

Analogiseringen av det digitale. Dramaturgi i unntakstilstand

Tore Vagn Lid

Scenekunstens dramaturgiske «livsverden» har i for liten grad tatt inn over seg konsekvensene av en livsverden hvor det digitale for lengst har tapt sin teknologiske fascinasjonskraft og i stedet blitt til en mer eller mindre selvfølgelig del av mellommenneskelig kommunikasjon og erfaring. Denne gradvise, men fundamentale prosessen kaller jeg en «analogisering av det digitale», og det er de estetiske og dramaturgiske implikasjonene og mulighetene som prosessen fører med seg for kunsten generelt og scenekunsten spesielt, jeg undersøker i denne artikkelen. Utgangspunktet for refleksjonene er mitt eget kunstneriske virke som teaterregissør, og mer konkret erfaringene fra arbeidet med forestillingen 03:08.38 Tilstander av unntak.

(Fra søknadstekst til Norsk kulturråd, 17. april 2020)

Den som forsker på et bestemt fenomen under en unntakstilstand, tar en betydelig risiko: Der normaltstanden gir forskningsarbeidet ro og stabilitet, sørger unntakstilstanden for det motsatte. Situasjonene er uoversiktlige, og virkeligheten kaster om på seg. Premissene for diskurs og innhenting av nødvendig empiri skifter ofte fra dag til dag, uke til uke, på måter

som gjør nøktern analyse og systematisk overveielse krevende. Karl Marx' bemerkning fra *Louis Bonapartes attende brumaire* (1852) om at historien gjentar seg «første gang som tragedie, andre gang som foreldet farse»,¹ har en tendens til også å gjelde forsøk på å skrive om framtid fra innsiden av en dramatisk krisesituasjon. De bastante spådommene slår sjelden til; revolusjonene lar vente på seg, entusiasmen og frykten virker snart like fjern og overdreven som krisens oppriktige patos virker pate-tisk. Ikke desto mindre er det i unntakstilstanden at strukturer blir synlige. Vaner og automatiserte handlingsmønstre blir porøse og transparente. Under unntakstilstanden skubbes etiske og økonomiske prioriteringer ut og fram i offentlighetens rampelys: Hva som har verdi; hva som gjelder og ikke gjelder, som skal prioriteres eller ikke; hva som er slitesterkt og hva som kollapser; hva og hvem som egentlig er «samfunnskritisk(e)» eller som ikke er det; hva som skal få fortsette, og hva vi må kunne klare oss uten. Slik – for å overføre og samtidig utvide en dramaturgisk term fra Brecht – *underliggjør* (av tysk «verfremden») unntakstilstanden ikke bare maktens, men også avmaktens anatomi og gir med det forskningen en mulighet som normaltilstanden ikke kan gi. Spørsmål kan stilles som ikke tidligere så lett lot seg stille. Legitimitet bringes i spill, også kulturpolitisk. Det samme gjør rutiner og etablerte (for)ordninger. Historien har gang på gang vist at kriser framprovoserer endring. Ideelt sett blir dermed forskning i krisens sanntid også en anledning til å påvirke viktige valg som vil måtte tas – kulturpolitiske så vel som kunstneriske.

Metodisk forutsetning – april/mai 2021

Et premiss for denne teksten – metodisk som prosessuelt – har vært en kontinuerlig bevegelse mellom kunstrom og skriverom. Jeg har

1 Egen oversettelse fra Marx 1885: 7. Hele sitatet er slik: «Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce.»

stått «midt i» det kunstneriske arbeidet, samtidig som jeg – etterpå – har trukket konsekvenser i form av systematisk tekst. I dette «etterpå» ligger det ikke en enveis (kunst)vitenskapelig tilnærming, hvor den bærende dramaturgien ligger i å la skriften avslutte «kunstverket» og la det stå uforandret tilbake. Rollen min som regissør for (og utøver i) to kunstneriske arbeid, som har løpt parallelt med det teoretiske forskningsarbeidet som ligger til grunn for denne teksten, har snarere gitt rom for en utveksling eller dialektikk hvor tekstarbeid og arbeid med kunstneriske prosesser på ulike måter har kunnet informere hverandre gjensidig, det vil si som et metodisk vekselbruk hvor de dramaturgiske implikasjonene – kunstnerisk forskning og forskning om kunst – går begge veier. Forestillingene det er snakk om, er *03:08.38 Tilstander av unntak*, realisert og presentert under rammene av Transiteatret-Bergen, og *Tolvskillingsoperaen*, en oppsetning av Bertolt Brechts og Kurt Weills 1928-klassiker på Det Norske Teatret som i skrivende stund fremdeles venter i uvisshet på sin «post covid-19»-premiere. I denne teksten er det i første rekke *03:08.38 Tilstander av unntak* som skal utgjøre det empiriske – erfaringsbaserte – grunnlaget.

Oppsetningen av *Tolvskillingsoperaen* med planlagt premiere 25. april 2020 ble først avbrutt i mars 2020 og deretter en uke før den nye planlagte premieren, i november samme år. En premiere ble like fullt gjennomført i november på Det Norske Teatrets store scene, men da helt uten tilskuere – og kun med regissør, teatersjef, scenograf og direktør til stede i salen. Et tredje forsøk på premiere med tilskuere ble stoppet i februar 2021. Tilsvarende ble spillesituasjonen for forestillingen *03:08.38 Tilstander av unntak* radikalt forandret på grunn av restriksjoner knyttet til publikum og smittevern. Gjestespill i utlandet ble avlyst og utsatt, og det scenografiske konseptet mitt ble endret for å hindre at aktører i forestillingen skulle komme nær tilskuere, eller at tilskuere selv skulle komme nær hverandre.



➤ Bilde 1 03:08.38 Tilstander av unntak på Logen, Det Vestnorske Teatret, januar 2020.

Refleksiv dramaturgi

Et adekvat begrep om dramaturgi må etter min mening hele tiden forsøke *refleksivt* å få grep om hvordan krefter så å si «utenfor» scenerommet virker (refleksivt) tilbake på et kunstverks dramaturgiske spenningsgehalt. Med refleksivt menes en dramaturgisk blikkvinkel hvor det spørres (selv)kritisk etter faktorer som virker bestemmende inn på kunstneriske valg, men som ikke adekvat er del av scenekunstnerens



➤ Bilde 2 Fra den lukkede premieren på *Tolvskillingsoperaen* på Det Norske Teatret, november 2020.

eller kunstinstitusjonens etablerte språk og faglighet.² I lys av en slik dramaturgisk analyse kan alt fra automatiserte valg av prøvestruktur, plakattrosedyrer eller teaterprogram fort vise seg å ha en større (dramaturgisk) betydning for en forestillings virkning enn de kalkulererte konseptuelle valgene av fortellerteknikk, eller av visuell og musikalsk oppbygging. Under arbeidet med denne teksten ble det tydelig for

2 Se Lid 2019.

meg i hvor stor grad den samme dramaturgiske logikken særpreger et forskningsprosjekt som uke for uke, måned for måned, skjer innenfor de (makro)dramaturgiske rammene av en global pandemi med stadige omslag, vekslinger og endrede forutsetninger.

