

Tekst basert på foredrag holdt på Det Åpne Teatret 10.05.2007 i anledning Norsk Kulturråds seminar ”Scenetekstutvikling – I dramatisk endring?”

Scenetekst i historisk perspektiv

- fra dramaets krise til postdramatisk praksis

Tekst, anti-tekst og kontekst

Vi skal i denne historiske fremstillingen se hvordan diskursen om scenetekst i det 20.århundre har vært preget av opposisjonen mellom ideene om tekst versus anti-tekst. Den institusjonaliserte oppfatningen av tekst som primært element i teaterproduksjonen ble gjennom avantgarden, spesielt på 1920-tallet, utfordret av en holdning som gikk i retning av at tekst skulle inneha en sekundær posisjon, eller noe som var knyttet til det performative aspektet ved fremførelsen. Tekst var noe som skulle oppleves høres, sees og erfares, som for eksempel dadaistenes lyddikt eller futuristenes mekaniske balletter og støymusikk. Denne anti-litterære tekstforståelsen ble videreført i 1960- og -70-tallets Happenings og Performance Art i USA og Europa. I dag ser vi kanskje en tredje posisjon i diskursen om scenetekst: Tekst som tilbud – en mer ubekymret holdning både til både en litterær og en anti-litterær tekstforståelse. Dette synspunktet er sterkt inspirert av Niels Lehmanns (Universitetet i Århus) analyser av The Wooster Groups (New York) produksjon *Brace up!* basert på Tsjekhovs *Tre Søstre*. Lehmann viser hvordan The Wooster Group dekonstruerer opposisjonen mellom teaterinstitusjonens tekstforståelse og avantgardens anti-tekstholdning, blant annet gjennom å krysse den fremadskridende fortellingen med multimediale iscenesettelsesteknikker.

Dramaets ”krise”

For å gå litt dypere i problematikken knyttet til det som er blitt kalt ”dramaets krise” i moderne dramateori, vil jeg henlede oppmerksomheten mot Peter Szondis tyske avhandling fra 1956: *Det moderna dramats teori 1880-1950*, i svensk oversettelse 1972. På bakgrunn av Hegels tanke om en dialektisk nødvendighet i relasjonen mellom form og innhold som dramaets absolutte struktur og karakteristika, viser

Szondi oss hvordan han tenker seg at det mot slutten av 1800-tallet utvikler seg et misforhold mellom innhold og form i dramatikken, forårsaket av en endring i tematikk og fokus blant flere av tidens dramatikere. Både Ibsen, Strindberg, Tsjekhov, Hauptmann og Maeterlinck prøver alle på ulike måter å kamuflere det dramaturgiske misforholdet og redde den dramatiske formen. Det som trenger seg frem er et episk behov, det vil si et behov for å bryte ut i fortellermodus, noe vi ser med Brecht, som da i Szondis konstruksjon og teori er den som løser dramaets krise med sitt episke drama (en selvmotsigende betegnelse). Nå er Szondis bidrag til diskursen begrenset i tid, han får jo ikke med seg post-Brecht-utviklingen, med scenetekstleverandører som Tadeuz Kantor, Heiner Müller og senest Elfride Jelinek, som bryter med de fremdeles eksisterende konvensjonene for utformingen av en dramatisk tekst. Metaforer som ”tekstlandskap”, der teksten nærmest brettes ut som et terreng med spor av estetiske, politiske og kulturelle historiske referanser, er relevante for å beskrive tekster som kan sies å sortere under en postdramatisk praksis (praksiser).

Postdramatisk praksis

En av de nyere bidragsytere til diskursen om relasjonen mellom tekst og teater er Hans-Thies Lehmann (Frankfurt AM) og boken *Postdramatic Theatre* (tysk 1999/eng.2006) Her viser han hvordan teksten inngår som et likestilt element i ulike postdramatiske praksiser. Tekstens performative rammer forstås som situasjon og kontekst. Hans-Thies Lehmann daterer bruddet med den dramatiske tradisjonen nettopp til den historiske avantgarden på 1920-tallet og videreføringen av prosjektet på 1960- og -70-tallet. Han knytter helt eksplisitt an til Szondis teori, men bygger inn kritikken av Szondis hegelianske estetiske perspektiv, samtidig som han diskuterer det postdramatiske i en scenisk og ikke litterær kontekst. Lehmann henter eksempler fra blant andre Forced Entertainment (britisk), The Wooster Group (amerikansk) og Rimini-Protocol (tysk), og det som kjennetegner de ellers så forskjellige arbeidene er nettopp den situasjonistiske og kontekstuelle tilnærmingen til tekst, der utøverne og gruppenes egne historier, erindringer og assosiative lesninger er vevd inn i referanser til klassiske, litterære tekster. Vi kan her snakke om en form for ”performance-tekst”.

