

Teatrets og virkelighetens iscenesatte kropp

Hilde Elisabeth Bjørk

1 Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Eine Deutung der Frau*. München: Rowohlt Verlag 1966, side 14

2 Toril Moi, *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal 1998, side 95

Ordet *iscenesettelse* stammer fra det franske begrepet *mise en scène*; det som stilles til skue, og forbindes kanskje først og fremst med teatrets og filmens kunst. Begrepet rommer både de visuelle og auditive aspektene i en forestilling, det vil si alt som finner sted foran et bestemt publikum til en gitt tid. Teater er en kunstart, men må det som utspiller seg på scenen helt og holdent tilhøre kunstens verden, eller kan det også tilskrives virkeligheten vi lever i? For skjer det ikke i teatret et møte mellom to verdener, mellom to sfærer som tidvis legges oppå hverandre, tidvis spilles opp mot hverandre og som kjemper om publikums oppmerksomhet, nemlig den virkelige tiden slik vi kjenner den på den ene siden, og teatrets spesifikk tid på den andre.

Ofte blir det ansett som et kvalitetstegn at tilskuerne opplever å forsvinne inn i teatrets tid, hvor de i noen øyeblikk glemmer hvor de er. Alt som eksisterer er det som utspiller seg på scenen, før plutselig virkeligheten igjen gjør sitt inntog ved at man blir var på sidemannens hosting, og i neste øyeblikk er ens bevissthet konsentrert på det faktum at man sitter i salen sammen med andre tilskuere og ser på teater. Denne inndragningen i en parallell verden er dét som er kunstens magi. Denne egenskapen kan selvfølgelig også tilskrives en bok, et musikkstykke, et kunstverk. Teatrets særegne magi derimot, ligger i det at kunsten skapes i et her-og-nå-øyeblikk som skjer mellom skuespillere og publikum, for så å forsvinne igjen når forestillingen er over. Før og etter dette øyeblikket har teaterforestillingen ingen verdi, det vil si, ingen eksistensrett i seg selv. På grunn av dette faktum gjør teatret seg mer avhengig av den virkelige tiden enn for eksempel en bok, som vi jo kan ta en pause fra og komme tilbake til akkurat når vi vil. I sentrum av denne flyktige kunstarten, i disse to tidene eller verdene som møtes, står skuespilleren. For akkurat som teatrets magi ligger i øyeblikkene som beveger seg kontinuerlig mellom to poler, så er dette også tilfellet med skuespillerens materiale: den menneskelige kroppen. Det er nemlig gjennom kroppens dobbelthet at teatret blir til.

Kroppens dobbelthet

I sin bok *Hva er en kvinne?* argumenterer Toril Moi for Simone de Beauvoirs fenomenologiske feminisme. Forenklet forklart undersøker fenomenologien hvordan fenomener (verden) fremtrer for en subjektiv bevissthet, og i dette møtet med verden spiller kroppen en sentral rolle. For å tydeliggjøre Beauvoirs fenomenologiske standpunkt tar Moi utgangspunkt i følgende sitat fra *Det annet kjønn*: "Kroppen er ikke en ting, men en situasjon. Den er vårt grep om verden og en skisse av våre prosjekter".¹ Beauvoirs fenomenologiske perspektiv på kroppen som en situasjon understreker hvordan kroppen er i stadig tilblivelse, i konstant utvikling og at "bare døden setter en stopper for produksjon av ny mening."² Ut fra dette perspektivet kan man hevde at man *er* sin kropp. Denne påstanden må ikke forstås deterministisk, men som en anerkjennelse av kroppens betydning for hvordan man møter og opplever verden.

For Beauvoir betydde det å ha en kvinnekropp at hun erfarte verden på en bestemt måte. Utelukkende gjennom kroppen er nemlig verden tilgjengelig for oss, og denne verdenen endrer seg også når kroppene våre endrer seg. Akkurat som et barn opplever verden på en helt annen måte enn et voksent menneske, så vil den oppleves annerledes av en kropp preget av sykdom enn av en frisk kropp, skriver Beauvoir.³ I denne kroppsførelsen som er Beauvoirs utgangspunkt for hennes analyse av hva en kvinne er, er den cartesiske dualismen fullstendig oppløst, understreker Moi.⁴ Skillet mellom det immaterielle: sjelen eller bevisstheten, og det materielle ved mennesket: kroppen, slik Descartes argumenterte for det, eksisterer altså ikke hos Beauvoir.

Men denne helhetlige forståelsen av menneskesinnet og kroppen som det går gjennom livet med, dette fenomenologiske perspektivet på hva det betyr å være kroppsliggjort i verden, favner ikke nødvendigvis hele menneskets vesen. For mennesket er ikke bare en kropp situert i verden, og kroppen er ikke bare en situasjon, vi *har* også en kropp, en kropp som er objekt. En levende kropp vil selvfølgelig aldri kunne reduseres til en ting, til rent objekt, da dette er noe som kjennetegner den døde kroppen, kroppen som personen ikke lenger har bolig i. Likevel er mennesket i stand til å tre inn i et avstandsforhold til kroppen sin: Det kan forme den, betrakte den utenifra, gjøre den om til noe den ikke er.