Sett fra «innsiden» av et kunstbasert forskningsprosjekt har det vært interessant hvordan selve skriveprosessen her spiller konkrete erfaringer gjort på scenen eller i prøverommet. I dagene før nedstengningen av norske teaterinstitusjoner var jeg som regissør midt i de innledende prøvene til Det Norske Teatrets oppsetning av *Tolvskillingsoperaen*. Teatrets sikkerhetsansvarlige plasserte da store mengder håndsprit rundt omkring i scenerommet. Som fremmedobjekter i scenografien fremsto flaskene umiddelbart som visuelle spenningsmoment som det kunstneriske teamet – oppriktig og der og da – diskuterte å la inngå som objekter i selve forestillingen. Men da det samme prøverommet åpnet opp igjen etter første nedstengning (midlertidig – skulle det vise seg), framsto disse flaskene like så trivielle som ideen om å bruke dem i forestillingen framsto spenningsløs. Strukturlikhetene som her oppstår mellom kunstnerisk prøveprosess og refleksiv skriveprosess, har derfor ikke bare gjort det meningsfylt, men også vesentlig å snakke om *forskningens og den vitenskapelige diskursens dramaturgi*. Heller enn en avrundet tekst som reflekterer retrospektivt, velger jeg derfor – så langt som mulig – å vise prosessen som dokumenterte tilbakeblikk på ulike faser. Dette for å kunne vise i hvor stor grad perspektiver på (scene) kunstens dramaturgi er – og i tiden framover også vil kunne komme til å bli – betinget av unntakstilstandens stadig vekslende dramaturgi(er). Jeg beskriver det som fire dramaturgiske faser.

I Unntakstilstand som dramatisk mulighet (februar–mars 2020)

De første skissene til denne teksten er arbeidet ut i en krisetid hvor det er tydelig hvordan teaterkunstens institusjoner blir overrumplet av

den nedstengningen som de politiske koronatiltakene fordrer. Slik jeg ser det, er teatrenes første reaksjon – eller refleks – på nedstengningen ikke utelukkende et symptom på scenekunstens sårbarhet som «kollektiv» kunstform i en unntakstilstand som altså i høyeste grad involverer forfatteren av denne teksten. Nedstengninger, permitteringer og avlysninger peker også på en scenekunst som over flere tiår ikke tilstrekkelig har tatt inn over seg en langsom, men like fullt fundamental endring i vårt forhold til det digitale som konkret livsverden; altså som en stadig mer selvfølgelig del av en hverdag som dramaturgisk sett vil måtte virke bestemmende i møte med enhver forestilling – enhver estetisk erfaring. Det er dette jeg velger å kalle analogiseringen av det digitale; at digitale teknologier og medier i stadig større grad blir en del av vår analoge hverdag, og dermed også av vårt estetiske erfarings- og handlingsrom. Det digitale er her ikke en egen virkelighet som vi enkelt kan velge å oppsøke eller forlate. At de store teatrene først og fremst reagerer på nedstengningen ved å vise intern video-dokumentasjon av tidligere forestillinger over internett, er slik jeg ser det nettopp et symptom på en slik langvarig digital fortregning: Det digitale, nettet, de sosiale mediene, er ikke allerede implementerte i den dramaturgiske tenkningen, men gripes til som noe «utenfor», noe «ekstra». I andre deler av kunstfeltet følges den første nedstengningen av en digital forventning på grensen til entusiasme. Parallelt med omlegging til digital undervisning ved universiteter og høyskoler møtes allerede eksisterende applikasjoner som Zoom, Skype og Teams med en plutselig estetisk interesse. Lesninger av dramatisk tekst flyttes til nettforum, Kringkastingsorkesterets musikere spiller «Bojarenes inntogsmarsj» fra sine respektive badekar og balkonger. Den digitale problemløsningen synes å bli til estetisk verdi i seg selv; en teknologiens triumf, eller (desperate) seier over en tilstand av unntak som ingen enda kan overskue rekkevidden av.

II Unntakstilstand som gryende normal-tilstand (april–september 2020)

I den andre fasen av arbeidet med denne teksten blir det – samtidig som nedstengningen varer ved – gradvis tydelig hvordan en *digital utmattelse* slår inn og erstatter fascinasjonen for digitale løsninger og plattformer for kommunikasjon. Begeistring over orkester og band som bruker Zoom og Skype til å spille symfonisk musikk og popsanger sammen fra hver sitt improviserte hjemmekontor, visner gradvis i retning av noe parodisk. Samtidig blir forsøk på de første digitale premierene i krisetid i stor grad opplevd og omtalt nettopp som digitale nødløsninger.³ Parallelt kan en motgående bevegelse eller reaksjon observeres hvor stadig flere teateraktører vender seg kritisk mot «digitaliseringen» til fordel for et perspektiv på scenekunsten som grunnleggende «antidigital» i betoningen av «egentlig» og «ekte» scenekunst som noe som skjer mellom mennesker, samtidig og i samme rom.⁴

Dette blir situasjonen for den første presentasjon av det forskningsprosjektet som denne teksten springer ut av. Rammen er et åpent digitalt Zoom-foredrag som sendes direkte 6. mai 2020 fra Transiteatret-Bergens prøvelokaler og med scenografien til forestillingen *03:08.38 Tilstander av unntak* som ramme. Selve manuskriptet følger under, satt i egen font. Et opptak av hele presentasjonen finnes her:

<https://vimeo.com/415849954>

3 Ribe 2020.

4 Berger 2020.

Analogiseringen av det digitale

[6. mai 2020 kl. 14.00]

Tidlige tegn på digital utmattelse

Bare for få uker siden lå det en helt egen spenning, kall det gjerne en dramaturgisk forventning, i slike møter som vi nå legger opp til. Det vil si: digital formidling, alle bak hver sin skjerm, fra sine private rom, direkte fra sine private liv. Vi var så å si blitt presset i «eksil» av en ny og delt situasjon, en felles krisetilstand, som dermed skapte en dramatisk ramme nærmest rundt alt vi sa og foretok oss. I dag – derimot – er denne dramatiske spenningen mindre. Jeg vet ikke med dere, men jeg har forsøkt å sondere litt, hente inn noen inntrykk, og opplever at for mange er spenningen og tilsvarende iveren erstattet av en slags underlig trøtthet, kanskje til og med en utmattelse. Krisen er nå – 6. mai 2020 – på ingen måte over. Smittetallene kan nå som helst begynne å stige. Ting kan igjen tilspisse seg.

Likefullt: Etter snart to måneders unntakstilstand kan det virke som om fascinasjonen for det digitale og for «nettbasert scenekunst» er erstattet av en *reaksjon* – til og med en voksende motvilje mot «digitale forsøk». Det som i hvert fall er sikkert, er at krisens presens alt har rukket å bli preteritum. Ironikeren *Bare Egil Band* har alt laget sin hysteriske parodi på genren «spill sammen hjemmefra»,⁵ og flere steder – nasjonalt og internasjonalt – snakkes det stadig mer om en «tilbakevending» til det «egentlige», «ekte» teatret. Jeg tror at denne reaksjonen – på den ene siden – skyldes kunstens iboende motvilje mot inflasjon. Det vil si: For mange har forsøkt for mye på det samme; for mange har snakket om det samme, samtidig. Det digitale tilbudet virker for lengst å ha sprengt etterspørselen.

