formen i måten fortiden ble representert i *Rudi* på, stiller spørsmålet om nye måter å nærme seg forestillingsanalytisk til en forestilling som er flytende og flyktig, på. I sin artikkel går Kreuder også inn på den historisk interessante tradisjonen for memoriateater, slik som Giulio Camillos teatro della memoria fra den tidlige renessansen som var laget etter mønster av Vitruvius' *theatron classica*. Til forskjell fra denne memorative tradisjonen mener Kreuder videre at Recalcatis teatrale installasjon i det gamle hotellet ikke skulle frembringe autentiske minner. Derimot skulle den vekke individuelle prosesser for «gjenkallelse» (recollection) i tilskueren. Bildene i installasjonen og objektene kunne oppfattes mer som referanser enn som narrative størrelser. «/.../ In this way, the installation becomes a virtual storage facility for recolle-



ctions in which, disturbingly enough, no sense of certainty about the past may be gained ...» (Kreuder, 2000, s. 72).

Det er vanskelig å fange fortiden og si noe absolutt om den, et forhold som også kan ses i lys av Jean Baudrillards utsagn om at ingen narrativ lenger kan fange tilstedeværelsen, heller ikke i metaforisk forstand:

... No narrative can come to metaphorize our presence; no transcendence can play a role in our definition; our being is exhausting itself in molecular linkings and neuronc convulsions (Baudrillard, 1988, s. 51).

Det er altså gjennom flere stemmer, kommentarer og praksiser at det avtegner seg en erkjennelse av at forestillingen i et postmoderne dramaturgisk perspektiv gir en fri flyt av energier, som også Gilles Deleuze og Félix Guattari er inne på når de snakker om horisontale flyt-prosesser og energier (Deleuze og Guattari, 1980). En slik dramaturgi reflekterer tilstander mer enn konkrete handlinger. Virkemidlene er ikke lenger symmetrisk ordnet, men fungerer uavhengig av at noen virkemidler skulle være viktigere enn andre. Det er flerdimensjonalitet som preger det kunstneriske uttrykket, og det er den umiddelbare tilstedeværelse som preger publikums opplevelse.

Det postmoderne teater representerer en oppløsning av forståelse i tradisjonell meningsbærende forstand, noe som skjer gjennom at virkemidlene spiller sammen på en lekende og ironisk måte. Det kan kalles en metaforisk utlegning når en anvender begreper på en slik måte.

### *Bilde og minne som kritisk-analytiske grep*

En metaforisk anvendelse av begrepene «bilde» og «minne» ser ut til å være egnet til å beskrive hvordan de dramaturgiske lagene i disse produksjonene blir forstått. «Bilde» kan også brukes formelt eller konkret som et begrep som kan henlede oppmerksomheten på en beskrivelse av det komposisjonsmessige i en teateroppsetning, mens «minne» (og i det følgende kontrasterer jeg de norske begrepene med engelske for tydeliggjøringens skyld, altså engelsk *memory*) blir synonymt med å «gjenkalle» (*to recall*), «gjenkallelse» (*recollection*), «hukommelse» (*remembrance*) og «rester» (*reminiscences*) (*The New Collins Thesaurus*, 1984). Dermed etableres en metodisk forståelse av den visuelt kommunikative sammenhengen mellom billedvirkning og de sporene som settes i minnet til tilskueren. Tidsskrif-



tet *Theaterschrift* belyste dette i sitt nummer om begrepet «minne/hukommelse» slik det er blitt brukt vitenskapelig og av kunstnere (*Theaterschrift*, 1995).

Her var blant annet en presentasjon av hvordan den franske billedkunstneren Christian Boltanski, den nederlandske teaterregissøren Jan Joris Lamers og den tyske nevrofysiologen Wolf Singer har arbeidet med å forstå minne og hukommelse. Boltanski har for eksempel arbeidet med å sette sammen «rester av liv» gjennom et stort biografisk materiale, slik som fotografier og objekter fra forskjellige personers liv, i form av installasjonsarbeider. Måten han gjør det på, kan minne om Grübers og Recalcatis arbeid med *Rudi* i Berlin. Dramaturg og redaktør for *Theaterschrift*, Marianne Van Kerkhoven, skrev med referanse til både Boltanski og Singer:

«... If everything is memory, where is our identity to be found, our originality and individuality? Is 'forgetting' a mean man has found for making his life bearable? In other words, does he consciously forget in order to survive? How reliable are memories?» (Kerkhoven, 1995, s. 10).

