



Der illusjon er realitet:

Susie Wangs teater

Essay



Billedtekster

- s. 27 Kim Atle Hansen i *Licht und Liebe*, regi: Trine Falch. Foto: Simen Ulvestad
- s. 28 Plakat for *Licht und Liebe*, Susie Wang 2020
- s. 29:1 Plakat for *The Hum*, Susie Wang 2017.
- s. 29:2 Plakat for *Mummy Brown* (*Mumiebrun*), Susie Wang 2018.
- s. 29:3 Plakat for *Burnt Toast*, Susie Wang 2020.

I Susie Wangs teater vender det fortrengete tilbake – på alle nivå. Denne høsten skal gruppens oeuvre vises i Oslo – fordelt på Nationalteatret og Black Box teater. Det gir grunn til å se nærmere på den teaterhistoriske, estetiske og teoretiske betydningen til Susie Wangs arbeider – samt på måten gruppens lek med illusjon utfordrer diskursen om samtidsteatret.

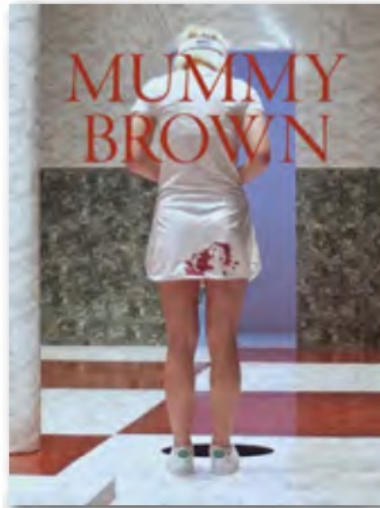
Jenstander som beveger seg tilsynelatende av seg selv; dialoger mellom fiktive karakterer bak den gode, gamle fjerde veggen; avgrunner som åpner seg uventet i scenegulvet; en klassisk enhetsdramaturgi; naturtro etterligninger som delvis kun er gjenkjennelige ved andre øyekast: triks som først i ettertid kan forstås; suggestive lydkulisser og -effekter; ting som umerkelig dukker opp eller forsvinner; kunstige, men nokså realistiske sår – og masse teaterblod: Det er noen av ingrediensene i Susie Wangs teater, et teater som står i et åpent forhold til det beryktete illusjonsteatrets ulike historiske former, og som kombinerer åpenbare, gjennomskuelige, suggererende og bedragerske illusjoner på forbløffende vis. Etter trilogien om mennesket og naturen, bestående av *The Hum* (2017), *Mumiebrun* (2018) og *Burnt Toast* (2020), er *Licht und Liebe* et nytt eksempel på det. Premieren fant sted i fjor høst på Kilden Teater i Kristiansand. Denne høsten, i september, skal *Licht und Liebe* hjemstøke Norges tradisjonsrike hovedscene: Nationalteatret, mens trilogien skal vises på Black Box teater i november.

Det er en fin anledning til å se Susie Wangs arbeider i sammenheng. Og det gir grunn til å skrive nettopp om hvordan de henger sammen. (Det betyr imidlertid også at



det kan være lurt – spoiler alert – å fortsette med å lese denne teksten etter at man har sett arbeidene.) Som trilogi om mennesket og naturen står gruppens tre første arbeider nemlig ikke bare i en tematisk forbindelse. De er også knyttet sammen ved at bestemte elementer dukker opp gang på gang gjennom hele trilogien, både i form og innhold. Og selv om *Licht und Liebe* innleder en ny fase i Susie Wangs virke, står også dette seneste arbeidet på samme måte i forbindelse med trilogien – mest åpenbart med *The Hum*, som det liksom er en fortsettelse av.¹

Med tanke på den teaterhistoriske, estetiske og teoretiske betydningen av Susie Wangs oeuvre er det å se på disse forbindelsene spesielt relevant. Og når det gjelder illusjonsbegrepet, så er det første som i denne sammenhengen kan konstateres, at gruppens arbeider kontrasterer de teoriene som på avgjørende vis har preget dette begrepet: opplysningstidens illusjonsteorier. For bedrag, som disse teoriene utelukket fra det estetiske ved å definere kun åpenbare former for skinn som estetisk illusjon,² spiller jo som sagt en rolle i Susie Wangs uhemmete lek med illusjon i dens forskjellige fasetter. Enda tydeligere står denne leken imidlertid i kontrast til det 20. århundrets anti-illusjonisme. Og dermed utfordres ikke minst



dagens toneangivende oppfatninger om samtidsteatret, som fremdeles er preget av anti-illusjonistiske premisser, skjønt mangfoldige eksempler viser at illusjon fortsatt er en realitet i samtidsteatret.³

Noen prominente stemmer i de siste tiårenes scenekunstdiskurs har helst villet utelukke illusjonen fra samtidsteatrets kjennetegn, slik det hvite, solhungrige turistparet Sabine og Barni i *Licht und Liebe* (spilt av Mona Solhaug og Kim Atle Hansen) helst vil utelukke den mørkhudete vertinnen Armani (spilt av Selome Emnetu) fra den solfylte ferieeiendommen Sunshine Garden. Men som kjent siden Sigmund Freud vender det fortrenge alle tilbake. Illusjonen, som scenekunstdiskursen mer enn én gang har erklært for død, hjem søker denne diskursen i form av Susie Wangs teater, slik Armani hjem søker feriegjestene Sabine og Barni: Den trenger seg på som et uønsket fremmedlegeme, som selv etter at det er drept og gravd ned ikke virkelig vil dø.

Fra diskurs til dialog

Her skal imidlertid Susie Wangs teater ikke bare drøftes med utgangspunkt i den interne sammenhengen mellom gruppens arbeider. Det skal også ses i sammenheng med en tekst i forårets siste utgave av *Norsk Shakespeare-*

tidsskrift: «Fra dialog til diskurs», oversettelsen av Andrzej Wirths «Vom Dialog zum Diskurs» fra 1980.⁴ Og grunnen til det er ikke bare at tekstens tittel – med henblikk på konversasjonsdialogens gjenkomst i Susie Wangs teater – kan snus om til «Fra diskurs til dialog». Tekstens teaterhistoriske betydning står faktisk også i tett forbindelse med Susie Wangs egen historie. For denne historien knyttes som regel til begrepet *postdramatisk teater*. Trine Falch og Bo Krister Wallström, to av Susie Wangs grunnleggere, er nemlig tidligere medlemmer av Baktruppen (som nylig ble gjenforent under Stam-sund Teaterfestival 2021). Og mens det var Hans-Thies Lehmann som fremholdt Baktruppens arbeider som eksempler på postdramatisk teater, i sin bok med samme navn fra 1999, så var det Wirth som opprinnelig preget begrepet.

Dramatisk – postdramatisk – nydramatisk

Ved å beskrive «det gradvise bortfallet av konversasjonsdialogen til fordel for den dramatiske diskursens mer samtalefjerne former»,⁵ overskrider Wirth i «Fra dialog til diskurs» ikke egentlig den dramatiske horisonten. Det er dramaet teksten dreier seg om – nærmere bestemt utviklingen at «[d]ramaet tar form av en tale til publikum»

i teaterarbeidene til «generasjonen etter Brecht».⁶

Likevel beveger «Fra dialog til diskurs» seg allerede i grenselandet til diskursen om det postdramatiske teateret. Skjønt Wirth først i 1987 skrev om postdramatisk teater i en tyskspråklig kontekst,⁷ brukte han faktisk begrepet allerede før publiseringen av «Fra dialog til diskurs», i sammenheng med sin virksomhet i New York på 1970-tallet.⁸ Begrepet *postdramatisk teater* står altså allerede hos Wirth ikke for en negasjon av det dramatiske, og det betegner verken dets motsetning eller dets opphør.

