

Memoria

En teaterforestilling om krig som nærværende erindring

Siden midten af nullerne, hvor Danmark sendte soldater til Irak, har krig i stigende grad været til stede i dansk kunst, såvel i billedkunsten som på teatret.¹ Danmarks nye rolle som krigsførende nation og ikke mindst veteranfiguren er blevet behandlet i såvel fiktive fremstillinger som dokumentariske beretninger. Denne artikel stiller skarpt på krigen som repræsenteret i kunsten, men frem for at beskæftige sig med værker, der er direkte affødt af de nye såkaldt fjerne krige, vender jeg blikket tilbage mod danske Odin Teatrets forestilling *Memoria*, der er baseret på vidnesbyrd fra Anden Verdenskrig. I den forbindelse ønsker jeg at undersøge, hvordan forestillingen ved hjælp af det dokumentariske materiale, scenografien, musikken, skuespillet samt skuespillernes særlige investering i værket fremmaner en kompleks form for erindring, der gør de traumatiske erindringer, forestillingen kredser om, nærværende i det "nu", som deles mellem skuespillerne og publikum. Det er artiklens pointe, at *Memoria* i sin form bliver styrket i sit intime sceneudtryk gennem et intensiveret kropsligt nærvær mellem skuespillere og tilskuere.

Historien bag *Memoria*

Krigskunst henviser konventionelt til *kunsten at føre krig* (Paret, Craig og Gilbert 1986).² I *Memoria* omsættes begrebet til en anden form for strategi, nemlig en iscenesættelse af det *at erindre krig* i en performativ kunstnerisk form. Skuespilleren Else Marie Laukvik, f. 1944, har skrevet teksten til *Memoria*, og forestillingen er iscenesat af instruktøren og teaterlederen Eugenio Barba, f. 1936 (Laukvik 1990).³ Musikken er komponeret af Frans Winther, f. 1947, som akkompagnerer på violin, bratsch og akkordeon. Hvor Laukvik spiller de forskellige personer, der indgår i stykket og også bidrager musikalsk på akkordeon, har Winther få prægnante replikker og giver med sin musik forestillingen et særligt empatisk stemningsbillede. Forestillingen havde dansk premiere 13. marts 1990, på Odin Teatret i Holstebro. Den turnerede et par år, hvorpå den efter tyve års pause blev genoptaget i 2012 og

siden er blevet spillet i mange lande. Det er helt usædvanligt, at en forestilling opnår et så langt liv på scenen og med de samme medvirkende, der nu er ved at være oppe i årene. I sin 2018-form er forestillingens udsigelse kommet til at stå endnu tydeligere end før. Erindringerne i forestillingen fremstår, som om de har opnået en mere udstrakt varighed, idet de virker som en integreret del af skønheden i de aldrende kroppe, vi ser på scenen.



Frans Winther og Else Marie Laukvik i *Memoria*. © Odin Teatret Archives

Memoria har to hovedspor, der samler sig om et umiddelbart 'fiktivt' handlingsniveau og et artistisk niveau, omhandlende professionelle dilemmaer i en teaterforestilling, hvor nærværsbegrebet har en særlig betydning. Hvor Holocaust i sig selv er en ubegribelig hændelse, sætter *Memoria* en anden form for drama ind i den fortælling, som Holocaust-vidnesbyrdenes ramme for forestillingen udgør. Mere præcist undersøger *Memoria* også *erindringens natur* og tematiserer indirekte betydningen af kollektiv, kulturel erindring; betydningen af at vi sammen bliver ved med at huske, ligegyldigt hvor ufatteligt det vi forsøger at huske, nemlig Holocaust, måtte forekomme os. Dette sker bl.a. i erkendelse af, at som årene går, er der stadig færre, der er i stand til at huske det, som skete i KZ-lejrene.⁴

