

Kan fiksjon være autentisk
autentisitetsproblematikk innen kunstteori og
performativ kunst

Nedin Mutic

Vår 2005

Masteroppgave i teatervitenskap
Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Universitetet i Oslo

”Kunsten er en løgn for at den bedre skal fortelle oss sannheten”

Pablo Picasso

En stor takk til Siren Leirvåg og Kjell Helgheim for god og motiverende veiledning,
og Naida Sudic for støtte og oppmuntring

Innholdsfortegnelse:

| | |
|--|--------------|
| 1.0 Innledning | s. 4 |
| 2.0 Autentisitet og Kunstteori | s. 7 |
| 2.1 Heidegger og kunstverkets opprinnelse..... | s. 8 |
| 2.2 Adorno og autentisitetssjargong | s. 16 |
| 2.3 Adorno; kunstens sannhetsgehalt og opprinnelse | s. 21 |
| 2.4 Derrida; representasjon og autentisitet | s. 35 |
| 3.0 Autentisitet: dogmefilmen <i>Festen, Festen</i> på Nationaltheatret og DNS .. | s. 45 |
| 3.1 Dogmefilmen <i>Festen</i> og autentisiteten | s. 46 |
| 3.2 Teaterforestillingene <i>Festen</i> og fraværet av avfiksjonalisering | s. 62 |
| 4.0 Prosjektteater, dramaturgi og rekonstruksjon av autentisitet | s. 75 |
| 4.1 Prosjektteateret, en bakgrunn | s. 76 |
| 4.2 Autentisitet og dramaturgiske perspektiver | s. 79 |
| 4.3 Prosjektteaterets operative aspekter og autentisitetsrekonstruksjon. | s. 82 |
| 5.0 Oppsummering og konklusjon | s. 92 |
| Noter | s. 95 |
| Litteraturliste | s. 98 |

1.0 Innledning

Denne oppgaven er en undersøkelse av begrepet *autentisitet* i forhold til kunstteori og performativ kunst. Begrepet *autentisitet* forstår jeg i denne oppgaven som et begrep som søker å uttrykke opprinnelighet, originalitet, ekthet, og dermed sannhet i et kunstnerisk uttrykk. For å redegjøre for et slikt innviklet og utvannet begrep autentisitetsbegrepet ser ut til å være, har jeg valgt å dele denne redegjørelsen i tre deler. Den første delen vil omhandle kunstteori og autentisitet, mens jeg i andre og tredje del av oppgaven vil problematisere autentisitetsproblematikken innen performativ kunst, dvs. film og scenekunst. Dermed forstår jeg også filmkunst som performativ kunst.

Den første delen vil dermed være en undersøkelse av kunstteoriens omgang med autentisitetsproblematikken. Her har jeg først valgt å begynne med en nærlesning av Martin Heideggers tekst om *Kunstverkets opprinnelse* (fra 1935/36) Denne vil være et utgangspunkt for nyanseringen av autentisitetsproblematikken som denne oppgaven har som sitt mål. Heideggers tekst er relevant av flere grunner, hvorav den primære er tekstens undersøkelse av kunstens forhold til det *opprinnelige*, og kunstens forhold til *sannheten*. Vi bør umiddelbart, helt innledningsvis, formulere en bevisstgjørende forståelse av forholdet mellom begrepene autentisitet og sannhet i og med at begrepene vil relateres til hverandre flere steder i den videre avhandlingen. Begrepet *sannhet* vil i denne oppgaven først og fremst bli brukt om, og relateres til, sannheten i kunsten eller i kunstverket, dermed vil det forstås med bakgrunn i den kunstteorien den vil bli lest i forhold til. Begrepet vil relateres til autentisitetsbegrepet i og med at jeg velger å forstå begrepene som parallelle, i den forstand at de belyser hverandre og slik muliggjør en gjensidig forståelse. Dette valget er gjort først og fremst for å åpne opp autentisitetsproblematikken, og da er sannhetens nærvær i kunstverkene, ut fra de følgende teoriene, som vi skal se, nettopp muliggjørende i en slik retning. Etter lesningen av Heidegger vil jeg gjøre rede for Theodor W. Adornos kritikk av Heidegger og det han forstår som en autentisitetssjargong. Dette velger jeg å gjøre først og fremst for å nyansere, og slik

problematisere, Heideggers bidrag til autentisitetsproblematikken. Videre vil jeg gjøre rede for Adornos bidrag til kunstteori ved å undersøke hans Estetiske teori (1970) i forhold til autentisitetsbegrepet. Her vil jeg primært undersøke Adornos forståelse av kunst og dennes forhold til autentisitet. Deretter vil jeg gjøre rede for Derridas lesning av Antonin Artauds tekster om teater. Det er Derridas lesning av disse tekstene som danner grunnlaget for hans forståelse og problematisering av begrepet representasjon, som jeg velger å betrakte som bindende, eller relasjonell, mellom fiksjon og virkelighet, når det gjelder performativ kunst spesielt, og dermed autentisitetsproblematikken i denne.

I den andre delen av oppgaven vil jeg undersøke autentisitetsbegrepet i to forskjellige fiksjonspraktiserende formater, som har basert seg på den samme historien. Før jeg fortsetter videre med innledningen, anser jeg det som viktig å si litt om bakgrunnen for dette.

I 1997/98 lagde den danske regissøren Thomas Vinterberg filmen *Festen*. Den hadde premiere på filmfestivalen i Cannes og vant juryens spesialpris, Prix du Jury 24. 05. 1998. Filmen vakte også stor interesse fordi den var den første filmen som ble filmet i henhold til Dogme 95-manifestet. Dette var formulert av de fire danske filmregissørene Thomas Vinterberg, Lars von Trier, Søren Kragh-Jacobsen og Kristian Levring, og hadde som hensikt å fornye filmkunsten, ved å bevege seg mot det mer autentiske, blant annet. Manifestet skulle også være en ”redningsaksjon”, som skulle ”motarbeide visse tendenser i dagens film.”¹ Tendensene som skulle motarbeides var først og fremst den illusjonsskapende Hollywood- influerte filmstilen, dvs. all mainstream film.

I september 2003 hadde teaterforestillingen *Festen* premiere på Nationaltheatret i Oslo. Historien er hentet fra den danske dogmefilmen, mens manuset er mer eller mindre tilpasset en teaterscene. Det faktum at en historie som allerede er filmatisert og distribuert verden over, settes opp på et norsk institusjonsteater reiser dermed en del problemstillinger. Et av hovedspørsmålene man kan stille er: Hvorfor setter man opp et manus fra en dogmefilm? Hva er det teateret kan gjøre med en allerede filmatisert historie?

Samtidig som slike spørsmål er viktige å stille når man vitner til en bevegelse fra film til teater, er det et annet problem som gjør seg synlig, nemlig spørsmålet om autentisitet. Hvis vi hevder at teatervitenskap er en vitenskap hvor forskningsobjektet primært er oppført fiksjon, er det på samme tid problematisk og nærliggende å anvende begrepet autentisitet om denne. Det

samme går an å hevde om film, hvor fiksjonen er festet på film, og slik materialisert, eller tingliggjort, permanent. Begrepet autentisitet er, med andre ord, like vanskelig å bruke både om film og om teater. Likevel blir den brukt i alt fra teater-, film- og bokanmeldelser til mer akademiske arbeider. I første omgang er det en undersøkelse av dette begrepets nærvær i de ulike emnene kunstteori, dogmefilm og teater, og prosjektteater som er denne masteroppgavens mål. Det er denne kartleggingen som forsøksvis vil antyde et svar på hovedspørsmålet: Er det mulig å bruke begrepet autentisk om oppført fiksjon?

Kan fiksjon være autentisk?

Samtidig som denne spørsmålsformuleringen fremtvinger en ja- eller nei - argumentasjon, åpner den opp for drøfting. Slik etableres det drøftingsrammer rundt hovedproblemstillingen. I denne oppgaven kan man snakke om tre drøftingsrammer, hvor den første er kunstteori, den andre er dogmefilmen *Festen* og Nationaltheatrets og Den Nationale Scenens oppsetning av denne, og den tredje blir prosjektteater, eller rettere sagt, skuespillerkompanier som arbeider ut fra en prosjektorientert virksomhet, den belgiske tg STAN og den engelske Forced Entertainment.

De sistnevnte utgjør oppgavens tredje del og er primært relevante fordi deres (anti-)estetikk kan sies å være den mest eksperimentelle og dermed den som kan sies å utfordre både tilskueren og kunstteoretikeren til nye lese måter. Derfor bør autentisitetsproblematikk sees også i forhold til disse og da spesielt det belgiske skuespillerkompaniet tg STAN og det engelske kompaniet Forced Entertainment, som begge gjester norske alternative scener med jevne mellomrom. Disse teaterpraksis vil bli anvendt til å problematisere autentisitetsproblematikken ytterligere. For å åpne opp problematikken videre, og for å antyde en eventuell videre forskningsretning, vil jeg derfor knytte disse kompanienes virksomhet sammen med begrepet om en handlende, operativ kunst. Grunnlaget for begrepet om en operativ kunst vil hovedsakelig bli hentet fra den italienske estetikkteoretikeren Mario Perniola, i og med at han forstår den postmoderne kunsten mer som en av- mytisert operasjon, enn en produksjon.

Valgene vil bli ytterligere begrunnet i de følgende delenes separate innledninger av både oppgavestrukturelle og kontekstuelle årsaker.

2.0 Autentisitet og kunstteori

I og med at hovedproblemstillingen i denne oppgaven omhandler begrepet *autentisitet*, og at teorikapittelets hensikt er å fremtvinge en inngang til drøftningsrammene og en bevisstgjøring rundt begrepene som vil brukes i denne oppgaven er det for meg relevant å begynne med Heideggers filosofi, og da spesielt hans tekster om *Kunstverkets opprinnelse* (1935/36), hvor han, med bakgrunn i problematikken om værens mening formulerer en kunstfilosofi ut fra denne opprinnelsen. Dermed formulerer Heidegger en teori om kunstverkets primære kvaliteter som er relevante for denne oppgaven, i den grad denne teorien berører autentisitetsproblematikken jeg her ønsker å gjøre rede for. Etter å ha gått gjennom de mest relevante trekkene i Heideggers undersøkelse av kunstverkets vesen vil jeg fortsette med Theodor W. Adorno sin tekst om *The jargon of authenticity* (1973) som jeg anser som en viktig kilde til denne oppgavens problematikk fordi det er selve språket til Heidegger som her utsettes for kritikk, samtidig som det i denne kritikken formidles en språklig bevisstgjøring av filosofispråkets fallhøyde. Denne bevisstgjøringen er viktig i den grad den belyser de konstruerende elementene i bl.a. Heideggers filosofi og deres innvirkning på vår forståelse av Heidegger. Videre vil jeg anvende Adornos *Eстетisk teori* (fra 1970) for å formulere hans perspektiver til autentisitetsproblematikken denne oppgaven søker å behandle. Disse perspektivene vil dermed muliggjøre en alternativ behandling av autentisitetsproblematikken og slik tilføre en oppgradering og en videreproblematisering av denne.

Mot slutten av teorikapitelet vil jeg bruke Derridas tekster som behandler teater og representasjon, for å kaste lys over autentisitetsproblematikk fra et dekonstruktivt ståsted, og slik tilføre problematikken et alternativt perspektiv. Her vil Derridas behandling av begrepet *representasjon* være sentral, i og med at dette begrepet kan sies å være bindeleddet mellom de to komponentene som autentisitetsproblematikken består av, nemlig fiksjonen og virkeligheten. Før jeg begrunner valget av Heidegger ytterligere er det nødvendig med en begrepsavklaring.

Begrepet *autentisitet* vil i denne oppgaven, som nevnt ovenfor, bli forstått som et begrep som søker å uttrykke opprinnelighet, originalitet, ekthet, og dermed sannhet i et kunstnerisk uttrykk. I dets adjektive form *autentisk*, forstår jeg det ikke i likhet med Adorno som "where the essential is distinguished from the accidental."² For jeg vil ikke utelukke at det autentiske også kan leses, eller bevitnes, ved et uhell, det vil si tilfeldig, som f. eks hvis vi vitner til en improvisert scene hvor noe essensielt oppleves. Dermed vil jeg hevde at det autentiske kan leses, oppleves, eller bevitnes der hvor det essensielle gjenkjennes i, eventuelt ut fra, selve uttrykket, verket eller teaterforestillingen. Det essensielle kan dermed forstås som det autentiske. Men har jeg ikke her allerede svart på hovedspørsmålet? Nei, for samtidig vil jeg hevde at det er umulig å snakke om autentisitet slik som forstått ovenfor, hvis man er enig i Derridas teorier omkring meningsdannelse, dvs. at all mening skapes i det den avledes fra noe annet via repetisjon eller representasjon. Mening som skapes, eller erkjennes via et nettverk, eller et vev av avledninger, kan ikke sies å ha en opprinnelighet og kan derfor ikke tilbakeføres til noe autentisk. I denne kontradiksjonen har oppgaven sitt fotfeste. Slik velger jeg å være enig i begge synspunktene og hevde at autentisitet kan erkjennes eller oppleves, samtidig som postmodernisten i meg er delvis enig i at alle uttrykk, performative eller ei, kan sies å være avledninger, repetisjoner, representasjoner av andre avledninger, repetisjoner eller representasjoner. Dette er oppgavens misforhold som jeg mener kunstteori er best egnet til å kartlegge, og forsøke å bringe i balanse. Fordi kunstteori, gjennom å være spørrende, og gjennom å åpne opp for en simultant bekreftende og avkrefteende utforskning av autentisitetsproblematikken, kan føre til en oppstand av nye problemstillinger som modernismen overså, men ikke klarte å unnslipe.

2.1 Heidegger og kunstverkets opprinnelse

Selve formuleringen av begrepsforståelsen av begrepene autentisitet, opprinnelighet, essens, eller vesen, bringer oss direkte inn på begrunnelsen av valget av Heidegger. I sine tekster om kunstverkets opprinnelse beveger Heidegger seg inn på akkurat dette problemområde, men

med en annen hensikt. For selv om tittelen antyder en interesse rundt kunst - opprinnelighet problematikken er det Heideggers hovedspørsmål som tydelig ligger i forgrunnen for disse tekstene, nemlig spørsmålet om værens betydning eller mening. Dette spørsmålet er det som skiller Heidegger fra hans mentor Husserl. For der hvor Husserl er opptatt av det transcendentale ego, det vil si bevissthetens, eller subjektets bestemmende struktur som bestemmer og strukturerer erfaringen og dermed tilfører virkeligheten mening, er Heidegger opptatt av værens autentiske (forstått som primære, opprinnelige, ennå ikke erfarte) mening eller betydning. Denne ideen om det vi kan kalle en autentisk væren gjør at det med Heidegger forenes to da til atskilte filosofiske tradisjoner: den teoretisk- ontologiske og den praktisk- selvforstående. Med Heidegger forenes dermed forståelsen av filosofi som ontologi dvs. teoretisk forståelse av det eksisterende, eller det værende, og forståelsen av filosofi som menneskelig selvforståelse som skal føre til en forandring i ens eksistens. Spørsmålet om værens mening kaller Heidegger fundamentalontologi. Denne kan betegnes som Heideggers kritikk av begge de to filosofiske tradisjonene som ikke har klart å stille de riktige spørsmålene rundt *væren*. Ifølge Heidegger er værensspørsmålet alltid, i filosofien, blitt tenkt ut fra det værendes væren, aldri væren som sådan. I og med at det finnes kun et værende som klarer å stille spørsmålet om sin egen væren, dvs. mennesket eller *tilværen* (slik han velger å betegne det fordi det er et mer opprinnelig begrep i og med at mennesket er til før det er noe annet) begynner Heidegger nettopp med å undersøke dette værende i det som ansees som hans hovedverk *Væren og Tiden* (Sein und Zeit fra 1927). Nettopp for å understreke værens, eller menneskets opprinnelige nærvær i tiden velger jeg her å anvende begrepet tilværen fra den danske oversettelsen. I og med at tekstene i denne boken er bakgrunnen for Heideggers bidrag til kunstfilosofien, *Kunstverkets opprinnelse*, vil vi være nødt til å vende til disse der dette blir nødvendig. Men det er hans tekster om kunstverkets opprinnelse som er primært relevante for denne oppgavens orientering i kunst og autentisitetensproblematikk. Samtidig bør det her uttrykkes en forståelse av, eller en bevisstgjøring rundt Heideggers begrep kunst- verk, som jeg senere vil anvende også om teaterforestillinger, eller performance hvor bestandighetsegenskapene, som f. eks ved et maleri, eller en bok, ikke er like sterkt nærværende. Men det bør nevnes at Heidegger anvender begrepet verk åpent, og ikke- definerende og slik gir rom for en teatervitenskapelig omgang med begrepet.

”Opprinnelse (Ursprung) betyder her det, ud fra hvilket og gennem hvilket en sag er, hva og hvordan den er... Spørsmålet om kunstværkets oprindelse spørger efter dets

væsesensherkomst”³ Det er slik Heidegger begynner avhandlingen om kunstverkets opprinnelse. Vi kan forstå det slik at det er opprinnelsen vesenet springer ut fra. Vesenets oppholdssted, før det kommer til uttrykk, kan sies å være opprinnelsen. Dermed blir ”spørsmålet om kunstverkets opprinnelse til spørsmålet om kunstens væsen.”⁴ Slik avklarer Heidegger sin forståelse av disse relativt problematiske begrepene, samtidig som han går inn i problematikken om forholdet mellom kunstverk og opprinnelse. Før vi går videre med å begrepsfeste opprinnelsen i forhold til Heidegger bør det avklares hvordan han forstår forholdet mellom begrepene sannhet og opprinnelse.

Heidegger oversetter begrepet sannhet bokstavelig fra det greske ordet for sannhet, ”*aletheia*”, hvor *a* betyr ikke og *lathein* betyr å skjule. Han bruker det tyske ordet *Unverborgenheit* som vi kan forstå som u- skjulhet. I og med at Heidegger skaper sitt begrep om mennesket, eller tilværen (*Dasein*), som alltid allerede er i handling som tilstedeværende i verden, slik at det forholder seg til alt *det værende*, kan det sies å være åpent over for verden, ikke skjult for den. Tilværen forholder seg åpent til det værende. Denne formuleringen om værens åpenhet ovenfor verden kommer vi tilbake til i diskusjonen om sannheten og kunsten. Alle ting, eller for å bruke Heideggers begrep alt værende, åpenbarer seg for tilværen som fenomener, et annet begrep som han forstod som ”det-ved-seg-selv-visende” gjennom *fysis*, eller naturen som er værens måte å komme tilsyne på. Som en tilsynekomst er fenomenene uskjulte. Dermed kan vi slutte oss til at alt værende stiller seg i uskjultheten, eller i sannheten, idet det åpenbarer seg eller kommer til syne. Ifølge Heidegger får det uskjulte, eller sannheten, ståsted nettopp gjennom tilsynekomsten, og dette betegner han som ”tilsynekomstens bestandighet”⁵. Slik består sannheten i det værende.

Grunnen til at vi går grundig gjennom Heideggers terminologi er at vi ikke kan risikere å ikke eksplisitt formulere en forståelse av hans begreper før vi går løs på hans syn på kunstverkets opprinnelse, og sannhetens plassering, hensikt eller handling i kunsten. Samtidig er det nettopp hans begreper som blir utsatt for kritikk av Adorno i det han formulerer en autentisitet - sjargong som vi skal gå gjennom senere i oppgaven.

Før han går videre med sin undersøkelse av kunstverkets opprinnelse er Heidegger interessert i å undersøke det tinglige ved kunstverket. For å begrepsfeste dette formulerer han hva det bestandige ved en ting er: ”Det bestandige ved en ting, konsistensen, består i, at et stof står sammen med en form.”⁶ Dermed forstår han formen/ stoffet som det tinglige ved tingene, samtidig som han stiller spørsmålet: ”Hvor har stof-form-føyningen sin opprinnelse, i det

tingsmessige ved tingen eller i det værkmessige ved kunstverket?”⁷ Dette spørsmålet fører til at han utvikler tre bestemmelsesmåter omkring tingligheten ved tingen: ”måder at bestemme tingsheden på begriper tingen som bærer af kendetegn, som enheden af en mangfoldighet af sanseindtryk og som formet stof.”⁸ Grunnen til at vi ikke umiddelbart kan skille mellom disse tre måtene, og her kan Heidegger betraktes som språkkritisk, er ”at de herskede tingsbegreper sperrer os vejen både til det tingsmessige ved tingen og til det tøyemessige ved tøyen og så meget desto mer til det værkmessige ved værket.”⁹ Her ligger også begrunnelsen til hvorfor stille spørsmål rundt det tingsmessige ved kunstverket. For hvis vi skal finne frem til, eller formulere en forståelse av kunstverkets opprinnelse må vi være bevisst på de begrepene vi bruker for å formulere denne forståelsen.

Ved å bruke et maleri av et par bondesko (som ikke nødvendigvis er bondesko men kan sies å være Heideggers tolkning av van Goghs maleri *Et par sko* fra 1886) eksemplifiserer Heidegger hvordan tøyets tøyværen, som han hevder består i dets tjenelighet, kommer til syne gjennom verket (van Goghs maleri) og bare i maleriet kan vi gjenkjenne denne væren. Det er i maleriet vi opplever hva et par bonde sko virkelig er, ifølge Heidegger. Deretter spør han om hva det er som skjer i verket? På dette svarer han at i verket trer det værende ”i sin værens uskjulthed... Såfremt der i værket sker en åpning af det værende i henseende til hva og hvordan det er, er en sannhedens skeen i værk i værket.”¹⁰ Dermed slutter Heidegger seg til at det er denne handlingen som skjer i verket, det at sannheten settes i verk i verket, nettopp er kunstens vesen. Kunstens vesen er lik sannhetens handling. Denne slutningen gjør at nye spørsmål tvinges frem, først og fremst spørsmålet om hva denne *avdekkingen* eller denne sannheten setten-seg-i-verk er? Hva gjenstår da av den klassiske oppfatningen av kunstens mimetiske dimensjon? Hvis sannheten, eller avdekkingen skjer i verket, hva er sannheten da i virkeligheten? Er de avbildede fenomenene mer autentiske, hvis det ennå ikke er for tidlig å begynne å bruke begrepet, enn deres motiver, for ikke å si kilder i virkeligheten?

Ifølge Heidegger er kunstverkets opprinnelse i kunsten, og kunsten er virkelig i kunstverket. Verket på sin side, i sitt vesen, er fremstillende. Vi kan slutte oss til at verket fremstiller tingene avskåret fra deres tjenelighet, eller bruksområde og slik viser noe annet. Kunne vi betegne dette annet som det autentiske? Dette spørsmålet bør utdypes. Heidegger utdyper sin forståelse av sannheten i verket slik:

I van Goghs maleri sker sandheden. Dermed menes ikke, at noget bliver rigtigt afmalet, men at det værende som helhed - verden og jord i spillet mod hinanden – når ind i uskjultheden, i og med at skotøyets tøyværen åbnes. I værk er sandheden i værk og altså blot ikke sandt.¹¹

Med denne konklusjonen problematiserer Heidegger sannhetsbegrepet innen kunst ytterligere. Samtidig som de ovenfor formulerte spørsmålene blir unødvendige. Men problematiseringen er avgrenset i den grad den behandler kun sannhetsbegrepet i forhold til kunsten, verket og dets opprinnelighet. Dermed gjenstår det for Heidegger å avklare ytterligere, nemlig med å stille spørsmålet: ”Hva er sandheden, når den kan ske eller endog skal ske som kunst?”¹² Dermed er vi over på neste problemområde, dvs. sannheten og kunsten.

Problematikken rundt sannheten og kunsten er kanskje det beste eksempelet hvor Heidegger anvender sin fundamentalontologi til å kartlegge kunstverkets opprinnelse og sannheten i kunsten. Formålet med å diskutere kunsten i en slik kontekst blir da for Heidegger ikke bare en fremlegging av en kunstfilosofi, eller en kunstontologi, men kunst som sådan blir brukt til å både verifisere og sette i et annet lys Heideggers tidligere tekster om væren og tiden. Slik blir kunst for Heidegger et problemområde hvor fenomenologiens og hermeneutikkens forskningsobjekter, dvs. objektene, subjektene og tolkningsprosessene imellom, anvendes til å formulere en forståelse av dem selv. Dermed kan man påstå at Heidegger formulerer en klarere forståelse av begrepet sannhet i sine tekster om kunsten, enn i sine tekster om væren og tiden. Dette bør fortelle oss en del om kunstens ikke bare estetiske, men filosofiske, teoretiske og for å presisere, hermeneutiske aspekter. Kanskje vi kan tolke Heidegger herfra til at et par (bonde)sko ikke forteller oss mer om sannheten og det værende, men at kunst generelt tilbyr, avdekker eller ”avskjuler”, en annen erfaring, og dermed forståelse, av disse. Sannheten er i verk, eller i handling, på en annen måte i et kunstverk, enn den er i det hverdagslige. Her er det snakk om estetisk erfaring, et i seg selv problematisk uttrykk som ifølge den italienske teoretikeren Alessandro Ferrara kan, ut fra Heidegger, tolkes som *world-disclosure*.¹³ Han formulerer kunstverkets særegne iboende egenskaper slik: ”work of art, *qua stylistic metaphor*, is capable of bringing diversity to unity without suppressing or doing violence to the particularity of the particular.”¹⁴ Dermed fører denne digresjonen oss tilbake til spørsmålet om sannheten og kunsten.

Det at sannheten har satt seg i verk i verket innebærer som nevnt ovenfor at sannheten er i verk i kunstverket og dermed ikke nødvendigvis sant. Vi kan dermed her tolke oss frem til et skille mellom den handlende sannhet, eller sannheten i verk i verket, og den passive sannheten når avdekkingen har funnet sted og sannhetens handling er avsluttet temporalt. Dette kan kanskje eksemplifiseres med den estetiske erfaringen vi gjennomgår mens vi betrakter et maleri alene, og den samme erfaringen av maleriet mens en kunsthistoriker forklarer oss ”sannheten” om verket. I det førstnevnte tilfellet er vi, hvis vi bruker Heideggers tekst, vitne til at sannheten er i verk i verket og avskjuler, eller avdekker seg selv, mens i det andre tilfellet går vi glipp av sannhetens avdekking i og med at vi får det ”ferdige” resultatet servert av kunsthistorikeren. Vi kan kanskje her snakke om sannhetens performative egenskaper i et kunstverk. Dette eksempelet kan dermed brukes til å forsvare en subjektiv opplevelse av et kunstverk som dermed ikke nødvendigvis stemmer overens med den allmenne oppfatningen av hva en slik opplevelse bør, eller skal være. Derfor kan vi, med bakgrunn i Heidegger og sannhetens avdekking i verket hevde at estetisk erfaring åpner opp for, eller muliggjør, en erkjennelse av autentisitet som i andre kontekster ikke kan verifiseres. Dette kan vi også gjenkjenne i Ferraras ovenfor nevnte begrep *world-disclosure*. Denne holdningen begrunner kanskje best hvorfor Heidegger kan anvendes som en teoretisk inngang til en problematikk som omhandler autentisitet. Spørsmålet som vi ennå ikke har behandlet er hva sannheten er når den iverksettes i noe kunstig? Heidegger tilbyr følgende utdypning:

Sandheden er den urstrid, i hvilken der til enhver tid på en eller anden måde bliver tilkæmpet det åbne, som alt det, der som værende viser sig og undrager sig, står ind i og ud af hvilket alt holder sig tilbage. Uanset hvornår og hvordan denne strid bryder ud og sker, så træder de stridende, lysning og skjulning, ud fra hinanden gennem den. Således blir stridsrummets åbne tilkæmpet.¹⁵

Her blir altså sannheten betegnet som en urstrid, hvor de stridende kreftene, avskjulning og skjulning skilles ut fra hverandre gjennom striden og slik trer frem i det åpne. Her må vi trekke frem værens holdning ovenfor verden som åpent ikke skjult for den, som vi formulerte innledningsvis. Tilværen forholder seg til det værende åpent. For at denne åpenhet skal oppnå bestandighet, dvs. for at sannheten skal bli sann, eller at avdekkingen forblir avdekket må det ”altid være et værende, hvori åbenheden tager opstilling og opnår bestandighet”¹⁶ For at

sannheten skal manifesteres i virkeligheten og forbli sann må det alltid bevitnes, erfares, erkjennes av, eller som Heidegger formulerer det, ta en stilling i et værende. Ut fra en slik forståelse forstår han ikke for eksempel vitenskapen som en ”oprindelig sanhedens skeen, men alltid en udbygning af et allerede åbent sandhedsområde, idet den nærmere bestemt oppfatter og begrunder det, der inden for dens omkreds viser sig af rigtigt, som er mulig og nødvendig.”¹⁷ Slik antyder han sin vitenskapsfilosofi, hvor man kan lese konturene til paradigmebegrepet. Ifølge Heidegger hører det til sannhetens vesen å innrette seg i det værende for slik å bli sannhet. Dermed ligger det i ”sandhetens væsen en *dragning mot verket* som en udmærket mulighet for sandheten til selv at være værende midt i det værende.”¹⁸ Sannheten er i handling i verket og denne handlingen er synlig for oss bare i kunsten. Ifølge Heidegger ligger det i sannhetens vesen å oppsøke erkjennelsessituasjoner hvor sannhetens iverksettelse kan erkjennes av tilværen, eller mennesket. Dermed er det den estetiske erfaringen som vi nevnte ovenfor som muliggjør sannhetens iverksettelse i kunstverket. For å eksemplifisere en slik estetisk erfaring kan vi, som publikum i en teaterforestilling, bevitne virkeligheten og fiksjonen samtidig. Men samtidig er det nettopp vi som velger hva vi skal se etter, dvs. det er vi som bestemmer hva vår persepsjon vil bli. Heidegger uttrykker det slik: ”For et værk er kun virkelig som værk, når vi henrykker os selv ud af vores sædvanlighed og rykker ind i det af værket åbnede for således at bringe vores væsen selv til at stå i det værendes sannhed.” Dette kan tolkes med at det er vi, kunstverkets mottagere, i ordets mest aktive betydning, som ved å oppsøke kunst bringer vårt vesen, vår menneskelighet, i samsvar med det værendes sannhet, eller dets avdekkethet. Samtidig er det ved å utsettes for menneskelig resepsjon at et kunstverk blir virkelig som kunstverk, ifølge Heidegger.

For å komme frem til noe så abstrakt som kunstverkets opprinnelse har vi dermed vært nødt til å kartlegge noen av filosofiens mest problematiske begreper som opprinnelse, kunst, verk og sannhet. På den andre siden har vi hovedsakelig plassert disse begrepene i forhold til Heidegger, og da bare i forhold til hans tekster om kunstverkets opprinnelse og om væren og tiden. Det vi kan utlede fra denne tolkningen er Heideggers nærmest positivistiske holdning til kunst. Kunsten er for Heidegger det som muliggjør en erkjennelse av sannhet, og dermed noe autentisk, slik ingen andre erfaringer tilbyr. Det er bare i kunsten at sannheten kan sies å være naken i det vi bevitner dens avdekking, tilsynergjøring og dermed dens iverksettelse. Men vi skal dermed ikke misforstå Heidegger ved å konkludere at ethvert kunstverk dermed representerer noe

som er sant. Nei, sannheten er synlig i kunsten slik den er usynlig på andre erkjennelsesplan, samtidig som det ikke er sannheten vi bevitner i et kunstverk, men kun dens (performative) handling, eller dens iverksettelse.

Ut fra en slik forståelse av det som kan kalles for Heideggers kunstfilosofi kan det innvendes at vi har satt likhetstegn mellom sannhet og autentisitet. Begrepene innbyr til en sammenslåing, men det bør også understrekes at en slik begrepssammenslåing ikke har funnet sted hittil i oppgaven, for i det vi gjorde rede for Heideggers gjennomgang av sannheten i kunsten har vi så vidt berørt oppgavens hovedproblemstilling, eller dens forskningsobjekt. For når forskningsobjektet er autentisitet i kunsten, eller i det vi i tittelen betegnet som fiksjon er det nærliggende å koble, eller sette i sammenheng, autentisitetsbegrepet med sannhetsbegrepet nettopp for å kartlegge forskjellen/ likheten dem imellom. For ut fra Heideggers ovenfor gjennomgåtte tekst kan vi utlede at det autentiske, eller autentisitet, oppstår i et kunstverk nettopp i det vi bevitner sannhetens iverksettelse. Med bakgrunn i Heidegger kan autentisitet i kunsten forsvares på grunn av sannhetens performative egenskaper, dvs. fordi det er i kunsten at sannheten er handlende. Sannhetens handling i det tilgjorte, kunstige kunstverk muliggjør, ut fra Heidegger, fiksjonens autentisitet.