Denne avstanden som mennesket kan ha til sin egen kropp, denne åpenheten mot verden⁵ og seg selv, danner grunnlaget for arbeidet til både Max Scheler og Helmuth Plessner, to av de viktigste representantene for filosofisk antropologi, og utgjør ifølge dem selv en av de grunnleggende egenskapene ved menneskene som skiller oss fra dyrene. Scheler hevder at et menneske tidvis kan oppføre seg som et dyr, men at det aldri kan reduseres til et. Fordi vi er i stand til å si nei, styres vi ikke av kroppen og instinktene våre på samme måte som dyrene. Denne evnen til å ignorere våre instinkter, lokaliserer Scheler til det unike ved menneskearten, nemlig vår ånd (Geist).⁶ Fra et lignende perspektiv så Plessner mennesket: Fordi vi på en og samme tid *er* og *har* kropp, kan vi aldri bare *være* kropp slik som dyrene. I dette prinsippet så han selve *conditio humana*: menneskets livsbetingelse og natur. Vi styres ikke av en *sentrisk posisjon*, et kroppslig midtpunkt slik som dyrene gjør, argumenterer Plessner videre, for vi kan forholde oss til verden rundt oss på en helt annen måte. Plessner definerer derfor mennesket som *eksentrisk posisjonert*, det vil si at det kan forholde seg refleksivt til sitt eget liv, til seg selv.⁷ Denne avstanden eller dobbeltheten i mennesket som er menneskets natur, mener Plessner spesielt kommer til syne i teatret⁸, i forholdet mellom skuespilleren og hans fenomenologiske kropp, og den figuren han fremstiller; i den kroppen han i et gitt øyeblikk har.

3 Beauvoir, *ibid.* side 94-122

4 Moi, *ibid.*

5 Scheler bruker begrepet *Weltoffenheit* for å beskrive menneskeartens unike evne til å ignorere instinkter.

6 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Darmstadt: Otto Reichl Verlag 1928, side 47-48

7 Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1975, side 288-289

8 Helmuth Plessner, "Zur Anthropologie des Schauspielers (1948)", *Gesammelte Schriften 7, Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, side 409

9
Plessner (1982), *ibid.*
side 407

10
Erika Fischer-Lichte,
Ästhetik des Performativen,
Frankfurt am Main: Suhrkamp
2004, side 256

11
ibid. side 132

Teatrets kropp

Den menneskelige kroppen er derfor både subjekt og objekt, og det er dette paradokset som gjør oss unike. Et menneske er kropp, det er en kropp situert i verden, samtidig som det også har en kropp som det kan forme mer eller mindre som det vil. I flere århundrer har denne dobbeltheten vært tema for teorier om skuespillerkunst, for i teatret blir denne doble kroppen spesielt synlig. Og nettopp i skuespillerens kunst finner vi en særegenhet i forhold til andre kunstners kunstverk, for en skuespiller skaper sin kunst *med* og *i* sin egen kropp.⁹ Løsrevet fra denne har ikke kunsten livets rett, og i den grad man kan snakke om et kunstverk i teatret, oppstår dette flyktig i et her-og-nå-øyeblikk, og oppløses deretter like raskt som det ble til. Den litterære figuren Hamlet eksisterer løsrevet fra skuespillerens kropp, for den har blitt gitt evig liv, først gjennom sagaen om Amler av Saxo Grammaticus, så, fire århundrer senere, av Shakespeare. Figuren Hamlet, slik denne blir levende for leseren gjennom forfatterens valg av ord, kan vi finne tilbake til igjen og igjen ved å lese teaterstykket. Men den Hamlet som kvelden i forveien sto forpint og vanvittig på scenen like levende som hver og en av oss, han er for alltid borte for oss. Vi kan besøke teatret kveld etter kveld for å se den samme produksjonen av *Hamlet*, men det vi opplever i teatret er aldri den samme forestillingen. Hver gang skuespilleren entrer scenen, skaper han noe nytt med utgangspunkt i sin egen kropp. Dette møtet som finner sted mellom skuespiller og tilskuer skjer bare én gang, og det lar seg ikke transportere til andre medier. For ved at forestillingen dokumenteres, for eksempel gjennom film, reduseres den til noe annet, til et spor av noe som har vært.

