

18. januar 2004.

Tingenes Teater - en anden måde at betragte performancekunsten på.

Det at tænke de sceniske udtryksmidler som "objekter", at se performancekunsten og performanceteatret som et spil mellem subjekt og objekt - på scenen, og mellem performere og tilskuere - er en anden synsvinkel, end man sædvanligvis anlægger.

Derfor må jeg begynde med at "kridte banen op":

Først til begreberne:

"**Subjekt**" kommer fra latin, hvor det betyder noget i retning af "det der er lagt til grundlag".

"**Objekt**" er tilsvarende "det, som er lagt foran nogen".

Det kommer af sub-jacere og ob-jacere, hvor jacere betyder "kaste".

Tilfældigvis er det sådan, at det latinske ord "Joculare" - den der kaster, over tysk - Gaukler - på dansk bliver til "gøgler".

På fransk bliver det til "jonglør" og på engelsk "juggler".

Skuespilleren - "gøgleren" - kan altså ses som den der kaster - ikke bare bolde som jongløren gør, men også "synspunkter" til sit publikum.

På dansk betyder "subjekt" ifølge Sven Brüels Fremmedord (1977): "det oplevende, erkendende, handlende jeg (mods. objekt)".

"Objekt" er tilsvarende: "person, sag eller ting samt ikke-sanselige fænomener der er genstand for betragtning, undersøgelse, fremstilling eller følelse".

Et objekt er - som regel - en "ting". Ikke et menneske.

At noget er et "objekt" indebærer, at der er et "subjekt".

Med "subjekt" mener man i almindelighed et menneske.

Subjektet forholder sig til objektet, behersker objektet, objektet er genstand for subjektets virksomhed.

Men mennesker føler sig ofte "tingsliggjorte" - altså som "objekter" for noget, som behersker dem, og dette "noget" er ikke altid et (andet) menneske.

Det kan f.eks. være en ting som en maskine - en almindelig computer, hvor Bill Gates har puttet en software ind, som insisterer på at gøre noget andet end det, jeg som subjekt havde forestillet mig.

Eller en ting som et cockpit i en moderne flyvemaskine, som nu er så automatiseret og selvtænkende, at man kan spørge sig, om det er piloten, der styrer maskinen, eller maskinens instrumenter, som styrer piloten ?

I de nye metrotog har man taget konsekvensen og helt fjernet togføreren. Resultatet er - som jeg oplever det - at man som passager bliver "tingsliggjort": Der er intet, man kan gøre, ingen at skælde ud på - ingen, overfor hvem man kan hævde sig som subjekt, med ret til at blive transporteret. Så meget mere rasende bliver man, når det ikke fungerer.

Subjekt/objekt forholdet (forhold = det ene er givet ved det andet) udtrykker altså en funktion, som er betinget af situationen.

Et objekt er objekt for nogen eller noget i en bestemt sammenhæng.

Subjekt/objekt-begreberne kan være lidt svære at omgås - hvis dette foredrag skulle holdes på engelsk, vil det formentlig give mig store vanskeligheder, da "subject" og "object" i engelsk har et langt bredere betydningsregister - for eksempel har "subject" også betydningen "emne", og "object" betydningen "hensigt".

Da der i disse år opstår mange betydningsglidninger mellem dansk og engelsk er jeg nødt til at nævne disse muligheder for misforståelser.

Jeg understreger altså, at jeg her vil bruge subjekt/objekt begrebet i sin direkte, etymologisk/filosofiske betydning, og at jeg altså (heller) ikke går ind i den mere specifikke brug af begreberne i fagspsykologisk sammenhæng.

.....

At mennesker betragtes eller behandles som "ting" er bestemt ikke noget nyt i historien, men det har måske aldrig før i historien haft en så omfattende, gennemgribende samfundskaraktter som i maskinalderen: "Tingene" menneskeliggøres, overtager flere og flere af menneskenes traditionelle funktioner - gør sig mere og mere uundværlige:

"Hvis De vil bestille en tid, tryk 1, hvis De vil tale med lægen, tryk 2 - Der er desværre optaget på alle vore linier, vent venligst "plim,plimmelimmelim,plim,plim ..." De er nu nummer - 7 - i køen. På www.pasdigselv.dk kan De selv stille Deres diagnose og rekvirere den anbefalede medicin".

