

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 15.01.21

Verfremdungseffekt

(_litterær_praksis) Også kalt “v-effekt”. Fra tysk “Verfremdung”: “fremmedgjøring”. Litterære og dramatiske teknikker for å skape kritisk engasjement, politisk bevisstgjøring og aktiv stillingstaking hos publikum/lesere. Et begrep kjent fra den tyske dramatiker Bertolt Brecht. Skuespillene der han brukte Verfremdung som virkemiddel kalte Brecht for “lærestykker”. I det etterlatte skriftet *Notiser til filosofi* skrev Brecht at gjennom å vise verdens motsetninger og dialektikk ville han gjøre konkret inngripen i verden mulig (gjengitt fra Müller 1991 s. 170). Brecht mente at publikum var opptatt av spenningene mellom dramaet på scenen og sine egne, virkelige liv, ikke bare i de interne spenningene i scenedramaet.

Scenerommet er ofte ganske nakent, med få rekvisitter. Eventuelt brukes vanlige nåtidsklær framfor tidsriktige kostymer fra en tidligere historisk periode. Det skapes en rasjonell snarere enn emosjonell tilnærming. Skuespillerne må bevare en distanse til sine egne roller, for å unngå at publikum lever seg for mye inn i og identifiserer seg med dem. Tilskuerne skal heller reflektere. Brecht skrev at han “ler av de som gråter og gråter for de som ler” (sitert fra Brinkmann 1976 s. 11). Det bør være en viss avstand mellom tilskueren, skuespilleren og den personen som skuespilleren framstiller.

Verfremdungseffekt har noen likheter med metafiksjon. Metafiksjon er diktning som peker på seg selv, som bryter illusjonen om direkte virkelighetstilgang. I noen teateroppsetninger brukes et kor/talekor som minner om koret i de greske tragediene. Det kan også brukes tekstplakater og innlagte sanger. I Brechts *Tolvskillingsoperaen* er sangene ment å provosere ved å være satiriske og vulgære. Brecht ville ha det han kalte både “gestisk musikk” og “Misuk” til sine skuespill, en blanding av folkelige melodier og jazzelementer (Kesting 1959 s. 54). Brechts teaterteori går ut på å uroe, nesten plage publikum, trekke dem ut og inn av virkelighets-illusjonene. Brecht lager brudd i dramaet, f.eks. med montasjelignende teknikker.

Verfremdungseffekter skal få publikum i teatersalen til å bevare en kritisk vurderende avstand til personene og handlingen i skuespillet på scenen. Derfor må det brukes virkemidler som minner dem om at de er i teatret, dvs. bryte illusjonen om at scenehandlingen er virkelighet. Handlingen kan avbrytes av kommentarer der

skuespillerne trer ut av sine roller og snakker direkte til publikum. Skuespillerne kan stille spørsmål til tilskuerne, og avbryte handlingen med sanger. Publikum skal dermed stimuleres til å tenke, lære, ønske forandringer, ta ansvar og gjennomføre forandringer i samfunnet. Brecht ville heller ha piping i salen enn lydløshet eller høflig klapping fra folk som var uenige med han.

Tilskuerne skal bli distanserte og “fremmedgjorte” fra handlingen, føle en viss irritasjon og bli ettertenksomme, for å bli bevisste på at verden er et foranderlig og korrigerbart sted (Brinkmann 1976 s. 15). Brechts publikum kunne i løpet av forestillingen se scenearbeiderne som tok seg av belysning, dekorasjoner osv. (Brinkmann 1976 s. 16). Skuespillforfatteren kunne selv opptre med innledning og forklaringer, og provosere publikum (Brinkmann 1976 s. 17). En innholdsoversikt over skuespillet kunne bli vist på et lerret før skuespillerne kom på scenen, slik at ikke tilskuerne fokuserte for mye på handlingen, men på de samfunnsutfordringene som handlingen eksemplifiserer. Hos Brecht er det dessuten vanlig at handlingen avbrytes av sanger (Brinkmann 1976 s. 17). Publikum skal skakes ut av den tradisjonelle tilskuerrollen.

Brecht ble inspirert av russeren Vsevolod Meyerholds regiarbeid. Meyerhold ville undergrave illusjonsteateret, blant annet med direkte tiltale til publikum, kommentering av stykkene underveis i skuespillet, stilisering, masker som viser personenes klassetilhørighet, sterkt opplyst scene og innslag av sanger (Kesting 1959 s. 107).

Brecht ville at skuespillerne skulle ha en “demonstrerende spillestil”, dvs. veksle mellom innlevelse i sin rolle og å fremme publikums kritiske refleksjoner og ettertanke. Skuespillerne skulle demonstrere rollene eller vise fram rollene snarere enn å spille eller leve seg inn i dem i tradisjonell forstand. Det demonstrative innebærer å tydeliggjøre det sammensatte og motsetningsfylte hos rollefigurene og hvilke ulike handlingsvalg de kan ta.

Brecht ville “fremme en alternativ moral. Det overordnede mål er dennesidig, ikke hinsidig “frelse”. I stedet for å forstå en situasjon ut fra følelsesmessig engasjement, må den forstås ut fra konkret historisk kunnskap. Det gjelder nemlig å forandre verden, altså forandre det systemet som skaper elendigheten. Da kan det ofte være nødvendig å la være å handle der man ut fra følelsesmessig overbevisning ville ha handlet, og tilsvarende: å gripe aktivt inn i en situasjon der det byr en følelsesmessig imot. “Synk ned i skitt, omfavn morderen, men forandre verden, den trenger det,” heter det i *Forholdsregelen*. Denne holdning er “sluere” – eller “dialektisk” ifølge Brecht – enn den gjengse moral. Lærestykkene illustrerer denne moralske grunnholdning: De spillende settes i utfordrende situasjoner som bringer på bane problemer omkring asosialitet kontra kollektivitet, innforståelse kontra protest. [...] I motsetning til lærestykkene, som innøves av sitt eget publikum, må teaterstykkene øve sin innflytelse overfor et passivt anskuende teaterpublikum i løpet av en kort teaterkveld. Brecht må derfor utruste dem med et særlig stort

oppbud av såkalte “fremmedgjørings-effekter” ” (Lars Mjøset i *Samtiden* nr. 4 i 1984 s. 23-24).