Heller ikke hos Lehmann betyr «etter» dramaet dramaets ende,⁹ men at det dramatiske lever videre, selv om det bare gjør det som «avdødt materiale».¹⁰ Postdramatisk teater er ifølge Lehmann preget av at tidligere estetikker virker videre i det.¹¹ «Kunst», som han skriver, «kan overhodet ikke utvikle seg uten å referere til tidligere former.»¹²

Susie Wangs åpne forhold til illusjons-teatrets tidligere former er et veldig godt eksempel på dette. Og Trine Falchs beskrivelse av Susie Wangs forhold til Baktruppen tilsvarer likedan Lehmanns utsagn – skjønt det i første omgang kan høres omvendt ut. I et foredrag om utøverrollen har Falch for eksempel sagt: «After many years in the so-

«Susie Wangs nydramatiske teater er altså ikke en motsetning til Baktruppens postdramatiske teater.»

called postdramatic theatre, I now try to find ways to re-enter fiction and create a neodramatic theatre. [...] I'm tired of the postmodern, postdramatic deconstructive fragmented presentations of the world.»¹³ Men ved samme anledning påpekte hun også, at «Baktruppen could not exist without a traditional, bourgeois, mimetic theatre», og at «[t]he neodramatic theatre cannot be new without bringing with it certain qualities from the old postdramatic times».¹⁴

Susie Wangs nydramatiske teater er altså nettopp ikke en motsetning til Baktruppens postdramatiske teater. Det viser seg snarere som en fortsettelse av et kritisk oppgjør med teaterformer og -oppfatninger som har stivnet i konvensjoner. Og slik navnet *Baktruppen* refererer ironisk til avantgarde-begrepet, bruker også Falch begrepet *nydramatisk* med et ironisk blunk til moteriktige former for *branding* i scenekunstheltet. Dette kritisk-ironiske oppgjøret har Baktruppen og Susie Wang til felles, og deri består kontinuiteten i deres historie – en historie som nå, etter Baktruppens nylige gjenforening, ikke lenger bare kan skrives diakront, men også synkront.

Til tross for de åpenbare forskjellige mellom de to gruppene, og nettopp for å kunne forstå disse forskjellene i et historisk

perspektiv, er det avgjørende å ha denne kontinuiteten med i betraktningen. Ellers risikerer man å gå på limpinnen til den samtidsoppfatningen som Susie Wang selv kritiserer: «en dement og evigvarende tilstand der fortida er glemt og framtida er farlig.»¹⁵ Slik det dramatiske spøker videre i det postdramatiske, spøker det postdramatiske videre i det nydramatiske. I kontrast til den glemske samtidsoppfatningen som Susie Wang kritiserer, minner gruppens teater om akkurat det: at de gamle tidenes kvaliteter ikke bare lar seg riste vekk, men at de hjemsøker samtiden, og at det som har blitt erklært dødt, vender tilbake. Med henblikk på fremstillingen av fiktive karakterer har Trine Falch sagt det slik: «The character has been killed many times now, and in many ways. But it's useless to kill the messenger. Like a zombie, the character keeps rising from his grave.»¹⁶

Karakteren Armani i *Licht und Liebe* er en temmelig direkte scenisk virkeliggjøring av denne zombie-metaforen. Og slik som denne karakteren gjenoppstår i *Licht und Liebe*, gjenoppstår også karakteren generelt i Susie Wangs teater, akkurat som konversasjonsdialogen og illusjonen. Alle tre hjemsøker den populære samtidsteateroppfatningen, slik den drepte Armani hjemsøker Sabine og Barni, for eksempel når skikkelsen

hennes vender tilbake som sin kusine, eller når hennes avhogde hode følger turistparet med blikket. Men mer om *Licht und Liebe* under. Først nok en gang tilbake til Wirth – og til illusjonens fortrenning fra scenekunst- og særlig samtidsteaterdiskursen.

Illusjonens fortrenning

Sett med et mer kritisk blikk, kunne man hevde at «Fra dialog til diskurs» har gitt et ikke uvesentlig bidrag til illusjonens fortrenning. At «[d]ramaet tar form av en tale til publikum» i «generasjonen etter Brecht», realiserer jo, ifølge Wirth, Brechts teoretiske (t) arv om å bli kvitt «illusjonen av realitet».¹⁷ Utviklingen fra dialog til diskurs framstilles altså som et anti-illusjonistisk framskritt i forhold til Brechts episke teater – og med utgangspunkt i det. Wirths tekst kan dermed lett tolkes som del av en historiografi som skriver det 20. århundrets teaterhistorie generelt som en anti-illusjonistisk progresjon og tiltakende distansering fra det såkalte illusjonsteatret.

En slik historiografi mangler selvfølgelig ikke ethvert fundament. Og Brecht er jo verken den første eller den siste kunstneren i det 20. århundret som har et problem med illusjon. Men det er viktig å lese Wirths tekst nøye i denne sammenhengen,

«Slik det dramatiske spøker videre i det postdramatiske, spøker det postdramatiske videre i det nydramatiske.»

og å legge merke til at han ikke hevder at Brecht ville bli kvitt illusjonen generelt, men at kun «illusjonen av realitet» var «en illusjon han prinsipielt ikke ønsket»¹⁸ – eller med Brechts egne ord: kun «eine bestimmte Illusion der europäischen Bühne.»¹⁹ Andre former for illusjon så Brecht mindre kritisk på. Og som hans beskrivelse av den kinesiske skuespillkunsten eksplisitt viser, vurderte han visse illusjonsformer til og med som absolutt forenlige med sine berømte fremmedgjørings effekter.²⁰ Brechts anti-illusjonisme er altså faktisk mye mindre generell og utelukkende enn det vanligvis kolporteres. Den er heller preget av et differensiert blikk på illusjonens ulike former. Og det samme kan sies med henblikk på andre teateravantgardister, eksempelvis Adolphe Appia eller Antonin Artaud med flere, som avviser en spesifikk naturalistisk illusjonisme nettopp for å forsvare illusjonsbegrepet mot dets reduksjon i naturalistisk forstand.

I lys av dette er det kanskje ikke så overraskende at også Lehmanns diskurs om det postdramatiske teatret ikke er så anti-illusjonistisk preget som det vanligvis påstås. Hans bok *Postdramatisches Theater* inneholder riktignok beskrivelser som absolutt kan støtte en slik påstand. Men når Lehmann går nærmere inn på illusjon, stiller han seg

sågar kritisk til det 20. århundrets anti-illusjonistiske tradisjon, og vurderer motsetningen mellom illusjon og desillusjonering som ubrukelig for forståelsen av det postdramatiske teatret.²¹ «Det moderne teatret», skriver han i avsnittet «Illusionschichten» (Illusjonslag), «har ikke destruert en til da realisert og fungerende illusjon.»²² Det har ført illusjonen over på et annet nivå.²³ Og i avsnittet «Illusionsmaschine» (Illusjonsmaskin) påpeker han at både de historiske avantgardenes bruk av teatermaskineriet og det postdramatiske teatrets bruk av elektroniske medier fortsetter og videreutvikler en lek med scenetekniske illusjonseffekter, som helt siden antikken har vært et av teaterkunstens kjennetegn.²⁴

At disse avsnittene om illusjon ikke er tatt med i den engelske oversettelsen av *Postdramatisches Theater*, kan betegnes som ganske symptomatisk for illusjonens fortrenning fra scenekunstdiskursen. Ikke minst er det et ganske effektivt bidrag til denne fortrenningen. For denne oversettelsen har naturligvis vært utslagsgivende for bokas internasjonale virkning og nedslag.

