

TEAT350

Masteroppgave i teatervitenskap

Vårsemester 2020



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

**«Teaterkritikkens landskap: en estetisk og samfunnsmessig kartlegging i
forhold til kvalitet og praksis»**

Morten Ånstad

Innhold

<i>Forord</i>	3
<i>Abstract</i>	4
<i>Kapittel 1: Teaterkritikkens historiske og systematiske landskap</i>	9
<i>Fra regelestetikk til observasjon og følelse</i>	9
<i>Teaterkritikken utvikler seg fra innvendighet til utvendighet</i>	19
<i>Teaterkritikk i et journalistisk perspektiv</i>	21
<i>Teaterkritikk i et idéhistorisk perspektiv</i>	27
<i>Kapittel 2: Estetisk overblikk på Avant-Garde og kritikk</i>	37
<i>Regikunstens Avant-Garde og protesten mot teatre konvensjoner</i>	37
<i>Estetikk og kvalitet ved recycling og marginalt teater</i>	48
<i>Kvalitetsbegrepets dramaturgi</i>	51
<i>Ny-journalistikk og performativ kritikk</i>	55
<i>Kapittel 3: Teaterkritikkens sosiologisk-diskursive landskap</i>	59
<i>Teori versus praksis</i>	60
<i>Kvalitativ forskning ved et paradigmeskifte</i>	74
<i>Kritikkens mystifiserende performativitet</i>	79
<i>Kapittel 4: Sosiologi, kultur og markedsføring</i>	89
<i>Kvalitativ forskning, kritisk teori og kulturindustri</i>	89
<i>Personlig merkevarebygging, kritikk og identitetsforståelse</i>	95
<i>Kapittel 5: Kritisk-analytisk kritikk eksemplifisert ved Panini Boys-Room</i>	99
<i>Kapittel 6: Konklusjon</i>	111
<i>Litteratur</i>	112
<i>Webreferanser</i>	116

Forord

Jeg vil uttrykke en takk til:

- Knut Ove Arntzen for store mengder med gode, lange, og gjennomtenkte veiledninger, og for sin kunnskap, sine ressurser, sine seminarer, og ikke minst motiverende kommentarer. Særlig skal han ha en takk for sin dedikasjon til å gi veiledning selv under Korona-pandemien da vi ikke kunne møttes fysisk.
- Hele Ånstad-familien for moralsk støtte og for å glede seg til å lese oppgaven, og ikke minst for kost og losji under Korona-pandemien.
- Den Nationale Scene og Frontlosjen for kritikeralonger, «levende kritikk», og debatter rundt teaterkritikk.
- Venner og kolleger i Studentteatret Immaturus for muligheten til å praktisere kvalitetssikring gjennom kunstnerisk råd, og for å sørge for avbrekk i form av sosiale treff og produksjonen av «Den Trofaste Hyrde».
- Bergens Tidende for muligheten til å trykke mine debattinnlegg mellom 2017 og 2018 og la meg sette teaterkritikk under debatt.
- Lindsay Ellis' video-essays og YouTube-kanalen «Cuck Philosophy» for å gjøre lesningen av filosofi og sosiologi 10 ganger enklere, men allikevel presentere godkjente sitater, kilder, og referanser i sine videoer som jeg kunne dra nytte av.

Abstract

In this thesis I will attempt to examine and systematize the function and practice of a theatre critic in a postmodern society. The primary focus will be on how this practice has developed historically and socially from classical art criticism of the 18th century up to this day. Rather than exclusively concentrating on “criticism” understood as subjective assessments and evaluations of a theatre performance, this thesis will also focus on the various tendencies, discourses, paradigms, and meta-theories that form the critical practice. It is in other words a theatre-related topic with a philosophical and sociological methodology.

As part of my methodology I will touch upon a variety of approaches and disciplines. Some of them include theatre science, new-journalism, mass-media, history of ideas, discourse analysis, systems theory, power-knowledge, deconstruction, dialectics, and qualitative research. The thesis will consist of the following parts: 1. A historical overview of how the critic’s practice has evolved over time, and how journalism and postmodern philosophy later have shaped it. 2. An aesthetic overview with focus on the theatre Avant-Garde’s relation to classic theatre conventions, as well as the development of the concept of *performativity* and its influence on journalism and the marginal theatre. 3. A discussion about the concepts of *criticism* and *quality* and their praxis and immanence within the discourse of observation and strategic analysis. 4. A further discourse centered around a critic’s praxis in relation to personal branding and critical theory. 5. An analytic discussion around the social context of Vinge/Müller’s play *Panini Boys-Room* in order to implement the meta-theories into something concrete.

My reasoning for the interdisciplinary nature of the thesis is that I consider a one-sidedly theatre-related and impressionistic approach to be too narrow; the word “criticism” in itself means to pass on a judgment or to position oneself against an established standard, and this practice has found its way in various disciplines such as journalism, philosophy, and sociology. Even within theatre studies it has become more nuanced and opened itself to not only being about subjective evaluations, but also analyzing paradigms, tendencies, values, and social relations within theatre understood as something cultural and/or pedagogical. Professor Knut Ove Arntzen touches upon this in his book *Det Marginale Teater* (2007), and part of my goal is to further examine the principles and empirical evidence for this in order to systematize the landscape of theatre criticism.

Innledning

I denne oppgaven er mitt mål å kartlegge teaterkritikkens landskap for å kunne gi en informativ oversikt over teaterkritikerens funksjon og praksis i et estetisk og samfunnsmessig perspektiv. Videre vil jeg forsøke å bruke kartleggingen som forslag til hvordan kritikeren kan forstå teaterkritikkens landskap. Jeg vil undersøke hvordan strukturene bak kritikerpraksisen har utviklet seg siden 1700-tallet og den klassiske kritikken slik den kom til uttrykk i David Humes essay «Of the standard of taste» i essaysamlingen *Four Dissertations* (1757), Immanuel Kants verk *Kritikk av Dømmekraften* (1790) og Gotthold Ephraim Lessings verk *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769). Sistnevnte fikk dessuten stor betydning for den videre utviklingen av kritikk og dramaturgi. Jeg vil i hovedsak fokusere på teaterkritikk i et teatervitenskapelig perspektiv, men jeg vil også trekke inn andre faglige disipliner som for eksempel journalistikk, filosofi, og sosiologi for å få en helhetlig oversikt. Ut ifra en slik metodikk refererer jeg dermed ikke til *teaterkritikk* kun som den retoriske praksisen å skrive teateranmeldelser, men også til hvordan kritikken kan forstås som en prosess hvor kritikeren har et *kritisk-analytisk* blikk på teaterforestillingen for å kunne oppdage strukturer, tendenser, og handlingsmønstre ved teater som både gjenstand for teoretisk refleksjon og praksis. Kritikeren beveger seg mellom både å undersøke forestillingen ut fra kunnskap om normative standarder og konvensjoner, så vel som standardens virkning og verdier innad i en sosial diskurs. Kritikeren vil gjennom sin evne til å kunne influere og engasjere gi lesere innsikt i hva teaterforestillingen muligens formidler, så vel som hvordan teaterforestillingen eller den sosiale konteksten som rommer den muligens kan iakttas. Det er denne prosessen jeg vil gjøre rede for i denne oppgaven, hvor jeg også legger vekt på at teaterkritikeren i vår tid må kjenne konvensjonsbruddene i den avantgardistiske regikunsten og scenografien, noe jeg særlig eksemplifiserer med Reinhardt, Appia og Craig.

Metodisk sett bruker jeg ordet *landskap* som en metafor på et avgrenset forskningsfelt som består av ulike atmosfærer, spenninger, kvaliteter, navigeringer, og målinger som kommer til syne. Forskningen bidrar til en kartlegging av et spesifikt landskap gjennom å undersøke og lage en systematisk og informativ oversikt over dens strukturer og mekanismer. *Mapping Metaphor*-prosjektet for eksempel har hatt som mål å kunne gi en full oversikt over *landskap* som metafor i det engelske språket. Prosjektets metodikk har vært å sammenligne *Oxford English Dictionary* med *A Thesaurus of Old English* fra 2000 av kuratoren Jane Roberts (1949-). I *Mapping Metaphor*-prosjektet ble et begrep om «Landscape, high and low land»

brukt til å kunne sammenligne landskapsmetaforer med definisjoner fra begge oppslagsverk¹. Noen eksempler på landskapsmetaforer som ble brukt i denne undersøkelsen er som følger (i min oversettelse)²:

- Bølger, sandbanker, skyer, og fjelltopper som metafor på atmosfære
- Nedbør, stup, vulkaner, og fossefall som metafor på hvilken retning et fenomen eller en utvikling beveger seg i. Kan også være metafor på graden av intensitet
- En dal som metafor på enten navigasjon eller lidelse
- En avgrunn eller noe hult som metafor på mangel eller tomrom
- En øy som metafor på isolasjon eller ensomhet
- Undergrunn som metafor på kultur og sosial kommunikasjon

I min kartlegging av teaterkritikkens landskap vil legge vekt på å gi en informativ oversikt over teaterkritikkens strukturer slik det kommer til uttrykk i et samfunnsmessig perspektiv, og dessuten hvordan perspektiver og strukturer ved ulike landskap kommer i møte med hverandre og påvirker hverandre istedenfor at de kartlegges separat. Kvalitativ forskning vil være min metode for å kunne vurdere styrker og svakheter ved ulike teorier og paradigmer i teaterkritikkens landskap, og systemteori er den overordnede metateorien for å kunne gi en informativ oversikt over strukturene. Denne oversikten benyttes deretter for å kunne vurdere betingelser for ulike analysestrategier for den kvalitative forskningen. Denne forskningen har basis i en gjennomgang av klassisk kunstkritikk og en redegjørelse for Avant-Garde i moderne regikunst og scenografi, samt at jeg vil komme inn på sosiologiske aspekter ved kulturvitenskapen. Til slutt vil jeg samle sammen teoriene for å gi et helhetlig bilde på teaterkritikkens rolle og funksjon.

¹ Hough, Carole «The metaphorical landscape» i Anderson, Wendy *Mapping English Metaphor Through Time* (2016) s. 2 – 3

² Ibid. s. 18 – 21

I sin bok *After Criticism* fra 2005 benytter Gavin Butt (1967-) seg av innledningen til å gi perspektiver på kritikkens funksjon gjennom historien. Han hevder at praksis og holdning endrer seg med tiden, og han stiller spørsmål om hvor kritikerpraksisen nå har endt opp. I følge Butt var kritikken under opplysningstiden skrevet for borgerlig danning ut ifra normative standarder for kunsten, men at gjennom marxismens, kapitalismens, og den postmoderne filosofiens framvekst har kritikken og kritikerens autoritet «visnet» (*withered* for å si det med Butts ord)³. Butt uttrykker en form for skeptisisme i sin bok, men ironisk nok har han et kritisk blikk selv når han analyserer kritikerens rolle og funksjon. Gjennom sin analyse kommer også ulike paradokser til uttrykk, hvilket han selv er klar over. Han stiller derfor spørsmål om kritikeren er en advokat som rådslår hva man skal bruke pengene sine på, om kritikeren åpner for nye perspektiver eller setter begrensning for fri tenkning, og om vi sliter med «bagasjen» av teori mens vi venter den frie tanken om å skape noe nytt.⁴ Butt problematiserer dette og kommer over paradoksene som følger; kritikk forblir kritisk når man posisjonerer seg mot noe etablert og autoritært, men samtidig etablerer man nye verdier og fremmer seg selv som en autoritet gjennom å kritisere. Disse etablerte verdiene blir med dette en ny standard som andre kan posisjonere seg selv imot og kritisere⁵. For Butt er løsningen på kritikkens selvmotsigelser å se på kritikk som en prosess som oppstår i øyeblikket gjennom selve handlingen ved å kritisere. Bruksanvisninger har ingen plass i forhold til kulturell deltagelse i den forstand at konteksten som rommer arrangementet skal «dissekteres» og analyseres basert på formularer. Butt forsøker ikke å gi fullstendig slipp på teori, men heller sette perspektiver på paradoksene og prosessene framfor å være autoriteter som skal lyttes til uten spørsmål⁶. Teoriene og perspektivene rundt kritikk er med dette noe som kommer etter selve handlingen og prosessen, derav navnet *After Criticism* («etter kritikken»).

Gavin Butt tror altså på en form for frigjøring og metakritikk i sin innledning. Med dette åpnes det opp for å stille spørsmål rundt strukturene som former den kritiske praksisen. Det er allikevel praksisen som kommer først ifølge Butt, mens teorien og perspektivene formes når kritikeren ser tilbake på prosessen og på sin egen praksis. Skal kritikk oppfattes som en mekanisk og autonom prosess som kommer av seg selv på grunnlag av at kritikeren er talentfull, erfaren, og kunnskapsrik nok? Er også kritikk med dette en fullstendig løs prosess

³ Butt, Gavin *After Criticism* (2005) s. 1

⁴ Ibid. s. 2

⁵ Ibid. s. 4 – 5

⁶ Ibid. s. 17

uten strukturerer og retningslinjer som vi kan sette spørsmålstegn ved? Butts refleksjoner kan måles opp mot kritikk som formulert gjennom boken *Kritisk Kulturjournalistikk* fra 2014 av Trygve Aas Olsen (1960-). Hans hovedargumentasjon er at en kritiker innen kulturjournalistikk bør være undersøkende, kunnskapsrik, kritisk, og engasjerende. I en journalistisk praksis skriver kritikeren også for og representerer den gjengse leser framfor en viss fagorientert målgruppe. Denne praksisen inkluderer derfor å ha en form, struktur, og språkstil som er enkel og gjenkjennelig, og lett å ta innover seg. Å skrive for dypt, fagorientert, og reflekterende vil være enten for fremmedgjørende eller for lite engasjerende for den gjengse leser, hevder Olsen⁷. Å være *kritisk* vil derfor si å kunne ha en bevissthet over styrker og svakheter ved sin egen journalistiske praksis. Hvor ligger da påliteligheten rundt hvorvidt kritikeren har tilstrekkelig kunnskap om det vedkommende kritiserer/anmelder? Knut Ove Arntzen (1950-) i sin artikkel «Personlig formidling og faglig forståelse» fra 2016 argumenterer for det han kaller *Ny-impresjonisme*. Denne retningen går ut på at kritikeren formidler sitt inntrykk av kunstverket og sin personlige mening om dens kvaliteter (*det impresjonistiske*), men samtidig har en analytisk evne og danner et helhetlig bilde av det estetiske uttrykket gjennom sin anmeldelse eller kritikk. Forholdet mellom det impresjonistiske og analytiske danner konklusjonen i form av helhetsinntrykket⁸

Teaterkritikken består av flere lag og elementer når dens landskap skal kartlegges, og den er en av de minst definerte praksisene og forskningsdisiplinene i teaterverdenen. At teaterkritikk sjeldent har vært hovedfokuset i en masteroppgave på teatervitenskap, vil jeg hevde er deler av grunnen. Det er heller ingen direkte utdanning for teaterkritikk med unntak av en mindre del av journalistikken eller som et mindre kurs på teatervitenskapsstudiet. En teaterkritiker har i tillegg utført sin praksis hovedsakelig som freelancer. Teaterkritikerens rolle og funksjon er på én side det å kunne være en veileder for regissøren/teatret og gi tilbakemelding på verket. Oftere derimot er teaterkritikeren betraktet som aktøren som dokumenterer, kontekstualiserer, og markedsfører teaterforestillingen, mens dramaturgen er veilederen⁹. Teaterkritikken har i tillegg beveget seg mer og mer bort fra et rent teaterfaglig anliggende, og disiplinen består av mer enn kun estetiske inntrykk og bedømmelser. Jeg vil derfor argumentere for at en kartlegging av teaterkritikkens landskap bidrar til å skape retningslinjer for hvordan kritikeren

⁷ Olsen, Trygve Aas *Kritisk Kulturjournalistikk* (2014) s. 69

⁸ Arntzen, Knut Ove «Personlig formidling og faglig forståelse» i *Kulturjournalistikk* (2008) s. 230

⁹ Calmeyer, Bengt «I Birdboots stol» i *Klar Scene* (1998) s. 157 – 158

effektivt kan orientere seg om sin praksis, så vel som håndtere den tunge teoribagasjen som jeg vil gjøre nærmere rede for i det følgende.

Kapittel 1: Teaterkritikkens historiske og systematiske landskap

Fra regelestetikk til observasjon og følelse

Jeg vil i tråd med Gavin Butts argumentasjon for at kritikkens rolle og funksjon endres med tiden, se på kritikkens historiske landskap og gi en systematisk tilnærming til et journalistisk og idéhistorisk perspektiv. I perspektiv av det vil jeg belyse hvordan praksis endrer seg i lys av dens gjeldende samtid. En annen innfallsvinkel vil være å se på hvilken rolle normer, strukturer og tradisjoner spiller. Dette understøttes av at Tor Trolie (1949-) i sin magisteravhandling *Teater og skuespillerkunst* fra 1977 hevder at «Kunst er definert av samfunnet og består av et system av regler som forteller hvordan vi bør oppfatte kunstverket»¹⁰. Møtet med verket vurderes dermed ut ifra normer, strukturer, og tradisjoner en institusjon har etablert¹¹. Til slutt argumenterer Trolie for at teaterforestillingen må tilpasses målgruppe og ta alder, bakgrunn, teaterkunnskap, og erfaring i etterretning¹². Avsender i form av skuespiller og mottaker i form av publikum må i tillegg snakke samme «språk», og de må ha en lignende opplevelse og oppfatning av det avsenderen forsøker å gi til mottakeren. Da er mottakeren i stand til å gi sin reaksjon og oppmerksomhet til avsenderen¹³. Dette er et kommunikasjonsforhold som baseres på hvordan en viss antagelse om estetisk nytelse får større innflytelse enn andre antagelser om dette innad i en sosial diskurs. Et eksempel er tanken om at institusjonsteatrene bør appellere til den gjengse publikummer for å kunne motta økonomisk støtte fra staten. Denne oppfatningen får stor innflytelse når den blir gjort tilgjengelig for andre, og så får institusjonsteatrene den økonomiske støtten på basis av denne oppfatningen framfor en oppfatning om at teatret var skapt for publikummere med teaterfaglig bakgrunn. En slik virkning påvirkes med dette av dominerende samfunnsmessige strukturer i en historisk samtid som måler ulike tolkninger og innflytelser opp mot hverandre.

Det er ut ifra dette fenomenet at den franske filosofen Michel Foucault (1926 – 1984) undersøkte hvordan makt (*le pouvoir*) har blitt oppfattet og strukturert gjennom historien.

¹⁰ Trolie, Tor *Teater og skuespillerkunst* (1977) s. 7

¹¹ Ibid. s. 9

¹² Ibid. s. 18

¹³ Ibid. s. 34

Betydningen av ulike konsepter som for eksempel galskap, seksualitet, disiplin, identitet, og kunnskap, har dermed ikke vært basert på noen overordnet sannhet eller vært satt i stein, men har i stedet vært formet og institusjonalisert av *le pouvoir* og endret seg gjennom historien når de samfunnsmessige konvensjonene endrer seg. I den første delen av denne oppgaven vil jeg derfor presentere teaterkritikkens historiske landskap, og dette landskapet består av en redegjørelse for hvordan *kritikk* som idé og praksis har vært oppfattet og formet i samtiden. Disse perspektivene vil alle kunne bidra til et sammensatt bilde av kritikken i historie og samtid.

I løpet av oppgaven vil konseptet rundt *skjæringspunkt* ha en fremtredende rolle. Jeg bruker konseptet som en metafor på et punkt i historien eller en estetisk prosess hvor motsetninger brytes mot hverandre. Skjæringspunkt står i kontrast til konseptet om *dikotomi* hvor motsetninger vurderes separat, og hvor en aktør eller et objekt kategoriseres som enten det ene eller det andre uten noen gråsoner eller andre alternativer. For å kunne kartlegge teaterkritikkens historiske landskap vil jeg undersøke og systematisere kvalitetsvurderingens utvikling. Jeg begynner med den spesifikke estetiske filosofien under opplysningstiden på 1700-tallet som fremmet observasjon og følelser til forskjell fra 1600-tallets rene fornuft og regelestetikk. Det betyr imidlertid ikke at denne formen for estetisk filosofi argumenterte for irrasjonalitet eller at normer og regler var fullstendig lagt bort. Det er mer nøyaktig å si at dens tilhengere argumenterte for at fornuften ikke kan avsløre alt, og at kritikeren bør ut ifra sine egne observasjoner og sanseerfaringer argumentere for estetisk bedømmelse istedenfor at regler formulert av en høyere maktstruktur dikterer kvalitetssikringen. Skjæringspunktet mellom fornuft og følelser oppstår når følelsesbaserte sanseopplevelser anses som fornuftig og velbegrunnet i en estetisk kontekst, hvilket har basis i en normativ standard og subjektiv allmenngyldighet og krever videre at betrakteren har en evne til å kunne sanse og registrere iboende formale kvaliteter i det som betraktes. Et skjæringspunkt oppstår i tillegg når det argumenteres for at universelle normer og prinsipper i teorien eksisterer uavhengig av betrakterens sanseopplevelser, men at den eneste konklusjonen som kan trekkes i forhold til erkjennelse er følelsen og sanseopplevelsen av prinsippenes påvirkning på betrakteren. Det sistnevnte skjæringspunktet var det som den tyske filosofen Immanuel Kant (1724 – 1804) kalte en *transcendental idealisme*¹⁴. Jeg vil være innom Kant igjen når jeg skal fokusere mer

¹⁴ Svendsen, L.F. «Idealisme»: <https://snl.no/idealisme> (lastet ned 24. Mai. 2020)

spesifikt på kunstkritikk, men jeg vil først gjøre rede for hvordan fornuft og regelestetikk i fransk teater ble utfordret av følelser og observasjon i England og Tyskland.

I en kartlegging av historiske landskap er det ulike perspektiver og vinklinger som prosessen kan undersøkes ut ifra. Jeg kan derfor ikke belyse alt i denne oppgaven, men av pragmatiske grunner kartlegger jeg teaterkritikkens historiske landskap ut ifra hvilke elementer og aktører som generelt definerer den teatrale epoken jeg undersøker. 1700-tallets teater var en epoke definert gjennom skuespillerkunsten, så kvalitetssikring måltet derfor opp mot rolleprestasjonens estetiske preg og forholdet mellom skuespiller og tilskuer. Den franske filosofen Denis Diderot (1713 – 1784) etablerte standarder for skuespillerkunsten gjennom sin bok *Paradoks om skuespilleren* (1830, skrevet mellom 1770 og 1780). Hans hovedstandpunkt var at skuespilleren ikke skulle føle rollen, samt leve seg emosjonelt inn i spillet. Han kalte en slik skuespiller en *varm skuespiller*, og han hevdet at en slik skuespiller ville kunne gjøre en sterk og fremragende rolleprestasjon første gang, men ikke være i stand til å kunne gjenskape prestasjonen og rolletolkningen for de neste forestillingene. I stedet mente Diderot at skuespilleren skulle være «kald», som da betyr å ta avstand til spillet og kun projisere følelser gjennom tekstformidling og sine verktøy. Skuespilleren skulle dermed kun presentere rollen og komme fram til rolletolkningen gjennom fornuften¹⁵. Diderot stod derfor i opposisjon mot skuespillerpraksisen utviklet gjennom skuespilleren David Garrick (1717 – 1779) i England. Garrick debuterte som skuespiller i 1741 med *Richard III* og var sett på som revolusjonerende fordi hans spill framstod som «naturlig». Han hadde med andre ord en spillestil som kunne minne om slik publikum snakket til hverdags, samt at han gestaltet og skapte et karakteruttrykk som virket sannsynlig for karakteren og dermed ville virke naturlig innad i handlingens kontekst¹⁶. I tiden før Garricks gjennombrudd hadde konvensjonen i England vært ganske lik som den franske klassisismen på 1600-tallet, og det gjelder både dramatikk og skuespillerkunst. Regelestetikken innebar at skuespilleren stod stille fram på scenen og deklamerte på et versemål med 6 jamber som ble kalt *aleksandriner*. I tillegg til dette gestikulerte skuespilleren på en måte hvor han ikke kunne løfte armene høyere enn skuldrene, og det var også en regel om at skuespilleren måtte gestikulere med armen som lå lengst unna publikum. Skuespilleren måtte videre ha god stemmeprakt og mimikk, og gjennom et bakteppe i form av et maleri, samt skuespillerens formidling, ble enhetene om tid, sted, og handling definert. Felles for både dramatikk og skuespillerkunst var konvensjonen rundt å

¹⁵ Diderot, Denis *Paradoks om Skuespilleren* (1976) s. 31

¹⁶ Trolie, Tor «Fra sublimkunst til konseptkunst» (2005) s. 86 – 87

belære og behage. Kunsten måtte i tillegg innebære en grad av logisk sømmelighet og estetisk nytelse¹⁷.

David Garrick ble ikke bare revolusjonerende på grunn av sin naturlighet, men også sine bevegelser og kroppslige positurer, og på grunn av en spillestil som appellerte til fantasi, følelser, observasjon, erfaring, og det sublime. Fokuset på det sistnevnte elementet var et resultat av at Longinos' verk *Det sublime* ble oversatt til engelsk, og noe *sublimt* vil altså si noe som er opphøyd og bærer et åndelig preg i tillegg til å stå over ens egen virkelighet¹⁸. Garricks spillestil stod altså over den fysiske virkeligheten ved at han framstilte en fiktiv skikkelse som for eksempel Richard III eller Hamlet, og deres naturlighet er i tillegg noe som Garrick som privatperson ikke kan nå. Spillestilen stod også over fysisk virkelighet fordi fantasi, følelser, og en opphøyd stemmebruk er motsetninger til fornuft og projisering, så vel som det å bringe «hverdagslig» tale direkte til scenen. På grunn av at spillestilen var inkorporert i den sceniske konteksten derimot, og var sannsynlig for karakteren Garrick skulle framstille, så var det oppfattet som «naturlig» og levende for tilskuerne ut ifra rammeverket til en *scenisk virkelighet*. I tillegg jobbet Garrick kreativt med rollen hvor manuset også ble endret for å tilpasse hans behov. Konkluderende var utgangspunktet for *naturlig spill* en opphøyd virkelighet som overskrider og eksisterer uavhengig av skuespillerens sanseerfaringer, men det eneste skuespilleren kan gjøre er å benytte seg av sine verktøy og både observasjoner og sanseerfaringer for å kunne føre den opphøyde virkeligheten ned til en scenisk kontekst.

Om skuespilleren skal føle eller ta avstand til rollen er åpen for diskusjon, men jeg vil argumentere for at Diderots visjoner om en kald, distansert, og fornuftbasert skuespiller gjør spillet mekanisk og påtvunget og gjør teaterscenen om til en underlegen representasjon av den fysiske virkeligheten. 1700-tallets teater markerte som sagt en overgang til en høyere grad av scenisk virkelighet, og en overgang til følelser, observasjon, og naturen. Det var allikevel en form for fornuft i den forstand at spillestilen måtte virke sannsynlig og logisk sømmelig i den sceniske konteksten, men at et element av opphøyd virkelighet var nødvendig for å kunne bringe estetisk nytelse. Denne overgangen var blant annet påvirket av at teatrene på 1700-tallet appellerte til borgerskapet framfor aristokratiet på 1600-tallet. Naturvitenskap, observasjon, og erfaring ble konvensjonelt gjennom borgerskapets gjennombrudd framfor at

¹⁷ Trolie, Tor «Fra sublimkunst til konseptkunst» (2005) s. 65 – 67

¹⁸ Ibid. s. 71

strukturerer var formet av monarkiet eller av Gud. For å belyse selve kunstkritikken nøyere derimot vil jeg bevege meg over til Immanuel Kant og den skotske filosofen David Hume (1711 – 1776)

I Humes berømte dog noenlunde kontroversielle essay «Of the standard of taste» argumenterer Hume for at smak ikke er objektivt eller deskriptivt. Smak er altså ikke basert på en sannhet som må samsvare med den eksterne virkeligheten og kategoriseres som enten sann eller usann. Hume hevdet allikevel at smak ikke er fullstendig subjektivt og relativistisk heller i den forstand at smak og estetiske bedømmelser kun ses i forhold til ethvert individs personlige preferanser og standarder, og hvor enhver mening er like holdbar som den andre. I stedet hevdet David Hume at smak var *normativt* og dermed refererer til verdier og oppfordringer rundt hva som *bør* oppfattes som skjønt eller heslig. Det er altså ikke en «riktig» og «gal» måte å felle en estetisk bedømmelse på, men bedømmelsen bør allikevel ses i forhold til tradisjoner og verdier, i tillegg til den generelle enighet om noe, for å kunne være hensiktsmessig. «Sanne smaksdommere» er dermed aktørene som fører andre betraktere over til denne tradisjonen¹⁹. Denne filosofien henger med hvordan den estetiske praksisen ses i forhold til konvensjoner og strukturer i en viss samtid som kritikeren bør kunne utvikle en bevissthet over gjennom observasjon og sanselig erfaring. Selv om regler er ment for å brytes og en kritiker teknisk sett kan være uenig i konsensusen, så avhenger dette at forslaget til endring av en nåværende affære fremdeles er estetisk tilfredsstillende for allmennheten.

Det var dog ikke bare selve handlingen om å utføre estetiske bedømmelser som Hume var ute etter, men også at det skulle stilles krav til selve kritikeren som person. Det kan sammenlignes med at det ofte settes krav til for eksempel foreldre, prester, lærere, eller politikere for at allmennheten generelt skal kunne være fornøyde med deres karakter og praksis. Diskurser rundt *standard* refererer dermed til en drøfting av minstekravene til og målestokken for estetisk tilfredshet sett i lys av en samfunnsmessig og kulturell konvensjon. Enten det eller i hvert fall hva som ses på som normalt og gjennomsnittlig, og hva som bør kunne forventes. Et mulig motargument er at mennesker ikke bør settes fullstendig i en bås og generaliseres, eller kun ses i forhold til en funksjon og samfunnsrolle. Dette vil jeg være innom etter hvert i oppgaven når jeg går i dybden på kvalitativ forskning. På en annen side derimot tar mennesker allikevel på seg en viss «rolle» i en viss situasjon. Kritikeren for eksempel har tatt

¹⁹ Galgut, Elisa «Hume's Aesthetic Standards» (2012) s. 183 – 184 og 191

på seg en rolle som den som skal evaluere og dokumentere forestillingen, samt gi publikum et inntrykk av forestillingen før de ser den.

Hvilke kriterier mente David Hume skulle gjelde for smaksdommeren/kritikeren? Kort oppsummert var det 5 betingelser han presenterte²⁰:

- Smaksdommeren skal kunne sanse og registrere estetiske egenskaper ved et kunstnerisk objekt
- Smaksdommeren skal kunne ha erfaring og mange år med trening
- Smaksdommeren skal kunne gjøre sammenligning
- Smaksdommeren skal kunne være fordomsfri
- Smaksdommeren skal kunne ha sunn fornuft

For å overføre Humes krav over til en teatersammenheng vil jeg argumentere for at teaterkritikeren bør kunne registrere teatrele virkemidler som for eksempel skuespillerprestasjoner, lyssetting, scenografi, lyd/musikk, kostymer, dramaturgi, og bruken av rommet, samt vite hvordan disse bidrar til den estetiske opplevelsen. Kritikeren bør ha lang erfaring og alltid være villig til å lære mer, og ha sett mange eksempler på ulike teaterformer. Kritikeren bør også kunne sammenligne forestillingens kvalitet med lignende forestillinger og former, samt måle den opp mot regissøren og/eller eventuelt teaterinstitusjonens/teatertruppens standard. Allikevel bør kritikeren møte forestillingen med et åpent sinn og ikke ha en forhåndsbestemt oppfatning som resulterer i fordommer, for eksempel «Dette er en teaterforestilling fra Den Nationale Scene og alt derfra resulterer i en negativ opplevelse uansett»²¹. Og til slutt bør kritikeren ha sunn fornuft og kunne vite hva slags kriterier som gjelder slik at et drama ikke blir vurdert som en komedie for eksempel.

Det siste sentrale elementet ved David Humes filosofi er at det er forskjeller mellom å like/mislike noe av personlige grunner og det å gi en estetisk bedømmelse. På grunn av dette

²⁰ Säätelä, Simon. *Filosofi for humanister* (2015) s. 179

²¹ Dette sitatet er hypotetisk

kan en kritiker for eksempel personlige mislike Shakespeare, men gi en oppsetning positiv omtale hvis den følger «kriteriene» for en Shakespeare-oppsetning, og han kan personlige nyte det å lese tegneserier selv om han ikke ser på det som «fin kunst»²². Jeg ser på dette skillet som nødvendig fordi en kritikk som muligens kan rettes mot Hume er at han implementerer at det er en riktig og objektiv måte å evaluere kunst på, at å mislike «høykultur» betyr at man ikke har god smak, og at det er noen meninger som er bedre enn andre uten at dette kan forhandles om eller motbevises. Som nevnt tidligere derimot argumenterer Hume for noe normativt framfor objektivt, som da betyr at det vurderes i forhold til hva som er ansett som «normalt» og gjennomsnittlig i en viss tradisjon eller konvensjon i en viss samtid og kontekst, men at tradisjoner endrer seg i en ny samtid. Jeg ser i tillegg på skillet som relevant fordi kritikeren har tatt på seg en «rolle» og implementert en viss teori og metodikk i prosessen av å utføre estetisk bedømmelse, så hvordan en kritiker ser på verket som en kritiker framfor hvordan vedkommende ser på den som «seg selv», eller gjennom en annen teori og metodikk, vil være to vidt forskjellige prosesser.

David Hume spilte en sentral rolle når det gjaldt kvalitetssikring, estetiske bedømmelser, og både empiri og erfaring. I Tyskland ble dette utforsket gjennom Immanuel Kant i boken *Kritikk av Dømmekraften*. For Kant var det fire hovedformer for estetisk bedømmelse:

- Det behagelige: en personlig følelse av glede og nytelse som kommer til uttrykk uavhengig av å forholde seg til selve objektets iboende formale kvaliteter²³
- Det gode: en bevissthet over hvorvidt et objekts kvaliteter samsvarer med dens funksjonelle hensikt og leder til fornuftige utfall²⁴
- Det skjønne: et forhold til objektets iboende formale kvaliteter som er sanset og registrert uavhengig om det oppleves som behagelig eller ikke²⁵
- Det sublime: en bedømmelse som overskrider det som egentlig kan tenkes og forstås²⁶

²² Galgut, Elisa «Hume's Aesthetic Standard» (2012) s. 197

²³ Kant, Immanuel *Critique of Judgment* (1987) s. 47 – 48

²⁴ Ibid. s. 49 – 50

²⁵ Ibid. s. 47

²⁶ Ibid. s. 114

Kant argumenterte videre for at den «ideelle» måten å kunne felle en estetisk bedømmelse på var gjennom det han kalte *interesseløst velbehag*. Veldig kort oppsummert går dette ut på at iakttageren henvender seg til og forholder seg til kunstverket uten noen direkte formål eller hensikt, så vel som at fokuset ligger på forestillingen om det kunstneriske objektet og dens formmessige og kompositoriske kvaliteter²⁷. Forholder kritikeren seg til kunstverket fordi det for eksempel vekker sterke følelser eller han blir betatt av den historiske konteksten, så ligger fokuset på det *behagelige*, mens det å fremheve de formale kvalitetene ved objektet i seg selv er å fokusere på *det skjønne*. Gjennom det sistnevnte fokuset er det i tillegg lettere å argumentere for *subjektiv allmenngyldighet*; jeg kan ikke komme fram til en sannhet om at noe er behagelig eller ikke, og min bedømmelse av skjønnhet er ikke objektiv. Jeg kan allikevel argumentere for at andre bør ha samme estetiske oppfattelse av skjønnhet som meg fordi jeg baserer dommen på sunn fornuft og kvaliteter som faktisk ligger ved objektet i seg selv. Dette framfor mine interne og personlige behov og velbehag²⁸. De respektive filosofiene til Hume og Kant sett i forhold til hverandre refererer til kritikeren (eller smaksdommeren) som en *connaissanceur* («kjenner»). Det er altså en person som kjenner til og har en viss ekspertise om en viss kunst og kan gjenkjenne visse egenskaper og kvaliteter ved verket. Forskjellen derimot er at Hume argumenterte for at det er kun «sanne smaksdommere» som har en autoritet til å si noe om noe er skjønt eller heslig, og at hvis du ikke har god smak er du ikke kvalifisert, hvilket er sammenlignbart med at hvis du ikke har talent kan du ikke være skuespiller. Kant på sin side argumenterte for at det er graden av allmenngyldighet, bevissthet over hvilken form for estetisk bedømmelse kritikeren feller, og registrering av formale kvaliteter som kommer til uttrykk uavhengig av personlig velbehag, som er sentral. Denne egenskapen forekommer i tillegg uavhengig om kritikeren er en sann smaksdommer eller ikke.

En tredje aktør som har spilt en sentral rolle i kunstkritikkens utvikling er Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781), og han var særlig kritisk til fransk klassisisme i tillegg til at han var en arkitekt bak ideen om *dramaturgen*, hvilket kort oppsummert kan ses på som en intern kritiker. Ordet «dramaturgi» kommer også fra det greske ordet «dramaturgia» som betyr «det som setter handling i gang»²⁹. Det refererer altså til mekanismer som setter i gang handlinger i teatret som for eksempel skuespillerprestasjoner og selve dramatikken handling, og hvordan

²⁷ Kant, Immanuel *Critique of Judgment* (1987) s. 44

²⁸ Ibid. s. 54

²⁹ Gladsø, Svein med fler. *Dramaturgi – forestillinger om teater. 2. utgave* (2015) s. 16

dette virker performativt tilbake på den estetiske praksisen og det estetiske handlingsrommet. Med andre ord refererer det til teatrets vesen og virkning, og dramaturgen er i utgangspunktet en intern kritiker som beskriver selve forestillingen som fenomen, men forestillingens virkning på dramaturgen påvirker hva dramaturgen oppfatter som både mulig og hensiktsmessig i oppføringspraksisen³⁰. Dramaturgen differensieres fra kritikeren ved at kritikeren feller en estetisk bedømmelse for en ferdigstilt oppsetning og anser produktet som skjønt eller heslig. Dramaturgen gir i stedet rådgivning for hvordan dramatikken og oppsetningen kan utvikles videre, samt at han planlegger et repertoar for fremtidige oppsetninger. I essaysamlingen *Hamburgische Dramaturgie* (1767 – 69) undersøker Lessing blant annet forholdet mellom dramatik og skuespiller, så vel som forholdet mellom skuespiller og publikum. Teatrets rolle skulle ifølge Lessing være et handlingsrom for danning og moralsk opplysning. I motsetning til fransk klassisisme på 1600-tallet derimot som var høyest regelbundet og hvor tragedien stod sterkt og skapte medlidenhet, så argumenterte Lessing for at komedier skapte medlidenhet til lang større grad og dermed hadde større potensiale til å oppdra³¹. Lessing la i tillegg mer vekt på følelser, samt på forestillingen som hendelse, framfor kun den dramatiske teksten og den franske regelestetikken.