På den andre siden er det lett å se hvordan *nærværet* av noe, av et fenomen – i dette tilfelle nærværet av digitale plattformen – alltid, og med nødvendighet, vil komme til å skape *savnet etter noe* annet; det er lett å erkjenne at den negative følelsen av det utilstrekkelige ved «teater på nett»

5 DuplexRecords 2020.

også henger uløselig sammen med den positive (gjen)oppdagelsen av hva som da er «viktig» og «essensielt» ved scenekunst overhodet.

Nødløsningens dramaturgi

Her er det unntakstilstandens ekstremsituasjon som etter min mening gir bensinen til (den dialektiske) logikken. Med andre ord: En påtvunget digitalisering på den ene siden – og en like så påtvunget avstengning av all «fysisk» scenekunst på den andre. Et desperat digitalt forsøk på å «svare» på teater-krisen møtes altså her av et like så desperat behov for å slippe unna disse (nettbaserte) løsningene. I andre land og andre språk omsettes ofte ordet «unntakstilstand» med ordet «nødtilstand», og det er her faren ved den prosessen vi nå er inne i, viser seg for alvor: at de digitale sceniske løsningene blir erfart nettopp som *nødløsninger*, og det både av de som lager, de som ser på, og de som diskuterer. For nødløsninger er aldri, og vil heller aldri bli noe fullverdig, men vil snarere hele tiden minne oss om en tid da fullverdige, skikkelige løsninger enda var mulig, og – ikke minst – om tider hvor slike fullverdige, skikkelige løsninger *igjen* skal bli mulig.

Og fra nødløsningen vil også forakten fort kunne gjøre seg (dramaturgisk) gjeldende; digitale kunsteksperiment assosieres da med en krisesituasjon som forhåpentligvis nå endelig ligger bak oss. Og mot den nye horisonten (og det nye håpet) om en snarlig gjenåpning av teatrene, framstår lett «digitaliseringen» og diskusjonen om den som noe bortimot utålelig.

Et logisk problem: dialektikk på avveier

Om jeg har rett i en slik diagnose, er det all grunn til å advare. Og selv om ingenting er sikkert, mener jeg å se flere tegn, flere symptom på et scenario, hvor en presset «digitaliseringsdebatt» ganske snart vil komme til å berede grunnen for en av rendyrking av det «gode gamle» og «analoge».

Slik jeg ser det, vil dette være en dialektikk på avveie: en feilslutning uheldig presset fram av en digital (diskursiv) «overload» på den ene siden, og på den andre av den

avmakten – nærmest skamfølelsen – som teatrene opplevde da de i vår ikke lenger kunne åpne sine dører – både de «institusjonelle» og de «frie».

For å komme i forkant av – og forsøke å motvirke – en slik forhastet «kriselogikk», tror jeg det metodisk kan være viktig å gå tilbake til noen eksempler og erfaringer hentet fra tiden før denne covid-19-våren; erfaringer og innsikter utviklet, presentert og diskutert så å si i scenisk fredstid. For selv om ingenting blir det samme etter pandemien, og avgjørende erfaringer vil måtte trekkes herfra, tror jeg det likevel vil være grunnleggende galt å la diskusjonen om digitaliseringen og teatrets framtid likestilles med de ukene hvor absolutt alle fysiske møter stoppet opp, hvor alle spilte konserter hjemmefra, og hvor alle var tvunget i eksil bak sine ensomme, flate skjjermer.

Forsommeren 2018 dro jeg fra Frankfurt til Oslo med to oppgaver for øye. Sammen med kolleger i Transiteatret-Bergen skulle jeg presentere forestillingen *Highway Hypnosis* under Heddadagene.⁶ Samtidig hadde jeg takket ja til å presentere noen tanker på en internasjonal konferanse holdt på Det Norske Teatret og øremerket det – den gang – litt nerdete spørsmålet «digitalisering og scenekunst». Dagen var 8.juni 2018, og det var fryktelig varmt. Tanken var å la teaterforestilling og forskningshypotese spille sammen – så å si måles mot hverandre. Samtidig ville jeg la dette bli opptakten til et helt nytt scenisk prosjekt som tok mål av seg å ta de kunstneriske konsekvensene av tankene som ble lagt fram. Tittelen på det nye prosjektet var *03:08.38 Tilstander av unntak*. Jeg tipper at de fleste av dere ikke var med denne glovarme junidagen for to år siden, hverken på forestillingen eller på konferansen. Samtidig vet jeg at flere av dere faktisk var til stede på forestillingen *03:08.38 Tilstander av unntak* – enten sammen online, eller sammen fysisk nå tidligere i vinter, det vil si like før denne forestillingen om unntakstilstand ble til unntakstilstand som global realitet. Og som alle har erfart, alle vet, og alle snakker om: Så mye har forandret seg på få uker. Spørsmålet om «digitalisering og scenekunst» er ikke lenger

6 Festival hvor et utvalg av norsk scenekunst fra innværende år vises på ulike scener i Oslo.

– slik tilfellet var en sommerdag i juni 2018 – fortrenget bakkerst i teaternerdenes og teknologioptimistens ingenmannsland, men har over natten blitt en del av teaterfagets grunnleggende bestanddeler og utfordringer; ikke lenger bare for de få og små, men også for de mange og for de store. Og ikke minst derfor har jeg bestemt meg for å teste, og om mulig utvikle denne juni-2018-hypotesen på nytt. Tanken den gang, som nå, er samtidig en påstand om en prosess eller utvikling som allerede over lang tid har spolt i bakgrunnen, men som kunsten generelt og scenekunsten spesielt har manglet tilstrekkelig «gehør» for. Prosessen kan oppsummeres i en tilsynelatende selvmot-sigende formulering: *analogiseringen av det digitale*.