Samtidig framstår Lehmanns diskurs uten disse avsnittene langt mer forenlig med en annen, minst like innflytelsesrik diskurs, nemlig Erika Fischer-Lichtes diskurs om en

performativ estetikk. Det finnes absolutt en del ting som disse to diskursene har til felles. Men de skiller seg grunnleggende fra hverandre ved noen aspekter, og særlig med henblikk på illusjon. Til forskjell fra Lehmann utelukker nemlig Fischer-Lichte illusjonen eksplisitt fra sin performative estetikk: Den er, ifølge henne, en estetikk av tilstedeværelse (*Präsenz*) istedenfor tilstedeværelses-effekter (*Präsenz-Effekte*), en estetikk av tilsynekomst (*Erscheinen*) istedenfor skinn (*Schein*) – respektive illusjon.²⁵ På bakgrunn av den engelske oversettelsen av *Postdramatisches Theater* kan denne forskjellen selvfølgelig altfor lett overses. Og de utelatte, fortrenge uttalelsene om illusjon kan dermed liksom få synke ned i det ubevisste.

Det fortrengetes tilbakekomst

Men som sagt: Det fortrenge vender alltid tilbake. Og som Freud skriver i *Das Unbehagen in der Kultur* (*Ubehaget i kulturen*) – med de mange arkeologiske lagene til Roma som metaforisk eksempel – forliser ingenting som en gang har blitt dannet i sjelivet fullstendig. Det blir på en eller annen måte bevart og kan, under rette omstendigheter, bringes til syne igjen.²⁶

Susie Wangs arbeider skaper, så å si, akkurat slike rette omstendigheter. Og ordet



omstendigheter har i denne sammenhengen en dobbel betydning – som i første omgang kan antydes ved å si at illusjonens gjenfødsel i gruppens teater ofte henger sammen med ganske drastiske fødselsscener. At «det er mye Freud i det», som Bo Krister Wallström sa i en prat etter premieren på *Licht und Liebe*, kjennetegner Susie Wangs teater generelt. Det tilbakevendende motivet sunkne sivilisasjoner, som dukker opp første gang i *The Hum*, er verken den eneste referansen til Freuds psykoanalytiske teori eller et enkeltstående eksempel på gjengangere som knytter gruppens arbeider sammen – liksom i et drømmearbeid i Freuds forstand. Dette motivet er heller ikke det eneste som for første gang dukker opp i *The Hum*. Også turistparet Barni og Sabine introduseres i dette arbeidet (likedan spilt av Hansen og Solhaug). Og allerede i *The Hum* har de reist på ferie for å nyte sol, strand og hav. Særlig sol. For de bare elsker sola, som de lar Armani få vite i *Licht und Liebe*.

Når man snakker om sola...

... så skinner den. Så klart. Men i Susie Wangs arbeider skinner den på en særlig intens måte. Sola er selv én av gjengangerne i disse arbeidene. Og i tillegg er den en symbolsk veldig tungladet en. I *Licht und Liebe* dreier

handlingen seg liksom om dette lysgivende sentrallegemet – og den drives ikke uvesentlig av det, både ved at sola skinner mye sterkere i Sunshine Garden enn der hvor Sabine og Barni kommer fra, og ved at den skal formørkes. I *The Hum* står sola til og med bokstavelig talt i sentrum, representert av en lyskaster som er det sentrale scenografiske elementet (sammen med konstruksjonen som framstiller havet). I *Mumiebrun* dukker sola opp på t-skjortene til to museumsgjester. Og i *Burnt Toast* tjener den som metafor for kjøreretningene til de to hotellheisene: en orientalsk, oppadgående kjøreretning på den ene siden, og en oksidentalsk, nedadgående på den andre.

Denne tosidigheten kan også finnes igjen i symbolikken til Susie Wangs sol. For den er symbolsk tungladet særlig i to henseender – og i begge har det noe med fortrenning å gjøre.

For det første kan solas særlig intense måte å skinne på tolkes som referanse til Georges Batailles beskrivelse av den «forbannede» eller «bannlyste delen» (*la part maudite / the accursed share*). Ifølge Bataille består denne delen i et overskudd av energi, som levende organismer, inkludert mennesker, er i besittelse av. De har mer energi enn de trenger for å opprettholde sin

eksistens. Og denne energien må ut, den må sløses. Dette kan enten, som Bataille skriver, skje på gloriøse måter, for eksempel i form av raushet, kunst, ikke-reproduktiv sex (og andre aktiviteter som et rent produktivitetsfokuseret tenkesett vil anse som ørkesløse). Eller det kan skje (hvis muligheter for gloriøse sløserimåter mangler, er utelukket, eller – nettopp – fortrenget) på katastrofale måter, for eksempel i form av vold, krig, og ikke minst fascisme.²⁷ Og på spørsmålet om hvor denne energien egentlig kommer fra, svarer Bataille: fra sola.²⁸ At solenergien innvirker så tydelig på både menneskelige og andre organismer i Susie Wangs arbeider, er i denne sammenhengen særlig betydningsfullt. Og noe som kan minne om de mulige konsekvensene som fortrenningen av den bannlyste delen ifølge Bataille kan føre til, er museumsvakten i *Mumiebrun* (spilt av Solhaug): Hun prøver å holde den hvite kubens så ren og pen som mulig – kledd i en brun tjenestedrakt som likner på en SA-uniform.

For det andre har sola en bibelsk referanse: Når det første som skjer i *The Hum* er at den sentrale sol-lyskasteren lyser opp (samtidig med at havets bølgedyd, framstilt av gjentatte cymbal-crescendi og -diminuenti, overflommer rommet akustisk), er dette ikke bare helt konkret Susie Wangs

Billedtekst

s. 32 Kim Atle Hansen og Mona Solhaug i *The Hum*, regi: Trine Falch. Foto: Alette Schei Rørvik

«Susie Wang forholder seg kritisk til en tilstedeværelses- og umiddelbarhetsfiksert teateroppfatning.»

scenekunstneriske skapelsesakt (*The Hum* var offisielt gruppens første produksjon, selv om flere av medlemmene hadde samarbeidet tidligere). Det er også en ganske tydelig referanse til den (første) bibelske skapelsesberetningen: «Det bli lys!» Og denne referansen blir enda tydeligere med tanke på hvordan utøverne opptrer (i begynnelsen sitter de i publikum og later som de er tilskuere): Først, i tussmørket før sol-lyskasteren lyser opp rommet fullstendig, trår en kvinne i badedrakt opp på scenen (Bente Alice Westgård), som så, med et stup, forsvinner i hav-kulissen, og ikke dukker opp igjen. Nestemann, når det er blitt helt lyst, er Hansen som Barni. Vendt mot havet gråter han høyløyt – han har nok mistet noe(n). Og etter det, opptrer en annen kvinne: Solhaug som Sabine. Referansen til den bibelske grunnbesetningen er dermed komplett: Lilith, Adam og Eva. Og særlig fordi førstnevnte egentlig bare som fraværende, utelukket, i beste fall transf/orm/ert skikkelse er del av dette selskapet, spiller fortrenningen også i denne sammenhengen en rolle.

Pa-ra-dies!

