
Bite seg i tungen og suge det en kan

Om frie teatergrupper i Berlin¹

AV TOVE INGEBJØRG FJELL

Kunst kan være så mangt. La oss ta noen eksempler på hva som er blitt definert som kunst: et maleri av en velformet, blond, smilende mor med et blondt, smilende barn på fanget; et maleri av en mann i tysk politiuniform, uniformsbuksene ligger på ankene, han har ekskrementer i øynene og smiler bredt mens han penetrerer en gris bakfra; et maleri av Jesus på korset; og sardinboksblanketter.

Dette er blitt definert som kunst, men det er også blitt omdefinert som henholdsvis nazistisk propaganda, sjikanering av politiet, religiøs propaganda og reklame. Likheten ligger hovedsaklig i at denne kunsten kan rammes inn og henges opp i gallerier eller på museer.

Vanskeligere er definisjonsspørsmålet rundt kunst som handlings- og samhandlingsformer. Er det kunst å vete, rulle, masere og trække ull, slik performancekunstneren Inghild Karlsen gjorde i sitt Namadis-prosjekt?

Er det kunst når en kvinne pisker en mannlig tilskuer på baken, slik som skjedde i Squat Theatre i New York? Er det kunst å løfte innvoller opp på et bord, som skjedde

i ett av stykkene til berlinergruppen Das Theater Antonin Artaud?

Aktiviteter og samhandlingsforløp, som en ønsker skal oppfattes som kunst, settes inn i rammer som signaliserer at dette skal defineres som kunst. Hva som er kunst defineres av folk som påvirkes av den tiden og det samfunnet de lever i. Vi kan si at noen posisjonerer seg selv som kunst, enten ved å si at "nå er det kunst" eller ved å bruke andre signaler som inngangsbillett og scene. I dette grenselandet mellom liv (hovedvirkelighet) og kunst (bivirkelighet) (Schechner 1985, 309), lurar en på hva som er kokt og hva som er rått. Når signalene mangler, er det vanlig at kunsten oppfattes som tilhørende hovedvirkeligheten, for eksempel vanlig sosial samhandling, ekshibisjonisme eller galskap.

Urban kynisme som drivkraft

Bakgrunnen for min interesse for kunstneriske uttrykk ligger i at jeg som antropolog gjorde ett års feltarbeide blant flere frie teatergrupper i bydelen Kreuzberg, i byen som

den gang ble kalt Vest-Berlin. Jeg kom til et sted som skilte seg fra mitt hjemmemiljø på mange måter. Mest fremtredende var at en her definitivt ikke gikk inn i rollen som Offeret. En *tok* det en trengte og brukte det en hadde: skulle en bli noen, fikk en ordne det selv. Å vente på lokale myndigheters velsignelse og tilrettelegging var ikke et alternativ.

Dette gav seg utslag i en kynisme, men også i en enorm kraft. Trengte man blod, ventet man ikke på blodoverføring; en bet seg i tungen og sugde det en kunne. Å bite seg i tungen og suge det en kan får stå som en metafor for en overlevelsessevne som jeg lot meg forundre over.

Jeg skal i det følgende konsentrere meg om kommunikasjonsaspektet i det frie teateret. Hvordan forstår utøveren teaterstykket? Hvordan opplever tilskueren det samme teaterstykket, der bruken av handlingselementer er kontroversiell? Hvordan reagerer tilskueren når teaterspråket blir svært privat og referansene til den ytre verden dermed mindre klare?

De empiriske eksemplene henter jeg fra én av teatergruppene som jeg var sammen med: Das Theater Antonin Artaud. Gruppen tar utgangspunkt i sin navnefar, den franske teaterteoretikeren Antonin Artaud (1896—1948). I sitt arbeid med teateret fokuserte Antonin Artaud på primitive bevissthetsnivåer, også kalt pre-logisk bevissthet.