Hvis vi setter sammen bilde og tilsynekomst med figur, ikon og bilde, vil det kunne bidra til å forstå dem som estetiske virkemidler når det gjelder å lage teater, nærmest som «byggeklosser», eller som estetiske kategorier til bruk i kritisk analytisk tilnærming. Det samme gjelder minne, det å gjenkalle, gjenkallelse, hukommelse og rester. I dette ligger det implisitt forsøk på å etablere estetiske kategorier som jeg mener må ligge implisitt i kritikernes forståelse, noe jeg vil eksemplifisere nedenfor. Da vil vi etter min mening se at en systematisering av forståelse kommer til syne i forhold til det å beskrive og tolke forestillinger. Det gjelder anvendt på en visuell dramaturgi, der de estetiske virkemidlene er likestilte (Arntzen 1990, s. 8–9). Beskrivelsen av virkemidlene i kategorier som bilde og minne gir redskaper som kan antyde en forståelse eller oppfatning av den underteksten som betrakteren selv måtte overføre på forestillingen. I en slik tilnærming ligger det en motsetning til det å «slå fast analyser» som tar utgangspunkt i en antatt intensjonell formidling. På denne måten kan vi oppdage lag av forståelse og betydning som svarer til likeverdigheten virkemidlene imellom, og som kan variere fra betrakter til betrakter. Visse fellestrekk i den analytiske tilnærmingen kan gå igjen fra kritiker til kritiker, noe som går frem av kritikernes forsøk på å tolke eller å redegjøre for sin forståelse av forestillingen.



I det følgende vil jeg komme med to eksempler på hvordan forskeren og kritikeren prøver å forstå forestillinger preget av allegorier og metaforer.

Det gjelder to oppsetninger som jeg vil trekke frem, henholdsvis den danske prosjektteatergruppen Hotel Pro Formas *Snehvides billeder* (*The Pictures of Snow White*) og belgisk-svenske Remote Control Productions' oppsetning *Daniel and the Dancers*, en co-produksjon med danseteatret i den nederlandske byen Tilburg.

### *Hotel Pro Forma: Snehvides billeder*

Den danske prosjektteatergruppen Hotel Pro Forma ble startet i 1985 av Kirsten Dehlholm med utgangspunkt i det tidligere Billedstofteater (Hotel Pro Forma, 2003). *Carpe Carpe Carpe* ble laget i 1988/1989 med syv barn som aktører og relaterte seg til skolebarn som gjør fysikk- og kjemi-eksperimenter. Aktørene resiterte dikt av den danske filosof og semiotiker Per Aage Brandt. «... The highly concentrated poetry stands out against the childrens' sensual and unsophisticated presence (Hotel Pro Forma).» *Hvorfor bli'r det nat, mor* (*Why does night come mother*) fra 1989 var en forestilling basert på perspektivvirkninger som oppstår når tilskuerne er plassert over spillestedet og ser ned på det. Scenebakgrunnen blir på denne måten gulvet. Dikt av Søren Ulrik Thomsen ble lest, og en operasanger medvirket.<sup>2</sup>

*Snehvides billeder* ble laget i 1994, og er et av de beste eksemplene på Hotel Pro Formas arbeid med en til dels konseptuell og symmetrisk visuell dramaturgi. Den beveget seg sterkt inn mot det ny-mimetiske, med referanser til tegn, mønstre og ikoner med skjult betydning. Erik Exe Christoffersen kommenterte i sin gjennomgang av Hotel Pro Forma noen av deres produksjoner i lys av det han kaller en nomadisk dramaturgi. Han baserer dette på Bruce Chatwins roman *The Songlines*, som handler om såkalte drømmespor hos de australske urinnvånerne. Deres forfedre utviklet en tradisjon med å sette ut hemmelige tegn i naturen. Disse hadde som formål å skape forståelse for retninger. På den måten skulle en kunne overleve vandringene under den brennende ørkensolen. Slik sett etablerte Christoffersen et perspektiv på nomadisme som en metafor relatert til figur, ikoner, tegn og mønstre som igjen kunne relateres til Hotel Pro Formas produksjoner. I forbindelse med *Snehvides billeder* sier Erik Exe Christoffersen at de tematiserer forholdet mellom figur og fornuft på en nesten antropologisk