Den siste aktøren jeg vil presentere er Friedrich Nietzsche (1844 – 1900). Jeg vil hevde at hans ideer om skjæringspunktet mellom det *apollinske* og *dionysiske* fungerer som en form for oppsummering av både klassisismen og opplysningstiden. Det kan også oppsummere den senere epoken romantikken hvor fokuset lå på følelser, naturen, nasjonsbygging, individualitet, og en evne til å kunne se og vite noe om det som overskrider det rent fysiske og sanselige. Det apollinske kommer fra Apollon, den greske guden for blant annet sang, musikk, poesi, og solen, og dette representerer den ytre virkeligheten og alt sansbart, så vel som det individuelle, forbigående, avgrensede, og adskillige. Ord, bilder, og former oppstår i øyeblikket før den om en time, en dag, eller et år, ikke lenger er til stede på samme måte, og vi ønsker i tillegg å oppleve hvert enkelt fenomen forskjellig og adskilt fra andre fenomener. Det markeres også et skille mellom den ytre virkeligheten slik den er uavhengig av oss mennesker (den metafysiske), og den ytre virkeligheten som vi identifiserer gjennom vårt språk (den sanselige og erfaringsbaserte)³². Det dionysiske kommer fra Dionysos, guden for vin, rus, og fest, og dette konseptet representerer elementer som for eksempel følelser,

³⁰ Gladsø, Svein med fler. *Dramaturgi – forestillinger om teater. 2. utgave* (2015) s. 17

³¹ Om teatret på 1700-tallet: <http://mml.gyldendal.no/flytweb/default.ashx?folder=484>

³² Nietzsche, Friedrich *Tragediens Fødsel* (1993) s. 19 – 20

stemninger, innfall, og overbevisning. Det representerer altså sinnet og det generelt indre ved kroppen, samt hvordan *rus* gjør at verden føles mer meningsfull og virkelig enn slik den oppleves under «ordinære» omstendigheter. Sagt med andre ord gjør visse sinnsstemninger eller påvirkninger fra rusmidler at verden føles mer virkelig enn når vi forholder oss til det direkte sansbare. Det dionysiske fører oss også bort fra det individuelle og gir en følelse av fellesskap, men den har en utfordring ved at det representerer noe ikke-sansbart og individuelt, og rusen ved sitt høydepunkt fører oss lenger bort fra opplevelsen av oss selv som et individ. Hverdagen føles altså meningsløs og verdiløs i forhold til de store følelser som tar overhånd, og personen kan muligens føle seg gudommelig og noen som er plassert i gråsonen mellom liv og død eller væren og ikke-væren. Ifølge Nietzsche er det i møte mellom disse konseptene (apollinske og dionysiske) at tragedien fødes.³³

Det apollinske kan knyttes opp til konvensjonene ved fransk klassisisme. Ut ifra dette konseptet ligger fokuset på dramatikkens form og struktur, skuespillerens verktøy og framstilling, og dramatikerens håndverk og autoritet i form av at oppføringspraksisen er en representasjon eller etterligning av den dramatiske teksten. Fokuset ligger videre på enhetene tid, sted, og handling, og samfunnsmessige konvensjoner generelt, og det er fornuften som styrer. Det dionysiske derimot kan knyttes opp til den senere delen av 1700-tallet. Ut ifra dette konseptet ligger fokuset på natur, fantasi, og følelser, og skuespilleren er en skapende kunstner og representerer noe sublimt som virker mer meningsfullt og virkningsfullt enn å kun appellere til den sanselige og fornuftbaserte verdenen. Det er allikevel et skjæringspunkt mellom konseptene i teatret ved at flere av kvalitetene til det dionysiske manifesteres i kvaliteter fra det apollinske. Selve teaterforestillingen er noe konkret og sanselig, teatret som fenomen ønskes å adskilles fra andre fenomener, og den sceniske konteksten har en form for fornuft i forhold til konvensjoner som er bygget på observasjoner av en verden identifisert gjennom språk og sanseerfaring. Det er allikevel kunstnerens håndverk og bevissthet over disse kvalitetene som fører til de dionysiske kvalitetene som jeg nevnte tidligere, og dette gjør at teatervirkeligheten føles mer meningsfull og virkningsfull enn den rent sanselige og fornuftbaserte virkeligheten. Det skapes i tillegg en følelse av fellesskap.

Opplysningstiden på 1700-tallet markerte et delvis brudd med klassisismens rene formalisme og regelestetikk. Det oppstod en skuespillerkunst etter Garricks gjennombrudd på 1740-tallet

³³ Nietzsche, Friedrich *Tragediens Fødsel* (1993) s. 20 – 22

som tok høyde for på følelser, observasjon, og skaperevne i forhold til naturlighet, sublimitet og fantasi. Dramatikken brøt med de strenge kravene til enhetene tid, sted, og handling og dermed også de strenge rammene for framføring og oppføringspraksis selv om konvensjoner fremdeles eksisterte til en viss grad. Kunstkritikk i den senere halvdel av 1700-tallet var utført av en *connoisseur* som ikke felte en dom basert på konvensjoner formidlet av en eneveldig aristokratisk maktstruktur. Det var i stedet basert på allmenngyldighet, så vel som målbare og sansbare egenskaper ved et kunstobjekt som eksisterer uavhengig av betrakteren, men som behøver å kunne registreres og erfares av betrakteren for å kunne ha estetisk verdi. Vi kan si at dramaturgen stod for den interne kritikken som ga veiledning basert på teaterforestillingen som noe performativt og virkende, hvilket vi kan finne hos Lessing. Ut ifra dramaturgens rolle er heller ikke teatret definert kun ut ifra den dramatiske teksten, men også selve forestillingen og dens helhetsuttrykk og autonome vesen. Den overordnede rollen teatret skulle ha var å være dannende på beskueren i tillegg til å sørge for estetisk nytelse og opplysning. Kunstkritikk var publisert i tidsskrifter og spilte en sentral rolle, og overgangen fra dette domenet til den voksende aviskulturen markerte en drastisk endring i kritikerpraksisen.

Teaterkritikken utvikler seg fra innvendighet til utvendighet

Under en konferanse ved Tyrifjorden 8-9. mai i 2008 avholdt Jon Nygaard (1946-) og Anette Storli Andersen et foredrag med tittelen «Teaterkritikkens utvikling fra 'innvendighet til 'utvendighet'». Essensen av foredraget gikk ut på at på tidlig 1800-tallet fram til omtrent 1860 hadde teatret en dominerende posisjon i Norge og avisene til stor grad bestod av teaterpublikummere, men at fra 1860-tallet vokste en egen institusjonalisert aviskultur og bokmarked seg drastisk samtidig som teaterkulturen stupte. Aftenposten ble grunnlagt i 1860 og forsøkte gjennom sine abonnementspriser og sitt innhold å appellere til den nye lesende middelklassen, og dermed bestod abonnementsgruppen av lesere som ikke hadde stått på teaterscenen eller hadde et fotfeste i klassisk kunstkritikk. Som resultat var teaterkritikken og selve teaterinstitusjonen ansett som to forskjellige domener med tanke på praksis og yrkesfunksjon. Det ble derfor slik at dramatikere som Henrik Ibsen (1828 – 1906) og generelle teaterkritikere skrev mer i litteraturens tjeneste enn teatrets, og Ibsen hadde i tillegg en dominerende posisjon i det europeiske teatret under andre halvdel av 1800-tallet. Ibsens teater kunne derfor paradoksalt nok være ansett som litteraturens teater. Med dette i

betraktning hadde heller ikke teateranmeldelser nødvendigvis som oppgave å bringe lesere til teatret, men i stedet være engasjerende og leses på lik linje som en roman eller lignende.³⁴

I motsetning til klassisk kunstkritikk var det med dette ikke et krav at kritikeren skulle kunne noe om teater, og heller ikke vite hvordan for eksempel skuespilleren gjennom sitt håndverk og sin framførelse skaper estetisk nytelse. Det eneste kravet var at innholdet i anmeldelsen var engasjerende, og deler av årsaken til dette var en tradisjon fra Christiania Theater på 1850- og 60-tallet. Denne tradisjonen påstod at det norske folket ikke skulle oppfordre til noen offentlig debatt om teatret og teateroppsetninger, og dermed ble det et markant skille mellom teater som institusjon og teater som noe offentlig. Som resultat har norske teaterkritikere i nyere tid som for eksempel Odd Eidem (1913 – 1988) i VG på 1960- og 70-tallet, og Jan E. Hansen (1959 – 2020) i Morgenbladet og Aftenposten på 1980-tallet, mer eller mindre påstått at de ikke engang behøvde å se forestillingen. Dette hadde i basis i at engasjerende innhold var det eneste kravet til anmeldelsen og at lesning av manuset kunne gi tilstrekkelig kunnskap om oppsetningen. Nygaard og Andersen kaller dette en *utvendig* teaterkritikk ettersom at kritikken er distansert og baseres på andre disipliner enn teatrets egenart³⁵.

Nygaard og Andersen hevder i sitt foredrag at teaterkritikken har vært vanskelig å definere sammenlignet med annen form for kunstkritikk. Denne problematikken henger sammen med at teaterets egenart i seg selv har vært vanskelig å definere og dermed skille fra litteratur for eksempel. Deres sluttargument er dermed at nye standarder og arenaer for teaterkritikk behøver å etableres, og at disse også bør bygge på teatrets egenart og teatervitenskap som fag. De omtaler denne teaterformen som noe *performativt*, og de definerer formen som en engangshendelse basert på et her-og-nå øyeblikk, en felles erfaringsbasert kroppslig sansning eller følelse som oppstår i teaterrommet, og en skapelse av noe som i utgangspunktet ikke er der. Dette omtaler de som *innvendig* teater, og jeg vil være innom dette igjen i kapittel 2 av denne oppgaven. Videre kontrasterer Nygaard og Andersen innvendig teater med det som den engelske regissøren Peter Brook (1926-) ville ha omtalt som *deadly* eller «døende» teater. Kort fortalt er dette realistisk og konvensjonelt teater som består av å kun belyse den dramatiske teksten, samt repetere oppbrukte og forutsigbare regigrep som har vist seg å være

³⁴ Nygaard, Jon og Anette Arnesen «Teaterkritikkens utvikling fra innvendighet til utvendighet» (2008) s. 12 – 13

³⁵ Ibid. s. 14

kommersielt produktive. Nygaard og Andersen, i likhet med Brook, anser dette som uekte teater, men samtidig poengterer at denne teaterformen generelt er mer populært enn «ordentlig teater» og dermed anses som ordentlig for allmenheten. Som resultat får det utvendige teatret ofte mer økonomisk støtte fra staten enn det innvendige. Dette har videre resultert i at teater har blitt oppfattet som litteratur og teatervitenskap som litteraturvitenskap i majoritetens øyne³⁶.

Teaterkritikk i et journalistisk perspektiv

Aviskulturens framvekt markerte som nevnt ovenfor en drastisk endring i kritikerpraksisen. I denne endringen ble teaterkritikken ført bort fra et borgerskapelig og rent teaterkunstnerisk plan, og over til et sosialt og folkelig plan med vekt på å appellere til massen framfor en kunstnerisk elite. Praksisen i form av anmeldelsen har derfor ikke nødvendigvis mål om å felle en estetisk dom og føre publikum til tradisjonene for «god kunst», men dokumentere, kontekstualisere, og markedsføre forestillingen og besvare spørsmålet «Er forestillingen verdt å undersøke?». Ut ifra dette hypotetiske spørsmålet er det to begreper innenfor teaterkritikkens retoriske praksis som jeg vil hevde er nødvendig å være fortrolig med, og som det bør være en balanse mellom. Disse begrepene er analyse og impresjonisme. Når det gjelder bruken av innvendighet og utvendighet vil jeg presisere at innvendighet refererer til det analytiske og utvendighet til det impresjonistiske. I teaterkritikkens kontekst refererer *impresjonisme* til de reaksjonene og inntrykkene som kritikeren/anmelderen får når han ser forestillingen. Impresjonisme refererer altså til hva kritikeren personlig synes om teaterforestillingen og det vil ut ifra Kants filosofi være å se til det behagelige. *Analyse* i denne sammenhengen derimot refererer til beskrivelsen og undersøkelsen av de ulike teatrale virkemidlene som forestillingen består av, og hvilken estetisk verdi den har for de som sanser og registrerer dem. Virkemidler kan for eksempel være manus, kostyme, lys og lyd/musikk, scenekulisser, og skuespillerprestasjonene.³⁷ Analyse kan i tillegg bestå av å referere til stykkets historiske kontekst, trekke paralleller til lignende historier, og ta utgangspunkt i forestillingen som et empirisk materiale i møte med en større samfunnsdebatt. Et eksempel på sistnevnte er at forestillingen *Ways of Seeing* i 2019 skapte reaksjoner og kontroverser og var oppfattet som et angrep på høyresiden i politikken, var politianmeldt for å krenke privatlivets

³⁶ Nygaard, Jon og Anette Arnesen «Teaterkritikkens utvikling fra innvendighet til utvendighet» (2008) s. 15 – 16

³⁷ Arntzen, Knut «Personlig formidling og faglig forståelse» s. 229

fred på grunn av at huset til tidligere justis- og innvandringsminister Tor Mikkell Wara (1964-) ble filmet (saken ble imidlertid henlagt da det ikke var funnet noe bevis på dette), og utfordret grensen for kunstnerisk ytringsfrihet³⁸. BTs anmelder Charlotte Myrbråten (1982-) hevdet imidlertid at de politiske elementene, konteksten rundt stykket, og kontroversene som oppstod, overskygget de estetiske og håndverksmessige meritter ved selve forestillingen; hun anså selve forestillingen som overlang og stillestående i forhold til konteksten som rommet den³⁹. BTs kulturredaktør Frode Bjerkestrand (1963-) argumenterte for at kontroversene rundt filming av huset simplifiserte de større sosiale kommentaren forestillingen forsøkte å belyse. Et eksempel er at to av skuespillerne hadde innvandrerbakgrunn fra undertrykte regimer i Kurdistan og Algerie og i teaterstykket oppdager at Norges innvandringsdebatt preges av hatefull retorikk fra Høyre, så vel som at staten gir finansiell støtte til islamfiendtlige aktører som Resett.no og Document.no⁴⁰. Myrbråten og Bjerkestrands standpunkter er i seg selv eksempler på en hendelse som en kritikk kan vinkles mot i en analyse av *Ways of Seeing*.

Forskjellen mellom det impresjonistiske og det analytiske kan gjenspeiles i forskjellen på mediene de publiseres i, samt hva slags funksjoner de har. Det er forskjell på en anmeldelse og en kritikk i hovedsak ved at de førnevnte er korte og impresjonistiske og ofte publiseres i aviser, mens de sistnevnte er som regel lange og analytiske og publiseres hovedsakelig i tidsskrifter. En balanse mellom disse to elementene derimot omtales som «ny-impresjonistiske»⁴¹ av Knut Ove Arntzen, og i et intervju gjort i boken *Pasjon og Polemikk* argumenterte han for at det er kombinasjonen av det velbegrunnede (analytiske) og emosjonelle (impresjonistiske) som er sentralt i et postmoderne samfunn. Han argumenterer videre for at i enkelte sammenhenger er det det personlige og selvtilfredsstillende som bryter med det kollektive fellesskapet, men at man samtidig må ha den analytiske ferdigheten for å vurdere hvorvidt et samfunn fungerer eller ikke. Med andre ord kan en kritiker i teorien bryte normen og kritisere den nåværende affæren i et ønske om å kunne transformere og forbedre den, men er også da nødt til å kunne analysere samfunnsstrukturene og argumentere for hvorfor disse er kritikkverdige. På en annen side argumenterer Arntzen for at teaterkritikkens

³⁸ Lindblad, K., «Full Krangel om 'Ways of Seeing'-debatt» <https://www.dagbladet.no/kultur/full-krangel-om-ways-of-seeing-debatt/71044610> (lastet ned 1. Mars. 2020)

³⁹ Myrbråten, C., «Storebror ser deg» <https://www.bt.no/kultur/i/OpzLkA/storebror-ser-deg> (lastet ned 1. mars. 2020)

⁴⁰ Bjerkestrand, F., «På bærtur i den norske offentligheten» <https://www.bt.no/btmeninger/kommentar/i/50rGAe/paa-baertur-i-den-norske-offentligheten> (lastet ned 1. Mars. 2020)

⁴¹ Arntzen, Knut Ove «Personlig formidling og faglig forståelse» s. 230

retoriske praksis er mer eller mindre tilfeldig i enkelte sammenhenger; Odd Eidem for eksempel kunne skrive noe i retning av «Jeg kom, jeg satt, jeg gikk» og det var tilstrekkelig indikasjon på at forestillingen ikke var verdt å se. På tross av å stille seg kritisk til negativ kritikk i og for seg så har Arntzen erkjent at negativitet gir større status på bakgrunn av å være «sexy og spennende», skjønt han ser på det som absurd å gi en forestilling negativ kritikk på grunn av teatersjefen er homofil for eksempel; «da er man inne på humør og sjalusi, og er kontroversiell for å være kontroversiell. Allikevel kan det å være positiv til alt resultere i at kunstneren sier 'Jammen vi vil vite hva som var galt'». En helhetlig oppsummering av teaterkritikkens praksis er for Arntzen skjæringspunktet mellom det apollinske og dionysiske som jeg presenterte tidligere⁴²

Teaterkritiker og tidligere kulturredaktør i Bergens Tidende Jan H. Landro (1948-) var intervjuet i samme bok, og likhet med Arntzen argumenterer han for at negativ kritikk gir større oppmerksomhet. Hvis positiv kritikk skal bli ordentlig lagt merke til, så må det komme fra en person eller et organ som har såpass høy status at det er derfor kritikken blir registrert, hevder han. Dette er en status som jeg vil være innom igjen når jeg skal ta for meg problematikken rundt personlig merkevarebygging. Av personlige erfaringer har Landro i tillegg oppdaget en tendens i å huskes mer for negative omtaler enn positive, selv hvis en forestilling blir en publikumssuksess når han har frarådet å se den. Landro hevder videre at det er de mest sårbare prosjektene som blir mest utsatt når den negative kritikken kommer, så det er snakk om et mer sosialt og pedagogisk plan framfor noe estetisk-analytisk. Med tanke på krav til kritikerens retoriske praksis vil Landro hevde at kritikk alltid vil være subjektiv, men at han allikevel forsøker å ha noen rammer i ryggmargen og i bakhodet slik at han styrer noenlunde anstendig i forhold til det han skal anmelde. Forestillingen bør altså vurderes på dens egne premisser, men han argumenterer også for at det kan være vanskelig siden man bærer med sine forestillinger og forventninger, samt sin intellektuelle og emosjonelle bagasje. «Regler» endrer seg også med tiden og åpner for forandringer, så kritikeren må alltid være forberedt på å tilpasse seg nye former og uttrykk ettersom at ingenting er fullstendig allment akseptert. Allikevel lever man som regel ikke isolert på en øde øy, så man påvirkes av og reagerer på respons man får fra omgivelsene. I sin helhet blir det en slags konsensus. Selv om Landro erkjenner at det har blitt en form for demokratisering i den moderne tid av de ulike stemmene for teaterkritikk, så vil han hevde at den velbegrunnede, underbyggende, og

⁴² Berven, Ingrid *Pasjon og Polemikk* (2009) s. 14 – 17

dokumenterte kritikken bør prioriteres.⁴³ Landro forsøker med andre ord å hente inn arven etter Hume med tanke på kritikerens autoritet, allmenn konsensus, og generelle krav til kritikeren, men samtidig erkjenner han at markedsføringen, følelsen av å bli personlig truffet av en negativ anmeldelse, og fokuset på kritikeren i seg selv som person, kan være like sentral som hvorvidt anmeldelsen er godt skrevet eller ikke.

I min innledning har jeg nevnt Trygve Aas Olsens krav om å være kunnskapsrik og vite hva man anmelder, men også kommunisere godt med leseren og være engasjerende. Richard Palmer i sin bok *Critic's Canon* fra 1988 deler et lignende syn som Olsen på tross av å ha skrevet sin bok nesten 30 år tidligere enn sistnevnte, og han argumenterer for at kritikere kan trene seg opp og inkorporere teknikker og metodikker i deres praksis slik at det kommer naturlig og instinktivt fram⁴⁴. Med tanke på funksjon argumenterer Palmer for at en kritiker skal være et «forbrukerråd» for publikum med tanke på at selv teaterbesøk i dag kan være kostbart og at anmelderen bør derfor vurdere forestillingen ut ifra billettpris, målgruppe, og det mest fremtredende helhetsinntrykket. I tillegg bør kritikken være en kommentar for publikum, enten for at publikum sammenligner sin egen bedømmelse med kritikerens, tar til seg analytisk kunnskap fra kritikeren, eller at kritikeren forbereder publikum på hva de har i vente. Kritikeren bør også instruere og lære publikum om hvordan de forholder seg til forestillingen. Dette er fordi kritikeren har tatt seg mer tid til å sette seg inn i forestillingsanalyse enn den gjengse publikummer. Å være for didaktisk og belærende i en anmeldelse derimot kan virke nedlatende, skjønt lærdommen kommer subtilt fram gjennom kommentarene og vurderingene⁴⁵. Rene journalistiske krav presenterer Palmer som følgende i min egen oversetting fra engelsk til norsk⁴⁶:

- Ikke være for akademisk i formen
- Ikke nødvendigvis være ekspert på alle kunstformer man skal anmelde, men ha noe grunnskap om alt
- Ikke se på det som nødvendig å lese manus på forhånd.
- Være kritisk til å notere under forestillingen siden det ofte kan bli distraherende for selve vurderingsprosessen.
- Tenke på deadlines og dermed ikke begrense seg selv for mye.

⁴³ Palmer, Richard *Critic's Canon* (1988) s. 49 – 53

⁴⁴ Ibid. s. 4

⁴⁵ Ibid. s. 7 – 11

⁴⁶ Ibid. s. 19 – 26

- Være obs på begrensninger i antall ord.
- Være bevisst over skrifter.
- Få fram det viktigste først og være kort og konsis, nettopp fordi jo lenger ned man kommer i artikkelen, jo mindre interessert blir leseren.

For utenom dette ser Palmer på det som sentrale fallgruver å for eksempel fokusere på personlige følelser og respons uten å legge vekt på *hva* som skapte denne responsen. Kritikerer må heller ikke være for vag og påstå noe uten å utdype og begrunne, og han må ikke fokusere for mye på forventninger kontra å se forestillingen for det den er. Kritikerer må heller ikke presentere en bedømmelse uten å forstå konvensjonene eller tematikken, samt sette for høye forventninger, eller ha en kontrast mellom hva ingressen indikerer og hva hoveddelen indikerer. Et eksempel på sistnevnte fallgruve er at ingressen indikerer at helhetsinntrykket er positivt, men hoveddelen fremhever nesten kun det negative. Den siste fallgruven er å ikke legge vekt på målgruppe, så vel som det å prøve for hardt å se etter styrker og/eller svakheter framfor å legge vekt på helhetsinntrykket⁴⁷.

Fra et historisk og journalistisk perspektiv har avis- og bokkulturen siden midten av 1800-tallet hatt en dominerende og overskyggende rolle sammenlignet med klassisk kunstkritikk. I tillegg har ikke teaterkunsten hatt en like sentral rolle sammenlignet med andre kunstarter. På tross av dette er engasjering av publikum og vurdering av teaterforestillingens *virkning* og berøring gjennomgående faktorer i teaterkritikkens historie og utvikling⁴⁸. Resultatet er at teaterkritikken har delt seg opp i to posisjoner; den impresjonistiske anmeldelsen på den ene siden og i avisene, og den analytiske kritikken på den andre siden. Dette gjelder i aviser så vel som i tidsskrifter som Norsk Shakespeare Tidsskrift og nettsider som for eksempel scenekunst.no. Teaterkritikk har blitt mer nisjepreget, og kritikerer har fått en mindre autoritativ status i samfunnet i tillegg til at anmeldelser har fått mindre spalteplass⁴⁹. På en annen side vil jeg hevde at kritikken har utviklet seg til å bli mer personlig i tillegg til å bli mer spesialisert og kompleks. Et eksempel er gjennom bruken av ordet «jeg» og det å direkte beskrive forestillingens virkning fra ens eget perspektiv framfor en nøytral, distansert og overordnet 3. person-synsvinkel. Ut ifra Arntzen, Landro, og Palmer vil jeg også hevde at krav til teaterkritikerens retoriske praksis fremdeles har noe relevans, både ut ifra engasjering

⁴⁷ Palmer, Richard *Critic's Canon* (1988) s. 144 – 155

⁴⁸ Hylland, Ole Marius «Fra Critica til scenekunst.no» (2016) s. 368

⁴⁹ Ibid. s. 360

av leseren og kunne vite noe om forestillingen i tillegg til å ha en produktiv skriveprosess. Det er allikevel en sentral og påfallende forskjell mellom anmeldelser og kritikker ved at anmeldelser er folkelige, appellerer til massen, og har størst relevans i tiden rett etter teaterpremieren før en ny teaterforestilling kommer i fokus og blir «siste nytt». Ut ifra denne funksjonen er journalistiske krav strenge, konservative, og stabile i tillegg til å være mer pragmatisk anlagte ettersom at anmeldelser ikke har en like stor kontekstualiseringsverdi som kritikker. En anmeldelse kan allikevel fortelle om konvensjoner teaterpraksisen opererer innen, så vel som perspektiver en kritiker kan ha hatt. Ut ifra kritikerens generelle funksjon og rolle derimot vil jeg hevde at dokumentasjonen og markedsføringen står mer sentralt, og ettersom nye aviser trykkes hver dag må anmeldelser skrives i tomrommet mellom premieren og morgenen etter. Produktivitet er dermed i fokus i tillegg til engasjering av leseren, og sistnevnte er særlig viktig nå som aviser også kan være nettbaserte og leses på mobiler. Plattformene og fremstillingsmetodene har med andre ord endret seg. Kritikker på sin side er mer diskursive, appellerer til en spesialisert målgruppe, har større plass til antall ord, kan lettere tas opp igjen ved en senere diskurs, og åpner for en mer nyansert og *multiperspektivistisk* dokumentasjon av forestillingen.

En fellesnevner for klassisk kunstkritikk og journalistikken er bevaringen av subjektets vurdering og inntrykk av kunstverket, så vel som en utforskning av krav til kritikerpraksisen for å kunne appellere til en viss målgruppe. Det impresjonistiske aspektet ved kritikerpraksisen har med dette spilt en sentral rolle, og tidligere masteroppgaver på teatervitenskap har vært dedikert til dette aspektet alene, så vel at Knut Ove Arntzens artikkel «Personlig formidling og faglig forståelse» utforsker og belyser konseptet om *nyimpresjonisme*. Her søkes det blant annet etter mekanismene som setter i gang iakttagers opplevelse. Jeg ønsker å ta sikte på en videre utforskning av dette analytiske aspektet med blant annet vekt på hvordan ideen om *kritikk* har utviklet seg historisk, sosialt, og kulturelt. Ut ifra dette perspektivet tar jeg som nevnt i min innledning utgangspunkt i kritikk som blant annet noe overordnet sosiologisk framfor kun teaterfaglig. Min motivasjon baseres på hvordan *den postmoderne tilstanden* og *postmoderne filosofi* har åpnet for en mer nyansert og tverrfaglig oppfattelse av kritikk som konsept. I tillegg vil jeg hevde at en teatervitenskapelig og journalistisk vinkling vil se teaterkritikkens praksis ut ifra dette rammeverket, men ikke teaterkritikken i seg selv med tanke på dens indre logikk og iboende verdier som knytter flere ulike perspektiver sammen til noe overordnet. Jeg vil dermed belyse teaterkritikken videre fra et idéhistorisk perspektiv.

Teaterkritikk i et idéhistorisk perspektiv

I en diskusjon rundt begrepene *modernisme* og *postmodernisme* er skillet mellom historisk tilstand og filosofi sentralt og avgjørende. Modernisme kan på en side referere til den historiske og samfunnsmessige ideen om modernitet som rommet slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, men det kan også referere til en kulturell, politisk, og/eller estetisk filosofi som er formulert av *det moderne prosjektet* fra opplysningstiden fram til 2. verdenskrig, og som blant annet Hume og Kants filosofi var en del av. Postmodernisme refererer derfor enten til en historisk- og samfunnsmessig tilstand som oppstod etter senmodernismens dager, eller det refererer til en filosofi som oppstod som motreaksjon på moderne filosofi. Kritisk teori ved Frankfurterskolen i særlig etterkrigstiden for eksempel tok utgangspunkt i at Europa var gått inn i en postmoderne tilstand, men at dette skulle problematiseres og bekjempes gjennom deres samfunnsforskning. Frankfurterskolens metoder var blant annet en oppdatert versjon av marxistisk tenkning (en moderne filosofi) kontra en postmoderne filosofisk tenkning som franske filosofer på 1960-tallet tolket verden ut ifra, og som i tillegg stod i opposisjon til marxisme⁵⁰. Filosofen Jean-François Lyotard (1924 – 1998) lanserte først begrepet *postmodernisme* i sin bok *Den Postmoderne Tilstanden* fra 1979 og skrev den som en «rapport» framfor et manifest. En helhetlig oppsummering av denne tilstanden er en fremvekst av senkapitalisme og en verden som anses som *hyperrealistisk*; flere bilder og representasjoner i form av plakater, skjermer og reklamer for eksempel påvirker hverdagen stort og anses som mer virkelige og virkningsfulle enn den faktiske virkeligheten, men uten et klart skille mellom hva som er «ekte» og hva som er en simulasjon⁵¹. Disse hyperrealistiske representasjonene og tegnene er i tillegg sentral for å kunne skape identiteter, men samtidig har ikke noen tilsynelatende helhetlig forbindelse til hverandre.⁵²

Ideen om en *postmodernist* er ikke nødvendigvis en kategorisering postmoderne filosofier direkte tar på seg, men som andre filosofer og historikere kategoriserer dem som med utgangspunkt i hvordan deres grunntenkning nettopp står i direkte opposisjon til moderne filosofi som for eksempel marxisme, skjønt det kan være likheter og felles innflytelser

⁵⁰ Denzin, Norman K. *The Landscape of Qualitative Research* (1998) s. 261

⁵¹ Kellner, Douglas *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (1989) s. 68 og s. 83

⁵² Denzin, Norman K. *The Landscape of Qualitative Research* (1998) s. 269

mellom såkalte postmoderne filosofer. Den mest sentrale karakteristikken ved postmoderne filosofi er en avvisning av metanarrativ, som kort fortalt er et bestemt og lineært rammeverk som samler sammen og institusjonaliserer historiske betydninger, etikker, erfaringer, og praksiser i et samfunn⁵³. For marxister er dette narrativet de materielle tilstander og økonomiske produksjonsmetoder gjennom historiens ulike stadier og lineære utviklinger, mens i kristendommen er det Guds ord og skapelse formulert gjennom Bibelen. Et narrativ er i tillegg målorientert og har en forhåndsbestemt hensikt og idé om progresjon. Marxistenes mål og hensikt for eksempel er å kunne etablere et klasseløst samfunn, mens for kristendommen er det et mål om frelse. Postmoderne filosofi derimot anser historien og de samfunnsmessige tilstandene som *kontingente*; de er mulige, men ikke nødvendige, og de kunne ha vært annerledes i tillegg at vi ikke kan vite hvordan fremtiden vil utspille seg, og det finnes ingen virkelighet som eksisterer utenfor den som er formet av diskurser. Historien er i tillegg ikke lineær og monolittisk og bestående av stadier som til slutt opphever når tilstander oppnår fremskritt, men i stedet skaper en ny normativ standard som er formet av innflytelser fra flere epoker som i tillegg kan eksistere samtidig⁵⁴. Postmoderne filosofi har da ikke nødvendigvis en hensikt om å transformere og forbedre et samfunn, men omtolke, kartlegge, og systematisere verden når moderne filosofi, marxisme, religion, og ren ideologi har vært ansett som problematisk eller utilstrekkelig⁵⁵. Den siste karakteristikken er at i motsetning til moderne filosofi hvor individet er ansett som autonomt og gjennomskuelig, og verden tolkes fullstendig ut ifra individets verdenssyn og erfaringer, så tar postmoderne filosofi utgangspunkt i at verden består av ulike sosiale, historiske, og kulturelle tegn, strukturer, og nettverk som influerer et subjekts handlinger og tankesett.

Den franske filosofen Michel Foucault (1924 – 1984) tok som nevnt tidligere sikte på å undersøke hvordan makt har vært oppfattet og strukturert gjennom historien. Jeg må imidlertid understreke at det franske ordet Foucault brukte, nemlig *le pouvoir*, i sin helhet er mer komplekst og flertydig enn både det engelske ordet *power* og det norske ordet *makt*, som det ofte blir oversatt til. I motsetning til de ofte negative konnotasjonene til makt som for eksempel tyranni, tvang, og undertrykking, så er *pouvoir* mer sammenlignbart med innflytelse og evnen til å kunne gjøre noe og påvirke de rundt seg⁵⁶. Foucault nevner blant annet at det

⁵³ Denzin, Norman K. *The Landscape of Qualitative Research* (1998) s. 271

⁵⁴ Ibid. s. 271

⁵⁵ Malpas, Simon *Jean-François Lyotard* (2003) s. 10

⁵⁶ Mills, Sara *Michel Foucault* (2003) s. 33 – 35

moderne *jeg* er bygget på, og gjennom, ulike former for diskurser og disiplinære mekanismers virkning på kroppen. Det er med andre ord ulike motivasjoner og innflytelser som setter i gang handlingsmønstre og tankesett, så vel som subjektets kontekstualisering i samfunnet. Allikevel argumenterte Foucault for at makt er en nødvendighet for å kunne produsere kunnskap og at det er ingen kunnskap som ikke legger til grunn for maktrelasjoner. Det betyr altså at kunnskap gir et subjekt en evne og makt til å kunne vite hvor diskurser kommer fra, hvordan de opereres, og hvem som kan besette dem. Han skrev derfor i sin bok *Overvåkelse og straff* fra 1975:

We should admit rather that power produces knowledge (and not simply encouraging it because it serves power or by applying it because it is useful); that power and knowledge directly imply one another; that there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations⁵⁷

Foucault var fremdeles kritisk til å organisere ens kunnskap på basis av kun vitenskapelige metoder eller *sunnt fornuft* (common sense). Det var både fordi det gir kun delvis forståelse for et visst konsept⁵⁸, og fordi de umiddelbare og instinktive oppfattelsene av *common sense* og sannhet kan bli ansett som arbitrære og latterlige ved en senere historisk samtid⁵⁹. Foucault stilte seg derfor kritisk til de strukturene som nettopp er basisen for *common sense* og problematiserte dem gjennom å argumentere for en multiperspektivistisk sosial diskurs. I en slik diskurs møtes flere ulike blikk, praksiser, erfaringer, og sosiale ordner og det er *pouvoir* som avgjør hvilke utsagn som blir gjort offentlig, sannferdig, eller autorativ innad i et visst felt og/eller disiplin. Dette styres i tillegg av regler og etiketter innad i feltet eller disiplinen som kan være av bevisste eller ubevisst karakter, hvor det sistnevnte er skjult og har innvirkning, men forholdes til som om det var naturgitt. Det er altså tankesett som vi ofte tar for gitt og ikke vet strukturene bak. Foucaults analytiske og historiografiske tilnærming til den sosiale diskursens betingelser baseres på en kontingent *arkeologi*, nemlig det autoritative og holdbare ved nåtidens tanke-system som beskrives og forklares med relasjon til fortidens normer, strukturer og tanke-systemer. Dette oppfattes som noe som var mulig dog ikke nødvendig, det kunne vært annerledes, og hva fremtiden byr på er åpen i tillegg til at veien dit ikke nødvendigvis er noe målorientert⁶⁰. Foucaults hovedstandpunkt i *Overvåkelse og Straff*

⁵⁷ Foucault, Michel: *Discipline & Punish – The Birth of the Prison* 1977. s. 27:

⁵⁸ Downing, Lisa *The Cambridge Introduction to Michel Foucault* s. vii

⁵⁹ Ibid s. 10

⁶⁰ Downing, Lisa *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. s. 9 – 10

er at i motsetning til Middelalderen hvor loven var ansett som kongens vilje, lovbrudd var ansett som angrep mot kongen, og straff var ansett som hevn fra kongens side, så er samfunnet nå *disiplinært* og vurderes ut ifra en institusjonalisert standard for hva som anses som normal atferd og holdning i et samfunn. Straff er dermed ment for å reformere en person og influere vedkommende til å handle ut ifra denne standarden, men dette behøver ikke å innebære vold som i Middelalderen. Prosessen utføres ut ifra en hierarkisk overvåkning som i tillegg systematiserer hvilke(n) disiplin(er) som subjektet må vurderes ut ifra, for eksempel sosiologisk, psykologisk, medisinsk, eller juridisk. Foucault argumenterte derfor at disiplinære strukturer forekommer ved flere institusjoner, for eksempel fengsler, sykehus, skoler, fabrikker, og kontorer, og disse strukturene organiserer i tillegg subjektets handlinger i prosessen.

Så hvordan kan Foucault knyttes til teaterkritikk og til teatervitenskap? Maktrelasjoner kan i teaterverdenen sammenlignes med normene, strukturene, og tradisjonene som former teaterpraksisen, og som kritikeren bruker som basis i vurderingen om hvorvidt forestillingen er estetisk tilfredsstillende eller ikke. Makt i form av teaterviterens kunnskap eller teaterkritikerens innflytelse produserer kunnskap om disse innflytelsene. Sosial diskurs, i form av å for eksempel påstå at teater er en performativ hendelse som oppstår i øyeblikket gjennom forholdet mellom scene og sal, er noe som har blitt gjort normativ, offentlig, og autorativt gjennom strukturene bak disipliner som for eksempel teatervitenskap, teaterkritikk, og forestillingsanalyse. Dette igjen er sosialt og historisk betinget og kan utfordres av andre perspektiver og rammeverk ved andre disipliner. Teaterhistorien er også da som regel ansett som synkron, for eksempel gjennom konseptet *recycling* hvor visse teaterformer, regigrep, og tankesett brukes om igjen, fornyes, og ofte «smeltes» sammen i en ny samtid. Dette er i tillegg noe som da er formet gjennom ulike innflytelser, kunnskaper, og hierarkiske strukturer. Det at jeg i denne oppgaven skal forsøke å kartlegge teaterkritikkens landskap er i tillegg sammenlignbart med Foucaults analyse av strukturene bak maktrelasjoner og konsepter. Til slutt arbeider den journalistiske kritikeren for en avis med visse disiplinære strukturer, arbeidsmoraler, og handlingsmønstre på arbeidsplassen som former praksisen og atferden. Disse mønstrene er for eksempel deadlines for anmeldelsene, tidspunktet når journalisten skal møte opp på jobb, hvilket utstyr journalisten skal bruke, når det er lunsjpause, og når han er ferdig for dagen. Anmeldelsens metodikk er i tillegg en hierarkisk observasjon av teaterutøvernes praksis i form av forestillingen. Basisen for denne metodikken er som sagt normene og strukturene som danner en institusjonalisert oppfatning av hva som er «normalt»

og tilfredsstillende, og bedømmelsene i anmeldelsene kan brukes for å disiplinere og reformere den estetiske praksisen. Kritikerens svekkede autoritet og funksjon i etterkrigstiden har på en side satt denne metodikken under press, men i teorien kan Foucaults analyser overføres til teaterkritikken på denne måten. Bare følelsen av å bli sett på av kritikeren, publikum, og regissøren kan derfor i tillegg forme skuespillerens opptreden og holdninger under en teaterforestilling. Det må også nevnes at Foucault anså det som nødvendig å definere sin diskursive praksis for å kunne fungere og kontekstualisere sin plass i et samfunn⁶¹. I essayet «Hva er en forfatter» argumenterer Foucault blant annet for at en forfatters identitet, stil, status, innflytelse, og ettermæle knytter verket til forfatternavnet, så forfatteren og hans funksjon er med andre ord nødt å defineres for at et verk nettopp skal kunne oppfattes som et verk framfor kun skrift på et papir⁶². En teaterkritiker må da for eksempel definere seg selv ut ifra den diskursive praksisen *teaterkritikk* for at teateranmeldelsen til vedkommende skal kunne ha noe funksjon i en offentlig debatt.

Jeg vil nå bevege meg over til Jacques Derrida (1930 – 2004) som introduserte konseptet *dekonstruksjon*. For Derrida baseres konseptet på å undersøke de indre språkmessige strukturene som *konstruerer* en idé eller et fenomen, altså måten noe er satt sammen eller bygd på kun på basis av dens indre logikk og dens litterære og språklige betydning, og så deretter undersøke hvordan dette kan rekonstrueres og omorganiseres med tanke på hierarkiske strukturer. Derridas var kritisk til logosentrisme, som kort fortalt går ut på at ord og tale er fundamental for å kunne forstå og uttrykke seg om den ytre virkeligheten, og at erkjennelse av virkeligheten er målt opp mot *logos* (fornuft eller diskurs) som bestemmelse for hvordan virkeligheten er i sin naturlighet. Det blir *sentrert* ved at den kommer i fokus og står hierarkisk over alle andre fortolkninger som om det var vitenskapelig og rasjonelt. Hele filosofien er basert på Platons tanker fra antikkens Hellas om at ulike konsepter som for eksempel substans, essens, form, og årsak plasserer ulike diskurser i et senter for å kunne skille mellom sannhet og falskhet⁶³. Logosentrismen illustreres gjennom ulike *binære forhold* (former for motsetninger) hvor én side er privilegert over den andre, for eksempel tale over tekst (fonosentrisme), mennesket over naturen, fornuft over følelser, liv over død, og sentralisme over marginalisering.