Før jeg går videre til andre teoretikere jeg har tenkt å anvende i denne oppgaven, bør vi nevne noen kunstteoretikere og filosofer som aktivt anvender Heideggers (kunst-) filosofi og begreper denne bærer med seg i forhold til autentisitetsbegrepet. Den første som bør nevnes er Michael E. Zimmerman som i boken *Eclipse of the self; The Development of Heidegger's Concept of Authenticity* (1981) går gjennom og forklarer Heideggers utvikling av konseptet autentisitet. Gjennom de åtte kapitlene tilbyr forfatteren en bred og detaljert utlegging av Heideggers forhold til begrepet autentisitet, samtidig som han gjennomgår Heideggers hovedverk *Væren og Tiden*. På den andre siden tilbyr ikke boken en kunstteoretisk inngang til Heidegger i og med at Zimmerman er mer opptatt av begrepet autentisitet i forhold til Heideggers filosofi (dvs. hans fundamentalontologi) enn forholdet autentisitet og kunst. Dette er grunnen til at Zimmerman ikke kan tilby oss et kunstteoretisk bidrag i denne oppgavens kontekst, men kan brukes som en bekjentskaps- skapende middel til Heideggers begrep om autentisitet som sådan, og gi en konkretiserende innføring i Heideggers autentisitetsbegrep.

Videre er det relevant å nevne den italienske estetiker, filosofen og Heidegger- tolkeren Mario Perniola i og med at hans lesning av Heidegger vil være avgjørende mot slutten av denne oppgaven hvor Perniolas begrep om en operativ kunst, nettopp formulert med bakgrunn i bl.a. Heideggers tolkning av kunstens mimetiske aspekter, vil bli gjort rede for. Perniola kan sies å basere seg nettopp på Heideggers understrekning av sammenhenget mellom kunstverket, sannheten og væren og den rehabiliteringen av det kunstneriske mimesis som finner sted i Heideggers reformering av sannhetsbegrepet. Det at sannheten, i kunsten, er avdekkende innebærer at den dermed er handlende og dette muliggjør en tolkning av kunsten som operativ.

Den tredje som bør nevnes er den italienske teoretikeren Alessandro Ferrara som i sin bok *Reflective Authenticity; rethinking the project of modernity* (1998) anvender bl.a. Heideggers teori om tilværens selvrefleksive egenskaper til å behandle kritisk teori i dens postmoderne tilstand, og slik formidle en kritikk av den. Men i og med at Ferrara også bruker Adorno sine tekster i sin kritikk av kritisk teori og formidling av det han selv kaller en ” development of authenticity approach”,¹⁹ vil han være relevant for denne oppgavens problematikk også senere i teorikapitlet. Derfor vil jeg gå mer detaljert gjennom hans synspunkter på autentisitetensproblematikk i kunsten der det blir mer nærliggende med hensyn til denne oppgavens struktur og fremdrift.

2.2 Adorno og autentisitetssjargong

Theodor Adorno sine bøker *The Jargon of Authenticity* (fra 1973), og *Estetisk teori* (fra 1970) vil være det andre bidraget til denne oppgavens teoretiske tilnærming til og behandling av problemstillingen. Grunnen til jeg velger å se nærmere på Adorno er tilføringen av et mer utvidende perspektiv på autentisitetensproblematikk som kan leses ut fra hans tekster, samtidig som det rent kronologisk sett bringer oss videre i denne problematikks teoretiske svinginger. For Adorno retter kritikk mot bl.a. Heidegger og hans ovenfor formulerte opprinnelighetsontologi. Men det bør understrekes at denne kritikken ikke har bare å gjøre med kunstteori, men med filosofi generelt og språket denne filosofien anvender spesielt. Adorno er uhyggelig eksplisitt i sin kritikk av språket eksistensialisttradisjonen (bl.a. Heidegger) benytter, samtidig som han i

denne kritikken tilbyr sine egne synspunkter som kan aksepteres eller diskuteres. Dette er nettopp noe av grunnen til at det er nødvendig å presentere Adorno sine synspunkter i denne oppgaven, ikke bare for å teste deres anvendelighet, men for å formulere en forståelse rundt det filosofiske språket og dennes mangel på refleksjon rundt sin egen skrivemåte. Dette innebærer ikke at vi velger å gjennomgå Adornos tekster for å fremstille en autentisitetsskritikk, men at vi ønsker å se og forstå hans synspunkter og forsøke å drøfte dem i denne oppgavens diskurs, dvs. autentisitetsproblematikk. Dermed vil problematikken forhåpentligvis komme i et annet lys og slik bli tilført en annen dimensjon. En annen grunn til at Adorno er relevant, er hans opptatthet av historien som en relevant kontekst for forståelse av ethvert emne. En slik bevisstgjøring vil gjøre oss bedre utrustet til å gå mer i dybden av problemene de empiriske, eller de ikke- teoretiske delene av denne oppgaven vil bli møtt med. Slik tilfører Adorno ikke bare en "second opinion", men tilbyr også en bevisstgjøring rundt problemstillingens konkrete utfordringer.

The jargon of authenticity skulle opprinnelig være en del av Adornos *Negativ Dialektikk* (fra 1966), hvor han kritiserer filosofiens forsømmelser. Men teksten utviklet seg til en egen bok som måtte ekskluderes fra den sistnevnte boken både på grunn av størrelsen og innholdets tematikk. Det første som bør understrekes når det gjelder Adorno sin behandling av begrepet autentisitet er at han plasserer det og diskuterer det i en konstant sammenheng med begrepet *sjargong* i den førstnevnte boken. Med *sjargong* forstår han: "the historically appropriate form of untruth in the Germany of the last years. For this reason one can discover a truth in the determinate negation of the jargon, a truth which refuses to be formulated in positive terms"²⁰ Her formulerer han eksplisitt en vilje til å undersøke språket til de tyske filosofene gjennom sin kritiske tilnærming, og slik kle sannheten i negative termer. Samtidig opererer også han med begrepet sannhet og slik utsetter seg for en eventuell kritikk. Men før vi begynner å drøfte Adorno i forhold til Heidegger og i forhold til en autentisitetssproblematikk plassert i en teatervitenskapelig sammenheng bør vi først gå gjennom Adorno sine synspunkter på denne problematikken, da plassert i en språkfilosofisk diskurs.

En *autentisitetssjargong* kan vi dermed behandle som et hovedsaklig språklig uttrykk som Adorno anvender til å formulere en bevisstgjøring rundt det ahistoriske, ureflekterte språket til fenomenologene, hermeneutikere og eksistensialistene. Ifølge Adorno kan ikke ordene skilles fra

historien. Historien er nettopp det som hindrer ordet i å uttrykke en påstått opprinnelig mening, dvs. meningen som sjargongen alltid er ute etter å spore. Det som avgjør om et begrep eller et ord kan innlemmes i autentisitetssjargongen, ifølge Adorno, er om ordet er skrevet i en intonasjon, eller i en setting som plasserer det transcendentalt i et motsetningsforhold til sin egen mening.²¹ Dette innebærer at sjargongen primært er av formell karakter i og med at dets utfoldelsesområde er det skriftlige språket. Dermed er det ikke innholdet i en setning eller i ordene, men utleveringen eller fremleggingen av disse som er sjargongens hensikt. Denne hensikten er gjenkjennelig i det faktum at ordene i sjargongen høres ut som om det uttrykkes en høyere mening enn den ordene faktisk betyr, ifølge Adorno. Dette setter han i forbindelse med begrepet "aura".²² Walter Benjamin lanserte dette begrepet i det øyeblikket det ble umulig å erfare hva det betyr, ifølge Adorno. Dermed hevder Adorno at begrepene som anvendes i autentisitetssjargongen er et resultat av disintegrasjonen av auraen. Begrepet aura, forent med en antydning om å ikke være bundet, altså ukonkret i forhold til en ikke-språklig erkjennelse, muliggjør en formulering, eller en manifestering av begrepet i en "demythified world"²³ Slik opererer sjargongen med begreper som i det de fremlegges oppfordrer til en ufullstendig forståelse, i og med at de står for noe som er umulig å erfare, men mulig å formulere. Adorno hevder videre at sjargongen utfolder seg, eller oppstår nettopp i det filosofiske språket som ikke er karakterisert av det den betyr, men mer av en utvikling av en tankerekke og dermed destruerer det transcendentale ved et slikt språk og innlemmer det i sin egen setting. Adorno uttrykker det slik:

When it dresses empirical words with aura, it exaggerates general concepts of philosophy -as for instance the concept of being - so grossly that their conceptual essence, the mediation through the thinking subject, disappears completely under the varnish. Then these terms lure us on as if they were the most concrete terms. Transcendence and concretion scintillate.²⁴

Det at Adorno nevner nettopp "concept of being" kan leses som kritikk av Heideggers filosofi omkring det værende som vi snakket om innledningsvis. Ifølge Adorno gjør Heidegger nettopp den feilen i det han utvikler nye begreper for å avkle dem, de gjennom historien tilføyde konnotasjonene, med en hensikt om å være tydeligere. Idet begrepene går gjennom en slik prosess skapes det rom for en tåkelegging rundt deres mening og slik ødelegges deres persepsjon, eller deres mediasjon i det tenkende subjekt, ifølge Adorno. Man kan her tydelig gjenkjenne Adornos opptatthet rundt subjektet. Dermed kan man hevde at i det Heidegger utkrystalliserer

begreper for å presisere sine egne formuleringer omkring det værende og skiller sitt ontologiske/filosofiske språk fra det dagligdagse språket, konkretiseres ikke begrepene, men inngår i en sjargong som har sin opprinnelse i noe som ikke kan erfares av et subjekt, men kan formuleres og dermed har en språklig berettiget eksistens. Dette kan betegnes som en teologisering av filosofien.

Samtidig som sjargongens prosjekt kan sies å være å spore en opprinnelig mening ved et hypotetisk forskningsobjekt kan den ikke sies å ha en slik opprinnelig mening selv. Hegels doktrine om at tanken, hvis den skal være sann, er nødt til å ha et absolutt begynnelsespunkt som ikke kan betviles brukes av Adorno for å karakterisere sjargongens begynnelsespunkt, eller det vi kan kalle dens opprinnelse. Denne doktrinen fra Hegels dialektikk blir ifølge Adorno: “all the more terroristic in the jargon of authenticity as it more autocratically locates its starting point outside the texture of thought.”²⁵ Det at sjargongen har et begynnelsespunkt som er plassert utenfor tankens rekkevidde gjør det dermed umulig å spore opp dette begynnelsespunktets grad av sannhet, og dermed umuliggjør en verifisering av sjargongen ut fra den hegelianske dialektikken. Slik opererer sjargongen med en eksistens i det språklige om det opprinnelige ved det empiriske samtidig som dens begynnelsespunkt er plassert utenfor rekkevidde for både tanken og empirien. Ut fra en slik konklusjon blir det umulig å snakke om en autentisitetssjargongens autentisitet, på grunn av begynnelsespunktets uopnåelighet. Samtidig ville man, hvis man sporet opp og formulerte et begynnelsespunkt for autentisitet samtidig umuliggjort sjargongen. Her er det nærliggende å begrunne relevansen av å stille hovedspørsmålet denne oppgaven stiller. Kan fiksjon være autentisk? Hvis vi skal forsøke å formulere en sammenligning mellom autentisitetssjargongen og kunst bør den formuleres her. For til og med ut ifra Adornos eksplisitt kritiske ståsted er kjennetegnene mellom det han kaller for autentisitetssjargong og det han betegner som kunst ganske like. For ifølge Adorno taler kunsten, eller den har sin egen språk-likhet. Boken *Estetisk teori* omhandler nettopp denne problematikken på de første sidene. Det hevdes videre at selve kunsten i kunstverkene er talekunsten i dem, eller det vi kan kalle en kunstretorikk. Det er denne kunstretorikken som har en del likhetstrekk med autentisitetssjargongen eller en autentisitetsretorikk. Kunsten gir for eksempel avkall på empirien samtidig som den henter sitt innhold fra den. Dette vil også bli behandlet i gjennomgangen av *Estetisk teori*.

Adorno videreutvikler teorien om autentisitetssjargongen ved stadig å hente eksempler fra forskjellige vitenskapelige områder, og ved å sammenligne dem med sjargongens virkemåter. For eksempel hevder Adorno at den borgerlige formen av rasjonalismen "has always needed irrational supplements, in order to maintain itself as what it is, continuing injustice through justice. Such irrationality in the midst of the rational is the working atmosphere of authenticity."²⁶ Dermed forstår han autentisitetssjargongen som det irrasjonelle som alltid allerede eksisterer i etablerte rasjonelle diskurser. Heidegger anvender begrepet autentisitet i sitt hovedverk *Sein und Zeit*, samtidig som han formulerer nye begreper som ifølge Adorno skaper rom for "unquestioned agreement about the undiscussed core of all this."²⁷ Det at det ikke stilles spørsmål ved begrepene Heidegger utvikler og anvender gjør at sakens kjerne ifølge Adorno forblir udiskutert. Adorno hevder videre at Heideggers begreper har å gjøre med hans opptatthet av det enkle og rene. Begrepene reduseres til en forenklet utgave av seg selv. Vi kan videretolke Adorno med å hevde at samtidig som Heidegger utvikler enklere og "renere" begreper blir det vanskeligere å gjenkjenne deres motsetning, og dermed vanskeligere å utvikle en konkret forståelse av dem. Ord uten motsetninger blir nærmest uforståelige, i og med at de mister sitt relateringspunkt. For å eksemplifisere denne tolkningen av Adorno kan vi stille spørsmålet: Hva er det motsatte av Tilværen?

Heideggers formulering av nye begreper gjør at språket hans ifølge Adorno, blir trivielt og slik tillater Heidegger å gi skinn av å være konkret, og late som om han har unnsloppet abstraksjonen. Adorno formulerer det slik: "Heidegger's philosophy, which takes so much advantage of its ability to listen, renders itself deaf to words"²⁸ For å formulere en kritikk av Heidegger og autentisitetssjargongen ytterligere bruker Adorno ordet *Mennesket* (Man) som eksempel. Idet ordet *Mennesket* avgrenses fra dets teologiske opprinnelse blir ordet mer udiskutabelt og overtalende ifølge Adorno. Silk er det også med sjargongen:

The jargon goes hand in hand with a concept of Man from which all memory of natural laws has been eradicated. Yet as an invariable, in the jargon man himself becomes something like a supernatural nature category [...] As it runs in the jargon: suffering, evil and death are to be accepted, not to be changed [...] The public is being trained in this tour de force of maintaining balance. They are learning to understand their nothingness as Being [...] They are learning to respect authority in itself because of their innate human insufficiency.²⁹

Sjargongen sikter til ydmykheten som skapes idet det menneskeskapte opphøyes og det historiske aspektet overskrides, eller ignoreres. Det umiddelbare overvinnet det historiske og samtidig opphøyes Mennesket som det umiddelbares skaper. Opptattheten rundt det umiddelbare kan tydelig eksemplifiseres fra vår egen informasjonsalder hvor alt fra idrettsstevner, konserter, prisutdelinger til terrorhandlinger og krig blir gjort tilgjengelig for alle samtidig som det skjer, altså umiddelbart.

Menneskesynet går fra å være bukkende (i forhold til en Gud) til å være aksepterende (i forhold til et samfunn), ifølge Adorno. Dette fører videre til at sjargongen sprer seg til forskjellige samfunnsstrukturer som f. eks. det byråkratiske språket, som kan betegnes som autoritært, i og med at den tjener en funksjon. På samme måte tjener autentisitetssjargongen en funksjon gjennom å være formet rundt en opprinnelse som ikke kan erkjennes og ved at den ikke kan erkjennes opprettholder den sjargongens eksistens.

Gjennom en slik tydeliggjøring rundt autentisitetssjargongens egenskaper og virkemåter, først og fremst i filosofispråket, men også i andre samfunnsmessige språkstrukturer formulerer Adorno en kritikk av sjargongen og formidler en konkretiserende bevisstgjøring, eller synliggjøring rundt problemer med å fortsette å anvende et språk preget av sjargongen. Spørsmålet som oppstår er om Adorno selv unnslipper det han betegner som autentisitetssjargongen i sine andre arbeider? Dette er et viktig spørsmål å ha i bakhodet når man skal formulere en forståelse av Adornos viktigste bidrag til kunstteorien, *Estetisk teori* (1970).

2.3 Adorno; kunstens sannhetsgehalt og opprinnelse

Før vi begynner med en kartlegging av Adornos teorier fra boken *Estetisk teori* (1970) er det nødvendig med en avgrensning av det vi vil kartlegge og forsøke å anvende som en teoretisk inngang til denne oppgaves problemområde. Dette er relevant fordi vi her ikke har anledning til å

gå detaljert gjennom hele Adornos estetiske teori, men vi ønsker å formulere og utlede hans mest relevante slutninger i forhold til denne oppgavens kontekst. Dermed vil gjennomgangen av Adornos estetiske teori være preget av relevansen den har i forhold til denne oppgaven og ikke omvendt. Hvis vi hevder at vi ved å utføre en gjennomgang av Heideggers tekst om kunstverkets opprinnelse introduserte en positivistisk tilnærming til oppgavens problemstilling, som vi kan si åpner opp for en affirmativ drøfting av oppgavens problemstilling, vil vi med Adorno sin estetiske teori forsøke å utdype oppgavens problematikk i forhold til en slik affirmitet. Samtidig vil vi med bakgrunn i Adornos gjennomgang av autentisitetssjargongen formulere Adornos teorier i et språk som ikke tilslører sammenhengene, men er konkretiserende, selv om problemstillingen nærmest oppfordrer til det motsatte.

Adornos *Estetiske teori* er skrevet og utgitt etter hans *Negative dialektikk* (1966) som *The jargon of authenticity* opprinnelig skulle være en del av. Derfor er det interessant å lese den med bakgrunn i kritikken som han formulerer mot bl.a. Heidegger i den sistnevnte teksten. Spørsmålet som er nærliggende å ha i bakhodet, selv om den ikke vil være gjenstand for en videre utforskning i denne oppgaven, før vi begynner å sette hans *Estetiske teori* i sammenheng med vår problemstilling er: Unnslipper Adorno autentisitetssjargongen i det han formulerer en estetisk teori?

Med bakgrunn i sin samtidige kunst, dvs. en kunst som i større og større grad stilte spørsmål ved sine egne forutsetninger stiller Adorno selv det retoriske og begrunnende spørsmålet for å formulere en estetisk teori nærmest i begynnelsen av boken: "Det er uvisst om kunst i det hele tatt er mulig; om den etter å ha frigjort seg fullstendig ikke har mistet sitt eksistensgrunnlag ved å fjerne seg fra sine egne forutsetninger."³⁰ I og med at det stilles spørsmål ved kunstens mulighet siktes det til kunstens grunnlagsproblematikk. Slik åpner Adorno tidlig i sin tekst opp for en drøfting rundt kunstens mulighet, samtidig som svaret på spørsmålet er åpenlyst, for hvis ikke kunsten var mulig hvorfor er det da nødvendig å formulere en estetisk teori omkring den? Adorno kan dermed ikke sies å være ute etter å negere kunsten slik han med autentisitetssjargongen eksplisitt ønsker å kle sannheten i negative termer (s.16), men å forsvare kunstens mulighet ved å være kritisk mot den. Allerede her kan vi tydelig slutte oss til at det er en forsvar for kunst Adorno ønsker å formulere, ikke en anklage mot den. Dermed har vi satt et

spørsmålstegn ved hans tilnærming, eller hans metode i forhold til emnet kunst, i og med at han kan sies å være mindre kritisk i sin tilnærming til en behandling av kunstemnet, enn i noen av sine tidligere arbeider hvor det å ha en negativ tilnærming til stoffet en er i gang med å undersøke gjøres om til et av hovedpoengene (s.16).

Adorno kommer tidlig inn på problematikken om forholdet mellom kunst og opprinnelse, hvor en kritikk av Heidegger, som har formulert en gjennomgang av denne problematikken, også kan gjenkjennes. Adorno mener at fordi "Kunstens begrep ligger i den konstellasjonen av momenter som forandrer seg historisk"³¹ at "kunsten unndrar seg definisjon. En kan ikke dedusere seg til dens vesen ved å ta for seg dens opprinnelse, som om det første skulle være en grunnmur som alt det etterfølgende bygde på"³² Dermed formulerer han videre sitt eget forslag til definering av kunst: "Det som bestemmer kunsten, er dens forhold til det den ikke er"³³ Kan vi dermed tolke Adorno her med å hevde at kunsten bestemmes ut ifra dens forhold til det ikke-kunstige, eller det virkelige, eller det som er sant? Både ja og nei, fordi allerede Nietzsche formulerte erkjennelsen om at også det som er blitt til kan være sant, ifølge Adorno. Kunsten bestemmes av dens forhold til det den ikke er. Men, Adorno formulerer aldri en definisjon av det kunst ikke er. Han betegner det som "det Andre"³⁴, dvs. det kunst ikke er, men det den alltid er i forhold til og det som konstituerer den. Dette "Andre" blir dermed et problematisk begrep i Adornos estetiske teori. Han utdyper det ikke og man kan kanskje anklage ham for å anvende her nettopp den sjargongen han selv kritiserer. For begrepet "det Andre" kan tolkes i flere retninger og blir tvetydig. Selv om det er plassert i et motsetningsforhold til begrepet kunst kan det ikke sies å være konkretiserende i forhold til en teori omkring det estetiske, dvs. en teori som Adorno allerede er i gang med å formulere.

Videre forsøker Adorno å kartlegge det motsetningsfulle ved kunsten og da spesielt i dens forhold til empirien, eller det som kan erfares. Det er på grunn av kunstens talende, eller kommuniserende egenskaper som vi nevnte på s. 14 at kunstverkene kan sies å være *handlende*. Ved å understreke kunstens tilgjorte aspekt, bl.a. ved å bruke begrepet *artefakter* understreker han at kunstverkene:

Nettopp som artefakter, som produkter av samfunnsmessig arbeid, er det imidlertid at de også kommuniserer med den empirien de gir avkall på og som de henter innholdet sitt fra. Kunsten negerer de bestemmelsene som setter sitt kategoriske preg på empirien, og likevel rommer den i sin egen substans noe som er empirisk³⁵

Denne formuleringen kan settes i sammenheng med Adornos formuleringer rundt autentisitetssjargongen som vi kan betegne som et kunstig språk. For på samme måte som kunst negerer bestemmelsene for empirien og rommer substansielt noe som er empirisk bruker autentisitetssjargongen språket (eller det tekstlig empiriske) konkretiserende for å formidle noe som er metafysisk og ikke kan erfares.

Når Adorno formulerer en forståelse av kunst som talende understreker han samtidig hvordan kunst er atskilt fra alt "det Andre". "Kunstverkenes kommunikasjon med verden, på utsiden, som de mer eller mindre salig stenger av for, skjer gjennom ikke-kommunikasjon; det er nettopp slik de viser sitt brudd"³⁶ Denne ikke-kommunikasjonen, eller dette bruddet er det som skiller det kunstige fra det ikke kunstige. Her er det nærliggende å stille spørsmålet: Åpner denne ikke-kommunikasjonen opp for en iverksettelse av det autentiske i kunsten, kan det kunstige dermed romme det ikke-kunstige, kan fiksjonen ut fra Adorno være autentisk?

Det oppfordres her til et positivt svar, men før vi svarer på disse spørsmålene bør vi gjennomgå Adornos andre relevante slutninger fra den estetiske teorien. Når vi nevner kunstens kommuniserende egenskaper som Adorno formulerer er det et likhetstrekk med Heidegger som gjør seg synlig. For i det vi snakket om Heideggers gjennomgang av kunstens opprinnelse, spesielt begrepet sannhet i kunsten, formulerte vi uttrykket sannhetens performative egenskaper i kunsten. Likhetstrekket mellom Adornos og Heideggers kunstsyn kan sies å være det faktum at de begge betrakter kunsten som handlende. Den handlingen som finner sted i et kunstverk er hos Heidegger nært forbundet med begrepet sannhet, hvor vi nevnte at sannheten ifølge Heidegger setter seg i verk i et kunstverk og dermed tilsynegjør seg selv gjennom handlingen, eller avdekkingen, som kan sies å være usynlig andre steder. På samme måte kan vi hos Adorno spore opp et kunstsyn som betrakter kunsten som kommuniserende ved en ikke-kommunikasjon, som samtidig markerer sitt brudd med alt "det Andre" som ikke er kunst. Det at både Heidegger og Adorno betrakter kunst og kunstverk som handlende er et viktig poeng som bør understrekes ytterligere, nettopp i den diskursen denne oppgaven utfolder sin problematikk i, dvs. teatervitenskap. Når vi i andre delen av denne oppgaven begynner å anvende disse filosofene på film- og teaterkunst vil nettopp dette synet på kunst som handlende og performativ være av relevant betydning.

Men der Heidegger utvikler kunstens, eller for å presisere dens sannhets handlende aspekter mot en kartlegging av kunstverkes opprinnelse som vi sluttet oss til fører til sannhetens

performative egenskaper, går Adorno i en annen retning. Han vektlegger i større grad det temporale ved kunstverkene og formulerer og anvender begreper som Gestus, Gehalt, bilde, figur, formasjon, konstruksjon, konstallasjon og konfigurasjon for å kartlegge og formulere en forståelse rundt kunstverkets dobbeltkarakter, dvs. at kunstverket er noe fastlagt og samtidig noe som er i stadig bevegelse. For eksempel anvendes begrepet *Gehalt*³⁷ til nettopp å kartlegge denne tidsmessige motsetningen som ethvert kunstverk er preget av. Adorno mener at "Det som viser seg i verket, er den indre tiden i det, og når det eksploderer sprenges verkets kontinuitet i tid... En kan kalle gehalten i kunstverkene for historie."³⁸ Dermed hevder Adorno at det kunstverkene viser, er nettopp deres temporale dimensjon, og når denne kommer til syne blir verkene kontinuerlige, dvs. opprettholder sin eksistens temporalt. Der hvor Heidegger forstod sannheten som en avdekning, og der han hevdet at denne avdekningen var synlig nettopp i kunstverkene, kan vi hos Adorno se en orientering rundt, og vektlegging av, kunstverkens synliggjørende, eller eksponerende kvaliteter. Det at ethvert kunstverk er noe mer enn et syn, men også en tilsynekomst forbinder Adorno med begrepet *Ånd*.³⁹ Dette begrepet som kan spores tilbake til Hegel, oppfordrer til en metafysisk språkliggjøring av emnet og slik inviterer inn til autentisitetssjargongen. Men, på den andre siden forsøker Adorno å konkretisere begrepet i størst mulig grad, ved nettopp å sette det i sammenheng med det kunstneren viser, eller muliggjør som en tilsynekomst:

Det som viser seg i kunstverkene, og som ikke kan skilles fra det at det blir vist, men som heller ikke er identisk med dette, det ikke faktiske ved faktisiteten deres, det er deres ånd. Som ting blant ting, blir kunstverkene som tinglige gjort om til noe Annet av ånden, samtidig som de bare kan bli til dette Andre ved å være ting, ikke gjennom sin lokalisering i rom og tid, men gjennom sin immanente prosess av tingliggjøring – det som får et kunstverk til å bli seg selv likt, identisk med seg selv.⁴⁰

Slik setter Adorno begrepene tilsynekomst og ånd sammen med kunstverkens tingliggjøring og formulerer det ikke-tinglige ved kunsten. Begrepet "Ånd" er det som muliggjør for Adorno å beskjeftige seg med metafysiske begreper for å formulere en forståelse omkring kunstens ikke-tinglighet på en delvis konkretiserende måte, samtidig som det åpner opp for et rom hvor begrepet tjener en kartlegging av kunstens ikke-tinglige kvaliteter. Videre setter Adorno kunstens åndelige kvaliteter i sammenheng med kunstens handlende kvaliteter ved å hevde at: "ånd er kunstverkens eter, det som taler gjennom dem, eller, nærmere bestemt, det som gjør dem til skrift"⁴¹ Dette vil si at det ikke-tinglige, eller det åndelige ved kunstverk oppnår sin

legemliggjøring ved å manifestere seg i kunstverk. Slik, eller ut fra Adorno kan vi hevde at kunsten er åndens, eller det ikke-tingliges medium. Et interessant spørsmål man kunne formulere her er: Finnes det en sammenheng mellom kunstens åndelige, eller ikke-tinglige kvaliteter og kunstens, eller i vår sammenheng fiksjonens autenticitet?

Adorno viderefører sine tanker om det åndelige i kunsten ved å problematisere begrepet ånd i forhold til dens tilsynekomst. Han hevder at ”ånden kan ikke gjøres håndgripelig i umiddelbar identitet med sin tilsynekomst... Åndens sted er konfigurasjonen av det som kommer tilsyne. Den former tilsynekomsten slik tilsynekomsten former den.”⁴² Derved er ikke ånden det som konstituerer kunstverket ved å la seg legemliggjøre som kunst, og kunst er ikke det tinglige som konstituerer det åndelige, men de konstituerer hverandre, eller for å bruke Adornos begrep, de ”former” hverandre. Når åndens sted er en konfigurasjon av det som kommer til syne betyr det at åndens sted er en prosess. Slik kan vi slutte oss til at ånden, gjennom kunsten er handlende. Åndens handlende egenskaper i kunsten fører Adorno videre til å gjøre rede for dens forbindelse med kunstens sannhetsgehalt.

Dermed kommer vi inn på et emne som både Heidegger og Adorno behandler i sine tekster. For der Heidegger gjennomgår hvordan sannheten opptrer i et kunstverk er Adorno ute etter å formulere kunstverkenes sannhetsgehalt, dvs. ”den objektive løsningen av gåten i hvert enkelt av dem”⁴³ Slikt sett betraktes ikke sannheten i kunsten på samme måte av dem. Hos Heidegger er den en avskjulning eller en avdekning, mens den hos Adorno ikke er handlende før den reflekteres over. Den er skjult i gåten ethvert kunstverk innehar. Dermed er det ut fra Adorno ikke sannheten i kunsten som avdekker seg, men det er den filosofiske refleksjonen som, ved å ta utgangspunkt i kunstverkenes sannhetsgehalt, muliggjør en estetisk teori. Det er ikke sannheten i kunsten som er handlende, men det er estetikken som skal sette den i verk, ifølge Adorno. Sannhetsgehalten i kunstverket er ikke i handling før den bevitnes. Dermed er betraktningssåstedet forflyttet fra kunsten til estetikken. Dette er kanskje det viktigste bidraget fra Adorno, for det er nettopp her han formulerer det som kan kalles estetikkenes berettigelse, gjennom nettopp å behandle kunstens sannhetsgehalt. Han er ikke ute etter å formulere kunstens teori, men en estetisk teori. Kunsten kan ikke betraktes hvis man overser betrakteren. Dermed kan vi plassere denne problematikken i en sammenheng med denne oppgavens problemstilling, for vi kan ikke spørre om fiksjonen kan være autentisk hvis vi ikke inkluderer kunstens mottagere, eller dens teoretikere i problemstillingens diskurs. Det er nettopp dette som begrunner teorikapittelets

relevans. Like viktig som kunsten er en teori om den, fordi det er gjennom en estetisk teori at man finner frem til, gjør rede for og erkjenner kunstens autenticitetsproblematikk.