Når man går ned i Metroen, med dens grå glatte vægge og raffinerede lysvirkninger, de dybe rulletrapper og de spejlende glasvægge mod sporene, er det som at gå ind i et computerspil. Måske er det derfor, at unge mænd i sene nattetimer ikke er bange for at slå sig, når de falder ned.

Denne fremmedgørelse er så heller ikke noget nyt - allerede i slutningen af 1800-tallet var disse tendenser aflæselige og begyndte at interessere avantgardens kunstnere, sådan som STIG JARL har redegjort for det (f.eks. Appia (1862-1928) Jarry (1873-1907) og Artaud (1896-1948)) Den visionære H.C.Andersen med den mærkelige livshistorie anede det måske langt tidligere.

I begyndelsen af 1900-tallet tog kunstnere som Edward Gordon Craig (1872-1966) fat i problemstillingen, som Brecht(1898-1956) senere satte ord på - og vi har siden kæmpet med at forstå "Übermarionette"-begrebet og "Verfremdung"begrebet. Dette punkt vil jeg vende tilbage til.

Det er altså en gammel historie - og den er sikkert ældre endnu: Sålange der har været mennesker, har de haft problemer med at forstå og beherske deres omverden - at gøre den til objekt for deres virksomhed, at gøre sig til subjekter overfor tingene og tingenes iboende djævelskab.

Så længe der har været et sprog, har mennesker forsøgt at forklare hinanden, hvordan Verden hang sammen - med det formål at tilegne sig den, at beherske den.

I evnen, retten eller magten til at kunne forklare (eller definere -) ligger en ultimativ subjektgørelse.

Hvis forklaringen - de indre forestillinger - viser sig at kunne tåle en realitetsprøve (eller ikke kan udsættes for en realitetsprøve), kan man gøre sig til herre over tingene - eller menneskene, som det nu kan falde sig.

Man kan tilegne sig verden - inklusive dens mennesker.

Kommunikation er grundlaget - om det, som kommunikeres er virkelighed eller illusion, er en anden sag: Man har sådan set ikke brug for at vide, at jorden er rund, hvis man ikke skal sejle rundt om den.

Men mennesker kommunikerer og opfatter ikke kun med ord.

Billeder, stemninger, lys og lyd, bevægelse og farver og "ting" fortæller os hele tiden "historier", og det er så selvfølgelig for os, at vi ofte næppe registrerer, at vi registrerer det.

Mennesker kan også fastholde deres forestillinger ved at afbilde. En abe kan sætte farver på papir eller lærred, men den kan ikke tegne en banan. Vi mener at vide, at de første billeder var kommunikative og "hellige". Hellige billeder har vi fortsat.

Da skriftsproget blev opfundet, var det "helligt", det var ikke for hvermand. Ægypterne opfandt faktisk lydskriften - altså det at bestemte tegn står for bestemte lyde. Dette skriftsystem gør det reelt muligt for enhver, som kan tale sproget, også at lære at læse det.

Med visse forbehold - bevares.

Men ved at blande lydskrift og billedskrift efter næsten uigennemskuelige "regler", gjorde de ægyptiske præster meget for, at inskriptioner og tekster ikke blev for lette at tyde.

Det ændrer sig efterhånden - den berømte "Rosettesten" med samme tekst på flere forskellige sprog var f.eks beregnet på at skulle kunne læses - også af fremmede folk.

De "hellige skrifter" er fortsat hellige - det vil sige "sandhed" - for mange.

Da den trykte bog blev opfundet (begyndelsen af 1400-tallet), blev den også "hellig". Bogen "Heksehammeren" fra slutningen af 1400-tallet er en af de første trykte bøger i masseoplag, og medvirkede derved til tortur og død for mange tusinde kvinder og mænd i Europa. Godt 100 år senere kommer ridderen af den bedrøvelige skikkelse, den tapre Don Quijote (udgivet 1603). Hans problem er netop, at han tror på det, der står i bøgerne, at han ikke læser det som fiktion, men som beretninger om virkeligheden. Ridderen er ganske vist selv fiktion - men man må gå ud fra, at han har sagt sin samtid noget væsentligt. Først omkring 1700 var man så langt, at man forkastede heksebrændingerne.