⁶¹ Downing, Lisa *The Cambridge Introduction to Michel Foucault* s. 7

⁶² Foucault, Michel «Hva er en forfatter», i *Moderne Litteraturteori* (2003) s. 292 – 300

⁶³ Ousby, Ian *The Cambridge Guide to Literature in English* (1988) s. 263

Dekonstruksjonen begynner gjennom forhandlinger rundt hierarkiske strukturer som for eksempel tekst over tale framfor tale over tekst, og at det nye hierarkiets diskursive potensiale undersøkes. Sagt med andre ord undersøkes det om det eksisterer meritter og muligheter ved et slikt system, som for eksempel om det er mulig å sette opp teater som ikke består av noe som helst tekst selv om tekstbasert teater tidligere har vært dominerende. Dette igjen utfordrer ideen om at en spesiell form for hierarki var naturlig og logosentrisk. I stedet er dette arbitrært og konvensjonelt. En annen form for dekonstruksjon er å gjøre ulike tolkninger av samme tekst som kan stå i motsetning til hverandre, men igjen har samme tekst og indre logikk som opphav og indikerer at en viss tolkning var konvensjonelt privilegert over den andre framfor naturlig privilegert. Det er derfor ingen overordnet tolkning. Språk i seg selv er ustabil og får sin betydning ut ifra hvordan forholdet mellom signifikant (lydbilde/materiale) og signifikat (betydning) danner et *tegn*, og at fortolkningen av tegnet baseres på differensiering fra andre tegn. Det dannes i tolkningsprosessen flere ulike tolkninger som måles opp mot hverandre og holder seg sammen gjennom et strukturelt lingvistisk system, og dette systemet kan igjen danne et nytt tegn som differensieres fra andre systemer. Dekonstruksjonen fortsetter ved at strukturene og konstruksjonene bak tolkningene undersøkes og plasseres i nye strukturer og hierarkier som allikevel refererer til samme tekst⁶⁴.

Jeg vil ut ifra Derridas tenkning presentere et hypotetisk motsetningsforhold som blir dekonstruert i perspektiv av kritikken. Kritikerens mening og praksis har gjennom historien hatt en autorativ status, og kritikeren har dermed vært ansett som privilegert over publikummet i den estetiske vurderingen. Dette hierarkiet blir derimot utfordret ved at kritikeren i senere tid har representert publikum mer og mer gjennom sin engasjering av dem og sine bedømmelser, og en publikummer kan potensielt ha et kritisk blikk som minner om en kritikers evalueringsprosess, så hvor går skillet mellom når man er kritiker og når man er publikummer? En kritiker er i tillegg avhengig av å ha et lesende publikum for at anmeldelsen skal kunne ha noen funksjon, og selv hvis en publikummer skulle se en forestilling i protest mot kritikeren er dette fremdeles sett i forhold til kritikeren. Kritikernes og publikumets bedømmelser og tolkninger av teaterforestillingen kan videre være motstridende, men refererer allikevel til samme forestilling og holdes sammen av et teaterkritisk system for iakttagelse.

⁶⁴ Ousby, Ian *The Cambridge Guide to Literature in English* (1988) s. 263 – 264

Jacques Derrida sa ganske berømt «Det er ingen ‘utenfor-teksten’» («il n’ya a pas de hors texte»)⁶⁵, som kort fortalt kan bety at når en person tolker og bruker språk, så peker ikke dette mot noen overordnet virkelighet eller narrativ som står utenfor og over teksten og dikterer fortolkningsprosessen, men i stedet er et nytt lag med tekst som formes og defineres gjennom subjektets forhold til den. Fortolkningen forstås som en endeløs kjede av betydninger som kan omtolkes og omorganiseres på nytt, og hvis vi knytter det opp til teaterkritikk og teatervitenskap kan vi si at en dekonstruksjon av disse konseptene vil gå ut på å undersøke de iboende strukturene og paradigmene som former hierarkier i praksisen og fortolkningen, og deretter se på hvordan ulike *blikk* kan kastes mot samme teaterforestilling og konsept og avsløre nye lag og et strukturelt system som holder alle blikkene samlet, og hvordan dette er forskjellig fra kontekst til kontekst og kultur til kultur. Som resultat kan praksisen og fortolkningen endres og skape nye strukturer på samme måte som at teatret utvikler seg videre når nye normative standarder og konvensjoner formes i en ny samtid. En siste imperativ ting er at Derrida ikke mente at sentre er menings- og verdiløse, men at istedenfor overordnede narrativ, logosentrisme, og subjektets sosiale klasse, så er fortolkninger og praksiser forstått ut ifra *funksjon*. Han sa derfor i et foredrag:

I didn't say that there was no center, that we could get along without the center. I believe that the center is a function, not a being – a reality, but a function. And this function is absolutely indispensable. The subject is absolutely indispensable. I don't destroy the subject – I situate it. That is to say, I believe that at a certain level both of experience and of philosophical and scientific discourse one cannot get along without the notion of subject. It is a question of knowing where it comes from and how it functions⁶⁶

Fortolkninger er altså ikke vurdert ut ifra logosentrisme og sannheter, og den er heller ikke relativistisk i den forstand at enhver tolkning er like god som en annen. Fortolkninger er i stedet vurdert ut ifra hvor funksjonell og hensiktsmessig de virker i forhold til kontekst, og det er språklige tradisjoner og identifiseringer gjennom språk som fører til funksjon og mening. En kritiker er heller ikke autoritativ og plassert i sentret av en estetisk diskurs kun for å diktere meninger eller ekskludere andres meninger, men fordi at for eksempel avisen rent redaksjonelt anser kritikerens anmeldelser som funksjonell for dokumentasjon,

⁶⁵ Derrida, Jacques *Of Grammatology* (1998) s. 158

⁶⁶ Miller, Neal David & Lambropoulos, Vassilis: *Twentieth-Century Literary Theory: An Introductory Anthology* 1987 s. 56

markedsføring, og kontekstualisering basert på strukturene som former kritikerpraksisen og hvilken funksjon kritikeren har i denne konteksten.

La meg som en avslutning på teaterkritikk i filosofisk perspektiv presentere filosofen Gilles Deleuze (1925 – 1995), som jeg her vil sammenligne med Foucault og Derrida. Foucault snakker som nevnt tidligere om maktrelasjoner som er historisk og kulturelt betinget, og at ens tilværelse organiseres ut ifra dette. Maktrelasjoner kan derimot også modifieres, forandres, eller overvinnes gjennom kunnskap om de dominerende samfunnsmessige strukturene. Derrida på sin side snakker om at vi er «undertrykt» av språk og dens begrensninger, og at språklige tradisjoner og identifikasjoner er basisen for privilegier av den ene siden i et binært forhold⁶⁷. I sin helhet er sentrale deler av Foucault og Derrida en bevissthet over hvordan strukturer i en samtid påvirker tankesett og levesett, så med andre ord er *viten* i fokus. Deleuzes filosofi derimot er mer et spørsmål om «Hvordan kan man *muligens* leve?», og dette innebærer til stor grad eksperimentering med tanker og konsepter, så vel som å utforske det som egentlig ikke kan forstås og som unnslipper vår egen forståelse⁶⁸, noe jeg finner høyst relevant i et teaterkritisk perspektiv fordi det er en systematisering av refleksjon og assosiasjon. Deleuze tok en metafysisk posisjon hvor alt som er fysisk, konkret, og tilstedeværende, allikevel er formet av en uendelig mengde med forskjellige abstrakte og fysisk fraværende strukturer. Disse strukturene blir en konstruksjonsbasis for det konkrete og fysiske, men også resulterer i at noe konkret identifiseres og forholdes til forskjellig fra person til person og fra gang til gang⁶⁹. Deleuzes hovedstandpunkt er at strukturene som Foucault og Derrida forholder seg til er mulige måter å organisere ens tanker og leveveier på, men at et subjekt ikke bør dikteres av dem ettersom at tanker, identiteter, strukturer, og assosiasjoner alltid er åpen for forandring i løpet av et liv og kan forholdes til forskjellig. Når et subjekt for eksempel tror at han har fått full forståelse for et konsept eller har funnet sin levevei og sin identitet, så er det fremdeles en mulighet for at han kan endre livsstil på grunn av nye assosiasjoner, erfaringer, og innflytelser. Hva vedkommende tenker er betydningen bak et konsept på ett tidspunkt endrer seg da i tillegg når han utforsker dette konseptet videre og tilføyer lignende innputt som nevnt ovenfor.

⁶⁷ May, Todd *Gilles Deleuze – an introduction* (2005) s. 11

⁶⁸ Ibid s. 19

⁶⁹ Ibid s. 23 – 25

Deleuzes filosofi er nesten bevisst abstrakt og uforståelig fordi han utfordret ideen bak det fysiske, og fordi at å ta utgangspunkt i at det eksisterer forskjeller og nyanser som er utenfor vår forståelse resulterer i at det alltid er noe å tenke over og utforske. For å fylle denne oppgavens funksjon om å kartlegge teaterkritikkens landskap derimot, så overfører jeg Deleuzes filosofi over til noe konkret og spesifikt i forhold til teaterkritikk. Deleuze, i sin bok *Difference and Repetition* (fransk: *Différence et Répétition*) fra 1968, argumenterer for at et fenomen som tilsynelatende ser ut som en repetisjon allikevel kan oppleves som forskjellig fra første gangen fenomenet ble betraktet. Motsetningen er *generalisering* hvor tilsynelatende ulike fenomener og konsepter oppleves som identiske på grunn av stabile og uforanderlige mekanismeprosesser og oppfatninger som de deler felles. Deleuze tenker da i hovedsak på naturvitenskapelige fenomener, men også menneskelig atferd og tankesett som sammen deler en uforanderlig oppfattelse av en spesifikk norm. Eksperimentering er derfor å utforske forskjeller i en idé eller handling og poengtere hvordan disse kan nyanseres, justeres, og skapes om til noe nytt som allikevel minner om det generaliserte på en eller annen måte⁷⁰.

Overført til teaterkritikken kan teaterforestillingen i prinsippet spilles om igjen og om igjen og repetere hele framføringsprosessen, og dermed i seg selv virke identisk hver gang. I tillegg kan en skuespiller under hver visningsdag bruke akkurat de samme teknikkene. Kritikerer ser deretter hver eneste forestilling rett etter hverandre og ser hele prosessen bli gjentatt. Selv om prosessen da i utgangspunktet skulle virke repetitiv og teaterforestillingene kunne reduseres til noe generelt eller *generisk*, så oppleves hver visning som ulik fordi nye tanker, assosiasjoner, fikseringspunkter, perspektiver, og sinnsstemninger tilføyes hver gang. Et eksempel kan være at kritikerer under første visning henger seg opp i hvilke strukturer, kriterier, og analysestrategier som skal gjelde for forestillingen og dermed får et nøytralt og distansert forhold til den, ikke så ulikt Kants interesseløse velbehag. Under andre visning derimot har kritikerer allerede vært gjennom denne prosessen og i stedet lar forestillingen snakke for seg selv. Motsetningen er at forestillinger som i utgangspunktet skal være forskjellige med tanke på innhold, form, sjanger, visningstidspunkt, og regissør eller institusjon, oppleves som identiske og generiske. De blir da generaliserte av kritikerer fordi han binder seg til én viss tradisjon og norm, og fordi han ikke er åpen for nyansering og nye måter å se på samme forestilling. Ut ifra Deleuzes epistemologi vil jeg i tillegg hevde at følelsen av generisk opplevelse kommer av en viss form for forventning eller forforståelse, og denne sier at en

⁷⁰ Deleuze, Gilles *Difference and Repetition* (1994) s. 1 – 3

forestilling må samsvare med en viss norm eller passe inn i et visst skjema for å kunne anses som estetisk tilfredsstillende. Ut ifra dette forekommer det dermed en form for forutsigbarhet ved at kritikeren intuitivt vet hvordan denne estetiske tilfredsheten oppleves før han faktisk opplever den, for eksempel på grunn av assosiasjoner til strukturene eller minner om en lignende opplevelse. Dermed er det ingen overraskelse eller spenning når fenomenet faktisk forekommer, og det gjelder selv hvis opplevelsen ifølge kritikeren skulle samsvare med kriteriene. En motsetning vil være en form for *placeboeffekt* hvor det forventes at en forestilling skal være estetisk tilfredsstillende på grunn av rykter, påvirkninger, og institusjoner, og så vil kritikeren rent intuitivt anse forestillingen som estetisk tilfredsstillende på grunn av dette framfor at forestillingen i seg selv leder til denne oppfatningen. Deleuzes løsning ville vært å anse normer og tradisjoner som bare noen *mulige* måter å anse forestillingen som estetisk tilfredsstillende på, men at det kan være mange andre forskjellige måter og at kritikeren dermed bør ha et åpent sinn slik at sanseopplevelsen forblir fersk og uforutsigbar. Det er også gjennom dette at kritikeren vil kunne ønske å utføre sin praksis videre, lære nye ting, og utforske kritikklanskapet videre.

Nå er det slik at normer og tradisjoner for kvalitativ verdi av og til bør ha en grad av stabilitet i forhold til funksjon. Eksempler på dette er retningslinjer for kritikeren, tilpasning av målgruppe, dokumentasjon og anbefaling for lesende publikummere, og ideer for andre regissører, samt hvordan kommunikasjonsforholdet mellom scene og sal blir opprettholdt. Poenget derimot er at disse fremdeles er åpne for forandring, og at en følelse av generisk forestilling og mangel på estetisk tilfredshet ikke nødvendigvis er fordi forestillingen i seg selv er av dårlig håndverk. Det er heller fordi kritikeren i en viss tradisjon enten ikke er åpen for nye utføringsmetoder eller ikke kan se en allerede-etablert utføringsmetode fra et nytt perspektiv. Selv etablerte normer og kriterier for teaterkritikk og kvalitetssikring kan ut ifra Deleuzes filosofi inneholde nyanseringer som ligger skjult bak sitt innhold, samt oppfattes på mange ulike måter. Det er i tillegg gjennom eksperimentering og utforskning at nye ideer og konsepter kan oppdages og gi en disiplin eller praksis et nytt liv som for eksempel regikunsten. En slik eksperimentering, så vel som en utforskning av det som egentlig ikke kan forstås og som unnslipper vår forståelse for noe materielt og fysisk, er verdier som særlig lå til grunn for regikunstens Avant-Garde på 1920-tallet. Det er et estetisk på overblikk på dette som neste kapittel vil legge vekt på.

Kapittel 2: Estetisk overblikk på Avant-Garde og kritikk

Regikunstens Avant-Garde og protesten mot teatrale konvensjoner

Med filmens og fotografiets framvekst helt ved slutten av 1800-tallet stod kunstretninger som litteratur, billedkunst, og teater ovenfor en «krise»; film og foto klarte å fange opp den fysiske virkeligheten til langt større grad enn hva de andre kunstretningene noen gang hadde vært i stand til, så et annet mål måtte jobbes mot. Denne vekkelsen markerte starten på den kunstneriske bevegelsen *modernisme*, og det må forstås som annerledes enn den historiske og samfunnsmessige tilstanden om modernitet. I denne kunstretningen forsøkte teater, litteratur, og billedkunst å komme fram til deres respektive autonomi og egenart. Denne egenarten refererer til formene, karakteristikkene, og strukturene som gjør ens estetiske praksis og uttrykk differensiert og unik fra andre kunstretninger. Kunstnerisk autonomi refererer til at kunsten er selvstyrt og ses for det den er uavhengig av påvirkninger utenifra.

I teaterverdenen ble denne vekkelsen reflektert i det som kalles *reteatraliseringen* ved første halvdel av 1900-tallet, og målet var utforskning av hva som gjør teater til teater framfor kun en underlegen imitasjon av virkeligheten eller litteraturen. I sin helhet resulterer dette i en ny måte å se på teaterkunsten og gi den et nytt liv. *Avant-Garde* refererer til fortropp, eller sagt med andre ord; mennesker eller verker som forsøker å være eksperimentelle og innovative, og dermed ligge foran noen i en viss estetisk utvikling. Institusjonsteatrene hadde fremdeles en rådende posisjon i Europa i denne perioden og hentet opp arven etter realismens og naturalismens teater, så reteatraliseringen og teater-Avant-Garden var utforsket og praktisert av en mer snever gruppe teatermennesker. Disse stod i opposisjon til det som kan kalles *mainstream* eller *sentrumsorientert* teater for si det med Knut Ove Arntzens ord⁷¹.

En sentral inspirasjonskilde for Avant-Garde i teatret var en retning innen fransk litteratur og billedkunst fra 1850-tallet som ble kalt *symbolisme*, og denne retningen avviste fransk realisme og i stedet tok sikte på å utforske de estetiske uttrykkene og ideene som ligger skjult bak den sanselige verdenen. Denne retningen skulle tale til intuisjon og følelse gjennom symboler, forstått som konkrete ting som står istedenfor et abstrakt konsept, for eksempel at en ugle ofte representerer visdom. Symbolismens mål var å avsløre en dypere forståelse for virkeligheten enn det å kun legge vekt på det sanselige, sosiale, eksterne, og diskursive, og et

⁷¹ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 14

annet mål var å utforske naturen bak symbolene. Mye kunne bli sagt med lite fordi meningen og følelsesmessige reaksjoner oppstod gjennom kontekst og mottakerens assosiasjoner til disse symbolene. I tillegg fremhevet symbolismen en mørk og/eller nattlig estetikk⁷².

I løpet av klassismens/opplysningstidens dager var skuespillerkunsten og den dramatiske teksten, som nevnt tidligere, rådende. Det som i dag omtales som *regissør* var i disse epokene delt opp i to ansvarsområder, nemlig *instruktør* og *arrangør*. Den førnevnte hadde som oppgave å trene opp skuespilleren i sitt håndverk basert på skuespillermessige konvensjoner, mens sistnevnte hadde som oppgave å fortelle hva skuespilleren skulle gjøre på scenen og hvor vedkommende skulle bevege seg. Senere ved andre halvdel av 1800-tallet ble disse slått sammen til *sceneinstruktør*, men fremdeles var den dramatiske teksten ansett som en forhåndsbestemmelse for praksisen til vedkommende. Det vil si at dramatikere i sine teaterstykker skrev detaljerte sceneanvisninger for hvordan scenen skulle se ut og hva de ulike karakterene skulle utføre av handling. Skuespilleren hadde som oppgave å jobbe kreativt med rollen og få den ut i livet basert på disse sceneanvisningene⁷³. Med andre ord var sceneinstruktøren mer eller mindre bundet til en form for regelestetikk, mens skuespilleren og dramatikeren hadde muligheten for personlig og kreativt arbeid med sitt håndverk.

1900-tallet markerte en overgang hvor skuespilleren og dramatikeren var ført til en form for nullpunkt, forstått som den mest nøytrale og grunnleggende måten å jobbe med dem på kontra å la dem stå øverst i hierarkiet. Toppen av dette hierarkiet var nå overtatt av *regissøren*, og ettersom dette ordet kommer fra det franske ordet *régie* som betyr «styre» eller «forvalte», så kan dette oppfattes som at det nå er regissøren som bestemmer hva skuespilleren skal gjøre og hvordan det sceniske uttrykket skal utformes. I tillegg skulle regissøren nå tolke og bearbeide den dramatiske teksten på sin egen personlige, individuelle, og kreative måte⁷⁴. Med andre ord var dette en ny form for utfordring av, og opposisjon mot, teatrale konvensjoner. En overskridende karakteristikk ved dens praksis var å utforske hvordan visuelle og auditive virkemidler som lys, musikk, scenografi, og scenerommet i seg selv, kunne kommunisere like mye som (om ikke mer enn) det rent tekstlige og skuespillermessige i teatret. En av de store arkitektene bak den moderne regikunsten var Jacques Copeau (1879 – 1949) som grunnla Théâtre du Vieux-Colombier i 1913. Forfatteren og filosofen Albert Camus (1913 – 1960)

⁷² Innes, Christopher *Holy Theatre* (2004) s. 18

⁷³ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 28 – 30

⁷⁴ *Ibid* s. 28 – 30

påstod at teaterhistorien kunne deles i to epoker; før og etter Copeau⁷⁵. I sin helhet var Copeau sterkt kritisk til det institusjonelle teatret i Frankrike som han oppfattet som kun opptatt av produksjon og profitt:

Fransk teater har en vulgær innstilling og består av dårlige skuespillere som kun bryr seg om penger, selvpotatthet som suger kraften ut av en døende kunstart. Overalt bløff og humbug. Overalt møter vi viljeløshet, mangel på orden og disiplin, et miljø som er preget av uvitenhet og dumhet, forakt for skapende krefter, forakt for skjønnhet. Det er en virksomhet som er innholdsløs og meningsløs, vi har en kritikk som har mistet enhver form for kritisk sans, et forvirret publikum som ikke lenger vet hva de skal mene⁷⁶

Med andre ord ønsket Copeau et kunstnerisk teater med stor vekt på kvalitetssikring av skuespillerprestasjoner, oppføringspraksis, og arbeidsdisiplin, og han ønsket i tillegg å appellere til en liten, men dedikert gruppe med publikummere som kom direkte fra kultureliten. Skuespilleren skulle i tillegg ha muligheten til å utdanne seg og trene seg opp i sitt håndverk. Selv om han mente at skuespilleren alene burde være i stand til å etablere sted og kontekst i en forestilling, samt ha et estetisk preg ved seg selv, så benyttet han i tillegg simple lysgrep og scenekulisser for å markere overganger og settinger. Sett ut ifra teaterkritikkens perspektiv posisjonerte Copeau seg imot etablerte standarder for oppføringspraksiser, men samtidig ønsket å etablere nye normative standarder som stod fullstendig i kunstens tjeneste framfor det sosiale, samfunnsmessige, og virkelighetsbaserte.

Ut ifra min metafor rundt skjæringspunkt presenterer jeg skjæringspunkt mellom det romlige og frontale. *Romlighet* referer ikke bare til hvordan scenerommet benyttes i seg selv, men også hvordan regigrep og estetiske uttrykk bidrar til atmosfærer for publikum, samt det å kunne gjøre skillet mellom scene og sal mindre tydelig. *Frontalitet* på sin side referer til hvordan scenerommet og scenekulisser skaper et estetisk uttrykk for publikums beskuelse akkurat som et kunstverk, og det kalles da *frontalt* fordi prosessen foregår fremst på scenen framfor å være noe som påvirker hele scenerommet⁷⁷. Den tysk-østeriske regissøren Max Reinhardt (1873 – 1943) og den sveitsiske regissøren og scenografen Adolphe Appia (1862 – 1928) stod i spissen for romlighet, mens den engelske regissøren og skuespilleren Edward Gordon Craig (1872 – 1976) stod i spissen for frontalitet.

⁷⁵ Donahue, John Thomas *Jacques Copeau's Friends and Disciples* (2008) s. 1

⁷⁶ Helgheim, Kjell *Visjoner om teater* (2010) s. 153

⁷⁷ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 36 – 37

Max Reinhardt var ansett som arbeidsom, profilert, og allsidig, men uten noen egen personlig stil selv⁷⁸. Reinhardts allsidighet var allikevel en form for varemerke, og han var i tillegg en innflytelsesrik skikkelse for utviklingen av teaterøvinger. Leseprøver, ensemblespill, og øving ut på gulvet stod han nært, og han samlet alle sine regimessige visjoner og øvingsplaner i det som ble kalt en *Regie-Buch* («regibok»). Dette har blitt standard ved senere teater, men var ansett som innovativt i Reinhardts samtid⁷⁹. Reinhardt var i tillegg forut for sin tid ved å legge vekt på å tilpasse både rommet og regigrepene til den spesifikke forestillingen, hvor enkelte forestillinger foregikk på større scener og fremhevet masseregi og det spektakulære, mens andre forestillinger foregikk ved mindre og mer intime scener (såkalte *Kammerspiele*) og la vekt på atmosfærer og subtil intensitet⁸⁰. Han satte opp flere klassikere som for eksempel *Gengangere* av Ibsen, *En Midtsommernattsdrøm* av Shakespeare, *Et Drømmespill* av Strindberg, og *Woyzeck* av Büchner, men han var på en annen side sterkt imot realismen og naturalismens regelestetikk, samt vekt på det sosiale og samfunnsmessige framfor det estetiske og sjelelige. Han var derfor høyt influert av psykologi, drømmens mystisisme, ekspresjonismens store følelser og subjektivitet, symbolismens sublimitet og umiddelbarhet, og kabareters folkelighet.

For Reinhardt skulle heller ikke teatrets virkemidler operere individuelt og evalueres hver for seg, men fungere sammen på lik linje som Richard Wagners (1813 – 1883) tanker om *Gesamtkunstwerk* («helhetskunstverk»). Regigrep inkluderte å bruke lys for å skape farger, skygger, og generelt atmosfærer og overganger, en stilisert scenografi bestående av en rundhorisont (en halvsirkulær panoramisk bakgrunn som gir en 3D-dimensjonal effekt), og bruk av musikk av Wagner eller Chopin som i tillegg formet skuespillernes rytmer og bevegelser⁸¹. Enkelte oppsetninger foregikk i tillegg utendørs og benyttet seg av naturen og naturlyset som virkemiddel, og publikum kunne av og til være plassert midt oppi spilleplassen og bli en direkte del av handlingen. Rent kvalitativt var utfordringen til Reinhardt at alle teatrale virkemidler måtte fungere sammen, så hvis ett virkemiddel ikke var på plass ville hele det estetiske uttrykket falle fra hverandre⁸². Det ble dermed en kritikerpraksis hvor kritikeren ikke var nødt å kun evaluere det tekstlige og skuespillermessige og hvorvidt historien ble

⁷⁸ Styan, J.L. *Max Reinhardt* (1982) s. 2

⁷⁹ Ibid. s. 2

⁸⁰ Ibid. s. 4

⁸¹ Ibid. s. 23

⁸² Ibid. s. 24

belyst, men hvorvidt alle virkemidler jobbet sammen i et helhetsuttrykk og hadde virkning. Kritikerer var i tillegg nødt å evaluere hvorvidt forestillingen hadde tekniske meritter i sitt håndverk, og hvordan rommets størrelse og scenografiske løsning påvirket scenisk kontekst og estetisk opplevelse i forhold til andre potensielle romstørrelser og regiløsninger.

Max Reinhardt kan på noen måter anses som en slags «sammensmelting» av Appia og Craig på grunn av en romlighet og atmosfære i forestillingen, men hvor forestillingen allikevel kan inneholde store monumentale konstruksjoner som vektlegger det visuelle, billedlige, og tablåpregede⁸³. Appia utforsket sine teatervisjoner allerede på 1890-tallet, og med innflytelse fra Wagners operaer og *Gesamtkunstwerk* argumenterte han for et teater hvor skillet mellom skuespiller og sal brytes, følelsene og det fysiske skulle dominere framfor det verbale og generelt tekstlige, operamusikken skulle styre skuespillernes rytme og bevegelsesmønstre, og scenografien skulle være stilisert og benytte seg av flere nivåer gjennom bruken av trapper og avsatter⁸⁴. Appia var i tillegg en innflytelsesrik skikkelse gjennom sin bruk av lyset for å skape farger og skygger, så vel som at lys skapte atmosfærer og kunne ha et fiksert punkt mot scenen for å indikere hvor det emosjonelle fokuset i en situasjon skulle ligge. Et eksempel på dette var i en oppsetning av *Romeo og Julie* hvor tittelkarakterene har en samtale, og det er mørkt overalt i rommet bortsett fra der hvor de to står og snakker⁸⁵. På grunn av sitt fokus på musikk og rytme prioriterte Appia å sette opp Shakespeare-forestillinger over realistisk drama, og selv om han satte opp mindre enn 12 produksjoner i sitt liv og hans lys- og scenebruk kan tas for gitt i dag, så var han arbeid ansett som høyt innovativt i sin samtid⁸⁶.

Craig var i likhet med Appia opptatt av det visuelle i teatret, men han var samtidig uenig med Appias begeistring for romlighet og Wagners operaer. Også i motsetning til Appia som anså skuespilleren som sentral ved teatret og noe som brakte 3D-dimensjonalitet i forestillingen, så hevdet Craig at skuespilleren ikke var en kunstner siden kunst krevde å være noe opphøyd som står ovenfor det menneskelige for å kunne være kunst⁸⁷. Han jobbet derfor mer stilisert med skuespillerne, og han anså dem som marionetter som skulle være fullstendig underlagt regissøren som skulle styre hver eneste bevegelse hos dem. Han omtalte skuespillere som *Über-marionetter*, og av og til ville han benytte seg av faktiske marionetter i forestillingene

⁸³ Styan, J.L. *Max Reinhardt* (1982) s. 13

⁸⁴ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 36

⁸⁵ Evans, James Roose *Experimental Theatre* (1984) s. 48 – 49

⁸⁶ *Ibid.* s. 50

⁸⁷ Craig, Edward Gordon *On the art of the theatre* (1968) s 55 – 56.

sine ettersom at det var enklere å oppnå nøyaktighet med dem enn med menneskelige aktører⁸⁸. I likhet med Max Reinhardt var Craig også nøyaktig med handlingsplaner under øvinger. Det mest sentrale med Craigs teater var hans vekt på lys og scenografi; gjennom elektrisk belysning fra taket som lyste mot svære stiliserte scenekulisser som ble kalt *screens* (kunne minne om søyler, karmen, eller vegger på hengsler) ble det skapt skygger, overganger, og andre estetiske effekter som gjorde teaterforestillingen til et kunstverk, og skuespilleren handlet i harmoni med dette⁸⁹. På grunn av sin perfektjonisme, ambisiøse visjoner, og mangel på praktisk anliggende derimot var det lite som Craig fikk gjennomført i praksis, og i sin helhet har han blitt mer ansett som en teoretiker enn en regissør. Han har derimot blitt ansett som en mer innflytelsesrik og prominent teaterfornyere enn Appia⁹⁰. Konseptet rundt *Über-marionetter* har i tillegg gått i arv hos blant annet regissøren Robert Wilson (1941), som i likhet med Craig fremhever lysets estetikk, regissørens enevelde, og den tekniske perfektjonen i skuespillerens fysiske spill. Appia, Craig, og Reinhardt representerer alle sammen fornyelser i teaterkunsten som kritikeren må kjenne til for å fange sitt samtidsteater.

I forrige kapittel presenterte jeg forskjellen mellom de *innvendige* og *utvendige* i teatret. En nyansert undersøkelse av Appia og Craig avslører et skjæringspunkt mellom romlighet og frontalitet, og dette skjæringspunktet forener dem begge i et innvendig teater gjennom å stå i opposisjon til utvendig teater. Appia la vekt på hvordan atmosfærer har virkning på hele scenerommet gjennom operamusikk, skuespillernes rytmiske handlingsmønstre, og lysets estetikk og harmonisering, men møter et skjæringspunkt i sin relasjon til frontalitet gjennom at lysets estetikk i tillegg kan skape en billedlig tablåeffekt. Craig la vekt på den billedlige effekten til lys og *screens*, og hvordan *Über-marionetter* styres av disse virkemidlene for å skape en tablåeffekt for estetisk beskuelse. Denne frontaliteten møter et skjæringspunkt i sin relasjon til romlighet gjennom at billedeffekten gjør forestillingen om til en del av et teaterrom som adskilles fra den fysiske virkeligheten. Billedeffekten har i tillegg en estetisk virkning på betrakteren, og betrakterens estetiske beskuelse er i seg selv en atmosfære som kommer innvendig fra. Appia og Craigs teater er innvendig ettersom at kvalitative verdier ligger i teatrets egenart og her-og-nå øyeblikk, og hvordan teaterrommet er en egen hendelse for estetisk nytelse som først kommer til uttrykk gjennom teateropplevelsen.

⁸⁸ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 37

⁸⁹ Evans, James Roose *Experimental Theatre* (1984) s. 43

⁹⁰ *Ibid.* s. 51

Regikunstens framvekst har i sin helhet ført til et kommunikasjonsforhold i teatret mellom regissør og kritiker, hvor regissøren benytter seg av sine verktøy og virkemidler (skuespiller, lys, lyd, scenografi, romlighet etc.) i forestillingen for å manifestere sine visjoner og kommunisere med kritikeren gjennom regigrepens symbolikk. Kritikeren vurderer hvorvidt regissøren lykkes med denne kommunikasjonen og hvorvidt det estetiske uttrykket har virkning og kvalitativ verdi eller ikke. Det foreligger i tillegg en helhetlig kvalitativ vurdering hvor forestillingen ikke bare er en sum av virkemidler, men hvor alle virkemidler må jobbe sammen i et estetisk helhetsuttrykk og vurderes ut ifra dette. Dette ligger til grunn for den analytiske teaterkritikken.

I tillegg til regikunstens framvekst var Avant-Garde bevegelsen en dyrkelse av det rituelle og metafysiske, og en sentral skikkelse for denne kvaliteten var den franske skuespilleren, dramatikerens, og teoretikerens Antonin Artaud (1896 – 1948) ved slutten av 1920-tallet og begynnelsen av 1930-tallet. Han var ikke bare sterkt imot det tekstlige og rasjonelle i teatret, men anså teatret som en rituell prosess som skulle frigjøre individet. Dette framfor å kun ha passive gjenspeilinger av den fysiske virkeligheten eller legge vekt på håndverk. På grunn av Artauds visjoner trengte heller ikke forestillingen å ha noen klar oppbygging eller handlingsforløp. Et sentralt stikkord for hans teater var en form for *grusomhet*, og han hevdet følgende:

Without an element of cruelty at the root of every spectacle, the theater is not possible. In our present state of degeneration, it is through the skin that metaphysics must be made to re-enter our minds⁹¹

Det må allikevel understrekes at Artaud ikke mente «grusomhet» som sadisme og generell påføring av vold, men heller den grusomhet av å konfrontere enn viss virkelighet publikummeren ikke ønsker å se, men som kan være mer virkelig enn virkeligheten selv. Konfrontasjonen med denne virkeligheten skulle bygge en bro mellom kropp og sjel, og gjennom en metafysisk og irrasjonell tilnærming til teaterkunsten skulle den gå innover menneskehuden som en pest. Denne pesten skulle i tillegg snu og vende om på den fysiske verdenen slik publikum kjente dem og gå imot alle etablerte konvensjoner. Artauds erfaringer kom fra hans opiumsmisbruk og diverse psykiske lidelser gjennom livet, og hvordan verden oppfattes fra dette perspektivet og denne tilstanden⁹². For Artaud skulle teksten i teatret enten

⁹¹ Artaud, Antonin *Theatre and its Double* (1958) s. 99

⁹² Innes, Christopher *Holy Theatre* (2004) s. 58 – 60

være minimal eller fullstendig neglisjert, alle visuelle virkemidler skulle benyttes, og publikum skulle være midt oppi handlingen for å kunne bli påvirket og frigjøres gjennom en form for umiddelbarhet. Boken *Det Dobbelte Teater* fra 1938 fungerte som Artauds manifest, og tittelen kommer fra at han ønsket å oppnå abstrakte og metafysiske opplevelser og påvirkninger gjennom konkrete og fysiske virkemidler i teatret. I likhet med Appia og Craig derimot var det lite av Artauds visjoner som lot seg gjøre i praksis, særlig fordi teaterformen var ansett som grotesk og han selv var ansett som sinnssyk. Hans visjoner og fokus på det rituelle og frigjørende hadde på en annen side innflytelse på teaterinstruktøren Jerzy Grotowski (1933 – 1999) og hans teaterlaboratorium som han grunnla på 1960-tallet. Grotowski fokuserte på å trene opp skuespilleren fysisk og mentalt, la skuespilleren konfrontere virkeligheten og være fullstendig åpne om sine følelser, og jobbe med dem på en måte at de kunne både frigjøre seg og oppnå trygghet⁹³. Kvalitetsforståelsen ligger dermed på hvilken sosial, rituell, og selvrefleksive verdi prosessen har for skuespilleren mer enn at vedkommende skulle jobbe mot en konkret forestilling. Hovedforskjellen mellom Grotowski og Artaud derimot var at førnevnte hovedsakelig la bort alle andre virkemidler enn kun skuespilleren og publikummet, og dette teatret omtalte Grotowski som *det fattige teatret*. Grotowskis motivasjon baserte seg på en oppfatning om at skuespilleren og publikummet var det eneste teatret hadde direkte behov for.

Jeg vil videre gi et supplement til Artaud gjennom å trekke inn Gilles Deleuzes metafor rundt *schizofreni* slik han presenterte det i boken *Anti-Oedipus* fra 1972 sammen med filosofen Félix Guattari (1930 – 1992). Hensikten med boken var å omdefinere begrepet *schizofreni* og presentere et alternativ til psykoanalysens definisjon av det. Deleuze og Guattari benytter begrepet *schizoanalyse* som en metafor på en menneskelig ontologi og epistemologi som består av ulike strømninger av tegn, farger, innflytelser, nettverk, koder, intensiteter, og strukturer som danner basisen for et subjekts opplevelser, erfaringer, og erkjennelser, så vel som å sette subjektets indre og virtuelle ønsker og begjærer ut i en fysisk og sosial virkelighet. Disse strømningene derimot kommer i møte med flere andre strømninger som forvrenger, forstyrrer, og potensielt tilintetgjør subjektets virkelighetsoppfatninger og erfaringer. For Deleuze og Guattari er den postmoderne tilstanden og senkapitalismens framvekt illustrasjoner på denne følelsen. Deleuze og Guattari definerer subjekter som ulike teknikere som arbeider med sine ulike «maskiner». Disse maskinene kan for eksempel være iboende

⁹³ Richards, Thomas *At Work With Grotowski On Physical Actions* (1995) s. 95 – 99

tankeprosesser, ønsker, handlinger, og funksjoner. Maskinene og ideene om virkeligheten kan derimot kun forflyttes fra en virtuell virkelighet over til en fysisk og sosial virkelighet gjennom tilknytning til andre «maskiner» forstått som andre samfunnsmessige strukturer og sosiale relasjoner, så med andre ord kan ikke et subjekt definere seg selv og verden omkring seg i et vakuum.

Schizofreni er for Deleuze og Guattari en kropp uten organer, altså en virtuell virkelighet som ligger skjult bak og overskrider den sanselige og erfaringsbaserte virkeligheten uten å ha noen tilsynelatende form og funksjon, men som allikevel danner en basis for hvordan et subjekt kan vite noe om den sanselige virkeligheten. *Schizofreni* avkoder, forvrenger, og tilintetgjør strukturer som konstruerer den fysiske virkeligheten til et punkt hvor disse strukturene ikke lenger kan opprettholdes, så for et menneske fører det til en simultan følelse av både nærvær og fravær i tillegg til hallusinasjoner og vrangforestillinger, mangel på apati og kontakt med både den fysiske og sosiale virkeligheten, og en verdensoppfatning basert på koder, farger, og abstrakte tankestrømninger som de allikevel har en klar bevissthet over. I en samfunnsmessig kontekst definerer Deleuze og Guattari dette som en tilintetgjøring av etablerte samfunnsmessige strukturer og praksiser, samt en forflytting av ideer og verdier fra sin opprinnelige kontekst over til en annen uten noen stabilitet eller helhetlig narrativ. Det er allikevel denne mangelen på kontakt med virkeligheten, tilintetgjørelsen av strukturer, og følelsen av å ha mistet seg selv som for Deleuze og Guattari har et frigjørende potensiale for en ny begynnelse og omplassering av strukturer. Overført til teaterkritikken kan vi for eksempel si at strukturene bak den borgerlige kunstkritikken ble tilintetgjort av den voksende aviskulturen, men denne kulturen førte til oppdagelsen av en ny idé å oppfatte teaterkritikken på som kan utforskes og utvikles videre. Jeg vil videre hevde at Avant-Garde som konsept er en form for schizofreni som tilintetgjør strukturene bak realismen og naturalismen, men samtidig fører dette til en oppdagelse av en ny idé å oppfatte kvalitative verdier på. Disse verdiene legger vekt på at gjenspeiling av den fysiske virkeligheten ikke er den eneste måten å lage teater på og kunne bli berørt. Teaterkritikeren er altså nødt å ikke binde seg til én viss tradisjon for estetisk nytelse.

