

Mappeeksamen i teatervitenskap

Kristine Hjulstad

2011



Oppgave 1: *Masks-Transformation* av Jeff McBride – en analyse.

Oppgave 2: Om begrepet "performance".

Teaterhendelser i teori og praksis het faget i teatervitenskap som jeg tok våren 2011. To oppgaver skulle skrives der man med utgangspunkt i et pensum, som rommet teori knyttet til både skuespillerkunst, regikunst og performance, skulle anvende teorien på selvopplevde teaterhendelser. Det ble helt naturlig for meg å skildre den verdenskjente maske-akten til Jeff McBride – mannen som har vært min inspirator og mentor gjennom mange år.

I den andre oppgaven skulle jeg drøfte begrepet *performance*. Begrepet brukes av stadig flere. Alle menneskelige handlinger har noe performativt i seg, vil mange si. Richard Schechner er grunnleggeren av performance-studier. Hans teori drøfter jeg i lys av den legerollen jeg selv forberedes på gjennom medisinstudiene.

Oppgave 1)

Gjør kort rede for hovedtrekk ved skuespillerkunst, eller regi i et historisk perspektiv og et håndverksperspektiv. Drøft med eksempler fra pensum og/eller en forestilling du har sett.

Innledning.

Enakteren *Masks-Transformation* av amerikaneren Jeff McBride, har siden jeg var i tenårene fascinert meg. McBride har skapt en eiendommelig kunstform der teater møter tryllekunst, men også musikk, pantomime og dans. Det kan best beskrives som et magisk teater, eller "theatrical magic", som han selv sier. Hans lille forestilling på knappe ti minutter kalles på hans fagspråk for en *akt*. Det er en miniatyrteaterforestilling fylt med magi som følger standarddramaturgien med en begynnelse, midte og en slutt. Vi gjenfinner både en spenningsstigning og et spenningsfall i McBrides magiske akt. At Jeff McBride skulle bli min egen læremester, var en drøm som gikk i oppfyllelse for snart 12 år siden. Det blir derfor vanskelig å legge skjul på at jeg til dels tenker og arbeider ut fra de samme prinsipper som McBride. Jeg har blitt glad i mannen bak alle maskene, og jeg vil neppe klare å legge bort min subjektivitet i beskrivelsen av hans arbeid. Likevel vil jeg bestrebe meg på å finne frem til de trekkene ved hans opptreden som bergtok meg da jeg så ham for første gang i 1999. I senere år har jeg sett den samme akten med mer modne øyne, og jeg har stilt meg selv en del spørsmål som jeg nå vil forsøke å besvare. I hvilken skuespillertradisjon finner vi Jeff McBride? Jeg vil med utgangspunkt i nevnte akt forsøke å trekke opp de paralleller i skuespillerkunstens historie og de håndverksmessige prinsippene som gjør seg gjeldende i akten *Masks-Transformation*. På hvilken måte står McBride i slektskap med de første skuespillerne, og på hvilken måte bryter han med den institusjonelle skuespillertradisjonen? Med støtte i pensumlitteraturen vil jeg forsøke å besvare disse spørsmålene. Men først, la oss se på hva McBride faktisk gjør.

Masks-Transformation

Technomusikk ledsager aktøren og den skikkelsen han gestalter på scenen. Først er scenen mørk. Plutselig lyser to øyne opp i en gullmaske gjentatte ganger. På scenen kommer en skikkelse som minner om et uhyre, eller en robot, til syne. Masken som et sentralt motiv, etableres i denne første delen av akten. Maskene, et tyve-tredvetalls stykker, multipliseres, skifter farge og form og animeres til å sveve omkring mannen som eier disse. Første del

avsluttes der vi får se aktørens naturlige ansikt. Men hvem vi får se, er et tolkningsspørsmål: er det Jeff McBride, artisten og mennesket, eller den vakre prins under de onde maskene, slik prins Vlad lå skjult under Draculas ytre? Jeg skal ikke her gå inn for en tolkning i noen retning, men fortsette med beskrivelsen av neste del.