<sup>2</sup> <http://www.hotelproforma.dk/side.asp?side=2&id=277&ver=uk>



måte (Christoffersen, 1995, 1998). Det er også nærliggende å tenke på Gilles Deleuze og Félix Guattaris nomadologiske tenkning i denne sammenhengen (Deleuze og Guattari, 1986).

Produksjonen er basert på brødrene Grimms eventyr om Snehvit og de syv dvergene og Askepott. Forestillingen gir ingen lineær gjengivelse av disse eventyrene, men presenterer aspekter ved dem gjennom 21 tablåer. Snehvit forteller selv sin personlige historie om det å være tenåring, som en ganske alminnelig dansk pike av i dag. Aktøren som fremstiller denne figuren, forteller fra sin personlige historie hentet fra det private minnets sfære. Det samme gjør de syv dvergene, som fremføres av virkelige dverger, som Kirsten Dehlholm fikk tak i ved å henvende seg til den danske Dværgeforeningen. Hun benytter seg av til sammen åtte dverger istedenfor bare syv, som er antallet i eventyret. Dvergene forteller ved hjelp av voiceover historier fra sitt eget liv og erfaringer som dverger i vår tids danske samfunn, mens tvillingsøstrene fra Askepott-fortellingen er til stede på en mer symbolsk måte uten å fortelle noen historier. De gir klart uttrykk for sin misunnelse overfor Askepott/Snehvit og kveler henne til slutt med en pute. I disse handlinger og fortellinger ser Erik Exe Christoffersen samlet sett et uttrykk for individuasjonsprosesser, om det å bli voksen eller bli et individ. Forfengelighetsaspektet blir uttrykt gjennom sitatet «Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die schönste im ganzen Land», som fremføres gjentatte ganger både på tysk og dansk. Historiene blir som sådanne oppløst gjennom det faktum at alt blir fragmentert i små biter eller aspekter av liv. Dvergene presenterer seg selv den ene etter den andre gjennom å fortelle sin personlige historie, slik de gjør ved hjelp av voiceover og musikktracks på lydbånd (Christoffersen, 1995, 1998). Når det gjelder tvillingsøstrene, mener Christoffersen at de dobler seg selv gjennom å se på seg selv som en dobbel person, og slik utvikler en spesiell form for narsissisme. Dvergene kan sies å ha metaforisk betydning som arketypiske figurer som rører ved det «barnlige» eller «hellige» ved skuespilleren (Christoffersen, 1995, 1998).

Forestillingen om det doble er til stede i noen av kritikkene av *Snehvides bilder*, slik som hos Berlingske Tidendes kritiker Ma Lund, der tittelen viser til «spejlets dobbelte historie», som også er tittelen på kritikken. Lund bruker en sammenligning med den amerikanske såpeoperaparodien «Twin Peaks» av David Lynch som et annet eksempel på noe som gir følelsen av distanse gjennom undring. Så kommer en ganske god beskrivelse av kunstige, magiske spill



malt på lerret som ikke reflekterer noen ting, selv om de belyses og brukes som lerret for projeksjoner og skiftende farger. Lund gjør så et poeng ut av hvordan produksjonen arbeider med et barns oppvekst og forvandling til voksen, om subjektet som finner seg selv. Bruken av de kunstige speilene blir så en sammenbindende idé som definerer scenen som en i metaforisk forstand dobbel scene (Lund, 1994). Politikens Monna Dithmer skriver om livet som noe forstått i stort og lite format, og kritikeren understreker idéen om det å lete etter normalitet og det å finne sin identitet (Dithmer, 1994). I Information beskriver Michael Bonnesen forestillingen som vakker og som en gåte, noe som kan sammenlignes med det søvngjengeraktige og fristende, men likevel smertefulle i erotiske drømmer. Bonnesen viser hvordan de to jegerne forfølger Snehvit, mens de egentlig oppfatter seg som lydige soldater. Når det gjelder tvillingsøstrene, ser han dem som om de er i ferd med å utføre speildanser, og han reflekterer over hvordan en kan definere seg selv når en selv kanskje bare er speilrefleksjoner av andre (Bonnesen, 1994).