Han søkte et teaterspråk, som kunne nå under huden på tilskuerne. På denne måten mente han å kunne rive publikum ut av det vante, sløve dagliglivet og oppnå en kommunikasjon som var mer autentisk enn den som finner sted i en bedøvet verden (for å bruke hans egne ord). Artaud så teatersfæren som autonom og øynet i den muligheter til å skape en annen slags virkelighet enn den han levde i: en tilbakevenden til en primitiv eksistens.

Hva er utøvernes utgangspunkt for oppføringen?

I den ene av Berlins Artaudgrupper finner vi ingen ferdig idé på forhånd, intet manus og ingen dramaturg. Hver utøver er med på å utvikle ideen til stykkene gjennom selv å skape sin egen teaterrolle. Regissøren foreslår en tekst eller kommer med noen stikkord for oppføring. Stikkordene kan være av typen "stillhet", "gud", "van Gogh", "maskingevær", og utøverne bygger videre på disse.

Utgangspunktet for én av gruppens fremføringer, var Michel Tourniers bok *Fredag eller gjensfødselen* (Tournier 1984), som kan karakteriseres som en annerledes bok om Robinson Crusoe og hans følgesvenn. Utøverne fikk beskjed av regissøren om å assosiere rundt denne boken og knytte assosiasjonene til sine egne liv. Koblingene til egne liv var vesentlig, fordi en teaterrolle i Artaudsk forstand ikke er en ytre rolle som en utfører godt ved å øve og terpe på den. Rollen skal derimot vokse frem fra ens indre. I Artaudgruppen *er* en rollen, en spiller den ikke. Regissøren oppfattet sin jobb som å plukke de beste bildene, eller assosiasjonene. Etter lange dager, med improvisasjoner, samtaler og konfrontasjoner sto gruppen igjen med en idé knyttet til noen sentrale steder i Tourniers tekst.

Det første tekststedet beskriver Robinson Crusoes seksuelle forhold til Jorden, eller Speranza, som han kaller den:

Han følte, som aldri før, at han lå på øen, som på et vesen, at han hadde øens kropp under seg. Denne følelse hadde han aldri før hatt så intenst, ikke engang når han gikk barbert på stranden som jo var så levende. Øens nesten kroppslige nærhet varmet ham, grep ham. Den var naken, denne jord som bar ham. Han kledde seg naken selv. Med armene ut i et kors, med skjelvende mave, omfavnet han av alle sine krefter dette store jordiske legeme, brent av en stekende sol dagen lang og som nå avgav en moskusduftende svette i den svale kveldsluften.

Hans lukkede ansikt boret seg ned i gresset like til røttene og munnen åndet varmt ned i den dype muld. Og jorden svarte; rett opp i fjeset hans sendte den et pust mettet med dufter som forenet de døde plantenes sjel med den klebrige mugg av sæd, av modnende knopper. Så tett livet og døden var innfiltret i hverandre, så vist blandet sammen på dette opprinnelige plan! Hans lem grov seg ned i jorden som et plogjern og utgjød seg der i en uendelig medynk med alt som er skapt (Tournier 1984, 109—110).

Etter ett år oppdager Robinson at det seksuelle forholdet til jorden fremkaller en endring i vegetasjonen. Først forsvinner alt gress og urter. Så kommer alrunene til syne, denne nye planten som er en krysning av menneske og jord. Når han graver opp roten, ser han at den forestiller en liten pikekropp. Robinson får nå et sterkere og inderligere forhold til jorden, som han gjennom sin sæd har menneskeliggjort. Han kaller jorden for sin brud.

Det andre forholdet som utøverne plukker ut av Tourniers tekst er Fredags forhold til Andoar, som er en fryktelig stinkende geitebukk. I en lekende kamp med Fredag, omkommer Andoar. Men Fredag har et hemmelig ønske om å få dyret til å fly og lager en drage av ham. Han får derfor Andoar, tar ut dens tarmer og henger disse opp til tørk. Fredag befaler Robinson Crusoe om å urinere på Andoars ham, og denne ligger i en ammoniakklake i åtte dager. Så tørkes huden i tre dager i skyggen, og siden pusses den med en pimpestein:

Efter å ha bundet sammen tre rørstokker til et kors og stivet det av med to tverrribber av forskjellig lengde, hadde han i hvert endestykke skåret inn et spor, hvor han så la en tarmstreng som han strammet rundt det hele. Derefter festet han Andoars hud til denne lette og solide ramme ved å bøye den over strengen og sy den fast. Den forreste del av huden ble spent over den ene enden av den lengste stokken, mens den andre bar halepartiet som hang ned lik et kløverblad. Disse to ytterpunktene ble forbundet med en temmelig slak tømme, og til denne var selve linen knyttet på et sted som var

omhyggelig beregnet for at dragen skulle få den helningsvinkel som gav den størst mulig oppdrift (Tournier 1984, 178).

Scenebildet

I det timelange stykket er det to utøvere på scenen, mens de andre fungerer som musikere og lysmenn. Stykket spilles i en gammel kino, der kinostolene for anledningen er stablet i en haug ved den ene langveggen. Publikum står spredt rundt på gulvet. Midt på gulvet ligger en jordhaug, fylt med store mengder makk og tarmer, hentet fra henholdsvis marken og en velvillig slakter.

Begge utøverne er nakne, med honning og jord smurt utover kroppene. Den kvinnelige utøveren forestiller Speranza, den menneskeliggjorte jorden. Den mannlige utøveren har horn på hodet og forestiller bukken Andoar. Åpningsbildet er en kamp mellom jorden og bukken. De moldete kroppene kveiler seg rundt på gulvet. Snart har den ene overtaket, snart den andre.

Neste bilde viser den mannlige kroppen liggende oppå jordhaugen, mens han beveger underlivet i samleielignende bevegelser. Bukken er blitt til Robinson Crusoe som masturberer i jorden og gir den livgivende sæd.

I det siste bildet setter den kvinnelige utøveren seg ned på huk ved jordhaugen og fester den mannlige kroppen til tre stokker. Han heises opp i taket og blir hengende. Robison Crusoe er blitt til bukken Andoar, som er ute på sin siste luftferd.

Tilskuerne jakter på mening

I motsetning til i institusjonssektoren, er det i offsektoren god anledning til å få vite noe mer om hvordan tilskuerne oppfatter forestillingene. For her er det vanlig at tilskuere blir igjen i lokalet etter at forestillingen er

over, en fase som i teaterantropologien kalles for cool-down-fase (Schechner 1985, 125—126).

I denne fasen etableres samhandling i uformelle samtaler mellom tilskuer og utøver eller i grupper av tilskuere. Ute i baren og inne i lokalet går diskusjonen gjerne på refleksjoner omkring stykket som nettopp er oppført. Fra kulturprogrammer på TV er vi kjent med at intervjuer gjerne spør maleren, billedhuggeren, skuespilleren eller komponisten hva som har inspirert ham eller henne til å skape dette bildet, denne skulpturen, denne rollen eller dette musikkstykket. Det intervjuer er interessert i, er å forstå sammenhengen mellom det skapte og det det refererer til. På samme måte forstår mange tilskuere det som skjer på scenen som at det står for noe annet. De forsøker å finne meningen bak meningen, eller de prøver å fortolke det de oppfatter som tegn ved å tillegge disse spesiell mening. Møtet mellom tilskuer og utøver og interaksjonen dem imellom sier oss noe om fortolkningsforskjeller og om tilskuernes fortolkningsprosess.

Hvordan fortolket så tilskuerne de to nakne kroppene innsmyrt i honning og jord?

For en mann i 25-årsalderen var det hele nesten bare kjedelig:

Det var ingen spenning i stykket! Da kvinnen førte mannen bort til gravhaugen, visste jeg hva som ville komme. Fra da av var det bare kjedelig. Nei, forresten, scenen der mannen blir korsfestet gjorde inntrykk.

Et par i 30-årene førte følgende samtale:

Kvinne: Det var en kvinne som overfalt, voldtok og hengte en mann.

Mann: Nei, det var kvinnens korsfestelse av mannen.

