

## INDHOLD

- 3 Redaktionelt forord

### DET POSTDRAMATISKE

- 5 Just a word on a page and there is the drama  
HANS-THIES LEHMANN
- 13 Karakterens opløsning i diskursen: fra Gertrude Stein til René Pollesch  
LAURA LUISE SCHULTZ
- 29 'Jeg' (det) er en anekdote  
MATTHIAS NAUMANN

### KLASSISKE OG MODERNE TEATERTEKSTER

- 41 Une flamme si noir: Historier om rationalitet fortalt i to Fædra-tekster.  
JANEK SZATKOWSKI
- 65 Teaterteksten som metaforisk struktur  
PETER ELUNG-JENSEN
- 77 Dit hjem er et minefelt!  
MADS THYGESEN

### SKRIVEPROCESSER

- 89 Hvilken virkelighed? Hvis virkelighed?  
JANICKE BRANTH
- 97 Den nøgne skrift  
NIRAV CHRISTOPHE
- 107 Nutidige dramatikeres skriveproces  
DANIELA MOOSMANN

### FORESTILLINGER

- 117 Per Flys Forestillinger  
ERIK EXE CHRISTOFFERSEN
- 131 At vove virkeligheden  
HENRIETTE VEDEL
- 138 Samtale med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll  
SOLVEIG GADE
- 146 Kosmisk frygt – eller den dag Brad Pitt fik paranoia  
CHRISTIAN LOLLIKE

# Peripeti

© Peripeti og forfatterne

## TEMAREDAKTION

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen, Birgitte Hesselaa, Laura Schultz og Mads Thygesen.

## REDAKTION

Erik Exe Christoffersen (ansv.), Janicke Branth, Falk Heinrich, Mads Thygesen, Thomas Rosendal Nielsen, Birgitte Hesselaa, Laura Schultz, Solveig Gade, Michael Eigtved, Jens Christian Lauenstein Led og Jeppe Sejer Sørensen (PR).

**Layout:** Christian Brink Christensen, Thomas Rosendal Nielsen og Mads Thygesen

**Forsiden:** Thomas Levin og Christine Albeck Børge i »Hjem, Kære hjem« (Teater Grob 2006, foto: Miklos Szabo).

**Bagside:** »War President« (Joe Wezorek, 2004); citat fra Martin Crimp: *Advice to Iraqi Women* The Guardian, G2 (Guardian Newspapers, d. 10. april, UK 2003, s. 11).

**Tryk:** Werks Offset

**Oplag:** 500

**ISSN:** 1604-0325

## REDAKTIONSADRESSE

Peripeti  
Afdeling for Dramaturgi  
Institut for Æstetiske Fag,  
Aarhus Universitet,  
Langelandsgade 139,  
DK – 8000 Århus C.  
E-mail: aekexe@hum.au.dk

## BESTILLING OG ABONNEMENT

peripeti@hum.au.dk

Abonnement (to numre): 150 kr.

Løssalg 100 kr.

**Internet:** <http://www.dramaturgi.au.dk/forskning/publikationer/peripeti>

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 gennemgår et peer review. Peripeti udkommer to gange om året.

**Planlagte udgivelser:** Instruktion og iscenesættelse (nr. 9 – forår 2008), Dramaturgi (nr. 10 – Efterår 2008).

**Tidligere udgivelser:** Jon Fosse (nr. 1 – 2004), Why a Theatre Laboratory? (nr. 2 – 2004), Ny dansk dramatik (nr. 3 – 2005), Dogme og dramaturgi (nr. 4 – 2005), Ny Fransk Dramatik (særnummer 2005), Henrik Ibsen (nr. 5 – 2006), Performativitet (nr. 6 – 2006), Teatertekster (nr. 8 – Efterår 2007), Serendipitet (særnummer – 2007).

# Redaktionelt forord

## Teatertekster

Med temaet »teatertekster« ønsker redaktionen at pege på, at samtidsteatret rummer en lang række af forskellige tekststrategier, der eksisterer ved siden af hinanden. Dette kalder naturligvis på refleksioner over forholdet mellem tekst og teater, tekstens relation til iscenesættelsen og ikke mindst tekstens status og funktion i teatret. Forholdet mellem tekst og teater er en relation som langt fra har været gnidningsfri, og der har været en lang tradition for at privilegere først teksten og siden teatret. I samtidsteatret er der opstået nye måder at arbejde med tekster på, og man har benyttet mange forskellige tekstlige materialer: Digte, personlige kommentarer, videnskabelige oplysninger, dokumentarisk materiale osv. Undertiden er disse underlagt en given forestillingsstruktur, som skaber sammenstød med teksten, og undertiden danner disse tekster selv en forestillingsstruktur. Men under alle omstændigheder er der tale om en udvidelse af begrebet om den dramatiske komposition og teateropførelse: dramateksten er ikke længere det styrende, og den instans som hele forestillingen underlægger sig og repræsenterer. Teaterteksterne bliver et led i forestillingen og en del af forestillingens materiale.

Den samling af artikler, vi har valgt at præsentere i dette temanummer, er et udtryk for, at man kan betragte disse forhold fra mange forskellige vinkler. Af samme grund har vi valgt at opdele artiklerne i fire sektioner, der forfølger hvert deres overordnede tema: »det postdramatiske«, »klassiske og moderne teatertekster«, »skriveprocesser«, »forestillinger«.

Sektionen om det postdramatiske indledes med en oversættelse af den tyske teaterforsker, Hans-Thies Lehmanns artikel »Just a word on a page and there is the drama«. I sin analyse af Sarah Kanes *4:48 Psychosis* argumenterer Lehmann for, at stykket kan betragtes som et meget konsekvent forsøg på at fremskrive en postdramatisk tekstualitet. Den følgende artikel, »Karakterens opløsning i diskursen: fra Gertrude Stein til René Pollesch«, skrevet af Laura Luise Schultz, giver et historisk indblik i det postdramatiske teater. I en diakron bevægelse viser Schultz, hvordan dramatikeren Gertrude Stein var en af de tidligste eksponenter for det opgør med dramaet, der kulminerer i det postdramatiske teater – et opgør, der aktuelt giver genlyd hos den tyske dramtiker René Pollesch. Dermed lægger hun indirekte op til Matthias Naumanns artikel, »Jeg' (det) er en anekdote«, der handler om talens gestus i samtidsteatret. Naumann foretager nemlig en komparation af tre teaterproduktioner, der befinder sig indenfor det postdramatiske paradigme.

Sektionen om klassiske og moderne teatertekster begynder med Janek Szatkowskis

artikel, »Un flamme si noir«, hvor han foretager en komparation af to klassiske dramaer, hhv. Euripides' *Hippolytos* og Racines *Phèdre*. Det er Szatkowskis hypotese, at Euripides anvender myten til at anskueliggøre en kontinuitet mellem mennesker og guder, mellem visdom og passion, mens Racine viser os, hvordan moralen skal håndtere det, når kærligheden som passion lukker for visdommen og overlader magten til en kølig rationalitet. I den følgende artikel, »Teaterteksten som metaforisk struktur«, fremstiller Peter Elung-Jensen en analyse af fire moderne teatertekster med henblik på at vise, at de har en fælles poetik. Sektionen afsluttes med Mads Thygesens artikel, »Your house is a minefield!«, der handler om politisk satire i Martin Crimps teaterstykke, *Advice to Iraqi Women*, fra 2003.

Tredje sektion tager udgangspunkt i det seminar om »research som basis for den dramatiske tekst«, som blev afholdt på Aarhus Teater d. 21. september 2007. I hendes artikel, »Hvilken virkelighed? Hvis virkelighed?«, præsenterer Janicke Branth et resumé af seminaret og diskuterer tekstproduktionen bag det markant store antal teaterforestillinger i Danmark, som efter det seneste århundredeskifte har beskæftiget sig med dokumenter af vidt forskellig art fra virkelighedens verden. I forlængelse heraf bringer vi to af seminarets oplæg i artikelform. Den første er Nirav Christophes »Den nøgne skrift«, der behandler forskellige myter om at skrive med inspiration fra den franske filosof Michel Foucault. Den anden er skrevet af Daniella Moosmann og giver indsigt i »Nutidige dramatikeres skriveproces«.

Sektionen om forestillinger indledes med Erik Exe Christoffersens, »Per Flys Forestillinger«, hvor tv-serien betragtes som en parataktisk dramaturgi. Med denne artikel ønsker Christoffersen at introducere et begreb om den paradramatiske form, der kan fungere som et alternativ til begrebet om det postdramatiske. Det dramatiske ikke er et overstået eller tilbagelagt kapitel: Den dramatiske form anvendes blot i en ny funktionssammenhæng, som skaber traditionelle katharsiske indlevelseseffekter, men tilføjer en performativ struktur, hvor tilskuerne bliver konfronteret med forskellige valg i forhold til en kontekst bestående af seks versioner af samme forløb. I hendes essay, »At vove virkeligheden,« skriver Henriette Wedel om Mungo Parks teaterforestilling *Sandholm* fra 2006. Wedel diskuterer, hvordan *Sandholm* benytter teaterets virkemidler til at give en fornemmelse af den menneskelige situation på asylcenteret – som måske ikke ville kunne formidles på samme måde i en dokumentarfilm eller i massemedierne. Denne sektion afsluttes med Solveig Gades »Samtale med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll«. Teaterkollektivet Rimini Protokoll har gjort sig stærkt bemærket på de europæiske scener de sidste godt syv år, bl.a. med forestillinger der balancerer i spændingsfeltet mellem teater og dokumentarisme.

Vi afslutter dette nummer med Christian Lollikes nye teaterstykke »Kosmisk frygt – eller den dag Brad Pitt fik paranoia« (premiere: Maxim Gorki Theater, Berlin, d. 19. dec. 2007), der handler om truslen fra den globale opvarmning.

# Just a word on a page and there is the drama

## Bemærkninger om teksten i det postdramatiske teater

*Af Hans-Thies Lehmann*

Tekst forstået som en skriftligt fikseret betydningskerne (sædvanligvis et »drama«), som iscenesættelsen nok har kunnet variere, accentuere, radikaliserer, men ikke fuldstændig ignorere, er forblevet konstituerende for teatret helt op til vor tid. (Og opfatter man teksten som »manus« i videste forstand - ser man altså en performance, et ritual, en teateropførelse som realiseringen af et forehavende – så er dette forehavende, hvad enten det er skriftligt fikseret eller ej, altid en slags »tekst«, og enhver form for opførelse forbliver en *double* eller skygge af noget, der ligger forud for den). Siden de historiske avantgarder, og yderligere forstærket siden mediekulturens fremkomst, har teatrets grundbetingelser, og navnlig forestillingerne om tekstens rolle og status, imidlertid forandret sig. For de sidste tre årtiers teater er en treleddet proces af betydning: en teoretisk problematisering af, hvordan man må tænke den tilsyneladende 'færdige' formation ved navn tekst; en dermed forbundet udvidelse af tekstbegrebet; en reduktion af den relative vægt af den – i mere afgrænset forstand – sproglige andel af den teatrale erfaring.

Tekstbegrebet er blevet dynamisk. Det betegner mindre tekstens fremtræden som færdig form end dens tilblivelsesproces. Det er denne »skrivne« med dens principielle åbenhed, dens uafsluttethed og mangetydighed, der er trådt i forgrunden: »geno-teksten« under »fæno-teksten«, det »semiotiske« rytme under det »symboliske«, selve vævningen som en aktivitet, der går forud for det færdige mønster. Teksten er »flikket sammen af forfatterens modstridende ønsker og drømme, inkompatible ideologemer, før-, halv- og ubevidste impulser, motiver og fortrængninger. Hos de største af dem passer langt mindre sammen, end vor skolelærdom gør det muligt at forestille sig.«<sup>1</sup> Deres tekster består »af (ofte geniale) strategier til at bringe de modstridende elementer sammen, tildække afgrunde, redde de formale konstruktioner fra at falde fra hinanden. Teksternes enhed er indbildning, og illusionen om enheden er produktet af en konvention.«<sup>2</sup> Brecht foretrak ikke for ingenting betegnelsen »stykkeskriver«, fordi forfatteren frembringer styk-værker.

Med tekstbegrebets dynamisering fulgte en udvidelse. Man taler ikke kun om »iscenesættelsestekst« og »performancetekst«, fordi »the linguistic turn« fandt sted, men fordi blikket er blevet skærpet for den komplekse semiotik og den (sammenlignet med den litterære tekst) anderledes æstetiske logik i teater og performance, der udnytter rum, tid og krop såvel som sprog som materiale. Betegnelsen »iscenesættelsestekst« bruges for adækvat at benævne helheden af iscenesættelsesmidler i

deres sammenhæng som i hinanden indvævede og på hinanden indvirkende teksturer (ikke som addition af bestanddele). Betegnelsen »performancetekst« for at gøre det muligt at erkende den samlede teatersituation som en begivenhed, der følger et forudkonstrueret »manus« for alle de aktive og betragende deltagere. Og ikke bare fordi »the performative turn« kom på mode, men fordi dynamiseringen og udvidelsen af tekstbegrebet krævede det, har man revurderet talen som performance og *speech act*.<sup>3</sup> Begrebet tekst må man altså nu i lige så høj grad tænke sig som en performance som et »værk« forstået som virkningsløst resultat. Også på litteraturens område, traditionelt det eksemplariske medium for fikserede skriftspor, der igen og igen lader sig læse og udlægge på nye måder, melder der sig dybtgående forandringer i det overleverede tekstbegreb. Elektronisk genereret computerpoesi<sup>4</sup> kan i mange tilfælde slet ikke længere fikseres som en traditionel tekst, men eksisterer ofte kun i den konkrete performance i den enkelte læsehandling, der træder frem som den i princippet aldrig fuldstændigt gentagelige aktualisering af teksten gennem brugeren. Læsning og skrivning løsriver sig fra papirsiden, fra det trykte som varigt fikseret spor.

De følgende overvejelser beskæftiger sig med den sproglige tekst i snævrere forstand, nemlig den som i teatret byder sig til for sprogforståelsen, og som potentielt er tilgængelig for en lingvistisk beskrivelse, altså tekst i den snævre, åbenlyse betydning som det, der bliver sagt. Det er klart, at især den affektive, emotionelle deltagelse i teatret fortsat i væsentlig grad skyldes ordenes virkning, deres betydninger, herunder deres evne til som en cæsur i bestemte momenter af en teateraften at binde det hele sammen, gennem lysten ved ordet, ved dets vittighed og dets sorg. I lyset af »det postdramatiske teaters«<sup>5</sup> mange spillemåder trænger mange spørgsmål sig på, om hvordan det enorme (næsten grænseløse) potentiale af sprog, tale, poesi, retorik, de tusind spil mellem betydning og stemme, stemmer og betydninger kan komme til sin ret i et teater, der har afskaffet tekstens herskende rolle i de teatrale virkemidlers hierarki. At besværges den »lyst ved teksten« (Roland Barthes), som også opstår ved teksten i dens sanselige realitet som rent klangmateriale og associationsrum – en lyst, der også må aktualiseres i læsningen – er her bestemt ikke et tilstrækkeligt svar. Den særlige teatersituation, hvor man er mange, der sammen hører det talte, en situation, hvor hvert ord deler sig og mangfoldiggør sig, fordi det som minimum er dobbelt adresseret (inden for scenen og ud til tilskueren), kræver tværtimod en kompleks teori (som stadig skal udarbejdes) om teksten i teatret, en eksakt udforskning af tekst-ordet i den virkelige teaterproces. En sådan teori kan hverken stille sig tilfreds med at fremhæve »stemmens ruhed« eller med den immanente analyse af tekststrukturerne, selvom den lader sig inspirere af begge disse tilgange. Teater er først og fremmest en situation. Sproget – og heri navnlig stemmen – er det privilegerede sted for en »intersubjektivitet« (hvis man dermed ikke tænker på forud konstituerede subjekter, men på en interpersonel hændelse, som den bliver analyseret i den lacani-

anske psykoanalyse eller i den fænomenologiske forskning).<sup>6</sup> Til dette tema om en fænomenologi for sprogferingen i teatret skal her skitseres et enkelt eksempel.

Jeg havde lejlighed til at se et af de mest radikale nyere eksperimenter med teatrets sprog, *4.48 Psychosis* af Sarah Kane<sup>7</sup> i uropførelsens iscenesættelse af Kanes mangeårige ven og følgesvend James McDonald; senere som betagende monolog i Laurent Chétouanes iscenesættelse ved Hamburger Schauspielhaus; og som performance i en mindeværdig ruminstallation af Wanda Golonka i schauspielhausfrankfurt. Her er der tale om en tekst, der realiserer en postdramatisk tekstualitet på særlig konsekvent vis og samtidig som betydningsfuld teaterpoesi.<sup>8</sup> Man har kaldt Sarah Kane »the most far-reaching experimentalist« blandt de engelske forfattere fra 1990'erne, og såvel formelt som sprogligt er *4.48* et eksempel på postdramatisk *écriture*, som man næppe havde kunnet udtænke bedre. Her er teater ikke et teater af protagonister, men et stemmernes teater: halvdialoger, prosalyriske passager, monologer, kvasi-videnskabelige taler fra psykiatrien, steder, der reelt er skrevet som digte, og to steder rene talrækker – sprog som matematisk sprog og altså egentlig kun symbolskrift, ikke stemme – viser, at en søgen efter et muligt sprog her har ført frem til grænsen for sprog, mening og fremstilling. Flere passager minder om tekster af Heiner Müller, hvis senere tekster for størstedelens vedkommende må betegnes som postdramatiske, andre om Beckett eller tidligere tekster af Sarah Kane selv. Sproget i denne tekst lader sig ikke adskille fra dens dramaturgiske form; her *er* sproget formen. Og det har næppe noget med en dramatisk tekst at gøre længere. Det handler om et sprogets teater uden definerede talere, et teatralt klangrum af stemmer, et rum, der ikke kan gælde som repræsentation af en identificerbar fiktiv verden.

Der er ingen personangivelser i teksten og ingen entydige sceniske anvisninger. Hvor der forekommer sådanne antydninger, kan de også simpelthen henvise til selve scenerummet. Den der alligevel vil se en klinik-scene i det, kan gøre det. Men det drejer sig om mere og andet end psykiater og patient. Det drejer sig om sprogets mulighed, om stemmernes lag, om selve de stemmegeustus, som bliver fremstillet. Og idet de ikke, som i det dramatiske teater, primært er midler for fremstillingen (af en fiktiv verden, fiktive figurer), åbner der sig fra første øjeblik den »mellem«-dimension, i hvilken disse stemme-legemer henvender sig til publikum. Teksten går så vidt som til direkte parodi på selve det dialogiske princip og rykker samtidig sprogets realitet i teatersituationens her og nu i forgrunden. Den bringer dem, der ser på, i spil, allerede helt fra begyndelsen:

*(A very long silence.)*

But you have friends.

*(A long silence.)*

You have a lot of friends.

What do you offer your friends to make them so supportive?

*(A long silence.)*

What do you offer your friends to make them so supportive?

*(A long silence.)*

What do you offer?

*(Silence.)*<sup>9</sup>

Efter en »meget lang tavshed« sætter tale-teksten ind med en gentagen forespørgsel, og om denne spørgen antydes det straks gennem ordet »but«, at forløbet allerede er begyndt tidligere – man vil ikke komme til at se nogen helhed. Denne »halv«-dialog skanderes af tavshedens pauser i stedet for svar. Dialogen etableres aldrig – der er en, der taler, men »the rest is silence«. Men når de pågældende venner står i flertal, indbefatter det (ved siden af alle mulige andre henvisninger, man kan forestille sig) i teatersituationen uundgåeligt tilskuermængden. Tilbud, gave, hjælp, venskabsforholdet – disse ord kalder straks det spørgsmål om fællesskabet frem, teatret som real situation på en vis måde altid formulerer som en latent tematik. De, der ser på, er i spil; de er ikke tilskuere til en anden scene. Også andre tekstmomenter, såsom udråbet »Validate me / Witness me / See me / Love me« fungerer umiddelbart som en appel til publikum, der i teatret grundlæggende fungerer som et vidne. (Formentlig er det i det hele taget kun ud fra en forestilling om vidnesbyrd, man kan forstå »live«-stemmens særegne rolle i teatret, som ikke lader sig sammenligne med medialiserede performances.) Også tekstens sidste bevægende sætning, der følger efter en lang tavshed (i skrift-teksten en næsten helt tom side): »please open the curtains,« henviser i denne forstand til teatersituationen (paradoksalt, fordi tæppet her går op til slut). (Sætningen konnoterer naturligvis samtidig et døds-kridt over i en »lysere« anden realitet og hentyder til situationen på en hospitalsstue.) Ligesom titlen indeholder en tidsangivelse, er teksten inddelt i 24 afsnit i alt, der henviser til tidens rytme, og som ikke udgør handlingenheder, men tale-situationer. Men da ingen kohærent realitet angiver stedet for denne tidsangivelse, bliver den umiddelbart til en benævnelse af tid slet og ret, af den tid, der bliver oplevet i teatret. På mange niveauer noterer teksten altså tiltalens realitet, teatron-aksens kraftlinie (mellem scene og tilskuere). Erfaringen af teatersituationen selv skubber sig ind foran enhver (altdit også distancerende og uskadelliggørende) fortolkning af teksten. Akkurat dette begærede Kane af sine tekster. Det var hendes ønske at presse såvel spillere som tilskuere til grænserne (også for det udholdelige.) Dette skulle gøres muligt gennem den funktion, som sproget helt specifikt kun kan realisere i teatret,



nemlig at fremkalde »direct intellectual, emotional og physical contact with the needs of the audience.«<sup>10</sup> I dramaet er teksten grundlæggende udtænkt med henblik på sin (virtuelle) fremtidige virkelighed som teater. Men når Kane vælger formen »text for performance«, handler det for hende om noget andet: en form for tekst, i hvilken en søgen efter en intensiv undtagelsestilstand i den teatrale kommunikation mellem performere og tilskuere overdeterminerer alle fremstillingens, afbildningen og fiktionens gestus.

Denne ide imødekom Laurent Chétouanes opførelse i Hamborg med en risikabelt »åbnet« grundholdning hos skuespillerinden Ursula Doll, der rev tilskueren ind i taltalens fascinerende (og pinefulde) tryllebinding. Hermed blev tilskueren bevidst om sin egen væren, nærvær og latente ansvarlighed for (den sproglige) meddelelses øjeblik. »Det tomme rum, tilskuernes sted, bliver den usynlige partner og spejl. Ordene forekommer at blive udtalt fra en usynlig anden og giver derigennem teksten en dimension af noget *unheimlich*. (...) hvert ord, hver gestus forekommer i en nøjagtig forstand som tilbud, som en byden sig til. Samtidig, og det hæver forestillingen op over det rene psykoteater, bliver teksten gennem sin form så omhyggeligt fremmedgjort, at den talende ikke længere forekommer at være sin tales udspring, men et medium, talen flyder igennem.«<sup>11</sup>

I de fleste tilfælde har man iscenesat 4.48 monologisk – hvilket understøtter den forhastede identificering af tekstens stemme(r) med forfatteren som virkelig person, der har taget sit eget liv. Men ved uropførelsen på Royal Court Theatre blev teksten ikke fremført af en, men af tre spillere. Derudover var der anbragt et stort spejl over scenen i en vinkel på 45°. Heri så tilskuerne skuespillerne en gang til, *verfremdet* gennem vinklen, sådan at der af og til opstod det indtryk, at man havde med seks aktører at gøre. Det springende punkt er: Den samme tekst, som ikke bare muliggør monologiske læsninger, men tilsyneladende også lægger op til dem (hvilket antallet af sådanne iscenesættelser beviser), kan lige så vel opføres som en sådan polyfoni. Opløsningen af den dramatiske figur i en polylog (Julia Kristeva) er her ensbetydende med en anden måde at dekonstruere basale antagelser om tekstens funktion i teatret, end vi så hos Laurent Chétouane og hans performer. Vores perceptionsevne er i dag så skolet i den lynhurtige etablering af situationer, konfliktmodeller, diskurser, at de sprogestus og motiver, der sprogliggøres, bliver erkendt og bearbejdet også uden psykologisk fordybelse. Det gør den springende og fragmenterede tekstgestalt i 4.48 mulig. Men samtidig, og det er et aspekt, som sjældent bemærkes, kæmper teatret i dag også mod en ikke mindst gennem mediereception forårsaget flugt fra sproget, fra dets intensitet. Det gør den radikale koncentration om sproget som udtryksmateriale i Hamborg-iscenesættelsen vigtig. Der, hvor teksten i den klassiske rolle-tales forstand forsvinder i det postdramatiske teater, drejer det sig i øvrigt ikke om at tage afstand fra fremstillingen af mennesket, som det ofte fejlagtigt antages. Det drejer sig om en anden fremstilling af mennesket, om den polyfone teatrale diskurs' mulighed for, gennem tekstens rumtidslige rytme, dens brud, cæsurer og

omsving, at artikulere noget af den dybere uhomogenitet og spaltethed i subjektet, som inden for den filosofiske teori er blevet en selvfølgelighed, men som i teatret stadig støder på modstand, fordi man der som oftest ufortrødent ønsker at holde fast ved for længst demonterede forestillinger om jeg, handling, tragisk konflikt osv.

Wanda Golonka afsondrede i schauspiel Frankfurt bagscenens rum med et jerntæppe og skabte en teatral installation, som først og fremmest bestod af 100 gynger fastgjort til meget lange reb, der rakte helt op til toppen af snoreloftet. Det var et umiddelbart slående optisk indtryk, der viste sig at være motiveret af en måde at læse teksten på, som heller ikke var rettet mod rekonstruktionen af en dramatisk scene, men mod en aktualisering og udarbejdelse af en perceptionssituation. Gyngerne fungerede som siddepladser for publikum, hvilket medførte, at de besøgende gennem denne særlige definerende af tilskuerpositionen uophørligt blev skubbet ind i deres egen kropslige tilstedeværelse i rummet. Man bevægede sig, drejede sig en smule, gængede vel også lidt frem og tilbage, mærkede bevægelserne i gyngerne ved siden af, kort sagt: Tilskuerens krop i dens »svingende« position lod sig ikke glemme. Til den visuelle føjede sig en auditiv installation: Enkelte tekstdele, lyde, en lavere eller højere susen tonede med mellemrum ud af en højttaler. I dette rum, mellem gyngerne (tilskuerne), bevægede en performer sig, præsenterede teksten fra 4.48, udførte, imens hun halvvejs dansede, koreografiske bevægelsesforløb, som hun sjældent psykologiserede, og som for det meste holdt teksten med dens tunge emotionelle ladning på afstand. I sidste ende var det teksten, der iscenesatte den intensiverede perception af skiftende erfaringer af nærhed og distance, ro og foruro-ligelse, fordi dens heterogene formsprog hele tiden kræver hhv. muliggør skiftende indstillinger. Idet den forblev fri, ikke-hierarkisk placeret i helheden af elementer i denne specielle teatersituation, kunne den blive opfattet forskelligt af forskellige besøgende: som auditiv rytme, som til-tale, som samling af betydningsmateriale, som en personlig monologs mønster, som almen model.

Besættelse af en tale, der har bemægtiget sig aktørens kropslige stemme, i Hamborg; spaltning mellem rumoplevelse, kropsaktion og en løsrevet »ved siden af« tonende stemme i Frankfurt; polyfoni af overvejende klassisk agerende skuespil-lere, der optræder endnu en gang i spejlets mediale formidling, i London. I alle tre tilfælde frembringer teatret, hver gang med forskellige midler, et forhold til teksten, der lader sig begribe som en inddragelse af råderetten, som en af-sætten af bevidsthedens meningskontrollerende instans, som en dekonstruktion af »karakteren«, men også af det modernes kollektiv-subjekter, som en nedbrydning af selv de beckettiske »menneskestumper« (Adorno). London-opsætningen »tyder« ganske vist tekstens postdramatiske struktur, men føjer den ind i en teaterforståelse, der lader de fleste overleverede antagelser uantastede. Men i hvert fald formulerer den subjektets spaltning. I de tilfælde derimod, hvor tekst-talen fra scenen, fra performeren, henter tilskueren ud af hans *splendid isolation*, der drejer det sig om forskellige former for et postdramatisk teater af stemmer (også når en eneste stemme lader en flerhed af

stemmer blive hørlige), hvor det dramatiske dispositiv samtidig udviskes for at forstærke tekstens kraft som sfære for en til-tale. »Drama« bliver her ikke integreret i en visuel eller musikalsk dramaturgi (Robert Wilson), ikke overført til koriske former (Einar Schleaf) eller »konkret teater« (Jan Fabre), ikke til former, hvor teksten bliver optaget som dokumentarisk materiale (Stefan Kaegi) eller som pastiche på offentlige diskurser (René Pollesch) – altsammen muligheder i samtidens postdramatisk æstetik. Teksten fremtræder langt snarere i sit fulde omfang som poesi, lydbillede og refleksion, og bliver som tiltale og tilskyndelse teatrets hovedmotiv. Alle, næsten alle sprogets muligheder som performance kommer i spil i disse former for et postdramatisk teater af stemmer.

*Oversat af Laura Luise Schultz*

Hans-Thies Lehmann er professor i Teatervidenskab v. Johann Wolfgang Goethe Universitetet, Frankfurt am Main. Har bl.a. publiceret *Theater und Mythos* (1991), *Postdramatisches Theater* (1999) og *Das Politische Schreiben* (2002).

## Noter

- 1—Smlgn. Hans-Thies Lehmann: »Stücke zertrümmern«, in: *Zeitung des Schauspielhauses Bochum*, nr. 25, 1999, s. 8-12.
- 2—Ibid.
- 3—Efterhånden bliver adskillige områder, fx byen, beskrevet som tekst. Byen er ganske vist længe blevet betragtet som tekst. Men hvordan brugernes praksis (deres performance) vedvarende genskriver denne tekst, er først for nylig – Michel de Certeau – trådt tydeligere frem i bevidstheden som følge af erkendelsen af, at de givne samfundsmæssige struktureringer på ingen måde fungerer uden brydninger, men rent faktisk giver de tilsyneladende rent manipulerede subjekter et vist spillerum for deres egen »tekst-praksis«.
- 4—Smlgn. Saskia Reither: *Computerpoesie. Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer*, Bielefeld 2003.
- 5—Smlgn. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999.
- 6—I *Postdramatisches Theater* falder diskussionen af teksten alt for knap ud, fordi det dér handlede om undersøgelsen af de postdramatiske teatermidler, ikke om analysen af tilsvarende tekstformer. En sådan analyse vil sætte af fra nyere arbejder, først og fremmest Gerda Poschmanns fortjenstfulde studie *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Tübingen 1997). De der vundne indsigter ville så skulle relateres tilbage på analysen af teaterrealiteten.
- 7—Sarah Kane: *4.48 Psychosis*, London 2000.
- 8—Spørgsmålet om oversættelsen lader jeg ligge. Med en tekst, hvor tiltaleformen »you« konsekvent bliver brugt med henblik på flere mulige adressater, kan man allerede ud fra denne detalje gøre sig klart, hvilke vanskeligheder – som Durs Grünbein i øvrigt for det meste løser yderst overbevisende – overførelsen til tysk fører med sig.
- 9—Kane: *4.48 Psychosis*, s. 3.
- 10—Sarah Kane: »Drama with Balls«, in: *The Guardian*, 20.8.1998.
- 11—Hans-Thies Lehmann: »Gesteigerte Gegenwart« in: *sitz!platz!*, Hamburger Schauspielhaus, Hamburg 2002, s. 26-29, her. s. 28.



# Karakterens opløsning i diskursen: fra Gertrude Stein til René Pollesch

Af Laura Luise Schultz

## Gertrude Stein i Gießen

I 2003 holdt professor emeritus og grundlægger af Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Gießen, Andrzej Wirth, sin tale i anledning af instituttets 20 års-jubilæum. »Lob der dritten Sache« hedder talen, og en af underoverskrifterne lyder »Mit Gertrude Stein nach Gießen«. Her fortæller Wirth bl.a. om, hvordan han i 1981 rejste til Gießen for at holde en prøveforelæsning. Han valgte at tale om Gertrude Stein i sikker forvisning om, at det nok skulle afskrække ansættelseskomiteen, som var på udgik efter en dramaekspert. To år efter var de seneste årtiers mest visionære teaterlaboratorium i Europa en realitet.<sup>1</sup> Så der står det; han har selv sagt det: Introduktionen af Gertrude Stein betegner et afgørende moment i udviklingen af det postdramatiske teater, som instituttet i Gießen nu har været en europæisk forpost for i over 20 år.

Det var ikke tilfældigt, at den polskfødte professor netop bragte Gertrude Stein med sig til Gießen, da han vendte tilbage til Europa efter mange års ophold i Californien og ikke mindst New York.

Hvis vi kigger over på den anden side af atlanten, til den new yorker-avantgarde, der må betegnes som nært beslægtet med det tyske postdramatiske teater, ser vi nemlig Steins aftryk på mange af de mest markante teaterkunstnere: Siden Julian Beck og Judith Malina valgte at åbne deres Living Theatre i 1951 med en opsætning af Steins *Doctor Faustus Lights The Lights*, er dette stykke blevet en slags adelsmærke for off off-Broadway-grupperne. Også The Judson Poets Theatre, Richard Foreman, Robert Wilson og The Wooster Group har siden opsat dette stykke, hvormed man tilsyneladende indskriver sig i en særlig teatral avantgardetradition. Disse kunstnere – ikke mindst The Wooster Group – har igen forbindelser til yngre generationer af new yorker-grupper som Elevator Repair Service, Big Art Group, The Builder's Association, m.fl., hvis udtryk på mange måder ligger ganske tæt på det nye tyske teater.

Den tætte forbindelse mellem New York og Gießen, mellem amerikansk avantgardeteater og tysk postdramatisk teater, hænger i høj grad sammen med netop Andrzej Wirths særlige udsyn og verdensborgerskab. Da han i slutningen af 1960'erne måtte forlade det kommunistiske Polen, kom han ligesom landsmanden Jan Kott til Californien og siden til New York, hvor han udviklede sin »praxeologi«, ideen om at kombinere teoretisk teatervidenskab med praktisk teateruddannelse. Han kom til

> Trine Dyrholm i Sarah Kanes »4:48 Psychosis« (Edison, iscenesættelse Jacob Schokking, foto: Hansen.com)

USA efter flere års arbejde som teaterkritiker, men også med praktisk erfaring fra bl.a. ophold hos Grotowski og som assistent for Brecht ved Berliner Ensemble.

Med direkte inspiration fra amerikanske universiteters kombination af teoretisk uddannelse og praktisk kunstnerisk arbejde udviklede Wirth i Gießen en europæisk version af denne tradition. Kombinationen af på den ene side filosofiske tekster og hard core-teori og på den anden side praktisk arbejde med internationale stjerne-kunstnere overlod i høj grad de studerende til at finde deres egen vej inden for et kraftigt udvidet teaterfelt. Ud af dette arbejde, denne dannelse, er kommet kunstnere som René Pollesch, Rimini Protokoll, She She Pop, Hans-Werner Kroesinger, m.fl.

Det var altså i 1981, Andrzej Wirth tog til Gießen med Gertrude Stein i kufferten for at holde en prøveforelæsning, som siden skulle føre til grundlæggelsen af det enestående institut for anvendt teatervidenskab. Dengang i starten af 80'erne skrev Wirth desuden nogle små artikler, der stadig udgør nogle af de mest indsigtsfulde teatervidenskabelige udlægninger af Gertrude Steins æstetik. Tilsammen formulerer disse artikler præcist, hvordan Gertrude Stein i sine skuespil foregreb mange af de væsentligste eksperimenter i det 20. århundredes teater. Således skriver Wirth i en artikel fra 1982, »Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft»:

Steins storslåede dekonstruktion tjente et konstruktivt formål, og man ser først i dag, at hendes målsætning har foregrebet eller forberedt næsten alt, hvad teatret i dag stræber efter: dets tidsopfattelse (Beckett), dets eksistentielle tendens (Grotowski), dets formal-informale struktur (Robert Wilson), dets erkendelsesteoretiske tendens (Richard Foreman), dets sproglige strategier (Handke), dets operaagtige blandingsformer (Wilson og Pina Bausch).

(Wirth 1982b, 73).<sup>2</sup>

Det var også Wirth, der allerede i starten af 1980'erne begyndte at bruge betegnelsen *postdramatisk* om teaterformer og -tekster af Stein, Kandinsky og den polske dramatikere Witkiewicz, der ikke længere levede op til klassiske dramatiske formater:

Det betyder grundlæggende en post-dramatisk position. For selvfølgelig kan vi kun metaforisk sige, at *Den gule klang* er et skuespil. Det er i virkeligheden post-dramatisk. Og hos Witkiewicz og Stein har vi så et meget massivt forsøg på at dekonstruere dramaet (...). (Wirth 1989 [1985], 295).<sup>3</sup>

De to citater viser, hvordan Wirths unikke kombination af en bred teaterhistorisk viden, kombineret med førstehåndserfaring fra det europæiske og amerikanske samtidsteater, og ikke mindst kombineret med en solid filosofisk uddannelse og udblik til samtidens poststrukturalistiske filosofi, giver ham en præcis forståelse for, hvad der er på spil i disse tidlige avantgardeforfatteres teatertekster: en dekonstruktion af selve den dramatiske struktur, en postdramatisk position. Wirth formår dermed, i

en i sig selv dekonstruktivistisk gestus, at påpege den vidtrækkende effekt af nogle af de teaterhistorisk set mest oversete og udgrænsede teatereksperimenter i den tidlige europæiske avantgarde. Men det er særlig interessant, at han knytter dem så direkte til konkrete kunstnere og aktuelle tendenser i sin samtids teater. Det var præcis denne omsætning af de historisk indvundne indsigter og erfaringer til praktiske og tidssvarende teaterformer, der skulle komme til at udgøre Wirths unikke bidrag til skolen i Gießen.

## Gertrude Stein og det postdramatiske teater

Det blev dog ikke Wirth, men hans mangeårige kollega ved Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Hans-Thies Lehmann, der skulle gøre begrebet om det postdramatiske teater udbredt i akademisk sammenhæng, nemlig med sin bog fra 1999 om *Postdramatisches Theater*. I bogen afsøger Hans-Thies Lehmann en række forskellige teaterpraksisser fra det 20. århundrede, som tilsammen tegner en tendens væk fra det dramatiske paradigme og henimod et postdramatisk teater, som Lehmann hævder udkrystalliserer sig i den sidste del af århundredet, fra 1960'erne og frem.

Hvad der karakteriserer disse teaterformer er deres radikale brud med det dramatiske ideal, der op igennem den vestlige teaterhistorie var blevet rendyrket og knæsat som den ideale teaterform. I lighed med Wirth placerer Lehmann Gertrude Stein som en tidlig forløber for det postdramatiske teater: »Für das postdramatische Theater ist die Ästhetik Steins von großer, außerhalb Amerikas mehr untergründiger Bedeutung.« (H.-Th. Lehmann 1999, 105).<sup>4</sup> Jeg skal i det følgende forsøge at trække Steins betydning for det postdramatiske teater, ikke mindst i Tyskland, frem af undergrunden. Med Wirth i baghånden vil jeg især fokusere på to indbyrdes forbundne aspekter: Nemlig hvordan reartikuleringen af forholdet mellem tekst og forestilling i det postdramatiske teater fører til en opløsning af dialogen og karakterens status som psykologisk omdrejningspunkt for den dramatiske handling.

Gertrude Stein var en af de tidligste eksponenter for det opgør med dramaet, der kulminerer i det postdramatiske teater. Fra sin placering i den historiske avantgarde i begyndelsen af det 20. århundrede foretog Stein en konsekvent dekonstruktion af samtlige det dramatiske teaters grundantagelser – et opgør, der stadig giver genlyd i det nyskabende teater af i dag. For at forstå, hvor gennemgribende dette opgør kom til udtryk hos Stein, kan det være nyttigt først at se på, hvordan det ideale drama tager sig ud.

## Det dramatiske ideal

I sin *Theorie des modernen Dramas* fra 1956 definerer Peter Szondi dramaet som »absolut«. Herved skal forstås, at dramaet som kunstart kræver en genremæssig renhed: »Dramaet er absolut. For at kunne være ren relation, dvs: for at kunne være

dramatisk, må det være løsrevet fra alt, hvad der er udvendigt i forhold til det. Det kender intet uden for sig selv. (Szondi, 15).<sup>5</sup> Szondi betoner, at dette absolutte dramaideal opstår i renæssancen og etablerer sig i klassikken som et forsøg på at gøre mellemmenneskelige relationer til centrum for teaterværket. For at kunne fokusere fuldstændig på denne mellemmenneskelige relationalitet [*zwischenmenschlicher Bezug*] sættes dialogen i centrum som bærende for dramaet, og prolog, kor og epilog udskilles. Dermed adskiller nyere tids drama sig ifølge Szondi fra såvel den antikke tragedie som middelalderens liturgiske spil, det barokke verdensteater og Shakespeares historiske stykker. Dialogen skal fødes ud af det absolutte dramatiske nu og må på ingen måde opleves som forfatterens ord. På samme måde er tilskueren fuldstændig fraværende fra den dramatiske værkvirkelighed og må ikke tiltales eller på anden måde inddrages i værkets virkelighed. Heller ikke skuespillerens relation til rollen må være synlig, tværtimod kræves en fuldstændig sammensmeltning mellem skuespilleren og den dramatiske figur. Dramaet må generere sin egen tid, hvert nu må opstå motiveret ud af det foregående og lede frem til det næste, uden henvisning til andre tidshorisoner (historiske, narrative). Tilsvarende må scenskiftene begrænses, så heller ikke den rumlige erfaring lukker referencer til udenforstående virkelighedsdimensioner ind i dramaets absolutte værkvirkelighed. Dramaet er »den altid nutidige (1) mellemmenneskelige (2) hændelses (3) digtform« (Szondi, 74).<sup>6</sup>

Trods bruddet med den antikke tragedie er det dramaideal, som karakteriserede nyere tids teater, funderet i Aristoteles' *Poetik*, hvis pragmatiske bestemmelser ophøjedes og absoluteredes til ideale krav. Det er grundlæggende Aristoteles privilegering af fablen, der determinerer dramaets krav om at være »absolut«, et selvgyldigt kosmos. Dette ideal kulminerer i naturalismen, hvor dramaets krise imidlertid også sætter ind ifølge Szondi. F.eks. kommer Henrik Ibsens psykologisk motiverede behov for at rulle personernes fortid op i konflikt med tidens, stedets og handlingens ideale enhed.

## Tekstens krise i teatret

Szondis bog beskriver altså en krise i det dramatiske ideal, en krise, som i Szondis Brecht-inspirerede dialektiske analyse sætter sig igennem som en episk drejning af teatret, i kraft af et historisk betinget behov for at kunne referere til virkelighedsdimensioner uden for den dramatiske handling her og nu. Men som Hans-Thies Lehmann gør opmærksom på i *Postdramatisches Theater*, så er den klassiske modstilling mellem episk og dramatisk, som Szondi henter hos Goethe og Schiller (foruden altså hos Brecht), utilstrækkelig i forhold til at analysere forandringerne i selve *teatrets* udvikling. Szondis analyse retter sig mod dramaets opløsning på *tekstens* niveau, mens det, der sker i det postdramatiske teater, er, at *teatret* og *dramaet* simpelthen glider fra hinanden: »Der findes teater uden drama«, som Lehmann konstaterer (H.-Th. Lehmann 1999, 44).<sup>7</sup> Nemlig et teater, der har opgivet den repræsentation



af et selvgyldigt, fiktivt kosmos, som dramaet havde knæsat som den herskende teateræstetik.<sup>8</sup>

Som det fremgår af Lehmanns kritik af Szondi, bliver forholdet mellem tekst og teater et centralt krisepunkt i opgøret med den dramatiske model. Lige siden Antonin Artaud i sine tekster fra 1920'erne og 30'erne gjorde oprør mod »dramatikeren som Gud«, der reducerede selve den sceniske forestilling til en bleg afglans af det litterære værk, og i stedet søgte at sætte det kropslige nærvær i centrum for teaterkunsten, har modsætningsforholdet mellem tekstbaseret dramatisk teater og kropsbaseret performance-teater tegnet en indre spænding og spaltning i det vestlige teater.

Artauds opgør med den repræsentative og narrative dramaturgi, som karakteriserede det naturalistiske teater, blev foregrebet i andre dele af den tidlige avantgarde, som f.eks. futuristerne og dadaisternes afvisning af det borgerlige dramatiske teater til fordel for cabaretens episodiske og tværestetiske formater med deres betoning af fysiske og visuelle udtryksformer. Og Artauds insisteren på det udelte fysiske nærvær, der som ren sanselighed brænder igennem alle repræsentationssystemer, blev siden taget op af store dele af den performancekunst, der udkrystalliserede sig i anden halvdel af det 20. århundrede.

Op igennem det 20. århundredes vestlige teater ser man således en udspaltning i to indbyrdes antagonistiske traditioner, hhv. et tekstbaseret dramatisk teater og en anti-litterær performance-tradition med rødder i den historiske avantgarde fra århundredets begyndelse.

Gertrude Steins skuespil og teateræstetik placerer sig lige præcis i kløften mellem disse to traditioner og peger dermed frem mod et teaterbegreb hinsides denne modsætning. Frem for at placere sig i enten den litterære eller den anti-litterære position, går Gertrude Stein i sine skuespil ind og dekonstruerer selve forbindelsen mellem tekst og forestilling. Steins skuespil er komponeret på en sådan måde, at forestillingen aldrig kan blive reduceret til en simpel 3-dimensionel illustration af teksten, eller sagt på en anden måde: sådan at teksten aldrig vil kunne determinere en bestemt opsætning som mere autoritativ end en anden.

Som det fremgår af *Postdramatisches Theater*, sker opgøret med det dramatiske ideal i en løbende proces gennem hele det 20. århundrede. Det er imidlertid først fra 1960'erne, at teatret ifølge Lehmann omsider får frigjort sig fra dets bundethed til fablen og repræsentationen i en sådan grad, at man kan tale om et egentligt postdramatisk teater. Således må Lehmann fortsat forstå Brechts teater inden for et dramatisk paradigme:

I Brechts teori gemte sig en højst traditionalistisk tese: *Fablen* forblev teatrets alfa og omega for ham. Men ud fra fablen lader den afgørende del af det nye teater fra 60'erne til 90'erne sig ikke forstå, ja lader ikke engang den *tekstform* sig forstå, som teaterlitteraturen har antaget (Beckett, Handke, Strauß, Müller...). (H.-Th. Lehmann 1999, 48).<sup>9</sup>

Selv om Lehmann her understreger, at også teaterteksten er blevet postdramatisk, forbliver spørgsmålet om teatrets forhold til teksten afgørende for Lehmann. Således skelner han netop mellem det moderne og det postdramatiske teater ud fra deres respektive forhold til teksten som styrende for den sceniske fremstilling:

Men først når teatermidlerne hinsides sproget bliver ligeberettiget med teksten og systematisk lader sig tænke også uden teksten, er det fulde skridt til det postdramatiske teater taget. (H.-Th. Lehmann 1999, 89).<sup>10</sup>

Paradokset i forhold til Gertrude Stein er, at hun som digter, som »postdramatiker«, foretager denne frisætning af teatret fra tekstsiden, »inde fra« selve den litterære tekst, i kraft af den måde, hun tænker teaterteksten i dens relation til opførelsen på. Selv om hun som modernistisk digter forholder sig til teatret fra tekstsiden i den forstand, at hun skriver skuespil, *plays*, så forholder hun sig i sine skuespil og forelæsninger i højere grad til teatret og skuespillet ud fra teatrale problemstillinger – herunder forholdet til teksten, som i høj grad belyses fra teatersiden – end ud fra dramatiske problemstillinger vedrørende repræsentationen af et fiktivt univers – en problemstilling hun tværtimod i høj grad har lagt bag sig.

Stein skriver m.a.o. teatertekster, der ikke længere er dramatisk-mimetiske, men snarere kan betegnes som performative i sig selv. Et skuespil af Stein kan betragtes som en verbal performance, hvor ordenes indbyrdes relationer og bevægelser udgør det performative spil. Stein gør i den bevægelse op med mange af de samme dramatiske grundantagelser, som problematiseres inden for det postdramatiske teater: Steins skuespil sætter spørgsmålstejn ved skuespillerens relation til rollen, ved forholdet mellem scene og sal, forholdet mellem tidsligt forløb og rumligt nærvær, mellem det, vi hører, og det, vi ser, osv.

Det er selve denne dekonstruktion af dramatiske grundantagelser, der har gjort det så vanskeligt for teatret at arbejde med Steins skuespil, fordi det netop har været så vanskeligt at tænke hinsides disse grundantagelser: Hvordan skildre karakterer, der ikke længere lader sig adskille fra hinanden, i en dramatisk teaterkonvention, der bygger på optimal identifikation mellem skuespiller og rolle? Hvordan fremstille et narrativt forløb, der spalter sig i et uendeligt antal samtidige handlingstråde, når dramaet bygger på tidens, stedets og handlingens enhed? Og hvordan overføre et komplet relationelt felt af virtuelle verbale forbindelser til teatrets fysiske rum?

Det er min påstand, at mange af de her skitserede modsætninger mellem tekst og teater hænger sammen med en vanskelighed ved at tænke selve forholdet mellem sprog og krop, tekst og teater, ad de samme åbne, relationelle baner, som man eksperimenterede med inden for de enkelte kunstarter, hhv. litteraturen og teatret betragtet hver for sig.

Hvor det fysiske teater nok åbnede den sceniske handling for nye, postdramatiske udtryksformer og relationer mellem performere og publikum, og hvor den

modernistiske litteratur og dramatik tilsvarende åbnede for en gentænkning af forholdet mellem sproget og dets genstand, der har det været meget vanskeligt at koncipere selve forholdet mellem tekst og teater som funderet i andet end en mimetisk lighedsrelation.

Gertrude Stein derimod tænker sig forholdet mellem tekst og forestilling som funderet i en *forskelsrelation*. Dermed drager hun ikke bare konsekvensen af den modernistiske gentænkning af værkets forhold til virkeligheden, men bringer denne gentænkning med over i sin koncipering af selve tekstens relation til forestillingen, dvs. tekstens relation til dén fysiske virkelighed eller andethed, som teatret udgør for teksten.

## Opgøret med den aristoteliske poetik

When I see a thing it is not a play for me, but when I write something that somebody else can see then it is a play for me.

(Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, 199).

I dette citat formulerer Gertrude Stein et centralt brud med den aristoteliske poetiks krav om, at dramaet skal gøre det fraværende nærværende. Hos Aristoteles hedder det til sammenligning:

Digteren bør konstruere fablen og udarbejde den sproglige form således, at han så vidt muligt *ser situationerne for sig*; thi når han på denne måde *ser begivenhederne så tydeligt, som om han selv var tilstede ved dem*, vil han kunne træffe det rigtige og være mindst udsat for at overse selvmodsigelser.

(Aristoteles, *Poetikken*, 1970, 53, kap. 17. Mine kursiveringer).

Sammenligningen med Aristoteles afdækker, at der implicit i Steins formulering ligger et opgør med selve den dramatiske model, sådan som den er funderet i Aristoteles *Poetik* med henblik på at formalisere og optimere en mimetisk realisme »uden selvmodsigelser«. Hvor Aristoteles betoner digterens visualisering af de dramatiske situationer, hævder Stein frejdigt, at hun, netop når hun skriver skuespil, *ikke* kan se dem for sig. Stein-citatet fortsætter:

When I write other things not plays it is something that I can see and seeing it is inside of me but when I write a play then it is something that is inside of me but if I could see it then it would not be. (Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, 199).

Her gør Stein det ligefrem til en grundpræmis, selve skuespillets eksistensberettigelse og genremærke, at hun ikke kan se det for sig. Det vigtigste her er den gestus, der ligger i, at Stein dermed afskriver sig dramatikerens suverænitet som ophavsmand til dramaet. Hun afskriver sig naturligvis ikke ophavsretten til den dramatiske *tekst*, men hun understreger, at det er nogle andre, der skal *visualisere* den – nemlig i

opførelsen. »And leave me the I leave to you all the rest of the revelation« hedder det f.eks. i stykket *Saints and Singing* fra 1922.

## Gertrude Steins landskabsteater

Steins opgør med den mimetiske relation mellem tekst og forestilling tydeliggør, hvordan splittelsen omkring tekstens status i det moderne teater hænger sammen med et generelt opgør med overleverede mimetiske repræsentationsparadigmer, som fandt sted på tværs af kunstarterne. Det autonome kunstværk med dets fundering i linearperspektivet; den afgrænsede narrative fortælling med begyndelse, midte og afslutning; og det plotbaserede fjerdevægs-drama problematiseredes til fordel for en ny opmærksomhed på samspillet mellem kunstarter og genrer, på forholdet mellem form og materiale, på forholdet mellem subjekt og objekt, og på interaktionen mellem værk og modtager.

Under dette opgør ligger en ny forståelse af forholdet mellem kunst og virkelighed, funderet i nogle bredere mentalitetshistoriske forskydninger og videnskabelige nybrud omkring starten af det 20. århundrede. Opfattes virkeligheden som fluktuierende, relativ og kompleks, kan værkets relation til virkeligheden ikke længere opfattes som en objektiv afspejling af en stabil virkelighed, ligesom erkendelsen af iagttagers indskrevethed i det iagttagne problematiserer stabile subjekt-objektpositioner.

Intet sted kommer Steins opgør med entydigt mimetisk-narrative repræsentationsmodeller klarere til udtryk end i hendes begreb om skuespillet som landskab. Det er samtidig i landskabsstykkerne, hendes opgør med det dramatiske ideal kommer tydeligst til udtryk. Ikke for ingenting er det da netop også dette begreb om landskabsteater, hun teaterhistorisk er blevet mest anerkendt for.<sup>11</sup>

Når Stein i forelæsnngen *Plays* fra 1934 vælger at betegne sine skuespil som landskaber, udtrykker hun i første række et opgør med det plotbaserede teater. Ved at bestemme sine skuespil som landskaber, hvilket jo betegner en billedkunstnerisk genre såvel som et fysisk stykke land, markerer Stein, at hun ikke ønsker at skrive dramatiske skuespil med et lineært plot og en aristotelisk dramaturgi. I stedet forsøger hun at skabe en form for kaleidoskopisk tekst, der nok rummer masser af relationer og bevægelser mellem de enkelte figurer og objekter, men som ikke underordner disse bevægelser under nogen samlende narrativ udviklingslogik. Snarere er der tale om et virtuelt spil mellem mulige betydningsrelationer i en kompleks rum- og tidsfremstilling, der involverer såvel virtuelle som reale aspekter af teksten og opførelses-situationen. Robert Wilson beskriver Steins stykke *Four Saints in Three Acts* som: »a work that is of no time – not timeless, but full of time – of no conclusions, no beginning, no end. It is part of a continuous line.« (Wilson 1996, 2).

Steins landskabsstykker skaber ikke noget fiktivt univers i konventionel forstand. Snarere genererer de visuelle kompositioner i et scenisk rum. Hermed foregriber

de dele af det senere performanceteater, som f.eks. Robert Wilsons tidlige produktioner. Her er ikke tale om en fiktiv afspejling af en ydre virkelighed, men om en kontinuitet mellem værk og virkelighed – i en foregribelse af performancekunstens og det postdramatiske teaters betoning af teaterrummet som reelt rum for en direkte udveksling mellem publikum og performere. Steins landskaber er reale kompositioner i tid og rum, på samme måde som det bylandskab, hun indbefatter i sit landskabsbegreb: »Then as I said streets and windows are also landscape...« (Stein, *Plays*, 81).

I Steins landskabsstykker er den psykologiske karakter ikke længere i centrum for plottet, og karakteren behersker heller ikke dialogen. Snarere forekommer karaktererne at materialisere sig ud af sproget selv, når en collage af stemmer performativt fremkalder et univers af skiftende visuelle og følelsesmæssige mønstre. Steins karakterer er måske nok travlt optaget af at bevæge sig rundt i deres landskab af ord, men plottet er tilsyneladende statisk. Som Stein forklarer i sin forelæsning *Plays*: »A landscape if it ever did go away would have to go away to stay.« Hendes karakterer udfører handlinger, der ikke er involveret i nogen form for narrativ progression. Et af de greb, Stein benytter for at undgå et naturalistisk, psykologisk teater, er at spalte og fordoble sine karakterer. I *Four Saints In Three Acts*, Steins mest berømte libretto fra 1927, ser hver karakter f.eks. ud til at optræde i adskillige inkarnationer på samme tid.

Saint Therese. How many saints are there in it.

Saint Therese. There are very many many saints in it.

Saint Therese. There are as many saints as there are in it.

Saint Therese. How many saints are there in it.

Saint Therese. There are there are there are saints saints in it.

(Gertrude Stein, *Four Saints In Three Acts*).<sup>12</sup>

Her ser man, hvordan Saint Therese nævnes igen for hver ny replik, som om hun enten optræder i så mange versioner på en og samme tid, eller, som om hun forandrer sig fra øjeblik til øjeblik og på en måde er en ny karakter for hver replik, hun siger. Endnu mere markant er det måske, at passagen viser, hvordan Stein undlader at lægge sig fast på, hvor mange helgener, der egentlig skal optræde i stykket. Det er netop ikke forfatterens, men iscenesætternes opgave at bestemme, hvor mange skuespillere, der f.eks. skal spille Saint Therese. Steins stykker er i den forstand en slags verbale og koreografiske partiturer, hvis endelige realisering – f.eks. fordelingen på skuespillere og stemmer og ikke mindst den visuelle fremstilling – står fuldstændig åben.

## Karakterens opløsning i diskursen

Steins spaltning af karakteren betegner et opgør med det psykologiske subjekt som

omdrejningspunkt for den dramatiske handling. Steins karakterer bliver helt konkret spredt ud i rummet, i scenens landskab, frem for at binde dette sceniske mulighedsrum i et enstrengt tidsligt forløb. Denne dekonstruktion af karakteren forbin-der sig hos Stein, ganske konsekvent, med en løsrivelse af dialogen fra karakteren. Eller måske snarere en opløsning af karakteren i diskursen, som Andrzej Wirth har formuleret det (Wirth 1982a, 38). Den dramatiske figur mister ifølge Wirth sin autonomi og bliver erstattet af en »collage af stemmer« (Wirth 1982a, 38):

Det tematiske kommer ikke til syne i form af en fabel, men som i musikken, fordelt på de i diskursens krop frit svømmende nøglefraser, og gennem deres motiviske gen-tagelse. (Wirth, 1982b, 67).<sup>13</sup>

Således ser man i Steins landskabsstykker karakterer opstå og materialisere sig ud af ordspil for senere igen at forsvinde: »I have felt called to call all a revision and I revise Helen Wise, and Beatrice Wise and Henry Wise...« (Gertrude Stein, *Saints and Singing*).

Som vi også så ovenfor i citatet fra *Four Saints in Three Acts* er der hele tiden et fremhævet metasprogligt lag i Steins stykker. Netop dette metasproglige lag bestemmer Wirth som Steins mest radikale skridt. Han skriver om hendes stykker fra 1930'erne:

Gertrude Steins særstilling i tredivernes dramatiske litteratur beror på den udtrykkelige tematisering af dramaets og teatrets metasprog og den konsekvente anvendelse af et system af sekundære koder som det primære sprogplan. Det var vel nok det mest radikale skridt, at gøre dramaet abstrakt gennem opløsningen af figuren (...). (Wirth, 1982a, 39).<sup>14</sup>

Det er altså ifølge Wirth i kraft af denne udnyttelse af metasproglige, sekundære sprogkoder, Stein bliver i stand til at opløse den psykologiske karakter forstået som et autonomt kernesubjekt - og dermed frigøre skuespilleren fra hendes binding til rollen. Hos Stein har karaktererne ingen stabil, autentisk identitet, men er fuldstændig indlejret i diskursens verbale landskab, deres bevægelser, tilsynekomst og forsvinden følger bevægelserne i tekstens partitur snarere end at være betinget af et bagvedliggende plot. Og netop sådan er hendes stykker blevet spillet: I *The Wooster Groups* opsætning af Steins *Doctor Faustus Lights The Lights* glider performerne ind og ud af forskellige identiteter, hos Wilson spiller flere performere den samme rolle, som således spalter sig og spreder sig på scenen for øjnene af os, i en samtidig reali-sering af flere mulige identiteter og handlingstråde.