Tre speil holdes opp av tre skikkelser kledd i sort. Karakteren på scenen får se seg selv i speilene. Deretter bruker McBride mime til å illudere at karakteren er innelåst i et glassbur, ved at han slår mot veggene av det. Samtidig får vi høre bankelyder over lydanlegget. I samme nå kommer det fra en voice-over følgende tekst: ”Transformation. Transformation. Again. Again. Take off the mask. Shattering glass”.

Karakteren, som nå bærer en hvit maske, tørker denne av seg på et håndkle og etterlater et ansiktsløs fjes (maske av hudfarget tøy). Den avtørkede masken på håndkledet får liv og svever rundt karakteren gjentatte ganger. Masken fester seg atter på karakterens ansikt. Nå følger en kamp mellom mannen på scenen og masken, der masken vil sitte på ansiktet og mannen stritter i mot. Han river masken av seg, men denne klistrer seg på igjen før vår karakter, med masken på, faller om på gulvet. Herfra og ut fortsetter akten i et høyere tempo der stadig flere og styggere masker rives av ansiktet, lag etter lag. Samtidig utvikler mannen et kroppsspråk som til slutt likner en robot. Avslutningen finner vi når vår mann ”kaster opp” og trekker metalltråder ut av munnen til frenetisk musikk, før speilet knuses, og vi endelig får se det naturlige ansiktet til Jeff McBride, eller hvem det nå var vi fikk møte på scenen.

Det er fristende å tolke. Jeg skal ikke vie stor plass til det her. Jeg vil anbefale å se akten på YouTube, eller så snart Jeff McBride legger ut på en ny Asia- eller Europa- turne. Min oppfattelse er likevel som følger: Vi har sett illustrert hvordan en mann kan føle seg innelåst av de maskene vi som mennesker til enhver tid bærer. At vi alle spiller roller og bærer ulike fasader som vi bør fri oss fra, er det eksistensielle innholdet jeg gjenfinner i akten. Det interessante videre i denne oppgaven, blir å se hvordan McBride lar masken og de øvrige rekvisittene på scenen få være handlingsbærende aktører i et estetisk, visuelt uttrykk der flere kunstformer får komme til orde.

Maske, mime og rekvisitt - håndverket.

Det håndverket McBrides akt representerer, preges i stor grad av bruken av rekvisitter. Speil, maske, kappe og stav er bare noen. Bruken av rekvisitter er bevisst, og meningen med den er,

og bør være, at gjenstandene skal hjelpe tilskuere, så vel som aktøren, i meddiktingen av det som foregår på scenen (*Reistad, Skuespillerkunst* 2006:129). Slik et leketøy kan være en igangsetter, såkalt pivot, for et barns lek og representerer barnets indre verden, vil rekvisitten brukt av aktøren på scenen, være en representant for mening og være med på å fortelle en historie. I begge tilfeller gis tingen et meningsinnhold og hjelper oss over i fiksjonen (Op.cit., 123). Det spennende i McBrides forestilling er å se hvordan han forholder seg til rekvisittene. Han slåss mot dem, river i dem, blir selv manipulert av dem, blir undertrykt av dem og seirer til slutt over dem, alt uttrykt gjennom en nøye innstudert koreografi. For like viktig som å betrakte gjenstanden, er det viktig å betrakte innholdet i de bevegelsene McBride bruker der han forholder seg til sine masker og speil. Det er gjennom McBrides bevegelser, og det innhold som ligger i disse, at vi ser symbolverdien av og ideen bak rekvisitten. McBride gir med andre ord innhold til rekvisittene, samtidig som rekvisittene forteller oss noe om den karakteren McBride gestalter (Op.cit., 122).