I og med at Adorno eksplisitt formulerer at perspektivet ligger i estetikken og ikke i kunsten, blir spørsmålet om kunstens sannhetsgehalt behandlet ut fra dette perspektivet. Dette innebærer en orientering mot hvordan kunstverkenes sannhetsgehalt, som ifølge Adorno alltid finnes og som bare kan fullt erkjennes gjennom en estetisk tilnærming, kan formuleres nettopp ut fra en slik tilnærming. Kunstverkene er til for at de skal fortolkes, ifølge Adorno for ”Var det ikke noe å interpretere ved dem, var de ganske enkelt der, ville kunstens demarkasjonslinje bli utradert.”⁴⁴ Dette vil si at dersom kunsten ikke ble fortolket, ville det som skiller det fra det som ikke er kunst, være borte. Dermed kan det hevdes at estetikken og kunst er gjensidig konstituerende. Hos Adorno blir interpretasjonen betraktet som mimesis. Dette vil si at estetikken etterligner kunsten i det den behandler den. I og med at den samtidig etterligner og behandler kunsten skiller den seg fra den. Estetikken skaper seg en identitet ved å være etterlignende i det den behandler kunstens problematikk. Samtidig får kunsten sin identitet gjennom estetikken. Det er nettopp denne dualiteten, eller denne dobbeltheten som gjør *Estetisk teori* til et komplisert, men samtidig megetsigende verk.

På bakgrunn av slutningen om at kunst og estetikk er gjensidig konstituerende, ut fra Adornos tanker omkring kunstverkenes sannhetsgehalt, bør vi her forsøke å anvende hans tekst på vår egen problematikk. Det bør understrekes at dette dermed ikke innebærer en slutning til at sannhetsgehalt er ensbetydende med autenticitet, men en erkjennelse av at kunstens sannhetsgehalt og dens autenticitet er begreper som henger sammen. Når vi spør om kunst, den tilgjorte fiksjonen, kan være autentisk spør vi samtidig om dens sannhetsgehalt. Dermed spør vi ikke om kunstverket formidler en sannhet, eller en sann konklusjon, men vi spør om den innehar en sannhetsgehalt som vi, med bakgrunn i Adorno, med en estetisk tilnærming kan erkjenne. Når kunst og estetikk er gjensidig konstituerende blir det å spørre om kunstens autenticitet det samme som å spørre om kunstens sannhetsgehalt uten at man dermed har satt et likhetstegn dem imellom.

Det begrepet som best kan sammenlignes med kunstens autenticitet hos Adorno er den åndelige gehalten: ”Det som transcenderer det faktiske ved kunstverket, den åndelige gehalten, kan ikke nagles fast til de enkelte sanselige fakta, som det konstituerer seg gjennom. Det er dette

sannhetsgehaltens formidlede karakter består i.”⁴⁵ Dette kan vi dermed tolke slik: den åndelige gehalten, eller den ikke-tinglige gehalten, kan ikke formuleres ut fra de sanselige fakta alene selv om den legemliggjøres gjennom dem. Det er derimot ut fra sannhetsgehalten kunstverkets ikke-tinglighet, som gjennom den gjøres tinglig, skal være mulig å formulere. Dermed blir sannhetsgehalten det som åpner opp for, eller muliggjør en erkjennelse av det ikke tinglige ved kunsten. Videre kan vi hevde at sannhetsgehaltens muliggjørende kvaliteter når det gjelder formidlingen av det ikke-tinglige ved et kunstverk kan betraktes som handlende. Sannheten i et kunstverk kan dermed også ut fra Adorno betraktes som handlende ved at dens gehalt muliggjør det ikke-tingliges formidling. Men der sannheten hos Heidegger setter seg i verk i et kunstverk for å dermed bli mediert i et subjekt, er den hos Adorno knyttet sammen med begrepet gehalt som derved anskueliggjør dens manifesterende kvaliteter. Adorno setter kunstens sannhetsgehalt i sammenheng med kunstens ånd, den åndelige gehalt eller kunstens ikke- tinglighet som bare kan formidles gjennom kunst. Som vi ovenfor har sett betrakter Adorno kunsten som en prosess av åndens tingliggjøring. Denne tingliggjøringen henger sammen med kunstens sannhetsgehalt som, ved å være formidlende gjør at kunstens ikke- tinglighet, eller dens åndelige gehalt kan erkjennes. Der sannheten i kunsten hos Heidegger er avdekkende, eller synliggjørende er den hos Adorno formidlende, i og med at sannhetsgehalten foreligger i kunstverket. Heidegger kan dermed kritiseres for at sannhetens avdekkende kvaliteter ikke kartlegges tilstrekkelig. Han formulerer ikke hva det er som avdekkes av sannheten, bare at den har funksjonen av å være avdekkende i det den er handlende i kunstverket. Adorno formidler på den andre siden konsekvensene av sannhetens handling, eller dens resultat, dvs. han tilfører sannhetsgehalten enda en funksjon, den formidlende. Sannhet som begrep overføres hos Adorno fra kunstens kontekst til estetikkens kontekst, uten at den nødvendigvis forlater kunsten.

Men Adorno problematiserer kunstens sannhetsgehalt og åndens gehalt ytterligere. Sannhetsgehalten muliggjør en begrepsmanifestering av det ikke- tingliges fysiske manifestering. Men der kunstverkene gir skinn, eller later som om de innehar en sannhetsgehalt, ”har gehalten en sannhet som kunstverket vitner om”⁴⁶. Gjennom å eksistere, vitner kunstverkene allerede om gehaltens sannhet, selv om kunstverkene selv forsøker å formidle det motsatte. Dette henger sammen med kunstens organisatoriske dimensjon. Adorno formulerer det slik:

I kraft av sin organisering er kunstverkene mer enn både det organiserte og organiseringens prinsipp – som organisert gir den nemlig skinn av å ikke være laget – og dette 'mer' er kunstverkens åndelige bestemmelse. Når dette erkjennes, blir det til gehalt. Det er ikke bare gjennom sin organisasjon kunstverket utsier den: like mye gjør det gjennom sin oppløsning, som organisering forutsetter som sin implikasjon.⁴⁷

Dermed er gehalten uerkjennelig før erkjennelsen om at kunst er mer enn en organisert idé eller helhet, eller før man vedkjenner den dens åndelige, dvs. ikke-tinglige bestemmelse. Adorno hevder at dette "mer" enn både det organisatoriske og organiseringens prinsipp er kunstverkens åndelige bestemmelse. I og med at den er iscenesatt kan den gi skinn av å ikke være laget. Til og med kunst som eksponerer sin dimensjon av tilgjorthet har denne valgmuligheten. Eksempelet på dette kan være malerier som eksponerer sin verkskarakter, eller teaterforstillinger hvor skuespillere som ikke er med i handlingen, oppholder seg på scenen og slik eksponerer iscenesettelsen og dermed er likevel med i handlingen, men på et annet plan. I og med at kunsten innehar den egenskap av å kunne gi skinn av noe, samtidig som den er mer enn en organisert helhet overskrider den sitt opphav, virkeligheten. Det som muliggjør denne overskridelsen, ifølge Adorno, er kunstens åndelige bestemmelse, som gjennom sannhetsgehalten kan synliggjøres uten å komme til syne, dvs. ved å erkjennes ved hjelp av det filosofiske språket.

Dermed blir det opp til filosofien å begripe, formulere og kartlegge denne problematikken, ifølge Adorno. Dette innebærer at sannheten går over fra kunstens sannhetsgehalt til å være tilhørende det filosofiske begrepet. Dette er Adornos bidrag til estetikken. I og med at filosofene før ham, les Heidegger, i sin utforskning av kunst plasserer sannheten i en kunstkontekst som ikke er eksplisitt selvbevisst sin egen språkliggjøring av denne, og slik faller inn under autentisitetssjargongen, gjenkjenner Adorno nødvendigheten av å utdype kunstens sannhetsbegrep. Dette blir gjort ved at sannheten nettopp gjøres om til et begrep, sannhetsgehalt og slik forflyttes fra kunstens til estetikkens, eller kunstfilosofiens kontekst, uten at den forlater kunsten. Dersom kunst og filosofi konvergerer i kunstens sannhetsgehalt slik Adorno formulerer det, er det problematisk å erkjenne kunstens sannhetsgehalt før dens språkliggjøring. Derfor hevder Adorno at "genuin estetisk erfaring må bli filosofi for i det hele tatt å finnes."⁴⁸ Konsekvensen denne slutningen har for denne oppgavens problematikk er om spørsmålet om autentisitet skal stilles i forhold til kunsten, eller i forhold til den estetiske

erfaringen? Det foreløpig beste svaret på dette er: begge deler. Det er nettopp derfor denne oppgaven er delt i en teoretisk og en empirisk del.

Grunnen til at genuin estetisk erfaring må bli filosofi for i det hele tatt å finnes, er ”momentet av allmennhet i kunsten”⁴⁹. I kunsten er det nettopp dette momentet av allmennhet som appellerer til subjektet som persiperer den. Adorno formulerer det slik: ”... samfunnet er iboende i sannhetsgehalten. Det som viser seg, det som får kunstverket til å rage høyt over det rent subjektive, er gjennombruddet til subjektets kollektive vesen.”⁵⁰ På samme måte som det hos Heidegger i sannhetens vesen finnes en draging mot kunstverket (s.13), hevder Adorno at kunstverket må interpreteres for å realisere sin sannhetsgehalt. Når samfunnet, eller den kollektive størrelsen er iboende i denne sannhetsgehalten og subjektets kollektive vesen er dens hensikt, blir den estetiske erfaringen et middel i denne kollektive prosessen. I og med at samfunnet allerede eksisterer i kunstens sannhetsgehalt blir den gjenkjennelig for subjektets kollektive vesen i det den estetiske erfaringen finner sted. Dette er enda et aspekt omkring sannhetsgehalten som muliggjørende. Ikke bare åpner den opp for at kunstens åndelige bestemmelse, eller dens ikke-tinglighet, kan erkjennes i kunstverket og at en konversjon av kunst og filosofi kan finne sted, men den muliggjør også en kollektiv erkjennelse av seg selv fordi den når til og berører subjektets kollektive vesen ved å samtidig være tilholdsstedet for samfunnets nærvær i kunstverket og slik muliggjøre kunstverkets moment av allmennhet.

Kunsten blir slik *sannhetens paradoks* for ”det bare er gjennom å lage noe, ved å frembringe særskilte, spesifikke gjennomarbeidede verk og aldri ved å se rett på det, at den treffer det som ikke er laget, sannheten”⁵¹. Her formulerer Adorno det paradokset som denne oppgavens spørsmålsformulering implisitt inneholder. For før vi kastet oss ut i begrepsforståelsen og innledningen til denne oppgavens problematikk forutsettes det med spørsmålet ”kan fiksjon være autentisk” at fiksjon og autenticitet er uforenelige. Det er nettopp derfor Adornos formulering av sannhetens paradoks i kunsten er viktig å innlemmes denne oppgavens innhold, i og med at fiksjon og autenticitet i denne oppgaven stilles sammen i en sammenheng hvor deres uforenlighet, eller deres motsetning, nettopp utgjør oppgavens problem. Slik blir kunstens sannhetsparadoks, som formulert ovenfor, denne oppgavens begynnelsepunkt, og da er det igjen viktig å understreke at vi dermed ikke har satt likhetstegn mellom sannhet og autenticitet, men kun erkjent at de er parallelle begreper som i en problematikk som omhandler forholdet mellom kunst og autenticitet vil være nærliggende. For i det filosofene anvender begrepet sannhet i en

kunstsammenheng blir det nærliggende for oss å undersøke hva dette innebærer når vi undersøker autentisitetens mulighet i kunsten.

Etter å ha forsøkt å kartlegge Adornos utforskning av kunstens sannhetsgehalt og sette denne i sammenheng med denne oppgavens problematikk har vi gått gjennom de mest relevante trekkene begrepet sannhetsgehalt tilbyr oppgavens diskurs. Samtidig har vi, ved å ha gått gjennom de viktigste trekkene i Adornos *The jargon of authenticity*, mulighet til å tilnærme oss Adornos tekster kritisk og i så måte anvende nærmest samme tilnæringsmetode til Adornos tekst, som den han anvender i sin lesing av andres tekster. Dette gjorde oss i stand til å lese dobbelt, dvs. at vi i lesningen av Adorno sine slutninger omkring sannhetsgehalten i kunsten samtidig var i stand til å gjenkjenne en kritikk av Heidegger og et forsøk på å behandle kunsten filosofisk og språklig uten å inngå i autentisitetssjargongen som en slik behandling nærmest inviterer til. Det er nettopp dette dobbelte blikket i lesningen av Adorno vi bør beholde i det vi beveger oss på hans neste relevante problematikk, nemlig ekskursen om teorier om kunstens opprinnelse.

I og med at Heidegger har formulert en tekst rundt kunstverkets opprinnelse, og at jeg i denne oppgaven har gjennomgått denne, bør Adornos tekst om kunstens opprinnelse leses ut fra en slik bakgrunn. Videre bør lesningen bære preg av at teksten om kunstens opprinnelse er en del av boken *Estetisk teori* og bør derfor ikke leses atskilt fra denne. Samtidig vil jeg i lesningen forsøke å bringe Adornos tekst i en sammenheng med denne oppgavens problemstilling.

Det at teorier om kunstens opprinnelse er plassert, eller betegnet som et ekskurs til den estetiske teorien, er det første som bør legges merke til. I og med at hans mål er å formulere en estetisk teori via den kritiske teorien som han kan sies å være en del av, kunne Adorno ha begynt med denne ekskursen. Istedenfor begynner den estetiske teorien med en rett – på sak undersøkelse av begreper kunst, estetikk og samfunn. Grunnen til at kunstens opprinnelse ikke kan anvendes som en inngang til en estetisk teori begrunner Adorno allerede i ekskursens første setning hvor han hevder at ”Forsøk på å begrunne estetikken ut fra kunstens opprinnelse som kunstens vesen, må nødvendigvis skuffe.”⁵² Dette begrunner han videre med en begrepsmarginalisering i det Adorno hevder at: ”snakker en om opprinnelse uten å se det i lys av elementet tid, bryter en forresten også med den likefremme meningen med ordet, som

opprinnelsesfilosofene påstår å kunne fornemme.”⁵³ Dermed settes begrepet opprinnelse sammen med begrepet tid og samtidig kritiseres ”opprinnelsesfilosofene”, dvs. Heidegger, for sin abstrahering av begrepet. Adorno fortsetter videre med sin undersøkelse av opprinnelsesproblematikken med å understreke utilstrekkeligheten til noen av filosofene som hevder at kunstens historiske opprinnelse er estetisk irrelevant, som f. eks Croce, til å stille spørsmål rundt de første kunstneres impuls til kunstvirksomhet. Adorno hevder at det ikke var etterligningen, eller naturalismen som drev urmennesket til å tegne huletegningene, men:

Derimot var impulsen alt fra begynnelsen motstand mot tingliggjøringen. Flertydigheten er ikke, eller ikke bare, noe en kan laste erkjennelsen for, som dens begrensning; det flertydige tilhører forhistorien selv. Entydigheten eksisterer først etter at subjektiviteten oppsto.⁵⁴

Dermed hevder Adorno at kunstens historiske opprinnelse, hvis den skal undersøkes, bør undersøkes nettopp fordi den kan hjelpe en konkretisering omkring kunstens ikke-tingliggjørende aspekter. Det at flertydigheten tilhører forhistorien selv kan vi spore tilbake til momentet av allmennheten i kunsten som vi gjorde rede for ovenfor (s.29). Dermed blir erkjennelsen av motstand mot tingliggjøringen i kunsten noe som bare kan konkretiseres ved en flertydiggjøring. Derved kan vi slutte oss til at flertydighet, ifølge Adorno er mer opprinnelig enn entydighet.

Det interessante ved Adornos undersøkelse av kunstens opprinnelse er at han anvender begrepet *ritual* som eksempel på vekslingen mellom det kollektive og subjektet for å finne frem til det ikke-tinglige ved et kunstnerisk uttrykk. Utrykket i et ritual dannes når deltagere gjør seg om til noe annet, ifølge Adorno. Videre hevder han at:

Utrykket kan tilsynelatende tillegges subjektiviteten, men i uttrykket, i det å tre ut, ligger samtidig ikke-jeget, som vel er det kollektive. I samme øyeblikk som subjektet våkner til uttrykk og søker kollektivets sanksjon, er uttrykket allerede blitt til et vitnesbyrd om bruddet.⁵⁵

Dermed hevder Adorno at det i det å tre ut, dvs. i jegets deltagelse i uttrykket, ligger også det kollektive, og når jeget trer ut og slik deltar i uttrykket signaliserer dette bruddet. Bruddet mellom subjektets fravær fra uttrykket og dets nærvær i uttrykket, innebærer derved en omgjøring av det virkeliges sannhet til uttrykkets sannhet. Dermed er vi tilbake til sannhetsproblematikken i og med at enhver undersøkelse av kunstens opprinnelse vil innebære en omgang med begrepet om

kunstens sannhet. Adorno går videre fra subjektets handlende deltagelse i det rituelle til å hevde at "det å avbilde kunne tolkes som en tingliggjøring av denne atferden"⁵⁶ Videre slutter han seg til at "en slik tingliggjøring gjennom avbildning allerede er emansipatorisk: den tjener til å frisette uttrykket ved å gjøre det operativt for subjektet."⁵⁷ Dermed settes kunstens historiske opprinnelse hos Adorno i en sammenheng med ritual, som tolkes som et handlende uttrykk hvor subjektet på samme tid deltar i det kollektive og igangsetter vekselspillet mellom virkelighetens og uttrykkets sannheter. Avbildning blir dermed tolket som tingliggjøringen av subjektets rituelle atferd. Denne tingliggjøringen frisetter uttrykket ved å gjøre det operativt for subjektet, dvs. at i det subjektet erfarer uttrykket har frisettingen funnet sted. Avbildning som tingliggjøring av subjektets rituelle deltagelse tilbyr samtidig en historisk begrunnelse for momentet av allmennhet i kunsten som vi utdypet ovenfor. Begrepet om uttrykkets operativitet, hos Adorno, kan vi kanskje senere sette i sammenheng med Mario Perniolas begrep om kunstens operative aspekter.

Den ovenfor formulerte utforskningen rundt sannhetens paradoks, subjektet og det kollektive bringer oss igjen til kunstverkets sannhet som Adorno formulerer slik: "Kunstverkets sannhet kan en imidlertid ikke forestille seg på noen annen måte enn at subjektivt imaginerte an sich blir lesbart som noe transsubjektivt. Formidlingen av dette er verket."⁵⁸ Kunstverkets sannhet blir dermed det området hvor subjektets imaginerte i seg selv, eller subjektets forestilte virkelighet som sådan, blir lesbart som noe transsubjektivt. I dette ligger *fiksjonens autenticitet* ut fra Adorno. Kunstverkets sannhet er formidlingen av transsubjektiviteten som finnes i det subjektet forestiller, eller er forestillende! Dette gjør at vi med bakgrunn i Adorno kan hevde at kunst, eller fiksjonen kan være autentisk dersom erkjennelsen av det transsubjektive i det subjektivt forestilte kan finne sted. Der vi med bakgrunn i Heideggers tanker om sannhetens performative egenskaper i kunsten sluttet oss til at et forsvar av autenticitet i fiksjonen er mulig, kan vi ut fra Adorno slutte oss til at det subjektivt imaginerte i seg selv åpner opp for et transsubjektivt erkjennelse og slik muliggjør kunstens, eller fiksjonens autenticitet.

I det han undersøker kunstens opprinnelse hevder Adorno at en slik utforskning alene ikke kan bidra til noe relevant. Derfor setter han opprinnelsesproblematikken i en konstant sammenheng med begreper som tid, sannhet, ritual, tingliggjøring osv. Slik føres opprinnelsesproblematikken hele tiden tilbake til slutninger som allerede har funnet sted i verket *Estetisk teori*. Dette kan også være grunnen til at Adornos problematisering omkring teorier om kunstverkets opprinnelse ikles

som et ekskurs til hele verket. Slik avslutter Adorno boken om estetisk teori med å drøfte kunstens, og dermed estetikken opprinnelse.

I det vi forlater Adorno og hans bidrag til den filosofiske, eller teoretiske lyssetting av denne oppgavens problemområde er det viktig å understreke at Adorno sin *Estetiske teori* kunne anvendes ytterligere i denne oppgavens teoretiske del. Adorno tilbyr en av de grundigste innføringene innen kunstfilosofi, samtidig som han til tider gjør nettopp kunstfilosofien til en av sine undersøkelsesobjekter. Men en avgrensning måtte finne sted i det vi anvendte *Estetisk teori* til en forståelse av sannhet, opprinnelse og autenticitet i kunsten og estetikken.

Verket *Estetisk teori* forblir et kunstfilosofisk verk, og dens verkskarakter har blitt understreket av flere Adorno-lesere, bl.a. Arild Linneberg som i boken *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori* (1999) understreker verkets kunstneriske potensial, ved å hevde at ”*Estetisk teori*, (...) både er kunst som filosofi og filosofi som kunst.”⁵⁹ Dette er interessant i den grad det vedkjenner verkets både kunstneriske og filosofiske potensial.

Også den ovenfor nevnte Alessandro Ferrara anvender Adornos definisjoner av kunstverket i sin utforskning av ”the identity of a work of art”⁶⁰, som han forsøker å formulere med bakgrunn i en teori om *Reflective Authenticity* (1998). I og med at Ferrara er ute etter å rekonstruere modernitetsprosjektet anvender han en autenticitetstilnærming til det han kaller ”the reconstruction of our intuitions concerning the fulfillment of individual and collective identities, and the validity of interpretation”⁶¹ Ved en slik tilnærming kan autenticitets-tesen⁶² leses som en kritikk av den tidlige moderne forståelsen av begrepet gyldighet generelt, og den generaliserende universalitetsmodellen som ligger til grunn for den. Grunnen til en re-tenking av modernitetsprosjektet blir hos Ferrara spørsmålet: “Does the culture of authenticity still partake in the project of modernity in the sense of drawing its normativity out of certain privileged ”true” description of human subjectivity?”⁶³ Nettopp i dette spørsmålet kan man se relevansen av å stille spørsmålet denne oppgaven stiller. For det er ikke bare en undersøkelse av teatervitenskapens grunnlagsproblemer vi her er ute etter å formulere, men vi vil også med en slik undersøkelse forsøke å tilføre kunstvitenskapene et forslag til utvidelse av forskningsområdet og tilføre dette området nye perspektiver. I en slik kontekst forblir autenticitetsbegrepet uutforsket. Men i og med at Alessandro Ferrara kan sies å representere en omgang med autenticitetsproblematikken som

plasserer den i en mer generell, dvs. teoretisk sammenheng, og søker å formulere en gjennomgang av modernitetsprosjektet ved å se det gjennom en refleksiv autentisitet, blir det dessverre ikke mulig for oss å gå gjennom hans bidrag til denne problematikken ytterligere. Denne oppgaven er først og fremst en oppgave som behandler forholdet mellom fiksjon og autentisitet, og ikke forholdet mellom autentisitet og teori om det moderne. Ferrara er relevant, men ikke i tilstrekkelig grad. Dette er de negative konsekvensene enhver avgrensning av ethvert problemområde vil føre med seg.

2.4 Derrida; representasjon og autentisitet

I det vi beveger oss over på Derridas tekster og deres relevans til denne oppgavens problemstilling er det viktig å begrunne hvorfor jeg velger å anvende hans tekster i denne diskursen. For det første vil jeg med Derrida forsøke å bringe den teoretiske inngangen til autentisitetsproblematikken i et alternativt perspektiv i og med at Derridas bidrag til filosofien, eller for å presisere, kunstfilosofien, kan sies å peke i en motsatt retning i forhold til Heidegger og Adorno. Den første gangen jeg begynte å tenke på å anvende Derrida i forhold til denne oppgaven var etter å ha lest hans tekst *Theatre of cruelty and closure of representation* (1967). I denne teksten dekonstrueres Antonin Artaud sine tanker om et teater som overskrider representasjonen i det teateret blir ekte, eller autentisk. Dette er også den eneste teksten av Derrida hvor en teatertekst, eller en teatermanifest, *Det Dobbelte Teater* (1938), dekonstrueres og samtidig anvendes til en underbygging av en filosofiretning, eller metode, dvs. dekonstruksjonen. Denne anvendelsen av en teaterteoretisk tekst til en argumentasjon som antyder en filosofikritikk kan ikke sies å være uproblematisk fordi Derrida leser Artaud først og fremst teoretisk og kan sies å overse tekstens nærhet til en teaterpraksis. Selv om Derrida slutter seg til at der er en blanding av det tekniske og det metafysiske i Artaud sin tekst formulerer han eksplisitt sin tolkning, eller lesning av Artauds slik: "For these texts are more *solicitations* than sum of precepts, more a system of critiques *shaking the entirety* of Occidental history than a treatise on

theatrical practice.”⁶⁴ Slik fremstår Derrida som sårbar for kritikk fra teatervitere, eller teoretikere som leser Artaud i en retning av det teaterpraktiske.

I og med at Derrida gjennomgår Artauds tanker omkring teateret og representasjonen synliggjør han Artauds prosjekts umulighet, samtidig som han viser hvordan dekonstruksjonen fungerer i praksis. Samtidig bør vi her formulere en forståelse av begrepet dekonstruksjon i forhold til Derrida, i og med at han selv sjelden anvendte begrepet, men begrepet ble anvendt av andre til å sammenfatte Derrida sine lesninger av tekster. Det er nettopp tekstene som kan sies å være Derrida sine forskningsobjekter, og lesningen av dem kan sies å være preget av det Derrida er mest kjent for, dvs. kritikken av logosentrismen. Og det er denne kritikken som blir formulert i Derridas lesninger av tekster, i det tekstenes motsetninger, i form av begreper tekstene operer ut fra, eksponeres og dekonstrueres. Det som derved også eksponeres og kritiseres er motsigelsenes ideologiske og metafysiske forutsetninger. Dermed er artikkelen *Theatre of cruelty and closure of representation* først og fremst interessant i denne oppgavens diskurs fordi den omhandler begrepet representasjon, hvor dette begrepet anvendes til å dekonstruere Artauds tanker om en teatervirksomhet som ikke lenger skulle være representerende, samtidig som Derrida kan sies å utvide begrepets bruksområde i det han anvender det i en lesning av en teaterteoretisk tekst, og denne lesningen som også er en tekst, kan sies å inneholde en kritikk av logosentrismen.

Før vi går videre er det nødvendig å utdype Derridas bidrag til filosofien, dvs. hans eksponering og kritisering av logosentrismen og denne kritikkens konsekvenser som resulterer i en metode som kan kalles dekonstruksjonen. Den første parallellen som gjør seg synlig i det vi beveger oss over på Derridas omgang med begrepet logosentrisme er likhetene mellom Artaud og Derrida og deres kritikkobjekter. Artaud formulerte en teatermanifest, som hvis satt ut i praksis ville innebære oppløsningen av representasjonen, samtidig som Artaud kan sies å være klar over, eller blir klar over det i Derridas lesning av hans tekst, at en slik sluttgjøring er umulig fordi den samtidig umuliggjør teateret, i og med at representasjonen er en av teatervirksomhetens hovedkomponenter. Derrida understreker representasjonens nærvær i en teatervirksomhet ved å formulere scenens *teologiske struktur*, eller det vi kan kalle *representasjonens struktur*:

The stage is theological for as long as its structure, following the entirety of tradition, comports the following elements: an author-creator who absent and from afar, is armed with a text and keeps watch over, assembles, regulates the time and meaning of

representation, letting this latter *represent* him as concerns what is called the contents of his thoughts, his intentions, his ideas. He lets representation represent him through representatives, directors or actors, enslaved interpreters who represent characters who, primarily through what they say, more or less directly represent the thought of the "creator."⁶⁵

Dette sitatets negative tone minner nærmest om Adorno og hans negative tilnærming til sine forskningsobjekter. Derrida forsøker å anskueliggjøre en representasjons- forståelse med bakgrunn i Artaud ved å både utdype representasjons- begrepet ved å sette det i sammenheng med det organisatoriske aspektet ved en teaterinstitusjon og supplere det med funksjonen av å være bindende mellom de forskjellige leddene i denne organiseringen. Samtidig, ved å anvende uttrykket *teologisk struktur*, formulerer Derrida, med bakgrunn i Artaud, en kritikk av det institusjonelle, eller en kritikk av teaterets mest vanlige organiseringsprinsipp. På den ene siden er det lett vint å formulere en slik tolkning av dette sitatet, men på den andre siden er det utfordrende å forsøke å lese ut hvem det er som formulerer denne teologiens, eller representasjonens struktur? Det er Derrida som gjør det, men med bakgrunn i Artaud sine tekster. Organiseringen av en teaterproduksjon vil også være nevneverdig i den andre delen av oppgaven hvor spørsmålet om autentisitet og forskjellene i organiseringen vil bli stilt.

Dermed blir Derrida sin tekstlige lesning av Artaud også et eksempel på det ut- eller avledende aspektet ved Derridas filosofi, eller metode. Slik som begrepet representasjon, er det utledende aspektet forbundet med begrepet *repetisjon*. Først velger Derrida å understreke viktigheten av Artaud sin omgang med begrepet repetisjon (som også betyr innøving, eller prøve, på fransk, minner Derrida leseren på i en note):

Here we touch upon what seems to be the profound essence of Artaud's project, his historico- metaphysical decision. *Artaud wanted to erase repetition in general*. For him repetition was evil... Repetition separates force, presence, and life from themselves. This separation is the economical and calculating gesture of that which defers itself in order to maintain itself, that which reserves expenditure and surrenders to fear. This power of repetition governed everything which Artaud wanted to destroy⁶⁶

Derrida anvender begrepet repetisjon både til å kommentere det som konstituerer Artaud sin kritikk av teateret og til å utdype meningsdannelsens repetitive, ut- eller avledende aspekter. Det at Artaud betraktet repetisjon som noe ondt peker på Artaud- prosjektets vektlegging av det ikke-innøvde, men det umiddelbare, samtidig som det åpenbart illustrerer at hos Artaud er repetisjon et

negativt begrep. Det kan den ikke sies å være hos Derrida, fordi det er ved hjelp av begrepet repetisjon at Derrida formulerer en salgs alternativ redskap til meningsdannelse. Repetisjon er det som gjør seg forskjellig for å opprettholde seg selv. Det er dette som konstituerer den. Det at den avleder seg selv for å opprettholde seg selv gjør at repetisjonen kan sies å være meningsdannende. Den opererer ikke slik som en logos, eller en sentralliggende sannhet som alt kan refereres til, men derimot som avledende, forskjelliggjørende fra seg selv, men samtidig opprettholdende. Men på den andre siden er den også konstituerende. Ordet, eller tegnet, for eksempel er konstituert av muligheten til å være gjentatt, eller repetert: "A sign which does not repeat itself, which is not already divided by repetition in its "first time" is not a sign."⁶⁷ Dermed blir dialektikken for Derrida den bevegelsen som gjendirigerer, eller reinstallerer forbruket inn i det nåværende: "it is the economy of the repetition. The economy of truth."⁶⁸ Slik bekrefter repetisjonen sannheten, fordi: "The truth is that which always can be repeated."⁶⁹ Her er vi kommet inn på Derridas omgang med begrepet sannhet og det vi kan kalle repetisjonens affirmative kvaliteter. For i og med at sannheten er det som alltid kan gjentas blir repetisjonen det som forsterker den, samtidig som dens forskjelliggjørende aspekter på samme tid gir repetisjonen en karakter av å være progressiv og opprettholdende. Dette kan vi dermed formulere som *repetisjonens paradoks*. Med bakgrunn i Derridas lesning av Artaud kan vi dermed hevde at sannheten, idet den utsettes for repetisjon, eller idet den formuleres, fryses fast i tid, også blir selvdestruktiv. Denne repetisjonens paradoks kan vi videre sette i sammenheng med det vi, med bakgrunn i Adorno, formulerte som sannhetens paradoks og slik bringe det enda nærmere denne oppgavens problematikk. Det vi dermed bør være oppmerksom på når vi går videre i vår lesning av Derrida er hovedbegrepenes tendens til forandre betydning underveis.

Ifølge Derrida er repetisjonens ødeleggende kvaliteter best organisert i teateret: "Nowhere else is one so close to the stage as the origin of repetition, so close to the primitive repetition which would have to be erased, and only by detaching it from itself as if from its double." En teaterforestilling er en repetisjon (en prøve) som ikke kan bli repetert. En teaterforestilling er en iscenesatt handling som ikke formidler noe materielt. I motsetning til et maleri, eller et skjønnlitterært verk kan den ikke sies å ha en tinglighet, for å bruke et av Heideggers begrep. Og dette gjør den forskjellig fra sannheten som bare kan eksistere ved å bli formulert, eller tingliggjort i form av tegn eller ord. Forskjellen mellom tinglig og ikke- tinglig kunst vil være

relevant også i den andre delen av oppgaven hvor forskjellen mellom filmkunst og teaterkunst vil være en del av autensitetsproblematikken.