Med denne opløsning af karakteren tager Stein de – i flere betydninger – *dramatiske* konsekvenser af den modernistiske erkendelse af identitetens relative og relationelle karakter. Steins demontering af den dramatiske figur artikulerer en uforfærdet erkendelse af, at med den krise i det stabile, afgrænsede subjekt, som satte ind

med modernismen, blev selve grundlaget for den dramatiske model undermineret. Hermed står Stein ikke i modsætning til, men er tværtimod i overensstemmelse med store dele af performancekunstens afsøgning af kroppens og identitetens grænser, forvandlinger og iscenesættelser. Som Elinor Fuchs konstaterede i *The Death of Character* fra 1996, var dramaets krise i det 20. århundrede tæt forbundet med subjektets sociale destabilisering og udvendiggørelse:

The interior space known as »the subject« was no longer an essence, an in-dwelling human endowment, but flattened into a social construction or marker in language, the unoccupied occupant of the subject position. (Fuchs, 3).<sup>15</sup>

Den opløsning af det dramatiske subjekt, som vi ser hos Stein – og i mindre radikal version i Brechts verfremdung af rollen fra skuespilleren, og i Becketts paralyserede figurer og statiske landskaber – tegner en postdramatisk tråd i den modernistiske dramatik, som ikke står i modsætningsforhold til, men langt hen ad vejen modsvarer opgøret med det tekstbaserede drama i performancetraditionen og det fysiske teater. Afvisningen af teksten i store dele af det 20. århundredes teater var funderet i et opgør med et bestemt dramatisk ideal, der privilegerede fabeln og derfor naturligt var funderet i det litterære forlæg, teksten, dramaet. Men det interessante er, at et tilsvarende opgør med dramaets form fandt sted inden for dramatikken selv i den samme periode, hvor vi med Gerda Poschmanns ord så fremkomsten af »den ikke længere dramatiske teatertekst«. <sup>16</sup> Såvel i den *postdramatiske teatertekst* som i det *postdramatiske teater* ser vi et opgør med den dramatiske model. Steins endelige opløsning af den dramatiske karakter som autonomt subjekt betegner, som Wirth allerede tidligt påpegede, »det mest radikale skridt« i dette opgør. Allerede i sin læsning af Stein fremhæver Wirth dermed den egenskab, som sidenhen skulle blive en af de vigtigste hos den generation af tyske kunstnere, han selv kom til at præge gennem sit virke ved Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Gießen: opgøret med det afgrænsede og stabile dramatiske subjekt som omdrejningspunkt og udgangspunkt for dramaets dialog, handling og mening.

## Karakterens opløsning i diskursen – hos René Pollesch

En af de studerende, der i Gießen blev udsat for Wirths promovering af Steins radikale teateræstetik, var René Pollesch. Og det helt centrale element, Pollesch ren dyrker i sine stykker, kan – direkte eller indirekte – føres tilbage til Gertrude Stein og det træk, Wirth identificerede som hendes mest radikale greb: Polleschs stykker har som deres centrale tematik og dramaturgiske princip opløsningen af karakteren i diskursen.

Polleschs karakterer har ingen selvstændig, fiktiv realitet eller identitet. I hans udgivne stykker har karaktererne ingen selvstændige navne, men er blot markeret med forbogstaverne på den skuespiller, der spillede dem i opførelsen. På scenen

rokerer de indbyrdes og overtager uformidlet hinandens replikker, som var de fuldstændig udskiftelige, som om det ikke gør nogen forskel, hvem der udsiger hvilke replikker. Polleschs karakterer er reduceret til gennemstrømningsfelter for kombatterende sociale diskurser, der kører i en uendelig strøm med deres »identitetstilbud«, og som karaktererne forgæves forsøger at indtage mere stabile positioner inden for i en håbløs og vedvarende destabiliseringsproces.

T: Identifikationstilbudet som »kvindelig manager«, som produceres på mit hotelværelse, kom mig i møde – da jeg trådte ind i det her kolonialistisk udstyrede lort, stod det der på en eller anden måde som et tilbud om et muligt selv, og så begyndte jeg at skribe. (Pollesch 2006, 23).

Hos Pollesch ser man teoretisk jargon af poststrukturalistisk tilsnit blande sig med vulgære udbrud, management-lingo, filmklicheer, reklameslogans, politiske floskler etc. hos karakterer uden nogen indre identitet eller kerne, der kan bryde dette overophedede limbo i noget der bare ligner en autentisk eller sammenhængende individuel subjektivitet.

Som Solveig Gade gør opmærksom på i en analyse af Polleschs *Stadt als Beute*, flyder identiteterne tværtimod i sidste ende fuldstændig sammen i diskursernes nedsmeltning i hyperrealiteten:

Det handler om at mobilisere og markedsføre sin subjektivitet på bedst mulig vis præcis sådan som den flydende gas, som spillerne med henvisning til Deleuze hævder gennemtrænger alt i samfundet, tilhvisker de fire spillere at gøre. Men det nedslående resultat er, at de fire spilleres identiteter efterhånden flyder mere og mere ind i hinanden med det til følge, at man til sidst ikke ved, hvis subjektivitet, det er, man markedsfører. (Gade, 86).

Og hos Pollesch, som hos Stein, er det ofte ordspil, der bestemmer hvilken retning »handlingen« eller det diskursive spil tager:

T: Ja, gut, ich hab mich in die Manager-Suite eingemietet, aber das heisst noch lange nich, dass meine Kinder unterentwickelt sind. Ich meine ungewickelt. ICH MEINE UNGEWICKELT! SCHEISSE! (Pollesch 2002, 56).

T: Ja, jeg har lejet managersuiten, men det betyder ikke med det samme, at mine børn også er underudviklede. Jeg mener, at jeg ikke har fået skiftet ble på dem. JEG MENER AT JEG IKKE HAR FÅET SKIFTET BLE PÅ DEM! LORT! (Pollesch 2006, 26-27).

I den tyske originaltekst ser vi, hvordan ordspillet mellem »ungewickelt«, som betegner barnet, der ikke er blevet skiftet, og »unterentwickelt«, dvs. underudviklet, styrer dialogens udvikling og afslører diskursens underliggende præmis: at børnefødsler



er lig med social deroute for (vestlige) kvinder, og at manglende fødselskontrol og underudvikling hænger sammen i globalt perspektiv.

Hos Pollesch er der ingen dramatisk udvikling. De vedvarende talestrømme skanderes udelukkende af de jævnlige, voldsomme udråb, der imidlertid aldrig får nogen konsekvenser for den ubrudte ordstrøm. Samt de sceneskift, der i den trykte tekst udelukkende er markeret som »clip«, men som i forestillingen spiller en helt central rolle: performative optrin, der betegner en slags fysisk udladning eller forsøg på at overdøve diskursernes kakofoni, udført til drønende popmusik.

Ofte er publikum fuldstændig indlejret i scenografien, der løber hele vejen rundt som en fysisk indhegning og lukning af den fjerde væg. Der er ingen vej ud af den gennemsocialiserede socialitet. Selv som konstruktion og kreativt projekt er identiteten en illusion, et immaterielt produkt, en performativ effekt af »det diskursive system af sekundære sprogkoder,« som Wirth iagttog hos Gertrude Stein.

## Teksten som ready made

Et af de centrale træk i Steins tidlige skuespil er dialogens karakter af ready made. Mange af Steins tidlige stykker, de såkaldte konversationsstykker, fremstår som løsevorne fragmenter af samtaler, hun har opsnappet på gader og cafeer og siden monteret i collage-agtige kompositioner:

Honest to God Miss Williams I don't mean to say that I was older.  
But you were.  
Yes I was. I do not excuse myself. I feel that there is no reason for passing an archduke. (Gertrude Stein, *Ladies' Voices*).

Hos Pollesch er dette montageprincip blevet enerådende, når skuespillerne fremfører mere eller mindre ordrette passager fra poststrukturalistisk teori, hvis gennemgående pointe præcis er – subjektets opløsning i de sproglige strukturer. Det er således ganske konsekvent, at karakter-/skuespillerne er ved at kollapse under vægten af diskursivt materiale:

Ordene og diskurserne er altså noget, der kommer og går, og til tider forglemmer eller udmatter sig selv i en sådan grad, at diskursbærerne, det vil sige skuespillerne, må have hjælp fra suffløren for at kunne føre tankerækken til ende. (Gade, 85).

Det maniske og vedvarende identitetsarbejde i postmoderniteten ender hos Pollesch i den totalt udtømte identitet. Også hos Stein kunne identitetstabet fremstå ildevarslende og skræmmende, som f.eks. netop i førnævnte *Doctor Faustus Lights The Lights*, der blev skrevet i 1938 på kanten af 2. verdenskrig. Hovedpersonen med den komplekse identitet, som kommer til udtryk i det dobbelte dobbelt navn, Marguerite

Ida and Helena Annabel, farer indledningsvis vild i »the wild woods« og kan ikke finde sig selv:

Once I am in I will never be through the woods are there and I am here and am I here or am I there, oh where oh where is here oh where oh where is there and animals wild animals are everywhere. (Gertrude Stein, *Doctor Faustus Lights The Lights*).

Men hvis man læser videre, viser det sig, at det allermest skræmmende i denne kvindeligt definerede Faust ikke er det truende identitetstab, men derimod identitetens truende fiksering i en entydig, maskulint defineret subjektivitet: »I am not any one I am the only one, you have to have me because I am that one.« lokker forførelsen ildevarslede i sit forsøg på at underminere hendes frihed til at rumme flere identiteter.

Som lesbisk jøde og selverklæret geni havde erkendelsen af identitetens formbare foranderlighed højst eksistentielle implikationer for Gertrude Stein. Heri lå en frihed til at forme sit liv og sit forfatterskab i en vedvarende omdefinering af socialt sanktionerede og begrænsende »identitetstilbud«. Hvad der hos Pollesch bliver en krisebetonet tidsdiagnose var for Stein en fejende – omend bestemt ikke omkostningsfri – frisætning. Og teatret var, med sine rollespil, køns- og identitetsglidninger, et sted, en scene for denne frisætning af mening i et åbent betydningsspil. Stein interesserede sig netop for skuespillet, fordi ordenes spil her kunne skrives helt tæt op til en fysisk, ekstrasproglig virkelighed. Hos Stein – og i den tradition, der trækker på hendes dramaturgiske grundforskning – træder teatret frem som scene for denne spændingsakse mellem krop og diskurs, materialitet og identitet.

Forholdet mellem krop, identitet og diskurs tager sig naturligvis anderledes ud i dag. I den hyperreelle medievirkelighed, Pollesch skriver ind i, er splintringen blevet et normativt eksistensvilkår. Snarere end at afsøge frigørelsespotentialet i det diskursive identitetsspil undersøger Pollesch dets indbyggede undertrykkelsesmekanismer. Polleschs teater er en scene for den grasserende diskursproduktions vedvarende dressering af individet, et ironisk koncentrat af individets fejlslagne forsøg på at forme stabile identitetsformationer, som det kan navigere ud fra i den flydende, virtualiserede virkelighed. En virkelighed, der imidlertid fordrer vedvarende omformning af identiteten under paroler om mobilitet og omstillingsparathed. De voldsomme udråb og fysiske udladninger kan ses som kroppens insisterende forsøg på at sætte sig igennem som en sidste referenceramme eller parameter, der imidlertid vedvarende underlægges og opsuges i den uanfægtede mediestrøm.

Den dramaturgiske pointe er imidlertid, at teatret for overhovedet at kunne artikulere denne forandrede virkeligheds erfaring har måttet gennemføre en dekonstruktion af sine mest essentielle og normative konventioner og fremstillingsformer.

Med sin dekonstruktion af det dramatiske teaters omdrejningspunkt: det dramatiske subjekt som lokus for dialogen (og logos for meningen), har Gertrude Stein

ydet sit bidrag til det postdramatiske teaters radikale gentænkning af forholdet mellem tekst og forestilling, skuespiller og rolle, krop og diskurs.

## Litteratur

- Aristoteles (1970): *Om digtekunsten*. v. Erling Harsberg. København: Gyldendal.
- Szondi, Peter (1963) [1956]: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a. M.: edition suhrkamp.
- Fuchs, Elinor (1996): *The Death of Character*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Fuchs, Elinor and Chaudhuri, Una, eds. (2002): *Land/Scape/Theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Gade, Solveig (2004): »Politisk teater i en postdramatisk tid – pop og aktivistisk tænkning hos René Pollesch« in Jørgensen, Lisbeth m.fl. (red.): *Politisk teater. Gensyn og genopfindelse*. Kbh.: Teatervidenskab, Københavns Universitet: 78-89.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Stein, Gertrude (1993) [1937]: *Everybody's Autobiography*. Cambridge: Exact Change.
- (1995) [1949]: *Last Operas and Play*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- (1993): *A Stein Reader* ed. by Ulla Dydo, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Wilson, Robert (1996): »Director's Notes« in *Houston Grand Opera Stagebill*, Winter 1996.
- Wirth, Andrzej (1982a): »Die Auflösung der dramatischen Figur oder »I am I because my little dog knows me«. Von Gertrude Stein zu Richard Foreman und Robert Wilson« in *Theater Heute*, Heft 10 Oktober 1982: 38-39.
- (1982b): »Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft« in Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Montage*, LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 64-74.
- (1989): »Stein and Witkiewicz: Critique of Dramatic Reason« in Timothy Wiles (ed.): *Poland Between the Wars: 1918-1939. A Collection of Papers and Discussions from the Conference »Poland between the Wars: 1918-1939« held in Bloomington, Indiana February 21-23, 1985*. Bloomington, Indiana: Indiana University Polish Studies Center: 280-287, 293-296.

## Noter

- 1—Andrzej Wirth: »Lob der dritten Sache«, set d. 28. oktober 2007 på <http://www.uni-Gießen.de/theater/index.php?js=aus&cocode=a3%7Cb02&L=d>
- 2—Steins großartige Dekonstruktion diente einem konstruktiven Zweck, und man sieht erst heute, daß ihre Zielsetzung fast alles, was das heutige Theater anstrebt, antizipierte oder vorbereitete: seine Zeitauffassung (Beckett), seine existentielle Tendenz (Grotowski), seine formal-informale Struktur (Robert Wilson), seine erkenntnistheoretische Tendenz (Richard Foreman), seine sprachlichen Strategien (Handke), seine opernhafte Mischformen (Wilson und Pina Bausch). (Wirth 1982b, 73).
- 3—It means basically a post-dramatic position. Because of course, we can say only metaphorically that *The Yellow Sound* is a play. It's actually post-dramatic. And in Witkiewicz and Stein then we have a very massive attempt to deconstruct drama (...)(Wirth 1989 [1985], 295).
- 4—For det postdramatiske teater er Steins æstetik af stor betydning; uden for Amerika har denne betydning mere undergrundskarakter (H.-Th. Lehmann 1999, 105).
- 5—Das Drama ist Absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich. (Szondi, 15).

- 6—die Dichtungsform des je gegenwärtigen (1) zwischenmenschlichen (2) Geschehens (3).« (Szondi, 74).
- 7—»Es gibt Theater ohne Drama« (H.-Th. Lehmann 1999, 44).
- 8—I overensstemmelse med Szondis skelnen mellem den klassiske tragedie og det ideale drama, som udvikler sig fra renæssancen og frem, opererer Lehmann også med præ-dramatiske teaterformer, jf. H.-Th. Lehmann 1999.
- 9—In Brechts Theorie steckte eine höchst traditionalistische These: die *Fabel* blieb ihm das A und O des Theaters. Von der Fabel her läßt sich der entscheidende Teil des neuen Theaters der 60er bis 90er Jahre, ja läßt sich nich einmal die *Textform* verstehen, die die Theaterliteratur (Beckett, Handke, Strauß, Müller...) angenommen hat. (H.-Th. Lehmann 1999, 48).
- 10—Aber erst wenn die Theatermittel jenseits der Sprache in Gleichberechtigung mit dem Text stehen und systematisch auch ohne ihn denkbar werden, ist der Schritt zum postdramatischen Theater getan. (H.-Th. Lehmann 1999, 89).
- 11—Se f.eks. Lehmann 1999, Fuchs 1996 og 2002.
- 12—*Four Saints In Three Acts* blev sat i musik af komponisten Virgil Thomson og opført på Broadway med sorte gospelangere i 1934. Stein opnåede at se mindre end en håndfuld af sine op imod 100 skuespil opført. *Four Saints* blev den eneste (skandale)succes, som til gengæld var sin tids længst spillende Broadway-musical.
- 13—Das Thematische erscheint nicht in der Form einer Fabel, sondern wie in der Musik, verteilt auf die im Körper des Diskurses frei schwimmenden Schlüsselphrasen, und durch ihre motivische Wiederholung. (Wirth, 1982b, 67).
- 14—Gertrude Steins Sonderstellung in der dramatischen Literatur der Dreißiger Jahre beruht auf der ausdrücklichen Thematisierung der Metasprache des dramas und des Theaters und der konsequenten Nutzung eines systems sekundärer Codes für die primäre Sprachebene. Es war der wohl radikalste Schritt, durch die Auflösung der Figur das Drama abstrakt zu machen (...) (Wirth, 1982a, 39).
- 15—Det indre rum kendt som »subjektet« var ikke længere en essens, en iboende menneskelig egenkab, men forfladiget til en social konstruktion eller markør i sproget, den tomme [unoccupied] beboer af subjekt-positionen. (Fuchs, 3).
- 16—Jf. Gerda Poschmann (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

### Laura Luise Schultz

Ph.d.-stipendiat ved Teatervidenskab, Københavns Universitet. Projektittel: »Mellem tekst og teater. Tekstens status i det 20. århundredes avantgardeteater – belyst med udgangspunkt i Gertrude Steins dramatik«.

# „Jeg“ (det) er en anekdote

Talens gestus i samtidsteatret

*Af Matthias Naumann*

## Begyndelse

Ethvert udtryk ser altså du til ligesom modvilligt at være fanget i en indikerende proces. Men, erkender Husserl, det modsatte er ikke tilfældet. Man kunne altså være fristet til at opfatte det ekspressive tegn som en underart af genren »indeks«. I så fald måtte man ende med at sige om talen, hvilken værdighed eller hvilken oprindelighed man så end tillagde den, at den kun var en form for gestus.<sup>1</sup>

Der er en tendens i samtidsteatret til at sætte talens gestus i centrum for anvendelsen af sprogligt materiale, det være sig tekstligt nedfældet eller ej. Den indikerende proces, som fuldbinges i talen, er således ikke bare uløseligt knyttet til udtrykket – en sproglig henvisning – men trænger også dette udtryk i baggrunden. Den evner at skubbe det ud af rampelyset og fremstiller det som et uvishedens sted; det er uvist, hvad der sprogligt henvises til, og hvad der dermed måtte menes. Den formodede klarhed i en tegnstøttet henvisning til et ’udenfor’ scenen, det indre af en figur, dennes position i og bidrag til et handlingsforløb ved hjælp af sprog – for det meste et sprog fra foreliggende tekstlinjer – bliver sløret gennem uklarheder i indeksets status, der skal give en sådan henvisning tilstedeværelse på scenen. Tilstedeværelsen af en sproglig ytringsform – talens gestus – udspiller sig i forgrunden og giver sig dermed i sin indikerende karakter til kende som allerede tvivlsom. Enhver mulig form af det gestiske i den udstillende tale kæder hørelsen sammen med den sproglige indikerings tvivlsomhed. Den dramaturgiske motivation: at her vil ’nogen’ tale – hvem? –, at denne sproglige frembydelse overhovedet vil være at forstå som indikerende – hvorfor og hvorfor? –, vil imidlertid kun kunne give sig ud fra en undersøgelse af specifikke sproganvendelser inden for en (postdramatisk) teaterproduktion og dennes funktionsmåde.

Talens sted, tekstens anvendelse overhovedet, bliver stillet til disposition i en postdramatisk scenebegivenhed. I modsætning til den fortrolige orden i det dramatiske teater bliver publikum i »postdramatiske teaterproduktioner«<sup>2</sup> igen og igen på ny stillet overfor spørgsmålet om en stemmeklangers motivation i scenerummet. Det synes ikke længere ’naturligt’, at skuespillere udlåner deres stemme til figurer, som de i udlånets øjeblik foregiver at kropsliggøre, så disse fiktive figurer formår at sige ’jeg’ og således henvise til personer, som ikke er der, og som gennem skuespillerens ’jeg’-udsigelse alligevel er til stede i dette fravær.

Teatret beror på den »kropslige ko-præsens« (»die leibliche Ko-Präsenz«, o.a.)<sup>3</sup>

mellem aktører og tilskuere. Når agerende kroppe og talende stemmer samtidigt fremstilles i et teaterum, opstår der et problem om forholdet mellem dem og dermed forholdene mellem kroppens gestus, talens gestus og det deri udtalte – uanset om de talende stemmer nu klinger lokaliserbart fra de synlige kroppe eller vha. tekniske hjælpemidler tilsyneladende kropsløst i rummet. Dette forhold synes at være relativt klart, hvad angår de figurer, som skuespillerne fremstiller, og som med deres stemmer taler til hinanden og dermed også til tilskuerne. Når ikke-narrative tekster eller fortællinger i 3. person bliver udsagt, synes de talende skuespillere at indtage en for det meste navnløs fortællerrolle. En fortrolig rolle, som tilsyneladende klart kan adskilles i den tilstedeværende krop og det, som stemmen fortæller. De enkelte gestus, kropslige eller sproglige, bliver ikke stillet i et lige så uklart forhold, hvad angår den mulige (men dog uholdbare) gensidige relation i rummet, som det er tilfældet, når en skuespiller, der ikke synes at inkarnere nogen figur, siger 'jeg' og taler om 'sig selv'. Til anvendelse i skue-spil tjener da 'jegets' åbenhed, der som indeks for enhver person eller figur kan blive indsat alment virksomt, men som altid vil blive opfattet personligt og sammenkædet med den stemme, der siger 'jeg', og med den krop, der siger 'jeg'. Der bliver leget med sproginstansens samtidighed.

Jacques Derrida fremhæver Edmund Husserls erkendelse, at

det personlige pronomener generelt, og i særdeleshed *Jeg*, [er] »essentielt lejlighedsbetingede« udtryk, som er blottet for »objektiv betydning«, og som altid fungerer som indekser i den faktiske tale. Kun *Jeg* udfylder sin betyden i den ensomme diskurs og fungerer uden for denne som et »alment virksomt indeks«. <sup>4</sup>

## 1. »'Jeg' fandt ud af, at det provokerede hende mest, når 'jeg' dansede nogen rundt i huset«

I Ohad Naharins *Virus* (Batsheva Dance Company, 2001) viser samspillet mellem forskellige tekstfragmenter i løbet af en danseproduktion udviklingen af det problematiske forhold mellem kroppe på scenen, der formår at tale, den - (deres?) - udførte gestik i talen, det emne, der bliver talt om, og det sted, der bliver talt fra. I begyndelsen af *Virus*, mens publikum stadig er i færd med at tage plads, 'danser' en abstrakt figur midt på scenen til arabisk musik. Figuren er af hvidt stof, som der blæses luft igennem. Figuren forsvinder i et *black out* og efterlader sig et tomt scenerum, som bagerst bliver afgrænset af en cirka 2,5 meter høj betonmur. Til venstre oppe på muren står en mand og reciterer passager fra Peter Handkes *Publikumsudskældning* (*Publikumsbeschimpfung*, 1966). Først efter et stykke tid dukker den første danserinde op, til højre for muren, og tegner en hvid streg på muren, som følger omridset af hendes krop, mens den bevæger sig fremad. En (kvindelig) krop tjener som tegningens objekt, men også som denne optegnings agent, mens en (mandlig) stemme taler om det teater, som publikum 'her' henholdsvis vil og ikke vil komme til at se.

Dermed forsøger stemmen at uddrive publikums (angivelige) forventninger. Denne tale ledsager ikke hele forestillingen, vi får kun passager af Handkes tekst at høre, for det meste dem, der adresserer publikum direkte. Mod slutningen af *Virus* indtager taleren sin position igen og reciterer slutningen af *Publikumsudskældning*, og dermed lægger der sig en tekstlig ramme om dansebegivenhederne.

Efter et stykke tid bliver der for første gang introduceret et andet tekstfragment i rummet. Under en solodans siger en danserinde: 'Min' mor havde foretrukket en dreng frem for en pige. Placeret omkring hende efterligner fire dansere hendes bevægelser og danser med hende, mens tre danserinder begynder at skrive ordet *Plastelina* på bagsiden af betonmuren. Alle dansere falder ind i denne skriveproces og overdækker næsten hele muren med større og mindre kridt-'graffiti'. Også taleren forlader sin position på muren og deltager i den fælles skrivning. På hans plads bliver et tomt sæt tøj tilbage, en 'taleposition', markeret af 'ordentlig' påklædning, eller en kropsmaske, som synes at gøre det muligt at skælde ud på publikum. 'Taleren' forpupper sig som danser ligesom de andre. Akkurat som dem er han ikklædt en hvid heldragt og sorte strømpebukser.

På et senere tidspunkt sænker denne danser en mikrofon ned fra muren. Danseren står lige ved siden af 'talepositionen', og han forsøger med mikrofonen at fange stemmen fra en danserinde ved foden af muren, som giver uforståelige lyde fra sig. Danserinden trækker sig væk fra denne mikrofon som gjaldt det ubetinget om at skjule, at hendes stemme er andet end ren lydlighed, og at hendes ytringer forvandler sig til en *parole* – til talt sprog – der bringer hende i fare for at blive fanget i og med betydningen af de udtalte ord. For at sætte sig imod den truende registrering gennem mikrofonen bøjer danserinden sin krop bagover, indtil hun slutteligt i en kropslig protesthandling kaster sine fødder voldsomt mod væggen, så mikrofonen bliver trukket tilbage, op på muren. Mikrofonens stemmeindfangning af det tydeligt hørbare, artikulerede sprog bliver modsvaret af kropslig artikulation.

Atter engang og på klar tidslig afstand fortæller den danserinde, der netop talte om 'sin' mor, endnu en anekdote fra 'sit' liv: Om morgenen på 'min' Bat-Mitzwah indså 'jeg', endnu liggende i sengen, at gud blot er endnu en opfindelse. Lykkelig over denne indsigt løb 'jeg' med det samme ud til mor i køkkenet for at fortælle hende om denne opdagelse og om 'min' glæde ved den. Men 'min' mor slog 'mig' og begyndte at græde. I dette øjeblik opdagede 'jeg' min lyst ved smerte og søgte i de kommende år efter andre muligheder for at blive slået af hende. 'Jeg' fandt ud af, at det provokerede hende mest, når 'jeg' dansede nøgen rundt i huset. Med tiden blev det til en slags ritual, som 'jeg' begyndte på i huset: at klæde 'mig' af og danse nøgen, og 'min' mor slog mig og begyndte at græde.

I de beskrevne momenter viser heterogeniteten sig i forestillingens anvendelse af sprogmateriale, hvormed nogle af mulighederne tillige bliver taget op fra det brede spektrum af talens gestus i samtidsteatret: En direkte tiltale til publikum fra en 'autoritativ' talerposition; nogen fortæller korte anekdoter fra 'sit' liv; tekst bli-

ver påført scenepladen; en stemme bliver indsat alene i sin klanglige materialitet. *Virus* viser på ingen måde forbindelser mellem disse heterogene sproganvendelser. Konstruktionen af enhver (in)kohærent omgang med sproganvendelserne, enhver indbyrdes sammenhæng mellem dem og deres funktion gennem bevægelse og musik bliver således overdraget til publikum, der ikke har noget velkendt mønster, de vil kunne gribe tilbage til, og som har eksisteret forud for denne teateraften. Alle forbindelser og relationer, der muligvis er konstruerede i publikums iagttagelse, forbliver nødvendigvis ustabile. Præsentationen af de enkelte fragmenter uden angivelse af en forhåndenværende motivering til netop denne sproglige ytring i præcis dette øjeblik opfordrer publikum til at danne egne motiveringer, til at danne usikrede konstruktioner, hvormed de så forsøgsvis må begive sig ind i det uklare rum mellem fragmenterne og disses indbyrdes forhold.

*Virus* bruger sprogligt materiale for momentvis at bringe spor ind i rummet samt de deri opdukkende dansende kroppe, der med stemmernes flygtighed tydeligvis vil forgå igen, men hvoraf der alligevel kan iagttages en tilbageværende rest. Også selvom der på denne måde ikke bliver opstillet nogen fiktiv enhed på scenen, selvom ingen relationer til en 'ydre virkelighed', til sociale eller politiske problemstillinger direkte bliver vist frem, så bliver disse størrelser alligevel associativt medbefordret. Ordet *Plastelina* kan læses som en fejlstavning af 'Palestine', og fremkomsten af skrift på en mur kan i bibelsk betydning opfattes som en negativ profeti. Når en gruppe dansere på forskellige – individuelle? – måder begynder at skrive 'budskaber' på en mur og i fællesskab indskriver sig i rummet, så minder det om, hvordan graffiti giver uhørte og undertrykte stemmer ordlyd i moderne storbyers offentlige rum på en (for mange borgere) forstyrrende måde. Graffiti fremtræder som en storbyens mulighed for at udtrykke sig. Dog er det skrevne – til og med *Plastelina* – i dette tilfælde umuligt at dechifrere fra tilskuerrummet. Skrivehandlingen træder i forgrunden. Dansernes udtryk synes allerede at ligge i denne fuldbyrdelse af skriften som sproganvendelsernes kropslige gestus. I indikeringen: 'her bliver skrevet på en mur,' ligger allerede udsagnet i denne kropsgestus – ikke i skriftbetydningernes udsagn.

En talens gestus bliver desuden placeret i rummet, ikke som kropslig bevægelse, men snarere som ytring af stemmens materialitet, når danserinden forsøger at undvige mikrofonen. Her har talens gestus intet sprogligt tegns genkendelighed, selv ikke når kropsbevægelsen er forbundet med den. Den bindende kraft i et fælles offentligt sprog bliver dermed afvist sammen med muligheden for at bringe enhver ytring, enhver 'personlig' indsigelse ind i denne orden. Den ikke-artikulerende, udtalende stemme positionerer sig som 'larm' på randen af en samfundspolitisk diskurs.<sup>5</sup> Danserindens gestus markerer i sin rene lydlighed såvel styrken i en stemmes udsigelse som begrænsningen i en sådan sproganvendelse. På den ene side er stemmen endnu ikke blevet indfanget i den samfundspolitiske diskurs, hvis 'larm' ikke er blevet omdannet og dermed gjort anvendelig i en mere 'logisk' position af diskursen. På den anden side har sproganvendelsen ingen konkret motivation og viser



ingen ydre relation til et udsigelsens øjeblik. Der opstår et protestens billede, som forbliver abstrakt. Ganske vist kan dette billede kun komme til syne i fremstillingen af en konkret krop og en konkret stemme, men der er langt til at kunne associere til en figur ud fra stemmeytringernes og undvigebevægelsernes gestik og danserindens tilstedeværende krop. Ligeledes tjener alle dansernes kroppe alene skrivningens bevægelser på muren uden dermed at inkarnere nogen eller noget. Der bliver ikke sagt 'jeg'.

Der bliver heller ikke sat nogen figur i scene til udsigelsen af Handkes *Publikumsudskældning*. Denne udsigelse er alene bundet til en position, hvorfra den udgår. En af danserne indtager igen og igen denne position for at adressere tekst til publikum – udsagt i den ubestemte fællesform af et 'vi'. Derved opfylder hans stemme kun den funktion, at den materialiserer teksten i rummet, den overbringer teksten, ligesom hans krop på andre tidspunkter af stykket overtager bestemte bevægelser. Tekstens sted ligger i adresseringen. Der bliver i den tomme 'taleposition' fremvist en udspaltning af stemme og krop, sprog og bevægelse, som gennemsyrrer koreografien. 'Talepositionen' vender sig uforbindende alment og dog i udsigelsen konkret mod publikum. Den synes 'mandlig': kun en mandlig stemme udfylder påklædningen. Den strikte adskillelse af krop og stemme i dansebevægelser på den ene side og en belærende tiltale på den anden side synes at være en mandlig strukturering af verden. En metaposition bliver opstillet oven for dansegulvet for derfra at tale ud over verden.

På niveauet med kropslig bevægelse, dansegulvet, lykkes det kun at tale i form af udsigelsen af en sætning eller en anekdote. Tale og bevægelse, krop og stemme synes at forbinde sig med hinanden, når en af danserinderne fortæller om 'sit' liv. Hendes tekster relaterer sig til hendes kropslige præsens på denne scene – ingen mandlig krop, ikke den af moderen ønskede søn – og til måden at være præsent på – at danse, selv i et offentligt rum, ikke derhjemme og (derfor?) ikke nøgen. Danserindens krop synes i sin kommen til syne på scenen at gå forud for sproget, hvis regler og forhold samfundsmagten formår at indskrive i kroppen, der markeres og vurderes. Magten tilvirker kroppen til samfundets orden. Kroppen markeres af sproglige ytringer, der gennem en stemme sætter hende i tale – så vidt hun relaterer sig til denne stemme – som 'ingen søn' og som 'mindre ønsket', idet hun er 'kvindelig', som udsat for voldens magt, så snart kroppen knytter an til de dominerende illusioner, som udsat for blikket og begæret, særligt nøgen, og således på ny udsat for voldens magt. En magt, der forsøger at undertrykke synet af det uønskede i denne krops måde at forholde sig på – nøgendans – og dermed igen og igen også provokerer og kalder på en fornyet tilsynekomst af denne krop.

Danserindens krop kommer til syne på scenen og danser legitimt, er samfundsmæssigt afsikret, udsat for blikkene og beskyttet mod volden. Hvad denne krop her føler ved dansen, bliver ikke nævnt; en privat motivation – som lysten ved smerte – forbliver uafgørlig for bevægelsernes måde at komme til syne på i rummet og for

opfattelsen af dem. Sikkert er det, at den tolvårige pigekrop, som anekdoten fortæller om, ikke er at se. Og dog tilbyder den voksne danserinde 'jeg' sin krop som den ældre version af pigens, som nu kunne have fundet andre måder at danse på. Danserindens stemme fremstiller den tolvårige pige som 'sin' fortid i rummet: Om morgenen på 'min' Bat-Mitzwah indså 'jeg'... – og trækker sig alligevel straks tilbage fra dette tilbud om en biografisk sammenhæng, der klinger af, og hun fremlægger ikke andet, der kunne stabilisere opbygningen af en sådan fiktiv tidslinje. Alene ytringen 'jeg' rækker til at frigive muligheden af en figur i rummet.

Det er nærliggende, at selv en nok så kort anekdote formår at skabe en figur. Dette ene moment i fortællingen er tilstrækkeligt, da det i sin udelukkende form fremstiller sig som betydningsfuld for dannelsen af et billede af denne figur, og for at publikums forestilling om den igangværende handling kan udvides til også at omfatte fraværende hændelser, der angiveligt ligger i fortiden. Den fraværende hændelse bliver med fortællehandlingen i al sin fiktionsmagt tilstedeværende og forbliver som spor magtfuld, efter at den fortællende stemme er klinget bort. Magtfuld, fordi anekdoten, én gang udtalt i rummet, indvirker som fortællende handling på iagttagelsen hos de tilstedeværende kroppe,<sup>6</sup> der starter et spil mellem de mulige forhold. Bliver figuren i anekdoten kaldt 'jeg', så følger uvægerligt en relation fra figuren til den fortællende danserinde – selvom ingen (anden) henvisning foreligger om, at denne anekdote relaterer sig til 'hendes' fortid: hverken til danserindens person eller til en figur, som hun denne aften kropsliggør. Aldersmæssigt er der mange år mellem anekdotens 'jeg' og den danserinde, man kan se på scenen. Blot er anekdotens 'jeg' yngre, således at 'jeg' kan fremstille sig som fortid, for efter vant fortællemonter at kunne trække en tidslinje fra fortiden, der bliver fortalt i den nutid, som netop bliver oplevet. Kun to yderligere kendetegn ved 'jeget' nævner anekdoten: Lysten ved smerte – som danserindens kropslige attitude på ingen måde viser hen til – og at 'jeg' er kvindelig, hvad der kun i denne almene samfundsmæssige orden sørger for en forbindelse til danserinden.

At sige 'jeg' sikrer anekdotens figur en tilstedeværelse, der aldrig kunne etableres i tredjepersonsform. 'Jeg' kan altid kun vise 'min' krops tilstedeværelse, lade 'min' stemme tale. Al erfaring af et 'jeg' går uvægerligt gennem 'min' krop, 'min' stemme, som var der trods 'jegets' tomme almenhed, med hvilken enhver betegner sig, en inderste forbindelse mellem den sproglige ytrings 'jeg' og kroppen, som med sin stemme udsiger dette 'jeg'. På grundlag af erfaringens vanetilfælde – og måske ligeledes på grundlag af en korresponderende længsel hos tilskuerne – spiller teatret, hvis dansere og danserinder eller skuespillere ikke kropsliggør et 'jeg' i anekdoter, men snarere stiller 'jeget' uopnåeligt fjernt og samtidig uadskilleligt nært ved deres kroppe og stemmer. Den tydelige og den hendøende klang af den indikerende stemme, der siger 'jeg', og som fortæller, skaber på samme tid afgrunden og broen mellem de livagtige, tilstedeværende kroppe, der byder sig til for øjnene af tilskuerne, og den fortalte krop af en figur, der udelukkende kommer til syne i tilskuernes forestilling.

## Midte

Don't look at me.

Don't look at me.

Stop looking at me.

Please, stop looking at me. I don't want you to look at me now.

I want you to look at me when I lie down.

In a moment, I'm going to lie down, and when I do, you're going to be overwhelmed.

You're gonna start to cry.

You're gonna start to cry and you won't be able to stop for the rest of the show. You're gonna cry right to the end.

And you're gonna cry.

Med den gentagne opfordring til ikke at se på hende, vender Cathy Naden sig i *Bloody Mess* (Forced Entertainment, 2004) mod publikum. På scenen står en kvinde og bygger et spændingsmoment op ved hjælp af sproget. Hun forkynder, hvad hun vil gøre og desuden hvilken virkning, det vil have. Med denne foregribelse bliver forventningen om det, der skal ske, intensiveret samtidig med, at spændingsopbygningen bliver brudt af latteren, som vækkes ved udsigten til den eklatante afstand mellem det bekendtgjorte syn »I'm going to lie down« og den forudsagte reaktion hos publikum »You're gonna start to cry«. Denne udstilling af spillet mellem relationer og måder at forholde sig på er tilbagevendende og virkningsfuldt i Forced Entertainments teaterproduktioner.

For de tilskuere, der flere gange har oplevet produktioner af Forced Entertainment, bliver skuespillerne fortrolige – som gode bekendte. Der opstår en form for nærhed til det postdramatiske teaters stjerner. Når man gang på gang har set dem, fører det til en genkendelse af dem som deres sceniske 'jeg' [Bühnenpräsenzen, o.a.]. Da fremtræder en skuespillerinde på scenen, der spiller Cathy Naden fra Forced Entertainment, der giver sig ud for at være hende, der fremtræder som Cathy Naden, for i *Bloody Mess* at forestille en kvinde i en lang rød kjole på en scene, hvor hun opfordrer publikum til ikke at se på hende. Bundet til en momentan tilstedeværelse og tvivlsom i sin konstitution synes dette 'me', som publikums opmærksomhed retter sig mod, at udsige en tydelig og grundlæggende modsigelse mod funktionen af teaterets stående opfordring, nemlig ikke at gøre det, man kom for: at se på den eller de, der står på scenen.

Midt i tumulten i *Bloody Mess* byder denne opfordring sig til som en gestus, der skal rette publikums opmærksomhed mod en af de tilstedeværende kroppe på scenen, mod den krop, der taler med denne stemme. En funktionel enhed af krop og stemme bliver etableret, de synes gensidigt afhængige. 'Jeget' viser sig alene i kropslige handlinger, der ikke synes bundet af noget udtryk eller af henvisningen til en fraværende betydning: tale, lægge sig ned. Den eneste grund til disse handlinger

synes at være at fremkalde de følgehandlinger hos publikum, som man har håbet på, men som højst sandsynligt ikke vil indtræde: at vende blikket væk, at græde. 'Jeget' på scenen viser sig at være et fænomen af momentan tilstedeværelse. Dette 'jeg' har intet andet end en kortvarende kropslig synlighed og en kortvarende talen til rådighed og formår dermed ikke at forlænge sig ud over øjeblikkets benævnelse fra denne krop i en talens gestus. Dermed formår dette 'jeg' ikke at stabilisere nogen fiktion i form af en figur eller en anden karakteriserbar talerposition.

Tilskuerne er ganske vist blevet tiltalt på niveauet for deres kropslige reaktioner, men disse reaktioner bliver udråbt som udtryk for indre bevægelser: blikket som følge af den fæstnede opmærksomhed, gråden som følge af et indre oprør over det fremstillede. Tilskuerne bliver gennem Cathy Nadens tale sat i scene, som var de figurer i et 'realistisk' dramatisk teater, hvorved deres kropslige måder at fremtræde på ville være læselige som tegn, der forlener en indre følelse med et ydre udtryk. Mens 'jeget' altså fremstiller sig på scenen som flygtigt i sin momentane tilstedeværelses ubestemthed, bliver tilskuerne tildelt en rolle. Da mulighederne for ('troværdigt') at fremstille en sådan rolle imidlertid står og falder med, at begge deltagere – her Cathy Naden på den ene side og tilskuerne på den anden – kommer overens i samspillet 'dramatiske dialog', altså i den »autopoietiske feedback-sløjfe«<sup>7</sup>, kan tilskuerne ikke 'udfylde' den tildelte rolle. Det dramatiske teaters identifikatoriske pagt bliver opsagt af Forced Entertainment og dermed også den pålidelige læselighed af de præsenterede kropstegn på scenen. Den mekaniske anvendelse af disse kropstegn som udløsning af 'indre bevægelser' hos tilskuerne bliver også opsagt, men til gengæld formår de at udtrykke sig med identiske kropstegn. Tilskuernes tydelige ytringer i teatret – i forestillinger af Forced Entertainment er det ofte latter – lader sig ganske vist ikke aflæse som resultater af en 'vellykket skuespilpræstation', der forplanter sig til kropstegn, der udtrykker emotioner, men de forbliver dog som kropslige reaktioner tegn på en virkning af det fremstillede. Tilskuernes 'jeg' forbliver en figur udleveret til påvirkninger.

Det, at 'tilskuerfiguren' er udleveret til begivenhederne på scenen, bliver også bragt i tale i en anden produktion af Forced Entertainment. Med denne figurs (formentlige) potentiale bliver der spillet på indre bevægelser og ydre tegn. I *Showtime* (Forced Entertainment, 1996) kræver en døende mand, Robin Arthur, et dramatisk forståeligt teater tilbage, som om han har problemer med manglen på en etableret ramme for forståelsen af begivenhederne på den scene, han netop befinder sig på. Herefter retter et af de to tilstedeværende træer en revolver mod tilskuerne. Træerne – dvs. to skuespillere, der gemmer sig i lange trækostumer og hele tiden strækker armene (hhv. grenene) i vejret, som om de ikke er der og ikke ser noget som helst – har været på scenen i længere tid, og træet med revolveren beder nu publikum om ikke at se på begivenhederne. Dermed bliver den døende mands blik tilskrevet en virkning på tilskuerne – eventuel en skadelig virkning på deres 'indre' – men virkningen er ikke dramatisk forståelig.

Close your eyes.  
 Close your fucking eyes.  
 You shouldn't be watching this.  
 Close your eyes and keep them closed.  
 Please close your eyes.  
 Please close them.

## 2. »Ja, godt, men ikke for DIG!«

I René Polleschs teater bliver der vedvarende sagt 'jeg'. Meget ofte også 'du'. Det synes, som om skuespillerne vil føre en samtale, der kun bliver afbrudt af musikalske og handlingsrige sekvenser eller ført videre i disse i en anden form. Samtalen forløber i sløjfer og gentagelser og vender igen og igen tilbage til allerede berørte temaer og ytringer. I denne 'samtale' foregår henvendelserne til de andre deltagere i direkte tiltale, men også som tiltale til publikum.

I *Stadt als Beute* (Volksbühne im Prater, 2001) bliver der talt om livs- og arbejdsbetingelser i en storby, i dette tilfælde Berlin, der er underlagt fænomener som globalisering og immaterielt arbejde. I *Stadt als Beute 2* (Mousonturm, 2002) er Frankfurt am Main denne by. På den måde skriver Pollesch altid videre og om på temaer og billeder fra egne – og fremmede – forudgående tekster, ligesom der inden for den enkelte tekst er en struktur af gentagelser og forskydninger. Enhver af disse tekster kan læses som en monolog, der er splittet op i flere stemmer. I *Stadt als Beute* taler og skriger A(strid Meyerfeldt), B(ernhard Schütz), F(abian Hinrichs) og P(hilipp Hochmair) – taleinstanserne bliver benævnt med startbogstaverne i skuespillernes fornavne – sig til tekstdelene, fortæller også ind imellem korte anekdoter og siger ofte 'jeg' og 'du'. Et 'du' synes nogle gange at være adresseret til en anden taleinstans, mens det andre gange synes at være et upersonligt 'du', som lige så godt kunne erstattes af et 'man' eller et 'jeg'. I gentagelsen af ytringer og den udskiftelige fordeling af enkelte sætninger på de forskellige taleinstanser kommer en ligeværdighed blandt de talende til syne, men også en udskiftelighed.

At der ikke skal komme figurer til syne i taleinstanserne bliver tillige udvirket gennem den ejendommelige lyd, som talen får i Polleschproduktioner. Lyden forener alle de talende i én form for talen og i én form for skrigen. Teksten skal ved skuespillernes tale altid tænkes på ny og bliver ofte fremstillet med en gestus af forundring over 'egne' ytringer. Det sker gennem gentagen brug af »på en eller anden måde« eller »en eller anden«, der fungerer tegn på 'egen' ikke-forståelse og relativering af det, der bliver talt om. Denne upersonlige talegestus, der dog bliver ødelagt ved indslag af synlige, personlige træfninger – Jeg holder det ikke ud!/Det tror jeg ikke på!/Ja, det ved jeg!/Ja, det er jeg! – forstærker sig derved, at der i intet tilfælde opstår situationer og ikke engang antydningen af rollefremstillinger gennem måden at tale på. Denne installation af en diskurs i rummet frembringer ytringer, hvis talegestus af

navn- og biografiløse personlige tilfælde associativt fremkalder *et* felt af individuel og kollektiv (popkulturel) hukommelse, på hvilket det ene uden det andet ikke formår at komme til syne, og hvor al tale altid synes markeret af begge.

Ofte lyder det, som blev de tydelige stemmer 'talt fremmed', når skuespillerne taler på 'jeg'-måden, efter den ind imellem let forskudte gentagelse af fraser fra popkulturen, reklamen, politikken eller videnskaben. Det forbliver uafgjort, hvem der egentlig bliver 'talt fremmed' og dermed tillige taler: om det allerede er det gentagne talemønster i det offentlige og private hverdagsliv, eller om det er skuespillerne, der på grund af deres hverdag i et bestemt socialt lag af såkaldte immaterielle arbejdere<sup>8</sup> gennemgående synes biografisk forbundet med det talte; eller om 'jeg' blot kunne være en figur fra dette miljø, der måske hele aftenen, måske kun momentvis dukker op i enkelte sætninger. Det udsagte 'jeg' viser hen mod en gensidig tilegnelse af diskursen gennem 'jeget' og 'jeget' gennem diskursen. 'Jeget' kommer til syne som en almen og samtidig personaliseret mulighed for sproglig indikering inden for en samfundspolitisk diskurs. I Polleschs stykker udtrykker taleinstansens 'jeg' altså livs- og hverdagerfaring(er) fra såvel et socialt lag<sup>9</sup> som fra en gruppe og en 'individualitet', og det sker på baggrund af 'jegets' personlige erfaringsforskydninger inden for disse områder.

Forholdet mellem det 'jeg', der i talens gestik bliver frembragt, og den talende krop bliver problematiseret. På den ene side bringer 'jeg' meningsytringer ind i en diskurs, der ligner en diskussion eller en samtale. På den anden side fortæller 'jeg' ofte anekdoter om 'mig selv', som om 'jeg' oplever dem netop her og nu, selvom anekdotens sted alene bliver sprogligt udpeget, hvilket dermed også gælder oplevelsens 'nu'.

Bernhard: Jeg går ud og spadserer, og der går det op for mig, at den gamle lortebanegård derude endnu ikke er blevet aktiveret på ejendomsmarkedet. Og pludselig bliver det med genanvendelsen af overskydende byarealer og deres aktivering på ejendomsmarkedet ført over på den menneskelige organisme. PÅ MIG! ELLER PÅ DIG! Den her luder udvikler en virksomhedsprofil. Ligesom den der servicevirksomhed derude. Og der indretter du dig og dit problematiske liv og forsøger for eksempel at leve illegalt i den her kommune, som et uanmeldt bordel. LORT! Du lever blot i den her gas som uanmeldt bordel. Der findes den her flydende magt teknologi i dig, BYTTE, og du frigør utrolige salgsflader ved at aktivere marketingspotentialet i dig. Der findes steder hvor der er restriktioner på om du har adgang eller ej. For eksempel det STED HER!<sup>10</sup>

Begyndende med anekdoten om spadsereturen og iagttagelsen af byen foretager sproget her en umærkelig bevægelse gennem forskellige udsigelsesmønstre, der alene manifesterer sig på et litterært niveau. 'Fortællingen' om 'sig selv' forvandler sig til en erkendelse af hændelser i byen, som angår 'mig', men også 'dig' – også 'du' i betydningen 'man'. Derefter går det citerede stykke over og bliver en direkte, offensiv

tiltale, hvis retning mod en anden eller tilbage mod 'mig selv' forbliver åben. Det 'jeg' og 'du', der i udviklingen af den sproglige diskurs er fremkaldt, fungerer under en 'også'-modus. De beretter også om 'individuelle' oplevelser, der som fiktioner også er her og nu, og de forsøger tillige teoretisk at fiksere nogle samfundsforhold, som også virker her og nu. Desuden forbinder de sig også med de tilstedeværende kroppe, der siger 'jeg', eller som hører 'du'. Det gælder ikke kun skuespillerne, men også tilskuerne. Også de hører 'jeg'.

## Afslutning

På samme måde, hvis man med ord mener kommunikationens middel, betyder det ikke, at man ved at vise et ord råder over et højere plan (et metasprog, som er inkomunikabelt på det første niveau), ud fra hvilket man kan gøre det til objekt for kommunikationen, men det betyder, at man udstiller det uden nogen transcendens i dets egen middelbarhed, i dets egen væren middel. Gestussen er i den betydning kommunikation af en kommunikabilitet. Den har ikke noget selv at sige, fordi det, den viser, er menneskets væren-i-sproget som ren middelbarhed. Men eftersom væren-i-sproget ikke er noget, der kan udsiges i propositioner, er gestussen i sit væsen altid gestus for det ikke at finde sig til rette i sproget; [...] <sup>11</sup>

Talerens 'jeg' i det postdramatiske teater markerer ikke kun taleren, men også tilskuerens væren-i-sproget. Ved at fortælle nok så øjeblikagtige 'jeg'-anekdoter – 'jeg'-udsigelsens gestus – viser der sig en tilbageholdende forlorenhed ved det 'individuelle' i den politisk-soziale diskurs og tillige udstilles en uløselig sammenkædning af denne diskurs i kroppene og stemmerne, som taler og bliver talt. 'Jeg' opretter en taleinstans, der foregiver at være her; her udspiller 'sig' en talende stemme og en tilhørende krop, som indeksets normale virksomhed vil hævde er en 'personlig' krop, en figur.

'Jeget' er fuldkommen uafhængigt af det givne i sin udsigelse, hvad de associative og forestillede konkretiseringer af dets mulige betydninger angår. 'Jeget' benytter derfor enhver lejlighed til ud af det muliges åbenhed, der ligger i bestemtheden i talens gestus, at skabe en indikering af ubestemt henvisning i teaterrummet. Uforklarligheden i et sådant indeks – 'jeg' – bliver klædt i tilstedeværende kroppe og stemmer, de lader ethvert udtryk forbinde sig, også det ikke forhåndenværende associeres og forestilles frit med 'mig'. Enhver sætning, enhver dom om samfundsmæssige forhold og enhver anekdote, der udspringer af 'individuel' erfaring, men som bliver udtalt i det alment virksomme 'jeds' modus, fortsætter spillet med dette 'jeds' tilsynekomster, spiller med det lys, der bliver kastet på disse tilsynekomster for at udtrykke et 'jeg'.

Talens gestus frembringer figurer, i det mindste momentvist, når de siger 'jeg'. Da spiller de på øjeblikket af formodentlig entydighed i 'jeg'-udsigelsen.

Gesten er kun den bevægelse, som udtrykker det entydige klart, formen er den eneste vej til det absolutte i livet. Gesten er det eneste, som er fuldendt i sig selv, noget virkeligt og mere end simpel mulighed. Kun gesten udtrykker livet, – men kan man udtrykke et liv?<sup>12</sup>

*Oversat af Kasper Green Krejberg. Ph.d.-stipendiat v. Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.*

## Noter

- 1—Jacques Derrida: *Stemmen og fenomenet* [*la voix et le phénomène*, 1967], på dansk ved Steffen Nordahl Lund, Hans Reitzel, Kbh. 1997, s. 51.
- 2—For et mere udfoldet begreb om det »postdramatiske teater«, se: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.
- 3—Se om begrebet »leiblichen Ko-Präsenz«: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, særligt pp. 58-126.
- 4—Derrida: *Stemmen og fenomenet*, s. 99.
- 5—Om larmen som figur og dens forhold til en hørbar stemme i den politiske diskurs, se: Jacques Rancière: *La Méésentente. Politique et Philosophie*, Paris: Galilée 1995, pp. 41-67.
- 6—Dette magtbegreb følger Michel Foucaults beskrivelse af magt som »handling på andres handling«. Se Michel Foucault: *Subjekt und Macht*, in: Foucault.: *Analytik der Macht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, s. 240-263, her s. 256.
- 7—For begrebet om »autopoietischen feedback-Schleife«, se Fischer-Lichte: *Ästhetik*, pp. 58-126, 281-314.
- 8—For begrebet om »immaterielt arbejde«, se: Maurizio Lazzarato: *Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus*, in: Toni Negri / Maurizio Lazzarato / Paolo Virno: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin: ID Verlag 1998, pp. 39-52.
- 9—Om det tætte forhold mellem Pollesch-teatret og livsbetingelserne for dets publikum, se også: Ruth Sonderegger: »Adorno geht in das Theater von René Pollesch und fragt nach Kulturkritik heute«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 48, 2 (2003), S. 175-194.
- 10—René Pollesch, efter spaceLab: *Byen som bytte* [*Stadt als Beute*, 2001], dansk oversættelse ved Morten Koefoed i *luj – nordensjældske litteraturtidsskrift* nummer 1+2, s. 38, 2003. Tysk original optrykt i: Bettina Masuch (Hg.): *Wohnfront 2001-2002*, Berlin: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz / Alexander Verlag 2002, pp. 5-41.
- 11—Giorgio Agamben: »Noter om gestus« (»Note sul gesto«), in: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino: Bollati Boringhieri, 1996, 45-53. Her citeret fra Mads N. Outzens oversættelse i *Livs-form. Perspektiver i Giorgio Agambens filosofi*, red: Mikkel Bolt & Jacob Lund Pedersen, Århus: Klim, 2005, pp. 25-33. Her p. 31f.
- 12—Georg Lukács: *Livets sønderknusning af formen: Søren Kierkegaard og Regine Olsen* [*Das Zerschellen der Form am Leben: Søren Kierkegaard und Regine Olsen*], i Lukács: *Sjælen og formerne* [*Die Seele und die Formen*, 1971], Dansk oversættelse ved Hans Jørgen Thomsen, Rhodos: København 1979, s. 48.

## Matthias Naumann

Cand.Mag. Ph.d.-stipendiat v. J. W. Goethe Universitetet (Frankfurt am Main).  
 Projekttitle: »Theatre of War. Strategies of (re)presenting war in German and Israeli theatre after 1945«.



# Une flamme si noir

## Historier om rationalitet fortalt i to Fædra-tekster.

*Af Janek Szatkowski*

Hvis svaret er: »den dramatiske tekst«, hvad var så spørgsmålet?

Hvis »rationalitet« er svaret, hvad var så spørgsmålet?

*Artiklen er en analyse af to dramaer; Euripides: Hippolytos og Racine: Phèdre. Den viser, hvordan Euripides anvender myten til at anskueliggøre en kontinuitet mellem mennesker og guder, mellem visdom og passion, mens Racine viser os, hvordan moralen skal håndtere det, når kærligheden som passion lukker for visdommen og overlader magten til en kølig rationalitet.*

Indledningsvis ser jeg det formålstjenligt med et par generelle betragtninger om dramatiske tekster. Hvilket problem er det, en dramatisk tekst løser? Tænker man teater som et sted, hvor man ser levende forestillinger, består den dramatiske tekst kun af en nødtørftig stenografi. Af den meget komplekse, 3-dimensionale kommunikation mellem mennesker noteres kun det, der bliver sagt. Derved bevares sporene af en mulig kommunikation. Dramateksten kan således betragtes som en måde hvorpå tiden gemmer sin kommunikation om kommunikation. Den dramatiske tekst repræsenterer en voldsom kompleksitetsreduktion. Figurernes udseende, rummets beskaffenhed, figurernes relationer til hinanden, til rummet, deres gestik, intonation osv., er alt sammen noget, man gætter sig til, når man læser en dramatisk tekst. Man kan ikke vide, hvilke informationer figurerne skal videregive. Her må man, som i al kommunikationshandling, prøve at vælge en forståelse, og lade den videre kommunikation afgøre, om man er på rette spor. Det er en operation, man i dag kan beskrive som det forhold, at mennesket er et lukket, psykisk system<sup>1</sup>. Jeg kan ikke være inden i dig, og føle dine følelser, opleve dine oplevelser. For at dele oplevelser og være sammen om noget har mennesket lært at kommunikere.

Når dramatiske tekster omsættes fra »stenografiens« ord på papir til levende figurer på en scene, tilføres der en mængde information. Det tekstlige partitur lader sig realisere på mange forskellige måder. På den ene side er den dramatiske tekst en kompleksitetsreduktion, men den er på samme tid en kompleksitetsforøgelse. Det er i spændet mellem den givne reduktion teksten repræsenterer og de muligheder der kan realiseres, den dramaturgiske tekstanalyse udfolder sig. På hvilket grundlag vælges så teaterforestillingens rum? Hvordan skal skuespillerne se ud? Hvilke specielle fysiognomier kræves der, og hvordan er deres bevægelser og intonationer? For mig at se, kan den dramaturgiske analyses opgave være at bidrage med en analytisk

baggrund, der synliggør og leder den type kunstneriske valg, der tages når en tekst iscenesættes. Den dramatiske tekst løser problemet om, hvordan man på enkleste måde fastholder en enkelt dimension af menneskelig kommunikation samtidigt med, at der gives åbning for at forestille sig ordenes kontekst. Det dramaturgiske udgangspunkt i mine analyser, hviler på en teori om kommunikation, der beskriver kommunikationshandlingen som en treleddet selektionsproces, der mindst involverer to personer. Den ene (alter) vælger en information og en meddelelsesform, den anden (ego) vælger en forståelse. Når det er sket, kan informationen enten afvises eller accepteres. Derfor er der mellem to kommunikationshandlinger altid tale om en potentiel konflikt. Kommunikation forudsætter, at man kan skelne mellem information og meddelelsesform. Hverdagens samfærdsel foregår i rum, hvor vores sanser konstant registrerer enorme mængder af tegn, lyde, farver etc.. Det er først, når vi bestemmer os for at behandle et af disse signaler som en information, med en bestemt meddelelsesform, at vi kan påbegynde kommunikationen. I den dramatiske tekst, er det analysens opgave at rekonstruere en mulig kommunikationshandling ud fra de talte ord. Som analytiker må man vælge hvilken information, der ligger til grund for den del af meddelelsesformen som figurens replik udgør. Man må rekonstruere hvilken selektion af forståelse, der kan tænkes at ligge bag den anden figurs svar, der jo så er den næste kommunikationshandlings information og meddelelsesform. Går man til *Hippolytos* og *Phèdre* med dette udgangspunkt vil det vise sig, at der er ganske betragtelige forskelle på hvordan Euripides' og Racines værker kommunikerer.