I *Licht und Liebe* – likedan allerede i begynnelsen – vender denne referansen til skapelsesberetningen på en enda tydeligere måte

tilbake, når Barni sier: «Oh mein Gott, hier ist es wunderbar. Pa-ra-dies!» Og Sabine, i ferd med å skifte fra badedrakt til bikini, og da nettopp i evadrakt, bifaller ham med ordene «Ja, schön.» I lys av dette kan begynnelsen av *The Hum* i ettetid framstå enda tydeligere som en skapelsesberetnings-referanse enn den kan i seg selv. Og likedan tilbyr *The Hum* en tilleggsinformasjon i forhold til *Licht und Liebe*, nemlig – med tanke på at Sabine og Barni snakker tysk med hverandre – at de ikke kun er et tysk, men faktisk et norsk-tysk par. For med den svenske kvinnen Kim (Marie Strand Ferstad / Julie Solberg), som Sabine møter på stranda i *The Hum*, snakker hun et aksentfritt norsk.

Apropos norsk: Adam-og-Eva-referansen kan også ses i en spesifikk norsk teaterhistorisk kontekst. For den norske teaterhistorisk begynner – i hvert fall ifølge Kari Gaarder Losnedahls bidrag til en bok med den passende tittelen «Den teatrale illusjon» – med «et spill om «Adams fall» fremført på Domkirkegården i Bergen sommeren eller høsten 1562.»²⁹ Som Losnedahl skriver er dette Adamsspillet «Norges første kjente offentlige teaterforestilling».³⁰ Og noe som også passer godt i denne sammenhengen, er at Sunshine Garden – slik som Domkirkegården i Bergen ble brukt som scene for Adams-

spillet – til slutt blir brukt som kirkegård for Armani. Men særlig nærliggende er det å se denne teaterhistoriske referansen i lys av at Trine Falch, i ovennevnte foredrag, selv gikk inn på denne sakrale teaterformen og dens framføring av bibelsk stoff i det offentlige rommet.³¹

Mest relevant er skapelsesberetnings-referansen her imidlertid fordi den er tett knyttet til det faktum at Susie Wang forholder seg kritisk til en anti-illusjonistisk, tilstedeværelses- og umiddelbarhets-fiksert teateroppfatning. Det viser seg i følgende utsagn av Falch, som sammenlikner utviklingen fra dionysienes korsanger til teatrets dialoger med syndefall-narrativet:

One day, it's said, a man stepped out of the choir answering it, created a dialogue and thereby theatre. This is somehow equivalent to the fall of man, when Adam and Eve were thrown out of innocence and started to question the world. Since that day, we have been looking back to a united state of ecstasy, were everything and everyone were one. It's a kind of a phantom homesickness towards a state which probably never existed. Still, we keep trying to reestablish that situation. We call it theatre and pretend being together.³²



Denne fantom-hjemlengselen etter en umiddelbar forbindelse og enhet, som Falch stiller seg skeptisk til, kan tydelig gjenkjennes i Fischer-Lichtes teateroppfatning, særlig i dennes fokus på felles kroppslig tilstedeværelse og gjensidig sansning. Den tilsvarener likedan, for å komme tilbake til Freud, den «oseaniske følelsen» som han analyserer som den voksnes minne om sin opprinnelige, men ugjenkallelig tapte enhetsfølelse som spedbarn. For spedbarnet, som Freud skriver, «skiller ennå ikke sitt Jeg fra en ytre verden som kilde til de fornemmelsene som strømmer inn over ham. Han lærer det etter hvert som følge av forskjellige stimuli.»³³ Og den første stimulansen spedbarnet i denne prosessen opplever som et ytre, potensielt fraværende objekt – det mest begjærte objektet, ifølge Freud³⁴ – er morens bryst. Det er altså dette objektet som, fordi det kan være fraværende og må ropes tilbake, for første gang og på en grunnleggende måte setter spørsmålstegn ved den opprinnelige følelsen av enhet og absolutt tilstedeværelse.³⁵

Dette tatt i betraktning, er det logisk at bryster, morsmelk, spedbarn-hyling, suging (ikke bare av bryster) og ikke minst ganske drastiske graviditets-, fødsels- og avnavlingsprosesser danner en rød tråd i Susie Wangs teater – for ikke å si navlestreng

(som er fristende med henblikk på *Mumiebrun* og *Burnt Toast*). Selv det å snorkle i havet, bortsett fra at man da muligens får se sunkne sivilisasjoner, kan ikke bringe den oseaniske følelsen tilbake. I *Licht und Liebe* forteller Sabine: «I saw a fish. And the fish saw me – I think.» Helt sikker på om dette møtet ansikt til ansikt virkelig var en gjensidig og delt erfaring, er hun altså ikke. Og her skal det heller ikke mye til for å bekrefte Falchs «phantom homesickness»-diagnose ved å konkludere at den oseaniske følelsen faktisk uansett bare er en følelse. En enhet, selv om spedbarnet har opplevd det sånn, har faktisk aldri eksistert. For enhetsfølelsen ble aldri delt av den tilsynelatende enhetens andre part, altså moren, selv om hun på en særlig måte følte seg forbundet med fosteret, respektive barnet. Og hvis man ikke er så heldig som Freud og ikke kjenner til den oseaniske følelsen,³⁶ så må man nok enten venne seg til eller fortrenge tanken på at denne andre parten, altså moren, muligens til og med kan ha hatt helt andre følelser.

Pa-ra-sitt!

At det å få barn kan være alt annet enn en oseanisk følelse for kvinner, er ingen hemmelighet (skjønt det fremdeles er ganske tabuisert å innrømme det). I *Mumiebrun*

sier den gravide museumsgjesten Margit (spilt av Valborg Frøysnes/ Julie Solberg): «Jeg prøvde i årevis å bli gravid. [...] Men nå er jeg så sinnssykt sliten av å være kvinne.» Og at det å være gravid virkelig kan suge, skal hun senere oppleve på en enda mer drastisk måte, når hullet i museumsgulvet – på bokstavelig talt sugende vis – vrister fosteret fra henne.

Ikke tilfeldig er det å føde barn i smerte Guds patriarkalske straff mot Eva. Og den heteronormative dobbeltbindingen, basert på dette bibelske narrativet – å erklære barneproduksjon som en hellig, kvinnelig plikt, mens de libidinøse og kroppslige fenomenene, særlig de blodige, som er knyttet til det, utstøtes som noe urent og ekkelt – er ikke på langt nær overvunnet (slik som ikke minst bind-reklamer viser). Denne dobbeltbindingens internaliserte, biopolitiske virkninger gjør det dessuten ikke akkurat enkelt å si hvor fri og selvbestemt avgjørelsen om å få (eller ikke få) barn faktisk kan være, selv om (eller nettopp fordi) det i dag ikke lenger forutsetter den gode gamle heteroseksuelle kjernefamilien eller klassisk reproduktiv sex (i det minste er det slik i noen samfunn). Og Susie Wangs arbeider gir god grunn til å spørre seg om denne avgjørelsen muligens heller trenger seg på utenfra.

Billedtekster

s. 34 Mona Solhaug og Valborg Frøysnes i *Mumiebrun*, regi: Trine Falch. Foto: Alette Schei Rørvik
s. 35 Mona Solhaug i *The Hum*. Foto: Alette Schei Rørvik



Særlig det tilsynelatende skilpaddeegget i *The Hum* gir grunn til dette spørsmålet: Veldig egg-utypisk nærmer det seg Sabine av egen drift og vil åpenbart utklekkes av henne. Med enda mer ettertrykk trenger den hårete kjøttklumpen i *Licht und Liebe* seg på. Den trenger seg nemlig til og med inn i Sabine – og den er langt ifra lett å få (eller føde) ut igjen og å bli kvitt etterpå. Ikke minst henspiller disse eksemplene på et faktum som kan synes å være særlig fortrengt eller tabubelagt å akseptere: at både ufødte og fødte barn kan oppleves som forstyrrende inntrengere (i en kropp eller i et forhold), som skumle fremmedlegemer, og ikke bare som de søte «små monstrene» foreldre gjerne snakker om, men også som ganske monstrøse parasitter. Og at Sabine, etter at kjøttklumpen har blitt født ut igjen, prøver å hindre Barni fra å drepe den, viser videre til at de tilsvarende følelsene selvfølgelig kan være ganske ambivalente.