Analogiseringen av det digitale

Fra en med førstehånds kjennskap til tingene, fikk jeg høre en historie som skal ha blitt fortalt av min navnebror Håkon Lie (1905–2019), Arbeiderpartiets en gang så berømte og beryktede partistrateg. Anekdoten knyttet til valgkampen han ledet midt på 1930-tallet. Strategen Håkon Lie hadde tidlig latt seg inspirere av politiske avantgarde-kunstnere i Tyskland og i det nye Sovjetunionen, og deres bruk av nye teknologiske verktøy i den politiske agitasjonen. For aller første gang skulle bruk av projeksjoner og stumfilm komme til å bli en viktig del av et norsk stortingsvalg. På et valgkampmøte i Sogn, høyt oppe i en avsidesliggende bygd, ble denne nye teknologien tatt i bruk. Det høyteknologiske apparatet sendte bilder gjennom det tettpakkede rommet da en eldre kvinne nærmere nitti med ett reiste seg opp, sjokkert og redd, og utbrøt høyt og skingrende mens hun pekte på den flimrende stumfilmen: «Sjå! Dar går dei på veggen!» I møte med dette nye mediet, i dette ene øyeblikket, ble hele hennes verdensbilde rystet. Den tyngdekraften som bygget opp hennes dagligdagse oppfattelse av verden, ble med et trylleslag snudd på hodet, og linjen mellom det som var virkelig og det som var uvirkelig ble visket ut. I ett enkelt øyeblikk, i ett enkelt sekund av historien, på terskelen til en ny tid, vises her den voldsomme kraften i den teknologiske utviklingen. Og i det den gjør nettopp det, kan den også gi oss et glimt inn de kreftene som gjennom de siste tjuefem årene omtrent – men uten dette ene øyeblikket av sjokk – har kunnet endre vår

verden. Om vi ser for oss at vi – la oss si på akkurat denne dagen i 1995 – hadde trådt over terskelen fra et rom til et annet, bare for hodestups og uforvarende å bli konfrontert med dagens digitale teknologi, kan vi kanskje tenke oss et lignende sjokk, eller i det minste forestille oss et lignende surrealistisk øyeblikk.

Så, hvor tar dette oss?

For meg peker denne historien mot det en kan kalle det dypt psykologiske – eller den dype psykologien i teknologisk forandring. Sagt annerledes: Den teknologiserte verden er nå – slik også den var i tiden før og under den industrielle revolusjonen – vår faktiske verden. Og etter hvert som denne teknologiske verden utvikler seg, vil også vi som lager og setter teknologien i omløp, også endre oss – i takt med teknologien. Og denne endringer er ikke bare et intellektuelt anliggende; heller ikke kun et spørsmål om kunstnerisk «mote» eller «estetisk trend». Snarere går den direkte til kjernen av selve vår virkelighetsoppfattelse, våre tanker, sanser og følelser. Nettopp derfor – og dette får være min påstand: I en tid hvor radikal teknologisk utvikling finner sted – og har funnet sted – er det ingen egentlig vei tilbake! Det er heller ingen vei tilbake for scenekunsten, fordi teknologien ganske enkelt forandrer teatret gjennom at den endrer vår verden; den endrer altså oss. Så, hvis jeg, eksempelvis som regissør, nå lengter etter de gylne tidene med «klassisk teater», som ikke forholder seg til sosiale medier, til LCD-skjermer, FaceTime eller algoritmer, og vil realisere forestillingen min på en scene, så vil det være en handling som nettopp bekrefter det motsatte av det jeg søker å gjøre. Det vil være en handling som bekrefter det som faktisk har skjedd. At virkeligheten faktisk har endret seg.

Hvorfor?

For om jeg i dag, i en forestilling for eksempel velger å bruke en skrivemaskin fra 1987, så vil ikke dere som publikum se og oppleve nærværet av en gjenfødt verden fra 1987.

Det dere derimot vil se, er den samtidige verden til en kunstner, i dette tilfellet meg, som akkurat her og nå velger å «gå retro». (Og dette er jo absolutt en strategi og mulighet som flere ganger har vist seg å være kunstnerisk interessant.) Men, det som er viktig her: Slik tilfellet er det med



➤ Bilde 3 Fra Tore Vagn Lid / Transiteatret-Bergens forestilling *Highway Hypnosis*, 2017.

den «gjenfødte» LP-platen eller den gjenoppdagete plate-spilleren, den som nå dominerer hipsterbutikker rundt omkring i Europa, så representerer ikke skrivemaskinen lenger *sin egen tid*. Nei, det den representerer er tiden hvor jeg – av hvilken som helst grunn – ønsker å «gå tilbake» i historien.

Og dere, som publikum, vil alltid og unngåelig stille spørsmålet – som dere i 1987 ikke ville spurt eller tenkt på å spørre om: Hvorfor, hvorfor gjør han dette? (Hvorfor velger han eller hun å «gå retro»?) Og dette «hvorfor?» vil alltid – på godt og vondt – og fra denne dagen til evigheten, være del av en slik forestillings dramaturgiske virkning.

Samtidig: Nettopp på grunn av de siste tiårenes revolusjonerende digitale utvikling, har også nye muligheter åpnet seg for samtidens (scene)kunst. Med det mener jeg ikke den tvilsomme – men fremdeles høyst virksomme – praksisen det er

å for enhver pris halse etter enhver ny teknologisk innovasjon som dukker opp. Det jeg mener er snarere viljen og evnen til å ta inn over seg i hvilken grad teknologi som bare for få år siden ennå hadde nyhetens stråle-aura, på svært kort tid har blitt «devaluert» til å bli en del av vår mer eller mindre trivielle hverdag. Raskt, og lenge før koronaen, hadde de digitale rommene umerkelig blitt til del av våre hverdagsrom. De buete, trykksensitive LCD-displayene var blitt som vinduer; video-oppringing fra andre siden av kloden, ikke mer enn en hverdagslig hendelse. Og når deviser og software slik som GoPros, Loop-stations, FaceTime, Ableton Live et cetera, nå – og drevet fram av den teknologiske utviklingens ekstreme fart – taper sine flyktige historiske privilegier som noe «helt nytt» og fetisjert; når de ikke lenger representerer en attraksjon i seg selv; da er disse enhetene og applikasjonene endelig frie til å «slappe av», ja til så å si å falle til ro; ikke som noe opphøyd, men nettopp som en ny og naturlig del av vår hverdag – og dermed også av vår teaterhverdag. Og det er denne prosessen jeg mener det er mulig å referer til som en *analogisering av det digitale*.

Dette var den opprinnelige tanken, slik jeg altså forsøkte å formulere den i 2018. Og fordi dette er en tanke som – i hvert fall for meg selv – har blitt viktigere (ikke minst nå under covid-19-tiden), ønsker jeg å forfølge den videre, og jeg vil forsøke å gi et innblikk i hvordan forståelsen av dette fenomenet – denne analogiseringen av det digitale – finner uttrykk og relevans i konkrete kunstneriske arbeid, i en konkret kunstnerisk praksis. Jeg skal stoppe litt ved to slike arbeid: forestillingen *Highway Hypnosis* fra 2017 og Transiteatret-Bergens nye store og pågående prosjekt som jeg har kalt *03:08.38 Tilstander av unntak*.

Forsøket *Highway Hypnosis*

I forestillingen *Highway Hypnosis* ble videoen – denne levningen fra 1990-årene – stilt side om side ved pianoet – dette en gang så innovative instrumentet fra 1790-årene. Og mens de stod der, side om side, og mimret seg imellom om «gode gamle dager», forsøkte pianoet å berolige sin langt yngre kollega – videoen – om at hun nå endelig var blitt det instrumentet hun kanskje alltid var ment å skulle være; og at videoen ikke

lenger trengte å prøve så hardt på å være så kul, attraktiv og kostbar, men heller – rolig og verdig – kunne la seg benytte til noe mer fornuftig enn bare å imponere.

