

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

21 - 2014

Dokumentarisme

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

Temareaktion

Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendal Nielsen, Kjersti Hustvedt, Rasmus Malling Skov, Thomas Kragebæk og Janicke Branth.

Redaktion

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Mette Risgård Tranholm, Solveig Gade, Louise Ejgød Hansen, Falk Heinrich, Birgitte Hesselaa, Kjersti Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendal Nielsen, Laura Luise Schultz, Kenn Lund Nielsen, Elin Andersen, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Omslagsfoto: Aalborg Teater, 9220:Portræt af en bydel. Foto Allan Toft.

Bagsidefoto: Aalborg Teater, 9220:Portræt af en bydel. Foto Allan Toft.

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler er fagfællevaluerede.

Redaktionsadresse

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetik og Kommunikation,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: aekexe@hum.au.dk

www.peripeti.dk

Bestilling og abonnement

peripeti@hum.au.dk

Abonnement (to numre): 150 kr.

Løssalg 100 kr.

Internet: <http://www.peripeti.dk/bestilling/>

Peripeti udkommer to gange om året.

Indhold

Redaktionelt forord	6
----------------------------	----------

Temaartikler

Kapitalismekritiske Teaterdokumentarismer	10
--	-----------

Af Jens Christian Lauenstein Led

The Theatrical Life of Documents	23
---	-----------

Af Carol Martin

Soydans ikke-Breivik og Højgaards ikke-ikke-Breivik	35
--	-----------

22. juli i et dokumentarteaterperspektiv

Af Siemke Böhmisch

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?	49
--	-----------

Om bekræftelse af social virkelighed i samtidsteatret

Af Melanie Hinz

Biografier på scenen	63
-----------------------------	-----------

Etik og subjektivitet i virkelighedsteatret

Af Tine Byrdal Jørgensen

Dokumentarisme som funktion	74
------------------------------------	-----------

En analyse af Thomas Ostermeiers iscenesættelse af *En Folkefejende*(2012)

Af Johan Holm Mortensen

Essays

Odsherred iscenesat	87
----------------------------	-----------

Dokumentariske iscenesættelsesstrategier under Odsherred Kulturfestival 2013

Af Louise Ejgod

Det er tilladt at spille og kysse	93
--	-----------

Iscenesættelsesstrategier mellem autenticitet og spil, eksemplificeret ved iscenesættelsen *Diesen Kuss der ganzen Welt*.

Af Miriam Tscholl

Portrættet

Hvad har vi egentlig haft gang i?	99
--	-----------

Etiske, sociale og kunstneriske undersøgelser i Fix&Foxys forestillinger

Af Jeppe Kristensen

Anmeldelser

Romeo og Julie Lever! Aalborg Teater <i>Af Johan Holm Mortensen</i>	105
Inde Ved Siden Af Borgerscenen på Aarhus Teater <i>Af Johan Holm Mortensen</i>	110
Don Juan Det Kongelige Teater <i>Af Magnus Tøssing Schneider</i>	116
Vinterrejse Aalborg Teater <i>Af Mette Risgård Tranholm</i>	123
Die Bürgerbühne Boganmeldelse <i>Af Jens Christian Lauenstein Led</i>	127
English Summaries	131
Tidligere udgaver af Peripeti	132

PERIPETI.DK

Du kan læse aktuelle anmeldelser på Peripetis hjemmeside. Ligeledes kan du finde tidligere numre samt kommentere de enkelte artikler, essays og anmeldelser.

Peripeti
tidsskrift for dramaturgiske studier

Forside Om Peripeti **Udgivelser** Bestilling Redaktion

Udgivelser

Performativitet Instruktion og iscenesættelse
Teatralitet Dramaturgi
Dogmer og dramaturgi Teatertekster

Download Peripeti som PDF

Følgende numre er nu tilgængelige her i fuldt omfang i pdf-format til download:

- Peripeti 1 – 2004 (John Fosse)
- Peripeti 2 – 2004 (Why a Theatre Laboratory?)
- Peripeti 4 – 2005 (Dogmer og dramaturgi)
- Peripeti 5 – 2006 (Henrik Ibsen)
- Peripeti 6 – 2006 (Performativitet)
- Peripeti 7 – 2007 (Teatralitet)
- Peripeti 8 – 2007 (Teatertekster)
- Peripeti 9 – 2008 (Instruktion og iscenesættelse)
- Peripeti 10 – 2008 (Dramaturgi)
- Peripeti 11 – 2009 (Interaktivitet)
- Peripeti 12 – 2009 (Teaterpolitik og teaterledelse)
- Peripeti 13 – 2010 (Det tragiske)
- Peripeti 15 – 2011 (Kunstpædagogik)

Følgende numre er nu tilgængelige som smagsprøve:

- Peripeti 3 – 2005 (Ny dansk dramatik)

Særnumre

- Peripeti særnummer – 2005 (Nyt fransk teater)
- Særnummer om Særendipitet
- Særnummer - Odin Teatrets dramaturger
- Særnummer – 2012 (Kunst, kreativitet og viden)

Peripeti.dk

- er et mødested for teaterinteresserede
- er åben for kritik
- publicerer anmeldelser, essays og artikler

Abonner på nyheder fra Peripeti: Indlæg | Kommentarer

Kategorier

- Aktuelt
- boganmeldelser
- debat
- Information
- interview
- Kunsten ude på kanten
- teateranmeldelser

Arkiv

- april 2013
- marts 2013
- februar 2013
- december 2012
- november 2012
- oktober 2012

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier
— også på nettet.

Redaktionelt forord

Af Janicke Branth

Med dette temanummer om Dokumentarisme ønsker *Peripeti* at analysere og diskutere genren, dens mange undergenrer og afarter med henblik på det, man kunne kalde *den tredje generation af scenisk dokumentarisme*. Det er ikke så lige til at foretage en præcis afgrænsning af genren, for det er som om ethvert værk, der påberåber sig, inkorporerer eller helt åbenlyst opererer med dokumenter hentet udenfor værket selv, afstedkommer en fornyet genrediskussion: Hvad er dokumentarisme, hvad er realisme, og hvordan skal man forholde sig til dokumentets autenticitetsstatus i et givent værk? Det er imidlertid netop denne diskussion, vi gerne vil føre med dette temanummer.

Første generation: *Neue Sachlichkeit* i 1920'erne

Det var i kølvandet på 1. Verdenskrig, den første generation af dokumentarisk teater dukkede op. Det udsprang af en ny kunstretning, som vendte sig imod ekspressionismen og som hurtigt kom til at gå under betegnelsen *Neue Sachlichkeit*. En bevægelse, som insisterede på at gribe tilbage til *dele* af naturalismen. *Neue Sachlichkeit* ville ikke alene forpligte sig på en høj grad af realisme, men tillige skabe et avantgardeprojekt, som ville trække kunsten ud af æstetisk isolation: "An die Stelle des Kunstwerks will sich die 'Sache' selbst schieben: das Ding selbst, das Leben selbst, der authentische Gegenstand" 1.

Målet blev et teater, der kunne operere i det midlertidige, researche i virkeligheden og præsentere materialet på en måde, der forbandt scenen med den aktuelle politiske udvikling. Dramatikernes foretrukne form blev processtykker. Med retssagen som mønster kunne man bygge på den strukturelle lighed mellem den juridiske proces og teatret og samtidig udpege det juridiske system som et produkt af klassesamfundet. Store og spektakulære retssager som Sacco-Vanzetti-sagen i USA, Dreyfus-affæren i Frankrig, justitsmordet på Josef Jakubowski i Tyskland blev omsat til teater med en klar politisk adresse.

Den første generation af dokumentarister undgik naturligvis ikke anklager om subjektivism og politisk tendens. Man imødegik dem med ambitioner om videnskabelighed svarende til naturalismens tanke om afsenderen som en neutral og objektiv iagttagere. Den enkelte kunstner måtte stille høje krav til sin egen troværdighed, grundighed og ubestikkelighed. Man skulle benytte sociologiske metoder og i det hele taget betragte kunstproduktion som et laboratorieforsøg!

Da den tyske instruktør Erwin Piscator beskrev sin opsætning af *Trotz allem!* i Grosses Schauspielhaus 1925 i Berlin var det under overskriften, "Das dokumentarische Drama" 2. Han understregede, at det ikke var hans hensigt blot at kopiere virkeligheden kritikløst, men netop at montere materialet med en *videnskabelig* forståelse af stoffet for på den måde at føre bevis for sin kritik af de uretfærdige samfundsforhold under kapitalismen (ibid., s.133). Det enkelte menneskes skæbne skulle forbindes med de store politiske og økonomiske faktorer. Publikum skulle i teatret opleve deres egen relation til samfundet (ibid., s.132). Hans dokumentariske projekt greb således langt tilbage i tysk åndshistorie, til oplysningstiden. "Das Theater (...)wendete sich ganz bewusst an seine Vernunft. Nicht nur Aufschwung, Begeisterung, Hingerissenheit, sondern Aufklärung,

1) Litteraturbetrieb, in: Der Querschnitt9, 1929, s. 877. Citeret i Walter Hinck. *Das moderne Drama in Deutschland*. Vandenhoeck 1973.

2) Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. Rowolt Paparback 1963, s. 70.

Wissen, Erkenntnis sollte es vermitteln.”³ Mange mente som Bertolt Brecht, at det ikke rigtigt lykkedes Piscator at overvinde det aristoteliske dramas lukkede form og anklagede ham for at fylde det aristoteliske katharsis-begreb med marxistisk indhold.

Anden generation: Bewältigung der Vergangenheit

Mens 1920'ernes dokumentariske teater angreb et konservativt borgerligt livssyn, som ikke ville forholde sig til en socialistisk determineret fremtid, så forholdt den tyske dokumentarismes anden generation, 1960'ernes dokumentarteater sig i høj grad til fortiden og historieskrivningen. Når Piscator med sine politiske revyer inddrog autentiske tekster, film og statistisk materiale på scenen for at fremme revolutionens sejr, så ville 1960ernes tyske dokumentariske teater angribe et fortidsfortrængende Vesttyskland, en stat der havde så travlt med fremtiden, at man helst undgik at kaste et kritisk blik på den nære nazistiske fortid.

Forfatteren og dramatikeren Peter Weiss blev en hovedskikkelse i den tyske dokumentarismes anden generation, ikke mindst med sine fjorten punkter for et dokumentarisk teater: ”Notizen zum dokumentarischen Theater”⁴. Tre år tidligere havde han opstillet et arbejdsprogram for en forfatter i en delt verden⁵, hvori han undsagde ethvert bekvemt tredje standpunkt (læs: socialdemokratisk) mellem den kapitalistiske og den kommunistiske verdensorden. I de fjorten punkter definerede han dokumentarteatret som én genre blandt de mange, der går under betegnelsen politisk teater: ”- diejenige die sich ausschliesslich mit der Dokumentation eines Stoffes befasst, und deshalb Dokumentarisches Theater genannt werden kann”.⁶ Det ville være historisk ukorrekt at beklukke Weiss med et naivt forhold til dokumenters sandhedsværdi⁷. Dokumentet var for ham et researchet, skriftligt materiale, som kunne bringes i spil som korrektiv til mediernes virkelighedsbeskrivelse, som ifølge ham var styret af magthavere, i hvis interesse det var at skjule årsag og sammenhæng bag de vigtigste begivenheder i samtiden. Weiss adskilte sig på et afgørende punkt fra Piscator: hans udgangspunkt var ikke antikunstbevægelser som DADA og Neue Sachlichkeit, men litteratur (Hermann Hesse) og maleri (han tog selv en uddannelse ved Kunstakademiet i Prag 1936-38). Han krævede, at dokumentarteater skulle repræsentere en selvstændig *kunstnerisk* bearbejdelse, der højst kunne gøre teatret til instrument for politisk meningsdannelse (ibid., §7 s.96).

Derfor havde hans dokumentarstykke om Auschwitz, *Die Ermittlung*, der byggede på Bernd Naumanns proces-referat⁸ et litterært udgangspunkt. Det historiske procesforløb blev suspenderet og erstattet af en montage af dokumenter, der beskrev fangernes ”rejse” gennem lejren fra ankomsten ved ”Rampen” til deres død i ”ildovnene”. Det litterære forbillede var de første sangkredse af Dantes Guddommelige Komædie, som blev til dramaturgisk model for dette oratorium, hans genrebetegnelse for *Die Ermittlung*. De mere end 350 vidneudsagn blev aldrig til roller, kun til stemmer. Udfaldet af processen blev publikum ikke gjort bekendt med.

At Peter Weiss' fjorten punkter for et dokumentarisk teater fik stor indflydelse på 1970'ernes dokumentarteater er der ingen tvivl om, men det blev i højere grad den politiske snarere end den æste-

3) Skriver han (ikke i forbindelse med det dokumentariske teater men) i forbindelse med et dokument brugt i forestillingen *Russlands Tag*. Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. Rowolt Paparback 1963, s. 49.

4) *Notizen zum Dokumentarischen Theater*, i Theater Heute, März 1968.

5) *10 Arbejds punkte eines Autors in der geteilten Welt* i Dagens Nyheter, Stockholm, 1.sept. 1965.

6) Peter Weiss Rapport 2 – edition surkamp SV 1971, s.91.

7) Ibid §10 p. 99:”Das dokumentarische Theater ist parteilich (...) Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dienst.”

8) ”Auschwitz – Bericht über die Strafsache gegen Mulka u.a. vor dem Schwurgericht Frankfurt am Main 1963-65”. Udgivet 1965.

tiske del af manifestet, man tog til sig andre steder i Europa, hvor man udviklede genren i de år. 9

Tredje generation: Polyfone dokumentarismer

Med den seneste generation af teaterdokumentarister tegner der sig et langt mere komplekstlandskab – ikke mindst i valget af materiale til scenisk dokumentation og fremstilling. Tekstbaseret dokumentarteater som i 1970'erne er ikke på tale i den tredje generation af dokumentarismen, hvor monteringer af improvisation, tekst, krop, personlig beretning, film, fotografi, digitale medier osv. indgår mere og i en langt mere heterogen polyfoni af fiktive og ikke-fiktive elementer, hvis autenticitet mere eller mindre åbenlyst diskuteres og problematiseres i forestillingerne.

I takt med at det dokumentariske udbredtes til flere forskellige afsendere (hverdagseksperter, instruktør, dramatikere) oplever vi et dokumentarisk teater, som i grunden griber tilbage til første generation og som uden at gentage den direkte marxistiske samfundskritik dog bruger en række forskellige dokumentariske strategier til at skærpe deres samfundskritik, hvad enten den er kapitalismekritisk, mediekritisk eller blot en refleksiv undersøgelse af muligheden for overhovedet at præsentere et dokumentarisk materiale, der kan fungere som dokument.

Bidrag

Jens Christian Lauenstein Led undersøger i sin artikel, "Kapitalismekritiske Teaterdokumentarismer", om det er muligt at kombinere den politiske agitation med en dokumentaristisk strategi i dag. Lauenstein Led hævder ligefrem, at "dele af samtidsteatrets dokumentarisme er nært beslægtet med Piscators projekt", og at det typisk sker i forbindelse med en eller anden form for kritisk omgang med den kapitalistiske samfundsindretning. De tre forestillinger, Lauenstein Led analyserer i sin artikel, har alle en appelfunktion, der er afhængig af det anvendte materiale og de implicerede aktørers status som autentiske. Altså at "dokumentet" kan fungere som afgørende *bevis* for forestillingens argumentation. Ud fra den betragtning har dokumentarteatret en mulighed for at få det politiske teater tilbage på banen.

Carol Martin påviser, at vi stadig mangler en tilbundsående analyse af brugen af dokumenter i teatret, hvad angår de rammer, de indføres i, deres status som artefakt og medieringen af dem. De tre forestillinger, Martin analyserer, beskæftiger sig med det digitale dokument og brugen af digitale medier i forestillingerne. Hun viser gennem sine analyser, at dokumentarisme ikke længere er et spørgsmål om at udvikle en form på basis af et råmateriale, men om genbrug og remiks af tilgængelige former og information, og at enhver montage af dokumentarisk stof derfor må medreflektere sin egen epistemologiske "framing" af de dokumenter, der bringes i spil.

Siemke Böhmisch adresserer i sin artikel spørgsmålet om dokumentets indeksikale værdi gennem en analyse af to forskellige Breivik-forestillinger, hvor den voldsomme offentlige kritik af begge forestillinger var forbundet med materialevalget som sådan. Spørgsmålet er *hvem* der taler og hvordan, når aktuelle iscenesættelser "gør sig til talerør for" dokumenter som Breiviks manifest i en forestilling. Analysen leverer et argument for, hvorfor netop dette dokument frem for så mange andre vidneudsagn om begivenhederne i og udenfor Oslo den 22. juli 2011, er så vigtigt at præsentere på scenen, og hun beskriver, hvordan de to iscenesættelser på helt forskellige måder bidrager til "kampen om fortællingen" om 22. juli.

9) Peter Brook skabte f. eks. forestillingen *US* om Vietnamkrigen i 1966, nogenlunde samtidig med at Weiss skrev sin *Diskurs über Viet Nam 1967*. The Open Theatre om Kennedy mordet 1968 osv.

Melanie Hinz retter i sin artikel fokus mod den form for dokumentarisme, hvor dokumentet er fortælleren selv og hans/hendes beretning: “hvorfors er lige netop ikke-professionelle blevet så vigtige for det dokumentariske? Og i hvilken forstand tager disse ikke-professionelle aktører selv form af et dokument? Og hvordan adskiller iscenesættelsesstrategier af ikke-professionelle aktører sig som dokument?” Med andre ord, hvordan undgår man det dokumentariske teaters paradoks, at ønsket om at afspejle virkeligheden gennem en afskrælning af teaterillusionen, trods alt finder sted i det selv samme rum, der er så behæftet med fiktionens opførelsestegn? *Melanie Hinz* artikel indkredser dette problem og paradoks via sin læsning af tre forskellige forestillinger med ikke-professionelle aktører, en i Wien og to i Dresden.

Også *Tine Byrdal Jørgensen* forholder sig til “hverdagseksperter” som dokumentarisk materiale gennem sin analyse af forestillingen *Gardenia*. Hun tilbyder med Levinas som teoretisk inspiration en læsning af virkelighedsteatret som en mulig igangsætter af refleksioner over de etiske konsekvenser af den poststrukturalistiske subjektforståelse. Her fokuseredes altså på virkelighedsteatrets mulighed for at skabe en ramme om mødet imellem tilskuerne og det singulære i den Anden og dermed indgå en forpligtende relation. Der lukkes op for teatret som et rum for socialt engagement.

Johan Holm Mortensen vender blikket imod det mere klassiske teater, idet han gennem en analyse af Thomas Ostermeiers opsætning af *En Folkefjende* søger at beskrive dokumentarisme som en funktion, som iscenesættelsen kan benytte sig af i mødet mellem tilskueren og værkets forskellige diskursive instanser.

Louise Ejgød Hansens essay om teaterfestivalen i Odsherred, august 2013, udvider dokumentarbejdet ved at beskrive to performanceudstillinger, *Leftovers from the War* på Museum Odsherred og *War – du skulle have været der*, en vandreforestilling i byrummet. Begge performances gjorde på forskellige måder brug af iscenesættelse og teatralisering uden for teatrets scenerum.

Miriam Tscholl beskriver sin egen forestilling *Diesen Kuss der ganzen Welt* på Borger scenen i Dresden fra 2011, som blandede dokumentariske tekster i form af interviews med de medvirkende borgere og et udvalg af Schiller-tekster.

Jeppes Kristensen portrætterer *Fix&Foxy* – det er en form for selvportræt af ni års samarbejde mellem forfatteren selv, Tue Biering og en række andre – og han forsøger at bestemme ledemotivet i dette samarbejde, med fokus på hvordan *Fix&Foxy's* forestillingseksperimenter interagerer med det ”store etiske eksperiment, vi kalder virkeligheden”.

Fire teater anmeldelser: *Romeo og Julie lever!* og *Inde ved siden af*, to borger sceneforestillinger på henholdsvis Aalborg og Aarhus Teater, anmeldes af *Johan Holm Mortensen*, Aalborg Teaters *Jelinek*-forestilling *Vinterrejse* anmeldes af *Mette Tranholm* og *Magnus Tessing Schneider* anmelder Det Kongelige Teaters opsætning af *Don Juan*.

En faglitterær anmeldelse: *Die Bürgerbühne: Das Dresdner Modell* af Hajo Kurzenberger og *Miriam Tscholl* 2014 anmeldes af *Jens Christian Lauenstein Led*.



Artikel

Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer

Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer

Af Jens Christian Lauenstein Led

Dokumentarisme i teater har en flerhed af rødder i forskellige af teaterhistoriens epoker, bl.a. det tyske teater fra Weimarrepublikkens tid, navnlig Erwin Piscators teaterpraksis og -teori fra 1920'erne. Jeg vil i nærværende artikel forsøge det eksperiment at undersøge, i hvilken grad Piscators politisk motiverede teaterdokumentarisme kan bidrage til at kaste lys over beslægtede praksisser i tysk samtidsteater.

Piscator var udpræget marxistisk i sin verdensforståelse, og hans teater var følgelig tænkt som en potentielt revolutionær kritik af en samfundsorden, som han opfattede som helt domineret af kapitalismens – i hans optik naturligvis uretfærdige – magt- og ressourcefordeling. Som bekendt mislykkedes hans politiske projekt for så vidt som Tyskland og Europa i 1930'erne ikke bevægede sig i marxistisk, men nationalsocialistisk retning. Man kan derfor let opfatte Piscators virksomhed som en ganske vist banebrydende teateræstetisk indsats, men en indsats, hvis grundlæggende projekt hører fortiden til.

Når nutidens teaterdokumentarisme analyseres og defineres sker det således ofte med venlig og høflig reference til Piscator, men næsten altid med hurtigt derpå følgende forsikringer om, at der selvfølgelig ikke er tale om at overtage hele projektet. Noget tilsvarende gør sig gældende, når et muligt politisk engagement i samtidsteatret skal bestemmes. Også her er det nærliggende at konsultere Piscator som opfinder af det politiske teater, men også her er den tilbagevendende konklusion, at en mulig politisk samtidsteaterkunst nok arver æstetiske aspekter fra Piscator, men klogeligt placerer det politiske moment i et mere indirekte, typisk et "i-formen-indlejet" plan i værket.¹

Selvom det er indlysende, at et specifikt teaterkunstnerisk og politisk projekt aldrig kan genkomme helt i sin oprindelige form i en senere epoke, er det i denne artikel alligevel min påstand, at dele af samtidsteatrets dokumentarisme er nært beslægtet med Piscators projekt, og at iagttagelsen af samtidsteatret kan kvalificeres ved at bruge Piscators blik. Det gælder både konkrete, teateræstetiske metoder, navnlig brugen af dokumentariske indslag, og det gælder selve kernen i hans "politiske teater", nemlig tanken, at teater kan være en afgørende kraft i en omfattende samfundsændring.

Anledningen til denne tilbagevendende til Piscator er først og fremmest en række værker, fortrinsvis fra det tysksprogede samtidsteater, der indeholder enten dokumentarisme eller udpræget kapitalismekritik. Ægteskabet mellem liberalt demokrati og det fri marked blev mildt sagt konsolideret ved murens fald i 1989 og kan ofte nu fremstå som et naturgivent vilkår, som man må leve med som jordens bane om solen. Der synes ikke at være mange steder tilbage udenfor dette ægteskabs vidtfavnende rige. Det er her, det offentligt støttede og dermed – i hvert fald i nogen grad – ikke-markedsstyrede teater tilbyder et rum, hvor samfundsforhold kan kritiseres

1) En meget direkte modstand mod dokumentarisme findes f.eks. hos Stegemann (2013), som fra et overraskende kulturkonservativt synspunkt afviser al dokumentarisme på teater som sådan. Modstanden mod et eksplicit politisk teater findes f.eks. i Lehmann (2002) – se min tidligere fremsatte kritik af samme i Led (2005). Se også f.eks. Wihstutz (2012), side 115-160, hvor en afgrænsning fra Piscator finder sted, når Wihstutz skal definere det politiske hos bl.a. Lösch.

frit, og hvor mulige alternativer kan foreslås. Det er i høj grad som et sådant frirum Volksbühne i Berlin under Frank Castorfs ledelse siden 1992 har fungeret, ligesom instruktører som Nicolas Stemann, Andreas Kriegenburg og René Pollesch sjældent viger tilbage for at benytte anledningen (deres teaterforestillinger) til at prikke til markedets tilsyneladende urørlige status og pege på andre muligheder.

Men af særlig interesse for denne artikel er naturligvis forestillinger, der kombinerer den politiske agitation med en dokumentaristisk strategi. Her findes mange eksempler, og i et forsøg på at illustrere bredden og diversiteten blandt sådanne værker, har jeg valgt tre meget forskellige eksempler. Det drejer sig om forestillingen *Marat – was ist aus unser Revolution geworden?*, teksten *Das Himbeerreich* samt forestillingen *Karl Marx: Das Kapital, erster band*. Nu følger et ophold ved Piscator og hans politiske, kapitalismekritiske og dokumentariske teater, og derpå tre skitser til analyser af de tre værker. I artiklens afsluttende afsnit vil jeg opsummere og forsøge at vurdere, i hvilket omfang analyserne bekræfter tesen om Piscators aktualitet.

Piscator og det politiske teater

For at forstå Piscators arbejde med og hele motivation for at ville udvikle et politisk teater er det nødvendigt at minde om den historiske kontekst, han befandt sig i. Han åbner selv sin bog fra 1929, *Det politiske Teater*, på denne måde:

Min tidsregning begynder den 4. august 1914. Fra da af stiger barometeret: 13 millioner døde; 11 millioner krøblinger; 50 millioner soldater, der marcherede; 6 milliarder projektiler; 50 milliarder kubikmeter gas.²

Han deltog selv i 1. Verdenskrig, herunder også i skyttegravene ved fronten, og den oplevelse var for ham, ligesom for mange af hans samtidige, helt afgørende. At det tyske socialdemokrati både var for krigen og deltog i den for Piscator helt absurde krigsbegejstring i sommeren 1914, betød for ham en definitiv afsked med det socialdemokratiske projekt til fordel for en aktiv deltagelse i og medlemskab af det tyske kommunistparti. Weimarrepublikken var frem til Hitlers magtovertagelse i 1933 som bekendt præget af en stor flerhed af kunstneriske retninger og politiske bevægelser, og Berlin var det absolutte centrum, også hvad angår de teaterkunstneriske eksperimenter. Piscators teater befandt sig i denne kontekst, hvor der nærmest herskede vished om kommende forandringer, men usikkerhed om deres retning. Konteksten afstedkommer et naturligt mulighedsrum for at agitere for de forandringer, man tror på, og det var det, Piscators teater i mangt og meget gjorde.

I en artikel fra 1928 med titlen "Die Bühne der Gegenwart und der Zukunft" (Piscator, 1991) fremlægger Piscator både sit politiske ståsted og sit program for et politisk teater. Med hensyn til det rent politiske fremgår det klart af skriftet og af mange af Piscators øvrige skrifter, at han var grundlæggende marxistisk orienteret. Således opfatter han folket som delt i klasser – udbyttede og udbyttede, besiddende og arbejdende, ligesom han opererer med begreber som "historisk materialitet" og "videnskabelig sandhed", og i begge tilfælde er det Marx' forståelser af disse begreber, han har i tankerne.

Med afsæt i disse grundopfattelser må Piscator helt afvise idéen om en Volksbühne eller et Volkstheater, der vil være for hele folket: Når folket er delt, vil man altid, også som teaterkunstner,

2) Piscator (1970), side 21. Sætningen "50 millioner soldater, der marcherede" er udeladt i den danske oversættelse. Jeg har taget den med her i min oversættelse af "50 Millionen Soldaten, die marschierten", Piscator (1979), side 25.

Jens Christian Lauenstein Led

arbejde for den herskende eller den undertrykte del af folket. Af samme grund afviser han alle tanker om ikke-tendenciel kunst og l'art pour l'art. Idéer opstår aldrig ud af den blå luft, argumentere han, de udspringer af en given tid, et givent samfund, og de er derfor altid politiske. Et såkaldt "upolitisk teater" er en illusion, idet det netop ikke er upolitisk at lave teater for det besiddende borgerskab, eller for den sags skyld at lulle masserne i søvn med tomt underholdningsteater.

I stedet advokerer Piscator for et teater, der henvender sig til de to klasser, det handler om at få forenet, nemlig proletariatet og småborger-middelklassen. De herskende magter, kapitalisterne, lukrerer bl.a. på at have indbildt de to grupper, at de står i et modsætningsforhold til hindanden, mens den historisk-materielle sandhed er, at begge klasser holdes som slaver for kapitalen. Teatret har her muligheden for at forene de to undertrykte klasser, og det kan man gøre derved, at det politiske teater gør sig til talerør for de to gruppers konkrete, reelle nød, lidelse, længsel og håb (Piscator, 1991, s. 631f). Hensigten bør dog ikke være alene at lade publikum føle. "Gefühl" var for Piscator ikke målet, men derimod "Geist", som han via Marx forstod med Hegel: det var den historiske "Zeitgeist", dvs. den sande historie om, hvordan samfundet kom til at se ud som det gjorde, det handlede om at formidle til publikum. Tænke over historiens ånd skulle de, hellere end at føle sig væk fra den.

Med hensyn til de æstetiske virkemidler var Piscator i udgangspunktet åben overfor en flerhed af æstetiske strategier, når blot de var sat i sagens tjeneste. Således ser Piscator ingen hindringer for at spille klassikere, men det må efter hans opfattelse altid ske på baggrund af en analyse af, hvordan og hvorfor en given klassiker kan bruges til at illustrere samtidens historiske materialitet. Til dette formål foreslår Piscator, at man forsyner klassikerne med en prolog og en epilog, hvori man klart fremlægger historiske fakta og forklarer publikum, hvordan klassikeren kan illustrere konkrete sagsforhold. Det er her Piscator foreslår brugen af dokumenter: Film, fotos, statistisk materiale, konkrete historiske fakta – gerne fremlagt via projektioner på lærreder indbygget i scenografien.

Piscators teaterarbejde, i årene fra han kom til Berlin i 1919 til han forlod byen igen og rejste til Sovjet i 1931, er ekstremt alsidigt og præget af de mange skift, han delvis ufrivilligt foretog mellem forskellige teatre. Han lavede stort opsatte forestillinger som fx Ernst Tollers *Hoppla, Wir Leben!*, men iværksatte også proletariatsteatret *Revue Roter Rummel*, som rejste omkring i arbejderkvarterer og spillede små revyer, der skulle oplyse og opildne proletariatet til revolution. En af de tidlige produktioner, *Trotz alledem!*³ fra 1925 indeholde de fleste af de greb, han senere skulle udvikle videre. Produktionen var en bestillingsopgave fra kommunistpartiet, som gerne ville have en åbningsforestilling til deres landsmøde, og det foregik i det gigantiske Grosses Schauspielhaus for flere tusind tilskuere. Forestillingen var en "mammutrevue", som Piscator skriver, i form af en stort anlagt beskrivelse af revolutionens højdepunkter, bl.a. Liebknechts og Luxemburgs spartakusopstand og den russiske revolution, men også historiske forklaringer på, hvorfor 1. verdenskrig fandt sted, og hvilke konsekvenser den havde for arbejderklassen. Der blev i stor stil anvendt filmprojektioner, og der blev arbejdet med glidende overgange mellem filmiske og sceniske indslag, således at de historiske filmsekvenser fra fx krigen blev "levendegjort" af skuespillere på scenen. Der medvirkede også store talekor af arbejdere, men det var ikke som sådan Piscators opfindelse – der eksisterede på det tidspunkt en etableret tradition for sådanne "proletariske talekor", der typisk optrådte i forbindelse med politiske demonstrationer, valgkampagner m.v. Forestillingen var anlagt som en dialog mellem scene og sal i form af åbne henvendelser, opfordringer til tilråb og deltagelse, og

3) Projektet beskriver Piscator selv i Piscator (1979), side 70-77, men jeg støtter mig her også til Willet (1982), side 15-31.

afslutningen var en fælles afsyngelse af Internationalen.

På trods af megen modstand fra diverse teaterdirektører og ikke mindst bestandigt tilbagevendende finansielle problemer fortsatte Piscator utrætteligt med sit projekt politisk teater. Efter to længerevarende eksilophold, først i Sovjet, derpå i USA, vendte Piscator i 1951 pga. mccarthyismen tilbage til Tyskland, hvor han i 1962 blev chef på Freie Volksbühne i Vestberlin. Her fik han lejlighed til at fortsætte arbejdet med den politiske teaterdokumentarisme, da han iscenesatte den ene af to uropførelser af Peter Weiss' *Die Ermittlung*⁴, som anvender vidneberetninger fra Auschwitzprocessen i Frankfurt a. M. og således med dokumentarisk basis spillede en vigtig rolle i den efterfølgende kritiske beskæftigelse med nazifortiden, som fandt sted i Vesttyskland.

Som det gerne skulle fremgå er der mange af grebene i samtidsteatrets dokumentarteater (og i øvrigt også i teatret generelt, hvis man fx tænker på den meget udbredte anvendelse af film og video hos Frank Castorf og mange andre), som kan føres tilbage til Piscators teater. Det gælder primært anvendelsen af dokumenter i flere forskellige mediale former: tekst, billede, film, m.v. Og det gælder anvendelsen af hele talekor af arbejdere – det var for Piscator af stor betydning, at disse kor faktisk bestod af arbejdere, fordi salen derved kunne se "sig selv" på scenen og ikke (kun) borgerlige skuespillere i rolle som proletarer.

Når Piscator overhovedet begyndte at arbejde med dokumenter skyldtes det ikke i hovedsagen et ønske om at udvikle nye teateræstetikker, men derimod behovet for at effektivisere sin politiske agitation. Han havde simpelthen brug for bevis. Jeg er overbevist om, at denne status af "bevis" er helt afgørende for dokumentarismen som genre, og at den stadig har gyldighed. Det, som et dokument kan i forhold til den ikke-dokumentariske forestilling, er netop at belægge scenens udsagn med et bevis. "Dette er ikke digt, fiktion, fup – dette er virkeligt", synes dokumentet altid at sige, eller i hvert fald påstå. Dokumentaristen kan som Piscator have politiske dagsordner, men motivationen kan også være mere forbundet med den historiske avantgarde, dvs. båret af et ønske om at gøre kunsten mere virkelighedsnær. Men i begge tilfælde er det dokumentets status af bevis på, at noget er autentisk, der gør dokumentet interessant. Jeg vil imidlertid påstå, at det oftere er som politisk bevis, end som æstetisk modstand mod fiktion, at dokumentet i samtidsteatret er i anvendelse, og videre vil jeg påstå, at det typisk sker i forbindelse med en eller anden form for kritisk omgang med den samfundsindretning, der i dag – i endnu højere grad end det var tilfældet i Piscators samtid – dominerer stadig flere livsbetingelser, nemlig kapitalismen. Jeg påstår ikke, at al dokumentarisme er kapitalismekritisk, men jeg tror, det gælder for flertallet, og især er det min overbevisning, at det er frugtbart analytisk at opfatte dokumentariske strategier som kapitalismekritiske.⁵

Med hensyn til Piscators tro på lige netop teatret som det bedst egnede medium, kan det i vor samtid være vanskeligt at nære samme forhåbning. Fremskrivninger og analyser af et muligt politisk samtidsteater har da også en tendens til at nedskrive egne forventninger ved straks at indrømme, at teater i dag naturligvis ikke har samme gennemsalgskraft som før (se fx Wihstutz, 2012, s. 19). Man kan dog også opfatte samtidens opblomstring af – ifølge min påstand overvejende

4) Weiss, 1991. Teksten blev uropført i form af i alt 16 iscenesættelser i og uden for Tyskland, og Piscator stod altså for opførelsen i Vest-Berlin.

5) Jeg skal her indrømme et underskud i min artikel med hensyn til præcision i begrebsdefinitioner. Jeg må her begrænse mig til at forklare, at jeg med "dokumentarisme" forstår det grundlæggende greb at anvende dokumenter (tekst, film, fotos, historiske fakta, men også ikke-skuespilleres biografier på scenen), og at jeg med "kapitalismekritisk" tænker på en bred vifte af kritiske beskrivelser af mange forskellige samfundsforhold, der alle kan føres tilbage til effekter af et frit, globalt marked.

kapitalismekritiske – dokumentarisme på teatret som et udtryk for, at teatret i dag er et af de få offentlige rum, hvor samfundsforhold kan forhandles udenfor både markedskræfternes, mediernes og den etablerede politiks rækkevidde. Offentligt støttet teater er fortsat i al hovedsag et frirum, hvor scene og sal så at sige ikke skylder nogen noget – andet end at indgå i en teatral forhandling om eksistens og samfund. Her bliver teater måske igen et afgørende sted, hvor markedskræfter kan kritiseres – eller i det mindste blot beskrives – uden at kritikken straks bliver enten afbrudt af en studievært eller gjort til vare af en reklamemand. I hver fald er det her min hensigt at vise, hvordan de tre udvalgte værker kan ses som forsøg på netop en sådan udnyttelse af teater som markedsfrit frirum.

Revolutionen, der blev væk

Et af de måske mest oplagte eksempler på et dokumentarisk, politisk teater med klare rødder til Piscator er instruktøren Volker Lösch' forestilling "Marat – was ist aus unser Revolution geworden?" fra 2008⁶. Lösch blev i 2004 kendt i hele det tysksprogede teaterlandskab – og i landet i det hele taget, fordi han ved Staatsschauspiel Dresden havde iscenesat Gerhardt Hauptmanns arbejderklasseklassiker *Væverne* ved bl.a. at inddrage et helt kor af arbejdsløse og meget vrede borgere fra Dresden. De arbejdsløse talte i forestillingen i kor og gav mildt sagt luft for deres store vrede, og et af udsagnene lød: "En, jeg meget hurtigt ville skyde, er Sabine Christiansen". Den nævnte kvinde var dengang vært i – og lagde navn til – et af de mest sete talkshows, *Talkshow Sabine Christiansen*, hvor stort set alle ledende politikere, videnskabsfolk, ledende topfolk fra erhvervsliv, interesseorganisationer, etc. før eller siden optrådte. Christiansen var således forbundet med den etablerede, officielle magtalliance mellem medier, politik og penge. På grund af udsagnet, som hun opfattede som en konkret mordtrussel, lagde hun sag an mod teatret, og fik – bl.a. via en alliance med det forlag, der besidder opførelsesrettighederne til Hauptmanns tekst – nedlagt forbud mod forestillingen. (Se Wihstutz, 2012, s. 164, note 4). Replikken blev taget ud, forestillingens titel ændret, og efter forhandlinger fik dresdnerne lov til igen at se deres vrede vævere. Fire år senere havde Lösch altså premiere på endnu en nyere, tysk klassiker, denne gang Peter Weiss' *Marat/Sade*⁷, og igen havde han sammensat et stort talekor af arbejdsløse borgere, denne gang fra Hamborg og denne gang alle modtagere af den laveste, sociale ydelse i Tyskland, det såkaldte "Harz 4" indført så sent som 2005. Måske belært af sagsanlægget fra *Væverne* havde forestillingen fået en ny titel, ligesom det ikke hed "af", men "frit efter" Peter Weiss. Alligevel blev også denne Lösch-forestilling en skandale med sagsanlæg.

Forestillingens tekstlige udgangspunkt er Weiss' raffinerede og meget politisk motiverede gendigtning af centrale scener fra den franske revolution med lederen Marat som hovedperson. Hos Weiss opføres disse scener dog af ingen ringere end Marquis de Sade og hans medpatienter på sindssygehospitalet i Charenton. Hos Lösch spilles de Sade af den kvindelige skuespiller Marion Breckwoltdt. Hun er ganske kraftig og voldsom i sit spil, og hun angriber og anklager bestandig Marat, spillet af Achim Buch. Han står for revolutionens paroler om frihed, lighed, broderskab, mens hun – som de Sade – argumenterer for kødets lyst og det menneskelige begær som det eneste sande, der altid vil besejre enhver revolution. Achim Buch kommer på scenen første gang som en

-
- 6) Forestillingen havde premiere 24. oktober 2008 på Deutsches Schauspielhaus i Hamborg. Den blev i maj 2009 udtaget til Theatertreffen i Berlin, hvor jeg selv så den. Jeg støtter mig i det følgende til en videooptagelse af forestillingen i Hamborg, venligst udlånt af Deutsches Schauspielhaus.
 - 7) Weiss (1964). Den fulde titel lyder: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*.

nogenlunde historisk korrekt Marat, altså i franske gevandter anno 1789, men alle hans derpå følgende entréer sker i rolle som forskellige revolutionsledere i kronologisk rækkefølge. Således fires han ned fra loftet som grå Leninstatue, der bliver levende, når han når gulvet; han ankommer som sweaterklædt 1968-revolutionær; som Che Guevara; og til sidst som en let overvægtig Oscar Lafontaine – den tidligere leder af det tyske socialdemokrati, nu den let populistiske del af det venstreorienterede Die Linke. Så vidt skiller forestillingen sig ikke nævneværdigt ud fra så mange andre klassikeropsætninger i det tyske Regie-Theater. Men det gør rammen om den beskrevne iscenesættelse.

Helt som hos Piscator er forestillingen nemlig omkranset af epilog og prolog, og begge dele udføres af det nævnte kor af socialhjælpsmodtagere. I epilogen kommer de frem foran fortæppet og begynder først en, så to, så flere, snart mange at fremsige deres tekster. Lösch benytter i alle sine hidtidige forestillinger den samme teknik i korpartierne⁸: der veksles bestandigt mellem partier for én stemme, grupper af stemmer og alle stemmer; der veksles mellem kraftige råb og mere stille partier; og koret står næsten hele tiden med front mod tilskuerne, som tiltales meget direkte. Koret har som æstetisk greb umiddelbart to aspekter: for det første har koret en enorm kraft og energi – det kan faktisk være en ganske voldsom oplevelse. For det andet anonymiserer koret som greb teksterne, der kan komme fra hvem som helst i koret, hvis tekster netop kommer fra den *fælles*, autentiske biografi, som kormedlemmerne har. Koret er iført, hvad der ligner deres eget hverdagstøj, så de ser mildt sagt ikke ud som det borgerskab, der fylder teatersale som den store på Deutsches Schauspielhaus. Teksterne fortæller i al sin enkelhed om livet som modtager af Harz 4. Koret beretter om at have lavt uddannelsesniveau; om lange arbejdsløshedsperioder; dårligt betalte småjobs; nedtrykkende oplevelser på arbejdsformidlingen; drømmen om de ting, man kunne købe, hvis man havde et job; sundheds- og nedslidningsproblemer efter hårde jobs; anoreksi; alkoholisme; ludomani; om ikke at turde gå til tandlæge af angst for at tandlægen skal finde udgiftskrævende tandproblemer; om ikke have råd til briller; om stolthed over ikke at have givet op, ikke at være blevet sindssyg – endnu; om ikke at have råd til at gå i teatret, etc. Ophobningen af helt konkrete effekter af deres arbejdsløshedssituation har en overvældende virkning. Tidligt i prologen råber en kordeltager, at hun nægter at se sig selv som et offer, hvortil en anden, og snart flere råber tilbage: “Aber wir sind Opfer!”. Men vi *er* jo ofre! Den replik bliver et tilbagevendende omkvæd for teksten, der altså insisterer på, at man som socialhjælpsmodtager, hvor pinligt og belastende det end måtte være at høre på, faktisk *er* et offer i et system. Midt i partiet opregnes en socialhjælpsmodtagers konkrete, finansielle situation i form af en slags budget: “Man får udbetalt 321 euro om måneden”, fortælles det. “Minus 30 euro til strøm”, “Minus 40 euro til forsikring” etc. Indtil tilskueren selv kan regne ud, at der ikke kommer til at være meget tilbage i budgettet til sidst. Mod slutningen af partiet vender teksten sig mod korets følelsesmæssige oplevelse af deres situation. De fortæller – råbende, i kor – at de skammer sig over deres tøj; har mistanke om, at andre kan se på dem, at de modtager Harz 4; er frustrerede over alle de smarte tips til, hvordan man let får et job; at de skammer sig over at bo i en lejlighed så ringe, at man ikke vil være bekendt at invitere gæster; skammer sig over ikke at lykkes sådan som alle andre. Tekstens klagende jammer modsiges i ekstrem grad af måden, hvorpå den performes. At fremsige en så lang tekst i et kor med over 20

8) Se hertil fx Hustvedt (2011), s. 43f. For en kritisk-satirisk modsigelse af hele kor-konceptet, se Pollesch (2014). Pollesch vier en hel tekst til at uddybe, hvordan et kor som Lösch' pga. repræsentationsproblemer aldrig kan være til stede på scenen som “sig selv”, sådan som de tror. I mit perspektiv har Pollesch principielt ret, men jeg mener blot ikke, det – i mødet med et sådant kor – spiller nogen rolle for den politiske effekt.

deltagere kræver en høj grad af koncentration og træning, og resultatet er ikke jammer, men kraft. Og i Hamborg ville jublen efter den ca. 20 minutter lange prolog ingen ende tage.

Derpå går tæppet op og scenografien viser sig at være et gigantisk kubeformet rum beklædt med gummi og med et enormt Lidl-logo på bagscenen – dog står der i logo'et ikke "Lidl", men "Aldi". Der spilles altså på to af de lavpriskæder, som socialhjælpsmodtagere til daglig frekventerer. Kæder, som nok er billige, men som også lukrerer på, at der i samfundet findes store grupper af lavtlønnede. Koret af arbejdsløse er på scenen forestillingen igennem, og de arbejdsløse opmuntres løbende af Marat i hans forskellige udgaver, mens de Sade mest gør sig lystig over dem og deres elendighed. Forestillingens helt store – og skandaleskabende – element kommer dog først i den afsluttende epilog. Her får koret igen ordet alene, og de medbringer hver en spand med blod, som de hælder ud over kroppen, mens de råber revolutionære slagord ud i salen så som: "Kære medborgere, vort land er truet" og "Afskaf pengene". Derpå begynder en særegen oplæsning. Det tyske blad om erhvervslivet, *Manager Magazin*, offentliggør i lighed med det amerikanske *Forbes* årligt en liste over de 3000 rigeste tyskere, altså de familier med de største formuer. På denne liste figurerer 28 tyskere med bopæl i Hamborg. Listen i magasinet indeholder både navne og adresser, og denne liste læser koret nu højt: Navn, adresse og ikke mindst formue. Dog bliver ikke alle nævnt, idet en række af de 28 på forhånd havde sagsøgt teatret, da planen om højtlysning af listen blev bekendt. De af de 28, der lagede sag an, bliver derfor ikke nævnt. I stedet råber koret: "Nr. 96 på listen: I henhold til forordningen af 24.10. har vi ikke lov at nævne navnet"⁹. Når listen er læst til ende er man nået til de rigeste borgere i Hamborg, som besidder flere milliarder euro. Koret forlader scenen, forestillingen er forbi, og salen jubler.

Det skulle gerne fremgå, at Löschs iscenesættelse genanvender flere af Piscators greb, men med nogle afgørende forskydninger. Det dokumentariske indslag er placeret hos koret af arbejdsløse, hvis tekstlige dokument udgøres af det, man må formode er autentiske biografier og ikke mindst listen fra *Manager Magazin*. Piscators redegørelser for historiske forløb genfindes hos Lösch,

dels i form af Weiss' teksts genfortælling af den franske revolution, men nok så meget i form af kapitalismekritikkens historie, fortalt gennem Marats skiftende identiteter. Men hvor Piscators teater var præget af en vis optimisme med hensyn til den kommende revolution, er tonen hos Lösch forskudt i retning af melankoli for så vidt angår selvsamme revolutions historie, og i retning af aggression og næsten fortvivlelse repræsenteret ved koret af arbejdsløse. Der peges i forestillingen ikke så meget på konkrete løsninger – der agiteres derimod for, at løsninger på de arbejdsløses situation skal findes.

Livet på toppen

Hvis det er kapitalismens ofre, Lösch sætter på scenen, kan man sige, at det er gerningsmændene, der får ordet i Andres Veiels *Das Himbeerreich*¹⁰. Veiel er egentlig filmdokumentarist, men han har ved flere lejligheder også arbejdet med teater, mest kendt er *Der Kick*¹¹ om et grusomt, delvis racistisk motiveret mord på en ung mand i provinsen i det tidligere DDR. Kapitalismen og ikke mindst dens kritikere har Veiel også beskæftiget sig med, bl.a. i dokumentarfilmen *Black Box*

9) Citeret efter Wihstütz (2013), side 165. Min oversættelse.

10) Veiel (2013). Jeg forholder mig i det følgende udelukkende til teksten og ikke til iscenesættelsen, da jeg ikke havde mulighed for at se den. Dette giver selvfølgelig en skævhed i de tre analyser, men det opvejes i nogen grad af det forhold, at det tekstlige indhold hos Veiel vægtes højere end det sceniske udtryk.

11) Veiel (2007). Teksten blev en stor succes og er blevet spillet på talrige tyske teatre.

Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer

BRD (2001) om en RAF-terrorists mord på bestyrelsesformanden i Deutsche Bank i 1989, og spillefilmen *Wer wenn nicht wir* (2011) om RAF-medlemmet Bernward Vesper. Veiel arbejder på mange måder som en "klassisk" dokumentarist, idet hans research som regel er ganske omfattende, og han holder sig også tilsvarende samvittighedsfuldt til sine dokumenter og sætter sine værker sammen udelukkende af det materiale, hans research har frembragt.

Das Himbeerreich handler om bank- og finansverdenens absolutte top, og Veiel har foretaget lange og grundige interviews med ca. 25 topfolk i den private, finansielle sektor i Tyskland, dvs. mennesker, som kunne tænkes at bære et vist ansvar for fx den finanskrisen, som skaber endnu flere af de arbejdsløse, som Löscher sætter på scenen. Titlen refererer til en sætning i et brev, som den på det tidspunkt fængslede RAF-terrorist, Gudrun Ensslin skrev til sin daværende kæreste udenfor fængslet, Bernward Vesper. Ensslin bad ham sende hende "frugter fra hindbærriget", og det betød, at han skulle sende hende nogle af hendes yndlingsprodukter frembragt på det frie marked, som hun altså ironisk benævner hindbærriget. Det er livet i dette rige af enorme summer, der handles på kryds og tværs, der er temaet i Veiels tekst.

Veiel har valgt at lægge et lag af fiktion ind i sit materiale på den måde, at han har omarbejdet og sammensat de ca. 25 interviews til seks fiktive karakterer: fem topledere i investeringsbanker og en chauffør. Teksten indeholder derfor ikke nogen konkrete "autenticitetsbeviser" i form af kildedateringer, navne på virkelige personer eller andet, som kunne angive materialets ikke-fiktive rod. I dette tilfælde udgøres autenticitetsbeviset af selve tekstens afsender og af den foromtale, som teksten fik før sin iscenesættelse i Stuttgart og Berlin¹²; når Andres Veiel laver en teaterforestilling om bankverdenen og selv fortæller pressen, at der er tale om et dokumentarisk arbejde, kan man trygt gå ud fra, at han faktisk taler sandt.