Masken er det mest påfallende ved akten *Masks-Transformation*. Allerede i tittelen ligger det en føring på hva vi kan forvente å se. Vi får se mange masker. Min tolkning av masken som får et grep om den som bærer den, og maskebærerens kamp mot dette, er kanskje ikke så dum likevel. Som Richard Schechner selv skriver i boken *Performance Theory*, oppstår det en sterk symbiose mellom maske og bæreren av denne. Masken er ikke bare en representasjon for en idé eller noe spirituelt. Det er heller slik at man i urreligionene mente at åndene tok bo i maskebæreren – at masken er den ånden som bæreren blir lik (*Schechner, 2003:40*). Jeg vil påstå at McBride kjenner til dette, og at han flørter med denne kunnskapen i sin opptreden. Fordi vi som mennesker kommuniserer mye gjennom ansiktsuttrykk og har instinkter i oss som gjør at vi hele tiden forholder oss til hverandres ansikter, er masken med på å forsterke og karakterisere en skikkelse på scenen, slik vi ser det hos McBride (*Reistad, Skuespillerkunst, 2006: 114*). Ved å bruke maske kan Jeff McBride unnslippe sitt eget jeg, samtidig som han tematiserer masken i en mer overført betydning – som et onde vi kan kjempe oss ut av for å vinne tilbake våre umaskerte selv.

Jeff McBride gir oss ikke én utpenslet maskestil, men stjeler litt fra alt. Vi får se demoniske masker, asiatiske masker, hvite, umalte og sågar dødsmasker. McBrides masker gis, i løpet av den knappe forestillingen, ikke anledning til å utspille sine roller og etableres som enkeltskikkelser, men de inngår i en slags opphopning der de rives av i det som likner et

eksorsistisk ritual. Derfor er det masken som symbol og uttrykk, som danner utgangspunktet for aktens tema. At masken har sin egen magi og kan besitte og lede skuespilleren, blir derfor spesielt tydelig her (*Reistad, Regikunst* 2006:88).

Bruken av maske fordrer samtidig store bevegelser, forstørrede gester og at disse er desto mer målrettet og meningsladet (Op.cit., 88). *Masks-Transformation* uttrykker sin handling først og fremst visuelt og fysisk. Gjennom mimen makter McBride å omforme scenerommet til et glassbur, representere et uhyre og siden en robot og lar oss få erfare hvordan bevegelsene erstatter ordet som språk på scenen (Op.cit., 82). Selv om ordet brukes så vidt i en voice-over, er bevegelsen og det visuelle de dominerende språk – et trekk som gjenfinnes i teaterets røtter (Op.cit., 81).

To tradisjoner

Hvilken skuespillertradisjon er det Jeff McBride tilhører? Er han en selvstendig kunstner eller institusjonell skuespiller? Karakter eller teatral skuespiller? Svaret gir seg selv, da vi ikke finner ham ved en teaterinstitusjon. Han er ingens ansatt, han er ikke underlagt en annens regikonsept. Jeff McBride er en selvstendig skapende kunstner. McBride reiser rundt med sitt eget lille teater, der han selv fyller alle teaterets funksjoner - fra skuespiller til sjauer. Som vi vet, finnes det en skuespillertradisjon som har vokst frem fra mimen og den muntlige fortellertradisjon, slik gjøgleren og Dario Fo er eksempler på (*Reistad, Skuespillerkunst* 2006:258). På den annen side finnes den institusjonelle skuespilleren som lett blir regissørens verktøy og *Über-Marionett*, som Gordon Craig ønsket seg (Op.cit., 244). Det er ikke rom for å grave dypere i hver av disse tradisjonene, eller nyansere bildet i denne oppgaven. Men vi kan slå fast hvor McBride står og utforske dette nærmere.