Da fotografiet blev opfundet, var det "helligt", og da computeren blev opfundet, var det den, der var "hellig" og urørlig. Nogle taler fortsat som om indførelsen af "IT" vil løse alle problemer

Ved at bruge begrebet fiktion kan mennesket komme udenom denne "hellighed" og danne teorier om virkeligheden uden at det giver u hensigtsmæssige konsekvenser:

Med trylleordene "Hvad nu hvis" bringer vi os ud af virkeligheden og ind i en verden, hvor man godt må tænke alternativt - hvor man godt må lyve.

Magthavere og andre fundamentalister er ikke altid så begejstrede for den operation, og ofte henvises den til børneværelset.

Men teatret er i sit slægtskab med ritualer - nogle vil sige i sin oprindelse - et "helligt sted" for fiktion.

Der kommunikeres og tematiseres forholdet mellem os og vores uforståelige omverden. Der kan vi "møde guderne" under ritualer, maskens, fiktionskontraktens beskyttelse.

Teatret kan imidlertid ikke blot vise og fortælle om verden, som den er, eller som vi tror, den er, men også om verden, som den burde være, eller som vi ønsker os den.

For forestillingens korte tid kan teatret forføre os og få os til at glemme, hvor vi er - det kaldte Brecht for "karruselteater".

I den periode af menneskehedens historie, som måske nu er ved at være slut, har teatret - det naturalistiske, det borgerlige, det traditionelle, det klassiske teater - været koncentreret om at kommunikere og tematisere forholdet mellem det enkelte menneske og så de samfundsmæssige og sociale kræfter, som behersker dets omgivelser, og som mennesket må forholde sig til - indrette sig efter - med Shakespeare: "play his part".

Det improviserede teater, baseret på faste figurer og et canvas, og det kulisseløse Shakespeareteater, afløses af et illusionistisk teater med perspektivscener, med Rune Gades ord: " - et "vindue" ind til en anden virkelighed". (Dette og de følgende citater af Rune Gade er fra forelæsning ved Live Art seminar, januar 2001)

Dramaets tekster bliver trykt og dermed fastholdt som "kunst" (af "blivende værdi") og får efterhånden "subjektstatus", selv om vi skal helt op til Ibsen, før tekstens "blivende værdi" kan kapitaliseres også af forfatteren.

De skuespillere, som kropsliggør teksten, performer denne status og bevirker, at tilskuerne for en periode kan afgive deres subjektstatus og gøre sig til nydende objekter for teatrets fortryllelse, komme op at køre i karrusellen, for igen at tale med Brecht.

Eller "opløses" - som Rune Gade siger det: deres kroppe efterlades i plyssæderne, mens deres øjne, ører, tanker og bevidsthed er deponeret på scenen.

Da Brecht indførte "Verfremdung" for at vække sit publikum og få det til at "undres", prøvede han fortsat at få det til at tage stilling til godt og ondt.

Også performancekunsten kommunikerer og tematiserer denne uafbrudte kommunikation mellem os og vores - selvskabte - omverden - og dens problemer.

Selv om begrebet "performancekunst" er en samlebetegnelse for mange meget forskellige koncepter og former, kan man finde visse fælles træk og tendenser. F.eks. ser det ud til at performancekunsten har opgivet projektet med at fortælle om verden, som den er eller som vi tror, den er, burde være eller som vi kunne ønske os den - performancekunsten har tilsyneladende nok at gøre med blot at beskrive den oplevede verden.

Dets tema kan f.eks. ses som den oplevelse af "tingsliggørelse", som fulgte med opløsningen af det gammelkendte håndværker- og bondesamfund, med de tekniske og de videnskabelige landvindinger og med industrialiseringen, storbyerne og magtens uigennemskuelighed, og som tematiseres yderligere med fremkomsten af en teknologi og nogle kommunikationsmidler, som tilsyneladende unddrager sig menneskelig kontrol.