Her (via lenken under) inviteres dere til noen få inntrykk fra forestillingen *Highway Hypnosis* – et prosjekt som spiller seg ut som en slags kollektiv Rorschach-test mellom ulike mennesker som bebor langt fra lydette hotellrom, og hvor all kommunikasjon dem imellom, både i forestillingsuniverset og i prøvesituasjonen, hadde som dogme at den alltid foregikk via visualiteten og samtale-logikken til Skype, FaceTime og andre mer eller mindre hverdagslige applikasjoner.

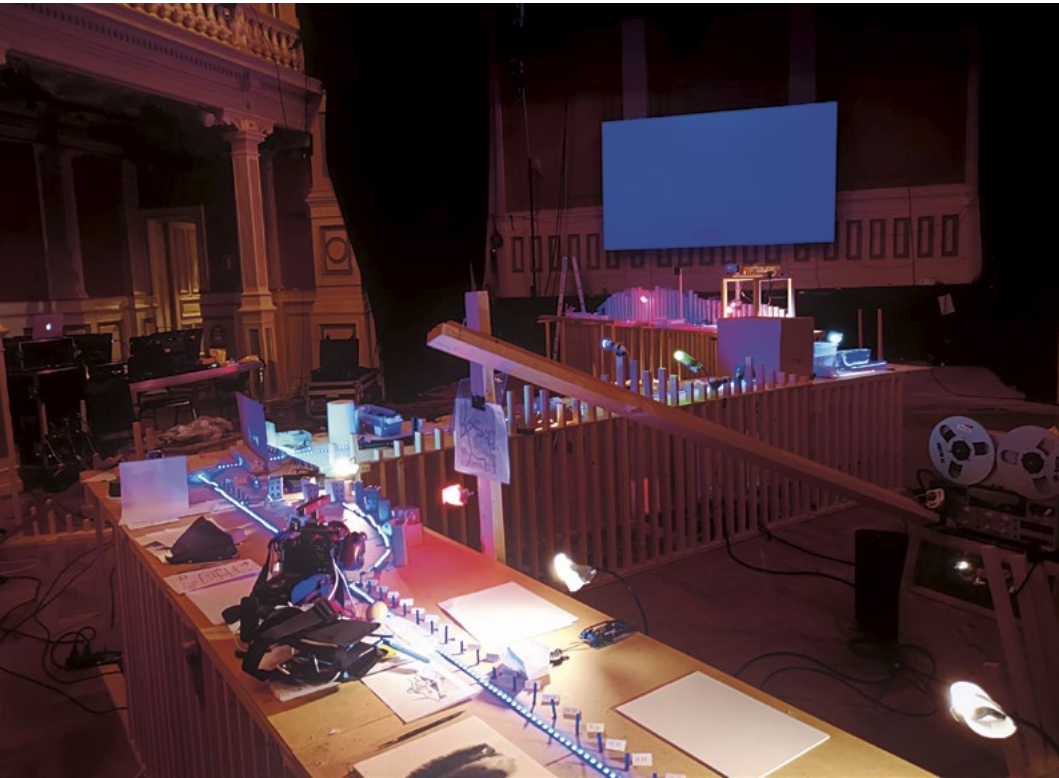
Fra *Highway Hypnosis*: <https://vimeo.com/414852873>

Highway Hypnosis var ett eksempel og et forsøk på å ta de kunstneriske konsekvenser av det jeg altså kaller analogiseringen av det digitale. Både prøveprosess, dialog og videoscenografi baserte seg utelukkende på nye måter å være «sammen samtidig» på: Skuespillere arbeidet med dialoger via applikasjonen FaceTime i et spill mellom (fysisk) avstand og (emosjonell) nærhet. Publikum, plassert på et digitalt rekonstruert hotellrom, sitter sammen med en pianist som via Skype øver med en operasanger som befinner seg langt borte.

Samtidig var dette en kjærkommen mulighet til å reflektere teoretisk ut fra, gjennom og sammen med det kunstneriske arbeidet, ikke minst opp mot et kunstnerisk forskningsprosjekt som nå har tatt en helt ny retning under tittelen *03:08.38 Tilstander av unntak*. Stikkordet for dette arbeidet er – som tittelen røper – et pågående dypdykk i konseptet og fenomenet «unntakstilstand».

03:08.38 Tilstander av unntak

Det dere ser på bilde 4, er selve pulsårene i scenografien; om dere hadde sett den (og noen har sett den) som publikum på avstand, vil det se ut som et slags fargerikt arbeidsbord eller benk som strekker seg gjennom hele rommet. Langs dette 14 meter lange bordet kommer det og går ulike kunstnere som arbeider selvstendig og på ulik tid. På den ene siden av bordet, tegnere. På den andre siden, et kor. Først når et



➤ **Bilde 4** Det visuelle-dramaturgiske reisverket i *03:08.38 Tilstander av unntak*, Logen, Det Vestnorske Teatret, januar 2020.

kamerateam nærmer seg bordflaten, og kameralinser og mikrofoner fanger opp og forstørker det som foregår, blir forestillingen til. Det de filmer og forsterker, sendes både til skjermer og til høyttalere i rommet og strømmes til skjermer og til høyttalere utenfor. Altså digitalt.

Jeg håper dere kan se det, men hele forestillingen er konstruert som en tidslinje som strekker seg gjennom et byggverk av tre, kamera, instrumenter, løypestrenger,

båndspillere og små og store høyttalere. Sekund for sekund, minutt for minutt, forsøker et team av tegnere, musikere og filmkunstnere å rekonstruere tiden det tok en ung mann å sprengte et norsk regjeringsbygg for så å henrette unge sosialdemokratiske politikere på en sommerleir: 03:08.38 – tre timer, åtte minutter og trettiåtte sekunder. Ulikt filmer om aksjonen i Oslo og på Utøya, eller teaterstykker som leser opp fra manifestet, så arbeider denne forestillingen ikke retro-, men på sett og vis prospektivt; hendelsene forsøkes rekonstruert «forfra», fra rekken av øyeblikk da ingenting ennå var klart, og ingen av oss – og ingen av dere – visste helt hva som var på gang, hva som var viktig og ikke, hvem som sto bak, og hvordan utfallet av denne fredagen skulle komme til å bli. Ambisjonen er å fange inn unntakstilstanden som dramaturgisk fenomen, som en serie av tilstander hvor virkeligheten – slik vi kjenner den og er trygg på den – plutselig faller fra hverandre i et slags akutt og desperat menings-vakuum. For at dere som enda ikke har sett forestillingen, skal kunne koble dere på, skal jeg vise dere et lite opptak av de første minuttene. Vi er nå tilbake til 22.7.2011, klokken er 15.24.00, bomben har enda ikke gått av. Over FM-nettet skal det snart summe sommerlige radioprogram om sirkuselefanter.