Begrepene repetisjon og representasjon settes i en sammenheng av Derrida idet han erkjenner umuligheten av Artauds prosjekt. Og denne umuligheten var Artaud klar over, ifølge Derrida:

He knew this better than any other: the “grammar” of theatre of cruelty, of which he said that it is “to be found,” will always remain the inaccessible limit of representation which is not repetition, of a *re*-presentation which is full presence, which does not carry its double within itself as its death, of a present which does not repeat itself, that is, of a present outside time, a nonpresent.⁷⁰

Her formulerer Derrida Grusomhetens Teaterets konstituerende elementer, som er uopnåelige fordi de ligger bortenfor, eller rettere sagt fremfor representasjonen. Det er denne tilstedeværen som ikke gjentas, et nærvær utenfor tiden som må erkjennes hvis Artauds prosjekt skal være praktisk gjennomførbart. Ifølge Derrida var Artaud klar over at hans teoretiske krav til Grusomhetens Teater ikke var oppnåelige, men at de allerede finnes i representasjonen.. Slik at grusomhet kunne begynne å bli praktisert innen representasjonens konflikt. Jerzy Grotowskis gjennomførte ideer om et fattig teater kanskje er det beste eksempelet på dette. Ved å erkjenne at Grusomhetens Teater kan eksistere innen representasjonens konflikt formulerer Artaud de praktiske aspektene ved Det Dobbelte Teater samtidig som han erkjenner umuligheten av det som kan konstituere den. Videre tolker Derrida Artauds idé om teateret uten representasjon slik: “The idea of the impossible, does not help us to regulate theatrical practice, it does, perhaps, permit us to conceive its origin, eve and limit, and the horizon of its death”⁷¹

Slik har tanken om oppløsningen av representasjonen og repetisjonen en funksjon av å være muliggjørende for en desentralisering av teaterpraksisens sentrale komponenter. Selv om Artaud ikke klarer å sluttgjøre disse kreftene innen teatervirksomhet, klarer han å eksponere dem og slik tilfører teaterteorien og teaterpraksisen nye muligheter. På samme måte kan vi snakke om Derridas teoretiske bidrag til filosofien. Hans lesninger er preget av en logosentrisme- kritikk som aldri oppløser logosentrismen og de ideologiske og metafysiske aspektene ved den, men som, ved sin eksponering og kritisering av motsigelsene som finnes i tekstene han leser, åpner opp for, eller muliggjør, en erkjennelse av de meningskonstituerende elementenes metafysiske forankringer. Denne eksponeringen, måten å lese tekster på, kan dermed kalles dekonstruksjonen,

og den tilbyr ikke en oppløsning av logosentrismen, men desentraliserer ideen om sentralisert mening som sådan.

Hvilke konsekvenser har da en slik desentralisering av meningsdannelse for denne oppgavens problematikk? Vi bør her særlig legge vekt på begrepet representasjon. Hovedproblemstillingen fortsetter å være fiksjonens autentisitet. Representasjonen, i en teaterteoretisk sammenheng, er den handlingen som binder virkeligheten og fiksjonen. Ikke bare ved at en skuespiller representerer en fiktiv, som oftest tekstlig, karakter, men slik vi har sett i Derridas ovenfor formulerte sitat, hviler organiseringen i en teaterinstitusjon på en representasjonens struktur. Det som skjuler seg i Derridas lesning av Artaud når det gjelder representasjons- og repetisjons- begrepet, er disse begrepenes filosofiske kvaliteter. Med bakgrunn i Artauds kritikk av det vestlige teaterparadigmet formulerer Derrida eksplisitt representasjonens og repetisjonens bindende roller i en teaterorganisatorisk og en teaterestetisk kontekst, men i hans lesning av Artaud understrekes begrepenes teoretiske aspekter. I en slik begrepskonnotering kan man spore opp Derrida- lesningens filosofiske konsekvenser. Derrida erkjenner viktigheten av oppgjøret med representasjonens struktur, og mangelen på oppgjørsmessige konsekvenser: "this structure has never been modified. All revolutions have maintained it intact, and most often have tended to protect or restore it."⁷² Samtidig tillater han en begrepsflyt som muliggjør formuleringen av representasjonens slutt punkt. I det begrepet avledes fra sin teaterpraktiske kontekst, som Artaud lesningen representerer og som Derrida eksplisitt tolker teoretisk, blir representasjonens slutt punkt og slutt punktets umulighet formulert, samtidig som representasjonsavslutningen og dens umulighet muliggjør representasjonens fortsettelse: "Because it has always already begun, representation therefore has no end."⁷³ Dermed er oppgaven om å avslutte representasjonen formulert, samtidig som dens umulighet blir erkjent. Målet for Derrida blir da å begrunne nødvendigheten av Artauds prosjekt, og denne begrunnelsen springer ut fra de filosofiske konsekvensene Artauds tekst får i Derridas lesning hvor begrepet representasjon utvides nettopp i en filosofisk retning. Slik blir Artaud- prosjektets nødvendighet ikke en oppløsning av representasjonen men en eksponering av dens nærvær i teatervirksomhet og det er først og fremst på grunn av dette at Artaud får betydning for teaterpraktikere i ettertid. Man kan hevde at Derrida kan lese dette ut fra Artaud bedre enn noen andre, for hans prosjekt som handler om å oppløse logosentrismen kan sies å være preget av de samme symptomene. Det

første slaget mot de styrende estetiske eller vitenskapelige kreftene bør dermed være stort, selv om dens kraft verken har en estetisk eller vitenskapelig belegg, eller en umiddelbar effekt. Slik resulterer verken Artauds eller Derridas prosjekter i noen oppløsninger av deres kritikkobjekter, men kan leses som eksponeringer av de styrende kreftene innen disse. Eksponering av de bindende leddene er ikke det samme som en oppløsning, men den kan sies å være oppløsningens begynnelse.

Ved å se nærmere på Derridas lesning av Artaud har jeg forsøkt å undersøke begrepet representasjon og repetisjon, og deres muligjørende potensial i forhold til både en teaterpraksis, en teaterestetikk, og en mer generell filosofi. Representasjon er det begrepet hvor fiksjons- og autentisitetsproblematikken kan sies å være koblet. For representasjon, i en teatervitenskaplig sammenheng, kan også leses som fiksjon i og med at den er en repetisjon eller en gjengivelse av virkeligheten. Men i og med at repetisjon som vi nevnte ovenfor kan fungere både progressivt og konstituerende i forhold til begrepet sannhet kan representasjon, eller fiksjon, samtidig være en bevegelse fra og til virkeligheten. Ingen steder er dette synligere enn i teateret hvor man vitner til både fiksjonen og dens opprinnelse samtidig. Slik blir representasjonen det som både setter fiksjonen og virkeligheten sammen og det som skiller dem fra hverandre. Det er det også tilskueren som gjør, nettopp ved samtidig å erkjenne og overse representasjonen. Slik kan vi med bakgrunn i Derridas lesning av Artaud og begrepet representasjon og dets flyt fra en teaterpraksis/ -teori til en filosofi formulere en eksponering av representasjonens desentraliserende kvaliteter. Hvis vi dermed hevder at en teaterforestilling, eller et mer tinglig kunstverk, er til for at tilskueren eller mottageren skal oppleve den, innebærer denne opplevelsen en desentralisering av den sentralliggende mening eller betydning som skaperen, hvem det nå enn er, har implisitt eller eksplisitt ønsket å formidle. Dermed er iscenesettelsens ekthet, fiksjonens autentisitet, eller opplevelsen av det kunstiges ikke- kunstige aspekter ikke en sentral sannhet som alle tilskuere skal erkjenne, men en subjektiv erfaring som er desentralisert allerede før den er iscenesatt i og med at representasjonen er dens middel. I og med at representasjonen er et begrep som kan leses dobbelt, og Derrida har en tendens til å anvende et dobbelt blikk som eksponerer motsigelsene eller forskjellen, *le différence*, som kan sies å ligge til grunn for begrepene han dekonstruerer, kan vi hevde at begrepet representasjon samtidig muligjører og

hindrer en diskurs om autentisitet i fiksjonen. Dermed kan vi også ut fra Derrida hevde at autentisitetsopplevelse ut fra en fiksjon er berettiget, men med den forbehold at representasjon alltid er fiksjonens bindende eller avledende middel, eller dens konstituerende forutsetning og samtidig demarkasjonssonen mellom fiksjonen og virkeligheten.

Som vi nevnte innledningsvis representerer Derrida et punkt i den moderne filosofihistorien hvor filosofien og dens tilnæringsmetoder blir utfordret. Det første som det stilles spørsmål ved blir sannhetsaspektet og logossentrismen. I sitatene ovenfor kan vi også gjenkjenne en kritikk av logossentrismen i teateret (representasjonen), som Artaud stod for. På samme tid som Artaud blir klar over at han ikke unnslipper representasjonen i Derridas lesning av hans tekster, kan vi hevde at Derrida uttrykker sin egen erkjennelse om at han ikke unnslipper logossentrismen, men utfordrer den. Der Artaud behandler oppløsningen av representasjon der den metafysiske språkliggjøringen er preget av logossentrismen kan Derrida på den andre siden sies å operere med et dobbelt blikk på logossentrismen i det han kritiserer den. I hans andre tekster som f. eks *Of Grammatology* (1967) analyseres logossentrismen på dens egne premisser, samtidig som Derrida er klar over at logossentrismen er umulig å komme utenom i og med at dens reduktive aspekter er muliggjørende i forhold til meningsdannelse. Dermed kan vi hevde at Derrida arbeider i marginene av logossentrismen, i og med at han behandler den uten å inngå i dens reduktivitet.

Både Artaud og Derrida beskjeftiger seg altså med en kritikk av begreper som kritikken inngår i eller er en del av. Forskjellen kan sies å være at Derrida er i større grad klar over denne problematikken i det han motsetter en sentralisering av mening, men derimot, gjennom lesing av andres tekster, kan sies å formulere en filosofi om desentraliserende mening og meningsdannelse. Dette er Derridas bidrag til filosofien.

Før vi forlater Derrida, og hans teksters relevans i forhold til hovedproblemstillingen denne oppgaven omhandler, bør jeg nevne hans bok om *Sannheten i maleriet; Restitusjoner av sannheten i skonummer* (1978) og begrunne hvorfor denne teksten ikke opptar mer plass i denne oppgaven. I denne boken utforsker Derrida sannheten i kunsten, ved å bla. behandle, eller nærlese Heideggers tekst om *Kunstverkets opprinnelse*, som også denne oppgavens teorikapittel

omhandler. Derrida interesserer seg spesielt for Heideggers eksempelkunstverk *Et par sko* av van Gogh fra 1886 (som vi også behandlet på s.10). Men hos Derrida er dette maleriet hovedpunktet boken dreier seg om, noe vi kan gjenkjenne i undertittelen. Boken er skrevet som en collage hvor hvert avsnitt kan sies å representere en stemme av flere ulike stemmer i boken, som Derrida velger å betegne som en polylog, eller en flerskrift. Avsnittene og stemmene tillater dermed Derrida å komme med motsetninger og fragmentere helheten som boken kan sies å være. Spørsmålet som kan sies å oppstå idet Derrida formulerer en tekst ut fra et maleri og den filosofisk- tekstlige behandling av denne er: Hvor er det sannheten finnes? I teksten eller i maleriet? Derridas radikaliserer av Heideggers konklusjoner fra *Kunstverkets opprinnelse* kan sies å frembringe en sublim kunstontologi, altså en kunstteori som avviker fra regler, og som dermed kan sies å være ikke-automatisert. På samme måte som Adornos *Estetisk teori* samtidig behandler kunst og kunstteori kan *Sannheten i maleriet* sies å behandle kunsten og teksten, men samtidig eksponere de modernistiske kunstteksters reduktivitet av kunst. Grunnen til at vi ikke kan gå dypere inn i Derridas tekst om *Sannheten i maleriet* er primært avgrensningen mellom billedkunst og teaterkunst. I og med at Derrida i sin behandling av Artaud eksponerer teaterteoretiske og filosofiske problemstillinger i forhold til begrepet representasjon, valgte jeg å anvende denne teksten som Derridas hovedbidrag til denne oppgaven. Det er begrepet representasjon som kan sies å være et av hovedbegrepene som befinner seg imellom fiksjon og autentisitet.

Idet vi gikk gjennom både Heideggers tekst om kunstens opprinnelse, Adornos eksponering av autentisitetssjargongen og formulering av en estetisk teori, og Derridas behandling av representasjonen og dette begrepets teaterteoretiske og filosofiske muligheter, har vi forsøkt å tilnærme oss autentisitetsproblematikken. Vi har også sett at subjektet og dets erkjennelse av det kunstige har en sentral rolle i utformingen av en teori om kunst og estetikk. Slik kan vi med bakgrunn i de tre ovenfor gjennomgåtte filosofene snakke om kunst som erkjennelsens tingliggjøring. Denne tingliggjøringen blir først og fremst problematisk når man behandler det performative, for det er i det performative at kunsten ikke kan sies å være tinglig som vi har nevnt i det vi gjennomgikk Derridas bidrag. Erkjennelsen av kunst tingliggjøres først og fremst gjennom tekst, og denne problematikken vil vi nøye oss med å nevne, men det er dessverre ikke plass å utforske den ytterligere, i og med at oppgavens dybde og relevans i en

teatervitenskapelig kontekst avhenger av teater/filmpraktiske eksempler. Og det er nettopp i den andre delen av denne oppgaven at autenticitetsproblematikken vil bli behandlet i forhold til konkrete filmverk og teaterforestillinger. Den konkretisering en slik overgang fra det teoretiske til det empiriske innebærer, vil muliggjøre en mer utfyllende utforskning av forholdet: fiksjon – autenticitet.

3.0 Autentisitet: dogmefilmen *Festen, Festen* på Nationaltheatret og Den Nationale Scene

Denne oppgavens hovedproblemstilling vil herfra bli undersøkt i forhold til dogmefilm, institusjonsteater og prosjektteater. For det første bør disse kunstneriske sammenføyningene utdypes og valget av dem bør begrunnes før vi kaster oss ut i det disse fiksjonspraktiserende områdene tilbyr denne oppgavens problematikk.

Dansk dogmefilm, et fenomen som vi nevnte innledningsvis i denne oppgaven, har jeg valgt å behandle sammen med en autentisitetsproblematikk først og fremst fordi den springer ut fra et manifest, Dogme 95. I dette manifestet blir kravene til dogmefilm formulert. Kravene krever implisitt en sannere fiksjon. Filmene som følger kravene, eller underkaster seg reglene som står nedfelt i manifestet, får betegnelsen dogmefilmer. I og med at de første tre dogmefilmene er danske og at handlingen fra den første filmen *Festen* (1998) er blitt iscenesatt ved flere europeiske institusjonsteater vil uttrykket dansk dogmefilm først og fremst omfatte denne filmen som hadde premiere i Cannes i 1998. En annen grunn til uttrykket dansk dogmefilm kan også sies å være at Dogme 95 - manifestet er formulert av fire danske filmregissører i Danmark og kan dermed sies å ha sitt utspring i et dansk initiativ. Spørsmål som vil bli stilt her vil være: Kan dogmefilm sies å være autentisitetsinviterende? Hvordan er den (ikke) det?

Norsk institusjonsteater har jeg valgt å undersøke i forhold til en autentisitetsproblematikk fordi den kan sies å representere et eksempel på det vi med bakgrunn i Derridas lesning av Artaud benevnte som representasjonens struktur, og fordi handlingen fra den danske dogmefilmen *Festen* ble iscenesatt både ved Den Nationale Scene i Bergen og Nationaltheatret i Oslo. Her bør det understrekes at jeg hovedsakelig vil legge vekt på Nationaltheatrets oppsetning, i og med at jeg i denne, som vi skal se senere, finner spor av det vi, igjen med bakgrunn i Derrida, kan kalle en logosentristisk og tradisjonsbekreftende teaterpraksis, som dermed står i et motsetningsforhold til Dogme 95 reglene. Spørsmål som vil bli stilt her vil være: Kan teaterforestillingen *Festen* ved Nationaltheatret sies å være autentisitetsinviterende? Hva er det som muliggjør, eller hindrer, en

autentisitetserkjennelse i denne? Kan institusjonsteateret kalles illusjonsteater hvor illusjonen er fullendt og uten synlige sprekker?

3.1 Dogmefilmen *Festen* og autentisiteten

Da Dogme 95- manifestet ble skrevet av de fire, ovenfor nevnte, danske regissørene i 1995 var europeisk film generelt, og dansk film spesielt, relativt små størrelser innen filmkunst i en tid preget av ulike globaliseringsprosesser. Den eneste av disse fire som hadde tilegnet seg betydelig status i det europeiske filmmiljøet var Lars von Trier med filmene *The Element of Crime* fra 1984, og *Europa* fra 1991. Han hadde alene, i forbindelse med sin Europa- triologi, det vil si de to ovenfor nevnte filmene og en mindre kjent film *Epidemic* fra 1987, allerede skrevet tre manifeste. Det første manifestet oppfordret til produksjon av heteroseksuelle filmer for og av menn, det andre manifestet lovpriste filmatisk lek med virkemidler, mens det tredje, skrevet som en tilståelse, karakteriserte von Trier som en scene- mastrubator⁷⁵.

I 1995 tar altså von Trier, sammen med Thomas Vinterberg, Søren Kragh- Jacobsen og Kristian Levring initiativ til enda et manifest, nemlig Dogme 95. Det er dette manifestet som senere skulle ha stor innvirkning både på skandinavisk, europeisk, søramerikansk, asiatisk og amerikansk independentfilm fra og med den andre halvdel av 1990- årene. Manifestet ble presentert for publikum 20. mars 1995 i Odéon Cinema i Paris, hvor en feiring av filmens hundreårsdag fant sted. Presentasjonen tok form av noe som kan kalles en happening hvor Lars von Trier leste opp manifestet og Kyskhetsløftet, kastet røde kopier av det til publikumet i salen og forlot konferansen. Dette ble dermed et av manifestene til von Trier som fikk mest oppmerksomhet i ettertid.

Bakgrunnen for Dogme 95 kan sies å være den franske bølgen (La Nouvelle Vague) fra 1950/ 60- tallet. Bakmennene for denne var de franske filmkritikerne og filmregissørene François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette og Eric Rohmer som var knyttet til filmmagasinet *Cahiers du Cinema*. Deres initiativ til fornyelse av fransk film sprang ut fra kritikken av franske studiofilmer og inspirasjonen tilført av amerikanske filmer som *Citizen Kane*

(1941) og film noir. Det disse og andre unge filmentusiaster i Frankrike etterlyste var mer eksperimentering og realisme. Forholdet mellom disse to begrepene kan sies å være problematisk i og med at begrepene kan sies å være motsetninger, sett fra et teaterhistorisk perspektiv. Filmhistorisk kan vi betegne den eksperimentering som finner sted i den franske bølgen som en eksperimentering med en speiling av virkeligheten som ikke er studioprodusert, men realistisk på en ny måte, i og med filmenes bruk av locations, fremfor kulisser. Denne eksteriørrealismen kan da sies å være et resultat av eksperimenteringen med å filme utenfor filmstudioene. Det som gjorde dette mulig var den nye teknologien som fra og med 1950-tallet var lettere filmkamera, først og fremst produsert for dokumentarfilm og lettere lyssettings- og lydopptaks- utstyr. I og med at filmene ble filmet ”on location” med kamera produsert for dokumentarfilm, og ikke i tillagde kulisser i filmstudio, var de billigere å lage, og så mer realistiske ut. På den andre siden tillot den billige produksjonen eksperimentering i filmkunsten og resulterte i frankrikes mest kjente filmer som Truffauts *Les Quatre Cent Coups* (1959), og Godards *A Bout de Souffle* (1959). En av grunnene til at vi må innom den franske nye bølgen er at den blir eksplisitt nevnt i Dogme 95 manifestet: ”The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck”⁷⁶ Sitatet refererer til den franske nye bølgens mislykkede prosjekt, i og med at den ikke hadde store nok konsekvenser i forhold til mainstream film, men etter hvert ble en del av den. Den franske nye bølgen var ikke konsekvent nok når det gjelder bruddet med mainstream film, ifølge dogme 95 brorskapet, og dette først og fremst pga. fremdyrkningen av auteurismen, dvs. dyrkingen av regissøren som kunstner. Auteuren er lik en kunstner som, hvis vellykket, får konnotasjonene original, innovativ og individuell. Derfor blir det nødvendig å formulere et manifest som tar et mer konsekvent oppgjør med samtidens individuelle film hvor det bl.a. kreves at filmregissøren ikke skal krediteres og filmene ikles uniform.

Det er lett å innse at europeiske filmer, eller rettere sagt ikke- amerikanske filmer vanskelig kan konkurrere med filmindustrien i USA. På midten av 1990- tallet ble \$40 mil. brukt bare på markedsføring av en gjennomsnittlig amerikansk film, og det bare i USA. Ikke- amerikanske filmer hadde lite å bidra med mot en slik konkurrent. På den andre siden kan man derimot nesten alltid i ikke- amerikanske filmer spore opp en alternativ måte å formidle historien, og ikke minst innovative løsninger når det gjelder filmenes form. Der hvor Hollywood filmene har sin styrke i de astronomiske budsjettene, som på sin side muliggjør de nyeste spesial

effektene og de største stjernene, som igjen virker inn på markedsføringen, henter de europeiske, eller de ikke- amerikanske filmene sin styrke i det å være fornyende, innovative, og i det å fortelle historier, som skal være relativt billige å lage samtidig som de skal formidle annerledes historier. Dette kan eksemplifiseres med at europeisk film vanskelig kan settes i sjanger- bås. Likevel blir europeiske filmer som oftest markedsført som arthaus (independent) filmer, hvor det kan tolkes at filmkunststempelen utnyttes for alt den er verdt. Slik sett kan man hevde at Dogme 95 kan betraktes som en mer eller mindre forutsigbart konsept, i og med at reglene som skal følges, hvis resultatet skal kunne kalles en dogmefilm, fremtvinger regissøren til å finne nye, og dermed nyskapende løsninger på hittil vante filmkonvensjoner. På den andre siden var konsekvensene og ringvirkningene av Dogme 95 konseptet alt annet enn forutsigbare. Reglene som står formulert i Dogme 95 manifestet skulle etter hvert fra og med den andre halvdel av 1990- årene bli fulgt av flere ikke- amerikanske land, og til og med av USA, hvor det ble laget independent filmer som eksplisitt underkastet seg manifestet. Her bør det nevnes at dogme 95 brorskapet på sin tiårsdag, i mars 2005, oppløste seg selv og de fire danske regissørene har dermed sagt fra seg ansvaret for dogmefilmens videre skjebne.

I 1995 erkjenner de fire nevnte danske filmregissørene et ønske om å fornye filmkunsten ved å forene demokratiseringen av filmen, som den nye digitale teknologien tilbyr, sammen med disiplin: "Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition"⁷⁷

Reglene som skal følges hvis en film skal kunne betegnes som en dogmefilm er formulert i Kyskhetsløftet som er den praktiske versjonen av selve Dogme 95:

Jeg lover at underkaste mig følgende regelsæt udarbejdet og konfirmeret af DOGME 95:

1. Optagelserne skal foregå på location. Rekvisitter og scenografi må ikke tilføres. (Hvis en bestemt rekvisit er nødvendig for en historie, må en location vælges hvor denne rekvisitt forefindes.)
2. Lyden må aldri produceres adskilt fra billedet eller omvendt. (Musikk må altså ikke anvendes med mindre det er på optagededet.)
3. Kameraet skal være båret. Al bevægelse eller stilstand der kan opnås i hånden er tilladt. (Filmen skal ikke foregå hvor kameraet står, men der skal filmes hvor filmen foregår.)
4. Filmen skal være farvefilm. Lyssætninger accepteres ikke. (Hvis det er for lidt lys til exponering må scenen udgå eller en enkelt lampe påmonteres kameraet.)

5. Optisk arbejde, så vel som filtersætning af filmen er forbudt
6. Filmen må ikke indeholde overfladisk action. (Mord, våben etc. må ikke forekomme.)
7. Tidsmæssig og geografisk fremmedgjørelse er forbudt. (Det vil sige at filmen foregår her og nu.)
8. Genrefilm accepteres ikke.
9. Filmformatet skal være Academy 35mm.
10. Instruktøren må ikke krediteres.

Ydermere lover jeg som instruktør at afstå fra at have en personlig smag! Jeg er ikke kunstner længere. Jeg lover at afstå fra at skabe et ”værk”, idet jeg prioriterer sekundet fremfor helheden. Mit ypperste mål er at aftvinge mine personer og scenerier sannheden. Dette lover jeg vil ske med alle mine midler og på bekostning af al god smag og æstetik. Således aflægger jeg KYSKHEDSLØFTET.⁷⁸

Det er Lars von Trier og Thomas Vinterberg som har utarbeidet og skrevet under på Kyskhetsløftet 13. Mars 1995 på vegne av Dogme 95. Betydningen av noen av reglene er blitt forandret på underveis, som f. eks regel nr. 9 hvor man har tillatt filming av scener på digitale kamera så lenge filmen til slutt, når den er ferdigklippet, overføres til filmformatet Academy 35 mm. Problemet, hvis man velger å betegne det som et problem, oppstår i det hver dogmefilm-regissør velger å forholde seg til, og tolke reglene slik han selv vil. Dermed blir hver dogmefilm forskjellig fra den forrige, ikke bare i historien, men også i utformingen, idet dynamikken mellom regissøren og reglene oppstår. Disiplinen, som ligger i forgrunnen for manifestet og Kyskhetsløftet resulterer dermed ikke i like filmer i identisk uniform, men i filmer som varierer både i handling, i form, og i kunstnerisk kvalitet. Til og med Lars von Trier, som regnes å være hovedpersonen i Dogme 95 bevegelsen gjenkjenner disse forskjellene:

It's easy to see who made what. That's the paradox. We talk about putting films into uniform and we create uniform rules, but the paradox is – and that is also the point – that the first three Dogme films very much reflect their individual directors. It's amusing that this should be the case, but then again why should the talk of uniformity destroy individual qualities? That's precisely what hasn't happened although there's been an imposition of uniformity and an emphasis on the collective.⁷⁹

Dermed er til og med Lars von Trier klar over individualiteten som finnes i dogmefilmene, selv om manifestet oppfordrer til det motsatte. Han benevner dette som et paradoks, men han sier at dette paradokset også er en del av hensikten. Spørsmålet han selv stiller kan tolkes som et retorisk spørsmål som kan sies å være et forsvarsargument for den uniformkledde individualismen Dogme 95 bevegelsen kan sies å representere.

Kyskhetsløftet kan betraktes som en avgjørende faktor i både den generelle produksjonen av dogmefilmer, og betydningen dogmefilm får i verdens filmkunst i løpet av slutten av 1990- årene og begynnelsen av det nye millennium. Det som gjør Kyskhetsløftet interessant i denne oppgavens kontekst er reglens implisitte oppfordringer til autentisitet. Dette kan leses i reglene 1 til 5, og regel 7. Man etterspør i disse en slags bevegelse mot det som kan kalles en *avfiksjonalisering* av filmkunst, og Dogme 95 manifestet og bevegelsen som springer fra den og som fremdeles finnes, kan sies å ha lyktes best i denne avfiksjonaliseringen innen filmkunst.

Det at flere filmskapere underkaster seg Kyskhetsløftet innebærer ikke at filmene de produserer kan ha andre fellesnevner, som for eksempel handling, tema, moral osv. Og det er nettopp her paradokset ligger: Det å påtvinge filmer regler som skal følges, resulterer ikke i at filmene blir like. Filmene blir derimot forskjellige i og med at den individuelle filmskapers valg i forhold til Kyskhetsløftet bestemmer films utseende, selv om filmen er laget ut fra identiske formmessige kriterier som flere andre filmer. Dette er de tre første dogmefilmene gode eksempler på. *Festen* (1998), som den første, *Idiotene* (1998) som den andre og *Mifunes siste sang* (1999) som den tredje dogmefilmen kan ikke sies å være like filmer. Ja, alle tre filmene er produsert i henhold til Dogme 95 og av danske filmskapere, men det kan sies å være de viktigste likhetene. En av grunnene til dette kan være regissørenes ulike måter å forholde seg til Kyskhetsløftet, som igjen avgjør filmenes formmessige og estetiske karakter. Dette ble godt eksemplifisert i Jesper Jargils dokumentarfilm *The Purified* om de første dogmefilmene, hvor bant annet spørsmålet om håndholdt kamera (regel 3) blir diskutert. For hvis kameraet holdes i en hånd som støttes på gulvet, kan da regelen sies å være opprettholdt? Lars von Trier, regissøren av den andre dogmefilmen i rekken, sin svar på dette blir nei, mens Søren Kragh- Jacobsen insisterer på det motsatte.

Dogme 95 blir også av noen kunstteoretikere brukt som eksempel på styrking av det kreative gjennom påtvingelse av påbud. Filosofen og den politiske teoretikeren Jon Elster arbeider er nevneverdig i en slik sammenheng, i og med at han i boken *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment and Constraints* (2000) deler påbudene i påtvungne, oppfunne og valgte påbud. Elster henter også eksempler fra kunst- og litteraturhistorie og nevner blant andre George Perecs beslutning om å skrive romanen *La Disparition* (1969) uten å bruke bokstaven

”e”. Elster snakker også om andre typer påbud, hvor formålet for kunstneren blir kun det å være forhindret, og slik oppfordret til å tenke nytt. Slik formulerer Elster et forhold mellom påbud, kreativitet og innovasjon i kunsten.

Ut fra en slik bakgrunn kan man betrakte Dogme 95 som oppfunne bud som ikke kan sies å være tilfeldige. Ifølge von Trier og Vinterberg valgte de å forby bruken av det de trengte mest:

“Identify the very means of cinematic expression on which you habitually rely and then make the technique or technology in question the object of an interdiction.”⁸⁰ Ideen om å oppnå kreativitet gjennom selvvalgte påbud kan sies å være et formål med Dogme 95. Men dette er ikke det eneste formålet. For samtidig som Dogme 95- reglene stimulerer kreativitet, redefinerer de film- estetikk i en større kontekst, og skaper muligheter for mindre film- nasjoner til å delta i filmproduksjon.

Den danske filmteoretikeren Mette Hjort skriver i sin artikkel ”Dogme 95- a small nation’s response to globalisation” at Dansk Film Institutt bekrefter at Dogme 95 var opprinnelig motivert av tanken: “that if small nations are to compete successfully with Hollywood in an era of globalisation they somehow have to change the very rule of the game, to challenge increasingly entrenched views of what counts as a film.”⁸¹

Dette kan videre eksemplifiseres av Dogme 95 sin popularitet internasjonalt, og da spesielt i land som Argentina hvor det er laget mer enn ti dogmefilmer, en av dem på bare to dager, og til og med i USA hvor Dogme 95 anvendes av uavhengige filmskapere.

Thomas Vinterbergs film *Festen* har jeg som nevnt ovenfor valgt å behandle i denne oppgaven først og fremst fordi den er produsert ut fra et manifest hvor eksplisitte krav til ekthet og sannhet er formulert. Samtidig er denne filmen den første filmen produsert i henhold til Dogme 95, dvs. det er *Festen* som gjør Dogme 95 kjent internasjonalt. Det er i møte med den første dogmefilmen *Festen* at filmpublikum vitner til de estetiske konsekvensene av avfiksjonaliseringen av film som Dogme 95 kan sies å representere. Det er også i filmen *Festen* at vi kan gjenkjenne innholdsmessige paralleller til selve bevegelsen som Dogme 95 fremprovoserer.