Teksten er struktureret i fem dele i en bevægelse fra kontrol til sammenbrud, fra "Das Fest" til "Der Große Regen". Formen er udpræget monologisk og de seks fiktive figurer, der altså er sammensat af dokumentarisk materiale, fremstår som autentiske personer. De beretter om livet på de øverste chefsetager i den finansielle sektor, om magtkampe, om hvordan man på vigtige møder spiller sine kort bedst, og om hvordan man i en opadstigende karriere hurtigt vænner sig til, at der til stadighed kommer flere og flere nuller efter de beløb, man handler. Men efterhånden bliver det også klart, at det ikke kun er den finansielle sektor, men også det politiske establishment, der indgår i de aftaler og handler, der bliver indgået. Det er perioden op til finanskrisens udbrud, de taler om, og det betones flere steder, at risikovilligheden overalt blev større og større – også hinsides det punkt, hvor alle var klar over, at der ikke længere var tale om handel med reelle værdier, og at det ikke ville kunne blive ved med at gå godt.

Figurerne udviser ingen anger eller betænkelighed ved deres aktiviteter, men forsvare kapitalismen som "naturlig" og derfor sand. Omvendt opfattes det som unaturligt og usandt at ville begrænse kapitalismen af regler. Som figuren Frau Manzingen siger:

Vi har i ikke mindre end 5000 år befundet os i en cyklus af kreativ skabelse og ikke mindst kreativ ødelæggelse. Diskussionen om det ene eller det andet regelsæt er vigtig. Endnu vigtigere er det dog at bevare dette vidunderlige system af global frihed. Vi burde vove mere kapitalisme.¹³

12) Teksten blev iscenesat som en co-produktion mellem Staatstheater Stuttgart og Deutsches Theater Berlin med premiere i Stuttgart 11.01.2013 og derpå i Berlin 16.01.2013.

13) Veiel (2012), s. 6, min oversættelse. Citatet i original lyder: "Der Zyklus von schöpferischem Kreieren und nicht weniger schöpferischem Zerstören begleitet uns seit 5000 Jahren. Der Streit um dieses oder

Figurerne føler sig alle overbeviste om, at hvis ikke de foretog de nødvendige beslutninger på markedet, ville nogen andre have truffet dem i stedet – og scoret pengene selv. Det kan åbenbart ikke være anderledes med den økonomi.

Kritikken hos Veiel ekspliciteres ikke helt direkte, men det er helt åbenlyst hans pointe med teksten at pege på systemets svagheder. De enkelte figurer fremstår faktisk som i høj grad intelligente, men også som mennesker, der sikkert personligt er sympatiske nok. Men det er tydeligt, at det system, som disse mennesker på én og samme tid styrer og selv bliver spist af, ikke er i stand til at tage menneskelige hensyn. Systemet af fri, global kapitalisme kan kun profitmaksimere, det kan ikke fordele midler ligeligt, vise hensyn til svagere stillede eller beskytte mindretal i samfundet. Det store, indirekte udråbstegn i teksten er, hvordan det så kan være, at netop dette system alligevel står stort set uanfægtet og fortsat behersker stadig flere livsforhold. Også selvom Veiel altså betjener sig af en art “let fiktioniseret” dokumentarisme, er det igen dokumentet, der fungerer som argumentationens bevis. Teksten lyder i meget ringe grad som dramatik, eftersom det i snart sagt alle replikker er tydeligt, at her taler faktiske finansfolk og ikke en dramatiker. Eller sagt på en anden måde: realitetseffekten er så kraftig, at recipienten end ikke overvejer at betvivle autenticiteten.

Der var engang en kritik

Mens de to foregående værker på hver deres måde altså bedriver en ganske åbenlys kapitalismekritik, er der i det tredje og sidste værke eksempel snarere tale om en slags metakritik, idet Rimini Protokolls *Karl Marx: Das Kapital, erster band*¹⁴ er et værk, der ikke så meget selv bedriver kapitalismekritik, som det *beskriver* og via hverdags eksperter fremlægger en historik for kapitalismekritikken par excellence – Karl Marx’ berømte *Das Kapital*.

Rimini Protokolls tre medlemmer, Helgard Haug, Daniels Wetzel og Stefan Kaegi laver projekter i forskellige konstellationer¹⁵, og her er det Haug og Wetzel, som anvender den efterhånden kendte og udbredte “rimini-metode” på Karl Marx’ værk: De finder en række, gerne meget forskellige, mennesker, som alle har det til fælles, at temaet, her altså Marx’ værk, spiller en særlig rolle i netop deres biografi. I *Karl Marx: Das Kapital, erster band* medvirker således Thomas Kuczynski, som er videnskabshistoriker, og som i de sidste mange år har arbejdet på sin egen redigerede udgave af *Das Kapital* – Kuczynski har tilmed selv en ganske stor ydre lighed med Karl Marx; Ralph Warnholz, en tidligere spilafhængig, som har spillet alle sine penge bort, og nu arbejder på et afvænningscenter; Franziska Zwerg, oversætter fra russisk til tysk og tidligere bosat i DDR; Talivaldis Margevics, filmmager fra Riga – lavede bestillingsfilm for Sovjet; Jochen Noth, tidligere maoist, der udvandrede til Kina, nu virksomhedsrådgiver med særlig fokus på Kina og Asien; Christian Spremberg, der er blind, fanatisk pladesamler, arbejder i et Call Center og prøver igen og igen at blive deltager i TV-programmet “Hvem vil være millionær?”; Ulf Mailänder, som er forfatter til flere bøger om svindelagtige investeringsrådgivere, bl.a. Jürgen Harksen – Mailänder giver sig helt indtil slutningen af forestillingen ud for at være Harksen, men afslører til sidst sin sande identitet;

jenes Regelwerk ist wichtig. Viel wichtiger ist aber, dieses wunderbare System globaler Freiheit zu bewahren. Wir sollten mehr Kapitalismus wagen.”

- 14) Værket findes / fandtes både som forestilling, tekst og hørespil. Forestillingen blev uropført 4. november 2006 på Düsseldorfer Schauspielhaus, og jeg bruger i analysen en videooptagelse af en opførelse på Hebbel Am Ufer i Berlin i 2007. Optagelsen er venligst udlånt af Helgard Haug. Hørespillet kan downloades på www.hoerspielpark.de/website/titel/karl-marx.
- 15) For en oversigt over gruppens produktioner og flere forskellige beskrivelser af deres arbejde, se Dreysse og Malzacher (2007).

Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer

og endelig Sascha Warnecke, en ung, revolutionær socialist. Denne brogede flok af mennesker, der alle på hver sin måde har Marx og/eller den kapitalisme, han kritiserer, indskrevet i deres biografier, er placeret på en scene domineret af en ganske stor bogreol med utallige eksemplarer af Marx' bog i mange udgaver. De fortæller på skift om deres oplevelser i relation til bogen, og Spremberg har medbragt sine plader og spiller passende musik til monologerne.

Med forestillinger, der som Rimini Protokolls er dokumentariske på den måde at scenen tildeles hverdagskasperter, er meget sagt og gjort i selve udvalget af deltagere. Vi kommer, som det ofte er tilfældet i trioens værker, bredt rundt om emnet, og det lader sig ikke helt gøre at bestemme værkets "eget" synspunkt. Forestillingen præsenterer *Das Kapital* som en bog, der kan skabe ekspert-nørd som Kuczynski; den har skabt absurde stater som DDR, Sovjet og Maos Kina; men den kan også stadig animere til revoltetanker hos den unge, men desværre lidet reflekterede Warnecke, som fortæller om et – marxistisk begrundet – angreb på en McDonald's restaurant. Ud fra disse medvirkende er forestillingen mere en kritik af det kapitalismekritiske projekt, end den selv er kapitalismekritisk. Men så er der den spilafhængige Warnholz og supersvindleren Harsken spillet af sin biograf, Mailänder. De to repræsenterer på hver sin måde forestillingens kapitalismekritiske element. Warnholz er blevet offer for det pengebegær, som samfundet i mangt og meget er baseret på, og samme begær har givet Harsken let spil, når han lokkede milliarderne ud af stenrige arvinger med løftet om at give pengene 13 gange igen over ti år. Og endelig er der den blinde Spremberg med drømmen om den store gevinst på TV. I kølvandet på disse historier citerer Kuczynski Marx for en berømt sætning om kapitalens væsen:

Med stigende profit bliver kapital modig. 10 % sikker, og man kan anvende den overalt; 20 % og den bliver levende; 50 % positivt vovehals; for 100 % træder den alle menneskelige regler under føde; 300 % og der eksisterer ikke længere nogen forbrydelse, den ikke risikerer, selv med fare for at komme i galgen.¹⁶

Citatet tildeles en særlig plads i forestillingen, og det peger på det forhold, at forestillingen alligevel – i lighed med det værk, den handler om – forholder sig kritisk til den kapitalistiske orden, og derved peger på, at man kunne indrette sig anderledes.

Dokumentets uafviselige bevis og kunstens utopiske drøm

De tre værker, jeg her har fremdraget, er som sagt fælles om at kombinere dokumentarisme og kapitalismekritik – med forskellige accenter og betoning. Dokumentet fungerer i alle tre forestillinger som det afgørende bevis i argumentationen – uafviseligt qua sin autenticitet. Men hvorfor placere dokumentet i kunsten og ikke i fx videnskaben, retssalen eller det politiske system, kunne man spørge? Et muligt svar er, at kunsten, her teater, kan skabe det mulighedsrum, der måske bedre end det uafviselige argument, kan skabe den samfundsforandring, som marxister som Kuczynski håber på. For at forandre noget, må man kunne se den bedre verden for sig, og man må kunne mærke forandringens nødvendighed. Man må i en vis forstand kunne drømme. Og det er sådanne potentielt forandringskabende drømme om utopiens mulighed, de tre værker åbner for tilskueren. Paradoksalt nok med afsæt i det nøgterne og farveløse dokument.

16) Citeret efter forestillingen, min oversættelse. Originalen lyder: "Mit entsprechendem Profit wird Kapital kühn. Zehn Prozent sicher, und man kann es überall anwenden; 20 Prozent, es wird lebhaft; 50 Prozent, positiv waghalsig; für 100 Prozent stampft es alle menschlichen Gesetze unter seinen Fuß; 300 Prozent, und es existiert kein Verbrechen, das es nicht riskiert, selbst auf Gefahr des Galgens."

Jens Christian Lauenstein Led

Når jeg tildeler dokumentet den status af “uafviseligt, autentisk bevis” jeg gør, er det et udtryk for det blik, jeg iagttager dokumentet med. Selvom alle delelementer i et teaterkunstværk i ontologisk forstand med nødvendighed må stå på samme niveau, så er det min opfattelse (og oplevelse som recipient), at dokumenter som de her fremhævede, afbryder værkets almindelige tegn- og betydningsspil, idet recipienten opfatter dokumentet som liggende udenfor den fiktive ramme. Fra et konstruktivistisk og postmoderne synspunkt som f.eks. Carol Martins (se artiklen i dette nummer) kan dokumentet ikke påberåbe sig nogen særstatus. Min pointe er, at dokumentet ikke desto mindre får lige netop en anden status, og at tilbagekomsten af politisk funderet dokumentarisme i teater er et udtryk for modstand mod selvsamme postmodernisme, bl.a. fordi den af den liberale ideologi anvendes til at tage luften ud af enhver kapitalismekritik med henvisning til kritikens metafysiske forankring.¹⁷ Og det er her, den centrale lighed med Piscator ligger: I troen på forandringens mulighed gennem insisteren på, at de uretfærdigheder, værket påpeger, ikke er simulakrer og kontingente konstruktioner, men autentiske uretfærdigheder med virkelige konsekvenser.

Bedømt ud fra de tre værker er der dog også tale om visse forskydninger i forhold til Piscators teater. Den her mest iøjefaldende forskydning er, at mens Piscators teater var præget af en ikke-tvivlende insisteren på, at der var håb for bedre tider via revolution, er de tre værker i højere grad præget af tvivl, måske endda resignation, men også en – om ikke tvivlsfri, så måske så meget mere desperat insisteren på utopiens mulighed.

Jens Christian Lauenstein Led

Chefdramaturg på Aalborg Teater og leder af borger scenen samme sted. Ph.D.-projekt (uafsluttet) om politisk engagement i tysk samtidsteater, 2003-2006. Har derudover undervist på Dramatikeruddannelsen i Aarhus og på Kunsthøgskolen i Oslo, samt arbejdet free lance som dramaturg, bl.a. på Maxim Gorki Theater, Berlin, og som tekstdramaturg for Christian Lollike.

Litteratur:

Dreyse, Miriam og Malzacher, Florian (red.), 2007. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Alexander Verlag Berlin.

Haug, Helgard og Wetzell, Daniel, 2007. *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*. Læsemanuskript fra rettighedshaverne. Köln: Hartmann & Stauffacher.

Hustvedt, Kjersti, 2011. Realitet på spill. I: *Peripeti*. Nr.15.

Led, Jens Christian Lauenstein, 2005. Whispering in empty places or screaming from crowded stages? I: *Nordic Theatre Studies*. Vol. 14.

Lehmann, Hans-Thies, 2002. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Theater der Zeit. Recherschen 12. Eggersdorf.

17) På det punkt er jeg helt enig i Stegemanns kritik, der angriber den beskrevne alliance mellem postmodernisme og marked. Men hvor Stegemanns konsekvens er den, at teatrets kritik derfor kun kan udfolde sig i den psykologiske realisme, mener jeg, at teaterdokumentarismen har bedre muligheder for at udfolde kritik.

Kapitalismekritische teaterdokumentarismer

- Piscator, Erwin, 1979. *Das Politische Theater*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag.
- Piscator, Erwin, 1970. *Det Politiske Teater*. Holstebro: Odin Teatres Forlag.
- Piscator, Erwin, 1991. Bühne der Gegenwart und Zukunft. I: *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Pollesch, René, 2014. Ein Chor irrt sich gewaltig. I: *Kill Your Darling: Stücke*. Reinbeck bei Hamburg: Rowolt Verlag. S. 63-110.
- Stegemann, Bernd, 2013. *Kritik des Theaters*. Berlin: Verlag Theater der Zeit.
- Weiss, Peter, 1964. Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt a.M.: Surhkamp Verlag.
- Weiss, Peter, 1991. *Die Ermittlung*. Frankfurt a.M.: Surhkamp Verlag.
- Wihstutz, Benjamin, 2012. *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlungen im Gegenwartstheater*. Zürich-Berlin: Diophaenes.
- Willet, John, 1982. *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. Frankfurt a.M.: Surhkamp Verlag.
- Wolff, Rudolf (red.), 1984. *Erwin Piscator. Das ABC des Theaters*. Berlin: Dirk Nieshen Verlag.
- Veiel, Andres, 2013. *Das Himbeerreich*. Læsemanus udlånt fra Fischer Verlag, version af 2013.
- Veiel, Andres, 2007. *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*. München : Deutsche Verlags-Anstalt.

The background of the page is a grid of 12 black and white film stills. The stills are arranged in a 3x4 grid. The central stills (middle two columns) show a person, likely a sniper, standing in a doorway or a narrow hallway, looking towards the camera. The surrounding stills are more abstract, showing blurred figures and light patterns, possibly representing the 'pixelated' nature of the film's aesthetic.

Artikel

The Theatrical Life of Documents

A Sniper fixes on his target in *The Pixelated Revolution* | Photo courtesy of Rabih Mroué

The Theatrical Life of Documents

Af Carol Martin

The notion that documents provide incontrovertible evidence has long been in question. Yet documents, in both their material and digital forms, are still well respected and are used as sources of information with consequences for the creation of meaning in historical accounts, in legal procedures, and on theatre stages. Addressing the discrepancy between documents as indications of certainty and documents as troubled signs of the ways in which we construct reality, several recent international theatre productions have staged documents – letters, diaries, photographs, and YouTube uploads – *both* as authenticators of real events and as critiques of our complex relationship to visual culture in an age of reproduction, digital and otherwise. Although recent works have addressed the interface between performance and the archive, the specific use of documents on stage in theatre – in terms of their framing as objects, their status as artifacts, and their implications for the mediums in which they appear – has yet to be thoroughly analyzed.¹

For this reason, a close analysis of the ways in which theatre about real events uses documents as visual evidence to create unique meanings, both in conjunction with and apart from the verbal texts, is needed. Examining how documents are staged enables us to understand how they are used to construct meaning and how we perceive that meaning. The theatrical life of documents may or may not contain anything real, in the sense of actual, physical, factual, or material. What is the document, what is its province, and what kinds of meanings does the way in which it is staged produce? I will address these questions in relation to three international performances: Double Edge Theatre's *The Grand Parade* directed by Stacy Klein (2013), *The Year I Was Born* (2010), and *The Pixelated Revolution* (2011). These three works use documents in three distinct ways: in relation to time, in relation to testimony, and in relation to social media, respectively.

Visual evidence

Acts of seeing are not neutral. As legal theorist Richard Sherwin writes, visual images – animations, digital reenactments, and video, including documentaries, surveillance cameras, photographs, and amateur videos shot from conventional and cell-phone cameras – are used both to prove and to contradict legal testimony and written reports (Sherwin 2011, p. 14). Sherwin's work charts the direction in which the law has been moving in terms of new forms of the courts' use of visual images to make legal determinations over the past twelve years. In the realm of the visual, moving images capture what static images leave out: demeanor, changing facial expressions, tone of voice, and action as it unfolds. Upon appeal, visual evidence is reviewed by judges to assess whether or not it was misconstrued (*ibid.*). Interpretation is a constant variable in the creation of meaning – a variable that repeatedly signals the difficulty of knowing what happened and also what is happening. Meanings are created by the way users match the possibilities of technology with their own experiences (Van House 2009, p. 1073).

1) For a recent iteration of this debate, see Gunhild Borggreen and Rune Gade, eds., *Performing Archives/ Archives of Performance* (Chicago: University of Chicago Press, 2013).

The Theatrical Life of Documents

Visual jurisprudence and theatre about real events that uses the digital presentation of documents takes place in an entirely different context, one that Sherwin, among others, identifies as the “digital baroque”:

*Today, even a cursory survey of popular culture in recent years will attune the observer to the peculiar mood and expressive style of the baroque. Only now we know it as the digital baroque. With the advent of digital technologies that can simulate the real with exquisite precision, we are poised to appreciate that fateful cinematic moment in *The Matrix* when Neo first learns that he has been “living in a dream world . . . a neural interactive simulation that we call the matrix. What we can see, what we can touch, what we smell, in the matrix, is the offspring of a computer code whose algorithmic constructs generate coherent patterns that register directly in the brain”. (Sherwin 2011, p. 18).*

Sherwin’s analysis of visual jurisprudence differentiates visual meaning-making from other forms of making meaning (ibid., p. 2). Visual meanings are accompanied by the shared terror of living in neuro-interactive simulation, which creates the omnipresent uncertainty that “culminates in a loss of confidence in the faculty of representation itself.” This uncertainty is at the core of “both the baroque culture of the seventeenth century Europe and the global digital baroque culture we are living in today” (ibid., p. 4). The anxiety about the inability to really know anything and about the lies that people offer as verity in all areas of life is attended by the use of visual documents to create and corroborate reality. The demand for visual documents as evidence continues unabated, even though such evidence is known to be vulnerable to both interpretation and digital manipulation.

The Grand Parade

In *The Grand Parade* the American director Stacy Klein avoids a literal representation of history by staging the group’s chronology play as a spectacle devised from the company’s range of physical training, which includes trapeze, circus, and dance. At one moment in *The Grand Parade* there is a projection of the front page of the 1906 *New York American* newspaper featuring the headline: “Harry Thaw Kills Stanford White on Roof Garden.”² The newspaper headline confirms real events as the subject of the work. The murder and subsequent trial are depicted as one of the first sensationalized and senseless shootings to take place in the United States. The scene foreshadows what would become in the United States a deadly mix of the “lack of gun control with mentally unstable people.”³ *The Grand Parade* implicitly asks us to consider the persistence of the past in the present and its relationship to the future. The work proposes that the events of the twentieth century are remembered, at least in part, according to how they are documented and played out in various media in the public forum.

In terms of narration, the projection of the newspaper headline collapses several different moments into one. It announces that Thaw’s shooting of White has already taken place. On the stage, however, the shooting is loosely reenacted even as the newspaper announces that it has

-
- 2) Angry about an affair between his wife (the actress Evelyn Nesbit) and American architect Stanford White, Thaw shot White in the back at the rooftop garden at Madison Square Garden. The lengthy trial was dubbed “The Trial of the Century” as it involved the clash of fame, fortune, and blue-blood pedigree, in the case of White, and wealth in the case of Thaw, a Philadelphia millionaire. Thaw, who had a history of mental instability and had led a profligate life, was eventually let off by virtue of insanity.
 - 3) Personal email from Klein, 29 January 2014.

already occurred. The reenactment does not attempt to replicate the original crime scene. Thaw, as played by Matthew Glassman, is rather grungy, not at all the dapper son of a coal and railroad baron. At the same moment the headline is projected and the shooting is reenacted, Nesbit, played by Hayley Brown, seated on a bar stool in a black coat, laments the murder. The announcement of the crime, the reenactment of the crime, and the response to the crime all happen at the same moment. The image of the newspaper spins into view, stays for a moment, and then spins away. No one speaks in *The Grand Parade*. Historical moments are identified by documents—documentary footage, images, and music—and by the relentless and spectacular physical feats of the performers: running, dancing, falling, and flying on trapezes in a manner that infers that history is both of our own making and something that happens to us.

The scenes are the result of the visual and physical inventions of Double Edge's rehearsal process, which has a theatrical ontology very different from documentary realism. The visual style of the production was influenced by the work of painter Marc Chagall. Klein's vertical staging uses the entire height of the theatre as performers emerge from suspended structures, fly on trapeze, and hang from sculptural forms. As with Chagall's soft surrealism, the actors show up in animal masks and are lit by a Chagall-inspired color palette. The dream-like imagery juxtaposed with scenes of war enables leaps of time and contexts that connect disparate events, times, and places. The chronology of the production depends upon the unfolding of events that happened in the twentieth century, but not necessarily as they happened in real time. Projecting the headline in an atemporal manner in relation to the action of Thaw's crime uncouples it from a linear narrative, substituting an overlapping chronology: not cause and effect, reenactment, or re-performance, but a reconstruction of the role of media in historical memory. Part of my personal experience of *The Grand Parade*, for example, was my own memory of the original occurrence of several of the events as I remember them—not from having witnessed them, but from having seen them captured and framed by television. The screen of my own personal memories played out before me as I watched the performance. The first man on the moon, the Kennedy assassination, the Vietnam War, the popular American television program *The Honeymooners* from the 1950's were performed in the present as having occurred in the past, at the same time as they played in my own theatre of memory. Portions of the production situate the story of the twentieth century in the context of tabloid journalism and other forms of popular culture, such as popular dance forms and television. By this means, the work invokes cultural memories that are subjective and associational rather than objective and historical. As much a chronology of memory as a chronology of events, *The Grand Parade* insinuates that we are in a loop of utopian hope, tragic war, heroic actions, and absurd results. The sense of trauma *The Grand Parade* invokes is the trauma of being trapped in a cycle, a cycle of events and a cycle of memory itself.

The projection of the newspaper with its off white color, style of font and overlapping photograph layout, provides the appearance of historical authenticity. The newspaper's authenticity, in turn, emphasizes that the staged shooting that happens happened in real life. The placement of the projection of the front page of the newspaper on a screen above the bar where the shooting is reenacted makes what the actors do legible as reenacted history. The look of the document, the moment of its appearance, and its visual placement all conspire to make a truth claim about what happened, how it happened and where it happened.

The Year I Was Born

The Year I Was Born (*El año en que nació*), devised and directed by Argentinian playwright



*Viviana Hernández in *The Year I Was Born*. Photo courtesy of Lola Arias.*

Lola Arias, deals with the seventeen-year dictatorship (1973–90) of Augusto Pinochet in Chile. The work differentiates between the visual images of the documents and the testimony the performers use to tell their own stories, as they attempt to set the record straight about what happened during those years, and the legacy of trauma that still accompanies national narratives. *The Year I Was Born* was developed in a workshop Arias conducted in Santiago, Chile. Arias had brought to the workshop her production *My Life After* (*Mi vida después*, 2009), about a group of young people born during the Argentinian dictatorship (1976–83) reconstructing the lives of their parents with documents such as photographs, letters, and film. *The Year I Was Born* follows the same pattern as *My Life After*, except with Chilean stories. In both works, Arias selected performers with different relationships to the politics of their countries: some had parents in the military, others had parents who went into exile, some had parents who were guerrilla fighters, others had parents who were supporters of the dictatorship, some had parents who were disappeared, and still others had parents who were apolitical. All eleven performers were part of the production “because of their family stories, their documents, and their will to share their life experiences” (Program note, Anon., 2014). About the production, Arias writes:

El año en que nació is a piece in which the performers are telling their own family stories: they are reconstructing and imagining the past. The piece is like a big reenactment in which the performers take the role of their parents to reconstruct historic events: the day of the military coup, the day of the arrival of the Pope, the days of the blackouts. They also stage their own personal stories: Alexandra reconstructs the killing of her mother who was from the guerrilla [a guerrilla fighter], Leopoldo reconstructs the work of his

father as a policeman during the dictatorship, Soledad reconstructs the exile of her parents to Mexico. The performers are like stunt doubles of their parents, willing to act the most dangerous scenes in their life. (Ibid.).

Arias uses the word *reconstruct* to refer to the investigative journey the performers had to undertake in relation to the lives of their parents and their own autobiographical narratives. *The Year I Was Born* undermines the construction of a “grand narrative” by staging and juxtaposing many small, personal narratives about what happened in Chile. All the performers described the location of their parents on 11 September 1973; the day Salvador Allende’s government was overthrown. As they did so, a photograph of the seat of government, projected on a large, upstage central screen, was decorated with plastic toy soldiers to show the locations of conflict and simulate widespread panic. On stage left, openly displayed, stood the table where the photographic images were constructed. The performers narrated and sometimes dramatized the documents to emphasize that the events they were speaking about had happened to their parents and in some cases to themselves. The images authenticated the stories the performers were telling, with official documents, news articles, letters, and old photographs projected on the screen via a live-feed camera.

The Year I Was Born did not entirely adhere to a documentary sensibility. Some events in the lives of the performers and their parents were used as catalysts for stage action. In reenacting the Pope’s visit to Chile, for example, the performers set up a central table for a feast to show the excitement people felt and how they celebrated the papal visit. Social and political metrics resulting from the theatre games used to make the work charted different demographics and opinions. At one point, the performers lined up according to skin color, family income level, and then their parents’ political affiliations. As they argued about who was more of a revolutionary or who was tighter with the military, family pride was set against the families’ relationships with the dictatorship. The informal performance style gave the work a sense of improvisation more than of reconstruction or reenactment. The work’s primary assertion was that this was a performance by real people telling stories about actual events that happened to them and their families.

Family photographs, notes and letters were presented as self-evident sources of information that the performers used to make assertions and to tell stable stories about the individuals depicted in them. One important exception was the story of Viviana Hernández looking for the identity of her father. As Hernández showed a succession of photos, she talked about her search for her father. The projected photos changed as new narratives emerged about who her father might be. Each photograph in succession was presented as “the one,” as her real father, and was followed by a kind of digital execution as each one was dashed off the screen. Not him, not him, not him. Before the photos were swept off the screen, however, the performer managing them from the table drew on them — glasses, a moustache — as if to elide their documentary status with a deft strike of the pen in a manner that made caricatures of the men in each successive image. Sweeping from one image to the next was not unlike the definitive gesture used with a mobile phone or tablet to move images across the screen from one to the next. Finally, when Hernández read a portion of her father’s trial, it became apparent that execution was precisely the subject. Hernández’s real father, or so she said, was in prison for murder. He was a police officer convicted of killing two militants.

With her succession of images of men who might have been her father, Hernández provided a series of full stops in the pursuit of truth. At any moment in the world of the performance, Hernández could have ended her search. Arias conceived the fault line between fact and fiction in this production as following the difference between visual evidence and testimony. “You can call it documentary theatre because the play is based in documents, facts from the past,” Arias

The Theatrical Life of Documents

said. “But I call it theatre. The performers reconstruct the life of their parents through their own family photo albums, letters, tapes . . . But there is also a lot of fiction in it. They do reenactments of scenes from the past, based on what someone told them or blurry memories... The past is also a fiction that changes every time we transform it into a story to tell to others.”⁴ The overlap between fact and fiction reflects not only the recurring overlap and interplay between “theatre” and “reality,” and the blurred boundary between the stage and the “real” world, but also the difference between visual and oral testimony. Arias’s description of the testimony in *The Year I Was Born* identifies some of the problems of testimony. Testimony is “based on what someone told them or blurry memories.” Anybody can say anything. As an indication of truth, testimony has always been subject to the discerning judgment of others. By implication, Arias attributes testimony to fiction, as the reenactments in *The Year I Was Born* are based on stories, on what amounts to hearsay, and they respond to the demands of theatre. Yet, testimony is also an embodied form of narrative evidence that passes from person to person, not unlike theatre itself. Not so with the projected images of documents.

Arias’s description of documents aligns *The Year I Was Born* with documentary theatre “because the play is based in documents, facts from the past.” The performers’ reconstructions of their lives through their personal photo albums, letters, and tapes are presented as the factual basis of the work, foreclosing the “she said, he said” indeterminacy proposed in Bertolt Brecht’s essay “Street Scene” (Brecht 1964, p. 121-29). The implicit assertion is the testimony stabilized by the visual evidence in the form of projected documents. That is, until we encounter Hernández’s story. At the core of *The Year I Was Born* is Hernández’s successive dismissal of the documentary evidence of photographs of men who might be her father.

In the case of Hernández, there is only her assertion that the man in the final photo is the same as the man who is her father. There is no other claim of authenticity—no blood test, no comparison of physical features, and no final confirmation from her mother. Narrative closure is the dramatic structure that provides the truth. The images of men Hernández never met are like the ghost of Hamlet’s father. The images of men who might be her father appear and disappear in Hernández’s story in relation to her own ontological insecurity. This is a journey she has to take and one for which she pays dearly as her search destroys her relationship with her mother. Claudia La Rocco commented in a *New York Times* review that Arias’s approach can seem “relentlessly neat and safe about the framing of these complicated lives.”⁵ This is only partly true. Hernández’s story reframes the others by providing a foreground of uncertainty and dramatizing the risk of finding out who one really is.

Hernández’s story also uses image technology in ways that are embedded in people’s daily lives. The pixelated image of a man’s face projected on a screen becomes the man Hernández was looking for. There is no context for the image apart from Hernández’s narration, which amounts to a narrative interpretation of identity in which we are asked to believe. In testimony, the narrative takes precedence over everything else. That the photograph is socially and even politically constructed is not discussed. Who took it, when, and for what purposes? As spectators, we might attribute a failure of identity to the projected black-and-white photograph: This is the man who did not let his daughter know who her father was. Or we might think he was protecting her from his reputation as a murderer. The photograph is part of the organized display of the performance but not that of

4) See http://brightonfestival.org/news/an_interview_with_lola_arias/ (accessed 14 January 2014).

5) Claudia La Rocco, “Talking about Their (Iron-Fisted) Generation,” *New York Times*, 12 January 2014.

a family photograph album. The image stands alone in the same way that Hernández stands alone, without either parent in her life, even as she stands in a room full of people listening to her story. Her search is concluded, but her ontological insecurity remains.

At the end of the performance, the performers attempt to predict who will win the next election in Chile. In this move, the hope that the generational trauma can be healed gives way to the cruelty of abiding human folly. Each performer gets an electric guitar out of the school lockers lining the back of the stage, plugs it in, and blasts the audience with loud, abrasive music. Finally they lay down their guitars and exit the stage, the lights go down, and we are left sitting in an imageless, deafening darkness that upends all the stories that were told with a deafening auditory dissonance. In the end, *The Year I Was Born* proposes a troubled relationship between generational trauma and the experience of historical and political reality.

The performers in *The Year I Was Born* are in many ways trying to access the experience of their parents through the reconstruction of memories created via material artifacts projected on a screen and shown in conjunction with the first-person narratives of the children. The journey in the performance is the journey of the children in search of both memory and memory's role in the creation of history.

Documents may or may not be used as parameters of truth in theatre. They can refer to powerful forms of memory, both individual and collective. Remembering can be traumatic. Documents can both connect us to and sever us from real and imagined communities. Either way, they are powerful and are powerfully used in theatre. They are not, however, simply indicators of truth. They imply moments in time without representing them in their entirety. The ways documents are used in theatre typically omit relevant details about their creation and archival provenance, details that inform the kinds of meanings that were being created at the inception of the document, details that might indicate provenance and authenticity or lack thereof.

The Pixelated Revolution

A discussion of the authenticity of visual documents is exactly what Lebanese performance artist and theatre-maker Rabih Mroué attempts in *The Pixelated Revolution* (first performed 2011). He achieves this by differentiating between images of the demonstrations in Syria originating from Syria's official news channel and those originating from protesters' videos uploaded to YouTube – videos Mroué identifies as originating outside governmental and institutional regulation.

Seated at a downstage-right, white table with a laptop computer, Mroué began his lecture-performance by stating: “The Syrian protesters are recording their own death.”

So I found myself inside the Internet travelling from one site to another, looking for facts and evidence that could tell me more about death in Syria today. I wanted to see and I wanted to know more, although we all know that this world, the Internet, is constantly changing and evolving. It is a world that is loose, uncontrollable. Its sites and locations are exposed to all sorts of assaults and mutilations, from viruses and hacking procedures to incomplete, fragmented and distorted downloads. It is an impure and sinful world, full of rumors and unspoken words. Nevertheless, it is still a world of temptation and seduction, of lust and deceit, and of betrayal. (Mroué 2012, p. 19-35).

At the same time, Mroué posed the question: “How should we read these videos?” Mroué's answer to this question was the subject of the performance and took the form of a proposal that we consider the videos as evidence of a new kind of visual aesthetic.



Newspaper image displayed in The Grand Parade. Photo courtesy of Double Edge Theatre.

One video that Mroué narrated to guide spectators in the new aesthetic was just 1 minute 23 seconds long.⁶ He pointed out a sniper on a low floor of a building in a residential neighborhood. Another shooter was on a high floor of another building across the street, holding his mobile phone and filming what was happening outside. The video began with the sound of a gunshot, followed by a rapid succession of images of rooftops, balconies, walls, windows, and different buildings, until the eye that was the camera spotted the sniper lurking behind a wall. The sniper came into full view with his military rifle aimed at the camera. The image shook. The sniper fixed on his target, the man with the mobile phone camera. The lenses of their eyes seemed to meet, and then the sniper matter-of-factly fired. The eye, the man, the mobile phone fell to the ground as the image spun toward the ceiling. Mroué translated the voice of the cameraman, who had been hit, as saying, “I am wounded, I am wounded.” Then silence. The image stopped.

According to Mroué, a clear image can become official, eternal, and immortal, or a clear image is antagonistic to truth. Mroué’s performative assertion is that the spontaneously made and minimally produced YouTube videos of the Syrian demonstrations documented what was happening with deliberate aesthetic devices resulting from politically savvy survival techniques of those not in power. His “fictional list of advice and directions on how to film demonstrations” was created from an analysis of the YouTube videos Syrian protesters had uploaded on the Internet. The list included: shoot from the back to hide the identity of protesters; carry banners backwards so cameras shooting from the back can see what they say; take long shots from afar so as not to reveal the identity of the protesters; film faces of assaulters; write the date and place of the manifestation; don’t use music; use only real sounds; film on location in the here and now; do not use tripods; use hand held cameras; do not use special lighting; place the strap of the camera

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=Q0pFYXHy9CY&feature=related> (accessed 27 January 2012).

around your neck in case you have to run. Authenticity, the list implicitly reasons, can exist only separate from official organizations and sanctioned sources.

Mroué shifts aesthetic consideration of the visual image from what it shows to what it does not show in a way that bridges legal and aesthetic considerations. Sherwin asks: “How do we know we have gotten right the truth and justice claims that visual digital images make in particular cases?” (op. cit., p. 6). Mroué does not provide an answer to this question. Two assertions exist in his work: first, that YouTube videos are important authenticators; second, that YouTube videos are merely the product of power. Both types are propaganda, but for different causes. In the YouTube videos Mroué analyzed, it was as if the protesters were posting transparent videos with unique aesthetics authenticated by the platform of their delivery. In the videos he did not show, those of the official media, Mroué’s attitude was that the videos were corrupted by their cultural provenance, situated as they were in the institutions of power. He acknowledged that the manipulated and the unmanipulated exist side by side on the same platform, though with different aesthetic devices signaling not only the real intentions of the creators but also the troubled relationship between aesthetics and authentication. However, Mroué did not literally give us the evidence to make up our own minds.

The provenance of art has long been a subject of great concern in relation to different systems of value. Certainly this is also true of documents, both material and digital. What Joseph Roach called the “hermeneutics of suspicion” about the relationship between the aesthetic of the image and the manipulation of power is not new. As Roach pointed out in 1989, several modes of thought, including Marxism, feminism, and psychoanalysis, articulate suspicion about how culture enacts power, especially in its institutionalized forms. Mroué’s analysis falls right in line with this sensibility (Roach 1989, p. 155-68).

Conclusion

As I was completing this essay, I received an email from Chad Elias, an art historian at the University of York. Writing to alert me to his research specifically on Rabih Mroué, Elias provided a link to the Tate Gallery online, where the BMW Live Performance Room was launched as “the first artistic programme created purely for live web broadcast,” on 27 February 2014. In the postscript to his study of another work of Mroué, *Three Posters*, Elias cited the French art critic and former Tate curator Nicholas Bourriaud on art in the digital era as: “no longer a matter of elaborating a form on the basis of a raw material.” Digital editing software, according to Elias, makes manipulation inevitable, especially in the form of montage and the insertion of additional visual or audio material including special effects (ibid.). Such is the theatrical life of documents used in theatre about real events. Documents are “live” and simulated, manipulated in both form and by context, subjected to special effects, and made to perform specific ideas.

The documents in the works I discuss here have been manipulated in both subtle and blatant ways. In *The Grand Parade*, the front page of the *New York American* newspaper of 1906 was projected from above and in front of the screen through a software program that enlarged the typeface and ran the projector, audio, and video through a computer. *The Year I Was Born* used a visible live-feed camera to show material documents that, in the case of Viviana Hernández, were implicitly presented as the “real thing” and then almost immediately revealed as not being the real thing at all. *The Pixelated Revolution* used YouTube, an online viewing platform that shifted centralized one-way visual communication to a decentralized platform with open access. The documents were digital files that can be uploaded and downloaded, recirculated and

The Theatrical Life of Documents

digitally manipulated, by anyone with a computer. The truth claims of the way the respective performances used documents included the occurrence of a particular historical event, a depiction of psychological and ontological uncertainty, and as evidence of murder in the context of a new aesthetic of digital documentation. In all three productions, the documents are already treated, constructed, and manipulated. Sometimes overtly presented as such and sometimes not.

Understanding digital documents as part of the loss of confidence in representation is what unites these three productions. Taken together the documents used in these productions served both as authentication and as a means to critically engage the ambiguous associations between documents and truth in what Sherwin calls, “the age of the digital baroque.” That projected photographs, letters, maps, newspaper headlines, and YouTube videos are all positioned as documents and documentation but in different ways and with different aims signals the instability of the kinds of meanings that documents can produce. Documents can as easily provide evidence of the corruption of both the real and the digital as they can provide honest portrayal. This ambiguity about the provenance of documents is not only responsible for a loss of confidence in representation, but also leads to the very type of consciousness that digital forms has created.

Troubled epistemology is not new to theatre. As the digital world is a part of our means of documentation, documentation has become much more than a record. Documents now form part of our neural dreams, populated with shadows of the real, with meanings, memory, and history. We are living parallel lives suspended between the virtual and the real. The difference between waking and sleeping, between being live and being recorded, between being present and being a projection of presence, is ever more provocative and compromised. The entanglement of the live and the digital in relation to the documents presented on stage demands the presence of an audience to collaborate in the construction of meaning and as a vital part of the process of the production and determination of claims about truth in relation to material evidence.

Litteratur

Anon., 2014. Program note from the performance of *The Year I Was Born* at the Under the Radar-Festival in New York City, January 2014.

Brecht, Bertolt, 1964. “The Street Scene”. In: *Brecht on Theatre*. Trans. John Willett. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Elias, Chad, 2014. “Postscript: The Digital Afterlife in Mroué’s Artistic Works”. <http://www.tate.org.uk> (accessed 28 February 2014).

Mroué, Rabih, 2012. *The Pixelated Revolution*. *TDR: The Drama Review*. 56:3. Fall 2012.

Van House, Nancy, 2009. “Collocated Photo Sharing, Story-telling, and the Performance of Self”. In: *International Journal of Human-Computer Studies*. Nr. 12.

Roach, Joseph, 1989. “Theatre History and the Ideology of the Aesthetic.” *Theatre Journal*. 41, no. 2.

Sherwin, Richard, 2011. *Visualizing Law in the Age of the Digital Baroque*. New York: Routledge.

Carol Martin

Carol Martin

Professor of Drama at Tisch School of the Arts, New York University, and affiliated faculty at NYU Abu Dhabi. Her recent books include: *Theatre of the Real* (Palgrave/Macmillan, 2013) and *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Palgrave/Macmillan paper 2012, cloth 2010). Her essays and interviews have appeared in anthologies, academic journals, and the *New York Times* and have been translated into Turkish, French, Polish, Chinese, Romanian, and Japanese. She is the General Editor of "In Performance," a book series devoted to performance texts and plays published by Seagull Books, and a Contributing Editor to both *TDR* and *Assaph: Studies in the Theatre*.

Artikel

Soydans *ikke*-Breivik og Højgaards ikke-*ikke*-Breivik

Soydans ikke-Breivik og Højgaards ikke-ikke-Breivik

22. juli i et dokumentarteaterperspektiv

Av Siemke Böhnisch

To soloskuespillere, to tekstdokumenter, to forestillinger

Høsten 2012. Den tysk-tyrkiske skuespilleren Sascha Ö. Soydan står bak en talerstol på en ellers nesten tom teaterscene i det gamle televerket i Øst-Berlin. Hun holder en liten bunke A4-ark i hendene. På baksiden er det skriblet noen setninger. Hun ser inn i et live-kamera som er plassert foran første publikumsrad, så ser hun ned i arkene og begynner å lese (på tysk):

Jeg står her i dag som en representant for Den norske og europeiske antikommunistiske og antiislamistiske motstandsbevegelse [...]. Når jeg snakker, så snakker jeg på vegne av svært mange nordmenn, skandinaver og europeere som ikke ønsker at våre etniske urfolksrettigheter, våre kulturelle og territoriale rettigheter skal fratras oss (Aftenposten/NTB 2012).

Noen dager tidligere i København, på en annen sparsommelig utstyrt scene, langt nede i en kjeller: Den danske skuespilleren Olaf Højgaard kommer på scenen med en tykk og tung bunke A4-ark. Ut av papirbunken stikker en rekke post-it-lapper. Bunken blir omhyggelig plassert på et lite bord, ved siden av en PC. Snart tar skuespilleren noen av de markerte arkene og leser for oss om politisk korrekthet, og om hvorfor det ble nødvendig å starte en væpnet kamp for ytringsfriheten.

To soloskuespillere, to tekstdokumenter, to mye omdiskuterte teaterforestillinger: *Breiviks Erklæring* av Milo Rau (IIPM) og *Manifest 2083* av Christian Lollike (CaféTeatret). I denne artikkelen skal jeg se nærmere på disse to forestillingene innen samtidens dokumentariske teaterformer. Forestillingene aktualiserer en rekke etiske og estetiske spørsmål som er relevante for dokumentarisme-diskursen. I artikkelens første del diskuterer jeg noen av disse overordnede spørsmålene, før jeg i andre del foretar en komparativ analyse¹ med utgangspunkt i utsigelsesspørsmålet: Hvor tales det fra? Hvordan bringes dokumentene i tale?

Ledeforskjell, hendelser, dokumenter

Samtidens dokumentarteaterformer er mangfoldige, og begrepet er derfor nødvendigvis uskarpt. Ikke desto mindre er det innskrevet en ledeforskjell når vi taler om dokumentarisk teaterpraksis. Meget kort sagt forventer vi at en dokumentarisk forestilling er eksplisitt og direkte relatert til noe som faktisk har skjedd og/eller til virkelige mennesker til forskjell fra oppdiktede hendelser og fiktive karakterer (jf. Nichols 2010, s. 7–8).²² Forventningen blir utløst av og knytter seg til dokumenter – hvorved dokumentene kan være av svært ulik karakter (jf. Reinelt 2009, s. 9–10).

- 1) Analysen er basert på gjentatte forestillingsbesøk og notater jeg tok under og etter forestillingene. Jeg har sett *Manifest 2083* fire ganger kort tid etter premieren på CaféTeatret i København/Danmark 16., 18. og 19. oktober 2012, og på Dramatikkens Hus i Oslo/Norge 28. oktober 2012. *Breiviks Erklæring* så jeg 27. oktober 2012 ved monologfestivalen *Jenseits von Gut und Böse* på TeaterDiscounter i Berlin/Tyskland, samt 18. juni 2013 ved teaterfestivalen *Jetzt! Neues Dokumentartheater aus Europa* i Mainz/Tyskland, sted: Johannes Gutenberg-Universität, P1, arrangør: Mainzer Kammerspiele.
- 2) Nichols 2010 er et standardverk om dokumentarfilm. Ledeforskjellen er den samme for dokumentarisk film og teater.

“Spectators come to a theatrical event believing that certain aspects of the performance are *directly linked* to the reality they are trying to experience or understand” (ibid., s. 9, min kursivering). Dokumentariske forestillinger har altså en innebygd påstand eller lovnad om en konkret og direkte kobling til vår realitet utenfor teateret.

Realiteten som *Manifest 2083*³ og *Breiviks Erklæring* er relatert til er en skjellsettende og rystende hendelse i vr nærmeste fortid: terrorangrepet 22. juli 2011 i Norge, det vil si bombeattentatet i regjeringskvartalet i Oslo og skytemassakren på AUFs sommerleir på Utøya hvor til sammen 77 mennesker mistet livet og mange ble hardt skadd. Koblingen til 22. juli blir utvetydig kommunisert i forestillingenes lakoniske titler. I all sin korthet leder de vår oppmerksomhet på de dokumentene som forestillingene bygger på. *Breiviks Erklæring* er i sin helhet basert på forklaringen som gjerningsmannen ga under rettsprosessen i Oslo Tingrett, nærmere bestemt på hovedforhandlingens andre dag, 17. april 2012. *Manifest 2083* anvender Breiviks såkalte manifest, det 1500-siders tekstkompendiet med tittelen *2083 – A European Declaration of Independence*, som gjerningsmannen sendte ut elektronisk til over 1000 mottakere få timer før bombeangrepet. Det er disse to dokumentene som de to skuespillerne tar med seg på scenen i håndfast form, skrevet ut på papir.

Kontroverser

Manifest 2083 og *Breiviks Erklæring* hadde premiere med noen få dagers mellomrom høsten 2012.³ De kom dermed ut kun et drøyt år etter terrorangrepet og halvannen måned etter at dommen mot gjerningsmannen hadde blitt rettskraftig. Begge forestillingene utløste heftige kontroverser i det offentlige rom og ble møtt med massiv forhndsfordmmelse. *Manifest 2083* ble gjenstand for en mediestorm uten like fra det tidspunktet i januar 2012 da CaféTeatret annonserte sine planer om  lage et monologteaterstykke basert på det såkalte manifestet. Kunstnerne fikk hat-mailer, og prosjektet ble offentlig kalt ”usmakelig”, ”avskyelig” og ”kvalmende”. Dessuten gikk den Nasjonale støttegruppen etter 22. juli ut med et ønske om  stanse forestillingen. Kontroversen om *Breiviks Erklæring* har ledsaget forestillingen siden premieren og har manifestert seg spesielt i forestillingens institusjonelle kontekst. Forestillingen er en fritheater-produksjon uten eget spillested. Den har så langt blitt vist på ulike steder i Tyskland, Sveits og Østerrike, alltid bare én gang på ett og samme sted. Ved flere av disse anledningene ble den utestengt fra de (kunst)stedene som først hadde annonsert visningen – med etterfølgende skandalisering i media. Det skjedde allerede ved premieren. Opprinnelig annonsert ved det velrennomerte institusjonsteatret Deutsches Nationaltheater Weimar, måtte den bli flyttet til et alternativt spillested på meget kort varsel.

Kontroversene om forestillingene kan tolkes dithen at de, på et generelt plan, handler om hva teaterkunsten kan og ikke kan, fr lov og ikke får lov, i forhold til så voldsomme og traumatiske hendelser som terrorangrepet 22. juli (jf. Lollike s.a.). Men debatten kan også leses mer spesifikt i forhold til dokumentarismesprsml, siden kritikken knytter seg til bruken av de valgte dokumentene. Innvendingen ligger klart i dagen: Tekstene kommer fra gjerningsmannen. I disse tekstene prøver han  rettferdiggjøre angrepet og spre sitt ideologiske budskap. Den sentrale anklagen mot de to forestillingene lyder derfor på at de gir masseorderen en scene, at de gjør seg til et talerør for terroristen. De frosne metaforene –  gi noen en scene og  være et talerør for noen – er interessante i vår sammenheng. De impliserer at bruken av dokumentene innebærer

3) *Manifest 2083* hadde premiere 15. oktober 2012 ved CaféTeatret i København/Danmark. *Breiviks Erklæring* hadde premiere 19. oktober 2012 i Weimar/Tyskland, sted: Lichthaus Kino.

en utsigelsesmessig kortslutning, at det til syvende og sist er terroristen selv som taler til oss fra teaterscenen. Er det tillatt å bruke disse dokumentene på teaterscenen? Hvordan kan bruken av dokumentene eventuelt forsvares?

Mulig forsvar

I prinsippet ville det være mulig å påberope seg kunstens frihet. At denne strategien *ikke* har blitt brukt i særlig stor grad, signaliserer at innvendingene tilkjennes tyngde. En annen strategi svarer på denne tyngden: Den anfører teaterkunstnerens samfunnsansvar, et ansvar for å bidra til den kollektive bearbeidelsen av 22. juli. Sistnevnte kan kombineres med en påstand om at teatermediet har noe eget å bidra med, at det råder over noen spesifikke muligheter som andre medier eller kunstarter ikke har, eller ikke har i like stor grad.⁴

Men fortsatt er man et godt stykke unna å kunne forsvare bruken av dokumentene, siden et teaterbidrag til bearbeidelsen av 22. juli ikke nødvendigvis må være dokumentarisk. Hva kan så være fordelene med en dokumentarisk tilnærming? Her kommer et forslag: Bruk av dokumenter fører til at den kollektive intrateatralen begivenheten som tilskuerne deltar i, eksplisitt er rammesatt som en konfrontasjon med den ekstrateatralen virkeligheten. Som tilskuer i *Brevviks Erklæring* og *Manifest 2083* vet jeg at alle i salen deltar i denne konfrontasjonen. Det er ikke noe som den enkelte tilskuer (eller aktør) kan velge til eller fra. Når jeg kjøper billetten, har jeg valgt å delta i denne settingen. En slik eksplisitt kollektiv konfrontasjon blir selvsagt et mer risikabelt prosjekt enn når man velger å la terrorangrepet være et assosiativt bakteppe som den enkelte kan velge til eller fra.⁵ Men det kan være verdt det, særlig når man tar høyde for at den ekstrateatralen hendelsen som vi konfronteres med, har en vesentlig *kollektiv* dimensjon.

