



Kritik

Don Juan | Misanthropen | Tartuffe

Misanthropen | Det Kongelige Teater

Foto: Per Morten Abrahamsen

Don Juan, Misanthropen, Tartuffe

Koncept, kritik, optik - Refleksioner i et krydsfelt mellem recension og dramaturgi

af Bent Holm

Molière – hvis samtidige?

Der skyller en mindre bølge af Molière-opsætninger hen over sæsonen: *Don Juan* på Grønnegårdsteatret, *Misanthropen* på Det Kgl. Teater, *Den indbildt syge* på Folketeatret, *Tartuffe* på Århus Teater. De spænder tilsammen over et stort register af komedieskriverens repertoire: tragikomedie, karakterkomedie, farce; vers og prosa. Spørgsmålet er så, hvordan mangfoldigheden i tekst-partiturerne foldes ud på samtidens scene i forhold til den grundlæggende musicalitet, der er et særkende i denne dramatikers sociale, psykologiske og emotionelle instrumentering; hvilke kunstneriske strategier anvendes for at få hvilke klange frem?

Der er derfor ingen vej udenom: atter en gang må den på mange måder ulyksalige klassiker-diskussion trækkes af stalden. Atter aktualiseres transpositions-problematikken: hvordan oversætte, overføre, omsætte et givet dramatisk materiale fra en kontekst til en anden. Atter står kombattanterne i kø: interpreterer over for konceptualister, tekstuelte over for visuelt teater osv. I vidt omfang baseret på teoretiske eller abstrakte positioner, og som oftest attakerende problematikken ud fra andre optikker end den dramaturgisk mest relevante: publikums.

Diskussionen om klassikerne på scenen er ulykkelig, netop fordi den har afsæt i konstruerede, ukonstruktive skel. Diskussionen har bølget i et par årtier, med en mindre skumtop i form af Lars Liebst og Erik A. Nielsens udspil *Hvem ejer Shakespeare?* Gyldendal 1999, som indbød til en omfattende diskussion om grænser for grænseoverskridelserne i de sceniske konceptualiseringer. Lagde udspillet op til en brodsø, må det bare konstateres, at den forblev et skvulp. Lysten til debatten var der ikke

rigtig.¹ Erik Exe Christoffersen responderede på Nielsens udmelding i *Sceneskift* ("Hvem ejer teatret?"), Multivers 2001, med modspørgsmålet "hvem ejer teatret? Dramatikerens, instruktørens eller skuespillerens?"² Interessant nok figurerede publikum ikke i kandidat-feltet. Den konceptualistiske revolution i forhold til klassikerne havde ifølge Christoffersen ført til, at disse "ikke længere [skulle] repræsenteres på scenen af et underdanigt teater, skuespillerne skulle ikke være slaver af teksten. Det har ført til en historisk forandring af forholdet mellem opførelsen og teksten [...] teatret repræsenterer ikke teksten, men skaber en dialog eller polemik med teksten." Det sen-avantgardistiske afsæt bliver klart, når det afslutningsvis hedder, at "Det afgørende er, at der ikke er tale om et hierarki mellem formerne eller mellem formerne og det betydende. Formerne og formløsheden er betydende. Det er det, som den konceptualiserede kunst har arvet fra kunstavantgarden."

Hvor ligger teatret?

En kognitivt-dramaturgisk modposition til

1) Selv forsøgte jeg mig ("Er læsningen løsningsen?") med en mere kompleks udmelding i *Vision eller Voldtægt?*, Teatervidenskab 2001. I bogen *Skal dette være Troja?*, Multivers 2004, reflekterede jeg problematikken ind i relationen mellem forskning og kunstnerisk praksis. Min insisteren på betydningen af beherskelse af et i bred forstand dramaturgisk håndværk, blev i anmeldelsen i *Peripeti* 7, 2007, s. 133 kategoriseret som "moralisme". Det er et interessant og tankevækkende perspektiv.