Festen, den første dogmefilmen, handler om en 60- årsdagsfest feiret av en dansk borgerlig familie. Patriarken, Helge, er den som feires. Hans eldste sønn, Christian, er filmens/ handlingens hovedperson. I sin tale, som er den første av mange taler i filmen, avslører han at han og

tvillingsøsteren Linda (som nylig har begått selvmord ved å drukne i badekaret) ble seksuelt misbrukt av faren. I løpet av festmiddagen blir det etter denne talen holdt flere taler som, hver på sin måte prøver å bortforklare Christians tale. Klimakset oppnåes med den siste talen som er selvmordsbrevet fra den døde søsteren, som både bekrefter og gir styrke til Christians anklager i det brevet blir lest av den gjenværende søsteren Helene. De andre fremtredende personene er moren Elsa, som har vært vitne til farens overgrep, men velger å stå på hans side, den yngre broren Michael, som utvikler seg fra å kaste Christian ut fra festen, til å be faren om å gå når familien og gjestene skal spise frokosten, på slutten av filmen. Personene som står i kontrast til den borgerlige familien er servitørene og kokken, som til og med hjelper Christian ved å stjele gjestenes bilnøkler, og dermed tvinger dem til å være vitner til familiens private oppgjør og slik deltar i hovedkonflikten.

Det er først og fremst Christian- skikkelsen som driver handlingen i *Festen*. Han er den første personen som vises, og hans besluttsomhet til å fullføre det han er kommet for å gjøre blir glimrende fremstilt i filmen av Ulrich Thomsen. I Nationalteatrets oppsetning blir Christians kompliserte skikkelse ikke like vellykket fremstilt, på grunn av den synlig naturalistiske spillemåten og scenerommets illuderende estetikk. Dette kommer vi tilbake til.

Filmens handling kan deles i ni deler. I den første delen, som kan betegnes som ankomsten, introduseres vi for personene, og da hovedsakelig de tre søsknene: Christian, Michael og Helene. I den andre delen introduseres vi for de øvrige personene: Faren, Moren, betjeningen og gjestene. Fordelingen av rommene skjer også i del to, hvor Helene blir tildelt rommet hvor søsteren Linda begikk selvmord, og selvmordsbrevet blir funnet. I del tre begynner festen og i del fire holder Christian sin avslørende tale, som blir etterfulgt av reaksjonene til gjestene og en samtale-scene mellom Christian og faren Helge. I del fem blir gjestenes bilnøkler stjålet av servitørene, søsteren Helenes kjæreste Gbatokai ankommer og Christian holder en skål for faren, ”mannen som drepte min søster”. I del seks fortsetter festen, etter å ha blitt avbrutt av Christians skål, og i denne delen holder moren en tale som avsluttes med at hun ber Christian om å beklage for sine ”påstander”. I del syv beklager Christian for at moren er ”forrått”, og for at hun har vært vitne til overgrepene, og blir dermed kastet ut av den yngre broren Michael. I det kvelden senker seg over festen begynner del åtte, hvor festdeltakerne danser gjennom huset i henhold til familietradisjonen, etter dette blir søsteren Helene oppfordret til å holde en tale og hun leser

søsteren Lindas selvmordsbrev. Faren innrømmer misbruket og forlater festen. Del ni kan betraktes som en festavslutning, hvor alle trådene samles i løpet av natten. Filmens epilog er frokostscenen dagen derpå, hvor faren blir bedt om å forlate spisestuen av sønnen Michael, og slik utestengt fra sin familie.

Det er fristende å trekke paralleller mellom dogme 95- reglene som skal følges og reglene i filmens handling, dvs. familietradisjonene. Toastmaster- rollen er den, som i filmen skal sørge for at disse blir opprettholdt. Og disse reglene eller tradisjonene skal opprettholde den borgerlige familiens lykkelige fasade i forhold til gjestene. Det er nettopp disse familietradisjonene som utnyttes av hovedkarakteren, Christian, for å formidle sannheten om patriarken. Han holder taler, og skåler, og han legger igjen beskjed til toastmasteren, tradisjonen tro, om å be Helene lese opp brevet, som viser seg å være selvmordsbrevet til den døde søsteren Linda.

På samme måte som Dogme 95- reglene gjør et forsøk på å styrte borgerlig film, styrtes denne borgerlige familien ved at man tøyer reglene, eller tradisjonene, og slik tvinger sannheten frem. De borgerlige trekkene ved familien kan eksemplifiseres ved å nevne stedet for handlingen, som er et hotell, med servitører, og tjenere. Kvinnene er underordnet mannen, som for eksempel moren, Else, som er den siste til å avvise faren. Et annet eksempel på kvinnenens underdanighet kan være den yngste broren, Michaels, behandling av sin kone Mette, og sin tidligere elskerinne Michelle. Et annet borgerlig trekk ved familien, og gjestene, er det rasistiske, som tydeligst illustreres i scenen hvor Michael begynner å synge en rasistisk sang for å provosere Helenes kjæreste Gbatokai. Og på samme måte som Dogme 95 kan sies å være et opprør mot den borgerlige filmen finner man flere eksempler på opprør mot det borgerlige i filmens handling, som for eksempel tjenernes innflytelse, dvs. kokken og servitørene som hjelper Christian ved å gjemme gjestenes bilnøkler, slik at gjestene må bli igjen og vitne, eller tilskue Christians opprør mot faren. Kvinnenens opprør mot mennene som kan eksemplifiseres i det at Helene leser opp selvmordbrevet, eller moren Elses avvisning av faren Helge på slutten av filmen. Det skjer også et opprør mot det rasistiske, for det er rimelig å anta at Helene kommer til å gifte seg med Gbatokai, med eller uten familiens tillatelse. Og der hvor Dogme 95 går løs på individuell film, altså film som produseres ut ifra regissørens, og/eller produsentens overordnede visjon, styrtes familiens overhode, Helge fra sin bestemmende, autokratiske posisjon. Slik kan man nevne enda et likhetstrekk, nemlig det faktum at filmen slutter med en kollektiv optimisme, og Dogme 95 kan, i likhet med mange andre manifest, sies å ha vært et optimistisk manifest.

Hvordan kan filmen *Festens* fiksjon begripes som autentisk? Autentisitet i kunst kan med bakgrunn i den første delen av denne oppgaven betegnes som noe som tilføres kunstverket utenfra av betrakteren. Det er subjektets forestillingsevne som muliggjør en transsubjektiv erkjennelse av kunstverkets sannhetsgehalt og ikke omvendt. Det er tilskueren som desentraliserer alt fiksjonen måtte formidle og slik åpner opp for en autentisitetserkjennelse som enhver representasjon kan sies å formidle. For i og med at noe representeres gjøres det annerledes fra det som blir representert i og med at det blir representert. Bare slik kan representasjonen sies å ha en berettiget eksistens. Det er dette som kan sies å komme tilsyne i noen av øyeblikkene under dogmefilmen *Festen*. I og med at det i *Kyskhetsløftet* oppfordres til en avstand fra tanken om å skape et helhetlig verk, og å dyrke sekundet fremfor helheten, åpnes det opp for en filmproduksjon som ikke etterstreber verkskarakter, men vektlegger øyeblikket fremfor helheten. Det ypperste målet for en dogmefilmregissør: ”at aftvinge mine personer og scenerier sannheden”(s. 48), er et eksplisitt formulert bevis på at det sanne, eller det autentiske, er et mål i seg selv for Dogme 95- filmskapere. Det som oppfordrer til videre problematisering når det gjelder autentisitetsproblematikken og dogmefilmen *Festen* er nettopp forholdet mellom kravene som stilles på forhånd og filmens formelle, estetiske og innholdsmessige konsekvenser av disse. Hvis vi tolker den franske regissøren Jean Luc Goddards påstand: ”To me style is just the outside of the content, and content is the inside of style, like the outside and the inside of the human body. Both go together, they can’t be separated.”⁸² slik at form og innhold er gjensidig konstituerende størrelser i filmkunst og at de ikke kan skilles, er det nærliggende å nevne Thomas Vinterbergs uttalelse om hvor ideen for filmen *Festen* kom fra: ”When I began, I didn’t have any idea about what film to make. The idea came very much out of *The Vow of Chastity*.”⁸³ Her avslører Vinterberg om at det nærmest var formen som bestemte innholdet, og slik avviker fra Goddards mening om likestilling mellom form og innhold. Det at formen bestemte innholdet i *Festen* kan eksemplifisere handlingens paralleller i forhold til Dogme 95 bevegelsen og den anti-borgerlige holdningen til borgerlig, mainstream, filmkunst, som vi nevnte ovenfor. Et annet viktig poeng å ha med når det gjelddet innholdet i *Festen* er påstanden om at filmen var basert på en sann historie. Ikke bare virker en slik påstand inn på markedsføringen og distribusjonen av filmen, men det gjør selve historien mer sann, og dermed oppfordrer til, og styrker en opplevelse av autentisitet, i og med at tilskuerens forestillingsevne blir utfordret med

tanken om at historien han vitner til, en gang virkelig skjedde. Det å bruke ideen om at historien som filmen formidler er basert på en sann historie, til å skape en mer autentisk opplevelse av historien og til å gi rom for en mystisk aura omkring selve filmen, er kanskje best utnyttet av filmparet Coen- brødrene under produksjonen og markedsføringen av filmen *Fargo* (1996). Det ble senere avslørt at den ”sanne” historien ble skrevet av Coen- brødrene selv. Vi skal senere se hvordan myten om den sanne historien som ligger til grunn for *Festen* poengteres i programmet til teaterforestillingen *Festen* ved Nationalteatret høsten 2003.

Hvis vi skal gå videre med å undersøke problemet om fiksjonen kan være autentisk i forhold til filmen *Festen* bør det herved understrekes at det ikke er bare filmen som er forskningsobjektet, men også tilskueren.

Det som primært oppfordrer til en opplevelse av ekthet og autenticitet i filmen *Festen* er den overraskende usminkede visuelle stilen som manifestet krever. Det andre er spillemåten og utseende til skuespillere som virker usminket og nærmest spontan og improvisert. Det tredje er historien, og da først og fremst enkeltscenene, som for eksempel avsløringen i talene og reaksjonene på disse, som er uforutsigbare, overraskende og utfordrende å ta stilling til. Det at enkeltscenene oppfordrer til oppmerksomhet passer godt med Kyskhetsløftets krav til vektlegging av sekundet fremfor helheten. Andre elementer ved filmen som fremhever det realistiske, som ikke kan sies å være ensbetydende med det autentiske, men mer med forholdet filmens fiksjon har med virkeligheten, er effektene den håndholdte - kamera filmingen etterlater på filmens virkelighet, og slik virker nærmest dokumentarisk. Det andre elementet i en slik kontekst er ”framingen” av bildet, altså innrammingen, som minimaliserer bruken av lange stillestående opptak, og slik skaper en intim sfære omkring filmens kaotiske handling, og dette først og fremst i interiørscenene. Det at noen av interiørscenene filmes ovenfra gir, på den andre siden, filmens rytme pauseaktige egenskaper i og med at det skapes mer avstand til personene, og deres handlingers kaotiske aspekt nedtones.

Men selv om det realistiske og det autentiske er begreper som kan sies å være parallelle er de ikke synonyme, for det autentiske har mer å gjøre med selve opplevelsen av filmens fiksjon, mens det realistiske peker på denne fiksjonens likhetstrekk med det reelle, eller det virkelige. Slik kan det realistiske forstås som noe som ligger i grepet som er gjort fra kunstnerens side for å sammenstille, eller sammenligne fiksjonens virkelighet med den reelle virkeligheten. Realismen

kan videre hevdes å være fullendt mimesis, mens det autentiske har mer å gjøre med forholdet tilskueren har til etterligningen. Dermed kan vi hevde at autentisitet er noe som tilskueren opplever idet fiksjonen og virkeligheten konvergerer, eller forenes i kunstverket. Opplevelsen kan sies å være vanskeligere å fremprovosere innen filmkunst i og med at fiksjonen er festet på film, mens den i teater- og performativ- kunst foregår på samme tidsplan. Dette vil si at teaterfiksjonens tid og virkelig tid er ikke atskilt, mens det at en fiksjon er festet på film, eller foto, eller på en eller annen måte tingliggjort i noe materielt, innebærer konsekvent en tidsmessig skille mellom fiksjonens skapelse og dens mottagelse. Slik kan performativt kunst, rent tidsmessig, sies å være mer autentisk enn annet kunst.

Hvilke konsekvenser har en slik slutning for autentisitetserkjennelse i filmen *Festen*? Når publikum velger å se på en film som *Festen* innebærer det en innlevelse fra publikums side. Innlevelsen i filmens fiksjon kan være bevisst eller ubevisst, men den må eksistere og opprettholdes gjennom hele filmen for at filmens fiksjon skal oppleves som kunst. Denne kontrakten mellom filmen og publikum forutsetter en transsubjektiv erkjennelse og tilskuerens forestillingsevne er dens primære forutsetning. Dermed er filmkunst en fiksjon som appellerer til tilskuerens forestillingsevne gjennom å iscenesette og filmatisere historier egnet for filmmediet. Den spesialisering innen kunst som finner sted gjennom modernismen kan filmkunst ikke sies å være en del av, fordi filmkunstens spesialisering først og fremst er betinget av teknologiske nyvinninger, og dette kan eksemplifiseres med overgangene fra stumfilm til lydfilm, og svart-hvitt-film til fargefilm. Dermed kan filmkunst sies å være i en konstant modernisme, i og med at filmkunst- mediet spesialiseres kontinuerlig på grunn av dets avhengighet til det teknologiske. Slik opererer filmkunst alltid i det paradigmet som bestemmes av teknologiske fremskritt. Det er disse som hittil har stått for de største bruddene eller overgangene i filmhistorien. Med et slikt bakteppe er dogmefilm ingen unntak. Den teknologiske årsak kan sies å være en blanding av digitalfilm og digitale dataeffekter som Dogme 95 kan sies å være en indirekte reaksjon på. Det film fremdeles etterstreber kan sies å være realisme, eller større grad av det virkelige i filmens fiksjon. Dataeffektene og digital film streber etter å etterligne virkeligheten på en mest naturtro måte, i og med at jo mer dataskapte bilder virker virkelig, jo mer utvides deres bruk i filmmediet. Dette har i løpet av begynnelsen av 2000- tallet hatt en markant virkning i Hollywood, i filmene som *Matrix*- triologien, *Ringenes herre*- triologien, og for ikke så lenge siden i filmen *Sky Captain and the world of tomorrow* hvor hver scene og kulisse er laget på en datamaskin, og til og med en

av skuespillere er data skapt. Filmen inneholder nemlig en digital performance av sir Laurence Olivier. Dogme 95 kan sies å være den tidlige reaksjonen på alle disse filmene som alle er mer eller mindre resultater av den teknologiske framgangen innen datateknologi. Dogme 95-bevegelsen kan dermed tolkes som den motsatte ytterligheten, hvor alt det som påfører filmatiseringen visuell og audiell renhet er fjernet, slik at filmen usminket kan formidle en historie, og dens røffe visualitet og lydbilde kan appellere til tilskuerens forestillingsevne på en måte som formidler en virkeligere fiksjon.

På film er det performative fryst for alltid. Det performative på film kan sies å være et paradoks på grunn av marginaliseringen av tidsaspektet som finner sted idet handlingen filmatiseres. Slik minimaliserer filmatiseringen av en handling handlingens repetitive kvaliteter og slik forminsker engangaspektet av performativiteten. Dette gjør at det performative, på film, er en tingliggjort kunst. Dens karakter av å være en prøve er forminsket, fordi den filmatiserte handlingen er festet på film ut fra regissørens selektivitet.

Det som gjør *Festen* interessant i en slik kontekst er de mange talene som holdes for de anonyme gjestene, som etter hvert tvinges til å bevitne familiens oppgjør med seg selv. På samme måte som publikum, ved å se dogmefilmen *Festen*, tvinges til å se filmkunstens oppgjør med seg selv som Dogme 95 bevegelsen krever. Hver gang det holdes en tale i filmen skjer det en avsløring for både filmens publikum og publikummet i filmen. Samtidig som flesteparten av talene som holdes bærer et preg av å være bekjennende. Dette innebærer et monologisk forhold mellom taleren, gjestene og filmens publikum. Taleren bekjenner familiens indre konflikter og slik henvender seg direkte til både tilskuere i filmen og filmens tilskuere, samtidig som hovedavsløringene, eller konfliktene finner sted. Disse talenes monologiske og bekjennende aspekter kan sies å være det *teatrale* i filmen, fordi de presenteres for to publikum; publikummet av filmen og publikummet av festen, altså gjestene. Når Christian holder kveldens første tale, er den iscenesatt i henhold til familietradisjonen. Det første publikumet er festgjestene som vitner handlingen der og da, og de andre er filmens publikum. Dette kan sies å skape et dobbelt blick på handlingen som filmens publikum er med på å skape, og samtidig avsløre. Filmens publikum kan likestilles med gjestene, eller publikummet som bevitner handlingen der og da, altså live, samtidig som de bevitner handlingen som et kunstverk. Dette dobbelte blikket er med på å

forsterke avfiksjonaliseringen som finner sted idet både handlingen i filmen og filmen som et helhetlig verk gjør opprør mot illusjoner. I og med at taleren tar et oppgjør med fasaden som familiens patriark og hans hustru forsøker å opprettholde skjer det et brudd med illusjonen både det første og det andre publikummet har vært vitne til. Hvis vi hevder at ethvert brudd med illusjon er en avdekking av en bakenforliggende sannhet, kan vi dermed slutte oss til at illusjonsbrudd kan virke autentisitetsskapende. Men det er ikke filmens illusjon som det brytes med i de mange talene i filmen, men den borgerlige illusjonen, eller den maskerte familiefasaden i filmen. Slik åpenbares det gjennom talene i filmen en bakenforliggende sannhet, som kan sies å være en mer autentisk fiksjon. På samme måte som filmen *Festen* kan sies å være et forsøk på en avfiksjonalisering av filmkunst, kan handlingen i filmen sies å være en avfiksjonalisering av fasaden som de styrende kreftene, dvs. faren og delvis moren, forsøker å opprettholde. Dermed kan handlingen i filmen karakteriseres som en illusjon som sprekker, og slik åpner opp for den ”virkelige” sannheten om familiens fortid. Ut fra dette kan det hevdes at det er to parallelle avfiksjonaliseringer som finner sted i *Festen*. Den første finner sted i formen, dvs. filmens radikale måte å bli produsert ut fra Dogme 95 etterlater estetiske konsekvenser og får hver enkel scene i filmen til å virke mer virkelig og dermed autentisitetsinviterende. Den andre avfiksjonaliseringen skjer i filmens handling hvor den ene illusjonen sprekker for å bli erstattet av en mer autentisk illusjon. Disse to avfiksjonaliseringene får dermed resepsjonsmessige konsekvenser i og med at tilskueren samtidig bevitner en borgerlig familie i oppløsning gjennom en mindre sminket måte å formidle fiksjon på. Tilskuerens forestillingsevne blir dermed oppfordret til å tro mer på en fiksjon som avfiksjonaliserer seg selv.

Det paradoksale her blir dermed det faktum at illusjon som sprekker for dermed å avsløre en bakenforliggende sannhet som også er illusjon, forsterker sin karakter av å være fiksjon, selv om dens ytre form ser ut til å være en mindre sminket fiksjon. Men nettopp fordi ingen filter og håndholdt kamera gir filmen et dokumentarisk utseende blir tilskueren tillatt til å se fiksjon på en ny måte. Dermed innebærer en avfiksjonalisering av film en nærmere kjennskap til fiksjon og slik muliggjør autentisitetserkjennelse.

Men det er ikke bare i den første dogmefilmen vi kan tydelig oppdage eksempler på de avdekkende, eller avfiksjonaliserende aspektene. I von Triers *Idiotene* kan man gjenkjenne søken etter dypere, mer autentiske følelser og uttrykk. Lars von Trier beskriver manifestet i sin dagbok fra filmingen av *Idiotene* som ”search for the genuine”⁸⁴. Den danske filmviteren Ib Bondebjerg

slutter seg til at reglens paradoksale resultat av frihet kombinert med søken etter intense følelser, autentisitet og samtidsrealisme, er det som forener alle de fire danske dogme- regissørene.⁸⁵

Både når det gjelder Vinterbergs og von Triers bidrag til dogmefilmen inneholder disse filmene med sin formelle avfiksjonisering en dypere søken etter det genuine, det autentiske og slik kan vi i dem oppdage en spillemåte hos skuespillere som virker mer nærværende, og denne følelsen forsterkes av filmenes progressivt avslørende handling og den formelle og estetiske innramming.

Hvis vi anvender Heideggers forståelse av sannheten i kunsten kan vi betrakte handlingen i filmen *Festen* som en sannhet som igangsettes og er aktiv til filmens siste scene. Tilskuere kan dermed sies å være vitner til to avfiksjoniseringer, eller for å anvende Heideggers begrep, sannhetens iverksettelse, eller det vi forstod som sannhetens performativitet. I og med at kunst ikke kan sies å være sann, er det dens handling, dvs. avdekking som er autentisitetsinviterende. Det at det i dogmefilmen *Festen* avdekkes på både det formmessige og det innholdsmessige plan forsterker sannhetens avdekkende aspekter og slik muliggjør autentisitetserkjennelse. Det som kommer til syne, eller det som er resultatet av en slik avfiksjonisering eller avdekking, er dermed ikke hvordan filmens illusjon sprekker, men det er nettopp avdekkingen. Tilskueren skal dermed vitne til en handling, dvs. avdekning, eller sannhetens performative iverksettelse, ikke til objektet som avdekkes.

Med bakgrunn i Adorno kan vi også formulere en autentisitetserkjennelse i forbindelse med dogmefilmen *Festen*, men denne vil da være mer fokusert på tilskuerens estetiske erkjennelse av det autentiske i avdekkingen, enn sannhetens iverksettelse i kunstverket. Her kunne man problematisere omkring spørsmålet: hva gjør dogmefilm med filmtilskuerens forestillingsevne? Og hvis vi anvender Derridas ovenfor formulerte bidrag til denne oppgavens teoretiske inngang, vil det innebære en fokusering på representasjonens rolle i filmen og dennes forhold til, eller sammenheng med det autentisitetsinviterende, eller sannhetsavdekkende. Når det gjelder Derrida kan vi også forsøke å anvende hans tekster om begrepet *play*, eller spill, og ut fra dette begrepet kan vi tolke Dogme 95 bevegelsen som et spill med regler, eller en marginalisering av en bevegelse innen samtidsfilm, og slik kan vi forsøke oss på en kritikk av logosentrismen som kan sies å være nærværende i den. Eller vi kunne forsøke å betegne selve Dogme 95 bevegelsen som et spill, og med bakgrunn i en slik forståelse kunne vi kanskje frembringe en alternativ, dekonstruktivt forståelse av Dogme 95. Spill- begrepet kan også eksemplifiseres med det

tematiske innholdet i den andre dogmefilmen *Idiotene*, hvor normale menneske *spiller* idioter for å oppleve en mer autentisk virkelighet. Men i og med at det er autenticitetsproblematikken vi her søker å formulere, eller i det minste å eksponere, blir slike tilnæringsmåter ikke nødvendige. Det som derimot begriper autenticitetsproblematikken, slik jeg velger å problematisere den i forhold til dogme 95 og filmen *Festen*, er begrepet avfiksjonalisering, som konkretiserer og antyder de spørsmålene som denne oppgaven kan frembringe.

Et av spørsmålene som oppstår når vi behandler begrepet avfiksjonalisering blir dermed: Finnes det ikke en avfiksjonalisering i ethvert kunstverk? Et slikt spørsmål som vi har formulert i en teater/ filmvitenskapelig sammenheng kan sies å være et middel til utvidelsen av forskningsområdet. Slik kan begrepet avfiksjonalisering som jeg lanserer her anvendes utenfor performativt kunst, og kanskje utenfor kunstvitenskapene som helhet. I en tid hvor man etterspør ekthet på alle plan som f. eks politikk, journalistikk, kunst og underholdning, de siste ti årene mest tydelig representert med reality- bølgen, kan et begrep som avfiksjonalisering, formulert i en sammenheng med begrepet autenticitet tjene en utforskning av disse emnenes dynamiske forhold til virkeligheten? Men dette er ikke spørsmålet denne oppgaven skal behandle, det kan derimot betegnes som et produkt av oppgavens målsetning. Det kan sies å være middelet til en utvidelse av autenticitetsforskningen som denne oppgaven kan sies å frembringe. Videre kan dette begrepet illustrere teatervitenskapens relevans og behovet for teatervitenskapelig kompetanse i forhold til, det vi med bakgrunn i teoretikere og filosofer som Jean- François Lyotard, Jean Baudrillard, Judith Butler og Jacques Derrida, forenklet kan kalle en postmoderne fiksjonalisert informasjonsalder, dvs. en verden hvor informasjons-/ virkelighetsformidling skjer gjennom media, som opererer på fiksjonsnære premisser. Vi skal senere også møte avfiksjonalisering- begrepets anvendelighet idet vi kommer til å behandle autenticitetsproblematikken som kan spores innenfor rammene av institusjonsteater og prosjektteateret.

På grunn av avgrensninger som finner sted underveis blir det dessverre ikke plass til å utforske alle problemstillingene som oppstår i og med Dogme 95- bevegelsens manifestering i samtidfilm. Vi må holde oss til hovedproblemstillingen og nøye oss med å nevne de viktigste spørsmålene som stilles av andre teoretikere når det gjelder kritiske innvendinger på Dogme 95. Den mest relevante i en slik sammenheng er den skotske filosofiprofessoren Berys Gaut, som tilbyr en kritisk tilnærming til de første to dogmefilmenes forhold til manifestet. Det første han

setter spørsmålsteget ved, er regelen om at regissøren ikke skal krediteres. Når det gjelder *Festen* er ikke regissøren kreditert, og han tilstår å ha brutt noen av reglene, men bruddene virker minimale. Det som derimot Gaut reagerer på er Thomas Vinterbergs tilstedeværelse i filmen som skuespiller, idet han har en mindre rolle som en drosjesjåfør, og von Triers kontroll under filmingen av *Idiotene*, der han var en av tre kameramenn, og hvorav 90 % av den ferdigklippede filmen er filmet av ham selv. Disse to eksemplene av begge regissørenes nærvær i filmene deres, kan sies å være et bilde på en alternativ måte å kreditere dem selv. Slike alternative måter å frembringe et enda sterkere nærvær i sine filmer/ teaterforestillinger var også benyttet av filmregissøren Alfred Hitchcock (som ofte har en statistrolle i sine filmer) og den polske teaterinstruktøren, skuespilleren og maleren Tadeusz Kantor. Den sistnevnte, sammen med teatergruppen Cricot 2, er nevneverdig i denne sammenhengen på grunn av sin alternative teatervirksomhet, hvor iscenesetterens tilstedeværelse på scenen var en av utfordringene som tilskueren ble møtt med, i og med at iscenesettelse av tilskuerens erfaring blir eksponert. Som vi hittil har sett, og senere vil se, er tilskuerens estetiske erfaring den viktigste forutsetningen for autensitetserkjennelse.

Et annet avvik fra dogmemanifestets eksplisitte krav kan sies å være, den allerede nevnte forskjellen fra dogmefilm til dogmefilm, selv om man skulle ikke film i uniform. Ifølge Gaut er det ikke bare pga. Dogme 95 brorskapets individualistiske tendenser, men pga. at: "any set of rules must fail to cover all aspects of every action, simply because there is an infinite number of properties that any action might possess; moreover, any rule is subject to interpretation, and thus can be complied with in any number of ways."⁸⁶

Med bakgrunn i Wittgensteins tekster om regler og regel- tolkning hevder Gaut at Dogme 95 brorskapet ikke har tilstrekkelig kjennskap til regler og disses krav, og at det er derfor filmene ikke ser likt uniformkledde, men forskjellige.

Det interessante i Lars von Triers filmer etter dogme- perioden, er reglenes innflytelse på uttrykket i hans ikke- dogmefilmer, som f. eks i musikalen *Dancer in the dark* (2000) med den islandske sangerinnen Bjørk i hovedrollen som den svaksynte Selma. Her er scenene som ikke er musikalnummer filmet med håndholdte kamera med nedtonede farger (lite filtersetting regel 5), mens Selmas drømmesekvenser, dvs. musikalscenene, er filmet med 100 monterte ubevegelige kamera og fargetonene er forsterket. I hans foreløpig siste film *Dogville* (2003), med den

australske skuespillerinnen Nicole Kidman i hovedrollen, har von Trier fjernet scenografien og locations til fordel for en svart scene. Det kan dermed hevdes at von Trier har med sin siste film laget filmet teater, og det er vanskelig å forutse hvilken filmproduksjonsredskap han fjerner i sin neste film. Det er åpenbart at von Trier søker med en slik avskaffelse av filmatiske virkemidler å avfiksjonalisere fiksjonen og fokusere ytterligere på historien som fortelles. Og nettopp dette har prosjektteateret vært preget av gjennom hele 1990- tallet.

3.2 Teaterforestillingerne *Festen* og fraværet av avfiksjonalisering

I denne delen av oppgaven vil jeg behandle *Festen*- oppsetningene ved Den Nationale Scene i Bergen og Nationaltheatret i Oslo. Det er ved disse at manuset fra dogmefilmen *Festen* er blitt iscenesatt, og det er derfor viktig å formulere problemstillinger som oppstår idet et manus fra en film iscenesettes på to av norske institusjonsscener. Hva er det med manuset fra dogmefilmen *Festen* som gjør den til en attraktiv historie for norske institusjonsscener? Hva er forskjellene mellom disse to oppsetningene? Hva er det som åpner opp for, eller hindrer, en autentisitetserkjennelse i teaterforestillingen *Festen* ved Nationaltheatret? Hvilke konsekvenser innebærer en borgerlig behandling, eller iscenesettelse av det anti- borgelige?

Før jeg begynner å diskutere disse problemstillingene, bør det understrekes at jeg ikke vil foreta en forestillingsanalyse av teaterforestillingene *Festen*, men heller utlede noen spørsmålsformuleringer i forhold til denne oppgavens hovedproblemstilling. Jeg vil også legge mer vekt på Nationaltheatrets oppsetning av filmmanuset, fordi denne eksemplifiserer noen tendenser som er interessante å kartlegge i denne oppgavens diskurs.

Av norske institusjonsscener var det Den Nationale Scene i Bergen som var først ute med å produsere en teaterforestilling av dogmefilmen *Festen*. Den 12. januar 2002 hadde

teaterforestillingen skandinavisk premiere. Det som vekket mest oppsikt både blant kritikere og publikum var at teaterforestillingen begynte som en dogmefilm. Skuespillere ble presentert for publikum i salen via en storskjerm på scenen i det de ankom festen (teateret). Den tre minutter lange filmen ble filmet med digitale håndholdte kamera i Teaterparken foran Den Nationale Scene. Baktanken med dette var å lage en link mellom dogmefilmen og teaterforestillingen, og det kan sies ha lyktes relativt bra, i og med at publikum begynner teaterforestillingen som har vært en dogmefilm, med å se på en dogmefilm. Det teatrale ved iscenesettelsen blir dermed nedtonet, fordi førsteinntrykket av hovedpersonene blir på film og gir publikumet avstand før personenes teatrale nærvær igangsettes og handlingen videreformidles i teaterrommet.

Men når forestillingen ble iscenesatt ved Nationaltheatret i Oslo valgte regissøren Kjetil Bang-Hansen å lage en mer tradisjonell forestilling uten filmatiske hjelpemidler, slik at forestillingen skulle være teater i tradisjonell forstand, uten å bli satt i sammenheng med andre media. Dette valget kunne ha vært interessant dersom man gjennom det maktet å formidle hvorfor historien som filmen *Festen* forteller bør gjenfortelles i teaterformatet. Dette kan man dessverre ikke finne svar på i Nationaltheatrets oppsetning. I forestillingen ved Nationaltheatret er vi vitne til den samme historien, de samme personene, spilt av andre skuespillere, men historien ser ut til å ha mistet flere dimensjoner. Hva er det som er grunnen til dette?