Dokumentenes indeksikalske verdi

Vi kan si at en dokumentarisk tilnærming har fordelene av å være et eksplisitt bidrag til “kampen om fortellingen” etter 22. juli (jf. Stene 2011). Men hvorfor bruke akkurat disse dokumentene, gjerningsmannens tekster? Hva er deres verdi i et dokumentarteaterperspektiv? Og hva er deres verdi i forhold til den kollektive bearbeidelsen av terrorangrepet?

For å nærme meg et svar vil jeg gå ett skritt tilbake og spørre hvilken verdi dokumenter generelt har, for det vi kaller for eller oppfatter som dokumentar. Janelle Reinelt skriver i “The Promise of Documentary” (2009): “If we want to understand the minimal claim of the documentary, it is simple facticity: the *indexical value* of documents is the corroboration that something happened, that events took place” (ibid., s. 10, min kursivering).

Hvilken indeksikalsk verdi har det såkalte manifestet og gjerningsmannens forklaring i retten? Sammenlignet med for eksempel øyevitneskildringer, fotografier eller levende bilder som ble tatt 22. juli 2011, er disse to dokumentene ikke noe sterkt belegg for faktisiteten til hendelsene. Deres indeksikalske verdi ligger på et annet plan. De belegger at katastrofen som inntraff 22. juli, med massedrap, enorme menneskelige lidelser og omfattende materiell ødeleggelse til følge, er et resultat av en målrettet, villet, intensjonal menneskelig handling. De bevitner at det finnes et planleggende, tenkende og argumenterende menneske bak ugjerningene.

4) Jeg har tidligere lagt frem en slik argumentasjon, se Böhnisch 2013.

5) Et aktuelt eksempel på en forestilling som bruker 22. juli som et assosiativt bakteppe, er *Demoner 2014* av Geir Gulliksen, skrevet fritt etter Fjodor Dostojevskijs roman *De besatte*, regi: Runar Hodne, urpremiere: 8. februar 2014 ved Nationaltheatret (Oslo).

I klassiske filosofiske termer kan vi si at dokumentene bekrefter at det som skjedde 22. juli, ikke var et *malum physicum*, men et *malum morales*. De to termene skiller det onde som treffer mennesker av naturlige årsaker, for eksempel i form av naturkatastrofer, fra det onde som er forårsaket av menneskelig handling: “Das Gemeinsame beider wäre, dass sie Leid erzeugen, ihre Differenz bestünde darin, dass das Leid im einen Fall eine vermeidbare Folge von Freiheit (*morale*), im anderen dagegen eine unvermeidbare Wirkung von Naturnotwendigkeit ist (*physicum*)” (Dalferth 2008, s. 205).

Det vanskelige hvorfor-spørsmålet

De valgte dokumentene konfronterer oss med noe av det vanskeligste i den kollektive bearbeidelsen av hendelsene, med spørsmålet om hvordan vi skal fortolke og forstå gjerningsmannens handlinger. Spørsmålet er påtrengende, ikke bare på grunn av lidelsenes og ødeleggelsenes omfang, men også fordi hendelsene bryter med noen av våre grunnleggende forståelsesmønstre og virkelighetsbilder. At det skjedde i Norge – og ikke *ute* i verden – og at det var *en av oss* (jf. Seierstad 2013) som planla og utførte angrepet, gjør hvorfor-spørsmålet ekstra påtrengende. Samtidig blir det potensielt farlig å besvare. Noen svar vil kunne true vårt kollektive selvbilde (jf. Dreiås 2013, s. 26), vårt bilde av hvem *vi* er og hva som kjennetegner samfunnet vi lever i, andre svar vil kunne være truende på et mer individuelt og eksistensielt plan. Dokumentene fører oss rett inn i ambivalensen som oppstår i spenningen mellom et sterkt behov for å få svar og en anelse om at svarene kan bli (for?) vanskelig å håndtere.

I tillegg kommer et annet sentralt dilemma. Når vi ønsker eller trenger et svar på hvorfor-spørsmålet, kan vi neppe unngå å rette oppmerksomhet mot gjerningsmannen og hans motiver. Og dermed ser vi ut til å gå i hans felle. Det er nettopp denne oppmerksomheten masse-morderen ønsket å oppnå. Et behov for, eller krav om, å tie gjerningsmannen i hjel kolliderer nødtvunget med behovet for å få svar.

Dokumentenes omstridte offentlighetsstatus gjenspeiler dette dilemmaet, spesielt tydelig med hensyn til gjerningsmannens forklaring i retten. Forklaringen ble forbudt kringkastet. Straks kringkastingsforbudet ble opprettet, ble det juridisk påklagd, både av mediene og av gjerningsmannen selv, helt opp til Høyesterett. Klagen ble avslått og forbudet opprettholdt, men retten stengte ikke dørene, og det ble ikke gitt referatforbud. Det førte til at forklaringen omgående ble skriftlig referert, ord for ord, i mange store medier. Samtidig med at teksten er fritt tilgjengelig på internett, finnes det nå hverken film- eller lydopptak. Eller rettere sagt, film- og lydopptak er låst bort i statsarkivet, og enhver kringkasting vil kunne straffefølges.

De valgte dokumentene aktiverer altså noen av de sentrale dilemmaene og ambivalensene i den kollektive bearbeidelsen av terrorangrepet. Det er risikabelt og meget krevende, men ikke desto mindre viktig. Når de to forestillingene ikke bare høster heftig kritikk, men etter hvert også anerkjennelse, skjer det da også med henvisning til ambivalensene. Så heter det for eksempel i begrunnelsen for tildelingen av Årets Reumert 2013, Danmarks mest prestisjefylte scenekunstpris, til *Manifest 2083*: “På kælderscenen stod bare en skuespiller, der ville forstå, hvordan det var at være Breivik. Det var modigt teater, der insisterte på at *forstå det uforståelige*” (Årets Reumert 2013, min kursivering).

Hvor tales det fra?

Hvordan arbeider regissørene Lollike og Rau med, eller rettere sagt imot, den potensielle utsigelsesmessige kortslutningen som forestillingene har blitt anklaget for på forhånd? Hvordan

bringes dokumentene i tale? Og hvor tales det fra når de bringes i tale?

Tekstdokumentene har blitt distribuert over internett. I den digitale verden er de tilgjengelige “overalt” og for “alle”, det gjelder både manifestet og forklaringen i retten. Lollike og Rau velger nå begge å (re)presentere dokumentene i håndfast og gammeldags hel-analog form på scenen, skrevet ut på papir. Den materielle konkretisering har en slående effekt, særlig i forhold til det mye omtalte manifestet – papirbunken er svær og tung, den *er* der. Samtidig har denne materielle konkretisering en underfundig bivirkning. Presentert på papir på en teaterscene er disse tekstdokumentene i utgangspunktet *tause*. Mer eller mindre eksplisitt iscenesettes dermed selve utsigelsestematikken: Hvordan bringes dokumentene i tale?

Mens teatermediets utsigelseskonstruksjoner vanligvis er meget komplekse (jf. Kyndrup 2010), kan det her virke som om teaterkunstnerne reduserer denne kompleksiteten til et minimum: Én skuespiller står alene på en nærmest naken scenen, med tekstdokumentet i hånda.

Monologformatet har sannsynligvis bidradd til forhåndsfordømmelsen av de to forestillingene. Formatet kan føre til den antakelse om at det kun er én stemme som blir hørt. Mistanken om at denne stemmen tilhører gjerningsmannen forsterkes i *Manifest 2083* gjennom forestillingens undertittel: “En forestilling om hvordan Anders Behring Breivik *ser sig selv*” (min kursivering), samt gjennom forestillingens premiss om at skuespilleren Olaf Høygaard prøver å komme så tett som mulig på personen Breivik.

I *Breiviks Erklæring* angripes stoffet på diametralt motsatt vis. Regissøren, Milo Rau, fremhever i forhåndsuttalelsene at han ikke er interessert i Breivik som person, og at skuespilleren, Sascha . Soydan, derfor på ingen måte skal illudere gjerningsmannen på scenen. Konseptet er meget enkelt. Den kvinnelige skuespilleren *leser* teksten, ord for ord. Men også denne tilnærmingen fremprovoserer mistanken om at Breivik gis et talerør – om enn av en helt annen grunn. Det kan nemlig se ut som om en kunstnerisk bearbeidelse av stoffet er fraværende. Rau uttaler da også provokativt i media: “*Breiviks Erklæring* er ikke et teaterstykke, ingen iscenesettelse, ingen kunst – men det motsatte” (Rau i Schweizer Radio DRS, sitert i IIPM 2012, s. 12, min oversettelse).

Soloaktrene i *Manifest 2083* og i *Breiviks Erklæring* er profesjonelle teater- og filmskuespillere, ingen “hverdagseksperter” (jf. Dreysse og Melzacher 2008). Samtidig låner begge forestillingene noe av logikken til hverdagseksperter-dokumentarteater: Sascha . Soydan og Olaf Høygaard står på scenen som seg selv. Det skjer som følge av meget ulike dramaturgiske innganger. Mens Soydan i *Breiviks Erklæring* opptrer som seg selv som resultat av det jeg vil kalle for en *fratrekkestetikk*, hun får ingen rollefigur og ingen situasjon å spille, spiller Høygaard i *Manifest 2083* uttrykkelig seg selv. “God aften, mitt navn er Olaf Høygaard”,⁶ er noe av det første han sier, direkte henvendt til publikum og med en tydelig teatralitet.⁷ Hvor Soydan *ikke* spiller noen og derfor fremtrer som seg selv, *spiller* Høygaard åpenbart seg selv. Det blir utgangspunkt for to nokså forskjellige, men på hver sin måte, etter hvert, meget komplekse utsigelseskonstruksjoner.

Manifest 2083 – Olaf Høygaard som “Olaf Høygaard”

Den selvreferente rollefiguren “Olaf Høygaard” (OH) er utgangspunkt for utsigelseskonstruksjonen i *Manifest 2083*. OH etableres som et sannhetssøkende subjekt. Han forteller publikum om – og

-
- 6) Jeg gjengir replikker fra *Manifest 2083* på grunnlag av mine notater fra forestillingsbesøkene og i min egen oversettelse.
- 7) Christoffersen (2013, s. 140) påpeker denne tydelige teatraliteten, mens Dreiås betegner åpningssekvensen som “*uttalt teatral*” (2013, s. 56, min kursivering). Dreiås tar, slik jeg leser ham, bare hensyn til den selvreferente situasjonen, ikke til spillestilen som er mitt (og Christoffersens) poeng.

tar oss med på – sin “jakt” etter gjerningsmannen. Han vil vite og forstå, han er nødt til å “gå inn i Breiviks mørke”. OH gjenspeiler det allmenne behovet for å få svar på det påtrengende og vanskelige hvorfor-spørsmålet. Samtidig skiller han seg tydelig ut gjennom sin iver for oppgaven og sin fascinasjon for Anders Behring Breivik.⁸ Det ser ut til å være hans høyst personlige prosjekt som vi følger. Kun få ganger refererer OH til et *vi*. Selv om forestillingen starter som en fortelling om sin egen tilblivelse, snevres den fort inn til *skuespillerens* jakt etter Breivik – ikke teaterensemblets som et kollektiv.

Med OHs personlige iver og fascinasjon suspenderes ambivalensene. Han ser ikke ut til å være redd de svarene han kan få, og han viser heller ikke behov for å holde avstand til gjerningsmannen, tvert imot. Og siden han er alene på scenen, er det ingen som sier ham imot. Motvekten ligger derimot i publikum, i den grad vi er preget av ambivalensene. Min egen ambivalens blir aktivert idet OH så tydelig suspenderer den. Selv om jeg på forhånd vet hva *Manifest 2083* handler om, og bevisst velger å utsette meg for denne erfaringen, opplever jeg der og da en motvilje mot å bli tatt med. Det føles utrygt. Samtidig ligger det en form for trygghet i at Anders Behring Breivik er definert som fraværende i starten av forestillingen. Det er OH som tar plassen. Skuespilleren Olaf Højgaard er ikke Breivik, men “Olaf Højgaard”. Det nærmeste vi kommer gjerningsmannen i oppstarten er den tykke bunken A4-ark som vi med det samme skjønner er utskriften av det såkalte manifestet. Og disse arkene er, som sagt, tause inntil OH tar dem i bruk.

Bruken av dokumentet blir altså motivert gjennom OHs personlige jakt etter sannheten. Han forteller oss at han har lest og studert manifestet for å få svar. I tillegg til manifestet inndrar han etter hvert en rekke andre dokumenter, blant dem fotografier (av gården som Breivik leide og fra Breiviks barndom), internettsider, samt lydopptak, levende bilder og tekstreferat fra rettssaken. Sceneoversikten, som er lagt ut på stolene til tilskuerne, gir en oversikt over de anvendte tekstdokumentene samt korte kildehenvisninger med sideangivelser for manifest-utdragene. Den opplyser dessuten om når det brukes “egen tekst”.⁹ Sistnevnte er det en god del av i løpet av forestillingen.

Bruken av dokumentene i *Manifest 2083* er selektiv og eksplisittert. Det jobbes med utdrag som er valgt med mål og mening. Frem til ca. midten av forestillingen får vi OHs eksplisitte kommentarer og tolkninger, hans lesninger av stoffet, direkte henvendt til publikum. Han starter med å lese høyt fra manifestet. Etterpå tar han i bruk en rekke ulike dramatiserende og skuespilltekniske grep for å komme så tett som mulig på gjerningsmannen. Breivik forvandler seg i løpet av denne teaterspesifikke researchprosessen fra en fraværende *han*, via et tiltalt *du*, til et *jeg*.

Idet OH kommer tettere på gjerningsmannen, kommer ambivalensene som i starten av forestillingen så ut til å være suspendert, gradvis tilbake, inntil de i midten av forestillingen er høyst akutte. Senest i scenene “9. Bevægelser”, “10. Også jeg” og “11. Method acting” blir det klart at OH setter seg selv på spill i sin jakt etter gjerningsmannen og hans “mørke”. I slutten av scene 11 har OH kommet til et *point of no return*, markert med replikken “Jeg begynte å se inn i Breiviks verden”. Etter dette punktet er OH som psykologisk gjennomført og avgrenset rollefigur, som et subjekt som driver handlingen og undersøkelsen frem, så å si fraværende.

Sammen med OH forsvinner også den ordnende og innrammende fortelling samt de fleste

8) I motsetning til Christoffersen (2013, s. 140, fotnote 4) mener jeg at det blir misvisende å markere en differanse mellom virkelighetens Anders Behring Breivik og mannen som OH er på jakt etter. Jeg skriver derfor rett frem: Anders Behring Breivik.

9) Skrevet av Lollike, utviklet i samarbeid med skuespilleren, Olaf Højgaard, og dramaturgen, Tanja Diers.

former for eksplisitering om hvor vi er, og hva det er vi blir vitne til. Dramaturgien som i første del av forestillingen fremstår som klart sentrert gjennom OHs subjektposisjon, vendes i andre delen til en form for *kompleks dramaturgi* (jf. Szatkowski 2005). Sceneoversikten gir fortsatt opplysninger om scenetitler og anvendte dokumenter, men vi springer nå mellom meget ulike formater, stemninger og stiler, mellom parodiske elementer med remediering av underholdningsformater til meget tunge og alvorlige, poetiske sekvenser som går rett inn i de verste og avgjørende øyeblikkene på Utøya den 22. juli. Det hele blir holdt løst sammen av en iscenesettelses-tematikk. Det handler både om Breiviks selv-iscenesettelse og om medienes iscenesettelse av gjerningsmannen.

Den komplekse dramaturgien tvinger meg som tilskuer ut i en selvrefleksiv 3.ordens-iakttakerposisjon¹⁰ (jf. Szatkowski 2005, s. 45), mens jeg samtidig i høy grad er emosjonelt investert – ikke bare gjennom den eksplisitte koblingen til hendelsene 22. juli hjemme i Norge, men også gjennom den konkrete sceniske realiseringen i de mest alvorstunge scenene. Janek Szatkowski (2005) har beskrevet et karakteristisk dobbeltgrep i Lollikes tidligere dramatiske verk som kan gjenfinnes her, en “kombinasjon[en] av tvilerens blick og overskridelsens blick – en dekonstruktiv ver fremdung” (ibid., s. 52, min oversettelse).

Iscenesettelses-tematikken peker tilbake på selve forestillingen. Eksplisitt blir denne selvreferensialiteten i scene 18, den eneste scenen etter *the point of no return*, hvor OH som identifiserbar rollefigur dukker opp igjen. I denne scenen har OH skiftet funksjon. Han driver ikke lenger research med skuespillerens midler, men inntar nå dramatiker-funksjonen: “Jeg begynte å skrive scene 1 av den forestillingen vi skulle spille”. Han sitter ved PC-en og skriver et utkast til den første scenen. Breivik, tilforlatelig kalt “Anders”, er hjemme i stua hvor han gjør seg klar for å dra avgårde til regjeringskvartalet fredag 22. juli 2011. Scenen OH skisserer anvender en så klisjéfull dramaturgi at denne sekvensen først og fremst ironiserer over det å skape et scenisk narrativ om hendelsene. Ironien oppstår i den skarpe kontrasten mellom den meget enkle dramatiske fortellingen i OHs tekst og den komplekse dramaturgien som vi på dette tidspunktet har blitt viklet inn i. Forestillingen, som vi selv deltar i, er helt åpenbart ikke den som OH her skisserer den første scenen av.

Ironien som er meget fremtredende i scene 18, har ligget der latent fra begynnelsen, blant annet i Olaf Høygaards spillestil som OH og i OHs voldsomme iver for oppgaven. Hva slags ironi er det, og hva rammer den? Gjelder den selve forståelsesprosjektet? Eller overmotet som skal til for å begi seg ut på et slikt prosjekt på teaterscenen? Eller de eksplisitte og implisitte forventningene som prosjektet har utløst, inklusive alle angstforestillingene, og som vi på en eller annen måte har med oss når vi sitter i salen? Ironien kan leses som både innover og utover rettet, og den kolliderer med patosen som ligger til grunn for hele prosjektet. At denne kollisjonen mellom ironi og patos er villet, forblir det ingen tvil om. Scenen som følger direkte etter scene 18, scenen med den lakoniske tittelen “19. Utøya”, er en av de som går tettest på det vonde og alvorstunge. Omslaget fra ironi til patos kan neppe bli mer brutalt enn det er gjort her. Selve omslaget har potensiale til å bli et “katastrofisk punkt” (jf. Andersen 1998, s. 36) i tilskuerens persepsjon, “et punkt hvor der ikke direkte kan skelnes entydigt mellem ironi- og patoseffekter eller hvor begge deler er virksomme på én gang” (ibid.). Poenget er at slike omslag ikke opphever patos og ironi, men at det oppstår “en slags simultane udvekslingsfigurer, som evt. kunne kaldes ironisk patos eller patetisk ironi”

10) Szatkowski har vist “hvordan Christian Lollike rejser en 3. ordens iagttagelse som muligt udsigtspunkt for en beskrivelse af hvordan værdier baseres og håndteres” (2005, s. 45). Selve teatersituasjonen plasserer tilskuerne som regel i en 2. ordens-iakttakerposisjon overfor figurene på scenen som handler og iakttar i en 1. orden.

(ibid., s. 37). Det er ikke tale om en postmoderne ironi, men en patetisk, moralsk ironi som utgjør forestillingens moralske gestus.

Breiviks Erklrning – Soydans ikke-Breivik¹¹

Sammenlignet med *Manifest 2083* er *Breiviks Erklrning* en kjølig og strengt konseptpreget forestilling. Den fremstår som en minimalistisk scenisk forsksanordning som blir gått igjennom med hjelp av skuespilleren på scenen og oss i publikum. I sentrum av forsksanordningen står selve tekstdokumentet. Teksten presenteres som en *readymade*. Den leses opp i sin helhet, det tilføyes ingen egen tekst, ingen dramatisk handling, ingen rollefigurer og ingen annen situasjon enn den vi har her og nå i teatersalen.¹² Skuespilleren bak talerstolen leser opp teksten mens vi ser på og lytter til. Det tar cirka en time og ett kvarter. Etter forestillingen følger en kombinert panel- og publikumsdiskusjon som er en integrert del av konseptet.

I den sceniske forsksanordningen inngår et live-kamera som filmer skuespilleren gjennom hele forestillingen.¹³ Videobildet projiseres på et stort lerret på scenen, plassert noen meter unna, ved siden av talerstolen og skuespilleren. Det valgte oppsettet gir assosiasjoner til kamera som et rent registreringsverktøy. Skuespilleren vises i yenhyde, halvnert og i normalperspektiv. Kameravinkel og billedutsnitt forblir uforandret gjennom hele forestillingen. Men den tilsynelatende nøytrale mediale fordoblingen blir til noe annet og noe mer i teaterets her-og-nå-situasjon. Når Soydan løfter blikket fra arkene ser hun direkte inn i kamera. Siden kameraet er plassert rett foran publikumstribunen, gr blikket i vr retning, men hun ser ikke på oss. Differansen kan se ut til  være minimal. Den er ikke desto mindre vesentlig for virkningen som oppstår, en dobbelthet av nærhet og distanse. Distansen oppstår siden muligheten til gjensidig blikk-kontakt, gitt i teaterets her-og-nå-situasjon, konsekvent velges bort. Samtidig blir jeg truffet av det medialt formidlede og forstørrede blikket. Mitt eget blikk vandrer automatisk til lerretet nr Soydan ser inn i kamera, og fra lerretet ser hun direkte på meg.

Soydan blikk er fokusert og fast, men det er ikke lett  lese. I ett øyeblikk oppfatter jeg det som konfronterende, i det neste som spørrende, uten at det skjer en merkbar forandring. Det er det konsentrerte og intense blikket som fr meg til  lese det som enten spørrende eller konfronterende, samtidig med at jeg selv legger merke til hvordan min iakttakende imaginasjon “svitsjer” mellom de to tolkningene *uten* at blikket forandrer seg.

Den ikke-ekspresive, men likevel eksplisitte kroppsliggjringspraksisen som anvendes i *Breiviks Erklrning*, er kjent fra ulike *reenactment*-formater (jf. Roselt 2012, s. 69). Denne praksisen aktiverer tilskuerens medskapende forestillingskraft samtidig som tilskuerens iakttakelse blir kritisk selvrefleksiv. Skuespilleren skaper i dette blikket et nøye konstruert ubestemthetsrom som både blir en oppfordring og en reell utfordring for meg som tilskuer.

Et ubestemthetsrom som preger hele forestillingen, oppstår gjennom regissørens valg av skuespilleren. Soydan er en velkjent og anerkjent kvinnelig skuespiller med minoritetsbakgrunn. Et sentralt argument i tekstdokumentet som leses opp, er kritikken av masseinnvandring og multikulturalisme i Europa. Tekstens *vi*, et gjennomgående retorisk grep, ekskluderer mennesker som skuespilleren Sascha . Soydan. Hva skjer nr en som ekskluderes, uttaler dette vi-et på

11) Dette avsnittet bygger på en mer omfattende analyse av *Breiviks Erklrning*, publisert i Böhnisch 2014..

12) For en nærmere analyse av tekstutvalget og dens dramaturgiske funksjon se Böhnisch 2014, s. 25–26.

13) Forestillingen blir i programheftet (IIPM 2012) annonsert som “ffentlicher Filmdreh”, et offentlig filmopptak.

scenen? Hva skjer når hun leser: “*Jeg står her i dag* som representant for Den norske og europeiske antikommunistiske og antiislamistiske motstandsbevegelse” (Aftenposten/NTB 2012, s. 2, min kursivering).

Vi er selvfølgelig klar over differansen: Tekstens *jeg* er ikke skuespillerens, tekstens *her* er ikke her, og tekstens *i dag* er ikke i dag. Det er et grunnleggende og avgjørende premiss for vår deltakelse i den teatrale begivenheten. Samtidig blir teaterets medialitet *ikke* brukt til å hensette oss til sal 250 i Oslo Tingrett eller til å illudere tekstens opphavsmann på scenen – noe som ville ha vært fullt mulig med hjelp av teaterets virkemidler. I stedet fører forestillingens fratrekkestrategier til en høynet oppmerksomhet for begivenheten her og nå som jeg selv deltar i. Innenfor denne rammen låner nå Soydan sin stemme til tekstens *jeg, her* og nå.

Den menneskelige stemmen er knyttet til både kropp og verbalspråk. Som Helge Finter skriver, “oscillerer” den mellom kropp og språk (2002, s. 43). Idet teksten leses høyt, blir den på en grunnleggende måte kroppsliggjort for oss som er til stede i salen. Skuespillkunst kan beskrives som kunsten å *kroppsliggjøre* noe for et publikum. I sentrum av Soydans kroppsliggjøringskunst i *Brevviks Erklæring* står hennes talepraksis.

Når Soydan leser teksten taler hun rolig og konsentrert. Hennes stemme er klar og har samtidig en behagelig sonor klang. Måten hun leser på er ikke lett å beskrive. Den er rett frem, uten noen påfallende kommenterende eller avstandstagende undertoner. Samtidig er det som om hun legger setningene frem for oss.¹⁴ På en underlig måte taler hun fra en dobbel posisjon, både innenfra og utenfra teksten. Det er som om hun selv lytter til det hun sier, samtidig med at hun leser teksten for oss med høy konsentrasjon og stor presens.

Soydans talekunst i *Brevviks Erklæring* fremhever det som Peter M. Boenisch kaller “eine spezifische (...) theatrale Ebene der Präsentation” (2002, s. 147, original kursivering). Ifølge Boenisch ligger presentasjonsnivået til grunn for både presens og representasjon på teaterscenen (ibid.). Presens og representasjon har i teatervitenskapelig teoridannelse lenge blitt konseptualisert som en binær motsetning, tilsvarende og i forbindelse med de kategoriale dikotomiene realitet vs. fiksjon, aktør vs. rollefigur og kropp vs. tegn (ibid., s. 145). Når man med Boenisch tilføyer den analytiske kategorien *presentasjon* som et sentralt teatralt nivå, fremstår presens og representasjon derimot som performative virkninger av selve den teatrale presentasjonen.

Med hjelp av Boenisch’ modell kan vi beskrive og forstå Soydans kroppsliggjøringspraksis i *Brevviks Erklæring* noe bedre. Ved å løfte frem selve presentasjonsnivået holder Soydan presentasjonen så å si på vippen mellom å gå inn i tekstens stemme (representasjon) og å produsere en høynet opplevelse og bevissthet av den teatrale begivenheten her og nå (presens). Det fører til at hun med kun små nyanseforskjeller kan trekke oss mer inn i teksten, eller få den på større avstand. Disse nyanseforskjellene er så pass små at de er vanskelige å bli oppmerksom på mens man er førstegangstilskuer i forestillingen. Slik var det i hvert fall for meg. Ikke desto mindre er de vesentlige for virkningen der og da.

Ved andregangsopplevelsen¹⁵ fikk jeg mulighet til å legge mer bevisst merke til nyanseforskjellene. Selv om Soydan gjennomgående taler rolig og konsentrert og tydeligvis *leser* opp teksten – hun sier den aldri utenat og taler aldri når hun ser inn i kamera – er det etter hvert enkelte setninger

14) Det er meget interessant at dette inntrykket ikke oppstår likedan når man ser videoopptaket, som er produsert under forestillingen, løsevet fra forestillingen. Jeg fikk anledning til å se opptaket høsten 2013 i utstillingen *Die Enthüllung des Realen*, i Sophiensæle (!), Berlin 07.–09.11.13.

15) Se note 1.

og tekstpassasjer hvor hun legger noe mer identifiserende engasjement i stemmen. Variasjonene produserer små interferenser mellom hennes egen lytting og det vi kan kalle for tekstens stemme eller *tekststemmen* (jf. Finter 2002, s. 40). Denne stemmen er ikke identisk med Breiviks (fysiske) stemme. Den er, som Finter kaller det, “den sannsynlige stemmen til et ord eller en tekst” (ibid, s. 45, min oversettelse) som får frem tekstens innskrevne avsenderposisjonen og retorikk.

Teksten som Soydan leser, er argumenterende og har et klart retorisk prosjekt. Når Soydan legger mer identifiserende engasjement i stemmen, er talepraksisen i ferd med å vippe over til å bli ekspressiv. Det vil si, måten hun taler på evokerer i tilhøreren en opplevelse av en indre impuls eller motivasjon hos taleren. Siden det bare er små nyanseforskjeller, oppstår det aldri et gjennomgående inntrykk av at hun går helt inn i tekststemmen (representasjon). Den løftes bare kort frem, før den igjen flyttes på større avstand idet hun fremhever presentasjonen fremfor representasjonen. I andre øyeblikk vipper presentasjonen over i presenseffekter, for eksempel når hun stopper opp midt i en setning og løfter blikket slik at det oppstår et brudd i tanken og retorikken. Disse cesurene er i aller høyeste grad eksplisitte, mens de samtidig forblir ikke-ekspressive. Jeg leser dem ikke som et uttrykk for en indre impuls hos aktøren eller en eventuell rollefigur, og de etablerer ingen dechifferbar kommentar til teksten. De forblir “tekniske”. Med Boenisch (2002) kan vi si at disse pausene performativt produserer presens. De gjør meg bevisst på situasjonen her og nå i teatersalen og produserer en selvrefleksiv tilskuerposisjon, samtidig med at de bryter med tekststemmen og dermed får teksten på avstand *mens* den presenteres.

Forestillingen i sin helhet er meget tilbakeholden med å kommentere, fortolke eller forklare terrorangrepet og terroristen. Det vi får presentert og lytter til er – som vi er veldig godt klar over – terroristens egne forklaringer. Samtidig er både han som person og den konkrete situasjonen hvor forklaringen er gitt i, trukket fra gjennom de ovenfor beskrevne dramaturgiske og skuespilltekniske grepene. Det vi står igjen med er argumenter, retorikk og et tankegods som forestillingen konfronterer oss med, lagt frem for oss med hjelp av estetiske strategier som både fører oss inn i teksten og holder den på avstand.

At jeg lytter er alt annet enn en selvfølge. Ikke bare de ovenfor beskrevne ambivalensene, også min dyptliggende ryggmargsrefleks mot alt høyreekstremt, nasjonalistisk, innvandreriendtlige tankegods gjør denne lyttingen til noe oppsiktsvekkende og grenseoverskridende for meg selv.¹⁶ Det fører til at jeg opplever min egen lytting som noe som hender eller tilstøter meg, noe jeg er helt uforberedt på – selv om jeg kjente til forestillingens konsept på forhånd. Samtidig gir iscenesettelsen meg en høynet oppmerksomhet på at lyttingen er mitt aktive bidrag til den kollektive intrateatralen hendelsen. Jeg erfarer meg som en *ko-produsent* i den kollektive teatersituasjonen her og nå gjennom min egen – og vår –lytting (jf. Lehmann 2004, s. 49). Og som ko-produsenter blir vi ansvarliggjort i teaterets konkrete kollektive offentlighet.

Hva er det så vi lytter til? Det er en tilsynelatende rasjonell politisk, ideologisk argumentasjon. Det argumenteres gjennomgående ut fra et *vi* (“motstandsbevegelsen”) som gjør motstand mot et *de*, den venstreorienterte eliten (“kulturmarxistene”) som får tilskrevet ansvaret for multikulturalismen og masseinnvandringen i Europa. Striden står om enda et *de*: ikke-vestlige innvandrere som med sin kultur og sin religion truer “vår” kultur og “våre” territoriale rettigheter. Alt dette er velkjent. Argumentasjonen er i lange passasjer så gjenkjennbar at jeg blir overrasket over hvor moderat den kan virke. Jeg er ikke i tvil om at mange av de i teksten uttrykte meningene deles av et ikke ubetydelig antall mennesker rundt omkring i Europa, inklusive Norge. Tekststemmen fremstår her heller som et

16) For en grundigere analyse av min personlige tilskuererfaring se Böhnisch 2014.

vev av tekststemmer, enn gjerningsmannens individuelle stemme.

Men kunne man da ikke brukt en annen tekst med samme tankegods for denne sceniske forsøksanordningen? Hvorfor bruke massemorderens forklaring i retten? Fordi dette tekstdokumentet knytter tankegodset og ytringen til handlingene og virkningene av handlingene. Vi blir ettertrykkelig konfrontert med spørsmålet om sammenhengen mellom tanker, erfaringer, holdninger, ytringer og voldshandlingene. Vi får ikke svar på spørsmålet, og selve spørsmålet er ikke nytt, men det blir aktualisert på en ny måte. Spørsmålet blir både påtrengende og konkret tilgjengelig for de tilstedeværende tilskuerne gjennom den komplekse teatral utsigelseskonstruksjonen som Soydans *ikke-Breivik* skaper.

Højgaards ikke-ikke-Breivik

Med bakgrunn i analysen av Soydans kroppsliggjøringspraksis vil jeg en siste gang komme tilbake til utsigelseskonstruksjonen i *Manifest 2083*. Når Olaf Højgaard spiller “Olaf Højgaard” (OH) bruker han gjennomgående en ekspressiv, psykologiserende spillestil. I Boenisch’ (2002) terminologi kan vi si at den teatral presentasjonen her først og fremst produserer en *representasjon* som slutes kort med den sosiale realiteten vi befinner oss i: en skuespiller taler til oss. Det er utgangspunktet eller nullpunktet i forestillingens univers. Ut ifra dette nullpunktet produseres en forestillingsintern annengradsfremstilling når den selvreferente rollefiguren OH går i gang med å kroppsliggjøre sin research for oss på scenen. I denne annengradsfremstillingen løftes *presentasjonsnivået* frem, blant annet ved at OH påpeker differansene mellom fremstillingen og det fremstilte, ved at han tematiserer usikkerhetene rundt det fremstilte, samt at han bruker kroppsliggjørings- og dramatiseringsteknikker som forblir skisseaktig. Annengradsfremstillingen skjer i en slags rekonstruksjons- eller demonstrasjonsmodus. Det er tydelig at OH jobber med og prøver ut ulike former for kroppsliggjøring av materialet.

Demonstrasjonsmodusen opprettholder tilsynelatende avstanden: OH er ikke Breivik, han bare prøver ut ulike former for kroppsliggjøring. Men det tar ikke lang tid før avstanden går i oppløsning. Det skjer i og gjennom selve kroppsliggjøringen. Scene “5. Fremstilling af bombe” er den første hvor OH demonstrerer Breiviks fysiske handlinger. Det handler om hvordan Breivik går frem for å få knust enorme mengder med gjødselgranulat som skal brukes til bomben. Tekstutdraget fra manifestet er skrevet i en nøktern oppramsende rapportstil, med nøyaktige opplysninger om alle steg og hindringer underveis i prosessen. OHs fysiske demonstrasjon av handlingene, som han utfører samtidig med at han gjengir den rapportaktige teksten, utføres med høy energi og stor kroppslig innsats. Når OH kaster seg inn i den fysiske demonstrasjonen, er det psykologisk motivert gjennom hans iver for research-oppgaven, mens demonstrasjonen samtidig gjelder Breiviks iherdige og målrettede arbeid for sitt “prosjekt”. Slik parallellføres eller kortsluttes de to fremstillingslag i kroppsliggjøringen, OHs iver og Breiviks iver, samtidig med at OH påpeker differansen i sin fysiske demonstrasjon: Han har bare én sekk med gjødsel, mens Breivik hadde seks; Breivik helte ut 50 kg gjødsel på gulvet, mens OH bare har ti kg, og så videre. Både Breiviks arbeid med å knuse gjødselen og OHs arbeid med å kroppsliggjøre Breiviks handlinger treffer på en rekke banale hindringer som fører til situasjonskomikk. Også her lar iscenesettelsen patos slå over i ironi, og det rammer både OHs og Breiviks patos. Men ironien forblir en “patetisk” ironi. Den setter ikke spørsmålstegn ved behovet for å forstå. Tvert imot blir vi i denne scenen helt konkret konfrontert med at et menneske har jobbet målrettet i lang tid med å forberede og utføre terrorangrepet. Kroppsliggjøringen i teaterets her-og-nå-situasjon trigger min imaginasjon. Jeg kan ikke unngå å se for meg et menneske som iherdig jobbet med å lage bomben som sprenget Høyblokka 22. juli 2011.

Anskuelig kompleksitet

Det kan (og skal) være krevende å være tilskuer i *Manifest 2083* og *Breiviks Erklæring*. Forestillingene gir ikke svar på de mange spørsmålene som vi sitter med etter terrorangrepet, men de konfronter oss med noen av disse spørsmålene på nye mter. Med sine komplekse utsigelseskonstruksjoner gir disse to forestillingene teaterspesifikke bidrag i “kampen om fortellingen” etter 22. juli (jf. Stene 2011). På nokså ulike måter anvender forestillingene teatermediets spesifikke muligheter for  gjøre det komplekse konkret erfarbart uten at kompleksiteten forsvinner. Utgangspunktet er enkelt: En profesjonell skuespiller, på en sparsommelig utstyrt intimszene, holder et tekstdokument i hånda som kommer fra gjerningsmannen. Bruken av dokumentene rammesetter den intrateatrale begivenheten som en kollektiv konfrontasjon med den ekstrateatrale virkeligheten. Skuespillerne setter seg selv på spill i bearbeidelsen av denne virkeligheten. Den ene med hjelp av fratrekstrategier, den andre i en selvreferent annengradsforestilling.

Sascha . Soydans *ikke-Breivik* aktualiserer spørsmålet om sammenhengen mellom tanker, erfaringer, ytringer og voldshandlingen. Forestillingen legger til rette for at vi *lytter* til teksten, og den ansvarliggjør oss i vr lytting i den kollektive teatersituasjonen. Olaf Højgaards *ikke-ikke-Breivik* tar tak i vrt behov for  forstå. I en kombinasjon av “tvilerens blikk og overskridelsens blikk” (jf. Szatkowski 2005) legger forestillingen opp til en samtidighet av, eller oscillasjon mellom, en 3. ordens-iakttakelse og en emosjonell investering. Jeg leser forestillingens “patetiske ironi” og “ironiske patos” (jf. Andersen 1998) som et scenekunstnerisk svar på og en aktualisering av 22. juli som et *malum morales* – det onde forårsaket av menneskelig handling.

Det er ikke overraskende at disse to dokumentariske forestillingene har blitt utviklet i det (nære) utlandet – sett med norske øyne. Det gir en viss avstand. Kanskje skal denne avstanden til for  kunne gå så tett på. Samtidig kan det gjøre oss oppmerksom på at den virkeligheten som *Breiviks Erklæring* og *Manifest 2083* relaterer seg til, i mye større grad er en europeisk virkelighet enn den i Norge selvskrevne betegnelsen av 22. juli som et *nasjonalt traume* gir uttrykk for. Men det er vel i seg selv en del av “kampen om fortellingen” som neppe avsluttes i den nære fremtid.

Litteratur

Aftenposten/NTB (2012). Dette sa Breivik – ord for ord. Publisert 17.04.12, hentet 26.02.13 fra <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/22juli/article6807324.ece>.

Andersen, Jrn Erslev (1998). Affekt og sandhed. Om patos som lyrisk modus. I: Eriksson, Birgit (red.). *Patos?* Århus: Århus Univ. Press, s. 27–48.

Boenisch, Peter M. (2002). Der Darsteller auf der Bühne: Klangkrper vs. Zeichenkrper. Zur Problematik der Korporealitt (nicht nur) im Musiktheater. I: Bayerdrfer, Hans-Peter (red.). *Stimmen, Klnge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr, s. 139–152.

Böhnisch, Siemke (2013). 22. juli på teaterscenen? *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 3, s. 10–13.

Böhnisch, Siemke (2014).  gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. juli. Med en næranalyse av Milo Raus ’Breiviks Erklæring’. *Ekfrase. Nordisk tidsskrift for visuell kultur / Nordic Journal of Visual Culture*, 1, vol. 5, s. 17–33.

Christoffersen, Erik Exe (2013). Værket – nærhet, medialitet og procesrefleksjon. *Manifest 2083. Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 19, s. 136–147.

Dalferth, Ingolf U. (2008). *Malum: theologische Hermeneutik des Bsen*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Dreiås, Erlend Trnesvik (2013). *Terrorteater – forestillinger om politisk teater belyst av Christian Lollikes fore-*

stilling 'Manifest 2083' [masteroppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for kulturstudier og orientalsk språk, teatervitenskap.

Dreyse, Miriam og Malzacher, Florian (2008). *Experts of the everyday: the theatre of Rimini protokoll*. Berlin: Alexander.

Finter, Helga (2002). Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper. I: Bayerdörfer, Hans-Peter (red.). *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr, s. 39–49.

IIPM (2012). *You will not like what comes after America. No1: Breiviks Erklring. ffentlicher Filmdreh* [programhefte]. 19.10.12 Lichthaus Kino Weimar, 27.10.12 TD Berlin.

Kyndrup, Morten (2010). Teatret: medialitet, udsigelse – og Hamlet. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 14, s. 117–124.

Lehmann, Hans-Thies (2004). Prdramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. I: Kolesch, Doris og Schrdl, Jenny (red.). *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, s. 40–66.

Lollike, Christian (s.a.). Etter Manifest 2083. Hentet 07.05.13 fra <http://www.dramatikkenshus.no/pub/dramatikkenshus/magasinet/?aid=2593>.

Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary* (2nd edition). Bloomington: Indiana University Press.

Reinelt, Janelle (2009). The Promise of Documentary. I: Forsyth, Alison og Megson, Chris (red.). *Get real: documentary theatre past and present*. New York: Palgrave Macmillan, s. 6–23.

Roselt, Jens (2012). Geschichte wird nachgemacht. 'Serie Deutschland' von Hofmann&Lindholm und 'Deutschland 2' von Rimini Protokoll als künstlerische Reenactments. I: Roselt, Jens og Otto, Ulf (red.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, s. 53–70.

Seierstad, sne (2013). *En av oss. En fortelling om Norge*. Oslo: Kagge.

Stene, Øystein (2011). 22/7: Kampen om fortellingen. Publisert 26.07.11, hentet 24.10.12 fra <http://rushprint.no/2011/7/227-kampen-om-fortellingen/>.

Szatkowski, Janek (2005). Kompleks dramaturgi. Studie i Christian Lollikes dramatik. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 3, s. 41–80.

Årets Reumert (2013). Juryens Srpris 2013. Hentet 16.1.14 fra <http://www.aaretsreumert.dk/juryens-srpris-2013>.

Siemke Böhnisch

(f. 1964) Førsteamanuensis, ph.d., i drama/teater ved Universitetet i Agder (UiA), Norge. Hun leder den tverretetiske forskningssatsingen *Kunst i kontekst* ved Fakultet for kunsthag/UiA.

Artikel

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

Om bekræftelse af social virkelighed i samtidsteatret.

Af Melanie Hinz

“Er det virkelig rigtigt?”¹

Det klassiske spørgsmål til dokumentariske former strækker sig ikke kun som en rød tråd gennem temaets videnskabelige diskurs, men hænger også truende i luften til premierefester efter dokumentariske teaterperformances, også selvom de ved første øjekast synes at forløbe som enhver anden premierefest. I november 2013 stod jeg sammen med performancegruppen “Markus & Markus”², som netop havde vist deres bearbejdelse af Ibsens *John Gabriel Borkman* i Theaterhaus Hildesheim. Der blev drukket øl og røget cigaretter. En mand med langt, gråt hår, som havde været forestillingens protagonist, kom hen til os. Han var forestillingens udgave af John Gabriel Borkman, denne Ibsen-Figur, som blev rig gennem bankforretninger, spekulationer og et bjergværk, og som kom i fængsel for at have bedraget sine kunder, og som tilbragte sine sidste år på et tagkammer. I forestillingen var den gråhårede Borkmann-performer stort set kun til stede i form af medierede billeder, kun to minutter var han at se live på scenen, og da sagde han ikke et ord. Jeg vidste ikke, hvad han hed, i programmet³ stod han opført under medvirkende som “John Gabriel Borkman”. Havde han virkelig, som det blev fortalt i forestillingen, reageret på en annonce med overskriften “Rodehoved søges”, eller var han en skuespiller eller en ikke-professionel, der var gået med til at medvirke i nogle film til forestillingen? Borkman-spilleren hev en flaske champagne frem og sagde i ramme alvor, at han havde fisket flasken frem fra sin rodede lejlighed, hvor der i årenes løb havde samlet sig lidt af hvert. Det var et af de øjeblikke, Hans-Thies Lehmann kalder for “det reelles gennembrud”⁴ i det postdramatiske teater, hvor grænsen mellem kunst og liv ophæves.

De to forudgående timer var den gråhårede mand af performerne Markus Schäfer og Markus Wenzel gennem dokumentariske filmbilleder blevet til en stiliseret udgave af John Gabriel Borkman: Nærmest en zombie, de havde søgt og fundet i provinsen i Niedersachsen. I en æstetik hentet fra det kulørte reality-TV forklarede de to performere, hvordan de havde hjulpet John Gabriel Borkmann med at rydde op i hans helt ekstremt rodede lejlighed, der var helt dækket af svamp, gamle aviser og andre efterladenskaber og stinkende objekter. Den ikke-professionelle medvirkende fungerede i de mediale dokumenter, som performerne i forestillingen interagerede med, som projektiionsflade for publikum, for på den måde at aktualisere Ibsen-figurens historiske diskurs. Gennem en

1) Steyerl 2008, S. 12.

2) *Markus & Markus* er en ung performance-gruppe, som blev dannet i 2011 på studiet *Szenische Künste* ved Universitetet i Hildesheim. Deres performances tiltrak sig hurtigt opmærksomhed i hele Tyskland for deres måde at konfrontere den sceniske illusion med dokumenteret virkelighed. Deres Ibsen-performance blev annonceret med følgende beskrivelse: ”Vi er Markus&Markus. Vi har anmeldt Carsten Maschmeyer. Vi har anmeldt præsidenten for Universitetet i Hildesheim. Vi har anmeldt paven. Kort sagt: vi har besluttet, at vi nu vil lave teater. Nu sker det: IBSEN. Citeret fra <http://markusundmarkus.at/index.php/gruppe.html> (2.2.2014). Gruppens medlemmer er Katarina Eckold, Lara-Joy Hamann, Manuela Pirozzi, Markus Schäfer og Markus Wenzel.

3) Se <http://markusundmarkus.at/index.php/stuecke.html> (2.2.2014).

4) Lehmann 1999, s. 173. Det originale citat lyder: „Einbruch des Realen“, O. A.

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

mængde mediale dokumenter så som filmreportager, fotos fra familiealbummet eller fakta fra mandens liv, konstruerede Markus Schäfer og Markus Wenzel et dokumentarisk figurportræt af en mands sociale opstigning og fald. At de dokumentariske billeder var en del af forestillingens konstruktionsmaskine, blev i forestillingen tydeligt vist af de to performere, som derved samtidigt skjulte den medvirkende mand, der gav den biograferede figur ansigt. Til slut kom manden selv på scenen i levende live og satte sig hos Markus Schäfer und Markus Wenzel i scenografien, en naturalistisk opbygget stue fra århundredskiftet. Hans tilstedeværelse på scenen udstillede teatret som en dokumentarisk situation – som en tydeliggørelse af, at tilskuere og performere er delt i hver sin virkelighed. På den måde blev den medierede fortælling ført over i teatret som en social begivenhed, man deltagere i.

Samtidigt forblev aftenens protagonist et spøgelse i min bevidsthed, idet han på den ene side gjorde en samfundsmæssig realitet nærværende, men samtidigt tilslørede sin egen identitet: Hvor meget af historien og billederne var virkelig sandt og en del af hans egen livshistorie? Havde han engang været en hollandsk forretningsmand? Havde han redet på elefanter? Boede han virkelig i en lejlighed angrebet af svamp i provinsen i Niedersachsen? Det skabte narrativ havde en bred forståelsesramme, og den uklarhed fortsatte til premierefesten og anbragt mig i en etisk situation. At dette kunne ske, er en effekt af det dokumentariske teater, der som åben form ikke afsluttes i et black out, men fortsætter med – potentielt – at være virkeligt efter forestillingen er forbi. Jeg ville forlade premierefesten og gav knus til dem, jeg kendte. Da jeg gik hen forbi manden uden at give ham knus, sagde han til mig: “Nå-ja, du ved jo, at jeg stinker”. Hvem tænkte her hvad om hvem? Det var et sådant øjeblik, hvor zombien fra forestillingen gjorde sig selv til subjekt i situationen og forlod iscenesættelsens beskyttende fiktion for at få mig til at tro på, at “rodehovedet, de talte om i forestillingen, det var mig”. Han forviste sig selv som objekt fra teaterforestillingen, idet han satte Ibsen-performancens narrativ i direkte forbindelse med sig selv. Forskellen mellem figur og privatperson kollapsede i min opfattelse af situationen – og i sidste ende brød også teatrets fiktionsramme sammen, eftersom skuespilleren også efter tæppefald blev ved med at spille den samme rolle. Borkmann-spillerens udtalelse konstruerede en realitet, men den frembragte ingen ‘sandheder’ eller ‘visheder’ om hans levede liv, men derimod skabte hans replik i nuet en politisk situation, som jeg var nødt til at forholde mig til. Jeg gav med det samme den fremmede et knus. Anekdoten her er en paradigmatiske fortælling om den uafgørlige relation mellem fiktion og realitet i samtidens dokumentariske teater. Med udgangspunkt i min oplevelse med Borkmann-spilleren vil jeg forfølge det spørgsmål, om den ikke-professionelle medvirkende i teaterforestillinger gennem sit nærvær selv kan fungere og defineres som *dokument* – som et bekræftende bevis på eksistensen af det udenomsteatral indhold, som forhandles i teatret, hhv. som et medium, der konstruerer realitet.

Siden årtusindskiftet har man i samtidsteatret (ligesom i andre kunstarter) kunnet iagttage en “trend i retning af dokumentarisme” (Englhart 2013, s. 109). Det dokumentariske teater har sit udspring både i naturalismen og i samtidsstykket fra Weimarrepublikken i begyndelsen af det tyvende århundrede, men også i dokumentarteater og neoavantgardistiske former fra 1960’erne (se Englhart 2013), men i dag videreføres den først og fremmest i form af iscenesættelsen af ikke-professionelle medvirkende eller såkaldte “hverdagseksperter” (Se Dreysse & Malzacher 2007), som i de tidligere dokumentariske former ikke var at finde i forestillingerne live og i farver. Men iscenesættelsen af ikke-professionelle er intet teaterspecifikt fænomen, men har også oplevet et boom i andre kunstformer og eksempelvis i reality-TV-formater. Hvorfor blev netop de ikke-professionelle den mest gangbare valuta for dokumentarismen? I hvilket omfang optræder de

ikke-professionelle medvirkende som dokumenter i teater? Kan de overhovedet betegnes som dokumenter? Og hvordan adskiller de forskellige teaterproduktioners iscenesættelsesstrategier med ikke-professionelle sig fra hinanden? I det følgende vil jeg først fremlægge dokumentets betydning for 1960'ernes dokumentarteater og paradigmeskiftet til samtidens kunstformer, for dernæst at belyse mine spørgsmål i en undersøgelse af Christoph Schlingensiefs containerinstallation *Bitte liebt Österreich!* fra år 2000 og to aktuelle iscenesættelser på Bürgerbühne i Dresden.