Før-moderne tekster bør læses med bevidsthed om historiske forskelle. Hvilke forskelle vi får øje på, afhænger af hvilke teoretiske begreber vi anvender i analysen. I det følgende går jeg til sagen med en systemteoretisk baseret forskelstænkning som analysemodel. Anvender man den systemteoretiske forskelstænkning på *Hippolytos* og *Phèdre* får man øje på, hvordan de to tekster er væsensforskellige i deres fremstilling af relationen mellem væren og tænken, mellem vilje og værdi i kosmos og i samfundets måder at fremstille det sande og det gode på. Euripides ser – om end med en god portion ironisk skepsis – en sammenhæng mellem kosmos og samfund. Han skriver sit drama på en idé om et »rationalitetskontinuum«.<sup>2</sup> Racine lever og skriver i en periode, hvor dette kontinuum er under opbrud. Racine ser opbruddet i øjnene, men begræder og bekræfter det i samme gestus. For Euripides er spørgsmålet om, hvordan et demokratisk polis overlever, knyttet til den mådeholdets fornuft, der reflekterer sig selv. For Racine er moralens rationalitet den kraft, der kan tæmme de menneskelige lidenskaber.

Kort fortalt kan man forstå rationalitetskontinuumet som det forhold, at kosmologien, som vi finder den i gamle højt civiliserede samfund (inklusive det græske), hviler på en idé om en forskelsløs grund, som alle modsætninger kan opløses i, og som alle modsætninger opstår ud fra. Ud af kaos kommer en forskel mellem orden og uorden. Den »ubevægede bevæger« etablerer en modsætning mellem det bevæ-

gede og det ubevægede. Logikken er, at det »ene« altid er grunden, det forud givne, hvor ud af »det andet« så opstår. Måske opstår kosmologien fordi dette skema kalder på en myte, der kan forklare den tidlige opståen i en kohærent fortælling. Det er den *forskelsløse* grund, som i sin struktur sikrer en forbindelse mellem tænkning og eksistens. Den skabte verden, sådan som den foreligger, indeholder denne overensstemmelse. En skelnen mellem tænkning og væren ville føre til, at man måtte arbejde med en forskel mellem overensstemmelse (tænkning og væren er et og samme) og ikke-overensstemmelse (man kan tænke noget, der ikke er i overensstemmelse med væren), og det kunne kosmologien ikke håndtere. Forskellen mellem menneskeverden og gudeverden er et resultat af mytens forsøg på at forklare, hvordan det mennesket kender som virkelighed, er blevet til. I dag kender vi denne forskel som politik og religion.

Religionsstridighederne før og efter reformationen udløste håndfaste signaler om, at kosmologiens kontinuum ikke længere forekom funktionsdueligt. En densidig strid om det hinsidige, der ikke kunne afgøres, blev til en frapperende udstilling af manglende overensstemmelse. Descartes gennemførte i det 17. århundrede en spaltning af dette rationalitetskontinuum. På den ene side stod forstanden, på den anden side et materielt fyldt rum, der ikke havde nogen rationalitet. Dette medførte, at rationaliteten rykkede om på *den ene side* af en skelnen. Før var der så at sige rationalitet på begge sider, om end på forskellig vis.

Man kan mene, at det 17. århundrede var en undtagelsessituation. Den kartesianske model kunne af forskellige grunde ikke fungere, og man vendte i det 18. århundrede tilbage til en enhedslig fornuftsforståelse. Vores historiske bogføring beretter da også hyppigt, at det 18. århundrede er oplysningens århundrede, hvor man forsøgte at skabe en ny samfundsorden gestaltet af fornuften. Man behøver ikke at slås om, at det var det, man forsøgte, men på den anden side forekommer det mig, at man aldrig virkelig er blevet fri af rationalitetens modbegrebslighed.<sup>3</sup>

Rationaliteten isolerede sig i denne tænkning på den ene side af en afgørende forskel. Denne fornuftsterminologi har som tendens sat sig på et særrområde, der tømmes for anden betydning, end den at træffe afgørelser og formulere erkendelser ved hjælp af fornuftskriterier. Dette gav naturligvis anledning til en dybere krise, hvor »opfindelsen« af individet blev en af de vigtigste stationer på vejen fra den gamle til den nye orden.

Det er sandsynligvis først i slutningen af det 19. århundrede, at man for alvor blev vidne til en refokusering af rationalitetsproblemet, hvor forskellen rational/irrational trådte ind. Med romantikken fik vi i tillæg en idé om, at man kan beskrive en modsætning mellem fornuft og liv. Livets modsætning betragtes ikke længere bare som døden, også den maskinagtige mekanik, der fastfryser livet i stivnede former mangler liv. Det er karakteristisk, at den europæiske tradition har haft mange forskellige vanskeligheder med at forholde sig til det »andet«<sup>4</sup>. Når Racine lader

sin Phèdre beskrive begæret som en sort flamme (un flamme si noir), er denne paradokse metafor udtryk for en modsætning mellem oplysningens klare flamme og begærets mørke. For Euripides er begæret Fædras daimon (besættelse indgydt af guderne), men som sådan en del af en hel verden.

### **EURIPIDES: »HIPPOLYTOS« (428 f.kr.)**

Euripides (ca. 485 - ca. 407) deltog i Dionysos-festernes dramakonkurrencer 21 gange. Men så vidt vi ved, sejrede han kun fire gange. Han blev aldrig, som hans digterkollega Sofokles, tildelt centrale politisk-administrative poster. Måske var det fordi hans ironiske distance tillod ham at se, hvordan tyranner i svøb kan færdes i demokratiet. Athen var inde i alvorlige problemer, fordi der opstod imperiale drømme: Krige koster dyrt, og demokratiet blev afløst af enevældige tyranner, der – som Hippolytos og Theseus – vidste, hvad der til enhver tid er bedst. Aristoteles (384-322) påskønnede alligevel over hundrede år senere Euripides som den mest tragiske digter.<sup>5</sup> I det nittende århundrede var der mange, der anså Euripides for fejlslagen, og man hævdede ikke mindst Sofokles til skyerne.<sup>6</sup> En morsom undtagelse fra dette er August W. Schlegels sammenligning af Racine og Euripides, der klart falder ud til Euripides' fordel. Dette sker fordi Schlegel har brug for skyts i den vedvarende strid mellem tysk og fransk drama. Schlegel understreger den tyske afvisning af den stive franske formel for dramaet ved at henvise til Euripides' friere form.<sup>7</sup> Videre i den europæiske receptions historie genfinder man fx hos Northorp Frye skepticis men overfor Euripides.<sup>8</sup> Frye anser Euripides' dramaer for at være en afsvækkelse af Sofokles' tragiske højder. Det er ikke mindst Euripides' ironi, der for Frye fremstår som »detached objectivity«, der giver Euripides' dramatik mindre klar klang af det tragiske.

Euripides' tragedie om Hippolytos starter med at give ordet til gudinden Afrodite. Hun er vred på Hippolytos, fordi han ikke ofrer til hende, og kun er optaget af Artemis. Derfor har hun planlagt en hævn. Hun lader Fædra, der er Hippolytos' stedmor, forelske sig i ham. Hippolytos fader, kong Theseus, er på en af sine utallige langfarter. Hippolytos munter sig med sine lystige jægersvende i den uopdyrkede natur, hvor han føler, han kommer Artemis så nær, at han kan høre og dufte hende. Da den gamle tjener forsigtigt antyder at Hippolytos måske skulle vise mådehold og visdom ved at ofre til Afrodite, afvises han af Hippolytos. Fædra er ved at gå til af sorg og smerte over sin kærlighed til Hippolytos. Koret er bekymret for Fædra og spekulerer over, hvad der kan være galt. Fædra vil egentlig helst dø. Ammen, der har passet Fædra fra barnsben af, opfordrer Fædra til at fortælle, hvorfor hun lider sådan, og sandheden kommer frem. Ammen giver Hippolytos besked om Fædras kærlighed, og Fædra hører, hvordan han vredt afviser en sådan kærlighed. Hippolytos bryder ud i en voldsom tale, hvor han fordømmer kvinder og kærlighed. Fædra blive forfærdet og klandrer Ammen for at give hende dårlige råd. Fædra beslut-

ter sig for at tage sit eget liv, og hun lægges på ligbåre, da Theseus vender hjem. Fortvivlet finder han et brev i den dødes hånd, og han bliver endnu mere fortvivlet, da han læser, hvordan Fædra anklager Hippolytos for at have voldtaget hende. I vrede påkalder han Poseidon og beder ham om at straffe Hippolytos. Hippolytos kommer ilende da han hører sin faders klageråb. Da han ser sin stedmoder død, beder han Theseus om at fortælle, hvad der er sket. Theseus afslører anklagen og udviser Hippolytos af landet. Hippolytos forvarer sig selv og tilbyder at aflægge ed på at han ikke har rørt Fædra. Theseus lader sig ikke formilde, men stoler fuldt på brevet fra Fædra. Hippolytos, der har svoret overfor Ammen, at han ikke vil sige noget om Fædras kærlighed til ham, føler sig fristet til at bryde denne ed, men gør det ikke. Hippolytos forlader hjemmet. Koret beklager den ulykkelige udgang, og straks derefter ankommer et bud med melding om, hvordan Hippolytos er blevet dødeligt kvæstet. Theseus lader den sårede Hippolytos bære hjem. Da ankommer gudinden Artemis og afslører sammenhængen og Hippolytos' uskyld for Theseus. Da Hippolytos ankommer på båren, får også han besked om sammenhængen, og Artemis lover hævn og beder søn om at tilgive fader. Hippolytos dør i armene på sin fader, men når at tilgive ham.

## Guderne

Guderne har det første og de sidste ord. Euripides' drama indledes med Afrodites beretning om, hvorfor hun er sur på Artemis og Hippolytos. Afrodite belønner dem, der ærer hende, men bringer dem, der trodser hende til fald.

Afrodite

Vi guder har det også så, vi glæder os,  
Når dødelige hylder os i ærefrygt.<sup>9</sup>

Men Hippolytos har ikke nogen ærefrygt for Afrodite. Han viser sig at være alt for glad for Artemis, med hvem han muntret sig i skove og mark, og det sømmer sig ikke for en dødelig. Afrodite har besluttet sig for, hvordan hun skal straffe Hippolytos. Han, der ikke bryder sig om elskovslyst og ægteseng, skal efterstræbes af Fædra, som Afrodite indgyder kærlighed. Det skal blive afsløret for Theseus, hans fader og Fædras mand, og Theseus skal forbande Hippolytos og nedkalde Poseidons vrede over ham. Både Hippolytos og Fædra skal dø:

Afrodite

Jeg lægger ej på hendes undergang den vægt,  
At den bør hindre mig, når jeg vil ramme dem  
som står imod mig, med en straf som anstår mig.

Denne holdning hos gudinden er ikke just særlig menneskevenlig, men den har sin egen kosmiske logik. Afrodites reaktion, er sammen med Hippolytos' tro på at have

fundet sin egen sandhed, tragediens væsentligste udgangspunkter. Den kosmiske logik bag dette må være, at når de dødelige begår så store dumheder som Hippolytos gør, så må guderne træde straffende til for at genoprette en balance. De fører altså også uskyldige ind i lidelsen.

## Menneskene

Hippolytos kan høre sin gudinde Artemis, men ikke se hende, når han, der ejer uskylds renhed, færdes i den vilde og uberørte natur. Hans indledende oprømte pris af Afrodite afbrydes af en gammel tjener, der i meget simple ord, på sokratisk vis spørger Hippolytos, om ikke han også har det sådan, at han ikke kan lide indbildske folk, der stolt går deres egne veje, og om ikke han også synes, at man skal være hensynsfuld.

Den gamle  
Og mener du at guder også har det så?  
Hippolytos  
Ja; thi vi følger jo den lov som guder gav.

Men da den gamle spørger, hvorfor Hippolytos så ikke beder til Afrodite, får han til svar:

Hippolytos  
Mig huer ingen gud som virker blot ved nat  
Den gamle  
Min søn, en guddom bør vi vise ærefrygt.  
Hippolytos  
Hver vælger sin, det være gud, det være mand.  
Den gamle  
Du er mig alt for viis. Jeg vil dig bare vel.

Hippolytos udslynger sit hovmodige »Din Kypris byder jeg for stedse mit farvel«, og går ind for at spise sammen med sine jægersvende. Den gamle bede Afrodite om at lade som om, hun ikke hørte det, for »En gud bør være visere end en af os«.

Scenen er sat. Euripides lader os forstå, at der er én fornuft der gælder, og at denne fornuft strækker sig som et kontinuum fra gudernes verden til de dødeliges. Den gamles fromme drøm om at guderne skulle være klogere end os, synes at være Euripides' ironiske kommentar til os som tilskuere. Vi har jo lige hørt Afrodite insistere på sin plan, og den er allerede sat i værk. På den anden side kan Hippolytos ikke ustraffet få lov til at hævde, at han selv kan bestemme, hvem han vil vælge: »det være gud, det være mand«. Hippolytos bliver i slutningen straffet grumt for noget, han ikke er skyldig i, men når altså, inspireret af Artemis, alligevel at tilgive sin Fader.

Offeret for alt dette er Fædra. Fædra ønsker ikke at handle ilde. Hun vil ikke vedkende sig sin kærlighed til Hippolytos, selv om hun lider og bliver syg, så syg,

at alle frygter for at hun skal dø. Fædra kæmper for sin ære, men forgæves. I faldet anklager hun Hippolytos for derved at motivere sit selvmord og skåne sine børn for den skam, der ellers ville falde over dem. Fædra beskriver den kamp, hun kæmper, som en kamp mellem dyden og lysten.

#### Fædra

Jeg tror at når vi gør det onde, er det ej  
 fordi vi af naturen mangler dømmekraft;  
 thi mange har jo indsigt. Sagen er vel den:  
 vi ved og indser godt hvad ret og rigtigt er,  
 men gør det ikke, dels af træghed, dels fordi  
 vi heller følger egen lyst end dydens vej.  
 Og livet byder meget som vi gør med lyst:  
 vi elsker sladder, gi'r os hen til lediggang,  
 som vel er sød, men farlig. Bluen skader tit;  
 thi dobbelt er dens art. Den ene er en dyd,  
 den anden trækker ned. Var grænsen trukket skarpt,  
 da havde ikke begge arter samme navn.

Replikker her er ligesom adskillige flere steder i teksten meget vanskelige at oversætte, fordi Euripides spiller på det græske ord for dyd og blu, som er det samme: *sophrosune*. Det kommer jeg til om lidt. Theseus, der alt for hastigt dømmer sin søn til døden, burde også falde i unåde (Artemis: Ingen gud kan glæde sig/når fromme mænd må dø. Den onde får sin straf./Ham vier vi til undergang med barn og hjem. P. 183), men Hippolytos' tilgivelse sikrer ham kongemagten.

## Koret

Det problem, der opstår for dem, der omgås Fædra (ammen og koret), og som ikke kender den guddommelige ratio bag hendes skæbne, er at finde ud af, hvorfor Fædra er så syg. De ydre tegn: hendes svaghed, hendes rødmen, hendes vægring ved at spise, alt det kan de se, men de ser ikke den indre årsag. Koret består af kvinder fra Trozien. De har mødt Fædras veninde ved bækken, hvor hun vaskede purpurtæpper (en kongelig farve), og hun kunne berette om dronning Fædras nød. Kvinderne kan kun gætte på årsager til alt dette. Koret opregner flere muligheder: Fædra kan være slaget af guderne, fem guder nævnes som mulige afsendere, den sidste er Artemis (Diktyнна, som fortørnet tugter dig/fordi et offer glemtes). Det kan også være den-nesidige problemer: Theseus der endnu en gang har muntret sig udenomsægteskabeligt, eller er han monstro meldt død? Eller er Fædra mon gravid? Artemis råder for fødsler, så hun må anråbes. Koret står i samme situation, som tilskueren ville gøre i det almindelige liv. Ingen kan vide, hvad det er, der sker inde i den anden. Korets opregning af mulige forståelser, bliver på den måde fuldt menneskelig. Tilskueren er dog i den privilegerede situation at vide, hvad konteksten er; hvad der ligger bag.

## Tilskuerne

Som læsere eller virtuelle tilskuere kan vi registrere, at koret på en gang er tæt på og langt fra. Dette spil mellem videns-positioner er et af de helt centrale dramaturgiske principper i Euripides' tekst. Det er tilskueren, som er den privilegerede iagttager. Ovenfor har jeg søgt at anskueliggøre, hvordan Euripides' dramaturgi arbejder med tre fiktionslag. På scenen ses gudinden, der har sat det hele i scene. Den rationalitet som hersker her, er den samme som den, der hersker i menneskenes verden. Menneskene kan tage fejl og handle ilde, men da vil de straks blive belært om, at deres handlinger ikke er acceptable. For den kosmiske og harmoniske rationalitet gælder både for mennesker og guder. Der er regler i begge verdener som sikrer sammenhængen. Der er ét sæt for guderne: de må fx ikke forhindre hinanden i at gøre det, de har sat sig for (Artemis: Guder har den lov/ at ingen skal forhindre hvad en anden vil. p. 183), og der er et andet sæt for menneskene, som gælder, hvis man vil bevare sin ære og dermed de andres agtelse.

I det andet fiktionslag ser vi de handlende mennesker, de dødelige, der slås for deres lykke. Den gamle tjener prøver at råde Hippolytos. Det er, ifølge Euripides, ikke som den gamle tror, at guderne er bedre end menneskene, de er udødelige, ja, men det er noget andet. Det er heller ikke sådan som Hippolytos tror, at han selv kan vælge at prise én og kun én gud, og at hans egen tilstand skulle være privilegeret uskyldsfyldt og ren og derfor udtrykke den eneste rette visdom, den sande rationalitet<sup>10</sup>. Endelig ser vi, som et tredje fiktionslag, handlingen i den dødelige verden, set med korets øjne. Koret er uforstående og spørgende. Læseren eller tilskueren har den fordel, at han er orienteret om sammenhængen, og derfor kan følge korets famlen efter et svar. Man genkender det menneskelige vilkår, at ingen kan se ind i den anden, og at man derfor ikke kan være sikker på at tolke meddelelsesformen rigtigt. Hvilken information gemmer sig bag Fædras mærkelige adfærd?

Disse tre fiktionslag monteres sammen fra tragediens åbning. Som læser og tilskuer tvinges man til at skifte position – det åbenbarer det privilegerede ved dramaet og det, at kunne være læser eller tilskuer. Dramatikeren kan i scenisk handling og ord vise en sammenhæng mellem gudernes verden og vores egen dødelige. Det lille billede, der åbner den første korsang, kan illustrere verdensbilledet:

Koret  
Ved fjeldets fod sprudler frem en kilde,  
Og kendt er sagnet som ved at melde  
at fra Okeanosstrømmen kommer  
Det vand som fylder vor tomme krukke.

Den viden, der strømmer fra okeanos, fylder også mennesket. Fra Olympens top til foden af bjerget strømmer vandet, og det er denne vertikale ordens kontinuum, man må forstå. Fædras daimon, hendes besættelse af Hippolytos og begæret efter ham, er indgydt hende af Afrodite. Det er Fædras tragedie. Hun er et uskyldigt offer for en



gudernes fornuft, der også rammer tilfældigt. Lidelsen, som Fædra må bære, kan i princippet ramme os alle. Spørgsmålet er, hvordan vi dødelige bærer lidelsen. Fædras kærlighed er gudindens værk, og selv om hendes falske anklage mod Hippolytos er uærlig, er også den et led i gudindens plan, hun er skyldfri. Hippolytos derimod er den, hvis handlinger (eller mangel på samme) er grunden til, at ubalancen opstår. Hvori består da denne fejl? I indledningen beretter Hippolytos om, hvordan han vandrer på engen:

Hippolytos  
Og bluens guddom vander den med himlens dug.  
For tillært selvtugt er den stængt. Kun den, som fik  
i vuggegave uskylds renhed, plukker der  
den rene blomst. De faldne ejer ingen ret.

Man kunne vælte sig i overmodige citater fra Hippolytos tale om kvinderne. Hippolytos tror, at han har fundet den sande vej, og at han selv er en udvalgt af den ene og bedste gudinde. Dette er en utilgivelig fejl både i forhold til gudernes og menneskenes verden. I sin forsvarstale hævder han, at han ikke nærer ønsker om magt:

Hippolytos  
.../  
At tale for den store hob forstår jeg ej,  
Men bedre i en lille kreds af ligemænd.  
Fordelt er også dette. Den som taler slet  
blandt vismænd, træffer tit den store mængdes smag.  
.../  
»Men herskermagten er dog sød«. Nej, allermindst  
for den som er forstandig. Æresygens gift  
har dræbt den sunde sans hos dem hvis mål det er  
at vinde ubegrænset magt. (p.171f)

Euripides understreger med disse linier for tilskueren at Hippolytos, der hverken besidder forstandighed eller sund sans, men kun stor veltalenhed, er en farlig mand. Som læsere eller tilskuere bliver vi vidner til, hvordan Hippolytos straffes og med lidt håndfast pædagogik fra Artemis, som en sidste afgørende ædel handling, bliver gjort i stand til at tilgive, inden han dør. Den store balance er genoprettet. Men det er kun for kort, for Artemis har allerede svoret hævn.

## Sophrosune

Denne analyseskitse antyder det rationalitetskontinuum, der er på spil i dramaet. Hippolytos handler på måder, der er behæftede med alvorlige fejl. Han straffes af guderne, og tilskueren kan fra sit udsøgte tilskuersted (theatron) iagttage, hvordan den kosmiske rationalitet garanterer opretholdelsen af orden. Fædra formår ikke at kontrollere det brændende begær, selv om hun prøver med tavshed, med selvtugt og overvejelser om døden som udvej. Hippolytos mangler helt evnen til at reflektere

over sine egne valg og dispositioner, sådan som Euripides viser os det. Også Theseus bliver forblindet af sin egen vrede og handler uklogt. Evnen til at beherske disse følelser og kræfter uden at afvise eller fornægte dem, optog athenienserne<sup>11</sup>. Der var faktisk ét enkelt ord, der skulle dække denne evne: *sophrosune*. *Sophrosune* er et ord med mange betydninger, som det derfor er svært at oversætte. Ordet optræder hyppigt i Euripides' tekst. *Sophrosune* kan betyde både dydig, ærværdig, selv-kontrolleret. At ordet står centralt i den græske verden understreges af Platon i en af hans dialoger. Platon (428-348) blev født det år, Hippolytos blev opført første gang. Platon voksede op midt i den Peloponnesiske krig (430-404 f.kr.), der var begyndelsen til Athens undergang. Han så, hvordan krigen var et anstrengt forsøg på at lade et demokratisk polis vokse ud i verden med imperiale drømme. Efter krigen blev Platons lærer Sokrates (ca. 470-399) ilde behandlet af demokratiet og endte med at blive henrettet. De Tredivte Tyranner, bl.a. Platons onkel Critias (ved magten 406 f.kr.), gjorde ikke det hele bedre. Så Platon trak sig tilbage og filosoferede. Hans ideale stat er en polis med tre klasser, de lovgivende, de udøvende og de almindelige borgere. For samtlige klasser er den vigtigste dyd *sophrosune*. Alle må acceptere deres position i samfundet og give plads for de andre. Selvindsigten og kontrollen sikrer, at ingen går til yderligheder. For Platon er Sokrates et enestående eksempel på en mand, der er *sophrosune*. Dydig, i kontrol, ærbar, reflekterende osv. Platon lader Sokrates diskutere begrebet *sophrosune* i dialogen *Karmides*<sup>12</sup>, og her bliver det klart, at begrebet synes at dække over en selv-indsigt opnået gennem refleksion, og en dertil hørende selv-kontrol. En person, der ikke kunne styre sit kødelige begær, hvad enten det var efter mad, vin, sex eller magt, blev anset som et mindre værdigt menneske. Et samfund som det athenske var konstant på vagt overfor tyrannen – og tyranner er netop de, der sætter hensynet til alle andre til side for at kunne dyrke deres eget behov.<sup>13</sup> Pointen i Euripides' *Hippolytos* foregriber denne idé.

Da kong Theseus en kort stund overvejer Hippolytos' skyld, ønsker han, at der var et ydre tegn som angav, hvornår mennesket talte sandt, og hvornår det løj, og at vi ikke var henvist alene til vores egen selektion af forståelse. Theseus må selv afgøre, hvem der taler sandt; der findes ikke noget sikkert ydre tegn. Det piner ham:

Theseus

Vi dødelige burde ved et kendetegn  
 få sikkerhed for vore venners sindelag  
 så trygt vi kunne skelne trofast ven fra falsk.  
 Og alle burde også ha' en dobbelt røst,  
 den ene med, den anden uden sandheds præg.  
 Da kunne sandheds ægte stemme røbe let  
 den lumske løgn, og vi var sikret mod bedrag.<sup>14</sup>

Vi kan, som mennesker, ikke kravle ind i en andens bevidsthed for at finde ud af, hvad der foregår der. Vi fungerer som lukkede systemer for hinanden. Som vi har set i *Hippolytos*, så Euripides dette meget klart. Theseus vælger en forkert forståelse,

og sender sin egen søn i døden. Selv konger kan tage fejl. Kongen var ikke viis nok, og guderne må belære ham om den rette sammenhæng, der ifølge Euripides, ironisk nok, har rod i de antropomorfe guders meget menneskelige, smålige indbyrdes skænderier. Afrodite er heller ikke begavet med nogen stor evne til at handle sophrosune, men guderne har andre regler, som sikrer deres system. Det er dog den samme bagvedliggende relation mellem orden og uorden, der hersker i begge verdener.

### **RACINE: »PHÈDRE«(1677)**

Racine (1639-1699) blev født et godt stykke uden for Paris. Hans forældre var rimeligt velstående, begge med et alvorligt, katolsk sindelag. Efter skolegang gik rejsen til Paris, hvor teatret og ikke præstestudiet fangede ham. Grebet af ønsket om at skrive for teatret, grebet af de smukke skuespillerinders nærvær, og grebet af ønsket om at omgås de bedste og hoffet, stred han sig igennem til succes. På en tid, hvor man ikke »bare« kunne være dramatiker eller forfatter, måtte han søge mæcener for at få et udkomme.<sup>15</sup> Teatret var et omstridt sted. En række af de mest kristne kredse fastholdt, at teater var syndigt. Hans egen tante, der var leder af et kloster, undsagde ham i en periode. Hoffet og adelen støttede dog teatret, med den klausul, at det skulle kunne forsvares som et sted, hvor dyden fejredes. Den, der skrev for teatret var ikke så syndig, som dem der gik i teatret, de, der opførte teater. Det var tilskuerne til forestillingerne og skuespillerne, der var de særligt syndige. På 11 år, fra 1666 til 1677, skrev Racine sine berømte tragedier. Det lykkedes ham at opnå stor anseelse, også hos Kongen, Ludvig d. XIV. Det faktum, at der derefter er lang pause inden han skriver sine sidste stykker, et par religiøse tekster, der skulle opføres på en katolsk pigeskole, har vakt megen undren og er tillagt mangfoldige årsager. Ret beset er det næppe så underligt. *Phèdre* var ikke nogen overvældende succes. Slagsmålet om indflydelsen ved Hoffet førte til stridigheder mellem forskellige grupperinger (kabalerne), der hver for sig søgte at fremme deres egne dramatiske favoritter og gøre livet vanskeligt for konkurrenterne. I de første måneder af 1677 lykkedes det for alvor Racine at opnå Kongens bevågenhed, og Racine udnævnes til historiograf for kong Ludvig d. XIV, et velbetalt erhverv. Da Racine samme forår gifter sig, starter en ny del af hans liv og karriere. Han bliver en yndet rejseledsager for kongen, og Racine optegner loyalt fakta i forbindelse med kongens felttog og fremstiller dem i en spændstig sprogdragt, med en passende apologetisk tone, uden overdrivelser. Der er dog ganske meget denne historiograf ikke ser: konsekvenserne af erobningskrigene, den voldsomme forfølgelse af protestanter i et modreformatorisk Frankrig. Han var vidne til hvordan Ludvig d. XIV bliver mere og mere viklet ind i et religiøst net, spundet ikke mindst af de kvinder, der omgiver kongen. Det betyder, at det bestemt ikke bliver lettere at være protestant eller at tilhøre de endnu mere fromme (Jansenisterne) i Frankrig. Racine, der om noget har udvist blik for en diplomatisk vurdering af det mulige, balancerer elegant. Temperamentet kan ikke altid styres,

men han holder sig indenfor grænserne. Racine ville til tops, og han kom det. Hans familie flytter til stadigt mere mondæne adresser. Racine fik ingen stor politisk indflydelse. Han flød med og tjente gentilt kongen og hoffet. Man kan unde sig den biografiske eftertanke, at *Phèdre* beskriver den kval, man kan komme i, når man skal vælge mellem den passionerede kærlighed og den moralsk rette vej, ledsaget og styret af fornuften. Racine tog afsked med et liv, hvor elskerinder og teater, intriger og rænker, filosofi og poesi var hverdagens forlystelser. Dette liv forlades til fordel for det ansvarsfulde liv som ægtemand og som historiograf for kongen.

## Handlinger og handlingen i *Phèdre*

Hippolytos vil rejse bort. Hans fader, kong Theseus, har været savnet længe. Hans rådgiver Theramenes har allerede ledt efter ham uden held. Theramenes får Hippolytos til at indrømme, at han ikke rejser bort fordi han frygter *Phèdre*, der ellers fik ham forvist fra Athen, men fordi han elsker Aricia. Aricia er den sidste af en slægt der kæmpede for magten, men bukkede under for Theseus. Hun er nu holdt indespærret ved hoffet, og en lov er udstedt, der forbyder hende at gifte sig og få børn. Slægten skal dø ud med hende. Fædra elsker Hippolytos, det får Oinone (ammen) listet ud af hende. *Phèdre* ønsker at dø. Da kommer forlydender om at Theseus er død. Kampen om magten begynder. I Athen vil dele af folket have Fædras egen søn som regent, andre vil have Hippolytos og atter andre vil have Aricia. Oinone øjner en helt ny situation. Hun opfordrer derfor Fædra til at kæmpe for sin egen søn, erklære sin kærlighed til Hippolytos og sammen med ham bekæmpe Aricia. For Aricia betyder kong Theseus formodede død, at hun nu står i en ny situation. Hun er skeptisk, men hendes ledsagerske Ismene mener at vide, at Hippolytos er mere end almindeligt glad for Aricia. Hippolytos handler hurtigt. Han udklækker en nydelig diplomatisk løsning på det politiske magtproblem: Han bliver som konge, der hvor han er, Fædras søn kan få Kreta, og så vil Hippolytos hjælpe Aricia til magten i Athen. Hertil forekommer der at være kontrol over det politiske liv og samfundet, om end en del uro. Den egentlige uorden sættes i gang af to kærlighedserklæringer: Hippolytos afbryder sig selv midt i den diplomatiske aktion, og han, der ellers har afskyet kærligheden, må nu strømme over med lovprisninger af Aricia og hendes skønhed. Fædra erklærer sin kærlighed til Hippolytos. Da han ikke kan gengælde den, beder Fædra Hippolytos om at jage sit sværd i hende. Da han nægter, tager hun sværdet selv, men stoppes af Oinone.

Nu går det stærkt. Der kommer bud fra Athen om, at folket har valgt Fædras søn som ny konge, og rygter vil nu vide, at Theseus alligevel ikke er død. Hippolytos vil flygte sammen med Aricia og kæmpe for at give Aricia magten i Athen. Oinone anbefaler *Phèdre* at glemme Hippolytos og tage magten i Athen, det kan hun ikke. *Phèdre* vil hellere tilbyde Hippolytos kongemagten og så leve sammen med ham, så stærk er hendes kærlighed. Og da, præcis midt i stykket, melder Oinone, at

Theseus er kommet, han er ikke død. Oinone har endnu en plan parat. Phèdre skal anklage Hippolytos for forsøg på voldtægt. Phèdre spiller med på planen, antyder blot, lige inden Theseus vil favne hende, at han er blevet krænket og forlader scenen. Hippolytos melder at han vil rejse. Hjemkomsten er unægtelig blevet anderledes end Theseus havde forestillet sig. Hippolytos tror at Fædra vil angive sig selv, men beslutter sig for at blive for at forklare sin fader den rette sammenhæng. Phèdre lader Oinone om at forklare sammenhængen for Theseus. Han vælger straks at tro på hendes historie. Hippolytos tier af ærbødighed overfor faderen om den rette sammenhæng, men tilstår i stedet, at han elsker Aricia. Det tror Theseus ikke på, og han påkalder sig Poseidons løfte. Phèdre kommer til Theseus, for at forhindre at Hippolytos dræbes. Theseus åbenbarer Hippolytos kærlighed til Aricia, og Phèdre kan kun svare med forfærdet »nej!«. Da hun bliver alene, overvejer hun, om hun måske ville have vidnet mod sig selv, men jalousien er for stærk. Phèdre resonerer nu med sig selv om hun kan få Theseus til at tage livet af Aricia, men hun griber sig selv i dette og indstiller sig på at dø. Oinone forsøger en sidste gang at overtale Phèdre til at følge sit begær som selv Olympens guder gør det, men Phèdre afviser hende og giver nu Oinone hele skylden. Aricia opfordrer Hippolytos til at bede Theseus om at tilbagekalde bønnen, men han vil hellere flygte sammen med hende til Athen. Den plan har Aricia ikke rigtig sans for, hun ville gerne være lovformeligt forenet med Hippolytos først. Theseus ankommer, og Aricia opfordrer Hippolytos til at flygte. Hun når lige at hviske til Ismene, at hun skal forberede deres flugt, inden hun konfronterer sig med Theseus. Aricia anklager Theseus for at have handlet ilde mod Hippolytos. Da hun går, kommer Theseus i tvivl, og da han får besked om at Oinone har dræbt sig selv, og at Phèdre er døende, prøver han at tilbagekalde sin bøn til Poseidon. Der er gået 18 replikker siden Hippolytos flygtede. Da vender Theramenes tilbage og beretter om Hippolytos' død, og hans sidste ønske om at Theseus må beskytte Aricia. Den døende Phèdre vender tilbage til Theseus og beretter den sande sammenhæng, hvorefter hun dør. Theseus erklærer at han vil tage sig af Aricia, som var hun hans egen datter.

## Den dramatiske form

Som dette resumé tydeliggør, er der en markant forskel mellem de to udgaver. Den franske klassicisme har opereret koret og guderne bort. Der er nu kun de menneskelige handlinger, spændt sammen i ét kort tidsforløb, i ét rum. Dramaturgien retter tilskuerens opmærksomhed mod de enkelte handlinger og deres konsekvens for den samlede handling. Figurerne sættes under pres af tiden, rummet og handlingen. Racine viser i sin *Phèdre* hvordan dette skal gøres. Vi skal se nærmere på hvordan åbningen af teksten etablerer det nødvendige udgangspunkt. Theseus ankomst midt i stykket forandrer omstændighederne. Første del af teksten viser os hvad der sker i Kongens fravær. Figurerne handler for at bemægtige sig den nye situation, men

de vikler sig ind i alvorlige problemer, fordi kærligheden har fået sit tag i dem. Theramenes og Oinone handler som rådgivere for Hippolytos og Phèdre, der begge er spaltede mellem pligt og kærlighed. Anden del viser hvordan faldet mod katastrofen hænger sammen med Kongens reaktioner. Nu straffes på tragisk vis de elskende. Ulyksaligvis er Kongen i den afgørende stund så eksalteret, at han ikke klarer at træffe den rigtige beslutning. Oinone, Phèdre og Hippolytos må dø. Tilbage står Aricia som gennem hele stykket har haft fuld kontrol over sine følelser. Kongen bringes til indsigt af sin døende søn, og forsoner sig med sin tidligere fjende Aricia.

Som en anden Jesus må den ædle Hippolytos dø for at bringe forsoningen ind i verden. Aricia står som den nye tids skikkelse. Denne køligt rationelle figur er, efter min mening, den mest interessante af dem alle. Jeg vender derfor tilbage til Racines måde at tegne hende på.

Beskrivelsen af *Phèdres* form er udført med skelen til Gustav Freytags klassiske model for 'das Trauerspiel' fra 1863.<sup>16</sup> Den form Freytag beskriver, bliver grundlaget for den videre udvikling af dramaet frem mod en Ibsen og hans retrospektive teknik. Der er tale om en dramaturgisk form, der endnu i dag spiller en afgørende rolle for den dramatiske fortælling. Berettermodellens<sup>17</sup> symbiose af tragedien og melodramaet henter inspiration fra bl.a. Racines evne til at bygge elementær spænding op. Det bliver imidlertid ikke dette aspekt jeg koncentrerer mig om. Jeg retter opmærksomheden mod den måde, hvorpå bruddet med rationalitetskontinuumet bliver synligt i Racines tekst.

## Moralen – en ny tids sophrosune

Det er min hypotese, at dér hvor Euripides har sophrosune som centralt begreb, finder vi hos Racine moralen. Der hvor Euripides har et kontinuum, har Racine indført en forskel mellem rationalitet og irrationalitet, og det ikke-rationelle kan kun bekæmpes med moralen. Racines tekst reagerer på de krav der stilles til individet i Paris og ved hoffet i 1670'erne. Man kan læse Racines tekst som et eksempel på en af de tidligste skildringer af spaltningen mellem det, vi i vores tid kan kalde 'person' og 'rolle'. Det er oplevelsen af denne spaltning, der i *Phèdre* beskrives som smertefuld og vanskelig. Vi skal små hundrede år frem i tiden før denne påtrængende splittelse også finder filosofiske svar. Individet burde jo egentlig være u-deleligt (in-dividum). Kant foreslår at individet må forstås som noget, der på en gang er enestående (6,6 milliarder af slagsen i dag), og det der udgør den helt almene betingelse for fællesskabet: et transcendentalt subjekt. Min hypotese er den, at spaltningen mellem person og rolle, som vi finder hos Racine, kan ses som en af konsekvenserne af spaltningen af det rationalitetskontinuum, vi fandt under Euripides' tekst. Racine gør det ikke let hverken for sig selv eller os. Han vælger at henlægge sin fortælling til en polyteistisk, kosmologisk orienteret civilisation, men *Phèdre* er jo skrevet ind i en samtid, der i den grad er præget af religionsstridigheder. Med bogtrykkeriets

opkomst bliver det muligt at lægge to bøger, der kommer med hver sin forklaring og udlægning på verden, ved siden af hinanden. Viden er ikke længere sikret en konsistens. Sammenhængen mellem det hinsidige og menneskeverdenen synes heller ikke at give sig selv. Uoverensstemmelserne bliver håndgribelige. Reformationen kan ses som kulminationen på en årtusind lang strid om den rette tolkning af forholdet mellem gud og verden. Der er ikke længere nogen selvfølgelig kontinuitet i den logik, der hersker i guds rige og i menneskets verden. Spaltningen rykker så at sige ind i menneskeverdenen og mennesket selv. Racines figurer anråber nok deres guder om frelse og hjælp, men her stiger ingen Artemis ned for at rede trådene ud. Det må menneskene klare selv. Gud har trukket sig tilbage i en uudgrundelighed, og menneskene fører religionskrige. Der er ingen dionysisk accept af at der er relationer mellem drift og rationalitet i hele spektret fra rusen til filosofien. Hos Racine vinder den der klarer at styre og kontrollere driften (Aricia), medens de, der fortaber sig i driften, bukker under, om end de ellers er nok så dydige. Her ligger Racines moralske dom. Vi må agte Hippolytos for hans ædelhed og se ham som en, der ofrer sit liv for at bringe forsoning. Han er som menneskene flest, også han kan føle kærlighed, han ønsker retfærdighed og fred. Hans undergang skyldes onde menneskers slette handlinger. Oinone er i denne teksts øjne en superskurkinde, der som en anden spin-doktrice søger at manipulere og handle i det politiske magtfelt. Det karakteristiske er at Oinone jo handler fornuftigt, men i Racines optik ikke moralsk forsvarligt. Racines udformning af Hippolytos siger næsten det hele: her ligger Racines længsel efter en kontinuitet, her lægger han hele sit håb i en kristen mytologi. Det tragiske for Racine er, at håbet konstant skuffes, og kontinuiteten synes brudt for stedse. Racine opfordrer os til at studere menneskenes liv for at tage ved lære og blive moralsk oprustedede. Han vælger tragedien, fordi han ser det moralske som en individuel afgørelse, og man kan stemme hin enkelte til at handle moralsk ved at røre dem i deres sinds dyb.

Jeg overlader til læserne og tiden at afgøre dens [Phèdre-tekstens, JSz] virkelige værdi. Men jeg er sikker på, at jeg aldrig har skrevet nogen tragedie, der kaster stærkere lys over dyd og last. Det mindste fejltrin straffes strengt. Alene tanken om en brøde betragtes her med lige så stor afsky som selve brøden. Kærlighedens svaghed skildres som en virkelig svaghed; lidenskaben holdes kun tilskueren for øje for at vise hele den forvirring, den er årsag til; lasten er overalt afmalet i farver, der tydeligt viser dens hæslighed og vækker afsky for den. Dette er i virkeligheden det mål, som enhver, der arbejder med publikum for øje, bør sætte sig, og det var, hvad de første tragediedigtere frem for alt havde for øje.<sup>18</sup>

Moral er en forskrift for distribution af agtelse. Hvem skal man agte, og hvem skal man misagte. Som sådan er moralen til stadighed genstand for forhandling. Aricia kan ses som en ny tids menneske og kvinde. Hvordan skildrer Racine hende? For at svare på dette spørgsmål må vi først se på, hvordan Racine konstruerer udgangspositionen for hendes udvikling.

## Ekspositionens dramaturgi

### I akt, scene 1

Hippolytos vil bort. Theramenes anbefaler ham at blive. Denne scenes hovedkonflikt sætter Racine op ved hjælp af en meget vigtig distinktion:

Theramenes  
 Når timen slår en dag, vil ingen guder  
 udforske vore grunde. Theseus selv,  
 som ville blinde jer, har gjort jer klarsynet.  
 / ... /  
 Lad alle disse dumme skrupler fare.  
 Følg kun de fodspor, Herakles har trådt.  
 Så mangt et hjerte knuste Afrodite.

Det afgørende ligger i ideen om, at vi efter døden ikke skal stå til regnskab. Theramenes har dermed antydnet at der ikke hersker den samme logik i den hinsidige som i det dennesidige. Det kontinuum vi så som forudsætningen for Euripides er her blevet brudt. Theramenes anbefaler en logik der refererer alene til det dennesidige. Det er Theseus der med sine voldsomme bedrifter og lige så uregerlige laster, har kastet Hippolytos ud i dette dilemma. Hippolytos ser derimod i sin egen fortvivlelse ingen anden udvej end flugten bort fra dette sted. Han ser sin situation som et dobbelt svig: svig mod sin ungdoms standhaftige afvisning af kærligheden til kvinder, og samtidig et svig mod sin Fader, et oprør mod hans Lov. Hippolytos' rødmen er en skammens rødmen. Hans ydre afslører hans indre kamp, et aflæseligt tegn på at noget er galt. Theramenes synes ikke plaget af noget sådant. Han iagttager virkeligheden omkring sig og er til enhver tid parat til at rydde sjælelige dilemmaer af vejen.

Er kontinuumet også brudt for Hippolytos? Vil skal se ham følge sin pligt og rolle som prins og tronarving et lille stykke på vej, men også hvordan denne sprænges af hans personlige projekt: kærligheden til Aricia.

### I akt, scene 3

Hovedkonflikten i denne scene er knyttet til Phèdre, der ønsker at dø. For at forstå Phèdres dilemma, sådan som Racine tegner det, kan man anskueliggøre det på den måde, at Phèdre, selvom hun ofrer til guderne, ikke kan se dem, men kun Hippolytos:

Phèdre  
 Forgæves brændte røgelsen på altret,  
 og nævned jeg i bøn Gudindens navn,  
 var det Hippolytos mit hjerte tilbad,  
 jeg så kun ham igennem alterrøgen,  
 mit offer gjaldt kun denne ene gud,  
 hvis navn jeg aldrig turde nævne højt.



Phèdre indser at hendes kærlighed fungerer som en blindende kraft, en irrationalitet der hindrer hende i at se og hente kraft i det hinsidige, idet hun er henvist til sit meget dennesidige begær efter Hippolytos: »Jeg er Afrodites sikre bytte«. Selvmordet skal slukke det »sorte elskovsbål« (Et dérober au jour une flamme si noir). Guderne har – ved at slå Phèdre med kærligheden og begæret – brudt det rationalitetskontinuum, der skulle sikre Phèdre at hendes fejltagelse kunne rettes. Nu er det kun døden, der kan redde hende. Også fordi hun er bundet af sin ære ... og af sin fader: Minos der vogter selve overgangen fra det denne- til det hinsidige... og af sin morfader, selveste Helios, solguden. Den sol, hun ikke kan undvære og heller ikke kan tåle. Det er en moralsk forpligtethed på æren, der forhindrer hende i at vælge den lette vej ud. Hun kan hverken leve sin rolle som (sted)moder eller Dronning, hun er i den grad fanget at sit personlige projekt: fascinationen af Hippolytos.

Her sætter så »das erregende moment« ind. Theseus meldes død. Panope, der melder dødsfaldet, er forbavsede kort og præcis: hun skitserer det magtpolitiske slagsmål, der nu åbner sig om hvem, der skal efterfølge Theseus. Der er tre muligheder: Det kan blive Phèdres egen søn, men andre vil have Hippolytos som konge, selvom det ville være imod loven. Ja, selv Aricia ønsker nogen at se som ny regent. De to sidste muligheder er begge lovstridige oprør. Den Oinone vi har set som medlidende fortrolig, parat til selv døden, synes nu med ét at blive vældigt klartskuen. »Det, der nu er sket, forandrer alt« (p.196). Oinone udlægger med bemærkelsesværdig sikkerhed det politiske spil: Hvis ikke Phèdre forbliver i live kan hun ikke kæmpe for sin egen søn, der, i stedet for at blive konge, vil blive slave. Hippolytos er rede til at rejse, men, gætter Oinone, han vil sikkert kun oprøret, fordi han tror at Phèdre hader ham. Derfor kan Phèdre få Hippolytos, sørge for at hendes egen søn bliver konge i Athen, og at Phèdre og Hippolytos sammen kan bekæmpe Aricia som en fælles fjende. Det tager ti linier at berette om Theseus' død. Oinone bruger 26 linier på at få udredet den politiske situation, og Phèdre bruger blot fire linier på at tilkendegive at hun kaster sig ud i det nye projekt.

Racine skildrer her Oinone som en kvinde med en meget skarpt tænkende politisk hjerne. Det viser sig, at hendes bemærkninger om guder og selvmord, fordufter som dug for solen i samme øjeblik Theseus meldes død. Nu tager en meget sikker magtorienteret rationalitet over. For Oinone er rationalitetskontinuumet også endegyldigt brudt.

Racine har i sin eksposition nu vist fire forskellige måder at have omgang med rationaliteten på. Hippolytos og Phèdre kæmper på hver sin måde for at skjule deres irrationelle længsler og begær. Theramenes og Oinone ser klart de dennesidige magtpolitiske muligheder i øjnene. For Theramenes synes det enkelt at afskrive Gudernes dom. Helt samme afklarethed synes ikke at være Oinone givet, men hun har til gengæld, lige under overfladen, et yderst skarptslæbet og ganske kynisk politisk blik for magtspillet. Vi er blevet draget ind i et spil der rummer begæret, en kamp om politisk magt og en ære og en dyd som slås mod kynisme og egensindighed. Spillet

er sat i gang. Racines evne til at drive en konflikt fremad med ændringer af den givne situation, og dermed af figureernes indbyrdes magtrelationer, illustreres udmærket af dette. Figureerne sættes under pres af tiden. De må handle hurtigt for at nå til en ny orden, inden andre tager beslutningerne for dem. Men ekspositionen er ikke slut endnu. Der mangler noget.

## II akt, 1. scene

Anden akts første scene giver os et indblik i en imponerende skikkelse. Aricia. Hendes seks brødre er dræbt. Hun er blevet skånet, men lever nu med loven om at hun ikke må gifte sig og få børn. Hendes slægt skal dø ud med hende. Racine tegner Aricia som en skarptskuede skeptiker: Da Ismene beretter om udviklingen er hendes spørgsmål præget af tvivl: er det sandt? Ved man hvordan Theseus døde? Også overfor forklaringen om at Theseus skulle være endt som den eneste levende blandt Hades' dunkle skygger, som en levende død, spørger hun med ironisk humor om hvad der dog kan have draget ham til et sådant sted. Hun spørger også med tvivlens kolde blik om det mon er sandt at Hippolytos vil vise sig at være hende nådig stemt. Hun har nemlig genkendt en kulde i Hippolytos. Ismene mener at hun har iagttaget Hippolytos og set »hans talende blik, selv om munden tav«. Hun har aflæst hans kærlighed. Her følger nu et mesterværk af en replik. Aricia indleder med at tvivle på, om hun midt i nøden skal lære elskoven at kende »det bitre afsind«, og så følger skildringen af hvordan hun selv foragter elskov. Kærlighedens irrationalitet er ikke for hende. Selv om Hippolytos' smukke ydre nok kunne fortrylle hendes øjne, så var det dog hans *modvilje* mod kærligheden, som Aricia er betaget af, ja, sågar »elsker«. Aricia ville elske at få Hippolytos til at elske. En mere udspekuleret hævn kunne hun ikke ønske sig.

Aricia

Nej, Tvinge det ukuelige hjerte  
såre et sind, der aldrig har blødt  
lænke en fange, der forundret føler,  
at han må elske åget, som han bærer:  
se, det er, hvad jeg vil. Det er min attrå.

Aricia vil gerne lænke en fange, der så kommer til at elske sine lænker. Et raffinement som minder en om hvor farlige erotiske kærlighedsforbindelser kan være. Aricia mener dog at Hippolytos vil gøre modstand. Så kommer den underlige slutning:

Aricia

Snart skal du høre mig beklage ydmygt,  
Den stolthed hos ham, som i dag jeg priser.  
Han skulle elske mig? Så stor en lykke,  
Det er umuligt...

Kan dette læses som et udtryk for at hun trods alt gerne vil elskes? Hvis hun nu selv overvindes af elskoven til ham, og han ikke vil give efter, så måtte Aricia jo beklage

den stolthed som hun i dag priser. Den sidste del af replikken skulle da være udtryk for et håb. Eller skal det læses som: hvis han overvinder mig, altså, hvis jeg ikke kan få ham til at elske mig, så må jeg, Aricia, jo se mig overvundet, og må derfor beklage hans stærke stolthed. Hvis han derimod faktisk elsker hende, så har hun jo allerede fået sin hævn, og det ville være en stor lykke.

### Aricia

Jeg hævder at denne dobbelthed etablerer en uafgørlighed som vi bringer med os ind i den næste scene, der godt nok fører os ind i konfliktoptrapningen (desis), men som må med af hensyn til vores nærstudie af Aricia-figuren. I II akts 2 scene møder vi en besluttet Hippolytos i rollen som ædel prins. Han priser sin Fader og giver nobelt Aricia fri.

Aricia

Jeg står, beskæmmet ved så megen godhed.  
Den omhu, I så ædelt viser mig,  
Den binder mig – og mere end I tænker –  
til disse bånd, som I befrier mig for.

Da Aricia lige har talt om bånd og lænker må denne replik klinge sammen den forrige. Igen kan den læses på flere måder: Hans ædle gestus binder Aricia til de bånd, hun befries for: Hippolytos løser hende fra loven om, at hun ikke må gifte sig og få børn. Er det nu loven som bånd, hun føler sig stærkere forbundet til: altså, hun ønsker faktisk *ikke* noget kærlighedens bånd? Racine synes at have lagt stor flid i at gøre disse replikker uudgrundelige, både for de andre figurer i teksten og for tilskueren. Det forhold at replikkerne ikke er umiddelbart lette at aflæse, betyder at selectionen af forståelse vanskeliggøres. Det bliver tilsvarende vanskeligt at udgrunde Aricia som person. Der er ellers meget lidt, af det vi kalder undertekst til stede i Racines tekst, men Aricia er en figur der i den grad mestrer »double entendre« den dobbelte tale/besked. Når Racine vælger at vanskeliggøre selectionen af forståelse, betyder det, at vi ikke kan være sikre på, hvilken information, der egentlig ligger bag meddelelsesformen. Og figuren fremstår listig og uudgrundelig.

Hippolytos reagerer ikke på replikkens dobbelthed ved at spørge videre til hvad Aricia sigter til, men fortsætter ufortrødent som en diplomatisk politiker med at præsentere en løsning, der nobelt tredeler magten: Aricia kan få Athen, Phèdres søn kan få herredømmet over Kreta, og han selv vil blive. Han er parat til at drage til Athen for at hjælpe Aricia til magten. Nu må selv Aricia medgive, at hun vakler. Kan dette være sandt?: »glad hører jer, I ikke hader mig/og at I ikke er mig fjendtlig stemt.« Aricia kan spørge til Hippolytos' indstilling ud fra sit lønlige håb om hævn, eller ud fra den information hun har fået fra Ismene, der nu skal sættes på prøve. Heller ikke det kan vi afgøre. Indtil nu har Hippolytos klaret sig fint i rollen som prins og kommende regent. Nu bryder facaden imidlertid sammen. Han magter ikke at stoppe sin kærlighed: »fornuften slukkes af min heftighed« (p.203).

Hippolytos må indrømme, at han elsker. Han ved ikke, hvordan han skal forklare dette, han »er blevet fremmed« for sig selv: »Et dristigt sprog, der kommer fra mit hjerte/en sælsom fange i så skønne lænker«. Hippolytos formulerer derved næsten ordret det mål, som Aricia havde formuleret i sit ønske om hævn. Fra dette sted begynder tragediens uundgæelige udvikling. Når der først er blevet åbnet op for den udtalte kærlighed går det galt. Hippolytos lader sig nu blot styre af sin egen passion, hans personlige begær. Her er rollen som hersker glemmt, efterladt i de hede flammer, der brænder i ham. Skal vi tro Racine, har den hede kærlighedserklæring ikke påvirket Aricia i særlig grad. Theramenes ankommer og meddeler at Phèdre søger Hippolytos. Hippolytos vil ikke, men Aricia insisterer på, at Hippolytos skal mødes med Phèdre. Hippolytos kan ikke rive sig løs, han har ikke fået svar: »I går? Så skal jeg altså rejse uvis/ om mine ord har såret den, jeg elsker«. Forestillingen, som Racine har skrevet ind i sin egen tekst, giver os et fingerpeg om at Aricia under de heftige kærlighedserklæringer ikke har givet nogle ydre tegn fra sig, der kunne antyde, hvordan hun reagerer. Hun er i stand til at beherske sig. Kølig, afmålt, styret. Her er rollen som prinsesse, offer og stolt fjende ikke glemmt. Og hør så hvad Racine lader Aricia svare:

Aricia

Fuldfør kun dristigt jeres ædle tanke:  
 At bringe mig til magten i Athen.  
 Af jeres hånd jeg tager glad mod gaven.  
 Men I har givet mig en større gave  
 End dette herlige og store rige.

Man bemærker at Aricias første tanke går til det konkrete politiske magtspil. Det er entydigt dette hendes kølige intellekt bekymrer sig om. Vi kan stadig svæve i tvivl om hvordan de sidste linier skal tolkes: Er hun glad for hans kærlighed, eller er det tanken om den hævn, der allerede her synes mere end fuldbyrdet, der gør hende glad? Efter denne replik er Aricia ikke på scenen, før vi ser hende i V akt, da Hippolytos er blevet forvist og straffen over ham nedkaldt. Temperaturen er steget betragteligt i dramaet, og det går som sagt stærkt her i sidste akt. Hippolytos erklærer endnu engang sin kærlighed til Aricia (V akt, 1 scene), og spørger hende om de skal flygte sammen:

Hippolytos

Tiden er gunstig, lad os bruge den.  
 I tøver! Er der nogen grund til frygt?  
 Vist er jeg dristig, men for jeres skyld!  
 Se, jeg er lutter ild, I lutter kulde!  
 En flygtnings skæbne tør I ikke dele?

Aricia

Det var mig kært at dele jeres skæbne,  
 Jeg leved gerne glemmt af hele verden

Ved jeres side i landflygtighed!  
 Men vi er ikke bundet til hinanden,  
 Og jeg vil ikke flygte æreløs.  
 Vel kan jeg bryde jeres faders love,  
 Men bryde slægtens love kan jeg ikke.  
 Imod tyranner har man ingen pligter.  
 I elsker mig, Hippolytos. Min ære...

Hippolytos forfærdes ved tanken om at han skulle have krænket Aricias ære ved at foreslå at de flygtede sammen uden lovformeligt at være gift. Han foreslår derfor de gifter sig i templet: »hvor ingen dødelig forgæves sværger/og ingen uden straf kan bryde eden.« (p.236). Et tempel Racine har ladet Hippolytos glemme alt om lige ind til nu, end skønt det måske kunne have hjulpet ham i forhold til de falske anklager. Sagen er at dette tempel kun fungerer hvis man tror på gudernes eksistens og deres evne til at gribe ind i menneskelivet. Aricia lader sig i hvert fald ikke overtale af dette tilbud, og da Theseus i det samme ankommer, opfordrer hun Hippolytos til at flygte. Selv vil hun blive for ikke at »vække kongen mistro«. Men hun holder flugtvejen åben, hun beder Hippolytos om at sende: »en trofast ven, én som kan følge og beskytte mig«. Hun beder Ismene om at pakke.

Aricia lader Theseus forstå, at Hippolytos elsker hende, hun siger ikke noget om, hvad hun selv føler. Men hun bebrejder Theseus, at han ikke kan kende forskel på skyld og uskyld.

Aricia  
 Uhyrer har I dræbt foruden tal,  
 Så mennesker kan færdes atter frit;  
 Men vogt jer, der er endnu ét i live,  
 og dette ene... Men jeg tier, tvunget  
 til tavshed af en søn, der elsker jer.

Hvilket uhyre tænker Aricia mon på? Poseidons uhyre? Eller på de mange Theseus har dræbt... (fx Aricias slægt), hvoraf endnu én er i live... (fx Aricia). Hvem er det Theseus skal vogte sig for? Aricias sidste replik kan læses som en trussel mod den kongemagt der ikke har magtet at samle landet. Så Theseus slutbemærkning, om at han vil tage sig af Aricia, kan komme til at klinge uheldssvangert.

## Opsummering

I forhold til de to dramaer kunne man opsummerende konkludere at Racine i princippet begår den fejl som Euripides udstiller hos sin Hippolytos. Ved at hævde evnen til skråsikkert at kende forskellen på det gode og det onde, og ved at vide hvordan moralen i enhver situation skal tolkes i forhold til handlingerne, bliver Racine en ny tids vogter. Forsoning i en kristen ånd kan nok udtrykkes som et håb i tragedien, men den rummer også i sig spiren til en revolution. Aricia står som en ny

tids uhyre, parat. På den måde kan man pille lidt af den kanoniserede »Racine«, der i utallige analyser er udnævnt til den franske klassicismes fremmeste digter. Ja, hele den franske kultur har jo travlt med at sole sig i arven fra Racine<sup>19</sup>, men den således fremkonstruerede »Racine« adskiller sig en del fra den Racine, man kan få øje på i min og andre analyser.<sup>20</sup>

Den dramaturgiske betydning af forskydningen fra dramaer med flere fiktionslag til drama med kun ét lag er sandsynligvis at finde i en tilsvarende forskydning fra en understregning af selvrefleksionens nødvendighed hos Euripides til det appellerende og insisterende forsøg på at røre tilskuerens moralske grund hos Racine.

Som supplement til analyserne af disse før-moderne tekster har jeg i indledningen af hver analyse anført et par biografiske bemærkninger. Det har jeg gjort for at minde os om, hvor forskellige vilkår der har eksisteret for det, vi i dag kalder kunst. Euripides har skrevet sin tekst ind i en sammenhæng, hvor religion, politik og »kunst« indgik i en helt tæt relation. Dionysosfesterne må man måske forestille sig som en kombination af karneval i Rio, Påskegudstjeneste i Peters-kirken i Rom, og en politisk valgkamp, bundet sammen af en Oscaruddeling. Det kontinuum som en kosmologisk rationalitet spænder ud omkring en sådan begivenhed er afgørende for dramaturgien hos Euripides. For Racine er forholdet til samfundets allerøverste top, solkongen, Ludvig d. XIV, altafgørende. Også for Racine var balancen mellem politik og religion hårfin. Kunsten var lagt i mæcenens hånd. Moderniteten spaltede denne sammenhæng. Kunsten blev differentieret ud, og dannede sig sit eget system. Når først denne modernitetserfaring har sat sig, kan man spørge sig selv om hvordan man så kan fortælle om Fædra og Phèdre. Det kan man fx finde svar på ved at læse Per Olov Enquist *Til Fædra*, eller Sarah Kanes *Phedra's Love* (inspireret af Senecas version). Eller se og analysere de utallige forestillinger, der skabes med Euripides' og Racines tekster som udgangspunkt. Det må vi her have til gode.