Og den "utopiernes død" som afsluttede det 20. århundrede og som (foreløbig) står som overskrift for det nye årtusinde, var forlængst forudsagt af performancekunsten.

Her er intet "helligt". Intet er givet - slet ikke, at mennesket behersker sin omverden eller blot er i det dilemma at vælge mellem pligt og kærlighed - eller blot skal hives ned af karrusellen.

For performancekunsten spejler skuespillerteatret - også/især det såkaldt naturalistiske teater - tilsyneladende netop det rollespil og den løgn, som er kendetegnet for det sen-moderne og det postmoderne samfund, hvor intet er hvad det giver sig ud for at være, og hvor udsagn er sande, hvis man ønsker, at de skal være det.

Performancekunsten forkaster såvel de psykologiske omsvøbsforklaringer som de politiske proklamationer, og forsøger at omgå løggen - illusionen - og lade tingene fremstå som det, de er - for derefter (måske) at vise hvordan de forvandles - eller for at forvandle dem.

Performancekunsten viser tingsliggørelsen, og tematiserer subjekt-objektforholdet (i sin filosofiske betydning) som centralt for forståelsen af den moderne verden.

Fra første færd påtvinger performancekunsten tilskueren en subjektstatus: Oplevelsen skabes af tilskueren i hans/hendes selvstændige "afkodning" af det oplevede.

Performeren stiller sig til rådighed som objekt for tilskueren.

Når der smøres lim på stolesæderne, eller sædet måske sælges to gange (de italienske futurister med Filippo Marinetti (1896-1944) i spidsen), er der lagt op til, at tilskuerne provokeres ud af deres nydende "objektstatus", bliver rasende subjekter, som gør scenens "subjekter" til "objekter" for deres raseri, f.eks. ved anvendelse af diverse kasteskyts.

For at kunne stille sig til rådighed, må performeren opgive den "hellighed", som primært den skrevne dramatekst kan forlene ham/hende med.

Performeren må opgive illusionen om at kunne skjule sig bag en fiktiv figur - en karakter.

Performancekunsten må i stedet fremhæve performeren, hans/hendes fysiske eksistens, helt ud i "live-art"begrebet.

Scenens billeder er ikke længere "trompe d'oeil" - malede illusioner - og her bruges ikke "rekvisitter", men realting eller kunstting, som omdefinieres til stadig nye betydninger.

Performancekunsten viser hen til de udtryk, der kan aflukkes de rum, den finder sted i (som f.eks. site-specific-forestillinger)

Performancekunsten "tingsliggør" performereren - gør performereren til scenografi og scenografien til performer.

Lys og lyd "genstandgøres" på samme måde, og befries dermed fra den kammertjener- eller kammerjomfrufunktion for dramaets tekst og skuespillerens kunst, som de ellers har været henvist til.

Idet alle scenens kommunikationsmidler antager en sådan genstandskarakter - bliver til "ting" - og derefter gøres til objekter for nogens virksomhed - eller til "subjekter" overfor menneskelige objekter, kommer Performancekunsten til at spejle en verden, hvor dette stadig skiftende subjekt-objektforhold er centralt.

Idet den fornægter illusionen bliver dens sandhed, at alt kan lyve, og at der kan lyves med alt.

Derfor betragter performancekunsten alle udtryksmidler som kommunikative og i stand til at fortælle eller til at forføre.

Performancekunsten fortæller historier om at fortælle, og overfor dem som mener, at kunstens fortællinger skal anviser løsninger på problemer, hævder den sommetider, at den ingen historier har ... historien er problemet. Herom mere senere.

.....

Hvis vi ser på brugen af teksten som eksempel, ses den ændrede position måske klarest. At teksten i en performance-forestilling antager objekt-karakter betyder, at forfatteren ikke - som i den klassiske dramatiske kunst - nødvendigvis er den, der definerer forestillingens forløb.

Teksten er et selvstændigt "objekt" for det subjekt (de subjekter) som skaber forestillingen - eet udtryk af mange mulige.