2) Christoffersen, s. 91. Som eksempel på et anderledes greb anføres Odin Teatret, hvor "teksten indgår som en central del af dramaturgien på linje med andre elementer: skuespillerens dynamiske nærvær, rummet, lyset og objekternes dramaturgi [...] Ejendomsforholdet er hos Odin Teatret markant: Det er skuespillerne, som sammen med deres instruktør, Eugenio Barba, ejer teatret" Ib. s. 98. Igen nævnes publikum ikke. Det flg. cit. er fra ib. s. 99.

Nielsens og Christoffersens spørgsmål om ejerskab kunne som antydnet lægge til grund, at det er publikums imagination, der er den sande skueplads. Man kunne i stedet for at spørge om, hvem der ejer teatret, spørge, hvor det ligger. Mangt og meget af polemikken ville da visne hen som konstruktioner, der lever deres eget liv på et primært teoretisk niveau.

Man kan nok så meget dekretere henholdsvis primat og a-hierarki i forhold til teksten og altså placere sig i enten en interpretations- eller en konceptualiserings-position. Det rækker imidlertid ikke ved, at eksempelvis sonoritet og semantik kommunikerer cerebralt ud fra præmisser og principper, som er uafhængige af såvel interpretations- som konceptualiseringsvokabularer. Det er dér, i kognitionsprocesserne, dramaturgiens brændpunkt ligger. Det handler om noget uhyre konkret.

I praksis har de kunstige frontdannelser i forhold til begrebet tekst medført en paradoksal spaltning i på den ene side anti-intellektualisme og på den anden side teori-abstraktion. Konsekvensen bliver ofte verbalt, dybest set intellektuelt, teater, mærkeligt usanseligt og umusikalsk. Der står, går og tales meget i dansk teater i disse år. Nationalscenen går i spidsen.

En kritisk praksis

I den sammenhæng er det interessant, at anmeldere ofte tilsyneladende nødtigt hører eller ser. En anmeldelse forholder sig typisk til budskab og betydning, med afsæt i forestillingens verbalsproglighed. Det aspekt vil den så ofte sætte i relation til anmelderens opfattelse af vigtige temaer i tiden. Hvortil ikke sjældent kommer ganske omfattende – undertiden endeløse – indføringer i, hvilke andre tidligere opførelser, evt. filmatiseringer, litterære paralleller, forestillingen får anmelderen til at tænke på.

Det kan bestemt godt være relevant at få andre bud ind over som komparationsmateriale. Undertiden er det imidlertid en form for luftfyldt emballage, der pakker substansen ind i et omfang, der lader indholdet fortone sig, og

dybest set eksponerer anmelderen mere end det anmeldte. Det er forbløffende sjældent, at anmeldere virkelig tager konsekvensen af den enkle kendsgerning, at teater er en performativ kunstform, der primært kommunikerer i nogle helt andre registre end de verbale.

Denne ulyst til at forholde sig til det plastiske og sansede gør, at alt for meget uskarphed, uoriginalitet, energitiseret overspil eller perentligt bogholderteater får lov at slippe igennem relativt uantastet. Kravene og ambitionsforventningerne er sjældent særskilt høje.

Forførerens fagbog

Der er to forførelses-komedier på spil i sæsonens udbud af Molière-opsætninger. En mandlig og en kvindelig. Det turde være hyperaktuelle tematikker: selvscenesættelse og *spin* er i sjælden grad i spil på stort set alle niveauer. Skjulte dagsordener, forblændelse, bedrag. Om noget var barokken fokuseret på blændværkets psykologi – på foranderlighed, rollespil og selvspejling. Nogle har kaldt postmodernisme for ny-barok. Det ligner et potent afsæt. En bold, som er lagt til rette til højrebenet. Hvordan vil man i givet fald spille den, eller ikke spille den? Og i givet fald til fordel for hvad i stedet?