## Noter

- 1—Luhmann, Niklas: *Sociale Systemer*. Reitzel, København 2000 (opr. 1984). Se side 302 ff.
- 2—Luhmann, Niklas: *Wissenschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, p. 494f.
- 3—Luhmann, Niklas: *Einführung in die Systemtheorie*. Carl-Auer, Heidelberg, 2002, p.185. Oversættelse JSz.
- 4—Toulmin, Stephen: *Return to Reason* Harvard UP, Cambridge, MA, 2001.
- 5—Aristoteles: *Poetikken* (Oversat af Poul Helms) Reitzel, København, 1993 (1958), side 33, 13. kapitel. »...og selvom Euripides måske i andre henseender ikke har held med opbygningen, så synes han dog at være den tragisk stærkest virkende af digterne«
- 6—Behler, E.: »Nineteenth-century damnation of Euripides«. In: *Greek Roman and Byzantine Studies*, 27, 1986, p. 335-367)
- 7—Schlegel, August W.: »Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euridipe«. Artiklen kan være svær at finde, men er tilgængelig på <http://repositories.cdlib.org/ucbclassics/cp>. i en digital version ved Matronarde, Donald J. 2006.
- 8—Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism* Princeton UP, Princeton and Oxford, 1957 (2000).



- 9—Euripides: *Hippolytos*. Oversættelse Per Krarup og Karl Nielsen efter P. Østerbyes norske udgave. I *Græsk Drama*, Bind 4, Gyldendals Verdenslitteratur, 1967, p. 133. Alle citater henviser til denne tekst.
- 10—Se hertil Lehmann, Niels: »Du er mig alt for vis« in: Andersen, E. og Kjølner, T(red.) *Teaterlæsninger* (Aktuelle teaterproblemer 44, Århus 2000, p. 58-93).
- 11—Davidson, James N. *Courtesans and Fishcakes: The consuming Passions of Classical Athens*. St. Martin's New York, 1998.
- 12—Plato: *Charmides*. Oversat af Rosamond Kent Sprague. Hackett, Indianapolis, 1992.
- 13—Rademaker, A. *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*. Brill, Leiden and Boston, 2005.
- 14—Euripides: *Hippolytos*, vers 925-931.
- 15—Sayer, John: Jean Racine. *Life and Legend*. Peter Lang, Bern 2006.
- 16—Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas* [1863] (Autoren Haus, Berlin 2003, p. 95ff.).
- 17—Der kan fortælles en lang og ganske interessant historie om, hvordan denne model er blevet udbredt. I Norden via bl.a. den svenske dramaturg Ola Olssons import af amerikanske play-writing teorier til film- og tv-miljøer i 1970'erne. En beretning om hvordan den kendte kurve – så vidt jeg har kunnet lede min frem til – første gang præsenteres hos Brander Matthews i 1906.
- 18—Fra Racines *Forord til Phèdre*, ibid p.180.
- 19—Se fx: Rohou, Jean: *Jean Racine*. Fayard, Paris 1992.
- 20—Campbell, John: *Questioning Racinian Tragedy* (University of North Carolina, North Carolina 2005). Her viser Campbell med omfattende litteraturhenviisninger til en sådan konstrueret Racine-tradition. Hans eget modspil er at stille spørgsmål ved, hvor entydigt man kan læse Racine, og hvordan plotkonstruktionen ofte undervurderes.

> Thomas Levin og Christine Albeck Børge  
i Andreas Garfields »Hjem, Kære hjem« (Teater Grob 2006, foto: Miklos Szabo).

## Litteratur

- Aristoteles: *Poetikken* (Oversat af Poul Helms) Reitzel, København, 1993 (1958)
- Behler, E.: »Nineteenth-century damnation of Euripides«. In: *Greek Roman and Byzantine Studies*, 27, 1986, p. 335-367
- Campbell, John: Questioning Racinian Tragedy. University of North Carolina, North Carolina. 2005
- Davidson, James N. *Courtesans and Fishcakes: The consuming Passions of Classical Athens*. St. Martin's New York, 1998.
- Euripides: *Hippolytos*. Oversættelse Per Krarup og Karl Nielsen efter P. Østerbyes norske udgave. I *Græsk Drama*, Bind 4, Gyldendals Verdenslitteratur, 1967
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas* [1863] (Autoren Haus, Berlin 2003).
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism* Princeton UP, Princeton and Oxford, 1957 (2000).
- Lehmann, Niels: »Du er mig alt for vis« i Andersen, E. og Kjølner, T (red.) *Teaterlæsninger* (Aktuelle teaterproblemer 44, Århus 2000.
- Luhmann, Niklas: *Sociale Systemer*. Reitzel, København 2000 (opr. 1984).
- Luhmann, Niklas: *Wissenschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.
- Luhmann, Niklas: *Einführung in die Systemtheorie*. Carl-Auer, Heidelberg, 2002.
- Plato: *Charmides*. Oversat af Rosamond Kent Sprague. Hackett, Indianapolis, 1992.
- Rademaker, A. *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*. Brill, Leiden and Boston, 2005.
- Rohou, Jean: *Jean Racine*. Fayard, Paris 1992.
- Sayer, John: Jean Racine. *Life and Legend*. Peter Lang, Bern 2006.
- Schlegel, August W.: »Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euridipe«. <http://repositories.cdlib.org/ucbclassics/cp>. Matronarde, Donald J. 2006.
- Toulmin, Stephen: *Return to Reason* Harvard UP, Cambridge, MA, 2001.

## Janek Szatkowski

Lektor (Cand.Phil.) Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.



# Teaterteksten som metaforisk struktur

Af Peter Elung-Jensen

Denne fremstilling forsøger at vise, at det er muligt og værdifuldt at se en teatertekst som en metaforisk struktur. Jeg tager et relativt traditionelt udgangspunkt i helhedsanalyser af fire teatertekster: Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879), *Forræderiet* fra Bertolt Brechts *Det tredje riges frygt og elendighed* (1938), Samuel Becketts *Vi venter på Godot* (1953) og Astrid Saalbachs *Aske til aske, støv til støv* (1998)<sup>1</sup>. Alle fire tekster er udgivet i bogform og har været spillet på forskellige teatre. Teksterne er ret forskelligartede og skrevet over mere end hundrede år. Netop på grund af forskellene finder jeg det interessant, om de har en fælles essens, som kan nedfældes i en poetik. Her drejer det sig således om en fagpoetik, der kan føre til tanker om metode, men undervejs henter fremstillingen inspiration fra digteres og dramatikeres tanker om hvad et digterværk er for noget.

## Teaterteksten som metaforisk struktur

Teatertekstens struktur skabes af replikker og regibemærkninger, af handlinger, menneskelige reaktioner og relationer af enhver art i en scenisk, rumlig sammenhæng. Alt sammen forlenet med de betydninger der opstår i kraft af stil og dramaturgi. At strukturen er metaforisk giver disse menneskelige reaktioner deres særligt ekspressive betydning, skaber det kunstneriske udtryk – den æstetiske struktur – og for modtageren den kunstneriske oplevelse som går gennem sanserne. Med metafor tænker jeg ikke på hverdagssprogets eller reklamernes metaforer. Det drejer sig heller ikke om de mangfoldige stilistiske variationer over metaforen eller om at belyse et emne ved at overføre betydning fra et område til et andet.

Jeg taler om det grundlæggende metaforiske princip: At skabe ny betydning ved at sammenføre elementer fra forskellige, eventuelt modsatte, betydningsområder. I kraft af den metaforiske struktur danner form-indhold ét uadskilleligt udtryk. Og der findes ikke betydning uafhængig af form. Metaforen er grundlæggende for dramatikerens skabende proces. Den metaforiske struktur dannes i samspillet mellem dramatiker og omverden i videste forstand: Hverdagsoplevelser, læsning, drøm, historiske beretninger, videnskabelige opdagelser – alt kan indgå. Værket, den æstetiske struktur, er skabt som et konkret udtryk for dramatikerens oplevelse af virkeligheden<sup>2</sup>.

Det gennemgående tema i den metaforiske struktur er i de fire valgte tekster det eksistentielle: Identitet og virkelighed overfor uvirkelighed. Det eksistentielle tema udspringer af et fundamentalt menneskeligt behov for at kunne orientere sig: Hvad

er virkeligt, og hvad er ikke virkeligt? Det er forudsætningen for at turde og kunne reagere – og altså for identitet.

De tre første tekster, *Et dukkehjem*, *Forræderiet* og *Vi venter på Godot* skildrer mennesker, der gennem lang tid lægger meget energi i at holde fast i en forestilling om, hvad der er virkeligt, og kæmper for at fortrænge alt, der truer denne forestilling, for ikke at blive kastet ud i den eksistentielle krises angst. Den sidste tekst, *Aske til aske, støv til støv*, holder uvirkelighedens triumf frem for læseren og anfører nogle alternative muligheder for virkelighed.

Tekstens holdning viser sig i, hvorledes værdispændingen mellem virkelighed og uvirkelighed kommer til udtryk: Alvorligt i en bevægelse fra overfladisk lys og glæde til mørke og eksistentiel krise (Ibsen), ironisk og paradoksalt afslørende (Brecht), humoristisk og grotesk sørgeligt (Beckett) og parodisk, fragmenterende bevidsthedens virkelighedskontrol til kaos (Saalbach). I alle teksterne kommer holdningen også til udtryk i form af mulige eller utopiske alternativer til uvirkeligheden. Den metaforiske strukturs gennemgående temaholdning svarer formodentlig til den *enhedshandling*, som Aristoteles kræver for at tragedien kan være en enhed. (Aristoteles 1958, kap. 8, s. 18)

I de tre første af de nævnte teatertekster fokuseres der på tema og holdning gennem hovedpersoner. Hovedpersonernes handlinger er således centrale i teaterteksternes metaforiske struktur. I *Et dukkehjem* udtrykkes temaet gennem en relativt nuanceret personpsykologi: Nora og Helmer er fremmedgjorte i et spil mellem bevidste og ubevidste kræfter. Især Nora er en »rund« person med flere forskellige modstridende karaktertræk. Hun er følelsesfuld og ude af stand til at forstå, hvad der foregår i hende.

Hovedpersonerne i *Vi venter på Godot* har visse gennemgående individuelle og fælles træk, men i øvrigt er de bestandigt og uforudsigeligt skiftende masker. Det giver mulighed for at pointere deres identitetsproblemer. Er de overhovedet til stede – eksistentielt set – som personer? Hovedpersonerne i begge tekster påvirkes, belyses, spejles og kontrasteres af bipersoner, som således varierer betydningen af de gennemgående hovedpersonstrukturer.

I *Forræderiet* er hovedpersonerne enkle typer – struktureret af angst og småborgerlighed – som udtrykker, hvorledes en indskrænket menneskelig virkelighed kan opløses af angst, belyst af den groteske fordømmelse fra et kor. Hovedpersonstrukturerne rummer uforenelige og paradoksale modsætninger.

*Aske til aske* har en speciel metaforisk struktur med hensyn til personer, idet teksten udtrykker at bevidsthedens forsøg på at forstå og kontrollere virkeligheden, er en uholdbar konstruktion. Forestillingen om, at der findes sammenhængende personer, opløses næsten umærkeligt. Hovedpersonerne er ikke gennemgående, men optræder i afgrænsede forløb sideordnede med andre selvstændige handlingsforløb. Hovedpersonernes identitet ændres under dække af den enhed, som skuespillernes fysiske tilstedeværelse skaber. Enkle psykologiske træk som jeg-svaghed og

narcissisme hos to hovedpersoner bliver metaforiske nøglehandlinger, som udtrykker betydningen af tekstens smuldrende opløsning. At hovedpersonerne er kaos, er karakteristisk for tekstens dramaturgi.

Personerne – deres reaktioner, psykologi, tanker – er således dele af tema og udtryk. Vi oplever umiddelbart personerne som levende mennesker, fordi vi er medskabende og oplever delene som helheder. Måske især på scenen, hvor personerne lever i kraft af nærværende skuespillere. Ikke desto mindre er personerne præcist skabt som dele af et kunstnerisk udtryk. Enkle, komplekse eller opløste, alt efter deres funktion i den æstetiske struktur.

Lad os imidlertid – i overensstemmelse med vores umiddelbare oplevelse og for at undgå et alt for kunstigt sprog – tale om personer, gerne ved navn eller som »en kvindeskikkelse«. Det er jo den menneskelige virkelighed, der interesserer os i teksterne. Men for analytiske formål er det værd at tænke på, at en person er en ekspresiv struktur, som får sin betydning i en større æstetisk struktur.

### Primærprocessen og den metaforiske struktur.

Primærproces er et begreb fra dybdepsykologien, først beskrevet af Freud. Lovene for primærprocessen er konsekvente, men meget forskellige fra logisk tænkning. Det er karakteristisk for følelserne i primærprocessen, at de er forskydelige: *De kan slutte sig til genstande eller begreber, men tilknytningen er løs* (Jakobsen 1968, s. 14).

Psykiatriske patienter kan være dominerede af primærprocessen, således at det giver problemer med deres virkelighedsopfattelse. Det er imidlertid netop de love, der gælder i primærprocessen, som gør det muligt at skabe en metaforisk struktur. I modsætning til den syge, som er i følelsernes vold, kan dramatikerne lade sine følelser udtrykke sig gennem (*slutte sig til*) personer, situationer og genstande i den meget komplekse struktur, som et skuespil er. Ligeledes kan en dramatiker – fordi følelserne er forskydelige – i løbet af sin produktion udtrykke de samme temaer og holdninger i forskelligartede æstetiske strukturer.

Det er betegnende for den nære forbindelse til digtning, at lovene i primærprocessen til tider ligefrem omtales med stilistiske begreber:

»[D]en vigtigste af dem er loven om *pars pro toto*, om at en del af en ting kan betragtes, som om den var hele tingen. 5. Nært beslægtet hermed er loven om, at to ting, der har en lighed eller et fælles område, kan betragtes, som om de i deres helhed er identiske. 6. Ofte kan et større antal ting, der har et fælles område, alle betragtes som identiske med dette og altså udtrykkes ved dette«. (Jakobsen 1968, s. 33)

Disse love er essentielle for skabelsen af den metaforiske struktur. Her må det understreges at for dramatikerne er lighed mellem personer og handlinger personlig og oplevelsesmæssig. Primærprocessens betydning for den skabende proces fremgår også af, at det er almindelig udbredt at dramatikere taler om at lagre stoffet og lade

underbevidstheden arbejde, indtil der opstår en krystalliseringsproces, altså en fornemmelse for at værkets struktur falder på plads.

Primærproceskodningen i den metaforiske struktur adskiller teaterteksten fra den logik og kausalitet vi kender fra referentielle omverdensbeskrivelser, som har til formål at skildre den realistiske virkelighed med begreber, der kan defineres entydigt og verificeres. Det forudsætter en opdeling af virkeligheden i kategorier. Øjne og skovsøer hører således i logikkens verden til forskellige kategorier. Den metaforiske struktur kan – i kraft af, at den sætter adskilte omverdenselementer sammen ud fra personlige kriterier – ikke være referentielt eller kausalt lineær. Den metaforiske struktur kan således ikke genereres af begreber i forfatterens bevidsthed. Begreber om moral og politik kan ikke være strukturerende for kunstværket, som i så fald ville være moralske eller politiske konstruktioner.<sup>3</sup> Det samme gælder forfatterens bevidste forestillinger om sin egen individualitet og sin relation til omverdenen.<sup>4</sup>

Fri af det referentielle kan kunstværket udtrykke det almene: Menneskelig eksistentiel virkelighed. Den personligt originale struktur udtrykker som sagt virkelighedsoplevelsen hos den, der har skabt den.<sup>5</sup> Den betydning, som den metaforiske struktur skaber, er en konkret æstetisk struktur. Med T.S. Eliots udtryk er værket *an objective correlative* for dramatikerens særlige følelse: »such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.« (Eliot 1958, s. 103)

For at forstå den metaforiske struktur, må modtageren indstille sig på primærproceskodningen. Her er der »ikke nogen skelnen mellem fantasi og virkelighed, og selvets grænser er ophævet, således at det ikke er muligt at skelne mellem sig selv og omgivelserne« (Jacobsen 1968, s. 33).

Det forklarer, hvorledes teaterteksten kan opleves som opslugende, konkret virkelighed. En kunstnerisk oplevelse, som nogle analytikere fejlagtigt refererer til som en »illusion«, fordi de betragter den ud fra den realistiske bevidstheds (sekundærprocessens) regler.

## Konsekvens og den metaforiske struktur

Konsekvens er en forudsætning for, at der kan eksistere en metaforisk struktur – og konsekvens er dermed primær for, at værket kan leve som kunst. Sammenhængen i det stof som den metaforiske struktur er opbygget af, skal være modsigelsesfri, men er ikke forpligtet overfor stoffet ud over, hvad der indgår i metaforen. Arten af sammenhæng i stoffet kan i øvrigt være meget forskellig. I teatertekstens åbningsscener præsenteres den form for regler, som den øvrige struktur må følge konsekvent.

En teatertekst som *Et dukkehjem* er opbygget af realistisk stof og må derfor i det omfang, det er nødvendigt for den metaforiske struktur, konsekvent følge rimelige årsagsforløb inden for fx borgerligt samliv, økonomi og psykologi. Eventuelle nødvendige forudsætninger for at forstå det realistiske stofs sammenhæng etableres

med informationer inden for teksten. Samtidig er den realistisk fremstillede borgerlige virkelighed en del af udtrykket. Realismen er et determinerende element i den metaforiske struktur, der udtrykker hovedpersonernes uvirkelighed: Den borgerlige kultur bestemmer deres identitetsopfattelse og forhindrer dem i at se alternativer.

En såkaldt absurd teatertekst som *Vi venter på Godot*, der tenderer mod det symbolske, konkretiserer virkelighedsopløsning på en nøgen landevej med et tilsyneladende dødt træ, og sprænger konsekvent logik og konsekvens, bl.a. ved at udtrykke meningsløshedens metafor gennem den afbrudte eller ikke gennemførte handling. Konsekvent er informationer om forudsætningerne for hovedpersonernes situation og virkelighed fragmenterede og selvmodsigende.

I *Forræderiet* skabes en forunderligt sprængt og levende metaforisk struktur af indholdsmæssige, stilistiske, psykologiske og strukturelt paradoksale montage modsætninger, som ironisk viser hvorledes angst er virkelighedsopløsende. Konsekvente montage modsætninger udtrykker angst og fortrængning i et småborgerligt vakuum.

I *Aske til aske* skabes den metaforiske struktur, som udtrykker Saalbachs virkelighedsoplevelse, gennem en konsekvent kaosdramaturgi: En ikke pointeret opløsning af personernes identiteter, af tale og tanke og gennem en fragmentering af handlingselementer i drømmescener og kaotisk realisme. Menneskelige handlinger, som giver en nøgle til den metaforiske struktur, er især angst, jeg-svagthed og narcissisme.<sup>6</sup>

Slutningen afrunder konsekvent tekstens metaforiske struktur, og læseren kan så opfatte værket som en æstetisk helhed. Den realistiske bevidsthed kan ganske vist finde på at spørge, hvor Nora går hen, når hun til slut går ud i natten. Handlingerne i den metaforiske struktur skal imidlertid ikke noget sted hen. I de tre andre mere symbolske og stiliserede tekster er det måske lettere at fornemme, at slutningen er en afrunding af det metaforiske udtryk.

Hvis det kunstneriske udtryk – på scenen – har været klart, vil det også i realisme fornemmes, at der ikke skal ske mere efter sluts scenen. Noras exit udtrykker den sidste og tydeligste nuance: Hendes krise viser, hvor svært det er for et menneske at finde ud af sin identitet og virkelighed. Det metaforiske udtryk er afrundet med slutningen. Netop derfor lever skuespillet udmærket videre som kunst.

Nogle mener, at dramaturgi dybest set drejer sig om at fortælle »den gode historie«, hvor den ene handling fører til den næste, indtil historien kulminerer. Men synspunktet vil trivialisere og ser bort fra den ekspressive kraft, der ligger i den konsekvente metaforiske struktur. Måske kunne man tale om en god historie, der handler om Nora og Helmer og deres problemer med kærligheden; denne måde at se teksten på ville imidlertid få problemer med en lang række elementer, som ikke bidrager til den gode historie. Hvad skal vi med den kedelige Fru Linde? Eller Dr. Rank, når Nora alligevel ikke boller med ham, så vi kan få et jalousidrama? Og kunne vi ikke få en mere effektfuld afslutning, hvor Nora fx skyder Helmer? Alle

elementer i *Et dukkehjem* er imidlertid levende og udtryksfulde dele i tekstens metaforiske struktur.

Hos Beckett og Saalbach nedbrydes *historien* på forskellig vis, så den netop ikke bliver god og medrivende, men til gengæld konsekvent udtrykker, at den såkaldte realisme er grotesk uvirkelig. Brecht klipper elementer af historier og mulige historier sammen til en konsekvent, udtryksfuld montage af uforligelige modsætninger.

Det er imidlertid altid menneskelige handlinger af en eller anden art, der giver os en forståelse af den metaforiske strukturs menneskelige virkelighed. Derfor opræder »historiefortælling« i alle teksterne i form af metaforiske menneskelige handlinger. Sammenhængen i teater teksten behøver altså ikke realistisk set at være rimelig og sandsynlig, men den skal være metaforisk konsekvent. Et element som fx en tilfældighed kan opleves som konsekvent inden for den metaforiske struktur. Den metaforiske tilfældighed er overordnet logik og dokumentarisk realitet, under forudsætning af, at det ikke modsiger stoffets logik.<sup>7</sup>

## Den metaforiske struktur er konkretiseret i tid

Hvorledes er det muligt at opleve et forløb i tid som en metaforisk helhed? Her er det en nødvendig forudsætning, at mennesker naturligt og umiddelbart danner helheder af indtryk. Fx ser vi et helt menneske, selv om vi kun flygtigt har set en del af skikkelsen. Eller vi hører melodier i stedet for at høre en række enkeltstående toner, som kommer efter hinanden i tid. I relation til en handling kan man tale om dynamisk perception, hvor vi ikke blot oplever en række små ændringer i form af kropslige reaktioner på en baggrund, men ud fra dele kan opleve et helt forløb. Under forudsætning af, at vi kan registrere en *hensigt* i de dele vi sanser.<sup>8</sup>

Et kunstnerisk udtryk er som sagt ikke lineært. Skuespillet sætter mange forskelligartede handlinger med lige så forskelligartede hensigter sammen til et udtryk. *Udtrykshensigten* – og dermed oplevelseshelheden – fornemmer vi i kraft af, at hver enkelt sevens er struktureret så den udtrykker tema og holdning. Ikke logisk og eksplicit, men som noget, der kan sanses i den konkrete æstetiske strukturs egenart.

En kunstner som Stanislavskij har intuitivt forstået betydningen af hensigten i det enkelte kunstneriske udtryk, og hvorledes de kan forenes og skabe hovedhensigten i den samlede æstetiske struktur. I *Skuespillerens ydre teknik* lader Stanislavskij sit talerør, elevskolelæreren Tortsov forklare begrebet undertekst: Undertekst er »den strøm af menneskelig ånd, der tydeligt, men usynligt følger tekstens ord, giver hvert enkelt af dem mening og indhold og får dem til at leve. I underteksten forenes alle rollens og stykkets indre linjer . . . [Således] dannes stykkets og rollens gennemgående spillelinje. . . Alle disse linjer flettes sammen ligesom tråde i en snor og strækker sig gennem hele stykket hen imod *hovedhensigten*.« (Stanislavskij 1951, s. 94-96) Stanislavskij har sit eget billedsprog, men det er klart, at den menneskelige ånd

og linjerne af liv og mening, der flettes sammen i hovedhensigten, svarer til, at det enkelte udtryk opbygger den metaforiske struktur.

Den konkrete udtrykshensigt i værket opfordrer og stimulerer læseren til at være sanseligt til stede i det enkelte udtryk, til at undre sig og søge ind i den samme skabende position som afsenderen for at kunne percipere og opleve. Udtrykshensigten skabes altså som følge af det metaforiske samspil mellem alle tekstens strukturelementer. Hele dramaturgien – personer, handlinger, sprog, forskelle, modsætninger, konflikter, dramatisk spænding, sekvensernes art og sammenhæng, arten af klimaks – ændrer sig i de fire teatertekster i overensstemmelse med udtrykshensigten og skaber således den æstetiske struktur.

De fire teatertekster, som jeg går ud fra, kan læses over tidsforløb fra ca. fire til over hundrede minutter. Længden drejer sig i hvert tilfælde om, hvad, dramatikerens i det givne tilfælde har fornemmet, var nødvendigt for at skabe den konkrete æstetiske struktur, som kunne udtrykke virkelighedsoplevelsen. Længere tid giver plads til flere nuancer, men det er jo ikke sikkert, nuancer er væsentlige for udtrykshensigten.

*Et dukkehjem* strækker sig angiveligt over tre døgn, *Forræderiet* over nogle få minutters realtid, *Vi venter på Godot* måske over to dage og *Aske til aske* over seks til syv år. I den metaforiske struktur er der – ligesom i primærprocessen – ikke nogen bevidsthed om tid. Eventuelle tidsangivelser i teksterne er en del af den struktur, der skabes. Fx som en tidsfrist, der kan skabe spænding, eller spring i tid, der kan begrunde forandringer og skabe koncentration om det metaforisk væsentlige. Forestillingen om at en tidens enhed skulle være nødvendig, er én af den realistiske bevidstheds fejltagelser.

Vi skal nu se nogle eksempler på, hvorledes dramaturgien i de fire tekster skaber hver sin æstetiske enhed og helhed over tid. Tekster lever i denne sammenhæng under samme vilkår som musik, og det er betegnende at såvel Stanislavskij som Jerzy Grotowski og Eugenio Barba taler om forløbet i en forestilling som et partitur.

Som sagt udtrykkes tema og holdning i alle handlingsforløb. Der er imidlertid grænser for, hvor stor en informationsmængde modtageren (læser såvel som tilskuer) kan overskue, og dermed er det begrænset, hvor lang tid den betydningsskabende struktur kan strække sig over. En del af problemet kan illustreres med en stribe prikker. Kan du – kære læser – uden at tælle, sige hvor mange prikker, der er i følgende figur:

.....

For almindelige mennesker er det ikke muligt med et blik at overskue informationen i ovenstående struktur. Det går bedre, når den er delt op:

..... ..

Her giver strukturen et umiddelbart indtryk – og efter man har vendt blikket bort, vil man kunne tælle antallet af prikker. Antallet af elementer, som almindelige mennesker kan overskue, ligger omkring syv. Derfor er teaterteksten delt op i sekvenser. Forløbet i en sekvens er tekstens mindste metaforiske struktur. Alle de fire nævnte teatertekster er delt op i sekvenser af vidt forskellig art.

Prikkerne ovenfor giver et statisk billede. I teaterteksten kommer elementerne efter hinanden i tid. Én menneskelig reaktion og så én til og én til. Tilsyneladende uoverskueligt, men det giver også fremdrift. Hver sekvens starter med et skift og er for så vidt et nyt forløb, som modtageren må følge med i for at finde ud af, hvad der nu sker. Samme princip som i den gamle stilfigur *in medias res* – nyt også selv om handlingsforløbene foregår inden for kendte rammer som et borgerligt hjem eller givne emner som støvler eller hvordan, man skal forholde sig til et rystende overgreb mod naboen, men at sekvensen er ny action springer mere i øjnene, når sekvensernes stof er nye situationer, nye personer og nye emner som i *Aske til aske*. At der i sekvenser er tale om handlingstendenser uden afslutning skaber dynamik: Interesse for hvad der sker videre frem. Derfor elsker actionfilm ny, uforberedt handling som helst skal stoppe med helten hængende i en tynd tråd.

I den metaforiske struktur skabes der imidlertid en musikalsk sammenhæng mellem handlingerne: Handlingerne er udtryk for temaholdning med variationer. Det er det samme, vi oplever sekvens for sekvens, men med overraskende variationer, som holder oplevelsen levende: I *Et dukkehjem* udtrykkes marionetdukkernes svigtende virkelighedserkendelse i fire varierede makronsekvenser med ganske overraskende ny handlingselementer, hvorpå det samme tema varieres i maskeradedragt og dans, fordi disse ny emner skaber et mere ekspressivt stof. I *Forraderiet* udtrykkes angsten dels direkte, dels varieret i beskyldninger og i fortrængning. I *Vi venter på Godot* udtrykkes temaet fremmedgjort virkelighed i en række variationer over aktiviteter, som skal adspredde hovedpersonerne, så de kan undgå den angst, som alligevel bryder voldsomt igennem med små variationer. *Aske til aske* har med sine skift mellem selvstændige drømmescener og realistiske scener meget store variationer. Så store at de udfordrer modtageren til at opleve det gennemgående tema af virkelighedsopløsning.

## Spænding og metaforisk struktur

Man kan tale om to typer spænding i teaterteksten:

1. Dramatisk spænding i form af forskelle, modsætninger og konflikter mellem personer giver dynamik. Især hvis den ene person er mere sympatisk (god) end den anden og engagerer modtageren: Vil handlingsforløbet udvikle sig mod det gode eller mod det onde? Hvilke faktorer kan påvirke handlingsforløbet?
2. Den eksistentielle spænding mellem virkelighed og uvirkelighed, tidligere



omtalt som værdispænding. Gennem denne overordnede spænding udtrykkes tekstens temaholdning og den metaforiske struktur opbygges.

Den første spænding bygger på handlinger, som går mod hinanden. En kamp om, hvad der skal ske, eller mod en trussel, som en eller flere personer må forsvare sig imod. Denne handlingsspænding kan som sagt give dynamik. I en kunstnerisk teatertekst vil denne spænding imidlertid kun findes integreret i den metaforiske struktur og således udtrykke det eksistentielle problem. I tre af de omtalte teatertekster er den dramatiske spænding afmonteret af hensyn til udtrykshensigten.

I *Et dukkehjem* skaber Ibsen en spænding om Krogstads afsløring af Noras falskneri: Krogstad vil tvinge hende til at skaffe sig ansættelse i Helters bank, og hun vil for enhver pris undgå at blive afsløret. Det gør hun ved at forstærke sin dukkerolle og dermed temaet. Hendes redningsforsøg er et udtryk for dramatisk ironi, som understreger temaet. Intrigen opløses, for det er ikke den der drejer sig om. Samtidig spejles Noras situation i den tilsyneladende skurks skæbne, og sammen med fru Linde bidrager han med et realistisk alternativ til Noras drømmeverden. Med intrigen drivkraft uddybes således den tematiske værdispænding mellem virkelighed og uvirkelighed hos Nora og Helmer og i teksten som helhed.

I *Forræderiet* uddyber Brecht den eksistentielle værdispænding mellem angst og engagement ved at skabe en montage af fragmenter af dramatisk spænding: Har Manden og Konen undgået en trussel ved at lyve om naboen? Og tør de handle mod den overvældende og brutale magt? Det skændes de så om, overfladisk og usammenhængende. Netop det småborgerlige skænderi udtrykker deres uvirkelighed.

Spændingen i *Vi venter på Godot* er næsten udelukkende eksistentiel spænding i den metaforiske struktur. Hovedpersonerne ønsker frelse fra en magt, som de får usikre meldinger om. Det rummer en ganske lille dramatisk spænding: Kommer Godot eller ej? Men anslår samtidig temaet, den eksistentielle passivitet. Den metaforiske handling er venten. Svarende til dette tema er tekstens andre metaforiske handlinger konsekvent handlingstendenser, som ikke bliver til noget. Her er der snarere tale om en – til tider humoristisk – oscillerende stilstand end om dynamik. Spændingen starter beskedent og formindskes til ingenting i løbet af teksten. Mellem hovedpersonerne er der modsætninger og gnidninger, men ingen fortløbende spænding. Temaet er jo også netop mangel på selvstændig bevægelsesenergi.

I *Aske til aske* har nogle af de sideordnede scener hver deres handlingsspænding som kan føre til undren mellem scenerne, fordi det aldrig bliver afklaret, hvordan det går. Astrid Saalbach tømmer i overensstemmelse med tema og holdning andre scener for spænding og skaber i stedet stærke statiske modsætninger mellem død, opløsning, menneskelig udslukthed og det livgivende, som fx i mødet mellem mordersken og den gravide.

Den dramatiske spændingskurve er velkendt fra den såkaldte hollywoodmodel. Den findes altså kun delvis hos Ibsen, og her som en integreret del af det metaforiske udtryk. Brecht skaber ganske vist en stigende klimaks, men spændingen drejer sig

kun om det eksistentielle. Beckett skaber ifølge sin udtrykshensigt en metaforisk struktur med faldende klimaks. Saalbachs sideordnede, autonome scener kan ikke indordnes på en klimakskurve. Handlingsforløbet med mordbranden, som kunne rumme dramatisk spænding, finder sted uden at være spændingsforberedt, og selve udåden er afdramatiseret til ren følelse.

En anden form for opbygning er derimod et gennemgående træk i alle fire tekster: Det klareste udtryk for den metaforiske strukturs temaholdning falder kort før tekstens slutning: Nora afviser at tage ansvar for sit tidligere liv og styres af individualistiske idéer ud i mørk krise. (Ibsen) *Manden* tør ikke engagere sig og *Konen* demonstrerer sin holdningsløshed (Brecht). Vladimir og Estragon siger de vil gå og bliver stående (Beckett). Den udslukte morderske står over for en sprællevende gravid ung kvinde (Saalbach). Det kaster lys over den struktur, der går forud, og giver mulighed for at modtagerens (læserens eller tilskuerens) oplevelse gennem tekstens tidsforløb til slut kan samles til en enhed og helhed.

### Teaterteksten er en metaforisk struktur – nogle konsekvenser

Denne fremstilling har forsøgt at vise, at det er muligt og værdifuldt at se teaterteksten som en metaforisk struktur. Forståelse af en metaforisk struktur forudsætter subjektivitet. At subjektivitet er uomgængelig kan lyde som et problem for analysen, men man må blot kræve at læserens oplevelse kan dokumenteres i detaljer i forhold til hele strukturen. Subjektivitet har også den fordel, at her kan en eventuel instruktørs visioner opstå – og den skal jo også helst kunne udmøntes i alle dele af den metaforiske struktur.

I kraft af, at delenes funktion er bestemt af helheden, må analysen være en helhedsanalyse. Enkelte dele som karaktertræk hos en person kan ikke uden videre løsrives fra dens udtryksfunktion i den æstetiske struktur. Det er heller ikke muligt at tale om dramaturgisk teknik uafhængigt af den metaforiske struktur, idet dramaturgien er en integreret del af udtrykket. Metoden er en strukturalisme, som er indstillet på at opleve og lade sig overraske over nye betydningsdannelser i metaforiske strukturer – og forsøge at finde ord for det nye.

### Litteratur.

- Aristoteles: *Aristoteles skrift om digtekunsten* v. P. Helms, Arnold Busck 1958  
 Beckett, S.: *Vi venter på Godot*, oversat af Chr. Ludvigsen, Arena 1963  
 Brecht, B.: *Det tredje riges frygt og elendighed*, på dansk ved Ivan Malinovski, Gyl. 1957  
 Brecht, B.: *Om Tidens Teater*, v. H. Engberg, Gyldendal 1960  
 la Cour, P.: *Fragmenter af en dagbog*, Gyldendal 1993 (1948)  
 Eliot, T.S.: *Selected prose*, by J. Hayward, Penguin Books, 1958 (1953)  
 Elung-Jensen, P.: *Spillevende dramatik og teater*, systime 1995  
 Elung-Jensen, P.: *Drama Magi*, Undertekst 2004  
 Fjord Jensen, Joh.: *Den ny kritik*, Berlingske 1962  
 Ibsen, H.: *Et dukkehjem*, Dansk lærerforening, 10. oplag, 2. udg. 1988

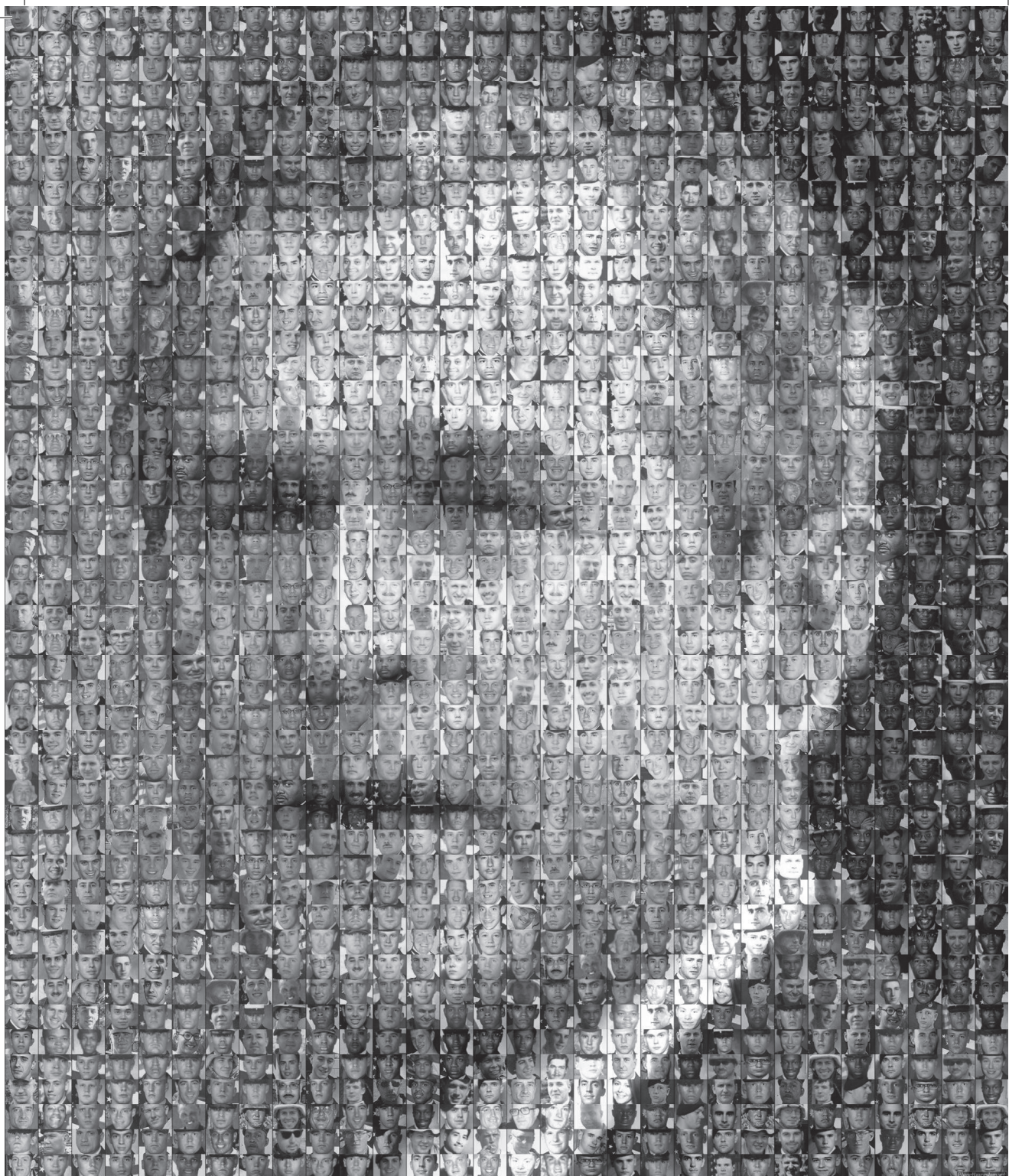
- Jacobsen, E.: *De psykiske grundprocesser*, Berlingske 1968  
 Jensen, J. P., Rattleff, J.: *Perception – nogle synspunkter*, Munksgaard 1971  
 Møller Kristensen, Sv.: *Digtningens teori*, Kbh. 1958  
 Saalbach, A.: *Aske til aske, støv til støv*, Munksgaard 1998  
 Stanislavskij, K.: *Skuespillerens ydre teknik*, Arnold Busck 1951  
 Wellek, R., Warren, A.: *Theory and Literature*, 1949

## Noter

- 1—Helhedsanalyserne findes i bogen *Drama Magi* af Peter Elung-Jensen, forlaget undertekst 2004. Bogen indeholder også et bud på en poetik i en anden udformning end den nærværende.
- 2—»For dette er det eneste man ikke kan overtage fra andre, men det er et tegn på naturbegavelse; det at danne gode metaforer beror nemlig på at have øje for den træffende lighed.« P. Helms: Aristoteles, s. 5. Opfattelsen af metaforen som grundlæggende for digtning og som udtryk for digterens virkelighedsoplevelse deles af kritikere som Wellek og Warren: *Theory of literature*, S.M. Kristensen: *Digtningens teori*.» og hele værket (er) for så vidt en hel, stor metafor, i den forstand at værket netop »betyder« eller er »et udtryk for« eller »en objektivisering af« en idé, en livsfortolkning og livsfilosofi.«s.. 129. S.M. Kristensen udtrykker en klar fornemmelse, men bruger mange anførselstegn og giver ikke forslag til, hvorledes synspunktet kan føre til en metodisk praksis. Se også J. Fjord Jensen: *Den ny kritik*, s. 126-127.
- 3—»Hvad der end kan være af viden i en digtning, så må den være fuldstændig omsat i digtningen.« og »Om det poetiske og artistiske: ... Værker og opførelser af denne art (dvs. uden poetisk, kunstnerisk kvalitet) kan nok have en vis virkning, men det kan næppe være dybtgående virkninger, heller ikke i politisk retning.« Bertolt Brecht: *Om tidens teater*, s. 60-61 og s. 89.
- 4—»...an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done.« T.S. Eliot: *Selected prose* s. 30
- 5—S. Beckett: »the artistic experience opens a window on the real« og om form og indhold: »The one is a concretion of the other, the revelation of a world«. *Proust*, s. 28 og s. 88
- 6—Aristoteles kræver også konsekvens i fremstillingen af det usammenhængende: »... selv om den person der fremstilles i gengivelsen er inkonsekvent og forudsætter en sådan karakter, bør der alligevel være konsekvens selv i hans inkonsekvente karakter«. P. Helms: Aristoteles, s. 32
- 7—Det mener Aristoteles også: »selv af de begivenheder der sker af et tilfælde, synes de at virke mest forunderligt, der gør indtryk af at være ligesom bestemt af en hensigt, som fx da Mity's billedstøtte i Argos faldt ned på og dræbte den mand der havde været skyld i Mity's død, just som han stod og så på den. Den slags ting synes jo ikke at ske rent planløst, og derfor må naturligtvis sådanne fortællinger virke stærkere.« P. Helms: Aristoteles: s. 22, Aristoteles fornemmer og accepterer tilfældigheden som et metaforisk udtryk for en højere retfærdighed.
- 8—Baseret på P. Jensens og Rattleffs *Perception – nogle synspunkter*, 1971; men underbygges af nutidens neuroæstetik.

### Peter Elung-Jensen

Medredaktør af »sanselighed – performanceteater i DK« (1997), og skrevet Dramamagi (2004). Begge bøger er udkommet på forlaget Undertekst.



> »War President« Joe Wezorek 2004.

# Dit hjem er et minefelt!

Om politisk satire i Martin Crimps »Advice to Iraqi Women«

Af Mads Thygesen

Your house is a potential war zone for a child: the corners of tables, chip pans, and the stairs – particularly the stairs – are all potential sources of harm.

Your house is a minefield.

Your house is a minefield – you only have to think about the medicines in the medicine cupboard – or the hard surfaces in the bathroom...<sup>1</sup>

Den 10. april 2003 midt i en periode hvor det samlede mediebillede var præget af invasionen af Irak (der indledtes d. 20. marts 2003) kunne man i den engelske avis, *The Guardian* læse en bemærkelsesværdig tekst med titlen *Advice to Iraqi Women*. At denne tekst skilte sig ud fra mængden af artikler, der på den ene eller anden måde beskæftigede sig med situationen i Irak, hang sammen med, at den henvendte sig til irakiske kvinder og advarede dem mod de utallige farer, som deres børn dagligt udsættes for. Hvis ikke det lige havde været for tekstens undertitel: »A new theatre piece by Martin Crimp, presented this week at the Royal Court« (ibid.), kunne man altså forledes til at tro, at der var tale om en officiel bekendtgørelse. Mens teksten umiddelbart kan aflæses som en bekendtgørelse, der fremsætter en række advarsler til irakiske kvinder, ændrer den altså karakter, når vi betragter den som et teaterstykke, skrevet af den engelske dramatiker, Martin Crimp.

Der er tre grunde til, at jeg finder denne episode interessant. For det første udgør Martin Crimps *Advice to Iraqi Women* et fængslende eksempel på en teatertekst, hvor dramatikereren låner fra andre diskursgenrer. For det andet afviger tekstens form og opbygning ganske meget fra dramaets vanlige modus, både hvad angår dens udsigelse og dens repræsentationelle logik. For det tredje finder jeg det interessant, at dramatikereren intervererede i den offentlige debat ved at skrive sin tekst ind i en helt bestemte historisk-politisk situation.

Det er disse tre problematikker, jeg vil diskutere her. Idet intentionen med dette bidrag er at præsentere nogle refleksioner over politisk satire i Martin Crimps *Advice to Iraqi Women*, vil min artikel altså tage form som et *casestudy*, hvor jeg vil se nærmere på, hvordan disse tre problematikker står i forhold til hinanden. Til mit formål har jeg ladet mig inspirere af tre distinktioner, jeg låner fra den franske filosof Gilles Deleuzes bog *Foucault* (1986).<sup>2</sup> Bogen er, som titlen antyder, en monografi, hvori Deleuze præsenterer sit forsøg på at genlæse og teoretisere over Michel Foucaults samlede forfatterskab. Af hensyn til artiklens omfang vil jeg imidlertid undlade at redegøre for forholdet mellem Foucault og Deleuze, men blot at forfølge de tanker som igangsættes, når de grundlæggende refleksioner anvendes i en dramaturgisk analyse.<sup>3</sup>

## 1. Det kollaterale rumudsnit

»Et udsagn,« skriver Deleuze, »repræsenterer altid en udsendelse af singulariteter, af singulære punkter, der fordeler sig i et tilsvarende rum« (Deleuze 2004, s. 23). Hvis vi tager *Advice to Iraqi Women* som eksempel, vil det sige, at teksten kan betragtes som en singulær diskursiv hændelse, hvor dramatikeren udsender sin kritik i et bestemt rum. Rundt om dette udsagn kan vi, ifølge Deleuze, skelne mellem tre rumudsnit. Han foretager altså tre markeringer eller udskæringer af udsagnets rum (fr. »trois tranches d'espace«), hvoraf den første er *det kollaterale rumudsnit*, som er »tilhørende eller tilstødende, dannet af andre udsagn, der tilhører samme gruppe« (Deleuze 2004, s. 24). Ordet »kollateralt«, der kommer fra latin (*collateralis*, af *collaterare* »have ved siden«), henviser i denne sammenhæng til noget, der »ligger ved siden af hinanden« eller er »i slægt med hinanden«. At foretage en *kollation* betyder ganske enkelt, at man sammenholder to dokumenter, f.eks. en afskrift med originalen. Hos Deleuze bruges ordet dog i en lidt bredere forstand, fordi han udvider det kollaterale rumudsnit til at omfatte spørgsmålet om, hvordan singulariteten »står« i forhold til sin genre eller art.

Når vi applicerer denne distinktion på *Advice to Iraqi Women*, bliver det klart, at teksten adskiller sig fra de øvrige artikler i *The Guardian*, fordi undertitlen lader os vide, at der er tale om et nyt teaterstykke skrevet af Martin Crimp. Det virker ikke desto mindre lidt overraskende, at *Advice to Iraqi Women* bærer betegnelsen »teaterstykke« (eng. *play*), for her har vi at gøre med en tekst, der gør en dyd ud af at maskere sig som noget andet end et »drama«. <sup>4</sup> *Advice to Iraqi Women* tager sig tillige ud på en helt anden måde end hovedparten af de teaterstykker, vi kender fra Crimps hånd, ja, der er faktisk ganske langt til tekster som *No One Sees the Video* (1991), *The Treatment* (1993), *The Country* (2000) og *Cruel and Tender* (2004), hvor situationerne, figurtegningen og den fortættede dialog befinder sig helt inden for rammerne af det dramatiske. Crimp forfølger snarere en række af de formeksperimenter, som han igangsatte med *Attempts on Her Life* fra 1997, og som han blandt andet har videreført i *Face to the Wall* fra 2002. Ved første læsning af teksten bliver man således efterladt med det umiddelbare indtryk, at der i dag er ganske vide grænser for, hvad der kan siges at gøre det ud for et teaterstykke. Ikke desto mindre kan man godt argumentere for, at undertitlen blot følger almindelig sproglig praksis, fordi den engelske betegnelse »play« svarer til de danske begreber »teaterstykke« eller »skuespil« – jf. ligeledes forholdet mellem *Dramal Stück* (tysk), *dramel pièce* (fransk). <sup>5</sup> Når man på denne måde taler om teaterstykker eller skuespil, så handler det i bredeste forstand om tekster, der er forfattet med henblik på opførelse i teatret, f.eks. et manuskript som blev opført på Royal Court Theatre i 2003. At man alligevel kan finde grund til at bestride denne betegnelse, skyldes tekstens form: det er en lille, kort monolog, der stort set ikke besidder nogle af de træk, vi almindeligvis forbinder med tekster, der er skrevet til teatret, f.eks. dialog, personnavne foran replikker,

scenebeskrivelser, osv. En analyse af *Advice to Iraqi Women* – eller for den sags skyld et hvilket som helst andet skuespil – udgår, begribeligvis, fra en række antagelser om, hvad et teaterstykke er. Og det interessante er, at netop denne tekst ikke lever op til ret mange af de forventninger, vi almindeligvis har til genren. Det skyldes, at teksten foregiver at være en bekendtgørelse, der henvender sig til irakiske kvinder. Denne genreimitation indebærer bl.a., at teksten ikke rummer en dialog mellem handlende personer, men blot udsagn. Det er således en del af tekstens »teater«, at den maskerer sig som noget andet, og det vil sige, at den låner fra en anden diskursgenre: bekendtgørelsen.

Vi har altså at gøre med en tekst, der rent typografisk fremtræder på en måde, der ikke adskiller sig væsentligt fra de fleste andre artikler i avisen. Hvis vi betragter den kontekst, som Martin Crimps teaterstykke indgår i, bliver det ikke desto mindre klart, at den behandler sit emne på en opsigtsvækkende måde. Hvis vi for eksempel sammenligner *Advice to Iraqi Women* med The Guardians forsideartikel fra den samme dag: »The toppling of Saddam – an end to 30 years of Brutal Rule«,<sup>6</sup> bliver det hurtigt klart, at den følger et helt andet diskursivt regelsæt end det, der gælder for en »seriøs« avisartikel. Denne iagttagelse vender jeg tilbage til i afsnittet om »det komplementære rumudsnit«, men indtil videre er det tilstrækkeligt at bemærke, at *Advice to Iraqi Women* har en anden dagsorden. Jo mere vi sammenholder budskabet i de to tekster, desto klarere bliver det, at Crimp ikke forpligter sig på en journalistisk etik. Der er snarere tale om et stykke provokerende og holdningsbearbejdende politisk satire, hvis hovedanliggende er at gå i kritisk dialog med det billede af »befrielsen« af Irak, der blev tegnet i massemediernes i dagene omkring d. 10. april 2003.

Skulle avislæseren alligevel komme i tvivl om, hvorvidt der faktisk er tale om et satirisk teaterstykke eller ej, behøver han eller hun blot at kaste et blik på avisens modsatte side. Her finder vi Michael Billingtons artikel med den sigende titel: »Drama out of a crisis« (Billington 2003, s. 10). I artikel, der fremtræder som en lovprisning af de engelske teaterinstitutioners vilje til at konfrontere situationen i Irak, beretter Billington om, hvordan *Advice to Iraqi Women* blev opført på Royal Court Theatre. Opsætningen var et fremragende eksempel på »Swiftian Irony«, skriver Billington, fordi skuespillerne fremførte tekstens udsagn, som om de gav husholdningstips til vestliggjorte, borgerlige kvinder. Ved at karakterisere denne fremgangsmåde som »Swiftian irony« antyder Billington, at teksten er inspireret af den engelsk-irske forfatter, Jonathan Swift (1667-1745).<sup>7</sup> Crimps groteske indlæg i tidens mest brandvarme politiske debateme svarer nemlig til Swifts satiriske skrift, *A Modest Proposal* (fra 1729), hvor han med bidende ironi argumenterer for, at fattige irske familier bør sælge deres afkom som delikatesser til de rige englænderes middagsbord.<sup>8</sup> Når man sammenholder stilen i de to skrifter, bliver man opmærksom på, at Crimp ikke fremlægger sin sag i jeg-form, sådan som det er tilfældet hos Swift. Men stilen i de to tekster slægter dog hinanden på, al den stund begge forfattere forholder sig galgenhumoristisk til et politisk emne ved at parodiere officielle skrifers kancellistil.

Swifts ironi har at gøre med argumentationens oprigtighed. Man bør eksempelvis ikke forlade sig på forfatteren, når han skriver: »I shall therefore humbly propose my own Thoughts, which I hope will not be liable to the least Objection« (Swift 1967, s. 23). For Swifts beskedne forslag, hvoraf det bl.a. fremgår, at »a young Child well nurished is at a year Old a most delicious nourishing and wholesome Food, whether Stewed, Roasted, Baked or Boiled« (op.cit.), har den usmagelige pointe, at kannibalisme tjener til samfundets ve og vel. Swift iscenesætter således et upålideligt »jeg«, hvis ytringer ikke stemmer overens med forfatterens egne normer og værdier.<sup>9</sup> Det satiriske moment fungerer altså derved, at Swift skærper læserens kritiske stillingtagen til den engelske håndtering af hungersnøden i Irland i 1700-tallet ved at fremsætte et grotesk argument, der på én og samme tid virker skræmmende og lattervækkende, fordi samtidens læsere kunne opfatte det som om, det var forfattet af en tilhænger af engelsk konservatisme med meget ekstreme holdninger. Min tese er nu, at vi finder en nært beslægtet strategi i *Advice to Iraqi Women*, der har at gøre med postulatet om, at man i dag kan føre krig uden at bringe civilbefolkningen i fare.

## 2. Det korrelative rumudsnit

Dette bringer mig frem til Deleuzes andet rumudsnit: det korrelative, der angår »udsagnets forhold, ikke til andre udsagn, men til dets subjekter, dets objekter, dets begreber« (Deleuze 2004, s. 25). Ordet »korrelativ« er afledt af latin (*correlatus*), og anvendes i betydningen af, at »noget svarer til hinanden«. Et udsagn er f.eks. knyttet til en udsigelseshandling, hvor et subjekt tager sproget i anvendelse for at øve indflydelse på sin modtager. Det er imidlertid noget særligt for teatertekster, at disse forhold udgør en »udsagt udsigelse«, og det vil nærmere bestemt sige: en retorisk montage af udsigelsens instanser (afsendere, modtagere og diskursive horisonter).<sup>10</sup> Og dertil kommer, at denne udsagte udsigelse kan aktualiseres og approprieres på to helt forskellige måder, dvs. enten ved læsning eller opførelse. I *Advice to Iraqi Women* er relationen mellem afsender-instansen og budskabets modtager eksempelvis ikke den samme, hvis man læser udsagnet i avisen, som hvis man overværer en forestilling i teatret, hvor det fremføres af to skuespillere, der foregiver at formidle husholdningstips til vestliggjorte, borgerlige kvinder (jf. Billington 2003). Det skyldes, at tekstens udsagn i teatret bindes op på en singularær diskursiv hændelse, hvor de to skuespillere, Stephen Dillane og Sophie Okonedo, fremfører teksten til glæde for teatrets publikum. For at kunne anskueliggøre, hvad det er, der sker, når vi læser teksten eller overværer en opførelse af den i teatret, må vi imidlertid forfølge en række af de samme spørgsmål: *Hvem taler? Hvorfra tales der? Hvad tales der om? Hvem tales der til? Osv.*

I titlen: *Advice to Iraqi Women* har tekstens ophavsmand, Martin Crimp, angivet skriftets emne og modtager. Eller sagt mere præcist: Den tekst, han har skrevet,



forgiver at henvende sig til irakiske kvinder. Idet teksten er publiceret i den engelske avis *The Guardian* og opført på Royal Court Theater, står det imidlertid klart, at teaterstykket i realiteten henvender sig til en anden modtager. Nu er det selvfølgelig ikke givet på forhånd, hvem denne modtager rent faktisk er, men teksten opstiller ikke desto mindre en særlig modtager-position, som dens »publikum« kan indtage, når de læser teksten i avisen eller overværer en opførelse af den i teatret. Tekstens centrale udsagn: »Your house is a minefield« (Crimp 2003, s. 11) illustrerer meget fint, hvordan denne position er tænkt. Sætningens possessivpronomen »your« har i denne sammenhæng en identifikationskabende funktion, idet det jo bruges i den modtager-henvendte betydning af »dit« hus, og således får avislæseren eller teaterpublikummet til at sætte sig i en andens sted. Ved at tiltale dem, som om de var irakiske kvinder, sætter dramatikerens så at sige pistolen for brystet på sit publikum og tvinger dem til at reflektere over, hvordan de ville forstå den mærkværdige bekendtgørelse, hvis de befandt sig i de irakiske kvinders sted.

Hvad angår afsender-niveauet, tager teaterstykket form som en bekendtgørelse udsendt af en unavngiven instans. Når vi læser teksten, ved vi godt, at formuleringens »ophavsmand« er det virkelige individ, hvis navn optræder i tekstens undertitel. Ja, vi finder tillige hans navn under teksten, hvor ophavsretten er angivet: »© Martin Crimp, April 2003« (ibid.). Men det er – som vi tidligere har været inde på – karakteristisk for Crimps satiriske standpunkt, at den, der taler i teksten, fremsætter nogle synspunkter, der er adskilt fra ham selv med stor ironi. Denne adskillelse har en særlig betydning i *Advice to Iraqi Women*, fordi Martin Crimp netop iscenesætter et anonymt alter ego, der fremsætter en række tankevækkende og udfordrende udsagn. I modsætning til et af hans mere traditionelle teaterstykker, undlader han dog at angive, hvem der taler i teksten. Der tales slet og ret. Nogle henvender sig til en modtager, som angiveligt skulle være irakiske kvinder, men det er ikke helt klart hvem, det faktisk er, der fremsætter tekstens udsagn. Af kancellistilen fremgår det ikke desto mindre, at den eller de stemmer, der taler i teksten indtager en autoritær og patroniserende position. En væsentlig del af tekstens satiriske styrke ligger således deri, at man med rimelighed og sandsynlighed ville kunne læse teksten som om der var tale om en officiel bekendtgørelse fremsat af en eller anden anonym politisk instans. Der er ikke desto mindre noget i den upersonlige og logiske stil, der virker ganske påfaldende, når man tager emnets alvor i betragtning. På baggrund af min tese om, at dramatikerens faktisk arbejder med det, Billington kalder »Swiftian irony«, vil jeg derfor fremsætte den påstand, at han lægger op til mindst ét af følgende spørgsmål: *Er dette alvorligt ment? Hvad er budskabet? Hvorfor er teksten ikke skrevet på arabisk? Hvem henvender den sig egentlig til? Etc.*

Det interessante ved tekstens udsigelseskonstruktion er altså, at den betjener sig af en serie af distanceskabende greb, der pirrer avislæserens kritiske beredskab. Modtageren tilskyndes med andre ord til at læse tekstens budskab på en særlig måde. Men hvad er budskabet? Bekendtgørelsen består, som titlen antyder, af 80 korte sæt-

ninger med råd til irakiske kvinder. Udgangspunktet lyder sådan: »The protection of children is a priority« (ibid.). I modsætning til Swifts »A Modest Proposal« udgår bekendtgørelsen altså fra et argument om, at man må prioritere beskyttelsen af børn. Det er en præmis, som de færreste irakiske, engelske eller for den sags skyld danske kvinder vil modsætte sig – for slet ikke at nævne deres mandlige modstykke.