Kvinne: Men det var jo ikke noe kors som ble heist opp!

Mann: Var det ikke et kors?!

Kvinne: Et kors består jo bare av to deler. Denne greien som de brukte her besto av tre deler.

Mann: Naa... det må ha vært laget slik av praktiske årsaker. Selve konstruksjonen er vel sikrere med tre deler. Men for meg så det ut som et kors.

En mann i begynnelsen av 30-årene, kledd i lite annet enn en T-skjorte og et par høyhælte sko, en liten skulderveske og en tung kåpe over armen, sa:

Stykket har kamp... og kjønn... og mye smerte. To nakne mennesker der den ene gjør den andre mye vondt. Mannen tortureres av kvinnen. Men han gjør ikke motstand. Denne scenen hadde gjort seg i en sadomaso-film.

Mannen tilbød så utøverne roller i en S&M-film, hvilket de høflig takket nei til.

En mann i midten av 20-årene så at:

...det handlet om en gal kvinne som overfalt en neanderthaler.

Den intellektuelle tilskueren, en mann i begynnelsen av 30-årene, sa lett blasert:

Det var ok, men det var ikke Artaud.

Som vi ser er ikke utøvers intensjoner og tilskuers fortolkninger alltid sammenfallende. Tegnene er manipulert med og aktivt re-etablert i en ny kontekst. Det er kommet i gang en signifikasjons- eller meningsdanningsprosess der tilskueren er medskaper (de Toro 1988, 50).

Avvikende avkodning blir resultatet når "ulika koder används vid kodningen och avkodningen av medelandet" (Fiske 1984, 103). Enkeltelementer som tarmer, jord og blod er noe som vi er omgitt med og som vi har meninger om hva er. Det er tegn som inngår i en felles kulturell kapital. Teaterstykket bygger på disse allerede etablerte kunnskapene som utøverene regner med at tilskueren har tilegnet seg, i og med at han

Samliv med jorda.

lever i og tar inn signaler fra en samtid. Slik sett kan vi si at store deler av iscenesettelsen er basert på konvensjoner. Men ut fra tilskuerens fortolkninger, ser vi likevel at vi har å gjøre med en høy grad av mangetydighet. En faktor som forsterker den signifikante endringen fra utøvers intensjon til tilskuers fortolkning er at konnotasjonene ikke er bygget på konvensjonelle, men på private koder.

Når tegn blir kryptiske

Jeg vil ikke gå så langt som å kalle Artaud-utøvernes referansepunkt for "privat virkelighet" i betydningen utilgjengelig, selv om en del kunstneriske uttrykk av denne typen er blitt karakterisert som autistiske. Det vil vanligvis være noe ved et teaterstykke en tilskuer vil kunne assosiere ut fra og basere en fortolkning på.

Det var et poeng hos Artaudgruppen ikke å gi publikum en fasit. En skulle ikke *forstå* stykkene deres, noe jeg selv ganske fort fikk beskjed om. Jeg overvar prøver og satt der og tenkte, som om enhver bevegelse eller fargekonstellasjon indikerte noe annet: Hva betyr det at hun henger etter ankene i et tau? Hvorfor ligger den kvinnen oppå et hjul og ruller frem og tilbake? Hvorfor bruker de lillafarge akkurat i den scenen? Hvorfor legger hun et rødt silketøy over hodet og kryper vekk? Jeg forsøkte å dekode aktivitetene som om de var symbolske representasjoner.

Etter prøvene ble jeg spurt om min mening: "Wie war's?" Jeg svarte at jeg ikke hadde forstått så mye. Men det var heller ikke meningen, fikk jeg til svar. "Det er ikke så viktig om du har forstått. Men hva har du sett?" Å skulle svare på hva en har sett innebar i følge utøverne, å assosiere med utgangspunkt i seg selv. Å svare på hva en har

forstått innebar at det finnes et riktig svar. En av utøverne ordla seg slik:

Vi bruker så få ord som mulig i oppføringene våre. Ord kan være praktiske nok, men i vårt samfunn vektlegges de for mye. En konsentrerer seg om å forstå, om forstand, om logikk, om hodet. En glemmer kroppen. En glemmer opplevelsen. En stiller mye sterkere på en Artaudoppføring dersom en klarer å komme som et barn. Et barn er åpent. Det har ikke alle stengslene som teorier og regler lager.