Det kan til og med sies at Susie Wang går hele veien til den andre ekstremiteten. I *Burnt Toast* er det monstrøse for eksempel en mor som ikke vil slippe grepet om barnet sitt, selv om det allerede er voksent. Eller nærmere bestemt: Én av de mange monstrøsitetene i dette arbeidet er symbiosen mellom denne moren og hennes sønn Danny

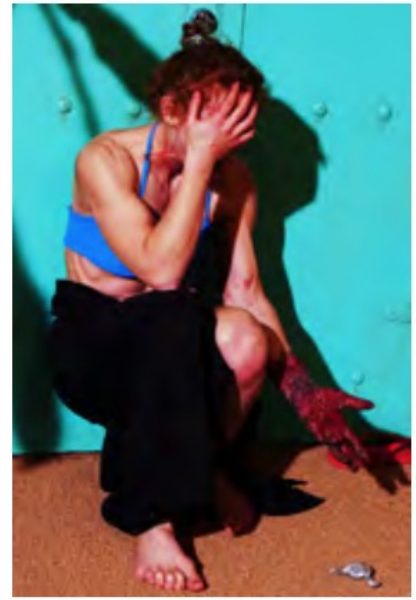
Iwas (spilt av Hansen). Han er hotellgjest, «manchild», og forresten også det barnet som ble «født» i *Mumiebrun*. Og han bærer sin mor med seg som bagasje, både i overført forstand og bokstavelig talt, i (form av) en koffert som han, helt klassisk, er lenket til med håndjern. At karakteren som Hansens spiller i *The Hum* og *Licht und Liebe* heter Barni, er i sammenheng med rollen som «manchild» ingen tilfeldighet. Det at Barni minner om ordet *barn*, var faktisk utslagsgivende for navnevalget, og det at Barni i *Licht und Liebe* har en såret fot, er bl.a. inspirert av Freuds prototyp på en voksen sønn som «gjenforener» seg med sin mor: Ødipus – som betyr *med en hoven fot*.³⁷

Imperialisme – kolonialisme – turisme

Men Barni er også navnet på en italiensk kommune i provinsen Como, og særlig i kombinasjon med navnet Sabine forsterkes denne Italia-forbindelsen. For Sabine er knyttet til en bestemt hendelse i myten om Romas grunnleggelse: Sabinerinnerrovet, altså romernes massevoldtekt på kvinner fra dette folket, samt tvungne giftemål med dem, i den hensikt å sikre Romas populasjonsbestand – som til slutt resulterte i sabinernes innlemmelse i det romerske rike.³⁸ Tvungen reproduktiv sex danner altså ifølge

denne historien grunnlaget for utviklingen av Roma som by, og likedan begynnelsen på det romerske imperiets ekspansjon.

Dette tatt i betraktning blir det enda mer nærliggende å tolke motivet sunkne sivilisasjoner i Susie Wangs arbeider som en henspilling på Freuds referanse til den evige stad. Og det som særlig inviterer til det, er de andre, eksplisitte Italia-referansene i *Licht und Liebe*. For ikke bare har Sabine sett en italiensk restaurant hvor hun gjerne vil spise. Også Armani henspiller på Italia – både ved å bære navnet til et italiensk designmerke og en kjole fra et annet: Versace. I tillegg sier hun, når hun tar farvel med sin kusine: «Grazie! Ciao!», selv om de først snakket med hverandre på et tilsynelatende afroasiatisk språk. Dette afroasiatiske språket er faktisk tigrinja, det offisielle språket i Eritrea og deler av Etiopia – altså to afrikanske land som frem til 1941 var del av det såkalte italienske Øst-Afrika. I Eritrea, som allerede fra 1890 hadde vært en italiensk koloni, og som Italias fascistiske *duce* Mussolini gjorde til sentrum og utgangspunkt for sin krigerske ekspansjonspolitik i Afrika, er denne historiens spor i dag særlig synlig i hovedstaden Asmara (som Mussolini døpte *Lille Roma*). Noe som i denne sammenheng også kan virke signifikant, er at kommu-



nen Barni ligger i samme provins som byen Mezzegra, hvor Mussolini ble henrettet av italienske partisaner i 1945.

Nettverket av Italia-referanser som *Licht und Liebe* inviterer til å oppdage, forbinder altså romersk imperialism med italiensk kolonialisme – særlig den italo-fascistiske kolonialismen, som selvsagt var sterkt inspirert av det antikke forbildet. Og i tillegg til at det norsk-tyske paret Sabine og Barni allerede på grunn av navnene kan knyttes til Italia, refererer ferieutflykten til Sunshine Garden til denne kolonialismens postkoloniale form: turisme i Eritrea.

Sunshine Garden kan følgelig ikke bare tolkes som en referanse til Edens hage. Stedet kan også i bokstavelig forstand kalles en «koloni-hage». Slik som Gud skiller lyset fra mørket i skapelsesberetningen (og dømmer lyset som godt), vil Barni og Sabine (særlig Sabine) helst atskille seg «for good» fra sin mørkhudete vertinne. Og slik som den italo-fascistiske, futuristisk pregete arkitekturen og byplanleggingen av Asmara stilte mot segregasjon mellom de hvite kolonistene og de mørkhudete koloniserte,³⁹ vil det norsk-tyske turistparet – like hvite som vi kjenner Adam og Eva fra den vestlige kunsthistorien – at Armani helst skal forbli bak arkitekturen som avgrenser Sunshine

Garden fra omverdenen: den rosa- eller «hvit-hud»-fargete muren som danner scenografens bakvegg.

Men som sagt: På samme måte som det forholder seg med det fortrenge i Susie Wangs teater generelt, viser også fortrenningen av Armani seg å være et dødfødt forsøk. At navnet *Armani* betyr *ønske* på arabisk, stemmer godt i denne sammenhengen det også: Ifølge Freud streber våre ubeviste, fortrenge ønsker etter å realisere seg, hvilket resulterer i deres tilbakekomst i drømmer, ikke minst i mareritt. At den blenda-hvite paradisiske tilstanden, som Barni og Sabine håpet å finne i Sunshine Garden, for dem forvandler seg til et mareritt – det fortrengetes tilbakekomst i form av Armani – er derfor bare logisk. Og dette skjer ikke bare etter hvert. Slik som deres paradisiske tosomhet i *The Hum* allerede fra begynnelsen av er forstyrret på grunn av Lilith-skikkelsens opptreden (som så vender tilbake i form av den nevnte svenske kvinnen Kim), så er deres eksklusive *whiteness* i *Licht und Liebe* allerede fra begynnelsen av angrepet; deres hvite hud er allerede såret: Barni har skadet foten sin ved å trække på noe. Og Sabine er alvorlig solbrent på ryggen. Selv solkrem med faktor 50+ er ikke nok til å beskytte henne. For som sagt – og som Armani

minner Sabine om ved sin første opptreden: sola skinner mye sterkere i Sunshine Garden enn der hvor turistparet kommer fra. Solbrentheten vil så forverre seg, og takket være Susie Wangs illusjonsmaskineri, vil den utvikle seg til store gule blemmer. Men det er ikke det eneste som sola utløser.

Når man snakker om sola igjen...

... så formørker den seg. I hvert fall skjer akkurat det i *Licht und Liebe*. Og det skjer nettopp da Sabine og Barni er i ferd med å grave ned Armanis lik – etter at hun, tilsynelatende i vanvare, ble drept av Barni i kampen mot den ovenfor nevnte kjøttklumpen.