Efter at have bekendtgjort sit ærinde fortsætter teksten med at advare mod det utal af farer, som irakiske børn dagligt udsættes for: »Your house is a potential war zone for a child: the corners of tables, chip pans, and the stairs – particularly the stairs – are all potential sources of harm« (op.cit., s. 11). Det er altså hjemmet, der bliver krigszone: Dit medicinskab indeholder medikamenter, som kan slå dit barn ihjel. Dit barn kan drukne i badekarret, skære sig på skarpe genstande, slå sig på alle de hårde overflader... og brænde sig på solens stråler. Ja, hvis man skal tro den lange række af advarsler, som fremsættes her, så findes der stort set ikke det, som ikke kan slå dit barn ihjel. I forhold til den diskursive horisont, som rejses i teksten, er det imidlertid bemærkelsesværdigt, at krigen kun fungerer som metaforik, i den forstand at elementer fra det diskursive domæne »krig« overføres til et andet diskursivt domæne, »hjem«. Det er alt sammen bekymringer, som de fleste forældre kan leve sig ind i. Men idet bekendtgørelsen foregiver at henvende sig til irakiske kvinder, må man spørge sig selv, hvorfor truslen ved at befinde sig i centrum af en virkelig krigszone overhovedet ikke nævnes. For hvad er alle hverdagens trusler i forhold til den umiddelbare fare, dit barn udsættes for, når dit land bombes af fjendens krigsmaskiner? Meningen med galskaben skal altså findes mellem linjerne, fordi denne helt indlysende problematik forties af den anonyme instans, der taler i bekendtgørelsen. Når man drager en parallel mellem tekstens udsigelseskonstruktion med den satiriske form, bliver det ikke desto mindre klart, at Crimp har en bestemt sag. Det handler jo helt grundlæggende om at positionere publikum på en sådan måde, at de kommer til se irakkernes situation i et nyt og urovækkende lys: *tænk hvis det var dit hjem!* En væsentlig del af arbejdet med at færdiggøre tekstens betydning overlades altså til modtageren, fordi udsagnets virkning og funktion først bliver klar, når man sætter det i relation til et bestemt historisk domæne. Men den grundlæggende intention om at engagere læseren i krigens uvelkomne realitet er ikke til at tage fejl af, hvis man vel at mærke tager højde for den historiske og politiske situation, teaterstykket skriver sig ind i. Og modtagerens selektion af forståelse kan således ikke være fuldstændig vilkårlig – hvad *enten* man mærker hensigten og bliver forstemt, *eller* går med på legen og tilslutter sig kritikken.

### 3. Det komplementære rumudsnit

Dette bringer mig frem til Deleuzes tredje og sidste rumudsnit: det komplementære. Det komplementære udsnit vedrører forholdet mellem udsagnet og »de ikke-diskursive formationers rum« (»institutioner, politiske begivenheder, praksisformer og øko-

nomiske processer«)« (Deleuze 2004, s. 28). Der er etymologisk set en sammenhæng mellem det franske ord »complémentaire« og det danske »komplementær«, der på begge sprog henviser til et modsætningsforhold, hvor to sider af den samme sag udelukker hinanden og samtidigt udgør et hele. Udsagnet indgår altså i et historisk domæne, der formes af begivenheder etc., og som kan diskursiveres på mange forskellige måder, f.eks. æstetisk, politisk, videnskabeligt.<sup>11</sup> Det gælder eksempelvis forholdet mellem *Advice to Iraqi Women* og de begivenheder, jeg tidligere har refereret til under betegnelsen »Irak-krigen«. På den ene side opnår teksten udsagnskraft på grund af de politiske begivenheder, som den orienterer sig imod. Disse begivenheder udgør den grænse, den bestemte horisont, der giver Crimps stykke prægnans. På den anden side må vi konstatere, at stykket har sin helt egen referentielle logik. Det fremkalder selv sine referentielle effekter. Et særligt træk ved den politiske satire er, at den kan udsætte politiske ledere og institutioner for latterliggørelse og hån. Hos Crimp handler det imidlertid ikke om en dramatisering af faktiske begivenheder og personer (sådan som det f.eks. er tilfældet i David Hares *Stuff Happens* fra 2004), men om en kritik, der retter sig mod den politiske diskurs, der blev fremført i forbindelse med invasionen af Irak. Af samme grund giver det god mening at betragte disse begivenheder og de dermed forbundne institutioner, økonomiske processer, osv., som noget, der står i et komplementært forhold til tekstens udsagn. Og hvis vi med Deleuze forfølger denne tanke, åbner det for en ganske tankevækkende forståelse af teaterstykkets betydning og referentialitet.

Lad os derfor vende tilbage til spørgsmålet om, hvad der sker, når dramatikerens intervenser i den offentlige debat ved at udsende sin kritik i avisen. Hvis vi ønsker at finde ud af, hvilke begivenheder der var på dagsordenen den dag, hvor Martin Crimps teaterstykke blev publiceret i *The Guardian*, behøver vi blot at slå op på avisens forside. Avisforsiden domineres, som tidligere nævnt, af Suzanne Goldenbergs artikel »The toppling of Saddam – an end to 30 years of Brutal Rule«. Goldenbergs artikel kendetegnes ved en journalistisk etik, for så vidt som hun forsøger at give læseren et nuanceret og kritisk indblik i sagen. I fuld overensstemmelse med god pressetik har Goldenberg pålagt sig nogle bestemte begrænsninger for sin bearbejdning af historien. Det hører f.eks. til den journalistiske genre, som Goldenberg betjener sig af, at der opbygges en kontrakt med læseren om, at hendes historie refererer til virkelige lokaliteter, hændelser og personer. Sammenfattende og lidt forenklet kan man sige, at det er journalisten Goldenberg og avisens redaktør, der står som garant for, at det, der siges, forholder sig loyalt og troværdigt til den historie, der fortælles. Under overskriften har redaktionen desuden valgt at bringe et fotografi, hvor en kæmpestatue af Saddam Hussein bliver hevet ned fra sin sokkel, mens den irakiske lokalbefolkning ser på. Billedet bekræfter ikke blot, at historien faktisk har fundet sted, men skærper også den journalistiske vinkel. I sammenhæng med Goldenbergs rapport om irakernes modstridende opfattelser af situationen i Irak, fungerer fotografiet nemlig som det, der i mediedramaturgisk terminologi har fået betegnelsen et

»bærende billede«,<sup>12</sup> dvs. et koncentreret visuelt udtryk, hvor de værdimodsætninger, som er bestemmende for historien sammenfattes. Avisen forstærker, kort sagt, konflikten omdrejningspunkt ved at bringe et fotografi af en symbolsk handling, hvor koalitionen styrkes iscenesættes som befrielse.<sup>13</sup>

Martin Crimp taler fra et helt andet »sted«. Det udsagn, han fremsætter, orienterer sig efter helt andre diskursive regler og principper, nemlig æstetiske. En interessant måde at anskueliggøre disse på består i at se nærmere på de institutionelle forhold, der medvirker til at sikre Crimps position i samfundsdebatten. Som for enhver anden teaterinstitution gælder det for Royal Court Theatre, at den indeholder sine egne udsagn, f.eks. vedtægter, æstetiske programmer, kontrakter, sæsonprogrammer, pressemeddelelser, løbesedler, plakater, osv. Som den engelske teaterkritiker Dan Rebellato har bemærket i sin bog *1956 and all that – the making of modern british drama* (1999), har disse udsagn fra begyndelsen – og det vil sige lige siden institutionen gjorde sig bemærket på det engelske teaterlandkort med opførelsen af John Osbornes *Look Back in Anger* (Royal Court Theatre, 1956) – handlet om at tildele dramatikerne en bestemt status og funktion i samfundet. Som institution betragtet gør Royal Court Theater i det hele taget en dyd ud af at iscenesætte sig selv som et »dramatikernes teater«, dvs. som stedet, hvor den nye, engelske dramatik skrives, udvikles og opføres.<sup>14</sup> Af deres internet-side fremgår det eksempelvis, at »The Royal Court is a leading force in world theatre, producing new plays of the highest quality, encouraging writers across society, and addressing the problems and possibilities of our time.«<sup>15</sup> Det er dette æstetiske program, som Crimp lever op til, når han forfatter et teaterstykke, der behandler et af samtidens stidsemner, sådan som det er tilfældet i *Advice to Iraqi Women*. Det hører desuden med til historien, at teksten blev opført på Royal Court Theatre i anledning af en række arrangementer kaldet »War Correspondence«, hvor prominente engelske forskere, dramatikere, forfattere, m.m. gav deres kritiske svar på det engelske engagement i Irak-krigen. Når det samme teaterstykke publiceres i The Guardian indtager Martin Crimp imidlertid en ny og uvant position i samfundet. Han nøjes ikke længere med at skrive for teaterinstitutionen, men træder frem på den offentlige scene og blander sig i den debat, der udspiller sig i medierne. I modsætning til andre »kritiske intellektuelle«, der intervenserer i den offentlige debat gennem kronikker, læserbreve, interviews, o.lign. fastholder Crimp ikke desto mindre den samme position, som han benytter sig af på teaterscenen: satirikerens.

Den satiriske position har at gøre med den særlige måde, hvorpå Crimp i sine skuespil betragter samfundets institutioner, politiske begivenheder, økonomiske processer, osv. Allerede i sit store gennembrud, *Attempts on her life* fra 1997, fremsatte Crimp eksempelvis en både skræmmende og lattervækkende parallel mellem den globale kapitalisme og »The Threat of International Terrorism™«. Lattervækkende er det, fordi udtrykket »internationale terrorisme« i Crimps vokabularium bliver til et registreret varemærke på lige fod med Vouge™, Diet Pepsi™, Fantasy Barbie™,

Fantasy Ken™ og God™ – selv det metafysiske logos, Gud, bliver således et logo på lige fod med andre, mere verdslige og materialistiske størrelser. Hvad angår udtrykket »international terrorisme«, rejser Crimp imidlertid et meget skræmmende politisk perspektiv, fordi det skinner igennem den indecente diskursblanding, at det er et begreb, man kan tage patent på. Men hvad sker der, når »international terrorisme« bliver et begreb, som de såkaldte legitime magthavere kan tage patent på, når de finder det belejligt?<sup>16</sup> Det er i forlængelse heraf, at vi skal læse *Advice to Iraqi Women*, for det satiriske blik rettes ikke alene imod det bærende billede i mediernes fremstilling af Irak-krigen, men tillige imod den patroniserende diskurs, der på overvældende og hegemonisk måde blev fremført af forskellige politiske ledere i forbindelse med invasionen af Irak. Hvad betyder det f.eks., at »man« fra politisk side taler til irakiske kvinder som om de ikke var i stand til at tage vare på deres egne børn i deres eget hjem?<sup>17</sup> Hvad angår det referentielle forhold mellem teaterstykket og dets omverden, er det altså afgørende, at tekstens virkning afhænger af nogle helt bestemte politiske begivenheder og de værdikonflikter, de giver anledning til. Der er – populært sagt – ikke megen »vits« ved *Advice to Iraqi Women*, hvis man betragter teksten uafhængigt af dens historisk-politiske kontekst. Teaterstykkets satiriske moment ligger jo deri, at det får sit publikum til at se nogle bestemte begivenheder på en ny og overraskende måde. Hvis vi læser teksten som en latterliggørelse af politikernes forsikringer om, at »man« gør alt, hvad der står i ens magt for at beskytte den irakiske civilbefolkning, bliver tonen imidlertid mere alvorlig end spøgefuld. Det er præcist denne observation, teaterkritikeren Michael Billington gør i sin artikel: »In the context of the week's pictures of maimed mothers and children, the idea of the home as potential »minefield« moved from metaphor to grisly reality« (Billington 2003). Her drager Billington altså en sammenligning mellem teaterstykkets centrale metafor og billederne af krigens civile ofre. Det er en nærliggende konklusion at drage, for tre uger efter, at invasionen af Irak havde fundet sted, stod det nemlig klart for de fleste avislæsere i Vesten, at sådanne interventioner altid resulterer i det, der i amerikansk militærterminologi bærer betegnelsen »Collateral Damage« (i.e. civile tab). Ved at tiltale sit publikum – hvad enten det nu er avislæseren eller teaterpublikummet – som om det var deres hjem, der blev en krigszone, tematiserer Crimp altså et meget foruroligende aspekt ved den moderne krigsførelse. Det fjerne rykker nærmere, når vi ser billederne af krigens ofre i massemedierne, men spørgsmålet er, om de grufulde nyheder i virkeligheden trænger ind på livet af os?

## Afslutning

I løbet af mit arbejde med Martin Crimps *Advice to Iraqi Women* har jeg gentagne gange måttet sande, at det kan være overordentligt vanskeligt at holde tungen lige i munden, når man skriver om et stykke, der angiber et så betændt politisk emne som invasionen af Irak. Af samme grund har jeg fundet det både formålstjenligt og nød-

vendigt at markere tre forskellige analytiske perspektiver: det kollaterale, det korrelative og det komplementære. Det er klart, at de distinktioner, jeg låner fra Deleuze, i denne sammenhæng har gennemgået en kompleksitetsreduktion; det gælder f.eks. min omgang med begreber som »diskurs«, »udsagn«, »udsigelse«, »tærskel« etc. Af samme grund har jeg helt undladt at komme ind på Deleuzes særlige prægning af begreberne »værk« og »forfatter«, der knytter an til den kritik som Foucault bl.a. har fremsat i *Vidensarkæologien* (*L'archéologie du savoir*, fra 1969) og *Talens forfatning* (*L'ordre du discours*, 1970). Alt dette kalder selvfølgelig på en mere udfoldet gennemgang af teoriens enkelte bestandele og på en bredere refleksion over, hvordan disse kan bringes i spil overfor andre teatertekster.

Lad mig derfor afslutte med at udpege tre perspektiver, der byder sig til:

1. Kollateralt: Hvordan står Crimps tekst i forhold til andre dramatikere, f.eks. Christian Lollike og René Pollesch, som betjener sig af overraskende og bemærkelsesværdige diskursive lån?
2. Korrelativt: Hvilke udsigelsestypologier gør sig gældende i de tekster, hvor Crimp forfølger en mere traditionel dramatisk form, f.eks. *No One Sees the Video* (1991), *The Treatment* (1993), *The Country* (2000) og *Cruel and Tender* (2004)?
3. Komplementært: Hvordan kan vi overføre mine betragtninger til andre former for politisk satire, f.eks. David Hares *Stuff Happens* (National Theatre, 2004), hvor faktiske historiske begivenheder dramatiseres med henblik på at udsætte politiske ledere og institutioner for latterliggørelse og kritik?

Hvad angår de centrale begreber »udsagn« og »diskurs«, er det helt afgørende for Deleuze og Foucault, at disse størrelser henviser til en historisk og samfundsmæssig kontekst. Det er f.eks. Foucaults kongstanke, at enhver epoke indeholder nogle regler og principper for, hvad der kan siges. Med *Advice to Iraqi Women* som eksempel har jeg forsøgt at vise, at Crimp i dagene omkring d. 10. april 2003 gik ind i kampen om, hvad der kunne siges om de begivenheder, der faktisk fandt sted i Irak. Det er den kamp, som teaterkritikeren Michael Billington tager del i, når han i sin artikel stiller spørgsmålet: »But does it matter? Opinion polls show that support for military action has risen to 56% while opposition has fallen to 29%« (Billington 2003, s. 10). Da Billington skrev disse ord, kunne meningsmålingerne således tyde på, at den stigende skepsis, der kom til udtryk i samtidsteatret muligvis var kommet ud af trit med den generelle holdning i offentligheden. Og han rejser således spørgsmålet, hvor meget udsagnskraft teaterkunsten har i forhold til massemedierne og det politiske system. Trods de dårlige odds insisterer Billington dog på, at »[t]he past few weeks have shown that the theatre is a vital focus for opposition, is seriously engaged with the public world, and possesses a capacity for rapid response« (ibid.). På baggrund af min analyse kan det næppe overraske, at jeg er tilbøjelig til at give ham ret, hvilket bl.a. skyldes, at samtidsteatrets livtag med Irak-krigen langt fra har

begrænset sig til ugerne omkring invasionen af Irak. I det danske samtidsteater har der f.eks. vist sig en bred strømning på det seneste, der i samklang med Billingtons synspunkter insisterer på, at teatret må engagere sig i virkeligheden. Som det fremgår af sæsonprogrammer, forestillinger, anmeldelser, kronikker, seminarer m.m., byder det danske teaterlandskab i det hele taget på et usædvanligt rigt eksempelmateriale hvad angår værker, der griber ind i den offentlige debat og forsøger at trække tæppet væk under den politiske diskurs. Hvordan disse værker ville tage sig ud, hvis man betragtede dem med Deleuzes tre rumudsnit, må læseren imidlertid have til gode.

## Litteratur

- Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction* (The University of Chicago Press, second edition, 1983).
- Borch, Christian og Larsen, Lars Thorup (red.): *Lubmann & Foucault til diskussion* (Hans Reitzels Forlag, København 2003).
- Crimp, Martin:  
 — *Plays vol. 1* (Faber and Faber, UK, 2000).  
 — *Face to the Wall* (Faber and Faber, UK 2003).  
 — *Advice to Iraqi Women* (Royal court Theatre, UK 2004).  
 — *Plays vol. 2* (Faber and Faber, UK 2005).
- Deleuze, Gilles: *Foucault* (Det lille Forlag, København 2004); *Foucault* (Les Édition de Minuit, Paris 1986).
- Devine, Harriet: *Looking Back – Playwrights at the Royal Court Theatre 1956-2006* (Faber and Faber, UK 2006).
- Michel Foucault:  
 — *Talens forfatning* (Hans Reitzels Forlag, København 2001).  
 — *Vidensarkæologien* (Forlaget Philosophia, Aarhus 2005).
- Habermas, Jürgen og Derrida, Jacques: *Filosofi i terrorens tid – samtaler med Giovanna Borradori* [2003] (Informations forlag, København 2005).
- Hare, David: *Stuff Happens* (Faber and Faber, UK 2004).
- Innes, Christopher: *Modern British Drama* (Cambridge University Press, UK 2002).
- Kyndrup, Morten: *Riften og sløret* (Aarhus Universitetsforlag, DK 1998).
- Larsen, Peter Harms: *De levende billeders dramaturgi bind 2 - TV* [2003] (Danmarks Radio, 1. udgave, 2. oplæg, Danmark 2005).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater* (Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999).
- Luhmann, Niklas: *Massemediernes realitet* [*Die Realität der Massenmedien*, 1996] (Hans Reitzels Forlag, København 2002).
- Pfister, Manfred: *Das Drama* (Wilhelm Fink Verlag, 3. Auflage, München 1982).
- Phelan, James: *Living to Tell about It – A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Cornell University Press, USA 2005).
- Rabey, David: *English Drama Since 1940* (Longman, UK 2003).
- Rebellato, Dan: *1956 AND ALL THAT* (Routledge, UK 1999).
- Sierz, Aleks: *The Theatre of Martin Crimp* (Methuen Drama, London 2006).
- Swift, Jonathan: *Satires and Personal Writings* (Oxford University Press, 1967).

## Noter

- 1—Martin Crimp: *Advice to Iraqi Women*, in: The Guardian, G2 (Guardian Newspapers, d. 10. april, UK 2003, s. 11). Teksten læses i fuld længde på The Guardians internetside: <http://arts.guardian>.

- co.uk/features/story/0,11710,933444,00.html ( aflæst d. 29. november 2007).
- 2—De tre distinktioner stammer fra bogens første kapitel, »En ny arkivar« (»Un Nouvel Archiviste«), som handler om Michel Foucaults *Vidensarkæologien (L'archéologie du savoir*, fra 1969).
  - 3—Idet mit igangværende forskningsprojekt om »udsigelse i ny europæisk dramatik« går i dialog med Morten Kyndrups udsigelsesanalyse, har jeg her valgt at forfølge det analytiske skema, han opstiller i sit essay »Kunstens forståelse« (Kyndrup 1998, s. 182ff.).
  - 4—For en diskussion af dramaets repræsentations- og udsigelsesmodus, se afsnittet »Drama und Dramatisch« in: Manfred Pfisters *Das Drama* (Wilhelm Fink Verlag, 3. Auflage, München 1982, s. 18ff.).
  - 5—Se hertil leksikonartiklen »Drama/Dramentheorie« in: Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (ed.): *Metzler Lexicon: Theatertheorie* (Verlag J. B. Metzler, Wiemar 2005, s. 72ff.).
  - 6—Suzanne Goldenberg: »The toppling of Saddam – an end to 30 years of brutal rule«, in: *The Guardian* (Guardian Newspapers, d. 10. april, UK 2003, s. 1).
  - 7—I et interview med den engelske teaterkritiker Aleks Sierz har Crimp senere fortalte, at han var meget inspireret af Swifts »A Modest Proposal«. Jf. Kapitlet »My plays emit Criticism« (Sierz 2006, s. 144ff.).
  - 8—Jonathan Swift: *Satires and Personal Writings* (Oxford University Press, 1967, s. 21-31).
  - 9—Her bruger jeg begrebet om »upålidelighed« på en måde, der er meget nært beslægtet med den bestemmelse som Wayne Booth introducerer i sin *The Rhetoric of Fiction* [1961] (The University of Chicago Press, second edition, 1983, s. 158-159). Min læsning støtter sig desuden til de betragtninger over Swifts »A Modest Proposal«, som Booth fremsætter i sit kapitel om »Troubles with Irony in Earlier Literature« (op.cit., s. 319ff.).
  - 10—Jf. »Det korrelative rumudsnit vedrører den måde, hvorpå det pågældende værk indskriver sine (implicitte) afsendere og modtagere: dvs. dets udsagte udsigelse« (Kyndrup 1998, s. 183).
  - 11—jf. Foucaults bestemmelse af diskurs som »helheden af de ytringer, som tilhører det samme formationssystem« (Foucault 2005, s. 164). Det er i den forstand, jeg her taler om politiske, æstetiske og videnskabelige diskurser.
  - 12—Jf. Peter Harms Larsen: *De levende billeders dramaturgi bind 2 - TV* [2003] (Danmarks Radio, 1. udgave, 2. oplæg, Danmark 2005, s. 201ff.). Her argumenterer forfatteren blandt andet for, at »i fremstillingen af Irak-krigen 2003 vil man med garanti ofte finde som det bærende billede: En kæmpestatue af Saddam Hussein der bliver hevet ned af en amerikansk tank, hjulpet og tiljuble af lokale indbyggere« (ibid.).
  - 13—Goldbergs artikel rummer dog antydning af en mere dystre fremtid, når hun citerer en irakisk borger: »I wish the coalition forces would come here [...] I would guide them to all the Iraqi positions. But if the coalition forces stay longer in Iraq, I think it is going to be a disaster« (Goldenberg 2003, s. 1)
  - 14—Jf. kapitlet »A Writers Theatre« in: Rebellato 1999, s. 71-99; cf. Devine 2006; Innes 2002.
  - 15—Jf. <http://www.royalcourttheatre.com/about.asp?ArticleID=14> ( aflæst d. 24. oktober, 2007).
  - 16—For en diskussion heraf, se Jürgen Habermas og Jacques Derrida: *Filosofi i terrorens tid – samtaler med Giovanna Borradori* [2003] (Informations forlag, København 2005).
  - 17—jf. David Hares politiske satire, *Stuff Happens*, hvis titel henviser til det, som den amerikanske forsvarsminister Donald Rumsfeld svarede, da en journalist spurgte ham om, hvordan han ville forholde sig til plyndringerne af Bagdad: »Think what's happened in our cities when we had riots, and problems, and looting. Stuff happens!« (Hare 2004, s. 3).

### Mads Thygesen

Cand.mag., ph.d.-stipendiat ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.  
 Projekt titel: »Udsigelse i ny europæisk dramatik«.



# Hvilken virkelighed? Hvis virkelighed?

Et seminar om research som basis for den dramatiske tekst

*Af Janicke Branth*

Det var overskriften på det seminar, som blev afholdt på Aarhus Teater i september 2007. Hensigten med seminaret var at fokusere på tekstproduktionen bag det markant store antal teaterforestillinger i Danmark, som efter det seneste århundredskifte har beskæftiget sig med dokumenter af vidt forskellig art fra virkelighedens verden: Hvilke metoder ligger der bag indsamlingen af det materiale, forestillingerne er baseret på? Hvordan er forholdet mellem det »virkelige« og det »dramatiske«? Hvilke udfordringer stiller det såkaldte virkelighedsteater dramatikeren overfor? - var nogle af de spørgsmål, der var blevet rettet til seminarets deltagere. Spørgsmål som måske nok så meget var udsprunget af tidligere årtiers omgang med dokumentarisk materiale.

## Kort historisk tilbageblik

Da den første bølge af dokumentarisme ramte de europæiske scener – og det vil her navnlig sige de tyske – i begyndelsen af 1920'erne, så udsprang den af en dyb fascination af videnskab og teknik og var vendt mod tidens herskende tendens: ekspressionismen og dens psykologiske indadvendthed.

Idealet var dengang en eksakt, knap og saglig fremstilling, der hurtigt blev til begrebet »Neue Sachlichkeit«. Paradigmet blev, at den autentiske genstand skulle træde i stedet for værket. I stedet for værket »will sich die Sache selbst – das Leben selbst – schieben. Das Schein ist kompromittiert,« skrev Wilhelm Michel.<sup>1</sup> Med andre ord blev kunstens æstetiske værdi erstattet af videnskabelig metode, som netop skulle kunne dæmme op for subjektiviteten: »Det er ikke tilfældigt, at stoffet bliver hovedsagen i hvert eneste stykke. Det er det, der skaber livets konsekvens og lovmæssighed, og først derigennem får den private skæbne sin højere mening,« skrev Piscator i »Det politiske teater.«<sup>2</sup> Og hertil fandt man den journalistiske metode anvendelig. Der er ingen tvivl om, at det dokumentariske materiale i denne første bølge skulle bruges som et korrektiv til den generelle offentlighedsdiskurs, og at dramatikeren med dokumentarisme ville give stemme til de (gerne politiske) røster, der sjældent blev hørt eller direkte undertrykt.

Men det var også denne tillid til materialets objektive gyldighed, folk som Piscator og især Brecht allerede i slutningen af tyverne anfægtede og ville erstatte med en perspektiverende brug af materiale, der kunne udpege en politisk tendens bag den beskrevne virkelighed. Som Piscator udtrykte det: »kun ved at skabe en forbindelse mellem handlingen på scenen og de store historisk virksomme kræf-

ter»<sup>3</sup> – kunne man skabe det rette perspektiv på det dokumentariske materiale. Med andre ord, det var ikke materialet selv men holdningen til materialet, der blev styrende for stykkernes og forestillingernes dramaturgi. I 1960'erne udsprang det nye tyske dokumentardrama af et lignende oplysningsprojekt. Den tyske litteraturteoretiker Ernst Schumacher formulerede med udgangspunkt i Brechts »Kleinen Organon« det synspunkt, »at en litteratur som er på højde med vores epoke og som skal have noget at sige det moderne menneske om dets væsen og muligheder, lader sig kun skabe gennem kendskab til og respekt for den videnskabelige erkendelse«. <sup>4</sup> Og foruden denne analytiske bestræbelse så man også en stor forpligtelse på sandheden: »das szenisch darstellbar ist und das die Wahrheit nicht beschädigt« (Kipphardt<sup>5</sup>), »Die Wirklichkeit blieb stets respektiert, sie wurde aber entschlackt« (Hochhuth<sup>6</sup>), »Dieses Konzentrat soll nichts anderes enthalten als Fakten wie sie bei der Gerichtsverhandlung zur Sprache kamen« (Weiss<sup>7</sup>) — for nu at citere tre af tressernes mest prominente dramatikere.

Det, vi møder i dag, er en langt mere beskedne tillid til materialets objektive karakter og politiske kraft. Det er ikke så mærkeligt, at ordet dokumentarisme sjældent anvendes i nutidens researchbaserede teater, for her mærker man ingen behov for at forpligte sig analytisk endsige videnskabeligt i sin omgang med materialet (dokumenter). Faktisk skulle vi et helt anderledes jordnært sted hen, når talen faldt på research.

At der bag teatrets og dramatikereens fornyede interesse for dokumentarisk materiale også ligger et opgør med postmodernismen, blev tydeligt formuleret af Martin Lyngbo (instruktør og leder af Mungo Park) i dagens første indlæg. Her kaldte Lyngbo postmoderne fortællinger maniodepressive: »Maniske i deres lån fra en masse hylder og depressive i deres forhold til omverdenen«. Og sådan lagde Martin Lyngbo stor afstand til det, han opfattede som postmodernismens »magtesløse position, hvor man ikke kan kende forskel på sandt og falsk: vi vil ikke forny teatret med postmoderne ironi«.

## To yderpunkter i det dokumentariske teater

Dramaturg og ekstern lektor ved Afdeling for Dramaturgi, Jens Christian Lauenstein Led, var inviteret til at tale om det nye tyske dokumentariske teater. Han tog udgangspunkt i to forestillinger, som var blevet præsenteret på Theatertreffen i Berlin i 2006, og som gav anledning til en diskussion i Tyskland om det dokumentariske teaters mulige genkomst. Den ene af forestillingerne var af Andres Veiel, *Der Kick – Ein Lehrstück über Gewalt*. Den anden af Rimini Protokol, *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung*, efter Schillers stykke.

Lauenstein Leds pointe var, at vi i *Der Kick* møder en forholdsvis klassisk form for dokumentarisme, hvor udgangspunktet er en montage af 1500 siders udskrifter af akter fra en retssag og interviews med samtlige implicerede – altså en forestil-

ling fuld af *tegn, der peger tilbage* på virkeligheden, mens Rimini Protokol lader aktørerne i *Wallenstein* være lutter borgere fra byen Mannheim (hvor handlingen i Schillers stykke udspiller sig), som en slags »hverdagseksperter«<sup>8</sup> fra byen, der uden skuespillerbaggrund opfører reminiscenser af den klassiske tekst. Her møder vi altså virkelighedstegnet på scenen, der bliver et sted, hvor man kan præsentere noget, som er *autentisk virkelighed* – i en slags repræsentationskritik.

## Tegn der peger tilbage på virkeligheden

I forestillingen *Der Kick* bliver teatret brugt til at skabe distance til virkeligheden med et visuelt udtryk, der insisterer på at være iscenesat/teater. Skuespillerne skal kun markere en figur, ikke »spille« den i betydningen skabe identifikation; tværtimod er spillestilen minimalistisk, scenografien og kostumerne neutrale og ikke illusions skabende: »Scenen er et abstrakt rum, som jeg kan reducere til det væsentligste. Hvor jeg ligefrem kan isolere kernen. Filminstruktøren Lars von Trier har indset, at denne teatrale minimalisme hjælper ham til at koncentrere sig om historiens kerne. Når nogen åbner en dør, behøver jeg ingen dør. Jeg fokuserer alene på skuespillerens håndbevægelse og overraskelsen i hans ansigt, når han træder ind ad døren«.<sup>9</sup>

Til gengæld har Andres Veiel lagt stor vægt på, at teksten som sådan kun er en redigering af de 1500 siders dokumenter uden tilføjelse eller digterisk bearbejdelse. Forestillingens »readymade« var så at sige dens sprog, dens præcise gengivelse af alle sagens sociolekter fra det juridiske systems cancellisprog til de autentisk navngivne personers forskellige dialekt fra byen Potzlow.

På det teatrale niveau er der altså ikke tale om forsøg på at reproducere nogen form for virkelighedsillusion, mens der på det sproglige plan er en stor bestræbelse på at reproducere såvel den individuelle som den kollektive diskurs i et redigerende greb. Det er væsentligt, at dette redigerende greb forsøger at afstå fra enhver form for perspektivering, der kunne gå i retning af at årsagsforklare begivenhederne, endsiges udpege en bestemt politisk tendens. Højest en bestræbelse på at imødegå forudfattede meninger og fordomme om den reale begivenhed. Bestræbelsen går alene på at lægge materialet frem for publikum som fragmenter af en sandhed, og så lade publikum selv drage sine egne individuelle konklusioner. Når undertitlen har så klare allusioner til Brecht (og hans didaktisk eksemplariske lærestykker), så skal man med »lærestykke« nok forstå en oplysende gestus, men ikke en belærende, ikke et budskab. Snarere er der tale om instruktøren som en slags etnograf, en indsamler af sociolekter fra en retssag, hvis montage skaber et »psykogram« over et grusomt mord.

## Sandholm

En sådan forpligtelse på den researchede diskurs var der ikke tale om i *Sandholm* på Mungo Park. Men også her fungerer teatret som en distancegivende instans. Her

findes heller intet ønske om at skabe virkelighedsillusion, og der er kun få (fire) skuespillere til at gestalte et stort antal forskellige roller, også her finder vi en scenografi, der undgår enhver virkelighedsillusion og helt neutrale kostumer. Kvinder og mænd spiller både (ikke henholdsvis) kvinder og mænd, rummet er scenografisk så asketisk som muligt. Forestillingen trækker både visuelt og tekstligt på det episke teaters former, der bl.a. stammer fra Brecht, men som siden er blevet en udbredt teaterkonvention.

Den etnografiske bestræbelse kan også spores i *Sandholm*, hvor dramatikeren Anna Bros udgangspunkt var en undersøgelse af miljøers indflydelse på det enkelte menneskes situation. »Jeg synes det er spændende at skrive om, hvilken indflydelse steder og miljøer har på den enkelte. Om miljøer, der er så stærke, at de kan slå mennesker ihjel. Som Sandholm. En ubærlig stemning af uvished. Og hvordan gengiver man så den på teater?«<sup>10</sup> Også her yder teatret i sin minimalistiske form en kærkommen distance til det dokumentariske materiale frem for filmens direkte reportageagtige gengivelse.

### At risikere sig selv

Men kernen i *Sandholm* – på linje med andre researchbaserede forestillinger på Mungo Park – er at research betragtes som et *redskab* på lige fod med mange andre dramaturgiske redskaber: »For os indgår det som en del af en redskabskasse, men det er kun en del af den faglige redskabskasse, som vi bruger forskelligt. Det er bare en arbejdsmetode blandt andre. Derfor laves der lige så meget research i prøvelokalet og bag skrivebordet, som alle mulige andre steder« (Anna Bro). Derfor indgår der tre former for research i Mungo Parks arbejde: 1. Research i virkeligheden 2. Research i sig selv 3. Research i andre forfatteres fortællinger. Eller med Anna Bros ord: »Man får iltet sin personlige historie gennem research«. Hvad der her er på spil er et personligt eksistentielt moment. Mungo Park ønsker at risikere sig selv og stå ved sin egen subjektive delagtighed, når man arbejder med research.

Udgangspunktet er altså ikke en politisk, men en personlig dimension. Mens forestillingen i sit asketiske afkald på dekorative scenografiske elementer kunne minde om en politisk agitpropforestilling fra 70'erne i sin æstetik, så ligger den ideologisk set meget langt fra 70'ernes propaganderende politiske dagsorden. Den forskel gør det muligt at forholde sig mere ukompliceret til den bagvedliggende research og eksempelvis folde den ind i en dramaturgi som *Sandholms* drømmespilstruktur.

### Genopdagelse af naturlismen

Et tilsvarende personligt udgangspunkt kom til udtryk i Andreas Garfields og Thomas Levins indlæg om forestillingen *Hjem Kære Hjem*, som Teater Grob producerede i 2007. På det tekstligt narrative plan fylder researchen meget lidt. Ingen på

teatret følte sig kaldet til at oplyse publikum om forhold vedrørende krigen i Irak. Et sådant oplysningsprojekt var slet ikke inde i billedet. Man erkender med en Peter Brook formulering, at teatrets muligheder i så henseende er begrænsede: »Whatever was communicated finely would come, not through a skillful imitation of pain, but through the confrontation of a particular audience, at a particular night, with the actors own unblistered bodies.«<sup>11</sup>

»Udgangspunktet var vores egen uengagerede holdning til Irakkrigen,« fortalte Thomas Levin. Og for at kunne gøre det på en adækvat måde, blev der til forestillingen skabt en scenografi, der skulle imitere normaldanskerens middelklassevirkelighed anno 2007 på Hvidovrevej i format 1:1. Indenfor murene med samtalekøkken, madlavning og madlugt (duften af kødbollesuppe er skiftet ud med lugten af marengs). Hos Teater Grob retter deres research sig mod det teatrale: skuespillerens arbejde med sin rolle, scenografens arbejde med scenografien og instruktørens arbejde med fortællingen, der »aldrig må blive på bekostning af virkelighedens logik. Vi insisterer på, at det kan lade sig gøre at holde illusionen« (Thomas Levin). Grob repræsenterer en teaterkonvention, »hvor det efterstræbes at skjule 'det teatrale' (så godt som muligt) til fordel for noget, der kan virke mere som 'det ægte', altså borgerskabets sociale liv, repræsenteret som borgerligt drama.«<sup>12</sup>

En tilsvarende ramme gælder tilsyneladende for dramatikerens arbejde med manuskriptet: »Jeg kan ikke forestille mig, hvordan jeg ville reagere i en krig, men jeg ved hvordan jeg ville reagere ved et spisebord, hvor tingene kører af sporet« (Andreas Garfield). Dialogens sociolekt er derfor en tro kopi af de tre unge skuespilleres og uden en eneste afsides replik, monolog eller anden form for brud med den naturalistiske ramme. Men når det kommer til den narrative form, så bliver strukturen forpligtet på en helhedsdannende og lineær konstruktion: »Dramatikeren er der som den helhedsdannende garant« – med Thomas Levins ord – vi søger orden, ikke kaos.

Set i lyset af seminarets diskussion kan man sige, at researchbegrebet efterhånden som dagen skred frem blev udvidet til at gælde alle forestillingens udtryk og ikke bare teksten selv. At research mere skal opfattes som et kunstnerisk redskab blandt andre – for hele teatret – og at det for forfatteren ofte betyder et mere integreret arbejde med hele produktionens tilblivelse.

## Virkelighedstegn på scenen

I tilrettelæggelsen af seminaret havde vi klart prioriteret den side af det research baserede teater, som skabte forestillinger *med tegn, der peger tilbage på virkeligheden*, og ikke forestillinger med egentlige virkelighedstegn på scenen. Lauenstein Leds beskrivelse af Rimini Protokols projekt måtte stå for dette andet yderpunkt i det virkelighedsdokumenterende teater.

Derfor bør det i det mindste nævnes her, at den type virkelighedsteater i høj grad

har været dyrket på Betty Nansen Teatrets Edison scene i integrationsprojektet »De andres tanker«, hvor man roligt kan sige, at aktørerne også er »hverdagseksperter«: De fleste af dem har ingen skuespillerbaggrund, men en anden etnisk baggrund end den danske, og de kan derfor fungere som hverdagseksperter på scenen, når det gælder sceniske fortællinger om hverdagen i Danmark for minoritetsgrupper. Forestillingernes indhold har ofte været aktørernes egne historier (at deres individuelle diskurs undertiden forekommer præget af fragmenter af sociologisk hverdagsjournalistik hører vel med til hverdagssprogets diskurs, men det risikerer at gøre forestillingernes dokumentariske virkning mindre »autentisk«). En vis bearbejdning og strukturering af deres historier finder naturligvis sted gennem prøverne.

Starten på dette projekt var den engelske instruktør Jeremy Weller, som bl.a. på Edison skabte flere forestillinger på baggrund af interviews med ganske almindelige mennesker og som lod disse mennesker selv (disse hverdagseksperter) fortælle dem fra scenen: både danskere (*Kvinder*, 1996) og udlændinge (f.eks. *De andre*, Edison 2003).

Det mest markante (og mest dramatiske) eksempel på denne form for teater i Norden blev vel nok Noréns forestilling *Sju/Tre*, hvor han lod tre nynazistisk fanger selv komme på scenen netop i den hensigt at lade publikum opleve denne gruppes særlige diskurs folde sig ud. Han ville »bruge teatret til at fortælle om samfundet ved at få et sprog for det fra fangerne«.<sup>13</sup> Han var med sine egne ord ikke interesseret i sandheden, for ham lige så gerne løggen, fordi »løggen kan være det sandkorn, perlen dannes omkring«.<sup>14</sup>

## Dramatikeren

Det giver dramatikeren en helt anden rolle, som Nirav Christophe var inde på. Det er ikke længere dramatikeren som ophavsmand til et originalt værk, men dramatikeren som »samler«, som den hollandske dramtiker Arne Sierens udtrykker det: »I sample, I do not write«. Hermed får dramatikeren et andet redskab til at kombinere en række individuelle diskurser i en polyfon tekst. Ikke som skaber, men som samler og redaktør.<sup>15</sup> Befriet fra rollen som tekstens unikke skaber kan dramatikeren tillade sig en mere legende og interaktiv rolle i forestillingens skabelsesproces og inddrage en række sproglige diskurser af både mundtlig og skriftlig art. Det heterogene frem for det homogene tekstkorpus. Dermed skabes en anden type af polyfone tekster, der grundlæggende består af en række vidt forskellige diskurser.

En sådan heterogen samling af tekster ligger f. eks. bag instruktøren Ditte Maria Bjergs to forestillinger, *Arbejddigfri.com* i Turbinehallerne på Det Kgl. Teater i 2005 og »se mig i øjnene« om danske kvinder, der er konverteret til Islam (Café Teatret 2006). I det første tilfælde er teksten en sampling af interviews og teoretiske tekster (kun en mindre del af forestillingen rummer egentlige dramatiske situationer) – i

det sidste tilfælde drejer det sig primært om monologer skrevet over interviews med en række kvinder, der bærer slør i dagens Danmark.

Dagens tre dramatikere og instruktører insisterede på det personligt eksistentielle udgangspunkt i deres omgang med dokumentarisk materiale frem for materialet sandhedsværdi eller politiske potentiale. Også i de tilfælde hvor der er tale om retten til at komme med politiske udsagn.

Ditte Maria Bjerg påpegede en berøringsangst overfor det politiske statement, da hun refererede til et essay af den polske videokunstner Arthur Zmijewskis essay »Applied social arts«. <sup>16</sup>

Det der optog Ditte Maria Bjerg var det uudsagte dogme om, at man ikke i dag må skabe et kunstværk, som har en politisk dagsorden: hvis det er politik, så er det ikke kunst! Og derfor spurgte hun, om det ikke var på tide at gøre op med dette dogme, »der måske stammer fra en tid, hvor det politiske kunstværk var dårlig *kunst*.« Ditte Maria Bjerg slog på det personlige engagement bag Camp X. Ikke noget med at lave teater ud fra en læsning af eksisterende stykker. På Camp X skal der laves forestillinger, der siger noget om det, der brænder på for os (kuratoren) lige nu.

## Research er et redskab

Afslutningsvis kan man sige, at oplæggets mange spørgsmål om metoder og udfordringer til dramatikere, der arbejder med virkelighedsmaterialet, måske implicere en forventning om en mere klassisk »virkelighedsloyalitet«. I så fald blev den klart imødegået af en forholdsvis ubekymret følelse af *ret* til at omgås research som et *redskab* og materialet med udgangspunkt i sit eget personlige engagement, der ikke skal indfri bestemte æstetiske eller etiske forventninger, bare fordi det er researchet. Den grundlæggende holdning til virkelighedsmaterialet er, at det i sig selv er fortællinger, der kun indebærer en relativ sandhedsværdi, og at de undertiden (som avantgardens brug af readymades) kan indgå uforarbejdet i forestillingen øvrige tekstmateriale. Med den tyske instruktør Thomas Ostermeiers ord: »Forfatterne undgår enhver socialpsykologisk overvindelse af lidelsen. Blot en kæde af handlinger, der er lysår forud for enhver kliché om den menneskelige psykologi«, er vi hinsides både 30'ernes og 70'ernes »realisme kontra naturalisme«-diskussion.

i en situation, hvor teatret kredser om brugte ideologier og laver de mærkeligste, gammeldags slumprodukter,(-) har vi brug for forfattere, der kan åbne øjne og ører for verden og dens utrolige historier, forfattere der skaber et sprog for stemmer, der ellers ikke bliver hørt, finder figurer for mennesker, der ellers ikke bliver set, viser konflikter i problemer, som ingen ellers havde tænkt over, finder fabler over historier, der ellers aldrig var blevet fortalt.<sup>17</sup>

Det blev dagens moderator og næstsidste taler, lektor ved Afd. for Dramaturgi Janek

Szatkowski, der med udgangspunkt i Christian Lollikes forfatterskab beskrev, hvordan den dramaturgiske refleksion af det dokumentariske materiale stadig åbner muligheder for at levere et modtræk eller en udfordring til den kausaltænkning, de fleste medier strukturerer deres researchede materiale efter. I oplægget påviste Szatkowski, hvordan Lollike i stykker som *Dom over skrig* (2004), *Underværket – the Re-Mohammed-ty Show* (2005) og *Service Selvmord* (2006) ikke på noget tidspunkt går efter at være dokumentarisk. Men hvordan han alligevel med udgangspunkt i researchet stof bruger dramaturgien i sine stykker til at provokere den selvbeskrivelse af samfundet, massemedierne dyrker i en meget lineær og kausal narrativ struktur.

Med den subjektive holdning til virkelighedsstoffet følger altså ikke en manglende lyst til at konfrontere den politisk (korrekte) dagsorden og selvforståelse.

Janicke Branth

Rektor for Dramatikeruddannelsen

## Noter

- 1—Wilhelm Michel tysk litterat (1877 - 1942).
- 2—Erwin Piscator: *Det politiske teater* [1929] – dansk udgave 1970.
- 3—Erwin Piscator: *Det politiske teater*, p. 70.
- 4—Konference i det tyske videnskabsakademi nov. 1959.
- 5—Heinar Kipphardt, »In der Sache J. Robert Oppenheimer« Frankfurt am Main 1964 p. 127.
- 6—Rolf Hochhuth, »Der Stellvertreter« (Hamborg 1963) p. 229.
- 7—Peter Weiss »Die Ermittlung«, Theater Heute 1965 (sonderheft p.58).
- 8—Begrebet hverdagsekspertes benyttes af den tyske teatergruppe Rimini Protokol i forbindelse med flere af deres forestillinger, hvor skuespillere erstattes af samfundsborgere med en personlig viden om relevante forhold i forestillingen.
- 9—Andres Veiel i Interview: [www.piffll-medien.de/der\\_kick/der\\_kick.php](http://www.piffll-medien.de/der_kick/der_kick.php)
- 10—Anna Bro: replik på seminar 210907.
- 11—Peter Brook: »US« calder and boyars london 1968 p. 23
- 12—Torunn Kjølner: »Teatralitet og performativitet« in: *Peripeti* nr. 7 – 2007, side 11.
- 13—Lars Norén i SV2 Tema aften om Lars Norén 11.12.04
- 14—Lars Norén interview i SV» Tema aften om Lars Norén 11.12.04
- 15— Se hertil Nirav Christophes artikel »Den nøgne skrift« i dette nummer af Peripeti.
- 16—»Does contemporary art have any visible social impact? Can the effects of an artist's work be seen and verified? Does art have any political significance – besides serving as a whipping boy for various populists? Is it possible to engage in a discussion with art – and is it worth doing so? Most of all, why are questions of this kind viewed as a blow against the very essence of art?« in: *Krytyka Polityczna* no. 11-12/2007.
- 17—»Teater og acceleration«, in: *Lettre Internationale* nr. 9, december 2005, side 22.



# Den nøgne skrift

Myter om at skrive

Af Nirav Christophe

Forfattere er genier. Et rigt følelsesliv forvandles til en unik og spændende fortælling skrevet i formfuldendt stil, og en kompleks, sammensat struktur giver meningsfulde og aktuelle temaer form. Denne romantiske tanke ligger bag mange forfatterskoler, skrivekurser og bøger, der skaber myter om forfattergerningen og belaster skribenter med krav, som ikke er til at honorere: en ægte forfatter bør være original, subtil, begavet og frem for alt hverken overfladisk eller dum, men tværtimod klog og ufatteligt dybsindig.

I de seneste ti år har jeg arbejdet med at undervise forfattere – både nye og ældre – i at udvikle deres forfatterskab. Ikke særligt overraskende må jeg konstatere, at skriveblokeringer af enhver art ser ud til at stamme fra netop den slags myter, og derfor har et af mine vigtigste pædagogiske redskaber været at gøre forfattere bevidste om disse myter. Det har som regel forbedret deres tekster. F.eks. lærer jeg de studerende, at stjæle, plyndre og planke fra andre forfatters tekster. Det er sådan jeg takler den grusomme myte om originalitet. Jeg giver mine studerende teknikker, der får dem i gang med at skrive uden forudgående planlægning og på den måde vende ryggen til de hårdnakkede myter om det vidende og rationelle talent.

»Hvordan man skriver en bestseller?«, »Hvordan man skriver et filmmanuskript og får det solgt?« – Bøger om, hvordan man skriver litterære tekster er moderne. Markedet er oversvømmet med titler af denne prætentiose slags. Men det forhindrer ikke, at tanken om, at det *ikke* er noget, der kan læres, trives i bedste velgående. I Holland har vi haft forfatterskoler og kurser i mere end ti år, og alligevel dukker diskussionen om undervisning i det at skrive op med jævne mellemrum. Det er mærkeligt nok en debat, man sjældent støder på indenfor andre kunstarter som maleri, komposition, dans eller skulptur.

## Fire myter om det at skrive

Først og fremmest er der myten om *geniet*: enhver, der kalder sig forfatter, er noget helt særligt. Det viser sig på to måder:

På den ene side er der tale om storslåede strategiske evner. Ikke sjældent sammenlignes skriveprocessen med skakspil: det handler om at kunne tænke langsigtet og om strategisk planlægning. Med stor omtanke og omhu doserer dramatikeren sine temaer og motiver i værket. Edward Albee brugte f. eks. syv år på at skrive 13 forskellige versioner af sit stykke *The Zoo-story* før han syntes, det var godt nok.

På den anden side er der tale om inspiration: geniet kan netop kendes på sin

begavede ide, inspirationen og det eftertragtede flow. Hvis man virkelig er talentfuld, så vil strømmen tage magten fra en som en bølge, man bliver grebet af. Oscar Wilde skrev *Salome* på en enkelt nat. Det er den ægte vare. Og hvis vi ikke bliver revet med af stoffet som af en tsunami, så er det nok fordi, vi lider af en skriveblokering og derfor er ude af stand til at skrive på den rigtige måde. »Jeg er ikke inspireret. Jeg har ingen ideer. Jeg er ikke lidenskabelig nok« osv. osv.

Og så er der også myten om *lidelsen*, den lidende kunstner. At skrive kan sammenlignes med at føde: vi må betale dyrt for at skabe kunstværker. Forfatteren giver afkald på sin nattesøvn, måske endda sit parforhold, men han kan ikke andet. Og den unge forfatter tænker: »jeg har ikke oplevet noget, jeg er ikke blevet misbrugt som barn; jeg har ikke lidt under fremmede magters brutale regime, kort sagt, jeg er ikke nogen rigtig forfatter«.

Den tredje myte er myten om *visdom*. Enhver god litterær tekst skal bestå af mange lag og være kompleks. Mange forfattere segner under dybsindighedens åg. Vulgære, overfladiske, dumme ideer og tekstudkast kasseres, inden de overhovedet kommer ned på papiret, og store områder af vores erindring erklæres for uegnet til skriveproces: de er for trivielle. Men om natten sniger den nietzscheanske tanke sig måske ind på os, at dybsindighed muligvis også bare er en myte, og at der måske ikke findes andet end overflade.

Den fjerde store myte er myten om *originalitet*. En rigtig forfatter skaber noget fuldstændigt nyt. Skønt man fra tidernes morgen, fra Cicero til Stephen King, altid har fremhævet betydningen af at efterligne store forbilleders stil, så er det - ifølge min erfaring - alligevel det, unge forfattere frygter mest af alt. At planke andres tekster og bruge det i sin egen tekst, det er bare noget, man ikke gør. Det kaldes plagiat, og der findes som bekendt ikke nogen større synd i den litterære gesjæft.

Disse myter forleder forfattere til helt eller delvist at gøre sig til et med det, han eller hun skriver. Det er min ide, og det er i hvert fald min tekst! Og det er sandsynligvis årsagen til, at det kan være så svært for forfattere at se objektivt (i drama »dramaturgisk«) på egen tekst og acceptere kritik. Rør ikke ved min tekst, det er min!

Udover disse fire myter om genialitet, lidelse, visdom og originalitet (basis for dogmet om, at man ikke kan lære at skrive) er der på den anden side myten om, at man *godt* kan lære at skrive, og det på en konsekvent, logisk, lineær, næsten matematisk måde. Her har vi myten om skriveprocessen som et IKEA samlesæt. En ramme der skal fyldes ud. Den handler om elementære retningslinjer, lærebøger og »tomfelfingerregler«. Mange kurser i »creative writing« på amerikanske universiteter er skabt over denne myte.

Alle disse myter om at skrive hører hjemme i den religiøse ende af det litterære parnas: Skaberne/forfatteren er Gud den almægtige (han er fuldkommen original) og lider hele vejen igennem for sit værk. Han har magt over sit materiale (går subtilt og dygtigt til værks), han bevæger sig ad mystiske veje (han er aldrig overfladisk, men altid uransagelig og dybsindig).

Misforstå mig ret: Jeg vil på ingen måde hævde, at en tekst ikke kan være passioneret, åndrig, kunstnerisk begavet, vis og original. Alt hvad jeg vil sige er, at forestillingen om, at en god tekst pr. definition skal indeholde alle disse træk, risikerer at forcere enhver forfatters tilgang, ideer eller stil. Det er min erfaring, at man kommer hurtigere og bedre i gang med at skrive, hvis man systematisk nedbryder disse myter i stedet for møjsommeligt at tilegne sig dogmer, knowhow og kundskab.

I mit eget pædagogiske arbejde med at nedbryde myter fokuserer jeg ofte på de små enheder, momenter eller hændelser, korte dialoger eller monologer, ord eller sætninger. Det overrasker mig, at bøger om forfatterens håndværk næsten altid beskriver hele romaner og skuespil eller digte. Selv tager jeg udgangspunkt i de kortest mulige enheder, et veldefineret moment. Det er min erfaring, at diskussionen på den måde bliver langt mere konkret og håndgribelig end ved at forholde sig til makro-aspektet, for det er meget nemmere at påvise effekten af et enkelt moment.

## Foucault om talens forfatning.

Min egen tænkning omkring skriften og min pædagogik bygger hovedsageligt på de franske filosoffer Michel Foucault og Roland Barthes.

Foucault har været en tilbagevendende inspiration med sin forelæsning *L'ordre du discours* 1971 (da. Talens forfatning),<sup>1</sup> hvor han gør rede for, hvilke krav samfundet stiller til skriftlig og mundtlig praksis (uden at skelne mellem de to), og hvordan de begrænser begge dele.

De *udelukkelsesprocedurer*, som Foucault nævner, afspejler de myter, jeg refererer til og som belaster skriveprocessen.

Foucault nævner tre former for ytringer, som samfundet forbyder:

1. *De meningsløse udsagn* (den gales tale): Vi accepterer udelukkende tekster, der er skrevet af mennesker, der er ved deres fulde fem. Nietzsches udladninger fra sidsygehospitalet regnes ikke med til hans filosofi og vi udgiver helst ikke tekster skrevet af vanvittige mennesker.

2. *Udsagn uden vilje til sandhed* (tvangen til sandhed): Vi kan ikke tillade os at sige eller skrive hvad som helst. Vi bør være seriøse og konsekvente. Det ville ikke være betimeligt for paven at meddele, at det han skrev i går bare var for sjov.

3. *Vilkårlige udsagn*: Hvert ord er skabt af en forfatter og må indordne sig under genrens krav. Hvor ofte har jeg ikke hørt bemærkninger som: »Ingen karakterer i dit stykke? Jamen så er det jo slet ikke noget stykke, vel?«

Disse tre udelukkelsesprocedurer svarer til de førømtalte myter om dybde, rationalitet og visdom. Måske er det lutter frygt for meningsløse og vilkårlige udsagn, der gør bøger om forfatterens håndværk så prætentiose og kedsommelige, så fulde af dogmer og tommelfingerregler?

## Foucaults fire forslag til at omgå forbuddene

Foucault nævner fire metoder til at omgå og demaskere disse forbud, sådan at vi kan skrive og tale mere frit: »begivenhed, rækkefølge, regelmæssighed, mulighedsbetingelse. De modsætter sig, som man ser, – én for én hinanden – begivenheden skabelsen, rækkefølgen enheden, regelmæssigheden originaliteten, mulighedsbetingelsen betydningen.«<sup>2</sup> Det lyder måske kompliceret og abstrakt. Så vidt jeg ved, har de aldrig været anvendt i en konkret skriftpædagogik.

I første række omtaler han *begivenheden*: Hvis man vil undgå forventninger om at skrive noget sandt eller meningsfuldt, er det klogt at være opmærksom på vilkårlige begivenheder.

I mine øjne er kernen i en begivenhed det korte moment. Det er det øjeblik, hvor vi ser et slag, et valg, et vendepunkt, en tilspidsning eller død. Det moment som præcis kan udpeges, og som direkte implicerer en virkning. Momentet er et glimrende billede på det, som ikke er den store helhed.

Når en karakter dør, kan man reflektere over, hvorfor det skulle ske. Det er et spørgsmål, der gælder karakterens historie, ikke begivenheden i det konkrete øjeblik. Men spørgsmålet er ikke »hvorfor?« Spørgsmålet er »hvorfor lige nu?« Hvorfor lige på det her tidspunkt og hvorfor lige på det her sted? Dermed skifter man fokus fra historie til begivenhed, fra psykologi til øjeblik.

Det er også en grund til, at jeg helst arbejder med korte tekster, små enheder og den umiddelbare virkning.

Foucault taler desuden om *rækkefølge (série)* og *regelmæssighed* som en form for rytmiske principper, der kan frigøre os fra nogle af de hæmninger, som begrænser vores sprog. Så vidt jeg kan se, mener han med regelmæssighed ikke bare fysiske, lingvistisk konkrete effekter som lyd, rytme og gentagelse, men også begreber som forventning og det spil om udsættelse og opfyldelse, der er forbundet med forventning.

Lyd, rytme, gentagelse, forventning og udsættelse er begreber, som frem for noget er forbundet med dette at skrive drama, med det mundtlige sprog.

Endelig omtaler Foucault *mulighedsbetingelsen* for en tekst. Med dette besynderlige begreb tror jeg, Foucault hentyder til de forskellige virkninger eller muligheder, en tekst kan rumme. Han abonnerer så at sige på Wittgensteins ide om, at sprogets og ordenes betydning afhænger af anvendelsen. For eksempel vil en skuespiller give en tekst forskellige betydninger gennem sine skiftende fortolkninger af den. Og hvis det samme gælder for al tekst, hvilken fast betydning ligger der så bag den skrevne tekst?

Og det er lige præcis dramatikeren, som er vant til at operere mere med tekstens mulige betydninger end med dens mening. Et vist kendskab til at vurdere og variere virkninger kan også bidrage positivt til forfatterens skriveproces

## Indskrivning. Hvordan man begynder at skrive

Der findes hundredestyvetten forskellige øvelser, man kan kaste sig ud i for at blive forfatter. Men problemet med mange af dem er, at den studerende hver gang får til opgave at skabe noget fra bunden. Hvad enten øvelsen går på indholdet, – »skriv en historie, der begynder med, at nogen finder et tilfældigt notat« – eller går på teknik – »skriv et fragment uden adjektiver eller adverbier«, så er opgaven altid at skabe noget fra bunden, at få en ide. Og det skaber straks en barriere allerede inden, man har sat de første ord på papiret. For, som enhver »rutineret forfatter« vil vide, så indebærer »skriv en historie« noget af en opgave, når man ikke engang er en rutineret forfatter.

Hvis man vil hæve sit eget kunstneriske niveau, så kan man med fordel arbejde på at blive bevidst om, at man allerede er gået i gang med at skrive for længe siden.

Man har allerede læst længe – alle forfattere er begyndt som læsere. Hele livet har man været i gang med at tilpasse sine erindringer, farve dem, bearbejde dem. Vi hader at begynde. Dermed mener jeg ikke, at vi har for travlt eller ikke kan koncentrere os, men at det, vi hader, ved at skrive er at begynde. I starten skriver man slet ikke, så tænker man og tænker, og så pludselig begynder man at skrive. Det er ikke det jeg har lyst til. Jeg vil gerne glide ubemærket ind i teksten, ligesom når man skriver et notat i marginen, mens man læser. Jeg vil gerne lige så stille snige mig indenfor i teksten, falde ind i den ligesom man kan falde ind i en samtale, og hvor man i løbet af samtalen finder ud af, hvad det er, man gerne vil sige. Jeg vil gerne være inde i teksten med det samme, en tekst som hænger sammen med min tilværelse, og som ikke er et eller andet velformuleret spin-off på livet.

Der er i øvrigt en stigende tendens til, at nutidens forfattere arbejder med at komme midt ind i teksten med det samme frem for at skulle igennem den mærkeligt frygtindgydende og ildevarslende begyndelse.

Man ser det ofte hos dramatikere, som i de senere år (i Holland) har givet afkald på at skrive stykkerne på forhånd (af typen: dramatikeren skriver sit stykke derhjemme, som derefter bliver opført af et teater) og som foretrækker at skrive i samarbejde med teatrets øvrige kunstnerer. Det er en type skriveproces, der inddrager skuespillernes improvisationer og scenografens koncept.