For at imødegå en for stor distance mellem scene og sal har Else Marie Laukvik og Frans Winther valgt et meget intimt rum til *Memoria* med plads til maksimalt 40 tilskuere. Det sceniske rum former sig som en enkel og sparsomt udstyret lille stue med et rundt lavt bord, et par stole og et par lamper, der etablerer en fysisk identificerbar ramme om krigserindringens tid og rum. En thekande, en kop og en pyntedukke, som er fastgjort til en af lamperne, udgør de primære rekvisitter. Skuespillerne sidder ved bordet; hun fortæller, og han supplerer, når de indimellem synger primært jiddische sange fra KZ-lejrene. Bag skuespillerne står en todelt

mandshøj skærm, der på et tidspunkt bliver vendt om og viser portrætter af de to jødiske tænkere, Primo Levi (1919-87) og Jean Améry (1912-78). Disse portrætter kan ses som en væg af tavse vidner til skuespillernes beretninger. Samtidig reflekterer tilskuernes blikke sig i hhv. forestillingens medvirkende og de to portrætter. Det er med andre ord tavsheden og det næsten tomme rum, der udgør den talende dekoration for forestillingen. Derved giver rummet plads til, at tilskuerens mentale forestilling om erindringerne kan folde sig ud i et samspil med alt, hvad vi ellers måtte vide om emnet. Tilsammen virker denne disposition i værket sådan, at tilskueren med sin viden bliver en medskabende faktor for forestillingens brug af vidnesbyrd om traumer fra krig, død og overlevelse.⁵

Memoria er dedikeret Jean Améry og Primo Levi, hvis portrætter som angivet ovenfor udgør en del af forestillingen.⁶ At dedikere en forestilling til specifikke historiske personer er i europæisk sammenhæng meget usædvanligt. Det er som om, at verden uden for teaterforestillingen ikke relaterer sig til eller bliver relateret til teaterforestillingen og tilskuerens oplevelse af denne. Imidlertid minder dedikationen af *Memoria* til hhv. Primo Levi og Hans Mayer os om, at den forestilling, vi overværer, er baseret på dokumentarisk materiale, og at Levi og Mayer begge blev tilfangetaget af Gestapo og sendt til forskellige KZ-lejre. De overlevede interneringerne, og som en række andre mennesker måtte de finde en måde at tilbageerobre livet efter krigen. For Hans Mayers vedkommende betød det, at han efterfølgende ønskede en anden kulturel identitet og derfor ændrede sit navn til Jean Améry for at undgå at blive associeret med tysk kultur på den tid. For Jean Améry indebar overlevelsen, at han i mange år ikke kunne sætte ord på sine oplevelser. I 1966 offentliggjorde han *Jenseits von Schuld und Sühne*, omhandlende de følelser, der havde plaget ham som overlevende fra lejrene. "Nichts ist ja aufgelöst, kein Konflikt ist beigelegt, kein Erinnern zur bloßen Erinnerung geworden" skrev han i forordet og indikerede, at han afslog tilgivelsen som en mulighed (Améry 1977, 14).

Ligesom flere andre tidligere KZ-fanger havde Améry og Levi også posttraumatiske lidelser efter Anden Verdenskrig. De skrev begge om, hvordan mange mennesker, der havde overlevet Holocaust, end ikke havde stemme eller sprog til at udtrykke deres oplevelser med. Denne form for afsprogliggørelse af krigen ses også i *Memoria*, hvor sproget i det talte ord kommer til at fylde mindre og mindre i løbet af forestillingen. Vi oplever så at sige, hvordan det hjemsøgende traume bliver en kraft, der nærmest frarøver mennesket dets mulighed for at bringe sin fortælling videre undtagen gennem nærvær og ren kropslig tilstedeværelse.

Tre forskellige erindringsniveauer

Memoria bevæger sig på tre forskellige erindringsniveauer. For det første beskæftiger den sig med børns overlevelseserindringer. For det andet fokuserer den på voksne overleveres erindring og manglende forsoning med deres egen overlevelse. Og endelig, for det tredje, undersøger den de to medvirkende skuespilleres *skabende erindring* på scenen.