Brecht ville ikke at publikum skulle oppfatte personene på scenen som uforanderlige, skjebnebestemte individer som ikke kan influeres og endres. Han ville være en motkraft til borgerlig individualisme (Kesting 1959 s. 59). Ingen er hjelpeløst utlevert til sin skjebne selv om alle er styrt av arv, miljø og samfunnets øvrige påvirkning. I noen teaterstykker og filmer vises handlingsalternativer, dvs. hvordan personene kunne ha handlet annerledes enn de først gjør (hvis omstendighetene hadde vært annerledes). Tilskuerne skal gjennom å bli klar over de alternative løsningene tenke over hvilke politiske og kulturelle endringer som er mulige i samfunnet. Publikum skal vekkes til politisk stillingtaking (Kesting 1959 s. 54).

Brecht ville gjøre sine tilskuere politisk bevisste, og han ville være en veiviser til et bedre, sosialistisk eller kommunistisk samfunn (Brinkmann 1976 s. 17-18). Han var en ideologisk motivert forfatter og iscenesetter, der skuespillene var midler til å forberede det han mente måtte komme: en revolusjon og et rettferdig samfunn.

Da Brechts skuespill *Trommer i natten* hadde premiere i 1922, ble det brukt bannere med beskjed til publikum: “Glan ikke så romantisk!” (“Glottz nicht so romantisch!”) (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44449734.html>; lesedato 14.11.17). Han brukte dessuten sceneeffekter fra klassisk og naturalistisk teater i parodisk hensikt (Kesting 1959 s. 55). En måte å drive *Verfremdung* på er å gjøre scenebildet abstrakt, dvs. ikke la det forestille noe bestemt sted (Szondi 1965 s. 120).

“The *verfremdungseffekt* (which used to be translated as ‘alienation effect’ but is now more usually referred to as ‘distanciation’) refers to those elements of Brechtian theatrical practice which, rather than involving the audience in the emotional experience of the characters, instead encourage the spectator to become aware of the social forces that shape their behaviour. As Brecht writes in ‘The Street Scene’: “What is involved here is, briefly, a technique of taking the human social incidents to be portrayed and labelling them as something striking, something that calls for explanation, is not to be taken for granted, not just natural. The object of this ‘effect’ is to allow the spectator to criticize constructively from a social point of view.” ” (Gibbs 2002 s. 75-76)

“In theater, Bertolt Brecht (1964) is held up as the standard-bearer for intellectual-political self-reflexivity. His *Verfremdungseffekt* (alienation effect) techniques, such as interrupting the action with song commentary or showcasing patchwork sets that call attention to themselves as sets, expose the inner workings of the theater medium itself.” (Torner 2016)

Det Brecht kalte “episk teater” står i motsetning til det aristoteliske drama der målet er å vise det umiddelbare i en etterligning av virkeligheten. Brecht ville skape en dramatisk form der det er som om en usynlig forteller befinner seg på scenen og med en usynlig pekestokk viser didaktiske bilder, og så forteller om og forklarer hva publikum ser (Gelfert 2010 s. 132).

Det episke teateret vender seg til den kritiske forstand, ikke til følelsene. Handlingen på scenen innbyr til refleksjon, og stykkene kan når som helst bli avbrutt av innslag som kommenterer eller tolker (Brinkmann 1976 s. 13). Av skuespillerne i sine stykker krevde Brecht dette: “Ikke et eneste øyeblikk lar han seg restløst forvandles til figuren”, fordi skuespilleren skal demonstrere, peke, ikke la virkeligheten forsvinne til fordel for illusjonen (siteret fra Brinkmann 1976 s. 14). “Det finnes for Brecht ingen dårligere skuespiller enn den som går fullstendig opp i og blir ett med sin rolle.” (Brinkmann 1976 s. 11)

“Brechts episke teater var narrativt, episodisk og argumenterende, med fremmedgjøringseffekten (*Verfremdungseffekt*) som hovedvirkemiddel for å fremme stykkenes agenda. Heller enn å fremkalle identifikasjon med karakterene mente Brecht at følelsesmessig distanse måtte overholdes. Bare slik kunne publikum få innsikt i de politiske, sosiale og økonomiske elementene som innvirket på karakterenes liv. For å hindre at publikum levde seg inn i karakterene, og dermed at følelsene skulle ta over for hjernen, innførte han teknikker som brøt med klassiske teaterkonvensjoner. Ett virkemiddel var åpne sceneskift, hvor scenearbeiderne kom inn på scenen og forandret den foran tilskuernes øyne. På denne måten skapte han et brudd, men viste samtidig at også scenearbeidere spilte viktige roller når teaterstykker settes opp. Andre virkemidler var bruk av plakater som avslørte handlingen i neste scene; skuespillere som skiftet, byttet karakter og klær underveis i stykkene; bruk av forteller, enkle rekvisitter, og sang.” (Stian Stakset i *Morgenbladet* 15.–21. mars 2013 s. 33)

“Skuffet over at selv hans “fremmedgjørende” musikkteater slo an som underholdning for borgerskapet, ville han [Brecht] lage et teater som enda skarpere appellerte til intellektet framfor sansene. Ideen om teateret som *diskusjon*, der tilskueren presenteres for tablåer hun selv må bruke til videre tenkning” (*Morgenbladet* 25.–31. mai 2012 s. 36).