Grønnegårdsteatret lagde i sommerperioden ud med *Don Juan*.³ Stykket har en indbygget dynamik, der manifesterer sig i kropslige omstændigheder som stil, opførelse, optræden, komplekst polyfonisk monteret gennem forskellige instrumenteringer i den samlede orkestrering. Et gennemgående register i spillet handler om troværdighed. Bedraget, forførelsen, forstillingen implicerer en tilsyneladende seriositet, en uigenkendskuelighed, der ikke umiddelbart lader sig aflæse som manipulation og udnyttelse. Klasser, køn, positioner, dialekter, attituder, gemytter er spændt op og stemt af i kontrasterende tonarter som konstituerende strukturer.

3) I oversættelse af Chr. Ludvigsen, hvilket ikke fremgik nogen steder. Scenografi af Rikke Juellund. Instruktion: Thomas Bendixen. Titelrollen blev spillet af Nicolas Bro.

Opsætningens scenografiske greb er markant. En sandfarvet, bølgende, slynget konstruktion med op-, ned-, ind- og udgange i uoverskueligt omfang, en eksistentiel skateboardbane knaldet ned midt i Grønnegårdens klassisk harmoniske parkmiljø. Et abstrakt, flydende sted uden holde- eller orienteringspunkter – flertydigt. De karakterer, det befolkes med, er til gengæld tydelige, ja, faktisk entydige. Kostumerne er skåret til i tegneserie-agtig forenkling. Hvis instruktionen herefter havde betjent sig af et tilsvarende stiliserende greb – med andre ord havde arbejdet med stringent koreograferede karaktertegninger, i brug af krop og stemme – kunne pointen have været skarp. Det havde nok også krævet en vis radikal tilgang til teksten. Men det er ikke tilfældet. Spillet er på mange måder konventionelt taleteater, momentvis krudtet op med fysiske udladninger.

Lægger man til grund, at gestaltningen af karaktererne er i særlig grad bærende og eksponerende i det samlede sceniske udtrykskompleks, er bundlinjen her, at skrælles emballagen af, skæres hele apparatet af kreative tilsætnings-effekter bort, bliver kun en ganske lille kerne tilbage, som tilmed er forbavsende konventionel.⁴

Don Juan er aristokrat, udover at han er bespotter, kyniker og forfører. En mand med klasse – måske trestjernet sociopat, narcissist og andet godt. Under alle omstændigheder en rollespiller. Noget må der være ved ham, som gør omgivelserne bløde og føjelige, en erotisk eller social karisma, om den så bare er knyttet til hans ry eller status. Alternativt må hans omgivelser være temmelig idiotiske over en bank. Er der intet på spil, de kan projicere længsel eller ærefrygt ind i, er det svært at se, hvad drivkraften er i hele historien.

I forestillingen kløvnede hovedkarakteren sig

4) Man kunne drømme om, at teatret fik sin egen dogme-bølge. Et projekt, som handlede om at reducere og renoncere og arbejde med skarpere klippe- og montage-teknikker, med henblik på publikums-imaginations-aktiverende strategier, som berører dramatikere, instruktører, scenografer, skuespillere – og dramaturger.

muntert overstadigt gennem hele dramaet. Det gør enormt publikumslykke, tager solide kegler, er dybt taknemmeligt. Det vrængende eller karikerede er i sig selv et udsagn. Men hvad handler det om? Problemet er, at der stort set ikke er andet på spil i opsætningen end gemytlighed og karikatur. Det hele bliver lige fedt eller lige magert. Dynamikken er erstattet af dynamisering. Den idelige kredsen om religion, adel og ”ærens lov”, som farver stoffet, bliver sort i lyset af manglende stringens i de kropslige og vokale gestalter. Frapperende skift, drastiske klip – åbne skæreflader, kerneløshed som potentiel moderne tilgang – flades ud i almen gemytlighed.