Når en tilskuer har "sett noe", innebærer dette for gruppen at spillet på scenen har nådd tilskueren. Teatergruppen poengterte at oppføringene handlet om å nå tilskuerens kropp. Klarte en å nå noens kropp, ville kroppen selv ta over og påvirke "eierens" sjel. Dette er i tråd med Antonin Artaud, som mener at kroppen og dens organer er redskaper for å nå sjelen. Denne type kommunikasjon kalte han organisk:

Den organiske kultur bygger på den oppfatning at ånden er i intim forbindelse med organene (...). Gjennom organisk påvirkning vil han nå ånden, mens han tildeler forstanden en mindre rolle (Helgheim 1977, 51).

Gruppens utgangspunkt fungerte tildels innad i gruppen, men ikke alltid i møte med tilskuerne. Etter ett av stykkene (som er et annet enn det tidligere beskrevne) henvendte en tilskuer seg til utøverne og sa at han hadde problemer med å forstå hva stykket dreide seg om. Tilskueren var spesielt opptatt av den kvinnelige hovedrolleinnhaveren. I stykket er kvinnen, som jeg kaller for Tina, barbert, usminket og ikledd en blå og hvit, halvlang sommerkjole. Hun står foran et avlangt grått bord, med to lange og to litt kortere bordben. Under bordet ligger cirka tyve kilo oppskårne innvoller i blod. Oppå bordet vises en film. Filmen er ute av fokus og viser en reise inn i og ut av en bakgård, opp og ned av en vindeltrapp. Under hele oppføringen stirrer Tina rett frem, uten

øyenkontakt eller annen kontakt med noen av de andre utøverne. Hun utfører denne ene sekvensen, monotont og repeterende: sette seg ned på huk, ta opp en håndfull innvoller, reise seg opp og legge dem fra seg på bordet.

Etter forestillingen blir Tina og den mannlige tilskueren sittende og snakke sammen ved et bord. De drikker vin og tar seg en røyk. Han spør hvilken sammenheng rollen hennes kan settes inn i og hva som er meningen med handlingen. Han sier har lyst å forstå hva det dreier seg om. Tina svarer:

Jeg har gitt deg et bilde. Det er ikke min jobb å tolke bildet for deg. Du må bruke dine egne erfaringer og bakgrunn, din egen kraft til å tolke det selv. Ellers vil det ikke bety noe for deg. Hva hadde du fått ut av stykket om jeg hadde fortalt deg hva jeg mener med blod og innvoller?

Tilskueren får ikke svar på sitt spørsmål. Han kommer til at han ikke har fått noe ut av forestillingen og vil ha pengene sine tilbake. Det får han naturligvis ikke, for i offsektoren spiller en ikke teater for å få penger, men en betaler selv for å få spille teater. Tilskueren blir sur og går.

Litt senere på kvelden forklarer Tina meg at hun vet at blodet og innvollene nådde den mannlige tilskueren. Hun oppfattet spørsmålet hans om hva som var meningen med teaterrollen som et aggressivt utspill. Hun forklarer mannens aggressive holdning med at han oppfattet løfting av kjøtt og blod som et slags samleie som virket opphissende på ham. Forestillingen var ferdig før hun hadde løftet alle innvollene opp på bordet. Hun resonnerer slik: avbrutt samleie innebærer manglende orgasme, som igjen fører til aggresjon.

Denne tilskueren setter ikke pris på åpenheten i det mangetydige. Han prøver å "komme bak tegnet", men oppfatter det mangetydige som utilgjengelighet, kaos og

rot. Han leter etter en logikk, men finner ingen. Han spør hva stykket betyr, han spør hva utøveren har ment, men får ikke noe svar. Herved forsterkes graden av usikkerhet med hensyn til hva som er vesentlig. Kritikken blir at det hele blir svært privat og subjektivt i forståelsen autistisk og at det ikke er rettet mot publikum.