“[W]ithout the aid of Marxism is the whole of epic theatre, almost fully formed, as Brecht himself clearly states, out of his own *instinct*. Far from being, as he was later never tired of arguing, the fruit of the application of Marx’s scientific principles to aesthetics, the Brechtian theory can thus now be quite clearly seen as an ingenious rationalization of his own artistic instincts.” (Esslin 1983 s. 41-42)

Den norske teatergruppa Verk satte i 2011 opp forestillingen *Build Me a Mountain!* basert på Brechts brev og dagbøker. Verk-ensemblet er “blant dem i Norge som mest konsekvent har dyrket et brechtiansk episk teater. Spillet er gjennomgående

demonstrerende og distansert gjennom mikrofonbruk, en tilbaketrukket spillestil og tekst på slentrende engelsk, full av floskler, overdrivelser og gjentakelser. [...] Også romstrukturen, med delt publikumsramme og en drapert, samfunnsaktig tribune i hver ende av scenen, er et lystig pek til Brechts insistering på et dialektisk teater. Så selv om stykket harselerer med Brechts pedagogikk, blir estetikken hans videreført.” (*Morgenbladet* 2.–8. desember 2011 s. 34)

Tilskuerne skal ikke henfalle til tanketom følelsesfylde og inderlighet, men tenke klart og skarpt før de føler. Det finnes tallrike kreative måter å skape verfremdung på. I 2009 satte Laurent Chétouane opp den franske 1600-tallsdramatikeren Molières komedie *Misanthropen* på Torshovteatret i Oslo, en oppsetning der rollene gikk på omgang mellom skuespillerne under forestillingen. I en iscenesettelse av *Misanthropen* i Karlsruhe i Tyskland i 2001 beveget hovedpersonen Alceste seg på et skrått scenegulv, og skled ofte ned av det (Neuhaus og Holzner 2007 s. 154).

I en oppsetning av den svenske forfatteren Jonas Hassen Khemiris skuespill *Vi som er hundre* tematiserte regissør Trine Wiggen teatret som sted for framføringen, f.eks. når “skuespillerne i åpningen av stykket henvender seg til teknikerne med instruksjoner” (*Morgenbladet* 2.–8. mars 2012 s. 32) En annen måte er å la kjente skikkelser som f.eks. Tristan og Isolde snakke dialekt, eventuelt en sosiolekt med lav status (Zima 1995 s. 51). I en versjon av Ludvig Holbergs komedie *Jeppe på Bierget* var det publikum som skulle innrede baronens soveværelse (*Klassekampen* 18. oktober 2014 s. 54).

I en oppsetning av Shakespeares *Hamlet* ved Det norske Teatret i 2014, regissert av Peer P. Øian, ble det bl.a. brukt mange Hamlet-masker og rolleskifter. “Peer Perez Øians oppsetning åpner med at samtlige skuespillere er kledd i like smokingjakker, og alle bærer en Hamlet-maske – alle uten Hamlet selv. Det er et varsel om en forestilling om identitet. Åpningen forteller både om maskene vi bærer, om vår likhet og også om vår felles ensomhet. [...] Scenen er åpen, med ei sceneramme med forheng som kan dreies rundt i rommet. Skuespilleren skifter mellom kostymer med historiske referanser og moderne klær. Mange av rollene dobles: Mads Ousdal spiller både onkelen og farens gjenferd, Frank Kjosås spiller både Ofelia og vennen Horatio. Grepene understreker hvordan alt er roller: Shakespeare skrev et teaterstykke inn i teateret, her plasseres stykket selv inn i et teater. Så går handlingen inn i vår tid: Hamlet tar livet av Rosentkrantz og Guldenstern på danskebåten til Oslo, for så å møte astrofysiker Knut Jørgen Røed Ødegaard på bar – alt på videoskjerm. [...] Dette er mennesker som svirrer ensomme rundt hverandre i et overveldende univers.” (*Dagbladet* 13. oktober 2014 s. 29)

“Allerede i åpningsscenen kan en se hvilken vinkling Stefan Larsson har valgt for sin “Hamlet” [på Den Nationale Scene i 2017]: Hele Danmark er en scene, og alle hoffets medlemmer er aktører. Mellom scenograf Jens Sethzmans grålige, gylde dekorerte kulisser, som dreiescenen viser tilskuerne alle sider av, går Preben Hodneland [som spiller Hamlet] rundt med en røykmaskin. [...] Det skal handle om

røykleggingen, om blendverket, om renkespillet og om falskspillet, både i Hamlets spill, og i de andres. Han spiller falsk for å avsløre noe ekte, menneskene rundt ham spiller falsk for å tilsløre det. Hele veien gjør Hodneland tilskueren delaktig i sitt narrespill. Ikke bare gjennom sidemonologene, der Hamlet på sedvanlig vis forteller om sine tanker og planer. Også gjennom sitt kroppsspråk, sin mimikk og sin øyenbruk i samspillet med de andre inkluderer han publikum. “Ser dere”, sier hans gestiske apparat til oss, “ser dere det jeg ser?” (Dagbladet 6. februar 2017 s. 34)