Sett i forhold til Artaud er psykiske lidelser en rekke tilstander som snur om på og forvrenger normaliserte oppfatninger av og erfaringer rundt den fysiske virkeligheten, men som samtidig kan avsløre en større virkelighet som man til vanlig har distansert seg fra og ikke ønsket å konfrontere. Rus og schizofreni kan på en side hemme sanseapparatet som for eksempel

David Hume anså som nødvendig for å kunne være en «sann smaksdommer», men Deleuze og Guattari i *Anti-Oedipus* og Foucault i *Galskapens Historie* fra 1961 anså psykiske lidelser kun som unormalt sett i forhold til dominerende samfunnsmessige strukturer. Psykiske lidelser og rusbruk kan avsløre en større virkelighet og bevise at rasjonalitet og det sansbare har sine begrensninger. I teatersammenheng er metafysikken for Artaud det som bevarer teatrets autonomi og sublinitet, og en følelse av å miste kontakt med virkeligheten, seg selv, og alt som danner et helhetlig bilde på selvinnsikt og virkelighetsoppfatning, kan fremdeles ha potensiale for å føre til frigjøring og en følelse av å bli et nytt menneske. Når man har mistet alt som man skulle definere seg selv ut ifra så er man åpen for nye inntrykk og innflytelser. I teaterkritikkens sammenheng kan også en kritiker eller regissør bli ansett som «schizofren» hvis vedkommende har en bevisst oppfatning av kunst og kvalitet som står i motsetning til enhver rasjonalitet og institusjonalisert tradisjon, og hvis han har en mangel på kontakt med den fysiske og sosiale virkeligheten i tillegg til å forvrengt alt som kjennetegner en tradisjonell oppfattelse av teaterverdenen. Derimot er det en mulighet for at kritikeren eller regissørens oppfatning av kunst og kvalitet ved et nytt tidspunkt blir den nye normalen i tråd med hvordan samfunnsstrukturene har endret seg.

Et annet aspekt ved reateatraliseringens kvalitetsforståelser er det som dramatikerens Jon Fosse (1959-) skriver i sin artikkel «Kvalitetens usynlige legitimering». I denne artikkelen presenterer Fosse et motsetningsforhold mellom det private og det personlige. Kort oppsummert refererer det private til det som enten vedkommer et subjekt på en måte som ekskluderer andre, eller så vedkommer det subjektet på en måte at det føles pinlig for vedkommende og ligger i grunn for hans ønske om distansering fra det. Det personlige derimot refererer til det særegne ved subjektet og et ønske om å kunne skille seg ut på en positiv måte. Fosses kvalitetsforståelse legger allikevel ikke vekt på graden av prestasjonsnivå, samsvar med allmenn konsensus, eller på det begrepsmessige. Kvalitetsforståelsen ligger i stedet ved skjæringspunktet mellom det sanselige og ikke-sanselige og det språkmessige og språkløse⁹⁴. Det er altså en kvalitativ verdi som eksisterer uavhengig av betrakteren og som overskrider betrakterens sanselige opplevelser, men som kommer til uttrykk gjennom det sanselige i teatret. Det som heller ikke kan forklares og identifiseres rent språkmessig (for eksempel stillhet eller et helt fremmed språk) har allikevel en form for kommunikasjonsmessig virkning. Fosse refererer her til det binære forholdet

⁹⁴ Fosse, Jon «Kvalitetens usynlige legitimering» i *Klar Scene* (1998) s. 137

mellom nærvær og fravær, hvor det fraværende elementet fremdeles har en virkning som om det skulle vært fysisk til stede:

Dermed nærmar eg meg vel mitt bilete av godt teater. Og der er ein slags gjenkjenneleg røyndom mimetisk til stades, gjennom «representasjon» (som ein gjerne seier), samstundes som noko bakanforliggende også merkbart er til stades, som usynleg «nærvær». Og det er når dette nærværet openberrar seg, i bråe glimt, at teater lettar og blir møda verdt⁹⁵

Med andre ord peker Fosse mot teateroppfatningen om at teatrets magi ikke er en forhåndsbestemt kvalitet, men oppstår spontant i øyeblikket gjennom virkemidlers forhold til hverandre og kommunikasjonsforholdet mellom scene og sal. Med dette refererer han til i et spenn mellom «innlevende empati og estetisk-stilisert ironi». Innlevende empati refererer til publikummets interesse og engasjement for teaterhendelsen, mens estetisk-stilisert ironi refererer til en estetisk virkning for å kunne adskille teaterhendelsen fra den faktiske virkeligheten. Det blir *ironisk* ved at virkningens verdi og betydning er det motsatte av den faktiske virkeligheten og kommer først til uttrykk i situasjonen og i øyeblikket. Ut ifra Fosses *privat/personlig* distinksjon derimot oppstår det en spenning ved at selv om regikunstens Avant-Garde for eksempel er personlig i den forstand å være særegen, så kan den samtidig være privat ved å anses som intern og fremmedgjørende for en publikummer i en annen teatertradisjon.

Teaterkritikk forstått som noe impresjonistisk var rådende i forhold til institusjonene. Realismen og naturalismen fikk endelig gjennomslag i teatret på 1880-tallet, og ved den nye samtiden som er 1920-tallet utvikles deres motsetning i form av et eksperimentelt Avant-Garde-teater som krevde en mer analytisk og nesten metafysisk kritikk. Så langt ble, slik jeg ser det, realismen og naturalismen ansett som «ordentlig» teater av borgerskapet og middelklassen, mens Avant-Garde-teatrets praksis stod i direkte opposisjon til det borgerlige teater og må ses i relasjon til institusjonsteatrene for å kunne anses som eksperimentelle og være i fortroppen. De kvalitative vurderinger vil dermed ta for seg i hvilken grad forestillingen er eksperimentell og innovativ og skyver bort konvensjonene som institusjonene har etablert. Hvis verdiene til Avant-Garde skulle analyseres uten relasjon til institusjonsteatrene vil kun en virtuell og potensiell idé om Avant-Garde bli avslørt. Verdiene kan kun settes ut i en sosial og sansbar virkelighet når institusjonsteatrene brukes som en

⁹⁵ Fosse, Jon «Kvalitetens usynlege legitimering» i *Klar Scene* (1998) s. 138

målestokk, og når ideene manifesteres i en konkret teaterforestilling som sanses og betraktes av et publikum som dessuten bekrefter de estetiske verdiene. Skulle publikum bli likegyldige og anse forestillingen som ekskluderende skapes det en spenning mellom det *private* og *personlige* som jeg nevnte hos Jon Fosse. Avant-Garde på 1920-tallet var et teaterlandskap for forskning, eksperimentering, og nyskapelse, men var også i sin helhet kun en potensiell idé om iscenesettelse som manglet substans. Det er ut ifra denne spenningen at den *performative vendingen* etter 1960-tallet forsøkte å oppnå syntese med institusjonene gjennom å utforske teaterformer som fremdeles bevarer teatrets lekenhet, utforskning og eksperimentering, men på en måte som fremdeles kan gjøres tilgjengelig og inkluderende for den gjengse teaterpublikummer. En bevissthet over denne dobbeltheten hører til den analytiske teaterkritikerens oppgave.

Estetikk og kvalitet ved recycling og marginalt teater

Reteatraliseringen på begynnelsen av 1900-tallet markerte en ny begynnelse for teaterutviklingen både fra et historisk og estetisk perspektiv, hvor tidligere etablerte konvensjoner ble utfordret og hvor målet var å finne teatrets egenart for å kunne skille teater fra film, litteratur, og andre kunstarter. Modernistisk teater forstått som europeisk Avant-Garde teater på 1920-tallet karakteriseres som å være eksperimentell og i fortroppen, så vel som å dyrke formen i teatret og selve kunsten av å lage teater. I likhet med *det moderne prosjektet* kan vi forstå det som at teatret fremhevet fremskritt og det å skape noe nytt. Nazi-Tyskland og Sovjetunionen derimot satte begrensninger for dette og markerte en brå slutt for reteatraliseringen. Ved etterkrigstiden og 1960-tallet skulle teaterutvikling nok en gang få sin gjenoppstandelse; nye kunstformer og måter å utføre teaterpraksisen på ble utforsket, og vi kan kort oppsummere dette som *den performative vendingen*.

Tidligere i denne oppgaven har jeg presentert postmoderne filosofi gjennom Foucault, Derrida og Deleuze, og det skal understrekes at begrepet *postdramatisk* er relativt nytt og fikk sitt markante gjennomslag med Hans-Thies Lehmanns bok *Postdramatisches Theater* fra 1999. Det er forstått som en ny måte å forholde seg til den dramatiske teksten i teatret på hvor teksten har en form for sentrumsfiksering, men suppleres gjennom teatrets virkemidler som gjør teater til teater framfor en passiv representasjon av den fysiske virkeligheten. Likheten mellom postmoderne filosofi og postdramatisk teater derimot er dekonstruksjonen av hvordan man oppfatter ideer, konsepter, og praksiser på. Det er i tillegg det faktum at tidligere ideer og

verdier fra fortiden hentes opp og brukes om igjen (i teaterverdenen er dette forstått som *recycling*), ulike kontekster, praksiser, fortolkninger, og *blikk* kastes mot samme produkt, det er ikke noe direkte mål om å være mer progressiv og i fortroppen enn andre, situasjoner opererer i et skjæringspunkt mellom representasjon og virkelighet, og hierarkiske strukturer nok en gang utfordres. En slik tankegang utfordrer til gjengjeld kritikerpraksisen, så for å videre kartlegge og belyse denne praksisen vil jeg undersøke teaterkritikk formulert gjennom et *marginalt* teater.

I sin bok *Det Marginale Teater* analyserer Knut Ove Arntzen (1950-) praksiser og normer innad et mindre og mer spesifisert teaterlandskap. Ordet *marginalt* oppfattes for Arntzen som en estetisk og dramaturgisk metafor for at fokuset flyttes bort fra en sentrert og overordnet narrativ for kvalitetsbestemmelse, teaterforståelse, og teaterpraksis, og over til et estetisk kontekstuel, geokulturelt og ambient perspektiv, samt mer åpne og kreative situasjoner. I motsetning til institusjonsteater (forstått som *sentrumorientert teater*) hvor teaterpraksisen baseres på strenge normer og konvensjoner, økonomi, og generelt et forsøk på å appellere til en bred publikumsmasse for å kunne fortsette å motta økonomisk støtte fra staten, så baseres marginal teaterpraksis i stedet på innflytelse fra estetiske kontekster, ulike demografier, og geokulturelle og ambiente faktorer. *Geokultur* betyr da et viss avgrenset område (geografisk eller sosialt) som fremhever sin særegne historie og identitet, og kulturelle verdier, mens *ambient* refererer til atmosfærisk og interaktiv virkning innad i en produksjon eller teater, og da forstått som en performativ hendelse framfor et statisk objekt for semiotisk og hermeneutisk analyse. At en forestilling kan bære preg av frontalitet og tablåeffekter framfor romlighet og direkte interaksjon er Arntzen klar over, men dette er fremdeles plassert i en estetisk kontekst forstått som betingelsene som skaper en slik kontekstualisering og har innvirkning på kunstfaglig praksis. Teater generelt er oppfattet som en prosess som oppstår og utforskes i et her-og-nå perspektiv⁹⁶.

Et hypotetisk spørsmål å stille er «hvor kommer teaterkritikk og kvalitetsforståelse inn?». Arntzen presenterer en kvalitetsforståelse som i sin helhet ligger i skjæringspunkt mellom to parter. Et eksempel på dette er skjæringspunktet mellom forvaltninger av konvensjoner og forståelsen av teater som noe autonomt. Med andre ord har teatret sin kunstneriske egenart som skiller den fra andre kunstarter, og kvalitetsforståelser produserer kunnskap om hvordan

⁹⁶ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 9 – 11

disse strukturene kan oppfattes og systematiseres. I tillegg oppfatter Arntzen kunstkritikk generelt som å skape en viss form for forståelse for formmessige uttrykk ut ifra praksis, men at denne praksisen må bevisstgjøre seg selv i forhold til teaterkritiske og refleksive posisjoner. Det er altså en bevissthet over styrker og svakheter og muligheter og begrensninger i teaterpraksisen i tillegg til å avsløre verdier, intensjoner, og erfaringer. For Arntzen oppfattes dermed ikke kunstkritikk som å kun kvalitetssikre et verk ut ifra en norm og struktur for teknikk og håndverk, men å ha en *åpen kritikk* hvor det letes etter *tendenser* i teaterutviklingen og praksisen.⁹⁷

Ut ifra et slikt kritikerparadigme oppstår derfor kvalitative verdier i interaksjonen mellom ulike individer og aktører innad et visst geokulturelt miljø eller landskap, og hvor estetisk kontekst og situasjonelle innfallsvinkler kan være viktigere (eller like viktig) enn rent håndverk. Rent estetisk/billedlig uttrykk er derfor ikke en nødvendighet så lenge den sosiale konteksten er gjort tydelig, og i enkelte teaterformer er uttrykket bevisst *anti-estetisk* for å gi plass til forestillingens sosiale anliggende. Nye normer og konvensjoner oppstår også innad i et slikt landskap som virker tilbake på teaterpraksisen og beskrivelsen av teatrene fenomener. I tillegg baseres opplevelsen på publikummets individuelle tolkninger og *blikk* mot den samme forestillingen; forestillingen blir hva enn publikum gjør det til, igjen basert på hvilket perspektiv vedkommende ser forestillingen fra og hvor fokuset ligger. Eksempler på slike fokus kan være det tekstlige, det visuelle, det sosiale, det ambiente, det assosiative, eller det politiske. For Arntzen er dette sammenlignbart med klubb situasjoner hvor aktører interagerer med hverandre fritt og et blikk ikke kan styres eller være forhåndsbestemt. Teater er også med dette forstått som en sosial og performativ hendelse sett i lys av romlighet og forholdet mellom publikumsinteraksjoner og mellom scene og sal.⁹⁸

Sett i forhold til postmoderne filosofi hvor det argumenteres for at det ikke er noe overordnet narrativ, ingen forhåndsbestemte og konstante og uforanderlige kriterier og verdier, og ingen faste hierarkiske strukturer basert på privilegerte materielle kapitaler (borgerskapsstatus, høykultur, høyutdanning, og økonomi blant annet), så kan et marginalet teater dermed åpne for brytning med hierarkier og en dekonstruksjon av teatertradisjonen som kan omorganisere og plassere tolkninger og praksiser i nye strukturer. En metode for dette er blant annet *recycling* som jeg har nevnt tidligere hvor tidligere ideer til regigrep og generell iscenesettelse hentes

⁹⁷ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 22 – 25

⁹⁸ *Ibid.* s. 12 – 15

opp igjen, fornyes, og smeltes sammen med ideer og regigrep i samtiden, og ikke minst gjennom at alle teatrale virkemidler likestilles og får like stor mulighet for estetisk verdi. Også i tråd med postmoderne filosofi legger et marginalt teater vekt på at teaterutviklingen er synkron framfor diakronisk og ikke har noen direkte mål om progresjon og det å komme fra punkt A til Å. Teaterutviklingen eksisterer i stedet i et samspill mellom historisitet og samtidighet, og den får en organisk utvikling når normer og strukturer innad i et geokulturelt landskap endrer seg.

Det siste som er å ta tak i er at i motsetning til realismens og naturalismens teater som forsøkte å gjenskape virkeligheten så nøyaktig så mulig, og Avant-Garde teater som forsøkte å fremheve teatrets egenart og skille seg fra den fysiske virkeligheten, så er marginalt teater (så vel som postdramatisk teater) en teaterform som uttrykker ambiguitet og «lek» mellom fiksjon og virkelighet. Dette har innflytelse fra happenings og *performance*-kunst fra 1950/60-tallet, hvor ekte og hverdagslige situasjoner settes i gang i hendelser i virkelig tid (*real time*) uten noen enhetlig handling. Det hadde allikevel som hensikt å uttrykke en form for sublimitet og adskillelse fra den faktiske virkeligheten gjennom enkle og direkte handlinger, og på en måte som fremdeles stod i opposisjon til den håndverksbaserte kunsten. Det utforsket i tillegg personlige grenser og det å kunne skape en opplevelse for tilskuerne i deres egen hverdag⁹⁹. Dette ligger i grunn for *den performative vendingen* ved at fokuset forflyttes fra det visuelle og håndverksbaserte og over til det situasjonelle og opplevelseskulturelle. Den kvalitative verdien ved teaterhendelsen kommer først til uttrykk gjennom publikums forhold til situasjon og kontekst, og deres forhold til dette tilfører verdier til teaterhendelsen som virker tilbake på dem. Det hører derfor til den analytiske kritikerens oppgave å se på hvordan situasjon og kontekst i enkelte sammenhenger kan ha større kvalitativ verdi enn det tekstlige eller rent billedlige og håndverksmessige.

Kvalitetsbegrepets dramaturgi

Kvalitetsbestemmelser er også et aspekt ved teaterkritikken, og jeg vil nå gjøre rede for kvalitetsforståelse som formulert av teaterregissøren og forfatteren Tore Vagn Lid (1973-). I sin artikkel «Kvalitetsbegrepets dramaturgi» utforsker Lid spenningsforholdet mellom fritt og institusjonelt teater, og han legger da vekt på hva som oppfattes som *kvalitet* i hvert av disse feltene. I denne sammenhengen definerer Lid *dramaturgi* som «virkende handling», hvor

⁹⁹ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 92 – 93

diskurser rundt kvalitet og ulike begrepers beskrivelser av fenomener har en virkning og dermed innflytelse på disse fenomenene. Med andre ord vil oppfattelsen av hva som er kvalitativ regipraksis for eksempel ha en påvirkning på hvordan en regissør nettopp velger sine ulike regigrep. I likhet med Arntzen argumenterer Lid for at det vil være imperativt å drøfte hvilke ulike blikk og gehør som måles opp mot hverandre i møtet med samme verk, nemlig teaterforestillingen. Noen publikummere kan for eksempel legge vekt på det visuelle og bruke dens kvaliteter og verdier som hovedfaktor for forestillingens helhetsinntrykk, mens andre kan legge vekt på det tekstlige¹⁰⁰. Lid bringer up Bourdieus distinksjonsfilosofi, som kort oppsummert går ut på at et individs miljøer, interessefelt, utdanninger, og «smak» definerer sosial status, og skiller vedkommende fra de som er av enten «bedre» eller «dårligere» status. Ut ifra en slik filosofi vil for eksempel institusjonelt felt være øverst i hierarkiet og ha sine karakteristikk, kriterier, strukturer, og tradisjoner, mens det frie feltet har sine og ofte blir sett på som marginalisert og kanskje da noe som kun eksisterer for å gi institusjonelt teater mer status. Lid poengterer derimot at kvalitet ikke bør vurderes ut ifra feltene hver for seg, men i spenningsforholdene mellom feltene. Med andre ord ser ikke Lid på de ulike feltene som adskilt fra hverandre, eller hvor en aktør er enten plassert på den ene siden eller den andre uten noen gråsoner eller annet alternativ. Lid anser i stedet feltene som forbundet til hverandre ved at de institusjonelle feltet gir innflytelse på det frie feltet samtidig som det frie feltet gir innflytelse som virker tilbake på det institusjonelle teatrets praksis. Han presenterer også eksempler på tilfeller hvor «representanter» fra ett felt beveger seg over til et annet og utfordrer feltenes indre logikk, for eksempel at den frie gruppen Wooster Group spiller på Nationalteatret eller at den eksperimentelle regissøren Heiner Goebbels (1952-) vinner Hedda-prisen¹⁰¹.

I slike tilfeller som nevnt ovenfor vil det institusjonelle feltet stå ovenfor en krise hvor de må redefinere sine posisjoner for å sikre sin status, legitimitet, og finansiering. Som en analogi trekker Lid fram en moteriktig skoleelev som ligger foran sine medelever med sin trendbevissthet, men som alltid må «modifisere» og oppgradere hver gang de «ikke-moteriktige» begynner å ta han igjen. Det frie feltet derimot kan potensielt stå ovenfor situasjonen hvor de er nødt å definere seg selv som *fritt* for å få økonomisk støtte til et prosjektteater, samt være et felt som ikke forventes av å ha samme grad av prestisje og kvalitativ verdi som institusjonelt teater. For å anses som eksperimentell er forestillingen også

¹⁰⁰ Lid, Tore Vagn «Kvalitetsbegrepets dramaturgi» (2016) s. 121 – 124

¹⁰¹ Ibid. s. 124

nødt å gi uttrykk for at teaterformen og regigrep nettopp er i fortroppen, og forestillingen er dermed avhengig av det institusjonelle feltet som en målestokk for kvalitetsvurdering. Det frie feltet utfordrer derimot denne logikken når de nettopp trer inn på det institusjonelle feltet og implisitt sier at de ønsker å bli vurdert på samme grunnlag. Enten det eller at de befinner seg innenfor sitt eget frie felt, men selve teaterformene og regigrep indikerer at de forsøker å være som det institusjonelle feltet.

Et eksempel på problematikken nevnt ovenfor er at Aftenposten i 2018 fikk kritikk for å være for strenge med Kongshavnrevyen i Oslo og gi dem terningkast 2 i sin anmeldelse, og at de dermed ikke tenkte på at denne revyen ikke er profesjonell, og ikke har like høyt budsjett som «prestisjefulle revyer» eller drama- eller musikklinje, og at lavt terningkast virker inn på både markedsføring og det rent sosiale og pedagogiske ved å spille revy¹⁰². På en annen side kan man stille det hypotetiske spørsmålet: «Hvis man får Aftenposten til å komme og anmelde sin revy, kan muligens bestå av skuespillere som har jobbet profesjonelt utenom skolen, og det store målet er å vinne revyprisen og spille på Nationalteatret (et institusjonelt felt), er man da virkelig ansett som amatører?». Jeg kan på én side argumentere for at selv innad i feltet til amatørrevyer er det flere ulike erfaringer, praksiser, og intensjoner ved de ulike skolene, og at de med dette ikke kan generaliseres; én revy kan være ambisiøs og semi-profesjonell, mens en annen kun spiller «for gøy». På en annen side derimot er det et spenningsforhold mellom de ulike amatørrevyene som avslører en viss kvalitativ standard, hvilket særlig kommer til uttrykk når Aftenposten er nødt å vurdere revyene på samme vurderingsgrunnlag. De er videre nødt å sammenligne dem når nominasjoner til revyprisen skal vurderes. Jeg stiller meg derfor kritisk til forsvaret av Kongshavnrevyen. Min kritikk baseres i tillegg på implikasjonen om at god omtale skal serveres på et sølvfat på basis av kategoriseringen «amatørforestilling». En slik kategorisering innad i sitt eget felt får sin indre logikk utfordret ved at enkelte amatørrevyer nettopp er mer prestisjefulle og har håndverksmessige kvaliteter ved seg som gjør dem fortjente til god omtale, og ikke på grunn av kategoriseringen i seg selv. Aftenposten svarte kritikken med følgende:

Skolene konkurrerer med hverandre – også i den faktiske kåringen under Revykavalkaden i mars – og vurderes opp mot hverandre. Det betyr ikke at Nissenrevyen eller Munchrevyen, skoler med penger og

¹⁰² Barstad, S. og Nielsen, H., «Sigrid Bonde Tusvik hardt ut mot Aftenposten: ‘Skolerevyer trenger ikke terningkast to i det hele tatt’» <https://www.aftenposten.no/osloby/i/G1Qpvg/sigrid-bonde-tusvik-hardt-ut-mot-aftenposten-skolerevyer-trenger-ikke-terningkast-to-i-det-hele-tatt> (lastet ned 1. mars. 2020)

populære musikk- og dramalinjer, får toppkarakterene gratis. Kanskje settes forventningene til og med høyere når du setter deg i salen på Edderkoppen Scene, der Munchrevyen arrangeres. For å sette det på spissen: Det går ikke an å kjøpe seg til en god revy. Hadde det gått an, ville det aldri vært et tomt sete på Nationaltheatret. (...) Vi skal ikke skrive falske anmeldelser. Om en anmelder har lyst å gå i pausen, må det komme frem i teksten. Da må vi også bruke hele skalaen. Ellers blir det et helt unødvendig arbeid¹⁰³

Det siste som er å ta i etterretning er fra hvilke perspektiver man ser på ting som *mainstream* (institusjonelt) og marginalt teater. Fra et rent norsk perspektiv er institusjonelt teater sett på som *mainstream* og fritt teater som marginalt, men fra et europeisk perspektiv er Norge i seg selv sett på som fra periferien og ikke i sentrum sammenlignet med for eksempel Storbritannia og Tyskland, og teaterformer som ses på som fritt og eksperimentelt i Norge kan ses på som institusjonelt og *mainstream* i et annet land. Et eksempel er den norske regissøren Vegard Vinge (1971-) som har teaterforestillinger som har vært sett på som ukonvensjonelt, grotesk, og kontroversielt i Norge. Vinge har satt opp Ibsen-oppsetninger med lite tekst og mye *performance*-preget fysisk spill og vold, og med fremstilling av erotikk, gørr, og generell sjokkfaktor og ønske om provosering og spetakkel. På en annen side derimot har Vinge og hans scenograf Ida Müller (1977-) allikevel opptrådt i mange år ved Volksbühne i Tyskland (et institusjonelt teater), og de har både vunnet Kritikerprisen og blitt nominert til Hedda-prisen i Norge. I tillegg har de i over 12 år mottatt i gjennomsnitt 3 millioner i støtte fra Kulturrådet. Når en teater-duo som Vinge og Müller har slike fortjenester og ses på som *post-mainstream* (befinnende i et skjæringspunkt mellom fritt og institusjonelt teater) i Tyskland, kan deres teater virkelig oppfattes som marginalisert og dens kvalitet som kun god i forhold til det marginale teatrets standard? «Hvor ligger dikotomien?», er det hypotetiske og overordnede spørsmålet, og Lids hovedargument er at kvalitetsforståelse nettopp ligger i dialektikk og spenningsforhold framfor kategoriseringer og dikotomier.

Som nevnt tidligere har Knut Ove Arntzen argumentert for at marginalt teater bryter hierarkier og likestiller teatreale virkemidler. Tore Vagn Lid har et annerledes syn på akkurat disse områdene, hvilket han tok opp i sin artikkel «Teaterteksten i kampsonen – opplyst eller oppløst enevelde». Hans hovedstandpunkt i artikkelen er at norsk teaters dyrkning av den dramatiske teksten gjør teater irrelevant. Lid argumenterer videre for at teatret ikke er litteratur og heller ikke bør oppfattes som passive gjenspeilinger og representasjoner av

¹⁰³ Veberg, A. med fler., «Anmeldelsene av skolerevyene vil aldri være rettferdige»: <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/jPz6Jo/anmeldelsene-av-skolerevyene-vil-aldri-vaere-rettferdige?> (lastet ned 3. mai. 2020)

litterære tekster, og at det romlige og visuelle (for eksempel scenografi, musikk, lys, og annen lyd) ikke bare skal benyttes for å støtte opp teksten, men ha et estetisk preg ved seg selv eller ha en forbindelse til hverandre¹⁰⁴. Lid argumenterer med dette for demokratisering av teatrale virkemidler, som i denne sammenhengen betyr at alle teatrale aspekter (skuespillerkunst, dramatisk tekst, scenografi, lys, musikk, kostyme etc.) har mulighet til å ta sin plass og både få fokus og bli gitt en autonom verdi. Dette har på en side likhetstrekk med Arntzens syn på likestilling av teatrale virkemidler, men en forskjell er at Lid senere i artikkelen presenterer scenarier hvor ulike blikk og gehør kan resultere i at ett eller flere virkemidler vinner «valget» over andre virkemidler, så for eksempel kan en publikummer konkludere med at teaterforestillingen i sin totalitet har den dramatiske teksten som øverst i hierarkiet framfor det romlige¹⁰⁵. Dette kan være bestemt ut fra publikums ulike erfaringer eller forestillingens overordnede form og dramaturgi. Konkluderende har Lids en lignende tankegang som Derridas syn på sentrumsfiksering og Foucaults diskursanalyser forstått som at enkelte tolkninger og synspunkter virker mer hensiktsmessige og funksjonelle enn andre. En fellesnevner for Arntzen og Lid derimot er at kvalitetsforståelse nettopp er *performativ*. Hva dette går ut på er en prosess som oppstår i øyeblikket gjennom å forholde seg til ulike faktorer som rom, kontekst, blikk, tendenser, erfaring, og handling, og hvor flere av disse kan oppstå samtidig og potensielt stå i motsetning til hverandre. Disse tilføyes deretter teaterhendelsen med potensiale til å kunne skape nye tendenser og virkende handlinger¹⁰⁶.

Ny-journalistikk og performativ kritikk

Som nevnt tidligere er journalistikk ansett som noe folkelig ettersom det leses av allmennheten framfor å ha en veldig spesifikk målgruppe, og majoriteten av en avis består av politikk, sport, økonomi, og utenriks- og innenriksnyheter, framfor kultur. For å dermed nå ut til et lesende publikum som helst vil lese noe annet enn kultur, så avhenger det at kulturnytt er engasjerende og lett forståelig og at leserne ikke er nødt å representere kulturfeltet for å kunne engasjeres. Særlig er dette viktig med tanke på at aviser og magasiner (papir eller nett) er frivillig, i motsetning til akademiske pensumtekster som en student er nødt å komme gjennom. Akademiske pensumtekster er i tillegg laget for de spesifikke studentene som tar faget tekstene går under. På tross av kravet om engasjering og lett tilgjengelighet derimot er

¹⁰⁴ Tore Vagn Lid «Teaterteksten i kampsonen – opplyst eller oppløst enevelde» (2006) s. 23 – 25

¹⁰⁵ Ibid. s. 24

¹⁰⁶ Arntzen, Knut Ove «Kritikk, bilde og minne» i *Metodefestival og Øyeblikksrealisme* (2015) s. 168

den overordnede oppfatningen av journalistikken at nyheter skal være formelle, saklige, og objektivt skrevet. Det har derfor et visst fellestrekk med akademias saklige natur og adskillelse fra for eksempel skjønnlitteratur, kåseri, og lyrikk. På en annen side ble journalistikken revolusjonert på 1970-tallet med retningen som Tom Wolfe (1930 – 2018) omtalte som *Ny-journalistikk*. Teoriene hans rundt denne retningen skrev han i boken *The New Journalism*, som også hadde bidrag fra skikkelser som Truman Capote, Hunter S. Thompson, og Joan Didion for å nevne noen.

Kort oppsummert går ny-journalistikk ut på at journalistiske tekster henter inspirasjon fra skjønnlitteratur og dramatikk, samt at journalisten dokumenterer saken slik han/hun personlig og subjektivt opplever den. Dette står i kontrast til tidligere praksis hvor journalisten var «usynlig» og forsøkte å kun være nøytral, kritisk, og objektiv til saken. Tom Wolfe beskrev de fire hovedelementene i ny-journalistikk som følgende:

- Fortelle historien gjennom scener framfor direkte fortelling
- Lang dialog framfor sitater og utsagn
- Ta utgangspunkt i innsiden av en annen aktør i saken
- Skrive dagligdagse detaljer som indikerer personlighet hos aktørene

Tine Kolstads lærebok *Det var en stormfull natt - Dramaturgi for journalister* fra 1996 har likhetstrekk med Wolfes refleksjoner, så jeg vil argumentere for at Kolstad var influert av Wolfe. Hun tar utgangspunkt i den klassiske Hollywood-modellen i filmverdenen for å undersøke journalistikkens innflytelse fra den. Kort oppsummert ser den klassiske Hollywood-modellen slik ut¹⁰⁷:

- **Anslag:** vekke og fange mottakeren og introdusere hovedkonflikten
- **Presentasjon:** møte med person og miljøer og hvor informasjon formidles
- **Fordypning:** videre utdyping for å engasjere mottakerens følelser
- **Point of no return:** en avgjørende vending for historien; alle opplysninger har kommet fram, all bakgrunnsinformasjon, og alle psykologiske hensyn, er blitt fortalt og det skjebnesvangre skjer. Handlingen får et vendepunkt og det er ingen vei tilbake¹⁰⁸

¹⁰⁷ Kolstad, Tine *Det var en stormfull natt - Dramaturgi for journalister* 1996 s. 22

¹⁰⁸ Ibid. s. 65

- **Konfliktopptrapping:** konflikten tilspisser seg, handlingen fortettes, og spenningen økes
- **Konfliktløsning:** handlingen når toppen og løsningen åpenbares
- **Avtoning:** vandringen mot slutten

Hvorfor ta utgangspunkt i Hollywood-filmer og til skjønnlitteratur? American Society of Newspapers Editors gjennomførte en undersøkelse i 1992/93 som viste at lesere foretrekker artikler skrevet i fortellerform, samt at de husker best det de leste sist slik at slutten må være like viktig som starten¹⁰⁹. Ifølge Kolstad er også struktur viktig for at mottakeren skal kunne forstå teksten, og at det må komme i en viss rekkefølge som gjør at mottakeren forstår hva som har skjedd, hva som ligger bak, og muligens hva som kommer til å skje, ofte gjennom å ha et sluttpoeng allerede i introduksjonen hvor leseren blir engasjert til å vite mer¹¹⁰. En god struktur skal i tillegg holde mottakerens interesse, og spenningen ligger ikke ved å direkte svare på *hva* eller *hvordan* i løpet av en fortelling, men gjennom øyenvitneskildringer, opplevelser, sanseinntrykk, farger, lukter, og smaker som implisitt svarer på spørsmålet¹¹¹. Beskrivelse av kroppsspråk og ansiktsuttrykk og både miljø og stemning, bruken av sterke adjektiv, og fremhevelse av konflikt, vilje, motstand, og framdrift, er alle faktorer som journalisten behøver å ha i bakhodet for å holde leserens oppmerksomhet¹¹². Det er i tillegg imperativt å ha noen aktører å holde med og noen å være imot, så vel som at leseren forstår roller, motiver, viljer, bakgrunn, og både hva som står på spill og hvem som tjener på hva slik at leseren vet hvorfor han/hun skal holde med eller være imot noen¹¹³. Metodikk inkluderer harmoniske beskrivelser av personer eller miljøer for å signalisere *lumumma* (en person eller miljøes empati ovenfor hovedaktørens overordnede mål), dystre og tragiske beskrivelser av personer eller miljøer for å signalisere *taketé* (en person eller miljøes antipati ovenfor hovedaktørens overordnede mål)¹¹⁴, og stille spørsmål som «Har du følt deg mislykket?», «Har du blitt lurt?», og «Har du følt deg undertrykket?»¹¹⁵.

¹⁰⁹ Kolstad, Tine *Det var en stormfull natt - Dramaturgi for journalister* 1996 s. 15

¹¹⁰ Ibid. s. 31

¹¹¹ Ibid. s. 12

¹¹² Ibid. s. 29 – 42

¹¹³ Ibid. s. 40 – 41

¹¹⁴ Ibid. 58

¹¹⁵ Ibid s. 63

Som en overordnet illustrasjon vil jeg presentere et par eksempler fra Kolstads bok. Den første signaliserer *lumumma*:

Døren til sjefens kontor står alltid åpen – innenfor er en sofagruppe med myke stoler der mange har sittet. På skrivebordet står bordkalenderen med massevis av avtaler, men det er alltid plass mellom linjene. En enkel velbrukt skrivemaskin, akkurat slik vi andre har¹¹⁶

Og et eksempel på signalisering av *taketé*:

Døren til sjefens kontor er blitt skjev, den lar seg ikke lukke. Innenfor står slitte plysjstoler som ikke er blitt skiftet ut på mange Herrens år. Bordkalenderen er full av uleselige kråketær. Den står fortsatt på 7. august. En skrøpelig, manuell skrivemaskin uten rettetast samler støv på skrivebordet¹¹⁷

Jeg vil i tillegg argumentere for at Mona Levins (1939-) anmeldelse av Det Norske Teatrets forestilling *Natt i verda* har en ny-journalistisk innflytelse:

I Lars Rambergs utstilling, som handler om «fravær og om visuell unntakstilstand» og er en del av helheten, er hele teateret mørklagt av blendinggardiner. Møbler, visuell kunst og annen utsmykning er fjernet. Kunst er farlig i diktaturer. Publikum ledes til sine plasser i lyset fra lommelykter (...) Teater er berusende, virkelighet mer edruelig. (...) Når vi egentlig ikke orker mer etter to sterke akter, suppe, kaffe, etter en temmelig belærende 3. akt og en langsom 4. akt (eller er det konsentrasjonen som svikter?), da skrur det seg uventet til. Den hypnotiserende, repetitive opplesningen av navn på myrdede barn til slutt er så blodig hjerteskjærende at sansene våkner igjen. Når vi snubler ut i det grelle morgenlyset, er det med minnet om dem som forsvant sporløst som snublesteiner i skoene¹¹⁸

Som nevnt tidligere har teaterkritikk blitt mer relatert til journalistikken med årene, men hvis vi peker på Ny-journalistikk og *Dramaturgi for journalister* er det oppstått en form for dialektikk i forholdet mellom teater og journalistikk. Kunstkritikken fikk sitt gjennomslag i opplysningstiden med Kant og Hume i tillegg til David Garricks revolusjonerende brudd med reglestetikken innen skuespillerkunsten. Lessing var også en arkitekt bak den moderne dramaturgen. Aviskulturens gjennombrudd på 1800-tallet derimot skapte en krise som satte teatrets autonomi og kunstkritikkens kvalitative verdier under press, og dette resulterte i et

¹¹⁶ Kolstad, Tine *Det var en stormfull natt - Dramaturgi for journalister* (1996). s. 60

¹¹⁷ Ibid. s. 60

¹¹⁸ Levin, M., «'Natt i Verda', enkeltskjebner i inferno»: <https://www.aftenposten.no/osloby/byliv/i/GyBB/teateranmeldelse-natt-i-verda-enkeltskjebner-i-inferno> (lastet ned 29. Mai. 2020)

spent forhold mellom teater som institusjon og teater som del av en offentlig debatt. Forholdet forble tent ved begynnelsen av det 20. århundret regikunstens Avant-Garde utfordret etablerte konvensjoner innen realismen og naturalismen. Motsetningsforholdet har senere gjennom en sosial, estetisk, og historisk utvikling oppnådd en form for syntese i den senere delen av 20. århundret som i tillegg gir et større overblikk over for eksempel teaterkritikk som konsept, og hvor journalistikken kan være teatral i tillegg til at teater kan være dokumentarisk og/eller politisk.

Fra et impresjonistisk anliggende kunne min kartlegging av teaterkritikkens landskap avsluttet her etter å ha undersøkt spenningsforholdet mellom klassisk kunstkritikk og journalistikkens framvekst. For å kunne gi en komplett kartlegging derimot vil oppgaven nå ha et eget vendepunkt gjennom å belyse det sosiologisk-diskursive landskapets kvaliteter.

Kapittel 3: Teaterkritikkens sosiologisk-diskursive landskap

Opgaven har hittil tatt sikte på å presentere og belyse hvordan strukturene bak teaterkritikken, så vel som ideene rundt teaterkritikk som konsept og performativ hendelse, har utviklet seg historisk. Jeg har i tillegg presentert et estetisk overblikk i form av ikke bare oppfattelsen av skjønnhet i teaterkunsten, men også sanselig og erfaringsmessig kunnskap om teater som opplevelseskulturell og sosial hendelse. Gjennom presentasjonen av visjonene og tankesettene til ulike filosofer, teaterforskere, journalister, og teaterpraktikere, har mitt mål vært å sette ulike paradigmer og diskurser ved teaterkritikken under debatt. Teaterkritikkens landskap består av et historisk landskap og et estetisk landskap som kommer i møte og blir grunnlaget for en overordnet kartlegging. I dette kapitlet vil jeg forsøke å videre benytte disse teoriene som grunnlag for en diskusjon rundt teaterkritikken i en videre metateoretisk anliggende, så vel som å gi min egen stemme på saken. Teaterkritikken og teaterinstitusjonen har derimot hatt et tent forhold, og teaterkritikkens impresjonistiske aspekter og komponenter bidrar kun til en delvis kartlegging av teaterkritikkens landskap. Jeg vil derfor i dette kapitlet bevege meg bort fra teaterlandskapet og journalistikkens landskap og over til sosiologiens diskursive- og kvalitative landskap for å kartlegge teaterkritikken videre. Det er på en side et nytt og fremmed territorium, men på en annen side vil jeg ut ifra Tore Vagn Lids artikkel «Kvalitetsbegrepets dramaturgi» argumentere for at kvalitetsforståelsen til teaterkritikkens landskap kommer til uttrykk gjennom spenningsforhold mellom ulike landskap. Rent dialektisk har teaterlandskapet og journalistikk-landskapet vært etablert ved ett punkt i denne

oppgaven, mens teaterkritikkens sosiologisk-diskursive landskap vil være teaterlandskapets motsetning og nå etableres ved dette punktet i oppgaven. Ved slutten av oppgaven derimot vil landskapene komme i møte med hverandre og oppnå syntese for å avsløre en høyere kartlegging av teaterkritikkens landskap.

