



Hus nummer null av Mona El Gamal, er bygd i et 1960-talls hus i bydelen Neukölln i Berlin.

Et symposion om postdramatisk teater i Bergen

**(Bergen): Fra humanistiske samfunnsspill til
posthumane narrative rom.**

Under Festspillene arrangerte Tore Vagn Lid et symposium om postdramatisk teater, på Cornerteatret 2. og 3. juni. Istedenfor å diskutere Hans-Thies Lehmanns begrep valgte han å vise bredden i det postdramatiske scenekunstheltet og åpne for diskusjon av praksis. Det var et godt grep. Symposiet blei et fint møtepunkt mellom teori- og praksisfeltet, og brakte fram mange interessante perspektiver, den første dagen med fokus på publikum, tekst og performerpraksis, den andre dagen rom og lyd.

Kretakørs humanistiske samfunnsspill

Fra praksisfeltet presenterte Toril Goksøyr og Camilla Martens arbeidsmetodene til prosjektene *Omsorg* og *Fri*, Julian Blaue holdt et performanceforedrag om penger, Signa Köstler fortalte om de stedsspesifikke prosjektene *Uncanny Valley* og *Villa Salome*, og Tora Augestad blei intervjuet om arbeidet med Christoph Marthaler.

Særlig imponerende var det å høre Arpad Schilling snakke om Kretakørs *Creative Community Games* i Ungarn (kretakor.eu). Schilling har valgt bort en framgangstrik karriere som regissør for å arbeide med teater som sosial intervensjon i et nytt og umodent demokrati. Han måtte finne et alternativ til scenekunst som bare spilles for et kunstintressert publikum ved internasjonale festivaler. I likhet med Vagn Lid jobber han i tradisjonen etter Brechts samtale-sirkler for å ansvarliggjøre befolkningen som medlemmer av et demokratisk samfunn. Dette gjør Kretakör ved å involvere publikum i etiske dilemmaer og trene dem til å ta etiske avgjørelser. De anvender Theatre in Education (TIE), som har mye til felles med Augusto Bools metode. De organiserer stedsspesifikke prosjekter knytta til konflikter i små samfunn som en skole, en landsby eller en sigøynerbefolkning. I motsetning til Brecht er ikke målsetningen å bevisstgjøre om klassemotsetninger for å mobilisere til kamp. Siktemålet er å skape et demokratisk fellesskap ved å

bringe sammen grupper som står mot hverandre, for eksempel lærere og skoleledelse mot elever og foreldre, eller en minoritet av sigøynere som har problemer med majoritetsbefolkningen i en landsby. Gruppen iscenesetter etiske dilemmaer knytta til gruppenes konflikt gjennom rollespill, og befolkningen foreslår hvordan aktørene skal handle. Folk veiledes til å handle slik at de sitter igjen med en god følelse, og slik skal det skapes en fellesskapsfølelse på tvers av konflikten som utgangspunkt for et demokratisk samfunn. Schilling begrunner denne humanistiske metoden med at de har et ansvar for det de kan komme til å sette i gang. De vil ikke gjøre det verre for befolkningen ved å skape opprør og dermed utsette dem for represalier.

Narrative rom og posthuman filosofi

Teoriforedragene pekte i en nærmest motsatt, posthuman retning. Thomas Oberender, som er kunstnerisk leder for Berliner Festspiele, holdt et tankevekkende foredrag om «narrative rom». Dette fungerte godt i lys av et foredrag av Martin Clark om utstillinga *I aint the noing uv it I'm jus onle the showing uv it* og ny-kantiansk objektteori. Oberender nærma seg «narrative rom» (*narrative spaces*) ved å trekke et skille mellom dramabasert teater med fokus på spilllets «som om»-karakter, der scenerommets her aldri er det samme som spilllets, og det siste århundrets scenekunst i kjølvannet av avantgarden og ekspresjonismen. Ifølge Oberender har avantgarden ikke avskaffa dramaet, men *redda* det. Litterære dialoger har en trygg framtid på teatret som «verdensskapende» *software*, der nye verdener skapes gjennom virkelighetsforskyvning (*displacement*) og metamorfoser, og som «problemprosesserende» tekster skapt for handlinger i tid og rom.