Prøver man at se skriveprocessen – eller i hvert fald starten på den – som en umærkelig vej ind i teksten, er det uforeneligt med forestillingen om, at der skal ligge en mængde tænkning og planlægning forud for selve skriveprocessen. Alt det som er forbundet med myten om fremragende strategiske evner.

## Forfatterens rekursive skriveproces

I Holland er der mange kendte forfattere, som har gode bijobs med at undervise i at skrive. Mange af dem skildrer skriveprocessen som en gevaldigt kronologisk proces. Først skaber man karakterer, så udvikler man et tema og udtænker et plot, og først

derefter kan man begynde at skrive. Derefter læser man alt igennem, og så skriver man det om igen. Med andre ord en meget lineært fremadskridende proces af planlægning, skrivning og omskrivning – og i den rækkefølge.

Når jeg har spurgt disse lærere, om det er et udtryk for deres egen måde at skrive på, så var det overhovedet ikke tilfældet. De begyndte ofte med nogle få gode sætninger kradset ned på bagsiden af en kuvert, et par udklip som var lagt til side, og som senere kunne indarbejdes i en tekst. På det tidspunkt havde de ikke ide skabt om et tema til teksten eller hvilke karakterer, der skulle indgå i den. De ville starte med at skrive noget, og først på et senere tidspunkt ville der så begynde at tegne sig et billede af om hvad. Og selvom de skulle have planlagt noget på forhånd, så ville de normalt afvige fra den oprindelige plan, fordi plottet ofte førte dem et andet sted hen.

Planer, skrivning og omskrivning er en naturlig del af processen, men ikke nødvendigvis i den rækkefølge. Processens faser kan hurtigt skifte, og der springes fra den ene til den anden på kort tid. Og det er den slags spring, jeg hentyder til, når jeg taler om at glide ubemærket ind i teksten: Man læser en inspirerende sætning et eller andet sted, man får en ide til en karakter, man kopierer sætningen, men man er allerede i gang med at ændre den for at få den til at lyde bedre; og mens man genlæser sætningen, får man en ny ide til sin karakter og sit plot osv. osv. En sådan ikke-lineær proces, hvor de forskellige faser ustandseligt forskyder sig, og som fungerer fint uden forudgående planlægning, kaldes en »rekursiv« skrivning.

I 1970'erne faldt to amerikanske lingvister, Linda Flower og John Hayes over denne rekursive skrivning, mens de var i gang med at undersøge rutinerede forfatteres arbejdsmetoder. For at beskrive, hvad der sker i løbet af sådanne spring, eller rekursive processer, beskrev de skrivning i en model i 1981 (se model 1, s. 105).

## Hvordan man kan træne den nødvendige fleksibilitet

Det vigtige ved denne model er ikke de enkelte faser, den består af, men pilene imellem dem. Rutinerede forfattere udvikler tilsyneladende ikke nogle af faserne mere end andre, men de er eksperter i at skifte hurtigt og hyppigt mellem dem ALLE. Hvis man går i stå eller ligefrem rammes af blokering, så skyldes det gerne, at man er gået i stå i en af faserne og ikke længere kan flytte sig fra den ene til den anden fase.

For nogen forfattere ligger faren i at dykke ned i erindringen, – de har svært ved at komme op til overfladen igen, for andre bliver det opgavens betydning, som virker lammende. Hvis vi hele tiden tænker på opgaven, så forhindrer vi os selv i at skrive, ligesom skriften selv bliver sløret af opgaven. Hvis man er besat af hensigten vil man være tilbøjelig til at overse virkningen og potentialet i det, der faktisk er

skrevet og kun lede efter de steder, hvor teksten ikke har opfyldt den opgave, man har stillet sig selv.

Hver eneste af myterne om at skrive kan anskues som et forsøg på at fastholde processen i en af faserne og at blokere en af pilene i modellen. Det skyldes, at hver enkelt myte lægger overdreven vægt på netop den side af skriveprocessen, hvor man er ved at gå i stå. Det er vigtigt at træne sin evne til at flytte sig mellem de forskellige faser og på den måde lære at glide ind i teksten.

## At skabe eller samtale

Det vigtigste ved fleksibilitet er at betragte skriften som et svar og ikke som en proces, hvor man skal skabe noget ud af ingenting. Bevægelse i en skriveproces skabes ved, at man giver et svar på noget, som sker. Hvad sker der i ens erindring eller erfaringshorisont, mens man skriver? Med andre ord: at skrive som respons på noget andet fremmer fleksibilitet i en skriveproces. En brugbar metafor kunne være at betragte skriveprocessen som en samtale, en samtale hvor man udvikler sine tanker, mens man lytter og svarer.

Man læser en sætning eller hører en replik, og man forsøger at reagere direkte på den i sin skrift, man tilføjer noget eller ændrer noget. Og det kan kun lade sig gøre, hvis man kan mærke, hvad der er det vigtigste i det sagte.

En dialog bliver f. eks ofte interessant, hvis hver enkelt replik skaber en forventning, som ikke efterfølgende tilfredsstilles. I filmen *Billy Eliot* er der et fremragende eksempel med en dialog på kun tre replikker. Den trettenårige Billy stiller sin storebror følgende spørgsmål, lige før de skal sove:

Tænker du sommetider på døden?

Hans bror svarer prompte:

Fuck off

Hvortil Billy roligt svarer:

Okay. God nat

Det er alt, hvad der siges i den scene. Hver replik er et uventet svar på den foregående, og det er netop derfor, man begynder at beskæftige sig med, hvem de to drenge er, og hvad de tænker og føler. Havde storebror svaret »ja« på Billys spørgsmål, så ville der derefter have udviklet sig en høflig samtale, der havde fået os til at fokusere på argumenterne ikke på karaktererne. Det er de ubesvarede spørgsmål, der skaber spænding. Hver eneste replik lægger op til en karakter i kraft af en ny årsag eller motivation bag sætningen. Ved at udtale den og variere den på forskellige måder, er man for så vidt allerede i gang med at omskrive den og på den måde i gang med at skabe en karakter.

Dette er bare en enkelt ud af mange, mange måder man kan benytte til at skrive som respons på noget, som allerede eksisterer, og som man har læst eller hørt. At skrive på respons er som at hægte sig på en samtale.

Her skal blot nævnes den mulighed, der ligger i at skrive en tekst sammen med andre. Der er selvfølgelig mange eksempler på forfattere, som har skrevet bøger sammen. Historisk set kender vi det fra brevromanen. To forfattere skriver breve til hinanden under en fiktiv karakters maske. På den måde skabes historien. I den slags romaner bliver teksten til som en reaktion på en påvirkning fra en anden forfatter. Men det, jeg forstår, ved at skrive sammen, er, at man skriver udkastet til teksten sammen. Den form for kollektiv skriveproces kendes fra serier og soaps. Men her skriver den enkelte forfatter ofte teksten til de enkelte afsnit hver for sig. En af forfatterne skaber de overordnede linjer i plottet, en anden udvikler det til et storyboard scene for scene og en tredje skriver teksten til de enkelte afsnit.

For nogle år siden udkom den historiske roman *Q* på italiensk, skrevet under pseudonymet Luther Blisset. Det viste sig, at der bag dette navn på en somalisk fodboldspiller skjulte sig ikke mindre end fire forfattere, som havde siddet og skrevet værket i et og samme rum! Hvis man skriver sammen på den måde, som om man kun havde en computer, så vil man ikke alene dekonstruere myten om originalitet, man vil før eller nå til et punkt, hvor man ikke ved, hvem der har skrevet hvad, hvem der fik ideen til hvad, eller hvem der skrev sætningen – man vil blive en del af en konstant bevægelse, fordi holdets forfattere i de fleste tilfælde vil gennemgå de forskellige stadier af skriveprocessen. Den indvending, at det at skrive sammen ofte føre til livløse og konstruerede resultater, kommer som regel fra dem, der ikke har prøvet det, og som er faste i deres tro på den romantiske myte om det individuelle og originale udtryk.

At skrive sammen og respondere på hinanden er en metode, der egner til en postmoderne didaktik. Den kan bedst sammenlignes med dansernes og jazzmusikernes fælles improvisationer. Kreativ tænkning profiterer af sparringspartnere, fordi det holder alle oppe på beatet og fleksible i deres skrivende og skabende processer. I teaterverdenen er det mere og mere almindeligt, endda på tværs af de forskellige kunstarter, f.eks. ved at skrive tekster til en danseforestilling i løbet af prøverne.

På den måde bliver det at skrive i sig selv en omskrivning, eftersom det fortsætter noget, der allerede er der eller har været der. Eller som Roland Barthes udtrykker det i sit berømte essay »Forfatterens død«: » Teksten bliver ikke til som et organisk fremadskridende narrativ, men snarere som en serie diskontinuerlige bevægelser, overlapninger og variationer«. <sup>3</sup>

At skrive vil altid være at omskrive. Selve det at begynde at skrive er i sig selv en omskrivning.

*Oversat fra engelsk og bearbejdet af Janicke Branth*



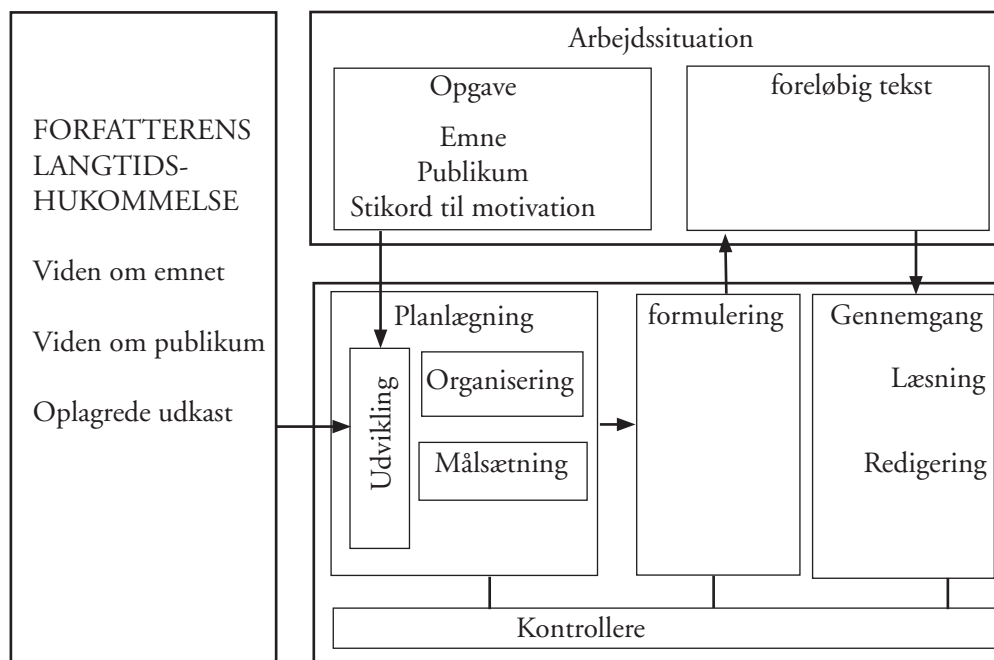
## Noter

- 1—Michel Foucault: *Talens forfatning* (Hans Reitzels Forlag, på dansk ved Søren Gosvig Olesen, København 2001).  
 2—*Talens forfatning*, op.cit., side 35.  
 3—Roland Barthes: *La mort de l'auteur*, da. *Forfatterens død og andre essays* (oversættelse Carsten Main-er. Gyldendal 2004).

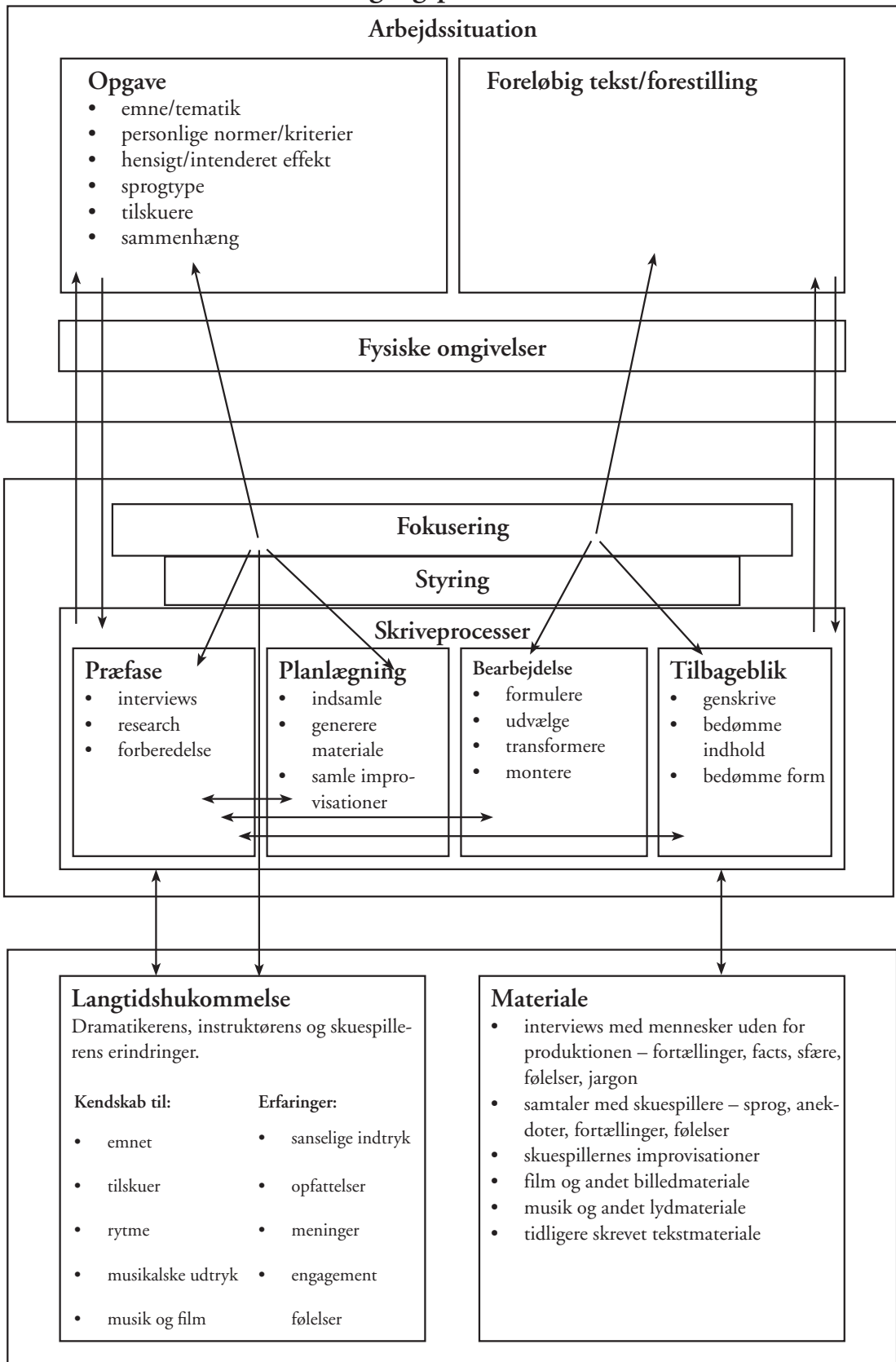
»Den nøgne skrift« er et sammendrag af de to første kapitler fra Nirav Christophes bog »Het naakte schrijven«, udgivet af International Theatre & Film Books /HKU Amsterdam/ Utrecht 2007 om skriveprocesser. I bogen forekommer en række oplysende eksempler, som desværre ikke er medtaget her af pladshensyn.

**Nirav Christophe** er dramatiker og MA i teatervidenskab og hollandsk litteratur. Hans Radiospil »Bezonken« fra 2006 er oversat til mere end 12 sprog. Seneste stykker er »Masterwhistlers« 2003, et dokumentarisk stykke om Hitler og Wittgenstein »Tomorrow it will be better« 2004. Fra 1992 – 2001 var Christophe rektor for den 4-årige Dramatikeruddannelse i Utrecht ved Faculty of Theatre, nu er han professor i Theatre Making Processes ved Utrecht School of The Arts.

## Model 1: Linda Flowers og John Hayes



## Model 2: skrivemodell med udgangspunkt i Arne Sierens



# Nutidige dramatikeres skriveproces

Af Daniela Moosmann

Dramatikere skriver stadig sjældnere deres stykker alene foran computeren eller i afsondring på deres loftskamre. De får deres ideer, inspiration og tekster alle steder fra og udvikler helt nye strategier om teaterstykker i tæt samarbejde med skuespillere, instruktører, scenografer og dramaturger. Så skriver den ene på basis af interviews, mens den anden anvender improvisationsmateriale fra skuespillerne. De skriver på scenegulvet.

I denne artikel vil jeg komme ind på disse nye arbejdsmåder og endelig komme frem til en model, der kan give indsigt i forskellige teaterkunstneres og dramatikeres skrive- og skabelsesproces.

## Nye teatertekster

Den nye type tekster, der er opstået i teatret, bliver i udstrakt grad undersøgt og analyseret af teatervidenskabsfolk, dramaturger og teaterkritikere.<sup>1</sup> Der bliver også reflekteret og skrevet om nye ikke-litterære dramatiske paradigmer og deres dramaturgi. Gennem en forskydning i interessepunkterne i det moderne teater fra den anden halvdel af det tyvende århundrede blev en krise, der ledte til forandring og fornyelse inden for teatret, mærkbar. I teaterlitteraturen fra efterkrigstiden fik dialogen en anden rolle eller forsvandt helt, hvorved samtale i højere grad blev til enetale. Monologer fik mere eftertryk, fortællinger blev brudt op og fragmenteret, og begreber som udvikling og fremgang fik mindre betydning.

Også betydningen af karaktererne selv forandrede sig. Thomas Bernhards *Der Theatermacher* (1985) arbejder godt nok med syv karakterer, men i bund og grund erfarer vi stykket som én lang monolog. Peter Handkes stykke *Über die Dörfer* (1981) er én bredt strømmende filosofisk diskurs fordelt over flere stemmer, mens Heiner Müllers *Bildbeschreibung* (1984) fremstår som en prosatekst uden direkte henvisninger til karaktererne. De sidste 15 år er teatret, dramaturgien og med dem også karaktererne udviklet endnu videre. Karakterernes identitet og baggrund er hastigt forsvundet, og karakteren er blevet »en slags collage, et legeme af referencer og holdninger«. <sup>2</sup> Andre tekstgenrer, iscenesættelsesteknikker og medier har gjort deres indtog i teatret, nye sprog og kunstopfattelser er opstået; til gengæld er ingen tekst længere uspillelig.

Det sidste skyldes sikkert også, at tekster og stykker, der bliver brugt i teatret, ikke længere som en selvfølge eksisterer fra starten af produktionsprocessen. Nogle gange findes et første udkast ved prøvestart, andre gange skal hele stykket først skrives.

På instruktionsområdet går det ud på at skabe et samarbejde ud af den traditionelle konkurrence mellem dramatiker og instruktør, hvori der ud fra forskelligheden af det respektivt anvendte kunstneriske materiale (sprog og skrift på den ene side, teatrets flermedialitet på den anden side) fra begge sider bliver leveret et ligeværdigt bidrag. I dag har man såvel instruktører, der ser sig selv som dramatikere, som dramatikere, der under skrivningen overtager alle instruktørens opgaver (...) <sup>3</sup>

Det er da heller ikke noget tilfælde, at en stor del af de nutidige dramatikere ved siden af skrivningen også udøver andre discipliner. Det ligner en tendens, der løber parallelt med den nylige udvikling af teaterteksten. Som dramatiker/iscenesætter står der helt sikker andre strategier og færdigheder til rådighed, skrivningen bliver anderledes, når du også er iscenesætteren.<sup>4</sup> Dramatikere, der også er iscenesættere, udvikler særlige strategier for at komme frem til deres materiale, ofte i direkte samarbejde med de andre kunstnere.

Ud fra denne arbejdsmåde kan der også opstå et stykke med en lukket dramaturgi, mens det synes vanskeligt at skrive stykker med en fragmenteret, åben dramaturgi ud fra en klassisk arbejdsmåde.

## Nye skrivestrategier for at komme frem til en teatertekst

Ligesom teatertekster over de senere år har gennemløbet en udvikling, er der også opstået en anden skriveproces. Skrivning i direkte samarbejde med andre kunstnere sker ikke af ren forandringvillighed, men synes at opstå af dramatikernes trang til at være til stede under processen for at tage så meget som muligt af prøvernes og iscenesættelsens effekt med i den endelige tekst.

Ved at instruktører og skuespillere overtager dramatikernes opgave og kombinerer den med andre funktioner, nemlig instruktørens eller skuespillerens, er der opstået en ny type dramatiker, der er tættere på produktionsprocessen. Herigennem bliver de andre kunstnere også ofte medforfattere og medbringer materiale.

Dramatikerne søger ikke mere udelukkende deres materiale og deres sprog i dem selv. Den ene hugger fortællinger, den anden stjæler et plot, den tredje bruger dagligdagen. Maneren og måden, hvorpå dramatikere gør brug af sine omgivelser, er præcis så mangfoldig, som der er dramatikere.

Dog er denne arbejdsmåde, hvor tekstens materiale ikke stammer fra en selv, i princippet ikke ny. Græske tragedieforfattere skrev også altid forskellige versioner på basis af bestående myter eller fortællelinjer, Brecht gik på jagt i kinesiske fortællinger, og også Shakespeare gjorde brug af historiebøger til plottet i sine stykker.

Også når dramatikeren ikke befinder sig på scenegulvet, søger han i høj grad sin inspiration og sit tekstmateriale uden for sig selv. Den hollandske dramatiker og instruktør Gerardjan Rijnders<sup>5</sup> udtrykker sig helt klart herom:

Jeg bruger alt. Og jeg kender trods alt nogle stykker og forfatteres stile. Men Shakespeare stjal også alt. Alle stjæler, undtagen Ibsen, men han stjal fra dagligdagen.<sup>6</sup>

Dramatikeren ser ikke længere sig selv som kilde og udgangspunkt for sin tekst (og sin tekst som grundlaget for forestillingen), men ser sig omkring og bruger, hvad han/hun støder på. De opfanger sætninger, de falder over, brudstykker fra fjernsyn eller film, anvender musikstykker som struktur eller fortællinger og anekdoter fra deres spillere. De er opmærksomme på verden omkring sig, og de stykker deres materiale sammen som en slags »sprogopfanger«. De plyndrer fra allerede eksisterende dramaer, samler tekster op fra gaden eller stjæler og citerer fra bøger.

Det er ikke materialets autenticitet eller oprindelse, der tæller, men den unikke bearbejdelse af materialet. Denne måde at arbejde på ligger fuldstændig på linje med den postmoderne sprogfilosofi fra slutningen af det tyvende århundrede.

Måske til overflod: Det handler her om måden og om skriveprocessen. Det betyder ikke, at den tekst, der kommer ud af denne arbejdsmetode, per se behøver at have en åben dramaturgi eller være postmoderne.

## Nye skriveprocesser hos dramatikeren

I de senere år er der blevet udviklet et antal modeller og teorier, der kan forklare og beskrive forfatterens arbejdsprocesser. Ved at spejle skrivepraksis i teorien kan processer blive undersøgt og gjort tilgængelige for andre. Ved at studere teorier om kreativitet og skriveprocesser kan en forfatter opnå indsigt i sin egen skriveproces og derigennem i de vanskeligheder, han/hun af og til møder, forebygger, genkender og håndterer.

Skriftundersøgelser og skriveuddannelser har overtydeligt vist, at den, der har indsigt i sin egen skriveproces, er i stand til at overvinde sin skriveblokering og manipulere sin egen skriveproces.

For at kunne beskrive skriveprocessens dynamik, er der siden 1980'erne udviklet modeller, hvori ikke alene de faser, som en forfatter gennemgår, bliver visualiseret, men alle aspekter eller faktorer inden for skriveprocessen står beskrevet i relation til hinanden. Disse modeller angiver intet forløb for den ideelle proces, men er en gengivelse af alle aktive ingredienser i processen.

Et vigtigt forbillede for sådanne ingrediensmodeller er skriveprocesmodellen af de amerikanske psykologer Linda Flower og John Hayes, hvori der ud over faser også er medtaget ingredienser.<sup>7</sup> I denne artikel bliver deres skriveprocesmodel fornyet og tilpasset til den specifikke arbejdsmåde for nutidige dramatikere. Denne model kan tilpasses den enkelte dramatikers særlige og unikke proces (Model 1, s. 105).

Flower og Hayes fordeler faserne i tre blokke. Blokken *Opgavekontekst* indeholder underaspekterne *opgave* og *foreløbig tekst*. Under *opgave* hører såvel de krav eller

opdrag, der er lagt op til udefra, som egne normer og smag, der kan være medbestemmende for valg under skrivningen. *Den foreløbige tekst* angiver, at teksten eller fragmenterne, der allerede er skrevet, har indflydelse på skriveprocessens videre forløb.

Blokken »langtidshukommelse« rummer underdelene *viden om emnet og publikum og erfaring med sanselige indtryk, følelser, meninger og engagement*.

Den sidste blok indbefatter skriveprocessens tre faser: *planlægning* (ide-udvikling, organisering og forfatterens målsætning), *formulering og tilbageblik*.

Flowers og Hayes' fornyende konklusion var, at skriveprocessen først og fremmest udspiller sig mellem blokkene. Det betyder, at forfatteren fortløbende springer mellem de tre blokke og efter behov enten ser på langtidshukommelsen eller på opgavekonteksten. Kædens rekursive karakter bliver angivet i skemaet ved hjælp af pilene. Udførte undersøgelser viser, at jo mere erfaren forfatteren er, jo hurtigere og lettere kan han/hun rykke mellem faserne. Jeg er klar over, at modellen i denne form stadig tager udgangspunkt i skrivningen som en individuel, autonom proces.

Jeg har fornyet skrivemodellen og passet den til den særlige arbejdsmåde, der gælder for det, at skabe teater gennem nye skrivestrategier. I denne artikel gør jeg det ud fra den flamske dramatiker og instruktør Arne Sierens' skriveproces.<sup>8</sup> Han synes at være den, der mest konsekvent har tilpasset sine skrivestrategier til teatret. Han arbejder på basis af interviews, improvisation, med udgangspunkt i billed- og musikmateriale og i tæt samarbejde med andre kunstnere, der også bidrager med deres eget materiale. Sierens benytter et bredt spektrum af kildemateriale. Han følger ikke en lige linje af ide, koncept, prøve, forestilling, refleksion etc., men springer i sin skabelsesproces frem og tilbage mellem elementerne.<sup>9</sup> Ved hver forestilling er hans skriveproces rekursiv, men hver gang på en ny måde.

Når vi ser nærmere på Sierens' måde at arbejde på, er det første bemærkelsesværdige, at *alle* blokkene i Flowers og Hayes' model er til stede og får opmærksomhed. Mere end det: Sierens anvender flere ingredienser, end der er angivet i Flower og Hayes model. De ekstra ingredienser, jeg finder hos Sierens, kan tilføjes modellen inden for de eksisterende blokke. Dermed kommer jeg til følgende tilpassede skriveprocesmodel for nutidige dramatikere (se model 2, s. 50). Modellen rummer følgende ekstrarfaser:

## Materiale

Fordi Arne Sierens, præcis som andre forfattere som Gerardjan Rijnders og René Pollesch, ofte tager udgangspunkt i meget forskelligt materiale, som han medbringer ved første prøve, har jeg tilføjet blokken *Materiale*. Præcis som langtidshukommelsen hører dette materiale til disse forfatteres bagage ved prøvestart. En del af materialet kommer hos Sierens og Rijnders fra erindringen hos spillere og andre kunstnere, men hører alligevel til forfatterens basismateriale. Han stimulerer sine spillere

og medskabere til at indsamle deres eget materiale og medbringe det. Såvel Sierens som Rijnders bruger ofte interviews eller samtaler som basis for skrivningen, men på helt forskellig måde. Rijnders interviewer ofte bogstaveligt talt sine egne spillere eller medskabere. Det materiale, der opstår herved, bliver bearbejdet i forestillingen og i teksten og kommer således fra skuespillernes langtidshukommelse. Sierens anvender også materiale fra sine spillere, men udfører først og fremmest sin research gennem samtaler med mennesker uden for teatret. Materialet indeholder for det meste ingen anekdoter, som hos Rijnders, men fagjargon, specifikke sprog eller stemninger, som han opsamler. Bortset fra interviews og samtaler henter Sierens også andet materiale udefra. Hos ham består *materialet* først og fremmest af monologer, dialoger, musik, brudstykker af tekst, selvbiografisk materiale, samtaler, film, billeder, prosa, dokumentarisk materiale og, som Karel Vanhaesebrouck betegner det, »emotionelt basismateriale«. <sup>11</sup>

*Materialet* hos for eksempel Gerardjan Rijnders omfatter ud over de elementer, vi allerede har set hos Sierens, også sætninger, han har hørt på gaden eller i radioen, materiale fra tidsskrifter eller slagord fra graffiti. Rijnders bruger også bestående dramatisk tekstmateriale som strukturen i librettoen til operaen *Orpheus og Eurydice* af Gluck/Calzabigi, som han brugte i *Ballet*. Også hos den tyske dramatiker og instruktør René Pollesch indgår meget eksisterende tekst i hans *materiale*, men hos han er det ikke bare prosa eller drama, men også non-fiktion. Han anvender direkte sociologiske, politiske og filosofiske tekster.

## Styring

Ved de interview- og improvisationsteknikker, som en forfatter anvender på gulvet, spiller forfatterens måde at styre sine medskabere en stor rolle for genereringen af materialet. Dette er grunden til, at jeg har optaget blokken *styring* i den nye model. Sierens siger selv, hvor vigtigt det er, hvilke måde du nærmer dig spillerne på. Du må indgå i en relation til dine spillere, fordi det er den eneste måde at muliggøre en god proces. Ved en autonom skriveproces – en skriveproces, der altså mest foregår foran computeren – er *Styring* ikke et delaspekt af skriveprocessen. Det er specifik for en tilpasset skrivning.

Således styrer Gerardjan Rijnders for eksempel tydeligt de interviews, som han laver med sine spillere. Han starter for det meste samtalerne med et tema og styrer talen i retningen af erfaringer og anekdoter.

## Opgave

Den oprindelige blok *opgave* har jeg også tilpasset en smule. Således mener jeg, at termen *Personlige normer* også indbefatter de kriterier, som dramatikerne på gulvet anvender, når han udvælger det opståede materiale. Ifølge for eksempel Sierens må

materialet være »emotionelt,«<sup>12</sup> han ønsker »ingen psykologi,«<sup>13</sup> »det må gøre dig åndeløs, så er det godt,«<sup>14</sup> og han vil »fjerne al symbolik eller realisme.«<sup>15</sup>

Et andet aspekt, som jeg har placeret i blokken *opgave*, er *hensigt* eller *intenderet effekt*. De forskellige forfattere har nævnt bestemte effekter, som de vil opnå hos tilskueren. Hos Sierens er det for eksempel suggestion.<sup>16</sup> Han ser gerne tekster, hvor tilskueren selv kan fylde sin egen fortælling ind. Desuden mener han, at en tekst først bliver til et drama sammen med tilskueren.<sup>17</sup>

I stedet for *teksttype* har jeg valgt termen *sprogtype*. Rijnders og Sierens er ekstremt optaget af sproget i deres tekster. De besidder tydeligt deres eget teatersprog. Sierens nævner herunder sine teksters klang, den afbrudte syntaks og epikken.<sup>18</sup> Under punktet *sammenhæng* hører for mig at se de omstændigheder, som en dramatikere skaber gennem for eksempel at vælge en bestemt gruppe skuespillere. Tidligere valgte Sierens for eksempel ofte unge uden skuespillerfaring. Dette har direkte følger for arbejdsmåden og dermed for skriveprocessen.

## Langtidshukommelsen

Under *Langtidshukommelsen* for forfatteren har jeg også tilføjet langtidshukommelsen for instruktøren og skuespillerne, fordi dramatikere som Sierens og Rijnders, men også Pollesch, ønsker, at de andre kunstnere lige som dem selv inddrager deres eget autobiografiske materiale og egne anekdoter.

## Skriveprocesser

I min undersøgelse af skriveprocessen hos dramatikere, der arbejder på gulvet, har jeg fundet ud af, at der er en ekstra fase i skriveprocessen. I forhold til den oprindelige skriveprocesmodel af Flower og Hayes har jeg derfor tilføjet en fjerde fase til modellen. Denne fase, som jeg kalder *Præfase*, adskiller sig fra de andre tre faser ved, at den ikke som de andre faser bliver anvendt rekursivt, men faktisk altid finder sted, før prøvestart. Man kan sige, at *præfasen* bærer kendetegnene fra alle de senere faser i sig, men som fase kan den ikke senere vende tilbage. I sig selv er den ganske vist rekursiv, men den finder altid sted i begyndelsen af skriveprocessen.

I blokken *Skriveprocesser* er der nu i det hele følgende faser at skelne imellem:

Præfase: research og forberedelse

Planlægning: indsamle, generere materiale, samle improvisationer

Bearbejde: Formulere, udvælge, transformere, montere

Tilbageblik: Genskrive, bedømme indhold og form

## Præfase: research og forberedelse

Før instruktøren, forfatteren og spillerne mødes og den egentlige skabelses- og skriveproces begynder, er der ofte gået en fase forud, en fase med skrivning, generering



og indsamling af samtaler og interviews. Nogle gange bliver der skrevet en foreløbig arbejdsversion i denne fase.

*Præfasen* er en indledende fase med tænkning, skrivning og også planlægning. Jeg adskiller denne fase fra *Planlægning*, fordi forfatteren her ofte arbejder alene (eller alene med instruktøren eller dramaturgen). Prøverne er endnu ikke startet, og hvis skuespillerne allerede er inddraget, er det alene ved interviews.

I fasen *Planlægning* er skuespillerne derimod i høj grad inddraget. De fortæller, genererer og medbringer materiale.

Præfasen smelter i nogle produktionsprocesser sammen med *Planlægning*.

Som jeg allerede har vist ovenfor, udfører nogle forfattere i disse to faser (*Præfase* og *Planlægning*) interviews. Gerardjan Rijnders, Arne Sierens og mange andre baserer ofte deres stykker på samtaler, de har ført med mennesker.

Der bliver ikke nødvendigvis udført interviews i *præfasen*. Arne Sierens udarbejdede forud for forestillingen *Meiskes en jongens*<sup>19</sup> i denne fase for eksempel godt nok en foreløbig arbejdsversion, men udførte ingen interviews.

*Præfasen* varede hos ham næsten et år, hvorunder han i et par uger førte samtaler med instruktøren. De var bevidste om, at under prøverne skulle hele processen med generering, udvælgelse og montage finde sted, og at forestillingen og teksten skulle opstå på gulvet.

I skriveprocesstermer: I *Præfasen* finder der praktisk talt ikke nogen planlægning eller samling sted, fordi det skal finde sted under prøveprocessen. I præfasen finder altså den sande forberedelse sted.

Ofte er det sådan, at faserne *Præfase* og *Planlægning* faktisk kommer til at krydse og overlappe hinanden. I min skriveprocesmodel er de to faser derfor koblede til hinanden.

## Samle

Under blokken *Planlægning* er alle de aktiviteter, der har at gøre med generering af materiale. Sierens indsamler for eksempel gennem research og improvisation. Det sidste sker nogle gange ud fra et tema, andre gange ud fra allerede eksisterende og indsamlet materiale, eller ud fra improvisationer eller spilleopgaver. Sierens udtaler selv, at hjælpen fra produktionen består af denne slags planer. Det er vigtigt at indse, at denne slags aktiviteter finder sted under prøveperioden.

I denne fase indsamler Sierens alt det materiale, som forestillingen kan uddybe, eller som for eksempel kan virke som en bestemt farve eller stemning.

Om den måde Sierens med udgangspunkt i spillernes improvisationer får sit materiale, har han klart formulerede ideer. Han følger herved groft sagt den følgende proces: først søger han en karakters fysik, ud fra fysikken kommer stemmen, og ud fra stemmen og fysikken opstår så en fortælling og en personlig historie.

## Bearbejdelse

Denne fase er den faktiske håndtering af skrivningen. Den oprindelige term hos Flower og Hayes er »translating«, omsætningen til sprog, der er oversat som *Formulering*. I den nye model er termen *Bearbejdelse*, fordi det bedre afspejler den faktiske arbejdsmåde, og fordi produktionen af en forestilling er inkluderet heri, så det ikke udelukkende er en skriveproces.<sup>20</sup> For eksempel samler, monterer, reducerer Sierens og gør teksten kompatibel. Gerardjan Rijnders og René Pollesch bruger også montage- og samleteknikker, som går ud over termen *Formulering*. Desuden har *Bearbejdelse* i højere grad end *Formulering* den association, at der ikke bliver skabt noget af ingenting, men at der bliver reageret på allerede bestående materiale. Dette passer bedre til dramatikerenes aktuelle praksis, der vedvarende reagerer på materiale fra medskabere og verden omkring sig.

I denne blok bliver der skelnet mellem fire bearbejdningsprocesser: *Formulere*, *Udvælge*, *Transformere* og *Montere*. *Formulere* er i dette tilfælde nyskrivningen af sprog og tekst. *Udvælge* omfatter reduktionen og fortynding af materialet, at vikle det ud af og ind i hinanden, isolere og frigive materiale af anekdotisk værdi. Ved *Transformere* sker der noget, der er kendetegnende for det at skrive til teater. Sproget bliver omsat til materiale fra de andre teatral discipliner. Det er omsætningen til poesi, gestik og metaforer og tilpasningen af teksten til de andre discipliner. Transformation kan således også betegne forandringen fra talesprog til teatersprog.

Tekster bliver hævet ud af deres realisme gennem rytmiske transformationer, gennem suggestion, gennem negation, gennem ombytning, gennem at bringe dem ind i et kontekstfrit rum, gennem kontrastering, gennem gentagelse osv.<sup>21</sup>

Til *Montere* tilhører: Samling og ordning af materialet, arrangering efter virkning, længde, rytme og plads, bricolering, indordning, nusse og pusle, klippe og føje sammen.

Sierens bricolerer »sande dokumenter«, citater fra retssale og dokumenter, anekdoter, sladder, autobiografisk og biografisk materiale, glemte ufuldkommenheder, kritiske idoler fra massekulturen til der opstår en collage, en slags sandkasse af samples og allusioner, som læseren/tilskueren kan gå i gang med.<sup>22</sup>

For dramatikere kan faserne *Bearbejdelse* og *Tilbageblik* betegne, at de taler om teksten i forskellige versioner med dramaturgen. Denne kan spille en helt central rolle i skriveprocessens forskellige faser.

Det synes her at være af betydning, at der er lavet helt klare aftaler mellem dramatikere og instruktør, og at disse to, hvad angår konceptet, må være fuldstændigt enige. Mere end i den klassiske skrivesituation formidler dramaturgen her mellem forfatter, instruktør og de andre kunstnere.

Blandt de dramatikere, der samarbejder med andre kunstnere, ser det ud til at være ekstra effektivt, hvis dramatikeren og hans medskabere er bevidste om, hvilken blok og hvilken fase af skriveprocessen dramatikeren befinder sig i. Det forebygger misforståelser og gør den kreative proces og den kunstneriske udveksling hurtigere.

*Oversættelse af Louise Ejgod Hansen: cand. mag. i Æstetik og Kultur, ph.d. stipendiat ved Afdeling for Dramaturgi, Århus Universitet. Med sit ph.d.-projekt om danske egne-teatre deltager hun i 'Project on European Theatre Systems'. I 2003 studerede hun Kunst en Kunstbeleid/Theaterwetenschap ved Rijksuniversiteit Groningen, Holland.*

## Noter

- 1—Hans Thies Lehmann, Marianne van Kerkhoven, Gerda Poschmann og Theresia Birkenhauer er nylige eksempler herpå: Hans Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999; Marianne van Kerkhoven, diverse artikler i: *Theaterschrift Nr.1*, Kaaitheater Brussel 1991; Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre Analyse*; (Theatron Band 22) Max Niemeyer Verlag Tübingen 1997; Theresia Birkenhauer *Schauplatz der Sprache - das Theater als Ort der Literatur*, Vorwerk 8, Berlin 2005
- 2—Den flamske dramtiker Pourveur, 'De kat die tegelijkertijd dood en levendig was; bedenkingen over de hedendaagse theater tekst' in: *Sampel* Theatertijdschrift, juni 1999 årgang 8 nr. 2, pag.43; Teksten er en forelæsning som Pouveur gav under The Second International Symposium on Writing & Performance in Utrecht 1999, organiseret af de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Dartington College of Arts og Writing Associates.
- 3—Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre Analyse*; (Theatron Band 22) Max Niemeyer Verlag Tübingen 1997, pag. 346
- 4—Af en undersøgelse af hollandske og flamske dramatikere fra 2003 fremgår det, at stadig flere dramatikere også har en anden kunstnerisk baggrund. Nirav Christophe, 'Poging tot verklaring van een explosieve groei; nederlandse toneelteksten en hun schrijvers', in: *De Theater nu*, årgang 2 nummer 7 oktober 2003, pag. 4-6
- 5—Gerardjan Rijnders er dramtiker og instruktør. Han har i årevis være kunstnerisk leder af de hollandske teaterselskaber Globe og Toneelgroep Amsterdam. Hans forestillinger er i og uden for Holland kendt for sin åbne dramaturgi og brugen af postdramatisk montage.
- 6—Gerardjan Rijnders in *Theatermaker*, årg. 4, nr. 8, oktober 2000, pag. 22
- 7—John Hayes & Linda Flower, 'Identifying the organization of writing processes', in: L.Gregg & E.Steinberg (red.) *Cognitive processes in writing. An interdisciplinary approach* Hillsdale, NJ 1980;
- 8—Arne Sierens er instruktør og dramtiker. Han er husdramtiker ved den belgiske teatergruppe De Blauwe Maandag Compagnie og arbejder ved DASTheater. Han er mest kendt for sine forestillinger i samarbejde med koreografen Alain Platel.
- 9—Karel Vanhaesebrouck in: 'Weg met de tekst!; Arne Sierens en het failliet van het traditionele tekst-theater', fra *Theater en Educatie*, Toneelschrijven - Kunst of Kunde?, årgang 8, nr. 2, 2002, pag. 27-32
- 10—René Pollesch er tysk instruktør og dramtiker. Han er kunstnerisk leder af Prater, en afdeling af

Volksbühne i Berlin. Hans forestillinger har en markant postdramatisk karakter.

- 11—Karel Vanhaesebrouck: 'Weg met de tekst!; Arne Sierens en het failliet van het traditionele tekst-theater', uit *Theater en Educatie*, Toneelschrijven - Kunst of Kunde?, årgang 8, nr. 2, 2002, pag.27-33;
- 12—Marieke ter Doest, *Tafeldieren Theatermanieren, over schrijven op de vloer*, Bacheloropgave ved skriveuddannelsen på de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, pag.16
- 13—Ibidem, pag.30
- 14—Ibidem, pag.35
- 15—Fra filmen: 'Theaterauteurs in Vlaanderen; Pourveur, de Graaf, Sierens en Thomas'; VTI "97
- 16—Marieke ter Doest, *Tafeldieren Theatermanieren, over schrijven op de vloer*, Bacheloropgave ved uddannelsen Writing for Performance van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, pag. 17
- 17—Jan Peter Gerrits: 'De toeschouwer maakt het drama; De anti-cerebrale stukken van Arne Sierens', fra *Toneel theatraal*, årgang 115, nr. 5; maj 1994, pag. 36-39
- 18—Ibidem, pag. 24 og fra filmen 'Theaterauteurs in Vlaanderen; Pourveur, de Graaf, Sierens en Thomas'; VTI "97
- 19—Ro-theater 2005
- 20—Karel Vanhaesebrouck: 'Weg met de tekst!; Arne Sierens en het failliet van het traditionele tekst-theater', fra *Theater en Educatie*, Toneelschrijven - Kunst of Kunde?, årgang 8, nr. 2, 2002, pag. 27-32
- 21—Erwin Jans og Geert Opsomer, 'Arne Sierens: van verteltheater tot fysieke partituren' og 'Tien pgingen om de teksten van Arne Sierens te kraken', indledning i *Sierens & Co*, IT&FB, Amsterdam 2000, pag. 16
- 22—Ibidem, pag. 13

### **Daniela Moosmann**

Dramaturg, dramatiker og underviser ved Faculteit Theater ved de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht i Holland. I 2007 udkom hendes bog 'De toneelschrijver als theatermaker' [Dramatikerens som teaterskaber].

# Per Flys Forestillinger

»6 uger, mennesker, virkeligheder«

*Af Erik Exe Christoffersen*

Per Flys *Forestillinger* er en tv-serie, som består af seks selvstændige afsnit, som gentager de samme seks ugers dramatiske handlingsforløb. Afsnittene er selvstændige, parataktisk (sideordnede) uden et egentlig hierarki, og knyttet til de personer, hvis navne er titlerne på de enkelte afsnit. Afsnittene har en subjektiv fokalisation. Det betyder at begivenhedsforløbet fortælles fra hovedpersonens synsvinkel og begrænses af denne persons fortrængninger, fordrejninger eller fortielser. Denne proces af refleksion, selvbedrag og fortælling understøttes af et antal interviews som ekspliciterer hovedpersonens selvbeskrivelse.

Serien udgør et alternativ til den klassiske lineære dramaturgi, som organiserer et tidsforløb, hvad enten der nu er tale om en episk historisk udvikling, om en retrospektiv opklaring eller afsløring af årsagerne til en bestemt konflikt eller om en struktur, hvor de enkelte afsnit danner en selvstændig episode.<sup>1</sup>

I denne sammenhæng vil jeg betragte *Forestillinger* som et bud på et samtidsdrama. Tematisk og formmæssigt er der fokus på genbeskrivelsen af et hændelsesforløb med henblik på at skabe en sammenhængende mening. Det gælder for den enkelte karakter i serien, som på monologisk vis reformulerer sit liv og samtidig får tilskuerne altså seks versioner af dette tidsforløb. Pointen er at virkeligheden ikke findes som ét objektivt hændelsesforløb, men kun som genbeskrivelse der bliver til realitet gennem genfortællingen. Virkeligheden lader sig ikke repræsentere enhedsligt, men tilbydes som versioner, som tilskuerne kan vælge mellem.<sup>2</sup> *Forestillinger* kan tematisk og formelt betragtes som en del af et såkaldt udsigelsesparadigme. Det vil sige at ethvert udsagn, enhvers forklaring eller fortælling er iscenesat som en handling der skaber en relation mellem en modtager og afsender.

I min gennemgang skelner jeg ikke mellem manuskript og selve serien. En sådan skelnen ville efter min mening ikke give mening, i og med at manuskriptet har karakter af manual og er et grundlag for optagelsesprocessen, improvisationer og udviklingen af dialogen mellem karaktererne, kompositionen i de enkelte afsnit, klipningen og konceptet som sådan. Alle disse elementer er med til at skabe dramaturgien og fortællemåden. Det at teksten er indarbejdet i filmens øvrige virkemidler er typisk for film, men jo ikke en nødvendighed. Man kunne fint forestille sig en remediering af *Forestillinger*, som ville ekspliciterer teksten, fx i en teateropsætning. Ekspliciteringen af tekst som forskellig fra iscenesættelsen kan iagttages i *Forestillingers* opsætning af Shakespeares tekst.

I samtidsteatret har begrebet postdramatisk været benyttet som markering af en

interaktiv dramaturgi, som erstatter den lineære kausale dramatiske form. Denne interaktive form er sædvanligvis uden et perspektivisk centrum og uden begyndelse, midte, slutningsstruktur. Dette tillader flere samtidige handlinger. Det postdramatiske antyder en alternativ form for normativitet, hvor en bestemt dramaturgi er passé og hvor nye normer gør sig gældende. En sådan skarp markering, som ofte forbindes med den såkaldte performative vending, mener jeg imidlertid begrænser samtidsteatret i forhold til at skabe nye eksperimenter, som ikke afholder sig fra at udfordre den kausalt fortællende *mainstream*, som trods alt er dominerende i såvel teater som film. Ydermere skaber det et uheldigt skel mellem tradition og samtidsteater. Jeg vil derfor pege på en dramaturgi som både er lukket omkring et enhedligt fiktionsrum og som samtidig besidder en interaktiv konstruktion, der åbner mod tilskuerens forskellige receptions muligheder. Man kunne tale om en parataktisk dramaturgi som ikke blot skaber et tidsforløb, men som også skaber et rum, hvori tiden gentages og varieres og hvor tilskuerne er medskabende. Det gælder ikke mindst i forhold til den udgivne DVD (*Forestillinger*, 2007) med serien, hvor det naturligvis er muligt at afbryde og skifte fokus, som man nu lyster. En parataktisk dramaturgi kalder jeg det fordi der er tale om samtidige parallelle tids- og virkelighedsforløb. Man kunne også vælge at kalde det paradramaturgi med reference til Morten Kyndrups begreb paramodernisme (Kyndrup 1998).

Begrebet om en dramaturgi er ikke nyt. Jeg vil kort beskrive begrebet i relation til den russiske litteraturforsker Mikhail Bakhtin (1895-1975). Med begreberne *det polyfone og dialogiske* tænker Bakhtin ikke blot på samtale som sådan, men på en type værker, hvor udsigelsen består af flere forskellige ytringer som mere eller mindre modsætningsfyldt taler samtidigt. Det kan ses som modpol til det såkaldte monologiske (aristoteliske) værk som er enhedligt og lineært. Det polyfone værk er karakteriseret ved for det første en flerhed af monologiske ytringer som indbyrdes er udtryk for modsætninger. Disse skaber det uforenelige, paradoksale og tvetydige som det kendes i grotesken (og i øvrigt i Shakespeares dramatik). Det polyfone værk og det gælder også *Forestillinger* er fyldt med citater fra andre litteraturen, billedkunsten og film og det betyder at der er en ganske fyldig intertekst eller undertekst ved siden af det fortællende forløb. For det andet er det polyfone rumskabende og i mindre grad orienteret mod tiden som struktur. Det polyfone rum har karakter af at være et såkaldt tærskelrum, en overgang eller en passage, som tillader simultane ytringer, og det betyder for det tredje at personerne forekommer ufærdige, usammenhængende og under forandring. For det fjerde viger det kausale plot til fordel for konfusion og uorden i *prøvelsens* øjeblik/rum med flere muligheder. For det femte kan en polyfon dramaturgi i kraft af sin åbenhed involverer tilskuerens aktive vurdering.

Det er således ikke tilfældigt at *Forestillinger* er centreret omkring prøverne på en teaterforestilling. Teatrets prøverum er i særlig grad et tærskelrum, hvor polyfone stemmer fungerer samtidigt specielt hvis der er tale om en instruktør<sup>3</sup> som vægter det improvisatoriske og dermed det uforberedte. Prøven er en tilblivelse hvor skue-

spillernes realitet og deres indre billeder blander sig med fiktionens handling og undertiden er det uklart hvad der er hvad. Prøven handlinger kan ses fra forskellige synsvinkler, ligesom man vanskeligt kan pege på en egentlighed<sup>4</sup>. Serien balancerer mellem det tragiske og det komiske og har karnevalistisk karakter, i forhold til overgangen fra et stadium til et andet. Temaet er død og genfødsel både i forestillingen, de enkelte afsnit og i seriens helhed. Personer iscenesætter deres roller, som om det var deres egen væren. De befinder sig i en permanent udveksling og en slags metamorfose mellem liv og død, rolle og væren, »nar« og »konge«. Som det siges flere gange af Venus (Eva) med en vis reference til Ovids *Metamorfoser* (forlæg for Shakespeares tekst)

I skal ikke græde. Det er ikke sørgeligt. Man skal ikke frygte døden. Det er bare en overgang. Vi er allerede ovre på den anden side nu. Hele tiden i en rastløs søgen efter endnu en dør at åbne. Og hver gang vi åbner nye døre er det ligesom et renselsritual. Voresliv er en stræben efter forvandlingen, der skal forløse os. Og den sidste forvandling er døden...på scenen, såvel som i livet (Manuskript til *Forestillinger*)

Netop i teatrets rum er det muligt at eksperimentere med og forhandle identitet, og derfor er rollerne også på mange måder »fremmede« for verden og uden for denne. Man kan fastslå at teatermetaforen er gennemgående naturligvis også i forlængelse af Shakespeare, og man kunne udmærket se *Forestillinger* som en kommentar til en afhængighed af et mere eller mindre indbildt eller reelt publikum. (Se i øvrigt Goffman 1959)

## Fortællinger

I narratologien skelner man mellem *plot* og *story*, hvor plottet er fremstillingen og organiseringen af den bagvedliggende fortælling (*story*). Denne er altså så at sige det objektive forløb som ligger bag fremstillingen. Denne kan kun rekonstrueres til en vis grad ved at se bort fra en række divergerende hændelse. For overskuelighedens skyld kan man fastslå, at historien foregår omkring det københavnske Sortedamsteatret og følger opsætningen af og teatraliseringen af Shakespeares digt *Venus og Adonis*. Teatret ledes af Jens, og han har drevet det sammen med vennen og instruktøren Marko i 15 år med succes. Markos tidligere kone Eva var også med til at oprette teatret, og hun kommer tilbage fra Stockholm, hvor hun bor med sin nye kæreste Bertil. Hun har mavekræft, hvad ingen på teatret ved. Marko har i nogle år boet sammen med skuespilleren Tanja, som også skal medvirke, og de har haft et forhold siden de mødtes på skuespillerskolen. Før prøvestart beslutter Tanja imidlertid at flytte for sig selv, fordi hun ikke føler, der er plads til hendes drømme om et barn i hendes og Markos forhold. I forestillingen medvirker desuden skuespilleren Jakob, som både er ny på teatret og uden særlig status. Han ser det som den helt store chance for karrieren og bliver samtidig på det personlige plan involveret

i et forhold til Tanja. For ham er det »forelskelse« som går tilbage til et forhold de havde også på elevskolen, men for hende er det bare en »flirt« og en overgang, til hun atter beslutter sig for at vende tilbage til Marko. Det sker da han i slutningen af prøveperioden fortæller hende, at han er parat til at kvitte teatret og tilbyder, at de kan få barn sammen.

Markos og Evas datter på 15, Katrin, er så at sige vokset op i teatret. Eva forlod Marko og Katrin for nogle år siden for at medvirke i en amerikansk film og kom aldrig tilbage, så datteren har levet alene sammen med Marko. Katrin har fået et job som fotograf på teatret. På teatret får hun et forhold til Thomas, en nyansat scenemedarbejder. Hun skjuler et spiseproblem, bulimi, som hænger sammen med de forventninger, afvisninger og krav som Marko, Tanja og Eva har til hende. Til slut flytter hun hjemmefra og sammen med Thomas.

Marko har en række personlige problemer i forhold til de to kvinder og datteren. Desuden har han kunstneriske problemer. Han har ingen slutning og er ikke tilfreds med at Adonis dør, han savner et håb og er usikker på opsætningen. Det er dog også en del af hans metode, at han kræver personligt engagement på scenen. Men spørgsmålet er, om samarbejdet med Jens befinder sig i en kreativ krise ud over det almindelige. Krisen forstærkes af, at Jens bliver tilbudt jobbet som teaterchef på Det Kongelige Teater, og af at teaterrådet beslutter at Sortedamsteatret skal lukkes, således at forestillingen bliver den sidste.

Forestillingen er som nævnt baseret på Shakespeares *Venus og Adonis*, 1593<sup>5</sup>, skrevet da han var 29 år. Digtet handler om myten knyttet til Adonis. Han har en meget speciel oprindelse, idet kongedatteren Myrrha var forelsket i sin egen fader. Det lykkes hende, forklædt, at komme i seng med faderen, som bliver rasende og vil dræbe hende. Hun flygter og guderne hjælper hende med at skjule sig som et myrrah træ. Ni måneder senere træder Adonis ud af træets bark. Senere bliver Afrodite (også identificeret som Venus) forelsket i ham, og da han en dag på vildsvinejagt ved en ulykke bliver dræbt, er hun utrøstelig. Hun sørger over elskerens død og lader blomster spire op af hans blod. Zeus bestemmer at Adonis skal tilbringe en del af tiden i Hades og den anden tid med Afrodite på jorden. Adonis genopstår hvert forår og vender tilbage til Venus og alt blomstrer. Kvinderne fejrer genopstandelsen med jubel og som et billede på naturens »evige« død og opblomstring. Hans død ledsages af jammer og gråd, og billeder af Adonis bliver kastet i havet. Adonis er splittet mellem kærlighedsguinden Venus og Hades' dronning Proserpina.

Det er præcis den konflikt *Forestillinger* eksponerer, mere end det faktisk er Shakespeares digt, hvorfra der tilsyneladende kun benyttes ganske få fragmenter og hvor Proserpina slet ikke er nævnt. Teaterforestillingen i *Forestillinger* bearbejder mytologien, men der er vises kun få klip fra forestillingen og det bliver ikke klart, hvor meget der er benyttet af teksten og hvor meget der er tildigtet stof baseret på de personlige relationer. Forestillingen slutter med at en masse hvide blomster påmonteret knive falder ned fra loftet og borer sig ned i gulvet så de bliver stående.



## Plottenes ritualer

Første forestilling har Jakob som hovedfigur og begynder med hans ankomst til teatret. Han er netop ansat til at spille Adonis i stedet for en anden som har trukket sig. Han er en »fremmed« (tilskuer) og uden status i modsætning til Eva, som præsenteres for hans navn to gange. Han er netop skilt og lever alene med sit debarn. Han er fuld af forventninger og lovprisninger til projektet, Marko som instruktør og Eva som anerkendt skuespiller. Til første prøve møder han Tanja, som han tidligere har haft et forhold til på teaterskolen. Han opfordres af Marko til at prøve alene med Tanja og får nøglerne til teatret, så de selv kan komme ind udenfor arbejdstiden. Under prøverne lader de sig forføre af tekstens erotiske relation og Jakob bliver forelsket i Tanja. Hun sover senere hjemme hos ham og præsenteres for hans datter. Tilsyneladende rygtes det, og Jens advarer ham mod at blande det private og professionelle, sådan som Marko har for vane. Ved prøverne besvimer Eva, og det markerer et vendepunkt. Tanja vender sin opmærksomhed mod Marko og afviser direkte Jakob. Prøverne begynder at gå dårligt for Jakob, han beklager sig til Marko, som har lavet en ny monolog til ham som indirekte drejer sig om Tanjas afvisning. Jakob føler sig manipuleret og brugt. Han siger op, drikker sig fuld, laver skandale, opsøges af Tanja, og forlanger et sidste samleje med hende som betingelse for at vende tilbage til forestillingen. Fra forestillingen ses Jakobs monolog som en omvendning af et forelskelsesforløb. Han spoler forholdet baglæns og sættes fri.

Hvis man ser afsnittet på et mytologisk plan er der tale om et manddomsritual, hvor Jakob som den udenforstående får adgang (nøglerne) til mesterens »hjem«. Han føler sig angiveligt brugt i en uigennemskueligt spil, og samtidig bliver han i dette spil tvunget til at gå i dybden med sine egne motiver og behov. Han »afklædes« i en form for ritual, hvor han konfronteres med teatrets kynisme, magtspil og dominans og ender med at blive »skuespiller«.

Anden forestilling har Tanja i fokus, og hun har netop fået en ny lejlighed og fortæller Marko og Katrin, at hun flytter fordi hun ikke får opfyldt sine behov og familiedrømme. Hun kan dog ikke for alvor frigøre sig fra Marko og lover at forsætte i forestillingen i rollen som Proserpina på betingelse af at Marko behandler hende som de andre. Tanja er afhængig af andres opmærksomhed, og det varer ikke længe før hun forfører Jakob, samtidig med at hun gentagne gange insisterer på at Marko ikke må vide noget. Alligevel ringer hun til Marko som dog ikke svarer. Sammen gør de grin med og parodierer Marko og Eva. Hun går til Katrins udstilling, føler jalousi over Eva som den erfarne skuespiller, der gør krav på al Markos opmærksomhed. Evas besvimelse er et vendepunkt. Tanja genetablerer forholdet til Marko, og han tilbyder de kan få et barn sammen. Eva advarer hende mod Marko og hævder, at hun må vælge mellem rollen som skuespiller og hustru, men Tanja flytter altså hjem. For forestillingens skyld indvilliger hun i at Jakob »voldtager« hende. Det sidste klip fra forestillingen viser Tanjas

monolog, hvor hun tilbyder sin krop. Afsnittet slutter med at hun går hjem sammen med Marko, men det er et ganske skrøbeligt og usikkert grundlag de reetablerer deres forhold på. Afsnittet har karakter af et genforhandlet ægteskabsritual.