Teori versus praksis

Hovedstandpunkt: Teori og praksis i teaterkritikken er logisk forbundet til hverandre

Belegg 1: Ulike teorier og paradigmer å implementere i forestillingen påvirker teaterkritikkens retoriske praksis

- **Belegg 1.a:** Oppfattelsen og formidlingen av en teori gjør subjektet bevisst over sin egen praksis, så vel som at en praksis virker tilbake på forståelsen av en viss teori¹¹⁹
- **Belegg 1.b:** Ulike forestillinger har ulike mål og intensjoner med hvilke responser og iakttagelser de ønsker fra tilskueren
- **Belegg 1.c:** Teaterforestillingen forstått som empirisk materiale danner en prosess i møtet med teorien som implementeres i den.
- **Belegg 1.d:** En multiperspektivistisk diskursanalyse måler ulike perspektiver og paradigmer opp mot hverandre for å undersøke hvilken kontingent viten hver av dem avslører, og rettferdiggjøringen av supplerer fra andre perspektiver kommer av at ett bestemt perspektiv ikke avslører alt¹²⁰

Belegg 2: En teori i seg selv er formet intersubjektivt gjennom en sosial orden bestående av ulike bakgrunner, erfaringer, intensjoner, og praksiser¹²¹

- **Belegg 2.a:** Intensjonen og validiteten til en teori i møte med praksisen påvirkes av hvilke samfunnsmessige normer og strukturer som har en dominerende posisjon, samt hvilken historisk samtid disse kan posisjoneres i¹²²

¹¹⁹ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 22 – 25

¹²⁰ Phillips, Louise *Kvalitative Metoder* (2001) s. 104

¹²¹ Ibid. s. 125

¹²² Downing, Lisa *The Cambridge Introduction to Michel Foucault* s 9 – 10

- **Belegg 2.b:** Innflytelsen en teori kan ha i praksis endres fra kontekst til kontekst og fra én samtid til en annen

Belegg 3: Hva som har effekt i teorien samsvarer ikke alltid med effekten den har i praksis, men har teoridannelsen som grunnlag og opphavskilde, hvilket igjen har et praktisk anliggende

- **Belegg 3.a:** Den pragmatiske verdien og allmenngyldigheten til en teori avhenger av at dens intensjon er noe institusjonalisert i konteksten den presenteres i¹²³
- **Belegg 3.b:** Typeskjemaer og sosiale kategoriseringer kan være pragmatiske og hensiktsmessige i enkelte sammenhenger, men det er tilfeller hvor ulike individer står i motsetning til disse innad et visst miljø eller spesifikk sosial interaksjon¹²⁴
- **Belegg 3.c:** Teoridannelsen bak teorien har en kontingens, og teoridannelsen i seg selv er også en konstruksjon som er formet av en viss kontingent sosial praksis og samfunnsmessig struktur¹²⁵

Spørsmålet som opptar mitt argument rundt implementeringen av ulike diskurser og teorier på en forestilling, og dens innvirkning på teaterkritikkens retoriske praksis, kan formuleres slik: hvilket paradigme opererer vi ut fra innad en sosial diskurs? Dette spørsmålet kan ikke bare besvares med henvisning til en generell argumentasjons- og diskursanalyse, fordi det vil føre til en lukket og unyansert universalisme som ekskluderer flere potensielle perspektiver, paradigmer, praksiser, og sosiale ordener. Følgende spørsmål må i tillegg besvares: er det i møtet og dialektikken mellom teori og praksis at en høyere forståelse for teaterkritikkens paradigme og retoriske praksis kan gripes? Eller foreligger det et immanent og autonomt konstruktivistisk system innad i selve teorien som differensieres fra andre systemer, analysemetoder, og teoridannelser, og som åpenbarer hvordan en praksis kan utføres og en teaterforestilling kan iakttas?

¹²³ Nygaard, Claus *Samfundsvidenskabelige analysemetoder* (2005) s. 135

¹²⁴ Ibid. s. 132

¹²⁵ Phillips, Louise *Kvalitative Metoder* (2001) s. 105 – 106

Min teoridannelse for å besvare disse spørsmålene inkluderer sosiologen Niklas Luhmanns (1927 – 1998) systemteori, samt en mer generell sosiologisk paradigmeforståelse og *multiperspektivistisk diskursanalyse*. Fra et sosialt og estetisk anliggende betraktes teaterforestillingen ut ifra ulike erfaringer, forventninger, praksiser, og forforståelser, så vel som ut ifra ikke bare et forhold mellom scene og sal, men kritikerens forhold til publikum og den sosiale praksis og kontekst som rommer den. Det blir med andre ord problematisk å snakke om forestillingen ut ifra et statisk, skjematisk, og rent semiotisk anliggende fordi forestillingen er en dynamisk performativ hendelse; den virker inn på kritikeren samtidig som kritikerens (så vel som publikums) iakttagelser, erfaringer, forståelseshorisont, og diskurser og dokumentasjoner, danner en idé om forestillingen som analytisk materiale og sosial hendelse. Idéen om forestillingen har til gjengjeld en virkning på teaterregissørens praksis. Kritikerens iakttagelse og/eller dokumentasjon forblir dermed ikke satt i stein med tanke på at disse forholdene og komponentene kan endre seg allerede i tidsrommet mellom første og andre visning. Publikummet for eksempel er aldri de samme hver forestillingsdag, og til gjengjeld er aldri forestillingen lik hver gang. En slik prosess peker tilbake mot mitt argument om at en teori i seg selv er formet intersubjektivt gjennom en sosial orden bestående av ulike bakgrunner, erfaringer, intensjoner, og praksiser som kommer til uttrykk i sosiale situasjoner, og denne teorien gir et innblikk i hvordan en teaterforestilling kan iakttas og hvordan kritikerpraksisen kan utføres.

For å kunne iakttas og analysere forestillingen på en pragmatisk måte behøves en form for refleksivitet og dobbelt hermeunitikk. Refleksivitet refererer til en bevissthet over styrker og svakheter, så vel som muligheter og begrensninger, ved en viss analysestrategi for iakttagelse¹²⁶. Dobbelt hermeneutikk refererer til en diskursiv og tolkningsbasert prosess hvor aktøren og iakttageren oppfatter en praksis og/eller et konsept ut ifra helt forskjellige begreper og modeller, så dermed kreves en forhandling og «oversetting» for å kunne respektere og utvikle forståelse for forskjellige iakttagelser og forståelsesformer¹²⁷. Eksempelvis er denne masteroppgaven skrevet ut ifra en teatervitenskapelig diskursiv praksis, men ettersom at jeg vil hevde at teater- og journalistikkteori alene ikke kan adekvat forklare og systematisere teaterkritikkens praksis, så trekker jeg paralleller til ulike sosiologiske paradigmer, perspektiver, og teoridannelser, hvilket jeg «oversetter» for å avsløre en viss kontingent viten om teaterkritikk som et rent teatervitenskapelig perspektiv ikke kan belyse. Resultatet er en

¹²⁶ Nygaard, Claus *Samfundsvidenskabelige analysemetoder* (2005) s. 217

¹²⁷ *Ibid.* s. 217

multiperspektivistisk diskursanalyse hvor jeg i tillegg gjør diskursen tilgjengelig for de som oppfatter teaterkritikkens totalitet ut ifra en annen diskursiv praksis enn meg selv. Utfordringen derimot forblir å komme fram til betingelser for de ulike analysestrategiene innen teaterkritikk, og det blir i tillegg et spørsmål om hva som differensierer og inkluderer/ekskluderer analysestrategier på en annen måte enn Bourdieus distinksjonsfilosofi som jeg nevnte hos Tore Vagn Lid i kapittel 2. Differensiering er i seg selv utfordrende hvis den forblir lukket, binær, og unyansert som for eksempel at alle mennesker skulle kategoriseres som enten venn eller fiende¹²⁸.

Ut ifra en differensieringsproblematikk nevnt ovenfor kommer de ulike kvalitetene ved iakttagerne og deres analysestrategier over i en form for kvalitetsforhandling, og i denne prosessen kreves det i første omgang en kritisk systematisering av paradigmen som former disse analysestrategiene. I sosiologiens historie har følgende paradigmer vært sentrale:

Positivisme¹²⁹	Kritisk realisme¹³⁰	Kritisk teori¹³¹	Konstruktivisme¹³²
Virkeligheten finnes, og det behøves å finne fram til sannhet og en eksakt viten, og denne epistemologien (viten om erkjennelse) er objektiv. Forholdet mellom årsak og effekt bekrefter en teori	Begrensning og skeptisisme rundt hvorvidt man er i stand til å finne fram til sannhet, men oppfattelsen er at noe er «antagelig sant». Det finnes fenomener som eksisterer uavhengig av subjektet, men det er den observerte og erfarte virkeligheten subjektet er fortrolig med, og det gjelder å forstå strukturene og mekanismene som setter i gang fenomener	Verden er verdi-basert og virkeligheten kan ikke skilles fra våre verdier. Sann bevissthet kommer gjennom dialog og interaksjon, og verdiene har utviklet seg historisk og dialektisk. Hensikten er å transformere og omdanne.	Sannheten om virkeligheten kan ikke finnes fordi virkeligheten i seg selv er en konstruksjon, så vitenskapen baseres på å undersøke hvordan den er konstruert og fortolket i en sosial setting, samt hvordan dette kan omtolkes og rekonstrueres

¹²⁸ Nygaard, Claus *Samfundsvidenskabelige analysemetoder* (2005). s. 213 – 214

¹²⁹ *Ibid.* s. 26

¹³⁰ *Ibid.* s. 48 - 52

¹³¹ *Ibid.* s. 26

¹³² *Ibid.* s. 28

Hensikten med en teori er å implementere enn viss antagelse om virkeligheten eller forklaring på et spesifikt fenomen. Et paradigme fungerer da som et forbilledlig handlingsmønster som benyttes som løsningen på et problem innad i et spesifikt miljø, vitenskap, eller praksisfelt. Når kvalitetsforhandlinger og diskursanalyser finner sted undersøkes hvilket paradigme som benyttes, og dets validitet og iboende verdier og kvaliteter måles opp mot andre paradigmer med basis i hva som oppfattes som mest pragmatisk, holdbart, relevant, og/eller konvensjonelt i situasjonen. Et slikt skjema som jeg har presentert ovenfor kan derfor benyttes som et utgangspunkt for systematisering av paradigmer bak en iakttagelse. Kategoriseringer og plasseringer i et skjema fungerer videre som retningslinjer for hvordan kritikeren kan organisere sin egen praksis, men samtidig er det tilfeller hvor iakttagelsen ikke kan plasseres i noe skjema og i stedet må vurderes ut ifra et her-og-nå perspektiv. Skjemaer kan dermed være et grunnlag, men bør ikke diktere en iakttagelsesprosess. Jeg vil allikevel ut ifra skjemaet forsøke å utdype hvordan *kritisk realisme* kan benyttes som utgangspunkt for iakttagelse og teaterkritikk. Den tar utgangspunkt i at teatret er en sosial hendelse hvor skuespillerne for eksempel handler på en måte som gir mening for publikum, og hvor teaterkritikeren evaluerer og dokumenterer forestillingen basert på dens estetiske virkning. Hensikten med kritisk realistisk teaterforskning og kritikk er dermed å utforske mekanismene som setter teaterfenomenet i gang; hva er motivasjonene, relasjonene, og strukturene som former praksisen? Det blir *kritisk* gjennom å uttrykke usikkerhet over om det finnes noen objektiv sannhet for hva som setter i gang teaterfenomenet, selv om det innad i et teatermiljø eller institusjon kan forholdes til som om det er «antagelig sant».

Jeg vil mene at den kritisk-realistiske teaterkritikkens praksis er å undersøke hvilke assosiasjoner, tradisjoner, og normer som knyttes opp til de ulike teatrale virkemidlers emosjonelle virkning på tilskueren, så vel som forestillingens eventuelle sosiale og/eller samfunnsmessige anliggende for kritisk diskusjon og refleksjon og dens relevans for å kunne bli satt opp. På en side er dette sterkt knyttet til teaterfaglig forskning rundt normene, tradisjonene, og prinsippene som blant annet påvirker de teatrale virkemidlenes estetiske nytelse på publikum. Kritisk realisme kan med andre ord også knyttes til dramaturgi, nemlig det som setter en handling i gang og er relatert til teatrets vesen og virkning. På en annen side kan mekanismene ved én spesifikk forestilling stå i motsetning til hva som er «tradisjon», for eksempel at teatrets rolle i lang tid har vært oppfattet som å belyse en dramatisk tekst, men at flere teaterforestillinger i særlig det frie feltet står i motsetning til dette, for eksempel hos henholdsvis Robert Wilson og Vegard Vinge hvor fokuset i stedet ligger på blant annet

håndverk, atmosfære, og visuell dramaturgi. Et annet eksempel er at kritikerens rolle i teorien skal være å dokumentere, kontekstualisere, og markedsføre teaterforestillingen, men så oppstår det et hypotetisk utfall om å kun anmelde for sin egen vinning eller kun for å utføre en uutholdelig jobb. Et eksempel på sistnevnte er Aftenpostens kritiker Per Christian Selmer-Anderssen som skrev følgende i sin anmeldelse av *Andvake* i 2018:

Og så sitter vi der i Logen i Bergen. Utmattet av tre timer kjedelig teater i tett luft. Vi vet at et annet sted i Bjørgvin har noen delt en øl. Kysset for første gang. Elsket i baugen på en båt. (...) Leserne kan drømme seg inn i en verden bortenfor tid, men de er inne i et nøkternt språklig rom¹³³

Med dette tatt i etterretning kan kritisk realisme være pragmatisk, forstått som at det kan gi en enkel, konsis, og modifisert positivistisk oppfattelse av teaterkritikkens praksis og metode. På en annen side er det som sagt tilfeller hvor mekanismene er annerledes enn hva som er ideelt eller tradisjonelt. Akkurat som at en teaterkritiker bør være fleksibel og ha et åpent sinn ovenfor forestillingen bør teaterforskeren derfor være fleksibel nok til å innse at ikke alle tilfeller og resultater samsvarer med normen for teaterkritikk.

I et forsøk på å fremheve den kritiske realismens problematikk videre presenterer jeg et femte paradigme i form av *hvithetsdebatten*. Jeg vil hevde at dette paradigmet er en form for kritisk realisme som har blitt snevret til en veldig spesifikk mekanisme som setter i gang et fenomen. I dette tilfelle er fenomenet at et kunstverk blir betraktet og tolket ut fra et identitetspolitisk anliggende, og mekanismene som setter i gang dette er en samfunnsmessig struktur som tilsynelatende påstår at enhver kunstner som ikke er en hvit heteroseksuell mann blir tolket spesifikt ut ifra hudfarge, seksuell legning, og kjønn. I artikkelen «Kritik af kritikken» kontekstualiserer og problematiserer de danske professorene Solveig Gade og Laura Schultz denne debatten, og deres tese tar for seg hvorvidt kjønn, rase, og seksuell legning har noe å si for resepsjonen til et verk i litteraturen og lignende. På en side kan for eksempel en forfatter bevisst skrive sitt verk i lys av sosiale bakgrunner som homofili, adopsjon, eller innvandrerbakgrunn. På en annen side er det en voksende tendens å implementere et slikt paradigme i lesningen av en tekst som forfatteren selv anser som kantiansk nøytral og

¹³³Andersen, P., «Kunsten å kline som Jon Fosse»: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/MgkWO5/kunsten-aa-kline-som-jon-fosse> (lastet ned 1. Mai. 2020)

interesseløs¹³⁴. For å belyse sistnevnte problematikk trekker Gade og Schultz fram et sitat fra Maja Lee Langvad (1980-) og Christina Nya Glaffey (1979-):

For os er det indlysende, at man som læser altid har sit køn, sin hudfarve, sin seksualitet osv. med i læsningen. Ikke fordi man er lig sin hudfarve (...) men for nogle af os er det ikke muligt at "glemme," hvilken hudfarve vi har¹³⁵

Sitatet er hentet fra deres artikkel «Kære Lars Bukdahl, du taler fra en privilegeret position, racisme og homofobi er ikke en del af din hverdag». Tittelen indikerer at Langvad og Glaffeys kritikk peker mot en identitetspolitikk som de ikke selv tar på seg eller eksplisitt skriver sine bøker ut ifra, men som performativiteten ved et samfunn diskriminerer dem ut ifra. Denne performativiteten er altså paradigmer, praksiser, og normative standarder innad i en viss samfunnsstruktur. Det er i tillegg typeskjemaer som oppstår når de har kvaliteter ved seg (kjønn, seksuell legning, hudfarge osv.) som får dem til å skille seg ut fra majoriteten, selv hvis en direkte sosial interaksjon skulle være mer nyansert og stå i motsetning til typeskjemaene. En hvit heteroseksuell mann for dem oppnår et privilegium fordi kvalitetene til vedkommende anses som «normalt» og universalt uten at en videre kvalitativ undersøkelse behøves¹³⁶. Journalisten Jes Stein Pedersen (1959-) skrev en innvending mot Langvad og Glaffey hvor han argumenterte for en mer allmenn kunstkritikk, og hans begrunnelse var en antagelse om at Langvad og Glaffey bevisst implementerte en identitetspolitikk i debatten som ikke fremstod som påfallende eller relevant. «Kritikeren bør sette parentes rundt sine interesser, begjær, og erfaringer og la seg forbinde til Den Andre og estetisk fellessans»¹³⁷, avsluttet Pedersen med. Langvad og Glaffey argumenterer for at en slik kantiansk tenkning består av en dominerende gruppes særinteresser og dermed gjør teaterkritikken mindre mangfoldig. Pedersens standpunkt er altså for dem tilsynelatende nøytral og interesseløs og basert på subjektiv allmenngyldighet, men i realiteten sett ut ifra Pedersens dominerende privilegium som hvit heteroseksuell mann. Langvad og Glaffeys poeng er at kritikerlandskapet i dag er et sosialt rom bestående av mange erfaringer og identiteter, så vel

¹³⁴ Gade, Solveig og Schultz, Laura «Kritik af Kritikken» i *Peripeti* 24 (2016) s. 22

¹³⁵ Glaffey, C. og Langvad, M, «Kære Lars Bukdahl, du taler fra en privilegeret position, racisme og homofobi er ikke en del af din hverdag». https://www.information.dk/kultur/2014/02/kaere-lars-bukdahl-taler-privilegeret-position-racisme-homofobi-del-hverdag?lst_cntrb (lastet ned 3. mai. 2020)

¹³⁶ Gade, Solveig og Schultz, Laura «Kritik af Kritikken» i *Peripeti* 24 (2016) s. 28

¹³⁷ Ibid. s. 29

som at en mer mangfoldig kritikerpraksis åpner opp for mulighetene til å kunne drøfte ulike perspektiver og synsvinkler, samt være åpne for å mislykkes og komme i uenigheter¹³⁸.

Jeg vil ta for meg en kritisk innvending med utgangspunkt i Langvad og Glaffeys paradoks om å stille seg imot identitetspolitikk, men benytte seg av identitetspolitikk som belegg for deres argumentasjon for et mer mangfoldig kritikerlandskap. På en side har identitetsforståelse en positiv side når den fremhever mangfold, nyansering, og multiperspektivistiske diskurser, samt fungerer som mulige retningslinjer for å kontekstualisere ens plass i et samfunn eller miljø, og generelt i verden. På en annen side kan det føre til diskriminering og angst over at ens handlinger, tankesett, og ytringer må samsvare med normen for å bekrefte ens kjønn, hudfarge, og seksuelle legning. Med dette tatt i etterretning er det en mulighet for at Langvad og Glaffey stiller seg kritisk til det negative og ønsker å fremheve det positive ved identitetsforståelse. Problemet er at konsepter som rase, kjønn, og seksuelle legninger er sosialt og historisk kontingente, og teorier rundt disse har en kontingent teoridannelse som igjen er konstruert av en viss kontingent sosial praksis og samfunnsmessig struktur i sosiale settinger¹³⁹. Om Langvad og Glaffeys idé til mangfoldig kritikerlandskap skal ha et praktisk anliggende behøves det en institusjonalisert forståelse for strukturene bak de nevnte konseptene, og denne forståelsen har det mulige utfallet om å resultere i den diskrimineringen Langvad og Glaffey stiller seg negative til. Å simplificere bakgrunner, praksiser, og sosiale relasjoner til ideologiske oppfatninger rundt kjønn, rase, og seksuelle legninger gjør ikke diskursen mer nyansert, fordi selv disse konseptene er formet av ulike praksiser, erfaringer, historiske samtider, og sosiale relasjoner, så de behøver en nyansering og spesifisering for å kunne benyttes pragmatisk. Hvis også Langvad og Glaffeys standpunkt er å sette fokus på de marginale samfunnsgrupper, så har psykiske lidelser for eksempel sine kvaliteter som andre kan diskriminere og fremmedgjøre en person ut ifra, og disse kvalitetene kan i tillegg besettes av en hvit heteroseksuell mann. Til slutt er det en mulighet for at det å anse en hvit heteroseksuell mann som «normalen» gjør at verkene til vedkommende blir ansett som generiske og ikke har noe ved seg som får de til å skille seg ut.

Jeg vil argumentere for at en mer kvalitativ tilnærming tar sikte på enkelthendelser, spesifikke sosiale interaksjoner, og en undersøkelse av handlingsmønstre som forhandler om identitetsoppfatninger. Det kan med andre ord være en mulighet for at identitetspolitikk var en

¹³⁸ Gade, Solveig og Schultz, Laura «Kritik af Kritikken» i *Peripeti* 24 (2016) s. 32 – 33

¹³⁹ Downing, Lisa *The Cambridge Introduction to Michel Foucault* s 9 – 10

relevant faktor i fortolkningen og iakttagelsen, men det er også mulig at kjønn, hudfarge, og seksualitet var en tilfeldighet selv om identitetsforståelse fremdeles kan være et utgangspunkt for en antagelse. Identitetspolitikken bør derimot ikke diktere iakttagelsesprosessen siden her-og-nå perspektivet kan avsløre en oppfattelse som ikke kan plasseres i noe identitetspolitisk skjema. Med andre ord argumenterer jeg for en tilnærming hvor iakttagelsen kommer først til uttrykk gjennom publikums forhold til hverandre i en sosial situasjon, og hvor teorien ses tilbake på framfor å være det dikterende paradigmet.

Selv om Langvad og Glaffey argumenterer for at kritikerlandskapet er og bør være mer mangfoldig enn en kantiansk modell tilsier, så vil jeg også i likhet med Jes Stein Pedersen argumentere for at Langvad og Glaffeys standpunkt er en projisering av identitetspolitikk i et kunstverk eller generell debatt framfor at de formale kvalitetene indikerer slik. Langvad og Glaffey beskuer altså verkets rammeverk ut ifra et spesifikt identitetspolitisk perspektiv framfor å la rammeverket snakke for seg selv. Identitetspolitikken står derfor i motsetning til Derridas dekonstruksjon som tar for seg tolkninger av konstruksjoner og kvaliteter på grunnlag av tekstens indre logikk og iboende verdier framfor subjektive assosiasjoner utenifra. Nå skal det selvfølgelig sies at den sosiale konteksten kan ha kvalitativ verdi, men jeg mener at konklusjonen ikke bør trekkes kun på basis av en ideologisk oppfattelse av identitetspolitikk. Jeg vil videre hevde at Langvad og Glaffeys standpunkt henger med det medievidere John Fiske (1939-) anser som en positivistisk tilnærming, hvor det antas at ulike mønstre innad et landskap bekreftes å empirisk operere innad en større sosial virkelighet, men som i realiteten er abstrakte og projiserte, og dermed mindre empiriske og mindre holdbare enn slik det presenteres. Fiske trekker fram et eksempel om at en slik positivistisk tilnærming benyttes for å for eksempel peke på at kvinner er mindre representert i underholdningen enn menn, og at dette antas å være relatert til abstrakte verdier rundt patriarkatet¹⁴⁰. En slik positivisme er med andre ord et utgangspunkt og kan bidra til en kontekstualisering, men fra et overordnet perspektiv er det en teori og antagelse uten teoretisk materiale og praksis eller kvalitativ undersøkelse. På sitt beste kan hvithetsdebatten ha felles kvaliteter med kritisk teori hvor kunstverdenen bygges på verdier rundt kjønn, seksualitet, og hudfarge, og en videre kvalitativ forskning benyttes for å kunne transformere og forbedre kunstverdenen. Det avhenger derimot at kunstverdenen faktisk har problematiske kvaliteter og at andre aktører deler eller er bevisst over de samme verdiene som for eksempel Langvad og Glaffey.

¹⁴⁰ Denzin, Norman K. *The Landscape of Qualitative Research* (1998) s. 371

En prominent utfordring ved ethvert paradigme er altså en oppdagelse og godtagelse av strukturene, empirien, og grunnlagsteoriene som former dem. Et eksempel er at positivismen avhenger at en objektiv virkelighet eksisterer for å kunne være holdbar, så vel som at forholdet mellom årsak og effekt er korrekt korrespondert med hverandre¹⁴¹. Videre er den kritiske realismens utfordring at enkelthendelser kan stå i motsetning til den generelle oppfatningen av struktur-mekanisme forholdet¹⁴². Den kritiske teoriens verdibaserte virkelighet avhenger av at verdiene deles av andre subjekter som teoriene gjøres tilgjengelig for, og teoridannelsen bak sosialkonstruktivismen er ut ifra dette paradigmet en egen konstruksjon i seg selv som må institusjonaliseres og forhandles om. Hvithetsdebatten avhenger av bekreftelse for at subjektet virkelig defineres ut ifra kjønn, rase, og seksuell legning i en kunstkritisk tolkning og sosial diskurs. En postmoderne utfordring av positivisme og overordnede metanarrativ har også resultert i en egen utfordring av den postmoderne filosofiens stringens, empiri, og holdbarhet. Grunnen til dette er fordi utsagn innen postmodernismens paradigme ikke kan institusjonaliseres med referanse til overordnet sannhet, så den er i stedet kun kontingent og diskursiv. Foucaults betingelser innad i den sosiale diskurs for eksempel implementerer at Foucaults egen filosofi har stringens og holdbarhet på basis av Foucaults ideologiske status og autorative og innflytelsesrike aura; hans *pouvoir*. Dette framfor merittene ved filosofien og utsagnene i seg selv.

Fra et overordnet perspektiv danner ulike paradigmer et pluralistisk system bestående av ulike nettverk, innflytelser, og perspektiver som igjen er dannet av ulike bakgrunner, praksiser, og forforståelser som kaster ulike blikk og gehør mot samme sak. En distinksjonsfilosofi og kvalitativ undersøkelse med vekt på validitet og reliabilitet ved et paradigme blir utfordrende, og grunnen til problematikken er hvordan strukturene og betingelsene bak en spesifikk analysestrategi er det som bestemmer validitet og reliabilitet ved denne strategien¹⁴³. Således er den kvalitative undersøkelsen av paradigmenes validitet basert på kontingens som kan settes spørsmålstegn ved. Tross fallgruvene vil jeg allikevel argumentere for at kritisk realisme, sosial konstruktivisme, og kritisk teori kan ha sin plass i teaterkritikken på grunnlag av teatret som en sosial og performativ hendelse som oppstår i øyeblikket, så vel som teatret

¹⁴¹ Alvesson, Mats og Sköldberg, Kaj *Reflexive Methodology* (2009) s. 18

¹⁴² Ibid. s. 45

¹⁴³ Nygaard, Claus *Samfundsvidenskabelige analysemetoder* (2005) s. 217

og avisen som hver sine respektive forretningsvirksomheter som er nødt å forhandle om kvalitative verdier i et større samfunnsmessig perspektiv. Disse paradigmenes avslører og problematiserer maktrelasjonene, mekanismene, og intensjonene bak teatret som sosial hendelse og forretningsvirksomhet. For at paradigmenes skal kunne ha holdbarhet og relevans kreves derimot en videre kvalitativ undersøkelse av deres iboende verdier, samt en organisering av systemet av paradigmer som kommer i møte med hverandre.

Steen Vallentin forsøker i artikkelen «Luhmann, metode, analysestrategi: Om systemteoriens møte med empirien» å benytte seg av Niklas Luhmanns systemteori for å undersøke betingelsene bak analysestrategiene. Systemteori er i korte trekk en teori innen organisasjonsanalyse som legger vekt på den kvalitative undersøkelsen av forholdet mellom de ulike komponentene som danner et system. Denne teorien er i tillegg autonom og bestående av en iboende metateori¹⁴⁴. Ut ifra Vallentins tese vil jeg ta utgangspunkt i systemteori forstått som hvordan ulike paradigmer og analysestrategier sammen danner et pluralistisk system, og dette systemet danner i en teatral kontekst et grunnlag for kritikerens iakttagelse og kvalitative vurdering av teaterforestillingen. *Organisasjon* vil i denne konteksten ta utgangspunkt i Knut Ove Arntzens metafor om kritikeren som kurator og forvalter av teatral konvensjoner, så vel som en generell oppfatning av *organisering* som en administrering og systematisering av strukturene som danner en viss praksis¹⁴⁵. Fremstillingen av en slik organisering tar for seg hvordan hendelsen blir omdannet til en gjenstand for en korreksjon og/eller reformulering som er definert av iakttageren. Konkluderende er systemteoriens anliggende en transparent undersøkelse av hvordan en analysestrategi, samt et forhold mellom iakttager og det som blir iaktatt, kommer til uttrykk gjennom selve iakttagelsesprosessen. Det er altså ikke et spørsmål om hvilke analysestrategier og paradigmer som benyttes i og for seg, men et spørsmål om hvordan analysestrategiene oppstår og hvilke strukturer og betingelser som organiserer et *system* av analysestrategier for hvordan iakttageren hensiktsmessig kan forholde seg til det som blir iaktatt¹⁴⁶.

En systemteoretisk oppfattelse av teaterhendelsen resulterer dermed i et mer åpent og nyansert plan for hvordan en forestilling *kan* oppleves og analyseres. Dette framfor hva som *skal* oppleves og analyseres. Det gir i tillegg en økt forforståelse for hvilke strukturer som danner

¹⁴⁴ Nygaard, Claus *Samfundsvidenskabelige analysemetoder* (2005) s. 200 – 204

¹⁴⁵ Arntzen, Knut Ove *Det Marginale Teater* (2007) s. 22 – 25

¹⁴⁶ Nygaard, Claus *Samfundsvidenskabelige analysemetoder* (2005) s. 204 – 205

de empiriske betingelsene for en analysestrategi og iakttagelsesparadigme¹⁴⁷. En potensiell fallgrube er spørsmålet om hvilke strukturer som da danner de empiriske betingelsene for selve systemteorien, men svaret til Vallentin er hvordan hans tilnærming til systemteori er en mer minimalistisk og pragmatisk utgave av universalisme, så vel som en mer pragmatisk anlagt utgave av Luhmanns teoritunge systemteori som Luhmann selv anså som problematisk å benytte i praksis. Vallentins svar på systemteori er med andre ord kontingent og uttrykker ikke noen overordnet sannhet, men den organiserer og holder sammen en rekke analysestrategier og gir et mulig svar på hva som danner betingelsene for disse strategiene. For å gi en enkel forklaring oppsummerer jeg prosessen her med basis i hva jeg allerede har presentert¹⁴⁸:

- En sak eller situasjon blir betraktet og forholdt til
- Betrakteren har en rekke analysestrategier å velge mellom for å kunne forholde seg til saken slik at han kan utvikle en kvalitativ forståelse for den
- Betingelsene bak analysestrategienes pålitelighet og holdbarhet organiseres gjennom en systemteori
- Systemteorien består av en rekke spørsmål om hvilken strategi som bør benyttes
- Systemteorien i seg selv er en del av et samfunn som består av en begripelse om hvordan den blir til, skiller seg fra andre systemer, og kan benyttes
- Metateorien bak systemteorien er mer svart-hvitt og simplifisert og differensieres fra andre metateorier, men det er denne simplifiseringen som gjør at systemet kan opprettholdes og gjøre betingelsene bak en analysestrategi funksjonell. Det er altså funksjonalitet og pragmatisme som blir kriteriene for benyttelse av en systemteori, men selve diskursen i lys av analysestrategien blir mer åpen og nyansert.

Jeg vil avslutningsvis presentere en paradigmeforståelse formulert av Gert Biesta (1957-). For Biesta er et paradigme en undersøkelse av et problem ved en viss situasjon eller kontekst, og dette blir et grunnlag for undersøkelse av hva en teori var skapt for og hvordan teorien kan løse problemet. Den pragmatiske forståelsen baseres på effektiviteten av teorien for å løse problemet, samt hvorvidt teorien har virkning med utgangspunkt i subjektets intensjon. Det er på grunnlag av tid, sted, situasjon, og pragmatisme at en teoridannelse kan kritiseres framfor teoridannelsen i seg selv, og det er kun ut ifra dette at dataen som kvalitativ forskning for

¹⁴⁷ Nygaard, Claus *Samfundsvidenskabelige analysemetoder* (2005). s. 214

¹⁴⁸ *Ibid.* s. 225

eksempel samler kan benyttes i praksis¹⁴⁹. Konkluderende vil jeg argumentere for at teori og praksis er forbundet til hverandre ved at teorier bak en praksis eksisterer, at teori gir bevissthet over ens praksis og ens praksis gir et grunnlag for strukturene bak en teoridannelse, og at teori gjør en praksis mer åpen og nyansert. Systemteori organiserer det strukturelle systemet av teorier og analysestrategier og behøver selv å ha en forenklet og pragmatisk kvalitet ved seg for å kunne hensiktsmessig benyttes.

På en annen side er en teori i seg selv kontingent og dermed ikke nødvendigvis en betingelse for at en praksis skal finne sted, og teori baseres på kontingente antagelser og implementeringer og har dermed ikke nødvendigvis den intensjonelle virkningen i praksis. Den bitre realiteten med en pragmatisk forståelse er dermed at en teori kan potensielt forvrenses på basis av stråmannsargumentasjon, hvilket kan oppdages gjennom en dypere kvalitativ undersøkelse av et subjekts argumentasjon og teoribenyttelse. Dersom subjektets bevisste intensjon derimot er forvrengning for å diskreditere teoridannelsen, og subjektet har nok innflytelse (*pouvoir* for å si det med Foucaults ord) og evne til å gjøre dette lett tilgjengelig for andre subjekter, og andre subjekter ikke er i stand til å differensiere mellom stråmann og holdbar argumentasjon, så kan dette resultere i en institusjonalisering hvor forvrengningen blir den nye allmenne oppfattelsen¹⁵⁰. Dette har igjen basis i en teoridannelses kontingente og flyktige natur. Et eksempel er «Sokal-skandalen» (engelsk: *Sokal affair*) fra 1996, hvor fysikeren Alan Sokal (1955-) publiserte en artikkel i det postmodernistiske tidsskriftet *Social Text* med tittelen «Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity». Sokal gjorde dette som et sosialt eksperiment for å se om tidsskriftet var villig til å trykke alt så lenge tittelen og hovedideen til artikkelen virket fornuftig nok, og han skrev artikkelen bevisst uforståelig og med mangel på struktur, stringens og holdbarhet for å poengtere at postmoderne filosofi i hans øyne mangler substans og empiri og kun får anslag på basis av estetiserende og mystifiserende ordformuleringer. Sokal avslørte etter hvert at artikkelen var en bløff, men artikkelen hadde i tiden imellom hatt virkning nok til å skape kontroverser og opphetede diskusjoner mellom fysikkens positivisme på den ene siden og samfunnsvitenskapens intersubjektivitet på den andre, så vel som å senere spre seg til internettet som «empiri» for å diskreditere postmoderne filosofi¹⁵¹. For publikummet hadde

¹⁴⁹ Biesta, Gert «No paradigms, no fashions, and no confession» i *Metodefestival og Øyeblikksrealisme* (2015) s. 134 – 140

¹⁵⁰ Ibid. s. 141 – 144

¹⁵¹ Alvesson, Mats og Sköldberg, Kaj *Reflexive Methodology* (2009) s. 210

Sokal avslørt de tilsynelatende årsakene i form av postmoderne filosofers mangel på substans og empiri og feilbruk av vitenskapelige termer, og de tilsynelatende effektene i form av meningsløst innhold. Dermed ville ikke en videre kvalitativ vurdering av hverken Sokal eller postmoderne filosofi være nødvendig for å ha virkning. Sokal skapte dermed en diskusjon som var like mye form over substans som Sokal hevdet var kritikkverdig med postmoderne filosofi. Derrida som var kritisert i Sokals artikkel hadde følgende respons:

This is all rather sad, don't you think? For poor Sokal, to begin with. His name remains linked to a hoax – “The Sokal Hoax” as they say in the United States – and not to scientific work. Sad too because the chance of serious reflection seems to have been ruined, at least in a broad public forum that serves better¹⁵²

Skandalen er med dette et eksempel på hvordan en handling kan være pragmatisk i den forstand at problemstillingen er å kunne vende folket mot en viss disiplin, og løsningen er å skape en «performance» i form av en bløff som ikke krever en videre diskursiv teoridannelse eller kvalitativ forskning for å ha sin ønskede effekt, og hvor personen som satte i gang dette får en negativ assosiasjon til hendelsen selv hvis vedkommende ikke skulle ha denne assosiasjonen som sin intensjon. Jeg vil derfor konkludere med at kvalitativ forskning er en nødvendighet for å kunne unngå slike skandaler hvor alt tas for god fisk på basis av hvor enkelt og effektivt det kan være. I teaterkritikkens sammenheng har det vært en instrumentalisme i form av at praksisen baseres på det å kunne gjøre anmeldelser engasjerende for leseren og kunne produseres og trykkes så hurtig og effektivt som mulig, men uten at leseren behøver å ha teaterkunnskap eller bevissthet over krav til teaterkritikkens retoriske praksis. Det er derimot denne instrumentalismen som neglisjerer teaterkritikkens kvalitative verdier som ligger i selve anmeldelsens innhold, og uten en kvalitetssikring av dette mister anmeldelsen sin dokumentariske og kontekstuelle funksjon i favør av en engasjering som kun er form og ingen substans. Som resultat forsvinner anmeldelsens kvalitative tilknytning til ikke bare teaterlandskapet, men også journalistikkens landskap.

¹⁵² Derrida, Jacques *Paper Machine* (2005) s. 71

Kvalitativ forskning ved et paradigmeskifte

Innad i en kunstkritisk diskurs foreligger det en fremtredende benyttelse av ordet *kvalitet*, med særlig vekt på at noe er «av god kvalitet» eller er «kvalitativt sterkt». Med referanse til Tore Vagn Lids artikkel om «Kvalitetsbegrepets dramaturgi» oppstår ikke kvalitetsforståelser innad i ulike felt hver for seg, men i spenninger mellom ulike felt i et dialektisk paradigme som går over i en høyere og forhandlende enhet. Knut Ove Arntzens kvalitetsforståelse opererer i en prosess som fremhever søken etter tendenser ved teatret som en sosial, ambient, og geokulturell hendelse, så vel som i et skjæringspunkt mellom forvaltning av konvensjoner og teatret forstått som noe autonomt. Fellesnevneren ligger i den samfunnsvitenskapelige disiplinen rundt *kvalitativ forskning* forstått som interpretativ undersøkelse av hvordan sosiale hendelser har verdi for de som opplever og/eller blir berørt av dem. Sagt med andre ord refererer «god kvalitet» til noe mer omfattende enn den håndverks- og smaksmessige kvalitetsforståelsen fra Kant og Hume, og den teatrale virkeligheten konstrueres i et her-og-nå perspektiv i en sosial hendelse som ikke behøver å være direkte estetisk. *Teaterkritikk* referer også med dette til noe mer omfattende enn impresjonistiske kunstbedømmelser som fokuserer på smak og håndverk i tillegg til estetisk inntrykk. Med utgangspunkt i kritisk teori er teaterkritikk i tillegg en disiplin som fremhever verdier ved teatret som sosiale hendelse, og hvordan en videre forståelse for disse verdiene kan benyttes for å transformere og forbedre teatrets nåværende affære. I det foregående underkapitlet avsluttet jeg med at kvalitativ forskning er nødvendig for en holdbar paradigmeforståelse, samt orientering av teoridannelser og pragmatiske benyttelser i praksis. For at kvalitativ forskning i seg selv skal kunne være holdbar og hensiktsmessig derimot behøves en videre utdypning av hva konseptet rundt *kvalitet* går ut på. Jeg vil med dette forsøke å belyse konseptet videre med henvisning til antologien *Kvalitetsforståelser* fra 2016.