Slik sett kan det sies at kritikere arbeider med å forstå forestillingene ved hjelp av et metaforisk språk samtidig som det er et visst element av psykologisk forklaring, gjennom at de personlige historiene kan ses i et psykoanalytisk perspektiv som korresponderer med Jacques Lacans imaginative og speilorienterte metodikk. Dermed blir det som har å gjøre med transformasjon og individuasjon, det å bli voksen, et sentralt motiv eller fokus i forestillingen. Men det er ingen tvil om at bilde og minne er størrelser som blir anvendt intuitivt av kritikere for å uttrykke en forståelse eller oppfatning som godt kan være projisert av det egne blikket. Det gjelder også den akademiske kritikeren slik vi ser det hos Erik Exe Christoffersen. Men i motsetning til de andre reflekterer han som akademisk kritiker over sin søken etter metaforer.

I den grad speilmetaforene vektlegges, er det mulig å forstå den ny-mimetiske effekten i leken med illusjon. Refleksjonen over det vakre er en slik speilingseffekt. En kan fortapes i speilvirkningen, slik det kommer til uttrykk i gåten «lille spejl på væggen der, hvem er skønnest i landet her». Erik Exe Christoffersen oppsummerer det på en interessant måte når han ser på forestillingen som et rituell spill mellom «dværgebarn» og «store voksne». Det kan igjen ses i forhold til figur og forståelse, normal og anormal eller det rituelle spillet mellom identifikasjon og distanse. Slik kan den metaforiske analysens vokabular utvides.



Men det er drømmespor-metaforen som kanskje sterkest belyser Hotel Pro Formas produksjon på samme måte som forholdet mellom figur og landskap. Minne/hukommelse kan spores tilbake til å bli gjenkallingen av rester av et personlig materiale, det som (re)presenteres av dobbelfiguren Snehvit/Askepott og dvergene. Forestillingens bilder er diffraksjoner av forestillingens metaforer og handlinger. Publikum blir en del av den helhetlige tablåvirkningen i rommet fordi tilskuerne sitter fordelt på to sider av spillet. Dermed oppleves det som en romlig effekt at en ser hverandre på hver sin side av spilleområdet, og blir selv en del av den minneprosessen som forestillingen setter i gang.

### *Remote Control: Daniel and the dancers og det ny-mimetiske*

Remote Control Productions har sin opprinnelse i Maniac Productions, som laget teater- og videoproduksjoner fra 1975 til 1979 med basis i Nederland og etter hvert i Sverige. Fra 1981 var prosjektteatergruppen Remote Control Productions basert i Stockholm med Michael Laub som regissør. Den første betydningsfulle produksjonen var *Return of Sensation* (1984), som arbeidet med å kombinere videoinstallasjon og scenisk handling. Denne kombinasjonen fant Laub etter hvert problematisk, og mente at video i teatret var en slags ornamentikk. Det ble for vanskelig å gjøre på en vellykket måte. Det var i filmen og krimseriene han hadde sin egentlige inspirasjon, men han kom etter hvert frem til at i teatret lot det seg gjøre å bruke disse klisjeene på en rendyrket måte. Fremfor alt så Michael Laub på seg selv som teaterregissør, men en som arbeider med en visuell dramaturgi. Han ville kombinere tekstuelle fragmenter med visuelle virkemidler i en strøm av bilder som ble valgt ut med tanke på et prinsipp om zapping. Laub har vært fascinert av krimhistorier og såpeopera, og han har brukt disse genrene som modell for å fortelle noe om psykologi i relasjon til menneskets underbevissthet, seksualitet og det alminnelige behov for utblåsninger i dagliglivet. *Rewind Song* ble laget i 1989, *Fast Forward/Bad Air und so...* i 1991 og *Jack's Travelogue/La Prison des Femmes* i 1992. De senere produksjonene *Rough* og *Daniel and the Dancers* ble laget henholdsvis i 1993 og 1994 (Laub/Remote Control Productions, 2000). Michael Laub har alltid benyttet seg av elementer av dans i sine produksjoner. Niels Lehmann har i sin analyse av *Rough* sagt at hele hans produksjon kunne ses på som danseteater. Han tror imidlertid ikke at dette er noen søken etter hybridene for dens egen skyld. *Rough* søker ikke å bryte ned betydning i seg selv, men har heller som