Katrins forestilling viser, at hun behandles hovedsageligt som voksen, selvom hun kun er 17 år. Katrin er usikker på sig selv og benytter fotograferingen som en medierende distance til livet. Hun trøster Marko i sengen (de ligger i »ske« ligesom Marko og Eva) efter at Tanja har forladt ham. Hun deltager i en fotoudstilling med billedmotiver af døde dyr. Her møder hun Thomas fra teatret. Det viser sig at hun har bulimi og kaster op efter at have grovædt. Der er tydeligvis tale om en reaktion i forhold til forældrenes umodenhed, egoisme og svigt. Katrin bliver ansat som fotograf på teatret, og Marko håber at processen bliver så spændende dokumenteret, at der kan udgives en bog senere. Moderen Eva kontakter hende og de er på cafe, men Katrin er kold og afvisende. Eva fortæller senere om sin sygdom, og det får Katrin til yderligere at virke afvisende. Efter morens besvimelse kaster hun igen op og det opdages af Thomas. Hun benægter at der er noget i vejen og slår op med ham, selvom han forsøger at få hende til at tale om sine problemer. Thomas siger op på teatret og siger farvel til hende uden at hun reagerer. Marko kritiserer hendes billeder og har i øvrigt glemt at se hende udstilling. Det får hende til slut til at flytte hjemmefra og hen til Thomas. Som det eneste afsnit slutter det uden scener fra premieren. Afsnittet er et overgangsritual, hvor Katrin løsriver sig fra især bindinger til faderen og hans forventninger og hun selvstændiggøres

Evas forestilling begynder i Stockholm, hvor hun med sin mand Bertil er til lægeundersøgelse for kræft. Hun underdriver tydeligvis sygdommen og hævder, hun har det fint. Også overfor Bertil »spiller« hun rask, fordi hun vil til København for at »være« Venus i forestillingen. I lufthavnen hentes hun af Marko og sammen kommer de til første prøve, hvor hun er det vitale »naturlige« centrum. Ved Katrins udstilling kommenterer hun det motiviske valg af døde dyr som grotesk. Hun prøver at reetablere et forhold til Katrin, idet hun forsøger at åbne sig og fortælle Katrin om sin sygdom, men det fører til det modsatte og Katrin afviser hende. Efter hospitalsopholdet insisterer hun fortsat på at spille Venus, og Marko følger hende hjem, hvorefter de elsker på hotellet. Det opliver hende, og hun bliver skuffet, da Marko senere fortæller at han har genoptaget forholdet til Tanja. Ved prøverne lader hun frustrationen gå ud over Tanja, som hun anklager for at have ødelagt hendes forhold til Katrin. Eva har med mellemrum haft syner hvor moderen optræder ondskabsfuldt og hævder at hun skal dø. Eva fornægter moderens »sandheder« og modbydeligheder, men vendepunktet for Eva er en erkendelse af forgængeligheden, og overfor Katrin »bekender« hun, at hun har svigtet hende og efterstræbt karrieren. Premieresekvensen viser Evas monolog og efterfølgende ses Katrin i garderobespejlet. Selvom hun ikke har over-

været forestillingen, smiler de til hinanden. Eva ser så at sige forgængeligheden og dødeligheden i øjnene og afsnittet er en form for dødsritual.

Femte forestilling drejer sig om Jens. Han er medgrundlægger af teatret sammen med Marko. De to mødes hjemme hos Jens til middagselskab, men det er tydeligt at Marko er utilfreds og frustreret over processen og markerer, at han er i en kunstnerisk krise, hvor han faktisk har mest lyst til at aflyse. Jens er til gengæld usikker, beruset, vrøvler og ude af trit med Marko. Den manglende kreativitet mellem dem er åbenbar og ved første prøve understreges Markos krise i Jens' øjne, idet Marko forlader teatret i vrede og frustration over Tanja. Jens møder tilfældigt kolleger indenfor teaterverden og informeres om at stillingen som teaterchef på Det Kongelige Teater vil blive slået op. Han opfordres til at søge og ikke mindst hans kone presser på for at få ham til at glemme bekymringerne om Marko. Gennem prøveforløbet bliver han langsomt klar over at han trænger til nye udfordringer, ikke mindst fordi han savner anerkendelse fra Markos side. Han søger som en anden Macbeth kongemagten, selvom han derved svigter både teatret og Marko. Han får stillingen selvom det betyder at han tvinges til at indgå kompromisser med sin holdning til at publikum skal udfordres. Han er stadig i tvivl, men Markos voldsomme reaktion skubber ham til at fastholde beslutningen. Efter premieren, som er velbesøgt af de »rigtige«, magthaverne, ydmyger Marko Jens ved til premiefesten at tvinge ham til at fortælle personalet om hans nye stilling og om lukningen af teatret. Afsnittet ritualiserer forræderiet.

Sjette forestilling er Markos, og samler trådene op fra de øvrige, idet han er hovedpersonen som har eller skaber relationer til de øvrige. Han er instruktøren som skaber teater på grundlag af de personlige relationer mellem sig selv og skuespillerne. Antallet af smøger antyder et stresset liv. På det personlige plan føler han sig svigtet af Tanja, som han hævder at elske eller som han tror han elsker. Samtidig er han er på vej til at hente Eva i lufthavnen. De to kvinder optræder som en slags »drømmesyner«, som håner ham på grund af hans manglende overblik og hans manglende erkendelse af, at Adonis er ham selv og den uundgæelige død derfor er hans »slutning«. Han er glad for Evas tilbagekomst og kort tid efter prøvestart ender de med at elske sammen på hotelværelset. Samtidig drives han af jalousi i forhold til Jakob og Tanja, hvis flirten under bordet han opdager. Han føler sig alene og uden kunstnerisk kraft. Med Evas besvimelse rykker døden nærmere og rollen som Adonis bliver mere og mere levende i hans fantasi. Tanja flytter tilbage og de reetablerer forholdet, hvilket gør Eva rasende. De to forfølgende engleagtige »gudinder« i Evas og Tanjas skikkelser driver Marko til at kaste sig i havet (som Adonis, der som et kristusikon ofrer sig for kunsten). Scenen forekommer at være Markos indre »forestilling« mens han skriver på slutningen, men samtidig er der en meget realitetbetonet lyd og bilside, som i øvrigt henviser til den svenske film *Den enfoldige morder*. Scenen kan

derfor ses som både drøm og realitet og der klippes umiddelbar til forestillingens døde Adonis. Marko er kommet gennem krisen og forestillingen bliver en bragende succes. Efter applausen tager Marko ordet og takker for de mange år på teatret og han proklamerer, at han trækker sig tilbage fra teatret: dette var hans sidste forestilling. Han og Tanja følges hjem efter premierefesten. I et interview nogle måneder senere fortæller han at Tanja er flyttet for sig selv, Katrin er flyttet til Stockholm og selv overvejer han at lave teater igen. Blot nu mere politisk betonet. Han slutter med at fastslå at man må *tro* på kærligheden. Markos afsnit er et kunstritual som viser hvordan kunstneren »opløses« i værket for at genfødes.

De enkelte afsnit har overordnet en klassisk dramaturgi med begyndelse, midte og slutning, peripeti (vendepunkt) og anagnorisis (genkendelse). Men i modsætning til enen klassiske dramaturgi er fortælleforholdet ikke objektivt. Der er flere forskellige fortællere bag både det enkelte afsnit og bag serien som helhed. Afsnittene er sideordnede og selvom rækkefølgen selvfølgelig er gennemtænkt er de i vis forstand tilfældige og kunne suppleres med flere afsnit. Helheden afstår fra et fortalt hændelsesforløb og er uden begyndelse, midte og afslutning og derfor også uden klassiske vendepunkter og uden genkendelse. Det er vigtigt at skelne mellem fiktionens dramatiske handling og seriens performative fortællehandling. Det sidste er den handling som selve fremvisningen af serien skaber (konkret ved første fremvisning i DR over seks søndage) baseret på interaktion, i den forstand at tilskueren nødes til at tage stilling til de enkelte afsnits troværdighed og dermed personernes troværdighed. Men serien giver ikke en egentlig konklusion. Denne er placeret hos tilskueren som altså som fremvisningen skrider frem kan vælge mellem forskellige synsvinkler.

De seks afsnit er parallelle historier, som hverken dementerer hinanden eller overflødiggør hinanden, selvom der måske nok kan siges at være et vist hierarki og en stigende spænding forbundet med sjette og sidste fortælling om instruktøren. Pointen er at historierne både gentages og varieres og alle har egne sandheder som indbyrdes er mere eller mindre sammenhængende og som ikke skaber en bagvedliggende sandhed eller virkelighed. Der er ikke én alvidende eller overordnet fortæller, selvom der i hvert enkelt afsnit er genkommende fugleperspektivisk »skud«, som viser de enkelte hovedpersoner gående alene over forskellige pladser. Et sådant overbliksbillede plejer at antyde en alvidende fortæller, men her bliver tilskueren i en vis forstand snydt. Der findes også såkaldte subjektive sekvenser, som skaber effekten af fx et nærbillede af en mund som er set af en anden person. Endelig skaber eksempelvis interviewscenerne en dokumentarisk effekt. Der er således netop tale om en polyfoni af udsigelseeffekter.

Polyfonien kommer også til udtryk i den filmiske fremstilling af rum. Som nævnt foregår det meste i såkaldte tærskelrum. Lufthavnen, hotellet, åbne pladser, og naturligvis på teatret. Men faktisk er de private hjem også uafgrænsede. Der er mange åbne døre og vinduer (jf. maleren Hammershøj) som svinger sammen med

en række overgangsmetaforer og skaber en konstant iscenesathed. På teatret er der også tale om uafgrænsede rum hvor dører, spejle og lamper understreger den konstante *sethed*. Teatrets spil er ikke kun begrænset til scenen men inddrager også garderobe, prøvesal, kontor, gange og igen er det teatraliteten i kameravinklerne, lyset og åbningerne som understreger den stadige forandring.

## Sandhed og blændværk

*Forestillinger* hænger sammen i kraft af en fælles forhistorie omkring teatret og teatermiljøet og fremstillingen (plottet) er bundet til prøveforløbet fra den første læseprøve til premieren. Kontinuiteten mellem de seks afsnit sikres gennem parrelationerne: Jakob og Tanja, Katrin og Eva og endelig Jens og Marko. Der er scener som er genkommende i alle afsnit (prøvestart, fællestur for hele holdet på cafe, Evas besvimelse og premieren) og der er scener som blot forbinder parrene i en slags spejlingsforhold. Personerne er psykologisk motiverede men er også typer, der tegner bestemte diskurser: Marko er skaberen der benytter teatret både i et kunstnerisk perspektiv og til at iscenesætte hans omgivelser og kæmper med at teatret i stigende grad overtager hans virkelighedssans. Jakob og Tanja kæmper med rollerne og en afhængighed af instruktøren, Eva kæmper med forestillingen om uddødelighed, Katrin med løsrivelsen fra især faderen og Jens med magt og anerkendelse. Det gennemgående er at alle disse figurer er tvetydige og splittede, og de har behov for at genfortælle og genskabe sig i kunsten for at skabe en sammenhæng i livet.

Forestillingsbegrebet refererer til subjektets forestillinger om virkeligheden, om hvem der bestemmer over denne, iscenesætter den og hvem der er tilskuer. Gennem en række interviewscener indskriver personerne sig i en selvscenesat virkelighed, hvor de reflekterer en beskuer som de taler til. Desuden indgår hovedpersonerne i en teaterforestilling som præsenteres for Sortedamsteatrets publikum. De fragmenter seriens tilskuer ser, er ikke nødvendigvis de samme som Sortedamspublikummet ser og her er fragmenter tilpasset så de reflekterer den enkelte i karakter.

Prøveforløbet reflekterer den enkeltes identitet som en »forestilling«, et subjektivt og imaginært liv, der som en »film« glider sammen med teatret. Identiteten er en performativ opførelse og specielt i sidste afsnit omkring Marko er der tale om en glidning mellem fiktion og realitet. Instruktøren kan eller vil ikke skelne og befinder sig på en grænse mellem livet og døden, sandhed og blændværk. Når den centrale metafor derfor er »forestillinger« trækker det på nogle modsatrettede traditioner. En platonisk anti-teatral, hvor teatret og kunsten er et sansbedrag, som fjerner tilskueren fra det essentielle og derfor har karakter af blændværk. Og en aristotelisk, som åbner for at teatret kan have en rensende katharsisk kraft gennem sin kunsthandling. Det er karakteristisk at personerne besidder begge dimensioner. Undtagelsen er Katrins kæreste Thomas, der vælger at forlade teatret og forestillingen.

Forholdet mellem bedrag og kunstnerisk sandhed er en gennemgående dobbelt-

hed og en balance mellem begreberne teatralitet og autenticitet. Alle personerne har tvangsforestillinger eller drømmeforestillinger som forvrænger eller teatraliserer virkeligheden, hvad enten det er i form af reel sygdom eller et indre teater. Specielt for Eva og Marko løsriver billeder og stemmer sig så de næsten bliver tvangsforestillinger. Marko forfølges af sit eget projekt. Eva af sit moderkompleks, som hun gentager overfor sin egen datter. Katrin er optaget af dødsbilleder, som hænger sammen med hendes bullimi, Jens og hans kone er drevet af et begær svarende til Shakespeares Macbeth, Jakob af erotisk fascination og idolbilleder, Tanja af drømmen om familie og bekræftelse. Det tilbagevendende spørgsmål er om Marko som den evigt cigaretrygende instruktør er en charlatan, kunstnerisk forfører eller et geni? Skaber han kunst gennem sit forbrug af liv, eller er det blot en måde at holde sig »levende« på – gennem de øvrige personer? Hvorfor har han samlet sin »familie«? Vil han dem noget eller vil han blot beskytte sig selv? Til det sidste er der tvivl om karakteren: er han gal eller genial? Spiller han teater eller mener han noget reelt? Er hans »dæmoni« latterlig eller en kunstnerisk nødvendighed? Er improvisationerne over teksten en teknik eller undskyldning? I genforeningsscenen med Tanja i Markos afsnit viser et enkelt tableau meget godt hans selvforståelse. Tableauet i sengen genskaber Michelangelos *Adams skabelse* (en detalje i Det sextinske Kapel, 1508-12) og som en Gud skaber Marko liv og lader Tanja vågne af søvnen.

Teatret er både en forførende, destruktiv og livskabende kraft. Der er en næsten karikeret kritik af teaterverdenens tendens til ikke at kunne skelne mellem liv og teater, og det at teatrets spil og bedrag overføres til virkeligheden. Imidlertid er *Forestillinger* som sådan ikke anti-teatral i sin grundholdning. *Venus og Adonis* forekommer at rumme en form for teatral sandhed, selvom man ikke ser forestillingen i sin helhed.

Der refereres til Shakespeares *Hamlet*, *Macbeth* og *En skærsommernats drøm*, som alle har en tematik omkring væren og forstilling. Er man sig selv eller bliver man sig selv gennem handling. Har selv et essens eller er der tale om en opført rolle? Shakespeare lader en dobbelthed komme til syne; teatret er bedragerisk, når det udfoldes i dagligdagen, men som kunst kan det være afslørende og have en katharsisk effekt.

## Konstruktionen

Konstruktionen med de seks afsnit appellerer til tilskueren: hvilken version er den mest rigtige? Det samme lægger interviewene op til med deres karakter af »bag filmen«: »hvad følte du egentlig?« eller »hvordan var det egentlig?«, som man kender det fra dokumentarprogrammer om teatrets og filmens verden. Rekonstruktionen af »sandheden« og det autentiske får imidlertid en dramaturgisk drejning. Spørgsmålet er ikke »hvem gjorde det?« Der findes forskellige »sandheder« betinget af den enkeltes optik, og subjektivt set findes der således flere forskellige endog usammenhængende sandheder bag forløbet. Tilskuerne bliver i sidste ende tilbudt en kompleks samling af »forestillinger« uden en objektiv fortælling. Konceptet er fortalt gennem variation af scener.

Der er situationer som er enestående i enkelte afsnit, eksempelvis Evas besøg hos lægen, som indleder afsnittet og informerer tilskueren om hendes sygdom, som hun vælger at skjule, men de vigtige scener er netop variationer af forskellige synsmåder og fokuseringer. Scener fra prøven og den afsluttende premiereforestilling er typisk valgt i forhold til hovedpersonen i afsnittet. Små og store variationer demonstrerer, at der ikke er en egentlig virkelighed bag de seks afsnit. En prøve ender således i et afsnit (*Tanja*) med at Tanja går i protest og i et andet (*Jens*) med at Marko går. Begge kan naturligvis ikke være sande samtidig. Også afsnittenes slutninger er helt forskellige.

Serien demonterer den alvidende fortæller, og der er ingen direkte adgang til sandheden i historien. Fortælleren eller instruktøren besidder ikke sandheden, men er som interviewer en del af præsentationsrammen. Instruktøren er både indenfor fortællingen og udenfor som kurator af forestillingerne. Fortællekonstruktionen peger på det centrale forhold at virkeligheden fortælles, men af hvem? Der er tydeligvis flere forskellige fortællere på spil. For det første hovedkarakteren i de enkelte afsnit, som meddeler sig eksplicit fortællende til den spørgende interviewer, som man ikke ser, men som nogle vil genkende på stemmen som instruktøren Per Fly, i rollen som instruktør eller interviewer<sup>6</sup>. Denne har faktisk tilsyneladende indsigt i de scener, som umiddelbart inden er blevet vist. Her virker det som om personerne betragter en »film« om sig selv og kommenterer handlingen løbende. Tilmed virker det ofte som om intervieweren har set samme film, og kan spørge til den netop viste situation i stil med: »Jeg hører dig sige til hende, at du elsker hende?« Eller »Du har sovet hos Marko i nat?« i en scene om morgenen, hvor Tanja sidder i badekåbe og nærmest dementerer betydningen af denne hændelse og understreger at Marko ikke skal vide noget om dette. Selvom disse interviewscener indgår i tidsforløbet er personerne ofte optaget i samme lokalitet og med samme beklædning på trods af tidsspringene. Dette skaber på en gang et indtryk af, at det er virkeligheden vi overværer og samtidig bliver det altså understreget at det er filmet virkelighed og en mediekonstruktion vi iagttager. De indklippede interviews medvirker til at fastholde et subjektivt fokus og der skaber en vis tvivl om det er rollen, der forklarer sig eller om det er skuespilleren der taler om rollen. Skuespillernes kendthed (især Pernilla August, Sonja Richter og Jesper Christensen) bliver dokumentarmarkører sammen med den dokumentariske stil i interviewscenerne. Men scenerne er også samtidig en slags afbrydelse af forløbet, som kommenteres og reflekteres løbende. Det virker som om det »virkelighedsudsnit« man lige har set kommenteres udenfor eller ved siden af fiktions tidsforløb.

Ud over at serien handler om kærlighed og forskellige relationer, så handler den også om sandhed, ærlighed og troværdighed både i de sociale relationer og i kunsten. Den tematiske kerne er spejlingen mellem kunst og liv og prøverne på *Venus* og *Adonis* kommer til at afspejle personernes relationer. Desuden er det faktisk instruktøren Markos intention og projekt at skabe denne sammenhæng mellem liv og tea-

ter. Selvom det undertiden forekommer amatøragtigt og uprofessionelt, ja næsten som en parodi på moderne teater, så er der ingen tvivl om at projektet skal tages alvorligt<sup>7</sup>. Diskussionen af kunst som sandhed, terapi, identitet, refleksion, provokation og udfordring er vigtig ligesom selve eksperimentet er det. Markos ufærdige manus, den manglende slutning betyder, at han lader skuespillerne improvisere og bidrage til stykket. At han bruger dem i forestillingen og at de gerne vil lade sig bruge er bestemt en del af seriens positive koncept, som ligesom Sortedamsteatret har karakter af antimainstream og avantgardeprojekt. Som et rigtigt eksperiment placerer det sig igen og igen i en balancesituation, hvor resultatet kan falde ud til begge sider. Som succes eller fiasko, original kunst eller plat navlebeskuelse.

Denne tvetydighed omkring fiktionen og fremstillingens realitet peger på, at sandheden under alle omstændigheder er et paradoks i og med at der findes flere af slagsen. Man kan ligefrem fremhæve dette paradoks som seriens centrale knude. Enhver sandhed eller virkelighed dementeres eller betvivles efterfølgende. Det betyder at også fortælleforholdet bliver præget af uigennemskuelighed. Fortælleren er indviet i forløbet, men forstår ikke nødvendigvis betydningen og implikationerne set fra den enkelte figur. Fortælleren er reduceret til interviewer og kan af gode grunde kun spørge til personernes virkelighed en af gangen. Fortælleren overblik reduceres til at gælde personniveauet. Det er naturligvis en konstruktion, og bag denne fortæller er der en overfortæller som monterer og selekterer afsnittene som helhed. Antallet af mulige fortællinger er ikke uendeligt, men beror på valg ligesom rækkefølgen af de enkelte afsnit. *Forestillinger* fremstiller en bedragerisk verden, men *Forestillinger* er ikke selv forførende, de forskellige versioner skaber tilsammen distance og refleksion. På den ene side er »instruktøren« svækket og ude af stand til at fortælle den egentlige historie, på den anden side er instruktøren som kurator eller konstruktør styrket og nærværende og tilskuerens plot-bevidsthed skærpes gennem de metafiktionelle valgmuligheder.

## Postdramatisk eller paradramatisk

*Forestillinger* eksponerer formelt og tematisk træk af det senmodernes identitetsproblematikker. En vaklende usikkerhed som betyder at identitet er en foranderlig og usikker størrelse, som er afhængig af at blive fortalt, set og rekonstrueret som en sammenhængende meningsfuld helhed, for så igen at blive revet ned og dementeret i næste nu af en ny optik. Det bliver et billede på modernitetens tvetydighed og sammenstød, hvor man på den ene side søger at skabe et verdensbillede som alle kan identificere sig med, og på den anden side peger på usammenhængende virkeligheder, som er til stede samtidig og kun støder sammen tilfældigt eller i heldige sammenræf. Der kan ikke udpeges et sandhedscentrum, én nødvendighed eller sammenhængskraft. Dialogen mellem »stemmerne« og virkelighedshandlingerne bliver først synlige i montagen af fortællinger som indbyrdes kan være modstridende og



parataktiske. Rollerne er let udskiftelige ligesom sandhed og fiktion og kan skifte position i en dynamisk proces.

*Forestillinger* viser denne kompleksitet gennem sin serielle sideordning som skaber tilskuerens analytiske distance og selvrefleksivitet. Dramaet er ikke et ontologisk udgangspunkt, men et funktionelt aspekt. Hvor de enkelte afsnit er lineært fortalte med et subjektive fortælleforhold, er helheden en parataktisk dramaturgi, som betyder at tilskuerne både ser de enkelte forløb som autonome og i relation til hinanden. Som serien skrider frem akkumuleres en flerhed af synsvinkler på samme hændelsesforløb, hvor nogle supplerer hinanden og andre er uforenlige.

Når jeg således foretrækker at tale om para- frem for postdramatisk form, hænger det altså sammen med, at det dramatiske ikke som sådan er overstået eller tilbagelagt men er konceptualiseret. Den dramatiske form anvendes i en ny funktionssammenhæng, som skaber nogle af de traditionelle katharsiske indlevelseseffekter, men tilføjer disse en performativ struktur, hvor tilskuerne bliver konfronteret med aktive valg i relation til en kontekst bestående af seks versioner af samme forløb. På det konceptuelle plan er det performative dominerende, men samtidig indtræder der en dramatisk spænding mellem de enkelte afsnit i forhold til tilskuerens vurdering og distancerede analyse af personernes troværdighed.

Den postdramatiske kritik af det dramatiske paradigme peger ofte på en mangelfuldhed i sin gengivelse af verden, og den fragmenterede, simultane og åbne form kan så at sige være en forbedret mimesis (efterlining). Ideen om det paradramaturgiske hævder noget andet, idet mimesiskravet er afløst af en konstruktionsbevidst orientering i forhold til forskellige effekter. Konstruktionen er selvbevidst i den forstand at den fremhæves som et spændende vilkår som den netop derfor også tager alvorlig. Det er et vilkår hele tiden at skulle tage bestik af forskellige versioner og gengivelser og baserer sig derfor også på nogle klare begrænsninger. Både indlevelses- og distanceskabende effekter er gyldige greb som bringes i en form for samspil og *Forestillinger* eksperimenterer med dobbeltheden af det dramatiske og interaktive. Tilskueren kan både indleve sig i og skabe et distanceret blik ved siden af den teatrale betydningsproduktion.

## Litteratur

- Arntzen, Knut Ove: *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Alvheim & Eide Akademiske Forlag, Bergen 2007.
- Bakhtin, Mikhail M.: *Rum, tid og historie*. Forlaget Klim 2007.
- Berg, Høyland og Leinslie (red.): *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (Spartacus Forlag, Oslo 2007).
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday 1959
- Frandsen, Miriam og Schou-Knudsen, Jesper (red.): *Space & composition. A nordic symposium on physical/visual stage dramaturgy*.
- Kyndrup, Morten: *Foråringens dobbelte overgreb. Symbolske udvekslinger og parataktisk æstetik i »Dogville«* in: Lis Møller og Mads Rosendahl Thomsen (red.): *Produktive paradokser* (Aarhus Universitetsfor-

lag, 2006).

Kyndrup, Morten: *Riften og sløret* (Aarhus Universitetsforlag 1998).

Lehmann, Hans-Theies: *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006.

Lars Kjeldgaard, Kim Leona og Per Fly: *Forestillinger* (Manuskript, 2007).

Vagn lid, Tore: *Teaterteksten i kampsonen – oplyst eller opløst enevælde?* I: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 2 - 2006

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift: 2/3 - 2007. Dobbeltnummer om scenetekst og samtidsteater/dramatik.

Niels Lehmann og Claus Reiche (red.): *Børneteater i interaktion*. Skrifter fra Kulturprinsen nr. 6. Viborg 2007.

## Noter

- 1—Konceptet minder om Jan Kjærstads triologi: *Forførelsen*, *Erobreren* og *Opdageren* (1993 – 99), som skildrer Jonas Wergelands liv i forskellige fortællekonstruktioner. Romanerne behandler den samme hændelse, men fortolket og fortalt af forskellige fortællere og fortællemaåder. I øvrigt som Akira Kurosawa: *Rashomon* (1950), Lawrence Durrell: *Alexandriakvartetten*, den kinesiske film *Hero* af Zhans Yimou, 2002.
- 2—*Versionisme* er et velkendt fænomen i mediekulturen, hvor det nærmest er reglen at der tilbydes forskellige versioner af samme plot. Det kan være som en serie af næsten ensartede film, jf. *Die Hard*.<sup>4</sup> eller som oversættelser (*remediering*) mellem forskellige medier. Ex. *Festen* som film og teater eller *Matador* som serie eller opera. *The da Vinci code* (Dan Brown) er et andet godt eksempel på remediering. Versionismen forskyder selvsagt fokus fra selve handlingen til gentagelsesmomentet, hvor det overraskende bliver forskellen eller mangel på samme.
- 3—Jeg tænker naturligvis her på fiktionens instruktør Marko, som ikke lægger skjul på at han anser improvisationen som et helt central redskab, men det improviserende kan givet også iagttages som metode i den faktiske indstudering af serien, hvor skuespillerne har eksperimenteret med forskellige udtryk, reaktioner, motiveringer og undertekster for karaktererne og deres relationer. Selvom disse til en vis grad er lagt fast i manuskriptet vil det naturligvis opleves som en åben improvisatorisk struktur som har været rammen for arbejdet. Jf. kommentatorsporet på *Forestillinger* (dvd). Fiktionens »prøvelser« spejles i skuespillerens og det skaber en glidning mellem skuespillerne og rollen.
- 4—*Forestillinger* har en betydelig lighed med Anton Tjekhovs *Mågen* (1896). Også denne er centreret omkring en opførelse og et tærskelrum og dramaturgien er forrykket mod tilskueren, idet der er tale om fire akter med hver sin hovedperson og dermed forskellige refleksioner over forløbet. Handlingen er uden et enhedsligt centrum og får metafiktionel karakter i kraft af personernes forskellige monologiske overvejelser over teatrets funktion. *Forestillinger* er en markant radikalisering af denne fragmenterede dramaturgi.
- 5—I 1593 blev teatrene i London lukket på grund af pest og Shakespeare (1564) benytter lejligheden til at udgive digte dedikeret til Jarlen af Southamton. I 1594 blev teatrene genåbnet og Shakespeare blev skuespiller, dramatiker og medejer af Englands førende teatertrup.
- 6—Scenerne kan minde om en øvelse fra Stanislavskij-systemet, hvor skuespilleren gennem spørgsmål indlever sig i rollens liv, således at det bliver muligt at genfortælle dette som om skuespilleren var rollen.
- 7—*Forestillinger* har klare referencer til en række af tidens teaterfilm *Teater ved ringvejen* (2007), *Idioterne* (1998), *Dogville* (2003) og *The King is alive* (1999). I alle disse film indgår teatrets medialitet som en central handling.

**Erik Exe Christoffersen** (f. 1951): lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har senest udgivet *Teaterhandling* (Forlaget Klim 2007).

# At vove virkeligheden

Af Henriette Vedel

I Sandholm bor der nogen, der ikke er bange for at dø.  
I Sandholm bor der nogen, der er bange hele tiden. (...)  
I Sandholm er der mennesker, som var raske, da de kom,  
men nu er sindssyge. Og omvendt.  
I Sandholm er hele verdens uretfærdigheder spejlet i et ansigt.  
(www.mungopark.dk)

» – Gud! Du siger, lidelser er nødvendige,« anråber kvinden på forscenen sin far, »men er det nødvendigt med så mange?«. Vi er ikke i Strindbergs drømmeunivers. Vi er i Mungo Parks *Sandholm* – teatervillingen til asylcentret Sandholm, der ligger to kilometer fra Mungo Park i Allerød. Kvinden, der anråber Gud, hedder Job. Og hun hævder, at hun er flygtet fra en krig i himlen, at hun er Guds datter, og at hun har fået til opgave at lave en rapport om menneskernes forhold på Sandholm, så Gud kan skabe et mirakel.

Alle på Sandholm venter på et mirakel (i form af opholdstilladelse i Danmark). Og eftersom Job oplever stadig mere og mere af sandholmernes lidelser, udsteder hun flere og flere løfter om mirakler på Guds vegne. Men i sidste ende afsløres det af myndighederne, at det ikke er *himlen*, Job er flygtet fra, men derimod en baggrund så grusom, at hun fuldstændig har fortrængt alt derom, og at hun straks bevilges ophold i Danmark. Men den efterhånden fuldstændig psykisk nedbrudte Job tager opholdstilladelsen som et tegn fra Gud på, at hendes mission er fuldført, og for at kunne aflevere rapporten personligt tager hun en overdosis piller.

Rapporten til Gud udgør forestillingens rammehistorie, og gennem Job møder vi fjorten forskellige menneskeskæbner. Fjorten skæbner der er baseret på rigtige skæbner fra Sandholm:

Asylcenter Sandholm er i dag lukket land for journalister. Men Mungo Park fik en særlig aftale med Dansk Røde Kors, hvilket gav os adgang til at lave et halvt års grundig research, som forestillingen er baseret på. (»Sandholm er mere aktuel end nogensinde«, www.mungopark.dk)

## Forestillingens mise-en-scène

Resultatet af researchen blev *Sandholm* – en forestilling om »livet, håbet, drømmene, angsten og sindssygen i Danmarks største asylcenter«, set igennem den bærende rolle, kvinden Job (spillet af Tilde Maja Fredriksen). De øvrige asylansøgere og repræsentanter for det offentlige (plejepersonalet, psykiatere, politi o.l.) spilles alle af de samme tre skuespillere (Rikke Bilde, Mikkel Arndt og Nils P. Munk), der løbende skifter roller. De forskellige asylansøgere adskilles ved kropssprog, stemmer, accenter

og ved skift mellem forskellige trøjer, som markerer de respektive sandholmere. På samme måde som en karakter kendetegnes ved en enkelt trøje, er hele scenografien holdt på et minimum. De eneste kulisser er en institutionsagtig køjeseng midt på en drejescene og udenfor denne et skab med trøjerne. Herigennem etableres hele Sandholms verden. Skabet kan blive til et politikontor, og køjesengen en lastbil eller asylansøgnernes værelser.

Når Job taler til Gud, sker det fremme på forscenen til en container, hvor hun på ordre fra ham også skal aflevere rapporterne. Denne container er ikke fysisk tilstede på scenen – den repræsenteres ved publikum – men vi får at vide, at den er grøn. Måske er det, fordi Gud selv er lidt grøn, for som Job refererer fra sit møde med ham; »Han var sådan lidt grøn i det«. Grøn bliver Guds og dermed også håbets farve. Så længe de tror på et mirakel, er der håb. Også Jobs kostume er grønt. Men undervejs i forestillingen tager hun de andre asylansøgners trøjer på oven i hinanden, i takt med at hun tager deres bekymringer og lidelser på sig.

Forestillingens brug af drejescene og det fysiske arrangement skaber et dynamisk udtryk, og *Sandholm* er generelt præget af bevægelse og et højt tempo. Skuespillerne glider hurtigt og hyppigt ud og ind af de forskellige rolleskitser, og kombineret med den køns- og farveblinde casting skaber dette distance imellem skuespillerne og de skæbner, de repræsenterer. Man kunne hævde, at det til tider bliver en ret karikeret fremstilling, asylansøgerne udsættes for. Men i betragtning af at vi ser en ung mand spille en gammel bedstemor, en kvinde spille en flygtningedreng, eller en næsten to meter høj mand spille en fjortenårig pige, er det faktisk overraskende, hvor hurtigt man glemmer den »forkerte krop«.

## Episk dokumentarisme

I en så sort tilværelse som den sandholmske bliver også humoren sort. Publikum tager sig selv i at grine, og lyden af en gruppe mennesker, der synkront får latteren galt i halsen, fylder rummet. Også humoren er med til at skabe distance til det fremstillede. *Sandholms* instruktør, Moqi Simon Trolin, udtalte til seminaret om samtidsteateret på Aarhus Teater den 21. september i år, at dokumentarisk teater eller research-teater ikke nødvendigvis behøver hænge sammen med en naturalistisk spillestil; »Man kan nå tættere på en sandhed ved distance«.

Da *Sandholm* i april 2007 modtog præmiering af Statens Kunstfond var det som »politisk aktuelt teater«:

Med blændende humor, grotesk alvor og et stort realistisk researcharbejde viser Anna Bro og Moqi Simon Trolin billeder fra hverdagen i flygtningelejren Sandholm. Billeder, som i skrækkelig grad minder om forsømte menneskers virkelighed udenfor scenen. På den måde placerer Mungø Park sig i 1. række for politisk aktuelt teater. (»Film og scenekunst - præmieringer 2006« på [www.kunststyrelsen.dk](http://www.kunststyrelsen.dk))



tet sammen af flere autentiske menneskeskæbner. Dermed fremstår indholdet som en blanding af fiktion og fakta. («Gud er på Sandholm», [www.mungopark.dk](http://www.mungopark.dk))

### »Virkelighedsteateret«

Som det fremgår, er *Sandholm* og *Hjem kære hjem* virkelighedsbaseret teater. Sammen med flere andre repræsenterer Mungo Park og Teater Grob en tendens i samtids-teateret, som enkelte vælger at kalde »virkelighedsteateret«. Begrebet »virkeligheds-teateret« optræder både i enkelte teaters selvbeskrivelser (bl.a. i Camp X og Betty Nansen Teaterets) og i omtale i anmeldelser o.l.

I de seneste år er teater med mærkatet »virkelighedsteater« blevet spillet flere steder rundt om i landet. Blandt andet hos Betty Nansen Teateret – f.eks. *De Andre*, en forestilling lavet med herboende jøder og palæstinensere, om Palæstinakonflikten. Eller af Ditte Marie Bjerg, der f.eks. med aktionsforestillingen *Mission Rosa*, som udspillede sig i det offentlige rum (bl.a. på Københavns Hovedbanegård), forsøger at udfordre teaterets berøringsangst. Et arbejde hun vil videreføre de næste to år som kurator på det ny Camp X. »Virkelighedsteateret er en del af Ditte Marie Bjergs »varemærke«,« skriver Rie Hammer i *Teater 1* i april i år («Mere end »bare« teater« i *Teater 1* Nr. 133). Andre eksempler på virkelighedsbaseret teater er *De Onde* – baseret på forhørsprotokollerne fra James Bulger-sagen i Storbritannien – som spillede på Svalegangen i Århus i 2005, eller Christian Lollikes *Underværket* fra samme år, der omhandler terrorangrebet 11. september. For øjeblikket spilles der en række dokumentariske forestillinger i hovedstaden. Udover ovenfor nævnte *Hjem kære hjem*, som spiller på Kaleidoskop, bl.a. forestillingen *Nordøst* på Husets Teater, som omhandler gidseltagningen på Dubrovka-teateret i Moskva, og Bådteaterets forestilling *Mandela*, som er baseret på dokumentarisk materiale om Nelson Mandela og indleder dette teaters sæson tema »dokumentarteater«.

Der findes selvfølgelig også dokumentarisk teater udenfor Danmark. To markante eksempler er Tricycle Theatre i London og Rimini Protokoll i Berlin. Det britiske Tricycle Theatre spillede i 1993 *Half the Picture* – et såkaldt »tribunalspil«, som byggede på udskrifter fra en høring, der dokumenterede britisk våbeneksport til Irak. Teateret har siden produceret over et dusin andre tribunalspil, der afdækker »det, som egentlig sker i politikken«. »Vi prøver å gjenskape alt så nøyaktig som mulig. (...) Jeg vil at alt i teateret mitt skal være sant«, udtaler leder Nicolas Kent i et interview med det norske teatertidsskrift *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (#2-3 2007. s. 54.) Tricycle Theatre søger at fremstille materialet så objektivt som muligt, f.eks. ved aldrig at tilføre fiktiv tekst. Det tyske Rimini Protokolls dokumentariske researchteater søger den direkte fremstillingen af virkeligheden på en anden måde, nemlig ved ikke at benytte repræsentation ved skuespillere, men derimod sætte »de virkelige mennesker« direkte på scenen – som sig selv.

Det bør bemærkes, at denne generalisering af »virkelighedsteater« er meget

grovkornet. Der er betydelige forskelle på både metoder og formål hos de ovenfor nævnte. De forskellige teatre og produktioner har selvfølgelig deres individuelle programmer og målsætninger for deres dokumentarisme. Der er også forskelle i type og grad af research. Teksten kan være hentet direkte fra interviews, protokoller e.l. – som hos Tricycle Theatre – mens den hos andre kan være fiktiv tekst baseret på researchen som i *Sandholm*. Fremstillingsformen er hos nogen tilstræbt naturalistisk og objektiv, hos andre bearbejdet og æstetiseret, eller den kan bestå af faktisk at tage teateret ud i virkeligheden som i enkelte produktioner af Ditte Marie Bjerg.

Skal man alligevel generalisere, søger »virkelighedsteateret« en genforening af kunst og virkelighed. Mange af de ovenfor nævnte har det til fælles, at de ser det postmoderne teater som deres fjendebillede: Det postmoderne teater er kedeligt og intetsigende, så ironisk, at det ikke mener nogen ting alvorligt, så fragmenteret, at det ikke »vil noget«. »Virkelighedsteateret« definerer derimod sig selv ud fra sit engagement: Det er »teater, som vil noget«. Det skal have gennemslagskraft til at påvirke samfundet og dermed ikke blot få virkeligheden ind i teateret, men også teateret ud i virkeligheden.

Også Mungo Park definerer sig i modsætning til postmodernismen. Den postmodernistiske dramaturgi er ifølge direktøren for Mungo Park, Martin Lyngbo, manisk depressiv – og uinteressant og kedelig både i sin maniske og i sin depressive variant. Mungo Park, hævder Lyngbo, tager afstand fra den postmodernistiske ironi ved at: »vove at gå ud i virkeligheden«. (Gengivet efter seminar om samtidsteateret på Aarhus Teater den 21. september i år.) I kraft af denne selvbeskrivelse og med en virkelighedsbaseret forestilling som *Sandholm* er Mungo Park med til at rejse flere interessante spørgsmål angående teaterets beskæftigelse med og anvendelse af virkeligheden.

Begrebet »virkelighedsteater« er på mange måder problematisk. For hvis noget er »virkelighedsteater«, betyder det så, at det, der ikke falder indenfor denne betegnelse, *ikke* beskæftiger sig med virkeligheden? Flere aspekter både ved selve begrebet og ved »virkelighedsteaterets« selvbeskrivelse generelt er et nærmere kritisk eftersyn værd. Men hvis vi ser bort fra det problematiske ved selve begrebet, er det også et interessant spørgsmål, hvad vi kan bruge »virkelighedsteateret« til. Hvad er formålet med at trække virkeligheden ind i teateret eller teateret ud i virkeligheden – kan det bidrage med noget andet end f.eks. en dokumentarfilm?

## Hvad kan vi bruge det til?

Mungo Parks mål er at »vove at gå ud i virkeligheden« og sætte denne på scenen for så at kunne påvirke den selvsamme virkelighed. Mungo Parks producent Trine Valentin Munck giver i pressemeddelelsen udtryk for, at hun håber, at forestillingen kan fungere som øjenåbner for rigtig mange mennesker.

»Jeg håber vi med den her forestilling kan visualisere overfor publikum hvordan det

opleves at være asylansøger i Danmark. Som teater kan vi skabe nogle stemninger og følelser du ikke får ved, at læse for eksempel aviser eller se tv« Siger Trine og mener, at forestillingen er en vigtigt og nødvendigt supplement til den aktuelle debat om asylansøgere forhold i Danmark. («Gud er på Sandholm«, [www.mungopark.dk](http://www.mungopark.dk))

På samme måde som gudedatteren Agnes i *Ett Drömspel* opfatter Job sig som sendt på mission fra Gud for at viderebringe ham menneskernes klager. »Stig ner och se, och hör, kom sen tillbaka, förtälj mig då om deras klagomål«. (August Strindberg: *Ett Drömspel*. Bokförlaget Natur og Kultur, Stockholm. 1994. s. 111.) Men *Sandholms* gudedatter anråber ikke bare Gud, men også *publikum*. Når Job taler til Gud, står hun fremme på forscenen og taler op til publikum, og det samme gælder, når rapporten skal afleveres. Dermed bliver vi som publikum den egentlige modtager af Jobs rapport. Og appellen til Gud om et mirakel bliver en appel til os. *Sandholm* er en rapport fra Mungo Park til os om forholdene på Sandholm – og ifølge bl.a. kulturportalen KultuNaut en meget vigtig og vedkommende rapport:

*Sandholm* på Mungo Park er en af de vigtigste forestillinger på de danske scener lige nu. Publikum konfronteres med forhold, der ikke kan være ubekendt for nogen, men som de færreste alligevel tør forholde sig til (...) Undertegnede vil opfordre alle til at tage til Mungo Park i Allerød og se denne forestilling.  
(Minna Højland, [kultunaut.dk](http://kultunaut.dk))

Der ser ud til at herske en relativt bred enighed blandt anmeldere om, at *Sandholm* er relevant og vedkommende. Men fungerer det som teater? Personligt blev jeg meget bevæget af forestillingen, men der er efter min mening visse formæssige mangler. *Sandholm* kunne godt have været scenisk endnu renere, tekstmæssigt skarpere og dramaturgisk strammere. En del af løsningerne virker forenkede, og historien bliver til tider noget forudsigelig. Desuden bliver den sidste sekvens, hvor Job bryder sammen og mister forstanden (hvis hun nogensinde har haft den?), efter min opfattelse en smule anstrengt. Den kunne med fordel have været fremstillet på en mindre voldsom og mere afdæmpet facon. For budskabet i sig selv er stærkt nok og ikke mindst; relevant nok. Og det er måske, når alt kommer til alt, alligevel det, der er det centrale ved *Sandholm*: relevansen. Lige meget om det er stor kunst eller ej, så har forestillingen opnået at skabe større bevidsthed om forholdene på asylcenteret og har noget af æren for at have bragt flygtningeproblematikken på dagsordenen, hvilket den jo kom sidste år.

I øjeblikket er medierne fulde af historier om forholdene på de danske asylcentre. Er det hele noget som Mungo Park har planlagt? »På ingen måde. Da vi valgte at starte research til denne forestilling, var det netop på grund af den larmende tavshed omkring emnet (...)« Siger Mungo Parks direktør Martin Lyngbo. («Gud er på Sandholm«, op.cit.)



Eksempelvis fik fotograf Miriam Dalsgaard og journalist Olav Hergel her i vinter Cavlingprisen for en portrætserie i Politiken af en række asylsøgende børn; *Mød 32 afviste asylbørn i ingenmandsland* (9. maj 2006. Se <http://politiken.dk/fotografier>). Det må understreges, at Mungo Parks *Sandholm* ikke har nogen direkte sammenhæng med eller indflydelse på denne.

Dette bringer os tilbage til spørgsmålet om, hvad vi kan bruge »virkelighedsteater« til. Ved at beskæftige sig med virkeligheden, konfrontere publikum med den og i sidste ende søge at påvirke den, kan teateret være et medie, som rent faktisk har indvirkning på samfundsdebatten og på samfundet. »Virkelighedsteateret« er dermed interessant i forhold til spørgsmålet om, hvilken rolle teateret kan spille i vores samfund. *Sandholm* benytter teaterets virkemidler til at give en fornemmelse af den menneskelige situation på asylcenteret – som måske ikke ville kunne formidles på samme måde i en dokumentarfilm eller via andre massemedier. Fordi teateret som medie indebærer et direkte menneskeligt nærvær, andre medier ikke har, kan det formidle nogle andre aspekter i en anderledes setting. Forestillingen beviser i mine øjne producent Trine Valentin Muncks postulat om, at teateret kan skabe »nogle stemninger og følelser, du ikke får ved at læse for eksempel aviser eller se tv«, ved at stille virkeligheden til skue i andre omgivelser, end dem vi er vant til at få den præsenteret igennem – nemlig massemediernes.

Set i dette lys er svaret på, hvad »virkelighedsteateret« kan bidrage med; at det kan forære sit publikum en anledning til via teateret at iagttage en del af vores virkelighed som en modvægt til massemediernes iagttagelser af denne. Og dermed kan dette teater udgøre et opgør med den virkelighedskonstruktion, som produceres af massemediernes. Måske står spørgsmålet om, hvorvidt »virkelighedsteateret« i *Sandholm* har fundet den helt rette form at føre dette opgør i, stadig tilbage, men forestillingen er med til at tydeliggøre denne type teaters potentiale som medie. *Sandholm* tilbyder en alternativ iagttagelse af en vedkommende del af vores fælles virkelighed – og hvis der er noget, vi kan bruge »virkelighedsteateret« til, må det være det.

*Sandholm* havde premiere på Mungo Park 5. maj 2006 og spillede sin sidste forestilling den 22. september 2007.

Forestillingen gæster til foråret 2008 Svalegangen i Århus i forbindelse med *Mungo Park Festival*.

Henriette Wedel (stud.mag., dramaturgi) skriver speciale om »Virkelighedsteater – innovative skriveprocesser i dansk samtidsteater«.

# Samtale med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll

Af Solveig Gade

Daniel Wetzel, Helgard Haug og Stefan Kaegi udgør tilsammen teaterkollektivet Rimini Protokoll, der med forestillinger balancerende i spændingsfeltet mellem teater og dokumentarisme, har gjort sig stærkt bemærket på Europas scener de sidste godt syv år. I foråret 2007 deltog Daniel Wetzel i seminaret »The Double View«, arrangeret af Statens Teaterskole–Efteruddannelse og Københavns Universitet, hvor Jens Christian Lauenstein Led og undertegnede mødte ham til en offentlig samtale om Rimini Protokolls arbejde.

Siden Wetzel, Haug og Kaegi mødtes som studerende på Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen har de arbejdet konsekvent på at udfordre konventionelle forestillinger om, hvad teater er og ikke mindst *kan* være. Netop teatervidenskab i Giessen er da også kendt for at fostre alternative indfaldsvinkler og metoder i forhold til teaterarbejdet og har med undervisere som blandt andre Hans-Thies Lehmann, Heiner Müller og Heiner Goebbels og med tidligere elever som René Pollesch og instruktørkollektiverne She She Pop og Gob Squad da også for længst slået sit navn fast som en af de mest nybrydende teaterskoler i Tyskland. Rimini Protokoll slog til gengæld *sit* navn fast med forestillingen *Deutschland 2* i 2002. Her arrangerede gruppen en slags genopførelse af den politiske debat i den nye bundesdag i Berlin. Debatten blev transmitteret live via høretelefoner til Bonn, bundesdagens tidligere hovedsæde, hvor almindelige borgere nu fik mulighed for at »simultanoversætte« politikernes replikker og således repræsentere de politikere, der normalt repræsenterede dem. Genopførelsen skulle have fundet sted i Plenarsalen i Bonn, men endte med at blive huset af Schauspielhaus Bonn, fordi den daværende bundesdagpræsident Wolfgang Thierse nedlagde forbud mod at projektet udspillede sig i den tidligere regeringsbygning. Et forbud, der »over night« sikrede Rimini Protokoll berømmelse. De tre kunstnere har siden – som oftest i fællesskab under navnet Rimini Protokoll, men af og til også individuelt eller blot to sammen – gennem en længere række af projekter eksperimenteret med grænserne for iscenesættelse og dokumentarisme.

Haug, Wetzel og Kaegis arbejde er overordnet karakteriseret ved to strategier:

dels en stedsspecifik, hvor de som i *Deutschland 2* så at sige indsætter publikum som aktører på virkelighedens scene, og dels en teaterinstitutionsbundet, hvor en række såkaldte »hverdagseksperter« sættes til at spille sig selv på en traditionel teaterscene foran publikum. »Hverdagseksperterne« er ikke uddannede skuespillere, og det er da

heller ikke litterære dramaer, de opfører, men derimod en slags protokoller baseret på deres egne selv- og livsfortællinger. På forskellige måder og i forskellige formater undersøger Rimini Protokoll således såvel virkelighedens som identitetens konstruerede karakter og peger i forbindelse hermed på de stadig mere flydende grænser – samfundets eskalerende æstetisering og teatralisering taget i betragtning – mellem virkelighed og iscenesættelse.

## Call centre og globalisering

Til seminaret i København præsenterede Daniel Wetzel uddrag fra bl.a. projektet *Call Cutta* – en »mobiltelefon-forestilling«, hvor tilskuerne enkeltvis og bevæbnet med en mobiltelefon blev guidet igennem Kreuzberg i Berlin af en medarbejder fra et call center i Indien. Skønt den indiske call center-medarbejder aldrig havde været i Berlin, men baserede sit kendskab til byen på et elektronisk bykort, guidede hun/han hjemmevant – udstyret med et angelsaksisk navn og med tillært amerikansk accent – tilskuerne igennem et netværk af gader og stræder. I modsætning til normal »call center-praksis« hemmeligholdt medarbejderen imidlertid ikke sin nationale identitet, men afslørede efter nogen tid sit »rigtige« navn og forholdt sig i det hele taget langt mere intimt til personen i den anden ende af røret, end call centrets regler foreskriver. Som en refleksion af nogle af de konsekvenser, men også muligheder, som globaliseringen medfører, fungerede forestillingen på én gang som en kritisk kommentar til den vestlige verdens outsourcing af arbejde til andre dele af verden og som et håbefuldt forsøg på ved hjælp af moderne teknologi at skabe en flygtig fortrolig stund mellem to mennesker i hver deres ende af verden. Samtidig pegede den – i overensstemmelse med Rimini Protokolls øvrige projekter – på det mere eller mindre gedulgte rollespil, som kontinuerligt finder sted i forhold til social performance, hvad enten denne finder sted i professionelt eller privat regi. Netop spørgsmålet om forholdet mellem virkelighed, iscenesættelse og teatralitet i Rimini Protokolls arbejde blev det første spørgsmål vi stillede Daniel Wetzel til seminaret i København.

**Daniel Wetzel:** Lad mig starte med at sige, at jeg taler ud fra vores praksis og ikke ud fra et abstrakt teoretisk perspektiv. For os har det altid været meget mere interessant at tage fat på og undersøge det, vi finder »derude« – om det så er et elektricitetsværk eller et call center – end at tage udgangspunkt i et allerede eksisterende drama. I forbindelse med vores research taler vi altid med en masse mennesker, som vi får til at fortælle om sig selv og om, hvad de laver. Og vi tror på dem, når de fortæller os noget, bortset fra at vi netop er bevidste om, at der nok altid er en fiktion på færde i alle menneskers måde at præsentere sig selv på over for folk, de ikke kender. Det gælder også i nære relationer som fx familien – man fortæller måske ikke historien helt, som den er, men sådan som man gerne ville have, den skulle være. Når vi transformerer den problemstilling til kunstnerisk materiale, skaber vi en overlappning mel-

lem to niveauer, som altid lapper ind over hinanden, også i ganske almindelige teaterforestillinger. For ligegyldig hvor traditionel en teaterforestilling end måtte være, er der altid et niveau af realitet ved den, og det er det, der gør, at du overhovedet opsøger den og bliver ved med at bevare interessen for den undervejs. Hvad angår det materiale, som vi så at sige henter »udefra«, og som altså ikke er fiktivt, er det i forhold til det for det første heller ikke muligt at skelne objektivt mellem sandhed og fiktion – og det lader sig slet ikke gøre, når man arbejder med en kunstig rammesætning som teatret! For det andet er det virkelig sjovt og interessant at arbejde bevidst med at sammenblende de to niveauer eller processer, ikke bare for os, men også for tilskuerne, bilder jeg mig ind.

**Solveig Gade:** *I benytter jer næsten altid udelukkende af ikke-uddannede skuespillere, af de såkaldte hverdags eksperter, som ofte er tydeligt usikre ved den sceniske situation – det uskoledede og absolut ikke psykologisk realistiske er et særpræg ved jeres forestillinger. Samtidig er der på ingen måde tale om en reality tv-situation – replikkerne er tydeligvis indøvede, ligesom situationen er omhyggeligt iscenesat. Kan du sige noget om denne dobbelthed i forhold til jeres arbejde med de sceniske aktører: Hvad er det ved amatører, der tiltrækker jer, for den »autenticitet« de umiddelbart måtte rumme ved at stå frem som »sig selv«, bliver konstant problematiseret i jeres forestillinger?*

**DW:** I forbindelse med det første projekt, Helgaard og jeg lavede sammen med Stefan (Kreuzworträtsel Boxenstopp, red) medvirkede fire kvinder, som alle sammen var over 80 år gamle, og hvoraf ingen havde prøvet at stå på scenen før. Vi syntes, det var virkelig interessant og også meget morsomt at invitere dem ind i en ramme, som publikum var vant til at opleve noget andet i. Teatertilskuere er så vant til »som om«-situationen, at det er meget overraskende for såvel dem som for dem, der står på scenen, hvis dette »som om« kommer fra en anden vinkel. Når hverdags eksperterne taler til publikum i teatret befinder de sig inden for en sikker teatral ramme, som de samtidig er fremmede i forhold til, og det er dét paradoks, som giver det hele en form. Dét at der er en sikkerhed forbundet med den teatrale rammesætning er også med til at sikre, at de folk, som medvirker i vores forestillinger føler sig godt tilpas. Det er ikke normalt et kriterium i kunst, især ikke inden for performance kunst – jeg går ikke ud fra, at Marina Abramovic følte sig særlig godt tilpas i nogen af sine performances! – men når du arbejder med ikke-professionelle, er det vigtigt, at de føler sig trygge ved situationen. Så det er derfor, vi instruerer vores eksperter; det, de siger, kommer fra dem, men vi skærer det til. Vi arbejder med dem som skuespillere, men selvfølgelig altid med respekt for den særlige måde at performe på, som de selv medbringer, for de er professionelle skuespillere, bare inden for deres eget område! Instruktionsmæssigt går vi meget grundigt til værks, for vi er på ingen måde interes-

serede i at bringe nogen i en situation, hvor de foran 300 mennesker finder ud af, at det de gør og siger, er kedeligt.

**Jens Christian Led:** *Men måske kan hverdageksperterne også blive lidt for sikre eller lidt for fortrolige med at stå på scenen? I starten af forløbet kan de have en charmerende autenticitet, hvor de er virkelig uprofessionelle i skuespilmæssigt henseende, mens de efter 15-20 opførelser kan blive dilettantiske og få en amatørskuespillerring over sig, hvor de åbenlyst nyder at stå på scenen. Sidste år talte jeg med din kollega Helgard Haug om dén fare, og hun fortalte, at I af og til ændrer i forestillingerne netop for at holde fremmedheden og det ikke-fortrolige ved situationen intakt. Hun sagde også, at I af samme grund bliver nødt til at overvære alle forestillingerne.*

**DW:** Ja, det er en faktor der adskiller vores arbejdsform fra en normal teaterinstruktørs arbejde. Han kan nøjes med bare at være der til premieren og derfra stole på, at skuespillerne nok skal gøre deres arbejde godt nok. Men det er en generel problemstilling i teatret: I forhold til alle slags forestillinger er man nødt til konstant at finde forskellige måder at holde dem friske på. Hvor svært det er, kommer også meget an på hvilke forestillinger der er tale om. I forhold til vores forestillinger Wallenstein og Das Kapital har det ikke været noget problem, mens Deadline og Sabenation led under, at nogle af fremstillerne blev lidt for fortrolige med situationen. Jeg tror, det har noget at gøre med de personligheder, der medvirker og selvfølgelig også med det drive, der nu engang er i en gruppe. Lige pludselig har forestillingen bare forvandlet sig til noget helt andet, og så er det, man skal sige stop. Man kan også mærke, at publikum ikke bryder sig om det, når man når til det punkt. De synes, det er pinligt, at folk, der ikke er uddannede skuespillere står på scenen og tydeligvis synes, de er interessante – hvilket de jo er! (latter).

**JCL:** *I jeres forestillinger inddrager I mennesker, som er mere eller mindre udgrænsede fra det øvrige samfund, I fokuserer på måden, hvorpå vi som moderne mennesker forholder os til døden, og I tager fat på den uværdige måde, som store virksomheder, fx Sabena (belgisk flyselskab, red), behandler deres ansatte på. Desuden peger I i flere af jeres forestillinger, fx Sabenation og Call Cutta, på nogle af konsekvenserne ved den globale kapitalisme. Arbejder I bevidst på at integrere disse politiske aspekter, eller opstår de snarere som et naturligt resultat af jeres generelle »opsøgende arbejde«?*

**DW:** Én af de gode ting ved at arbejde sammen i en gruppe, som vi gør, er at man ikke nødvendigvis blot følger én intentionel linie, men at man måske er mere bevidst om vigtigheden af i stedet at åbne forskellige felter af uafgørlighed. Da vi lavede Call Cutta diskuterede vi faktisk ikke globalisering særlig meget. Vi var blevet bedt om at lave en forestilling i Calcutta, og vi blev inviteret dertil for at vi kunne finde ud af, hvad vores indfaldsvinkel til denne såkaldt miserable by kunne være.

Ret hurtigt blev vi enige om, at vi skulle skabe en situation, som også angik os som vesterlændinge. En situation, hvor Indien taler til Vesten, samtidig med, at Indien leger Vesten – call centret med andre ord. Hvis du synes, det er politisk, så tror jeg, det er noget, der kommer fra dig, mere end det er en politisk problemstilling, vi bevidst har arbejdet på at integrere. Og det er helt fint! Personligt har jeg selvfølgelig en holdning til call centre, outsourcing, massefyringer osv, men hvis jeg vil ytre mig politisk, så kan jeg lige så godt gøre det i et læserbrev. Det er også sådan i gruppen, at hvis én af os den ene dag siger, at der er en politisk pointe i et eller andet, vi er ved at lave, vil en af de andre utvivlsomt foreslå dagen efter, at vi dropper den sekvens. Men det handler også om etik; netop fordi vi arbejder med en ramme, altså teatret, som vi kender rigtig godt, men som vores fremstillere ikke er så fortrolige med, er det meget vigtigt at vi ikke misbruger dem som symboler i forhold til et politisk udsagn, de ikke selv kan stå inde for. Som gruppe har vi altså ikke et konkret politisk budskab, vi vil have igennem, men der har ofte medvirket folk i vores forestillinger, som havde deres egen politiske mission.