Brechts episke teater fjernet skillet som “den fjerde veggen” utgjør i det borgerlige drama, for å la tilskuerne bli en slags motspillere til de som er på scenen (Brinkmann 1976 s. 10). Når skuespillerne snakker til publikum, kalles det å bryte den 4. veggen. I prinsippet kan en skuespiller som på scenen befinner seg i en dagligstue, “ikke se gjennom den fiksjonelle veggen foran seg mot publikum (et usynlig skille mellom scenen og publikum). Når en av karakterene i et teaterstykke eller en film henvender seg direkte til publikum, kalles dette å bryte ned den fjerde veggen. Karakterene er klar over at publikum er tilstede, og publikum er klar over at dette er fiksjon. I motsetning til filmen kan teatret fremme toveiskommunikasjon mellom karakterer og publikum.” (<http://montages.no/2009/09/begrepet-den-fjerde-veggen/>; lesedato 26.11.14) Å bryte den fjerde veggen kan signalisere en opphevelse av skillet mellom det reelle og det ikke-reelle (Massuet 2013 s. 454).

Den amerikanske kunstkritikeren Michael Fried kaller det “apostrofens teater” når skuespillere snakker direkte til tilskuerne, f.eks. ved å stille spørsmål til publikum (gjengitt fra Esquenazi 2007 s. 181). En apostrofe er en overraskende og direkte tiltale (f.eks. når en dikter tiltaler en avdød person eller et naturfenomen).

Brecht ville fremme historisering (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 455), dvs. publikums forståelse av det historisk skapte og muligheten for selv å forandre “skjebnen”. Han ville skape det motsatte av et harmløst teater som ikke får noen følger. Hans mål var å forandre virkeligheten. Eskapistisk teater ble vurdert som sabotasje av arbeidernes klassebevissthet. Teatret burde i stedet fremme slik bevissthet og vilje til arbeidermakt. Til sitt formål tok Brecht ofte gamle verk og skrev dem om. Hans bruk av eldre tekster var en “Umfunktionierung”, en kunstnerisk transformering for å tjene arbeiderklassens politiske interesser. Brecht ville forandre både verkstruktur, skuespillerstil, scenemusikk, iscenesettelse og publikum.

Ifølge Brecht skulle ikke “tilskuer og skuespiller komme nær hverandre, men fjerne seg fra hverandre. Enhver skal fjerne seg fra seg selv. Ellers forsvinner skrekken [på tysk “der Schrecken”], som er nødvendig for erkjennelsen. [...] Skal altså ikke skuespilleren prøve å gjøre det mennesket som han framstiller, til noe forståelig? [...] Jeg mener: Hvis jeg vil se Richard 3. [av Shakespeare], vil jeg ikke føle meg som Richard 3., men jeg vil se dette fenomenet i hele sin fremmedhet og uforståelighet.” (sitert fra Hecht 1972 s. 41) Brechts såkalte episke teater var en

teaterform der verfremdungseffekter var essensielt. “Epic theatre, Walter Benjamin informs us, proceeds by interruptions.” (Stam 1992 s. 5) Det kan kalles et didaktisk/belærende teater, men Brechts teater “is didactic not so much in that it proselytizes on behalf of specific political ideas, but rather in that it communicates the process of learning.” (Stam 1992 s. 212)

“In terms of acting, Brecht argued for a double distancing – between the actor and the part, and between the character and the spectator – and suggested specific exercises, such as acting in the past tense or in the third person, to achieve this distancing. Brecht believed in reflexivity, that art should reveal the principles of its own construction, to avoid the “swindle” of giving the impression that fictive events were not “worked at” but simply “happened.” Brecht also argued for the “radical separation of the elements,” which meant not only that each scene was radically separated from every other scene, but also that each “track” – music, dialogue, lyric – was to exist in a certain tension with other tracks.” (Stam 1992 s. 213)

Musikken i Brechts oppsetninger “was to be exploited not for its customary narcotic charm but rather for its potential for provocation. The songs, first of all, were set off from the dramatic action and the tone of the dramatic moment. Condemning the illustrative, culinary function of music, Brecht wanted music to express social attitudes and open up possibilities for contradiction. Music and lyrics were designed mutually to discredit rather than complement each other. Bitter lyrics coincided with saccharine melodies and vice versa. Or there was discontinuity between the content of the lyrics and the tone of the singer. Senseless melodic accents and distortions of declamation contributed to a feeling of disorientation. The music itself, especially that written by Hanns Eisler and Paul Dessau, shocked by deliberate out-of-tune effects and sudden dissonances. Formal caesurae fractured the continuity and forced the listener to change his train of thought.” (Stam 1992 s. 213-214)

“With Brecht, the distancing manner is always closely tied to a dialectical analysis of alienation – the process by which human beings lose control of their labor power, their products, their institutions, and their lives. Although distancing effects obviously preexisted Brecht – indeed we have encountered them in Rabelais, Shakespeare, Cervantes – it was with Brecht that they became consciously directed toward a political goal: to shock the audience into an awareness that both social life and art are *human* creations and therefore can be changed, that the laws of a predatory society are not divinely inscribed but subject to human intervention.” (Stam 1992 s. 211)

“Bourgeois ideology, for Brecht, masks the people’s loss of real power by fostering certain illusions – the illusion of individual autonomy, of a free contractual relationship between labor and capital, producers and consumers, and so forth. This ideology is not a Machiavellian imposition by a dominating class, but rather a

phenomenon generated by the social structure itself. It becomes our “lived world,” in Althusserian terms, a kind of normal pathology, the moorings of the dominant system within the psychic and intellectual structures of *all* classes. It is precisely the normality of ideology that necessitates an art which makes things strange. Brecht believed that bourgeois normality numbs human perception and masks the contradictions between professed values and social realities; therefore he called for an art that would free socially conditioned phenomena from the “stamp of familiarity” and reveal them as striking, as calling for explanation, as other than “natural.” ” (Stam 1992 s. 211)