I artikkelen «Kvalitet, kultur, og menneskelig tid» fra førnevnte antologi forsøker kulturviter Frederik Tygstrup å kartlegge en kvalitetsforståelse i en samfunnsmessig kontekst. Hans hovedstandpunkt tar for seg en distinksjonsprosess hvor subjektets preferanser, reaksjoner, inntrykk, og anskuelser, slår tilbake på en algoritme som kategoriserer subjektet både innad i en større overordnet samfunnskultur og en mindre subkultur. Ulike mønstre, tradisjoner, og vaner fungerer dermed som forskningsmateriale i en undersøkelse som kartlegger og kategoriserer en større publikumsgruppe, og de differensieres fra andre publikumsgrupper i andre kategorier. Fra et overordnet samfunnsmessig perspektiv foreligger det en spenning

mellom markedskvalitet og dannelseskvalitet; førnevnte legger vekt på tilfredsstillelse, forespørsler, og algoritmer, og det å kunne fornye fortiden i nåtiden, mens sistnevnte legger vekt på å skape en åpen horisont med vekt på potensiale og nåtidens muligheter for fremtiden, samt hvordan en kulturell aktivitet kan sette ulike prosesser i gang¹⁵³. Skjæringspunktet er hvordan kvalitetssikringen utføres for å tilfredsstille en publikumsgruppe og samsvare med en viss algoritme i et spesifikt samfunn, men samtidig bruke kulturelle aktiviteter som mekanismer for å sette i gang en prosess som kan skape noe nytt ved et fremtidig samfunn. Dette framfor å kun bruke oppbrukte formularer om igjen som har vist seg å være produktive.

I sin store helhet er dermed ikke kvalitative vurderinger kun ment for å utforske estetiske og formalistiske meritter ved verket i seg selv; det kan også utforske verdier ved de sosiale praksiser og prosesser rundt verket, for eksempel hvordan tilskueren kan utvikle seg som menneske, hvordan algoritmer og publikumsresepsjoner kan benyttes som tilbakemelding for forbedring av et samfunnsmessig formular, og hvordan et verk, en situasjon, eller en hendelse tilføyer et moment som utfordrer en tradisjon og speiler en ny samtid¹⁵⁴. Som et overordnet vurderingskriterium legger Tygstrup vekt på følgende i en kvalitativ forskning¹⁵⁵:

- Tradisjonalt: vurderingen av verdien et verk har i forhold til tidligere verker og praksisformer
- Fornyelse: transformere et innhold ut ifra en aktuell kontekst
- Koherens: fremstille kunstverket ut ifra en sammenhengende og konsekvent indre organisering

En underliggende egenskap hos subjektet som former tradisjoner og iakttagelsesprosesser er for Tygstrup konseptet rundt *vane*. En vane kultiverer det hverdagslige gjennom gjentakelser og reproduksjoner av et handlingsmønster og praksis, og den tar i tillegg for seg hvordan vi anvender forforståelser på situasjoner vi opplever og utforsker hvordan disse kan utvikle seg. Med andre ord har vaner virkning på forventninger og forforståelser i tillegg til hvordan

¹⁵³ Tygstrup, Fredrik «Kultur, kvalitet, og menneskelig tid» i *Kvalitetsforståelser* (2016) s. 24 – 25

¹⁵⁴ Ibid. s. 28 – 29

¹⁵⁵ Ibid s. 26

handlingsmønstre forvaltes og gjentas i en hensiktsmessig situasjon, og intersubjektive institusjonaliseringer mellom ulike subjekter danner en tradisjon som kan forhandles om hvis denne tradisjonen skulle utfordres¹⁵⁶. Konkluderende oppstår prosessen i et dialektisk forhold mellom fortid og nåtid som har innvirkning på fremtiden, og til forskjell fra David Humes «standard for smaken» hvor en autoritet fører andre subjekter over til tradisjonene for «god smak», så dannes i stedet tradisjoner organisk på basis av vaner og algoritmer, så vel som interaksjoner mellom ulike subjekter som har en felles kulturforståelse i en viss samtid.

For å belyse publikummets relevans videre vil jeg gå tilbake til medieviteren John Fiske som jeg nevnte i forrige underkapittel. I artikkelen «Audiencing: Cultural Practice and Cultural Studies» undersøker han fremstillingen av familier og tenåringer i amerikansk fjernsyn på 1980-tallet, men jeg vil argumentere for at hans empiri og teoridannelse baserer seg på en generell og overførbar publikumsforståelse. Fiske argumenterer for at *publikum* ikke er en direkte sosial kategori, men at det allikevel oppstod som en sosial enhet sentrert rundt TV-programmer med en viss målgruppe i tankene, for eksempel tenåringer fra middelklassefamilier. Selv om det kan ha vært kontraster i klasse og politisk ståsted blant målgruppen kan de ha alliert seg på basis av alder og kjønn, så vel som å føle seg komfortable i en posisjon som et objektivt analytisk perspektiv (for eksempel positivisme) ville ansett som motstridende. Sosiale formasjoner skapes og oppløses på en flyktig måte og ut ifra kontekstuelle tilstander med vekt på handling og performativitet framfor en direkte identitetsforståelse. For Fiske er dermed *kultur* en sirkulasjon av meninger, gleder, og verdier, og den kulturelle ordenen henger sammen med den sosiale orden og kan både holde ordenen sammen eller kjempe imot den¹⁵⁷. Det er med dette en systemteori som oppstår innad en praksis den benyttes i, og verdien ved en ytring eller handling kommer ikke til uttrykk på basis av kvantitet, reproduksjon av en praksis, eller en objektiv kultur- og publikumsforståelse. Verdien kommer i stedet til uttrykk ved å være ett visst eksempel på en viss praktisering av et visst system, og betydningen og den eventuelle modifiseringen produseres kun i skjæringspunkt mellom andre mulige systemer og prinsipper som den måles opp mot og smeltes sammen med¹⁵⁸. Den er med andre ord kontingent og kan forhandles om

¹⁵⁶ Tygstrup, Fredrik «Kultur, kvalitet, og menneskelig tid» i *Kvalitetsforståelser* (2016), s. 31

¹⁵⁷ Fiske, John «Audiencing: Cultural Practice and Cultural Studies» i *The Landscape of Qualitative Research* (1998) s. 365

¹⁵⁸ *Ibid* s. 371

ut ifra hva hvert system og prinsipp kan avsløre innad i samme diskurs. Fiske presenterer videre tre eksempler på publikumsforståelser¹⁵⁹:

- En økonomisk kategori basert på forbrukerreferanser og salgsmarked
- Kunnskap om visse verdier
- En prosess og erfaring som produserer en følelse av sosiale identiteter og relasjoner

Fra et overordnet perspektiv er forholdet mellom TV-program og publikum performativ ved at TV-programmer baserer sin markedsføringsstrategi på ulike tradisjoner, og disse tradisjonene består av sosiale relasjoner og praksiser utført av ofte underordnede sosiale formasjoner. Til gjengjeld har programmene en egen effekt på publikum ved at programmene benyttes som kulturelle forbruksvarer av publikum for å undersøke hvordan programmene kan brukes til å forme publikums egen kultur og interesser. Resultatet er en kulturell opplevelse som produserer sosiale identiteter og relasjoner, og disse fyller hull som har blitt gravd ut takket være institusjonelle oppfatninger av ulike identiteter¹⁶⁰. Fra et hyperrealistisk anliggende vil jeg også argumentere for at fremstillingene i TV-programmene, så vel som andre former for simulasjoner og representasjoner, kan ha større verdi og virkning enn interaksjoner og sosiale formasjoner som oppstår i en faktisk virkelighet. Det er fordi den postmoderne tilstanden gir en følelse av at ulike tegn og merkelapper spres omkring i ens liv uten en koherens, mens fremstillinger i mediene er det tilsynelatende narrative som forener tegnene og merkelappene til en helhetlig representasjon av et individ¹⁶¹. Jeg vil videre argumentere for at Fiskes teorier har enda mer relevans i teaterverdenen, og dette henger med teatrets nærhet, umiddelbarhet, og performativitet som særlig kommer til uttrykk ved at skillet mellom scene og sal brytes, men også ved at teatret i seg selv er en sosial hendelse som skapes i øyeblikket, i motsetning til film og TV som betraktes på en mer distansert og kompositorisk måte i forhold. Fiskes hovedstandpunkt er at publikumsforståelse og kunstnerisk praksis og produksjon ikke dannes hver for seg og uavhengig av hverandre, men at ulike tradisjoner, strukturer, og praksiser danner en systemteori som utgangspunkt for en produksjon og framstilling av en viss publikumsgruppe, og at publikum kan benytte seg av framstillingen for å utvikle en felles kulturforståelse eller en videre selvinnsikt. En kvalitativ

¹⁵⁹ Fiske, John «Audienicing: Cultural Practice and Cultural Studies» i *The Landscape of Qualitative Research* (1998) s. 368

¹⁶⁰ Ibid. s. 365

¹⁶¹ Kellner, Douglas *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (1989) s. 68

kunstkritikk vil dermed utforske verdier ved ulike sosiale hendelser, men ikke ta utgangspunkt i publikum som autonome og uavhengige og strukturer, institusjoner, og industrier som dikterende. I stedet er forholdet mellom publikum og medier dialektisk, forhandlende, og performativ, og dette kan da i tillegg knyttes opp til Foucaults diskursanalyse rundt hvilke strukturer som får størst gjennomslag i sin samtid, men som også er med på å produsere kunnskap.

Jeg vil avslutningsvis presentere en kvalitetsforståelse fra Knut Ove Eliassen i artikkelen «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet» fra *Kvalitetsforståelser*. Hans hovedstandpunkt er at *kvalitet* baseres på hvor mye en forbruker får igjen for en vare eller tjeneste, og at *kvalitetsforsikring* baseres på hvorvidt varen eller tjenesten er funksjonell og/eller oppnår sine løfter. En kvalitativ forskning har med dette grunnlag i publikumsgruppens erfaringer, forforståelser, og forventninger¹⁶². En overordnet definisjon er for Eliassen det latinske ordet *qualis* som betyr «hva slags», og dette referer til egenskaper som fra antikkens perspektiv eksisterer uavhengig av subjektets forhold til dem. Det foreligger derimot et skille mellom *substansiell kvalitet* og *aksidentell kvalitet*; det førnevnte refererer til hva objektet faktisk er, mens det sistnevnte er det som vi med våre sanser oppfatter som sekundære egenskaper¹⁶³. Enkelt forklart er en substansiell kvalitetsvurdering en undersøkelse av målbare fysiske egenskaper ved verket, mens en aksidentell kvalitetsvurdering er en undersøkelse av verdier og egenskaper som i likhet med for eksempel språk er arbitrære og erfaringsbaserte selv om de også kan være funksjonelle. Ifølge Eliassen benyttes *kvalitet* for å organisere den virkelige verdenen vi forholder oss til, og begrepet plasserer objekter, systemer, og prosesser i en sammenheng og utstyret dem med en retning, hensikt, og temporalitet¹⁶⁴. Det benyttes altså for å kunne sette disse konseptene ut i livet framfor å kun være abstrakte og virtuelle. Eliassen argumenterer videre for at verdien kommer til uttrykk gjennom differensiering fra «dårlig kvalitet», samt kunnskap om hvordan kvalitet brukes, i hvilke sammenhenger det brukes, og hvordan det opprinnelig ble brukt¹⁶⁵. Ut ifra fra Foucaults arkeologi vil jeg i tillegg hevde at begrepsforståelsen rundt kvalitet kan være av både bevisst og underbevisst karakter; kunnskap kan gi en videre forståelse for hva kvalitet er og hvilken betydning og verdi den kan ha, men kvalitet kan samtidig henvendes til

¹⁶² Eliassen, Knut Ove «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet» i *Kvalitetsforståelser* (2016) s. 185

¹⁶³ *Ibid.* s. 189 – 190

¹⁶⁴ *Ibid.* s. 188

¹⁶⁵ *Ibid.* s. 201

intuitivt som om betydningen og verdiene var selvinnlysende, og dermed får gjennomslag på basis av maktreasjoner i et samfunn¹⁶⁶.

Med tanke på vurderingskriterier presenterer Eliassen et performativt og treenig forhold mellom *villen* som betyr kunstnerisk intensjon og ambisjon, *kunnen* som betyr teknisk og håndverksmessig ferdighet, og *skullen* som betyr interaksjon med publikum¹⁶⁷. Ut ifra kommunikasjonsforholdet mellom scene og sal refererer *villen* til hva regissøren eller skuespilleren forsøker å formidle, *kunnen* refererer til benyttelse av håndverk og andre kommunikasjonsverktøy for å gjøre sin intensjon tilgjengelig for publikum, og *skullen* refererer til publikums iakttagelse og oppfattelse av det som blir formidlet. Eliassen avslutter med at enhver kvalitetsvurdering peker tilbake mot en målestokk i form av et sett med verdier, så vel som forventninger til fremtidig ytelse og hvordan verdier produseres og reproduseres. Den mest sentrale faktoren derimot er for Eliassen en differensieringsprosess med vekt på hvordan noe skiller seg ut fra andre objekter, prosesser, og lignende og overskrider de etablerte standardene¹⁶⁸. I estetisk sammenheng vil det altså si en utføringsmetode som er unik og særegen, og som oppfattes som kvalitativt sterkere enn hva som har vært ansett som minstekravene for estetisk nytelse.

Kritikkens mystifiserende performativitet

Hovedstandpunkt: Teatrets her-og-nå øyeblikk, og dets søkelys på tid og sted, setter teaterkritikkens universalisme og immanens under press

Belegg 1: Teaterforestillingen ses i forhold til teaterforestillingene som kom rett før

- **Belegg 1.a:** Teaterkritikk som noe performativt ligger i skjæringspunktet mellom det apollinske og dionysiske

- **Belegg 1.b:** Estetiske bedømmelser ses i forhold til standarder som er flyktige og intersubjektive

¹⁶⁶ Downing, Lisa *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. s. 9 – 10

¹⁶⁷ Eliassen, Knut Ove «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet» i *Kvalitetsforståelser* (2016) s. 186

¹⁶⁸ Ibid s. 201

- **Belegg 1.c:** «Betydningen av bildet endrer seg alt etter hva man ser rett ved siden av det eller det som kommer rett etterpå»¹⁶⁹

Belegg 2: Teaterkritikken er en flyktig og performativ prosess som aldri er konstant eller uforanderlig

- **Belegg 2.a:** Flere stemmer og gehør kastes mot selve forestillingen som er av ulike bakgrunner, praksiser, intensjoner, og sosiale relasjoner
- **Belegg 2.b:** En kritikers vurdering er åpen for å kunne endre seg med tiden etter innflytelse fra andre vurderende subjekter, så vel som prosessen av å se tilbake på sin egen praksis
- **Belegg 2.c:** Minnet om teaterforestillingen som hendelse huskes forskjellig fra gang til gang, eller det setter et spor etter seg som virker tilbake på kritikerpraksisen

Belegg 3: *Teaterkritikk* i seg selv kan ha andre mål og intensjoner enn kun evalueringen av estetiske og håndverksmessige meritter

- **Belegg 3.a:** *Kritikk* i sin nøytrale form tar sikte på å problematisere og/eller posisjonere seg selv imot enn etablert standard i et visst landskap
- **Belegg 3.b:** *Kritikk* innad i det marginale teaterlandskapet legger større vekt på søken etter tendenser enn evaluering av estetiske meritter

Når John Berger (1926 – 2017) i sin bok *Se på bilder* fra 1972 drøfter prosessen som oppstår i møtet mellom kunstverk og tilskuer, skriver han om en sentrumsfiksering av synet: «Synet er aktivt og alltid i bevegelse, holder alltid tingene i en krets rundt seg selv og utgjør det som er til stede for oss slik vi er»¹⁷⁰. Hvordan kan synet kontrolleres i teaterkritikerens praksis? Hvordan kan kritikeren trene opp og mestre synet hans? Hvordan forholder synet seg til spørsmålet om tid og sted? Det blir mine overordnede spørsmål. John Bergers svar er at synet er en sentral aktør i hva iakttageren velger å ta for seg i møtet med kunstverket. Et bilde er for Berger en reprodusert og/eller gjenskapt utgave av et syn, så vel som en rekke framtoninger

¹⁶⁹ Berger, John *Se på bilder* (1985) s. 29

¹⁷⁰ *Ibid.* s. 9

som er revet løs fra tid og sted den var først vist under. Et fotografi vil dermed for Berger være en bevisstgjøring av måten fotografen velger sitt syn ut fra mange andre mulige syn¹⁷¹. Mitt standpunkt rundt teatret som sosial og performativ hendelse refererer til en prosess, og i denne prosessen ses teaterforestillingen i forhold til teaterforestillingene som kom rett før. Dette støttes opp av følgende sitat fra Berger: «Betydningen av bildet endrer seg alt etter hva man ser rett ved siden av det eller det som kommer rett etterpå»¹⁷². Videre er teateranmeldelsen en reproduisert og/eller gjenskapt utgave av den estetiske bedømmelsen som forflyttes fra sin opprinnelige kontekst og over til en annen, altså at det forflyttes fra selve teaterhendelsen over til den journalistiske skriveprosessen.

Det er en institusjonalisert oppfatning innad teatervitenskapelig forskning at teatret er flyktig, intersubjektivt, og åpen for forandring. Det er en oppfatning som har hatt en gjentagende prominens i løpet av denne oppgaven. Når en teaterforestilling iakttas og beskues vurderes den bevisst eller ubevisst opp mot normative standarder, intersubjektive bedømmelser og diskurser, og tradisjoner i en viss samtid. Da oppstår et system av ulike blikk og gehør, samt praksiser, forventninger, og forforståelser, og forestillingens estetiske og/eller sosiale verdier åpenbares gjennom et systematisk forhold mellom ulike teatrele virkemidlers påvirkninger på hverandre, samt publikum. John Berger benytter en oppslagstavle som metafor på denne systematiseringen: «ulike objekter som for eksempel brev, fotografier, avisutklipp, og postkort er likestilt innenfor rammen av tavla fordi de henger der som resultat av et høyst personlig valg som er uttrykk for beboernes erfaringer¹⁷³». Jeg til gjengjeld overfører metaforen over i en teatervitenskapelig kontekst; teatrele virkemidler eksisterer som resultat av regissørens valg for kommunikasjon, samt estetisk virkning på publikum. Regivalget fungerer som uttrykk for kommunikasjonsforhold mellom scene og sal, og oppfattelsen av virkemidlenes funksjoner har basis i tilskuerens erfaringer, forventninger, og forståelser i et romlig, sosialt, eller frontalt/tablåpreget anliggende. John Berger vil videre argumentere for at virkningseffekten til et bilde gjør at tilskueren har en formening om sosial kontekst og kunstnerens intensjon, så vel som at tilskuer godtar at fremstillingen var slik kunstneren så sine modeller og motiver¹⁷⁴. I en teatersammenheng vil forestillingens virkningseffekt dermed gi en indikasjon på regissørens intensjoner og perspektiver, og den sosiale konteksten som

¹⁷¹ Berger, John *Se på bilder* (1985) s. 8 – 10

¹⁷² Ibid. s. 29

¹⁷³ Ibid. s. 30

¹⁷⁴ Ibid. s. 14

forestillingen finner sted under vil mentalt «transformere» forestillingen; oppfattelsen og iakttagelsen endrer seg når konteksten endrer seg.

John Berger trekker videre en parallell og sammenligning mellom film og foto: filmen er en løpende sekvens av bilder som ses i forhold til andre bilder i en sekvens, så det kan med andre ord minne om å lese en sekvens av ord som til sammen former en setning. Dette resulterer i en argumentasjon og konklusjon rundt intensjoner som ikke kan vendes om så lett fordi det foreligger en syntaks eller indre logikk i rekkefølgen¹⁷⁵. Et maleri eller fotografi står på en side stille, men den er samtidig dynamisk i den forstand at tilskueren trenger tid til å undersøke de ulike delene av maleriet og komme fram til en konklusjon. Oppfatningen kan dog påvirkes av at maleriet enten styrker eller svekker oppfatningen¹⁷⁶. Hvor står teaterforestillingen i denne prosessen? Teaterforestillingen består av en løpende sekvens av ulike scener og/eller situasjoner, og gjennom en eventuell tablåeffekt består den i tillegg av en dynamisk bildesekvens. Gjennom dens dramaturgi kommer forestillingens tempo, rytme, oppbygging, indre logikk, og generelle virkning til uttrykk, og diskurser og forhandlinger rundt dette er til en viss grad normativ og institusjonalisert i likhet med språk. Teaterforestillingen står derimot ikke stille som et maleri gjør, og den har en nærhet som filmen ikke kan produsere. Som nevnt tidligere oppstår ikke åpenbaringen av kvalitative verdier kun gjennom skjematisk analyse, men gjennom en dynamisk prosess som oppstår i øyeblikket ved selve iakttagelsen og/eller kritikken. Kvalitative verdier behøver heller ikke være estetiske eller håndverksmessige meritter, men mer sosiale og bestå av søken etter tendenser. En sentral egenskap ved teaterforestillingen er at den ikke kan «arkiveres» på samme måte som film, litteratur, og billedkunst. Hva jeg mener med det er at selv om en teaterforestilling kan filmes vil ikke nærheten, her-og-nå øyeblikket, og den sosiale situasjonen være tilstede på samme måte, og det er disse momentene som gjør teater til teater. Film, litteratur, og billedkunst derimot er statiske objekter med en dynamisk iakttagelsesprosess framfor å være dynamisk på begge sider som teater er. Måten teaterforestillingen ses tilbake på er derfor av en abstrakt karakter som heller ikke kan anses som positivistisk. Det er på dette stadiet at minne og retrospektiv kritikk finner sted.

Selv om kritikerens evaluering og dokumentasjon av forestillingen kan være funksjonell, fordelaktig, og behjelpelig har den aldri en fullstendig nøyaktighet og reliabilitet. På sitt beste

¹⁷⁵ Berger, John *Se på bilder* (1985) s. 26

¹⁷⁶ *Ibid.* s. 26

er anmeldelsen/kritikken en mindre komplett utgave av en perfekt idé om forestillingen. På sitt verste er den vilkårlig og mystifisert. Et minne er en erindring hvor en viss hendelse ses tilbake på, og denne prosessen danner en abstrahert og idébasert utgave av den konkrete hendelsen som ses tilbake på. Det er med andre ord retrospektivt, og utgaven som subjektet mentalt danner og senere setter ord på vil i sin helhet være en simulasjon, hvilket er dannet av ulike virkninger, assosiasjoner, og senere påvirkninger fra andre subjekter i tillegg til at hukommelsesevnen settes på prøve. Denne retrospektive erindringen er også i likhet med forestillingen flyktig, så selv om anmeldelsen/kritikken er en dokumentasjon med en viss funksjon og hensikt, så kan den aldri gi en nøyaktig indikasjon på kritikerens inntrykk og oppfatning i nåtid eller fremtid. Kritikerer er dermed åpen for å endre mening med tiden ved hjelp av faktorer som for eksempel påvirkninger fra andre subjekter, en videre utvikling av nye kunnskaper, sammenligninger med forestillinger vedkommende har sett i ettertid, nostalgi ovenfor hendelsen, eller en dypere refleksjon over enten seg selv eller forestillingen. Skuespillerteoretikeren og instruktøren Lee Strasberg (1901 – 1982) argumenterte for at minnet eller hendelsen i seg selv ikke er viktig når den ses tilbake på, men hvordan skuespilleren er *påvirket* av den i nåtid¹⁷⁷. Jeg vil ut ifra dette argumentere for at en anmeldelse/kritikk er en dokumentasjon av en teaterforestillings virkning på kritikerer ved et visst tidspunkt. Dette framfor en positivistisk dokumentasjon av selve teaterforestillingen som i tillegg er satt i stein.

Det er én ting at minnet om teaterforestillingen aldri er positivistisk eller satt i stein, men som nevnt tidligere er det i tillegg en mulighet for at forestillingen mystifiseres av kritikerer. For John Berger er dette en prosess hvor kritikerer gjennom sin ordformulering bortforklarer fortiden, fører tilskueren bort fra ett erfaringsplan og over til et annet (for eksempel fra et sosialt plan over til et kunstformalistisk plan), sublimerer kunstverket, eller bortforklarer det åpenbare¹⁷⁸. Det er med andre ord en projisering av kvalitative verdier som virker tvilsomme for andre iakttagere, og en manipulasjon hvor kritikerer på en side er bevisst over eventuelle trivialiteter, selvfølgeligheter, eller andre kritikkverdige kvaliteter ved kunstverket, men legger skjul på dette gjennom å skifte samtaleemne og konstruere en mer estetisk tilfredsstillende idé om kunstverket gjennom sin anmeldelse¹⁷⁹. Den negative motparten til en

¹⁷⁷ Coen, Lola *The Lee Strasberg Notes* (2010) s. 26

¹⁷⁸ Berger, John *Se på bilder* (1985) s. 15

¹⁷⁹ *Ibid.* s. 11 – 15

slik mystifisering vil være en form for stråmannsargumentasjon hvor forestillingens kvaliteter forvrenges og unøyaktig fremstilles i kritikken med den hensikt å sette fyr på dem.

Som et konkret eksempel på en mystifiserende «stråmannsanmeldelse» vil jeg trekke fram mottakelsen til teaterforestillingen *Love and the Ocean* under teaterfestivalen METEOR høsten 2019. Forestillingen var markedsført som en «meditativ pop-punk musikal»¹⁸⁰, og ut ifra meditasjonens rituelle karakter, følelsenes opposisjoner mot fornuft, og musikalens lek mellom fiksjon og virkelighet, så foreligger det ut ifra tittelen og markedsføringen alene en indikasjon om at teaterforestillingen forsøker å operere i en teatral virkelighet som adskilles fra den fysiske sansebaserte virkeligheten. Forestillingens scenografi bestod av en svær madrass med store lamper plassert på hver ende, og lyssettingen forble mørk under hele forestillingen. Ut ifra dette var forestillingens ambiens karakterisert av drømmens- og mørkets estetikk som minner om symbolismens kvaliteter, og jeg har allerede nevnt tidligere at symbolismen forsøkte å framheve det sjelelige, skjulte, og abstrakte framfor det sanselige, eksterne, og diskursive. Havet som estetisk virkemiddel og kjærligheten til havet på sin side kan minne om romantikkens fremhevelse av kjærlighet og naturen, og det sublimе og panteistiske ved naturen. Forestillingen bestod videre av korte fragmenterte dialoger framført med et rytmisk, abstrakt, og generelt lyrisk preg, og med referanser til filmen *Titanic*. I tillegg til atmosfærer ble det visuelle og frontale ved forestillingen sentrert gjennom sine projeksjoner, sitt skyggespill, og som nevnt tidligere nattlige estetikk. Konkluderende er forestillingen karakterisert av verdiene og kvalitetene ved *reteatraliseringen* under regikunstens Avant-Garde, og det er en fremhevelse av håndverk i tillegg til ritualisering og appellering til følelser. Forestillingen er i tillegg karakterisert av miljøkommentarer og en apokalyptisk fremstilling av havforurensingens ødeleggelse av jorden, men bevarer en sublimitet og katarsis som om ødeleggelsene i kombinasjon med forestillingens drømmepreg markerer begynnelsen på en ny virkelighet.

Hvordan var mottakelsen i Bergen? Charlotte Myrbråten (1982-) fra Bergens Tidende ga forestillingen 4 av 6 hjerter og hadde overskriften «Teater i krisenes tid». Hennes helhetsvurdering var «Forestillingen 'Love and the Ocean' er en forvridd sci-fi-musikal som prøver å si noe viktig»¹⁸¹. Hun skrev videre ved et senere avsnitt:

¹⁸⁰ Myrbråten, C. «Teater i krisenes tid»,: <http://bit-teatergarasjen.no/program/forestillinger/lost-and-found-productions/> (lastet ned 16. Mai. 2020)

¹⁸¹ Ibid.

Det visuelle i forestillingen utmerker seg. Proleksjoner på den enorme sengen endrer stemninger og settinger fullstendig med teknologisk presisjon. Det er en sci-fi-tvist i et univers som beveger seg mellom drøm, virkelighet og mareritt. Og i kombinasjon med de ulike sangene er forestillingen innom mange ulike temperament, der teater, musikk og visuelle effekter går opp i en høyere enhet¹⁸²

Myrbråten legger her vekt på det visuelle med forestillingen. Gjennom sin metodikk betrakter hun forestillingen som et objekt for analyse, og hun fremhever det billedlige og dermed frontale med forestillingen. Dette framfor det ambiente og romlige med forestillingen. Selv om hennes vurdering indikerer at forestillingen er dynamisk er hennes metodikk mer statisk enn performativ; hun analyserer virkemidlene fra et nøytralt og distansert fugleperspektiv, og anmeldelsen forsøker ikke å portrettere et atmosfærisk miljø eller si noe om emosjonell investering og virkning. Myrbråten nevner dette, men fremstiller det ikke. I konklusjonen skriver Myrbråten følgende:

Mot slutten tilspisser derimot det fragmenterte og lyriske språket seg og samfunnskritikken blir tydelige. Er det kanskje selve menneskeheten som er Jack og Rose sittende på en båt som snart går ned? Havet stiger og havet kommer til å drukne alle. Det kryssklippes inn bilde av plast og død fisk. På lerret bak på scenen får et barn en plastpose over hodet og ser ut til å kveles sakte, men sikkert. Plutselig fremstår den antydende og gjennomført rare forestillingen som svært eksplisitt og tydelig. (...) Forestillingen er full av virkelig vakre tablåer og små magiske øyeblikk. Kanskje blir budskapet avslutningsvis litt for åpenbart og fremført i store bokstaver. Men med et samfunn i klimakrise trengs også kanskje både opprørsetikk og slagordsretorikk mer enn noen gang¹⁸³

Myrbråtens fokus skifter fra å legge vekt på det visuelle til å legge vekt på forestillingens sosiale kommentarer, og hennes konkluderende bedømmelse er at disse kommentarene er for overtydelige selv om det er sosialt relevant. På en side kan hennes skiftende synspunkt være et forsøk på å illustrere hvordan forestillingen endrer kurs. På en annen side derimot endrer ikke forestillingen sitt meditative, følelsesladde, og visuelle preg seg selv om den har en dynamisk endring i sin vinkling. Med andre ord har ikke Myrbråtens skiftende fokus en korrelasjon med forestillingens dynamikk. Kombinert med hennes metodikk hvor hun anser forestillingen som et objekt for nøytral og distansert analyse, hennes projiserte og fikserte søken etter forestillingens sosiale anliggende, og hennes generelle perspektiv på

¹⁸² Myrbråten, C., «Teater i krisenes tid»: <https://www.bt.no/kultur/i/Xgn4dB/teater-i-krisenes-tid> (lastet ned 29. Mars, 2020)

¹⁸³ Ibid.

forestillingen, indikerer hun at mottakelsen er lunken fordi hun har en fordom ovenfor forestillinger med miljøkommentarer. Hun ser altså på dens rammeverk og premisser ut ifra et rent sosialt perspektiv framfor å undersøke rammeverket og premissene i seg selv. Det er naturligvis teaterforestillinger som forsøker å legge kun vekt på det sosiale og/eller politiske og appellere til fornuft, for eksempel Bertolt Brechts politiske teater. *Love and the Ocean* derimot fremhever for mye av det visuelle, ambiente, emosjonelle, og formmessige til at disse elementene kan overses. Denne fremhevelsen kommer særlig til uttrykk ved at meditasjon og ritual som konsept ligger på et metafysisk plan framfor rent sosialt, og det er et katarsispreget forsøk på unnslippelse og frigjørelse fra den fysiske virkeligheten framfor en fremhevelse av sosiale og samfunnsmessige intriger.

Judith Dybendahl (1990-) fra scenekunst.no skrev ikke en egen kritikk av forestillingen, men hadde dog en kort vurdering i en oppsummering av teaterfestivalen METEOR i Bergen i 2019:

Pop-punk musikalen *Love and the Ocean* (...) var definitivt en av de mest visuelt slående produksjonene. (...) Storslåtte landskaper – deriblant en blinkende stjernehimmel og nordnorsk natur – inntok scenerommet gjennom utstrakt bruk av videoprojeksjoner på et lerret bakerst på scenen. Handlingen foregikk i et rom midt mellom virkelighet og fantasi, og vekslet mellom fragmenterte, dialogbaserte scener og sangnumre, men fant aldri retning i virkemiddelbruken med det resultat at å tematisere vår tids klimakrise ble hult, klisjéfullt og overtydelig¹⁸⁴

Dybendahl hadde riktignok mindre plass til å skrive mer detaljert, men hennes synsvinkel har i sin helhet likhetstrekk med Myrbråtens synsvinkel på alle måtene jeg nevnte ovenfor. Hun er derimot mer privat, muntlig, og brutal i sin konklusjon, og hun indikerer at de sosiale kommentarene og hennes private fordommer ovenfor dem gjør de visuelle, romlige, og meditative aspektene ved forestillingen kvalitativt hule og verdiløse. Det må understrekes at scenekunst.no som plattform i sin helhet forsøker å legge mer vekt på det ny-impresjonistiske, virkningsfulle, og nomadiske enn hva de fleste aviser (papir og nett) tar sikte på, så Dybendahls paradigme står mer eller mindre i motsetning til dette.

Nå er det ikke slik at Myrbråten og Dybendahl representerer alle publikummere som så *Love and the Ocean*, men stråmannsargumentasjonen er allikevel fremtredende hos begge. Jeg sier

¹⁸⁴ Dybendahl, J., «Festivalen med mange rom»: <http://www.scenekunst.no/sak/festivalen-med-mange-rom/> (lastet ned 29. mars, 2020)

ikke at det er noen riktig måte å bedrive teaterkritikk på, men jeg anser Myrbråten og Dybendahls paradigme som irrelevant og lite holdbar for hva *Love and the Ocean* indikerer er dens rammeverk og dramaturgi. Det kan på en side argumenteres for at forestillingen mystifiserer sine egne åpenbare sosialkommentarer for å legge skjul på sine klisjeer og gjøre opplevelsen sublim, men på en annen side vil jeg som sagt argumentere for at det rituelle, visuelle, ambiente, håndverksbaserte, og drømmepregede i stedet var de åpenbare kvalitetene som Myrbråten og Dybendal bortforklarer. Det kan allikevel også være en mulighet at den normative standarden i Bergen ikke lenger er å legge vekt på håndverk og det rent teatrale, og dette har til felles med teaterkritikkens flyktige performativitet hvor ingen praksis forblir universal og satt i stein. Dette setter derimot en begrensning for en kvalitativ teaterkritikk, fordi ut ifra Myrbråten og Dybendahls status som kritikere og hvordan teaterkritikken har endret kurs i det 20. århundret til å bli fremheve instrumentalisme, så trenger publikum ut ifra en slik retorisk praksis kun å vite at effekten var at forestillingen var overtydelig og hul, og at årsaken til dette var at miljøkommentarer er «klisjéfulle». Publikum har dermed ikke noe behov for å undersøke de iboende kvalitetene som faktisk ligger i forestillingen eller gjøre noe skjelning mellom kvalitativ teaterkritikk og mystifiserende stråmannsanmeldelser, fordi teaterkritikken har hatt sin ønskende virkning om å diskreditere forestillingen. Iboende kvaliteter ved selve anmeldelsen blir dermed neglisjert.

Selv om mystifisering og stråmannsargumentasjon kan være kritikkverdig er det i en kunstnerisk kontekst vanskelig å registrere. Grunnen til dette er fordi kritikerens mening om kunstverket må først gjøres tilgjengelig for allmennheten, så da føres diskursen over til et hermeneutisk og/eller sosiologisk plan. Deretter må meningen måles opp mot andre subjekters meninger om samme kunstverket, og disse subjektene kan ikke bare ha forskjellige preferanser, men også forskjellige erfaringer, referansepunkter, forståelseshorisonter, og ferdigheter som utfordrer kritisk universalisme. Hva som er mystifisering og hva som er smaksforskjeller er dermed vanskelig å differensiere, men i teorien vil John Berger hevde at motivasjonen bak mystifisering er å bevare kunstverkets sublimitet, tidløshet, overlevelse, og differensiering fra oppfattelsen av kunstverket som kun en handelsvare¹⁸⁵. Om et bilde ikke lenger er unikt og eksklusivt må den mystifiseres for å bevare verdier, nostalgiske funksjoner, og en følelse av å være unik og eksklusiv. Motivasjonen til en mystifiserende stråmannsanmeldelse derimot vil jeg hevde er å utnytte sin makt som kritiker og utnytte

¹⁸⁵ Berger, John *Se på bilder* (1985) s. 21

publikummets tiltro til dem. Gjennom en forvrengt og unøyaktig fremstilling av forestillingen vises et tilsynelatende forhold mellom årsak og effekt, men hvor de iboende kvalitetene til selve forestillingen sier noe annet og publikum ikke er i stand til å få det opplyst ettersom at de stoler på kritikerens bedømmelse.

Forholdet mellom minne og mystifisering vil jeg hevde kan oppsummeres i forholdet mellom det apollinske og dionysiske nevnt tidligere. Det apollinske refererer da til det sansbare, individuelle, forbigående, avgrensede, og adskillige ved kunsten, og i likhet med minnet oppstår det i øyeblikket før den ved et senere tidspunkt ikke er til stede på samme måte. Den mest sentrale parallellen er at teaterforestillingen for eksempel ønskes å oppleves som adskilt fra andre kunstformer, men også forskjellig fra andre teaterforestillinger. Ut ifra Deleuze differensieringsfilosofi er dette relatert til prosessen om å nyansere og lete etter forskjeller i det som tilsynelatende er en repetisjon. Fra et mer hverdagslig perspektiv er prosessen sammenlignbar med puslespillet «spot the difference»; når kritikeren har vært gjennom den repetitive prosessen av å se mange teaterforestillinger over en kort periode, har utviklet en kritisk sans, og bærer med seg flere referansepunkter, vil fokuset ligge mer på søken etter hva som er annerledes med forestillingen (både selve produktet og hendelsen som rommer den) framfor å se den for det den er. Kvalitative verdier kommer altså til uttrykk gjennom differensiering fra andre kvalitative verdier. Jeg vil i tillegg ut ifra Bergers filmsekvensmetafor hevde at en lang konsekutiv rekke med middelmådige forestillinger resulterer i at en over-gjennomsnittlig god forestilling føles som et mesterverk i forhold, og det er fordi de middelmådige forestillingene institusjonaliseres i en kvalitativ standard som en god forestilling sammenlignes med og skiller seg positivt ut fra. En gjennomsnittlig publikummer som kun ser et par forestillinger om gangen derimot vil jeg hevde har lettere for å gjøre de få teaterbesøkene eksklusive og distinkte. Grunnen er at prosessen blir mindre repetitiv, publikummen får et par avbrekk i tiden imellom, sanseapparatet gjøres klar for nytt og ferskt innputt, og fordi hvert besøk føres til et sosialt plan i form av selve teaterbesøket framfor et analytisk plan som kritikeren fører forestillingen over til. Søken etter problemer og konstruktivistiske strukturer bak forestillingens håndverk er heller ikke like instinktive hos den gjengse publikummer, nettopp fordi vedkommende ikke har like mye bevissthet over de større helhetlige kvalitative verdiene, men i stedet legger vekt på de mest fremtredende og tradisjonelle aspektene som for eksempel teksten og skuespillerprestasjonene.