Artaudgruppens utøvere oppfatter et bredt meningspotensiale som frihet. En fortolker med utgangspunkt i egen erfaringsverden og gjør derved det fremmede kjent, eller en velger *ikke* å lete etter en ytre eller bakenforliggende mening, men finner mening i den umiddelbare opplevelsen. Oppføringen står altså ikke for en virkelighet — den *er* virkeligheten selv.

Å gjøre kultur om til natur

Gruppen mener at den tradisjonen de står i fokuserer på det pre-logiske, det ikke-verbale, det primære og det kroppslige, som av dem selv omtales som primært og fellesmenneskelig. Ifølge deres visjoner om det absolutt frigjorte mennesket, oppfattes organisk kommunikasjon som et fellesmenneskelig språk, noe som gir det status som naturlig. Klarer en å radere vekk de kulturelt skapte, sosiale stengsler, får en innsyn — ikke i ens egen private sfære — men i Menneskenaturen.

Tar så Artaudgruppen utgangspunkt i et symbolfellesskap som ikke finnes? Eksempelet med den mannlige tilskueren viser at symboler som brukes for å kommunisere det fellesmenneskelige i noen tilfeller ikke gjør det.

Det er ikke vanskelig å forstå når en tenker på at mange av Antonin Artauds såkalte fellesmenneskelige tegn er hentet spesielt fra de meksikanske Tarahumaraindianerne. Fragmenter av disse indianernes kulturelle uttrykk er blitt gitt urstatus og er blitt posi-

sjonert lengst borte fra de ytterste kulturelle lag og helt inn mot "det naturlige" (se for eksempel Artaud 1975, 65).

Mange mener at Antonin Artaud har misforstått mye ved Tarahumaraindianerne (og ved det balinesiske teateret som han også var inspirert av). Dette poenget lar jeg imidlertid ligge her, da det vesentlige i denne sammenhengen er at hans skrifter fortolkes av Artaudgruppen uavhengig av deres sannhetsgehalt. Dersom publikum har lest Artauds skrifter og kjenner hans visjoner, kan en si at de deltar i symbolfellesskapet. Har en derimot ikke på noen måte tilegnet seg hans ideer og visjoner, har en heller ikke lært at leveren og milten, som ligger sammen med de oppskårne tarmene under bordet, står for henholdsvis det ubevisstes filter og det fysiske svaret på det uendelige (Artaud 1975, 31).

Poenget er at en vanskelig kan *tenke* seg til at de gjør det, et faktum som viser denne type kommunikasjons manglende universelle eller fellesmenneskelige kvalitet. Det interessante her er forsøket på å gjøre kultur om til natur, gjennom å omtale sin uttrykksmåte og Artauds teaterspråk som fellesmenneskelig. Av utøverne forutsettes det at denne uttrykksformen (organisk kommunikasjon) er naturlig og derfor udiskuterbar. Det er bare et spørsmål om hvor åpen en er om de forutsatte vilkår er tilgjengelig for en eller ikke.

Spenningsfeltet mellom evigheten og øyeblikket

Byen danner kontekst for eksperimentering med uttrykksformer. Men byen bestemmer ikke hvilke typer eksperimenteringer. Det bestemmer tiden. Ett av dagens vesentlige trekk er renessansen for søken etter det ekte, det troverdige og det opprinnelige ved en selv og ved tingene en omgir seg med. Med

en ironisk distanse kalte berlinerne dette for renessansen etter det møllspiste.