I forlengelsen av den historiske fremstillingen, er det jo nærliggende å spørre hvilke konsekvenser en postdramatisk situasjon får for måter å produsere og arbeide med scenetekst. Hvis vi svarer entydig på spørsmålet, er vi tilbake til en dogmatisk oppfatning av hva produksjon av scenetekst er, og det synes det å være bred enighet om å unngå. Et felles ønske for sceneteksten ser ut til å være en bredde i uttrykksformer og sammenhenger. Jeg vil derfor heller avslutte med et poeng som jeg har skrevet ut i en annen artikkel, under tittelen "Den performative teksten". Som vi ser av den historiske presentasjonen ovenfor, er det grunn til å påstå at teksten til enhver tid er skrevet inn i teatret og teatret i teksten. Videre vil jeg også påstå at den performative teksten verken handler om forfatteren eller om teksten, men om relasjonen til leseren/tilskueren. I denne relasjonen er ikke leseren/tilskueren en passiv mottaker, men aktivt medskapende produsent av det vi kaller teatralitet. Jeg vil nå gjerne hente to eksempler fra en norsk tekst- og performance-virkelighet:

Fra *The Answering Machine* - a text for a theatre av Finn Iunker:

/.../Moist. Your palm. The sweat. Your need to define. The sweat. In your palm. After you've performed. A dishonest handshake. Always a need to define. Modifying anything. You are not here to report. Nor to look into the cards. Of the palmist. In time. You are not here. To report. The sweat. Carries you back. Carrying records and registers moving forward and end. Computable. Adds up. And then. Not. And again. Not. And then. Personal stories. That you've been given. Summing up. Drawing lines. Your hand. And then. Rest. It's your hand. Your move. You may move./.../ ¹

Fra *Badehuset* av Cecilie Løveid og Verdensteatret:

V
DUSJ

LYS PUSTER LYS./GRAV DET FREM.GÅ INN I DET./LYS PUNKTER LYS.

JEG STÅR OPP TIDLIG JEG./ARBEIDER I MØRKET SOM EN/NONNE.EN FLUKT.UNNA
VERDEN./
MERE SEL ENN FUGL.

CALV.CALV.CALV./INO./INO INO./HUN ÅPNET. SEG./HUN VAR NAKEN INNI/
CALV.CALV.CALV./INO./INO.INO.

RASKE.RASKE.VERDEN./ÆRL.ÆRL. ÆRL./KJÆRL. KJÆRL. KJÆRL./KJÆRL./STRUKT.

¹Finn Iunker: *The Answering Machine*. Amsterdam, 1994, s.9

GRAV FREM.GÅ INN I DET./GÅ INN I DET.

GRAV FREM.GÅ INN I DET./GÅ INN I DET.

PARF.PARF.PARF.SØSTR.BALS./BAK EN VEGGGGGGGGGGGGGGGGGG./BELLA MIA./
CALV.CALV./PARF.PARF.PARF. SØSTR.BALS. ²

Det er ingenting i selve formverket som avslører at disse to tekstene er skrevet for teater. Ingen av dem er skrevet etter en tradisjonell formel for dramatikk, med klart definerte replikker eller sceneanvisninger. De er heller ikke strukturert som en dialog mellom personer. Den første er en episk monolog, den andre en lyrisk komposisjon. Selv om vi i modernismen har sett flere eksempler på tekster som bryter med de formelle genrekravene til dramatikk, vil jeg påstå at den tradisjonelle oppfatningen av en dramatisk tekst dominerer innenfor både litteratur- og teaterkritikken. Som undertittel til *The Answering Machine* leser vi "a text for a theatre", definert og udefinert på samme tid. Vi vet også at begge tekstene er oppført hhv. på Teatergarasjen i Bergen i 1995 og på Grünerløkka i Oslo ("Cuba") i 1989. *Badehuset* ble utviklet som en del av et visuelt performance-konsept der det arkitektoniske landskapet var en sentral del.

Det finnes altså i norsk sammenheng allerede historiske eksempler på måter å skrive scenetekst som kan kalles postdramatisk, og som igjen går inn i en europeisk og amerikansk kontekst for performance-tekst.

²Cecilie Løveid og Verdensteatret: *Badehuset*. Gylderndal, Oslo, 1990, s.69-87