Det dionysiske refererer som nevnt tidligere til fellesskap, menneskesinnet, og følelser og stemninger, samt hvordan hverdagen føles meningsløs i forhold til de store følelsene og stemningene som tar overhånd, så mystifisering er en taktikk for å unnsnippe hverdagsslit og livets uutholdeligheter og over til rus og fellesskapsfølelse. Om møtet og forholdet mellom minne og mystifisering fører til tragediens fødsel vet jeg ikke, men jeg benytter forholdet for å forklare teaterkritikken som fenomen. Min konklusjon er at flyktigheten ved kritikerprosessen, minnets og mystifiseringens usikkerheter, og teatrets pluralisme og system av nettverk, diskurser, og innflytelser, fører teaterkritikken bort fra det klassiske idealet om kritisk universalisme. Jeg argumenterer allikevel ikke for en estetisk relativisme hvor enhver mening om et verk er like holdbar, relevant, og/eller verdifull som en annen; fallgruver og tvilsom empiri og teoridannelse er kritikkverdige i enhver diskurs. Jeg argumenterer heller ikke for at samfunnet er satt sammen av autonome subjekter eller grupper som vurderes dikotomisk og i et vakuum. Hva jeg argumenterer for er i likhet med Foucault et nettverk av innflytelser som baseres på en bestemt diskursiv praksis og institusjonalisering, og en kritisk og kvalitativ vurdering av merittene og de iboende mekanismene ved disse praksisene og institusjonaliseringene.

Kapittel 4: Sosiologi, kultur og markedsføring

Kvalitativ forskning, kritisk teori og kulturindustri

I det førgående kapitlet tok jeg for meg en sosiologisk oversettelsesprosess for å avsløre en kontingent viten ved teaterkritikken som teatervitenskapen alene ikke kan belyse. Min motivasjon var hvordan teater som hendelse oppstår i øyeblikket i sosiale situasjoner og kontekster, og hvordan ulike iakttagelsesprosesser danner et system av ulike paradigmer som igjen er dannet av sosiale ordener og nettverk bestående av ulike bakgrunner, erfaringer, intensjoner, og forståelseshorisonter. Systemteori er den overordnede metateorien som holder disse sammen, og som både organiserer og forvalter deres iboende verdier for hvordan en forestilling kan kontingent iakttas, hvordan et system kan praktiseres, og hvordan kunnskap om og innflytelser på sosiale relasjoner og situasjoner kan produseres og reproduseres. Problematikken rundt systemteori derimot er hvordan systemet ideelt sett skal være autonomt og positivistisk, men i praksis må minimaliseres og simplifiseres, og må presenteres som kontingent, for å kunne benyttes pragmatisk. Et potensielt problem ved pragmatisme er at et resultat kan ha hatt virkning og vært effektivt i forhold til et subjekts hensikt, men har iboende

verdier ved hensiktene og metodene som kan kritiseres for sin hegemoniske etikk og settes spørsmålsteget ved av andre subjekter, eller at effekten står i motsetning til subjektets intensjoner, men ender opp som den nye institusjonelle oppfatningen når den gjøres tilgjengelig for andre subjekter. Jeg konkluderte derfor at en videre kvalitativ forskning var imperativt for å kunne registrere disse iboende verdiene, og for å kunne benyttes som metodikk for problemløsning. I dette kapitlet vil jeg derfor bygge videre på paradigmeforståelsen som var presentert i forrige kapittel, og jeg vil metodisk benytte dem i spesifikke praktiske situasjoner for å kontekstualisere dem videre. Ved siden av å belyse kritikken fra et overordnet samfunnsmessig perspektiv vil jeg i tillegg presentere en mer metodisk-individualistisk tilnærming, da med vekt på personlig merkevarebygging og selvbevissthet som utgangspunkt for kontekstualisering.

Jeg vil begynne med å presentere det som Frankfurterskolens forskere Theodor Adorno (1903 – 1969) og Max Horkheimer (1895 – 1973) kalte *Kulturindustri*, og det refererte til kunst og underholdning under senkapitalisme som disse to var sterkt kritiske til. I sin helhet er kulturindustri for Adorno og Horkheimer et system som gjør kunst og underholdning til underlegne forlengelser av forbrukerens uutholdelige hverdag¹⁸⁶, homogeniserer alle kunstformer til å ikke kunne være autonome og særegne, og følger en viss «oppskrift» og formular for å kunne appellere så mye til massepublikummet som mulig og dermed være mest økonomisk produktiv. Individuer plasseres videre i ulike typeskjemaer og kategorier, og fylles med villedende reklame, falske løfter, og overidealiserings¹⁸⁷. I verste fall blir selve produktet smeltet sammen med reklamen eller blir underlagt den, slik at den eneste hensikten med å lage et kunstverk er å reklamere for ett eller annet¹⁸⁸. Den eneste motivasjonen bak produksjonen av denne form for kunst og underholdning er altså å tjene penger, ta sin plass i samfunnet som i hovedsak har kunst og kultur nedprioritert av mediene og forbrukeren¹⁸⁹, og ellers fremheve sin stjerneskuespiller/sanger/kunstner og utkonkurrere andre institusjoner. Denne stjernen er også for øvrig plukket ut av en talentspeider sendt av en øvre makt, for eksempel en teatersjef, plateprodusent, eller administrerende direktør for et filmstudio. Stjernen kan derimot lett erstattes og gis opp når en ny stjerne hentes eller når den førnevnte ikke lenger kan tiltrekke nok publikum¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Adorno, Theodor og Max Horkheimer *Opplysningens Dialektikk* (2011) s. 163

¹⁸⁷ Ibid. s. 143 – 145

¹⁸⁸ Ibid. s. 184

¹⁸⁹ Ibid. s. 146

¹⁹⁰ Ibid. s. 173

Adorno og Horkheimers argumentasjon bygger på at den kapitalistiske kulturindustrien har ført til stagnering i kunstutvikling, så istedenfor å produsere nye handelsvarer legges det vekt på å utvikle strategier for å holde «maskinen» (kulturindustrien) gående med basis på de teknikker, oppskrifter, og formularer som allerede fungerte. Produktene er altså i bunn og grunn identiske, men har noen subtile forskjeller og holder seg kun ferske gjennom sin reklame, kunstnerens personlige merkevarebygging og tiltro til publikum, og det å appellere til forbrukere som vil unnsnippe sin slitsomme hverdag og arbeidsdag, og ikke har kunnskapen eller evnen til å registrere den repetitive naturen ved produktet. Når alt kommer til alt blir forbrukeren gitt enn forlengelse av det som vedkommende skulle få et avbrekk fra, og bruker opp tid, energi, og penger på å gjøre en øvre makt sterkere. En regissør eller direktør for et filmstudio for eksempel har som regel ikke oppnådd statusen gjennom hardt arbeid eller et ønske om å dyrke filmkunsten, men å tjene penger og kunne utvikle en sterk personlig merkevarebygging gjennom å manipulere forbrukeren og skille seg ut fra sin konkurranse. Forbrukeren på sin side gir fra seg sin tid og penger til regissøren og er ikke nødvendigvis garantert å få noe igjen for det. Produktet kan i flere tilfeller være mye mer underlegen enn det som var lovet og markedsført.

Basert på teaterkritikkens distansering fra kunsten og underleggelse av journalistikk og næringsliv, spenningsforhold mellom det frie og institusjonelle feltet, manifester til ulike teaterfornyere i det 20. århundret som fremhever autonomi og står i opposisjonene til *dødelig teater* og institusjonene, og den generelle praksisen til det institusjonelle teatret hvor markedsøkonomi dominerer over forestillingens estetiske verdi, vil jeg konkludere med at *kulturindustrien* manifesteres gjennom institusjonsteatrene. Det skapes spenninger videre gjennom å fremheve økonomisk produktivitet og aktualitet framfor en kvalitetsforhandling i spenningsforholdet mellom teatertradisjonen og fornyelse i teaterutviklingen. For å kunne utvikle en videre forståelse for årsaken til de kvalitative mekanismene bak kulturindustrien behøves allikevel en videre belysning av teatret som en forretningsvirksomhet.

Fra et organisatorisk anliggende er teaterkritikken et konsept og en praksis som er en mindre del av et større organ, hvilket i denne sammenhengen er teatret forstått som en forretningsvirksomhet. Sett fra sistnevnte variabel former teatret et system av ikke bare ulike paradigmer, men ulike motivasjoner sett i forhold til hva et subjekt ønsker å oppnå med teaterforestillingen og/eller teateranmeldelsen som forbruksvare. Kvalitative forhandlinger må

derfor finne sted for å kunne organisere og systematisere disse motivasjonene bak en kulturindustriell praksis. Denne forhandlingen kan allikevel ikke utføres med hjelp fra et teatervitenskapelig og journalistisk paradigme alene. Teaterkritikken har som sagt beveget seg mer og mer bort fra teaterkunsten og til større grad representert journalistikken og samfunnsvitenskapen, men journalistikkens dokumentasjon tar også i sin helhet kun for seg effekten av en hendelse til større grad enn en videre utforskning av årsaker og verdier i prosessen¹⁹¹. Ren retorisk praksis i form av struktur og ordformuleringer har som hensikt å engasjere leseren, appellere til massen, og lede til en ønsket virkning som fører til størst reaksjoner og lesertall sett i forhold til kontekster, algoritmer, og grader av aktualitet. Teaterkritikken er marginal innad i journalistikkens landskap og dermed er nødt å håndteres mer som en dokumentasjon, kontekstualisering, og markedsføring enn en kunstnerisk tilbakemelding for å kunne bevare sin relevans. Det foreligger dermed en kamp mellom kritikerens genuine respons i sin anmeldelse og redaktørens innputt for å kunne gjøre anmeldelsen engasjerende og aktuell nok for massen som ikke nødvendigvis representerer kunsten, men i stedet har som motivasjon å undersøke om forestillingen er mer verdt å få med seg enn andre underholdningsformer eller fritidsaktiviteter. En lignende kamp foregår ved teaterinstitusjonene i form av teaterregissørens egne kunstneriske visjoner i møte med selve teatrets motivasjoner rundt produktivitet, økonomiske gevinst, og relevans og aktualitet for massen. Enhver forretningsvirksomhet er i slike sammenhenger ofte nødt å ofre rettferdighet til fordel for det å kunne holde virksomheten gående¹⁹². Regissøren for eksempel er dermed som en marionett styrt av teaterinstitusjonens øvre makter og samfunnets strukturer og normer hvor ikke alle kapitaler nødvendigvis er jevnt fordelt. Disse komponentene vil jeg hevde former mekanismene bak kulturindustriens virksomhet. Selve teaterforestillingen er også fra et organisatorisk perspektiv et resultat og anmeldelsen en dokumentasjon av dens virkning, men ikke av prosessen. Det frie teatret er derfor rent hypotetisk et ideelt teaterlandskap for en dyrkelse av teatrets autonomi, personlige verdier, og en hierarkisk symmetri, så vel som en avsløring av de selv-refleksive forholdene som ligger i selve teaterprosessen. Det frie teatret er kun nødt å underkaste seg institusjonene når samfunnets og økonomiens innvirkning er for aggressiv til å holde friheten i livet, hvilket var tilfellet da flere av 70-tallets regionteatre og gruppeteatre i Skandinavia for eksempel sakte, men sikkert ble kjøpt opp av de større institusjonene fordi konkurser var det eneste andre alternativet.

¹⁹¹ Denzin, Norman K. *The Landscape of Qualitative Research* (1998) s. 279

¹⁹² Ibid. s. 278

Med utgangspunkt i Frankfurterskolens kritiske teori og det frie teatrets potensiale for kvalitativ forskning vil jeg argumentere for en teaterkritikk som avslører informasjon om maktrelasjoner, sosiale og estetiske verdier, og andre interne forhold i selve teaterprosessen. Dette er en teaterkritikk som kan finne tilpass i analytiske kritikker og debattinnlegg fra scenekunst.no og *Norsk Shakespeare Tidsskrift*, så vel som å ha manifestert seg i serien med nyhetsartikler om teaterforestillingen *Ways of Seeing* i tiden mellom dens originale visning på Black Box i Oslo høsten 2018 og Festspillene i Bergen våren 2019. Jeg vil hevde at motivasjonen for å se forestillingen var de hypotetiske spørsmålene «Hva var det som egentlig skjedde?» og «Hva er sannheten?», og det er fordi informasjon om årsak og motivasjon gir makt som kan utfordre en nåværende affære. *Ways of Seeing* især fremhevet spenninger mellom høyre- og venstresiden i politikken i tillegg til en utfordring av ytringsfrihet og en spenning i form av spørsmålet «Krenket faktisk teaterforestillingen privatlivets fred?».

Gilles Deleuze argumenterte for at i tillegg til et disiplinært samfunn à la Foucault, så lever vi i et *kontrollsamfunn* hvor informasjon og disiplinære prosesser og strukturer ikke bare holder seg lukket til de ulike institusjonene, men strømmer til i samfunnet selv i en persons hverdag og fritid¹⁹³. Overført til teaterkritikken er ikke bare vurderingsprosessen begrenset til selve teaterforestillingen, men også til forventninger basert på regissørens og skuespillernes tidligere prestasjoner, mediens fremstilling av dem, og hvordan de representerer teatret som «varemerke» med tanke på teatrets kvalitative standard og generelle samfunnsmessige status og rykte. Regissøren og skuespilleren har derfor ikke en klar bevissthet over når de er på jobb og når de har fri, nettopp fordi de fremdeles er nødt å arbeide for å kunne opprettholde sin status og sitt rykte. Et subjekt dannes av ulike tegn i form av vaner, interesser, innflytelser, og kulturelle påvirkninger som fungerer som koder for kategorisering og algoritmer for hvordan en estetisk opplevelse når ut til subjektet med tanke på virkning. *Ways of Seeing* var en teaterforestilling bestående av tegn i form av spenningsforhold mellom høyre- og venstresiden i politikken, to av skuespillernes innvandrerbakgrunn og flukt fra undertrykkende regimer, statens overvåkninger i møte med skuespillernes overvåkninger av politikeres hus, og et spørsmål om ytringsfrihet i tillegg til spørsmål om skuespillerne faktisk brøt privatlivets fred. Dette hadde estetisk virkning med tanke på kontroversene som oppstod. Slik informasjon og serier med tegn danner derfor koder som manifesteres i journalistikkens fremstilling av både forestillingen og konteksten som rommer den, og det er en kontroll over denne informasjon at

¹⁹³ Deleuze, Gilles «Postscript on the Societies of Control» i *October* vol. 59 (1992) s. 3 – 4.

en publikummer er i stand til å skjelne mellom hva som faktisk skjedde i forestillingen og hvordan journalistikken fremstiller dette. En dypere kvalitativ forskning er det som fører til denne kontrollen.

Som en avslutning og oppsummering på teatret som et sosialt fenomen vil jeg være innom forestillingen *Dying Together* fra teaterfestivalen METEOR høsten 2019. Forestillingen kan i tillegg fungere som en oppsummering på hyperrealitet. Konseptet gikk ut på at publikum skulle kunne føle på og oppleve sosial interaksjon i en situasjon hvor alle sammen kommer til å dø, for eksempel gjennom flystyrt, båtforlis, eller terrorist-angrep. De ulike publikummerne ble spurt av teaterensemblet om å kunne «representere» ulike aktører som for eksempel en bror/søster, en far/mor, en tilfeldig mann/kvinne, eller en terrorist, bli deretter plassert rundt i rommet og bedt om å stå stille og se mot et visst punkt i rommet, og for det meste bare gi noen små subtile blikk mot de rundt seg. De kunne også kanskje sette seg litt ned, og i sin helhet skulle de føle på de andre publikummernes nærvær. Det ble en form for *non-acting* ved at publikum teknisk sett var «seg selv» og ikke forsøkte å spille en karakter, men fremdeles var deltagende i en performativ hendelse som var adskilt fra den faktiske virkeligheten. Sakte, men sikkert ville teaterensemblet fortelle om at noen av aktørene ville dø og dermed be deres «representanter» om å illustrere dette gjennom å legge seg ned på gulvet.

Forestillingen ble presentert gjennom tre ulike tablåer med et par minutters pause mellom hver, og dette var for å gi publikum muligheten til å drikke litt vann som var brakt med av ensemblet. Forestillingen opererte i et fremtredende skjæringspunkt mellom faktisk virkelighet og scenisk virkelighet; det foregikk i et stort tomt rom uten noen scenografi eller sitteplasser, det var full belysning, teaterensemblet hadde på seg hverdagsklær, det var ingen musikk, publikum var «skuespillerne», det var ingen dialog, narrativ, eller handling hvis man ser bort fra det ensemblet ga av instruksjoner, og hele forestillingen bar preg av å være et sosialt eksperiment. Allikevel kan den ikke ses på som «virkelig» ettersom at det var en klar begynnelse og slutt, situasjonene var konstruerte på tross av å være virkelighetsbaserte, det var en viss dramaturgi ved forestillingen, og publikum gikk tilbake til sin hverdag da forestillingen var ferdig og hadde ikke faktisk dødd. De hadde allikevel muligheten til å skrive ned på en lapp etter forestillingen om sine assosiasjoner og følelser ovenfor hendelsen. Teatrets adskillelse fra den faktiske virkeligheten ble dermed benyttet på tross av å ikke være fullstendig «teatral» i sin form og sine virkemidler. Konkluderende må det understrekes at de sosiale interaksjonene hadde verdi nok for publikum til å kunne la seg berøre og være med på

«leken», og disse verdiene og den institusjonaliserte enigheten mellom teaterensemble og publikum var en nødvendighet for å sette i gang fenomenet; skulle forestillingen bli spilt i en annen teatral kontekst med mindre trygghet ovenfor sosial interaksjon og publikumsdeltagelse ville tablåene vært stillestående og kvalitativt tomme. Det ble kort oppsummert kvalitative verdier ved forestillingen som ikke kun ligger på håndverk, estetisk bedømmelse, og søken etter å være eksperimentell og dyrke teatrets egenart. I stedet stod det sosiale i fokus, og forestillingens mekanismer stod som sagt i motsetning til de mer forventede mekanismene som fører til estetisk nytelse og kvalitativ verdi i en teaterforestilling, blant annet likestilling av alle teatrale virkemidler.

Personlig merkevarebygging, kritikk og identitetsforståelse

I sin bok *Vår Teatrale Tid* setter Anne-Britt Gran perspektiver på konseptet rundt personlig merkevarebygging. Hennes hovedstandpunkt er at identiteter kan kjøpes og selges som merkevarer, og at et individ ønsker å differensieres fra andre individer i konkurransen rundt oppmerksomhet. Det betyr med andre ord at estetiske uttrykk og kulturelle koder ved seg selv, inkludert klesstil og valg av verdier, skal representere en selv og være konsekvent og samsvare med hvordan en ønsker å oppfatte seg selv. Gran sikter til konseptet om *image*, nemlig et bilde på og en forestilling om hvem man er, og personlig merkevarebygging blir da et konstruert bilde av de positive assosiasjonene som personen ønsker at andre skal få til personen.. Det blir derimot en kamp om autensitet når andre forsøker å komme nærmere inn på personen og finne ut hva som gjemmer seg bak fasaden; hva er det personen egentlig føler? Når er personen en genuin og autentisk versjon av seg selv, og når er det et spill for å kunne opprettholde fasaden? Gran argumenterer for at forbrukerkulturen ved den postmoderne tilstanden har ført til denne ego-formasjonen og kampen om autensitet. Hun nevner for eksempel reklame i form av mote hvor klesantrekkene samsvarer med hvilken rolle personen tar på seg, for eksempel kontormann, rockemann, og punker. Personen blir ugjenkjennelig avhengig av hva vedkommende har på seg og har dermed ingen konstant og uforanderlig identitet. Et videre kjøp av møbler, bilder, og lignende er også ment for å signalisere identiteter og dannet et helhetlig bilde av personen. TV-opptredener utfordrer ideen videre om det autentiske, og opptredenen stiller i tillegg spørsmål om personen på TV-skjermen handler slik vedkommende gjør i sitt privatliv og når kameraet ikke går. Som noen konkrete eksempler nevner Gran racerbilføreren Petter Solberg (1974-) som vinner publikums hjerte fordi han nettopp er autentisk og ikke legger skjul på noen sider ved seg selv. Hun nevner

videre forfatteren Ari Behn (1972 – 2019) som giftet seg med prinsesse Märtha Louise, hadde en tatovering på armen som sa «trist som faen», og skrev én bok som kunne kalles et gjennombrudd for han. Denne personlige merkevarebyggingen gjorde at han i teorien ikke trengte å publisere noen flere bøker for å holde seg relevant, og det er fordi han alltid ville huskes som «den lovende forfatteren som vant prinsessen og halve kongeriket».¹⁹⁴

For å være innom personlig merkevarebygging og identitetsforståelse fra et mer metateoretisk og spesialisert perspektiv, så vil jeg gå inn på psykoanalytikerens Jacques Lacans (1901 – 1981) teorier rundt selvbevissthet. Jeg bringer han opp med den begrunnelse av at hans teorier kan overføres til hvordan man ser på både kritikeren og regissøren som person og «forbruksvare»¹⁹⁵. I sin store helhet går Lacans tenkning på at et subjekt i sin rene form er fraværende, ikke-eksisterende, og ikke «ekte». Det vil si at subjektet kontekstualiserer seg selv og sin plass i sine omgivelser med relasjon til eksterne faktorer forstått som ulike tegn. De immaterielle og abstrakte verdiene ved disse faktorene bidrar dermed til å skape en materiell og fysisk manifestasjon av subjektet. Subjektet er med andre ord hva enn andre subjekter, så vel som subjektets omgivelser og miljøer, implementerer i vedkommende, og dette kan abstraheres og overføres til en dannelse av ulike ego-formasjoner som til gjengjeld gjør originalsubjektet lett erstattelig. Med referanse til Tore Vagn Lids artikkel «Kvalitetsbegrepets Dramaturgi» er det sammenlignbart med hvordan en moteriktig skoleelev danner sin identitet ut ifra sin moteriktighet og differensiering fra de ikke-moteriktige, men er nødt å konstant modifisere og oppgradere sin identitet og differensiering når de ikke-moteriktige tar han igjen.

Behov, krav, forventninger, og *blick* bidrar til drivkraften bak subjektets handlinger og selvbevissthet. Et subjekt har fra fødselen av grunnleggende behov for mat, varme, kjærlighet, og søvn, og har ved det aller tidligste stadiet i livet ikke utviklet noen bevissthet til å kunne ønske å separere seg selv fra moren sin. Ved dette stadiet forholder subjektet seg til verden i sin mest «ekte» og naturlige form, men også uten at bilder, interesser, inntrykk, og påvirkninger forenes i et narrativ som er helhetlig og danner et fullkomment bilde av subjektet. Ved neste stadium utvikler subjektet en bevissthet over seg selv og sitt «speilbilde»; han innser at han er mentalt separert fra sin mor og verden omkring seg, og speilbildet mistolkes som stabilt, sammenhengende, ideelt, og fullkomment som holder alle tegn samlet i

¹⁹⁴ Gran, Anne-Britt *Vår Teatrale Tid* (2004) s. 60

¹⁹⁵ *Ibid.* s. 41

et narrativ som er koherent. Subjektet føler angst og et ønske om å bli et ideelt «jeg» selv om «speilbildet» er en fantasi og dermed ikke virkelig, mens kravene aldri blir møtt eller tilfredsstillende for subjektet. De imaginære behovene og begjæret ovenfor selvtilfredsstillelse eller adskillelse fra en autoritet overskrider det som kommer til uttrykk i den faktiske virkeligheten. Det neste stadiet i Lacans psykoanalyse er en bevissthet over språk og verden omkring seg, hvor han dermed aksepterer de «reglene» som kontrollerer ens ønsker og de kommunikasjonsreglene som gjelder i verden. Den store autoriteten som styrer disse «reglene» er det som Lacan kaller *nom du père* («farens navn») og *le grand Autre* («den store Andre»). Framfor krav til seg selv for å bli et ideelt «jeg» er drivkraften et ønske om å bli et fullkomment subjekt i andres øyne. Også i motsetning til første stadium som var virkelig og andre stadium som var imaginær, så er dette stadiet symbolsk, og Lacan argumenterte i tillegg for at når man tror man har en viss selvbevissthet og kontroll over seg selv, så overveldes man av imaginære «blikk» som kastes tilbake og både former selvbevisstheten og bekrefter ens ønsker, krav, og ideer om seg selv som imaginær¹⁹⁶. Spenningsforholdet mellom stadium 2 og 3 oppstår når subjektet har en kamp om å bevare det personlige og særegne ved sin identitet for å kunne differensieres fra andre subjekter og dermed skille seg ut, så vel som å ikke selge ut til *le grand Autre*. Samtidig kan han ikke være så privat og intern at han fremmedgjør andre subjekter og skaper en stille relasjon til dem.

Hva sier dette om teaterkritikken? Kritikerens har en imaginær forestilling om seg selv og stiller krav til seg for å bli et fullkomment subjekt, men når alt kommer til alt skriver han sine anmeldelser til *le grand Autre* i form av leseren og redaktøren. Han aksepterer i tillegg spillereglene som gjelder for god teaterkritikk som formulert gjennom journalistikken, markedsføringen, og teatervitenskapen, samt leserens motivasjon til å la seg engasjere og bli påvirket av anmeldelsen. Kritikerens har også dermed et ønske om å bli ansett som en autoritet og en med makt, samt gjøre sin idé om seg selv og sin idé om teaterforestillingen gyldig i andres øyne, og dette er en makt og et ansvar han tar på seg når leseren abonnerer for å kunne lese anmeldelsen og når teatret bruker anmeldelsen som en sentral del av dokumentasjonen og markedsføringen. Hva enn kritikerens ønske og selvbevissthet er blir derimot slått tilbake når blikk fra *le grand Autre* kastes mot han; leserens oppfatning av kritikerens, forventninger til god teaterkritikk, og kritikerens rolle, er mer meningsfulle enn hva kritikerens anser som ideelt og autentisk ved seg selv. Ikke minst er penger i form av lønn for strevet en drivende

¹⁹⁶ Homer, Sean *Jacques Lacan* (2006). s. 24 – 25 og s. 43 – 44

motivasjon bak teaterkritikkens praksis. To andre sentrale komponenter i dette systemet og «spillet» er *branding* og redigering; den avisen eller det nettverket kritikeren skriver for er i seg selv ikke «ekte» i den forstand at selv om Aftenposten for eksempel er en avis, så er ideen om og verdiene rundt Aftenposten som en merkevare noe symbolsk og abstrakt, så kritikeren blir brukt som noe materielt og fysisk som ideene om Aftenposten manifesteres gjennom. Som resultat kan en dokumentasjon være «Aftenposten ga forestillingen terningkast 5» framfor «Mona Levin ga forestillingen terningkast 5» for eksempel.

Den ferdige anmeldelsen i seg selv kan heller ikke si noe om skriveprosessen som spilte en rolle i produksjonen av teksten i form av anmeldelsen, samt redigering fra kritikeren for å kunne gjøre anmeldelsen så god og tilfredsstillende den kan få blitt. For alt vi vet kan kritikeren ha vært stresset (særlig fordi anmeldelser som oftest skrives i tidsrommet mellom forestillingens slutt og dagen etter når anmeldelsen skal komme på trykk), ha strøket og omformulert setninger, vært ufokusert og hatt en dårlig dag da han anmeldte forestillingen, og fått viktige observasjoner og refleksjoner strøket bort av redaksjonen. Dette forblir derimot skjult når anmeldelsen blir lest med den begrunnelse av at kritikeren må være fullkommen og troverdig og legge skjul på ufullkommenheter. Videre forsterkes verdien ved teateranmeldelsen gjennom kritikeren personlige stil. Hans formuleringer, hans struktur, hans blikk og fokus på forestillingen, og ikke minst standarder og grad av kresenhet når anmeldelsen sammenlignes med tidligere anmeldelser han har skrevet, er alle med på å danne et bilde av kritikeren. For å også bringe dette til filmkritikk for eksempel kan jeg nevne Roger Ebert (1942 – 2013). Riktignok skrev han anmeldelser på lik linje som majoriteten av kritikere, men han var også en offentlig figur som viste seg ofte både fysisk blant andre mennesker og gjennom TV-programmet *At the Movies* med kritikeren Gene Siskel (1946 – 1999), og i disse situasjonene brakte han med ulike «tegn» som formet andres helhetsbilde av han; Eberts stemme, formuleringer, klesstil, tilstedeværelse på ulike TV-program, hans bøker, og hans Pulitzer-pris for kritikk i 1975, har skapt en arv etter han og gjort han til en ideologisk figur som andre aspirerende kritikere kan leve opp til. I sin helhet skapes det også en idé om Roger Ebert som på noen måter kan overføres til andre. På en annen side vil andres krav og ønske om å bli Roger Ebert aldri bli fullkomment eller tilfredsstilt i tillegg til at man aldri får et komplett bilde av han, nettopp fordi Ebert som person forblir skjult, mystifisert, og symbolsk, og andre som forsøker å være han blir mer som en skygge enn en komplett refleksjon.

Som en oppsummering vil jeg argumentere for at fremveksten av personlig merkevarebygging og identitetsforståelse har ført det personlige ved teaterkunsten til et høyere nivå. Fordi at en regissør for eksempel vil anses som et individ med et komplett helhetsbilde av seg selv, så vil han anse teaterforestillingen sin som en fysisk manifestasjon av seg selv. Hvis kritikeren da skulle gi negativ omtale vil regissøren anse dette som et personlig angrep og dermed føle seg truffet av kritikken¹⁹⁷. Det henger med hva jeg nevnte hos Jan Landro i kapittel 1 om at det er de mest sårbare prosjektene er de som blir hardest rammet av negativ kritikk. Videre er det en problematikk rundt at regissøren instinktivt kan være påvirket av en tung og slitsom arbeidsprosess og anser negativ kritikk som nedlatende ovenfor dette, men samtidig må holde det skjult både for å ikke vise fram ufullkommenheter i prosessen og fordi anmeldelser kun kan ta for seg forestillingens resultat. Ganske lignende kan en kritikers vurdering være instinktivt påvirket av interne og private forstyrrelser i både vurderingsprosessen og skriveprosessen, men er nødt å legge skjul på det for å ikke bli for privat og intern. Om teaterkritikken bør være lukket til selve forestillingens resultat eller også dekke tomrommet mellom forestillingens idé og resultat vil tiden vise.

Kapittel 5: Kritisk-analytisk kritikk eksemplifisert ved Panini Boys-Room

Gjennom både en dialektisk og systemteoretisk tilnærming har jeg i løpet av oppgaven navigert meg gjennom ulike landskap og forsøkt å føre perspektivene over til et toppunkt. Dette har vært for å avsløre et større overblikk på teaterkritikkens teori og praksis. I dette kapitlet har jeg returnert til teaterlandskapet for å kunne fullføre kartleggingen av teaterkritikkens landskap ved hjelp av innputten fra det sosiologisk-diskursive landskapet. Elementer fra det historiske og estetisk-performative landskapet vil i tillegg bidra til denne kartleggingen. For å kunne benytte meg av kartleggingens metateorier på en pragmatisk måte vil jeg nå implementere dem i en kritisk-analytisk kritikk av Vinge/Müllers forestilling *Panini Boys-Room* fra Festspillene i Bergen 2018. Min begrunnelse er at jeg vil hevde at store deler av teoriene og temaene jeg har presentert i oppgaven kommer til uttrykk gjennom en beskrivelse av forestillingens innhold og formidlinger. Det kommer også til uttrykk i beskrivelsen av den sosiale- og samfunnsmessige konteksten som rommer forestillingen, inkludert dens kritiske mottakelse. Når alt kommer til alt trenger kritikeren en konkret teaterforestilling for å kunne benytte sine metateorier i praksis, fordi uten noe konkret å

¹⁹⁷ Aune, O., «Til krig mot kritikken»: <https://www.nrk.no/kultur/xl/til-krig-mot-kritikken-1.14917685> (lastet ned 27. mai. 2020)

implementere en teori i er teorien i seg selv et løst og tomt konsept. En detaljert beskrivelse av forestillingen fungerer dermed som en egen systemteori som organiserer kartleggingen av teaterkritikkens landskap.

Før jeg begynner med selve undersøkelsen vil jeg presentere og kontekstualisere min *kritisk-analytisk kritikk* videre, med referanse til Knut Ove Arntzens kapittel «Kritikk, bilde, og minne» fra antologien *Metodefestival og Øyeblikksrealisme* fra 2015. Dette kapitlet er til gjengjeld en bearbeidelse av kapitlet «Kritisk-analytisk tilnærming til marginal regikunst» fra Arntzens bok *Det Marginale Teater* som jeg presenterte i kapittel 2. Arntzen argumenterer for at metaforer og allegorier bidrar til en pragmatisk forståelse av en teaterforestillings virkemidler. Bakgrunnen for dette er den postmoderne tilstandens polyfoniske uttrykksformer som behøver å systematiseres for å kunne organisere en analytisk iakttagelsesprosess. Arntzens mest sentrale metafor er en nomadisk søken hvor publikummeren forflytter blikket sitt fritt gjennom forestillingens virkemidler uten en klar sentrumsfiksering eller regelbasert dramaturgi. Særlig er dette relevant for teaterforestillinger hvor skillet mellom scene og sal brytes, skuespilleren beveger seg i et skjæringspunkt mellom spill og ikke-spill (*acting* og *non-acting*), og publikum beveger seg fritt rundt om på spilleplassen og forholder seg til den akkurat som en klubbsituasjon. Arntzens løsningsforslag er å operere i et skjæringspunkt mellom fragmenterte montasjer og de helhetlige meningene som montasjene kan gi, og hvor publikum iscenesetter sin forståelse ved hjelp av blikket sitt som et regigrep. Blikket er med dette en søkemaskin i forhold til forestillingskartet som navigerer publikum gjennom forestillingen, og blikket benyttes videre for å kunne iakttatte de implisitte referansene som ligger i forestillingen. Publikum er videre nødt å ha et åpent sinn for å kunne ta inn det uventede og forvandlende teaterpreget, og bruken av metaforer er metoden for å kunne synliggjøre en gjenspeiling av forestillingens meninger og billedlige og auditive opplevelsesfragmenter. Dette blir til slutt bearbeidet av publikums opplevelser og erfaringer inspirert av en metafor-inspirert teori rundt teatralitet. Overført til min egen oppgave bruker jeg som nevnt i innledningen ordet *landskap* som metafor for å kunne synliggjøre gjenspeilingen av meninger, strukturer, atmosfærer, og kvaliteter ved teaterkritikkens forskningsfelt. Blikket/synet mitt benyttes som en metaforisk metode for å kunne gi en informativ og systematisk oversikt over perspektiver på teaterkritikkens teorier og praksiser. En refleksivitet og kvalitativ metodikk benyttes videre for å kunne utvikle en bevissthet over verdier, interesser, erfaringer, forutsetninger, og styrker/svakheter ved andre forskere og praktikerens stemme på saken. Ut ifra dette vil jeg forsøke å kontekstualisere Vinge/Müllers

forestilling *Panini Boys-Room* gjennom å blant annet gjøre rede for hvordan ulike kritikere fra ulike plattformer har forsøkt å navigere seg gjennom forestillingen, noe som gjør det nødvendig først å presentere den ut fra sin kontekst.

Forestillingen ble spilt ved det gamle Sentralbadet i Bergen. Dette er en tidligere svømmehall som har vært foreslått å oppusses, med den hensikt å bevilge den til teaterorganisasjonen BIT Teatergarasjen og det frie dansekompaniet Carte Blanche som deres nye hus for moderne scenekunst. Dette ble endelig vedtatt i 2018, samme år som forestillingen ble framført¹⁹⁸. At forestillingen ble spilt ved Sentralbadet validerer først og fremst ideen om at en performativ hendelse ikke er begrenset til teaterbygget. Forestillingens spilleplass har i tillegg en forbindelse til en debatt om en nedlagt svømmehall som skal pusses opp flere hundre millioner og bevilges en fri teaterorganisasjon og fri dansegruppe. Dette er en kvalitet som jeg vil hevde ikke kommer til uttrykk på samme måte som hvis forestillingen hadde vært spilt ved et sted som generelt assosieres med teaterforestillinger, for eksempel Den Nationale Scene, Studio Bergen, eller USF Verftet. Ved å bli framført ved Sentralbadet blir forestillingen mystifisert for å kunne bevare en særegenhet og kvalitativ tidløshet. Det er delvis fordi en tidligere svømmehall i seg selv ikke kan direkte assosieres til teaterbygget, og delvis fordi debatten rundt Sentralbadet tilfører en sublim og spetakkel-preget kvalitet som går foran forestillingen. Til slutt foreligger det en dualisme i *Panini Boys-Room* i dens fremhevelse av teaterforestilling og kunstutstilling; billedkunstens vesen er som nevnt i kapittel 3 noe statisk med en dynamisk iakttagelsesprosess, mens teatrets vesen er dynamisk på begge sider, og i forestillingen smeltes disse kunststartene sammen og oppnår syntese som avslører et overordnet kvalitativt landskap for iakttagelse. *Panini Boys-Room* var en comeback for Vinge/Müller i Norge etter deres kontroversielle oppsetning av *Vildanden* i Bergen i 2009, hvilket var kritisert for å bestå av blod, gørr, og urinering på scenen og for å vare til langt over midnatt¹⁹⁹. I 2013 vakte Vinge og Müller oppsikt med deres forestilling *12-Spartenhaus* på Volksbühne i Berlin, hvor Vinge skal ha kastet dritt på publikum, skadet en medarbeider, løpt naken rundt, og sprøytet innholdet i et brannsløkningsapparat på publikum. Denne hendelsen markerte slutten på duoens tilknytning til Volksbühne²⁰⁰. *Panini Boys-Room* var deres første

¹⁹⁸ Johansen, Eva, «Sentralbadet – scenekunsthuss endelig vedtatt», : <https://nordnesrepublikken.no/2018/06/21/sentralbadet-scenekunsthuss-endelig-vedtatt/> (lastet ned 29. Mai. 2020)

¹⁹⁹ Bentzen, A.: «Urin og avføring på teaterscenene i Bergen»: <https://www.tv2.no/a/2750953/> (lastet ned 29. Mai. 2020)

²⁰⁰ Svarstad, A. «Norsk ekstremkunstner kastet dritt på publikum» <https://www.dagbladet.no/kultur/norsk-ekstremkunstner-kastet-dritt-pa-publikum/62846858> (lastet ned 29. Mai. 2020)

forestilling siden denne skandalen, fikk 18-årsgrense, og hadde en varighet på 6 timer, og denne lengden står i en betraktelig motsetning til tidligere forestillingen fra duoen som kunne vare alt fra 9 til 18 timer. Forestillingen hadde en beskrivelse i sin markedsføring som indikerte en kombinasjon av teaterforestilling og kunstutstilling²⁰¹.

Ut ifra Deleuzes diskursanalyse rundt kontrollsamfunn vil jeg argumentere for at en kontekstualisering av Vinge/Müller og tilgjengelighet på informasjon om dem skaper instinktive forventninger til teaterforestillingen, og det er ikke noe som bare kan benektes og neglisjeres til fordel for en analyse som er begrenset til selve forestillingen. Duoen har i tiden mellom 2013 og 2018 skapt en personlig merkevarebygging som heller ikke kan besettes av hvem som helst. Den spesifikke informasjonen om dem former en idé og kategorisering av Vinge/Müller, og denne ideen er da den kontroversielle norsk-tyske teaterduoen som skaper grensesprengende Ibsen-oppsetninger med evig lengde og vold, blod, gørr, urin, og sjokkelementer involvert, og som skapte reaksjoner i Bergen i 2009 og i Berlin i 2013 med sine forestillinger. De forsvant i flere år etter sistnevnte hendelse, men har allikevel i løpet av deres karriere vunnet kritikerprisen og var på et punkt del av det institusjonelle teatret Volksbühne. Deres personlige merkevarebygging har vært en gradvis byggeprosess med mange kontroverser og mye motstand i kampen mot institusjonenes konvensjoner, og duoens rykte fyller tomrommet som er etterlatt i deres fravær. Vegard Vinge er med dette en *auteur*-regissør med en mystifiserende aura ved seg hvor det potensielt åpenbare og trivielle ved han og Müllers forestillinger føres til et sjokk- og spetakkelpreget-plan som kommer til uttrykk både gjennom og utenfor forestillingen, og hvor kvalitative verdier ligger i hans differensiering fra andre norske regissører og i skjæringspunktet mellom det personlige (hans særegenhet) og det private (hans ego-formasjoner og fremmedgjørende egenskaper for andre iakttagere). Tidligere redaktør for scenekunst.no Chris Erichsen (1955-) for eksempel skrev følgende om *Vildanden*:

Man kan godt kalle Vildanden dårlig teater, ikke-teater, overdrevet, skandaløst, infantilt, autoritært teater osv. Og det er sant alt sammen. Men prosjektet kan ikke avvises på grunnlag av det. Ganske enkelt fordi at alle disse (anti)kvalitetene er integrerte deler av det samlede kunstneriske uttrykket. Et uttrykk som det ligger en voldsom vilje og kraft bak. Og denne viljen og kraften er nesten i seg selv

²⁰¹ Nilsson, Ø. «Festspillene-forestilling får 18-årsgrense»: <https://www.ba.no/kultur/pulsen/festspillene/festspillene-forestilling-far-18-arsgrense/s/5-8-799161> (lastet ned 29. Mai. 2020)

grunn god nok til å ta til seg ikke bare forestillingen, men hele det kunstneriske prosjektet som Vegard Vinge og Ida Müller er i gang med, og har gjort seg selv og sitt omland til en del av. Men så må vi ikke glemme at det også i denne oppsetningen finnes - unnskyld fantes - øyeblikk av, i en teatral sammenheng, sjelden skjønnhet, av tunge politiske statements, poesi, intense lydbilder, vakker og fiks scenografi og en allestedsnærværende ladethet som naglet meg og mange andre tilskuere fast²⁰².