Dokumentet som “autentisk materiale”⁵ i 1960'ernes dokumentarteater

*Det dokumentariske teater er et referatets teater. Protokoller, skrivelser, breve, statistiske tabeller, nyheder fra børsen, årsregnskaber fra banker og industrielle producenter, regeringserklæringer, taler, interviews, kendte personers ytringer, avis- og radioreportager, fotografier, journalfilm og andre vidnesbyrd fra samtiden danner grundlag for forestillingen.*⁶

Med disse “Noter til det dokumentariske teater” fremlægger teatermageren og forfatteren Peter Weiss et program, som i høj grad kom til at præge begrebet om dokumentarteater som en ny kunstform. Dokumentarisk bliver teater i denne forståelse først, når det eksplicit baserer sig på dokumenter. I Peter Weiss' opremsning af mulige dokumenter, der kan danne grundlag for dokumentarteater, optræder ingen ‘medvirkende som dokumentarisk materiale’. Det er for Peter Weiss frem for alt det skriftlige dokument, der tæller som grundlag, når man skal skrive stykker til et dokumentarteater. Tekstdokumentets status skyldes, at producenterne af 1960'ernes dokumentarteater som Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt og Hans Magnus Enzenberger, alle var forfattere, som forfattede “dokumentarlitteratur”⁷. Deres dokumentardramaer beror alle på dokumentariske fakta. Ud fra det materiale skriver disse forfattere deres stykker. Det dokumentariske teater stilles således i et nyt forhold til den sociale virkelighed, hvorved der sker en videreudvikling af dokumentarismen, efter begyndelsen hos Erwin Piscator og Bertolt Brecht i 1920erne, som beskrevet af Arnold Blumer i *Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*: “Piscators og Brechts dramatiske stof stammer fra eksisterende fabler. Det nye ved det dokumentariske teater i 1960'erne er temaets, fablens og figurens dokumenterbarhed. Udtrykt i negation: det nye var afskeden med det fiktive” (Blumer 1977, s. 17). Dermed formuleres dokumentarismens paradoks: ønsket om at anbringe virkeligheden i en teaterramme, der altid var og er fiktiv.

Forfatternes afsked med det fiktive er en reaktion på efterkrigstidens politiske situation, og det er udtryk for den erfaring hos forfatterne, “at fiktionen ikke længere er i stand til at præsentere virkeligheden tilfredsstillende” (Barton 1987, s. 1.). Det resulterer i spørgsmålet: Hvordan kan fortiden – nationalsocialismen og navnlig Auschwitz – overhovedet tematiseres på teater? Gennem hvilke teaterformer kan publikum tvinges til at forholde sig til og erindre den nære, tyske fortid på en måde, hvor flugt og bortforklaringer om, at man ‘ikke vidste’, ikke længere er mulig?

Som svar vender forfatterne sig mod dokumentet: “Temaet for dette politiske teater blev det at forstå og forholde sig til fortiden og at demonstrere, hvordan fortidens strukturer også dominerer samtiden, og alt sammen skete det med dokumentet som eksempel; retsprotokollen (*Die Ermittlung, Oppenheimer*), samtidshistorien (*Gesang vom lusitanischen Popanz, Viet nam Diskurs*), det biografiske materiale (*Toller, Trotzki im Exil*) eller den frie bearbejdelse af historiske kilder (*Marat/*

5) Weiss (1986), s. 293f.

6) Ibid., s. 293-300, her særligt s. 293.

7) For betydningen af litterær dokumentation i teater og audiovisuelle medier, se Arnold/Reinhardt, 1973.

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

Sade, Hochhuths dramaer)” (Arnold/Reinhardt, 1973, s. 9). Forfatterne opfatter disse dokumenter som vidnesbyrd og bevismateriale, hvori samfundsmæssig virkelighed og historie manifesteres og materialiseres. Således skriver Peter Weiss i sit program: “Det dokumentariske teater afholder sig fra enhver opfindelse, det overtager autentisk materiale og gengiver dette på scenen – i indhold uforandret, i formen bearbejdet” (Weiss 1986, s. 293f.). Weiss bruger prædikatet “autentisk” for at give dokumenterne samme status som advokaten/vidnet, i den forstand at dokumentet er forpligtet på sandheden og dermed sørger for, at sandhedsværdien på trods af den teatrale rammesætning ikke går tabt. Hvorvidt dramaets form og dets kropsliggørelse via skuespillerne udgør en bearbejdning af dokumentet, reflekteres ikke af Weiss. Hvad der i langt højere grad træder frem her, er en tro på anvendelsen af dokumentet i sin juridiske form.

Begrebet dokument, på latin *documentum*, betegner almindeligvis et skriftligt materiale, navnlig en meddelelse, hvori et handlingsforløb eller et sagsforhold bestemmes, og hvori det forsikres, at noget fandt sted på netop den beskrevne måde. Dokumentet udgør en reference til et objekt, som det bevidner. Dermed indeholder begrebet dokument en grundlæggende forskel mellem objekt og reference, som dog ikke reflekteres af teaterdokumentaristerne. For dem er dokumentet en poetisk bekræftelse af social virkelighed. Når disse forfattere i 1960’erne vendte tilbage til fortidens dokumenter, var det udtryk for en politisk gestus, der handlede om at komme forstillelsen til livs: Med slutningen af Adenaueræraen og begyndelsen på 1968-bevægelsen opstod en kritik og historisk genforhandling af nationalsocialismen, som dokumentardramatikerne var en afgørende del af. Forfatternes omgang med dokumenterne fulgte i den sammenhæng videnskabens præmisser: Dokumentet som citat og bilag. Dokumenternes sandhed skulle gøre teatret til et “partisk” hjemsted for kritik og “tribunal” (Weiss 1986, s. 298).

1960’ernes dokumentariske teater blev genstand for kritik af forestillingen om dokumentet som metode til at afbilde virkeligheden. Marianne Kesting bestred, at virkeligheden i Auschwitz skulle kunne fremstilles med kunstneriske midler. Hun anså ikke anvendelsen af dokumenter fra Auschwitz som gyldige, historiske beviser, og hun opfattede generelt en kunst, der baserede sig på dokumenter, som antikunst. Martin Walsers kritik gik på, at teater gennem sin fiktive ramme altid vil være illusionsteater, og at skellet mellem kunst og virkelighed heller ikke i dokumentarteatret lod sig ophæve. Hvad tilskueren ser, er kunst, som påberåber sig at være realitet. Peter Handke udelukkede, at teater kunne være stedet, hvor politisk forandring er mulig. Striden om dokumentarismens sandhedsværdi, og hvad der udmærker denne kunstform, har stået på siden 1960’erne og 1970’erne.⁸

På trods af alle vanskeligheder med at definere 1960’ernes dokumentariske teater skriver Blumer sammenfattende: “Med dette begreb betegnes et teater, der er politisk i den forstand, at det søger at skabe en politisk vilje, og et teater, der baserer sig på dokumenter, hvorved det tenderer til at vende sig bort fra illusionen.” (Blumer 1977, s. 38). Til sin definition føjer Blumer et råd, som peger hen mod de praksisser i samtidens dokumentarteater, som jeg indledningsvis med Markus & Markus’ Ibsen-performance beskrev: “Frem for alt bør det altid være bevidst om, at det er henvist til at arbejde med kunstneriske midler, dvs. at det som kunst først skildrer virkelighed og derved ikke bliver – ikke kun teater, men politisk teater” (Blumer 1977, s. 38).

Blumers definition kan tilføjes den pointe, at dokumentarisk teater altid vil være samtidsteater. Det reagerer på samfundsmæssige diskurser, som på et givent tidspunkt har relevans for et givent samfunds fortid og fremtid. Dokumentarisk teater kan beskrives som et dispositiv, der

8) For en udførlig fremstilling af kritikken af dokumentarteatret, se Blumer 1977, s. 19-29.

arbejder med spændingsfeltet mellem realitet og fiktion på den særlige måde, at det iscenesætter dokumenter. Hvilke dokumenter, der skal udvælges, og hvordan de dramaturgisk skal bearbejdes og iscenesættes, afprøves på ny i hver dokumentarforestilling. Her må ikke blot iscenesættelsen af det dokumentariske, men også tilskuernes reception forstås som historiske kategorier, som er underkastet samfundsmæssige og kunstneriske forandringer.

1960'ernes dokumentarteater interesserer sig for dokumentarismens poetik. Dokumenter som protokollen eller interviewet opfattes som ontologiske størrelser: Dokumentet bliver af teaterkunstnerne indsat som et tegn, der per se henviser til en virkelighed, der befinder sig udenfor teatret. Troen på dokumentets evne som bevis på social virkelighed er del af en tænkning, som opfatter både teater og verden som tekst, og som tildeler publikum opgaven at fortolke i hermeneutisk forstand. De særlige erkendelsespotentialer, teatret har i kraft af sin fiktive ramme, medreflekteres ikke i dette dokument-begreb. I sammenhæng med kulturvidenskabernes 'pictorial turn' er dette dokument-begreb forældet som basis for en analyse af aktuelle dokumentariske former. Dermed bliver det et spørgsmål, om dokumentbegrebet er udtømt som produktivt begreb, eller om der findes muligheder for en teoretisk udvidelse?

Den ikke-professionelle medvirkende som vidne i dokumentarisk samtidsteater

Vores digitaliserede tidsalder har frembragt en overflod af dokumentariske billeder, som vi alle globalt har let og hurtig adgang til. "Mediernes globalisering og transnationalisering lægger pres på dokumentariske former og øger risikoen for at blive udnyttet og kommercialiseret", skriver kulturforskeren Hito Steyerl i sin indsigtfulde essaysamling *Die Farbe der Wahrheit*. Steyerl kategoriserer det dokumentariske som et "uklarhedsprincip", som bevirker at "sondringen mellem verden og billede, mellem begivenheden og dens afbildning, mellem iagttageren og det iagttagede i tiltagende grad udviskes" (Steyerl 2008, s. 8.). Når konteksten er et mediasamfund følger således en grundlæggende tvivl på dokumenters 'ægtthed': Det reelle, eksempelvis de fotografiske afbildninger af krigshandlinger, er altid fingerede ⁹.

I teatervidenskaben har to begreber, som gensidigt betinger hinanden, siden 1990'erne bestemt diskursen: En tiltagende tendens til iscenesættelser af *autenticitet* i kunsten og samtidigt en tiltagende *teatralitet* i hverdag og samfund. Iscenesættelserne af ikke-professionelle medvirkende bevæger sig netop på denne grænse i en æstetik af uafgørlighed mellem liv og kunst. I tressernes dokumentarteater var de utænkelige som dokumentarisk materiale, fordi de som levende mennesker ikke kunne fremstå som objektive kendsgerninger. Samtidigt stod dokumentarteatret i en litterær teatertradition, som bandt tekstens sprogliggørelse til skuespillerens psykologisering og kropsliggørelse. I lyset af den altomfattende iscenesættelse af samfundet og de dermed forbundne vanskeligheder for teatertilskuerne, som ofte ikke længere kan afgøre "om der her [i teatret] er tale om en iscenesættelse eller om virkelighed, om ikke virkeligheden generelt er en iscenesættelse hhv. om ikke hver eneste iscenesættelse kan gøre krav på at være virkelig" (Steyerl 2008, s. 8.), er samtidens dokumentarteater, ligesom også andre dokumentariske kunstformer, i dag i modsætning til sit udspring kendetegnet ved et paradigmeskifte i refleksionen over og omgangen med dokumentarisk materiale: Det anvendte dokument (for eksempel et foto, et interview) henviser ikke længere med nødvendighed til en virkelighed udenfor sig selv, men skaber derimod

9) For Wolfgang Iser står det fiktive ikke i modsætning til realiteten, men derimod formidler det fingerende handling (af latin, fingere, som betyder at gestalte bevidst) mellem realitet og det imaginære. Dramaturgiske handlinger som at udvælge og kombinere dokumentarisk materiale kan derudfra beskrives som fiktive, fingerende handlinger. Se Iser 1991.

selv realitet. Det dokumentariske bliver til et fænomen i vores perception. I vores reception af dokumentariske værker er vi konstant beskæftiget med trosspørgsmålet: Er det sandt? Dokumentbegrebets semiotiske koncept er dermed kommet til vejs ende. Det bliver afløst af et begreb om samtidighed: Bestemte materialer så som fotos, protokoller og film kan i teater såvel som i andre kunstarter gennem autenticitetsstrategier iscenesættes og auratisk erfares som vidnesbyrd fra en social virkelighed. Kun i den forstand kan den ikke-professionelle medvirkende i teatrets fiktive ramme betegnes som et specifikt dokument: Han bliver gennem sin tilstedeværelse til vidne – til en bekræftelse af sig selv og sin egen, sociale bliven til. I modsætning til skuespilleren, hvis krop og stemme har fået en professionel uddannelse, og som overskrider sin egen identitet, når han eller hun spiller en figur, bliver den ikke-professionelle medvirkende udstillet som en socialt beskrivende krop (habitus)¹⁰. Sporene af hans krop, hans stemme og hans bevægelser konstruerer i tilskuerens reception paradoksalt nok en erfaring af realitet i teatersituationens fiktion. Ikke-professionelle bliver præsenteret og opfattet som ‘ægte’, når de spiller sig selv, men samtidigt har deres fortællinger “fiktiv karakter, eftersom de for tilskuerne ikke besidder nogen ontologisk konsistens, men derimod skabes sprogligt i opførelsens øjeblik” (Dreyse 2007, s. 86.). Iscenesættelsen af ikke-professionelle medvirkende som dokumentariske vidner i teater er gennem dramaturgi og sceniske arrangementer altid ledsaget af fingerede handlinger, og bevirker derfor, at grænsen mellem realitet og fiktion bliver uklar (Dreyse 2007, s. 85).

Asylansøgenes tilstedeværelse i Schlingensiefs Containeraktion *Bitte liebt Österreich!* (2000)

Udviklingen af det dokumentariske i teatersammenhæng har fået en ny kunstnerisk og politisk rækkevidde i kraft af teaterkunstneren Christoph Schlingensiefs interdisciplinære iscenesættelser. Hans aktion *Bitte liebt Österreich!*, som fandt sted som en del af Wiener Festwoche 11.-17. juni 2000 på Helmut Karajan-Platz i Wien, er præget af den beskrevne utydeliggørelse af grænsen mellem fiktion og realitet, som Steyerl omtaler som det grundlæggende princip i samtidens dokumentariske former. På det tidspunkt steg den højreradikale vold mod asylansøgere med eller uden tysk pas, det højrepopulistiske Frihedsparti med Jörg Haider i spidsen blev en del af den østrigske regering, og Tv-kanalen RTL 2 sendte for første gang “Big Brother”, hvor mennesker som i zoo blev udstillet, mens de spiste, sov, førte samtaler og lavede mad¹¹; i dette klima fortættede Schlingensief med sin aktion de virulente politiske og mediale diskurser til en social plastik i det offentlige rum, “en politisk happening imod fremmedhad” (Gilles 2009, s. 49). Midt i Wiens borgerlige centrum, lige ved siden af Wiener Staatsoper, byggede Schlingensief en containerlandsby, som henviste både til Big Brother, til “nazisternes koncentrationslejre” (Varney 2010, s. 117), og til flygtningelejrens heterotopi. Containeren var forsynet med bannere og andet, der henviste til Frihedspartiets valgpropaganda: Over containeren blev på aktionens første dag opsat et skilt med påskriften “Ausländer Raus” og Frihedspartiets flag blev hejst. Schlingensief lod tolv asylansøgere flytte ind i containeren, som blev overvåget døgnet rundt. På internettet og på skærme foran containeren kunne forbipasserende iagttage asylansøgerne, og hver dag blev der afholdt en elektronisk afstemning,

10) Pierre Bourdieu definerer habitus som helheden af en social aktørs praksisformer, som aktøren i løbet af sit liv ubevidst har tilegnet sig socialt. Habitus er et individs inkorporerede socialhistorie. På den ene side set kommer habitus til udtryk gennem individets krop, bevægelser, livsstil og smag. På den anden side set lærer individet handlingskemaer, som det griber tilbage til i social interaktion. Se Bourdieu 1982, s. 277-286.

11) Se også Roselt 2000, s. 70–78.

hvor man med sin stemme kunne sende to asylansøgere hjem efter eget valg. I modsætning til TV-formatet Big Brother så man dog ikke meget til asylansøgerne, og de spillede heller ikke nogen større rolle for den omfattende medieomtale, som blev containeraktionen til del. I Paul Poets dokumentarfilm (Poet 2002) ser man også kun ganske få billeder af dem. Der blev heller ikke lavet interviews med dem. På den første dag blev de af sikkerhedsfolk ført ind i containerne. De skjulte deres ansigter bag eksemplarer af den højrepopulistiske avis "Krone Zeitung". De dårligt siddende parykker, som de havde på, bidrog til at få dem til at fremstå som maskerede. Dem, der meget gerne ville have dem at se, kunne kigge ind gennem sprækker i containeren. Selvom der altså var så godt om intet at se, var der lange køer foran containeren. Når to skulle sendes hjem, dukkede en sort limousine op foran containeren med den østrigske statssikkerheds logo malet på bilen. Asylansøgerne blev af sikkerhedsfolkene ført ind i bilen og kørt væk – uvist hvorhen. Det optagede materiale fra containeren blev i modsætning til Big Brother ikke klippet sammen til den perfekte medieiscenesættelse – der var tværtimod ofte sort skærm eller intet at se.

I dramaturg, Matthias Lilienthals, og kulturredaktør på avisen Standard, Claus Philipps dokumentation af aktionen (Lilienthal og Philipp (red.) 2000) findes der ganske vist optryk af eftersøgninger på asylansøgerne, men også de er snarere brikker i aktionens spil med medierne end udtryk for asylansøgernes faktiske livssituationer. På eftersøgningerne er asylansøgernes ansigter dækkede af sorte bjælker, som var de hårde kriminelle. Under billederne findes som regel to varianter af en biografi, som tilsyneladende afslører intime hemmeligheder. Men om Ranil søgte asyl, fordi han af økonomiske grunde var flygtet fra Pakistan, eller om han blev forfulgt som tamil i Hviderusland (Lilienthal og Philipp (red.) 2000, s. 219), og om Gong er i containeren, fordi hun indsamlede fakta med udgangspunkt i Orwells *1984* (Lilienthal og Philipp (red.) 2000, s. 115), og om Wole synes, livet i containeren er en dejlig afveksling, er alt sammen irrelevant. Teksterne udstiller derimod, hvordan mediale dokumenter konstruerer identiteter og stereotyper, som alle sammen kunne være sande, men samtidigt spiller på læsernes Big Brother-voyeurisme, når der står, at Selma kun er gået ind i containeren for pengenes skyld (Lilienthal og Philipp (red.) 2000, s. 33), og Teresa også kunne forestille sig at have sex foran rullende kamera (Lilienthal og Philipp (red.) 2000, s. 25.). "The website, banners and posters made the point that contemporary asylum seekers are performatively produced through slogans, citations, surveillance and containment" (Varney, 2010, s. 117). Asylansøgerne var tomme pladser, som enhver deltager i aktionen selv måtte udfylde.

De tolv asylansøgere, som var nogen af de få fast ansatte i denne aktion, endte med at blive dem, hvis evner som optrædende, offentligheden interesserede sig mindst for (...) – lige modsat Big Brother, hvor hele nationen i flere uger spekulerer på, om det nu er Jürgen eller John, der løber med sejren. Leila, Teresa, Eugen, Dumiso – navne ingen husker. Ingen vidste hvem, der i det hele taget var hvem. Og det var egentlig heller ikke det, det gik ud på. (Umathum, 2000, s. 37).

Hverken de individuelle biografier og deres påståede autentiske tekster eller de dokumenterede billeder af asylansøgerne i containerne var relevante for Schlingensiefs aktion. Og alligevel var det vigtigt, at de 'var der', og at de, dag ud og dag ind, sad i containeren, og at der i de wienerske dagblade konstant blev udtrykt irritation over, at man ikke helt kunne få at vide, hvem der egentlig sad inde i containeren. Tidsskriftet Standard lod således sine læsere løse følgende gåde:

Er dem i containeren:

a) Blot nogen tilfældige skuespillere, der spiller asylansøgere

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

b) *Asylansøgere, der spiller sig selv, så de altså er helt ægte*

c) *Ægte asylansøgere, der spiller andre, fiktive asylansøgere*

d) *Er det komplet ligegyldigt, fordi dem i containeren alligevel blot er staffage, mens de virkelige stjerner er dem, der diskuterer eller blot ser på foran containeren: ægte fremmedfjendtlige, der lader som om de ikke er det; eller ikke-fremmedfjendtlige, der lader som om de er det; eller mennesker, der siger deres 'helt ærlige mening', eller...*

e) ... (udfyld selv). (citeret efter Varney, 2010, s. 38).

Det var kun i kraft af den mulighed, at asylansøgerne var ikke-professionelle medvirkende, som vitterligt stod foran en kommende hjemsendelse, at aktionen fik sin politiske sprængkraft. Asylansøgerne fungerede som selvreferentielle tegn. De havde samme funktion som en officiel skrivelse, som nogen opbevarer i et arkivskab, men som alligevel bekræfter en social virkelighed. De ikke-professionelle medvirkende havde til opgave at udgøre og bekræfte et stykke virkelighed i en performativ happening, og derved gøre opmærksom på alvorlige mangler i måden, hvorpå migranter behandles i Østrig, og derved gjorde de det vanskeligt at læse installationen kun som kunst. Placeringen af installationen i det offentlige rum og asylansøgenes tilstedeværelse var afgørende for, at der kunne opstå et dispositiv, der gjorde det uklart, hvilken ramme man befandt sig i. Kun på den måde kunne der i Hito Steyerls forstand opstå en uklarhedsrelation, hvorved performancens potentiale kunne bringe sine betragtere i permanent tvivl om, i hvilken kontekst – kunst eller politik – man skulle omtale iscenesættelsen. Asylansøgenes tilstedeværelse som vidner om en social realitet og uvisheden om, hvorvidt de var ægte, fungerede som katalysator for dannelsen af politisk vilje. Tilstedeværelsen udløste en kæde af dokumentariske udsagn i aviser, på demonstranternes bannere, gennem interviews med forbipasserende og i breve til ledelsen af Wiener Festwoche; alt sammen noget, der skete uopfordret og i form af en lind strøm af politikere, venstreorienterede demonstranter, journalister, forbipasserende og kendte, der alle sammen reagerede på containeraktionen i iscenesættelsens her og nu, og udsagnene udtrykte den store mangfoldighed og de mange indbyrdes modsætninger, som præger det østrigske samfund, når det skal positionere sig i forhold til temaet fremmedhad. Schlingensiefs container fremprovokerede et nyhedsformidlingens teater i Peter Weiss' forstand – blot med den forskel, at der hos Schlingensiefel var tale om en begivenhed, der gjorde alle deltagende parter til såvel forfattere som medvirkende, hvad enten de ville eller ej.

Borgere på scenen som dokumentarisk bekræftelse af social virkelighed

Mens både Schlingensiefs containeraktion og Markus & Markus' forestilling hverken bekræfter eller dementerer de medvirkendes identitet som enten ikke-professionelle eller skuespillere, er det dokumentariske i samtidsteatret netop ofte bundet op på en eksplicit tematisering og markering af ikke-professionelle medvirkende. De ikke-professionelle medvirkende har på afgørende vis præget samtidsteatrets æstetik og spillestil i de seneste årtier. De optræder som protagonister i danseforestillinger af Royston Maldoom, Pina Bausch og Jerome Bel, som kor i klassikeriscenesættelser af Volker Lösch og i performances af Gob Squad, She She Pop og Rimini Protokoll. Sidstnævnte har tilmed opfundet en ny betegnelse for dem for at undgå anklagen om

dilettanteri: Ikke-professionelle medvirkende fungerer i Rimini Protokolls iscenesættelser som såkaldte "hverdagseksperter" (Dreyse og Malzacher (red.) 2007) og medbringer dermed deres egen kompetence: De har ikke brug for nogen skuespillermæssig kunnen, for deres levede liv har været prøve og træning nok til det, de skal fortælle på scenen. Siden 2010 har disse kunstneriske udviklinger af et "de ikke-perfektes teater" (Roselt, 2006, s. 28–38 og Pinkert 2007, s. 14–23.) og iscenesættelsen af autenticitet (Wartemann, 2002) også fået en helt egen afdeling på et større teater, nemlig den såkaldte Bürgerbühne, som har eksisteret ved Staatsschauspiel Dresden siden sæsonen 2009/10. I Mannheim, Karlsruhe, Salzburg, Aalborg og Aarhus er lignende modeller blevet grundlagt. Borgere i alle aldersklasser optræder i professionelle forestillinger i forskellige besætninger: som repræsentanter for sociale grupper, som fortolkere af dramatiske roller, som hverdagseksperter eller i rolle som sig selv. Det er dog påfaldende, at der i forestillingerne på *Bürgerbühne* overvejende anvendes dokumentariske iscenesættelsesstrategier. Men en iscenesættelse kan ikke per se betegnes som dokumentarisk, alene fordi der står borgere på scenen. Der må fra instruktørens side skabes en forbindelse mellem borgerne og de sceniske handlinger, således at borgernes sociale realitet, deres habitus, deres ekspertise eller deres biografi, sættes i et dialektisk forhold til iscenesættelsens tema¹². Mens dokumentarteaterkunstnerne i 1960'erne skrev deres stykker på baggrund af historiske dokumenter, som de fandt i arkiver, generes de dokumenter, som samtidsteatrets dokumentariske former baserer sig på, typisk først under prøveforløbet i form af interviews. Interviewet som form hører til dokumentarteatrets centrale dokumenter. Det nye i forhold til 1960'erne er, at de først bliver til autentisk materiale, når de fremføres af dokumentets ophav og ikke af skuespillere. Den ikke-professionelle medvirkende henviser med sin tekst til sig selv og sit liv. Netop derved indtager den ikke-professionelle det dokumentariske materiales plads, eftersom han er form og indhold på en og samme tid. Han bevidner sin egen livshistorie.

Instruktøren Clemens Bechtel arbejder med dette iscenesættelsesprincip i forestillingen *Meine Akte und ich*¹³ på Bürgerbühne i Dresden. Udgangspunktet for forestillingen er en undersøgelse af Staatssicherheit (Stasi) i det tidligere DDR. På scenen står ni mennesker, der har erfaringer med Stasis protokoller. Scenen er indrettet som et arkiv med mapper og skabe, og her optræder de medvirkende for det meste enkeltvis, når de i en intim og beklemt atmosfære fortæller publikum, hvordan Stasi kom ind i deres liv, og hvad det har betydet. Vi møder Michael Schlosser, som byggede en flyvemaskine i sin garage og kom i fængsel for det; læreren Max Fischer, som blev spurgt, om han ville overvåge sine kolleger og venner, men afviste det, for senere at kunne læse i Stasi-protokollen om sig selv, at han var blevet overvåget at netop disse kolleger og venner. Og der er Evelin Ledig-Adam, der fik at vide af sin mand, at han arbejdede for Stasi for på den måde at kunne rejse udenlands med sit band. I samtale med publikum beskriver de medvirkende deres erindringer. Når disse fortællinger virker så autentiske, skyldes det, at iscenesættelsen lægger sit fokus på bearbejdning af fortiden og på det at kunne tale om et mørkt tema i tysk historie, som stadig 20 år efter murens fald er meget følelsesladet og sprængfarligt for befolkningen, og som konfronterer dem med et stykke historie fra det tidligere DDR, som de er nødt til at bearbejde. Teksten er reduceret til den medvirkendes indre perspektiv og fremmedgjort ved at indledes i tredje

12) Det dokumentariske greb anvendes også så hyppigt, fordi det kan annullere spørgsmålet om legitimering og håndværkslig kunnen: Hvorfor lige netop bruge amatører og ikke skuespillere i netop denne professionelle iscenesættelse.

13) *Meine Akte und ich*. Instruktion: Clemens Bechtel. Uropført 28. april 2013. Bürgerbühne ved Staatsschauspiels Dresden. se. http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/meine_akte_und_ich/ (1.2.2014).

Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?

person: "Forestil dig, at du er lærer for de ældste klasser. Du underviser i tysk og historie. Men som noget helt selvfølgelig er du også forpligtet til at give værnepligtsundervisning¹⁴. At en af dine elever skriver rapporter om dig til Stasi, aner du ikke". Hver enkelt medvirkendes synspunkt bliver kommenteret af en stemme udefra, som citerer fra vedkommendes egen Stasi-protokol. De ni medvirkende står på scenen som sig selv. De er vidner fra en tid, og gennem prøveforløbet på teatret leverer de historiske dokumenter fra efterretningstjenesten i det tidligere DDR. Det at tale om, hvad der for den enkelte fandt sted, bærer samtidig vidnesbyrd om Stasi-protokollernes høje detaljegrad og store omfang, og om hvordan de medvirkendes liv blev dokumenteret og skriftliggjort af en anden iagttagere. I iscenesættelsen er det ikke kun ofrene, der kommer til orde, men også en tidligere uofficiel medarbejder i Stasi. Der er tale om en afsløring af en hemmelig del af denne medvirkendes identitet. Det kræver tydeligvis stor overvindelse for denne medvirkende at tale om sin position i det tidligere DDR. Igen og igen tager han et lommetørklæde frem og tørrer tårerne væk. Men er disse tårer ægte, eller er de et teatermiddel, der skal vække sympati for ham, for det mod det kræver at stå frem og offentligt – med navn og ansigt – at tilstå at have overvåget mennesker i 1970'erne og 1980'erne? Er det tårer af skyld og skam, eller er det tårer, fremkaldt af et lommetørklæde vædet i mentol, og altså ikke psykologisk, men fysiologisk fremkaldt? Fortolkningen overlades til iagttageren. Ellers er der i forestillingen sammenfald mellem holdninger og tekster og de medvirkende. Det hverdagslige tøj; den let sitrende stemme, hvori lampefeber og overvindelse blandes, når man skal tale om fængselsophold, forfølgelsesangst og frihedslængsel; projektionen af portrætbilleder af de medvirkende fra 1970'erne og 1980'erne – alt sammen er det autenticitetsstrategier, der gør de ikke-professionelle medvirkendes tekster til vigtige, politiske tekster i bearbejdningen af det tidligere DDR. Bürgerbühnen lever dermed op til sit navn, idet den her bringer borgernes personlige temaer ud til offentligheden og sætter den enkeltes, biografiske mikrokosmos ind i det politiske makrokosmos i en by som Dresden, som er et samfund, der mentalt stadig ikke er færdig med overgangen fra socialisme til kapitalisme.

Men borgerne optræder ikke altid på denne direkte måde som sig selv. Fra mine egne prøveprocesser med borgere ved jeg kun alt for godt, at indsamling af dokumentarisk materiale i form af interviews, er en kærkommen anledning til at lade sit liv passere revy eller tale om et politisk emne. Væsentligt vanskeligere bliver det, når de medvirkende får deres egne tekster tilbage med instruktørens redigeringer, forkortelser, fortætninger, og derpå bliver bedt om at sige teksterne på scenen som sig selv. Så forvandler teatret sig til en social og etisk situation: Mange medvirkende ønsker ikke at blive genkendt som ophavsmand til bestemte udsagn, fordi det kan have sociale konsekvenser for erhverv eller familie. Her er der brug for sceniske kneb, som overfører de dokumentariske udsagn til en spilsituation, som bringer tilskuerne i tvivl om, hvorvidt det fortalte er sandt eller opfundet. I forestillingen *Cash. Das Geldstück*¹⁵, som jeg udviklede på Bürgerbühne sammen med Sinje Kuhn, handlede det om tabuiseringen af det at tale om penge, og om den bestandige diskussion om finanskrisen. Dem, der meldte sig til projektet på vores udvælgelsesworkshop, fik til opgave at fortælle en biografisk historie som svar på et af de 57 spørgsmål til temaet penge, jeg havde læst højt på projektets infodag, som for eksempel: "Ligner du Karl Marx? Er du lige så rig som Joakim von And? (...) Har du andre

14) O.a.: på tysk "Wehrunterricht", som i DDR var et obligatorisk fag i 9. og 10. klasse, og som var en slags introduktion og forberedelse til den kommende værnepligt.

15) Cash. Das Geldstück. Instruktion: Melanie Hinz og Sinje Kuhn. Premiere 28.3.2013 på Bürgerbühne ved Staatsschauspiel Dresden. http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/inszenierungen/inszenierungen_2012_2013/cash_das_geldstueck/, (2.2.2014).

betalingsmidler end penge? Har du nogensinde bedraget nogen for penge? (...) Har du din sidste skjorte på? Samler du lykkemønter op fra jorden? (...) Hvad tjener du dine penge på?”¹⁶ Under prøverne ville vi knække koden til erindringspengeskabet fuld af dresdnernes pengebiografier. Vores udgangspunkt var, at vores “forhold til og opfattelse af penge, den værdi, vi tillægger de gyldne dalere og spraglede sedler (...) i sidste ende er biografisk forankret” (Kuhn 2012/13, s. 5 f.). I udvælgelsesworkshoppen blev det afgjort, hvilke personer og dermed hvilke historier, vi ville tage med på scenen og undersøge nærmere gennem interviews. Ved mødet med mere end 40 mennesker opstod de første, mulige figurkonstellationer, som udmærkede sig ved at kunne kontrastere forskellige perspektiver på temaet penge, og det førte videre til sceniske spildéer. For eksempel fortalte en 18-årig kasak om sin indrejse til Tyskland og om de første 40 euro, han fik i startpenge til sine forældre. Eftersom de ikke gav ham lommepenge, begyndte han selv at lave forretninger: Han solgte en cykel, han havde fået i gave, og investerede pengene i russiske pelshuer, og profitten omsatte han i pokemon-kort, som han brugte til at ‘deale’ i skolegården. Samtidig lærte vi en 16-årig at kende, som stjal fra sin mor for at kunne købe pokemon-kort. Vi tog begge unge med i forestillingen og konstruerede en scene, hvor den enes fortælling blev koblet til den andens og mandede ud i en improviseret spillescene, hvor begges byttemandler blev iscenesat i en skolegård. Den absurditet, hvormed evner og værdi af forskellige pokemon-kort blev diskuteret udgjorde en parabel, hvor den med de bedste argumenter og den største stædighed vinder, mens der “altid står en trist person tilbage til sidst” (fra teksten til *Cash. Das Geldstück*), som drengene afslutningsvis formulerede sig. I den efterfølgende scene møder den unge pokemon-dealer en 37 år ældre aktiespekulant, som giver den unge tips om internationale børshandler, og derved transformeres den biografiske ungdomshistorie ind i en større diskurs om spil med penge og profitmaksimering i et kapitalistisk samfund.

De medvirkende bliver med klip fra deres biografier til vidner, de bliver til svar på hovedspørgsmålene i *Devised Theatre*: “What is it you want to devise, and why? (...) What are the source materials?” (Oddey, 1994, s. 1 ff). Herved opstår et spændingsfelt mellem på den ene side produktion af dokumentariske tekster og de ikke-professionelle medvirkendes selvscenesættelse, og på den anden side teksternes sceniske montage og dramaturgi, dvs. fortætningen af selvscenesættelsen. Til hver opførelse skulle de medvirkende for eksempel medbringe en udskrift af deres kontoudtog og lade en tilskuer bekræfte, at dokumentet var ægte. Samtidig sættes alt, hvad der siges på scenen, i anførselstegn i kraft af scenografien, som var konstrueret som et stort, bizart pengeskab, og af de stiliserede kostumer, som forestillede ‘den sidste skjorte’. Dertil kommer, at en af de medvirkende i begyndelsen af forestillingen erklærer, at visse værdier er rådne og forløjede, og at publikum i løbet af aftenen vil blive forført til at spekulere i, hvad der er sandt, og hvad der ikke er det. *Cash. Das Geldstück* kan læses som et dokumentarisk teaterstykke om, hvilken rolle penge spiller i den enkeltes biografi, og forestillingen efterlader tilskueren med en tvivl om, hvorvidt Helmut virkelig engang har været millionær og arbejdet som ballonflyver, om Eduard virkelig har tjent sine penge på at handle pokemon-kort, og om der virkelig er blevet lagt et kranium ind i pengeskabet i Marias bank. Iscenesættelsen leger med tilskuerens lyst til at beskue og til at spekulere over, hvilke af forestillingens tekster, der kan vurderes at være dokumentariske, og over hvordan de ikke-professionelle medvirkende bevæger sig i spændingsfeltet mellem dokumentarisme og fiktion.

16) Staatsschauspiel Dresden (Hg.): Programmheft *Cash. Das Geldstück*, Staatsschauspiel Dresden, Spielzeit 2012/2013, s. 8 f.

Facit: Produktiv tvivl om, hvad der er 'sandt'

Mens 1960ernes dokumentarteater var kendetegnet ved forfatternes tro på de skriftlige dokumenters autenticitet, sådan som Weiss-citatet viste, er samtidens dokumentarisme styret af en permanent tvivl på, om de tilsyneladende dokumentariske fotografier, reportager og ikke-professionelle medvirkende overhovedet er 'sande'. Steyerl beskriver denne tvivl som noget, der altid har ledsaget det dokumentariske:

Vi ved, at vores viden om dokumentarisme er uvis. Og permanent uvished styrer også nærmest uvægerligt vores reaktion på dokumentariske billeder. Den vedvarende tvivl, den nagende usikkerhed om, hvorvidt det, vi ser, er sandt, realitetstro eller faktisk, ledsager dokumentariske billeder som en skygge. Tvivlen er ingen brist, som i skam skal gemmes væk, den er derimod den vigtigste kvalitet ved samtidens dokumentariske billeder. I en tid præget af generel uvished kan vi sige en ting med sikkerhed om dem: Vi tvivler altid på, om de er sande. (Steyerl 2008, s. 9).

Steyerls iagttagelser vedrørende film og fotografi kan også overføres på det dokumentariske i samtidsteatret: Teaterkunstnere leger med vores perception og vores tvivl omkring det dokumentariske. På en produktiv måde gør de os derved til forfattere af vores egen virkelighed, og viser, at denne altid må være subjektiv og styret af det valgte perspektiv. Ikke-professionelle medvirkende dokumenterer med deres ikke-perfektion, deres nærvær, deres habitus og deres tilbagevendende til egen biografi en social virkelighed, som igen gennem den teatrale situation oversættes til et spil med perception af dokumentets uafgørlighed, og netop derved tænder vores lyst til at beskue den ikke-professionelle medvirkende.

Oversat fra tysk af Jens Christian Lauenstein Led

Literaturliste

Arnold, Heinz Ludwig & Reinhardt, Stephan (red.), 1973. Vorbemerkung. In: Dies. *Dokumentarliteratur. Edition Text + Kritik*. München: Richard Boorberg Verlag, s. 7-12.

Arnold, Heinz Ludwig & Reinhardt, Stephan (red.), 1973: *Dokumentarliteratur. Edition Text + Kritik*. München: Richard Boorberg Verlag.

Barton, Brian, 1987. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler.

Blumer, Arnold, 1977. *Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*. Meisenheim: Verlag Anton Hain.

Bourdieu, Pierre, 1982. *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dreyse, Miriam, 2007. Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion. In: Dies./ Florian Malzacher (red.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, s. 76-97.

Dreyse, Miriam & Malzacher, Florian (red.), 2007. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.

Englhart, Andreas, 2013. *Das Theater der Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck.

Gilles, Catharina, 2009. *Kunst und Nicht-Kunst. Das Theater von Christoph Schlingensiefel*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Iser, Wolfgang, 1991. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Melanie Hinz

- Kuhn, Sinje, 2012/13. Die Spur des Geldes. In: Staatsschauspiel Dresden (red.): *Cash. Das Geldstück*. Forestillingsprogram. Sæson 2012/13. S. 5 f.
- Lehmann, Hans-Thies, 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Lilienthal, Matthias og Philipp, Claus (red.), 2000. *Schlingensiefs Ausländer raus!* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Oddey, Alison, 1994. *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. London/New York: Routledge.
- Pinkert, Ute, 2007. Spiele mit dem ‚Nicht-Perfekten‘. Fragmentarische Übersetzungen eines aktuellen Konzepts. In: *Fokus Schultheater 06. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*. 06/2007, s. 14-23.
- Poet, Paul, 2002. *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*. Edition Standard. Østrig 2002. Produzent: Bonus Film GmbH.
- Roselt, Jens, 2000: Big Brother – Zur Theatralität eines Medienereignisses. In: Lilienthal (2000), s. 70–78.
- Roselt, Jens, 2006. Die Arbeit am Nicht-Perfekten. In: Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler (red.). *Wege der Wahrnehmung*. Theater der Zeit, Recherchen 33, Berlin 2006, s. 28–38.
- Steyerl, Hito, 2008. *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Verlag Turia + Kant.
- Umatham, Sandra, 2000. Der Theatermacher. In: *Theaterwissenschaftliche Beiträge*. Theater der Zeit Insert. Oktober 2000, s. 37-39, hier s. 37.
- Varney, Denise, 2010. ‘Right now Austria looks ridiculous’: Please Love Austria! Reforging the interaction between Art and Politics. In: Tara Forrest & Anna Teresa Scheer (red.): *Christoph Schlingensief. Art without Borders*. Chicago: Intellect, s. 105-121.
- Wartemann, Geesche, 2002. *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und Darstellungsform*. Hildesheim: MuTh.
- Weiss, Peter, 1986: Notizen zum dokumentarischen Theater (1968). In: Manfred Brauneck (red.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, s. 293-300.

Artikel

Biografier på scenen

Biografier på scenen

Etik og subjektivitet i virkelighedsteatret

Af Tine Byrdal Jørgensen

I have never said the subject should be dispensed with. Only that it should be deconstructed. To deconstruct the subject does not mean to deny its existence. There are subjects, operation or effects of subjectivity. This is an incontrovertible fact. To acknowledge this does not mean, however, that the subject is what it says it is. The subject is not some meta-linguistic substance or identity, some pure cogito of self-presence; it is always inscribed in language. My work does not, therefore, destroy the subject; it simply tries to resituate it. (Derrida i Richard Kearney, 1984, s. 125).

Her står det, sort på hvidt, Jacques Derridas poststrukturelle projekt har aldrig været et mordforsøg på subjektet, selvom hans tankegods ofte i teoretisk og filosofisk øjemed er blevet anvendt til at grave subjektets grav. Tværtimod er det det etiske spørgsmål om det *levende hvem*, der vedvarende har optaget mange af Derridas skrifter; forskellige forsøg på at rydde pladsen for ankomsten af en eller anden form for singularitet på baggrund af de poststrukturelle indsigter om et subjekt formet af såvel synlige som usynlige strukturer uden for det selv (af f.eks. sociale, historiske, politiske diskurser).

Hvorfor begynde en artikel i et teatertidsskrift med denne simultant subjektkritiske og subjekt-omfavnende teoretiske påstand? Fordi jeg er af den opfattelse, at ovenstående skitserede brydning for subjektivitet og etik rammer ind i hjertet af det problem, som store dele af samtidens virkelighedsteater arbejder sig ind i. Gennem brugen af hverdagskasperter, der med deres individuelle historier og kropslige erfaringer bringes ind i en iscenesat ramme, aktiverer virkelighedsteatret virkelige, politiske og sociale relationer. Hermed trækker teatret os ind i en etisk fordring, hvor såvel kunstnere som publikum konfronteres med det etiske spørgsmål: Hvordan kan jeg relatere til det singulære i det subjekt, der formidler sig selv gennem teatrets polyfoni af afsenderpositioner? Et grundtræk ved teatrets medialitet er netop, at det uundgåeligt vil bestå af en bred vifte af afsendere. På scenen kan vi opleve figurerne (ofte forfattet af en dramatiker) tale gennem skuespillerne, men skuespillerne bringer også noget af sig selv på scenen. Ind og ud af figurerne taler instruktøren, scenografen m.fl.. Og bag dette opererer samfundsmæssige strukturer og love, der i høj grad er med til at forme, hvad der overhovedet vil være hørbart og synligt for den perciperende tilskuer.¹

Den brede vifte af mere eller mindre skjulte (og potentielt brydningsfyldte) afsenderpositioner potenseres i den del af virkelighedsteatret, der har mødet med den Anden som ledemotiv. Den Anden her forstået som et subjekt, der står udenfor og udfordrer en herskende samfundsnorm. Såvel inden for teatervidenskaben som i den offentlige kunstdebat vækker virkelighedsteatret ofte en hed debat omkring de potentielle etiske faldgruber, der aktiveres ved at gøre brug af performerens biografier.²

1) Se desuden antologien *Who's there – subjects on stage in reality* (Frandsen og Schmidt, 2011), der kiler sig ind i dette spændingsfelt fra forskellige teoretiske ståsteder.

2) Kritikken går ofte på, i hvilket omfang det lykkes et givent værk ikke at fastholde personen på scenen i en klicheeforestilling om den stereotype Anden. Eller om det at give scenen til den Anden mest af alt bliver en gestus til at producere en altruistisk position for såvel kunstnerne bag projektet som publikum på tilskuerrækkerne. En position der potentielt skulle kunne dræne det politiske engagement, når publikum

Biografier på scenen

Denne artikel har imidlertid ikke til formål at opstille etiske parametre til bedømmelse af et givent værk. Derimod er jeg interesseret i at gå bag om den etiske dom for at undersøge, hvorfor mødet med den Anden i virkelighedsteatret accentuerer etiske parametre. Ved at gå denne (om)vej ind i den etiske kunstdebat får jeg mulighed for at stille skarpt på det for mig at se helt centrale spørgsmål: Hvad er funktionen af at vække den etiske fordring i æstetikken ved at performe biografier i teatret? Min påstand er, at Emmanuel Lévinas' etiske subjektforståelse, hvor mødet med den Anden står centralt, kan anvendes som en konstruktiv analysenøgle i feltet. På det konkrete niveau åbner jeg for diskussionen gennem en analyse af Les ballets C de la B's *Gardenia*, der sætter aldrende drags på scenen i rollen som sig selv.

Gardenia – koreograferede kønsforhandlinger

Gardenia er en koreograferet performance produceret af det verdenskendte belgiske kompagni *Les ballets C de la B* og iscenesat af Alain Platel og Frank Van Laecke. Forestillingen er baseret på Sonia Herman Dolz' dokumentariske film *Yo Soy Asi (Sådan er jeg, 2000)*, der følger lukningen af en transvestit-kabarets scene i Barcelona og gennem interviews portrætterer stedets aldrende dragqueens, for hvem scenen har været et tilhørssted.

Filmen er primært et inspirationsafsæt for *Gardenia*, hvor filmens tema approprieres på ny og spejles i nye liv. Stykkets frontfigur og idékvinden bag performancen er Vanessa Van Durme, som er en anerkendt kønsskiftet (m til k) radiovært, dramatiker og skuespiller. Det er Van Durme, der har samlet holdet bag *Gardenia*, hvor seks ud af de ni medvirkende performere er hentet fra hendes netværk i det belgiske dragkabaret miljø; nogle er transvestitter og nogle er transseksuelle. Derudover indgår i forestillingens cast en enkelt mandlig skuespiller, der kun til denne performance har udviklet en drag-figur, en biologisk kvinde (skuespillerinde), der i løbet af stykket indtager rollen som "biologisk født kvinde" og en ung fyr (danser), der spiller rollen som "ung fyr".

Der indgår ingen direkte biografiske eller private fortællinger i *Gardenia*, og derfor lader forestillingen sig heller ikke let betegne som dokumentarisk i klassisk forstand. Alligevel vil jeg mene, at det private spor i den grad er en nærværende stemme i *Gardenia*, blot ligger fokus her på, hvordan dokumentet er indskrevet i kroppen. Før jeg kan komme videre i værkanalysen, er jeg derfor nødt til at åbne for en genrediskussion for derefter at indkredse forholdet mellem dokumentar og kropssperformance i *Gardenia*.

Genreafgrænsning

Jeg vil kategorisere *Gardenia* under genren virkelighedsteater. Som genrebetegnelse er begrebet virkelighedsteater trods sin relativt korte levetid et omdiskuteret begreb, der synes at være så ideologisk ladet, at det kan være problematisk at operere med. Af *Gyldendals teaterleksikon* fra 2007 fremgår det, at virkelighedsteater er en teaterform, der på dokumentarisk vis benytter sig af "almindelige menneskers" historier som baggrund for manuskriptet eller lader disse "almindelige mennesker" spille deres egne historier fra scenen.

Omgangen med dokumentet og det biografiske materiale er dog meget forskelligartet inden for virkelighedsteatret. I artiklen "Realitet på spil" argumenterer Kjersti Hustvedt for, at man kan iagttage to modsatrettede tendenser inden for scenekunstformer, der benytter sig af biografiske elementer

på sikker afstand af en rå virkelighed kan få midlertidig aflad for de sociale krænkelser, der foregår i verden. Denne angst for teatrets passiverende effekt på borgerne har rødder helt tilbage i Platon, der så med skepsis på teatrets invitation til at væres tilskuer til lidelse. Læs lige sætningen. Se Ranciére, 2011, s. 3-7.

(Hustvedt, 2011, s. 42). En, der er autenticitetsbevarende, hvor biografien tjener forestillingens sandhedsværdi, og en anden retning hvor kunstnerne indlejrer selvrefleksive strategier i værket og lader det biografiske materiale fremstå i spændet mellem fiktion og virkelighed. De to modsatrettede bevægelser vidner om, at genren også vækker en diskussion omkring, hvad et dokument er og kan være. Et dokument beskriver vi ofte med vendingerne som noget materiale, der er "autentisk", der er "ikke-teatralisk" og bevaret som "sig selv". I den selvrefleksive del af virkelighedsteatret placeres det biografiske materiale – eller dokumentet – imidlertid sjældent entydigt på scenen som garant for sandhed, derimod synes mange værker gennem et spil med realitetsfragmentet at åbne for en kritisk iagttagelse af, hvordan vi producerer og forhandler sandhed.

Zoomer vi i forlængelse heraf ind på kropsperformance og spørgsmålet om, hvorvidt kroppen med al dens foranderlighed og subjektivitet kan siges at udgøre et dokument, så er Rebecca Schneiders iagttagelser af forholdet mellem arkiv og performance relevant (Schneider, 2011). Schneider går kritisk i dialog med en traditionel tilgang til arkivet – dvs. arkivet som hjemsted for historiske materialer (fx data, optegnelser, historiske skrifter og fotografier), der er bevaret som "sig selv". Hun argumenterer for, at der i den traditionelle tilgang til arkivmaterialet ligger en udgrænsning af kroppen, idet de aflejringer, som erindringer planter i levende kroppe, ikke har en plads i arkivets logik. Sagt polemisk: den erindring, som skrives ind i og kan aflæses i levende kød, er inden for den vestlige historieskrivning ikke blevet anskuet som en kilde til at kunne nærme sig en sandhed omkring det levede liv. Det er tydeligt, at en sådan tilgang til arkivmateriale er båret af en vestlig forståelse af historieskrivning.

Som jeg ser det, så har de historiske aflejringer, der kan aflæses på og gennem kroppe på mange måder samme performative kræfter og udfordringer, som et sprogligt vidnesbyrd har. Bundet til individets subjektive blik indeholder vidnesbyrdet altid muligheden for at være falsk, og det er denne trussel mod dets sandhedsværdi, der tilfører vidnesbyrdet dets skrøbelige modstandspotentiale. Spørgsmålet er, om man kan argumentere for, at kødet kan huse og kommunikere en viden om historien – uden at man henfalder til en årelang kamp mellem krop og sprog, der i dette tilfælde ville falde ud til fordel for kroppen og dennes erkendelsespotentiale.