Hos Molière møder Don Juan en fattig person i skoven. Staklen tigger herren om en skærv. Don Juan ægger noget hjerteløst den fromme mand til at bande – at håne gud – til gengæld for almissen. Manden nægter, han foretrækker at sulte. Don Juan ender alligevel med at smide slanten til ham ”af ren menneskekærlighed”. Det er en kort og skarpt turneret scene fra forfatterens hånd, en hastig studie i forhånelse og fornedrelse. Den gestalttes i forestillingen således, at tiggeren er en bizart pengegrisk hykler. Ikke, at en sådan tolkning ikke er legitim. Alt kan i princippet afprøves. Problemet er bare, at det i samme hug bliver totalt uforståeligt, hvorfor den arme mand i situationen så vægter sig ved at bespotte gud. Der sker to ting. Scenen bliver meningsløs. Og alle karakterer bliver stort set ens: monotont karikerede ud i det trættende. Tilsvarende hen mod slutningen af stykket, da Don Juans kreditor monsieur Dimanche desperat forsøger at få drevet sin gæld ind. Passagen er et mesterstykke af musikalsk-retorisk psykologi, hvor Don Juan på det nærmeste drukner kreditoren i omsorg, høflighed og komplimenter. Manden så at sige knækker sammen under vægten af velvillig interesse for hans person. Og lempes ud med uforrettet sag. I forestillingen er Dimanche fra starten af et bizart fastelavnris af spasmer og neuroser. Der er intet at nedbryde. Han *er* brudt sammen. Igen:

hvad der egentlig ligger i situationen ud over tjuhej-hvor-det-går-ud-ad-farcetangenten, for-toner sig i halløj og grimasser.

Den slags tacklinger af enkelt-optrin kunne i give fald udlægges som strategiske conceptualiseringer, ifald publikum var dybt fortroligt med teksten. Det er de ikke i dette land. Resultatet er, at løsningen fremstår som en genuin realisation af, hvad der faktisk ligger i scenerne. I begge tilfælde med overhængende risiko for menings-nedsmeltning og homofoni – det modsatte af polyfoni – til følge. Der køres i ét gear – det risikofri.

Alting i virkelighedens verden peger på, at den drevne forfører og bedrager netop er så drevne, fordi han eller hun er regulært svær at gennemskue. Han eller hun udstråler troværdighed. Det gælder i erhvervsliv, det gælder i politik, ja, rygten vil tilmed vide, at den infektion kan ramme den akademiske verden. Hvorfor er så af alle steder teatret dér, hvor alting er så himmelråbende enkelt og overskueligt? Hvis det endelig skal være, hører det dybest set børneteateret til.

Nu kan man indvende, at kritik bør handle om den faktiske iscenesættelse, ikke om løsninger, nogen muligvis hellere havde set. Det er en indvending, der bruges til at kritisere kritikken med. Og undertiden med rette. En forestilling bør bedømmes på sine egne præmisser. Set i det lys er denne forestillings præmis vel, at folk er godt tossede, når de hopper på en fjollerik, der oser af fup og fiduser – så man selvgodt kan godte sig over, at så let at snyde er man da heldigvis ikke selv.

Eller man kan indvende, at friluftsteater kræver den store pensel, de brede strøg, pang-palletten. Og at det i første række skal underholde – hvad teater vel strengt taget altid skal. Men underholdning kan godt forbindes med overraskelse. At en opsætning går i clinch, leg, spil med publikums forventning, med dets bagage af forud dannede billeder. At det polyfone forløses dialogisk. Får man som publikum invitation til at bevæge sig ud i ukendte zoner? Eller

bliver man kørt over af et tungtlæst lastvogntog med påbud om at more sig hysterisk? Er man subjekt eller objekt i forhold til de sceniske udtryk? Sker spillet på åbne eller lukkede præmisser?