mål å vise den store fortellingens sammenbrudd. Alt kan ses på eller oppfattes som overflate (Lehmann, 1995). Dette kom kanskje enda tydeligere til uttrykk i den neste produksjonen fra 1994, *Daniel and the Dancers*. Her tok Laub et steg videre i å bruke dans som virkemiddel og bærende struktur i forestillingen. Han samarbeidet med det nederlandske dansekompaniet Raz under ledelse av Hans Tuerling, hvis dansere passet veldig godt inn i Michael Laubs visuelle stil og fragmenterte tekstbruk, med dagboksaktige statements og korte situasjonsbeskrivelser.

I *Daniel and the Dancers* er det ingen konkret handling, men dramaturgisk bindes forestillingen sammen av en forteller som kan oppfattes som regissørens alter ego. Fortellerens rollenavn er Karl Schappel. Han forteller obskøniteter om danserne og særlig den kvinnelige hovedpersonen. Hun er den høye, slanke kvinnen som spilles av den eneste svenske som har forblitt i kompaniet, og som heter Charlotta Engelkes. Hun var en av de modellene Laub engasjerte i den første fasen av sitt arbeid i Stockholm med Remote Control. Den høye, slanke har på sin side en masse glede av å spøke, være ironisk og sarkastisk i sine utbrudd overfor de unge danserne. Hun reagerer også direkte på Schappel, som prøver å underkaste alle sin vilje. Kritikerer Gerdie Snellers i den nederlandske avisen de Volkskrant sier det på følgende måte:

... In doing so, the little dictator seems to compensate for his lack of physical authority by the volume of his voice. Among other things he barks that he loves his 'baby' but never shows it. Instead, he mixes up stories, mingling fiction with what we see happening on stage. At his command, the women on stage are treated like dirt (Snellers, 1994).

Når det gjelder dette, reagerer den kvinnelige hovedpersonen (referert til som «hun») ved å fremføre følgende tekstfragment: «... I just had this dream. I dreamt I threw up. This little man with a smile on his face. I feel like a piece of meat. You can by it» (*Daniel and the Dancers*). Daniel, tror jeg, kan ses på som en slags metafor for den mannlige transformasjon fra å være ung og uerfaren til å bli voksen gjennom bitter erfaring. På den måten kan en parallell til *Snehvides bilder* ses. Det kan forstås slik at vi står overfor en både røff og melodramatisk oppførsel i denne produksjonen. Larry Steinbacheks technomusikk understreker den røffe tonen og tilfører en slag vibrerende undring i retning av «wow»,



hva er det som skjer nå, og «oh» hvor vakker «shit» kan være. En kritikkers tilnærming er basert på de samme metaforiske begrepsredskapene som vi så kunne komme til anvendelse i forbindelse med tilnærmingen til Hotel Pro Formas forestilling, og det kan også inkludere begrep som ny-mimetisk speil så vel som drømmespor.