Fokuseringen på og prioriteringen av det primitive, det spontane og det naturlige må ses i perspektiv av modernitetens historie. Blikket må vendes tilbake til århundreskiftet da forestillingen om det primitive ble assosiert som en positiv verdi, hvilket igjen gav grobunn for utviklingen av avantgardeprimitivisme. For ved århundreskiftet skiftet blikket retning. Dyptgripende sosiale oppbrudd, kampen mot økt spenning og volds-tendenser utover mot den første verdenskrig fikk sin reaksjon i kunstlivet, blant annet ut fra en erkjennelse av at vestlig kultur er forgjengelig. Ambisjoner med å skape varige, klassiske arbeider tørket ut, og modernismen innebar et klart brudd med tradisjonen fra renessansen (Bradbury 1976, 96). Bildet av den uforanderlige verden fylt av rasjonelle mennesker var ikke lenger troverdig og erfaringer med en flyktig og usammenhengende virkelighet ble forsøkt innbygget i kunsten. Datidens konvensjonelle kunst måtte vike plass for en endeløs søken etter det omskiftelige, det eksperimentelle og det innovative, som er vesentlige element i modernismen. Dadaistene og surrealistene, to av grupperingene som var meget aktive på kunstarenaen i Berlin rundt århundreskiftet, hevdet at det ikke lenger var noe poeng i å skrive om erfaring: kunstneren burde koble hele sitt sanseapparat direkte til universet (Short 1976, 292). Vi aner her en gryende jeg-bevissthet i det den utøvende kunstner ikke lenger bare representerer, men selv blir en aktiv fortolker av virkeligheten ved å uttrykke sin individuelle indre opplevelse. Disse to retningene har sammen med futurismen, merzismen og kubismen hatt mye å si for oppbyggingen av myten rundt Berlin.

Samtidens berlinske kunstnere aktiverer de samme spenningsfeltene. Paradokset er at samtidig som det i modernitetens ånd foku-

seres på det ekte og det opprinnelige, merkes aversjonen mot det tradisjonelle, mot det som er blitt gjort før, mot tanker noen har tenkt før, mot elementer noen har tatt i bruk før. Selv om mye som kan kalles "tradisjonelt" må hentes frem fra "fortiden" og sånn sett kunne fått status som ekte og opprinnelig er det i denne sammenhengen ikke ansett for å være fortidig nok. For her søkes autentisiteten i forestillingen om *ur*. I denne type sivilisasjonskritikk tydeliggjøres spenningen mellom *ur* og det flyktige, mellom evigheten og øyeblikket.

Noter

- ¹ Artikkelen er basert på ett års observerende delakelse blant frie teatergrupper i bydelen Kreuzberg i en by som én gang het Vest-Berlin, i et land som én gang het Vest-Tyskland. En bredere gjennomgang er presentert i boken *Sette seg selv i scene. Fra idé til produksjon i frie, tyske teatergrupper* (1996).

Referanser

- Artaud, Antonin, 1975. *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften*. München: Rogner und Bernhard.
- Bradbury, Malcolm, 1976. "The cities of modernism." I: Bradbury, Malcolm & McFarlane, James (eds.), *Modernism 1890—1930*. Hassocks: Harvester Press, s. 96—104.
- Fiske, John, 1984. *Kommunikationsteorien. En introduktion*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Fjell, Tove Ingebjørg, 1996. *Sette seg selv i scene. Fra idé til produksjon i frie, tyske teatergrupper*. Bergen: Norse Publications.
- Helgheim, Kjell, 1977. *Grusomhetens teater. Antonin Artauds teatersyn*. Flekkefjord: Solum.
- Schechner, Richard, 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Short, Robert, 1976. "Dada and surrealism." I: Bradbury, Malcolm & McFarlane, James (eds.), *Modernism 1890—1930*. Hassocks: Harvester Press, s. 292—308.
- de Toro, Fernando, 1988. "Towards a socio-semiotics of the theatre." I: *Semiotica* 72 (1/2): 37—71.
- Tournier, Michel, 1984. *Fredag eller gjenfødselen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Summary

(Off-)theatre groups in Berlin

(Off-)theatre actors and audiences often interpret performances differently, often due to different understandings of artistic communication. In the article the author seeks to explore the field of tension between, on the one hand, the search for individual and unique experiences, and, on the other hand, the natural, the authentic, and the intrinsically conformable. Methodologically, the study is based on observational participation in Berlin.