Ifølge Trine Falch var denne solformørkelsen opprinnelig inspirert av koronapandemien – nærmere bestemt av det faktum at ordet *korona* også betegner fenomenet som kommer til syne ved komplette solformørkelser. Men som konfrontasjon mellom lys og mørke gir den også mening med henblikk på konfrontasjonen mellom *whiteness* og *blackness*.

Kunsthistorisk betraktet kunne det ses i sammenheng med Kasimir Malevitsjs berømte *Sort firkant*: Denne firkanten dukket ikke bare opp for første gang som scenografisk element i den første futuristiske operaen *Seier over Solen* fra 1913, som handler

Billedtekster

s. 36:1 Kim Atle Hansen i *Licht*

und *Liebe*. Foto: Simen Ulvestad

s. 36:2 Mona Solhaug i *Licht* und

Liebe. Foto: Simen Ulvestad

s. 37:1 Guy Debord: *Society*

of the *Spectacle*, 3. engelske

utgave, 1983

s. 37:2 Kim Atle Hansen i *Licht*

und *Liebe*. Foto: Simen Ulvestad



– nettopp – om å overvinne solas innvirkning på det jordiske livet. Den har i 2015 også blitt gjenstand for en diskusjon om rasisme – på grunn av påskriften «En kamp mellom nege-re ...», som ble oppdaget på firkantens første maleri-versjon fra 1915.⁴⁰ Og selv om det er omstridt om denne påskriften kan tilskrives Malevitsj eller ei, finnes det også andre grunner til å ta denne diskusjonen, for eksempel Malevitsjs ytringer om «villmannen» i sitt suprematistiske manifest fra 1916, hvor han postulerer: «Suprematism is the beginning of a new culture: the savage is conquered like the ape.»⁴¹

I forhold til dette postulatet, selv om det må ses i sin polemiske kontekst, er diskusjonen om rasisme på ingen måte irrelevant. Postulatet kobler jo så å si begrepet *suprematisme* til ideen om «white supremacy». Og at solformørkelsen i *Licht und Liebe* inntreffer akkurat i det momentet da det hvite imperialist-, respektive kolonist-, respektive turistparet prøver å bli kvitt vertinnens mørkhudete lik, kan i denne sammenhengen vekke en ytterligere assosiasjon til svarte kvadrater – nemlig de som formørket Instagram i juni 2020 under hashtagget *#blackouttuesday*. Ment som protest mot drapet på George Floyd og som støtte til *Black Lives Matter*-bevegelsen, var disse

«black squares» imidlertid ikke ukontroversielle. Deres kritikere så i dem en enkel mulighet for «underpigmenterte overprivilegerte»⁴² til å framstille seg som solidariske med bevegelsen, uten virkelig å bidra aktivt eller ta forpliktende initiativ – en overflatisk pseudo-støtte, som ikke egentlig endrer noe, men heller bidrar til å skjule de strukturelle problemene som ligger til grunn for rasisme.

At solformørkelsen i *Licht und Liebe* overskygger det hvite turistparets forsøk på å fjerne det mørkhudete liket som deres eksklusive parforhold har produsert, passer til denne kritikken som en svart knyttneve på et hvitt øye. Og at Sabine og Barni veksler nokså direkte fra dette fortvilete forsøket over til en fascinert betraktning av formørkelsesfenomenet, passer like bra. For mørket skjuler at de ikke klarer å grave ned liket helt. Og at det sånn sett støtter forsøket på å skjule dette problemet, virker beroligende på Sabine og Barni. De tar på seg solformørkelsesbrillene – Armanis velkomstgave som hun ga dem med ordene: «You have to wear them when you watch the eclipse. Otherwise you'll turn blind.» Og mens de ser på det spektakulære formørkesskuespillet, ser de med disse brillene ut som publikummet på coveret til ett av det 20. århundrets mest innflytelsesrike anti-illusjonistiske skrifter: *The Society*

of the *Spectacle* – den engelske oversettelsen av situasjonisten Guy Debords berømte bok *La Société du spectacle* fra 1967 (oversatt til norsk som *Skuespillsamfunnet*).⁴³

Fra Debord...

At solformørkelsespublikummet Barni og Sabine likner på spektakelpublikummet på coveret, er ikke det eneste som Susie Wang og Debord har til felles. Det finnes også en likhet mellom begges måter å uttale seg om samtidsoppfatningen på. Med liknende ord som i den ovenfor siterte programteksten til *The Hum*,⁴⁴ sa Trine Falch i sitt foredrag om utøverrollen: «The contemporary promises nothing, remembers nothing, it is a demented forever young kind of time, continuously pointing at itself repeating: This is the time, this is the time.»⁴⁵ Og når Debord beskriver det han kaller for det integrerte spektaklet i sine *Commentaires sur la société du spectacle* fra 1988, så nevner han, som én av denne spektakelformens kjennetegn, «konstruksjonen av en samtid (...), som vil glemme fortiden, og ikke lenger gir inntrykk av å fremdeles tro på framtiden»⁴⁶.

Som jeg tidligere har argumentert, er det dette aspektet ved Debords spektakelkritikk som fremdeles er aktuelt – mens andre aspekter i mellomtiden har mistet

«Ikke uten grunn minner Debords passive spektakeltilskuere om de lenkete skyggebetrakterne i Platons huleliknelse.»

sin kritiske karakter.⁴⁷ For spektaklet har forandret seg på en måte som har assimilert og appropriert nettopp det som tidligere var former for kritisk motstand mot det. Dessuten er også Debords spektakelkritikk preget av en lengsel etter det umiddelbare, av en «phantom homesickness» etter den oseaniske følelsen, eller – som filosofen Juliane Rebentisch har formulert det – av en «problematic utopia of social authenticity.»⁴⁸ Nettopp det er grunnen til den eksplisitt anti-illusjonistiske holdningen som preger Debords diskurs – og det har betydning både for samtidsteateroppfatningen og i historisk henseende.

På den ene siden er den problematiske utopien, som Debords anti-illusjonisme baserer seg på, også den underliggende årsaken til fikseringen på tilstedeværelse og umiddelbarhet som dominerer dagens scenekunstdiskurs. Debord beskriver og kritiserer samfunnet som et slags illusjonsteater, hvor sirkulasjonen av overflatiske bilder forvandler menneskene til passive, distanserte tilskuere og står i veien for umiddelbare sosiale forhold. Hans situasjonistiske fordring er følgelig å skape – nettopp – situasjoner, hvor alle er aktive, involverte deltakere. Denne fordringen likner ikke bare tydelig på Fischer-Lichtes fokus på felles kroppslig tilstedevæ-

relse og gjensidig sansning i forestillingssituasjonen. Den er også en sentral premissleverandør for Nicolas Bourriauds *Esthétique relationelle* fra 1998, som har hatt en nokså inflatorisk virkning på diskursen om både samtidsteatret og samtidskunst generelt (i Norge særlig etter utgivelsen av oversettelsen *Relasjonell estetikk* i 2007).

På den andre siden er *La Société du spectacle* et godt utgangspunkt for å vise at anti-illusjonismens historie ikke begynner først i det 20. århundret. Ved å forfølge begrepet *spectacle* tilbake – for eksempel til Jean-Jacques Rousseaus *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* fra 1758, eller til og med til Tertullians *De spectaculis*, fra det andre århundreskiftet e.Kr. – blir det tydelig at det 20. århundrets anti-illusjonisme er basert på en eldgammel representasjons- og mediekritisk tradisjon. Og hvis man hadde spurt Trine Falch om hvor denne tradisjonen begynner, så ville hun nok svare (slik som hun faktisk har gjort i det ovenfor nevnte foredraget): hos Platon, som «claimed that reality, as experienced, was merely a bleak imitation of the real reality, and that all forms of mimetic activity imitating the experienced world was imitations of imitations; theatre was a fake culture that brought us further away from the truth.»⁴⁹ Ikke uten

grunn minner Debords passive spektakeltilskuere om de lenkete skyggebetrakterne i Platons huleliknelse.