På baggrund af ovenstående betragtninger vil jeg advokere for, at når det kommer til virkelighedsteater, så ligger en del af en given værkdiskussion netop i at have blik for, hvordan dokumentet sættes i spil gennem dets mulige og umulige tilsynekomster og forskydninger. Med *Gardenia* har vi, som vi skal se, at gøre med en æstetik, hvor erindringens kropslige og fysiske aflejringer er med til at udpege værkets æstetiske spil på og med det dokumentariske materiale. Jeg vil fremadrettet i artiklen benytte begrebet virkelighedsteater ud fra en forståelse af ordets sammensathed; dvs. begrebet henviser til teaterformer, der gennem inddragelse af performernes sociale positioner og erfaringer undersøger udvekslingen og glidningen mellem erfaringsniveauer fra den ekstra-æstetiske sfære og den æstetiske sfære. Disse glidninger og gnidninger sker med henblik på at lade publikums æstetiske erfaring væve sig direkte ind i sociale og politiske processer, som allerede eller simultant finder sted uden for teaterrummet.

Biografiske greb i *Gardenia*

Ridehuset, Århus, 16. Maj 2010: *Gardenia* begynder med, at en rungende og beklemmende mørk lyd opfylder et næsten tomt scenerum, hvor kun nogle opstillede stole i siderne og en mikrofon på midten af scenen står klar. Mens et støvet og dunkelt lys langsomt skrues op, træder ni performere ikklædt mørke jakkesæt en efter en frem og placerer sig fordelt på scenen og indtager en positur med fronten og blikket rettet alvorligt mod publikum. Et lyst klaverspil og enkelte violinstrøg blander sig under

Biografier på scenen

entreen med den dystre rungende lyd. Efter en rum tid træder en af performerne endelig frem mod mikrofonen. Det er Vanessa Van Durme. Under hendes maskuline jakkesæt stikker et par høje hæle frem, hun har feminin sminke på og sit skulderlange hår samlet i en hestehale. Med mørk stemme begynder hun at synge længselshymnen *Somewhere over the Rainbow*. Fra begyndelsen af placeres vi således som publikum i en situation, hvor vi må erfare et manglende sammenfald mellem det, vi ser, og det vi hører, mellem krop og stemme. Brydningerne mellem det kvindelige og det mandlige slås klart an som tema og understøttes af musikkens lyse og mørke toner samt af sangen *Somewhere over the Rainbow*, der indikerer længslen mod noget andet. Der skabes en melankolsk stemning, der sammen med de høje hæle lader os ane, at noget gerne vil frem bag de uniforme jakkesæt.

Mens tonerne fra *Somewhere over the Rainbow* ebber ud, adresserer Van Durme på en og samme tid aftens reelle publikum og et fjernt fiktivt publikum:

That's it folks. Final curtain. Tomorrow the Gardenia cabaret is a thing of the past. Ladies and Gentlemen, thank you for being such a loyal audience. For well over forty years you watched and applauded us, artists. Sadly, some of us are no longer with us.

I suggest we have a minute of silence in memory of those who passed away. Would you be so kind to stand up.

Det reelle publikum rejser sig, og sammen står performere og publikum nu i et minuts tavshed og performer et kulturelt ritual. Dette er forestillingens eneste direkte aktivering af publikum, og det har selvfølgelig en dramaturgisk effekt, at den ligger i begyndelsen af performancen. Der er tale om en subtil aktivering, der trækker på et kulturelt ritual og skaber en følsom stemning i rummet – og planter en effekt i publikum af at være til stede i et konkret rum med nogle konkrete andre, men også leder tanker hen på fortiden og nogle unavngivne drags, der ikke længere er iblandt os. Netop melankolien og udvekslingen mellem fortiden og fremtiden skal vise sig at blive bærende tematiske spor i *Gardenia*.

Det varer imidlertid ikke længe før en humoristisk og parodisk stemning begynder at infiltrere den melankolske grundtone. I næste scene præsenterer Van Durme de andre performere gennem en grovkornet humor. Her møder vi blandt andet *Lilly fuck me Silly* og *The Queen of Blowjob: Juanita de Buenos Aires*. Hver performer præsenteres desuden med en lille tekst, eksempelvis: "In her magic act, she will spirit away 15 dildos inside her pussy – and your credit card as well. Straight from Sweden, here is the mysterious *Birgitta Garbo*". Således spilles og trækkes der tydeligt på klicheerne og på publikums forventning til showdrags, der for mange nok er særlig kendte for at kunne levere sjofle vitser og posere som kendte popikoner. Imidlertid sker der i *Gardenia* også en forskydning i klicheen. I den konkrete scene er det af afgørende betydning, at præsentationen her foregår, mens performerne stadig er iført de konforme jakkesæt. Retrospektivt kommer denne præsentation i begyndelsen til at kommentere på den næstsidste scene, hvor performerne, nu iført kjoler, bliver præsenteret under deres biografiske navne såsom Henrik, Richard og Rudy. På den måde peges der i *Gardenia* på komplekse brydninger frem for en ligning, der går pænt op – herved udspilles og blotlægges en pointe om, at det singulære subjekt, der performer en kønsnorm, aldrig helt kan dvæle i idealet, der citeres. Mere om dette senere.

At iagttage den Anden på scenen

For at komme videre i analysen af aktiveringen af den etiske fordring ved brugen af biografiske

referencer vil jeg i de næste afsnit rykke fokus fra det performende subjekt til den perciperende tilskuer.

I det indledende favntag med forestillingen har jeg udpeget steder, hvor *Gardenia* skaber en dobbeltbevægelse i den æstetiske erfaring. På den ene side forfører forestillingen sit publikum gennem en teatral blanding af pathosgreb, humor og udpegning af det biografiske: Det biografiske afsæt formidles tydeligt i programmet og ligger således som klangbund for publikums oplevelse. På den anden side ledes vi i momenter ud i en kritisk iagttagelse af sansningen, primært sat til at operere dels gennem de små forskydninger i vores forventninger til dragshows, dels gennem situationer hvor der spilles ud til et fiktivt publikum, hvilket gør os opmærksomme på situationens teatrale ramme.

For at komme lidt nærmere en iagttagelse af effekten af denne dobbeltbevægelse mellem nærhed og distance til forestillingens realitetslag, kan vi søge hjælp i Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (2006). Heri argumenterer Lehmann for, at mange postdramatiske teaterstykker ikke synes at være drevet af længslen efter af at fremstille realitetsniveauet i al sin renhed, men at være optaget af hvordan det reelle kan komme til syne i al sin ambivalens:

This self-referentiality allows us to contemplate the value, the inner necessity and the significance of the extra-aesthetic in the aesthetic and thus the displacement of the concept of the latter.(...) It is in this sense that postdramatic theatre means: theatre of the real. It is concerned with the developing a perception that undergoes – at its own risk – the ‘come and go’ between the perception of structure and of the sensorial real. (Lehmann, 2006, s. 103).

Fra en performanceteoretisk vinkel fremhæver Erika Fischer-Lichte fra sin side: “The more frequent the perceptual shift between the arbitrary order of presence and the purposeful order of representation (...) the more focused the subject becomes on perception itself” (Fischer-Lichte, 2008, s. 150). Et værks dobbeltbevægelse mellem nærhed og distance til scenerepresentationen er således med til at accentuere en øget opmærksomhed på forholdet mellem det performende subjekt og tilskuerens iagttagende blik. Mens både Fischer-Lichte og Lehmann i deres teorier primært er optaget af, hvordan realitetslaget sættes til at operere i begivenhedsøjeblikket (fx når en performer oplever en reel fysisk udfordring/smerte, og publikum reagerer på dette), så støder vi på en analytisk og metodisk udfordring, når det kommer til virkelighedsteater. Genrens særkende er netop en særlig vekselvirkning på tværs af tider sat til at virke gennem brugen af biografier og dokumentariske referencer, der rækker ud over det teatrale her og nu. Som jeg vil argumentere for i den videre analyse, er det netop i dette gennemhullede nu, at vi kan lokalisere virkelighedsteatrets etiske appelstruktur.

Ser vi på *Gardenia*, så tydeliggøres i bevægelsen mellem nærhed og distance performerens selvformidling som et teatralt konstrueret erfaringslag. Som Imanuel Schipper argumenterer for, så er autenticitet ikke så meget en egenskab ved det performende subjekt, men en kvalitet vi som tilskuer aktivt påfører det performende subjekt. For at præcisere yderligere; gennem brugen af biografiske referencer konstruerer og magter *Gardenia* at fremkalde momenter med følelsen af autenticitet, dvs. værket producerer autenticitetseffekter (Schipper, 2012, s. 68). Det er i bevægelsen mellem tilsløring og afsløring af autenticitetsproduktionen, at vi får mulighed for at blive overrasket over vores eget blik – og vi hermed tilbydes en iagttagelse af et komplekst følelsesregister; vores naivitet, vores fordomme, vores håb og vores længsler. Jeg vil mene, at det er i dette æstetiske spil med og på autenticiteten, at publikum adresseres med en appel om (måske strategisk naivt) ikke at holde autenticitetskonstruktionen på metarefleksiv afstand. I stedet tilskyndes vi til at reflektere

over egen kapacitet til at relatere til subjektet på scenen. Med fokus på værkets etiske appelstruktur vil jeg nu vende tilbage til værkanalysen og få draget Lévinas' etik ind som analysenøgle.

Lévinas' etiske subjektforståelse

I en af forestillingens slutscener er performerne ved at gøre klar til et allersidste dragshow. Festlig diskomusik fylder rummet op, mens performerne med spændte smil og i hastigt tempo ruller flere og flere backstage-elementer frem som spejle og garderober. Da diverse divagarderober står klar, begynder performerne at posere på hver sin catwalk-bane for publikum. For hver tur hen over gulvet tager de gradvist lidt af det maskuline tøj af og ifører sig noget af kostumet til det popikon, de om lidt skal optræde som. Appelsinhud og hudflapper vises frem i sårbar trods, når performerne undervejs gennemgår deres forvandlinger fra mand til kvinde. Herved konfronteres publikum med vores psykokulturelle angst for alderdommens kropslige spor. På den måde indtager den aldrende trans flere positioner som den Anden og bliver en eksemplarisk figuration for de etiske parametre i mødet med den Anden: Den Andens blottede ansigt (og her krop) møder beskuersubjektet med en appel om at relatere til *det Andet*, det der står uden for og udfordrer den herskende samfundsorden.

Appellen fra den Anden står centralt i Lévinas' etiske subjektforståelse. Derfor er Levinas' etik relevant at bringe i spil i virkelighedsteater, hvor vi konfronteres med en iscenesat appel fra den Anden. Det er Lévinas' provokerende og kontra-intuitive påstand:

Modern anti-humanism, which denies the primacy that the human person, free and for itself, would have for the signification of Being, is true over and beyond the reasons it gives itself. It clears the place for subjectivity positing itself in abnegation, in sacrifice, in substitution which precedes the will. Its inspired intuition is to have abandoned the idea of person, goal and origin of itself, in which the ego is still a thing because it is still a being. Strictly speaking the other is the 'end': I am a hostage, a responsibility and a substitution... (Lévinas, 1982, s. 127-28)

Det interessante i Lévinas' sprogvvalg er for mig at se ikke, hvorvidt subjektet kan bestemmes til en svag, blotlagt, formbar og modtagelig instans, men spørgsmålet om, hvad Lévinas prøver at fortælle os ved at beskrive subjektet som *hostage to the other*. Ifølge Lévinas bliver jeget til i mødet med den Anden gennem komplekse scener for adressering. Ved at blive adresseret dannes subjektet simultant med, at det erfarer, at det er drevet og formet af nogen eller noget uden for det selv. Ansvarligheden etableres på grund af en relation til den Anden, der på et vist basalt niveau bygger på, at subjektet indeholder en passiv modtagelighed over for enhver henvendelse – en passivitet, der ligger før subjektets mulighed for selv at handle og vælge. Ansvarlet opstår som en konsekvens af, at vi ikke kan unddrage os den Andens henvendelse. Som Butler pointerer i sin læsning af Lévinas og i forlængelse af ham, så handler ansvarlighed ikke om at kultivere en fri vilje, men om at forsøge at tage vare på den ufrivillige modtagelighed, vi alle deler:

[W]e are in our skins, given over, in each other's hands, at each other's mercy. This is a situation we do not choose. It forms the horizon of choice, and it grounds our responsibility. In this sense, we are not responsible for it, but it creates the conditions under which we assume responsibility. We did not create it, and therefore it is what we must heed. (Butler, 2005, s. 101)

Subjektets åbning mod den Anden efterlader selvsagt ingen garantier for et etisk ansvarligt forhold

mellem jeget og den Anden, men det danner forudsætningen for en etisk impuls. Lévinas' etik er dog mere radikal end som så og udfolder sig samtidig som en kritik af den manglende respekt for det andet menneskes forskellighed, som han mener har præget store dele af den vestlige filosofis historie. For selvom jeget er modtageligt, så er den Anden irreduktibel og indeholder en andethed, der ikke kan indfanges og gøres til genstand for en erkendelse, der udgår fra jeget. "The face, for its parts, is inviolable, those eyes, which are absolutely without protection, the most naked part of the human body, nonetheless offer an absolute resistance to possession..." (Lévinas, 1990, s. 8).

Den Anden har sit ansigt vendt mod jeget og individuerer det ved at adressere det som en singular person, der må give et personligt svar på den Andens henvendelse. Den etiske fordring bliver således for Lévinas knyttet til et konkret og individuelt møde mellem et jeg og et du, der er til stede i samme tid og rum.³

I scenekunsten vil appellen fra den Anden udfolde sig inden for en medieret ramme, hvilket umiddelbart gør Lévinas' teori vanskelig at overføre direkte til teatret. Jeg er imidlertid interesseret i at bruge Lévinas' mødeetik som en idealiseret struktur. Det vil sige som en kritisk optik til iagttagelse af de brydninger mellem den Andens singularitet og de kulturelt og socialt kodificerede konstruktioner af den Anden, som et givent værk forbruger, blotlægger og undersøger.

Kan man erfare det singulære i den Anden i en teatral og medieret rammesætning?

Med Levinas in mente vil jeg nu afslutte værkanalysen ved at udfolde *Gardenias* slutszene for herefter at følge op på analysens grundspørgsmål: hvad er funktionen af at vække den etiske fordring i æstetikken ved at performe biografier i teatret?

De ni performere står klar bagerst på scenen til det sidste dragshow. En rød løber er rullet ud. Den mørke rungende lyd fra forestillingens intro fylder rummet op igen. Et ur begynder at tikke, og én efter én indtager de glitrende Hollywood-ikoner den røde løber og gør salut til publikum, mens brudstykker af tekst og sange fra ikonernes repertoire forsøger at bryde frem, men hurtigt overdøves af det tikkende ur. Som publikum får man følelsen af, at denne tur hen over løberen er en tur ned gennem mindernes land: brudstykker af erindringer om glansnumre på scenen blander sig ind i hinanden, mens tiden løber ud for disse aldrende kroppe.

De afbrudte sange giver samtidig en fornemmelse af noget, der på trods af insisterende forsøg stadig ikke helt formår at bryde frem. Billedet, vi ser, er mærkeligt ambivalent. Bevægelserne passer ikke til lydskollagen. De er enten for overdrevne, forsinkede, for tidlige, smilene virker mærkelige, strofer fra en sang af Tina Turner bryder frem, da en Turner-klon er forsvundet, og en Cher-figur poserer. I det hele taget er det som om tider, erindringer og personer flyder sammen i et billede, der på én og samme tid er en stor fest og et stort mareridt. At billedet således synes at være ude af sync passer godt til min tidligere registrering af, at der sker en forskydning, når disse performere skriver sig selv ind i kønsklicheerne og Hollywood-ikonerne.

Midt i sekvensen af sange, figurer og minder, trænger pludselig én stemme og figur mere tydeligt frem og overtager pladsen på den røde løber. En Marlene Dietrich-klon iført den ikonisk hvide pels går frem til mikrofonen og mimer til den politiske modstandssang *Sag mir wo die Blumen sind?* Denne sang er gennem historien blevet approprieret af diverse kunstnere og sunget til protester mod krig. Og gennem det direkte og gentagne spørgsmål *wo sind?* skriver den sig ind i den kollektive erindring. *Gardenia* trækker på det modstandspotentiale, der i kraft af den kollektive

3) Det ligger uden for denne artikel at kunne gå ind i mine forbehold over for den omstændighed, at Levinas planter etikken i et fysisk nærværende møde. En påstand der selvfølgelig rejser spørgsmålet: hvordan skal en sådan etik danne grund for et fællesskab mellem mennesker i en global og medialiseret samtid?

Biografier på scenen

erindring ligger i sangen, samtidig med at sangen meningsudfyldes på ny. På scenen står en mand i dametøj foran en mikrofon. Stemmen er ikke entydigt hans egen, men Dietrichs, og bag ham står et ensemble af vuggende mandekroppe i dametøj. Til synet af dette billede blander sig tekststroferne og de åbne spørgsmål: "Sag mir wo die Mädchen sind, Sag mir wo die Männer sind? Wann wird man je verstehn?" Brydningerne mellem det kvindelige og mandlige holdes således åbne som et problem og en kamp for disse transkønnede personer, der på én og samme tid synes strategisk at publicere og give plads til deres smerte midt i livets modstandskraft. Det åbne problem trækkes efterfølgende med over i forestillingens slutsang *Somewhere over the Rainbow*, der som både intro og outro kommer til at indramme fortællingen og blive ledemotivet for den appel fra den Anden, som publikum konfronteres med: "if happy little bluebirds fly – beyond the rainbow – why oh why – can't I?"

Vi kan i *Gardenia* godt spejle os selv i mere almengyldige følelser forbundet med individets kamp med og mod kønsidealene. Som jeg ser det, ligger *Gardenias* kritiske potentiale imidlertid ikke primært i en blotlægning af de kønnede normers radikale fantasme-karakter. Derimod ligger værkets kritiske potentiale i muligheden for, at beskuerobjektet kan åbne sig for den andethed, vi med Lévinas i ryggen kan sige udgår fra mødet med den Anden. Der er subjekter tilhørende minoriteter, der mere end andre må lide under diskursernes eksklusionsmekanismer. I den udstrækning *Gardenia* giver form til en personlig smerte gennem et (melo)dramatisk sprog for et konkret individs kamp med ambivalens og tab, så påkalder forestillingen sig at blive læst som et livsbekræftende genmæle mod og arbejde med de kønsnormer, der netop har haft en ekskluderende virkning for den enkelte. Ved med en vis portion utopisk håb at gestikulere ud mod en etisk impuls i tilskuersubjektet performer de aldrende drags i *Gardenia* muligheden for et vanskeligt fremtidigt fællesskab og et socialt engagement i andre mennesker.

Det kritiske potentiale, som mødet med den Anden rummer, etablerer en mindre forskydning i forhold til den kritik, som Foucault har lokaliseret i situationer, hvor et jeg oplever en norm fejler. I disse situationer kan den enkelte ledes ud i spørgsmålene: Hvem er jeg? Og hvad undlader eller undertrykker de normer, der har skabt mig?⁴ Konfronteret med appellen fra den Anden forskydes disse spørgsmål til spørgsmålet "hvem er du?". Som Judith Butler retorisk påpeger i forlængelse af Foucaults teorier: "could it also be true that I would not be in this struggle with norms if it were not for a desire to offer recognition to you?" (op. cit., s. 26).

Gardenia aktiverer en appel fra en minoritet mod majoriteten, og gennem den simultant melankolske og livsbekræftende tone kalder forestillingen ud mod en gensamling og genvævning af forpligtende relationer i et samfund bestående af individer med forskellige erfaringer og behov.

Det er vigtigt at bemærke, at *Gardenias* performere ikke stiller sig larmende og entydigt i opposition til majoriteten. Tværtimod synes det bærende greb at være performernes forsøg på at tilegne sig den Anden ved at væve egne biografier ind i popkulturens persongalleri. Jeg vil i forlængelse af Mette Risgård Tranholms analyser af Jack Smiths dragperformances kalde dette en inkarneringsstrategi. Tranholm lokaliserer inkarnering som en parallel/mod-strategi til den dekonstruktion/opløsning af karakteren og identiteten, der er fremtrædende inden for det postdramatiske teaters vokabular (Tranholm, 2010, s 115f). Gennem inkarnering får *Gardenias* performere med stor kærlighed de stjerner og fortællinger, de tilegner sig, til at leve på ny. De investerer nyt liv i stjernerne, og fra et

4) Mens Foucault i sine tidlige tekster primært undersøger subjektet som en effekt af diskurserne, så nuancerer han denne position i nogle af sine lidt senere tekster. Her tilskriver han subjektet en vis plads til at udfolde sin egen subjektivitet ved at forholde sig kritisk og risikovilligt til sin egen formation i diskurserne. Se bl.a. Foucault, 1999 og 2001.

nutidigt blik ser de tilbage og kalder ud mod fremtidige fællesskaber gennem stemmer, der både er og ikke er deres egne. Vælger vi at bruge inkarnering frem for dekonstruktion som iagttagelsesoptik til *Gardenia*, åbnes der for et sprog, hvor det bliver muligt at iagttage subjektet, som det, der forsøger at komme til syne frem for et subjekt, der smutter. Det burde være tydeligt gennem min analyse, at jeg mener, at *Gardenia* har kaldt på en sprogbrug omkring et subjekt, der forsøger at bryde frem ved at hemsøge de dominerende diskurser med spørgsmålet om, hvad de udelader. Som jeg ser det, tager *Gardenias* performere på eksemplarisk vis konsekvensen af de ambivalente implikationer af subjektets decentrering. Med sårbar politisk trods stiller de deres kroppe ind på den politiske kampplads og viser, hvordan det at blive dannet i mødet med normer (dvs. i mødet med andre mennesker, hvor vi konstant bevidst og ubevidst tager normerne i brug til at adressere hinanden) er forbundet med en række afgørende politiske og etiske konsekvenser.

Opsamling – teatret som rum for socialt engagement

Jeg vil nu vende tilbage til de spørgsmål og påstande, jeg fremførte i begyndelsen af artiklen. Jeg påstod, at spørgsmålet om teatrets mulighed for at rydde pladsen for ankomsten af en eller anden form for singularitet på baggrund af poststrukturalismen indsigter om det opløste subjekt stod som et centralt ledemotiv i virkelighedsteatret. I forlængelse heraf spurgte jeg: Hvad er funktionen af at vække den etiske fordring i æstetikken ved at performe biografier i teatret?

For mig at se er virkelighedsteatret en kunstform, der ofte skriver sig eksplicit i forlængelse af poststrukturalismens indsigter om et subjekt skabt af strukturer uden for sig selv, og som forsøger at placere værket, så det igangsætter refleksioner over de etiske konsekvenser af denne subjektforståelse. Lévinas' etik tilbyder os en nøgle til metodisk at få greb om den appelstruktur, som aktiveres i den del af virkelighedsteatret, hvor mødet med den Anden står centralt. Lévinas' afsæt er den etiske modstand mod jegets perspektiviske blik, som subjektet i mødet med den Anden konfronteres med. En modstand der samtidig bliver indgangen til Lévinas' forsvar for modtagerssubjektets kapacitet til under mødet med den Anden at kunne sætte parentes om egne interesser. Jeg ser dette som et regulerende ideal snarere end noget empirisk beviseligt. Tror vi på det, så kan mennesket i konfrontationen med det singulære i den Anden mødes i et (forestillet) fælleskab uden om konsensus og ensretning (der er netop ikke tale om en 'samme som mig' identifikation, men en udfordring af denne logik). Med tanke på udfordringerne i en global tid og massemediernes ofte forsimplede positionering af den Anden, så synes utopien om subjektets evne til at modtage den Anden særdeles presserende.

Gardenia etablerer en teatralt indrammet mødesituation mellem den Anden på scenen og modtagerssubjektet i salen, og med de biografiske referencer rækker forestillingen ud over værket og ind i performerens og tilskuernes livsverden. Gennem forestillingens appelstruktur og i udvekslingen mellem realitetslaget og repræsentationsniveauet tilskyndes tilskuersubjektet til at stille sig selv det selveksaminerende spørgsmål: Hvordan kan jeg relatere til og erkende det singulære i den Anden og indgå i en forpligtende relation? Med andre ord gør forestillingen krav på teatret som et rum for socialt engagement.

[D]et er i konfrontationen med fremmede interesser og synspunkter i et fælles praksisrum, at nye erfaringer og værdiforestillinger og selvforståelser kan dannes, og det er i denne proces, deloffentlighedernes respektive horisonter kan åbnes mod den reale gensidige samfundsmæssige afhængighed og forpligtethed – og dermed mod almenvellet som diskursiv ramme. (Nielsen, 2001, s. 120).

Tine Byrdal Jørgensen

Cand. mag. i Teater- og Performancestudier. Ansat som koordinator på Aarhus Teaters Borgerscene og arbejder som freelance dramaturg, senest for Global Stories og Gritt Uldall-Jessen. Publikationer: "Staging the Other" i *Nordic Theatre Studies*, vol. 25.

Litteratur

- Judith Butler, 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Fischer-Lichte, Erika, 2008. *The Transformative Power of Performance*. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel, 1999 [1980]. About the Beginning of the Hermeneutics of the Self. I: *Religion and Culture* (red. Jeremy R. Carrette). Manchester University Press.
- Foucault, Michel, 2002. What is Critique? I: *The Political* (red: David Ingram). Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.
- Frandsen, Miriam & Cecilie Ullerup Schmidt (red.), 2011. *Who's there? Subjects on stage in reality*. Kbh.: Statens Scenekunstscole, Efteruddannelsen.
- Hustvedt, Kjersti, 2011. Realitet på spill. I: *Peripeti*. 15.
- Kearney, Richard, 1984. *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers: The Phenomenological Heritage*. Manchester University Press.
- Lehmann, Hans-Thies, 2006 [1999]. *Postdramatic Theatre* (overs. Karen Jürs-Munby). London & New York: Routledge.
- Lévinas, Emmanuel 1981 [1974]. *Otherwise than Being or Beyond Essence* (overs. A. Lingis). The Hague; Nijhoff.
- Lévinas Emmanuel, 1990 [1963]. *Difficult Freedom: Essays on Judaism* (overs. Sean Hand). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Nielsen, Henrik Kaare, 2001. *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Rancière, Jacques, 2011 [2008]. *The Emancipated Spectator* (overs. Gregory Elliott). London & New York: Verso.
- Schipper, Immanuel, 2012. Staging Authenticity. I: Seri Forberg og Miriam Frandsen (red). *Monsters of Reality*. København: Statens Scenekunstscole, Efteruddannelsen.
- Schneider Rebecca, 2010. Re-Do: Performance-raster. I: *Peripeti*. 14.
- Tranholm, Mette Risgård, 2010. Jack Smith. I: *Peripeti*. 14.

Artikel

Dokumentarisme som funktion

Dokumentarisme som funktion

En analyse af Thomas Ostermeiers iscenesættelse af *En Folkefjende* (2012)

Af Johan Holm Mortensen

Målet med denne artikel er at vise, hvordan dokumentarisme kan beskrives som en funktion, der opstår i et værks bestemte måde at virke på. Det forsøger jeg at vise ved at gribe fat i et værk, der ikke lever op til dokumentarismens konventionelle bestemmelser, nemlig Thomas Ostermeiers iscenesættelse af Henrik Ibsens *En Folkefjende* (Schaubühne, 2012). Artiklen udspringer af en undren over, hvordan man analytisk kan begribe en klassikeriscenesættelse, der dokumentarisk griber an til en tilsyneladende autentisk virkelighed. Artiklen skal således læses som et forsøg på at nuancere dokumentarisme som begreb og at præsentere en udsigelsesanalytisk tilgang, der har blik for dokumentarismen som værkfunktion.

Jeg er udmærket klar over, at det er en provokerende præmis at sætte op, når jeg påstår, at en klassikeriscenesættelse kan iagttages som dokumentarisme. Men når jeg nu alligevel synes, det er en relevant betragtning, skyldes det, at man med en forståelse af dokumentarisme som en funktion i værket kan dynamisere dokumentarismebegrebet og begrebet dokument. Det dokumentariske teater eller virkelighedsteatret er som bekendt en form, der i disse tider nyder stor fremgang, fordi man her oplever en vedkommende udvikling af teatermediets æstetik og samfundsfunktion. Dokumentarismen kan tillige ses som et friskt pust ind i den kreative proces – både i tekstarbejdet og scenearbejdet. I det manifestlignende skrift *The Material and the Models: Notes Towards a definition of Documentary Theatre* (Weiss, 1971) skriver forfatter og doku-dramatiker Peter Weiss afsluttende:

Dokumentarisk Teater er derfor modsat det drama, hvis hovedtema er dets egen vrede og håbløshed, og som fastholder ideen om en meningsløs verden uden udvej. Dokumentarisk Teater påstår det alternative: at virkeligheden, hvor uigennemsigtig den end virker, kan forklares i enhver detalje. (Weiss 1971, s. 43, min overs.)

Weiss argumenterer for, at det dokumentariske teater tager autentisk materiale og sætter det på scenen, uændret i indhold, men i redigeret form (Weiss 1971, s. 41). Han skriver videre, at dokumentarisk teater præsenterer fakta til undersøgelse (Ibid., s. 41). Det dokumentariske teater kan således beskrives som grundlæggende dialektisk i sin virkemåde, og fremtræder som en forhandling mellem det virkelige og repræsentationen (Bruzzi 2003, s. 9). På den måde kan man forstå det dokumentariskes genrebestemmelse i denne insisteren på brugen af dokumenter, der påstår at præsentere en sandhed. Den analytiske interesse falder derfor ofte på selve dokumenterne og værdien af den sandhed, de bringes til at dokumentere.¹ Carol Martin indleder f.eks. sin analyse i artiklen *Bodies of Evidence* (2006):

For at differentiere mellem dokumentarisk teater og andre former for teater, i særdeleshed historisk fiktion, er det nyttigt at forstå det dokumentariske som skabt ud fra en samling af arkivmateriale: interviews, dokumenter, høringer, journaler, video, film, fotografier etc. Det

1) Det må forstås, at denne sandhed udspringer af dokumenternes arrangement og kontekst. Det er således en påstået faktuel sandhed i en æstetisk og teatral ramme – altså ikke at forstå som en original eller autentisk sandhed.

Dokumentarisme som funktion

meste samtidige dokumentariske teater hævder, at alt det præsenterede er del af arkivet. Men lige så vigtigt er det faktum, at ikke alt i arkivet er del af det dokumentariske. Dette rejser spørgsmålet: hvad er basis for selektionen, rækkefølgen og præsentationsmåden af materialer fra arkivet? Det er i selektions-, redigerings-, organiserings- og præsentationsprocessen, det dokumentariske teaters kreative arbejde sker. (Martin 2006, s. 9, min oversættelse).

Bestemmelsen og analysen af det dokumentariske teater funderes ofte som hos Martin i ideen om et dokumentarisk arkivmateriale, der ligger til grund for værket og på den måde går forud for værket. Dokumentarisme bliver således taget for givet som en effekt af dokumentets tilstedeværelse – om end denne tilstedeværelse medieres i teatrets æstetik. Med fokus på dokumentet og det dokumenterede negligerer analysen selve værket og dettes dokumentarismeeffekt. Som man aner hos Martin retter analysen sig af det dokumentariske teater sig ofte mod den politiske agenda, der ligger i selektions- og bearbejdningsprocessen og præsentationen.

For at kunne efterprøve min præmis, må den analytiske tilgang dog overskride to betingelser, der hæfter sig til begrebet dokument. Den første er, at klassikeriscenesættelsen per definition ikke kan karakteriseres som dokumentarisme, eftersom der her ikke er tale om en iscenesættelse af et dokument, men et fiktionsværk i form af klassikeren. Dokumenter forstås her i en bred forstand, og kan optræde i forskellige former (transskriberet tekst, autentiske ikke-skuespillere som optrædende, remedieringer af autentiske hændelsesforløb, journalistisk tekst osv.). Dokumentarismens tilbagevendende problematik er netop dokumentets fikcionaliseringsproces, hvor autenticiteten teatraliseres. Derfor holder jeg mig til den retningsgivende bestemmelse, at dokumentet er den instans, der forbinder værk til virkelighed og virkelighed til værk. Og det fører til den anden betingelse, der må overskrides Den førnævnte bestemmelse medfører nemlig en risiko for helt at springe analysen over, og ende i en lidet frugtbar relativisme, hvor alle værker og klassikeriscenesættelser, der på en eller anden måde kan relateres til en virkelighed eller en aktualitet, kan karakteriseres som dokumentarisme. Få at undgå dette må der anlægges et udsigelsesanalytisk perspektiv, der tager iscenesættelsen alvorligt som en intenderet værkstruktur, der har en bestemt virkning.

Med Michel Foucaults betragtning over forfatterfunktionen som en subjektiv værkintern figuration, vil jeg argumentere for, at dokumentarisme ligeledes kan ses som en værkintern og kompleks diskursiv funktion. En sådan forståelse af dokumentarisme har implikationer for, hvordan dokumentet iagttages i det enkelte værk. Artiklen lægger således op til, at en dramaturgisk analyse, der ønsker at beskæftige sig med det dokumentariske teater, retter blikket mod, hvordan dokumentet opstår i og af iscenesættelsen. Sideløbende med betragtningen over dokumentarisme analyserer jeg derfor Thomas Ostermeiers iscenesættelse af *En Folkefjende* med henblik på at vise principperne for denne iscenesættelses dokumentarisme. Ved nærlæsning besidder iscenesættelsen et autentisk tekstdokument, men det er ikke dette tekstdokument eller genkendelsen af dette, der alene bærer iscenesættelsens dokumentarisme. Dokumenter, lyder analysens ræsonnement, frembydes af iscenesættelsen.

Argumentet lyder altså; hvis vi vil tale om teatrets dokumentarisme, og ikke blot tale om det dokumenterede eller de konstituerende dokumenter, er det gunstigt at etablere en analytisk platform, der ikke fra start afviser værktilbud ud fra en snæver forforståelse af dokumentarisme, og derved gør sig blind over for værket som betydningshandling og dynamisk struktur. Det er centralt at have for øje, at dokument her iagttages som et begreb, der således ikke alene udgøres af tekstuelle fremmedlegemer og fikcionaliseringer.

En Folkefjende

Vi befinder os på Schaubühne i Berlin. Forestillingen er som bekendt en iscenesættelse af Henrik Ibsens *En Folkefjende* (1882). I dramaet har lægen Tomas Stockmann (Stefan Stern) forfattet en artikel til den lokale avis, hvori han fremlægger resultatet af en videnskabelig undersøgelse, der viser, at vandet i det lokale sundhedsbad er giftigt, og at badet derfor bør lukkes. Han vikles nu ind i et politisk spil om personlige ambitioner, da ingen af de politiske fronter vil støtte ham i hans sag. Det vil nemlig ramme bysamfundet hårdt økonomisk at forbedre sundhedsbadet, som er byens største indtægtskilde. Enten betaler de store investorer regningen ellers rækkes den videre til skatteyderne. Artiklen bliver derfor ikke bragt. Stockmann tror stædigt på sandheden og videnskaben, mens hans modstandere kun ser den politiske sandhed og økonomiske sandhed.

I den legendariske 4. akts begyndelse, har lægen indkaldt til folkemøde, hvor han ønsker at forklare sin opdagelse til byens folk. I forestillingens hidtidige forløb har vi været passive iagttagere til udspændingen af et fiktionsrum på scenen, hvor skuespillerne iagttages som figurer i henhold til Ibsens tekst. I 4. akts begyndelse etableres en parabase, hvor Stern fra en talerstol gennem en mikrofon beder om, at lyset i salen tændes. Lyset bliver tændt over publikum i salen, og Stern reagerer på det tilsynekomende publikum med replikken "I er glade, det er godt". Han afbrydes nu af byens politiske leder, Peter Stockmann (Ingo Hülsmann), der ønsker at få ordet for en kort bemærkning. Han er nemlig imod lukningen af sundhedsbadet; "Den store krise, vi lige nu oplever, er ikke kun vores, men også jeres", lyder det fra Hülsmann ud mod publikum. "Badet har betalt for, at jeres børn kan gå i børnehave. Tænk over det før i bræger", argumenterer han over for det buhende publikum, inden Stern igen under klapsalver får ordet. Henvendt til det tilstedeværende og belyste publikum skaber indikationen "nu" en betydningsrelation til både diegesens tid og opførelsens ikke-diegetiske samtid.

Med de resterende skuespillere placeret i salen, fremfører Stern fra scenen en monolog henvendt til det tilstedeværende publikum. Monologen er en sammenskrivning af tekst, der, som de indforståede vil vide, stammer fra det anarkistiske revolutionsskrift *Den kommende opstand* (2011, opr. 2007). Den vigtige opdagelse går således på samfundets forgiftede tilstand. Ibsens karakter udsiges som revolutionær. Han retter sin kritik mod samfundet og konformismen, som samfundets økonomi gennem sætter. Fra scenen udgår gennem revolutionsskriftets tekst en kritik af et samfundssystem, der fratager borgerne deres frihed og reducerer dem til systemøkonomiens kreaturer. Det er ikke økonomien, der er i krise, men økonomien, der er krisen. Det eneste alternativ samfundet stiller til rådighed for at undgå sammenbruddet er mindre forbrug og produktion, økologi og frivillig enkelhed. Alt det er et røgslør for at undgå en social protest, der for en gangs skyld kunne stille spørgsmålstegn ved demokratiet eller humanismen. Der er med andre ord behov for et radikalt skifte gennem en protest, mener han. Den sociale protest, vi ser, fortsætter han, har ikke noget at gøre med en samfundskrise, men er medskyldig i fortsættelsen af civilisationens undergang. F.eks. når dette samfund søges kritiseret gennem teatret i håb om at ændre samme samfund. Således lyder der altså en implicit kritik af også det tilstedeværende publikum som indsvøbte af systemets konformisme. Publikum reagerer med latter på denne genkendelse, og lader således en distancering fra fiktionsrummet mærke, der kun udbygges i det følgende.

Publikum ansføres nu til at reagere på udfaldet mod samfundssystemet. Der går sågar en mikrofon rundt mellem publikummer, der ønsker at ytre sig. Med forlæggeren Aslaksen (David Ruland) som moderator initieres en interaktiv sekvens som en debat mellem scene og sal. Ruland appellerer det tilstedeværende publikum til deltagelse og handling ved at bede dem markere, hvis de føler sig som en del af flertallet. En del hænder løftes.

Dokumentarisme som funktion

Der åbnes således et forum, hvor publikum frit kan deltage i debatten om det forgiftede samfund. Det skaber en direkte kommunikation mellem sal og scene og til tider internt i salen. Iscenesættelsen vil, repræsenteret af ordstyreren Ruland, imidlertid altid have et provokerende standpunkt i diskussionen med publikum; Demokrati er det eneste alternativ, flertallet i folket har altid sandheden og retten på sin side. I diskussionen sker der imidlertid det interessante, at publikum reagerer på Rulands standpunkt ved at referere til aktuelle problemstillinger, som de således trækker ind i værket. Der kan refereres til både klimadebatten og demonstranter i Egypten, Syrien og Brasilien. Publikum opfatter således ganske klart, at den diskussion, de deltager i og iagttager, ikke omhandler den fiktion, der udspiller sig på scenen, men derimod en aktual problemstilling i det omkringliggende samfund. Samtidig opfattes denne diskussion heller ikke som en del af fiktionen. En kvinde blandt publikum refererer således til selve forestillingen som et forsøg på at lave politisk og provokerende teater, der ikke gør andet end at kapitalisere på demonstranterne i verdens brændpunkter og deres sag. Hendes reaktion retter sig mod Ostermeier, skuespillerne og iscenesættelsen. Hun ser forestillingen som en tom gestus, der validerer det system, den synes at kritisere. Ibsens tekst tages endvidere som gidsel i denne udlægning, mener hun. Ruland føler sig i denne situation nødsaget til at trække sig tilbage til den fiktive rolle og understrege, at han bare er avismand, hvilket udløser et latterbrøl, da bekræftelsen af hans dobbelte status netop påtaler iscenesættelsens overskridelse af fiktionens grænse.

Det interessante ved iscenesættelsens publikumsengagerende parabase er, at der refereres til den ikke-diegetiske udsiger af værket, nemlig iscenesætteren Thomas Ostermeier. Den førnævnte kvinde oplever altså denne parabasiske sekvens som en realudsigelse, og debatterer derfor ikke med fiktive karakterer, men med rigtige mennesker, om man vil. Nu bevæger vi os altså for alvor væk fra spørgsmålet om badet, og tager på en udtalt facon livtag med faktiske og aktuelle samfundsbegivenheder foranlediget af fiktionen og publikums genkendelse af deres eget samfund i denne fiktion. Efter en længere debat tager Stern igen ordet gennem mikrofonen; dumheden kommer fra flertallet, der har magten, men han har sandheden. Nu er ord ikke længere nok for modstanderne og Stern bombarderes til stilhed med malingfyldte vandballoner. Han må til slut søge tilflugt bag talerstolen med mikrofonen, hvor han afsluttende udlægger, at det fælles samfund er en pest, der fortjener sin undergang. Aktens afslutning præsenterer netop monologens påstand; at samfundet ikke kan bære kritikken af sit system.

Dokumentarisme forstået som værkintern funktion

For at binde Ostermeiers iscenesættelse an til en forståelse af dokumentarisme, der overskrider de traditionelle principper, vender jeg mig i første omgang mod Janelle Reinelts forståelse af det dokumentariske (Reinelt, 2009). Hos Reinelt forstås det dokumentariske ikke som en egenskab, det enkelte medie besidder, derimod forstås det dokumentariske som en relationel virkning af mediet.² Reinelt bestræber sig med denne forståelse på at overskride den forplumrende diskussion vedrørende fremstillingens renhed eller sandhedsværdi til fordel for den indsigt; at det dokumentariske

2) Reinelt bestemmer i forlængelse af filmteoretikeren Vivian Sobchack, at identifikationen af det dokumentariske og parametrene for den måde, betydning produceres af det dokumentariske, produceres relationelt. (Reinelt 2009, p. 10) Indledende skriver hun: "I brugen af begrebet 'dokumentarisk' var jeg omhyggelig med ikke at tilføje et substantiv som 'teater' eller 'performance', fordi disse former har noget til fælles med film, memoirs, fotografier, internetsider, arkiver og en række andre mulige medier. Jeg kunne påstå at det alle er performanser, men i stedet vil jeg observere at de alle kan performes, hvilket er noget ganske andet" (Reinelt 2009, s. 6, min oversættelse).

værk sætter sig i forbindelse med en virkelighed, men ikke er en kopi af den. Med henvisning til en langt bredere udviklet teoridannelse indenfor filmdokumentarisme ser hun forbindelsen til virkeligheden gennem dokumentet som et centralt udgangspunkt (Reinelt 2009, s. 8-9). Således skal det forstås, at dokumentet også hos Reinelt er dokumentarismens mindste bestanddel. Men hun ser dokumentarismens virkning som betinget af identifikation og genkendelsen af dette dokumentets autenticitet og sandhedsværdi.

Hvis vi ønsker at forstå en minimal påstand om det dokumentariske, er det simpel fakticitet: dokumenters indeksikalske værdi er bekræftelsen af, at noget skete, at en begivenhed fandt sted. Udover denne undertiden spinkle realisme findes imidlertid det fænomenologiske aspekt af tilskuerens oplevelse. Med det dokumentariske værk som medproducent af den pågældende virkelighed, bekræfter eller afviser tilskuere dokumenternes sandhedsværdi. (Reinelt 2009, s. 9-10, min oversættelse).

Dokumentarismen fremstår altså ikke i eller af sig selv. Som Reinelt konkluderer, eksisterer dokumentarismen netop ikke immanent i værket, men opstår i kraft af mødet med værkets objektivitetskrav. Dokumentarismen tilvejebringer en adgang til virkeligheden gennem dokumentets faktisitet (ibid., s. 3). Analysen samles derfor i spørgsmålet om den fremstillede virkelighed, der produceres i interaktionen mellem dokument, kunstner og tilskuer (ibid., s. 23).

Reinelts forsøg på analytisk at gribe an til det dokumentariske er som bekendt hængt op på identifikationen af et forbindelsesled mellem værk og virkelighed, det man også kan kalde værkets autenticitetsdiskurs. Reinelts analyse forudsætter, at denne autenticitetsdiskurs kan føres tilbage til et oprindeligt dokument, hvorigennem diskursen autoriseres. Som jeg ser det, udmærker Reinelts forståelse af det dokumentariske sig ved ikke at være blind for de komplekse strukturer, et dokumentarisk værk iscenesætter det afgørende møde og dokumentet gennem. Men hendes analysemodel forudsætter et konkret dokument, hvilket gør den blind for en række værker. Man kan også sige, at det interessante analytiske spørgsmål ikke er, om et værk er dokumentarisk eller om det bruger dokumenter, men derimod hvordan værket er dokumentarisk, hvordan dokumentarismen opstår, og hvordan dokumenter frembydes af iscenesættelsen.

For at etablere en analytisk platform, hvorfra betragtningen over dokumentarisme som funktion kan tage sit afsæt, må vi altså en tur omkring Michel Foucaults betragtninger over forfatterfunktionen og de analytiske implikationer disse betragtninger medfører:

Måske er det blevet tid til ikke kun at undersøge diskursens ekspressive værdi og formelle transformationer, men dens måde at eksistere på: Modifikationer og variationer, inden for enhver civilisation, former for cirkulation, valorisering og tilegnelse. Delvist på bekostning af temaer og begreber, som en forfatter placerer i sit værk, kunne 'forfatter-funktionen' også afdække den måde, hvorpå diskurs artikuleres på basis af sociale relationer. (Foucault 1979, s. 28, min oversættelse).

Foucault artikulerer en autoritetsproblematik, hvor to enheder, der befinder sig henholdsvis på værkets yderside og værkets inderside, analyseres som en samlet enhed. Det er gennem en erkendelse af en sådan analyses blindhed overfor værkets specificitet, Reinelt udmærker sig med sin beskrivelse af det dokumentariske værk som forbundet til virkeligheden og ikke som en kopi af virkeligheden. Men med Foucaults betragtning er det muligt at have øje for, hvordan værket konstruerer dokumenter som figurationer, der kommer til syne af autenticitetsdiskursen. En forståelse, der

ser dokumentet som et bagvedliggende objekt underlagt kreativ produktion; som et objekt der går forud for denne produktion, kan tolkes som en uheldig essentialisme. Det er klart, at man med et begreb som dokumentarisme ønsker at tildele enheden dokument autoritet. Men en sådan analyse af dokumentarisme efterlader os med stor distance til værker, der etablerer forbindelsesled mellem fiktion og virkelighed og ikke eksplicit kan føres tilbage til et autoriserende og konkret dokument, der går forud for værket. Det kan lede til et spørgsmål, der helt firkantet går på, om det er dokumentets frembydelse, der konstituerer autenticiteten og forbindelsesleddet til virkeligheden. Eller om det er autenticiteten, der konstituerer dokumentets frembydelse og forbindelsesleddet til virkeligheden. For mig at se er der ikke nødvendigvis tale om et valg mellem de to forståelser, hvilket formentlig heller ikke er relevant. Det relevante er derimod en erkendelse af udsigelsens konstituering af det udsagte (Kyndrup 2008, s. 23). Tilskueren møder netop ikke dokumentet, men en iscenesættelse af dokumentet i en værkstruktur. Hos Foucault leder det til en anden spørgsmålsrække og et nuanceret perspektiv på værkforståelsen:

Det er klart, at i udførelsen af en intern arkitektonisk analyse af et værk (...) opstår der skepsis vedrørende subjektets absolutte natur og kreative rolle. Men subjektet burde ikke opgives fuldstændig. Det burde genovervejes, ikke for at rekonstruere temaet om et oprindeligt subjekt, men for at gribe dets funktioner, dets indgreb i diskurs og dets afhængighedssystem. Vi burde suspendere de typiske spørgsmål: Hvordan gennemtrænger et frit subjekt tingenes tæthed og tilfører dem mening; hvordan fuldbyrder det sin hensigt ved at animere diskursens regler indefra? I stedet burde vi spørge: under hvilke betingelser og i hvilke former kan et væsen som subjektet forekomme i en diskursiv orden; hvilken plads indtager det i enhver type diskurs; hvilke funktioner udviser det; og hvilke regler følger det? Kort sagt, subjektet (og dets erstatninger) må fratages sin rolle som skaber, og analyseres som en kompleks og variabel diskursiv funktion (Foucault 1979, s. 28. min oversættelse).

Når den analytiske interesse i dokumentarisme anlægges på, hvordan noget er dokumentarisk, og hvordan noget (en tekst, et objekt, en person ol.) frembydes som dokument, udfoldes et udsigelsesanalytisk perspektiv. Altså forstås dokumentarisme ikke som en genrebestemmelse, men som udgående fra udsigelsen som en funktion i relationen mellem værkets diskursive instanser og iagttageren.

Iscenesættelse og udsigelseshandling

Ostermeiers iscenesættelse forandrer i parbasen på en iøjnefaldende måde sin udsigelsesposition. Udsigelsens direkte henvendelse og foredragsmodus er ganske anderledes end den dramatiske modus' indirekte henvendelse. Ved at lade lyset i salen tænde og lade skuespillerne henvende sig eksplicit og direkte til publikum, annullerer Ostermeier den fiktionskontrakt, der har været sat i værk i forestillingens første tre akter.

Morten Kyndrup (2008, s. 97) argumenterer med begrebet *udsagt udsigelse* for en undersøgelse af f.eks. iscenesættelsens indfældede æstetiske rationalitet; den måde iscenesættelsen inviterer til, at der etableres en æstetisk relation til modtagerinstansen. Begrebet forstås som en afsluttet retorisk handlingskonstruktion, der indskriver et konceptuelt sted, hvorfra værkbetydningen opstår i relation til modtageren eller iagttageren: "Det som jeg konfronterer er (...) ikke slet og ret motivet, men det etableredes blik udpegning af en modtagerposition, af et epistemisk "sted" som værket vil have mig til at indtage" (Kyndrup 2008, s. 94-95). Gennem udsigelsen foreskriver iscenesættelsen en modtagerposition. Man kan således sige, at Ostermeier søger en anderledes relation til publikum,

hvilket kommer til udtryk i den måde, iscenesættelsen indikerer udsigelsens modtagerinstanser. Med henvisning til Martin Seels iscenesættelsesbegreb (Seel 2008, s. 7) kan man sige, at Ostermeier bringer publikum til syne i iscenesættelsen. Således berøres også en af Seels indholdsmæssige teser om iscenesættelse: "Enhver iscenesættelse (...) er en iscenesættelse af nærvær" (Seel 2008, s. 11). Dette nærvær beskriver Seel som tilsynekomsten af det, der frembydes i og med iscenesættelsen, som derved bliver bemærkelsesværdigt i et nu. Ostermeier lader et publikum frembyde, der således bliver mærkbart iøjnefaldende i iscenesættelsens begrænsede tidslige og rumlige arrangement. Publikum frembydes som en subjektiv og aktiv folkemasse, der tilhører og repræsenterer et samfund. Således tilbyder iscenesættelsen publikum en aktørfunktion, hvilket indikerer en anderledes modtagerinstans end tilskuerfunktionen.