På det umiddelbart konkrete narrative niveau rummer forestillingen fortællingerne om to børn, Stella og Moshe, som overlevede KZ-lejren i Mauthausen. Deres

erindringsfortællinger fik, set fra et overlevelsesperspektiv, en 'lykkelig' slutning for så vidt, at begge børn overlevede lejren. Børnenes fortællinger fungerer dokumentarisk og stammer fra Yaffa Eliachs *Hasidic Tales of the Holocaust* (Eliach 1983). Denne samling af fortællinger består af vidneberetninger fra voksne, der erindrer, hvordan de som børn levede i nazisternes udryddelseslejre og alligevel slap ud med en form for liv i behold. Der opstod en mundtlig erindringskultur omkring beretningerne i det jødiske miljø i New York, og fra dette miljø har historikeren Yaffa Eliach (1935-2016) samlet og udgivet fortællingerne. Hun skriver:

“ This collection of Hasidic tales is not a mystification of the Holocaust, nor is it a negation of the value of armed resistance and the physical struggle for one's life or death with honor. It is simply an attempt to bring to light yet another, unexplored aspect of the Holocaust. The tales become a link, a historical continuum between the spiritual world of the period before the Holocaust and the rebirth afterward. (Eliach 1982, 231)

I *Memoria* forsøges børnenes erindringer ikke gestaltet på scenen som set ud fra børnenes perspektiv. I stedet forsøger de to medvirkende at genskabe de voksnes *erindringer* af episoder fra barndommen på en måde, hvor krigen som en uhyrlig hverdag er indvævet som en metafortælling om døden som livsbetingelse. Erindringerne baserer sig på et hassidisk overlevelsesinstinkt, der finder næring i musik og dans som bærende elementer i fortællingerne. Else Marie Laukvik skaber i sit meget levende spil en vibrerende og nøgtern erindringsakt over dette liv gennem musik og en konstant sitrende bevægelse, der kunne minde om en slags indre 'dans'.

På det andet niveau tematiserer forestillingen det traume, som blev ved med at hjemsege dem, der overlevede krigens lejre, heriblandt de to tænkere, Primo Levi og Jean Améry. For dem blev erindringerne om krigen og tiden i lejren ikke blot smertefulde, men også kombineret med skyld over overhovedet at være i live. Else Marie Laukvik har i en række samtaler fortalt mig, hvordan det i løbet af processen med forestillingen gik op for hende og Frans Winther, at flere overlevende fra de nazistiske koncentrationslejre begik selvmord efter krigen. Det var som en epidemi, hvor tidligere fanger følte sig skyldige og oplevede, at de ikke fortjente at være i live. Nok havde de vundet friheden, men erindringerne om lejren var blevet til et fængsel. I forestillingen bliver prominente forfattere, traumatiseret af Holocaust-erindringer, nævnt i flæng: "Silberstam, Rosenbaum, Mayer, Levi, Kotler" (Laukvik 1990, 18). Visuelt manifesterer dette niveau sig, som påpeget ovenfor, i kraft af de to visuelle portrætter af Levi og Améry, der så at sige tavst bevidner forestillingen.

På det tredje niveau bliver selve spillet i *Memoria* til en påmindelse om det helt basale i for en skuespiller at kunne huske, hvordan ord og handlinger skal formes og times på scenen for at kunne indgå i en fortættet betydning i forhold til forestillingens udsigelse. De tre erindringsniveauer sammenvæves i forestillingen bl.a. igennem den måde, hvorpå børnenes stemmer bliver fulgt af stemmer, der henviser til de to tænkere, alt imens det artistiske spor, dvs. skuespillernes fremførelsesniveau, bliver udfoldet. Dette spor, der altså implicerer brugen af stemmer, henviser også til, hvordan retoriske virkemidler kan anvendes til at fremstille erindringer

om krig. Forestillingens udsigelse hænger sammen med disse former for erindringsbegreber på en måde, der giver tavsheden mæle.