Det betyder, at man omgås teksten, som man omgås en genstand med specifikke egenskaber: Teksten består f.eks. af "ord" og "sætninger" og kan derfor fragmenteres og samles på nye måder, gentages, eller som del af en collage sættes sammen med andre, udefra kommende - måske ikke-fiktionstekster.

Dens mediering på skrift kan komme til udtryk ved affotografering af sætninger eller sekvenser, som vises på scenen, måske over en film/video/computer eller som stillbillede.

Eller ved at blive skrevet i salt med en pind.

Auditivt kommer den til udtryk over en stemme - som også kan forvrænges, eller på anden måde fremmedgøres. Teksten kan være et musikalsk element (en del af et "lydbillede") og den kan naturligvis også være kommunikativ (fortælle tilskueren noget, som producenten mener, han/hun skal vide).

Begrebet "undertekst" - såvel i sin dramaturgiske som i sin praktisk/filmiske betydning - kan trækkes ind i forestillingen på kvalitativt nye måder.

Teksten kan også "tingsliggøres" i sit udtryk idet den synges, skrives eller hviskes frem, eller den kan komme fra en højttaler, som derved bliver "stedfortrædende" for et menneske - måske en "magtfaktor" - som kan gå i dialog med eller tilsyneladende "styre" (=blive "subjekt" for) performereren på scenen.

Men måske kan teksten ikke være det hele på een gang - i nogle sekvenser af forestillingsforløbet kan teksten give eet udtryk, i andre sekvenser et andet. Svarende til, at man jo også kan skrue op og ned for lyset, og give det andre kvaliteter - men det er fortsat "lys".

Forfatteren i performancekunsten skal acceptere at skrive en sådan "brugstekst" som underkaster sig et samlet udtryk af alle de anvendte midler. Publikum skal acceptere og forstå, at forfatterens tekst ikke længere er "hellig". (og producenten skal ville teksten.)

Eller - performancekunsten vælger allerede skrevne tekster af forfattere (som måske nu er døde og ikke kan protestere) eller realtekster fra "det virkelige liv", eller improviserede tekster, skabt for forestillingen i et prøveforløb, eller skabte i forestillingsøjeblikket. Forfatteren kan måske også sidde med på scenen, og skrive den tekst, som performereren tager udgangspunkt i, direkte for øjnene af publikum. Som så naturligvis ikke kan vide, om det skrevne virkelig skabes her og nu i forfatterens hjerne, eller om det blot er en anden måde at aflevere en forud forfattet tekst på. Hvis dette tematiseres, får vi en slags performance-stand-up-situation.

Dramatekstens definerende og definerede "hellighed" er brudt. Man kan sige at tekstens semiotiske karakter nedprioriteres i forhold til dens (ikke sproglige) udtryk - det, den meddeler, er ikke så væsentligt som det, den udtrykker.

Det vil alt andet lige sige, at tekster til performancekunsten vil tendere mod det monologiske, poetiske udtryk, frem for det dialogiske, dramatiske udtryk, vi er vant til fra dramatiske tekster.

Som tekstens hellighed brydes, brydes også performerens, scenebilledets, lysets og lydens "hellighed" - alt tingsliggøres - bliver til "ting". Det giver helt andre betingelser og muligheder for skabelse af teaterkunst, end vi kender dem fra det traditionelle, tekst- og skuespillerbårne teater.

Også teatrets "hellighed" forsvinder - eller gør den ? Absurd nok opstår måske derved netop den "hellige skuespiller", som ofrer sin subjektivitet ved at gøre sig til objekt for tilskuerens subjektive projektioner.

.....

Alt kan lyve - ja - men pointen er, at et objekt ikke kan lyve. En "ting" er hvad den er, også hvis den er fremstillet til at give sig ud for noget andet - som f.eks. et marmoreret træpanel - eller et billede af en pibe - som Magrittes berømte billede. "Dette er ikke en pibe"

I det øjeblik, objektet "lyver" gør det sig til "subjekt", og betragteren bliver gjort til genstand for et bedrag, bliver altså "objekt".
Dette stadig skiftende og flimrende billede - med Artauds ord:
"Det særlige sarte og skælvende brændpunkt, som formerne ikke kan nå" -
er det vi fascineres af.

.....