Falskhedens facetter

Det Kongelige Teater har bragt *Misanthropen* i spil som bud på en klassiker, sat op af samme instruktør som *Don Juan*.⁵ Komediens spinder et nærmest uoverskueligt psykologisk, erotisk trådnet ud af elegante alexandrinervers. Som konstruktion er den endeløst kompleks og samtidig uendeligt musikalsk. Partituret stemmer instrumenterne op mod hinanden i klange, løb, kadencer, som er unikke i verdensdramatikken. Retorisk set er den bygget op om processen, retssagen, som drivende metafor.⁶

At tekst i musikalsk forståelse ikke er noget sekundært, er ikke det samme, som at man skal underkaste sig den, i betydningen gøre sig til "slave" af den, som en uselvstændig, underordnet fortolker. Det handler om, at en realisation i bund og grund *skriver en ny tekst*, forstået som den samlede iscenesættelse.⁷

Spørgsmålet er derefter, hvad er det for en tekst, nationalscenen har skabt? På en plakat i Skuespilhusets foyer kan man læse, at "Alceste hader alverdens falskhed. Men har han ret?" Med den nøgle om halsen sendes man ind i salen.⁸ Forestillingen udspiller sig i en forgyldt

5) Oversat af Jesper Kjær. Scenografi af Steffen Aarfing. Kostumer af Marie i Dali. Instruktion ved Thomas Bendixen. Titelrollen spillet af Lars Mikkelsen.

6) Det a-hierarkiske, sen-avantgardistiske tekstbegreb bryder sammen her. Man kunne ligeså godt hævde, at rammen om *Guernica* ud fra en a-hierarkisk betragtning sideordner sig med maleriet *qua* del af kunstværket. Ud fra den teoretiske præmis er påstanden uangribelig. Målt med pragmatik og empiri er forholdet knapt så simpelt. Erfaringsmæssigt er det billedet, der påvirker beskueren stærkt. Det er der nogle meget simple forklaringer på, som igen har at gøre med kognition.

7) For en mere systematisk behandling af begreber og strategier: se Bent Holm, "The Dramaturgical ABC. Theories in Practice" i *Nordic Theatre Studies* 20, 2008.

8) Det er lidt sløret, hvad der egentlig menes: hvis

ramme, som åbner sig mod et gigantisk spejl. Omme bag forscenens smalle spille-areal er der guldplads til figurationer af de medvirkende, der danner billeder i spejlet for publikums øjne. På spille-arealet står et antal møbler af nutidigt design, fornemt pelsbeklædte. Pragt og iscenesættelse står som klare indgange til den sceniske beretning. Indledningsbilledet emmer af skønhed. En nøgen Célimène ses bagfra i gyldent lys, samtidig med at de øvrige reflekteres i spejlet i pastel-agtig sensualisme, der folder sen-barok og præ-rokoko raffinement og elegance ud i stor intensitet. Det er første gang, lyset bruges sensuelt. Anden gang er under applausen.

Iscenesættelsens problem er, at for at kunne skabe plads til mega-metaforen, spejlet, må spillepladsen reduceres til en smal *catwalk* langs forscenen. Når dertil kommer møblerne, levnes ikke plads til meget andet end at stå og gå og undertiden sidde og sige replikkerne. Igen: det bliver taleteater, *talking heads*. Det er prisen for at ville etablere sig som visuelt teater. Resultatet bliver det modsatte. De sande billedmagere, publikum, får ikke rigtig chance for at komme kreativt op i omdrejninger, fordi billedsiden er så stærk og spillesiden er så svag – uden hensyn til enhver teoretisk forståelse af teatralt a-hierarki havner fokus på teksten, fordi den ikke er organisk integreret med den overordnede komposition. Den er noget, der tales, ikke noget, der indgår. Den smalle scene levner ikke plads til betydningsbærende arrangementer eller ko-geografier.

Kostumerne er som spillet i vidt omfang karikerende, undertiden ud i farcen. Forestillingen bliver herefter bogstaveligt talt endimensionel. Det handler om en forenkling eller forsimpning, som ikke er det samme som stilisering. Ellers havde det været en pointe.

det er falskheden, han hader, hvorfor kaldes han så en misantrop? Og hvad med de andre? Elsker de falskheden? Hvorfor vender de så Célimène ryggen, når hun netop afsløres som falsk? Menes der med formuleringen ”men har han ret?”, om han har ret til, eller om han gør ret i at hade falskheden? Sproget er uklart. Måske med hensigt. Måske som et symptom.