Scenografiske elementer som krigens aftryk

Den minimale scenografi i *Memoria* bruger elementer, der refererer direkte til *Hasidic Tales of the Holocaust*, eksempelvis fra kapitlet “The First Hanukkah Light in Bergen-Belsen”, hvor der bliver fortalt om en lille episode, så den skaber det konkrete, fysiske erindringsrum om den jødiske feststemning:

“ Then Hanukkah came to Bergen-Belsen. It was time to kindle the Hanukkah lights. A jug of oil was not to be found, no candle was in sight, and a hanukkah belonged to the distant past. Instead, a wooden clog, the shoe of one of the inmates, became a hanukkah; strings pulled from a concentration-camp uniform, a wick; and the black camo shoe polish, pure oil. (Eliach 1983, 14-15)

Dette episke narrativ forvandler sig på scenen til realiseringen af en regibemærkning: *En efterladt lillebitte barnetræsko*. Else Marie Laukvik finder vægen i den træsko, der står på bordet. Hun stryger en tændstik, tænder lyset, og dets svage flamme fremkalder barndomserindringen om det sarteste lys i lejrens mørke. Fiktionens lys bliver til forestillingens lys, og i det hele taget spiller lyset en særlig rolle i forestillingen: fra generelt lys til den lille flamme og derpå til mørket. Det konkrete mørke på scenen tilføjer en metaforisk betydning for tilskueren om døden som virkelighed og om tavshed, der virker som en modstand mod glemsel.

Den første børnefortælling handler om drengen Moshe, der med sin jiddische sang opnår styrke til at overleve “Entlauschung” (aflusning) på en ekstremt kold og stjerneklar aften i KZ-lejren. Selvom hans fodsåler var frosset fast til sneen og hans læber svundet ind til små blå linjer, klyngede han sig til livet, mens han gennem sangen huskede på rabbineren. Men erindringerne herom mindede ham også om, at mens han sang, forvandlede hundredvis af børn sig omkring ham til frosne, døde kroppe. I de hassidiske fortællinger lyder det: “Don’t fall my young friend, don’t stumble! You must survive’ A Hasid must sing, A Hasid must dance; it is the secret of our survival” (Eliach 1980, 130). Denne linje er til stede som en del af vidnesbyrdets motiv i *Memoria*, når Frans Winther fordobler linjen: “Fall nicht mein junger Freund, stolpere nicht. Du muss überleben. Ein chassid muss singen, ein chassid muss tanzen. Das ist das Geheimnis unseres Überlebens” (Laukvik 1990, 10).

Den anden fortællings perspektiv er anderledes, idet den beskriver den voksne kvinde, Stella, som efter sine barndomsoplevelser i KZ-lejrene bliver svimmel hver gang, hun ser en dukke. I hendes erindringer har navnlig ét billede indprentet sig: En soldat lokker børn med løftet om et stykke chokolade. Da børnene tillidsfuldt lukkede deres øjne og åbnede munden for at få chokoladen, skød han dem. “Som livløse dukker lå de døde børn i græsset” (Laukvik 1990, 8).

Begge disse fortællinger refererer til børns tragedier, der er blevet til traumatiske erindringer om krig. Til trods for det tragiske giver fortællinger også paradoksalt nok håb gennem det livsbekræftende i at synge og danse. Billederne med de