Det attraktive med historien fra dogmefilmen *Festen* for en institusjonsscene er dens paralleller med greske tragedier og dens aristotelisk-dramaturgiske oppbygning, med all den retrospektive teknikk dette innebærer. Det handler om en familiens indre opprør, om en sønns utfordring av sin far, om å konfrontere sannheten, om erkjennelse av urett, om nye begynnelse og om å konfrontere det borgerlige. Men der hvor dogmefilmen *Festen* var et filmatisk resultat av dogmeregler, som var et eksplisitt angrep på borgerlig film og "all god smak og estetikk", er teaterforestillingen et prakt eksemp lar på det Peter Brook i boken *The Empty Space* (1968) formulerer som "the deadly theatre"⁸⁷, et teater som opererer med gamle matriser, gamle metoder, gamle effekter, god smak og estetikk. Teaterforestillingen er ikke et resultat av et oppgjør med det borgerlige, men inneholder bare en behandling av oppgjøret på det tematiske plan. Det er denne dimensjonen som mangler i det man bevitner *Festen* på en institusjonsscene, i og med at teaterforestillingen i sin form, produsert av og for det borgerlige blir en bekreftelse av

den borgerlige institusjonens egenskaper, og ikke en kritikk av den. Her må vi utdype institusjonsbegrepet, i og med at det ikke er relevant for oss i denne oppgaven å behandle det organisatoriske innen institusjonen, men institusjonsteaterets eksterne, utøvende og dermed relasjonelle karakter, dvs. hvordan institusjonen utøver og kommenterer seg selv, og hvordan den forholder seg til sitt publikum, det borgerlige. Slik kan vi betegne institusjonen som bekræftende, fremfor kritisk, og komplementær, eller utfyllende, fremfor problematiserende. Fra et slikt perspektiv kan vi hevde at det oppgjøret med borgerligheten på det tematiske planet i *Festen* og mangelen av oppgjøret på det formelle planet i Nationaltheatrets oppsetning dermed kan formidles som teaterunderholdning, og ikke som teaterfornyelse.

På den andre siden kan vi hevde at dogmefilmen kan sies å være en slags filmens tilnærming til teateret, i og med at man velger enkle virkemidler, og at det er historien og skuespillerne som står i fokus. Dermed kan teaterforestillingen sies å være et mer autentisk format for *Festen* i og med at filmkameraet er fjernet og tidsaspektet *her og nå* tilført. Ja, dette kan sies å være argumenter for et forsvar av teaterforestillingens autentiske kvaliteter. I teaterforestillingen er det ingenting imellom tilskueren og skuespilleren. Historien tingliggjøres i det den utspilles og bevitnes. Men innvendingen mot dette kan sies å være teaterinstitusjonens organisering av teaterproduksjonen, som påtvinger gamle former på en historie som allerede er formidlet i en ny, innovativ form. Og det er nettopp her problemstillingen oppstår. Kan en filmatisert handling iscenesettes på en institusjonsscene og slik bli tilført flere aspekter enn filmen tilbyr? Svaret på dette blir et automatisk ja, men, og det er et viktig men, teaterforestillingen *Festen* fra Nationaltheatret er et eksempel på det motsatte. I Tyskland, hvor *Festen* også ble iscenesatt, valgte man å iscenesette publikumet som gjestene på festen i handlingen. Dette kan sies å være et eksempel på en autentisitetsskapende formidling av handlingen som dogmefilmen, eller Nationaltheatrets oppsetning ikke klarer å oppnå. For der filmen makter å skape et dobbelt blick hos publikumet ved hjelp av gjestene på festen, kan teaterforestillingen i Tyskland sies å forene dette blikket til et nærmere innsyn innunder den borgerlige familiens fasade. Et slikt innsyn innebærer ikke at fiksjonskontrakten mellom tilskueren og fiksjonen han/hun bevitner opphører, men at den problematiseres og slikt utfordrer de innarbeidede, automatiske, tilvante fiksjons-representerende og -persepterende konvensjonene.

Det hevdes ikke her at det fungerer bedre, men at det i hvert fall er fornyende og utfordrende i forhold til den teaterkonsumerende tilskueren.

I programmet for teaterforestillingen *Festen* ved Nationaltheatret gjør dramaturgen Olav Torbjørn Skare rede for sannheten om historien som fortelles i *Festen*. Han konkluderer med at ”Festen – historien var en myte, den grusomme historien som hadde nådd ut til hundretusenvise av kino- og teatergjengere, var fiksjon.”⁸⁸ Slik skapes det et mystisk aura omkring selve historien som er skrevet, for å styrke teaterfiksjonens illusjonsskapende aspekter. Men gjorde ikke dogmefilmen *Festen* også det samme da det ble hevdet at historien var basert på en sann historie? Jo, men da var det ingen snakk om myter, eller fiksjoner, men en historie som virkelig hadde hendt. Dette, sammen med dogmeestetikkens usminkede form, gjorde at historien ble virkeligere, og slik mer autentisk. Som vi nevnte ovenfor ble fiksjonen i filmen avfiksjonalisert, slik at sannhetens performative aspekter kunne gjenkjennes idet man bevitner filmens handling. Men, når denne sannhetsboblen sprekker, og blir erstattet av en mystifisering, kan man igjen trekke paralleller til greskantikke tragedier og tragedienes mytiske opphav. Det er uunngåelig å stille spørsmålet om Nationaltheatret bevisst ønsker å skape en myte omkring forestillingen for slik lettere å kunne forholde seg til dets antiborgerlige aspekter som en borgerlig institusjon? Dermed kan vi driste oss til følgende spørsmålsformulering: Foretrekker Nationaltheatret i sin oppsetning av *Festen* å speile myter fremfor sannheter? Vi trenger ikke å svare på spørsmålet, men kan underbygge det ved å se på grepet som er gjort fra regissørens side, som kan sies å være illusjonsforsterkende, og slikt virkelighetsfjernende.

Før vi går videre bør vi rette oppmerksomheten på motsetningsforholdet mellom det teatrale og det autentiske. Hvis vi forstår begrepet *teatral* som et begrep som er nært knyttet til begrepene spill og iscenesettelse og illusjon, kan vi da forsøksvis knytte begrepet autenticitet til begrepet *avfiksjonalisering*, slik vi gjorde i forrige kapittel. Vi bør begynne med begrepet illusjon. Illusjonen som blir presentert for publikum i teaterforestillingen *Festen* ved Nationaltheatret kan sies å være alt det dogmefilm ikke vil være. Den er ikke presentert på location, men på en teaterscene som er tilgjort for å skape en illusjon. Handlingen er lyssatt i kunstig lys, noen av scenene i sterke fargelys som gir den ”realistiske” forestillingen særdeles urealistiske trekk. Jeg krever ikke med denne uttalte kritikken et dogmeteater, men det teateret

kunne ha gjort med denne klassiske, nærmest gresk-antikke historien, nemlig å formidle den i en *her og nå* - situasjon, blir istedenfor fjernet i en teatral iscenesettelse, som til tider virker fjernere fra tilskueren, enn filmen. Hva er det som er grunnen til dette?

Det som kan sies å være en av de primære grunnene til at teaterforestillingen *Festen* ved Nationalteatret blir en teatral illusjon uten noen klare kontaktpunkter med autentisitet, er fraværet av avfiksjonaliseringen i iscenesettelsen. Tvert imot er man vitne til en illusjon innpakket i en titteskapsscene hvor hvert valg er tatt i forhold til strykningen av illusjonen. Når familiens fasade sprekker, og en "sannere" illusjon erstatter den, blir avsløringen mindre virkningsfullt i og med at fiksjonen er skjult i illusjonen. Med bakgrunn i Derrida kan vi kanskje hevde at spillet som foregår på scenen er iscenesatt og konstituert ut fra en representasjons struktur (s.35 "skaperen" representeres av regissøren og skuespillere som representerer en rolle, som representerer "skaperens" tekst) hvor tilskueren bare er tilstede for å konstituere verket ved å bevitne og tro på det, og ikke avfiksjonalisere det. Mens det i dogmefilmen er dynamikken som oppstår mellom reglene i manifestet og regissørens valg i forhold til disse som gjør at tilskuerens estetiske erfaring utfordres, bestemmes estetikken i teaterforestillingen *Festen* ved Nationalteatret av regissøren alene, og det rammeverket teaterinstitusjonen opprettholder, og slik får minimale konsekvenser med hensyn på det fornyende og utfordrende, i forhold til tilskueren.

Dessuten kan vi anvende begrepet representasjon som vi gjorde rede for mot slutten av den første delen av denne oppgaven. For hvis vi hevder at teaterforestillingen *Festen* på Nationalteatret, eller andre steder for den saks skyld, er en representasjon, eller en gjentakelse av teksten i manuset, er den også en representasjon, eller en gjentakelse av filmen. I tillegg kan den sies å være en repetisjon av representasjonens struktur, eller en representasjon av teaterinstitusjonens organisatoriske og dramaturgiske konsekvenser for det estetiske. Dette kan vi kalle forestillingens identitetskrise: Hva er det jeg skal representere, filmen, teksten, myten? Man velger å representere myten, for dermed å lettere kunne forholde seg til institusjonskritikken som finnes på det tematiske plan. Med andre ord velger man å representere myten, for å slippe å ta stilling til historien *Festens* institusjonsproblematiserende anti-borgerlige aspekter.

Ved hjelp av Adorno så vi hvordan autentisitetssjargongen hadde sneket seg inn i det filosofiske språket, et språk som forsøkte å være konkretiserende i det den behandlet temaer som erfaring og erkjennelse av virkeligheten. Hvis vi låner begrepet sjargong fra Adorno sin behandling av autentisitetssjargongen kan vi forsøksvis sette det istedenfor i sammenheng med realismen, altså *realismesjargong*. Realismesjargong kan her forsøksvis defineres som estetikken som har preget, preger og mest sannsynlig vil fortsette å prege teaterforestillinger ved norske institusjonsscener fra og med den moderne realismen, dramatisk primært realisert av Henrik Ibsen. Den kan sies å være gjenskjennelig i den naturalistiske spillemåten hos skuespillere, scenearrangementene og i tekstformidlingen, eller deklamasjonen. Den er et resultat av den naturalistiske spillemåten, med røtter i Stanislavskij- metoden, hvor skuespilleren er identifisert med rollen. Den kan sies å være en sjargong fordi den er, etter å ha blitt praktisert i et århundre, så innarbeidet både i teaterpraksis og teaterkritikk, at enhver forestilling man vitner til ved en norsk institusjonsscene stemples som realistisk selv om dens forhold til det reelle kan sies å være fordreid på grunn av den innarbeidede representasjonens automatikk (les representasjonens struktur) og Institusjonens opprettholdelse av denne. Realismesjargongens konsekvens blir dermed en scenisk representasjon av det realistiske, og ikke av det virkelige. Teaterforestillingen *Festen* på Nationalteatret kan sies å være et godt eksempel på realismesjargongen, i og med at den oppfordrer til en opplevelse av det som finner sted på scenen som et realistisk bilde på en familiekonflikt, men er istedenfor en teatral og til og med teatralisk forsøk på å slukke teaterets realismetørst.

Med bakgrunn i den ovenfor formulerte motsetningen mellom det teatrale og det autentiske, eller det iscenesatte og det avfiksjonaliserte kan vi videre hevde at Nationalteatrets teaterforestilling *Festen* er formidlet i en illusjon hvor iscenesettelsen og spillet er forsøkt skjult, men likevel er synlig pga. illusjonens eksistensielle forutsetning om at dersom en illusjon skal være vellykket må den være iscenesatt. Dette vil si at enhver illusjon er avhengig av å være iscenesatt dersom dens effekt skal være troverdig. På den andre siden, er dogmefilmen også en iscenesatt illusjon, og kan dermed til og med bli benevnt som teatral, men det teatrale i dogmefilmen er ubetydelig pga. dogmereglens ekthetsprovoserende krav til filmproduksjon og den avfiksjonalisering som finner sted i en slik produksjon som reglens direkte konsekvens. Men *avfiksjonaliseringens paradoks* er at den både styrker autentisiteten og fiksjonen. Dens

ringvirkninger går i begge retninger i og med at den bidrar til en synliggjøring av, det vi med bakgrunn i Heideggers tekster om kunstverkets opprinnelse, benevnte som sannheten i verket, og samtidig styrker illusjonen i fiksjonen. En avfiksjonalisering gjør iscenesettelsen usynlig, samtidig som den synliggjør tilskuerens forestilte virkelighet som noe transsubjektivt, og slik muliggjør, eller åpner opp for fiksjonens autenticitet. Det som gjør teaterforestillingen *Festen* forskjellig fra dogmefilmen *Festen* er nettopp knyttet til begrepet avfiksjonalisering. Som tilskuere får vi ikke bevitne sannhetens avdekking i teaterforestillingen (eller verket), men vi får leve oss inn i illusjonen. Tilskuerens forestillingsevne blir invitert til å forestille seg kun det teaterforestillingen forestiller, mens tilskueren av filmen, ved å bevitne en fiksjon tilgjort mindre illusjonistisk, får se bakom representasjonens struktur og subjektets forestillingsevne får mulighet til å reflektere over flere fiksjons- plan, deriblant autenticitet, og ikke bare fiksjonens illusjon.

På denne måten kan vi anvende avfiksjonaliseringens, eller de- fiksjonaliseringens paradoks til å belyse hvordan autenticitet kan finnes og ikke finnes i forskjellige fiksjoner. I teorikapittelet så vi hvordan både Heidegger og Adorno betraktet kunsten som handlende. Dette er først og fremst viktig i og med at denne avhandlingen omhandler kunstarter som synlig er handlende, hvor kunstverket er handlingen, dvs. de performative kunstarter. Dermed bør dette handlingsaspektet settes i sammenheng med avfiksjonaliseringsbegrepet slik at vi forsøksvis kan antyde spørsmålet om hvor det er avfiksjonaliseringen skjer, i kunstverket, altså som et grep fra kunstnerens (skaperens, regissørens, skuespillerens,) side, eller hos betrakteren, tilskueren, den lesende mottageren av det performative kunstverket? Dette spørsmålet kan man ikke finne et enkelt svar på, men det kan hjelpe oss med å komme frem til en konkretisering av hovedproblemstillingen, i og med at det åpner opp for et enda viktigere spørsmål, nemlig forholdet mellom avfiksjonalisering og autenticitet? Hvordan kan avfiksjonaliseringsbegrepet muliggjøre en autenticitetserkjennelse i forhold til fiksjon?

Vi bør gjøre rede for det første spørsmålet først. Som vi var inne på i kapittelet om dogmefilmen *Festen* (s. 52) skilte vi mellom det realistiske og det autentiske ved å plassere det realistiske (ikke utelukkende) i grepet som er gjort i iscenesettelsen, mens det autentiske ble forstått som dimensjonen som tilføres kunstverket (filmen, forestillingen) av tilskueren, gjennom hans/ hennes erkjennelse av fiksjonen, og dennes forhold til virkeligheten. Med denne bakgrunnen bør svaret på spørsmålet om hvor avfiksjonaliseringen skjer være et diplomatisk: i

begge alternativene. Den kan ha sin opprinnelse i fiksjonen, hvor det beste eksemplet er reglene til dogmefilmene, hvor man avkler fiksjonen dens illusjonsforsterkende formelle elementer og slik fremprovoserer en autentisitetssinverterende estetikk. Men den kan også skje idet tilskueren opplever fiksjonen og erkjenner dens virkelighet, i og med at tilskueren (og her låner vi Derridas begrep) desentraliserer, eller avleder, fiksjonens sentrale budskap, eller mening og slik avfiksjonaliserer eller avdekker fiksjonen, og dermed representasjonen, ved å identifisere sin egen betydningsproduserende tilstedeværelse i den. Dette kan videre settes i sammenheng med Derridas lesning av Artaud sine tekster, hvor sluttgjøringen av representasjonen, eller eksponeringen av representasjonens krefter som en slik sluttgjøring innebærer, har både teaterpraktiske og generelt teoretiske konsekvenser. Vi kan senere eksemplifisere dette når vi kommer inn på eksemplene fra prosjektteatervirksomhet og disses dramaturgiske og estetiske spill med representasjonen som kan sies å være representasjonsavslørende. Dermed kan vi hevde at det spilles med motsetningen(e) (*différance*) mellom nærvær og fravær, ved at nærværet presenteres i sitt fravær, og dette relasjonelle spillet synliggjøres, eller avdekkes, og blir bevitnet av tilskueren. Her vil vi da også kunne snakke om en avfiksjonalisering.

Det andre spørsmålet: ”Hvordan kan avfiksjonaliseringsbegrepet muliggjøre en autentisitetserkjennelse i forhold til fiksjon?” er bevisst formulert for å unngå et ja-, nei-, eller begge deler- svar, men provoserer til en mer utfyllende og oppklarende redegjørelse. Avfiksjonaliseringsbegrepet anvender vi her som et middel til å besvare hovedproblemstillingen bekreftende. Ja, fiksjonen kan være autentisk ved hjelp av avfiksjonaliseringsbegrepet i og med at dette begrepet hjelper oss å eksponere en handling som enhver estetisk erfaring innebærer. Enhver fiksjon er fremstillende, men den er også forestillende. Dette forestillende aspektet forutsetter et forestillende subjekt. Idet det forestillende subjektet, eller den desentraliserende tilskueren bevitner filmen, eller teaterforestillingen *Festen*, er en avdekking, eller en avledning av filmens eller teaterforestillingens sannhet allerede i gang. Dette sannhetsbegrepet, slik vi forstår det med bakgrunn i Heidegger, er knyttet til min tolkning av Heidegger, hvor vi knyttet sannheten i et forhold med det performative og snakket om sannhetens performative egenskaper i kunstverket. Den estetiske erfaringen (slik vi forstod det ut fra Adorno) åpner opp for, eller muliggjør, autentisitetserkjennelse nettopp på grunn av avfiksjonaliseringen, fordi denne handlingen er en av mange handlinger som skjer gjennom, eller i, en estetisk erfaring. Tilskueren,

eller betrakteren iscenesetter seg selv som kunstverkets vitne og slik gir det en berettiget eksistens i det reelle. Dermed er det tilskueren som, ved å avfiksjonalisere fiksjonen i kunstverket, kan erkjenne autentisiteten. Samtidig bør vi stille spørsmål ved begrepet autentisitetserkjennelse i og med at autentisitet er noe som tilføres kunstverket av den avfiksjonaliserende tilskueren, og ikke er der til å begynne med. Det ligger ikke i grepet, det vil si at det ikke er tilført kunstverket av kunstskaperen, men tilføres av tilskueren i det han deltar i kunstverkets fiksjon. På den andre siden bør det her eksplisitt formuleres en forståelse av avfiksjonaliseringens tilholdssted, hvor vi ovenfor nevnte at den kan fremprovoseres gjennom regler, slik som Dogme 95 reglene. Dermed er det som åpner opp for autentisitetserkjennelse hos den erfarende tilskueren, i dogmefilmen *Festen*, plassert i de forutsettende reglene. Slik kan vi stille spørsmålet: Hva er det som åpner opp for en autentisitetserkjennelse i teaterforestillingen *Festen* ved Nationaltheatret?

For å svare på dette spørsmålet bør vi igjen formulere en forståelse av begrepene fiksjon og illusjon, slik at vi lettere kan komme frem til en utdypende redegjørelse. I og med at vi allerede har tilskrevet tilskueren en stor rolle i problematikken bør en forskjell mellom fiksjon og illusjon formuleres nettopp ut fra tilskueren, eller subjektet. Janne Risum, ved Institut for Dramaturgi ved Universitetet i Aarhus, gjør nettopp dette i sin artikkel "Verden vil bedrages; at forske i at se på opført fiksjon" i boken *Teatervitenskapelige Grunnlagsproblemer* (1993). Gjennom en historisk redegjørelse for begrepene illusjon og fiksjon hevder hun at illusjon og fiksjon i middelaldertheateret ikke var atskilt, men at de blir motsetninger gjennom renessansen og barokken, som "man spiller på, og deres sammenstød bliver konstituerende for hofkulturens nye teaterbegrep"⁸⁹ Videre formulerer hun en demarkasjonslinje mellom begrepene illusjon og fiksjon slik:

Fra tilskuerens synsvinkel kan man måske beskrive forskellen mellem fiksjon og illusion sådan, at der er tale om to forskellige udnyttelser af forholdet mellem tegn og betydning. I *teaterfiksjonen* spiller man på at forholdet mellem tegn og betydning er arbitrært og at tegnet i princippet er udskifteligt, i *teaterillusionen* lader man lige omvendt som om dette slet ikke er tilfældet og som om tegn og betydning hører sammen empirisk (og derved er illusionen i grunden ritualen med dets absolute tegn). Fiksjonen og illusionen giver tilskueren to helt forskellige funktioner i teatret. I forhold til fiksjonen er tilskueren en medskaber, en aktiv medaktør på flere simultane planer, hvoraf illusionen kun er den ene. I den rendyrkede illusion er arbejdsdelingen derimod en helt anden. Her er skabelsen af tegn og skabelsen af betydning blevet gjenstand for en principiel arbejdsdeling mellem aktør og tilskuer, mellem scene og sal. Her har scenen i princippet helt overtaget funktionen som tegnproducent, mens tilskueren så til gengæld næsten helt har fået

overladt den oppgave at være betydningsproducent, som den der gjennom indlevelse skaber illusionen gjennom en indre psykisk proces og forfører sig selv til at tro på virkeligheten af hva han eller hun ser på scenen.⁹⁰

Med en slik forståelse av begrepene illusjon og fiksjon har vi dermed opprettet et skille mellom teaterfiksjonen og teaterillusjonen. Risum forstår teaterfiksjonen som en fiksjon hvor man spiller på det arbitrære forholdet mellom tegn og betydning. Vi kan her tolke oss frem til en tegnflyt og betydningsflyt hvor skillet mellom scene og sal er flytende, og betydning produseres kontinuerlig og på flere samtidige plan. Dette spillet kan også sies å være synlig i filmen, både gjennom dogmeestetikkens avfiksjonaliserende portrettering av de handlende karakterene, og gjennom spillet i forhold til de dogmekonstituerende reglene. Ifølge Risum er tilskueren i en teaterfiksjon en medskaper og en aktiv medaktør hvorav illusjonen kun er det ene planet, eller aspektet av den estetiske erfaringen. Men i denne oppgavens eksempler er det også et medialt skille. Vi må ikke glemme at vi her sammenligner en film og en teaterforestilling, dvs. to forskjellige kunstarter. Jeg vil dermed, ut fra en slik bakgrunn, herved omtale filmen *Festen* som en filmfiksjon og teaterforestillingen *Festen* som en teaterillusjon. I og med at det i Nationaltheatrets iscenesettelse av *Festen* ikke spilles på det arbitrære forholdet mellom tegn og betydning, men man avgrenser teaterfiksjonen i en scenisk illusjon hvor tegnet er lik betydningen den står for, ”den fjerde veggen” er fjernet og tilskueren iscenesettes som en voyeur som kikker inn og beskuer den borgerlige familiens indre oppgjør, velger jeg å betegne den som en teaterillusjon. Teaterillusjonen *Festen* ved Nationalteatret avgrenser seg selv til en ytterlighet av alt det en teaterfiksjon kan være, og slik utelukker tilskueren fra alternative erkjennelser, hvorav autentisitetserkjennelse kan være en. I og med at det refereres lite til det utenforliggende samfunnet i teaterforestillingen *Festen* etableres det ingen andre samfunnsmessige kontekster som teaterforestillingen kan inngå i. Farens misbruk av barna forblir bare en forutsettende årsak for oppgjøret mellom faren og sønnen på innholdsplanet, og ingen tar dessverre opp dramaets anvendelighet i samtidsamfunnet hvor misbruk av barn dessverre alltid har en aktualitet. Fordi det er lettere å selge det teaterbesøkende publikummet noe de kanskje kjenner til fra før, i og med at handlingen er filmatisert og distribuert, blir *Festen* nærmest en merkevare, en lettsolgt fiksjonsforbrukende produkt som inviterer til underholdning fremfor til kunstfornyelse og samfunnskritikk. Dermed kan man også antyde spørsmålet om de økonomiske sidene ved valget

av *Festen* på repertoaret til institusjonsscenen, og publikums forventninger til forestillinger som spilles der.

Institusjonsteaterets mangel på politiske, økonomiske og sosiale referanser til resten av samfunnet har alltid opptatt teatervitere og teaterpraktikere. Nyligst hevdet regissøren Victoria H. Meirik at:

Man skal lete lenge etter et teaterlandskap som det norske; som kan slippe så lett fra å ikke formidle effektene av den overveldende rikdommen, isolasjonen og det freds-imaget som landet vårt er så glad for å bære. Og man ser sjeldent et teater som er så blottet for referanser til resten av samfunnet, eller har så lite vilje til å formidle det, som i Norge.⁹¹

Her reageres det på det norske institusjonsteaterets mangel av referanser til resten av samfunnet og videre stiller Meirik også spørsmål ved publikums forventninger til teateret. Dette er relevante spørsmål som kan sies å være illustrerende på institusjonsteaterets konserverende funksjon i forhold til scenekunst.

Den borgerlige institusjonens behandling av de anti- borgerlige aspektene som filmen *Festen* kan sies å inneholde på flere ulike plan, er det siste spørsmålet vi stilte innledningsvis. De anti- borgerlige aspektene som både dogmereglene og filmens handling inneholder, kan i Nationaltheatrets oppsetning sies å bli innlemmet i illusjonsformatet som handlingen blir formidlet i. Denne innlemmingen innebærer en overeksponering av det borgerliges oppgjør med seg selv, samtidig som den også innebærer en undereksponering av de anti- borgerlige aspektene som finnes i dogmemanifestet og slik ligger til grunn for selve historien bak *Festen*, i og med at historien formidles ved en borgerlig institusjon til et borgerlig publikum. For som vi har sett ovenfor, er handlingen som finner sted i *Festen* et direkte resultat av dogmereglene, ifølge filmens regissør, og manusforfatter, Thomas Vinterberg. Den kan til og med, til en viss grad, betegnes som en representasjon av dogmereglene. En slik dimensjon av handlingen er i teaterforestillingen *Festen* dessverre usynlig, og de anti- borgerlige aspektene kan dermed formidles som en illusjon, som ved å bli innlemmet en borgerlig teaterinstitusjon, aldri vil bli til noe mer enn en teaterillusjon. Mens det anti- borgerlige ved dogmefilmen var det som konstituerte filmene og det som gjorde dem til alternative anti- borgerlige kunstverk, i form og i

innhold, og slik medførte ikke bare estetisk, men også kulturpolitisk betydning, eksisterer disse aspektene i teaterforestillingen *Festen* ved Nationaltheatret kun på innholdsplanet og slik forblir avgrenset fra det borgerliges virkelighet. Opprøret med det borgerlige som handlingsmessig er representert gjennom Christian-skikkelsens opprør med sin far og sin families historie kan sies å være parallellen til Dogmefilmens opprør med sin far, den franske nye bølgen, og filmkunstens historie. Når det gjelder filmkunst, fører dette opprøret, sammen med de teknologiske fremskrittene, til en demokratisering av filmkunst og utvidelse av filmestetikk. Men når det gjelder Nationaltheatrets behandling av handlingen skaper teaterillusjonen ingen rom for et opprør med det teaterhistoriske, det institusjonelle, eller det borgerlige, men virker derimot bekræftende. Handlingen fra filmen innlemmes det borgerlige, og selv om den inneholder en opposisjon til det borgerlige på det tematiske plan, nedtones den potensielt farlige tematikkens symbolikk gjennom å bli formidlet i en teaterillusjon. En slik innlemming, i sin ytterste konsekvens, innebærer ingen opprør med de kvinneundertrykkende og rasistiske aspektene som finnes i historien *Festen*, men snarere en bekræftelse av dem. Dette kan best eksemplifiseres gjennom Mikael-skikkelsen, i og med at tilskueren i filmen inviteres til å le av hans nærmest karikaturaktige oppførsel og slik diskrediterer ham hans undertrykkende egenskaper, mens denne karikatur-tegningen er mye svakere i teaterillusjonen ved Nationaltheatret, og Mikael fremstilles nærmest sympatisk av skuespilleren Trond Espen Seim.

Eksposeringen av de innlemmende kreftene som vi har formulert ovenfor kan være middelet til videre forskning innen det teaterinstitusjonelles maktutfoldelse og dennes identitetskonstruering. Lignende eksposeringer kan man også finne eksempler på i andre kulturkritiske sfærer, hvorav Edward Saids behandling og eksposering av *Orientalismen* (i boken av samme navn fra 1978), og dens innlemmende krefter sammen med den imperialistiske holdningen til Østens kulturelle, materielle og intellektuelle aspekter kan nevnes som et relevant eksempel. Boken har nylig igjen blitt aktuell i forbindelse med USAs krigføring i Irak, og dennes etterfølgende konsekvens, økningen av motsetninger mellom øst og vest.

Ved å gå gjennom ulike spørsmål som oppstår idet vi behandlet Nationaltheatrets oppsetning av *Festen* i forhold til en autentisitetsproblematikk, har vi forsøkt å eksposere forskjellen mellom de ulike konsekvensene filmen, på den ene siden, og teaterforestillingen på den andre fører til. For der hvor filmen kan sies å oppnå en oppdatering og fornyelse av

filmmediet, eller filmstrukturen, og å bidra til en utfordring av den amerikanske mainstream filmindustrien og er et bidrag til independentfilm i form av en vellykket filmatisk realisering av dogmemanifestet, har teaterforestillingen *Festen* ved Nationaltheatret mer økonomiskvinnende og tradisjonsbekreftende konsekvenser.

Med en risiko for å gjenta meg selv må det sies at det dessverre ikke er rom i denne oppgaven til å ytterligere gjøre rede for slike og andre kulturkritiske problemstillinger som oppstår i oppgavens fremdrift, men vi må kun nøye oss med å eksponere dem, for slik i det minste å åpne opp for andre innfallsvinkler og videre forskning som en autentisitetproblematikk eventuelt vil føre med seg innen det teatervitenskapelige feltet. Slik kan denne eksponeringen sies å være en slags ”utvidelse av kampsonen” som teatervitenskapen muliggjør og er en del av.

4.0 Prosjektteater, dramaturgi og rekonstruksjon av autentisitet

Europeisk *prosjektteater* vil være et uttrykk som søker å samle skuespillergruppene som tg STAN, Forced Entertainment og De Oderneming. Begrepet *prosjektteater* vil dermed i denne oppgaven bli forstått som ”en mer eller mindre fast kjernegruppe som knytter til seg ulike andre kunstnere fra prosjekt til prosjekt.”⁷⁴ Dette er grupper eller kompanier som er fra Flandern-området, dvs. Belgia og Nederland og Storbritannia. Grunnen til at disse er relevante for denne oppgavens problematikk er deres forestillings teaterfornyende praksis i motsetning til det tradisjonsorienterte institusjonsteater, og ensemblenes evne til å opprettholde eksperimentelle aspekter i deres teaterpraksis etter neo- avantgarden. Der hvor fiksjons- og autentisitetsproblematikken drøftes bør dermed også disse og andre grupper være representert, særlig i det postmoderne hvor autentisitetsbegrepets posisjon ser ut til å være svekket, i og med meningsdannelsen som avledning fra andre avledninger, fjernt fra opprinnelighet. Disse gruppenes sceniske uttrykk vil dermed være et alternativ bidrag til denne oppgavens empiriske del, i og med at prosjektteater- estetikk tar opp autentisitetsproblematikken, som den kan sies å spille med, og slik problematiserer den ytterligere.

Grunnen til at jeg velger å utforske autentisitets- og avfiksjonaliseringsbegrepet i forhold til prosjektteater, dvs. teatergrupper som driver teaterpraksis ut fra en prosjektorientert virksomhet, er at disse gruppene kan betraktes som neoavantgardens siste skanse, eller som en bevegelse som utvikler seg videre, etter at neoavantgarde- bølgen har trukket seg tilbake. Å anvende prosjektteater virksomhet i Europa som et utforskningsområde på autentisitetsproblematikken vil forhåpentligvis medføre en mer nyansert redegjørelse av denne problematikken i og med at det vil tilføres enda et fiksjonspraktiserende område som ikke bare er alternativ fra institusjonen i sin organisering av teaterpraksis, men også i dennes estetikk og dermed dens møte med tilskueren. Men samtidig bør det her understrekes at det er ikke en sammenligning av institusjons- og prosjektteaterets (anti-)estetikk jeg her vil formulere. Det er en utforskning av spørsmålet: Kan fiksjon være autentisk, som også hittil har vært, og som vil fortsette å være gravitasjonspunktet som alle andre problemstillinger vil kunne føres tilbake til. Dessuten skal jeg også anvende slutninger og konklusjoner jeg kom frem til i teorikapittelet til å

belyse fiksjons – autentisitetsproblematikken i forhold til prosjektteatergrupper, der dette blir relevant.