En påfallende teaterform som har vokst fram i det siste hinsides det

dramabaserte teatret, er et posthumant teater med det Oberender kaller «narrative rom» uten dialog eller menneskelige aktører. Istedenfor å dramatisere en historie ved å la aktører spille det eller la dem fortelle, er det rommet selv som forteller historien i verk som *Hus nummer null* av Mona El Gammal og *Huset for Europas historie i eksil* av Thomas Bellinck. Rommet har installasjonskarakter. Den enkelte publikummer blir fysisk integrert i verket som et «immer-sive space». Oberender knytta det til det Peter Szondi karakteriserer som atmosfæriske, «lyriske rom», og til visse former for «relasjonell kunst» (à la Philippe Parreno og Pierre Huyghe). Mona El Gammal kaller forestillingene sine tid- og rominstallasjoner. Publikum slippes inn én og én, og må selv etablere historien. Ved å sette sammen spor som er lagt ut i form av objekter og beskjeder, vil publikum forestille seg hva som kan ha foregått i rommet, eller det samfunnet som rommet er en del av/representerer. Sporene indikerer at det har skjedd noe alvorlig som har fått menneskene til å forsvinne, og Oberender sammenlikner det med åstedsgranskningen i en kriminalsak. I *Hus nummer null* skapes en uhyggelig følelse

av at rommet er forlatt i all hast etter at en viss fru N har gjort en alarmerende oppdagelse. Installasjonen er bygd i en 1960-tallskiosk i Karl Marx Allee i Øst-Berlin, som er

omskapt til åsted for mysteriet om fru N. Publikum får ikke se fru N, men føler det forhenværende nærværet av henne gjennom gjenstander og meldinger som røper hvem hun er eller var, hva hun har gjort og hva slags samfunn hun har levd i. Det er tydeligvis et totalitært regime (som omtales som «Institute of Methods»), og dette regimet tar kontakt med publikum mot slutten gjennom en hemmelig undergrunnsorganisasjon kalt «Rhizomet».

Publikum må altså selv tenke seg til hvem Fru N. kan ha vært, hva slags

Det er rommet selv som forteller historien.



samfunn hun har levd i og hva hun kan ha oppdaga før hun forsvant. I denne typen teater har rommet og publikum erstatta skuespillerne, og rommet skaper ofte en futuristisk dystopisk fantasi. Bellincks *Huset for Europas historie i eksil* har en liknende funksjon. Installasjonen blei skapt i det nedlagte kongelige (*imperial*) postkontoret i Wien i 2014. Huset for Europas historie er lagt til eksil ettersom det europeiske imperiet har gått under, trolig rundt 2040 – 20 år før fiksjonens nåtid. Det støvbelagte interiøret fungerer som et museum som forteller om EUs makt og storhet fra start til undergang. I kontrast til dette er det bygd installasjoner som vitner om EU som et antidemokratisk imperium underlagt kapitalens lobbyister. I én installasjon er det stabla en søyle av businesskort. En annen søyle, med standardiserte bananer, vitner om alle EUs forordninger, som gir inntrykk av et autoritært kontrollsamfunn. I ett av rommene kan publikum studere framveksten av høyrepopulistiske og nasjonalistiske partier gjennom valgkampmateriale fra flere europeiske land. Verket fungerer ikke bare som et vitne om EUs skyggesider. Det er også et minnesmerke over offrene for EUs økonomiske politikk. I ett av rommene har Bellinck gjenskapt arbeidsvilkårene for illegale arbeidere på spanske tomatplantasjer. I det siste rommet ligger det bare en beskjed fra kunstneren der det står: «[...] in the last room of the museum I wanted to build a monument. / In memory of those who will never get one. [...] The man who lit himself on fire in front of the tax office. / The man who shot himself in the head in front of the Parliament. / In the park. / In an attack. / From a window. / And then you. / Totally unexpected. On the same day as the Spaniard who had to leave his house. / In the very same way».