... til Derrida

At den anti-illusjonistiske tradisjonen begynner med Platon, ville også en filosof som Jacques Derrida svare ja på. Og han ville kanskje tilføye at Platons filosofi er det brystet som tilstedeværelses- og umiddelbarhetsfikserte, representasjons- og mediekritiske oppfatninger i hele den vestlige (i Derridas terminologi: fallogosentriske) tanke-tradisjonen suger av, frem til i dag.

Avslutningsvis er det derfor fristende å se på karakteren Armani en gang til på bakgrunn av Derridas overveielser. Og selv om det er like fristende å se Armani som én av Lilith-skikkelsens ulike gjengangere i Susie Wangs arbeider, skal hun her ses i forhold til en annen figur, nemlig den egyptiske guden Theuth/Thoth, som opptrer i Derridas tekst *La pharmacie de Platon* fra 1972 (nærmere bestemt i Platons dialog *Faidros*, som Derrida dekonstruerer).

Thoth er blant annet skriftens oppfinner, og representerer altså muligheten for medial formidling av språklige meddelelser i fravær. Han presenterer oppfinnelsen sin til Ra, gudenes konge, som står for den munt-



«Armani er med sin gygne motorsykelhjelm, nesten kostymert som en sol.»

lige tale og tilstedeværelse. Men Ra avviser gaven, og Derrida skriver: «In doing so, god-the-king-that-speaks is acting like a father.»⁵⁰ Ra representerer altså det patriarkalske prinsippet, og dermed står han ikke bare for gud, konge, og far. Han står ifølge Derrida også for det gode, for gods, kapital, opprinnelsen av verdi og tingenes tilsynekomst, og dermed ikke minst, for sola. Thoth, i kontrast, står for månen. Med Derridas ord:

As the god of language second and of linguistic difference, Thoth can become the god of the creative word only by metonymic substitution, by historical displacement, and sometimes by violent subversion.

This type of substitution thus puts Thoth in Ra's place as the moon takes the place of the sun. The god of writing thus supplies the place of Ra (the father god), supplementing him and supplanting him in his absence and essential disappearance. Such is the origin of the moon as supplement to the sun, of night light as supplement to daylight. And writing as the supplement of speech.⁵¹

På bakgrunn av dette er det ikke bare fristende å se Armani i forhold til denne gu-

den for skrift fordi hun først opptrer som fraværende, og i form av skrift, så å si, når Sabine leser velkomstkortet hennes. Det er også fristende fordi solformørkelses-motivet i *Licht und Liebe* liksom gjenfinnes i form av Thoths forhold til Ra i Derridas tekst (selv om dette forholdet ikke settes i forbindelse med en solformørkelse, men med vekslingen mellom dag og natt). Slik som det trengs solformørkelsesbriller for å kunne se på fenomenet, skriver Derrida om de aspektene som Ra står for: «[I]t is no more possible to look them in the face than to stare at the sun.»⁵² Og slik Thoth står for månen som inntar solens plass, representerer også Armani dette formørkende himmellegemet. For det er hun som kunngjør solformørkelsen – formidler dette fenomenet språklig, mens det ennå er fraværende.

Men på et vis representerer Armani også sola. Hun er jo vertinne på Sunshine Garden, tåler åpenbart solskinnen mye bedre enn det underpigmenterte turistparet, og er med sin gygne motorsykelhjelm nesten kostymert som en sol. Nettopp derfor har hun imidlertid enda mer til felles med Thoth. For Derrida skriver videre: «[T]he figure of Thoth is opposed to its other (father, sun, life, speech, origin or orient, etc.), but as that which at once supplements and supplants it.

«Susie Wangs nydramatiske teater kunne beskrives som en scenekunstnerisk nydekonstruksjon.»

[...] But it thereby opposes *itself*, passes into its other, and this messenger-god is truly a god of the absolute passage between opposites.»⁵³

Armani er akkurat det: en gjennomgangsfigur mellom motsetninger. Hun er like «[s]ly, slippery, and masked»⁵⁴ som Thoth er, ifølge Derrida. Og likhetene til Thoth blir enda tydeligere i lys av at hun vender tilbake selv etter at hun er blitt drept og gravd ned. «For it goes without saying», skriver Derrida, «that the god of writing must also be the god of death.»⁵⁵ Og siden Thoth er en figur som «opposes itself» og «passes into its other», er han (eller bedre: hen) samtidig en «god of resurrection»⁵⁶ som beveger seg mellom liv og død. Thoth er «less interested in life or death than in death as a repetition of life and life as a rehearsal of death.»⁵⁷ Dette minner ikke bare om hvordan Armani hjem søker Sabine og Barni på tvers av liv og død. Det minner også om slutten på Trine Falchs foredrag om utøverrollen:

The neodramatic actor [...] needs to have a well developed live-awareness as well as a death-awareness. Like all live-forms, the neodramatic theatre is mostly about death. I like to believe that we who operate in live situations are better at dying

than others. That we're o.k. by the fact that it's over when it's over, and that it was really, and unreal, funny or horrible or whatever, as long as it lasted.»⁵⁸

Falch beskriver altså Susie Wangs nydramatiske teater som akkurat det Thoth er interessert i: gjentakelsen av livet som prøve på døden. Og som Thoth står Armani for den slags ambiguitet, som er grunnen til at skrift (eller medial formidling generelt) diskrediteres i Platons dialog som *pharmakon*, som farlig narkotisk stoff. «It is precisely this ambiguity», skriver Derrida, «that Plato, through the mouth of the King, attempts to master, to dominate by inserting its definition into simple, clear-cut oppositions: good and evil, inside and outside, true and false, essence and appearance.»⁵⁹ På samme måte prøver Sabine og Barni å utelukke Armanis ambiguitet fra Sunshine Garden. Og slik Debords anti-illusjonistiske beskrivelse av spektaklets narkotiserende virkning minner om Platons *pharmakon*, minner Fischer-Lichtes skille mellom tilsynkomst (*Erscheinen*) og skinn (*Schein*) – altså grunnlaget for illusjonens utelukkelse fra hennes performative estetikk – om Platons «clear-cut oppositions».

Susie Wangs nydramatiske teater kunne på denne bakgrunn også beskrives som en

form for scenekunstnerisk nydekonstruksjon. Slik Derrida dekonstruerer Platons tilstedeværelses- og umiddelbarhets-fikserte filosofi som dominerer den vestlige tanke-tradisjonen, dekonstruerer Susie Wang den tilstedeværelses- og umiddelbarhets-fikserte teateroppfatningen som dominerer dagens scenekunstdiskurs. Særlig i lys av hvordan tilsvarende «clear-cut oppositions» og teatrets live-aspekt framheves under samtidens pandemiske forhold, viser det seg som relevant å kutte navlestrengen til denne teateroppfatningens fallogosentristiske (og ikke minst euroantroposentriske) morkake – og ikke lenger slepe denne bagasjen med seg, slik som «manchild» Danny Iwas sleper med seg kofferten sin i *Burnt Toast*.