En annen grunn til å anvende prosjektteater som et eksempelområde i denne oppgavens diskurs, er spørsmålene om organisering av teaterpraksis og denne organiseringens forhold til teaterestetikk og dermed autentisitetsproblematikk. Ytterlighetene institusjonsteater og prosjektteater vil dermed eksponere mellomrommet, eller tomrommet, som kan sies å være mangelen av teaterpraksis som går i begge retninger i samtidens norske scenekunst. Dermed vil prosjektteaterpraksisens bidrag til denne oppgaven også være et forsøk på å sette autentisitetsproblematikken i forhold til samtiden og samtidig scenekunst.

Ved hjelp av dramaturgibegrepet vil jeg forsøksvis gjøre rede for de operative og de rekonstruktive aspektene ved samtidig prosjektteater i forhold til dens (anti-)estetiske spill med nærværstenkningen og autentisiteten. Med bakgrunn i Mario Perniolas tekster om en operativ kunst vil jeg anvende begrepet *operativ* til å støtte påstanden om prosjektteateret som *autentisitetsrekonstruerende*.

4.1 Prosjektteater, en bakgrunn

Før vi begynner, bør jeg gjøre rede for hvorfra, eller fra hvilken teaterpraktisk bakgrunn, prosjektteaterets estetikk og organisering kommer fra. Dette vil ikke bare utdype vår forståelse av estetikken som preger prosjektteater, men vil også utgjøre en bakgrunn for autentisitetsproblematikkens tilstedeværelse innen alternativ teater gjennom de siste 30/ 40 årene.

Vi bør begynne med performanceteater på den ene siden, som en retning hvor teateret og billedkunst møtes og kunstartene flyter over i hverandre, og laboratorieteatergrupper (Grotowski), som med bakgrunn i bl.a. Artauds tekster søker mot det romlige og det rituelle, på den andre siden. Disse to retningene som utfolder seg i en periode vi forsøksvis kan betegne som overgangen fra modernismen til postmodernismen, vil, som vi skal se senere, være avgjørende for 1990-tallets prosjektbasert gruppeteater og dennes dramaturgiske egenskaper og dens (anti-)estetikk. Et annet viktig poeng er de dramaturgiske aspektene ved prosjektteater. Disse vil bli

utforsket hovedsakelig i forhold til hovedproblemstillingen. Et interessant spørsmål som vi allerede kan se konturene av kan deretter bli: hvordan er forholdet mellom dramaturgi og autenticitet? Et spørsmål for øvrig allerede antydnet av Kai Johnsen i boken *Regikunst* (1991). Spørsmålet er nevneverdig i forhold til videre forskning innen autenticitetsproblematikk.

Prosjektteaterpraksis er et fenomen som springer ut fra gruppeteater- begrepet, dvs. teatergruppene fra 1960-, og 70- tallet som var organisert enten rundt en lederskikkelse (Grotowskis teaterlaboratorium), eller en overordnet teaterestetisk eller politisk mål (Performance Group, Living Theatre). Det som ligger til grunn for gruppeteater var Artauds teaterpraksis og teaterteori, og billed- og skulpturkunstens bevegelse mot happening og det performative. Dermed kan vi hevde at det, fra og med 1950- årene, utvikles to retninger innen alternativt gruppeteater. Den første kan sies å springe ut fra billedkunsten og happening og videreutvikles innen og mot en visuell, illusjonsekspanderende, teaterpraksis av Richard Forman og Robert Wilson, mens den andre kan sies å ha sin bakgrunn i reatraliseringens rituelle konsekvenser, representert av Artaud, og videreført av Grotowski, Richard Schechner osv og disses orientering rundt nærværstenkningen og det autentiske. Disse to retningene får i løpet av 1970- og 80- årene betegnelser som springer ut fra deres forestillingers dramaturgiske egenskaper (likestilt, visuell dramaturgi). Den førstnevnte retningen fra og med happening (action – painting, Pollock, Allan Kaprow), performance, Wilson og Forman får dermed i løpet av 1980- årenes gruppe- og prosjektteaterpraksis betegnelsen visuell dramaturgi som søker å begrepsfeste estetikkens og dramaturgiens forhold til forestillingenes tablåvirkninger, utrykkenes frontalitet og det visuelle. Den andre retningen, som kan sies å bli videreført av Barba og Odin teateret, utvikler dermed en simultan, likestilt dramaturgi, hvor alle elementene sidestilles for eksempel ved at det sceniske uttrykkets visuelle aspekter likestilles med det tekstlige, romlige materialet og lignende. Det er også gjennom 1980- årene at man begynner å snakke om prosjektteater i og med at gruppenes ideologiske aspekter svekkes etter 1970- årene og de politiske og ideologiske aspektene reduseres ytterligere. Gruppementalitet kan sies å bli erstattet av en prosjektmentalitet hvor organiseringen omkring et prosjekt overskrider det overordnede målet, men kan ikke nødvendigvis sies å erstatte den helt. En slik prosjektorientering muliggjør en alternativ organisering av teaterpraksis, og den kan sies å være en av grunnene til at den visuelle (Wilson, Foreman) og det vi kan kalle den romlige/ rituelle (Grotowski) retningen føres sammen i løpet av 1990- årene. Ifølge professoren

Knut Ove Arntzen har disse retningers opprør med tekstbasert teater, oppstanden av konseptorientert billedteater og utvikling av nye energier, ”banet vejen for en brug av recirkulation indenfor teateret og for en ny måde at genfortælle verden (*telling the world*)”⁹² Resirkulasjonsbegrepet, eller recycling, kan sies å illustrere prosjektteatergruppens gjenbruk og blanding av elementer fra de begge ovenfor redegjorte retningene. Denne bakgrunnen, sammen med begrepet resirkulasjon, burde vi betrakte i sammenheng med begrepet postmodernisme og det kunstteoretikeren Hal Foster benevner som *anti-aesthetic*, forstått som ”the sign not of the moderen nihilism [...] but of a critique which destructures the order of representations in order to reinscribe them ”⁹³. I og med at postmodernisme er et problematisk begrep å anvende, setter Foster den etter- moderne kritikken av de vestlige representasjoner i forhold til en anti-estetikk, og slik setter spørsmål ved estetikk- begrepet og blir samtidig i stand til å reeksaminere representasjonens vilkår og tanken, eller ideen, om estetisk erfaring som sådan. Forholdet mellom begrepene redegjør han for slik: ”Like ”postmodernism”, then, ”anti-aesthetic” marks a cultural position on the present: are the categories afforded by the aesthetic still valid?”⁹⁴ Et slikt spørsmål er av vesentlig betydning for autentisitetensproblematikken vi er i ferd med å undersøke i denne oppgaven i og med at det samtidig bevisstgjør oss om begrepsbrukens begrensninger og gjør oss i stand til å imøtekomme den kanskje vanskeligste forskningsutfordringen, nemlig å omtale samtidskunst. Slik kan vi anvende et begrep om det anti-estetiske til å formulere en forståelse av samtidskunst, i vår kontekst samtids- prosjektteater som rekonstrueres, eller rettere sagt, *rekonstrueres* kontinuerlig av de to ovenfor formulerte retningene, dvs. av resykleringen av retningenes teaterpraktiske elementer, men også med en bevissthet om nærværstenkningen fra disse. Dessuten kan denne oppgaven kanskje plasseres i en anti-estetisk kategori, i og med påstanden om at enhver undersøkelse av autentisitet vil innebære en representasjonskritikk. Slik kan Dogme 95 manifestet og den etterfølgende bevegelsen, for eksempel, betraktes som et anti-estetisk prosjekt, mens teaterforestillingen på Nationaltheatret kan sies å være estetikk- (representasjons-) bekræftende, og ikke- problematiserende.

En slik antiestetisk holdning til og forståelse av prosjektteateret vil dermed skape rom for en utforskning av autentisitetensproblematikken i forhold til dramaturgibegrepet, som kan sies å være et viktig redskap idet vi nærmer oss prosjektteaterets varierte teaterpraksis. Dette ovenfor nevnte dramaturgibegrepet bør på sin side forstås som en dramaturgi basert på det performative alene,

hvor det tekstlige og det performative ikke struktureres i forhold til hverandre, men kan struktureres asymmetrisk.

Ut fra en bakgrunn i begrepet anti-estetikk utvikler teaterprofessor Knut Ove Arntzen et begrep om det *ny-mimetiske speil* forstått som: ”en metafor på det forholdet som ligger i en kunstforståelse i skjæringspunktet mellom det moderne og det postmoderne, uten at det er et absolutt skille mellom disse to.”⁹⁵ I og med at prosjektteaterets estetikk, (eller anti-estetikk), utvikles i skjæringspunktet mellom det moderne og det postmoderne er det dermed relevant med en kunstforståelse som utstyres oss med et begrepsapparat denne kunstforståelsen kan belyses med. Det ny-mimetiske speil kan vi dermed kanskje også komme til å ha nytte av i denne oppgavens behandling av prosjektbasert teatervirksomhet og dennes autenticitetsproblematikk. Som et forsøk på en problematisering av den ny-mimetiske speil- metaforen kunne vi, ved å anvende prosjektteaterets scene(anti-)estetikk anno 2004/ 2005, innvende at et skille mellom den moderne og den postmoderne kunstforståelsen er allerede i konstitueringsfasen pga. at man innen prosjektorientert scenekunst allerede er i gang med å rekonstruere det dekonstruerte, bl.a. gjennom resykleringen og blandingen av elementene fra den visuelle og den rituelle retningen. Slik kan vi stille spørsmålet om skjæringspunktet mellom det moderne og det postmoderne holder på å bli til en demarkasjonslinje, når det gjelder prosjektteaterets (anti-) estetikk, som kan, gjennom det performative, sies å spille med en autenticitetsproblematikk som er inneforstått med umuligheten av avantgardens nærværsvilje (Artaud, Grotowski, Schechner) og dens søken etter autenticitet? Er det teaterteoretisk hensiktsmessig i dag å snakke om prosjektteateret som *autenticitetsrekonstruerende*?

4.2 Autenticitet og dramaturgiske perspektiver

Før vi fortsetter å stille slike og lignende teoretiske spørsmål bør vi knytte dem til dramaturgibegrepet, og prosjektteaterets forhold til denne. Niels Lehmanns behandling av dekonstruksjon i forhold til dramaturgibegrepet i hans avhandling *Dekonstruktion og Dramaturgi* fra 1996, kan være en riktig begynnelse. Denne er relevant primært fordi Lehmann her illustrerer hvordan og hvorfor et dramaturgibegrep forstått først og fremst ut fra det performative, og ikke

gjennom det tekstuelle, kan være konstruktivt i forhold til eksperimentell og fornyende teatervirksomhet. Her bør det spesielt gåes nøye gjennom hans ”konstruerende interpretasjon”⁹⁶ av det amerikanske ensembleret Wooster Groups forestilling *Brace Up!* fra 1991. Denne forestillingen og Lehmanns analyse kan sies å illustrere hvordan gruppeteaterbevegelsen fra 1960- og 70-tallet og dens autentisitetssøken forlattes, og hvordan man gjennom dekonstruksjonen og sidestilling av teaterelementer konstruerer et spill med autentisitet som innsettes, eller inkorporeres teaterformatet. Lehmanns ”konstruerende” analyse bør dessuten sees i sammenheng med Fosters ovenfor redegjorte begrep anti-estetikk, og andre postmoderne diskusjoner omkring representasjonens vilkår og (anti-)estetisk erfaring (Philip Auslander, Jean-François Lyotard), i og med at disse danner bakgrunnen for det Lehmann benevner som ”differansens estetikk”⁹⁷.

For å illustrere hvordan *Brace up!* spiller med forholdet mellom fiksjon og autentisitet, eller et nærvær bortenfor det representative, innen det performative, hevder Lehmann at ”Ingen sceniske uttryksmidler er således reduceret til kopier for andre, alle ... er sidestillede og befinner sig i like stor (eller som vi også skal se: like ringe) udstrækning på originalens niveau.”⁹⁸ Her er det nærliggende å stille spørsmålet om denne sidestilling eller likestilling av teaterelementer kan virke likestillende, eller relasjonell, når det gjelder forholdet mellom fiksjonen og det autentiske? Andre viktige poenger i Lehmanns analyse, som er relevante i denne oppgavens kontekst, er Wooster Groups sceniske behandling, eller fortolkning av teksten, Tsjekhovs *Tre Søstre*, som er utgangspunktet for forestillingen. Ifølge Lehmann ”podes teksten med en række uttryksmidler der ikke på nogen måde understøtter teksten, men har deres helt selvstændige liv.”⁹⁹ Det er med andre ord ”scenens ikke-sproglige logikk, der først og fremmest har fået lov til at determinere udtrykket, ikke tekstens sproglige logikk.”¹⁰⁰ Denne antihierarkiske tekstrepresentasjonen støttes videre av gruppens ikke-fortolkende, ikke-logiske, spillestil som ifølge Lehmann videre bidrar til ”at sprænge den intelligible teksts overherredømme og bringe den på niveau med de øvrige uttryksmidler.”¹⁰¹

Dette kan videre knyttes til Arntzens arbeider om likestilt og visuell dramaturgi som vi nevnte ovenfor. Videre hevder Lehmann at det er pga forestillingens karakter av å være en ”work in progress”¹⁰², dvs. karakter av å være en prøve (*repetisjon*, Derrida s.36), sammen med den ikke-fortolkende spillestilen og den likestillende bearbeidingen av teksten, at forestillingen kan omtales som en ”rekonstruksjon af det oprindelige spatio-temporelle og førsproglige nærvær.”¹⁰³

I og med at tilskueren bevitner teaterforestillingen som en "work in progress", altså en prøve, fremstår tegnene som presenteres i scenerommet som uferdige. For det andre overfylles scenen med tegn som ifølge Lehmann fører til "en generell overophedning af tegnproduksjonen ... der bringer fortolkningsprosen til kogepunktet"¹⁰⁴ Til slutt presenteres tegnet som uleselig i og med at tilskueren ser ut til å bevitne "et sprogløst nærvær."¹⁰⁵

Lehmans analyse viser, blant annet, hvordan teaterforestillingen *Brace up!* kan leses som en dekonstruksjon av det representerende, og som autentisitetmuliggjørende eller autentisitetsrekonstruerende i det performative, i og med at spillet med tegnproduksjon og likestilling av elementene innebærer en eksponering av det fiksjonskonstituerende og slik åpner opp for en avfiksjonaliserende (anti-)estetikk, hvor det autentiske før-språklige nærvær (etterspurt av Artaud) muliggjøres ut fra elementenes sidestilling, og ut fra iscenesettelsen av tegnet som uleselig.

Dette begrunner valget av dramaturgibegrepet ytterligere, i og med at en dramaturgiforståelse formulert ut fra det performative alene, utstyres oss med en alternativ tilnæringsmetode i forhold til autentisitetsproblematikken og dennes plassering innen prosjektteaterets (anti-)estetikk.

Før vi går videre bør vi ytterligere gjøre rede for begrepene visuell og likestilt dramaturgi, for det er disse dramaturgiske kategoriene som Knut Ove Arntzen har anvendt i sine behandlinger av prosjektteaterets praksis. Begrepet visuell dramaturgi, som prosjektteateret kan sies å stå for, forklarer Arntzen slik: "Det indikerer, at uttryksformer eller elementer, som frontalitet og rum, tekstualitet og visualitet, ikke lenger blir sat sammen på den tradisjonelle organiske eller hierarkiske måte, men i stedet ligestilles, settes på like fod."¹⁰⁶ Videre er det hensiktsmessig, ifølge Arntzen, å gjøre rede for dualiteten i nyere prosjektteaterets estetikk:

Dualiteten består i hierarkiske og ikke-hierarkiske teknikker indenfor prosjektteater. I den hierarkiske betydning kræver arbejdet kun et perspektiv, idet man tager udgangspunkt i én på forhånd allerede fastlagt koceptuel idé, et skema for arbejdet, så at sige... I det ikke-hierarkiske Prosjektteater findes der også et slags udkast, men mer som en forberedelse eller angivelse af en linie for arbejdsprocessen, der også involverer aktørene. Også det tilfældige kan bruges som et arbejdsprincip.¹⁰⁷

Denne vektleggingen av det tilfeldige og vektleggingen av aktørene i arbeidsprosessen er relevant dersom man ønsker å gjøre rede for prosjektteaterets (anti-)estetikk, i og med at det tilfeldige som

et arbeidsprinsipp kan være synlig i det ferdige resultatet, (Wooster Group og ”work in progress”) hvor det tilfeldige kan nærmest sies å være et av de likestilte elementene. Spørsmålet som vi her kan formulere er det tilfeldiges virkning på autentisitetsproblematikken?

Blanding, eller resirkuleringen, av de visuelle elementene fra 1970/80-årene (Wilson, Foreman,) og de nærværssøkende, fysiske og rituelle elementene fra 1960/70-årene (Grotowski) kan først begynne å finne sted i det Arntzen velger å definere som *post-mainstream*¹⁰⁸, altså en tilstand når mainstream prosjektteater (Kaaitheater i Brussel, Micky i Amsterdam, BIT i Bergen osv.) har utspilt sin innovative rolle. Det er denne post-mainstream tilstanden som muliggjør at de ovenfor nevnte, før ublandbare, elementene kan resirkuleres og det er denne resirkulasjonen som skaper nye energier, ifølge Arntzen. En av disse nye energiene kan da sies å være den ny-tekstuelle tilnærmingen til teateret som kan bl.a. eksemplifiseres av belgiske, nederlandske og engelske prosjektorienterte grupper: toneelsplersgezelschap Stop Talking About Names, eller tg STAN, De Onderneming og Forced Entertainment.

Det ovenfor formulerte ny-mimetiske speil kan da anvendes til å forstå hvordan den likestillende og resirkulerende dramaturgiens (anti-)estetikk hvor tilstander belyser hverandre, utsetter tilskueren for en flerdimensjonal gjenspeiling av virkeligheten, eller illusjonen av denne.¹⁰⁹ Da kan vi forsøksvis hevde at autentisitetserkjennelse innen et slikt post-mainstream prosjektteater kan sies å være et av slike tilstander, muliggjort av spillet med det autentiske. Dermed kan vi snakke om prosjektteateret som autentisitetsrekonstruerende.

4.3 Prosjektteaterets operative aspekter og autentisitetsrekonstruksjon

Dette kapitlet kan sies å være et eksperiment i forhold til spørsmålet om det er hensiktsmessig å anvende begrepet rekonstruksjon om prosjektteaterets forhold til autentisitetsproblematikken? Hvordan kan prosjektteaterets (anti-)estetikk sies å være *operativ*? Hvordan muliggjør denne operativiteten en autentisitetsrekonstruksjon? Blir denne

autentisitetrekonstruksjonen fullbyrdet innen representasjonen, eller kan den sies å være et mål i seg selv?

Hvis vi skal kunne snakke om prosjektteater som *operativ* bør vi først og fremst gjøre rede for hvorfor det er hensiktsmessig å anvende begrepet operativ om kunst. Dermed bør vi nevne den italienske filosofen Mario Perniola som, i sin behandling av mimetisk kunst med bakgrunn i bl.a. Heidegger og kunstverkets opprinnelse, finner det formålstjenelig å sette den i sammenheng med adjektivet operativ. Ifølge Perniola er synet på kunsten som operativ hensiktsmessig i og med at "the definition of art as operation seems to be opposed to the traditional one of art as production, of *poiesis*."¹¹⁰ Dermed kan vi hevde at synet på kunsten som operativ kan være i stand til å eksponere kunstens produserte, eller konstruerte, aspekter. Videre hevder Perniola at en operativ kunst: "finds its own conceptual coherence only if conceived in close relationship with the notion of repetition, of transit from the same to the same; only if it is a mimetic operation, that is, is aimed at imitating a reality, an original, a model so perfectly to dissolve its originality, its primacy."¹¹¹ Dermed kan vi sette begrepet om en operativ kunst i sammenheng med Derridas lesning av Artaud og perspektiver på begrepene representasjon og repetisjon og deres avledende, transitoriske, egenskaper (s.36), hvor vi knyttet begrepet sannhet med repetisjon og refererte til Derrida og påstanden om at sannheten er det som alltid kan gjentas. Slik kan vi hevde at en begrep om kunst som operativ eksponerer kunstens produserte, eller konstruerte aspekter i og med at den eksponerer mimesis som en konstruksjon. Dette vil vi nå forsøke å illustrere med det ny-mimetiske, som vi kan forsøksvis definere som en operativ etterligning som ved å eksponere det iscenesatte ved sin fiksjon, ikke kan sies å være en produksjon, men nettopp en operasjon. Dessuten kan et (be-)grep om kunst som operativ være i takt med en samtidskunstteori som i større og større grad vektlegger kommunikasjon og interaksjon i den estetiske erfaringen, eller det den franske kunstteoretikeren Nicolas Bourriaud i sin bok med samme tittel benevner som *relasjonell estetikk* (1998).

Ut fra en slik bakgrunn kan vi dermed forsøksvis benevne post-mainstream prosjektteater som autentisitetrekonstruerende i og med at forholdet mellom fiksjonen og det reelle ikke lenger er konstituerende for materialiseringen av den estetiske erfaringen, men istedenfor blir innlemmet det iscenesatte og slik rekonstruert og eksponert for tilskueren. Det som dermed rekonstrueres er

ikke nærværsviljen fra de gamle avantgarde- bevegelsene, men denne nærværsviljens vilkår, dvs. det som ligger til grunn for en autentisitetstenkning, nemlig representasjonens oppløsning. Det er der paradokset oppstår, i og med at denne representasjonens oppløsning bare kan rekonstrueres i det performative, hvor representasjonen nettopp kan sies å være det som gjør performativiteten operativ.

Den sentrale ideen som postmodernismen opererer med er at virkeligheten er en konstruksjon, eller en representasjon. Postmodernisme- teoretikeren Jean-François Lyotard formulerer det slik:

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in representation itself; that which denies itself the solace of good forms [...] that which searches for new presentations not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable.¹¹²

Det er fra denne upresenterbarheten at happening og performance art kan sies å oppstå, i og med at den kan, til en viss grad sies å være en formløs kunst, som unndrar seg de tradisjonelle former, på grunn av dens tverrkunstneriske utvikling eksemplifisert, bl.a. av blandingen av det performative med det billedlige (Pollock, Kaprow.) Idet det upresenterbare innlemmes, og presenteres innen det representerbare, eller representasjonen, som noe urepresenterbart demonstreres representasjonens grenser, dvs. det illustreres at representasjonen *har* grenser.¹¹³ Presentasjonen av det urepresenterbare, eller det vi kan forsøksvis forstå som det autentiske, altså det som ikke kan presenteres, når det gjelder performance art, kan sies å nå sitt klimaks i Wooster Groups *Brace Up!* fra 1989. Men det som skjer videre, dvs. i løpet av 1990-årene når det gjelder performance art, eller i vår kontekst, prosjektteater, er recylingen av de formelle elementene og oppstanden av begreper om det ny-tekstuelle (tg STAN, De Onderneming) og det ny-energiske (Baktruppen, Recto Verso osv.). Ny-tekstualiteten kunne dessuten kanskje sees i sammenheng med overgangen modernisme – postmodernisme og denne overgangs forflytting av perspektivet fra kunstverket (modernistisk begrep) til synet på det tilgjorte som *tekst* (postmodernistisk begrep)¹¹⁴, som inviterer til en kritisk lesning av *teksten*. Foster formulerer en postmodernistisk teoretisk strategi med bakgrunn i denne overgangen fra verket til teksten: ”to deconstruct modernism not in order to seal it in its own image but in order to open it, rewrite it; [...] to challenge its master narratives with the “discourse of others.”¹¹⁵ Slik kan det tilbys en utfordring av de styrende kreftene, eller narrative, gjennom en åpnende tilnærming til modernismen.

Dermed vil vi forsøksvis lese tg STANs teaterpraksis som en, post-dekonstruktiv, gjeninnskrivende og autentisitetrekonstruerende performanceformidling.

Det er min påstand, antagelse, eller videre arbeidshypotese at denne, og andre prosjektteaterensembler, rekonstruerer autentisitet gjennom, eller innen, det performative og med en bevissthet omkring både autentisitet og representasjonens vilkår og deres grenser, og gjennom nye måter å behandle og anvende teatertekst, og teaterrommet, i en bevegelse fra det produktive mot det operative. Spørsmål som vi stilte innledningsvis vil dermed styrke redegjørelsen ytterligere: Hvordan kan disse gruppenes (anti-)estetikk sies å være operativ? Hvordan muliggjør denne operativiteten en autentisitetrekonstruksjon? Blir denne autentisitetrekonstruksjonen fullbyrdet innen representasjonen, eller kan den sies å vær et mål i seg selv?

For å svare på disse spørsmålene, som kan sies å være avgjørende for den ovenfor formulerte hypotesens gyldighet, bør vi nå gå over til noen prosjektteater- eksempler hvor en slik autentisitetrekonstruksjon kan sies å være tilstedeværende. Det vil være nærliggende å teoretisk underbygge de prosjektteaterpraktiserende eksemplene ytterligere der dette blir relevant.

Jeg velger å begynne med den belgiske prosjektteater- gruppen, eller skuespillerkompaniet, tg STAN i og med at deres teaterarbeid kan sies å være et godt eksempel på den ny-tekstuelle tendensen utviklet gjennom recyclingen i løpet av 1990-årene. I og med at det ikke er skrevet mange teoretiske verk om gruppens praksis vil eksemplene være teaterforestillinger jeg har sett og lest om. Skuespillerkompaniet STAN ble opprettet i 1989 av uteksaminerte skuespillere ved Konservatoriet i Antwerpen, som ikke opererer med undervisning i etablerte teaterdisipliner, men elevene oppfordres til utvikling av sine særegne performative praksiser. I dag består kompaniet av fire skuespillere og en scenemester, men i 2005 vil kompaniet være delt i to prosjekter, hvorav den ene, *Berenice* av Racine, co-produsert blant andre med Black Box Teater og BIT Teatergarasjen, vil gjeste Oslo og Bergen i april 2005.

I det følgende vil jeg legge vekt på tre ting i min formidling av tg STANs teaterpraksis. Den første vil være behandling av teksten, den andre behandling av scenerommet, og den tredje vil være skuespillernes spillemåte. Arbeidet mot en teaterforestilling hos tg STAN kan sies å være hovedsakelig orientert omkring tekstbearbeidelse og, i de fleste tilfeller, tekstoversettelse. Kompaniet har hittil fremført tekster av blant andre Tsjekhov, Ibsen, Frich, Moliere, Bernhard, Diderot og den norske dramatiker Finn Iunker. Når tekstbehandlingen er fullendt er kompaniet

som oftest klare til å fremføre den valgte teksten på scenen. I noen tilfeller har førstegangsfremførelsen av teksten vært premieren. Dermed legges det ikke scenearrangement, men tekstens formidles slik den fremstår. I noen tilfeller har kompaniet ”spilt” sceneanvisningene i dramatiske tekster, som for eksempel i bearbeidningen av Ibsens *En Folkefiende*, forestillingen *JDX – a public enemy*, som ble spilt første gang i 1993, og gjestet Norge i 1999, hvor skuespillerinnen Mieke Verdin leser alle sceneanvisningene.

I og med at teksten innøves ved tekstbehandling muliggjør denne tilnærmingen en spontan og fremstillende spillestil og forhold til representasjonen av teksten. Dermed kan det hevdes at gruppen ikke spiller karakterene, men at karakterenes tekstlige replikker formidles av den ikke-fortolkende spillemåten til kompaniets skuespillere.

Scenerommet er som oftest kjennetegnet av en minimalistisk scenografi og liten eller ingen bruk av rekvisitter. Når publikum kommer inn i salen er skuespillerne allerede på scenen og kan sies å være avventende og betraktende. For eksempel ble jeg første gang møtt med skuespilleren Frank Vercryussen idet han så på publikum som ankom teatersalen, idet han gikk og røykte på scenen, mens han ventet på å begynne forestillingen *La Carta*, eller *Brevet*, i Bergen ved Carte Blanche i 2000. Scenerommet og salen var belyst nesten i like stor grad under hele forestillingen, slik at avstanden mellom det performative og tilskueren var nærmest usynlig, selv om rommet allerede kan sies å ha vært teatralisert av den betraktende tilskueren¹¹⁶. Scenerommet var utstyrt med en platespiller, en lenestol, et klesstativ og to skuespillere. Vercryussen spilte en marki, som, etter å ha levd isolert i tjue år, forklarer den andre skuespilleren, tjeneren, spilt av Tiago Rodrigues, hvordan han skal overlevere et brev der ute. Etter tjueårsisolasjon antar markien at mye er blitt forandret, slik at hele forestillingen kan sies å være markiens spekulasjoner omkring disse forandringene. Tjeneren kan dermed sies å være en del av scenografien i og med at han innehar ingen replikker, men kan sies å være et symbol på tilskuerens iscenesettelse på scenen (som gjestene i dogmefilmen *Festen*). Forestillingen er mer eller mindre en monolog, basert på romanen *El castillo de la carta cifrada* fra 1979, av den spanske forfatteren Javier Tomeos.

Questionism, som gjestet Black Box teateret i Oslo våren 2004, er en forestilling basert på noveller og tekster av Raymond Carver, Hanif Kureshi og Karuki Murakami, samt dagboknotater til Max Frisch, preget av filosofiske og dagligdagse spørsmål Frisch formulerer i en nærmest bekjennende tone. Forestillingen er også en monolog, men denne gangen er Vercryussen alene på

scenen. Man blir møtt på samme måte som ovenfor idet man entrer salen, av en skuespiller som ennå ikke er ”i rollen” som stirrer tilbake på en, og etter at publikum blir stille nikker Vercryussen høflig og forklarer hva det er som vil finne sted i løpet av de neste tre timene. I og med at forestillingen vil ta tre timer ber han publikumet tenke over om de har lyst til å bli, deretter lover han at han vil gjøre sitt beste. Han forklarer at han i løpet av kvelden vil stille noen spørsmål, hvorav der er noen han selv ikke forstår fullt ut. Han forklarer hensikten med scenografien, hvorav der er for eksempel fire blå stoler som vil bli nevnt under forestillingen, men ikke anvendt. Deretter glir han inn i forestillingen. Spørsmålet vi kan begynne med er om forestillingen allerede var i gang da Vercryussen henvendte seg til publikumet, idet han *presenterte* det som kom til å skje? I så fall når begynte denne henvendelsen? Idet han begynte å snakke, eller idet publikum gikk inn i salen? Disse spørsmålene kan sies å oppstå hver gang man bevitner en oppsetning av tgSTAN, og spørsmålene kan sies å være eksemplifiserende i forhold til kompaniets eksplisitte målsetning om at kompaniet ”strives continuously towards redefining theatre. By refusing to work programmatically...”¹¹⁷ Ved at de ovenfor formulerte spørsmålene oppstår, kan det å være på et teater sies å være redefinert av skuespillerens forhold til scene og sal og hans/ hennes forhold til det han representerer, eller i tg STANs tilfelle presenterer, dvs. teksten. Denne redefineringen kan til en viss grad da settes i forhold til Fosters begrep om anti-estetikk dvs. dekonstruksjonen av representasjonens ordener, eller det vi kan forstå som strukturer, med den hensikt om å gjeninnsette dem, eller det vi her forsøksvis, og med bakgrunn i Lehmann og Perniola, betegner som rekonstruksjon, forstått ikke som en repetisjon, men mer som en *redefinisjon*. Samtidig kan denne redefineringen og (autentisitets-)rekonstruksjonen betraktes i forhold til Arntzens nevnte begrep recycling.