Instrumenteringerne i partituret er fravalgt i spillet. Indledningsscenen er knivskarpt komponeret som sammenstød af bittert aggressiv iltterhed på den ene side og tålsom flegma på den anden, op til et omdrejningspunkt, hvor tonaliteten skifter. I udførelsen er der to hæslæsende energetiserede hanner oppe mod hinanden. Selve den drivende modstilling, som folder sig ud i historien, mellem arrigt principrytteri og humoristisk pragmatisme, udviskes fra første færd i gestaltningen. Igen: det kan sikkert i en teori-optik udlægges som konceptualisering. I en publikums-optik fremstår det diffust, monotont.

Uden at ville gøre nogen til slaver af teksten kan man måske i al forsigtighed forsøge sig med en hypotese om, at der i hovedkarakteren er en kraft, som trækker i én retning: hans kompromisløse sandheds-insisteren, *qua* rationel kontrol-freak; og på den anden side en kraft, der trækker i en anden retning: hans tiltrukthed af kvinden, *qua* irrational erotikker. Og at de to kræfter er i patetisk konflikt med hinanden. Hvis den præmis forsøgsvis godtages, er det i sig selv bemærkelsesværdigt, at der i udførelsen stort set ingen erotik i forholdet mellem hovedparret spores. Sensualiteten er forvist til indledningsbilledet. Derefter køres der lige på og hårdt. Det er opsætningens bud på en realisation af det dramatiske materiale, som det er dens suveræne ret at gestalte således. Problemet er imidlertid, at det er sløret, hvad den vil med det bud. I kort begreb fremstår det som en overfladisk skildring af overfladiskhed. Men hvad er der på spil i sådan et bud? Hvor tages hvilke former for (kunstnerisk) risiko? Opsætningen dækker sig hele tiden ind bag komificerende parader. Selv den obligate sprutflaske i kulissen til en bifigur holder den sig ikke tilbage fra, hentet som den er fra det mest desperate overskudslager i den skrækkeligste Holberg-tradition.

Kostumerne er på en gang til for megen og for lidt hjælp. Ingen lades i tvivl om, at Oronte, kostumeret som den bestøvede kat, er latterlig,

rigtig, rigtig latterlig. At omvendt den moralske Arsinoé gør sin entre lige så laksefarvet lækkert kostumeret som den letfærdige Célimène er pr. definition en pointe, al den stund det er et faktisk kunstnerisk valg. Men hvad er pointen? At hun inderst inde ser sig som lige så tiltrækkende som den yngre kvinde? Det er i så fald en intellektuel, en spekulativ pointe, uden sammenhæng med spillet af teatral registre i øvrigt, men helt svarende til udjævningen af instrumenteringen af Alceste og Philinte.

Forestillingen placerer sig et uklart sted mellem koncept og konfusion. Læg dertil, at der er et problem med skuespiller-niveauet. Flere magter ganske enkelt ikke opgaven.

Hvorfor spille stykket? Hvem og hvad er gestalterne set i en nutidig sammenhæng? Det må være legitime spørgsmål at stille til en så voluminøs opsætning. Realisationen lukker den spørgende ude, ganske enkelt fordi forestillingen aldrig sætter spørgsmålstegn ved sig selv. Den består af lutter svar, men rummer ingen gåder eller hemmeligheder. Det er grimasser uden gæt.

Farce på færde

Den indbildt syge på Folketeatret.dk⁹ er fra forfatterens hånd kørt langt ud i absurd groteske zoner. Hvor nationalscenen bruger stemningskabende barok-musik, anvendes her musik af Fellini-komponisten Nino Rota. Det er et kraftigt signal. Det samme gælder hovedkarakterens kondi-sko. Der arbejdes med nogle brudflader, i et scenografisk stiliseret rum af striber, sygeseng og rokokostole. Kostumerne trækker over i retning af karikaturen, fantasier med henvisning til diverse Holberg-klicheer. Hovedkarakteren spilles befriende tørt og underdrejet. Her eksponeres den komiske energi primært ud i salen, den oversælges ikke på scenen. Denne distance er ikke typisk. Jo længere forestillingen skrider frem, des mere frenetisk, konvulsivisk

udarter den, inklusive mærkeligt gammeldags klicheer, som at hænderne i siden og hagen i vejret betyder kækhed o.l. Man kunne vælge at stole på publikum, frem for at kilde eller *please* dem. Det er åbenbart et svært valg. Det indebærer en risiko.