McBride er sitt eget skapende sentrum. Han lager sine egne tekster fremfor å fortolke andres. I stedet for å velge en psykologisk tilnærming til sine karakterer – et karakterskuespill, er det det visuelle og fysiske teater som har fortrinnet når Jeff McBride gestalter maskeskikkelsen på scenen. Han gir og uttrykker karakterens følelser gjennom ytre bevegelser i form av en slags akrobatikk av dans, kabuki og mime (Op.cit., 245). Nettopp fordi McBride har valgt å stå utenfor teaterinstitusjonen, opptre uavhengig av en regissør og heller arbeide ut fra en improvisatorisk metode, blir det fysiske rom desto viktigere. Han må i større grad ty til

konvensjoner og standardiserte gester for å kunne uttrykke den mening han ønsker formidlet (*Schechner, Performance Theory* 2003:18).

Den vestlige skuespillertradisjonen har sin forankring i antikken og preges særlig av den psykologiske realisme. Men en parallell utvikling av et mer fysisk teater har også funnet sted. Her finner vi den uoffisielle skuespilleren, sirkusartisten, akrobaten og tryllekunstneren.

Skuespilleren som magiker

Jeff McBride er magiker – han er tryllekunstner. Han bruker rett og slett tryllekunstens hemmeligheter og det potensialet som ligger i denne sterkt visuelle kunstformen, som et hovedspråk i sine forestillinger. Betrakter vi sjamaner, trollmenn og medisinmenn som de første representantene for en skuespillerkunst, blir McBrides forankring til skuespillerhistorien desto mer spennende. Både sjaman og skuespiller har i et historisk lys hatt evnen til å lure folk til å tro gjennom sine manipulatoriske roller. De har gitt uttrykk for å kunne beherske naturen og maktene (*Reistad, Skuespillerkunst* 2006:199). Begge skikkelser har maktet å gjøre det umulige mulig og det usynlige synlig, slik også skuespilleren gjør i dag. Den sterke korrelasjonen mellom tryllekunstneren, medisinmannen og sjamanen sees særlig godt der man betrakter de effekter eller triks sjamanen brukte, for å oppnå sine placeboeffekter. Et eksempel var å ”trylle” frem en mark fra pasientens smertefulle mage for at smerten skulle forsvinne. De samme effektene brukt til medisinske formål av sjamaner, brukes faktisk den dag i dag som underholdning blant tryllekunstnere (*Burger* 1995:34). Dette er et interessant poeng jeg ikke kan gå dypere i. Men som vi forstår, er Jeff McBride en skuespiller og tryllekunstner med et spesielt nært slektskap til de første skuespillere.

Skuespiller eller magiker. De tilhører den samme tradisjonen som bestreber seg på å forhekse, overtale og vinne sitt publikum, manipulere dem og tvinge dem til å tenke og tro på det de blir fortalt og vist (*Reistad, Skuespillerkunst* 2006:199). Jeff McBride er begge disse skikkelsene. Men foruten å vise et dyktig håndverk, er det i dag like viktig for skuespillere å vise sin autonomi: at han, eller hun, ikke bare skal ligge under for andres regi, men som skapende individer refortrylle skuespillerkunsten og magien. Det gjør de ved å synliggjøre noe viktig som har vært usynlig for publikum (Op.cit., 203).

Konklusjon

Jeg har gjort rede for McBrides nære slektskap til de første skuespillere og til magikeren, forstått som sjaman og manipulator. Samtidig har jeg forsøkt å påvise at Jeff McBride er en selvstendig, enestående og unik skuespiller. Han formidler og refortryller en meget spesiell kulturarv – tryllekunsten. Ved å stå alene, utenfor teateret som institusjon, tilhører han nettopp gruppen av uoffisielle skuespillere, trubadurer og taskenspillere som har eksistert samtidig med utviklingen av den vestlige skuespillertradisjon. Han byr oss verken et masseprodusert produkt av skuespillkunst eller tryllekunst, men gir oss en stolt egenproduksjon der han er skaperen og ikke gjenskeren av andres verk (Op.cit., 199). Dette er den historie han tilhører. Hans håndverk er hans evne til å danne et meningsbærende estetisk-kunstnerisk uttrykk ved å la flere kunstformer få komme til orde.