Brecht ville skape “an aesthetic of political involvement and self-reflective responsibility [...] Brecht’s anti-illusionism is meant as a critique of a narcotic, mystifying, politically demobilizing art which offers the public its own fantasies about how things are rather than a radical critique of those fantasies.” (Stam 1992 s. 9-10) “Brecht distinguished between realism as “laying bare society’s causal network” – a goal realizable through a modernist aesthetic – and realism as “well-tried rules” and “eternal aesthetic laws.” His quarrel, in short, was not with realism per se but with a historically determinate set of conventions.” (Stam 1992 s. 17) I en oppsetning hadde Brecht fått lagd en plakate som skulle stå på scenen, rettet til publikum, med teksten “Stirr ikke så romantisk!”. Han ville at hans teater skulle ha et “falsk” og “teatralisk” preg (Brochier 2001 s. 122).

I notatene til *Byen Mahagonnys vekst og fall* (1930) satte Brecht opp en tabell for å vise forskjellene mellom tradisjonell dramatikk og episk teater:

“Dramatisk form:	Episk form:
Handlende	Fortellende
Vikler tilskueren inn i scenehandlingen	Gjør tilskueren til betrakter
Tømmer hans aktivitet	Vekker derimot hans aktivitet
Muliggjør hans følelser	Tvinger han til beslutninger
Opplevelse	Verdensbilde
Tilskueren føres inn i noe	Tilskueren blir stilt overfor noe
Suggesjon	Kritikk
Det uforanderlige menneske	Det foranderlige og uforandrete [“unveränderte”] menneske
Vekst	Montasje

Mennesket som noe fastsatt
Følelse

Mennesket som prosess
Rasjonalitet”

(gjengitt fra Brinkmann 1976 s. 14-15)

De sentrale forskjellene mellom borgerlig og episk teater kan framstilles slik:

Ibsen-tradisjonen:	Brecht-tradisjonen:
Illusjonsteater: vi skal glemme at vi sitter i et teater	Illusjonsbrudd: Vi minnes på at vi ser en forestilling (“Dette er teater!”)
Vi vurderer det som skjer på scenen (hovedsakelig) etter at stykket er ferdig	Vi vurderer/bedømmer det som skjer mens det skjer
Publikum har en umiddelbar nærhet til hendelsene på scenen (realisme)	Publikum skal ha avstand/distanse til det som skjer, slik at vi kan forholde oss kritisk til det
Forfatterens syn kommer fram gjennom et “talerør”	Forfatterens syn kommer fram gjennom måten skuespillet er komponert på
Enkeltmenneskers skjebne er i fokus	Det fokuseres på samfunnskrefter som bestemmer over våre liv
Et eventuelt politisk budskap kommer bare fram indirekte	Politisk teater: vi skal bevisstgjøres og vekkes til politisk handling
Underholdende og spennende, og kan fungere som virkelighetsflukt	Belærende (didaktisk) teater: moraliserende og problematiserende for å gjøre tilskueren aktiv

For å belyse samfunnsprosesser som gjelder makt og herredømme, ville Brecht ha en “underkjøling” (“Unterkühlung”) av spillet på scenen gjennom vektlegging av det artistiske og noen ganger maske-lignende (Brinkmann 1976 s. 15).

Brecht var skuffet over mange anmelderes reaksjon på hans drama *Mor Courage og hennes barn* (1941), fordi de så denne kvinnelige krigsprofitøren som et eksempel på en sterk personlighet som ikke lar seg knekke av motgang (Brinkmann 1976 s. 19). Stykket er ikke ment som en psykologisk tragedie, men en sosiologisk studie og tragedie – “personligheten” er uvesentlig, det er samfunnsforholdene Brecht ville ha i fokus (Brinkmann 1976 s. 46).

“Brechts karakterer er som regel karikerte og groteske [...] Typisk for Brecht er også at arketyper og ganske statiske biroller bygger opp rundt en dynamisk hovedperson. [...] Det er paradoksalt å kritisere en Brecht-oppsetning for at den virker oppstyrtet og kunstig, all den stund dette er et grep som så direkte forbindes med hans idé om å hindre publikum fra å leve seg inn i teaterillusjonen. [...] [det er] så lenge siden Brechts fremmedgjøringsteknikker ble en del av standard-

repertoaret, at man ikke kan forvente noe brudd med forventninger ved å lene seg på dem i dag.” (*Morgenbladet* 20.–26. januar 2012 s. 31)

Den franske litteraturkritikeren/-teoretikeren Roland Barthes “cites with approval Brecht’s idea that the actor should speak his part not as if he were living it and improvising it but ‘like a quotation’. [...] Actors, playwrights and producers should heed Barthes’s favourite slogan: *Larvatus prodeo* (I advance pointing to my mask). [...] [Brecht’s] techniques of estrangement were designed to produce ‘a theatre of consciousness, not of action’, or, more precisely, a theatre of ‘*consciousness of unconsciousness*, consciousness of the unconsciousness prevailing on stage – that is Brecht’s theatre,’ bringing the audience to an awareness of problems but not propagandistically advocating a solution. Even if this were not true of Brecht’s theatre, it is the programme Barthes advocates for literature, which should not try to tell us what things mean but call attention to the way meaning is produced.” (Culler 1983b s. 53-54)

Jens Bjørneboe “ville sprengte dramasjangeren ved å kombinere “sirkusmanesjen og det høylitterære teater”, og han ville videreutvikle Brechts ideer om teateret som politisk arena. [...] Hans variasjon over grekernes “Gnotis auton” lyder: *Kjenn din bestialitet! Kjenn din dødelighet! Erkjenn din skyld!* [...] man får utdelt *pistoler* ved inngangen” (*Morgenbladet* 27. april–3. mai 2007 s. 27).