Denne gjeninnsettelsen kan sies å være en transitiv handling som videre også kan settes i sammenheng med Perniolas teorier om kunstens transitive aspekter¹¹⁸, hvor kunsten tenkes som en aktivitet: ”Transitanken privilegerer i stedet en dimension af rummelighed uden brud og af kontinuitet uden overspringninger [...] Det drejer seg om at flytte, dislokere og transformere det givne til noget uforudseeligt og uigenkaldeligt.”¹¹⁹ Hvis vi her forstår det gitte som det tradisjonelle forholdet mellom scene og sal, skuespilleren og tilskueren, teksten og det performative, kan vi hevde at tg STAN nettopp dislokerer representasjonens vilkår og dens struktur ved å (re)konstruere en kontinuitet mellom fiksjonen og virkeligheten i form av både scenerommets bearbeiding, aktørens tekstpresenterende spillestil og dermed forholdet til

tilskueren. Denne avfiksjonaliserende kontinuiteten kan sies å åpne opp for en autentisitetsrekonstruksjon i deres forestillinger, selv om teksten er utgangspunktet for det performative. Vi kan hevde at illusjonsavdekkingen, spillemåten som veksler, eller er i en konstant transitt, mellom det forestillende og det ikke-forestillende, er med på å styrke tg STANs flyktige sceneestetikk og gi deres forestillinger rom for en spillende rekonstruksjon av autentisitet. Et autentisk nærvær innen, eller mellom det performative og det ikke-performative kan dermed sies å være i en konstant rekonstruksjon i dere forestillinger. Men i motsetning til Wooster Groups ”overoppheting av tegnproduksjonen” er tg STANs tegnproduksjon ikke overopphet, men eksponert, til den grad at tegnet ikke lenger virker produsert, men, tvert imot, formidlet slik den fremstår, avslørt, avdekket og dermed åpenbar(t). Det er primært dette som gjør at jeg velger å anvende begreper operativ og rekonstruerende kunst om deres forestillinger. Men dette rekonstruksjonsbegrepet innebærer dermed ikke at man søker tilbake til en historisk autentisitets- og nærværstyrking eksemplifisert ved Artaud og Grotowski. Det er heller slik at denne rekonstruksjonen er en logisk videreføring av den dekonstruerte/visuelle estetikken fra 1980- årene som kan sies å kulminere i Wooster Groups *Brace Up!*.

Forestillingen *Questionism* kan også sies å være transitorisk på det tematiske plan hvor man, gjennom de forskjellige tekstene, går fra det individuelle (Frisch spørsmål for eksempel) til det politiske og samtidsaktuelle (opplesningen av det amerikanske forsvarsbudsjett) og tilbake igjen (beskrivelse av Tsjekhov siste minutter før hans død). Slik etablerer Vercryussen et forhold mellom individet, dets dagligdagse aspekter, statistiske siviltap under en krig, og individets mest sårbare øyeblikk, dets død. Forestillingens politiske og samfunnsmessige undertoner var også noe av begrunnelsen til at den vant den flamsk/ nederlandske teaterprisen ved Theaterfestival i Amsterdam og Antwerpen 2003.

Det andre skuspillerkompaniet, eller prosjektteater- ensemblet, fra Flandern området vi kunne ha anvendt som eksempel er De Onderneming (Foretaket), som gjestet Black Box Teateret våren 2001, med to forestillinger som ble spilt etter hverandre, *The Notebook* og *The Proof*, begge basert på Agota Kristofs romantrilogi. Men i og med at de opererer med lignende tilnærming til tekst og det performative, vil vi kun nøye oss med å nevne deres teaterpraksis.

Den engelske prosjektteatergruppen Forced Entertainment bør vi også anvende som et eksempel på det operative, og det autentisitetsrekonstruerende, i og med at de både har en annerledes tilnærming til tekst, og en annerledes iscenesettelse av det performative, enn tg STAN. Dessuten er deres kunstproduksjon ikke underordnet kun et utfoldelsesformat, men innbefatter også videoinstallasjoner, durational performance og publikasjoner. Tim Etchells, kompaniets iscenesetter og tekstforfatter, har selv uttalt: ”Jeg har alltid vært skeptisk til fiksjon, og mer interessert i det flakkende forholdet mellom realitet og fiksjon.”¹²⁰ Utforskningen av nettopp dette forholdet er dermed tilstedeværende og synlig i deres forestillinger, som aldri baseres på klassiske dramatiske tekster (i motsetning til for eksempel tg STAN), men hovedsaklig på tekstproduksjonen til Tim Etchells. Kompaniet hadde nylig et 20-års jubileum som ble markert med en bokutgivelse og forestillinger ved bl.a. Black Box Teateret i Oslo. Dessuten kan denne gruppens foreløpig siste to forestillinger, *First Night* (2003) og *Bloody Mess* (2004), kanskje betraktes som en avfiksjoniseringsestetikk, eller en anti-estetisk behandling av fiksjonens forhold til virkeligheten.

First Night hadde premiere ved åpningen av det nye teaterhuset Black Box på Rodeløkka i Oslo den 26.10.2003, og kan sies å være en scenisk utforskning av en premiereforestilling som ender i en kaotisk fiasko. Scenerommet var pakket inn i rød plysj og publikumet ble ønsket velkommen av åtte oversminkede og fordreide smil, som fortalte hva som kom til å skje: at de skal være på scenen og at publikumet vil være i mørket og stille, som et slags kommentar på forholdet mellom scene og sal. Deretter fanget skuespillerne på scenen opp signaler fra tilskuernes hoder, som kan betraktes som en ironisk kommentar til teaterkunstens opphavsmyte: samspeillet mellom sal og scene. I løpet av forestillingen møter vi en ballongdanserinne, en blind tryllekunstner osv. Og idet teaterfiksjonen går mot en komplett oppløsning, bestemmes det på scenen at det hele er publikummets feil. Dermed utsettes tilskuerne for verbal sjikanisering, som oppnår en slags crescendo med sangen ”You’re shit and you know it’s true” til melodien ”Go West (Life is peaceful there)” av den britiske popgruppen Pet Shop Boys.

First Night er en forestilling som eksplisitt kommenterer og henvender seg til tilskueren. Der er ingen mystifisering av tilskuerens rolle under forestillingen. Tvert imot er tilskueren med i forestillingen i og med at han/hun er skylds offer for premierens, dvs. den sceniske handlings kaotiske utfall. Forestillingen kan også sies å være en videreføring av kompaniets utforskning og

utfordring av teaterformatet i og med at den er sammensatt av elementer som er sporbare i deres tidligere forestillinger. Men i og med at fiksjonsforholdet kommenteres og overskrides kan det performative sies å ha blitt operativt. Dette, og den illusjonsavdekkingen en slik kommentering innebærer, åpner dermed opp for en rekonstruksjon av autentisitet, i og med at illusjonen er ”avslørt”, eller avdekket, og det forestillende satt i et scenisk, performativt spill med det ikke-forestillende. Fiksjonsforholdet mellom scene og sal blir dermed eksponert, og dermed avslørt, men denne eksponeringen fører likevel ikke til noen brudd på dette forholdet. Tvert imot blir den opprettholdt, men opprettholdelsen av fiksjonsforholdet er tilført en problematiserende aspekt. Dermed virker en eksponerende kommentering av skuespillerens forhold til tilskueren og vice versa både på det formelle og det innholdsmessige plan. Innholdsmessig får tilskueren skylden får stykkets kaotiske og mislykkede utgang, mens det, på det formelle plan, oppstår en problematisering av tilskuerens teatraliserende blikk, og hans/ hennes konstituering av fiksjonen, og dermed autentisitetsproblematikken i denne. Dette kan videre sies å føre til at fiksjonen og virkeligheten sidestilles, eller blir relasjonelle i forhold til hverandre, samtidig som fiksjonsforholdet opprettholdes, eller retttere sagt rekonstrueres i en metafiksjon, etter at den er blitt avslørt. Dette relasjonelle aspektet, som vi også nevnte ovenfor, kan dermed betraktes som et utfall av kompaniets operative (anti-)estetikk.

Det andre elementet som åpner opp for en mer autentisitetsinviterende (anti-)estetikk i forhold til tilskueren er Forced Entertainments bruk av selvskevne tekster. I og med at det ikke anvendes klassiske dramatiske tekster, opererer kompaniet med det vi kan, med bakgrunn i Siren Leirvågs artikkel ”Den performative teksten”¹²¹, betegne som performative tekster. Dette vil si at tekstene som Tim Etchells skriver ”inviterer til teatralisering”¹²² fra tilskuerens side. Men den situasjonen invitasjonen til teatralisering er formidlet i er problematisert, noe som nyanserer teatraliseringen fra tilskuerens side. Ifølge Leirvågs dramaturgiske terminologi kan en tekst, som har et nivå av selvrefleksivitet, betegnes som metafiksjonell: ”Det fortelles en historie som også er en historie om å fortelle en historie. Det performative aspektet åpnes som en mulighet for å lese teksten som en rapport om en handling og samtidig som en handling”¹²³ Det er nettopp dette *First Night* og *Bloody Mess* gjør. Betydningen problematiseres og tilskueren eller ”leseren må handle.”¹²⁴ Hvis en performance er basert på en tekst er det denne tekstens performativitet, dvs. karakter av å være handlende som er avgjørende for tilskuerens/ leserens grad av engasjement,

dvs. vilje til å finne helheten i den dramaturgisk åpne teksten. Kunstverket oppfordrer med andre ord til en relasjon med tilskueren, noe som åpner opp for et relasjonelt forhold både mellom tekst og handling, fiksjon og virkelighet, og dermed skuespilleren og tilskueren. Slik blir kunstverket mer en operasjon enn en produksjon.

Dette relasjonelle forholdet kan dermed sies å ikke bare konstituere situasjonen hvor fiksjonsformidlingen finner sted, men den har direkte konsekvenser på denne fiksjonens (anti-)estetikk, i og med at relasjonsgraden bestemmer tilskuerens grad av engasjement. Slik medvirker det relasjonelle aspektet ved en fiksjon til en autentisitet som kan "leses" derfra. Tilskuerens forhold til representasjonshandlingen som han eller hun bevitner på scenen er dermed inkorporert i både verket og i den (anti-)estetiske erfaringen. For hvis vi setter det relasjonelle aspektet i en sammenheng med begrepet anti-estetikk slik vi forsto det med bakgrunn i Hal Fosters ovenfor formulerte sitat, kan vi forstå relasjonen som muliggjørende for både dekonstruksjonen og rekonstruksjonen av representasjonen, og slik for spillet, og dermed ikke-spillet, med autentisitet. Begrepet *aura*, som Adorno kritiserer hos Benjamin og plasserer i en autentisitetssjargong, og som han kan sies å erstatte med begrepet *ånd*, for å formulere en erkjennelse av kunstverkets ikke-tinglige egenskaper, anvender Nicolas Bourriaud til å belyse samtidskunstens relasjonelle egenskaper:

The aura of art no longer lies in the hinter-world represented by the work, nor in form itself, but in front of it, within the temporary collective form that it produces by being put on show. [...] Contemporary art thus introduces a radical shift in relation to modern art, inasmuch as it does not turn its back on the aura of the work of art, but rather moves its origin and effect. [...] The aura of contemporary art is a free association.¹²⁵

Dermed kan vi slutte oss til at tilskuerens relasjon, eller forhold, til kunstverket, dvs. scenehandlingen, som vi, i de ovenfor redegjorte eksemplene, forsto som operative, rekonstruerende og slik representasjonseksponeerende i en autentisitetskontekst, er det som kan produsere sannhetens performativitet og slik være autentisitetsinviterende. Dermed forstår vi scenefiksjonens operativitet, i de ovenfor redegjorte eksemplene, både som fiksjonsproduserende og avfiksjonaliserende, og dermed autentisitetsrekonstruerende. Disse handlingene blir utført av både skuespilleren og tilskueren i fellesskapet som fiksjonssituasjonen konstituerer, og det er disse handlingene som muliggjør kunstens ikke-kunstighet, eller dens autentisitet.

5.0 Oppsummering og konklusjon

Ved å dele oppgaven i tre deler har jeg dermed gjort rede for og drøftet autentisitetsproblematikken innen kunstteori, dogmefilmen og sceneforestillingene *Festen*, og samtidig prosjektteater og dennes (anti-)estetikk.

Ved å gå gjennom Heideggers tekst om kunstverkets opprinnelse formulerte jeg forholdet mellom sannheten og kunsten og gjorde rede for sannhetens handling, eller dens avdekking i kunstverket. Dette betegnet jeg tentativt som sannhetens performative egenskaper i verket. Idet jeg gikk over til Adorno problematiserte jeg Heideggers kunstteori ut fra Adornos tekst om en autentisitetssjargong og slik tilførte en nyansering av autentisitetsproblematikken, og da spesielt Heideggers bidrag til denne. Adornos kunstteori ble gjennomgått ut fra autentisitetsproblematikken og derfor valgte jeg å behandle de delene av *Estetisk teori* som jeg mener tilførte mest relevante forståelser og problematiseringer av denne. Dernest gjorde jeg rede for Adornos forståelse av kunstens sannhetsgehalt og dennes muliggjørende egenskaper i forhold til den estetiske erfaringen. Der forsto jeg også Adornos estetiske teori som en kunstteori som vektlegger kunstverkets handlende aspekter og subjektets, eller tilskuerens, handlende rolle i den estetiske erfaringen. Slik ble en bevisstgjøring av subjektets erfaring av kunst og denne erfaringens rolle i en autentisitetsproblematikk formulert. Videre gikk jeg over til Derrida og gjorde rede for hans forståelse, og problematisering av Artauds teaterforståelse, med vekt på begrepet representasjon og dette begrepets bidrag til både Derridas filosofi og en mer spesifikk teaterteori. Representasjonsbegrepet forsøkte jeg å betrakte sammen med, eller i forhold til, autentisitetsproblematikken i denne oppgaven, samtidig som jeg gjorde rede for Derridas forståelse av begrepets rolle i en mer generell filosofi. Begrepet representasjon ble dermed relevant videre i de to etterfølgende kapitlene i og med at representasjonen ble forstått som en handling som er bindende mellom fiksjonen og den virkeligheten den inngår i. Dermed var det relevant å gå gjennom både Heideggers, Adornos og Derridas tekster som alle, fra sin egen problematikk, betrakter kunsten, og dens representasjon, som handlende. Heidegger er opptatt av denne handlingens konsekvens på sannhetens avdekking i verket. Adorno legger vekt på både handlingen i verket, men også på subjektets handlende estetiske erfaring, mens

Derrida kan sies å vektlegge representasjonen og dens avledende, men samtidig relasjonelle, egenskaper og disses rolle i den betydningsskapende prosessen og den generelle meningsdannelsen.

I den andre delen av oppgaven gikk jeg gjennom *Festen* som en filmatisert og som en teatralisert historie der jeg gjorde rede for begge med bakgrunn i de ovenfor nevnte teoriene og autentisitetsproblematikken. Før jeg undersøkte begge verkene, uten å se nærmere på detaljer, ville det vært logisk å slutte seg til at teaterforestillingen *Festen* er den av de to fiksjonene som kunne omtales som mer autentisk, først og fremst pga. det mediale skillet dvs. *her og nå* dimensjonen som teaterformatet innebærer. Men ved en nærmere undersøkelse av både filmen og teaterforestillingen, deres kontekster og forskjellen mellom tradisjoner filmen og teateriscenesettelsen utgår fra, så vi at det motsatte var tilfellet. Der viste jeg at filmen fornyer filmformatet ved å formidle historien med bakgrunn i Dogme 95 manifestet og slik fremstår som autentisitetsinviterende, mens Nationaltheatret vektlegger *Festen*- historiens klassiske oppbygging eller dramaturgi og slik innlemmer den i sin klassiske tradisjon, og dennes vektlegging av teaterillusjonen. På den andre siden kan vi konkludere med at Den Nationale Scenens oppsetning er både fornyende og tradisjonsbekreftende i sin behandling av *Festen*.

Videre var det relevant med en undersøkelse av samtidens alternativ teatervirksomhet, og da spesielt skuespillergruppene som har sin bakgrunn i prosjektteater, dvs. tg STAN og Forced Entertainment. For å undersøke og gjøre rede for disse gruppenes forhold til autentisitetsproblematikken kunne vi lene oss på de gjennomgåtte teoriene fra første kapittel og (teater-)teoretikere som Hal Foster, Mario Perniola, Nicolas Bourriaud og Knut Ove Arntzen, som var relevante idet jeg oppgraderte, eller presiserte, teaterkunstens handlende aspekter ved hjelp av det operative og videre med det rekonstruerende, samtidig som jeg understrekte teaterkunstens relasjonelle aspekter. Her var det viktig å gjøre rede for autentisitetsproblematikken i forhold til disse begrepene og i forhold til den kunstteoretiske omgang og bakgrunn oppgaven åpner med. Problematikken ble også videre eksemplifisert av skuespillergruppene tg STAN og Forced Entertainment, som hver på sin måte kan sies å operere med en autentisitetsrekonstruksjon, hvor man spiller og rekonstruerer spillet og slik utdyper og problematiserer relasjonen mellom skuespilleren og tilskueren, scenen og salen, og fiksjonen og

autentisiteten. Slik så vi at også det rekonstruktive kan virke eksponerende når det gjelder kunstens ikke- kunstige aspekter.

Ut fra en slik bakgrunn kan et begrep om kunsten som operativ, og rekonstruerende, betraktet sammen med en teori om en relasjonell estetikk, tilføre den kunstteoritradisjonen som vektlegger kunstens handlingsaspekter en oppgradering, og være en logisk videreføring av denne. Satt sammen med, eller sett i forhold til, en autentisitetsproblematikk og en relasjonell estetikk kan dette perspektivet på kunst som handlende, og slik handlingsinviterende, altså kunst som en erkjennelsens tingliggjøring, muliggjøre nye tilnæringsmåter og problematiseringer av autentisitetsbegrepet innen performativ kunst spesielt, og kunst generelt. En slik muliggjøring kan dermed sies å være middelet til "utvidelsen av kampsonen" og en styrking av teatervitenskapens rolle innen kunstpraksis og kunstteori. Slik kan denne operative handlingsdimensjonen også omfavne kunstteoretikeren, og dennes bidrag til videre handling.

NOTER

-
- ¹ ed. Hjort, Mette, MacKenzie, Scott, *Purity and provocation, dogma* 95 s. 199, 200 BFI publishing London 2003
- ² Adorno, Theodor W. *The jargon of authenticity* s. 4 Routledge 2003
- ³ Heidegger, Martin *Kunstværkets oprindelse* s.21 Gyldendal 1994
- ⁴ *ibid* s. 22
- ⁵ *ibid* s. 15
- ⁶ *ibid* s. 32
- ⁷ *ibid* s. 33
- ⁸ *ibid* s. 36
- ⁹ *ibid* s. 36
- ¹⁰ *ibid* s. 42
- ¹¹ *ibid* s. 64
- ¹² *ibid* s. 65
- ¹³ Ferrara, Alessandro *Reflective authenticity* s. 141 Routledge 1998
- ¹⁴ *ibid* s. 141
- ¹⁵ Heidegger, Martin *Kunstværkets oprindelse* s. 69 Gyldendal 1994
- ¹⁶ *ibid* s. 69
- ¹⁷ *ibid* s. 71
- ¹⁸ *ibid* s. 71
- ¹⁹ Ferrara, Alessandro *Reflective authenticity* s. 147 Routledge 1998
- ²⁰ Adorno, Theodor *The jargon of authenticity* s.xx Routledge classics 2003
- ²¹ *ibid* s. 5
- ²² *ibid* s.6
- ²³ *ibid* s.6
- ²⁴ *ibid* s.9
- ²⁵ *ibid* s. 36
- ²⁶ *ibid* s. 38
- ²⁷ *ibid* s. 40
- ²⁸ *ibid* s. 47
- ²⁹ *ibid* s. 53
- ³⁰ Adorno, Theodor W. *Estetisk teori* s. 12 Gyldendal, Oslo 1998
- ³¹ *ibid* s. 13
- ³² *ibid* s. 13
- ³³ *ibid* s. 14
- ³⁴ *ibid* s. 14
- ³⁵ *ibid* s. 18
- ³⁶ *ibid* s. 18
- ³⁷ *ibid* s. 155
- ³⁸ *ibid* s. 155
- ³⁹ *ibid* s. 157
- ⁴⁰ *ibid* s. 158
- ⁴¹ *ibid* s. 159
- ⁴² *ibid* s. 159
- ⁴³ *ibid* s. 226
- ⁴⁴ *ibid* s. 227
- ⁴⁵ *ibid* s. 229
- ⁴⁶ *ibid* s. 230
- ⁴⁷ *ibid* s. 230
- ⁴⁸ *ibid* s. 232
- ⁴⁹ *ibid* s. 232

-
- ⁵⁰ ibid s. 232
- ⁵¹ ibid s. 233
- ⁵² ibid s. 558
- ⁵³ ibid s. 558
- ⁵⁴ ibid s. 561
- ⁵⁵ ibid s. 564
- ⁵⁶ ibid s. 565
- ⁵⁷ ibid s. 565
- ⁵⁸ ibid s. 487
- ⁵⁹ Linneberg, Arild *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori* s. 115 Gyldendal Oslo 1999
- ⁶⁰ Ferrara, Alessandro *Reflective Authenticity, rethinking the project of modernity* s.141 Routledge London 1998
- ⁶¹ ibid s. 148
- ⁶² ibid s. 148
- ⁶³ ibid s. 148
- ⁶⁴ Derrida, Jacques "Theatre of cruelty and the closure of representation" i *Writing and Difference* s. 235 Routledge and Kegan Paul, London 1978
- ⁶⁵ ibid s. 235
- ⁶⁶ ibid s. 245
- ⁶⁷ ibid s. 246
- ⁶⁸ ibid s. 246
- ⁶⁹ ibid s. 246
- ⁷⁰ ibid s. 248
- ⁷¹ ibid s. 249
- ⁷² ibid s. 235
- ⁷³ ibid s. 250
- ⁷⁵ ed. Hjort, Mette, MacKenzie, Scott, *Purity and provocation, dogma 95* s. 67, 200 BFI publishing London 2003
- ⁷⁶ ibid s. 199
- ⁷⁷ ibid s. 199
- ⁷⁸ dvd *Festen*, Manifestet
- ⁷⁹ ed. Hjort, Mette, MacKenzie, Scott, *Purity and provocation, dogma 95* s. 32, 200 BFI publishing London 2003
- ⁸⁰ ibid s. 34
- ⁸¹ ibid s. 40
- ⁸² Roman, Shari *Digital Babylon, Hollywood, Indiewood & Dogme 95* s.3 ifilmpublishing Hollywood 2001
- ⁸³ ibid s. 80
- ⁸⁴ ed. Hjort, Mette, MacKenzie, Scott, *Purity and provocation, dogma 95* s. 75, 200 BFI publishing London
- ⁸⁵ ibid, s. 75
- ⁸⁶ ibid s. 98
- ⁸⁷ Brook, Peter *The Empty Space* s. 11 Penguin Books 1990
- ⁸⁸ Skare, Olav Torbjørn "Basert på en usann historie" Programmet til *Festen* s. 7 Nordiska Strakosch Teaterforlaget AS
- ⁸⁹ Risum, Janne "Verden vil bedrages; at forske i at se på opført fiktion" Hov, Live (red.) *Teatervitenskapelige Grunnlagsproblemer* s.28 Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling for teatervitenskap
- ⁹⁰ ibid s. 28
- ⁹¹ Meirik, Viktoria H. "What's going on?" *Norsk Shakespeare- og teatertidskrift* s. 15 Nr. 3 2004
- ⁹⁴ Leirvåg, Siren "Fra teater til performance- teater og tilbake", Buresund, Inger og Gran, Anne- Britt (red.) *Frie grupper og Black box teater 1970- 1995* s. 54, Ad Notam Gyldendal, 1996
- ⁹² Arntzen, K.O. "Visuell dramaturgi og ny energier o post-mainstream teatret; Baktruppen og Recto Verso" Vestergaard Pedersen, H. (red.) *Performance Positioner mellom BilledTeater og PerformanceKunst* s.41 Drama
- ⁹³ Foster, Hal "Postmodernism: A Preface", *The Anti- Aesthetic, Essays on postmodern culture*, ed. Hal Foster, s. xv Bay Press 1983
- ⁹⁴ ibid s. xv
- ⁹⁵ Arntzen, K.O. "Det ny-mimetiske spill; postmodernisme, teatralitet og performance" Hov, Live (red.) *Teatervitenskapelige Grunnlagsproblemer* s.100 Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling for teatervitenskap
- ⁹⁶ Lehmann, Niels *Dekonstruktion og Dramaturgi* s. 91 Aarhus 1996

-
- ⁹⁷ ibid s. 31
- ⁹⁸ ibid s. 99
- ⁹⁹ ibid s. 98
- ¹⁰⁰ ibid s. 100
- ¹⁰¹ ibid s. 100
- ¹⁰² ibid s. 103
- ¹⁰³ ibid s. 92
- ¹⁰⁴ ibid s.102
- ¹⁰⁵ ibid s.102
- ¹⁰⁶ Arntzen, K.O. ”Visuell dramaturgi og ny energier o post-mainstream teatret; Baktruppen og Recto Verso” Vestergaard Pedersen, H. (red.) *Performance Positioner mellem BilledTeater og PerformanceKunst* s.41 Drama
- ¹⁰⁷ ibid s. 41
- ¹⁰⁸ ibid s. 40
- ¹⁰⁹ Arntzen, K.O. ”Det ny-mimetiske speil; postmodernisme, teatralitet og performance” Hov, Live (red.) *Teatervitenskapelige Grunnlagsproblemer* s.101 Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling for teatervitenskap
- ¹¹⁰ Perniola, Mario *Ritual Thinking; sexuality, death, world* s.228 Humanity Books, New York 2001
- ¹¹¹ ibid s. 229
- ¹¹² Counsell, Colin *Signs of Performance; an introduction to twentieth-century theatre* s.208 Routledge London and New York 1996
- ¹¹³ ibid s. 209
- ¹¹⁴ Foster, Hal ”Postmodernism: A Preface”, *The Anti- Aesthetic, Essays on postmodern culture*, ed. Hal Foster, s. x Bay Press 1983
- ¹¹⁵ ibid s. xi
- ¹¹⁶ teatralisert, forstått her med bakgrunn i Josette Ferals artikkel ”Teatralitet; En undersøkelse av det teatrale språkets egenart” utgitt i *3t – tidskrift for teori og teater*, nr 2 1997
- ¹¹⁷ <http://www.stan.be/en/aboutstan02.html>
- ¹¹⁸ Periniola, Mario *Kunsten som neutral mutant om og af Mario Perniola* s.25 Den Kongelige Danske Kunstakademi København 1996
- ¹¹⁹ ibid s. 25
- ¹²⁰ Bjørneboe, Therese ”Forced Entertainment og ’Virkelighetens dramaturgi’ i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* nr. 1 2003 s. 51
- ¹²¹ Leirvåg, Siren ”Den performative teksten” i *3t Tidsskrift for teori og teater* nr. 3 1997
- ¹²² ibid
- ¹²³ ibid
- ¹²⁴ ibid
- ¹²⁵ Bourriaud, Nicolas *Relational Aesthetics* s. 61 Le presses du reel 2002

Litteraturliste

Adorno, Theodor W. *Estetisk Teori*, Gyldendal. Oslo 1998

Adorno, Thodor W. *The jargon of authenticity* Routledge classics, London 2003

Alvesson, Mats; Sköldberg, Kaj *Tolkning och reflection; Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* Studentlitteratur, Lund 1994

Arntzen, K.O. "Det ny-mimetiske speil; postmodernisme, teatralitet og performance" Hov, Live (red.) *Teatervitenskapelige Grunnlagsproblemer* s.100 Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling for teatervitenskap, Oslo 1993

Arntzen, K.O. "Visuell dramaturgi og ny energier o post-mainstream teatret; Baktruppen og Recto Verso" Vestergaard Pedersen, H. (red.) *Performance Positioner mellem BilledTeater og PerformanceKunst* Drama By? 1999

Aronson, Arnold *American avant-garde theatre: a history* Routledge, London 2000

Artaud, Antonin *Det dobbelte teater* Solum, Oslo 2000

Auerbach, Erich *Mimesis: Virkelighetsfremstilling i Vestens litteratur* Gyldendal, Oslo 2002

Auslander, Philip *Liveness: performance in a mediatized culture* Routledge, NY 1999

Benjamin, Andrew *Art Mimesis and the Avant-garde* Routledge, London 1991

Birringer, Johannes *Theatre, theory, postmodernism* Indiana University Press, Bloomington, Ind 1999

Bjørneboe, Therese "Forced Entertainment og 'Virkelighetens dramaturgi' i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* nr. 1 2003

Bondebjerg, Ib; Andersen, Jesper; Schepelern, Peter *Dansk film 1972-97* Munksgaard/Rosinante, København 1997

Bourriaud, Nicolas *Relational Aesthetics* Le presses du reel, Dijon 2002

Brook, Peter *The Empty Space* Penguin Books, London 1990

Brunette, Peter; Willis, David *Screen/play: Derrida and film theory* Princeton University Press, Princeton N.J. 1989

-
- Brøgger, Stig (red.) *Implosion og forførelse / Jean Baudrillard, Mario Perniola* Det kongelige danske Kunstakademi, København 1984
- Buresund, Inger; Gran, Anne-Britt *Frie grupper og Black box teater 1970-1995* Ad notam Gyldenal, Oslo 1996
- Bürger, Peter *Om avantgarden* Cappelen akademisk forl. Oslo 1998
- Counsell, Colin *Signs of Performance; an introduction to twentieth-century theatre* Routledge, London and New York 1996
- Derrida, Jacques "Theatre of cruelty and the closure of representation" i *Writing and Difference* Routledge and Kegan Paul, London 1978
- Derrida, Jaques *Sannheten i maleriet : restitusjoner av sannheten i sknummer* Pax, Oslo 2004
- Etchells, Tim; Glendinning, Hugo *Certain fragments : contemporary performance and forced entertainment* Routledge, London 1999
- Ferrara, Alessandro *Reflective Authenticity, rethinking the project of modernity* Routledge London 1998
- Foster, Hal (ed.) *The Anti- Aesthetic, Essays on postmodern culture* Bay Press, Port Townsend Wash. 1983
- Foster, Hal *The return of the real: the avant-garde at the end of the century* MIT Press, Cambridge Mass. 1996
- Fossheim, Hallvard (red.) *Filmteori: en antologi* Pax, Oslo 1999
- Gulddal, Jesper; Møller, Martin (red.) *Hermeneutik: en antologi om forståelse* Gyldendal, København 1999
- Heidegger, Martin *Kunstværkets oprindelse* Gyldendal, København 1994
- Helmer, Judith; Malzacher, Florian (ed.) *Not even a game anymore: The theatre of Forced Entertainment* Alexander Verlag, Berlin 2004
- Hjort, Mette, MacKenzie, Scott (red.), *Purity and provocation, dogma 95* 200 BFI publishing London 2003
- Iversen, Gunnar *Den franske nye bølgen : en introduksjon* Norsk filmklubbforbund, Oslo 1988
- Lehmann, Niels *Dekonstruktion og Dramaturgi* Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1996

Leirvåg, Siren "Fra teater til performance- teater og tilbake", Buresund, Inger og Gran, Anne-Britt (red.) *Frie grupper og Black box teater 1970- 1995* Ad Notam Gyldendal, Oslo 1996

Leirvåg, Siren "Den performative teksten" i *3t Tidsskrift for teori og teater* nr. 3 1997

Linneberg, Arild *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori* Gyldendal, Oslo 1999

Malpas, Simon (ed.) *Postmodern debates* Palgrave, Basingstoke 2001

Meirik, Viktoria H. "What's going on?" *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* Nr. 3 2004

Perniola, Mario *Kunsten som neutral mutant om og af Mario Perniola* Den Kongelige Danske Kunstakademi København 1996

Perniola, Mario *Ritual Thinking: sexuality, death, world* Humanity Books, New York 2001

Perniola, Mario *Art and its shadow* Continuum, NY 2004

Raffinsøe, Sverre *Filosofisk æstetik : jagten på den svigefulde sandhed fra Baumgarten og Kant til Heidegger og Adorno* Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet, 1996

Risum, Janne "Verden vil bedrages; at forske i at se på opført fiktion" Hov, Live (red.) *Teatervitenskapelige Grunnlagsproblemer* Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling for teatervitenskap, Oslo 1993

Roman, Shari *Digital Babylon, Hollywood, Indiewood & Dogme 95* ifilmpublishing, Hollywood 2001

Roose-Evans, James *Experimental theatre; from Stanislavsky to Peter Brook* 4th edition Routledge, London and New York 1989

Seltun, Kristian "Skal vi lage teater igjen?" i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* nr. 2 2004

Skare, Olav Torbjørn "Basert på en usann historie" Programmet til *Festen* Nordiska Strakosch Teaterförlaget AS, Oslo 2003

Sveen, Dag (red.) *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse* Pax, Oslo 1995

Zimmerman, Michael E. *Eclipse of the self : the development of Heidegger's concept of authenticity* Ohio University Press, Athens Ohio 1981