De tre omtalte Molière-forestillinger har et træk til fælles, en fælles angst. Diagnosen lyder på *horror vacui*, angsten for det tomme rum – det felt, som det i bund og grund er publikums rolle at fylde ud.

For en interpassiv dramaturgi

Man kan undertiden godt savne en opgradering af visse basale håndværksmæssige kompetencer, f.eks. på det dramaturgiske felt.¹⁰ En besynderligt romantisk tilgang til kunstnerisk aktivitet – en slags anakronistisk Aladdin-myte – trives side om side med abstraherende intellektualisme. Resultatet bliver i forbløffende omfang regulært tekst-teater, litterært teater, *talking heads*, hvor visualitet og ord råber mod hinanden.

Teaterkritik var i sin historiske vorden dramaturgisk. Man kunne ønske sig, den vendte tilbage til rødderne. Det ville handle om teatralt emotionel og sensorisk plasticitet, mere end om betydningsdannelse i dramaet. Om gestaltning mere end om forståelse. Om teatralitet og kognition mere end semantik. Altså rumlighed, rytme, montage.

Det er, som om kritikken ofte ikke har opdaget, at teatret som udgangspunkt er en visuel

9) Oversættelse Peer Hultberg, Scenografi Camilla Bjørnvad. Instruktion Kim Bjarke. I titelrollen Kristian Halken.

10) Utilstrækkeligheden ses i f.eks. Det Kgl. Teaters Holberg-opførelser, når man ganske simpelt ikke har forstået, hvad enkelte ord betyder. "Sagte" betyder f.eks. ikke "tyst", men "sagtens"; "hartad" betyder ikke "fuldt ud", men "på det nærmeste", osv. Det kan så så herligt affærdiges som dansklæreragtigt pedanteri. Hvis det altså ikke lige var, at det har sceniske konsekvenser. Ordvalg indebærer potentielle udsagn om status, selvforståelse, relationer, kort sagt stikord og impulser til spil. Rytmisering indebærer gestisk-emotionelle, musikalsk-koreografiske partitur-angivelser. Det kan man vælge at abstrahere fra. Men der er ingen undskyldning for ikke at forholde sig kvalificeret – med andre ord professionelt – til den del af sprogligheden. Djævelen sidder i detaljen. Ignorerer man den, tager han hele hånden.

kunstart, og dertil en musikalsk. Og endnu mere forunderligt: det er også ikke sjældent, som om heller ikke teatrene har opdaget det. Ikke sjældent resulterer det i teater med (behov for) brugsanvisning. Det obligatoriske interview med instruktøren i programmet.

Den post-dramatiske landvinding har netop demonstreret, hvor komplekst og fragmenteret et spil, der kan etableres med et publikum. Det overrasker, at den erfaring ud fra en generel betragtning kun sjældent sætter sig igennem i realisationer, som bæres af angiveligt radikale greb.

Interaktivitet er ikke reserveret særlige teaterformer. Det gælder i princippet alle former. Begrebet kan imidlertid misforstås. Så måske et teater, der rent faktisk respekterer og giver rum for sit publikum, burde kaldes interpassivt. Et generøst sted, hvor begge parter åbner plads for den anden.

Bent Holm

Dr. phil., lektor på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, KU. Oversætter og dramaturg. Har bl.a. publiceret *Tyrk kan tæmmes. Osmannere på den danske scene 1596-1896*, Multivers, Kbh. 2010, og "Stagings of Divine Power" i Banks og Bossier, ed.s, *Consolidation of God-given Power. Commonplace Culture in Early Western Europe in the Early Modern Europe*, Peeters, Leuven-Paris-Walpole 2011.