Judith Dybendal (1990-) fra scenekunst.no skrev en kritikk av *Panini Boys-Room* som hadde det passende navnet «Jeg skriver fortsatt – Et forsøk på kritikk av PaniniBoysRoom»²⁰³. En slik overskrift indikerer enten at forestillingen var utfordrende å kritisere, men at hun gjorde et ærlig forsøk, eller så indikerer det at selve kritikken hennes er eksperimentell i forhold til mer tradisjonelle kritikker som kunne ha blitt skrevet, for eksempel en utvendig kritikk. Hennes helhetsinntrykk beskrives allerede i ingressen og er som følger:

Fragmenter fra de tablåaktige scenene i Vinge og Müllers PaniniBoysRoom fester seg insisterende i hukommelsen min, små bruddstykker som inngår i en uavsluttet, kaotisk fortelling, hinsides all kronologi, der begynnelsen likeså godt kan være slutten eller omvendt²⁰⁴

Dybendals helhetsinntrykk har likhetstrekk med Arntzens refleksjoner rundt skjæringspunktet mellom en marginal regikunsts fragmenteringer og fragmentenes helhetlige mening, så vel som at kritikeren er nødt å fritt bevege seg rundt på spilleplassen uten en klar styring i tillegg til å måtte ha et åpent sinn. Dybendals hukommelse og minner om forestillingen er verktøyet hennes for å kunne systematisere kaoset og mangelen på kronologi som forestillingen preges av. Som sagt argumenterer Arntzen for at blikket er et videre verktøy for å kunne navigere seg gjennom en fragmentert og tablåpreget forestilling, så en undersøkelse av Dybendals blikk på forestillingen blir neste steg. Hun begynner med å beskrive noen av de fragmenterte situasjonene som for eksempel en blødende Mor Åse som sitter i et badekar og stikker seg selv med kniv mens hun skriker lidenskapelig, en vikingkledd mann som jager en lyshåret kvinne med en motorsag i papp og lager spetakkel ved hjelp av motorsagen og kvinnens skriking, og Vegard Vinge selv (alternativt Peer Gynt eller Ragnar Brovik) som borer hull i en utstillingsdukke mens Mor Åse vandrer blant publikum og deler ut wienerpølse til dem. I sistnevnte situasjon spilles i tillegg «Ja, vi elsker» i bakgrunnen på høyttaler, noe som

²⁰² Erichsen, C. «Feilfokusert kritikk»: <http://chrisherichsen.blogspot.com/2014/07/feilfokusert-kritikk.html> (lastet ned 29. Mai. 2020)

²⁰³ Dybendal, J. «Jeg skriver fortsatt – et forsøk på kritikk av panini Boysroom»: <http://www.scenekunst.no/sak/jeg-skriver-fortsatt-et-forsok-pa-kritikk-av-paniniboysroom/> (lastet ned 29. Mai. 2020)

²⁰⁴ Ibid.

Dybendal anså som kvalmende fordi hun anså benyttelsen av sangen i kombinasjon med alt kaos og overveldende ambiens og visualitet som en kommentar på Norges forfall i et postmoderne samfunn. En viktig del å adressere ved kritikken er det som Dybendal skriver her:

Jeg kunne selvsagt ha fortsatt. For Vegard Vinge og Ida Müllers *PaniniBoysRoom* er en forestilling full av slike kontrastfylte, tablåaktige scener og bilder som spilles over, ved siden av og forbi hverandre. Scener, videoer, tekster, tegnede filmsnutter, musikk og lydspor, en flom av virkemidler som delvis overdøver og griper inn i hverandre, et univers som fortsetter og fortsetter. (...) Vinge og Müller bygger et univers som på mange måter har likhetstrekk med deres tidligere forestillinger. Jeg har ikke sett noen av oppsetningene deres før, men gjenkjenner umiddelbart det visuelle uttrykket fra bilder og videomateriale. Karakterene har på seg masker og beveger seg i stiliserte, dukkeliknende bevegelser til lydspor og musikk. Scenografien er detaljert og alt er håndmalt i den karakteristiske endimensjonale, tegneserieliknende estetikken som har blitt Vinge og Müllers varemerke²⁰⁵.

I første halvdel av dette sitatet bærer Dybendals kritikk preg av personlig formidling, performativitet, og ny-journalistikk. Helt fra starten av kritikken har Dybendal benyttet seg av ordet «jeg» for å indikere at forestillingen er sett fra hennes perspektiv, at det er hennes personlige inntrykk som hun beskriver, og at hun er et selvstendig individ framfor en abstrakt idé om en kritiker som skriver sin kritikk kun for å ha en fysisk manifestasjon av seg selv. Gjennom sitt kritisk-analytiske blikk på forestillingen derimot blir hun ikke privat/intern. Kritikken er performativ ved at forestillingen har en virkning på Dybendal, og hennes aktive respons og vekt på prosess, romlighet, og det spektakulære ved *Panini Boys-Room* danner et grunnlag for videre diskusjon av marginal regikunst. Forestillingen blir med dette forskningsmaterialet for en slik diskusjon. Det ny-journalistiske preget ved kritikken kommer til uttrykk først og fremst gjennom Dybendals personlige formidling, så vel som hennes detaljerte og romanpregede skildringer av forestillinger virkemidler og forestillingens univers. I andre halvdel av sitatet nevner Dybendal at selv om hun aldri hadde direkte sett en Vinge/Müller-oppsetning før dette, så hadde hun allerede en forventning og et forhåndsinntrykk på bakgrunn av bilde- og videomateriale. I tillegg nevner hun at estetikken har blitt duoens varemerke. Disse bemerkningene er relevante for diskusjonen rundt at duoen har satt sine spor for å kunne opprettholde en personlig merkevarebygging, og ut ifra dette aspektet er ikke håndverket bak teaterforestillingen like relevant ettersom at deler av

²⁰⁵ Dybendal, J. «Jeg skriver fortsatt – et forsøk på kritikk av panini Boysroom»: <http://www.scenekunst.no/sak/jeg-skriver-fortsatt-et-forsok-pa-kritikk-av-paniniboysroom/> (lastet ned 29. Mai. 2020)

forestillingens kvaliteter kommer til uttrykk gjennom å knyttes opp til duoens navn. Deler av kvalitetsvurderingen ble lagt på bordet før Dybendahl i det hele tatt hadde sett forestillingen. Det har med andre ord foreligget et kvalitativt nærvær i Vinge/Müllers fravær som bærer preg av sublimitet, idealisme, og metafysikk, og som overskrider de kvalitative verdiene som kommer til uttrykk gjennom forestillingens konkrete og sansbare virkemidler.

Videre i kritikken beskriver Dybendahl hvordan forestillingens referanser til Ibsens *Peer Gynt* eksisterer i et skjæringspunkt mellom nåtid og fortid. Hun nevner at referansene til Ibsens skuespill kommer til uttrykk gjennom fremstillingen av mor Åse, Ingrid, og Anitra i tillegg til en referanse til «Bukkerittet» hvor Vinge smører maling på et bilde av en bukk. Samtidig foreligger det flere moderne merkelapper som for eksempel Coca-Cola, Nietzsche, Wagner, Munch, Dag Solstad, og Nazi-Tyskland, lydspor fra filmene *Taxi Driver* og *Requiem for a Dream*, og videosnutt fra filmen *Pulp Fiction*. Sistnevnte er dessuten en film som bærer preg av den postmoderne tilstanden gjennom sin ikke-lineære struktur og dens montasjepregede narrativ, referanser til tidligere filmer, og fremstilling av flere ulike kulturer og tiår som i filmens setting eksisterer samtidig. Dybendahls kontekstualiserer deretter spenningen mellom de norske institusjonsteatrene og Vinges personlige merkevarebygging. Hun gjør det ved å trekke paralleller mellom Vinge og den fiktive karakteren Ragnar Brovik fra Ibsens skuespill *Byggmester Solness*:

Og i alt dette iscenesetter Vegard Vinge seg selv et sted i spenningen mellom fiksjon og virkelighet, som en slags Dr. Jekyll og Mr. Hyde-utgave av byggmester Solness og Ragnar Brovik. En kunstner som sitter fast i en konflikt uten løsning, som er avhengig av penger for å realisere store kunstprosjekter og dermed må underlegge seg en rekke regler institusjonene dikterer, men som egentlig ønsker å frigjøre kunsten sin fra bindingen til økonomi. (...) En kunstner som på den ene siden har fått til ting mange scenekunstnere aldri vil være i nærheten av, men som på den andre siden kanskje likevel ser seg selv som en slags Ragnar Brovik?²⁰⁶

Denne observasjonen fra Dybendahl avslører en avgjørende karakteristikk ved Vinge/Müller, nemlig deres dialektiske forhold til institusjonsteatrene. Duoene står i direkte opposisjon mot institusjonsteatrenes konservative og instrumentale formularer for produktivitet, og de ønsker å være sine egne kunstnere for å kunne skille seg fra og overvinne institusjonsteatrene og

²⁰⁶ Dybendahl, J. «Jeg skriver fortsatt – et forsøk på kritikk av panini Boysroom»: <http://www.scenekunst.no/sak/jeg-skriver-fortsatt-et-forsok-pa-kritikk-av-paniniboysroom/> (lastet ned 29. Mai. 2020)

andre teaterkunstnere. Deres teater er derfor en form for *anti-institusjon* som allikevel er etablert i et *post-mainstream* anliggende. Forholdet mellom Vinge/Müller og institusjonsteatrene er på en annen side stillestående fordi duoen aldri anser institusjonsteatrene som ordentlig teater, og fordi den kvalitative verdien ligger i hvorvidt duoen er grensesprengende, sjokkerende, og i opposisjon mot institusjonsteatrene. På en side kan institusjonsteatrene sies å ha vunnet kampen ettersom at de ikke er avhengig av en relasjon til Vinge/Müller for å kunne være relevant i teaterlandskapet, men på en annen side har Vegard Vinge oppnådd en autoritativ status gjennom sine priser og nominasjoner og det å kunne være en av de få norske eksperimentelle regissørene som har nådd ut til et større publikum, og da særlig utenfor hjemlandet. Derimot har forholdet kommet nærmere hverandre ved at Vinge/Müller var nødt å gjøre et kompromiss med Festspillene i Bergen ved å korte ned forestillingen til 6 timer og bli ferdig før midnatt. I tillegg er det en grense for hvor groteske, sjokkerende, og opposisjonelle duoen kan være før deres teaterform blir den nye normalen og publikum ikke lenger ser det sjokkerende og grensesprengende ved forestillingene deres. Et hypotetisk fremtidig stadium vil være en syntese med institusjonsteatrene i Norge, men for øyeblikket forblir spenningsforholdet tent.

Frode Bjerkestrand fra Bergens Tidende ga forestillingen 3 av 6 hjerter og brukte tittelen «Et lite ‘fuck you’ fra teatrets yttergrenser». Det mest bemerkningsverdige ved Bjerkestrands anmeldelse er hvordan han påstår følgende:

Dessuten kan du nesten ignorere de tre slappe hjertene jeg har gitt denne forestillingen. Vanlige kriterier for teaterkritikk passer ikke helt på totalteater som dette. «Panini-BoysRoom» er et helt annet univers, bortenfor begrepene og hinsides vanlig dramaturgi. Her er det hver publikummer for seg selv²⁰⁷

Nå er det på en side vagt hva Bjerkestrand mener med «vanlige kriterier», men ut ifra Bergens Tidende som avis og journalistisk plattform vil jeg anta at han refererer til den utvendige kritikken som jeg nevnte i kapittel 1. Det kan nesten synes som Bjerkestrand gir forestillingen 3 av 6 hjerter for å gi publikum lavere forventninger slik at de kan bli mer overrasket over de eventuelt positive aspektene ved forestillingen. Sitatet «Her er det hver publikummer for seg selv» indikerer i alle fall at publikum bør ha en nomadisk søken etter forestillingens kvaliteter og verdier uten å la seg styre av andre meninger, eller av noen overordnede strukturer og

²⁰⁷ Bjerkestrand, Frode, «Et lite ‘fuck you’ fra teatrets yttergrenser»: <https://www.bt.no/kultur/i/yvryMA/et-lite-fuck-you-fra-teaterets-yttergrenser> (lastet ned 29. Mai. 2020)

kriterier. Han argumenterer også for at duoens rykte har servert en følelse av ærefrykt og sjokk på et sølvfat før de entret teaterrommet når han sier følgende:

Hver og en får snakke for seg, men det aner meg at bare ryktet om denne duoen gjør at de fleste stiller opp med skrekkblandet fryd, og en forventning om å få testet sine egne grenser, kjenne på den delen av sjelen som trekkes mot det absolutt mørkeste²⁰⁸

Videre hevder han at et par av situasjonene, som for eksempel å sette fyr på en utstillingsdukke eller urinere i sin egen munn, verken er symbolsk originalt eller provoserende og i stedet oppleves som barnslig narsissisme. En detaljert refleksjon rundt hvor avhengig Vinge/Müller er av sjokk og spetakkel for å bevare deres kvalitative relevans kommer til uttrykk i Bjerkestrands avslutning:

Stykket er som ventet oversprøytet av blod og pornoestetikk. Overforbruket av skremsel fra splatter-sjangeren gjør at sjokkeffekten avtar fort, og man kan nesten spørre seg om Vinge/Müller er i ferd med å gå ut på dato. Det finnes skumlere ting nå: Putin. Trump. Kim. Sosiale medier. Sånne ting. (...)
Kanskje Vinge/Müllers prosjekt i grunnen handler om å utfordre moderne menneskers liberale refleks, og sjekke om de virkelig er klare for å kjenne på kunstens og ytringenes grenser. I så fall gjør de en god jobb. Jeg tror de fleste som ser stykket, kjenner på ett eller annet tidspunkt at det sitter en småborgerlig jævel langt der inne et sted og roper «Stopp! For Guds skyld, stopp!». Så jeg tror vi sier 1-0 til Vinge/Müller, og rett til finalen for dem begge. Der møter de en topp trent virkelighet, som sannsynligvis vil slå dem ned i støvlene etter hvert.

Bjerkestrands avsluttende setning peker tilbake mot hva jeg nevnte tidligere om at forestillingens sjokk- og spetakkel-plan har begynt å nå sin grense, selv om Bjerkestrand også anerkjenner at det fremdeles er publikummere som reagerer og at det er slikt opptog og slike kontroverser som duoen livnærer seg på. På en annen side ser Bjerkestrand for seg at det er spørsmål om tid før duoens autorative status vil falme når kontroverser i et større samfunnsmessig landskap overskygger kontroverser i deres teaterlandskap. En ting jeg vil supplere med er hva jeg presenterte fra Knut Ove Arntzen og Jan Landro i kapittel 1. Begge to nevnte at negativ kritikk gir mer status og gjennomslag, og Arntzen argumenterte i tillegg for at det er basis på av å være «sexy og spennende». Denne oppfatningen er i Vinges sammenheng reversert ved at den allmenne konsensusen er at hans teater er forkastelig og at han ønsker å provosere og sjokkere og dyrke sitt eget ego for å kunne skille seg ut, så det å gi

²⁰⁸ Bjerkestrand, Frode, «Et lite 'fuck you' fra teatrets yttergrenser»: <https://www.bt.no/kultur/i/yvryMA/et-lite-fuck-you-fra-teaterets-yttergrenser> (lastet ned 29. Mai. 2020)

sin røst til Vinge vil være å skille seg ut fordi man er drøy og kontroversiell og dermed også er «sexy og spennende». På en annen side kan man forsvare sitt standpunkt ved at Vinge/Müller har vunnet Kritikerprisen, har opptrådt ved Volksbühne, fremdeles mottar økonomisk støtte fra Kulturrådet, har oppnådd internasjonal suksess, og har en estetikk og håndverk ved sine forestillinger som ut ifra det marginale teatrets institusjonaliseringer er ansett som mer «ekte teater» i forhold til institusjonsteatrene. *Panini Boys-Room* skulle i tillegg vise seg å bli nominert til Hedda-prisen.

Kristin Aalen fra kulturkritikk.no ga forestillingen terningkast 3. Hennes vurdering kan oppsummeres som at hun enten stusset med forestillingens tilknytning til *Peer Gynt*, eller så hadde hun gått lei av alle erotiske og sjokkpregede aspekter ved forestillingen:

Det kunne bety at vi ved synet av fotballkatedralen skal få en skarp kritikk av korrupsjon på toppnivå i internasjonal fotball. Men det tar mange timer før vi på videoskjerm får se parodierte fotballtopper sende rundt tykke seddelbunker. Da er jeg så utmattet av utagerende og blodige scener som har funnet sted underveis at avsløringen knapt gjør inntrykk. (...) Det er som teaterduoen ikke har annet formspråk enn det seksualisert vulgære. Vinge gjentar sitt «varemerke» med å legge seg på rygg og tisse i sin egen munn. Og da Tosca, kledd ut som Anitra, synger en berømt arie, sprøyter regissøren gulmaling opp i baken sin og skiter den ut igjen på skuespillerens svarte hår. Hva er vitsen? (...) Dette er hakk i den estetiske plata, en gjentakelsens og overdrivelsens makabre kunst, laget for liksom å provosere et publikum som sitter utslitt igjen på de harde bassengbenkene²⁰⁹

Hun har med andre ord ikke den samme nomadiske søken og multiperspektivistiske analysen som Dybendal eller oppfordringen til det som Bjerkestrand. Det er mer som Aalen entret forestillingen for sin egen vinning og hadde et veldig spesifikt rammeverk i tankene, hvilket var forbindelsen til *Peer Gynt* og forestillingens politiske elementer. Når forestillingens egne premisser ikke samsvarer med hennes smale rammeverk, så klandrer hun Vinge for det. På en annen side kontekstualiserer hun forestillingens parodi på Dag Solstad på en mer utfyllende måte enn både Dybendal og Bjerkestrand; hun er inne på Dag Solstad som gjentatte ganger i forestillinger påstår at «Fotball er ikke kunst. Fotball er ikke kultur. Fotball er fotball». Selv om Dybendal ikke nevnte dette sitatet i sin kritikk var hun innom at Dag Solstads opplesning av sin bok *VM i fotball 1982* overveldes og overskygges av musikk, visualitet, og kaotisk ambiens, og en gjentolkning av fotballkampen mellom Tyskland og Frankrike i 1982.

²⁰⁹ Aalen, Kristin «Vinge og Müller i dårekisten»: <https://www.kulturkritikk.no/blog/2018/5/30/vinge-og-muller-i-drekisten>

Kombinert med sitatet og hva jeg allerede har presentert vil jeg argumentere for at forestillingen er protesten mot konservative og trangsynte kunstnere og publikummere. Dybendal og Aalen er i tillegg begge innom at *Panini* refererer til fotballklistremerkeselskapet med samme navn, og at forestillingen fremhever heltedyrkelse, nostalgi, og en form for individualisme. Dette er igjen relevant for hvordan Vinge står ved sine egne visjoner, estetiserer og romantiserer 80-tallets kultur fra hans egen ungdomstid, står i opposisjon mot institusjonene, og har oppnådd en status som ikke mange andre norske regissører kan dele.

Med referanse til Gilles Deleuze og Felix Guattaris metaforiske benyttelse av *schizofreni* er forestillingens estetikk en forvridd versjon av den fysiske virkeligheten, hvilket særlig kommer til uttrykk gjennom en tegnefilmpreget estetikk og appellering til det groteske, apatiske, og irrasjonelle, så vel som hvordan forestillingen består av ulike fragmenterte situasjoner og tegn/merkelapper som er uten noen tilsynelatende mening og narrativ til å holde dem samlet. Ulike strømninger av tegn, virkemidler, atmosfærer, og situasjoner kommer i møte med hverandre i løpet av forestillingen uten noen synlig stringens eller linearitet, og deler av scenografien blir fysisk destruert i løpet av forestillingen på lik måte som hvordan den metaforiske schizofrenien destruerer strukturer og stringenser.

Forestillingens preg av *kapitalismemaskineri* forflytter de teatralte tegnene og kvalitetene fra en kontekst eller territorium til et annet, for eksempel at hendelser og merkelapper som kunne vært ansett som reservert for Vegard Vinges ungdomstid benyttes i en teatral kontekst for estetisk beskuelse. Ulike regigrep som kunne på en side være ansett som eksklusivt eksperimentelt teater forflyttes til et *post-mainstream* anliggende, og teater i seg selv var for eksempel under opplysningstiden ansett som reservert for borgerskapet, men nå selges til et større massepublikum av alle samfunnsklasser som en handelsvare. Ulike tegn og generelle kvaliteter og karakteristikk som danner et helhetlig identitetsbilde har også muligheten for abstraksjon og kategorisering, så kapitalismemaskinen kan dermed skape ulike egoformasjoner som kan lett endres på. Samtidig stabiliserer kapitalismemaskinen prosessen gjennom å opprettholde et formular for produktivitet og relevans på teatermarkedet. Schizofrenien er grensen som det kapitalistiske systemet alltid beveger seg mot, men aldri når ettersom at stabiliteten er nødvendig for å holde maskinen gående.

Med dette tatt i etterretning krever Vinges personlige merkevarebygging en form for stabilitet for å kunne opprettholde både Vinges private ego-formasjon og personlige særegenhet. Grunnen til dette er fordi at en fullstendig underkastelse og tilfredsstillelse av *le grand Autre*

(ofte institusjonsteatrenes konvensjoner og massepublikummets ønsker) resulterer i en abstraksjon av Vinge/Müller, hvis tegn og kvaliteter som former den identitetsbaserte ideen om dem da vil tilintetgjøres i favør av en kulturindustri som overfører tegnene og kvalitetene over til andre teaterkunstnere som kapital. Vinge/Müllers ønske om å sjokkere og provosere gjennom sine virkemidler setter teaterfenomenet i gang og skaper en teatral og sosial virkelighet. De har videre funnet sin teaterform som stabiliserer og opprettholder deres særegenhet, og gjennom å være tro mot deres personlige merkevarebygging differensierer de seg derfor fra kulturindustriens formularer. De differensierer seg videre fra det marginale teatret gjennom å være tro mot seg selv og ikke underkaste seg en annen spesifikk *le grand Autre*, hvilket i denne sammenhengen er det marginale teatrets kollektivism og ønske om å være en felles enhet.

Judith Dybendal skrev i sin kritikk at å komme fram til essensen av forestillingen var umulig, men at kvaliteten lå i hvorvidt forestillingen fortsatte å virke i henne da den var ferdig. Hun avsluttet kritikken med å si at hun fremdeles skrev selv om teksten var ferdig, hvilket hun illustrerte gjennom å trykke ENTER flere ganger slik at det ble et langt tomt avsnitt på scenekunst.no uten noe skrift²¹⁰. Dette indikerer for meg at forestillingen rett og slett ikke kan settes på ord selv om dens kvaliteter fremdeles har nærhet og verdi. Vinge/Müllers regikunst er vanskelig å kategorisere ettersom de kombinerer flere elementer fra regikunstens Avant-Garde og *marginalt teater* samtidig som de har flere kvaliteter som indikerer at noe er *mainstream* eller institusjonsorientert. Arntzens nomadiske søken vil gi en viss navigering rundt landskapets kvaliteter, men det vil aldri være tilstrekkelig for å forstå forestillingene. Undringen og opplevelsen ved stilen til Vinge/Müller forblir dermed fersk hos kritikeren. Jeg vil allikevel hevde at noe av forståelsen for Vinge/Müllers forestilinger ligger i Vegard Vinges personlige merkevarebygging slik det kom til uttrykk i *Panini Boys-Room* hvor han henvendte seg direkte til Kulturrådet og Den Norske Opera. Sagt med andre ord er forestillingen *Panini Boys-Room* preget av både de teatrale virkemidlenes helhetsuttrykk, så vel som spill med sosiale kontekster. Kjennskap til Vinges personlige merkevarebygging danner videre betingelser for hvordan disse spillene med kontekster kan benyttes pragmatisk, slik at enhver kontrovers og hendelse i den sosiale konteksten rundt forestillingen kan knyttes til Vinges navn i merkevarebyggingforstand. Estetisk sett har Vinge og Müller skapt en sublim kvalitet som går foran forestillingen, slik at når en publikummer ikke har sett deres

²¹⁰ Dybendal, J. «Jeg skriver fortsatt – et forsøk på kritikk av paniniboysroom»: <http://www.scenekunst.no/sak/jeg-skriver-fortsatt-et-forsok-pa-kritikk-av-paniniboysroom/>

forestilinger før vil de kunne ha følelsen av å ha gjort det. Det har vist seg at mange har kritisert forestillinger uten å ha sett dem.

Kapittel 6: Konklusjon

I denne oppgaven var mitt mål å kartlegge teaterkritikkens landskap for å kunne gi en informativ oversikt over teaterkritikerens funksjon og praksis i et estetisk og samfunnsmessig perspektiv. Videre har jeg forsøkt å bruke kartleggingen som forslag til hvordan kritikeren kan forstå teaterkritikkens landskap. Et dominerende aspekt ved teaterkritikkens praksis har vært den impresjonistiske eller utvendige kritikken, altså kritikerens personlige og emosjonelle respons, mening og inntrykk av teaterforestillingen. Jeg har i min oppgave forsøkt å oppsummere aspekter ved utviklingen av både impresjonistisk og analytisk kritikk i historisk, estetisk, og samfunnsmessig kontekst. Jeg har i tillegg villet kartlegge dette kritikklandskapet fra både et teaterfaglig og journalistisk perspektiv. Jeg vil allikevel ikke anse dette som tilstrekkelig for å kunne gi en helhetlig kartlegging av teaterkritikkens landskap, så derfor har jeg tenkt tverrfaglig og anvendt teorier fra filosofi og sosiologi. Dermed har jeg kunnet avdekket aspekter ved teaterkritikkens landskap som jeg vil hevde at teatervitenskap og journalistikk ikke alene kan belyse.

Jeg har i særlig grad søkt å belyse den *analytiske* kritikken, som blant annet går ut på å kunne formidle hva en teaterforestilling består av når det gjelder virkemidler og kontekst. Dette kommer særlig til uttrykk gjennom kritikerens personlige og faglige forståelse for teaterforestillingen. Knut Ove Arntzen argumenterer for at den analytiske kritikken kan bestå av å oppdage og beskrive tendenser, strukturer og handlingsmønstre ved teater som både gjenstand for teoretisk refleksjon og praksis. Ut ifra et slikt syn har et delmål med oppgaven vært å behandle metateorier for å forstå teaterkritikkens analytiske aspekt, noe som også gjelder et overordnet samfunnsmessig perspektiv. Gjennom kvalitativ forskning og en multiperspektivistisk analyse har jeg forsøkt å gjøre kartleggingen nyansert og helhetlig. Videre har jeg forsøkt å gi en systematisk oversikt over analysestrategier for iakttagelse av teaterforestillingen, så vel som betingelsene bak dem i form av styrker, svakheter og begrensninger.

Ut ifra kritiske teorier om den postmoderne tilstanden når det gjelder kommersialisme og merkevarebygging, vil jeg konkludere med at teaterkritikeren må forholde seg til et

samfunnsmessig dilemma, som i postmoderne filosofi og analyse har blitt betegnet som i simulasjon og virtualitet²¹¹. Det innebærer at en overveldende mengde med representasjoner, medier, nettverk og koder har ført til at strukturene som skal danne et helhetlig bilde på kritikerpraksisen kan oppleves som å «flyte» rundt i kaotiske strømninger uten et system til å stabilisere og opprettholde strukturene. Dette dilemmaet kan ha ført til at også den enkelte samfunnsborger ikke lenger føler seg som et unikt og autentisk individ. Jeg har villet peke på hvordan personlig merkevarebygging er brukt til å bevare det autentiske ved en selv som enten leser eller kritiker. Et resultat er at kritikerpraksisen har blitt enda mer personlig for at kritikeren skal kunne ta sin plass i det større virtuelle samfunnet. Det gjelder å være klar over at kritikeren dermed forhandler kvalitet på vegne av både sin egen og regissørens kompetanse. Mine tanker og refleksjoner i oppgaven har jeg eksemplifisert i en kritisk-analytisk undersøkelse av den samfunnsmessige konteksten rundt Vinge/Müllers forestilling *Panini Boys-Room* fra 2018 sett i lys av kritikken til Dybendal. Den har jeg sett i lys av hvordan både Vegard Vinges regigrep og personlige merkevarebygging skaper kvalitative verdier rundt forestillingen.

Det er mitt poeng at kritikerpraksisen har vært nødt til å tilpasse seg andre disipliner og institusjoner for å kunne ta sin plass i en større offentlighet. En mer analytisk kritikk har blitt fremmet slik at den *impresjonistiske* teaterkritikken har blitt tonet ned, noe som særlig gjelder plattformer som *Norsk Shakespeare-* og *teatertidsskrift* og *scenekunst.no*. Disse plattformene har blitt etablert for å kunne gi mer plass til en kritikk som kombinerer det impresjonistiske og analytiske, med større detaljerte beskrivelser av teaterforestillingens virkemidler i tillegg til å kunne bli en del av en digital hverdag som et postmoderne samfunn nå kjennetegnes av. Dette har gjennom både å være personlig og faglig formidling potensiale til å kunne nå ut til et større publikum. Jeg vil derfor argumentere for at teaterkritikk kan benyttes til å transformere og forbedre vår forståelse av strukturer og tendenser ikke bare i teaterlandskapet, men også i teaterkritikken som et landskap i seg selv.

Litteratur

Adorno, Theodor og Horkheimer, Max (2011), *Opplysningens dialektikk: filosofiske Fragmenter*, Oslo: Spartacus.

²¹¹ Kellner, Douglas *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (1989) s. 68 og s. 83

Alvesson, Mats og Sköldbberg, Kaj (2009), *Reflexive Methodology*, London: SAGE Publications.

Arntzen, Knut Ove (2007), *Det Marginale Teater*, Laksevåg: Alvheim og Eide akademisk forlag.

Arntzen, Knut Ove (2008), «Personlig formidling og faglig forståelse» i Knapskog, Karl, red., *Kulturjournalistikk*, Oslo: Spartacus/Scandinavian Academic Press.

Berger, John (1985), *Se på Bilder*, Oslo: Oktober forlag.

Berven, Ingrid, red., (2008), *Pasjon og Polemikk*, Røros: Arthub Publisher.

Butt, Gavin (2005), *After Criticism*, New Jersey: Blackwell Publishing.

Deleuze, Gilles og Guattari, Félix, (1983), *Anti-Oedipus*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1992), «Postscript on the Society of Control» i *October vol. 59*, Cambridge: MIT Press.

Deleuze, Gilles (1994), *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press.

Denzin, Norman K. og Yvonna S. Lincoln, red. (1998), *The Landscape of Qualitative Research*, New York: SAGE Publications.

Derrida, Jacques (1998), *Of Grammatology*, Baltimore: John Hopkins University Press.

Diderot, Denis, (1976), *Paradoks om Skuespilleren*, Oslo: Solum Forlag.

Downing, Lisa (2008), *The Cambridge Guide to Foucault*, Cambridge: Cambridge University Press.

Eliassen, Knut Ove og Prytz, Øyvind, red., (2016), *Kvalitetsforståelser*, Oslo: Kulturrådet.

Evans, James Roose (1970), *Experimental Theatre: From Stanislavski to Peter Brook*, Oxfordshire: Routledge.

Foucault, Michel (2001), *Overvåkelse og Straff*, Oslo: Gyldendal Forlag.

Foucault, Michel (2003), «Hva er en forfatter» i Kittang, Atle, red., *Moderne Litteraturteori*. Oslo: Universitetsforlaget.

Gade, Solveig og Laura Schultz «Kritikk af Kritikken» (2016), publisert i *Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier 24. Teaterkritik/ Teateranmeldelse*, Risskov: Peripeti.

Galgut, Elisa (2012), «Hume's Aesthetic Standard» publisert i *Hume Studies*, Hume society.

Gladsø, Svein med fler. (2015), *Dramaturgi 2. Utgave*, Oslo: Universitetsforlaget.

Gran, Anne-Britt (2004), *Vår Teatrale Tid*, Oslo: Dinamo Forlag.

Homer, Sean (2006), *Jacques Lacan*, Oxfordshire: Routledge.

Hyllland, Ole Marius (2018), «Fra Critica til scenekunst.no» publisert i Hovden, Jan Fredrik og Prytz, Øyvind, red., *Kvalitetsforhandlinger*, Bergen: Fagbokforlaget.

Innes, Christopher (2004), *Holy Theatre*, Oxfordshire: Taylor and Francis.

Kant, Immanuel (1987), *Critique of Judgment*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Kellner, Douglas (1989), *Jean Baudrillard – From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Stanford: Stanford University Press.

Kolstad, Tine (1996), *Det var en mørk og stormfull dag... Dramaturgi for journalister*, Fredrikstad: Institutt for journalistikk.

Lid, Tore Vagn (2006), «Teaterteksten i kampsonen – opplyst eller oppløst enevelde?» publisert i Bjørneboe, Therese red., *Norsk Shakespeare Tidsskrift*, Oslo: Norsk Shakespeare Tidsskrift.

Malpas, Simon (2003), *Jean-François Lyotard*, Oxfordshire: Routledge.

May, Todd (2005), *Gilles Deleuze – an introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, Friedrich (1993), *Tragediens Fødsel* Oslo: Pax forlag.

Nygaard, Claus (2005), *Samfundsvidenskabelige analysemetoder*, Rosenørns Allé: Samfundslitteratur.

Nygaard, Jon og Andersen, Anette (2008), «Teaterkritikkens utvikling fra ‘innvendighet’ til ‘utvendighet’» publisert i *Kritikk, dømmekraft, og intervensjon, konferanse på Tyrifjord 8.-9. mai*

Olsen, Trygve Aas (2014), *Kritisk kulturjournalistikk*, Oslo: Cappelen Damm.

Otterstad, Ann Merete og Anne B. Reinertsen, red., (2015), *Metodefestival og øyeblikksrealisme* Bergen: Fagbokforlaget.

Ousby, Ian, red., (1988), *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge: Cambridge University Press.

Palmer, Richard (1988), *The Critics' Canon*, Westport: Greenwood Publishing Group.

Pedersen, Kirsten Bransholm og Lise Drewes Nielsen, red., (2011), *Kvalitative metoder – fra metateori til markarbejde*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

Ramstad, Bernhard, red., (1998) *Klar Scene*, Oslo: Samlaget.

Richards, Thomas (1995), *At Work With Grotowski On Physical Actions*, Oxfordshire: Routledge.

Styan, J.L. (1982), *Max Reinhardt*, Cambridge: Cambridge University Press.

Trolie, Tor (1977), «Teater og Skuespillerkunst», magisteravhandling, Bergen: Universitetet i Bergen.

Trolie, Tor (2005), «Fra sublimkunst til konseptkunst» i *Teatervitenskapelige studier nr. 7*, Bergen: Universitetet i Bergen.

Wolfe, Tom (2010), *The New Journalism*, London: Pan Macmillan.

Webreferanser

Aalen, Kristin «Vinge og Müller i dårekisten», webref.:

<https://www.kulturkritikk.no/blog/2018/5/30/vinge-og-mller-i-drekisten>

Andersen, P., «Kunsten å kline som Jon Fosse», webref.:

<https://www.aftenposten.no/kultur/i/MgkWQ5/kunsten-aa-kline-som-jon-fosse>

Aune, O., «Til krig mot kritikken», webref.: <https://www.nrk.no/kultur/x1/til-krig-mot-kritikken-1.14917685>

Barstad, S. og Nielsen, H., «Sigrid Bonde Tusvik hardt ut mot Aftenposten: ‘Skolerevyer trenger ikke terningkast to i det hele tatt’», webref.:

<https://www.aftenposten.no/osloby/i/G1Qpvq/sigrid-bonde-tusvik-hardt-ut-mot-aftenposten-skolerevyer-trenger-ikke-terningkast-to-i-det-hele-tatt>

Bentzen, A.: «Urin og avføring på teaterscenene i Bergen», webref.:

<https://www.tv2.no/a/2750953/>

Bjerkestrand, Frode, «Et lite ‘fuck you’ fra teatrets yttergrenser», webref.:

<https://www.bt.no/kultur/i/yvryMA/et-lite-fuck-you-fra-teaterets-yttergrenser>

Bjerkestrand, F., «På bærtur i den norske offentligheten», webref.:

<https://www.bt.no/btmener/kommentar/i/50rGAe/paa-baertur-i-den-norske-offentligheten>

Dybendal, J., «Jeg skriver fortsatt – et forsøk på kritikk av paniniboysroom», webref.:

<http://www.scenekunst.no/sak/jeg-skriver-fortsatt-et-forsok-pa-kritikk-av-paniniboysroom/>

Dybendal, J., «Festivalen med mange rom», webref.:

<http://www.scenekunst.no/sak/festivalen-med-mange-rom/>

Erichsen, C. «Feilfokusert kritikk», webref.:

<http://chrisherichsen.blogspot.com/2014/07/feilfokusert-kritikk.html>

Glaffey, C. og Langvad, M., «Kære Lars Bukdahl, du taler fra en privilegeret position, rasisme og homofobi er ikke en del af din hverdag», webref.:

https://www.information.dk/kultur/2014/02/kaere-lars-bukdahl-taler-privilegeret-position-rasisme-homofobi-del-hverdag?lst_cnrtrb

Johansen, Eva, «Sentralbadet – scenekunsthuss endelig vedtatt», webref.:

<https://nordnesrepublikken.no/2018/06/21/sentralbadet-scenekunsthuss-endelig-vedtatt/>

Levin, M., «'Natt i Verda', enkeltskjebner i inferno», webref.:

<https://www.aftenposten.no/oslo/byliv/i/GyBB/teateranmeldelse-natt-i-verda-enkeltskjebner-i-inferno>

Lindblad, K., «Full Krangel om 'Ways of Seeing'-debatt», webref.:

<https://www.dagbladet.no/kultur/full-krangel-om-ways-of-seeing-debatt/71044610>

Myrbråten, C., «Storebror ser deg», webref.: <https://www.bt.no/kultur/i/OpzLkA/storebror-ser-deg>

Myrbråten, C. «Teater i krisenes tid», webref.: <http://bit-teatergarasjen.no/program/forestillinger/lost-and-found-productions/>

Nilsson, Ø. «Festspillene-forestilling får 18-årsgrense», webref.: <https://www.ba.no/kultur/pulsen/festspillene/festspillene-forestilling-far-18-arsgrense/s/5-8-799161>

Svarstad, A. «Norsk ekstremkunstner kastet dritt på publikum», webref.: <https://www.dagbladet.no/kultur/norsk-ekstremkunstner-kastet-dritt-pa-publikum/62846858>

Svendsen, L.F. «Idealisme», webref.: <https://snl.no/idealisme>

Veberg, A. med fler., «Anmeldelsene av skolerevyene vil aldri være rettferdige», webref.: <https://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/i/jPz6Jo/anmeldelsene-av-skolerevyene-vil-aldri-vaere-rettferdige?>