Den amerikanske feministiske dramatikerens Megan Terry skrev skuespill som var “largely anti-realistic (conventional realism being seen as a form favoring patriarchal attitudes), stressing audience contact, experimental staging, and having actors switch roles, often regardless of gender (“transformational acting”)” (Ro 1997 s. 242-243).

Den amerikanske teatergruppa The Living Theatre har framført den greske dramatikerens Sofokles’ tragedie *Antigone* med en spesiell avslutning: Da stykket var slutt og publikum klappet, vek skuespillerne skrekkslagent tilbake for lyden som om publikum var en hær fra Argos som skulle begynne invasjonen av Theben (Bessières 2011 s. 453).

Noen skrivepraksiser går ut på å skape Verfremdungseffekter. Den østerrikske Nobel-prisvinneren Elfriede Jelinek har uttalt dette om sin egen skrivepraksis/skriveprosess: “Altså, jeg samler sammen materialet mitt, i dette tilfellet veldig mye litteratur om RAF og Schillers *Maria Stuart* [da Jelinek skulle skrive skuespillet *Ulrike Maria Stuart*]. Og så slår jeg som en rovfugl ned på dette materialet, med hugtennene river jeg et stykke blodig tekstbytte ut av det som ligger foran meg, og deretter assosierer jeg fritt meg det og lar meg rive med av sitatene, som i en elv, hvor man ofte skubber borti steinene og får vondt. Siden jeg benytter meg av Schillers patos, kan jeg også tillate meg de dårligste ordspill.” (intervju i *Morgenbladet* 10.–16. august 2007 s. 24)

I filmer har det blitt brukt spesiell klipping, lyssetting og andre virkemidler “that compromised conventional forms of spectator identification by forcing the spectator into contemplating his or her relationship with the film as an ideologically constructed discourse.” (Collins, Radner og Collins 1993 s. 110) Verfremdungs-effekt kan oppnås gjennom bruk av sceniske virkemidler som lyd, lys, sufflører som snakker høyt osv. I noen filmer er slike teknikker svært påfallende, f.eks. i den danske filmregissøren Lars von Triers *Dogville* (2003). Kunstnerisk Verfremdung kan gjennomføres på mange måter og i forskjellige medier. I denne filmen er gatene og husene tegnet opp med hvite streker på et gulv. Personene banker på usynlige dører osv.

Dogville “takes place in a small Rocky Mountain town, yet writer/director Lars von Trier said the film could have been set anywhere in the world. He chose to set it in an isolated American town struggling through the Great Depression after seeing photographs taken during that time. More concerned with capturing an emotion than a specific place, von Trier was further influenced by the song “Pirate Jenny” from “Three Penny Opera” written by German dramatist Bertolt Brecht. Brecht’s minimalist style also inspired von Trier to film “Dogville” on an empty set with very few props. “You soon forget there is no house,” von Trier said “and it forces you to zoom in on the people.” By literally breaking down walls, Lars von Trier was able to tell a very complex and emotional story that captures human nature.” (<http://nicolekidmanofficial.com/related-project/lars-von-trier-and-the-making-of-dogville/>; lesedato 04.04.12)

“Von Trier’s desire to create films that actively engage viewers can also be seen in his use of Brechtian theatrical technique. In *Dogville* and *Manderlay* the use of black backdrops, minimal props, and transparent scenery expose the artificiality of the film. Bertolt Brecht developed these techniques, amongst others, as a way of encouraging his theatre audiences to adopt a critical mindset. By actively counteracting the “suspension of disbelief” encouraged in classical Aristotelian theatre, Brecht was trying to engage his audience in the critical interpretation of the depicted action, the act of its construction, and its place within real-life. The application of these techniques to cinema by Von Trier also resulted in an extra level of visual engagement beyond that created by the non-framing camerawork. By populating the set with transparent scenery the director is unable to hide insignificant actions. All actors must be present on set at the same time and act even though their actions are not important to the current shot. These peripheral actions crowd in on the main action, drawing the viewer’s attention away from the main action and creating further disagreement between viewers.” (Tim J. Smith i <http://continuityboy.blogspot.no/2006/12/it-lookey-like-lars-von-trier-is-at-it.html>; lesedato 11.02.13)

“Aasne Vaa Greibrokk’s debutfilm går rett inn i ett av livets store spørsmål: Hvorfor er det så vanskelig å elske et annet menneske? [...] sin første spillefilm, *Alt det vakre*. Det spesielle med Greibrokk’s film er at de to karakterene, David og Sarah,

spilles av åtte forskjellige skuespillere. Mange av dem er kjente, norske navn som Kristoffer Joner, Emil Johnsen og Andrea Bræin Hovig. [...] - På film er vi vant til at en eldre og en yngre skuespiller spiller samme karakter. Vi ser at de ikke ligner, men vi godtar det. Jeg hadde lyst til å se hva som skjedde dersom fire ulike kvinner og menn skulle angripe den samme karakteren på hver sin måte på ulike stadier i livet. Ville de likevel komme frem til noe felles?" (*A-magasinet* 3. juni 2016 s. 39)