Michael Laubs forestilling leder drømmesporene inn i det som kan oppfattes som et lidenskapens og raseriets drømmeaktige landskap. Dette reflekteres i de forskjellige ikoner og figurer som opptrer i forestillingen, noe som vi som akademisk kritikk igjen kan se i forbindelse med gjenkallelse, hukommelse og rester av personlig minne. Slik sett reflekteres noe som kanskje for Laub er et virtuelt eller konstruert minne, og ikonfiguren Schappel er den som bearbeider og uttrykker det på vegne av regissøren. Navnet Schappel gir assosiasjoner til det kirurgiske instrumentet skalpell. Dette kan indikere et behov for å skjære opp eller avdekke det som i regissørens øyne er forferdelig og fascinerende på samme tid. Det kan kanskje være et uttrykk for en slik opplevelse når kritikeren i de *Volkskrant* videre sier at:

... The images that Laub presents to us are not entirely coherent. Nevertheless, all is flavoured with a cold big-city atmosphere, with lack of communications, egocentricity and the inability to do things differently. Laub lets life in all its rawness into the theatre (Snellers, 1994).

Og som en konklusjon er det i kritikken en refleksjon om hvordan tilskueren har lov til å skape sin egen historie, og på denne måten kanskje komme til noe i retning av at all denne «dritten» er en metafor for vår tids opplevelse av kjærlighet: telefonsex, blodstenkte klær og seriemordere. Det er muligens dette Dagens Nyheters kritiker Mårten Spångberg reflekterer over når han sier at etikken mangler i denne forestillingen, og konkluderer med å si at Michael Laub skulle våge å utfordre seg selv og det han har lagt som premisser i forestillingen. Og det i like høy grad som han utfordrer publikum (Spångberg, 1995).

Jeg tror imidlertid at ved å være så direkte i sin oppfatning av det som eventuelt kunne vært en «sannhet», er Laubs egen virtuelle lek med en slik «sannhet» bedre enn noen form for forklaring. Dette leder oss til et oppsummerende statement når det gjelder spørsmålet om det ny-mimetiske speil. I tidsskriftet *Notes* skriver Robert Steijn at *Daniel and the Dancers* er et overflatefenomen med refe-



ranse til et sitat fra den kvinnelige hovedpersonen spilt av Charlotta Engelkes: «... it's like living in a bubble» (*Daniel and the Dancers*). Jean Baudrillard bruker også en boblemetafor når han beskriver det han kaller rituell gjennomskiktighet eller transparens, og jeg er nokså overbevist om at en slik forestilling som *Daniel and the Dancers* for ham ville hatt karakter av et slikt ritual.

... He lived in his bubble, inside the medical surroundings of the NASA space suit, protected from all infection by the artificially immunized space; his mother caressed him through the glass with rubber gloves, ... (Baudrillard, 1988, 36).

Slik sett er boblemetaforen svært anvendelig i forbindelse med det som for Baudrillard er det rituelle gjennomskiktige eller transparente. Charlotta Engelkes er en aktør som sammen med danserne er mer eller mindre flytende rundt i et delvis åpent rom, nesten som en kjølig skjønnhet. Hun reflekterer, metaforisk sagt, det ny-mimetiske speilets stemninger ved å være i en bobleaktig tilstand som reflekterer ironien i den virtuelle eller tilsynelatende sanne leken med minner. Danserne står som kroppsobjekter ved det hvite treningsstativet og gjør øvelser mens Charlotta ser på dem og vurderer dem. De er, som Steijn fastslår, alle som en Daniel som må stille ut kroppen sin ved treningsstangen.

Og en kan tilføye at danserne alle blir fordoblet i det ny-mimetiske speil gjennom ekshibisjonistiske handlinger, og deres personlige minner blir hele tiden multipliserte i stadig ukjent antall (Steijn, 1994). Dette er de unge menn i sine individuasjonsprosesser, som blir fremstilt gjennom måten bildene og tablåene de inngår i, former dem på. På samme måte formes rollene i en såpeopera gjennom de rammene de settes inn i. Og kanskje er dette nettopp en såpeopera laget ved hjelp av en visuell dramaturgi og det å skape refleksjoner i et ny-mimetisk speil. Michael Laub har påtatt seg ansvaret ved å skape en slik virkning. Drømmesporene blir virkelig-tid-spor, så virkelig som det virtuelt skapte kan være.