Tilbage til performancekunsten og "Historien"
Vi begyndte med at se på vores fremmedgjorte verden, og må nu tilbage til
"hvorfor?" - hvor er "historien" om den, hvad fortæller performance-
kunsten os, når den hævder, intet at ville fortælle, at vi allerede har
fået alt for meget bundet på ærmet?

Det har været hævdet, at f.eks. en kunstart som "cirkus" ikke producerer
"betydning" - ikke har noget "budskab". Det passer ikke. Al kunst
kommunikerer. I tilfældet "cirkus" kan man måske sige at der er en
"negativ betydningsproduktion": Cirkuskunsten kan ikke bruges til at
"fortælle", at mennesket er hjælpeløst, magtesløst og uden mulighed for
at beherske sin omverden. Dette tematiseres såvel af luftakrobatens
udnyttelse af tyngdekraften, som af klovnens falden-på-halen.

På samme måde tenderer performancekunsten til at producere "negativ
betydning": Performancekunsten kan ikke bruges til at "fortælle", at
mennesket ikke kan forandre sin omverden - eller forandre sig selv for
den sags skyld. Performeren bestiller ikke andet. Performeren skifter
ustandselig position, men performeren er altid styrende - det ser bare
ikke altid sådan ud.
Performeren har et valg, han vælger at gøre sig til objekt.

Metrotoget har også en togfører, han sidder bare ikke i toget, men i en
kommandocentral. Hvis han slår automatpiloten til og går hjem, så er der
nogen, der har programmeret denne styring, og sandsynligvis også nogen,
som har fortalt ham, at han godt må gå - selv om det ikke er sikkert, at
den pågældende vil tage ansvaret, hvis det går galt.
Selv om magten forekommer skjult, fjern, diffus og abstrakt, så står der
altid menneskelig vilje bag.
"Det ser ud som om" mennesker er "ting" og som om "tingene" styrer os -
men det er ikke (nødvendigvis) sandt.

.....

Nu kan vi så vende tilbage til teaterteorien, Brecht og Craig:
Denne dobbelthed: "Det ser ud som om, men..." er nemlig (den politiske)
årsag til, at Brecht brugte "Verfremdung" og afviste "indføling" eller
"indlevelse" - selv om både han og hans skuespillere så udmærket godt
vidste og også udnyttede, at netop publikums "indlevelse" er den
nødvendige baggrund, hvorpå "Verfremdungseffekterne" træder frem.
Når vi tolker Brecht, er det ofte en af de ting, vi glemmer.

Det er den samme dobbelthed som gør, at det klassiske dukkespil ("Mester
Jakel") ofte også under vanskelige forhold har kunnet bruges som satire
mod magthaverne: Det er jo ikke dukkespilleren, men den dumme dukke, der
siger noget, man ikke må sige.

Selv om Craig eksperimenterede med marionetter - både store og små - så taler han ikke nødvendigvis (som jeg ser det) om "marionetter" forstået som kunstfigurer, da han opfandt begrebet "Übermarionette" (årstal: 1906) Han havde læst sin Nietzsche - og det var før nazisterne "fandt ham" og forvanskede ham. Hos Nietzsche (1844 -1900) finder vi begrebet "Der Übermensch" (1882) - hvormed der (i udgangspunktet) ikke menes et særligt, arisk overmenneske, men simpelt hen et menneske som ikke lader sig styre af sine drifter og sine uberegnelige følelser, men kan styre sig selv.

"Die Übermarionette" kan parallelt hermed ses som et menneske, som på scenen (hvor marionetter hører til) er villig til at give sig hen til og lade sig styre af noget andet: en drift eller en følelse, ikke i dette menneske selv, men i et fiktivt væsen - og uden af den grund at miste sin integritet. Gennem sin "indlevelse" (Craig var gode venner med Stanislavski) gør mennesket sig til "objekt" for et scenisk formål.

Her har vi - som jeg ser det - beskrivelsen af den moderne performer, som ikke er "en karakter", ikke spiller "en rolle" - men som heller ikke er "sig selv" eller "privat".