Begrepet "jump cut" "beskriver når en og samme scene klippes sammen av to nesten helt like innstillinger, og når det ikke er "naturlig" at klippet skal komme. Klippingen forsøkes som regel å skjules ved hjelp av kontinuitetsprinsippet, men jump cut gjør det motsatte: det viser film som et oppstykket arbeid bestående av forskjellige klipp. [...] da søker man en fremmedgjøring, en synliggjøring av film som film, gjennom v-effekten. Eksemplet under er hentet fra *Blue Velvet* av David Lynch. Rett før scenen ender og Frank har utbasunert sine hensikter for kvelden, ser vi at han brått forsvinner i et jump cut til samme scene med et statisk kamera." (Sivert Almvik i <http://montages.no/2010/06/begrepet-jump-cut/>; lesedato 23.02.12)

Teaterregissøren Vegard Vinge har satt opp flere av Ibsens skuespill på kontroversielle og sjokkerende måter. En oppsetning av *Et dukkehjem* begynte med en halvtimes scene der et av Nora og Helmers barn går på do. "Det interessante er [sa Vinge i et intervju] at forestillingene våre er fulle av slike stiliserte hverdags-tablåer, og likevel er det folk som forlater salen. [...] [Når jeg samarbeider med scenograf Ida Müller] så er det alltid de samme bildene som kommer opp: husvold, selvmord, aborter, ketchup, kjøttdeig, den typen ting. Det er bilder som kommer av seg selv, ut fra behov, Ibsen eller ikke. I Norge får vi jo stort sett kun se avkuttete kroppsdeler på nyhetene. Men vi lever også med terror hver dag i form av psykisk vold og mobbing, vi er pillemisbrukere og selvskadere, og fråtser i andres drama. Så dette er en tilstand vi prøver å omsette i bilder. Som i eventyrene hvor man skjærer opp magen på trollet." (Vinge i *Morgenbladet* 22.–28. mai 2009 s. 26) Overgangene mellom scenen og forestillingenes ekstreme lengde bidrar til verfremdungseffekten.

"I [Matias] Faldbakkens "Kaldt produkt" er handlingen noe annerledes enn hos Ibsen [i hans skuespill *Et dukkehjem*]. Juristen Nora Helmer (Larsen) bor sammen med snowboarderen Torvald Johansen (Skjelbred). Han har ei fortid med kokain, og han har dårlig sædkvalitet. Pokergjeld har han også hatt, men han tror hennes far har betalt den. Sannheten er at hun har innfridd lånet gjennom å ha sex med utlåneren, kriminelle Frode Quale (den nye Krogstad [...]). [...] Som de heller løsrevne dyresekvensene (Nora som hare, Torvald som ravn, Quale som bjørn) er det nok meningen at hver-for-seg-spilleformen skal forsterke følelsen av fremmedgjøring, at den skal understreke hvor malplassert ulykkelige og hvor selvsentrerte hver av de fem rollefigurene er. Akkurat det kan man si lykkes." (*Dagbladet* 17. november 2007 s. 50) "Da forfatter Matias Faldbakken (33) skrev sin versjon av "Et dukkehjem", lot han Nora drepe sitt nyfødte barn for å bli fri.

[...] I skuespillet er Nora en handlekraftig jurist, mens det er Helmer som virrer rundt og minner mest om Ibsens “lerkefugl”. (Dagbladet 16. november 2007 s. 55)

Skuespillet *Vildanden + En folkefiende: Enemy of the Duck* av islendingene Thorleifur Örn Arnarsson og Mikael Torfason er basert på to dramaer av Ibsen. Det ble spilt på Nationaltheatret i Oslo i 2016. “Spørsmålet får en ny dimensjon når Ousdal [som spiller både Gregers Werle og Tomas Stockmann] bryter ut av rollen og betror at han har mistet troen på at scenekunsten har noen virkning på samfunnet, og aggressivt skjeller ut publikum for å være underholdningsavhengige nikkedukker. For med ett ser vi at gjennomsnittsmennesket Hjalmar er et speilbilde av oss selv og at vi vikler oss inn i livsløgner fremfor å endre vår egen livsførsel i lys av ubehagelige sannheter.” (*Morgenbladet* 16.–22. september 2016 s. 37)

I 2010 ble Ibsens *Hedda Gabler* satt opp under Ibsenfestivalen på Nationaltheatret. “Skuespillerne prater uformelt med publikum mens disse setter seg. Det etableres en fiksjonskontrakt i brechtiansk ånd; teksten og oppsetningen legges frem som hypotese, ikke påstand. Vi skal “... ha en dialog om dette materialet og situasjonen ‘vi spiller Hedda Gabler for dere’”, som det heter i programmet. I begynnelsen bryter skuespillerne av og kommenterer hverandres spill, men det skal sies at dette metaperspektivet blir glemt utover i oppsetningen.” (*Morgenbladet* 3.–9. september 2010 s. 30)