Fra 03:08.38 Tilstander av unntak: <https://vimeo.com/451449503>

Da jeg som gjesteprofessor i dramaturgi Frankfurt a.M i 2018 startet en undersøkelse av «unntakstilstandens dramaturgi»⁷, og – som et slags norsk case – studerte 22.7 i detalj, gikk det opp for meg i hvilken grad virkeligheten denne

7 «Unntakstilstandens dramaturgi» ble videreført som et større forskningsprosjekt i samarbeid med blant andre Senter for Vitenskapsteori (UiB) og Transiteatret-Bergen, og har – utover forestillingskonseptet *03:08.38 Tilstander av unntak* – tatt form av en serie refleksjoner og offentlige arrangementer som vil samles og publiseres i 2022. Ved å ta form av en omfattende utveksling mellom kunstnerisk forskning og mer tradisjonell akademisk forskning, og gjennom bevisst å utfordre grensesnittene mellom kunst som forskning og forskning som kunst, har ambisjonen vært en dypere forståelse av unntakstilstand som så vel politisk som estetisk-dramaturgisk kategori.

ettermiddagen nettopp utspilte seg – og ble til – i et uoversiktlig samspill mellom det analoge og det digitale. Det som oppsto denne kaotiske ettermiddagen, var et nytt dramaturgisk rom hvor ungdommers fysiske isolasjon på en øy ble vevd sammen i sanntid gjennom digital kommunikasjon med et helt samfunn. Og gjennom Twitter-meldinger og oppdateringer fulgte vi ikke bare hendelser som passive «tilskuere» – a la tidligere tiders nyhetssendinger. Det nye er at vi ved å skrive, dele og snakke også kan gripe inn i, og til og med forandre de hendelsene vi kommenterer. Tenk bare på virkningen av en Twitter-melding som ligger foran TV-kanalenes og avisenes nyhetsoppdateringer. Eller på kjedereaksjonen av Facebook-oppdateringer hvor ti tusener valgte å endre profilen sin til nasjonalistiske symboler som så ble tatt ned igjen da gjerningsmannen til sist viste seg å være etnisk norsk. Det var ikke minst denne gråsonen mellom digital og analog virkelighet som gjorde at forestillingskomplekset *03:08.38 Tilstander av unntak* har måttet forholde seg til det digitale som dramaturgisk strategi. Men ikke som en filmet forestilling overført til nettet i etterkant, og heller ikke som et rent digitalt format, men heller som et prosjekt som hadde (og fortsatt har) online-formatet som sitt dramatiske og dramaturgiske utgangspunkt. Jeg skal dvele litt til ved dette eksperimentet, men først gjøre et lite – og forhåpentligvis forklarende – steg til siden.

Konseptet lyttepost

Som stipendiat ved Institutt for anvendt teatervitenskap i Giessen bodde jeg vinteren 2005 over det som den gangen het «internettkafé». Her så jeg dag ut og dag inn hvordan utenlandske gjestearbeidere og asylanter via gamle gode Skype holdt kontakten med sine nærmeste familier hundrevis av mil unna, og bak Schengens usynlige, men virksomme murer. Bak de små båsene med de klumpete skjermene dannet det over uker og måneder små private sosiale rom, hvor kjøkkenbord ble delt mellom en skjerm i Tyskland og et møbel i Afghanistan. Det som etter hvert forsvant med de langt mer stabile kablene, serverne og lavere prisene, var fascinasjonene over teknologien som overskred «avstand», stresset rundt kostnaden og forventningen om at noe viktig måtte meddeles hver gang man logget seg på. Nå satt man der ganske enkelt sammen, samtidig og snakket hverdagslig med

hverandre; spiste med hverandre, lo høyt og hvisket private meldinger – slik nære relasjoner jo fungerer og bygges. Dette er femten år siden nå; femten år hvor vi med stadig mindre teknologisk «kav», stadig mindre utgifter, via det digitale har kunnet gå inn i og bebo disse mellomrommene og dermed gjort dem til våre. Og mens vi har forflyttet oss, har disse (mulighets) rommene umerkelig blitt en del av oss.

Når de som deler øyeblikkets kunst, ikke er på samme sted

En gammel sannhet i teatret er at en teaterforestilling alltid er unik. Den skjer i realiteten kun én gang, for dem som er til stede i det samme rommet, samtidig. Slik er teatret øyeblikkets kunst framfor noen. Og slik er teatret også det sosiale rommets kunstform. Eksperimentet *03:08.38 Tilstander av unntak* skjer også som en unik hendelse, for dem som er sammen og til stede samtidig. Men samtidig er selve innholdet i disse kjerneordene «sammen» og «på samme sted», endret. For da prosjektet hadde sin før-premiere i 2019, spilte ikke forestillingen kun på ett geografisk sted, men på tre ulike steder samtidig. Utøvere, publikum og til og med kritikere var altså fordelt samtidig i ett felles scenerom, men som fysisk strakk seg over flere byer, og som digitalt var montert sammen til ett felles spillområde – *en felles scenografi*. Gjennom denne strategien, som jeg har kalt «lytteposter», forsøker prosjektet å tøye og strekke – og dermed teste – de etablerte forstillingene om teater som det «å være til stede» og «i samme rom». Helt i tråd med de små digitale samspillene mellom to «private rom» som jeg hadde observert på spartanske internettkafeer i Tyskland tilbake i 2005, var det altså her nettopp «analogiseringen av det digitale» som stod i sentrum. Det vil si det selvfølgelige og hverdagslige ved digitale samvær og samspill over fysiske distanser. Og selv om det på premieren også var fullt mulig å sitte alene på et hotellrom og følge forestillingen fra de skiftende delene av en scenografi som strakk seg mellom Trondheim, Bergen og festspillbyen Harstad, var dette på ingen måte noen heldigital «online» visning. Snarere representerer prosjektet et konkret forsøk på å ta de dramaturgiske konsekvensene av at vår forestilling om fysiske rom, avstander, samtaler og fellesskap radikalt

har endret karakter etter over tjue år med nettløsninger og sosiale digitale samværsformer.

Jeg skal forsøke å gi et lite innblikk i dette pågående konseptet og eksperimentet med «lytteposter». Stikkord: En forestilling i ulike byer, med ulike grupper av utøvere, samarbeider om å rekonstruere – sekund for sekund – unntakstilstanden under den mørke fredagen 22.7.2011. Det betyr i realiteten at ulike forestillinger griper i hverandre, både i lyd, lys, rom og spill – tenkt som en overordnet dramaturgisk komposisjon. Jeg håper at dette siste eksempelet kan gi et inntrykk av dette multimediale samspillet, her som en musikkalsk *dub* skrevet over Nordahl Griegs «Kringsatt av fiender», og spilt mellom scenerommene i Bergen og i Oslo. Klokken er her 16.15.34. Breivik er på vei mot utøya, og har fem minutter igjen til han når kaien:

Fra 03:08.38 Tilstander av unntak: <https://vimeo.com/415270600>

Prospektiv ettertanke – veien videre

Som en liten avslutning – og på bakgrunn av det jeg har snakket om – skal jeg vende tilbake til den krisetiden vi står i og har stått i en stund. Og jeg skal forsøke å dra noen slutninger, med blikket rettet mot diskusjoner som, drevet fram av koronatiden, er i ferd med å ta tak: Det vil så absolutt være mulig å hevde – og sikkert også argumentere for – at teaterrommet som fysisk sosialt nærvær før eller siden vil komme til å «nulles ut» som en naturlig konsekvens av digitaliseringen. Slik jeg ser det, vil dette være et blindspor som røper at spørsmålet om «digitalisering» og «kunst» er stilt på gale premisser. En langt mer sannsynlig kalkyle vil – i hvert fall ved første øyekast – gå i motsatt retning: Når kunstscenen nå forhåpentlig åpner sine tradisjonelle rom igjen, er det trolig savnet etter det fysiske fellesskapet, samtidsfellesskapet, som vil bli den estetiske drivkraften, ikke digitale splitt-skjermer, pålogging, Zoom og passord. Men om dette skulle bli utfallet, så betyr det nettopp ikke at det er det «analoge» som trumfer det digitale, og at det digitale fundamentale endring av vår sosiale livsverden vil tre tilbake og vise seg som noe uekte, overflatisk

eller forgjengelig. For den digitale flaten er nettopp ikke overflattisk. Den er en kompleks mellommenneskelig, teknologisk kommunikasjonsform, som i årtier nå har kunnet endre vår grunnleggende måte å være menneske i verden på. Kategoriene «sammen», «samtidig» og «samme sted», så vesentlige for scenekunsten gjennom to tusen år, betyr for veldig mange ikke lenger helt det samme. De har stille – og over tid – skiftet innhold. Som kunstnere kan vi selvsagt velge bort det digitale, men det «vi» som da velger, er selv – i kraft av våre erfaringer, referanser, vaner og assosiasjoner – allerede grunnleggende endret av det samme som vi da velger bort. Jeg frykter at kunsten generelt – og teatret spesielt – dersom nå unntakstilstanden gradvis avvikles, raskt vil kunne falle tilbake i den tradisjonelle motviljen og fornektelsen av «det digitale» som i utgangspunktet gjorde at 2020-vinteren ble så krevende for teatret.

Tegnene er allerede tydelige; det skrives og snakkes nå om «tilbakevending» til det «ekte» og det «egentlige» teatret, og det er det på mange måter gode grunner til. Teatrets potensial ligger – mener også jeg – i det sosiale og i menneskelig kommunikasjon i sann-tid og i samtid. Samtidig har dette «sosiale» og det «samtidige» siden sist på 1990-tallet endret innhold: «Sosial» og «samtidig» er ikke det det en gang var. Det de desperate Twitter-meldingene fra Utøya ettermiddagen 22.7.11 bar bud om, og det den livestrømmede terroraksjonen på New Zealand i fjor gjorde grotesk synlig, var hvordan det sosiale, det samtidige og – dermed også – det dramatiske rommet har utviklet og utvidet seg på en måte som er dramaturgisk irreversibel. Så når vi nå, lettet over å slippe skjermer og Zoom-møter, forhåpentlig vender tilbake til hverandre, sitter nær hverandre, og til og med kan komme borti hverandre, vil det fortsatt måtte skje i en verden hvor det teknologiske allerede har endret, og hele tiden endrer vår livsverden, våre erfaringer, våre referanser, assosiasjoner og dermed – uunngåelig – våre estetiske erfaringsrom. Så, mot horisonten av en gjenåpning av teaterscenen: Når vi tar fram ordene «egentlig», «ekte» og «skikkelig», vil det være klokt – like mye for nåtidens teater som for framtidens – å hele tiden ha dette i tankene.

III Unntakstilstand som ressentiment (oktober–november 2020)

Den gryende optimismen som med «opptiningen» også lå over kunstfeltet på ettersommeren og tidlig høst 2020, er – gjennom en andre fundamental nedstengning – erstattet med en ny grunnleggende usikkerhet. Ingen vet nå hva som vil skje med scenekunsten, nasjonalt som internasjonalt. Det som er sikkert, er at institusjoner og organisasjoner er satt under et press som ikke lenger er kortvarig og «krisepreget», men som i langt større grad stiller fundamentale spørsmål, ikke bare om organisasjonenes, men også til syvende og sist om selve kunstformens framtid. Slik sett er det dramaturgiske spenningsfeltet som mitt forskningsprosjekt startet med i vinter, også grunnleggende endret. For hva skjer med en kunstform hvor normaltilstanden – ikke unntakstilstanden – innebærer å ikke lenger kunne møte et publikum ansikt til ansikt? Hvordan påvirker endringen i kunstnerens økonomiske rammebetingelse estetikken og diskursen i feltet, forholdet mellom «institusjonell» og «fri» scenekunst, publikums forventningshorisont, nye og framtidige tilskueres kjennskap og kunnskap til kunstformen og så videre. Og internasjonalt: Hva skjer med et scenekunstfelt som langt på vei lever i og gjennom overnasjonal utveksling av ideer, aktører og infrastruktur? Under et forskningsseminar i regi av Norsk kulturråd i Oslo aksentueres nå også begrepet om det «postdigitale» som et mer overordnet begrep for å beskrive endringer i kunstens og samfunnets forhold til det digitale. I tilbakemeldingene jeg fikk på presentasjonen av prosjektet mitt, utfordres jeg til å diskutere mitt begrep om en «analogisering av det digitale» opp mot nettopp dette begrepet. Hvorfor ikke heller begrepet «postdigital»?

Begrepet om det «postdigitale» har de siste ti til femten årene blitt brukt til å beskrive både hverdagsliggjøringen av det digitale og kunst som tematiserer sammenfiltreringen av det digitale og det

menneskelige.⁸ Mer spesifikt har det blitt brukt til å beskrive hvordan digitale og analoge medier – etter digitaliseringen – på ulike måter virker sammen.⁹ Florian Cramer skriver i et essay om begrepet at «the term 'post-digital' in its simplest sense describes the messy state of media, arts and design *after* their digitization (or, at least, the digitization of crucial aspects of the channels through which they are communicated). Sentiments of disenchantment and scepticism may also be part of the equation, though this need not necessarily be the case sometimes 'post-digital' can, in fact, mean the exact opposite».¹⁰

«Analogisering av det digitale» vil altså på flere måter kunne sies å overlappe med begrepet om det postdigitale – forstått på denne måten. Ikke desto mindre mener jeg at det hefter noe vagt og upresist ved begrepet om det postdigitale. Som andre «fundamental-begreper» tenderer de totaliserende kategoriene til å dekke for bredt og tømmes dermed for innhold.¹¹ For det første klinger det med i selve ordet «post-», i betydningen «tiden / en tid etter det digitale», en avgrensing i tid og rom som nærmest tar mål av seg å parkere sider av det fenomenet det undersøke. For hvor lenge vil det – i og utenfor samtidskunsten – bli meningsfylt og produktivt å bruke begrepet postdigitalt? Hvordan skal

8 Termen skal først ha blitt brukt i 2000 av den amerikanske musikeren Kim Cascone, riktignok i en litt annen kontekst (se Cramer 2015). Ifølge kunstner og teoretiker Melvin Alexenberg brukes begrepet første gang offentlig i 2008, da som tittel på en utstilling fra Polk Museum of Arts: «Digital Arts in a Post-Digital Age: Works from Florida Faculty» (Se Alexenberg 2011).