Man kan sige, at Ostermeier iscenesætter en form for virkelighedsteater, fordi publikum inviteres ind i værket og udsiges som autentiske personer. Men dette greb har i sig selv ikke en dokumentarisk virkning. Enhver form for virkelighedsteater, hvor en autenticitet altså optræder i værket, behøver ikke at være dokumentarisk. Det er centralt for udsigelsesanalysen, at der lægges vægt på spørgsmålet om, hvordan virkeligheden udsiges af iscenesættelsen. Virkelighedsteater og dokumentarisk teater bør ikke afgrænses med ontologiske spørgsmål. Pointen er netop, at dokumentarismen kan betragtes som en funktion af udsigelsen – også af dokumenter eller tilsyneladende virkelige objekter. Som man forstår hos Reinelt (2009, s. 9-10), har det dokumentariske teater et udsagn om et objekt, hvis fakticitet er til forhandling i relationen mellem værk og tilskuer. Tilskueren tildeles en position, hvorfra der kan ageres erkendende i forhold til værkets objektivitetskrav. Analytisk iagttages her udsigelsen af værkets autenticitetsdiskurs og altså ikke værkets autenticitet. Virkelighedsteatret positionerer ikke per definition publikum et konceptuelt sted, hvorfra objektivitetskravet erkendes. I meget virkelighedsteater positioneres publikum et konceptuelt sted, der er blind overfor et sådan objektivitetskrav.

Der sker to omslag i indikationen af udsigelsens modtagerinstans i løbet af den parabase, der udgør størstedelen af 4. akt. Hidtil har den teatrale kommunikation som bekendt foregået indirekte mellem scene og sal i en dramatisk modus. Fiktionskontraktens annullering bliver mærkbar, idet opmærksomheden her henledes på publikum i salen som en potentiel aktiv del af forestillingen, hvilket forandrer relationen mellem scene og sal. I første omgang indikerer iscenesættelsen, at modtagerinstansen befinder sig på fiktionens inderside i en aktørfunktion, der skal repræsentere fiktionens borgere, der er til stede ved folkemødet. Denne position konstrueres gennem belysningen af publikum og skuespillernes direkte henvendelser med f.eks. Hülsmanns replikker som "Badet har betalt for, at jeres børn kan gå i børnehave". For det første bevirker det forandrede scenerum, at publikum ikke længere er skjult af mørket, men iagttager hinanden og bliver iagttaget fra scenen. For det andet indikerer Hülsmanns replikker et kriseramte samfund, der deles mellem scene og sal, hvor badet yder indflydelse på det tilstedeværende publikum. Man oplever tidligt, at nogle publikummer accepterer denne forandrede relation ved at buhe af Hülsmanns peterfigur og klappe af Sterns tomasfigur. Værd at bemærke ved disse reaktioner er, at iscenesættelsen bevirker, at publikum forholder sig modsat, end den rolle folket indtager i Ibsens tekst. Med det mener jeg, at sympatirelationen mellem folket og debattørerne på scenen er vendt på hovedet. Det tilstedeværende publikum, der har overværet de første tre akter, føler sympati med Sterns tomasfigur, ligesom de er negativt stemt over for modstanderen i Hülsmanns peterfigur. Publikum agerer altså ikke Ibsens folkemængde, men Ostermeiers. Derfor kan man sige, at den måde Ostermeier vælger at lade iscenesættelsen præsentere folkemængden på ikke kun intenderer tilsynekomsten af en imaginær situation, men derimod tilsynekomsten af en reel og delt relation mellem publikum og fiktion.

Dokumentarisme som funktion

Med monologen sker det andet omslag i indikationen af udsigelsens modtagerinstans. Monologen konstruerer en referenceramme, der indikerer en modtager, der ikke befinder sig inden for fiktionens rammer, men på fiktionens yderside. Monologen, der som bekendt er en sammenskrivning af *Den kommende opstand*, diagnosticerer et samfund, der er ramt af en anden og knap så konkret krise end det samfund, der optræder i fiktionen. Monologens temaer lægger sig således tæt op ad den aktuelle nyhedsstrøm og politiske debats kodeord; krise, arbejdsløshed, vækst, produktion, forbrug, depression, individets tilpasningsevne osv. Endelig kan monologens afsluttende bemærkning, som er modereret i forhold til originalteksten, tolkes som en ganske klar reference til den autentiske situation, der udspiller sig i salen: "Det er til og med blevet en gængs strategi at kritisere dette samfund gennem teatret i et forgæves forsøg på at redde denne civilisation." Der udgår altså en kritisk udpegning af det nærværende teaterpublikum. Udsigelsen indikerer her en modtagerinstans, der er i stand til at genkende samfundsdiagnosen som tilsyneladende autentisk, og erklære sig enig eller uenig heri. Ydermere understreger de debatterende publikummers reaktioner efterfølgende, at de netop befinder sig på fiktionens yderside, når de referer ud af den teatrale handling. Man skal altså her bemærke, at parabasen skaber et rum i værket, hvor publikum på samme tid kan befinde sig på værkets inderside, men fiktionens yderside. Det bringer os tilbage til Seels betragtninger over iscenesættelsesbegrebet. En iscenesættelses mening, skriver Seel, er frembringelsen af et møde mellem manifesterede fænomeners nærvær og modtageren i kraft af en fremhævelse, der gør netop disse manifesterede fænomeners nærvær mærkbart, hvilket er en iscenesættelses primære effekt (Seel 2008, s. 11). Det mærkbare her er hverken den udspændte fiktion eller den fremsatte autenticitet, men derimod fremhævelsen af et simultant rum på tværs af scene og sal, hvor en gensidig kommunikation er mulig. Det, der bliver mærkbart her, er iscenesættelsens forsøg på at knytte an til en autenticitet. For at vende tilbage til Kyndrup kan vi bestemme, at værkets æstetiske rationalitet inviterer tilskueren til at betragte og reagere på iscenesættelsens autenticitetsdiskurs og ikke at betragte værket som intenderet autenticitet. Den æstetiske rationalitet funderes således på værkets socialdimension, hvorigennem forbindelsen mellem værk og virkelighed artikuleres.

Dokumentariske forbindelser

Principperne for autenticitetens tilsynekomst ligger i ekspliciteringen af iscenesættelsens belysning af virkeligheden. I Ostermeiers iscenesættelse optræder vel nok et autentisk dokument i form af sammenskrivningen af *Den kommende opstand*, der kan siges at være en autentisk tekst, som i sammensætningen med Ibsens tekst fiktionaleseres. Men teksten frembydes dog ikke af iscenesættelsen som et autentisk dokument, men snarere som en modernisering og aktualisering af Ibsens klassikers tekst. Det kan ses ved at iscenesættelsen ikke vælger at ekspliciterer tekstuddragets autenticitet og ophav. Samtidig er det ikke publikums genkendelse af tekstuddraget som dokument eller autentisk fremmedlegeme, der lader autenticiteten komme til syne. Man kan med andre ord ikke bestemme, at det er gennem fiktionaleseringen af dette dokument, forestillingen fremtræder dokumentarisk. Denne belysning eksponeres som bekendt i højere grad i kraft af Ostermeiers iscenesættelse af relationen mellem scene og sal, der positionerer publikum på en bestemt måde i forhold til værket. Således er det ikke nok at kunne udpege et autentisk dokument som årsag til iscenesættelsens dokumentariske virkning. Derimod synes det mere nøjagtigt at udpege dokumentarismen som en funktion, iscenesættelsen strategisk sætter i værk i relation mellem iagttagelse og værk. For at vende tilbage til Reinelts forståelse af dokumentarisme, vil det være relevant at bemærke, hvordan Ostermeier i iscenesættelsen strategisk iværksætter mødet mellem virkelighed og fiktion. Når Ostermeier i den parabiske sekvens arbejder med en autenticitetsstrategi og fremviser den teatrale fordobling, teatermediet betjener sig af (f.eks.

ved at tænde lyset i salen og inddrage publikum), henleder han opmærksomheden på teatersituationen og omstrukturerer rummets sociale dimensioner. En anderledes relation mellem scene og sal opstår end tidligere i iscenesættelsens forløb. På samme måde kan man sige, at Sterns monolog udvikler autenticitetsstrategien, da teksten benytter sig af en kontemporær referenceramme forskellig fra den hidtidige frembudte fiktion. Her abonneres på en udsigelsesposition, der lader den teatrale situation og en tilsyneladende autentisk virkelighed komme til syne parallelt med den imaginære. Der refereres fra diskussionens udsigelsesposition både til et aktuelt samfund og til fiktionen.

Ostermeiers autenticitetsstrategi kobles med en provokationsstrategi, som konfronterer publikum og dermed fremkalder deres reaktioner. Publikum positioneres som aktører, der kan specificere, hvad den generelle problematik, forestillingen og fiktionen fremsætter, er udtryk for. Her skal det bemærkes, at det netop ikke er fiktionens debat, publikum specificerer. Det dokumentariske greb ligger i, at der gennem tilskuerens relationelle position skabes mulighed for, at de kan belyse, foranlediget af iscenesættelsen, hvad de opfatter som en faktisk virkelighed. Forbindelsen mellem fiktion og virkelighed opstår dels af det betydningsrum, Ostermeier frembyder, og dels af tilskuerens mulighed for at eksplicite, artikulere og specificere den tilsynkommende virkelighed. Således kan man sige, at Ostermeier i værkstrukturen indfælder, at iscenesættelsen gennem provokationen kan udsige sin autenticitetsdiskurs.

Udsigelsens dokumentarisme

At det netop er relationen mellem fiktion og virkelighed, der iagttages som vedkommende i mødet med iscenesættelsen, relaterer sig i høj grad til iscenesættelsens kommunikation. At man som tilskuer iagttager ét og ikke andet, kan igen føres tilbage til iscenesættelsens markante omslag i sin udsigelseshandling.

På den ene side kan man sige, at omslaget går fra en udsigelse af iscenesættelsen som traditionelt værk til en udsigelse af iscenesættelsen som social begivenhed. Det vil altså sige fra at iagttage et fikseret produkt, iagttages en proces, der fremtræder i og omkring publikum. Helt konkret kan dette ses ved, at skuespillerne med undtagelse af Stern befinder sig i salen, og at publikum tildeles en aktørfunktion og en konkret udsigelsesposition gennem distributionen af mikrofonen i salen. På den anden side har udsigelseshandlingens omslag konsekvenser for iscenesættelsen som kommunikationsakt og dermed også for den afkodningsbevægelse, hvori iscenesættelsen fremtræder som betydningskonstruktion. Følger man Morten Kyndrups argumentation, medfører udsigelsens omslag et omslag i iscenesættelsens blik, hvorigennem vi nødvendigvis må se det frembragte og hermed også den frembragte klassiker:

Udsigelsen er den handling hvorigennem en given kommunikativ gestus foretages. (...) Det vi møder når vi indgår i en betydningshandling med et artefakt, har altså selv form af en handling, men af en staseret eller afsluttet handling. Det er imidlertid i forhold til den afsluttede handling indfældede udsigelsesinstanser, at vi selv handler og forhandler den betydningsdannelse, der kommer ud af den reale udsigelse. (Kyndrup 2008, s. 93-95).

Konsekvensen af omslaget er en forandret relation både til iscenesættelsen og klassikeren og dermed også en forandret betydningshorisont. Pointen er, at udsagt som en social begivenhed ekspliciterer iscenesættelsen sin dagsorden på en meget direkte facon, som ikke ville have samme betydning og virkning, hvis den samme dagsorden var forsøgt udsagt indirekte fra fiktionens sted. Publikum involveres derimod i denne dagsorden. Dokumentarismen opstår som funktion gennem denne intenderede udsigelsesposition, som bevirker at noget frembydes. Hos Seel hedder det:

Dokumentarisme som funktion

Alt kunne være præsenteret anderledes, alle kunne have præsenteret sig anderledes, men her og nu faldt det netop således ud: Betydningen af iscenesættelser (...) stammer særligt fra denne effekt. Iscenesættelser er et arrangement af midlertidige grundlæggende arbitrære hændelser, fremvist for et publikums øjne og øren. (Seel 2008, s. 10).

Med udsigelsens omslag åbner Ostermeier et betydningsrum, der appellerer til publikums evne til at genkende sig selv og sin egen virkelighed i det problem, der fremsættes gennem klassikeren, og i de frembudte sociale og politiske kontekster. Iscenesættelsen styrer og kontrollerer i høj grad hvem, der kan få ordet og hvilken dagsorden, der italesættes. Der foregår altså strukturel kontrol fra iscenesættelsens side af den direkte kommunikation, der pågår mellem scene og sal. Ligeledes præsenteres Ibsens drama altså som en relativ stabil platform, hvorfra publikum kan italesætte den virkelighed, de oplever.

Ostermeiers iscenesættelse forstået som betydningshandling betjener sig således af en autenticitetsstrategi, der netop påpeger, at iscenesættelsen finder sted på et bestemt tidspunkt og i et bestemt rum. Den dokumentarisme, Ostermeiers værk besidder, opstår i en relation mellem tilskuer og kunstner, der kommer i stand gennem iscenesættelsens positionering af publikum i udsigelseshandlingen. En sådan positionering, der synliggør visse forventninger til publikum, beskriver Reinelt som en egenskab, det dokumentariske teater besidder: "Det dokumentariske teater fremkalder den offentlige sfære ved at forudsætte, at den eksisterer, og udformer sit publikum så det bliver en del af en midlertidig socialitet som kan forholde sig til det portrætterede spørgsmål." (Reinelt 2009, s. 11-12, min oversættelse). Således kan det dokumentariske beskrives som en bestemt gensidig positionering af publikum i forhold til et værk. Det er netop udsigelsens udsagte autenticitetsdiskurs, der gør det muligt at iagttage forbindelsen mellem værk og publikum. Og den forbindelse artikuleres her af de deltagende tilskuere.

Analysen af dokumentarismefunktionen er således opmærksom på forbindelsen, som den kommer til syne af iscenesættelsens udsigelse af autenticitetsdiskursen. Diskussionen mellem kvinden og skuespillerne påviser, at det eksplicite skift af udsigelsesposition netop indfører et anderledes betydningsrum, hvor der tales ind i en handling, der ikke er en fiktion, men en relationen mellem tilskueren og fiktionens repræsentation af hendes virkelighed. Gennem publikums reaktioner sker der en eksplicit indskrivning af aktuelle begivenheder i forestillingens opførelsestekst.

Begrebet opførelsestekst kan nu ikke alene forstås i en teatersemiotisk forstand som Ostermeiers kodede fastfrosne meddelelse. Derimod forstås begrebet her som de handlinger og begivenheder, der fremkommer i forestillingens temporale og processuelle forløb. Således tager opførelsesbegrebet i denne forstand højde for iscenesættelsens socialdimension. Iscenesættelsen kendetegnes nemlig af et transitorisk betydningsrum. Iscenesættelsens opførelsestekst konstrueres nemlig også gennem indskrivningen af begivenheder, der vel at mærke ikke eksisterede under forestillingens iscenesættelsesproces. Gennem publikums genkendelse og italesættelse af skæringspunkter mellem fiktion og virkelighed omskrives iscenesættelsens opførelsestekst fra aften til aften. Den overværede opførelse fandt f.eks. sted samtidig med at nyhedsmediernes fokus var rettet mod demonstranter i Brasilien. Denne begivenhed artikuleredes under forestillingen. Reaktionen retter sig ikke mod fiktionens debat, men den debat, fiktionen belyser i en virkelighedskontekst. På den måde sættes den fremførte fiktion i citationstegn som en model, der faciliterer publikums refleksion over og reaktion på deres egen samtid, der bringes til syne fra scenen og i publikums intervention.

Ostermeiers iscenesættelse tilskrives som betydningshandling ikke kun tilsynekomsten af en fiktion, men også tilsynekomsten af en udtalt autenticitetsdiskurs, hvorigennem publikums italesættelse af værket fra værkets inderside lader en virkelighed frembyde. Den udtalte

autenticitetsdiskurs opstår af iscenesættelsen som dennes funktion. Udsigelseshandlingens samspil mellem Ibsens *En Folkefjende*, Den Usynlige Komites *Den kommende opstand* og de tilstedeværende publikummer gennem deres udtalelser og reaktioner skaber således en dokumentaristisk fakticitet, der gør det muligt at iagttage, at iscenesættelsen dokumenterer en autentisk samfundstilstand.

Afrunding

Ud fra et udsigelsesanalytisk perspektiv har jeg her forsøgt at vise, hvordan en dokumentarisme opstår som funktion i en iscenesættelse. Dette forsøg skal ligeledes læses som en bestræbelse på at nuancere dokumentarismebegrebet og ideen om dokumentet. Analysen af Ostermeiers iscenesættelse af Henrik Ibsens *En Folkefjende* udfolder et eksempel på, hvordan en iscenesættelse, der ikke udgår fra et autentisk dokument, udsiges på en sådan måde, at en dokumentarisme opstår i værket forsøg på at lade sine publikummer iagttage deres virkelighed gennem værket fiktion. Som det ses i analysen fremsættes dette dokumentariske projekt gennem sammenspil mellem iscenesættelsens værkstruktur og socialdimension, hvorved forestillingen kommer til at omhandle virkeligheden i lige så høj grad som fiktionen. Den foreslåede analytiske tilgang foreslår, at dokumentet og dokumentarismen fremtræder som funktion af iscenesættelsens sammenspil mellem processuelle publikumsrelationer og værkstrukturen. Den analyserede forestilling bliver sådan facilitator for tilsynekomsten af en autenticitet, som iscenesættelsen lader fremkomme eksplicit gennem en publikumsinteragerende parabase. Dokumentarismen opstår her altså ikke som en genkendelse af et defineret dokumentets iscenesættelse, men snarere som en erfaring af og reaktion på en autenticitet, der foranlediges af iscenesættelsens bestemte måde at udsige og frembyde både Ibsens tekst, Den Usynlige Komites anarkistskrift og publikum på.

Johan Holm Mortensen

(f. 1986). Cand.mag. i dramaturgi fra Aarhus Universitet med specialet *Recuperationer: Autoritet i samtidige klassikeriscenesættelser*. Har tidligere undervist i forestillingsanalyse på SMKS, skuespillerskolen i Odense, og i teaterhistorie som undervisningsassistent på Aarhus Universitet. Fra 1. februar dramaturg-assistent på Det Kongelige Teater.

Litteratur

- Bruzzi, Stella, 2003. *New Documentary: A critical introduction*. Routledge.
- Den usynlige Komite (2011). *Den Kommende Opstand*, After Hand
- Foucault, Michel, 1979. What is an author. *Screen*. Nr. 2, Vol. 20, s. 13-33.
- Ibsen, Henrik, 2006. *En Folkefjende*. In Bredsdorff, Thomas (red.): *Henrik Ibsen. Et Dukkehjem og fire andre skuespil*. Danmark: Gyldendal
- Kyndrup, Morten, 2008. *Den Æstetiske Relation*. Gyldendal
- Kyndryp, Morten, 2009. Udsigelsesanalyse af kunstværker. In: Lund, Jacob & Thygesen, Mads (red.) *Kunstværk og udsigelse*. Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse: Institut for Æstetiske Fag.
- Martin, Carol, 2006. Bodies of Evidence. *TDR: The Drama Review*. Nr. 50, Vol. 3, s. 8-15.
- Nielsen, Thomas Rosendal, 2011. Værket på væven. In: Szatkowski, Janek, Exe Christoffersen, Erik & Nielsen, Thomas Rosendal (red.). *Performative former*, Peripeti (særnummer).

Dokumentarisme som funktion

Schultz, Laura Luise, 2012. Værker der virker. In: *Peripeti*. 18.

Seel, Martin, 2005. *Aesthetics of Appearing*. Stanford University Press.

Seel, Martin, 2008. Iscenesættelse som tilsynebringelse. Overs.: In: *Peripeti 9*, Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet

Thygesen, Mads, 2008. *Dialogue/End of dialogue. Udsigelse i ny europæisk dramatik*. Ph.d.-afhandling. Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

Thygesen, Mads, 2009. Interaktion og iscenesættelse. *Peripeti*. Nr. 11.

Paget, Derek, 2008. New Documentarism on stage: Documentary Theatre in new times. *ZAA*. Nr. 2, Vol. 56., 129-141.

Reinelt, Janelle, 2009. The Promise of Documentary. In: Forsyth, Alison & Megson, Chris (red.). *Get Real Documentary Theatre Past and Present*. New York: Palgrave Macmillian.

Weiss, Peter, 1971. The Material and the Models: Notes towards a documentary theatre. *Theatre Quarterly*. Nr. 1, Vol. 1, s. 41-43.

Essays

Odsherred iscenesat

Odsherred iscenesat

Dokumentariske iscenesættelsesstrategier under Odsherred Kulturfestival 2013

Af Louise Ejgod Hansen

Odsherred kulturfestival bragte i august 2013 teatret helt uden for sine rammer i form af en festuge, der på mange forskellige måder gjorde brug af iscenesættelse og teatralisering uden for teatrets scenerum. I en del tilfælde var der tale om dokumentaristiske iscenesættelsesstrategier, der også var med til at knytte de teatrale begivenheder til virkeligheden, herunder ikke mindst den lokale hverdagsvirkelighed. Gennem iscenesættelserne gav festugen altså lokale og tilrejsende tilskuere mulighed for at kaste et andet blik på virkeligheden og hverdagen. Der var ikke tale om en overordnet kunstnerisk strategi eller et enkelt iscenesættelsesmæssigt greb bag alle festugens forskellige dokumentaristiske iscenesættelser. Netop forskelligheden gjorde det tydeligt, at dokumentariske iscenesættelsesstrategier har forskellige effekter, alt efter hvordan de skaber forbindelser og sammenstød mellem virkelighed og fiktion, dokumentarisme og teatralitet. Effekten og grebet er altså hovedinteressen her, og jeg har derfor ingen intention om at indgå i diskussioner af genredefinitioner eller andre præcise afgrænsninger af, hvad der er dokumentarisk og hvad der ikke er det. Jeg vil her præsentere en række teatrale begivenheder, som hver på sin måde inddrog og baserede sig på et dokumentarisk materiale, et materiale, hvis oplevelsespotentiale var knyttet til dets virkeligheds karakter, til dets evne til at præsentere en virkelig virkelighed. Denne dokumentariske virkelighed blev så gennem forskellige iscenesættelsesmæssige greb forstørret, forvredet, forvandlet eller på andre måder bearbejdet, så den fik en særlig betydning eller effekt for tilskuerne.

Leg i strandkanten

Odsherred kulturfestival er en del af projektet Kunsten ude på kanten, hvor egnsteatre forskellige steder i landet arrangerer festuger inspireret af Odin Teatret og deres erfaringer med Holstebro Festuge. Kendetegnende for festugerne er, at de er brugerinddragende og iscenesatte. Som Ida Krøgholt (2013) har beskrevet, så var Odsherred Kulturfestival karakteriseret ved at være spredt ud over et meget stort geografisk område uden et egentligt bycentrum og af bevidst at have fravalgt en samlet kunstnerisk profil. Begge dele spillede ind på brugen af dokumentaristiske iscenesættelsesstrategier.

En af de begivenheder, hvor netop iscenesættelsen af virkeligheden var det helt centrale greb, var i konceptet *Hverdagens ting og sager*. Dette koncept blev i festivalens program præsenteret på følgende måde:

*Indtag morgenkaffen på en mark.
Gå til frisør i skoven. Spil congas på en eng. Lyt til radio på en gravhøj.
Spil backgammon på en strand eller bordtennis på en togstation. Tag på opdagelse i naturen og genfind din hverdag, som du ikke troede den kunne være. Du vil finde ting til fri afbenyttelse og opleve dit liv i et nyt perspektiv. (Odsherred kulturfestival 2013).*

Som det også fremgik af programmet, så ville disse installationer blive annonceret løbende under festivalen. Hvor og hvornår var uoplyst, indtil kort tid før installationen var der. Min hverdagsoplevelse startede således med en Facebook-opdatering: Find "*Hverdagens Ting*

og Sager” på Vraget ved Vindekilde. Det førte mig tværs gennem Odsherred kommune til en strand, hvor der engang havde ligget vrag af en fiskekutter. Da jeg ankom til P-pladsen var jeg i tvivl om, hvorvidt det var det rigtige sted. Kun tre personer og en hund søppede i vandet, men den var god nok. Midt på stranden stod der en fuldt møbleret dagligstue. Mens børnene legede i vandet, gik jeg rundt og læste de små instruktionssedler. På kaffekanden stod der “drik mig”. Jeg satte mig og drak en kop kaffe. Dobbeltigheden af dagligstuen og smuk natur skabte en sammenblanding af underlighed og velkendthed, der gjorde, at jeg følte mig iscenesat, mens jeg skævede ud til familien i vandet. Gad vide, hvad de tænker? Tre voksne dukkede op. De råbte til mig: “Er der loppemarked.” Jeg svarede nej. “Nå, er det bare en udstilling, hvor fedt,” lød det tilbage. De troede, jeg var kunstneren. Deres antagelse bekræftede min fornemmelse af at være hovedperson i en iscenesat virkelighed. Jeg dryssede ned i strandkanten og lod de nytilkomne overtage scenen. Som dokumentaristisk strategi benyttede *Hverdagens ting og sager* sig af et fremmedgørelsesgreb. Placeringen af hverdagens genstande i en anden kontekst end den sædvanlige kunne – jævnfør citatet – bidrage til en bevidstgørelse og en refleksion, som er væk i dagligdagens rutiner. Men der var ikke tale om en kølig, refleksiv fremmedgørelse. Snarere var der tale om en lystig og inddragende fremmedgørelse, der inviterede til en legende omgang med virkeligheden. Fordi tilskueren her selv blev hovedpersonen og medproducent af betydning, var der også tale om en dokumentarisme, der ikke alene pegede på det konkrete landskab og de konkrete genstandes virkelighedskarakter, men også på tilskuerens egne virkelighedshandlinger som at drikke kaffe eller nyde naturen. Samtidig var det en leg med virkeligheden, der ikke alene gjorde noget ved vores opfattelse af dagligstueerfaringen – også stranden Vraget fik indskrevet et nyt betydningslag oveni de

mange eksisterende, herunder forklaringen på det mærkelige navn: Der havde engang ligget et vrag af et skib ved stranden. Selvom vraget for længst var væk, havde det indskrevet sig i stedets betydning.

Alvor i skoven

Samme oplevelse af at være hovedperson havde jeg ikke, da jeg fredag deltog i festivalens bæredygtige begravelse, der var en iscenesættelse af et nyt bud på et begravelsesritual, der såvel meningsmæssigt som økologisk skulle være bæredygtigt. Det var på forhånd i dødsannoncer annonceret, at festivalens virkelige leder, Thomas Martin Møller Burø, var afgået ved døden og skulle begraves i skoven ved Strandagergaard Refugium. Oleg Koføed, daglig leder af Cultura21 Nordic, bød en lille flok velkommen og inviterede os til at tage begivenheden alvorligt. Med den rette alvor blev vi guidet gennem ceremonien, der ikke alene var et farvel til Thomas Burø, stedt til hvile svøbt i et hvidt lagen, men også til ideen om projektmennesket. Olegs tale til den afdøde udformede sig dermed som en harsk kritik af projektmageriets overgang fra leg til besættelse og opslugende tvang. Efter talen gik Oleg hen til hulen, lagde talen på liget og kyssede fødderne af den afdøde festivalleder. Tanken var, at liget i overensstemmelse med princippet om bæredygtighed skulle blive liggende i skoven og nedbrydes. Stemningen var eftertænksom, da vi hver især sagde farvel til Thomas og gik stille tilbage til gården, hvor samtalen blev genoptaget i skyggen af træerne i haven. Stedet og værterne, Lisa von Schmalensee Magnússon og Gudmundur Kristján Magnússon, indbød til fortsat fordybelse og samtale på en måde, der gjorde det helt naturligt at være gæster hos fremmede. Selvom begivenheden ikke var sørgelig, var den alligevel alvorlig og tankevækkende, her var fiktionen ikke for sjov, men tænkt som en ramme om en alvorlig refleksion over vigtige, virkelige spørgsmål. Her blev teatraliseringen altså et middel til at

skabe refleksion og samtale om emner, som fra festivalledelsens side var vigtige at få sat fokus på. Rammen, hvor vi alle var deltagere, gjorde det til en personlig oplevelse og skabte en ramme for et socialt rum efterfølgende. Jeg nåede kort at hilse på den afdøde, inden jeg kørte videre på jagt efter næste arrangement.

Liv på museet

På Museum Odsherred benyttede performancekollektivet bestående af Janne Saarakkala (FIN), Elin Petersdottir (ICE), Ivo Briedis (LV) & Nina Larissa Bassett (DK) sig af museets virkelighedsforpligtelse til at skabe en historisk, faktisk korrekt ramme om en iscenesættelse af deres egne virkelige biografier. Vandreforestillingen *Leftovers from the War* iscenesatte dem selv som museets fire nyanskaffelser: Fire nordiske scenekunstnere, der med hver sin livshistorie dokumenterede hverdagslivet på begge sider af jerntæppet. Overblikket skabtes i et lille rum, hvor kridtstreger på væggen markerede stamtræer og vigtige personlige og historiske begivenheder. Men herudover måtte vi som tilskuere opgive tanken om et helt og samlet overblik til fordel for brudstykker af intime indblik i personlige erindringer. Vi blev delt op i små grupper, der fulgtes med hver sin skuespiller. I et slidt og jordslået hus fortalte Ivo om sin lettiske fars drøm om Vesten, en drøm der endte i bitterhed og for meget vodka. Efter dette nedslående møde inviterede Elin os på småkager, æbler og saft. Hun læste eventyret om pigen og dragen; en grum, selvbiografisk historie om spiseforstyrrelser og om at holde fast i kunstnerdrømmen. Efter en kort opsamling og systematisk, kronologisk registrering af museumsgenstandene, ledte Nina os gennem en prøve i danskhed, der både involverede Gammel Dansk og rødgrød med fløde, inden hun viste os med til Hjertehuset, et originalt, fuldt møbleret sommerhus, der indgik i museets samling. Her mødte vi kort Ninas bamse, men den blev hurtigt sendt væk: "You belong to

the childhood-story". Nina gav os oplægget til sidste historie ved at fortælle om de to søstre, der ejede Hjertehuset: De nænnede ikke at sælge slægtssommerhuset, og donerede det i stedet til museet. Samme dilemma stod Janne, hvis fortælling var aftenens sidste, i. Også han ejede et familiesommerhus, og skønt det rummede mange gode barndomsminder, mindede det ham også om familietraumer, fysisk afstraffelse og faderens manglende anerkendelse af sønnens maskulinitet. Efter de fire fortællinger samledes deltagere og spillere om et bål på museets gårdsplads. Skuespillerne sang en sang og efterlod os tilbage. På den måde fik vi også mulighed for at dele historier og sammen rekonstruere den helhed, vi hver især kun havde fået en lille bid af. Gennem sin kobling mellem den personlige historie og verdenshistorien og sin insistens på fragmentet fik *Leftovers from the war* ikke alene sat spørgsmålstegn ved vores personlige evne til overblik over virkeligheden, men også til museets autoritet, for historien og virkeligheden gengives altid fra et perspektiv og aldrig i sin helhed.

Krig i Hørve

Forestillingen *War – du skulle have været der*, iscenesat af Lucas Matthaei, var en kompleks leg med flere forskellige virkeligheder. Det var en vandreforestilling, hvor de medvirkende var borgere fra byen, og hvor man som deltager hele tiden blev i tvivl om, hvad der var virkelighed, og hvad der var fiktion. Byvandringen og det afsluttende besøg på den lokale kro gav en oplevelse af byen og dens beboere. Denne fysiske og sensoriske virkelighedsoplevelse blev kombineret med radiomontager fra forskellige krigsveteraner, der alle havde oplevet den danske krigsdeltagelse. Forestillingens titel rummede en dobbelthed: For at forstå det, skal man have været der, men ønsker vi virkelig det? Og samtidig: Som en del af en krigsførende nation er vi der allerede, hvad enten vi vil det eller ej.

War – du skulle have været der var en forestilling

med det, der i retrospekt var en stram, lineær dramaturgi: Krigsudbrud, oplevelse af stilhed før storm, krig og angst. Sammenstødet mellem denne alvor og forestillingens humor og den afslappede aftenstemning gjorde, at de to virkelighedsniveauer aldrig smeltede sammen, men fungerede i en vekselvirkning, hvor de indtog vekslende figur-grundrelationer. Som forløb mødtes de to virkeligheder ikke helt: Oplevelsen af Hørve trådte i forgrunden på en måde, der indimellem lod radiotransmissionerne blive et løsrevet univers. På den måde blev oplevelsen også en påmindelse om, hvor fjern krigserfaringen er for os almindelige tilskuerdanskere. Men forestillingen formåede at skabe oplevelse af, at jeg havde været der: Mødt et lokalsamfund, der sammen skabte oplevelser, blev forvirret over blikkenes retning og min rolle. Og jeg havde hørt tankevækkende personlige krigsberetninger, der stod i kontrast til mediernes fokus på politiske valg og fravalg samt statistiske opgørelser over krigens menneskelige konsekvenser. Øjenvidnernes fortællinger om rigtigt og forkert set fra begivenhedernes centrum, gav mig et andet billede af, hvad krig er. Et skræmmende, men også meget menneskeligt billede af de store personlige omkostninger, krig har for de medvirkende. Jeg glemmer sent tavsheden i feltpræstens fortælling, da erindringer om ligsyn kommer så tæt på, at han næsten ikke kan sætte ord på det. Eller soldatens beretning om, hvordan det var pludseligt at komme til at tænke over, at Taliban jo også er mennesker med håb og drømme, der mener, at de kæmper i en god sags tjeneste. Da jeg senere under festivalen fortalte om oplevelsen til en person, jeg tilfældigt spurgte om vej, og han viste sig at være en krigsveteran med dårlige minder, flettede virkeligheden og fiktionen sig ind i hinanden på en måde, der overbevisende pegede på, hvilke særlige effekter de dokumentariske iscenesættelsesstrategier kan have.

Virkeligheder i Odsherred

Som deltager i Odsherred Kulturfestival mødte jeg på mange måder en virkelighed, jeg ikke kendte. Det gjaldt noget så banalt som landskabet, idet jeg gennem flere dage kørte på kryds og tværs i den store kommune. Men det gjaldt også stedernes betydning, personerne og det levede liv, jeg mødte der. Flere af iscenesættelserne skabte rum for en dialog med andre deltagere og for at dele lidt virkelighed med hinanden. De dokumentariske og inddragende kunstneriske strategier gjorde, at begivenhederne indskrev sig i festivalens lokale virkelighed på en måde, der kan række ud over festivalens varighed. Steder og personer fik en merbetydning i et teatralt krydsfelt mellem fiktion og virkelighed, hvor iscenesættelsen skabte særlige muligheder for legende og reflekterende oplevelser af en kendt eller ukendt virkelighed. Odsherred blev gennem festivalen genfortalt som lokalitet på en måde, hvor de kunstneriske strategier skabte nye betydninger. De dokumentariske iscenesættelser tilbyder deltageren en oplevelse, der gør noget andet end både det traditionelle teater og en journalistisk dokumentationsstrategi. Virkelighedseffekten er involverende og personlig og har mulighed for at indskrive deltagerne i en virkelig sammenhæng uden for ens egen hverdags erfaring.

Læs mere om Odsherred Kulturfestival og det samlede projekt *Kunsten ude på kanten* på Peripetis hjemmeside: <http://www.peripeti.dk/category/kunsten-ude-pa-kanten/>

Krøgholt, Ida (2013): "Kunsten ude på kanten: Samarbejdet om den æstetiske ramme. Odsherred Kulturfestival 2013". I: *Peripeti*, <http://www.peripeti.dk/2013/08/13/samarbejdet-om-den-aestetiske-ramme/#more-2436>

Odsherred Kulturfestival (2013) *Program* http://odsherredkulturfestival.dk/media/program/ok13_begivenheder-a-z_printervenlig.pdf

Louise Ejgod Hansen

Adjunkt på Æstetik og Kommunikation,
Aarhus Universitet, samt projekt- og
forskningsleder af rethinkIMPACTS 2017.
Hun har publiceret om kulturpolitik,
publikumsforskning og kreative processer.
Hun var evaluator af Odsherred
Kulturfestival 2013 sammen med Ida
Krøgholt. Hun er desuden fast medlem af
Peripetis redaktion.

Essays

Det er tilladt at spille og kysse

Det er tilladt at spille og kysse

Iscenesættelsesstrategier mellem autenticitet og spil, eksemplificeret ved iscenesættelsen *Diesen Kuss der ganzen Welt*.

Af *Miriam Tscholl*

I feltet instruktion med ikke-professionelle skuespillere lader instruktionsstrategier sig ofte beskrive ud fra de to poler 'dokumentarisk tilgang' og 'fiktionalt spil'. Hver iscenesættelse er dermed uundgåeligt en blanding af strategier fra begge ender af skalaen: Også i stærkt dokumentariske forestillinger svinger fiktive aspekter med alene i kraft af den sceniske situation, og omvendt vil der altid også i fiktive historier med spillede karakterer snige sig et stykke ægte liv ind, for eksempel gennem spillerens kropslige habitus, som fortæller noget fra det reelle liv. Forskellen mellem hvilke strategier, der anvendes i iscenesættelserne, beror først og fremmest på mængden af fiktivt hhv. dokumentarisk materiale og på i hvor høj grad begge aspekter bevidstgøres. I den dokumentariske ende af dette blandingsspektrum vil jeg eksempelvis placere Clemens Bechtels projekt *Staatsicherheit* (2008) med politiske fanger på Hans Otto Theater i Potsdam eller *Meine Akte und ich* på Bürgerbühne i Dresden (2013) eller Lajos Talamontis *Soulcity – Mannheimer Geschichten* på Bürgerbühne i Mannheim (2012). Det dokumentariske teaters chance med ikke-professionelle skuespilleres beskrives i en anmeldelse således:

Selv om hver performer forbliver tro mod sig selv og holder abstraktionen indenfor snævre grænser, er Meine Akte und ich en af de mest rystende forestillinger i de indtil nu fire år på Bürgerbühne i Dresden – her udfoldes et teater, som indeholder mere livsvisdom og -advarsler end ægte dramaer. (Dresdner Neueste Nachrichten, Andreas Herrmann, 30.04.2013).

De dokumentariske projekters faldhøjde beskriver en anden anmelder på følgende måde: "Her viger formen – som så ofte i dokuprojekter – tydeligt tilbage for indholdet." (*Theater heute*, Christine Wahl, August/ September 2013). Eller endnu skarpere formuleret i en kritik af Laos Talamontis *Soul City*:

Hver enkelt medvirkende træder på et tidspunkt frem og plaprer løs (...) barren for, hvad der skal til for at noget kan kaldes kunst, hænger tydeligvis ikke højt. Her kommer det ikke an på det artificielle, men det autentiske. Ikke underligt, at man som tilskuer en gang i mellem får samme følelse, som når man i en sporvogn ufrivillig kommer til at overhøre sidemandens telefonsamtale. (Deutsche Bühne, onlineanmeldelse af Jörg Oesterreich, 2003).

Hos performancegruppen Rimini Protokoll er det dokumentariske greb derimod at transformere iscenesat realitet via legende kunstneriske eksperimenter. Derved opstår formæstetiske forsøg, som for eksempel en interaktiv audiowalk eller en rumligt og videokunstnerisk iscenesættelse af levende statistik i forestillingen *100 % Berlin*. Mens indholdet ofte kommer i første række i mange dokumentariske projekter, indgår indhold og form her i et symbiotisk forhold. Hverdagseksperternes spillemåde er i Rimini Protokolls projekter bevidst enkel og begrænser sig for det meste til at sige tekst eller udføre simple performative handlinger. Som Michael Kirby udtrykker det, performer de i feltet "non-acting". (Kirby: On acting and

not-acting, I: Philipp B. Zarilli: *Acting (re) considered – A theoretical and practical guide*, 1995). Den kunstneriske omformning skabes hovedsageligt af instruktørens, scenografens eller en videokunstners billeder eller mediale iscenesættelsesgreb, det Kirby betegner som en form for “received acting”.

Baseret på en analyse af iscenesættelsen *Diesen Kuss der ganzen Welt*¹ vil jeg forsøge at beskrive en af mine egne iscenesættelsesstrategier og specielt beskæftige mig med blandingsforholdet mellem autenticitet og spil. Iscenesættelsens tekstmateriale består af omtrent lige store dele bearbejdet interviewmateriale fra samtaler med de medvirkende, og tekster af Friedrich Schiller. I modsætning til de ovenfor beskrevne dokumentar-projekter bliver spillerne på det kropslige udtryksniveau til aktører, som kysser, ler, skrider, slår, omfavner hinanden og meget mere.

Forestillingens fantasifuldt-legende moment henter sin indholdsmæssige motivation fra Schillers tekster. Vi citerer fra hans teoretiske skrifter, hvor han ved hjælp af begreber som “spilleglæde” og “æstetisk spil” undersøger vekselvirkningen mellem realitet og spil/leg og siger om mennesket at: “Mennesket leger kun, når det i ordets fulde betydning er et menneske, og kun når det leger, er det helt og fuldt menneske”, (Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 15. brev). Som den store idealist blandt de tyske digtere var Schiller en euforisk fortæller for legen og venskabet som vejen til en skønnere og fredeligere verden. Schillers kærlighedsfilosofi og hans teori om leg er et gennemgående træk i hans samlede litterære værk. Iscenesættelsen afprøver Schillers idealer om venskab og hans idé om leg og bliver således til en ‘prøvescene’ for en bedre verden ved hjælp af ni borgere fra Dresden, der mødes for at teste sig selv og hinanden. Schillers tekster bliver på den måde

en kilde til inspiration og en opfordring til at spille, opfinde og fantasere. Som kontrast hertil medbringer spillerne deres erfaringer fra hverdagen: Fra deres lejligheder, kontorer, venskaber fra hele verden og internet-communities. Dresdnerne på scenen kommer fra Mozambique, Slovenien og Kina eller er født i Dresden med familie i Rusland, Irak og Indien. De er mennesker med pennevenner, skolevenner, facebook-venner, sjælevenner og uden venner.

Både på det tekstlige, fysiske og billedlige niveau, stiller vi den dokumentariske skildring af livet overfor en fantasifuld kunstig verden og skaber på den måde også en kontrastfyldt forbindelse mellem den kunstige Schiller-verden og hverdagen. Drama lever som bekendt af konflikt og i denne legende konfrontation mellem historiske skrifter og nutidig realitet, mellem hverdagssprog og det schillerske kunstsprog, mellem den schillerske idé og vores distancerede holdning til den, mellem ønske om venskab og mislykkede venskaber, mellem det fiktive og det reelle, udvikler vi vores oplæg, der på en gang er kontrastfyldt og uden angst for konflikter.

Den valgte spillestil, som kræver et individuelt, fysisk og legende udtryk af spillerne, står altså i et indholdsmæssigt forhold til tema og tekst. For mig handler det ikke om at etablere et dogme for den rigtige spillestil til ikke-skuespillere, men om sensibilitet. Man skal altid sætte spillestilen i forhold til indholdet. Selvom jeg synes, det er vigtigt, ikke at anvende de samme iscenesættelsesstrategier med ikke-professionelle som med professionelle, er det en forsimpning at gå ud fra, at ikke-professionelle ikke kan spille. En sådan holdning kan også føre til en uproduktiv ensretning af nye former for borgerscener.

Under prøverne forlod jeg mig ikke alene på Schillers fantasi og hans visionære skrifter. Jeg forsøgte at vække spillernes spilleglæde, i stedet for at undertrykke den. “Lad være med at spille!” er en populær replik fra instruktører, der

1) *Diesen Kuss der ganzen Welt - Ein Schiller-Projekt von Dorle Trachternach und Miriam Tscholl*, Bürgerbühne Dresden 2011.

arbejder med ikke-professionelle skuespillere. Jeg forsøger overordnet at fortælle spillerne, at deres fantasi, humor og ideer er velkomne. Samtidig prøver jeg at få dem til at opleve, at man godt kan være direkte og spontan, mens man siger og gør noget. Det er selvfølgelig lidt af en balance på en knivsæg: Hvis jeg som instruktør konstant kontrollerer, korrigerer, går ind og intervenserer, for på den måde at sikre, at de medvirkende “endelig ikke begynder at spille”, bliver de stive og fantasiløse maskiner, der bare er forhippede på at indfri mine ønsker – hvilket i øvrigt også kan ske, når man arbejder med professionelle. Men hvis jeg omvendt giver spillet frie tøjler, tenderer mange ikke-professionelle mere end professionelle skuespillere til overspil, til at kommentere og til pantomimespil. Jeg forsøger derfor positivt at forstærke de af spillernes tilbud, der fungerer, og lader de andre falde til jorden. Det fungerer også godt, når jeg ikke forcerer en direkte og konkret spillemåde i udviklingen af en ny scene, hvor der er brug for fantasi, spontanitet og så lidt selvcensur som muligt. Det må vente til prøver med den enkelte eller i særskilte teaterpædagogiske øvelser, hvor der er mulighed for gensidig iagttagelse og efterfølgende refleksion.

Jeg gør mig umage med at basere improvisationer på handlinger og ikke på psykologisk spil: Hver spiller får en madras og kan eksempelvis kaste med den, hoppe på den, stable eller angribe dem, han kan føle på den eller anvende den som hest. I stedet for at vise hengivenhed gennem mimik og gestik, uddeler jeg fjer, som de kan bruge til at føle, kilde og kæle med og puste ømt på. Det betyder imidlertid ikke, at psykologisk spil principielt er forbudt, for den ikke-professionelles spontane udtryk er meget individuelle. Hos nogle spillere forsøger jeg at fjerne deres utroværdige mimespil, hvis øvelser og ændringsforslag ikke lykkes. Andre kan spille følelser så differentieret og fint, at det overbeviser mig som instruktør og første tilskuer, og dermed forhåbentlig

også publikum. Overordnet kan man blot sige, at ikke-professionelle har et mindre udtryksregister. Derfor gælder det om nøje at iagttage og anvende spillernes individuelle færdigheder.

Det er ingen særlige pædagogiske eller sociale grunde til, at det er vigtigt for mig at skabe et rum for fantasi og fri udfoldelse, men det glæder mig, hvis folk udvider deres grænser og deres private rum gennem arbejdet. Som instruktør har jeg brug for disse kreative kilder for at finde sceniske ideer til iscenesættelsen. 19 mennesker i forskellige aldre og med forskellige baggrunde, ingeniører, sygeplejersker, psykologer, lærere, kirurger, seniorer eller offentligt ansatte, er ideelt set et stort kraftværk af erfaring, fantasi, humor, kloge og skæve ideer. Lore, en 9-årig pige, opfandt under prøverne et elysium med sig selv som dronningen på en ø, hvor hun bor sammen med drenge med langt hår ligesom hendes veninde Miriam Susewind, og hvor hun som dronning laver frokost og middag og siger: Gør hvad du vil! En ingeniør, der måske havde valgt det forkerte job i det tidligere DDR, tvinger forfatteren til at skrive så hurtigt som muligt, fordi hans tekster er så morsomme. I forestillingen brokker han sig konstant over, at verden slet ikke er et schillersk elysium, fordi han fik uddelt en flad tallerken, selv om han skulle spise suppe. Og at temperaturer generelt ikke interesserer ham. Da jeg spurgte den indiske spiller om, hvem han i schillersk forstand føler sig forbundet med, svarede han: “I feel connected with people who like hot spices”. Sommetider opstår skuespillernes gode idéer af misforståelser, i pauserne eller derhjemme. Den spilleglæde, som opstår i prøveperioden, den fælles latter, også over det mislykkede, bliver synlig i spillernes kropslige spil i forestillingen og dermed bliver den glæde ved spillet, som jeg forsøger at stimulere, en dobbelt gevinst for resultatet. Jo bedre mit forhold til spillerne er, jo mere de forstår, at jeg virkelig anvender deres ideer, jo mere de forstår, at jeg ikke er den store kunstner, men at vi alle

er et kreativt kollektiv, jo mere de forstår, hvad de gør og føler sig positivt bekræftet, desto stærkere er det kreative output og viljen til at vise sig på scenen, og desto bedre bliver det sceniske resultat. En win-win-situation for alle involverede.

Derfor behøver jeg heller ikke skjule min egen kreativitet og fantasi i prøveprocessen, tværtimod. Navnlig i begyndelsen af prøverne, hvor spillerne skynder sig fra arbejdet og dukker trætte op i prøvesalen, er de glade for ideer fra mig, og for klare rammer og retningslinjer. De bedste scener opstår i en vellykket interaktion mellem mig og spillerne. Jeg giver en ramme, spillerne støder på en ny idé gennem det legende spil, jeg fører den et skridt videre, idet jeg enten skruer op for absurditeten med rekvisitter, eller for eksempel føjer det improviserede ind i en scenisk logik. På en god prøve glæder jeg mig over spillernes flow, og de glæder sig over mit.

Disse positive erfaringer har jeg først og fremmest hentet fra de produktioner, hvor vi i fællesskab har udviklet teksten fra bunden. I arbejdet med et færdigt tekstforlæg handler det meget mere om at formidle tekstens indhold til spillerne og finde det rigtige koncept til deres figurer. Også her er der momenter af frihed og individuel og kollektiv kreativitet, som dog har sine grænser, når værkets helhed skal holdes for øjet; og det er hovedsageligt instruktøren og dramaturgens opgave.

Ud over de medvirkendes eget potentiale og sprog blev også andre midler anvendt til iscenesættelsen *Diesen Kuss der ganzen Welt*, for at kunne springe ind og ud af Schillers idealistiske ønskeverden. Ved hjælp af videoprojektioner vandrer spillerne i elysier, i verdensrummet eller bevæger sig med papir som projekionsflader i en tredimensionel verdenskortprojektion. Autobiografiske fortællinger om statschefer fra forgangne årtiers broderstater dukkede op og forsvandt igen på hovedpuder, og et andet sted i forestillingen jagede spillerne rundt i rummet efter den hoppende, projicerede tekst "lyksalighed". Heller ikke kostumerne var

hverdagslige: Autenticitetssugerende Jeans og ternede skjorter var skiftet ud med pastelfarver, flæser og blomstermønstre.

Gennem alle disse legende elementer opstod der et stykke på scenen, hvor i hvert fald halvdelen var dokumentariske tekster. Som to positivt stemte anmeldere skrev:

Dybe blikke, forsigtige berøringer, kollektiv trance skaber undertiden en Woodstock-lignende atmosfære. 'Sådan noget findes kun på teater', har man lyst til at udbrøde. (*Dresdner Neueste Nachrichten*, 14/06/2011, Michael Bartsch).

I Schillers ånd blev der her opført et spil om at elske alle mennesker, og om hvordan og hvorvidt det fungerer. De fantastiske ikke-skuespillere hopper rundt, som var de lykkehormoner i kød og blod, mens de proklamerer Schillers vision om det gode menneskes herredømme. (...) Og det lyrisk stemte ensemble løber aldrig tør for idéer: Der er både kor og store, euforiske optrin, men også vidunderlige, stille momenter. (*Sächsische Zeitung*, 14.06.2011, Nadja Lauterbach).