Oppgave 2)

Gjør rede for og drøft hovedpunktene i Richard Schechners *Performance Studies. An introduction*.

Innledning

”*There is no such thing as unperformed or naturally occurring real life*” (Schechner 2006:220).

Alt er performance. Det kan i alle fall virke slik når man leser Richard Schechners *Performance Studies*. Jeg skal forsøke å redegjøre for Schechners prosjekt og samtidig drøfte dette ved å bringe mine egne refleksjoner til torgs. I denne drøftingen har jeg ingen andre kilder en Schechner selv. Jeg må anvende Schechner på Schechner. Med det mener jeg; jeg har ingen andre argumenter for, eller i mot Schechners filosofi enn de argumentene Schechner selv anfører. Jeg føler jeg verken kan tilbakevise hans teorier, eller gi ham hundre prosent rett. For ikke å ende opp med bare et æsj eller hurra, vil jeg presentere mine egne personlige erfaringer som medisinstudent. Nettopp i forhold til legerollen, i møtet med egne pasienter eller i rollen som legestudent, mener jeg Schechner har noe viktig å si. Men aller først litt om Schechners prosjekt, slik jeg ser det.

Performance

Framsyning eller iscenesettelse. Det lar seg vanskelig gjøre å oversette performance til norsk. Jeg vil derfor fortsette å bruke dette begrepet – performance. Enhver handling er performance: fra teater og konserter, via ritualer, lek, spill og sport til flørten på kafé og arbeidslivets mange ulike roller (Op.cit., 2). I følge Schechner, er vi alle aktører i et spill. Vi fremhever og presenterer våre handlinger enten vi snakker, maler eller skriver. Ja, bare det å leve er en performance. Vi lever i en performativ verden, sier Schechner (Op.cit., 4). Det kan se ut som om Richard Schechner bruker teateret som arbeidsmodell for det prosjekt han har – nemlig å erkjenne at vi til enhver tid driver med performance. Han er leverandør av begreper som har relevans utover teaterets krets, og han bruker teaterspråket til å beskrive menneskelige interaksjoner sosialt, antropologisk og rituelt. For Richard Schechner er det ikke slik at teateret har monopol på teatralitet. Vi er alle individer som teatraliserer mer eller mindre bevisst. Som en konsekvens av dette blir det, som Schechner sier i sitatet innledningsvis, umulig å forestille seg noe ”unperformed”. For å understreke dette ytterligere henvender Schechner seg til Lee Strasberg som sier at vi alle har mye teatralitet i oss, ikke minst når vi er som mest private (Op.cit., 179). For hvem har ikke vært en Pavarotti i dusjen, eller talt sjefen midt i mot foran speilet? Schechner demokratiserer begrepet performance og undersøker hvordan begrepet ser ut i ulike kontekster. For når alt er performance på en kontinuerlig skala fra teateret til tannpussen, er forskjellene mellom disiplinene nettopp bestemt av kontekst, funksjon, sted og forventningene til dem, som Schechner sier (op.cit.:42).

Schechner gjør et klart skille mellom det som *er* performance og det som kan betraktes *som* performance. Noe er performance fordi de er innrammet av kontekster, konvensjoner og tradisjoner (Op.cit., 49). De er definert som kunst, slik vi gjenfinner performancebegrepet i *Nationaltheatrets* oppsetning av *Fanny og Alexander*, eller *Grand Prix* som plager oss i disse dager. Men en hvilken som helst atferd eller fenomen utenfor den definerte kunsten, kan betraktes *som* performance. Hva som skiller et *er* fra et *som* er de kulturelle forutsetningene, sier Schechner (Op.cit., 38). I forlengelsen av dette, er det viktig å forstå at begrepet performance betegner noe relasjonelt. Performance oppstår mellom noe, snarere enn i noe. Det er de menneskelige interaksjoner - våre handlinger, enten de er verbale eller fysiske, som ligger under Schechners forstørrelsesglass.

Medisinstudenten - en legefrakk og et stetoskop.