Mark Clark er direktør ved Bergen

kunsthall. Han redegjorde for idégrunnlaget for utstillinga *I aint the noing uv it I'm jus onle the showing uv it*, som blei vist ved Bergen kunsthall i januar-februar. Clark la vekt på en ny filosofi kalt «spekulativ realisme», som kasta lys over Oberenders narrative rom. Spekulativ realisme er en postkantiansk retning i filosofien som har vokst fram siden 2007, blant annet med røtter i tysk idealisme (Fichtes og Schellings panpsykisme) og såkalt «universell narrativ» hinsides menneskelig bevissthet. Med utgangspunkt i slik filosofi (Quentin Meillassoux' spekulati-

I denne situasjonen vokser det ikke bare fram en antikapitalistisk klimabevegelse. Det vokser også fram en motstand mot den moderne sivilisasjonens antroposentriske tankegrunnlag.

ve materialisme og Graham Harmans objektorienterte ontologi) tolka Clark utstillingsobjektene som «fossiler fra nåtida». Inspirasjonen kom også fra den postapokalyptiske romanen *Riddly Walker* av Russel Hoban fra 1980, som minner om Øyvind Rimbereids diktsyklus *Solaris korrigert*.

Dystopiens tale

Oberender og Clarks foredrag viste hvordan kunst og teaterfeltet bidrar til «den naturalistiske vendinga», og hvordan skillet mellom kunstartene har blitt stadig mer porøst, slik Erika Fischer-Lichte har påpekt. Oberender viste til at narrative rom trekker veksler på 1960-tallets *happenings* – ikke minst Claes Oldenburgs «objektteater» og Allan Kaprows oppfordring om å *gå inn i kunsten*.

Den dystopiske, posthumane kunsten som vi ser så mange eksempler på nå, kan forstås i lys av klima-

krise og den framvoksende skepsisen overfor en maktelite som stadig mer åpenlyst tjener privatkapitalen og ikke jorda eller fellesskapet. I denne situasjonen vokser det ikke bare fram en antikapitalistisk klimabevegelse som forsøker å fravriste den gamle makteliten dens hegemoni. Det vokser også fram en motstand mot den moderne sivilisasjonens antroposentriske tankegrunnlag. Den kunsten som befinner seg innenfor dette feltet, kan ses i forlengelse av John Cages ønske om å la verden komme til orde, og lytte istedenfor å lage musikk. Den spekulative

realismen, som ønsker å forstå tingen i og for seg selv, synes å dele skepsisen mot antroposentrismen. En slik skepsis finner vi også i andre tankeretninger, som Bruno Latours *Acting-Network-Theory*.

Etter den performative vendinga på 1960-tallet og den visuelle vendinga på 80-tallet trodde Hans-Thies Lehmann å se enden på *Gutenberg-galaksens* kulturelle hegemoni, som siden

Aristoteles hadde lagt scenekunstens fysiske og visuelle virkemidler inn under diktekunstens. Det postdramatiske teatret førte imidlertid ikke til at ordet forsvant fra scenekunsten. Slik Brecht, som utvikla episke teknikker for å avsløre plottet som fiksjon og bevisstgjøre publikum, har Peter Handkes narrative talestykker og Heiner Müller og Elfriede Jelineks teatreale språkflater fornya teatret gjennom nye måter å bruke ordet på. Narrative rom og posthuman kunst vil heller ikke utsette mennesket fra teatret og kunstfeltet. Som Tore Vagn Lid minte om under symposiet, er det ikke snakk om å forby noe i det postdramatiske teatret. Det postdramatiske teatret handler, slik Hans-Thies Lehmann har vist, først og fremst om å bryte det klassiske virkemiddelhierarkiet og skape nye muligheter for polyfonien i det heterogene estetiske rommet som kalles teater.