I vores iscenesættelse er der også en fiktiv karakter med paryk og flæser, der forestiller Schiller. Alle andre på scenen har deres egne navne. I de scener, hvor Schillerkarakteren kommer til orde, er der flest momenter af leg og fantasi, Det skyldes ikke alene en instruktørstrategi, men også et teaterpædagogisk og psykologisk hensyn. Nogle spillere fortæller gerne og direkte om personlige oplevelser på scenen, og medvirker netop derfor i projektet (eksempelvis en kineser, som var mindre interesseret i at spille teater end at ytre sin kritik imod det politiske system i Kina; eller en flygtning fra Mozambique, som fortalte sin asylhistorie af politiske årsager). Nogle går heller ikke af vejen for at indvie os i svære dele af deres biografi, så publikum sætter dem personligt i forbindelse med det fortalte. Andre spillere bliver friere, når de forstår, at det trods lighed med deres egen virkelighed fortsat handler om et spil med publikum. Hvis jeg som instruktør finder en historie værd at fortælle, men oplever

at spilleren er hæmmet, så omarbejder jeg teksterne sammen med en forfatter eller spilleren selv. Det kan være detaljer, som vi opfinder og lægger til, men vi kan også ændre en historie til det næsten uigenkendelige. Nogle gange er det bare et andet navn på en hund², der skal til for at give spilleren bevidsthed om, hvor flydende grænsen er mellem virkelighed og fiktion. Det hjælper dem til at opbygge en indre distance til teksten, som gør, at de kan forholde sig frit og legende til den. Spilleren beholder alligevel den personlige kontakt med teksten, fordi han selv har oplevet dele af det. Denne erfaring spiller positivt ind på troværdigheden og dermed på publikums identifikation med spillerne. Når jeg taler med professionelle teaterfolk, der har lidt erfaring med ikke-professionelle skuespillere, gentager jeg ofte, hvor tit man undervurderer spillernes egne spontane autenticitetsstrategier, som de bevidst bruger for at skabe effekter hos tilskuerne. Der hersker mange latente fordomme om, at ikke-professionelle skuespillere ikke ved, hvad de gør, og at man muligvis udnytter deres manglende erfaring. Men det er min erfaring, at de fleste meget hurtigt forstår forskellen mellem en scenesituation og en virkelig situation. De ved, at autenticitet på scenen er en strategi. De anvender deres tekster som materiale for at påvirke publikum, og digter detaljer til for at virke mere ægte. De morer sig med at væve ikke-realistiske momenter ind for at gøre publikum usikre.

I det hele taget er det sjovt at spille. Det er

2) I en udvælgelsesworkshop fortalte en kvinde en historie, hvor hun, med henvisning til at den var for privat, havde ændret på nogle detaljer, sådan at vi ikke helt sikkert kunne vide, hvad der var sandt ved historien, og hvad der ikke var. Da hun til sidst mærkede, at det ikke havde kostet hende så meget overvindelse, som hun havde troet, føjede hun mumlende til, at hun kun havde ændret navnet på hunden. For at gøre denne tvistede detalje troværdig, havde hun som autenticitetsstrategi medbragt et udklip af en fremmed hund.

de flestes motivation for i det hele taget at spille teater. Når spillerne først hører, at det til dels er deres egne tekster, som skal på scenen, og at de ikke skal spille Lady Milford eller Don Carlos, men bruge deres egne navne, bliver de somme tider skuffede. Det varer kun til de opdager hvilket frirum og hvilke spillemuligheder, der også ligger i omgang med egne tekster. I *Diesen Kuss der ganzen Welt* var Schillers teori om leg en stor dramaturgisk hjælp. Schillers idé om teater – “Vi skaber os her ved siden af denne afskyvækkende virkelighed en højere verden” (citeret efter *Diesen Kuss der ganzen Welt*) – balancerer mellem skabelsen af et mulighedsrum og en virkelighedsflugt. For mange mennesker er det netop denne distance til livet, der gør teater til så attraktivt et sted. De dokumentariske iscenesættelsesgreb, som i vidt omfang giver afkald på leg, spil og fantasi, for i stedet at se virkeligheden kritisk i øjnene, er muligvis mere politiske og ærlige. Men virkeligheden har godt af lidt længsel og lidt lyst til leg. Nøjagtigt ligesom Schiller ikke tager skade af lidt mere realitet på scenen.

Oversat fra tysk af Kjersti Hustvedt og Jens Christian Lauenstein Led

Miriam Tscholl

(f. 1974) Født i Freiburg og har studeret arkitektur i Wiesbaden og Kulturvidenskab og Æstetik ved Universitetet i Hildesheim. Efter sin uddannelse blev hun ansat ved Institut für Medien und Theater fra 2004 til 2008 som kunstnerisk medarbejder. Med sin frie teatergruppe *Werkgruppe 1* har hun bl.a. instrueret i Hildesheim, Leipzig og ved Junges Schauspiel Hannover. Fra sæson 2009/2010 har Miriam Tscholl været leder af *Bürgerbühne* og teatrets afdeling for samarbejde med skoler. På *Bürgerbühne* har hun bl.a. med borgere fra Dresden instrueret forestillingerne *Ja, ich will!* af Lissa Lehmenkühler, *Ich armer Tor* efter Goethes *Faust* og *Die Nase, ein*



Portrættet

Jeppe Kristensen | Hvad har vi egentlig haft gang i?

Jeppe Kristensen og Tue Biering

Foto: Jonas Jongejan

Hvad har vi egentlig haft gang i?

Etiske, sociale og kunstneriske undersøgelser i Fix&Foxy's forestillinger

Af Jeppe Kristensen

Fix&Foxy er en betegnelse for det samarbejde, som Tue Biering, jeg og en lang række andre kunstnere har haft gennem de seneste ni år. Samarbejdet var i udgangspunktet slet ikke tænkt som en enhed af nogen art. Vi har skabt en række teaterprojekter, som vi i hvert enkelt tilfælde har haft en voldsom lyst til skulle realiseres. Det er først efterhånden, at vi er begyndt at samle dem under fællesbetegnelsen Fix&Foxy, og vi vægrer os stadig ved at tale om et overordnet projekt. Vi er interesserede i at lave forestillinger, hvor vi i hvert enkelt tilfælde får mulighed for at gentænke alle teatrets elementer, inklusiv de institutionelle rammer og os selv.

Der skulle dog nok alligevel være mulighed, nu hvor vi nærmer os ti års arbejde, at komme med et nogenlunde sammenhængende bud på 'hvem vi er'. At skitsere et kunstnerisk undersøgelsesfelt vi i Fix&Foxy har arbejdet i, og forsøge at vurdere det.

Et etisk eksperiment

Det bliver nødvendigvis også en etisk vurdering. I øjeblikket er vi i færd med at manipulere vores publikum til at være nazister i forestillingen *Viljens Triumf*¹⁾. Vi har fremvist prostituerede for et betalende publikum i *Pretty Woman als*. Vi har opført en fremmedfjendsk opera i et af Københavns mest belastede sociale boligbyggerier, i *Parsifal*, vi har fået færing til at udspille alle fordomme om sig selv i en soap-opera med en helt usandsynlig stjernestatus som eneste betaling, og vi har ladet skuespillere med

funktionsnedsættelse spasse igennem og udstille deres drømme i *Verdens Bedste Forestilling*. Kan man tillade sig dette etiske eksperiment med andre mennesker?

I vores eget svar på spørgsmålet ligger – tror jeg nok, her lang tid bagefter – en lidt forbløffet holdning om, at alting alligevel allerede er et stort etisk eksperiment. Det kan vel ikke være *meningen*, at vi skal behandle hinanden som vi gør?

Da vi i 2008 lavede forestillingen *Pretty Woman als*, var den under beskyldning for at være uetisk. Forestillingens ganske simple grundtanke er nok mange bekendt. Den foregik i en lille interimistisk teatersal, vi havde etableret på Halmtorvet i København. Her benyttede vi hver aften entréindtægterne til at betale en af kvarterets gade prostituerede til at spille Julia Roberts rolle som gade prostitueret. Kvinden fik en in-ear højttaler og fik derigennem instruktioner og replikker til at gennemføre en mere eller mindre præcis rekonstruktion af den originale film, med Anders Mossling som Richard Gere. Forestillingen blev anklaget for at udnytte de medvirkende kvinder og at udstille dem. Det var ikke vores opfattelse, vi syntes vi lavede en meget afbalanceret og venlig forestilling. Men det væsentligste er nok, at disse kvinder allerede i deres dagligdag blev udnyttet og udstillet. Hvordan kan det være værre at være med til at lave en teaterforestilling end at arbejde som narkoprostitueret?

Det etiske spørgsmål, om vi kan tillade os at lave, hvad vi gør, giver derfor mere mening for mig, hvis det bliver omformuleret til: hvad kommer der ud af at tillade sig at give teatral form til de etiske eksperimenter, virkeligheden udøver på os, sine små forsøgskaniner; og hvad

1) Fix&Foxy's *Viljens Triumf* havde premiere i København i november 2012, men blev genopsat på Teater Republique i foråret 2014. Forfatteren refererer til genopsætningen. (Red.)

er det for en slags teaterarbejde, man så giver sig i kast med? Altså hvilken slags æstetisk undersøgelse, dramaturgi og skuespil skal vi forsøge at skabe?

Pap, tape og videokameraer

Vores forestillinger er kommet til at se nogenlunde ens ud, selv om de hver for sig har været udtryk for helt forskellige ambitioner, og opleves meget forskelligt.

I *Pretty Woman als* genskabes filmen med simple midler. Der er bordtennisbolde i badekaret. Sneglene på den franske restaurant er lavet af vingummi. Vi laver en bluescreenoptagelse med et blåt lagen som baggrund. Noget lignende gør sig gældende i en lang række af vores forestillinger. I færøversionen af *DOLLARS* er skuespillerne udstyrede med billige parykker og kostumer, der blot består af revers og manchetter klistret på deres eget tøj. Deres egne hjem omdannes til olie-mansions med selvklæbende græske søjler og to-dimensionelle papblomster og kamin. I *Viljens Triumf* står publikum med skovle lavet af sølvpapir og marcherer rundt i gummistøvler fra Metro, der må gøre det ud for nazistiske læderstøvler.

Set i bakspejlet tegner der sig et billede af, at vi har undersøgt minimumsgrænserne for, hvad der kræves af en reproduktion. Eller måske snarere, hvad en reproduktions væsen egentlig kan være.

Et andet aspekt af den æstetik, vi har udforsket i forbindelse med reproduktionerne, handler om praktik. Det er altid synligt i vores forestillinger, at der finder en produktion sted, og også i de aller fleste tilfælde hvordan den bliver udført. Scenografierne består derfor ofte af et 'set', der som beskrevet ovenfor kan være ganske billigt og minimalt, omgivet af et produktionsområde, der er pragmatisk. Her er der kamerafolk, kabler, computere, bagsider af setstykker, klippere og i enkelte forestillinger også et helt foleyværksted til at lave lydside til optagelserne. Mens de lag, der har svaret til

originalværkernes fiktion, har været legende, grænsende til det fjollede, har disse tekniske lag været no-nonsense professionelle sfærer.

Refleksion uden udsagn

På den måde har vi forsøgt at skabe forestillinger, hvor illusionen og skabelsen af illusionen har været til stede på samme tid, og lige synlige. I salen (eller hvor vores forestillinger nu end måtte udspille sig) foregår en tydelig fiktionsleg, som vi, for at give forestillingen betydning, må få publikum med på.

Viljens Triumf, for eksempel, beder publikum om at genindspille og gennemleve nazisternes kongres i Nürnberg i 1934, uden at have forberedt dem på det. De fleste kommer til forestillingen med forventning om at være et helt almindeligt publikum, og i den første del af forestillingen, er det også det, de oplever. De sidder på bænke, der er opstillet som i en biograf, vendt mod et lærred. Foran lærredet er placeret en lille modelby og allehånde elementer, der kan filmes. Vores enlige skuespiller, Anders Mossling, introducerer sin lyst til at genskabe Leni Riefenstahls film, fordi den er så æstetisk smuk, at den gør ham glad. Hans kamerahold går derpå i gang med at genskabe filmen skud for skud.

Ganske kort inde i filmen opstår der dog det problem, at i filmen medvirker utrolig mange mennesker. Mossling vil gerne genskabe filmen, men kan ikke alene. Han beder derfor publikum om hjælp til at agere baggrund for optagelserne som en folkemængde, der modtager Hitler. Herefter bliver publikum medvirkende i skabelsen af filmen, til de til sidst spiller den absolutte hovedrolle som masserne i Nürnberg.

Gennem hele forestillingen ved man godt, at hvad man er i gang med politisk og intellektuelt er forkert, mens oplevelsen og følelsen er, at det er sjovt. Der er ikke noget tidspunkt i forestillingen, hvor dette refleksions- og oplevelsesdilemma bliver opløst. Forestillingen slutter uden morale eller budskab.

Jeg har en helt privat opfattelse af, hvad

forestillingen handler om. For mig handler den om, hvor svært det er at vide, hvad der er godt og ondt, når man indgår i en sammenhæng større end én selv og med manipulerende kræfter. Jeg synes ikke, den frikender nazister, men stiller mig selv spørgsmålet om, hvilken større historisk bevægelse jeg er del af uden at vide, hvad den indebærer – en komfortfascisme, for eksempel, der får vores generationer til stiltiende at acceptere alle ubehageligheder og skævheder i verden, hvis modstanden kræver lavere levestandard og vækst? Men det er min helt personlige oplevelse af forestillingen. Forestillingens politiske og debatterende element ligger i at undgå ethvert form for budskab og i det ukommenterede samspil mellem det tekniske lag og fiktionen.

Dobbelt plot i metafiktionelle forestillinger

I forestillinger som fx *Viljens Triumf* og *Pretty Woman als*, hvor en stor grad af kontrol og et element af uforudsigelighed i samspillet mellem skuespillere, ikke-skuespillere og publikum til sammen skaber forestillingen, har skuespillerne en stor opgave. Vores forestillinger har ofte et dobbelt plot. Det ene er fx at fortælle historien om den søde prostituerede eller om Parsifals oplevelser i den ondsindede arabiske verden, mens den anden handler om at 'få det til at ske'.

I *Pretty Woman als* låner vi en historie fra den originale film. Det er historien om en gadeprostitueret, som ikke rigtigt hører hjemme i miljøet, som er sød og charmerende, som møder en forbeholden rigmand, hvorefter hun gennem en række morsomme scener får ham til at lægge sine forbehold overfor hende, og omverdenen i særdeleshed bag sig og så kanbegynde at se hende og føle noget for hende. I forestillingen forsøger vi at få nogenlunde det samme til at ske: gennem en række morsomme scener (også på det teatrale niveau) at få publikum til at se den kvinde, der optræder for dem, og begynde at føle noget for hende. Vi iscenesætter ikke sådan, at vi styrer,

hvad publikum skal føle, men vi iscenesætter meget bevidst sådan, at publikum trykkes godt og grundigt på maven for at lægge deres forbehold bag sig.

Noget lignende i *Viljens Triumf*. Her låner en situation, hvor de almindelige mennesker, der gæster Nürnberg, nyder at tage del i et fællesskab (der er politisk betændt, men det er en del af Riefenstahls værk at det, af naive eller propagandistiske årsager, ikke er til at se i filmen). I forestillingen gør vi selve indspilningen af filmen til det fælles projekt, publikum manipuleres til at tage del i og have det sjovt med at være del af. En væsentlig del af Anders Mosslings arbejde i *Viljens Triumf* er at få denne gruppefølelse til at indfinde sig.

Proces

I disse forestillinger må vores skuespillere føle sig ligeligt tilpas med at spille en rolle, kommunikere med publikum på en sådan måde, at de får skabt en ligeværdig relation, tage sig af en eller flere ikke-spillere, der ikke er trænet i forestillingssituation og samtidig styre forestillingens udvikling sådan, at dette sekundære plot udfoldes. Vi har i vores arbejde ønsket at få dette til at fungere ved at skabe forestillinger, der passer skuespilleren. Vi overdrager en masse ansvar til skuespilleren i forhold til at skabe situationer, replikker, og tekniske løsninger. Vi forventer også, at vores skuespillere bidrager til at løse konceptuelle udfordringer.

Samtidig ser vi det så som en del af vores arbejde at lægge forestillingerne sådan til rette – konceptuelt, skuespilteknisk og processuelt – at de ikke ville kunne spilles af nogen anden spiller.

En gang i mellem føler nogle af vores skuespillere, at de bliver givet så meget rum til at løse deres opgave, at det virker som om, vi er fuldstændigt ligeglade. Det er vi selvfølgelig ikke. Men vi observerer meget i prøverne. Vi har ingen ønsker om at diktere forestillingen til vores medvirkende, og tror på den bliver bedst

ved at blive skabt af skuespillerne og andre medvirkende i ligeså høj grad som af os. Vi er på ingen måde kloge, blot stædige, nysgerrige og altid i færd med at diskutere, hvad det er for en forestilling, vi er i gang med at lave. I de fleste prøveforløb skifter den frie fornemmelse, skuespilleren har haft i udviklingen af forestillingen, derfor også til et stramt regime mod slutningen, hvor det skabte materiale skal struktureres til en egentlig dramaturgi. Visse replikker – oftest åbnings-, overgangs- og afslutningsreplikker – bliver skrevet om et utal af gange for at få placeret de helt rigtige kodeord de helt rigtige steder. Det er den eneste metode, vi har, til at styre publikum igennem de to parallelle plots og få dem til at give hinanden betydning.

Virkelige fiktioner

Vi har ikke altid lavet reproduktioner. Det gælder for eksempel ikke i forestillinger som, *Parsifal* eller *Verdens Bedste Forestilling*, som er vigtige for min forståelse af, hvad vi arbejder med. Fiktionslege har derimod, så vidt jeg kan se, altid været en del af vores arbejde. Jeg tror til dels det udspringer af smag, måske en vis skyhed overfor teatrets traditionelle fiktionskontrakter. Men det har helt sikkert også at gøre med, at det er her, vi har fundet en situationel mulighed for at udforske betydning. Ikke udelukkende gennem hvilken historie der bliver fortalt, eller med hvilke æstetiske greb den fortælles, men også i hvilken situation publikum, skuespiller og andre anbringes, idet historien fortælles.

Retrospektiv er det ganske tydeligt, at vi i disse forestillinger både har anvendt metafiktionelle strategier og insisteret på enten at træde ind i en reel kontekst (i vores stedsspecifikke forestillinger) eller trække denne kontekst ind i teatret (i vores personspecifikke forestillinger). Det er som om, fiktionen og legen med produktionen af fiktionen kun har været interessant for os, når problemstillingens virkelige aspekt har været repræsenteret i fiktionslegen. Man kan sige, at vi har udforsket

de mulige virkninger af, at give en etisk problemstilling en metafiktionel form, hvor en af fiktionerne er, at det virkelige også er til stede i forestillingen.

Vi er slet ikke ude i et filosofisk ærinde om, at det virkelige ikke findes, eller noget i den stil. Vi er bare bevidste om, at hvad vi sætter på scenen, er teater, og at alle, der optræder, på hver sin måde er skuespillere, om de har uddannelse eller ej. Der er meget stor forskel på, hvad de kan, og hvad de ikke kan, og der er først og fremmest vældig stor forskel på, hvilken historie de bærer på.

Reproduktioner, såvel som de metafiktionelle klassikeriscenesættelser og originalværker, vi har lavet, er vi derfor begyndt at se på som fælles lege, der finder sted mellem alle deltagere – skuespillere, publikum, teknikhold og Tue og mig som afsendere.

... og fiktionsbaseret virkelighed

Jeg tror, at noget af det vi har opnået ved at give daglige etiske problemer teatral form er, at skabe nogle ganske særlige møder mellem alle os, der er involveret. Selv om man ankommer til forestillingen som publikum, bliver man på en eller anden måde – alt efter hvordan vi har arrangeret den situation, man indgår i forestillingen i – altid deltager på lige fod med skuespillere og aktører.

Det er også derfor, popkulturelle fortællinger i så høj grad har spillet en rolle i vores forestillinger. De er en form for moderne klassikere – ikke gamle, men fælles historier, som er med til at forme vores fælles billede af verden. En fortælling som *Pretty Woman als* er i vores erfaring med til at forme vores billede af prostitution, hvor tåbelig den end er, og det gælder vanvittigt nok også for de prostituerede selv. I et komplekst samfund, hvor vi har svært ved at kende alle, lapper vi hullerne med historier, det være sig i et ligefremt forhold til det ufarlige og idylliske som i *Pretty Woman* eller til det dæmoniske som i *Viljens Triumf*. Jeg tror, man med rette kan sige, at en af præmisserne

for Fix&Foxy's teater er, at vi ser fiktion og virkelighed som to sammenflettede fænomener. Og det opløftende i denne blanding, og i at arbejde med teatret som et mødested, er, at disse fortællinger faktisk føles foranderlige.

Konklusion

Vores udforskninger af pap-og-tape æstetikken og det synlige produktionsapparat, af de metafiktionelle strategier – inklusive den fiktion, der hedder virkeligheden, og af den særlige skuespilform, der skaber en dialog mellem publikum og aktører, har altså at gøre med, hvordan man kan give teatret betydning ud fra nogle grundelementer: udnytte at vi befinder os i samme rum, udnytte at vi fortæller historier, og udnytte at teater opfattes som en meningsfuld leg.

Vi har forsøgt at indlejre vores forestillinger i verden og at gøre deres kontekst til en væsentlig del af betydningsdannelsen for at placere publikum i en situation, hvor – helt uden statements fra Tues og min side, håber jeg – vores verdens dilemmaer kan opleves og blive reflekteret over i et socialt rum.

Vi har sjældent oplevet, at tilskuere har trukket sig fra at deltage i disse etiske udfordringer. Vi har forsøgt at gøre dem tilgængelige for alle og at gøre dem givtige at deltage i ved at fokusere på humor og kommunikation. Og vores oplevelse er snarere, at vi alle nærmest har brug for at være med til disse etiske eksperimenter. Ellers kommer det store etiske eksperiment, vi kalder virkeligheden, til at virke som ude af vores hænder.

Det er en stimulerende og givende leg at deltage i. Men den kræver også, at vi som skabende kunstnere står ved at skabe helt nye forestillinger fra gang til gang, hvor teatrets grundlæggende rammer gentænkes for at skabe situationer, hvor vi – for at publikum kan få lov at opleve forestillinger med samme indstilling – forbliver nysgerrige og uhildede.

Teaterprojektet Fix&Foxy har siden 2005 har lavet forestillinger om medier, politik og publikumsrelationer. Gruppen har skabt forestillingerne *Europæerne* (2005), *Come on, Bangladesh, Just Do It!* (2006), *Udfordring 07 – en valgkamp om samfundssind* (2007), *The Welfare State of Mind in New York* (2008), *Apocalypse Now* (2008), *Pretty Woman als* (2008), *DOLLARS (FO)* (2009), *FRIENDS* (2010), *Guldfeber* (2010), *Verdens Bedste Forestilling* (2011), *Parsifal* (2011), *Vær Dagens Drama* (2012), *Viljens Triumf* (2012), *Sex og Vold* (2012), *Et Dukkehjem* (2014).

Jeppe Kristensen

(f. 1975) Uddannet på Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitet. Ved siden af sit arbejde i Fix&Foxy har han arbejdet med tværæstetiske projekter, fx med FOS og Teun Castelein. Var i 2005-2008 dramaturg ved Det Kongelige Teater. Førsteamanuensis ved Institut for Sceniske Fag, Universitetet i Agder.

Tue Biering

(f. 1973) Uddannet på Statens Teaterskole i 2000. Han debuterede samme år på Bådteatret med forestillingen *Sådan Cirkus* for børn. Han har fra 2000-2013 været medlem af teater-ensemblet *Flyvende Grise* og har desuden skabt urpremiererne på en række væsentlige dramatiske værker som fx Christian Lollikes *Kosmisk Frygt* (2008), *Fremtidens Historie* (2010) og *Skakten* (2013).

www.fixfoxy.com



Anmeldelser

Romeo og Julie Lever
Inde Ved Siden Af
Vinterrejse
Don Juan
Die Bürgerbühne

Romeo og Julie Lever | Aalborg Teater

Foto: Lars Horn

Den levende kærlighed

Romeo og Julie Lever!, Aalborg Teater

Af Johan Holm Mortensen

På Aalborg Teater har de skabt en borgerscene. Her er det helt almindelige nordjyder, der får mulighed for at dele deres helt almindelige fortællinger fra scenen. Der er således skabt en platform for et anderledes møde mellem borgere på scenen og borgere blandt publikum. Samtidig har Aalborg Teater skabt en ny og anderledes platform at interagere med sit publikum på. Endelig er borgerscenen interessant, fordi man forsøger sig med en teaterform, der er baseret på mødet mellem det autentiske liv og fantasien, eller som det lyder på borgerscenens hjemmeside: "Det er her borgernes levede liv møder teatrets magi". Det lover både en anderledes dramaturgisk proces og et anderledes produkt, der orienterer sig mod en mere montagebaseret form, hvor forskellige fortællinger skal væves sammen til et værk. Det lover et virkelighedsteater. Men er det rigtigt at kalde borgernes fortællinger for helt almindelige? I det teatrale rums iscenesættelse ophøjes hverdagsfortællingen til en ekstraordinær fortælling om store følelser på linje med dramaets formidling af store transcendent følelser. Her sammenskrives de deltagende borgeres autentiske fortællinger om kærlighed med kærlighedstragedien over dem alle: William Shakespeares *Romeo og Julie*. Netop det indbyrdes forhold mellem det autentiske og iscenesættelsen er på spil i åbningsforestillingen på borgerscenen ved Aalborg Teater. Forestillingens placering mellem det fiktive og det virkelige, det døde og det levende, understreges i titlen: *Romeo og Julie Lever!*

I mellemrummet

Aalborg Teaters anneksscene Transformator

er en velvagt placering af Borgerscenens forestilling. Det er en intim scene, der ikke lægger skjul på sin fortid som herskabslejlighed. Således udnytter forestillingen muligheden for at kunne spille uden mørklægning for oprullede vinduer, så livet i lejlighederne på den anden side af gaden og støjen fra gaden indlemmes i denne ikke-fiktion. På den måde understreger forestillingen sin placering i mellemrummet mellem fiktion og virkelighed på en meget simpel, men begavet måde.

I den ene ende af den aflange scene er et blomsterbed med lyserøde pelargonier. De samme lyserøde blomster går igen i tapetet, der dækker væggene. Op ad væggene breder sig planter, der forgrener sig helt op til loftet. I planterne sidder små lyskæder. Fra loftet hænger lysekroner. Dette scenografiske miljø bidrager med en teatralisering af rummet, hvorved der skabes en konvergens mellem den virkelighed, der tydeliggøres gennem vinduerne, og den fantasi, der fylder rummet. Ellers består scenografien af tre flytbare hvide bænke. Den enkle scenografi fremstiller rummet i et magisk lys samtidig med, at det giver plads til de autentiske fortællinger, der er forestillingens fokus.

De otte medvirkende borgere spiller ikke roller, men fortæller deres historier som privatpersoner. Her er jeg naturligvis klar over, at ingen kan stille sig på en scene uden at blive underkastet tilskuerens fortolkende og iscenesættende blik. Historierne er da også tydeligvis lært udenad, og nogle gange går de medvirkende også i stå og må hjælpes i gang af medspillerne. Men den udtalt teatrale form kan rumme denne skrøbelighed. De små udfald er med til at understrege forestillingens

autenticitet, så ægte menneske træder frem.

Også i iscenesættelsens fremstilling af de medvirkende finder vi en påpegning af, at vi befinder os i dette mellemrum. De bærer alle små reminiscenser fra en fantastisk eventyrverden; englevinger, ridderrustningshandsker, katteører og -hale, etc. Der insisteres dermed på iscenesættelsen af det autentiske som råmateriale i dette virkelighedsteater. De autentiske fortællinger og personer genskrives som noget ekstraordinært eventyrligt. De autentiske fortællinger, som kan siges at blive enestående i deres autenticitet, belyses af fiktionens ophøjende og teatraliserende lys. Forestillingen er et ophøjet moment af autenticitet, vi som tilskuere bliver vidne til.

Når virkeligheden overgår eventyret

Forestillingen åbner for en undersøgelse af kærlighedens væsen og mange facetter. Gennem de otte fortællere belyses kærligheden fra flere vinkler. Vi møder kærligheden hos to ægtepar i form af et langt og lykkeligt – men ikke af den grund problemfrit – ægteskab. Vi møder også to enlige kvinder. Den ene, Kirsten, har aldrig fundet den eneste ene, selvom der gennem årene har været flere stormfulde forelskelser og parforhold. Den anden, Yrsa, har haft et livslangt forhold til Frank, som hun både blev gift med og skilt fra, men som hun til det sidste fastholdt som sin tætteste familie. Dette venskabets kærlighed repræsenteres også af de to unge, Søren og Louise, der har forsøgt som kærester, men nu fungerer som hinandens fortrolige og samboende venner. Ved at sætte de fem fortællinger i forbindelse med Shakespeares kærlighedstragedie, som præsenteres af de otte medvirkende, når de læser passager af *Romeo og Julie* op fra en bog, påpeger forestillingen, at den autentiske kærlighed på scenen er lige så stor som kærligheden i fiktionen. De udvalgte passager fra tragedien fungerer som et indspil i den refleksion over kærligheden, der allerede er i spil. Der er således udvalgt passager, hvor de to titelkarakterer reflekterer over den kærlighed,

den anden vækker i dem. Samme monologform som de autentiske fortællinger. Disse passager bliver en art rød tråd, der driver forestillingen fremad, idet tragediens dramatiske udvikling mærkes i passagerne. Forestillingen konstruerer med andre ord et narrativt forløb gennem den montagebaserede form. Forestillingen veksler på den måde mellem det stærkt iscenesatte og det autentiske.

De autentiske fortællinger er klart adskilt fra hinanden, og de medvirkende bliver derfor ikke del af hinandens fortællinger. Fortællingerne appellerer i kraft af det lune, hvormed de er fortalt. De medvirkende appellerer gennem deres fraværende tekniske formåen, deres skrøbelighed og personlighed. Herigennem fremstår de autentiske. Fortællesekvensernes skrøbelighed skaber en fascinerede situation, hvor man på den ene side betages af den fortællende og samtidig oplever en slags medfølelse og sammenhold med de medvirkende på scenen. Det minder om at være gæst til en sølvbryllupsfest, hvor gommen i sin tale ser tilbage på de 25 år og bekræfter og erklærer sølvbruden sin kærlighed. Et ekstraordinært og ophøjet øjeblik, hvor der er rum til at sige det, man ikke siger i hverdagen. På en fin måde bruger forestillingen den autenticitet, der opstår ved de medvirkendes fraværende teknik. Desværre for forestillingen har denne autenticitet også en slagside. Den manglende teknik *kan* medføre, at det fortalte ikke formidles på en tilpas forståelig måde.

Det er tilbageblikket og refleksionen over ikke bare kærligheden, men også den forgangne tid, der appellerer. Derfor mister iscenesættelsen også fokus på de unges kærlighed, der naturligt ikke har den samme refleksion og livshistorie som de ældre. Og det bliver faktisk et problem i forestillingens umiddelbart flade hierarki, at nogle på den måde fremhæves som hovedfortællere og andre reduceres til en art bi-fortællere. Det virker som om, der ikke har været nok kød på det materiale, de unge har kunnet tilbyde. Mens de



Romeo og Julie Lever!, Aalborg Teater 2013,
Foto: Lars Horn

ældres livsfortællinger formår at reflektere over mere end kærligheden: over en svunden tid. I montagen bliver de unges fortællinger knapt så vedkommende. Man får øje på en dramaturgisk udfordring i udformningen af en konceptuel ramme, der skal kunne rumme det autentiske og afvekslende råmateriale.

Mellem klassikeriscenesættelse og virkelighedsteater

Samtidig med at der her er tale om virkelighedsteater, er der også tale om en iscenesættelse af en klassisk tekst på ganske særlig måde. Shakespeares tekst bliver brugt som et slags baggrundstæppe, der forbinder de forskellige fortællinger narrativt. Og ligesom forestillingen veksler mellem oplæsning og fortælling, veksles der også mellem fortællende sekvenser og tableausekvenser. Disse tableausekvenser refererer også til den klassiske tragedie. Således oplever man f.eks. kvinderne i de åbnede vinduers karme med ryggen til tilskueren mens dele af balkonscenen

læses op, og en procession af spillere med kårder i hånden mens den skæbnesvangre duel mellem Romeo og Tybalt læses. Tableaulet markerer både et omslag i klassikeren og i den autentiske fortælling om parret Anette og Flemming, der netop har fortalt om deres krise. I tableausekvenserne bliver iscenesættelsen langt mere mærkbar og autenticiteten svinder ind. De medvirkende bliver i nogle af disse sekvenser næsten en slags bevægelig scenografi. Denne ufrihed står i kontrast til den relativt store arrangementsmæssige frihed, de medvirkende har i deres fortællesekvenser. Tableausekvenserne illustrerer stilistisk momenter fra klassikeren på en måde, der får iscenesættelsen og forbindelsen til Shakespeares kærlighedstragedie til at opleves påtrængende. Montagen mellem det autentiske og fiktionen fungerer overordnet som et godt sammenvævet parløb, men enkelte steder er tråden for tydelig, og det forstyrrer både formidlingen af *Romeo og Julie* og de autentiske fortællinger. Det autentiske kan ikke stå på egne ben, men man

kan hævde, at forestillingens konstruktion her søger at støtte det autentiske råmateriale mere end nødvendigt.

Det interessante i denne slags iscenesættelser er, hvordan den teatraliserer det autentiske råmateriale og ikke dem. Det udmønter sig i en montagedramaturgi, der på mange måde minder om teaterkoncertens. Råmaterialet får plads til at fungere autonomt, men i en mere eller mindre teatraliseret ramme.

Romeo og Julie Lever! prøver at udfordre ideen om, at den store kærlighed kun eksisterer i den store kunst. Gennem fortællingerne og spejlingen af kærlighedstragedien formår *Romeo og Julie Lever!* at bevise, at kærlighedsfortællinger fra det levede liv er lige så store som i tragedierne. Samtidig dementerer forestillingen ideen om, at kærligheden ikke kan have mange former. Virkelighedsteatret fremtræder hverken politisk motiveret, provokerende eller grænsesøgende. *Romeo og Julie Lever!* bearbejder ikke et eksplicit samfundsproblem, hvortil autenticiteten fungerer som det mest effektive middel. Derimod fremvises det autentiske som rørende og potentielt dramatisk i sig selv.

Romeo og Julie Lever!

Aalborg Teater, Transformator.

Instruktion og bearbejdelse: Minna Johansson.

Scenografi: Johanne Eggert.

Medvirkende: Anette Bagge, Flemming Bagge, Sally Pedersen, Ludvig Pedersen, Yrsa Rold Sørensen, Kirsten Merrild, Louise Wheeler, Søren Hagerup.

Johan Holm Mortensen

Cand.mag. i dramaturgi.

Dramaturgassistent i Skuespilhuset, Det Kongelige teater. Underviser desuden på SMKS, skuespillerskolen i Odense.

Hyggelig historie om naboer

Inde Ved Siden Af, Borgerscenen på Aarhus Teater

Af Johan Holm Mortensen

Forestillingen er en gennemgang af naboskabet på godt og ondt i en kollagedramaturgi, der viser, at naboer – gode som dårlige – må vi lære at leve med; de vil altid være derinde ved siden af. Det er en simpel pointe fortalt gennem ti aarhusianeres fortællinger om deres erfaringer med diverse naboer. Der er lagt op til et hyggeligt møde drevet af genkendelse i både underholdende og forargende fortællinger om ondsksfulde, udspekulerede og hjertelige naboer fra det virkelige liv.

Scenografien skifter mellem fortællingerne: fra kolonihave til lejlighedskompleks til bofællesskab, godt hjulpet på vej af projektioner af papmodeller og legetøjsbiler, der gør det ud for byrum, parcelhuskvarter og landejendomme. Scenografien har en klar illustrativ funktion med grøn græsplæne og dertilhørende flytbare buske og hvidt plankeværk. Ned fra loftet hænger en væg, der både fungerer som projiceringskærm og etagebygning med vinduer, spillerne kan benytte sig af. Bagerst en dør – med dørspion naturligvis.

Inde Ved Siden Af er en invitation til at kigge ind over plankeværket for at få indblik i andre menneskers hverdag med naboen. De ti borgeres beretninger fortælles som perler på en snor, og helhedsbilledet viger for de fragmenterede og forskelligartede fortællinger.

Virkelighedsteater og borgerscenen

I efteråret 2013 kunne man opleve åbningen af borgerscenen på Aalborg Teater. Her undersøgtes kærligheden på godt og ondt. Det skete gennem en række autentiske fortællinger, der reflekterede over tilværelsen med kærlighed som indfaldsvinkel. Borgernes

fortællinger vævedes i iscenesættelsen sammen med kærlighedstragedien over dem alle, *Romeo og Julie*. Således formåede forestillingen at nuancere kærlighedsbegrebet og ikke mindst formidle det på en jordnær, nærværende og direkte facon. Det er nemlig det virkelighedsteatret kan: kommunikere i øjenhøjde med sin tilskuer gennem det nærværende møde mellem spillerens fortalte virkelighed og tilskuerens.

Virkelighedsteatret på borgerscenerne griber fat i det lokale og hverdagslivet og appellerer gennem den særlige skrøbelighed, der opstår i mellemrummet mellem fiktion og autenticitet.

Overenskomsten

Inde Ved Siden Af åbner ved at de ti medvirkende borgere en efter en stiller sig frem foran fortæppet. Den umiddelbart passive borger på scenen iagttager sine iagttagere i salen. Iscenesættelsen præsenterer således de optrædende borgere uden for fiktion. Denne åbning kan ses som et forsøg på at understrege mødet mellem borger på scenen og borger i salen.

Det er et fascinerende og konsekvent åbningsmoment, hvor de optrædende virker ugenerede af at blive iagttaget. Publikum derimod virker lidt overvældede over den uventede passivitet. Der opstår i hvert fald til en start en rungende stilhed, der bevirker, at iagttagelsen, spillerne underlægges, skærpes. I forsøget på at afkode eller fortolke personen på scenen, kan man ikke ignorere, at der er tale om et almindeligt menneske, der ikke spiller en rolle. Der er ikke tale om en skuespiller, der gennem tilsyneladende passivitet forsøger at formidle en karakter, som resultatet af



Anna Kleberg, 44 år, Parcelhus i Brabrand.
Foto: Anna Marin

kunstneriske valg. På denne helt enkle måde formår iscenesættelsen at rette fokus mod det konkrete møde i rummet mellem spilleren og publikummet.

Derfor er det også interessant, når en tilskuer bryder ud i latter. Det skaber en let uro i salen og flere vender sig om for at se latterens ophavsmand. Latter er som regel en tilsigtet reaktion på en kunstnerisk eller teknisk handling. Men eftersom spillerne i borgerscenen netop udmærker sig ved oprigtighed og fravær af teknik og kunstfærdighed, kan en sådan latter opfattes som malplaceret eller måske endda respektløs. Det affødte en del reaktioner i salen, som vidner om, at borgerscenernes form for virkelighedsteater er båret af sympati og medfølelse med de optrædende på scenen, hvilket jo på ingen måde er en ny tanke inden for scenekunsten. Men her alligevel anderledes fordi de optrædende netop ikke spiller roller, men kommunikerer direkte til publikum som privatpersoner, hvilket skaber en samhørighed og et fællesskab. Iscenesættelsen er afhængig af

denne overenskomst med publikum. Latteren signalerer ikke fællesskab, men distance.

Borgerscenens sympati og medfølelse afhænger af, at tilskueren identificerer sig med fortælleren og indlever sig i beretningen på en meget mere direkte og alvorfuld måde. Der kan ikke være et os og dem, men kun et os, fordi vi alle må være indforstået med, hvordan verden tager sig ud – og hvem der er de gode, og hvem der er de onde. Det er en del af borgerscenens hygge. Således går der f.eks. et sus af forargelse gennem salen, da den ældre kvinde Edith fortæller, hvordan hendes nabo fældede deres fælles hæk og efterlod den i hendes indkørsel. Fortællingen skal ikke fungere som mere end en forargende nabohistorie. Den skal ikke bruges til at føre en fiktion fremad, den skal i sig selv ikke skabe æstetisk merværdi. Man kan sige, at værket appellerer gennem den manglende æstetik i et uprætentøst møde med de optrædende, der stræber efter en forhøjet fornemmelse af nærvær.



Edith Clausen, 65 år, Hus i Brabrand
Foto: Anna Marin

Skrøbelighedens æstetik

Det nærvær, virkelighedsteatret formår at formidle, kan man måske tillade sig at betegne som en skrøbelighedens æstetik, hvor forestillingen appellerer gennem det mellemrum, der åbner sig mellem fiktion/teater og virkelighed. Det er i høj grad op til iscenesættelsen at skabe det æstetiske rum, der lader os iagttage virkelighedsteatret. Af samme grund er det interessant at iagttage, hvordan iscenesættelsen besidder de optrædende og deres beretninger uden fuldstændig at fiktionalisere dem.

Skrøbeligheden kommer til syne på flere niveauer. *Inde Ved Siden Af* appellerer gennem den skrøbelighed, der opstår, når ikke-skuespillere agerer i en professionel ramme. Det medfører for det første en risiko for, at teaterrammen bliver brudt. F.eks. når de optrædende pludselig bliver i tvivl om, hvor de skal befinde sig på scenen, eller når de har svært ved at huske replikker. Det mellemrum, der opstår, når replikken pludselig er væk,

kan være en gave, der højner oplevelsens autenticitet. Sådan bliver mellemrummet netop fremtrædende. Samtidig behøver man ikke altid betragte et sådant moment som en gave. Man må nemlig huske, at hvor de optrædende appellerer gennem deres skrøbelighed, så er de en del af en iscenesættelse, der skal rammesætte deres beretninger og deres optræden. Når der sker fejl risikerer man i samme grad, at bryde en scenisk komposition eller stagnere et rytmisk moment i scenen.

For det andet kan en skrøbelighed vise sig i de optrædendes oprigtighed eller kunstfaglige og -tekniske mangler. Det sker f.eks., når Edith synger. Det er måske hverken skønt eller teknisk godt, men det er appellerende, fordi det formidler en lyst og en personlighed.

Begge former for skrøbelighed benytter iscenesættelsen sig af. Man kan sige, at muligheden for, at der sker fejl, altid er til stede, men naturlig potenseres, når der arbejdes med ikke-professionelle. Skrøbelighedens æstetik findes både i fejlen og i fejlens mulighed.

Forestillingens implicitte fortæller

De autentiske beretninger fremstilles af iscenesættelsen som demonstrationer, der illustrerer den beskrevne hændelse. Det betyder, at hovedfortælleren benytter sig af de andre spillere, der således kommer til at repræsentere figurer, der optræder i den givne fortælling. Det gør, at de nu skal spille teater i stedet for at dele deres personlige beretninger med os. Det kan man på den ene side vælge at kalde et brud på virkelighedsteatrets konvention. Skrøbeligheden kommer i hvert fald til syne på en anden måde, eftersom det klart fremgår, at de optrædende ikke er skuespillere. Ligesom de korte replikudvekslinger, der af og til fører fra den ene beretning til den næste, virker noget påtagede og stive i det. Det er måske ikke den form for skrøbelighed, der søges. Her gør iscenesættelsen sig mærkbar og underminerer de optrædendes autenticitet.

Men man kan selvfølgelig også vælge at se det fra en anden vinkel, hvor man ikke på samme måde tænker iscenesættelsen som et overgreb. Spillet mellem de optrædende iscenesættes i høj grad som en leg. Alle sceniske handlinger sættes således i citationstegn. Det gør det f.eks. muligt, at fortællingen om et engangsknald i flere stillinger og med dertilhørende oralsex kan illustreres på scenen til stor morskab. Ligesom nysgerrige naboer illustreres af henholdsvis en girafbamse og en zebrabamse, der kigger ind over hækken. I vores iagttagelse af handlingen som en leg og ikke et forsøg på repræsentation kan vi adskille det fortalte fra det viste. I legen accepterer vi den manglende tekniske kunnen, og sådan konstruerer iscenesættelsen en ramme, der kan bære skrøbelighedens æstetik. I legen forbliver spillerne til stede på scenen i stedet for at forsvinde ind i repræsentationen.

Den legende form bliver særligt påfaldende i iscenesættelsens teknisk analoge scenografi. På scenen kan man se et lille bord, der filmes af et kamera. På bordet ses en række papscenografier, som projiceres op på bagvæggen og fungerer som illustration af den fortalte fiktions rum. Det er

spillerne selv, der styrer disse miniscenografier, som f.eks. når bydelen Frederiksbjergs trafik illustreres ved, at en række legetøjsbiler trækkes frem foran kameraet. Ved at fremvise spillernes leg med fortællingernes illustration og teatermaskineriet, understreger iscenesættelsen teatrets analoge medieform og det analoge møde. Det er således en gennemgående iscenesættelsesstrategi, at forestillingen skabes i et nu af og med de optrædende.

Det Fortalte

Sammen med iscenesættelsen er det i høj grad det fortalte, der skal bære borger scenens forestilling. Det fortalte er som sagt rammesat af temaet naboskab. Et tema alle på den ene eller anden måde har erfaring med og kan relatere til. Nogle af forestillingens beretninger har stærkt dramatisk potentiale, hvor andre har mere beskrivende karakter uden særlig dramatisk pointe. Beretningerne kredser alle om naboskab, men der skiftes flere gange fokus, så beretningerne ikke forankres i en bestemt form. Således forholder nogle af de optrædende sig til en konkret nabohistorie med en specifik hændelse og figurer, der virkelig fanger tilskuerens opmærksomhed. Andre formidler ikke et bestemt forløb, men fortæller i generaliserende termer om et bestemt nabolag, som f.eks. parcelhuskvarteret eller lejlighedskomplekset. Kun en enkelt beretning genoptages, mens de øvrige afsluttes i en og samme sekvens. Beretningerne står således for sig selv, uden at de sammen bidrager med en generel indsigt. I stedet fremstår de som mere eller mindre interessante observationer. Det bliver til tider en smule overfladisk, og en egentlig indsigt i de optrædende etableres aldrig.

Det har måske noget at gøre med, at temaet naboskab er ganske diffust og noget, vi alle kender til, men sjældent forholder os reflektivt til. Men det er også en effekt af iscenesættelsen, der illustrerer beretningerne frem for alene at lade dem være fortalte. På den måde står det



Victor Hauerslev, 20 år, Bofællesskab i Hjorthøj
Foto: Anna Marin

fortalte sjældent på egne ben. Det er jo et iscenesættelsesstrategisk valg.

Værd at bemærke, når man sammenligner Borgerscenen i Aalborg med Borgerscenen i Aarhus, så havde spillerne i Aalborg i højere grad arrangementsmæssig frihed og rum til at fortælle uden illustrationer. I Aarhus derimod er spillerens fortællehandling overvejende underlagt den medfølgende iscenesættelse. Det medfører to forskellige skrøbeligheder og mellemrum. I Aalborg havde man i højere grad lagt vægt på, at de optrædende blev sat ind i et magisk rum, der ophøjede deres beretninger. Her krydsedes teatret og virkeligheden i selve rummets iscenesættelse, ligesom de autentiske beretninger og Shakespeares tekst krydsede hinanden i et iscenesættende overlap. I Aarhus har man lagt vægt på teaterlegen, så forholdet mellem iscenesættelse og autenticitet ikke er så skarptskåret som i Aalborg. Der er ikke på samme måde tale om en krydsning eller gensidig iscenesættelse. Derimod kan man i højere grad tale om et ønske om at teatralisere

virkeligheden. Det skal forstås sådan, at hver enkelt sekvens er en legende teatraliseret genfortælling af den virkelige hændelse eller observation. Det er derfor ikke et fortællende nu, vi oplever på scenen, men et afbildende nu, hvor de optrædende kan gå ind i scenen og spille hændelsen for øjnene af os. På den måde findes der en central forskel i de to borgersceners måde at arbejde med mellemrummet og måde at besidde de autentiske beretninger og deres fortællehandling. I Aarhus har man i højere grad valgt, at lade iscenesættelsen omslutte de autentiske beretninger, så iscenesættelsen hele tiden er mærkbar. Det forandrer publikums mulighed for at reflektere over det, der fortælles. I Aarhus bliver det autentiske ikke så vedkommende som selve legen. Forestillingen bliver på den måde ufarlig og formår ikke at vise, hvad det autentiske egentlig kan byde ind med i teatterummet, tværtimod bliver den hyggelig.

Virkelighedsteatret og dermed borgerscenen appellerer ved, at virkeligheden konstant er

mærkbar bag den teatrale overflade. Men mellemrummet åbner sig ikke af sig selv. Det skal åbnes aktivt af iscenesættelsens måde at præsentere informationer og materiale på. Det er selvfølgelig klart, at teatraliten hele tiden er til stede, selvom vi har med autenticitet at gøre. Måden hvorpå *Inde Ved Siden Af* håndterer teatraliteten i sit legende udtryk forstærker sympatien for de optrædende i legen med nabohistorien og teatermaskinen. Den leg, både spillerne, iscenesættelsen og Borgerscenen påbegynder, er vældig fascinerende og bekræftende på teatrets vegne. Men det er netop påfaldende, at de momenter, hvor spillerne forsøger at spille teater i stedet for at være til stede i legen, bliver kedelige og uvedkommende. Det er i den iderige leg, at *Inde Ved Siden Af* formår at møde publikum direkte og etablere sympatibåndet.

Inde Ved Siden Af

Aarhus Teater, Stiklingen.

Instruktion: Anne Zacho Søgaard.

Scenografi: Siggí Óli Pálmason.

Medvirkende: Annie Kleberg, Annie Egede, Camilla Loft, Carsten Højsgaard Bonde, Edith Clausen, Ejlif Nielsen, Finn Spangsberg Storgaard, Josefine Aavild Rahn, Mila Pajovic, Victor Hauerslev.

Johan Holm Mortensen

Cand.mag. i dramaturgi.

Dramaturgassistent i Skuespilhuset, Det Kongelige teater. Underviser desuden på SMKS, skuespillerskolen i Odense.

Don Juan eller Den fordømte vellystning

Don Juan, Det Kongelige Teater

Af Magnus Tessing Schneider

I Federico Fellinis film *Casanova* (1976) spillede Donald Sutherland den navnkundige kvindebedærer Giacomo Casanova som en kølig karikatur på en rokokolevemand: hvidsminket, korsetteret og gennemkoreograferet. En maske uden indhold. Filmen vakte dengang opsigt, fordi Fellini ignorerede humoren, sanseligheden, livsglæden og nysgerrigheden, der stråler ud af hver side af den berygtede eventyrers tolvbindserindringsværk *Mit livs historie* (1797), for i stedet at skildre ham som et symbol på indre tomhed og afstumpethed, hvor erotikken er reduceret til en mekanisk akt. Filmens Oscarvindende, opulente og stærkt stiliserede 1700-talskostumer iscenesatte perioden som en metafor for et moralsk fordærvet samfund, hvor menneskelige relationer er reduceret til udvendige attituder og livets mening til en rastløs jagt på nye adspredelser.

En forfører uden forførelse

Når Det Kongelige Teaters nye opsætning af Mozarts opera *Don Juan* (*Don Giovanni*, 1787) virker inspireret af Fellini, er det fordi såvel kostumer som karakteropfattelse synes at være påvirket af hans film om Casanova. Eller i hvert fald synes den tysk-chilenske instruktør Aníara Amos at opfatte 1700-tallet og dets anden berømte forfører på ganske tilsvarende måde. Signe Beckmanns smukke og elegant stiliserede kostumer, der stråler og bruser i irgrønt og bordeaux, anvender ligeledes det, Amos i programmet beskriver som "rokotidens dekadence" – som metafor for et moralsk fordærv, hvor egoistisk selvudfoldelse står i centrum. Først og fremmest er det Palle Knudsens Don Giovanni, der bringer Donald

Sutherlands Casanova i erindring med den opstyltede coiffure og maskeagtige makeup. Om end med et dæmonisk-sadistisk anstrøg, der synes at pege i retning af en anden af 1970'ernes fordømmende afvisninger af 1700-tallets kvindebedærere: Joseph Loseys marxistiske filmversion af operaen (1979), hvor Ruggero Raimondi gav Don Giovanni som et iskoldt sindbillede på det voldsbaserede *ancien régime*.