frosne kroppe og livløse dukker giver næring til skuespillerens skabende fantasi til at forme et sæt af fysiske handlinger, som tilskuerne kan reagere på. Der er på denne måde indbygget affektive situationer i mødet med erindringen om krigen i *Memoria*. Hen mod slutningen af forestillingen tager Else Marie Laukvik således med ét den tilsyneladende harmløse dukke, der indtil da som tilsyneladende passiv "pyntedukke" i scenografien blot har været et tavst vidne til hele fortællingen. Da Laukvik river tøjet af dukken, indser tilskuerne, at dukken i virkeligheden er en forklædt bamse, som under tøjet har et hagekorssymbol bundet rundt om sin ene bamsearm. Under bordet på scenen skjuler der sig et zinkkar fuld af vand; Laukvik fjerner bordpladen og drukner med ét bamsen i karret på en højdramatisk måde, hvorpå hun resolut hænger den. Denne lille episode reflekterer barnets erindringer om dukkerne, idet den efterlader traumets tvetydighed, hvor hævn og forsoning måske kæmper om samme plads i erindringens landskab. Episoden peger også på ikke at glemme de børn, der bærer på minder om, at deres forældre var ideologiske soldater i statens navn.

Kunstneriske erindringer i *Memoria* og i tilskuerens medskabende proces

Den specielle performancegenre, som *Memoria* udgør, komplementeres af skuespillerens egen kunstneriske hukommelse og af måden, hvorpå deres umærkelige "rækken ud" til tilskuerne bliver en organisk del af deres spil og det nærvær, som deres minimale fysiske handlinger er gennemsyret af. For at kunne gå nærmere ind på dette performative spor, trækker jeg i det følgende på mine egne erfaringer og oplevelser med Odin Teatrets forestillinger siden begyndelsen af 1980'erne.⁷

I Odin Teatrets arkiv, der indeholder arkivalia fra teatrets begyndelse i 1964 – med andre ord 54 års arkiveret teaterpraksis og praksis i et teater/performancearkiv – er der særligt to forestillinger, som kan tjene til at belyse betydningen af skuespillernes egne kunstneriske erindringer i *Memoria*. Else Marie Laukvik spillede en betydelig rolle i begge forestillinger. Først i *Ornitofilene* (1965), skrevet af den norske forfatter, Jens Bjørneboe (1920-76).⁸ Dette stykke udgjorde tekstmaterialet til Odin Teatrets første forestilling, der havde premiere i Oslo i 1965.⁹ Det andet eksempel er *Oxyrhincusevangeliet* (1985-87), hvor Laukvik spillede den hassidiske jøde og skrædder, Zusha Mal'ak. På den baggrund opstår der i *Memoria* en ekstra betydning i kombinationen af Laukviks kropslige erindringer om sin barndom i Norge, erindringen om folkesange samt de professionelle erfaringer med tilknytning til de jiddische sange. Denne betydning giver udtrykket autenticitet og integritet for forestillingens helhed.

Hvis man anskuer *Memoria* i relation til Else Marie Laukviks mere end 50-årige historie som skuespiller i Odin Teatret, ser vi, hvordan *Memoria* ikke udelukkende er en forestilling om Holocausterindringer. Den kan også ses som en forestilling om de *kunstneriske kropserindringer*, Laukvik har opbygget i løbet af sin tid med Odin Teatret, hvor hun flere gange har forholdt sig til og arbejdet med at omsætte krigserfaringer og -erindringer til scenen.

De professionelle erindringer, som fremkaldes af *Memoria*, er også bundet til kvaliteter i forestillingens brug af nærvær, som finder vej til tilskuernes egne medskabende erindringer. I løbet af en periode på snart tredive år har jeg set *Memoria*

adskillige gange og har erfaret, at min egen oplevelse af forestillingen er blevet intensiveret med tiden. Man kunne kalde det for erindringens metamorfose, hvor det er som om, at erindringen om forestillingen over tid i stigende grad forstærker den oplevelse, som *Memoria* også giver om selve erindringsakten.