Men samtidig som en skuespiller i dette kortvarige øyeblikket på mange måter *er* kunsten sin, *er* Hamlet, kan han aldri rive seg fullstendig løs fra sin egen kropp, denne kroppen som er situert i verden. Fordi han aldri kommer unna kroppen som han opplever seg selv og verden gjennom, kan han aldri *bli* Hamlet. Gjennom og i kroppen som publikum sanser på scenen, med dens særegenheter, dens spor og lag med informasjon, skapes en unik Hamlet.¹⁰ Denne forståelsen av kroppens dobbelthet og hvordan den kommer til syne i skuespillerkunsten, er i dag svært utbredt. Men hvis man kaster et blikk på 1700-tallets skuespillerteori, slik teaterteoretikeren Erika Fischer-Lichte gjør det i sin undersøkelse av forholdet mellom skuespillerens virkelige og iscenesatte kropp, finner man en helt annen oppfatning. Her argumenteres det blant annet for at skuespilleren må bruke kroppen sin som et slags medium, at kroppen hans fullstendig må vike for figuren han skal fremstille. Publikums begjær skulle den gang rettes mot figuren, ikke mot skuespilleren.¹¹ I dag vil de fleste teaterteoretikere se dette som helt umulig, ikke minst fordi begjærets makt ikke ligger hos skuespilleren selv, men hos tilskueren som sanser ham eller henne. Selv om det fortsatt finnes teatermennesker som helst ser skuespilleren forsvinne inn i rollen sin, vil det alltid være elementer som bryter denne illusjonen, som igjen rykker publikums oppmerksomhet fra karakteren tilbake til skuespilleren. For det er ikke slik at figuren Hamlet blir personifisert ved at skuespilleren stiller sin kropp til karakterens disposisjon gjennom å fullstendig utslutte seg selv. Nei, kroppen er på samme tid den unike skuespilleren og den unike Hamlet, og det er denne kroppslige dobbeltheten som blir stilt til skue i teatret.

Virkelighetens kropp

Når tilskuerens fokus skifter fra skuespillerens fenomenologiske kropp over til karakteren han fremstiller, og vice versa, er dette aldri en bevisst mental handling, skriver Fischer-Lichte.¹² På samme måte som publikums oppmerksomhet skifter mellom virkelighetens tid og teatrets tid, er den også i konstant bevegelse mellom de to kroppene på scenen. Dette er en prosess som aldri opphører i teatret, og som utgjør selve kjernen i kunstformen. Selv i performanceorientert teater eller ren performancekunst, der kunstnere ofte gjør et poeng av å opptre som seg selv, er kroppen alltid iscenesatt - den er alltid situert i en kontekst der den stilles ut for at andre skal betrakte den. Ofte er denne utstilte, eksponerte kroppen naken, som om strippet for mening og informasjonslag, men det betyr noe nettopp hvordan denne nakne (eller påkledd) kroppen ser ut: dens form, hudfarge, alder og kjønnskarakteristika, og om den oppfattes som begjærlig, syk eller frastøtende. Det betyr noe i den forstand at egenskapene ved kroppen aldri opptre uten mening for de som betrakter den. Meningsproduksjon er kulturelt betinget og enhver forestilling har derfor kulturell relativitet, samtidig som ens eget individuelle perspektiv også spiller en rolle i hvordan man sanser og opplever en kropp.

Hvis den teatrale kroppen, uansett hvilken form, aldri kan opptre som ren kropp, må ikke dette prinsippet også gjelde for verden utenfor teatret? For selv om man i teorien kan skille den virkelige kroppen fra den som aktivt er stilt til skue foran et publikum, enten denne kommer til syne på teaterscenen eller på sosiale medier, er ikke kroppene våre likevel til en viss grad alltid iscenesatte? Er de ikke alltid observert, aldri bare ren kropp, ren materie? Kroppen bærer alltid merker, er alltid kodet - den opptre aldri som ren kropp uten betydning eller assosiasjoner tilknyttet den. Den er en skisse av våre prosjekter, som Beauvoir uttrykker det. Et helt liv skrives på kroppen eller fjernes fra den. Sporene som arr, rynker og pigmentflekker etterlater, resultatene av kosmetisk kirurgi, trening og amputasjon; alle forteller de en historie, alle bidrar de til å forme kroppen og bevisstheten vår. For er det ikke både i og på kroppene våre at minnene lagres og blir synlige for omverden?

Fordi vi alltid er oppmerksomme på andres blikk og dermed ofte ser oss selv utenifra, eller på grunn av vår eksentriske posisjon, slik Plessner formulerer det, kan man argumentere for at den iscenesatte kroppen kommer til syne både i teatret og i den virkelige verden utenfor. Å helt og holdent være kropp, være ett med kroppen sin, er en evne som er forbeholdt dyrene. For menneskene er situasjonen mer paradoksal fordi vi på én og samme tid *er* en kropp situert i verden og et individ som *har* en kropp. Kontinuerlig veksler vi mellom disse to måtene å møte verden på, akkurat som publikums oppmerksomhet veksler mellom å se kroppen som skuespilleren er og den hun eller han i et gitt øyeblikk har. Denne iboende dobbeltheten i mennesket gjør oss i stand til å oppleve verden på vår helt spesifikke og svært komplekse måte.

12
ibid. side 257

Hilde Elisabeth Bjørk
studerer teatervitenskap
i Berlin og arbeider frilans
som teaterkritiker