Mens Iwas opplyser om at han holder en streng die-diett (kofferten er også næringsskilden hans) og aldri spiser frukt (fordi «you can't trust them, you know»), inviterer Susie Wangs teater til det motsatte: Å kvitte seg med utopien om sosial autentisitet og lengselen etter den oseaniske følelsen, og heller forsyne seg med de illusjonistiske fruktene på gruppens scenekunstneriske buffé – samt å nyte at noen av dem vil likne illusjonsmaleriets antikke paradeeksempel: druen til Zeuxis.⁶⁰

Fotnoter

1 *Licht und Liebe* har jeg sett på Kilden Teater i Kristiansand, 16. og 24. oktober 2020. Tusen takk til Susie Wang og særlig Trine Falch, som i tillegg har gitt meg tilgang til videodokumentasjonene av *Licht und Liebe*, *The Hum*, *Mumiebrun*, og *Burnt Toast*, samt til tekster om gruppens arbeid og ytterligere informasjon i form av personlig kommunikasjon. En gjennomgang av *Burnt Toast* har jeg sett på Kilden Teater 1. juni 2021.

2 Jf. Eiermann, A. (2016): «Illusion, Episteme, Dispositiv». I M. Cairo, M. Hannemann, U. Haß & J. Schäfer (Red.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit* (s.151–161). Transcript; samt Eiermann, A. (2017): «Aspekte des Scheins im Dispositiv der Aufführung». I L. Aggermann, G. Döcker & G. Siegmund (Red.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung* (s. 179–196). Peter Lang.

3 Jf. Eiermann, A. (2018): «TO DO AS IF – Realitäten der Illusion im zeitgenössischen Theater». I A. Eiermann (Red.): *TO DO AS IF – Realitäten der Illusion im zeitgenössischen Theater* (s. 7–28). Peter Lang.

4 Wirth, A. (2020 [1980]): «Fra dialog til diskurs. Forsøk på å skape en syntese av teaterkonsepter etter Brecht». *Norsk Shakespeare-tidsskrift*, Nr. 4/2020, 136–143.

5 *Ibid.*, s. 136.

6 *Ibid.*

7 Jf. Wirth, A. (1987): «Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien». *Giessener Universitätsblätter*, Nr. 20/2 /1987, 83–91. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/9383/pdf/GU_20_1987_2_S83_91.pdf.

8 Jf. Wirth, A. (2009): «Ein Kuckuck kann keinen Preis erwarten». *nachtkritik.de*. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1556:andzej-wirths-dankesrede-fuer-den-theaterpreis-2008-des-iti&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83.

9 Jf. Lehmann, H.-T. (2005 [1999]): *Postdramatisches Theater* (3. reviderte utgave). Verlag der Autoren, s. 30 (min oversettelse).

10 *Ibid.*, s. 31 (min overs.).

11 *Ibid.*

12 *Ibid.* (min overs.).

13 Jf. Falch, T. (2016, 5.–6. mars): *Lecture at Seminar About the Performer* [foredrag]. Seminar utøverrollen, Oslo Internasjonale Teaterfestival. <https://vimeo.com/166103585>.

14 *Ibid.*

15 Programtekst til *The Hum*, hentet 24. februar 2021 fra <https://www.touofficial.com/program/?id=12127>.

16 Falch: *Lecture at Seminar About the Performer*.

17 Wirth: «Fra dialog til diskurs», s. 136.

18 *Ibid.*

19 Brecht, B. (1987 [1937]): «Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst». I S. Unselid (Red.): *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater* (s. 74–89). Suhrkamp, s. 75.

20 *Ibid.*, s. 76 (min overs.).

21 Jf. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, s. 185.

22 *Ibid.*, s. 190 (min overs.).

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, s. 413–415.

25 Jf. Fischer-Lichte, E. (2004): *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, s. 175. Angående Fischer-Lichtes drøfting av illusjonsbegrepet i Fischer-Lichte, E. (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Transcript, jf. «Eiermann: Illusion, Episteme, Dispositiv», s. 153–154, samt Eiermann: «TO DO AS IF – Realitäten der Illusion im zeitgenössischen Theater», s. 12.

26 Jf. Freud, S. (2010 [1930]): *Das Unbehagen in der Kultur und andere Schriften. Zweitausendseins*, s. 539.

27 Jf. Bataille, G. (1988 [1967]): *The Accursed Share. An Essay on General Economy*. Zone Books, s. 21–26; samt Bataille, G. (1979 [1933]): «The Psychological Structure of Fascism». *New German Critique*, Nr. 16/1979, 64–87.

28 Jf. Bataille: *The Accursed Share*, s. 28.

29 Losnedahl, K. G. (2009): «Teaterhistorisk bakkeppe». I K. G. Losnedahl (Red.): *Den teatralle illusjon. Scenografi i et historisk og nåtidig perspektiv* (s. 9–23). Bergen museums skrifter, s. 9.

30 *Ibid.*

31 Jf. Falch: *Lecture at Seminar About the Performer*.

32 *Ibid.*

33 Freud: *Das Unbehagen in der Kultur und andere Schriften*, s. 537 (min overs.).

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, s. 536.

37 Informasjon fra Falch, T. (2021, 07. & 08. mars). Personlig kommunikasjon.



38 Jf. Titus Livius (1821 [ca. 27–24 f.Kr.]): *Römische Geschichte*. (Erstes Buch). Friedrich Vieweg. <https://www.projekt-gutenberg.org/livius/roemisch/roem011.html>.

39 Jf. Mattioli, G. (2019, 15. april): «Fascist Facades. Photographs document the Italian Fascist architecture of Eritrea». *The Architect's Newspaper*. <https://www.archpaper.com/2019/04/photographs-document-the-italian-fascist-architecture-of-eritrea/>.

40 Jf. Shatskikh, A. (2017): «Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred». *e-flux*. <https://www.e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred/>.

41 Malevich, K. (2011 [1916]): «Suprematist Manifesto». I A. Danchev (Red.): *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists* (s. 105–125). Penguin Books, s. 122.

42 Begrepet ble preget av scenekunstgruppen andcompany&Co (grunnlagt av tidligere studenter av Hans-Thies Lehmann), med deres arbeid *Black Bismarck* (2013), henholdsvis *Black Bismarck revisited* (2012).

43 Begrepet *skuespill* kan være misvisende i forhold til betydningsomfanget av det franske spectacle og begrepet engelske og tyske versjoner (*spectacle*/Spektakel). I stedet for *skuespill* bruker jeg derfor *spektakel* – som substantivering av det norske adjektivet *spektakulær*.

44 Jf. programtekst til *The Hum*, hentet 24. februar 2021 fra <https://www.touofficial.com/program/?id=12127>.

45 Falch: *Lecture at Seminar About the Performer*.

46 Debord, G. (1996 [1967 & 1988]): *Die Gesellschaft des Spektakels*. (Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels). Edition Tiamat, s. 205 (min overs.).

47 Jf. Eiermann, A. (2009): *Postspektakuläres Theater – Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Transcript, s. 15–18.

48 Rebutisch, J. (2007): «Spectacle». *Texte zur Kunst*. <https://www.textezurkunst.de/66/spektakel/>.

49 Falch: *Lecture at Seminar About the Performer*.

50 Derrida, J. (1998 [1972]): «Plato's Pharmacy». I J. Rivkin & M. Ryan (Red.): *Literary theory: an anthology* (s. 429–450). Blackwell, s. 432.

51 *Ibid.*, s. 434.

52 *Ibid.*, s. 433.

53 *Ibid.*, s. 435.

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 Falch: *Lecture at Seminar About the Performer*.

59 Derrida: *Plato's Pharmacy*, s. 436.

60 Jf. legenden om konkurransen mellom malerne Zeuxis og Parrhasios, bok 35, avsnitt 36 i Pliny (1952): *Natural History*, Bind IX. Bøkene 33–35. Harvard University Press.