Bare åtte uker inn i medisinstudiet sitter jeg alene med en pasient som forteller meg om sine selvmordsforsøk. Det er bare denne frakken og stetoskopet, som jeg den gangen ikke visste hvordan jeg skulle bruke, som skulle til for at damen fortalte meg sine såre hemmeligheter. Jeg erkjenner at jeg med det kostymet frakken utgjør, har en rekke forventninger rettet mot meg og til hva jeg kan og ikke kan gjøre og si. I tillegg vises jeg en tillit jeg ellers ikke ville blitt vist. En tillit som gir meg tilgang til folks sjeloliv og kropp. Skal vi følge Schechner i å betrakte våre handlinger performativt, er legerollen nettopp et godt eksempel. På medisinstudiet har vi sågar egne forelesninger om legerollen. Jeg går inn i rollen. En rolle det er knyttet en serie konvensjoner, handlinger og rutiner til. Like fullt er jeg meg selv. Det er dette Schechner karakteriserer som multiple selv. Jeg har i løpet av en dag mange roller, jeg glir ut og inn av dem. Ja, jeg har et helt repertoar av *selv* som jeg kan hente frem, klippe og lime sammen alt etter som (Op.cit., 35). I den hvite frakken er jeg fremdeles meg selv, men jeg utfører samtidig de handlinger som tilhører en helt spesiell og definert rolle. Legerollen er en rolle som definerer seg selv. Det er ikke snakk om å *late som* jfr. det Schechner ville kategorisert som et "*make believe*". Det er heller snakk om et "*make belief*" i betydningen av at jeg er legen i pasientens bevissthet, selv om jeg er langt fra lisensen og reseptblokken (Op.cit., 42). Dette er mulig, fordi legerollen definerer den sosiale virkeligheten den selv er en del av.

I forholdet til mine veiledere derimot, er jeg en lærling som aper etter deres allerede innlærte teknikker, gester og seiemåter. Slik går denne kodifiserte rollen i arv fra mester til elev. Man kan kanskje best beskrive dette fenomenet som et kodifisert skuespill. Det kodifiserte skuespillet er ikke bare forbeholdt underholdningen og de religiøse ritualer, men også de sekulære ritualer (Op.cit., 184). Det kodifiserte skuespill består av et kjent og organisert system av mening separert fra det øvrige hverdagslivet (Op.cit., 186). Det kliniske arbeidet på medisin handler i stor grad om å mestre en slik kodifisert atferd. Denne koden er kjent og må, som ved et hvert annet kodifisert spill, være kjent for mottakerne skal de forstå meningen med spillet (Op.cit., 185). Pasientenes implisitte forståelse av legenes atferd, er en forutsetning for deres tillit.

Samtidig går også spillet den andre veien. Pasientrollen. Også som pasienter regisserer vi vår atferd for å overbevise, engasjere og bevege legen til å hjelpe oss. Noen spiller sykere enn de

er, erfarer vi studenter der vi går rundt på visitten. Men atter andre håndterer sitt knappe halvår igjen å leve med stolt ro. Og så har du de pasientene som gleder seg stort til å få besøk av medisinerstudiner og finner frem både *Old Spice* og rene underbukser.

”To perform myself”

Schechner tar Shakespeare på ordet og viser selv til det kjente sitatet “*All the world’s a stage*” (Op.cit., 14). At vi kan være oss selv i mange utgaver, at vi iscenesetter våre jeg ved å ikle oss ulike roller, er noe typisk postmoderne. Det postmoderne er illusjonenes og estetikkens tidsalder. Masken er vår tids nye virkelighet. Schechner er postmoderne. Der han sier at alt er performance, der ingen ting er enten eller, men alt er performativitet på en gradert akse, bryter han med modernitetens differensieringer. Han vil dekonstruere motsetningene. Performance motsetter seg nemlig å settes i bås (Op.cit., 22). Den er overalt. I en tid der etterlikningen er forbildet og alt oppslukes av øyeblikkene, vil du finne det teatraliserende mennesket. Fortryllesen og forførelsen betegner det postmoderne. Og det er i denne tidsalderen, hvor estetikken har blitt vår nye store vitenskap, Schechner dukker opp. For som Schechner sier selv; jo mer bevisste vi er oss selv, desto mer konstruerer vi vår atferd (Op.cit., 171). Med andre ord: vi velger oss til enhver tid hvem vi vil likne på!