Iført pelskrave, diplomatfrakke og læderbukser fremstiller Palle Knudsen Don Giovanni som et sardonisk magtdyr, hvis dræbende kårde er skjult i den aristokratiske knapstok. En dødelig penetration så at sige. Hans holdning over for de andre karakterer går fra let ironisk lefleri (når han taler til kvinderne) over nobel arrogance (når han taler til mændene) til brutalitet (når han slår Masetto til lirekassemand – ifølge librettoen giver han ham blot et par slag med den flade side af sværdet, og Zerlina konstaterer da også, at Masetto ikke er særligt medtaget). Glimt af menneskelighed er få og forbigående, og han bliver da heller ikke mere indtagende af at blive fremstillet som en mand i sin bedste alder, eftersom det naturligvis er lettere at holde – eller i det mindste ryste godmodigt på hovedet – af en seriekvindbedærer på enogtyve end af en på femogtrediven eller derover. Librettisten Lorenzo Da Ponte var i øvrigt ganske utvetydig, hvad alderen angik: i rollelisten beskrives Don Giovanni som "ung", og Leporello ville næppe tiltale sin herre som "min lille Don Juan" (*Don Giovannino mio*), hvis der var tale om en moden mand. Tjenerens påstand om, at Don Giovanni har forført 1800 kvinder (et par minutter senere forhøjes tallet til 2065), skal nok tages

med et gevaldigt gran salt og ikke som tegn på, at skørtejagten har stået på i årtier.

Egentligt forførende er Palle Knudsens forfører kun i det øjeblik, da han bevæger sig ned i salen og begynder at synge sin serenade til en tilfældig dame blandt tilhørerne. Pludselig er karakteren nærværende, pludselig er der pulserende kontakt mellem sanger og publikum, pludselig bliver Mozarts musik erotisk appellerende. Men magien varer kun et øjeblik, for Don Giovanni glemmer snart alt om sin nye udkårne og begynder i stedet at henvende sig til damen ved siden af. Publikum begynder at le ad hans alt for gennemskuelige scoreforsøg, og forførelsen går fra at være noget, vi oplever – ligesom kvinderne i operaen oplever det, og ligesom den unge Søren Kierkegaard oplevede det på Det Kongelige Teater i 1830'erne og skildrede det i sit essay om "det musikalsk erotiske" (i *Enten-eller*, 1843) – til at være et postulat: noget vi har hørt om eller læst i en bog. Han er Don Giovanni, ergo må han være forførende!

Men er det da ligefrem forkert med en Don Giovanni, der ikke er forførende? Kan karakteren ikke spilles på lige så mange måder, som der er opsætninger? Jo det kan han selvfølgelig. Men hvis man som instruktør og hovedrolleindehaver giver afkald på forførelsen, giver man samtidig afkald ikke blot på den fulde dramatiske effekt af Mozarts musik – der jo, som Kierkegaard forstod, er en gestaltning af Don Giovannis forførelse i toner – men også på operaens dramaturgiske sammenhængskraft. Hvis ikke Don Giovanni er forførende, er det umuligt for os at forstå Donna Annas ængstelse og raseri efter mødet med ham, Donna Elviras altopslugende og destruktive passion samt Zerlinas seksuelle eventyrlyst på selveste hendes bryllupsdag med en anden mand.

Fra sædekomedie til symboldrama

At dømme efter interviewet i programmet er instruktørens svar på denne indvending, at der slet ikke er tale om rigtige mennesker

i operaen, men om psykologiske arketyper. Også Kierkegaard så jo Don Giovanni som en slags arketype (legemliggørelsen af den rene sanselighed), men til hans forsvar skal det siges, at han slet ikke kendte Da Pontes libretto men kun Lauritz Kruses voldsomt romantiserende omarbejdning fra 1807, der netop lagde op til sådan en udlægning. Originallibrettoen er til gengæld en minutiøs og nuanceret sædeskildring med fokus på de menneskelige relationer. Og der skal altså virkelig radikale iscenesættelsesgreb til for at omskabe en sædekomedie til et dybdepsykologisk symboldrama. Faren består dels i, at man dermed arbejder imod værkets retning og struktur, og dels i den uhyre korte afstand mellem det arketyperiske og det klichéprægede. Det kræver en høj grad af kunstnerisk konsekvens og renhed i udtrykket, hvis man vil undgå det sidste for at bane sig vej ned i publikums ubevidste, og Amos' opsætning forbliver desværre på værkets såvel som på følelsernes overflade. Karaktererne er ikke dramatisk sammenhængende, genkendelige og berørende, men synes at være holdt i strakt arm ud fra kroppen.

Sangere, orkester og dirigent har ellers alle potentialet til at levere en virkelig fremragende *Don Giovanni*. Lars Ulrik Mortensen og Concerto Copenhagen behandler partituret med en ufejlbarlig fornemmelse for Mozarts tempi og instrumentering, der giver instruktør og medvirkende ideelle muligheder for at udforske Mozarts nuancerede skildring af karakterer og situationer. Concerto Copenhagen leverede også lydsporet til Kasper Holtens filmversion af operaen, *Juan* (2010), men det er først i teatret, at de virkelig kommer til deres ret. Også de vokale præstationer sidder i skabet: stemmerne er smukke og valgte til partierne, diktionen pletfri, fraseringerne musikalske, og koloraturerne leveres med overskud. Den unge bas Henning von Schulman som Leporello er en heldig forøgelse til Det Kongelige Teaters ensemble, med imponerende og naturlige stemmemidler, musikalitet og scenenærvar, og



Don Juan, Det Kgl. Teater. Foto: Miklos Szabo

derudover fortjener navnlig Sine Bundgaard som Donna Elvira og Tuva Semmingsen som Zerlina at blive fremhævet.

Kvinderne og genkendeligheden

Men for at forløse partituret kræves der altså ikke blot musikalsk, men også dramatisk indsigt i tekst og musik. Og man har lidt på fornemmelsen, at Aniara Amos, der på et sent tidspunkt måtte springe ind som erstatning for en sygemeldt instruktør, ikke har haft den fornødne tid til at arbejde i dybden med denne ekstremt komplekse opera. Med den rette støtte tror jeg, Sine Bundgaard kunne have skabt en fantastisk Donna Elvira, men desværre bliver Don Giovannis forsmæde ex nærmest til en parodi på en højdramatisk operadiva i opsætningen. Det tager luften ud af hendes store soloscene i anden akt, hvor vi ellers kunne få et indblik i tankerne og følelserne hos denne modsætningsfyldte unge kvinde, der påstår at elske Don Giovanni, men som ønsker ham død, hvis han nægter at

vende tilbage til hende. Donna Elvira har læst for mange kærlighedsromaner, som Leporello lakonisk antyder ved hendes første entré (“Hun taler som en trykt bog”), hvilket gør hendes forestillingsverden klichépræget uden, at hun selv nødvendigvis er det.

Tuva Semmingsen er også perfekt castet som den listige og charmerende Zerlina, der af Da Ponte og Mozart er fremstillet som Don Giovannis mentale ligemand. F.eks. er det næppe tilfældigt, at verbet ‘forføre’ (*sedurre*) kun bruges én gang til at beskrive Don Giovannis adfærd over for kvinderne, men samtidig bruges af Masetto til at beskrive Zerlinas, af Donna Anna til at beskrive Don Ottavios og af Leporello til at beskrive Don Giovannis over for ham selv. Her fortæller digteren os, at forførelse er noget, der uvægerligt indgår i alle menneskelige relationer – vi gør det alle sammen hele tiden – og derfor er det hyklerisk blot at stemple Don Giovanni som ‘forføreren’ og dermed gøre ham til samfundets syndebuk. Mozart har bl.a. understreget pointen ved

at lade begge Zerlinas 'forførelsesarier', som hun synger til sin skinsyge brudgom, referere musikalsk tilbage til duetten, hvor hun selv blev forført af Don Giovanni. Af samme årsag er det fordomsfuldt af instruktøren at gøre Don Giovanni til en dæmonisk bedrager og Zerlina til en Lolita af en naiv skolepige med plateausko, rottehaler og brudekjole i knælængde. I scenerne, hvor hun snører Masetto, fremstilles hun også som en beregnende forfører, og der er intet i operaen som antyder, at hun er mindre bevidst om, hvad der er i færd med at ske, når hun forføres af Don Giovanni, end Masetto er, når han senere forføres af hende.

Gisela Stilles velsungne Donna Anna er svær at få dramatisk greb om i opsætningen. Uvist af hvilken årsag bliver hendes sorg over den dræbte fader fremstillet som overdreven og halvkomisk: publikum ler, da hendes forlovede beder sceneteknikerne bære liget ud, mens hun ligger besvimet på scenen, hvorved operaens tragiske dimension undermineres. Man får indtryk af, at instruktøren deler den evigt patroniserende Don Ottavios syn på den traumatiserede unge kvinde som hysterisk og vrangvillig, fordi hun fortsætter med at fable utidigt om faderen indtil flere timer efter hans død i stedet for at indvillige i øjeblikkeligt bryllup. I programmet udtaler Amos, at Donna Anna og Don Ottavio – der spilles som en uengageret bedsteborger af Peter Lodahl – passer "perfekt sammen". Som de fleste andre opsætninger siden 1800-tallet synes denne altså at tage ukritisk parti for ægteskabet som institution og mod Don Giovannis dyrkelse af den frie kærlighed, idet den ignorerer de psykiske overgreb, der finder sted inden for operaens monogame forhold. Pointen understreges ved, at karakterernes kostumer er designet 'parvis': Donna Anna og Don Ottavio er iført grønturkise nuancer, Zerlina og Masetto hvidlige bryllupsfarver, og Donna Elvira og Don Giovanni mørkt og vinrødt, hvilket vel dårligt kan udlægges på anden måde, end at den vampyrisk besidderiske Donna Elvira er den kvinde, Don Giovanni

burde være blevet hos, ifølge instruktøren.

Donna Anna har i øvrigt intet problem med at være Don Ottavio utro og dyrke hed sex med Don Giovanni i operaens åbningsscene, skønt hendes pludselige og radikale holdningsskift til ham derved bliver uforklarligt. Eftersom hun er forlovet med en anden mand, kan hun jo umuligt opfatte sex med den maskerede kvindebedærer som andet end uforpligtende, så hvorfor blive så rasende, da han stikker af bagefter? Lorenzo Da Ponte fortæller os aldrig direkte, hvad der er foregået mellem Don Giovanni og Donna Anna i soveværelset, men den strengt opdragede unge officersdatter har tilsyneladende givet efter for sine drifter i et kort øjeblik, hvorpå hendes æresfølelse atter får overhånd. Det forklarer, hvorfor hun holder fast i Don Giovannis arm, da han flygter ud af hendes sovekammer, mens hun kalder ham en forræder og rasende synger: "Med mindre du dræber mig, så tro ikke, at jeg nogensinde lader dig flygte. [...] Jeg vil vide at forfølge dig som en fortvivlet furie." Disse ord kommer næppe fra en kvinde, der er sur over, at hendes engangsknald pludselig stikker af efter samlejet. Furien Donna Anna foregriber snarere de furier, der i slutningen af operaen vitterlig piner Don Juan til døde. Mozart understreger, at den blodhævrende kvinde er sin fars datter ved at lade hendes første arie være en militærmarch, hvor hensynet til familieæren tramper medmenneskelige hensyn ned, nøjagtigt ligesom Kommandanten tramper dem ned i sin insisteren på at duellere med den modvillige Don Giovanni i åbningsscenen, og ligesom hans statue tramper dem ned, da dens følge af furier torterer kvindebedæreren ihjel i slutningen af operaen. Ved uropførelsen i Prag i 1787 vidste publikum naturligtvis, at den oplyste kejser Joseph II – til hvis nieces bryllup operaen var blevet bestilt – samme år havde forbudt dueller og afskaffet dødsstraffen. Dengang var det Kommandanten og hans familie, der var oplysningens forstenede modstandere og de egentlige 'mordere' (og

altså ikke Don Giovanni, som Amos hævder i programmet).

Hvilket helvede?

For Da Ponte og Mozart var helvedesstraffen lige så uvirkelig, som den er for et moderne publikum, og Amos giver således udtryk for en fejlagtig opfattelse af 1700-tallet, når hun påstår, at helvede for dem var “en moraliserende og straffende instans, der havde sine rødder i en kristen tankegang.” Eller rettere: det er helvede da så sandelig for Don Giovannis bigotte forfølgere, men Da Ponte og Mozart, der var dedikerede oplysningsmænd, havde som mål at udfordre troen på den slags primitive og formørkede forestillinger, der begrænser menneskets livsudfoldelse og bruges til at dunke sociale afvigere oven i hovedet. Pointen understreges bl.a. ved, at operaens sejherrer på ægte uoplyst vis sammenblander kristen dommedagsmoral med forestillinger hentet fra romersk mytologi, dvs. fra teatrets verden (hvor også furierne jo kommer fra), som når de til slut belærer publikum med følgende absurde morale: “Må den slyngel forblive nede hos Proserpina og Pluto, mens vi, kære godtfolk, alle muntert gentager den ældgamle sang: Sådan går det dem, der gør onde ting, og de svigefuldes død svarer altid til deres liv!” Det er naturligvis noget selvretfærdigt vrøvl, som vi kan le ad, nøjagtigt som oplyste ånder må have gjort i 1787, men det faktum, at ingen i dag tror på svovlbrande og furier, er ikke ensbetydende med, at helvede som mental struktur er blevet afskaffet. Vi har blot internaliseret det, og for at distancere os fra f.eks. folk med en stærkt promiskuøs livsstil siger vi, at “det i virkeligheden er værst for dem selv”, fordi de dybest set er ensomme, ikke kan binde sig osv., osv. Tænk blot på Michael Fassbenders ulykkelige kvindebedærer i Steve McQueens film *Shame* (2011)... Helvede har bare skiftet ansigt, og Amos er således mindre radikal i sit opgør med samfundets selvretfærdighed, end Da Ponte og Mozart var, når hun i programmet

udtaler, at Don Giovannis helvede er et møde med hans “egne dæmoner”.

Amos er dog ikke så konsekvent i sin fortolkning af slutningen – heldigvis, fristes man næsten til at sige. For hvor statuen fremstilles overnaturligt-arketypisk som en skyggeprojektion og med elektronisk forstærket stemme, gestaltes furierne som en social straffeinstans af Don Giovannis maskerede fjender, der til sidst træder frem og synger deres groteske morale, mens de som et helt hold Lady Macbeths forsøger at skrabe hans blod af deres skyldpittede hænder. I de sidste øjeblikke vendes det kritiske blik altså mod de øvrige karakterer, men det virker umotiveret, fordi forestillingen i øvrigt har forsømt at forholde sig til operaens moralske spørgsmål, og som publikum føler man sig ikke ramt. I programmet synes instruktøren nærmest at forsvare udryddelsen af Don Giovanni, eftersom forfatteren “benægter tilstedeværelsen af enhver eksisterende orden og ignorerer den fuldt ud”. Men librettoen er ikke blevet læst grundigt nok. Den lov, som Don Giovanni ikke anerkender, er det patriarkalske æreskodeks med principper som blodhævn og tvangsægteskab, men den lov, som han overholder langt strengere end de øvrige karakterer, er gæstfrihedens. I begge finaler inviterer han alle, han møder, inden for i sit hjem, hvor han beværter dem efter bedste evne. Men ligesom han forbryder sig mod æreskodeksens ‘dødsprincip’ i sin foragt for dueller og ægteskabsinstitutionens undertrykkelse, forbryder hans gæster sig mod gæstfrihedens ‘livsprincip’, når de ved begge lejligheder stræber værten efter livet. Det er i de store ensemblefinaler, at misbrugen af Don Giovannis generøsitet kommer stærkest til udtryk, men i denne opsætning går effekten tabt, fordi man i bestræbelsen på et dæmonisere ham har nedtonet finalernes festlige overskud, der sætter gæsternes rituelle *party killing* i relief. Sceneorkestrene, der bidrager væsentligt til finalernes festlighed, er f.eks. blevet sløjfet (muligvis pga. turnéversionens

pladsbegrænsninger), og fordi vi ikke er blevet forført til at holde af denne Don Giovanni, føler vi intet stik i hjertet over hans eliminerings slutningen.

Don Giovanni og den seksuelle revolution

Nøgleordet i oplysningstidens teater var 'mytekritik', og periodens mest radikale og sofistikerede eksempel på dette er givetvis det, man med et moderne udtryk kunne kalde Mozarts og Da Pontes *critical rewriting* af den dommedagskatolske og socialt reaktionære myte om den 'onde' forfører Don Juan og hans skæbnesvangre møde med stengæsten, den 'himmelske' hævner. Formentlig lod de sig inspirere af Da Pontes gamle ven Giacomo Casanova, der var involveret i prøverne op til operaens uropførelse og var til stede ved premieren, og som bl.a. af Fellini er blevet dæmoniseret lige så radikalt som hans fiktive alterego. De tyske romantikere, der udskiftede mytekritik med mytedyrkelse, misforstod hele pointen, og i stedet for at se operaen som en oplyst kritik af myten så de den som dens mest perfekte kunstneriske udtryk. Fra at være en oplyst forkæmper for den fri kærlighed blev Don Giovanni således et eksempel til skræk og advarsel, og sådan er han nu blevet fremstillet på scenen, i litteraturen og på film i over to hundrede år.

Først i de seneste år, med Rousseau og Da Pontespecialisten Felicity Bakers studier i librettoen – som jeg har trukket gevaldigt på her – er man begyndt at nå til en dybere og mere historisk funderet forståelse for dette værk.¹ Victoriatidens snerper opfattede, bl.a. med henvisning til *Don Giovanni*, den prærevolutionære periode som 'dekadent' snarere end 'oplyst' – og denne fordom er

tydeligvis aktiv endnu i dag – men når man ser, hvor ukritisk nutidens instruktører reproducerer de kulturelle myter, som man i 1700-tallet havde travlt med at udfordre, kan man vel spørge sig, om vi altid er så meget mere oplyste, end de var... Ved at forføre sit publikum tvang Mozart dem til at svare på, hvorfor den promiskuøse antipatriarkalske mand egentlig skulle være så skadelig for samfundet, at han ikke kan tolereres. Bidrager han, trods alle sine fejl og mangler, måske ikke på sin egen måde til at gøre verden lidt smukkere, lidt sjovere og lidt friere? Og er det ikke operainstruktørens opgave at kæmpe med i denne kamp?

Personligt er jeg kun blevet forført af en Don Giovanni i én eneste opsætning, nemlig i Peter Konwitschnys på Komische Oper i Berlin i 2003. Her fremstillede en på alle måder uimodståelig Dietrich Henschel (iført boksershorts og orange kimono) titelkarakteren som en slags seksuel terrorist – altid nærværende, aldrig arrogant – mens de øvrige karakterer fremstilledes som nypuritanske slipsedyr og yuppier: fremmedgjorte, neurotiske og isolerede. Da publikum forlod teatret, var man som beruset på champagne, og man følte, at operaen er lige så sprængrevolutionær i denne neoliberale tidsalder, som den var, da kirken kontrollerede samfundet. Ligesom dengang hænges livsudfoldelsen af mentale barrierer, der blot står i vejen for den menneskelige lykke.

Don Juan på Det Kongelige Teater, Gamle Scene, 4.-28. maj, 2014.

Musik: W. A. Mozart. Tekst: Lorenzo Da Ponte. Scenearbejd: Anjara Amos. Scenograf: Alex Eales. Kostumer: Signe Beckmann. Dirigent: Lars Ulrik Mortensen. Orkester: Concerto Copenhagen. Medvirkende: Palle Knudsen, Henning von Schulman, Sine Bundgaard, Gisela Stille, Tuva Semmingsen, Peter Lodahl, Florian Plock, Petri Lindroos, Det Kongelige Operakor.

1) Se først og fremmest "The Figures of Hell in the *Don Giovanni* Libretto" in Dorothea Link & Judith Nagley (red.): *Words about Mozart: Essays in Honour of Stanley Sadie*, Boydell Press, Woodbridge, Suffolk 2005, s. 77-106.

Magnus Tessing Schneider

Operainstruktør og teater- og operaforsker ansat ved forskningsprojektet *Performing Premodernity*, Stockholms Universitet. Han skrev ph.d.-afhandling om uropførelsen af *Don Giovanni* (Aarhus Universitet 2009) og skriver nu på en bog om operaens tidlige opførelshistorie.

Spændingen mellem nærvær og fravær

Vinterrejse, Aalborg Teater

Af Mette Risgård Tranholm

Det første, vi ser, er en videoprojektion på bagvæggen af silhuetter af mennesker, der går og går. De afløses af Solbjerg Højfeldt, der kommer ind og går på et af scenografiens to store løbebånd, der uafværgeligt står som en metafor for livets trædemølle. Hvor er de på vej hen? Hvad skal de nå? Hvad er målet?

Holland House har i samarbejde med Aalborg Teater iscenesat *Vinterrejse* (2011) af den østrigske nobelprismodtager Elfriede Jelinek (f. 1946). Jelinek er kendt for sine antidramatiske, intertekstuelle og delvist selvbiografiske værker. Navne og rolleangivelser udelades, og *Vinterrejse* minder mere om en prosatekst end et stykke klassisk dramatik. Teksten er fordelt mellem Solbjørg Højfeldt, der lægger krop til montagens gennemgående *jeg-stemme*, og basbaryton Jacob Bloch Jespersen, der giver den både som skuespiller og lægger stemme til Schuberts kompositioner, bearbejdet af Gert Sørensen, desuden medvirker Andreas Jebro og Jakob Hannibal.

En af de intertekstuelle referencer i *Vinterrejse* er Franz Schuberts sangcyklus *Winterreise* (1828), der er skrevet for stemme og klaver og baseret på 24 digte af Wilhelm Müller. Dele af Müllers tekst og Schuberts kompositioner er flettet ind i Jelineks montage tekst, der også består af selvbiografiske elementer.

En montage om tid

En sangcyklus er ifølge Den Danske Ordbog betegnelsen for "en samling sange, der har en vis sammenhæng fx i form af et fælles motiv", hvilket stemmer fint overens med værkets åbne formsprog, idet vi præsenteres for syv sekvenser, der bindes sammen af en fælles

tematik: Tid. *Vinterrejse* bryder hermed med klassiske aristoteliske formprincipper ved ikke at have én hel og afsluttet hovedhandling med afrundede karakterer, hvor begivenhederne følger hinanden efter sandsynlighed og nødvendighed og ender i katarsis. I modsætning til de aristoteliske formprincipper starter åbne værker ikke et bestemt sted og udvikler sig frem til en bestemt slutning eller mål. Plottets enhed brydes tværtimod på forskellige måder, fx ved at give de forskellige plot-sekvenser lige stor betydning. De syv dele eller sekvenser i *Vinterrejse* skal netop ikke tjene ét hovedplot, de tildeles lige stor betydning og danner en montage.

Trods montageformen følger vi en gennemgående *jeg-stemme*, der sammen med tematikken udgør den lim, der skaber sammenhængskraft i det dramatiske montageunivers. Som Kjersti Hustved skriver i programnoten, kan den gennemgående *jeg-stemme* i Jelineks *Vinterrejse* ses "som en parallel til det lyriske jeg" (s.6 i manuskriptet trykt i programmet) i Schubert/Müllers *Winterreise*. Dette *jeg* – der kan tolkes som Jelinek selv – vandrer ensomt gennem livet og filosoferer over sin væren i verden, tiden, en far med Alzheimer – Jelineks egen far havde Alzheimers og (sig selv) som aldrende forfatter.

Tematik og *jeg-stemme* skaber sammenhængskraft

Som sagt består *Vinterrejse* af syv mere eller mindre isolerede dele, der ikke er kædet logisk sammen, hvilket resulterer i en række tomme pladser, der skaber brud på betydningsdannelsen. Hvordan kompenseres

der for de mange brud og manglen på klassisk årsagssammenhæng? Hvasamler forestillingens elementer, projektioner, scenografi, sang, tekst, sprog og karakterer? Det er her temaet, der giver værket sammenhængskraft. Forholdet mellem de syv dele er bundet op på atmosfære og tematik i stedet for lineær årsagssammenhæng. *Vinterrejse* gør hermed publikum til medskaber af fortællingen. Det er os, der med vores fantasi skal udfylde de tomme pladser.

Nærvær vs. fravær

Temaet slås an fra første sekvens: *Tiden*. Projektionens silhuetter af mennesker, der går og går, afløses som sagt af Højfeldt, der kommer ind og vandrer videre på løbebåndet. Men hvad skal de nå? Hvad er målet? "Jeg ville komme lige til tiden... men tiden er ikke min" siger Højfeldt (s. 17). Hun fortsætter: "Jeg blev smidt på porten, netop da jeg tænkte, nu er den her, nu er den her: samtiden..." (s. 20). Alligevel fortsætter hun, og Jacques Derridas begreb *différance* trænger sig på. I *De la grammatologie* fra 1967 udfolder Derrida sit *différance*-begreb, der henviser til en evig forskydning i nærværet. Et egentligt, autentisk nu eller nærvær er for Derrida uopnåeligt. Når vi har sagt *nu*, er det *nu* allerede passeret. Tiden er passeret. Nærværet er udsat i det uendelige. Vi kan ikke fange det. Forestillingen tematiserer fint paradokserne i forholdet mellem nærvær, tilstedevær og fravær.

I stykkets øvrige seks dele tematiseres nærvær vs. fravær på forskellige måder, som i sekvensen *Netdating*, hvor *jeg-stemmen* jager sin tilkommende i cyberspace. Måske er det lettere at finde nærværet på afstand? Eller i *Natascha Kampusch*-sekvensen, hvor der spilles foran en projektion af et sløret barneansigt på bagvæggen, ikke fraværende men heller ikke helt nærværende. De to unge mænd agerer djævelens advokater overfor Kampusch. De er trætte af at høre om hende i medierne. Hun skal ikke tro, at hendes fravær, de 8,5 år hun

har stået uden for tiden, gør hende til noget særligt eller giver hende retten til at træde ind i, for ikke at tale om at forblive i, offentlighedens nærvær: "Hun tror hun er noget særligt nu. Det er hun ikke" (s. 48).

Kærlighed og nærvær fremmedgøres af kapitalen

I *Bruden* er det kapitalen, der står i vejen for samvær, nærvær og kærlighed mellem brud og brudgom. Både brud og brudgom fremstilles som marionetdukker for kapitalen. Som gommen siger om vejrhanerne: "... nogen drejer jo på dem" (s. 28), alt imens kapitalens kontorstole drejer på projektioner på bagvæggen. Bruden, med hvidmalet dukkeansigt, trækkes op som en ballerina i en spilledåse af de to unge kapitalister i skikkelse af Andreas Jebro og Jakob Hannibal. De to må også styre gommens bevægelser mekanisk, som var han en dukke. Subjekter objektificeres, objekter subjektificeres og nærværet fremmedgøres, når "en af de større banker gifter sig med hende" og mennesker får prisskilte på og tingsliggøres, når nogen "stikker et prisskilt på hende" (s. 24) eller tænker, at "bruden skal på børsen" (s. 27). Kærligheden fremmedgøres af kapitalen og tallene danser på bagvæggen.

Fraværet af forstanden

Projektioner af 3 ældre mænd toner frem på bagscenens vægge i *Alzheimer*-sekvensen. Sangeren kommer ind med en tom kørestol på rullebåndet og går på stedet. De tre mænd fortæller om livet med sygdommen; fraværet af forstanden, kroppen der ikke kan det samme mere, de nære man ikke længere genkender. De tre ældre amatørskuespilleres fra Aalborg teaters Borgerscene fortæller, så det føles ægte og nærværende. Amatørernes indtog skaber en autenticitetseffekt og scenen står som stykkets mest rørende. Og når en af de ældre mænds ansigter fastfryses og bliver til en animeret tegning, hvor ansigtet ældes, forandres og forvrænges, får man kuldegysninger.



Vinterrejse, Aalborg Teater og Holland House, 2014

Foto: Lars Horn

Scenen står dog som et fremmedelement i et værk, der ellers synes at benytte sig af en teatralisk, lettere stiliseret spillestil. Replikkerne leveres ofte direkte til publikum i en spillestil præget af en anti-psykologisk distance til rollen, frem for indlevelse i den. Det kan være en pointe i sig selv, at der kommer et brud på det stiliserede, der understreger resten af karakterernes kunstighed. Men bruddet fungerer ikke optimalt, da skuespillerne ikke når i mål med den stiliserede spillestil. Man sidder med fornemmelsen af, at skuespillerne til tider er i tvivl om, hvilken vej de skal gå. Skal de bevare en neutral maske eller farve deres replikker med forargelse, glæde, harme, sorg eller med retfærdig harme, som når Kampusch tages i forsvar overfor kritikere?

Timeglasset rinder ud

I den sidste sekvens *Alderdøm* er timeglasset ved at løbe ud. Fraværet af tid og kræfter og dødens påtrængende nærvær tematiseres. Snowboard kan man ikke stå på længere, det

er en ungdomssport. Måske er man blevet for gammel til at dyrke sport i det hele taget? "Det er hårdt i et land, hvor alt handler om bevægelse" (s. 81), som Højfeldt siger. Men de unge mænd gider ikke høre efter, hvilket fremstår som en kritik af en tid, hvor verden løber alt for stærkt i jagten på evig ungdom.

En polyfoni af stemmer

Med sin åbne montageform, intertekstualitet, unavngivne karakterer, opløste narrative strukturer og visuelle univers indskriver *Vinterrejse* sig i det postdramatiske teater. Det er også denne tradition Jakob F. Schokking og Holland House udgår fra. Schokking er oprindeligt uddannet billedkunstner fra kunstakademiet i Gent i Belgien, hvilket resulterer i visuelt funderede forestillinger. Det postdramatiske henviser blandt andet til en afvisning af den dramatiske tekst som omdrejningspunkt for teatret. I stedet fokuseres der på krop, visuelle elementer, en anti-psykologisk karakterfremstilling, en

hybrid af kunstneriske genrer og en ligestillet dramaturgi, hvor alle sceniske elementer, fx videoprojektioner, tekst, lys, musik m.m., indgår på lige fod med hinanden. Polyfoni er et andet kendetegn ved det postdramatiske teater, og det polyfoniske slår igennem i *Vinterrejse* på flere niveauer. Montagens syv forskellige dele er variationer over tidstematikken, og fremstillingen af de navnløse, uafrundede karakterer, der i sig selv stikker i forskellige retninger, er medvirkende til at værket rummer en polyfoni af fortolkningsmuligheder. Polyfonien kommer også til udtryk i de sekvenser, hvor Højfeldt spørger på dansk, og Bloch svarer med sang på tysk, og de to unge mænd kommenterer kritisk. Her opstår der bogstavelig talt en polyfonisk flersprogethed.

Ord, billeder, videoprojektioner og musik er forsøgt ligestillede i Schokkings *Vinterrejse*. Forestillingens mest vellykkede dele er der, hvor Schokking lykkes med denne ligestilling, som i *Alzheimer*-sekvensen, hvor basbarytonens sang, de ældre mænd og *jeg-stemmen* går i en rørende far-datter dialog; eller i *Tiden*, hvor Højfeldts *jeg-stemme* også går i dialog med Blochs sang. Her lever værket i sin flerstemmighed, og både scenografiens løbebånd, som Højfeldt vandrer på, og videoprojektionerne af vandrende mennesker stemmer i, når Bloch synger: "Die liebe liebt das Wandern" (s. 23).

Vinterrejse

Aalborg teater. *Vinterrejse* på Aalborg Teater er realiseret i et samarbejde mellem Aalborg Teater og Holland House.

Manuskript: Bearbejdning af *Vinterrejse* ved Karen-Maria Bille, Kjersti Hustved, Jacob F. Schokking og Solbjørg Højfeldt.

Instruktion og scenografi: Jacob F. Schokking.

Komponist: Franz Schubert, Gert Sørensen.

Videodesign: Alexander Fog, Jacob F. Schokking.

Mette Risgård Tranholm

(f. 1980) Ph.d.-studerende ved Teater- og Performancestudier ved KU. Cand. mag i Teatervidenskab og Litteraturvidenskab. Arbejder som freelance dramaturg.

Borgerscenebogen

Af Jens Christian Lauenstein Led

Hajo Kurzenberger og Miriam Tscholl (red.): *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*, Alexander Verlag Berlin 2014

Som det fremgår af indtil flere artikler i dette nummer af Peripeti er borgerscenen – *Die Bürgerbühne* – ved Staatsschauspiel i Dresden et af de vigtigste centre for samtidens dokumentariske teaterformer. Teatrets chef, Wilfried Schulz, tiltrådte i Dresden fra sæson 2009/2010 og kom dengang fra samme job på Schauspiel Hannover, hvor han bl.a. havde inviteret Rimini Protokoll indenfor. I Dresden grundlagde han fra sin tiltrædelse borgerscenen med instruktør Miriam Tscholl som leder, og projektet har været en overordentlig stor succes, som er blevet adopteret i bl.a. Mannheim, Karlsruhe og Salzburg, og herhjemme findes der nu – via det EU-støttede teatersamarbejde *Theatron* – borgerscener på både Aalborg Teater og Aarhus Teater. I samarbejde med borgerscenen i Mannheim er der også blevet etableret en borgerscenefestival, der spiller i maj 2014 i Dresden og marts 2015 i Mannheim, og på festivalen i Dresden kunne Miriam Tscholl og medredaktør Hajo Kurzenberger stolt præsentere borgersceneprojektets nye bog, *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*.

Der er tale om en antologi, hvor forfattere med vidt forskellige baggrunde og indgange til borgerscenen og dens æstetikker beskriver, beretter, analyserer og filosoferer over borgerscenen, dokumentarisme og partcipatoriske teaterformer. Bogen deler altså i nogen grad tema med dette nummer af Peripeti, og en af bogens artikler, Miriam Tscholls *Spielen und Küssen erlaubt*, findes i dansk udgave her i nummeret, ligesom

også Melanie Hinz har bedraget til begge publikationer, dog med forskellige artikler.

Det fælles udgangspunkt for bogens 14 artikler er borgerscenen i Dresden. Artiklerne er trods deres forskellighed alle relativt let tilgængelige og bogen er forsynet med et rigt billedmateriale på hele 290 fotos – alle fra forestillinger og projekter på borgerscenen i Dresden. Undertitlen *Das Dresdner Modell* er således meget rigtig, idet det først og sidst er netop denne borgerscenes fem første leveår, der i bogen præsenteres.

Den flittigste bidrager til bogen er Miriam Tscholl, der også lægger ud med en grundig præsentation af projektet i artiklen *Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*. Borgerscenen i Dresden står for ca. 10 % af det samlede tilskuertal ved det store teater i Dresden, og i løbet af de første fire år medvirkede ca. 1500 dresdnere i borgerscenens forskellige aktiviteter. Disse kan inddeles i to hovedgrupper: forestillinger og de såkaldte klubber. Til forestillingerne udtænker Tscholl i samarbejde med instruktører og dramaturger et tema, en gruppe eller en anden indgangsvinkel til et projekt, og derpå annonceres der efter borgere, der kunne tænke sig at medvirke. Tscholl fortæller, at man gør sig umage med at beskrive den gruppe, man søger, på en overraskende måde for at undgå klichéen og for at få chancen for at blive overrasket over, hvem der så melder sig. I stedet for at søge “arbejdsløse borgere” annoncerede man eksempelvis efter “borgere, der har for meget fritid og er stressede over ikke at have noget at lave”. Processen med at finde medvirkende forløber i reglen ens, idet der først afholdes et informationsmøde og derpå en udvælgelsesworkshop, hvor

de endelige deltagere bliver 'castet' til produktionerne. Tscholl fortæller, at teaterchefen Schultz har sat en afgørende grundlov på fem ord for disse produktioner, nemlig: "Wie jede andere Inszenierung auch" – "nøjagtigt ligesom alle andre forestillinger". Det skal forstås på den måde, at borgerscenens forestillinger har krav på og selv skal leve op til den samme professionalisme som teatrets øvrige produktioner med hensyn til instruktion, scenografi, lys, lyd, etc. Der findes således ikke noget, der hedder: "det er kun en borgersceneforestilling". Sideløbende med de egentlige produktioner findes der klubber, hvor borgere i løbet af en hel sæson kan 'gå til teater' en gang om ugen og have teateræstetisk og -pædagogisk omgang med en given gruppe, de tilhører. Der har således været klubber for "anderledes begavede borgere", "dramatiske borgere", "vrede borgere", etc. Efter et års arbejde viser klubberne deres resultater i form af en mindre forestilling, der typisk spiller tre dage. Tscholl vurderer afslutningsvis borgerscenens sociale virkninger og kan her berette, at projekterne bringer mennesker sammen, der ellers aldrig ville have mødt hinanden; at der skabes venskaber for livet; og at der for hver eneste produktion vindes nye og blivende teatertilskuere, som ellers næppe ville have fundet deres vej til teatret.

Tscholls introducerende artikel følges op af professor emeritus fra Hildesheim, Hajo Kurzenberger, der har fungeret som gæsteproduktionsdramaturg på to forestillinger ved borgerscenen. Kurzenberger sætter hele borgersceneprojektet ind i en teaterhistorisk kontekst, og ser det som en nutidig indløsning af både Schillers drøm om teater som en moralsk anstalt til forening af borgerne og højnelse af deres moralske habitus, og af Lessings borgerlige sørgespil, der netop ønskede at sætte en genkendelig borger på scenen. Derpå springes der et par århundreder frem i tid til 1968-bevægelsens teaterversion, hvor der udenfor institutionsteatrene i frie grupper blev

lavet teater både for og med folket. Kurzenberger trækker tråden videre til tendenser i det tyske Regie-Theater fra 1990erne og frem, nærmere bestemt hos Peter Zadek og Frank Castorf, hvor skuespillerens reelle nærvær bliver vigtigere end den fiktive rolle, for via den omvej at ankomme hos Volker Lösch' borgerkor og Rimini Protokolls hverdagskasperter som de mest åbenlyse forløbere for borgerscenens projekt. Selvom udviklingssporet, Kurzenberger trækker, kan anfægtes på flere punkter, må man indrømme ham så meget, at borgerscenens projekt ikke er grebet ud af den blå luft, men faktisk griber tilbage – og omformer – en række bestræbelser og æstetikker i den ældre og nyere tyske teaterhistorie. Som noget særligt ved borgerscenen i forhold til tidligere og beslægtede initiativer fremhæver Kurzenberger institutionaliseringen, altså forankringen i så stort og ressourcestærkt et hus som Staatsschauspiel Dresden, hvilket sikrer projektet en fast og permanent basis i modsætning til frie grupperes projekter, der langt lettere kan forsvinde igen. Forankringen gør det muligt at tale om borgerscenen som en "eigene Sparte", dvs. en ny og selvstændig kunstform på linje med skuespil, opera og ballet. Kurzenberger opregner fire grunde til borgerscenens succes, og her er den måske interessanteste, at borgerscenen går imod de seneste årtiers tendens til ekstrem dekonstruktion og til tider vanskeligt begribelige æstetikker i det berømte og berygtede Regie-Theater, idet borgerscenen lader det helt almindeligt menneske få taletid på scenen og derved "bedriver en ny gammel form for fremstilling af mennesker på scenen".

Efter redaktørernes bidrag følger en række artikler, som tager udgangspunkt i konkrete forestillinger på borgerscenen, som forfatterne selv har været centralt involveret i. De fleste artikler er her overvejende deskriptive, og forfatterne fremlægger altså deres arbejde, deres overvejelser undervejs og reflekterer i nogen grad over resultaterne. Nogen forestillinger beskrives i flere artikler, og der bliver således tale

om visse gentagelser. Men bredden i artiklerne betyder, at læseren får et grundigt indblik i diversiteten i emner, æstetiske koncepter og grupper af medvirkende i borgerscenens forestillinger. Man kan således bl.a. læse om borgerteater med gamle dresdnere, der kan huske det ublide møde med den røde hær i 1945 (Dagrun Hintze og Beret Evensen: "Leben erzählen. Über die Entstehung und Inszenierung von *Die Zärtlichkeit der Russen*"); om et projekt om ægteskabets velsignelser og forbandelser (Lissa Lehmenkühler: "Wenn die Weißkopfeeadler heiraten. Zum Prozess der Stückentwicklung von *Ja, ich will! – Ein Spiel mit Verheirateten und solchen, die es mal waren*"); og om en iscenesættelse af Goethes Faust med mandlige dresdnere i midtlivskrise (Hajo Kurzenberger: "Goethe hilft! Zur Text- und Stückentwicklung von *Ich armer Tor* nach Goethes *Faust* mit Dresdner Männern in der Midlife-Crisis").

At borgerscenen ikke begrænser sig til teaterbygningen i Dresden fremgår af Barbara Behrendts og Miriam Tscholls fælles artikel: "Wenn die Bürgerbühne aufs Land fährt – Wunsch und Wirklichkeit". Heri berettes om et projekt i landsbyen Reinhardtsdorf-Schöna, som fra 2004 har været i både landsdækkende og internationale medier, fordi det højreradikale parti NPD har særlig stor tilslutning i denne lille by med ca. 1000 indbyggere. Borgerscenen havde allieret sig med gruppen *ASPIK*, der har specialiseret sig i landskabsteaterprojekter, og idéen var at lave landskabsteater med byens borgere for på den måde at lade dem komme til udtryk som noget fundamentalt andet end den "byld af højreekstremisme", som medierne ustandseligt udråber byen til at være. Tscholl fortæller, at borgerscenen her blev presset til sit yderste for at få borgerne til at deltage, hvilket især tilskrives det forhold, at byens borgere var blevet meget mistroiske overfor udefrakommende pga. den konstante strøm af journalister, der stort set alle kom for at finde bekræftelser på deres forforståelse af byen

som "nazirede". Gennem ihærdigt opsøgende arbejde lykkedes det dog til sidst at få 53 borgere til at medvirke i landskabsforestillingen *Aus dem All*, men det fremgår klart af Tscholls beskrivelse, at man her nåede en slags grænse for, hvad selv den bedst funderede borgerscene kan udrette.

At det dog ikke kun og først var i Dresden, man etablerede participatorisk teater, kan Viola Hasselberg i "Das Gegenmodell zur Dresdner Bürgerbühne: Theater als künstlerische Forschung am Theater Freiburg (2006–2013)" fortælle. Hun er skuespilschef på Theater Freiburg, hvor man altså allerede fra 2006 har udviklet en anden model. Mens borgerscenen i Dresden som nævnt udgør en ny og selvstændig "Sparte" har Theater Freiburg ud fra et ønske om at åbne teatret mere mod byen og samfundet i øvrigt integreret forestillinger med ikke-professionelle i teatrets allerede eksisterende afdelinger (Sparten), og ca. en fjerdedel af teatrets produktioner har enten udelukkende ikke-professionelle medvirkende eller kombinationer af ikke-professionelle og professionelle. Det har resulteret i en række forestillinger, som er udviklet over længere tid, med udgangspunkt i problemstillinger og miljøer som er relevante for Freiburg.

Som en afslutning på antologien får to sociologer ordet, idet først Achim Müller, som arbejder med *Audience Development* på Freie Universität i Berlin, i "Die Bürgerbühne als Beziehungstifter" drøfter borgerscenens muligheder for at vinde nye publikummer, og endelig Karl-Siegbert Rehberg i "Darstellendes Verhalten als Selbst- und Zeiterfahrung" ser borgerscenen i et sociologisk perspektiv. Begge ser med optimistiske øjne på projektet, og Rehberg sætter i lighed med Kurzenberger borgerscenen ind i en større kultur- og teaterhistorisk sammenhæng, hvor teater tænkes som et sted, hvor borgere spejles, mødes og udvikles, hvilket han ser borgerscenen som en naturlig forlængelse af.

Efter læsning af denne antologi er man ikke i

tvivl om, at de er glade for deres *Bürgerbühne* i Dresden. Og med rette. Bogen dokumenterer, at der her er fundet og realiseret et tiltag, som på mange måder revitaliserer hele teatret som hjemsted for menneskers (teater)refleksion over, hvad det vil sige at være borger i et samfund. Udgivelsen kan derfor varmt anbefales alle, der interesserer sig for og/eller arbejder med disse og beslægtede participatoriske teaterformer. At flerheden af artiklerne er forfattet i et relativt let tilgængeligt tysk med begrænsede teoretiske refleksioner kan for danske læsere ses som en fordel. Bogen bidrager ydermere til at udvikle et vokabular for genren "borgerteater", og den ønsker tydeligvis også at bidrage til at etablere genren som en selvstændig teaterform med ret til at blive bedømt, vurderet og anerkendt som andet og mere end en midlertidig trend. På det punkt står de danske bestræbelser med en mindst lige så stor udfordring som de tyske forbilleder, og man kan kun håbe på og opfordre til, at danske anmeldere og branchefolk orienterer sig i udgivelser som for eksempel denne, den første borgerscenebog.

Hajo Kurzenberger og Miriam Tscholl (red.):
Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell,
Alexander Verlag Berlin 2014.

Jens Christian Lauenstein Led

Chefdramaturg på Aalborg Teater og leder
af borgerscenen samme sted.

English Summaries

Jens Christian Lauenstein | Led Critique of Capitalism through Documentary Strategies

The article seeks to argue that it may be fruitful to observe certain tendencies to critique of capitalism through documentary strategies in contemporary theatre in the light of the theatre and theories of Erwin Piscator, defending the thesis, that the similarities between the two are larger than what is typically assumed. Three theatrical art works are analyzed: *Marat – was ist aus unser Revolution geworden?* by director Volker Lösch; *Das Himbeerreich* by Andres Veiel, and *Karl Marx: Das Kapital, erster band* by the group Rimini Protokoll. All three are read as piscatorian, in as far as it is shown, how they in different manners return to his concepts, all though the political aspect seems to have been sliding from an insisting hope, to a desperate utopia.

Carol Martin | The Theatrical Life of Documents

The notion that documents provide incontrovertible evidence has long been in question. Yet documents, in both their material and digital forms, are still well respected and are used as sources of information with consequences for the creation of meaning in historical accounts, in legal procedures, and on theatre stages. The theatrical life of documents may or may not contain anything real, in the sense of actual, physical, factual, or material. What is the document, what is its province, and what kinds of meanings does the way in which it is staged produce? I will address these questions in relation to three international performances: Double Edge Theatre's *The Grand Parade* directed by Stacy Klein (2013), *The Year I Was Born* (2010), and *The Pixelated Revolution* (2011).

Siemke Böhnisch | Soydan's Non-Breivik and Højgaard's Non-Non-Breivik

In this article I discuss and analyse two highly contested documentary performances, *Manifest 2083* (Lollike/CaféTeateret, 2012) and *Breiviks Erklarung* (Rau/IIPM, 2012), which are based on text documents by the mass murderer and terrorist Anders Behring Breivik. The analysis focuses on questions of enunciation and the embodiment practices of the two solo actors, Sascha . Soydan in *Breiviks Erklarung* and Olaf Højgaard in *Manifest 2083*.

Melanie Hinz | The Non-Professional Actor as Document?

This article examines in theory and by the analysis of three productions whether a non-professional cast, quite often seen in contemporary documentary theatre today, could be considered and described as documents. The study includes an examination of documentary theatre in the sixties especially as defined by Peter Weiss. It also draws on recent theoretical studies such as works by Steyerl. It reaches the conclusion that documentary theatre of the sixties felt a strong belief in the veracity of the written document, where as contemporary documentary theatre oscillate between doubt and faith. This applies especially to the theatrical event of Christoph Schlingensiefel, *Bitte Liebt Österreich!*, where as *Meine Akte und ich* by Clemens Bechtel concentrate much more on the authenticity of the non-professional cast. In Hinz' own performance *Cash. Das Geldstuck* it is particularly this doubt about authenticity that attracts the attention of the audience to the documentary quality of the non-professionals.

Tine Byrdal Jørgensen | Staged biographies

Through an analysis of the performance *Gardenia* the article discusses the negotiation between aesthetics and ethics in contemporary documentary theatre. *Gardenia* is a performance with and about aging transvestites. The author combines Lévinas' ethics with a poststructural understanding of the subject in order to methodically grasp how the performance is activating an ethical relationship between the Other on stage and the spectator.

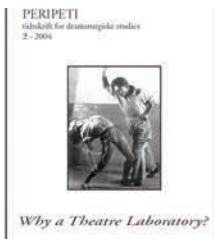
Johan Holm Mortensen | Documentarism as a function

Citing the notion of the author-function by Michel Foucault this article proposes a description of documentarism as a discursive function, presented by the staging in the relationship between the audience and discursive authority of the work. The documentarism of the staging of Henrik Ibsens *An enemy of the people* by Thomas Ostermeier is analysed from the perspective of the situation of address.

Tidligere numre



Peripeti 1 - 2004
Jon Fosse



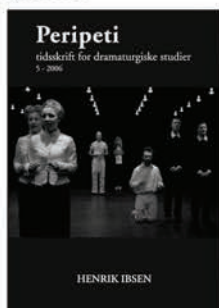
Peripeti 2 - 2004
Why a theatre laboratory?



Peripeti 3 - 2005
Ny dansk dramatik



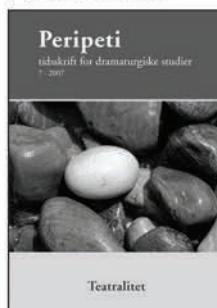
Peripeti 4 - 2005
Dogmer og dramaturgi



Peripeti 5 - 2006
Henrik Ibsen



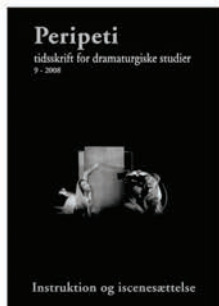
Peripeti 6 - 2006
Performativitet



Peripeti 7 - 2007
Teatralitet



Peripeti 8 - 2007
Teatertekster



Peripeti 9 - 2008
Instruktion og iscenesættelse



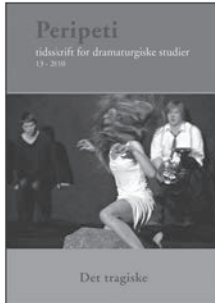
Peripeti 10 - 2008
Dramaturgi



Peripeti 11 - 2009
Interaktivitet



Peripeti 12 - 2009
Teaterpolitik og teaterledelse



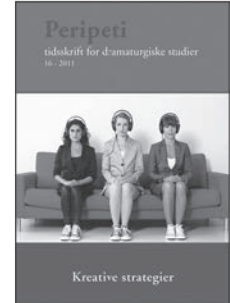
Peripeti 13 - 2010
Det tragiske



Peripeti 14 - 2010
Arkiv/arkivering



Peripeti 15 - 2011
Kunstpædagogik



Peripeti 16 - 2011
Kreative strategier



Peripeti 17 - 2012
Affekt og katastrofe



Peripeti 18 - 2012
Publikum



Peripeti 19 - 2013
Kunstnerisk udvikling/forskning



Peripeti 20 - 2013
Musikteater