Det er ikke marionetten eller dukken, der er den ideelle skuespiller, fordi den som død genstand ikke rummer nogen personlighed i sig selv, men den levende performer, som bevidst stiller sig til rådighed for den sceniske figur, som "tager den på sig", hvad enten den er defineret ved en klassisk dramatisk tekst, eller af en auteur's kunstneriske vision, eller af et kollektivs samlede kunstneriske intentioner.

Denne skuespiller - performeren - er i stand til at gøre sig til "objekt" for det sceniske fiktive "subjekt", som - tilsyneladende - styrer spillet. Men er også i stand til at gøre sig til "objekt" for en "ting" på scenen, som - tilsyneladende - styrer ham/hende.

.....

Hvorfor er det nu interessant at anskue performancekunsten på denne måde - som "teater med ting" ? Blandt andet fordi man - efter min opfattelse - derigennem får adgang til en enklere forståelse af det, der sker i performancekunsten:

Et kontinuert spil med subjekt/objektforholdet i dets filosofiske dimension.

Før vi kan gøre noget til objekt for vores virksomhed, eller selv gøre os til objekter for noget, må vi se dette noget som "ting" - som mulighed for at være såvel subjekt som objekt. Heraf betegnelsen "Tingenes Teater".

Begrebet Tingenes Teater blev indført i 1993 af den tyske kunstner, underviser og professor K.Kavrakova-Lorenz.

Som allerede antydnet med henvisningen til Brecht og Craig får man også adgang til en teoridannelse, som er grundfæstet, og som allerede i mange år har været udmøntet i uddannelse af "performere" - nemlig dukkespillere - mest konsekvent i Berlin. Men også Cantabile i Vordingborg og i Fredrikstad i Norge kan nævnes - School of Visual Art i Jerusalem - Charleville i Frankrig og sikkert også andre steder.

For de traditionelle teaterskoler kunne det betyde en klarere forståelse for hvad man uddanner til - og hvad man ikke uddanner til - hvilke talenter, man understøtter - og hvilke man ikke understøtter. Og så kunne man måske - bevidst - forsøge at ændre på det.

Det kan afklare performerens position på scenen - ikke som "rolle" eller "karakter" - men heller ikke som "sig selv" - måske som "figur" - men altid i situationen defineret enten som subjekt eller som objekt for "noget andet" end sig selv.

For producenterne kan det at anskue performancekunsten som "Tingenes teater" - og her er "ting" altså forstået i den aller videste betydning - føre til en klarere bevidsthed om, hvad man gør, og derfor også til muligheden for at give det, man vil, et klarere udtryk.

Af dukkespilkunsten kan performancekunsten lære en masse rent teknisk. Her er århundreders erfaringer i "omgang med objekter" at trække på - Det moderne dukketeater er - på trods af at dukketeatret også har sine fundamentalister - let at se som "performancekunst".

I dukkespilkunsten kan forbindelsen mellem dukkespiller og dukke - som skiftevis er subjekt og objekt - ses som "mindste betydningsbærende enhed".

.....

Et spil med subjekt/objektforholdet. Tingenes teater.

Måske er det impertinent at prøve at fortælle performancekunstnere, hvad det er de "gør". Måske er det sådan, at i det øjeblik, man er kommet langt nok til overhovedet at kunne gøre det, har performancekunsten tabt sin "avantgarde"værdighed ?

På den anden side er det at udtømme de muligheder, der er, og drive dem til deres konsekvens, også at vise vejen til det næste, som kommer.

.....

Tilbage til teatrets "helliged" - den grundlæggende - det hellige sted for fiktion. Ikke en fjern fiktion, meddelt uden konsekvenser for afsenderen i en bog, gennem en højttaler, på en filmskærm, et TV eller en computer, men en nærværende fiktion, hvori man som tilskuer er deltager sammen med performeren - ligesom man kan være deltager i et ritual.

Ritualet adskiller sig fra teatret ved ikke at være fiktion: Ritualets korrekte gennemførelse antages at have konsekvenser for deltagernes virkelighed. Man må sammen med "performeren" (her ritualets udfører) gøre sig til objekt for ritualets koder, hvis man vil ha' "et godt liv."