For ekstrem?

Er Schechner for ekstrem? Han beskriver også det performative i dyrs atferd. Det skal jeg ikke komme inn på her. Men spørsmålet dukket opp etter å ha lest hans behandling av transen, i form av psykose eller et epileptisk anfall, som former for performance. At en kulturs epileptiske anfall og psykoser kan i en annen kultur oppfattes som en sjamanistisk reise (Op.cit., 192), er jeg ikke fremmed for. Likevel er jeg på vakt for en ”og-forbindelse” mellom performance og nevropsykologiske lidelser. Det er vel legespiren i meg som her våkner opp. Gjennom mitt arbeid med Schechner, har det blitt klart for meg at performancebegrepet brukt på menneskelige handlinger, må forutsette menneskenes frie vilje. I den grad vi skal kunne velge oss roller, komponere vår atferd på nytt og på nytt, må vi anta at dette skjer som resultat av frie valg. Vi kan selvsagt problematisere hvorvidt våre valg egentlige er frie. Mye, ja kanskje det meste av det vi gjør er strengt tatt ufritt. Likevel vil det være en kjerne i enhver handling som tross alt er fri. Det er denne friheten som gjør at vi kan bebreides eller roses for våre handlinger. Det er dette som gjør at vi kan bli gjenstand for moralske vurderinger og en

lovgivning (*Stigen* 1983:829). I det epileptiske anfall er denne friheten borte. Uansett hva tilskuere måtte oppleve anfallet som, er pasienten fullstendig maktstjålet av de nevrologiske forstyrrelsene i hjernen.

Konklusjon

Det hadde vært interessant å studere performancebegrepet nærmere i forhold til spørsmålet om den frie vilje. Vi er alle skapere av vår fremtid. Men vi har blitt som vi har blitt, valgt som vi har valgt, mye ut fra faktorer i vår fortid (Op.cit., 831). At kunsten *er* performance betyr at den er forførelsens og illusjonenes domene. Men erkjenner vi det Schechner har erkjent, er vi alle med på å forføre og sansebedra. Rett og slett fordi vi er teatraliserende individer. Noen masker velger vi oss, slik jeg har valgt meg et rosa stetoskop. Andre masker bare er der og tar vi på oss uten å være klar over det. Vi velger oss hvem vi vil være fra det ene øyeblikket til det andre, eller som Schechner kaller det: ” *to perform oneself*”. Hele vår atferd er det Richard Schechner vil kalle ” *twice behaved behavior*” (*Schechner* 2006:28). Dette er handlinger vi har fremført før. De er innøvde, overtatte, innlærte handlingsmønstre som vi plukker fra og fremfører på nytt i tilpassningen til stadig nye interaksjoner med oss selv og andre. Med dette avslutter jeg redegjørelsen for Schechners prosjekt. Et prosjekt som har demokratisert performance som begrep og erkjent teatraliteten i vårt hverdagsliv. I tillegg har jeg forankret denne teorien i mine egne erfaringer som legestudent.

Litteraturliste

Burger, Eugene. Robert E. Neale: *Magic and Meaning*. Hermetic Press Inc. 1995.

Reistad, Helge: *Regikunst*. Tell forlag 2006

Reistad, Helge: *Skuespillerkunst*. Tell forlag 2006

Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. Routledge 2006.

Schechner, Richard: *Performance Theory*. Routledge 2003.

Stigen, Afinn: *Tenkningens historie 2*. Gyldendal Norsk Forlag 1983.