Ved hjelp av metaforisk forståelse får vi innsikt i hvordan et performativt teater kan være som visuell autopsi eller virtuell kirurgi. En postmoderne, visuell dramaturgi og hybridformer gjør det mulig å vise verden i forhold til en fri flyt av virkemidler i perspektiv av kollektive transformasjonsprosesser så vel som sosial eller antropologisk performativitet.



## Referanser

- Arntzen, K.O. (1990). «En visuell dramaturgi: De likestilte elementer»/«A Visual Dramaturgy: Equivalent Elements», i K.O. Arntzen og S.Å. Birkeland (red.), *Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia/From Visual Performance to Project-Theatre in Scandinavia, Katalog vol. 1, et særnummer av Spillerom*, Oslo.
- Arntzen, K.O. (1993). «Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance», i L. Hov, *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater: Avdeling teatervitenskap, Universitetet i Oslo.
- Arntzen, K.O. (2006). «Reflections on New-Mimesis: Playing with irony and simulation, i mik, meno istorija ir visuomené», *Art History and Criticism: problemos ir perspektyvos* Nr. 2, Vytautas Magnus University, Kaunas.
- Baudrillard, J. (1988). *The Ecstasy of Communication*, New York: Semiotext(e).
- Bonnesen, M. (1994). «Dværgen i spejlet», *Information*, København, 5.4.
- Christoffersen, E.E. (1995). «Hotel Pro Forma», forelesning gitt ved Nordisk Scenekunsthøst (Nordic Performing Arts Festival), konferansen, Århus, 9. april 1995.
- Christoffersen, E.E. (1998). «Sceniske arrangementer» og «Nomadisk teater og distansens patos», i E.E. Christoffersen (red.). *Hotel Pro Forma*, Århus: Klim.
- Daniel and the Dancers, forestillingen på video/dvd.
- Deleuze, G. og F. Guattari (1980). *Mille Plateaux*, Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. og F. Guattari (1986). *Nomadology: The War Machine*, New York: Semiotext(e).
- Dithmer, M. (1994). «En lugt af menneske, Modig og mærkelig teaterforestilling med Hotel Pro Forma», *Politiken*, København, 2.4.
- Foster, H. (1983). «Postmodernism: A Preface», i H. Foster (red.), *Port Townsend The Anti-Aesthetic, Essays on postmodern culture*, Washington: Bay Press.
- Hotel Pro Forma (2003). Fotodokumentasjonsbok med tekster av Per Theil, Kirsten Dehlholm, Lars Qvortrup, København: Arkitektens Forlag.
- Kerkhoven, M. (1995). Regarding Memory, *Theaterschrift*, nr. 8, Brussel/Bruelles.
- Kreuder, F. (2000). «Theatre as a Medium of Recollection – Klaus Michael Grüber's and Antonio Recalcati's *Rudi* Installation», *Theatre Research International*, 25 (1), s. 72–73.
- Kreuder, F. (2002). *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers*, Berlin/Köln: Alexander Verlag.
- Lehmann, N. (1995). «Rough – en tragedie», forelesning om Remote Control Productions gitt ved Nordisk Scenekunsthøst (Nordic Performing Arts Festival), konferansen, Århus, 5. april.
- Lund, M. (1994). «Spejlets dobbelte historie», *Berlingske Tidende*, København, 2.4.
- Laub/Remote Control Productions (2000), *Catalogue*, C. Profitlich (red.), Frankfurt am Main.
- Snellers, G. (1994). «Laub laat leven in al zijn rauwheid theater binnen» (Laub lets life in all its rawness into the theatre), *de Volkskrant*, Amsterdam, 8.10. (sitat oversatt fra nederlandsk av G. Snellers).
- Spångberg, M. (1995). «Etiken saknas», *Dagens Nyheter*, Stockholm, 7.2.
- Steijn, R. (1994). «Michael Laub, Living in a bubble», *Notes*, Amsterdam, December.



Theaterschrift (1995). *Das Gedächtnis, Memory, La mémoire, Het Geheugen*, nr. 8, Brussel/Bruxelles.

The New Collins Thesaurus (1984). *A creative A-Z wordfinder in dictionary form*, London and Glasgow: Collins.