En annen forestilling under Ibsenfestivalen i 2010 var *Et dukkehjem*: “Dukke-hjemmet er strippet ned til reisverket av ubehandlet tre i Laurent Chétouanes versjon. Stuepiken Helene (Kjersti Elvik) “møblerer” rommet ved å fremføre Ibsens sceneanvisninger, men fremhever bare dukkehuskjelettet som enda mer ribbet. Skuespillerne går i stiliserte, svarte 1870-tallsklær, men med fargede trikoter under. Midt på scenen sitter Nora (Ågot Sendstad) og leser replikkene sine fra et manus. Nora med manuset er navet i et hjul av stikkende blikk; de andre karakterene kretser hele tiden rundt og gransker forestillingen hennes gjennom åpningene i veggene. Nora fremfører replikkene sine etter beste evne, men selv ikke i de øyeblikkene hun frigjør seg fra manuset spiller hun på lag med ordene. De nærmest tvinges frem og er fullstendig adskilt fra personen som fremsier dem. Det er som om Sendstad spiller ut gjennomsnittet av Noras følelsestilstand; en ulmende tristhet siver ut mellom replikkene som inkontinens gjennom en nattserk og flekker til teksten. De andre rollene spilles på omtrent samme måte: Tekstingen er stakkato, opplesende og seig – nesten som å gjenoppleve høytlesningen i norsk-timen – mens skuespillerne spiller ut stemningsleier mer eller mindre løsrevet fra replikkene. Med blikkene hele tiden naglet til Nora. Oppsetningen virker som en eneste lang meditasjon over Noras kamp med å fylle dukkerollen sin. [...] Esteten Torvald er avhengig av at Nora spiller sin rolle som naiv og løssluppen for at han skal kunne spille ut handlekraft og ansvarlighet, slik at de sammen kan sette opp forestillingen om et “smukt” ekteskapsforhold. [...] det er ellers lite ved iscenesettelsen som understreker kjønn som den grunnleggende årsaken til Noras tvungne rollespill.

Årsakene blir individuelle, og selv om man jo kan diskutere holdbarheten av den påstanden, blir det også løftet frem med gruoppvekkende klarhet hvilket overgrep Torvalds teatralisering av Nora er. Dukkehjemmet tenderer til skrekkkabinett, uten rom til uren og imperfekt menneskelighet, bare til feilfrie rolleprestasjoner.” (Sigurd Ziegler i *Morgenbladet* 3.–9. september 2010 s. 30-31)

Om en teateroppsetning av Leo Tolstojs roman *Anna Karenina* i 2012 skrev anmelder Andreas Wiese: “Det dramaturgiske grepet er at de sju karakterene på scenen både spiller sine replikker og snakker om seg selv i tredje person, de veksler mellom egen innlevelse og Tolstojs presise observasjon. Scenene er delvis koreografert (av Ingun Bjørnsgaard), og følelsene tas gjerne ut i stiliserte større gester, slik at det blir en valgt og klar kontrast mellom ord og kropp.” (*Dagbladet* 11. februar 2012 s. 55)

Den engelske regissøren Joe Wrights film *Anna Karenina* (2012) lar handlingen utspille seg på en rekke teater-scener (i tillegg til ute i åpent landskap). Personene beveger seg over teaterscener, inn i nye scener, stiger ut av kulisser, går bak teaterforheng osv. Likevel framstår ikke filmen som filmet teater, fordi det er så mange ulike teaterscener og fordi personene beveger inn og ut av dem.

Tore Vang Lids skuespill *Fridomens vegar* ble spilt på Det Norske Teatret i 2016. “*Fridomens vegar* stiller spørsmålet om det å leve i et prestasjonssamfunn, hvor vi stadig vekk utsettes for tester, står i veien for vår individuelle frihet. Publikum involveres direkte ved å deles inn i quiz-lag som i løpet av forestillingen skal svare på en rekke spørsmål. Harmløs moro, eller står det noe mer på spill her? Den integrerte baren til tross: det at scenerommet ser ut som venteværelset til en offentlig etat, tyder på at dette er noe annet enn en avslappende quizkveld i teatret. [...] *Fridomens vegar* er strukturert som en quizkveld, men i mellomrommet mellom spørsmålene – “refleksjonstiden” – skisseres det opp et omfattende nettverk av informasjon som skal belyse hvor gjennomsyret dagens samfunn er av test-tenkning. Det stilles spørsmål ved kvaliteten til kunnskapsprøver som Pisa-testen og personlighetstester som brukes i vurderingen av ansatte, og om disse testene står i veien for personlig utvikling heller enn å fremme den. Forestillingen trekker også linjer mellom dagens teknologiutvikling – dilemmaene som oppstår når en er i stand til å kartlegge gener – og den rasehygieniske tankegangen som var fremtredende i Europa på tidlig nittenhundretall. [...] Det å gå i teateret i dag betyr at du innimellom går med på ting som du kanskje ellers ikke ville gjort, og det at publikum allerede har akseptert en grad av ufrihet for kunstens skyld, gjør teateret til et upålitelig miljø for å teste vår frie vilje.” (Tora Optun i *Morgenbladet* 14.–20. oktober 2016 s. 35)

På Det Norske Teatret ble det i 2019 satt opp en dramatisering av russeren Fjodor Dostojevskijs roman *Forbrytelse og straff* (1866). Forestillingen het *Raskolnikov*, og varte i fem timer. Publikum så skuespillerne på en film som ble vist på et lerret på scenen, mens skuespillerne derimot “oppholder seg, sammen med et filmteam,

rundt omkring i hele teaterhuset. Ved å la Raskolnikov/Hodneland drive rundt i gangene på teatret, opp og ned trapper, ut på balkonger, forflyttes også romanens psykologiske maraton over i kroppen. [...] Slik er hele forestillingen – teater på film – lagt opp, med en tydelig fremvisning av fiksjonen og fiksjonsapparatet. Vi ser suffløren snoke i bakgrunnen, med en laptop i hånden, og ulike teknikere som holder dører åpne. Skuespillerne har tydelige kostymer, det gjøres ingen forsøk på å gjøre dem realistiske. Her er det løsbarter, akrylparykker og altfor store sheriff-hatter. Det er en overtydelig teatralitet [...] den kroppsliggjorte tvilen. Tvilen som driver Raskolnikov rundt i gangene på teaterhuset, eller: rundt i sitt eget hode, rundt i St. Petersburg.” (Anette T. Pettersen i *Morgenbladet* 23.–29. august 2019 s. 32)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>