9 Se Per Israelsons diskusjon om begrepet i denne boken.

10 Cramer 2015: 19.

11 Alexenberg gjør også et forsøkt på en egen definisjon: «Postdigital (adjective), of or pertaining to art forms that address the humanization of digital technologies through interplay between digital, biological, cultural, and spiritual systems, between cyberspace and real space, between embodied media and mixed reality in social and physical communication, between high tech and high touch experiences, between visual, haptic, auditory, and kinesthetic media experiences, between virtual and augmented reality, between roots and globalization, between autoethnography and community narrative, and between web-enabled peer-produced wikiart and artworks created with alternative media through participation, interaction, and collaboration in which the role of the artist is redefined» (Alexenberg 2011: 35).

det – som epokalt eller analytisk begrep – hindre å dele skjebne med andre totaliserende kategorier som «postmoderne», «postpolitisk» eller for den saks skyld «postdramatisk»? Når vil i så fall også (mot)begreper som «post post-digital», eller «ny-» eller «re-analogisering» presse seg fram som korrigerende kontrapunkt til det som fort vil kunne oppleves som grovkornet og upresis optikk inn mot et kunstfelt i bevegelse. Og hva vil i så fall disse «reaksjonene» føre til for en kunstproduksjon som – for eksempel i tilfellet *03:08.38 Tilstander av unntak* – nettopp søker en produktiv utveksling mellom analoge og digitale strategier og dramaturgier?¹² Sist, men ikke minst taper for meg selve begrepet «postdigital», som noe passivt og statisk, av syne det dynamiske ved en prosess som snarere kjennetegnes av sin dialektiske fram og tilbake-bevegelse nettopp i spenn mellom det analoge i det digitale og det digitale i det analoge. Dermed kan et begrep som det «postdigitale» lett få det menneskeskapte (voluntaristiske) til å forsvinne i disse bevegelsene. Digitaliseringen fremstår da nærmest som noe teknologisk determinert – noe som enkelt og greit «bare skjer».

Et mer adekvat dramaturgisk blikk vil ikke bare måtte spørre etter hva som skjer når, men også etter hvem, hvor, hvorfor og hvordan noe skjer – og (ikke minst) hvordan noe kan skje på et bestemt sted til en bestemt tid. Undersøkelser av analogiseringen av det digitale må altså være konkrete.¹³

12 Dette tangerer en problemstilling knyttet til språk og virkningen av språk og begreper opp mot et samtidskunstfelt, som blir behandlet i min artikkel «Kvalitetsbegrepenes dramaturgi» (Lid 2016).

13 Da covid-19 kastet norsk teater ut i en krise, var det ikke det «postdigitale» og den «postdigitale tilstand» som gjorde seg gjeldende. Snarere var det scenekunstformens og dens institusjoners fravær av digital bevissthet og dramaturgisk kompetanse som nærmest over natten ble synlig, og det for langt flere enn teaterfeltet selv.

IV Ny optimisme (desember 2020)

Med planer om nært forestående massevaksinering mot koronaviruset åpnes ved dette årets slutt også helt andre og optimistiske scenarier. I sin nye bok *Apollo's Arrow: The Profound and Enduring Impact of Coronavirus on the Way We Live* argumenterer eksempelvis epidemiologen Nicholas Christakis for en utvikling som – om den skulle innfri – vil kunne gi scenekunsten andre og langt lysere utsikter.¹⁴ Basert på historiske erfaringer spår Christakis en euforisk periode av vekst, risikovilje og sosial interaksjon som et direkte resultat av den tilbakelagte pandemien. Her brukes 1920-tallets økonomiske og kulturelle opptur i kjølvannet av spanskesykens herjinger som dramaturgisk modell. Fra og med 2023 vil ifølge Yale-professoren pendelen svinge mot optimisme, kreativitet, eksperimentvilje og – særlig relevant for scenekunsten – økt interesse for sosiale møtesteder. Treffer han med sin spådom, vil en nærliggende hypotese være en konjunktur som favoriserer et teater som vender seg «bort» fra det digitale i søk etter det «genuine» og «ekte» møtet mellom fysisk tilstedeværende mennesker i et rom. En innvending, gitt denne tekstens resonnement, vil være at også et teater som bevisst velger bort noe (i dette tilfelle det digitale) likevel aldri vil kunne løse seg fra det det velger bort, fordi det digitale – særlig etter en langvarig pandemi – så gjennomgripende har blitt en del av menneskers livsverden. Dramaturgisk vil med andre ord en potensiell kunstnerisk «reaksjon» mot digitalisering være helt og holdent bestemt av den gjennomdigitaliserte livsverdenen som reaksjonene skjer i forhold til. Årevis erfaring fra – og kunnskaper om – det digitale hjemmekontoret, de digitale plattformene, symbolene, gestene og samtaleformene, vil ikke forsvinne post korona, men være noe man som kunstner eller tilskuer så å si fenomenologisk vil skue, sanse og erfare ut fra. Dermed vil det i så fall bare være et tidsspørsmål før spørsmålet om bevisst bruk og utvikling av det digitale igjen vil gjøre seg gjeldende og på ny

14 Christakis 2020.

utfordre de nostalgiske og asketiske tendensene i det Christakis ser for seg som de «nye 1920-årene».

Litteratur- og kildeliste

- Alexenberg, M. (2011). *The Future of Art in a Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness*. Intellect Bristol.
- Berger, N. (2020, 3. april). The Forgotten Art of Assembly: Or, Why Theatre Makers Should Stop Making. *Medium*. <https://medium.com/@nicholasberger/the-forgotten-art-of-assembly-a94e164edf0f>
- Christakis, N. (2020). *Apollo's Arrow: The Profound and Enduring Impact of Coronavirus on the Way We Live*. Little, Brown & Company.
- DuplexRecords (2020, 21. april). *Concert from Bare Egil's home office (Duelling Rællers)* [musikkvideo med Bare Egil Band]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jghOO1u9U9w&tab_channel=DuplexRecords
- Lid, T.V. (2016). Kvalitetsbegrepenes dramaturgi: Fra å beskrive til å foreskrive (scene)kunsten. Refleksiv etyde. I K.O. Eliassen & Ø. Prytz (red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 120–139). Kulturrådet.
- Lid, T.V. (2019). *Refleksiv dramaturgi: Etyder for et (scene)kunstfelt i endring*. Cappelen Damm Akademisk.
- Marx, K. (1885). *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Otto Meißner. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN633609536&PHYSID=PHYS_0003
- Ribe, O.P. (2020, 8. mai). Jeg kunne tatt den vanlige surfeturen på nettbrettet mitt [anmeldelse]. *Norsk Shakespearetidsskrift*. <http://shakespearetidsskrift.no/2020/05/jeg-kunne-tatt-den-vanlige-surfeturen-pa-nettbrettet-mitt>