*JCL: Ja, i Wallenstein for eksempel...*

**DW:** Ja, her var der en tidligere CDU-lokalpolitiker med, Sven-Joachim Otto, som efter at have berettet om, hvordan han som borgmesterkandidat konsekvent iscenesatte sig selv for at vinde vælgernes gunst, spurgte publikum om de ville have stemt på ham, da han stillede op til borgmestervalget i Mannheim i 1999. (Otto blev efter alle den populistiske kunsts regler kørt i stilling som borgmesterkandidat i Mannheim, dog uden at blive valgt, hvorefter han blev undsagt af sine egne partikolleger, red). Den første by, forestillingen blev opført i, var Mannheim, hvor de nær havde taget livet af ham, og hvor han faktisk blev nødt til at forlade byen efter valget. Her opstod der virkelig et politisk øjeblik, da han bad publikum om at række hånden i vejret, hvis de ville have stemt på ham dengang, og hvis de ville stemme på ham igen. Til både det første og andet spørgsmål var der næsten ingen, der markerede, til trods for, at det rent faktisk var omkring 48% af byens indbyggere, der havde stemt på CDU dengang. Men da han til sidst spurgte, om folk havde haft medlidenhed med ham, om de havde følt med ham de sidste par timer, rakte næsten alle hånden i vejret. På den ene side var der tale om en meget politisk situation og på den anden side en situation, der absolut intet havde at gøre med politik, men derimod med medfølelse. Og hvis vi havde forsøgt at understrege, at det her var politisk, ville vi have ødelagt den dobbelthed og muligheden for, at du som tilskuer selv kan forholde dig politisk til noget i teatret.

*SG: Rene Pollesch plejede at være meget skeptisk overfor tanken om at få sine stykker udgivet. Han sagde, at de var lavet til scenen, og at de derfor ikke var egnede til at blive læst. Men han endte med at udgive dem, og jeg tror, at der var mange, der var glade for*

*på den måde at få lejligheden til at nærlæse hans stykker og studere hans bud på, hvordan man også kan gå til dramaet som genre. Kunne du forestille dig at jeres tekster blev udgivet, eller ligefrem opført af andre?*

DW: Det er faktisk sket, i Slovakiet engang hvor de opførte Sabenation. Vi havde det sådan lidt, »Ok, hvis I mener, I kan lave noget interessant, så bare klø på«. Men vi fik det aldrig set. I forhold til Pollesch, hvis tekster er virkelig gode, synes jeg ikke, vores tekster kan stå for sig selv som dramaer. De er protokoller. I det tyske parlament er det sådan, at hvis du som politiker vil holde en tale, så skriver du først en tekst, som du giver til den, der sidder i protokollen, sådan at de andre i parlamentet kan se, hvad du har tænkt dig at sige. Overskriften på disse protokoller er altid »refererer til det talte ord« i betydningen »det er det talte ord, der tæller, dette er blot en kladde.« Jeg tror, vi ville blive nødt til at skrive det samme på vores tekster, hvis vi udgav dem: »Det er det talte ord, der tæller«.

JCL: *Jeg har spørgsmål vedrørende teaterinstitutionen. Er der ikke en fare for, at I som gruppe kan ende med at blive opslugt af hele den repræsentationsmaskine, som I startede med at bekæmpe, og at jeres måde at lave teater på bliver reduceret til endnu en af denne maskines repræsentationer, en del af dens artilleri så at sige?*

DW: Ja, jeg vågner nogle gange om natten med det mareridt! (latter) Nej, jeg mener det faktisk, for det er virkelig et dilemma. For på den ene side, bliver man en del af systemet, når man samarbejder med offentlige institutioner, men på den anden side er det ved at gøre det, at man kan bruge institutionerne på alternative måder. I 1960'erne, 70'erne og også 80'erne eksisterede der en modsætning mellem den såkaldt »fri teaterscene« og det statssubventionerede teater, og på en eller anden måde indikerede dét, at man ikke modtog offentlig støtte, at man automatisk var mere politisk – hvori det så måtte bestå – end det statssubventionerede teater. Men fra omkring midten af 1980'erne har den såkaldt »fri teaterscene« stået for det mest konservative teater, man har kunnet opdrive i Tyskland. Det er ikke bare kedeligt, det er virkelig dårligt, både hvad angår det æstetiske og graden af refleksion. For os har det været vigtigt lige fra starten at gå ind på den risiko, som man faktisk godt kan sige, det er, at arbejde med institutionen og den slags repræsenterende teater, som den står for. For teaterinstitutionen repræsenterer sig selv og giver os et rum, hvor folk performer på en særlig måde; den udgør en slags scene, som folk interagerer på ud fra en eller anden form for hierarkisk orden. Og det er der ikke noget galt i – det er en skueplads, og den skal vi positionere os selv på. Wallenstein var fx kun mulig pga. teatermaskineriet. I forbindelse med vores research til forestillingen skulle vi snakke med de folk i Mannheim, der sad på magten og pengene, og da teaterdirektøren hørte det, greb han telefonen og ringede til alle byens bankdirektører og topchefer. De var alle sammen med i frimurerlogen, og selvfølgelig var teaterchefen en af de

vigtigste logebrødre! På den måde fik vi kontakt til dem, vi skulle tale med – det var måske nogen af de mest kedelige samtaler, vi nogensinde har haft med folk, men det var på den måde vi fandt hr. Otto, den tidligere lokalpolitiker, jeg talte om før. Så ja, der er klart en magtrelation på færde, når du arbejder med institutionen, men jeg tror også på, at det er muligt at arbejde med den uden at sælge ud. Og så alligevel, måske bliver det faktisk et problem, hvis man for alvor vænner sig til at være en del af den.

*SG: Siden omkring midten af 1990'erne har den kollektive arbejdsform præget især kunst-, men også teaterverden. I Tyskland har grupper som selvfølgelig jer, men også Gob Squad og She She Pop markeret sig, mens det i USA er grupper som fx Big Art Group, Elevator Repair Service og Richard Maxwell and the City Players, der er skudt frem i kølvandet på The Wooster Group. Hvorfor tror du den kollektive arbejdsform appellerer til så mange i disse år, og hvorfor foretrækker du at arbejde kollektivt frem for individuelt?*

*DW:* De grupper, du nævner, er meget forskellige og har hver deres måde at gøre tingene på. Fx er Wooster Group totalt hierarkisk organiseret – jeg tror, de stadig er lidt traumatiserede over at have arbejdet sammen med Richard Schechner! Da jeg kom til Giessen var der folk som René Pollesch, der arbejdede med at udvikle deres sprog som dramatikere, og eftersom de ikke havde adgang til skuespillere, havde de hele tiden brug for at kunne afprøve deres tekster på de andre studerende. Og det foregik på en temmelig hierarkisk måde – det var lidt sådan, at hvis du var studerende på 1. eller 2. semester, så blev du ikke spurgt, om du ville være med, men blev beordret til det, sådan a la »kom så, du skal spille med i mit stykke, her er din tekst, og du skal være nøgen!«. Det var faktisk temmelig groft. Selvfølgelig var der også nogle, der arbejdede på en anden måde, men der var næsten altid én skuespiller, der stod i centrum, og som håbede på at blive fremtidens store stjerne. Vi prøvede at gøre det anderledes, og på vores årgang var det ikke kun os, men også en pigegruppe, der hed She She Pop, der lavede kollektivt teater. Nogle af medlemmerne derfra allierede sig med en flok venner i Bristol, og sammen grundlagde de Gob Squad, et andet kollektivt. Alt det her skete inden for omkring et år, og lige pludselig havde vi det alle sammen sådan, at det var den eneste måde at arbejde på – »aldrig igen den her tåbelige dyrkelse af kunstnergeniet! Vi tog virkelig afstand fra tanken om, at teater altid skal udgå fra et centrum og følge en linie udstukket af instruktøren. Teater fungerer ikke på den måde! Og selvom det kan se ud som om, det gør – fx når det bliver organiseret på en måde som hos Grotowski – så beror teater altid på forenede fælles kræfter. Selvfølgelig er der sikkert nogle, der godt kan lide at få besked på, hvad de skal gøre og ikke gøre, men for os var det bare ulideligt.

*JCL: Men når I så arbejder med hverdageksperterne, opstår der så ikke bare et nyt*



*hierarki med dig og resten af gruppen, der som et trehovedet monster, der fortæller, eksperterne, hvad de skal gøre?*

DW: Jo, men det er anderledes, for de har aldrig næret ambitioner om at blive kunstnere eller at stå på scenen. Vi synes, at det er dem, der er eksperterne, men de synes omvendt, at det er os, der er eksperterne. De har noget, de gerne vil fortælle, men de ved ikke, hvordan de skal gøre det. Så vi prøver at anlægge arbejdsprocessen som en slags partnerskab – vi er samarbejdspartnere, men selvfølgelig er der behov for nogle strategier, som vi kan organisere dette samarbejde med. Fx mener vi ikke, det er en god idé, hvis vi tre står sammen og siger »gør det, prøv det, sig det«. Så derfor arbejder Stefan, Helgaard og jeg altid i hvert vores prøvelokale sammen med hver vores gruppe af eksperter på en måde, hvor vi er meget sådan »prøv at gå videre ad den vej, du er i gang med, prøv at følge dén linie«. Undervejs mødes vi løbende og stykker de forskellige dele sammen, og selvfølgelig opstår der et tidspunkt, hvor vi siger, »nej, lad være med det, prøv det her i stedet for«. Og dét synes jeg bare, er ærlig kommunikation.

**Spørgsmål fra publikum:** *Hvordan beslutter I, hvilke projekter I vil lave?*

DW: Det er ét stort rod, og det varierer fra gang til gang. I forbindelse med, at vi fandt på vores navn, Rimini Protokoll, opsøgte vi en konsulent i Schweiz og spurgte ham bl.a. om, hvilken organisatorisk form, han ville råde os til at benytte os af, og om han overhovedet troede, at det var muligt at lave gode forestillinger som gruppe. Han mente ja, teamwork og ikke-hierarkiske former er fremtidens arbejdsform og fortalte os, hvordan han altid forsøger at overbevise bankdirektører og topledere om, at den bedste måde at træffe beslutninger på ofte er at slå plat eller krone. Så er der ikke nogen, der bliver såret, eller kan skyde skylden på hinanden. Det råd tog vi faktisk til os.

JCL: *I slår rent faktisk plat eller krone?*

DW: Ja, men hvis vi finder ud af, at det var en virkelig dum beslutning, ændrer vi den selvfølgelig (latter).

Stor tak til Tine Løvschall-Wedel og Anne Myrup Munk for transskription og oversættelse af samtalen.

*Call Cutta in a Box* af Rimini Protokoll kan opleves på Camp X i april 2008.

# Kosmisk frygt

eller den dag Brad Pitt fik paranoia

Af Christian Lollike

A: Hvad skal vi nu?

B: Redde PLANET EARTH.

C: Hvad?

B: Ja.

A: Nå.

C: Okay, så siger vi at jeg er sådan en der ved en hel masse om vejr og vind, og som holder foredrag og er pisse klog, så kan du være...

B: Hende, som godt ved at himlen er gledet ud af hænderne på Gud, og PLANET EARTH er nu ved at forvandle sig til en global sauna.

A: Jamen så er jeg en helt fra Hollywood. Yes. Brad Pitt. Og jeg er handlingens mand. Derfor sidder jeg lige nu – er I med? – jeg sidder lige nu foran min producent og siger: »Vi skal lave noget væsentligt. Noget der ikke bare underholder, men ændrer, forandrer – noget der gør en forskel«.

C: Producenten byder Brad Pitt en drink.

A: Men Brad skubber glasset til side, ser hårdt på producenten, og siger: »Vi i Hollywood kan trænge ind i folks hjerter på en helt anden, og meget mere følsom måde – og det skal vi udnytte...«

C: Producenten smiler.

B: Overbærende.

C: Og rækker en stak papirer frem mod Brad: »Jeg har netop modtaget manus til verdens smukkeste kærlighedshistorie – og den mandlige hovedrolle, Brad...?«

A: Brad rejser sig.

B: Skubber stolen hårdt bagud.

A: Og siger så med fast stemme: »Jorden er et God damn kussehår fra at falde fra hinanden. Alle ved det. Alle fucking ved det, men ingen« – han slår i bordet – »ingen gør noget«.

C: Producenten trækker på skuldrene: »Jeg synes i det mindste du skulle læse det«.

A: »Fatter du slet ikke at det ikke kan blive ved?«, siger Brad og fortsætter: »Ser du aldrig ud af vinduet?«

B: Brad ser ud af vinduet. Han ser på smoggen, der hænger som en tung mørk dyne over Los Angeles. Han ser bilkøerne, og de pumpende udstødningsrør.

C: Han ser til Tokyo, hvor folk står ved iltautomaterne og trækker ren luft.

A: Han ser ind i en af Kinas kulminer, hvor en lille pukkelrygget dreng ved navn Cheung slæber kul til et forbrændingsanlæg, der brænder så heftigt at Brad nærmest kan se hullerne i ozonlaget.

B: Brad ser også til Bangladesh, hvor en ny oversvømmelse har skyllet endnu en by væk. Han ser en mor sidde i et træ og kæmpe for at holde sine børn oven vande. Han ser et af børnene falde i vandet og blive opslugt af strømmen. Han hører morens skrig da barnet smadres mod et træ.

A: »Vi er på vej ud over afgrunden – and you are doing nothing«, siger han lavmælt og ser producenten ind i øjnene.

C: Producenten ser på Brad: »Prøv nu bare at høre den første scene«.

A: Nej.

C: Men der er masser af kærlighed og klima i den også.

A: Fuck you.

B: Fuck you.

A: You are doing nothing.

C: »Så tag dog til God damn Bangladesh og byg en God damn dæmning. Here we make movies«.

B: Det er en lor-teleg.

A: Hvad?

B: DET ER EN LORTELEG.

A: Okay, så lad os sige, at han er professoren, ham som ved en hel masse om vejr og vind, og er pisse klog og som lige nu fortæller os alle sammen sandheden.

C: Paranoiaen er endeløs. Det plejer jeg at sige når jeg indleder mine foredrag. Foredrag jeg foretrækker at holde i shorts. Udendørs. Jeg nyder nemlig solen. Nyder det nye klima. Selvfølgelig er der store områder, der på grund af det lunere klima bliver helt eller delvis ubeboelige, og hvor indbyggerne ikke kan dyrke noget som helst. Det gælder navnlig dele af Afrika, og også mange steder i Sydeuropa. Men der er også områder, som indtil for få år siden var ubeboelige og uopdyrkede på grund af kulde og frost. Mange af de områder bliver nu – takket være den globale klimaforbedring – frodige og egnede til beboelse.

B: Så denne aftens glade budskab er:

A: There is no problem.

C: Isen vil smelte. Det vil den da. Især på Grønland, Nordcanada, og måske også Antarktis, men over det hele... (*ryster på hovedet*). Alligevel kan vi ikke blive fri for dette oversvømmelsesvrøvl – på trods af at scenarierne er ganske urealistiske.

A: Isen smelter, ikke?

C: Isen smelter, men meget meget langsomt – og det er derfor noget pjank med den katastrofe.

B: Okay, så lad os lege Kina.

C: Det du glemmer, er, at opvarmning øger for-

dampning. Dvs. at der er mere fugtighed i atmosfæren,

B: Lad os nu lege Kina.

C: Dvs. at der er mere fugtighed i atmosfæren, hvilket igen betyder, at det faktisk sner mere på Antarktis end før, og at Antarktis derfor *øger* sin ismasse. Så en global vandstigning på over en meter – vrøvl.

B: Jeg kan ikke huske hvad hun hedder, men hun bor i af de der nye satellitbyer uden for Beijing. Hun arbejder for et firma som fremstiller opladere til mobiltelefoner. Hun har arbejdet der længe. Hun sagde, at hun engang var en af de der piger, der står på fabrikken 14-16 timer dagligt – 7 dage om ugen, men at hun var heldig, meget heldig, fordi de opdagede at hun var brugbar for administrationen. Nu arbejder hun med at holde styr på pigernes indtjening, effektivitet, løn og så videre.

C: Hende kender jeg også. Hun var i tv og imens hun fortalte om sit liv håbede jeg hele tiden at kameraet ville dreje lidt ned, så jeg kunne se hendes bryster.

B: Hendes forældre er bønder. De bor i en lille landsby over 900 km fra Beijing. For ikke ret mange år siden gik de bagved en plov, havde én ko og tre høns. Nu sidder de foran en fladskærm og ser film fra USA.

A: Så ser de jo af og til Brad.

C: Selvfølgelig skammer jeg mig, men de kan altså være så skide sexede sådan nogle asiater, og hende her så altså ud til at have nogle små faste nogle, ja, hun var en rigtig lille lækker pakke, og det betød jo ikke, at jeg ikke sagtens kunne leve mig ind i hendes dilemma.

B: Nogle gange sidder hun helt stille med hænderne sådan, og tænker på forældrenes svigtende landbrug, den galoperende udvikling, og somrene, der bliver længere og længere, de mange forurenende virksomheder, politikernes konstante kværnen – og så bliver hun bekymret og bange.

A: Men brokke sig, råbe stop, gøre oprør, kan der naturligvis ikke blive tale om (og hvem skulle

også kunne forlange det) for som chefen flere gange har understreget:

**B:** Der er mange, der gerne vil have dit job.

**A:** Hun ser dagligt folk, der lever på gaden, som dør på gaden, som bliver ædt af hunde.

**B:** Af og til takker hun en eller anden Gud for sit held.

**C:** Alligevel kan hun ikke lade være med at smile, for hun er også glad for at være nået så langt og stolt af at sende penge hjem osv., og hun ved jo, at de prøver at finde en løsning på svineriet fra fabrikken.

**A:** Jeg er ikke helt sikker på at jeg forstod pointen med den film.

**C:** Det var ikke en film, Brad.

*Break.*

**A:** Må jeg ikke have lov til at invitere jer alle sammen med til gardenparty? Det er Angelina og mig der står for arrangementet, og det forgår ja, en 80 km væk fra ræset i Hollywood.

*B, C og A leger forskellige figurer til garden party.*

Jeg vil ikke lægge skjul på at den globale opvarmning også har en positiv indflydelse på landskabet. Ikke bare fordi ejendomsværdien er steget – den slags er jeg ligeglad med – men jeg kan jo ikke undgå at glæde mig over, at den øgede vandstand har gjort afstanden til stranden kortere.

Dine gardenpartys, Angelina, har altid været de bedste, og det er ikke kun på grund af serviceringen, nej, men fordi de sætter dagsordenen for hele Hollywood. Hvad er der i de pindemadder?

Brad mener vi snart får himlen i hovedet, og derfor er han i gang med en ny film om klimakatastrofen, men de mangler investorer til fortsættelsen.

Er det derfor vi er inviteret?

De ønskede vækst i Asien. Jeg gav dem vækst i Asien. De ønskede vækst i Sydkorea og Thailand. Jeg gav dem vækst i Sydkorea og Thailand.

Jeg er vegetar. Og det er jeg blevet, efter at jeg erfarende, hvor mange bøvser og prutter køer og grise lukker ud. Det er mange. Rigtig mange. Det kan godt være, at det lyder morsomt, men som du sikkert ved, bøvser fx køer deres mad op mindst fire gange dagligt. Den gas de slipper ud er kraftigt med til at nedbryde ozonlaget.

Der er en flue i din drink.

Det den film mangler er en antagonist. En fjende. En skurk. Vejret er en dårlig skurk, Brad.

Jeg så et dokumentarprogram om en mand fra Bangladesh, der arbejder med... skat, hvad var det ham der fra Bangladesh arbejdede med?

Containerskibe. Han pillede containerskibe fra hinanden.

Han slæbte containervragdele – i 40 graders varme. Og det gør han nok stadig.

Og for hvert år der går, bliver det varmere og varmere. Og han ved godt hvorfor.

Global opvarmning.

Det er virkelig det store hit i øjeblikket – spørg bare Brad.

Det er det jeg altid har sagt: Når vi producerer film ud fra profit, bliver profitten mindre, men når vi producerer ud fra idealisme, så får vores film den nødvendige autenticitet.

Netop. Hold fast i idealismen. Har pengene først taget magten, ja, så vokser det indre hulrum og der er ikke meget at stoppe i det. En lystyacht kan ikke gøre det, men I skal nu alligevel se min ranch på landet.

Man bliver faktisk lykkeligere af frugt og grønsager. Det er videnskabeligt bevist at kødædere er mere aggressive og krigeriske end vegetarer – og er det ikke det krigeriske i menneskets natur vi skal til livs, hvis det store verdensomspændende kærlighedsprojekt skal lykkes?

Filmen udspiller sig i en ikke så fjern fremtid.

Spiller Angelina med?

Vi kan vel godt blive enige om at den globale befolkningstilvækst er eksploderet. Dvs. at antallet af munde, der skal mættes er steget markant. Vi har derfor en historisk høj vækst i produktionen af køer og grise. Og de prutter. Dvs. at det årlige udslip af nedbrydende metangasser er kolossalt – og det er jo ikke så morsomt, vel?

Nej, tak jeg drikker ikke champagne.

De ønskede vækst i Asien. Jeg gav dem vækst i Asien. De ønskede vækst i Sydkorea og Thailand. Jeg gav dem vækst i Sydkorea og Thailand. Og nu står de så der og surmuler og giver mig skyld for CO2, global opvarmning, drivhuseffekten, syreregn, smog og hvad ved jeg.

Det er jo ikke »blot« hele samfundsklasser, som holdes nede i fattigdom, nej, det er hele *kontinenter*, som er så forarmede, udbyttede, forgældede og ressource-udsugede, at de *ingen* reelle chancer har for at komme med på vækst-vognen. De bliver bare trykket længere og længere ned i vores dumpede industriaffald.

Både Brad og Angelina har sat deres formue på spil for den film. Hvis det lykkes kan den redde Hollywood.

Hvis den film lykkes kan den redde verden.

Tror du virkelig?

Nej.

Det er da klart, at også jeg ønsker, at jeg var en stor mægtig kvinde med et ocean af en barm. At jeg var i stand til at rejse mig, klemme om mine brystvorter og give verden liv, men...

Skål, Brad.

*Break.*

**B:** Hvorfor kan vi ikke være alvorlige?

**C:** Hvad?

**B:** Hvorfor kan vi ikke være alvorlige?

**A:** Fordi vi lider af den frygtede ironisyge, der er farlig og virkelighedsfornægtende, og derfor er vi

ikke i stand til andet end at fjumse rundt med realiteterne.

**C:** Fordi vi ved at sandheden ikke findes. Fordi alt kan ses fra 117 vinkler.

**A:** Fordi vi er fanget i selvrefleksivitetsens megametahelvede – and there is no escape.

**C:** Derfor er vi ramt af handlingslammelse og talebesvær.

**B:** »man kunne jo sige – og jeg ved godt, at det måske i virkeligheden ikke passer – at klima – eller ja, klima og klima, jeg mener jo nok snarere måden, hvorpå vi vælger – eller meget ofte vælger, eller nogen i hvert fald engang imellem vælger – at italesætte PLANET EARTHs klima på...

**A:** ...og ja, det ved jeg godt, at du ved og sikkert ikke er enig i, eller i hvert fald ikke kun enig i, for jeg ved, at du ved, at det langt fra er den eneste sandhed.

**C:** MAN FÅR ALDRIG SAGT NOGET – OG DET GØR MIG SINDSSYG. FOR JEG HAR FAKTISK TEMMELIG MEGET AT SIGE.

**B:** Hvad?

**C:** »man kunne jo sige – og jeg ved godt, at det måske i virkeligheden ikke passer – at klima – eller ja, klima og klima, jeg mener jo nok snarere måden, hvorpå vi vælger – eller meget ofte vælger, eller nogen i hvert fald engang imellem vælger – at italesætte PLANET EARTHs klima på...

**A:** Hvis du vil, kan vi da lege at vi to elsker hinanden...

**C:** Okay, så lad os sige, at du er sådan en, der er meget bekymret og bange fordi den mand du elsker, det er ham dér, og han er skvattet ned i et mentalt hul og har meget svært ved at komme op.

**B:** Det er BRAD PÅ HJEMMEFRONTEN DET HER.

**A:** Og hvem er du så?

**C:** Jeg er bare ham, der står lige her og ryger en Lucky Strike. ACTION.

*De begynder legen.*

**B:** Der vel ingen, eller i hvert fald ikke ret mange, det kan der ikke være.

**C:** Man kunne jo sige – og jeg ved godt at det måske i virkeligheden ikke passer – at klima – eller ja, klima og klima. DU LYDER SOM MIG. FORFRA. ACTION.

**B:** Vi piner og plager jorden. Ressourcerne er *ikke* udtømmelige. Ozonlaget *er* ved at bryde sammen. Verden *er* overbefolket. Isen smelter *faktisk*. Der er ikke en eneste, der *ikke* ved det.

**A:** Og hvad er det så du har tænkt dig? At jeg skal melde mig ind i en or-ga-ni-sa-tion og sidde sammen med en folk slaskede striktrøjer, der mener, at hvis bare vi skruer lidt ned for varmen, køber økologisk, deler pamfletter ud og taler venligt med hinanden om at vende bølgen så... Eller skal jeg slutte mig til de mere *radikale*, og hænge på siden af et containerskib, og blafre med et banner? Eller skal jeg kidnappe vejrpigen, hende der altid ser glad ud (når hun fortæller at det bliver en dejlig dag), skal jeg kidnappe hende som et led i en aktion kaldet GRØN TERROR og som handler om at bevidstgøre befolkningen om det de i forvejen ved?

**B:** Du er usikker og bange. Bange for at være dum, til grin og uhh, nej, engageret.

**A:** Jeg kan også melde mig ind i et af de GRØNNE PARTIER og slås med »kammeraterne« om retten til at sige det som det er: VI DØR, og det er de riges skyld for vi sviner mest, for vi har de største huse, køber flest flybilletter og har aktiemajoriteten i de forkerte selskaber – og det er de samme selskaber, som siger, at de gerne vil gøre det hele grønnere, meget gerne, bare ikke for egen regning, og det kan man jo godt forstå, og det kan regeringen jo også, i hvert fald når den erfarer, hvor arbejdspladserne, rykker hen hvis de ikke... OG SÅ VIDERE.

**B:** Og alt hvad jeg har lyst til er at krybe langt, langt ind i dine drømme, helt ind i den sjæl, du ikke tror du har, og jeg vil bare være derinde og gentage de samme ord igen og igen.

**A:** Så kan jeg sidde der i den politiske lokalforening og udlægge verden på en taktisk og velbevaret måde, så jeg ikke støder vælgerne, ja, for jeg skal styre mit temperament og undgå at vise, hvor inderligt jeg hader det menneske, der sidder på den anden side af bordet og lyver mig op i ansigtet, imens han statistisk viser, at han har ret: *Køb og salg af CO2 kvoter fungerer faktisk.*

**B:** Og når du holder hårdt om mig, er jeg ved at tude, og jeg ved det er dig, der er ked af det, men jeg tuder, og jeg ved ikke, om det er fordi min far er alkoholiker, eller om jeg bare lider af verdens mest selvudslettende Florence-Nightingale-kompleks, men det også lige meget, for det er i de sekunder, hvor du holder hårdest, det er i de sekunder, at jeg ved at jeg er til.

**A:** Og så holder du om mig med dine økologisk hænder, for du handler skam de rigtige steder, ja, den slags går du meget op i, og du har i parentes bemærket også råd til det.

**B:** Jeg elsker dig. Også når du er selvoptaget, og slæber din sarkasme efter dig som et kors.

**A:** Jeg ved godt, at du er pisse træt af mig, og det forstår jeg godt; jeg er også pisse træt af mig selv, men jeg sidder fast i min kynisme, i mit sortsyn og min selvforagt, og kan på ingen måde se, hvordan jeg skal redde mig i land på den ø, du kalder håb. For der er langt over, og jeg er langt ude, og har for længst glemt, hvordan man svømmer, og jeg siger tak for redningsvesten, og jeg ved godt at der er mennesker, der har det værre end mig, og hvis du har lyst til smide mig ud nu, så forstår jeg det godt, for jeg dræner dig, gør jeg ikke?

**B:** Jeg bliver liderlig af din håbløshed og dit nærvær, der er så truende og påtrængende, at det fylder mig ud med en smertende længsel efter at have din pik i min krop.

*Break.*

**C:** Nu har jeg røget min Lucky Strike ©, og set jer være enormt bekymrede, men nu synes jeg, I skulle folde ørerne ud og lytte lidt til ham, der ved en hel masse om vejr og vind, og som holder foredrag og er pisse klog.

A: Okay.

C: Når vi trækker vejret, er vi med til at omsætte ilt til CO2. Det sker helt automatisk når vi ånder ud. CO2 er samtidig den væsentligste drivhusgas. Hvis gassen udledes i for store mængder i atmosfæren har det indflydelse på den globale klimabalance. At CO2-koncentrationen gennem de sidste mange år er øget, er der ingen tvivl om, og at stigningen ikke kun kan forklares som en naturlig variation, er der heller ikke tvivl om. Altså, en del er menneskeskabt.

B: MENNESKESKABT. Som om nogle tilfældige mennesker på et tilfældigt sted på PLANET EARTH tilfældigvis – hovsa – kom til at »menneskeskabe« en lidt for stor CO2 udledning.

C: Nej, okay, det er nogle bestemte mennesker, der på nogle bestemte områder af PLANET EARTH har menneskeskabt lidt for store mængder CO2, men pointen er, at klodens temperatur tidligere har bevæget sig op og ned. Omkring år 1000 var det meget varmere, og Grønland havde for eksempel dengang et frodigere klima, hvilket gjorde, at man netop kaldte det Grønland. I 1600-tallet troede man så, at vi stod over for en ny istid. Hvis du hver dag går og tror på en oversvømmelse, så kan du se frem til en trist tilværelse mange år frem.

B: Så aftenens glade budskab er:

A: There is no problem.

C: Solen brænder os op alligevel OG DET HAR VI ALTID VIDST.

A: Så en solcreme med fakta 85 er det klogt at have ved hånden de kommende år...?

B: Hvorfor vågner jeg så hver morgen med en kvalmende fornemmelse af, at vi for længst har igangsat en nedbrydningsproces, der gør afstanden til den yderste dag kortere og kortere?

C: Det må du tale med din terapeut om.

*C peger på A, der straks begynder at lege terapeut.*

A: Kan du komme den fornemmelse en smule en nærmere?

B: Nej.

A: Er det sådan noget med at du føler at verden ikke vil vide af dig? Sådan noget med at du oplever at alle omkring dig bare er stemmer, der taler og taler, men ikke har nogen reel relation, noget tilhørsforhold? At du løber efter en fortælling, en historie, en verden, en moder jord, eller bare et sted, du kan føle en tilknytning til, fordi du i verden som den er nu, føler dig helt igennem ensom, forladt, ja, som om du slet ikke høre til her, som om du ikke kan genkende andre mennesker som en del af dig, som om de lever et liv, uendeligt langt fra din forståelse af hvordan verden kan være, hvordan vi kan leve med hinanden, hvordan vi kan behandle vores omgivelser. Som om der er en viden eller visdom, vi har adskilt os fra, og nu føler du, at vi burde kæmpe os tilbage, men verden vil frem, længere væk, og de små oaser for en anden forståelse, der er, bliver mindre og mindre, du føler de tørrer ud som vandhuller i Afrika, og de mennesker, du engang drak vand ved siden af, de er væk, eller har forandret sig, er blevet til monstre, der siger, de stadig kan huske det de troede på, den verden de håbede på, men du kan se i deres handlinger, i alt hvad de fortager sig, kan du se, at de har glemt *det*, som du hver dag er bange for at glemme, er det sådan du har det?

B: Nej.

A: Nå.

B: Det er måske sådan Brad har det?

C: Brad lider af kosmisk frygt.

B: Brad får angst ved mødet med det umådeligt store og umådeligt magtfulde:

A: Stjernehimlen, de mægtige bjerge, tyfonerne, oversvømmelserne, tørken.

C: Solen, der brænder og brænder, og er ca. 109 gange større end jorden, 15,7 millioner grader varm i centrum – og på et eller andet tidspunkt...

B: Brad kan ikke klare, at universets hensigter er ukendte, at universets næste skridt er uforudsigeligt. Brad føler sig så lille. Han mærker sårbarhed.

den og uvisheden ved den anonyme og tavse kraft kaldet *naturen*.

**C:** Naturen som ikke taler, som ingenting kræver, som ikke giver anvisninger på, hvordan man skal bære sig ad, som overhovedet ikke bekymrer sig over, hvad de skræmte og sårbare mennesker gør eller afholder sig fra at gøre.

**A:** Brad kan ikke huske, hvor gammel han er. Brad mener, det må være 30, men han ved det ikke. Han er slank, har senede muskler. Hans hænder er hærdede og fulde af hård hud. Overalt på kroppen er der små og store ar fra arbejdet. Fra venstre side af panden og ned over venstre kind løber et ar fra dengang han blev strejft af en faldende jernplade. Han har smerter i ryggen og nede fra maven.

**C:** Brad ser ind i kameraet og skærer en grimasse.

**B:** Brad skiller udrangerede containerskibe og olietankere ad. Arbejdet begynder kl. 4 om morgenen. Så længe det er lavvandet nok, går de ud mod skibsvragene og går i gang. Nogen skærer jern fri, andre bærer. Brad bærer. Når de når ud til vragene, er de første plader og andre jerndele allerede skåret ud. De skal helst skæres, så der højest skal 20 mand til at bære dem ind på land, men de er tit for tunge. Alle arbejder på akkord, og skærerne vil helst skære så mange ton ud pr. dag som muligt. De slæber alting ind på land. Jernplader, lamper i 100-vis i store net, borde, stole, senge etc. Midt på dagen spiser de dahl og ris. Arbejdet fortsætter til kl. 22.

**A:** Brad har tre børn. De lever af hans løn og de penge, hans kone tjener ved sortering af de skibsdeler, der slæbes ind. Hans ældste søn er 13 år og arbejder sammen med sin far. Det piner Brad at se sin søn gå samme vej.

**B:** Før var Brad bonde. Han og hans familie boede langt fra kysten og dyrkede ris. Men for tre år siden var monsunen så voldsom, at alt blev skyllet væk. De mistede to børn. I 14 uger boede de i et af regeringens shelters. Siden kom de til »skrællestedet«, som man kalder de steder, hvor skibene sejles ind.

**C:** Brad sover dårligt om natten. Han tænker på sin søn. Om han nogensinde får mulighed for at tage ind i landet igen og købe et stykke jord.

**A:** På vej ud til vragene ser Brad altid op mod himlen tænker på dengang, det regnede så voldsomt.

*Break.*

**C:** Klima er det nye ord for Gud. Miljøorganisationerne er vor tids kirker. Her kan du købe aflad og god samvittighed. Her kan du skrotte din super svinende land-rover, dit gamle køleskab og sige ja, tak, jeg tror også på solenergi. Her kan du hente råd og vejledning vedr. daglig økologisk opførsel.

**B:** MacDonalds har skiftet det røde plastik ud med grønt træ. Og jeg ved godt hvorfor: Nu skal der sælges religiøse burgere.

**C:** Øko-bevægelserne taler om det kommende »drivhushelvede«, hvor menneskeheden skal straffes med stegning for sin lemfældige indgriben i Guds perfekte, konstante og stabile skaberværk. Tegnene kan ses overalt og af alle: hver en blomst og plante, som observeres lidt for tidligt på året, hver en ekstra varm sommerdag, hver en sne- og frostfri vinterdag, hver eneste oversvømmelse er tegn på det, der skal komme: den store straf – ØKOKALYPSEN.

**A:** Straf mig for min nye fladskærm. Straf for min flyrejse til Grækenland, straf mig for at køre bil, straf mig for at ønske mig en ny. Straf mig fordi jeg bliver federe og federe. Straf mig for at kende problemet. Straf mig for at kende løsningen. Straf mig for ikke at handle.

**B:** Brad wants to join that religion. And he wants to join it now! For Brad savner en mission, en hellig gerning. Brad kan ikke leve med magtesløsheden overfor naturkatastrofer. Brad kan ikke leve med, at vi intet kan gøre. Brad ønsker at tage ansvar. Brad nyder ideen om det nye globale fællesskab. Brad har ventet på det her. På det opråb, der kan samle alle nationer, alle mennesker om en fælles sag. PLANET EARTH – here I come. Brad nyder tanken om, at katastrofen får os til at indse nødvendigheden af hinanden.



**A:** Jeg forsager CO2, spildevandsudledning, metan, drivhuseffekter og al deres nedbrydende væsen. Jeg tror på Kyoto, Rio og en verden fuld af vindmøller.

**B:** Solceller, elbiler, økologisk mælk og bæredygtig kaffe.

**C:** Og vejrudsigten søndag den 20. december totusinde og X. Der kommer nogle eller en del græshoppesværme fra sydøst, mens det bliver skyet og mørkt i de sydlige egne. Senere på eftermiddagen kommer der torden og hagl og frøer fra himlen. Dagtemperaturer mellem 47 og 56 grader let til jævn vind fra nord og nordvest. I aften og i nat stiger vandstanden og i nogle egne kan man forvente at vandet i vandhanen bliver til blod. Nattemperaturer mellem 40 og 50 grader, og let til frisk guddommelig vrede fra nordøst.

*Break.*

**B:** Jeg er bange.

**A:** Jeg er paranoid.

**C:** Jeg er også paranoid.

**A:** Brad spiller rollen som den paranoide, der ved, de kommer.

**B:** Og det gør de også. Du har allerede set det for dit indre blik. Denne hær af sorte, der lige nu er på vej over kontinentet er ingen overraskelse for dig.

**A:** De er flere tusinde. Flere hundrede tusinde. Og de går og går og for hver by de når, slutter flere sig til. Og de overfalder forretninger, restauranter og boder, for de er sultne og bange og vilde, og du ved hvad de vil.

**C:** Ind i fremtiden.

**B:** De går fra døde dyr. Fra tørke. Fra bundløs gæld. Fra hungersnød, malaria og AIDS. De går og går, kommer nærmere og nærmere.

**A:** Og egentlig har det undret dig, at de ikke er kommet noget før. At de ikke for længe siden har brudt med tilværelsen i ørknene, under solen, hvor

deres afgrøder ikke kan få liv. Lige siden de fik fjernsyn og oplysning og indsigt har de vidst det.

**B:** De er snydt.

**A:** Forrådt af skæbnen.

**C:** Forrådt af Gud.

**B:** Af dig og mig.

**A:** Og du forstår dem, for du ville aldrig acceptere et sådant liv, en sådan udsigtsløs fremtid, en sådan død.

**B:** Og om natten bliver du vækket af deres farveløse, tørre stemmer, der hvisker:

**C:** Vi vil ind i fremtiden.

**B:** Ind i din stue.

**A:** De hvisker og hvisker:

**B:** Jeg efterlod mit barn i ørknene.

**C:** Jeg efterlod et krig i ørknene.

**A:** Deres håb er et tv-billede, et close-up af en lille tør barnehånd, der i nat prikker dig på skulderen.

**B:** Deres håb er din død, og din kærligheds genopstandelse.

**A:** Og du sætter dig forskrækket op i sengen.

**B:** Og du ved ikke om du drømmer eller...

**A:** ...for du ser en lille flok sorte sidde ved fodenden af din seng.

**C:** Og du løfter et af små sultende sorte børn op.

**B:** Du stryger hende over det krusede hår, byder hende et glas mælk. Du ser på hele flokken imens du siger:

**C:** Tror I stadig at alle planetens beboere kan opnå rimelige livsbetingelser? Tror I det? Kan I slet ikke se, at denne drøms håbløse naivitet afsløres gradvis, efterhånden som virkelighedens brutalitet sætter sig igennem?

A: Og de ser underligt op på dig og forstår ikke hvad du siger, men du fortsætter for du er både Klimakussen, Brad og professoren som ved en hel masse om vejr og vind, og er pisse klog, og som lige nu fortæller dem alle sammen sandheden:

C: Der er simpelthen ikke oxygen nok i planetens økosystem til, at vi alle kan ånde i det omfang det er nødvendigt for at realisere drømmen om »den grønne planet befolket af 15-20 milliarder glade eksemplarer af homo sapiens«. Det er derfor kun *godt* for artens samlede overlevelsesmuligheder, at der er mange af jer, der dør.

A: De sorte begynder at røre uroligt på sig, og du synes en af dem ligner Samuel L. Jackson, og du får lyst til at hilse og sige: »Hey, Sam, remember when we met at Lettermans?«, men du fortsætter i stedet køligt:

C: Men vi er for mange, og vi kommer naturligvis til at slås om pladsen, om luften, om de stadig færre beboelige dele af planeten. Spørgsmålet er slet ikke »hvordan kan vi tillade, at millioner af jer dør af sult og sygdomme, vi let kunne ha' behandlet?«.

B: Og ham der ligner, nej, måske *er* Samuel L. Jackson rejser og trækker en stor kniv, men du er Brad og du er paranoid og kender realiteterne og har altid dit våben under puden – og med det holder du den skræmte flok i skak, imens du siger:

C: Spørgsmålet er: hvad er værst: at lade jer dø nu sådan lidt efter lidt, hen ad vejen eller at hjælpe jer til at vokse endnu mere nu, for så blot senere at blive tvunget til at slagte jer, fx ved at atom-bombe hele jeres udtørrende kontinent?

A: Og den lille pige begynder at græde og det skærer i dit hjerte, og din egen afmægtighed overmaner dig og du beslutter dig for at gøre en undtagelse.

B: Hende, netop hende, vil du holde hånden over.

A: Og således adopterer Brad et lille sødt stykke smilende sort samvittighed.

*Break.*

A: Jeg er bange.

B: Jeg er paranoid.

C: Jeg er også paranoid.

A: Jeg ved ikke hvem jeg er.

C: Jeg ved ikke hvorfor jeg er til

A: Brad begynder at ryste over hele kroppen.

B: Brad falder på knæ.

A: Brad bryder sammen.

C: Brad ser fluer komme ud af sin mund.

B: Brad lytter til tusinde stemmer.

A: Brad ved ikke længere hvilken stemme der er hans.

B: Terapeuten ser alvorligt op og siger:

C: »Men hvis du nu ser indad – hvad ser du så?«

A: Brad ser sig selv i rollen som politikerens, der holder tale til jordens befolkning:

B: Der kommer en tid hvor vi alle bliver lykkelige. Hvor vi bliver i stand til rense det indre system og hengive os til den fælles energi... men endnu er der mange bjergtoppe som skal passeres. Men klimaforandringerne – og den globale bekymring – er det ydre udtryk for den indre forandringsproces, der kun lige er begyndt. Mange, flere hundrede tusinde vil bukke under, dø, det vil kræve ofre, uden tvivl, men på et tidspunkt vil vi vågne, og indse at vi er en del af en større sammenhæng. Spørgsmålet er hvor længe vi vil fortsætte med at bedrage os selv og hinanden. Spørgsmålet er om vi skal vente til det er for sent.

C: Brad klapper af sig selv.

B: Brad klapper af sig selv, på the mental hospital, hvor han engang spillede rollen som sindssyg helt perfekt. Nu går han rundt og fortæller de andre patienter sandheden.

A: Sandheden er at styrken ved og skæbnen for den menneskelige race ikke ligger i bevarelsen

af planetens økosystem, men i dets ødelæggelse, imens vi gør det vi er bedst til, nemlig at producere ting. Producere super fede cool ting, som virker og vil fortsætte med at virke længe efter en store oversvømmelse og længe efter vi alle er sultet ihjel.

**B:** De andre patienter har hørt Brad fortælle sandheden mange gange. De tænder for fjernsynet.

**A:** Vi elsker at tro, at vi kan redde verden i sidste minut – lige som Superman altid gør – men selvfølgelig kan vi ikke det. Ingen af os kan jo standse med at æde, frådse, forbruge, købe, producere. Jo, selvfølgelig skal vi redde verden, jeg skal bare lige have den nye version af Mc-Sony-Panasonic-Nokia-Ericsson mp3-mobil-brød-bager-lomme-kniv-kamera-pc-ting. Men så snart jeg har den – og den næste version – så måske. Forstår du det? Det er os. Det er det vi gør, og det er ikke deprimerende. Det er ikke nogen synd heller. Det er rørende.

**C:** Brad begynder at græde, men de andre patienter ser ham ikke.

**B:** Nej, for de ser fjernsyn. De ser et fuld-knald-på retssagsdrama om advokaten William Ginn.

**A:** Spillet af Brad.

**B:** Han står i vidneskranken i retssalen og imens alle patienter ser på fortæller han:

**C:** Men det er jo mig siger Brad. Det er jo mig. I know all the lines:

**A:** Mit arbejde for Texaco bestod i at tage sig af de juridiske spørgsmål i forbindelse med selskabets overtagelse af andre selskaber.

**C:** Mit arbejde var at sørge for at Texaco aldrig var forpligtet overfor medarbejderne i det selskab vi overtog. Samt at sørge for at Texaco var i stand til at sælge de affald- og forureningsmæssigt belastede dele af firmaet til andre firmaer – for så at købe dem tilbage, når affaldet og forureningen var skaffet af vejen.

**B:** Texaco kunne aldrig sagsøges af sine medarbejdere – det er den kontrakt de indgik. Mit arbejde

drejede sig kort sagt altid om at redde selskabet ud af anklager for forurening.

**A:** Patienterne klapper og hujer og Brad er overbevist om at det er hans præstation, og han bliver grebet og stiller sig nu ved siden af fjernsynet, ved siden af sig selv, og begynder nu at sige replikkerne i kor med sig selv:

**B:** Vi udvinder olie, og vi skaber vækst, som betyder arbejdspladser, som betyder liv. Og vi gør det af den simple årsag, at vi *kan*. Det, der er *muligt*, bliver altid *gjort*, og spørgsmålet er kun, om du er en af dem, der *gør* det, eller om du hellere vil stå udenfor og sultent og bittert kritisere os, der *gør*, fordi vi kan. Hvis ikke *jeg* gjorde det, hvis ikke *vi* gjorde det, ville nogen andre idioter gøre det. Men de ville gøre det dårligere og værre. Vi *gør* det, fordi vi kan, og fordi vi er de bedste til det.

**A:** Brad læner sig frem og ser alvorligt frem for sig. En tåre samler sig i øjenkrogen. Han ser på patienterne og personalet.

**C:** Da jeg i foråret var i Nigeria blev jeg igen helt slået omkuld af, hvor hurtigt det var gået, hvad vores industri havde skabt. På mindre end ti år er hele byer vokset frem, levestandarden er steget markant, der er mindst ti gange så mange køretøjer og folk er gladere. Vi har skabt den vækst hele verden har bedt om.

**B:** Brad falder forover. Han ser sig selv falde ud af skærmen, ja, falde igennem sig selv, og rammer gulvet med et brag. Imens hører han klappen og hujen fra patienterne, nævningene i retssalen, kameraholdet og de andre skuespillere.

**C:** Han vil løfte armene højt over hovedet, men opdager at han er spændt fast.

**B:** Brad sidder igen foran terapeuten.

**A:** Min hjerne er fyldt psykoklimatisk affald.

**B:** Din hjerne er fyldt med psykoklimatisk affald – og du ved ikke hvor du skal dumpe det?

**A:** Findes der en miljøstation for psykoklimatisk affald?

*Break.*

**C:** Det er søndag. Solen skinner. Folk er på gaden. Legepladsen er fuld af børn. En kvinde sælger grøntsager fra en lille bod. En mand står med tre tomater i hånden ophidset over det beløb kvinden forlanger. Pludselig flækker himlen og en massiv regn begynder. Folk søger ly, men ikke alle når i læ. Slet ikke børnene, som begynder at knække sammen i skrig – vanvittige skrig – fordi regndråberne er syre, der trækker ætsende spor i huden. Flere af børnene kan ikke se. Deres øjne er væk. Ætset. Og de skriger. Jeg kan love jer de skriger, og dem der forsøger at løbe derhen, bliver fanget i smerte og angst, når dråber slår ned i hovedbunden og flere falder om nu. Folk river og flår i hinanden for at få ly. På legepladsen kryber børn rundt i det mudrede syre. En dreng står endnu oprejst. Forstenet ser han, hvordan huden langsomt vaskes væk af regnen. Kød og knogler kommer til syne. Så kan angsten ikke mere holde ham fast. Han giver et højt skrig fra sig, og falder så til jorden.

**B:** Brad ved ikke længere hvor han er, hvem er og hvorfor han er, men han kan se, at han er blevet gammel, og han kan se, at en lille sort pige sidder på hans skød, og han kan høre, at hun kalder sig hans barnebarn. Hun skruer ned for fjernsynet og stiller gamle Brad et meget simpelt spørgsmål: Vidste I ikke, hvad der var ved at sket med kloden dengang da du var ung?

**C:** Og gamle farfar Brad svarer:

**A:** Jo, jo, vi vidste vel i og for sig nok godt alle sammen, at det ikke kunne blive ved. Der *var* da tegn på, at det var ved at gå galt. Somrene blev varmere og varmere, flere og flere dyrearter uddøde, de fattige begyndte at røre på sig, men det var også fedt. I sku' ha' været der. Det var ud over afgrunden på den absolutte luksusklasse, med Guccibrillerne oppe i Angelinas hår. Jeg har altid elsket Pam Grier. Men hende kender I nok ikke. Guccivarra. Hvorfor siger jeg egentlig det? Det ved jeg heller ikke – mine piller tak.

**B:** Men gjorde I slet ikke modstand?

**A:** Jo, jo, jo, du kan tro vi snakkede om det. Meget. Og politikerne talte også meget om det, fordi vi talte om det, og farfar var med til at lave kunst, eller farfar kaldte det ikke kunst, men

intervention, ja, og Angelina lavede faktisk også en del politisk pop i Che Guevarra t-shirts og alt muligt, og vi vidste også godt, at det var for meget, eller forkert, men jeg har nu altid elsket Pam Grier. Pam Grier og Guccivarra.

**B:** Men farfar Brad... Men farfar Brad... men farfar Brad...

**C:** Regnen er stilnet af. Folk begynder langsomt at vove sig ud. Sirener og ambulancer. Hospitalet er fyldte. Fjernsynene viser billeder fra katastrofen. Der er interviews med ministre og eksperter. Hvordan kunne det lade sig gøre? Hvorfor havde ingen set det komme? Hvornår vil det ske igen?

**B:** Men farfar Brad... Men farfar Brad... men farfar Brad...

**C:** Men hun kan ikke få ordene frem, ikke sige sin replik, som ellers skulle være ironisk og sjov, for hun er ikke en lille negerpige, nej hun er sig selv, og selvom hun synes, at alt det med farfar Brad er vældig skægt, bliver hun alligevel deprimeret af alle de lege, alle de historie, der ikke fører til noget fordi...

**B:** Hvorfor kan vi ikke være alvorlige?

**C:** Fordi vi føler os tomme som handlingslammede zombies?

**A:** Fordi vi kun er hvad vi er i sammenhænge?

**B:** Fordi vi kun er i de relationer vi indgår i og som hver gang starter en ny fortælling?

**C:** En ny fortælling som ikke har meget at gøre med den forrige?

**B:** Men det er jo også en mulighed for at starte forfra – er det ikke?

**A:** Men hvis du vil, kan vi da lege at vi to elsker hinanden...

**C:** Hun går ind i værelset ved siden af og sætter sig på sengen. Brad går ud og tømmer postkassen. Der ligger et manuskript, som hans producent har sendt. Brand begynder at læse første scene.

**A:** Hun zapper rundt mellem forskellige kanaler.

**C:** Hun bliver ved at vende tilbage til en live-reportage fra en ulykke.

**B:** En flod er gået over sine bredder.

**A:** Hun ser vandmasserne fosse.

**C:** Hun ser vandmasserne fosse ind i huse, rive i træer, få dem op.

**B:** Han banker på. Spørger om han må komme ind. Om han må sætte sig lidt. Jeg sidder i trusser på det tidspunkt, men når lige at gøre sådan.

**A:** Hun beklager, at hun er så hård ved mig. Hun føler, det er nødvendigt. Hun føler at min pessimisme er kvælende. Hun siger, at jeg er nødt til at rense mit indre system.

**B:** Jeg vil gerne give ham en større kærlighedsfølelse.

**A:** Hun tager min hånd.

**B:** Jeg ser træer, der flyder, biler, der driver rundt i gaderne. Jeg ser mennesker sidder på hustage. Jeg ser en helikopter, og jeg ser, hvor få der er plads til.

**C:** Hun fortæller, at der vil komme en tid, hvor vil være fulde af håb, af tro.

**B:** En tid hvor vi vil være lykkelige.

**A:** Hun siger, at klimaforandringerne et det ydre udtryk for den indre forandringsproces, der kun lige er begyndt.

**C:** Han siger, at tiden har ædt af ham.

**A:** Tiden har ædt af mig. Store lunser.

**B:** Han forsøger at grine, men det lykkes ikke.

**C:** Hun fortæller at mange...

**B:** Mange hundrede tusinde, flere måske.

**A:** Vil bukke under, dø. Men hun fortæller også, at en ny bevidsthed vil formes af en ny kærlighedsfølelse.

**B:** Han siger, at han har mistet troen.

**C:** Det naive. Det håbefulde. Det sårbare.

**A:** Hun klemmer min hånd.

**C:** Hun siger, at der i ham er en lille ø.

**B:** En lille ø med vilde bløde blomster.

**C:** Han har en klump i halsen.

**A:** Hun hvisker til mig, at jeg aldrig er alene. At vi er tæt forbundet.

**C:** En tåre løber ned af hans kind.

**A:** Og jeg forsvinder ind i et ocean af følelser. Min mor og far er der, og jeg kysser dem, og de er kolde og døde og det gør ikke noget, for hun sidder ved siden af mig.

**B:** Jeg bøjer mig ind over ham, og hans ryg er stor, og han lugter lidt af sved, af popcorn og deodorant.

**A:** Jeg mærker hendes krop favne min.

**C:** Han vil glide tilbage, og gør det, men strejfer fjernbetjeningen. Vandet fosser stadig.

**B:** De samme mennesker (måske er det nogen andre) sidder på hustagene og fægter desperat med armene.

**A:** Hun presser sin krop ind mod min, og jeg begynder at kysse hendes hals.

**B:** Akavet.

**A:** Jeg standser, forsøger at undskylde.

**B:** Han begynder at græde.

**C:** De var sammen lige siden.

\*\*\*

Baseret på research og tekstfragmenter af Jens Christian Lauenstein Led

Premiere: Maxim Gorki Theater, Berlin, 19 dec. 2007.

Forlag: Nordiska Strakosch



## English Summaries

### **Hans-Thies Lehmann: »Just a word on a page and there is the drama«**

Taking Sarah Kane's last play *4:48 Psychosis* (1999) as a point of departure, Hans-Thies Lehmann presents his thoughts and reflections on the use of text in the post-dramatic theatre.

### **Laura Luise Schultz: »Karakterens opløsning i diskursen«**

In her reflections on the status of the subject in the postdramatic theatre, Laura Luise Schultz aims to show how the experimental writing of Gertrude Stein can be traced to the practice of contemporary playwrights such as René Pollesch.

### **Matthias Naumann: »Jeg' (det) er en anekdote«**

In his analysis of Ohad Naharin's *Virus* (Batsheva Dance Company, 2001), *Bloody Mess* (Forced Entertainment, 2004), and *Stadt als Beute* (René Pollesch, Volksbühne im Prater, 2001), Matthias Naumann writes about the gesture of speech in contemporary theatre.

### **Janek Szatkowski: »Un flamme si noir«**

Janek Szatkowski methodically examines the relationship between Euripides' *Hippolytos* and Racine's *Phèdre*, and unearths a significant difference in the principle of rationality that governs the works.



**Peter Elung-Jensen: »Teaterteksten som metaforisk struktur«**

In his analysis of four different modern playwrights, Peter Elung-Jensen writes about the metaphorical structure. In doing so, he brings the question of poetics to the foreground.

**Mads Thygesen: »Your house is a minefield!«**

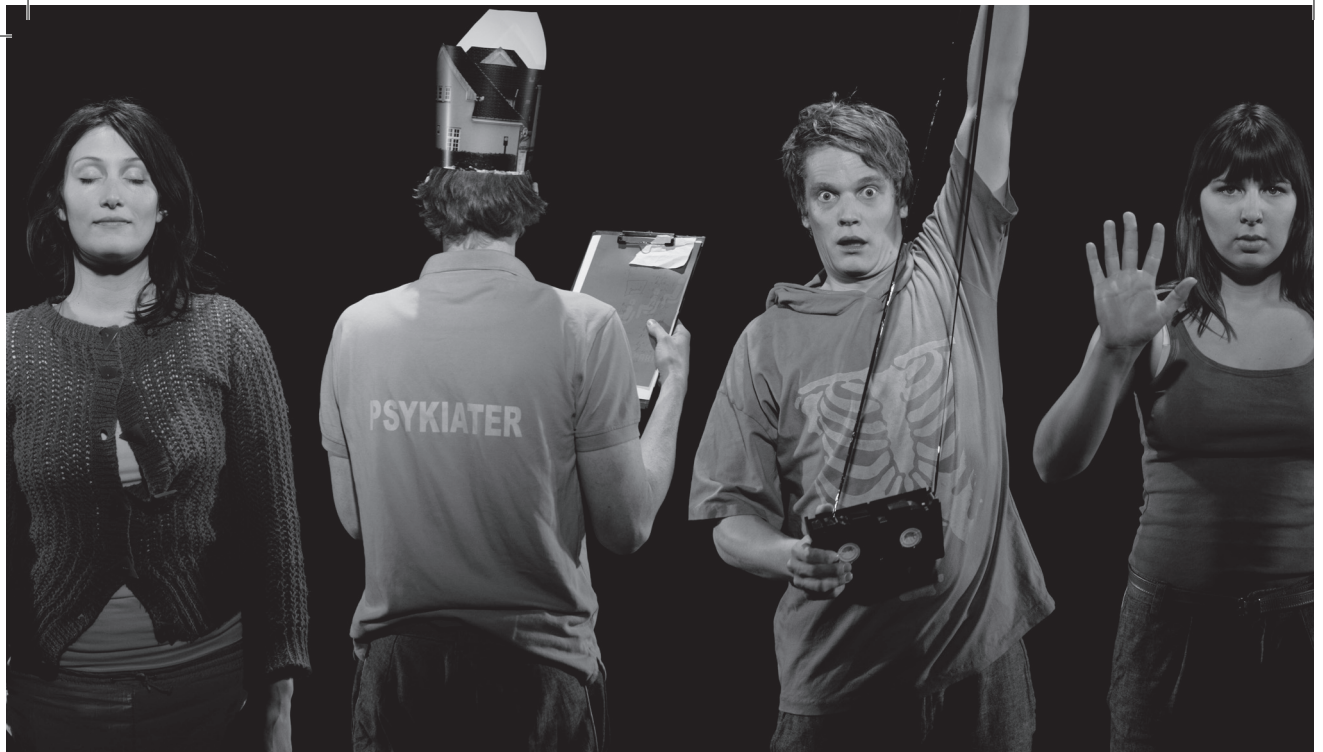
Taking the vocabulary of French philosopher Gilles Deleuze as a methodological point of departure, Mads Thygesen writes about political satire in *Advice to Iraqi Women* (2003) by Martin Crimp.

**Janicke Branth: »Hvilken virkelighed? Hvis virkelighed?«**

In this short article about the seminar on research and drama held at the Theatre of Aarhus in september 2007, Janicke Branth presents a series of thoughts on the relationship between art and reality in contemporary theatre.

**Nirav Christophe: »Den nøgne skrift«**

In this article Nirav Christophe presents a critical reflection on the many myths of playwriting, leading the reader from systematic reflections on playwriting to concrete examples.



**Daniella Moosmann: »Nutidige dramatikeres skriveproces«**

Daniella Moosmann provides conceptual tools for understanding the process of writing a play. In doing so, she draws on the works and working proces of many different contemporary playwrights, such as Arne Sierens, Gerardjan Rijnders, and René Pollesch.

**Erik Exe Christoffersen: »Per Flys Forestillinger«**

In his reflections on »Forestillinger« (a tv-series by the danish director Per Fly), Erik Exe Christoffersen shows how the director unfolds a paratactic dramaturgy. Each episode presents a different and highly subjective perspective on the events surrounding a theatrical production of William Shakespeares poem *Venus and Adonis*.

**Henriette Wedel: »At vove virkeligheden«**

In this short essay, Henriette Wedel explores the use of documentary material in the performance Sandholm by the danish theatre Mungo Park (2006).

**Solveig Gade: »Samtale med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll«**

A conversation with Daniel Wetzel about Rimini Protokoll and their productions.

**Christian Lollike: » Kosmisk frygt – eller den dag Brad Pitt fik paranoia«**

A new theatre piece by danish playwright Christian Lollike dealing with the question of global warming.