I teatret er man deltager, men der er ingen konsekvenser for ens virkelighed, hvis man ikke selv vil det, d.v.s. lader sig inspirere, belære, påvirke til forandringer. Man kan gøre sig til objekt for en teaterfortryllelse, men når man igen møder virkeligheden er man autonom, man er subjekt for sine handlinger. Også selv om man ikke måtte føle sig som sådan - også selv om ens reelle muligheder måtte være begrænsede. Også selv om man måtte foretrække at forblive objekt og dermed uden ansvar.

Performancekunsten ligner ritualet ved sit nærvær, sin sidestilling af performer og tilskuer, og ved at gå tilbage til en førsproglig, billedlig oprindelighed - det grundlæggende spørgsmål: "er jeg ?"

Er svaret ja, kan jeg være "subjekt", kan jeg tilegne mig verden.

Er svaret benægtende, er jeg henvist til et liv som "objekt" for andre.

Performancekunsten er teater, fordi det er underlagt en fiktionsaftale. Også i Live-art forestillinger, hvor blodet flyder, er det ikke performerens hensigt at slå sig selv ihjel, men at "tilskuestille" - også ved hjælp af ekstreme midler.

Her er det andet store spørgsmål omkring "helligheden" - nemlig spørgsmålet om performancekunstens forsøg på at undgå illusion, og indføre virkelighed.

Rune Gade har besvaret det med en sammenligning mellem en sommerhimmel (=virkelighed) og et monokromt maleri i blå (kunst/fiktion).

Jeg vil være lidt mindre "poetisk" og sammenholde Evaristtis guldfisk i blenderne med transportbiler for grise i tre etager - her bliver nogle af grisene også lavet til fars undervejs.

Evaristti lægger ansvaret for overholdelsen af fiktionskontrakten hos publikum selv.

Grisefarmeren, vognmanden og ministeren fralægger sig ansvaret, uanset at nogen jo må ha' "trykket på knappen" ...

Og dermed kan man også sommetider se "skandalen" som forsøget på at skyde sendebudet.

Fiktion og virkelighed:

Mennesket kan forstå og indse, at noget kan være noget andet end det er.

Mennesket kan arbejde med fiktioner, med forestillinger om virkeligheden, som på forhånd er (aftalt) placeret uden for virkeligheden.

I sit spil med subjekt/objektforholdet tematiserer performancekunsten det, som psykologen D.W.Winnicott kalder "det potentielle rum" - en metafor for et område i bevidstheden, hvor subjekt/objektbegrebet ikke "gælder" - et legens rum, fiktionens rum, hvor mennesket er eet med sin verden.

For det lille barn - hvis psykologi Winnicott beskæftiger sig med - er dette rum grundlaget for, at barnet fra at opfatte sig selv som "verden" kan danne sig en jeg-identitet - altså blive "subjekt" overfor sin verdens "objekter" - blive "en del af verden". Dette "rum" er forudsætningen for, at barnet kan "tilegne sig verden" - i virkeligheden.

For det opvoksende legende barn og for den voksne, som har bevaret evnen, er det fiktionens rum, rummet for æstetiske eller religiøse oplevelser, opslugtheds rum.

Winnicott kalder dette "rum" for et paradoks, som vi skal acceptere, for at kunne udnytte dets muligheder.

Ved at "lege" med publikums opfattelse af sig selv og af teatersituationen, og ved at "lege" med scenens udtryksmidler, viser performancekunsten tilbage til væsentligheden af dette paradoks.

Det er så ikke altid, at publikum vil "lege med".

Men i en verden af illusioner og permanent fremmedgørelse har vi måske ingen anden mulighed end at "blive som børn igen" og prøve at "tilegne os vores menneskelighed" een gang til, i denne fremmede, mærkelige verden af "ting".

Eller vi kan give op og blive noget andet end mennesker, som vi kender dem - hvad, det ved vi endnu ikke. Cyborgs ? Insekter ?

Med Foucaults ord: Mennesket vil blive visket bort som et ansigt af sand ved havets bred.

Måske ser performancekunstneren sin opgave i - som et barn ved stranden - at genskabe ansigtet igen og igen

© Jette Lund