Jeg har haft flere samtaler med Else Marie Laukvik om hendes forberedelsesarbejde med *Memoria*, bl.a. om, hvordan det begyndte med inspiration i en russisk vuggesang, som tydeliggør den traumatiske kontrast mellem øm kærlighed og grusomme livsbetingelser under krigen. Den samme vuggesang gav også inspiration til valget af foto som forestillingsplakat.¹⁰ I Else Marie Laukviks scenekunstneriske autobiografi *My Stage Children* (2014), som er hendes solo-performance, fortæller hun om tilblivelsen af *Memoria*: “This lullaby song was written by a woman, who after a big massacre in Lithuania during the Second World War saw a three year old child walking alone in the street.” Billedet på forestillingens plakat alluderer til et barn, der er blevet forladt og glemt i krigen. Fuglene sidder på den pigtråd, der danner ramme om barnet.



Forestillingens plakat © Odin Teatret Archives

Undervejs i forberedelsen af *Memoria* fandt Else Marie Laukvik og Frans Winther noder og digte fra KZ-lejrene, men Winther har også selv komponeret musik for at indramme sangene. De udvalgte musikinstrumenter fik hver især distinkte karaktertræk, nærmest som om de var karakterer på scenen. For eksempel er akkordeonen karakteriseret ved udstrakte toner og harmonier, mens violinbuen er kendetegnet ved aktive, nærmest fysisk-energiske bevægelser. Tilsammen understreger musikken spillet mellem det syngende og dansende fra erindringerne i *Hasidic Tales of the*

Holocaust. Else Marie Laukviks vokale partitur bliver indimellem omsat til en karakteristisk klagesang i "dialog" med instrumenternes lydæssige kvalitet. Som en form for kontrapunkt til melankolien i de jiddische sange besluttede skuespillerne endvidere at vælge nogle mere 'banale' elementer fra *Hasidic tales of the Holocaust* så som de hassidiske hovedtemaer i kærlighed og menneskelighed.¹¹

Memoria forløber i tre dele, der nærmest gentager den samme grundfortælling, dog med den forskel, at udtrykket reduceres i takt med manuskriptets forløb i tid. Musikken gentager nogle genkendelige takter, som om den understreger det endeløst tilbagevendende i erindringerne. Men der er også andre musikalske virkemidler: Et sted spiller Frans Winther et lille fragment fra Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*, der bringer en barnlig skønhed ind i billedet af en nattescene i KZ-lejren. Lidt senere bliver musikcitatet overtaget af mørket i scenerummet, hvorved skønheden transformeres fra dur til mol, stadig genkendelig, men nu knyttet til sorgen i fortællingen, som om erindringerne besad en særlig musikalsk kvalitet. Fortællingen er blevet til en måde at genkalde sig det usagte på ved at bringe stilheden i tale og få det usagte til at blive til en hvisken, mens erindringerne i skuespillerens kropssprog også vækker genklang i tilskuernes musikalsk-kulturelle erindring. Et andet eksempel kunne være, at der i en bestemt passage er fuldstændig mørkt i scenerummet. Mørke og stumhed i ordløsheden giver således stemme til traumatet gennem en kropslig erindring.

Ordteksten til *Memoria* har en indramning, der indledes med sætningen: "En melodi kan også redde et menneskes liv – om melodien fra Bobov" (Laukvik 1990, 2). Indramningen lukkes med forestillingens sidste ord fra et digt: "Drøm lille fugl / alle fugle sover nu / under din gren ved det store træ / en fremmed synger og græder" (Laukvik 1990, 25). De to rammesættende fragmenter formgiver dels håbet om en profeti, dels den sentimentale vuggesang med symbolerne fra den jødiske klagesang. Som komposition danner teksten en ramme med mange performative elementer, der relaterer sig til melodien af den *syngende* og *klagende*. Disse ytringsverb er, hvad de siger. De er performative og uden illusion om repræsentation. De opererer i et her-og-nu ved ikke at insistere på at være noget andet. Med dette greb er performance-manuskriptet indrammet af ord, der alluderer til et ritual om det at erindre, knyttet til det traume, som bliver spillet på baggrund af fortællingen, men som også relaterer til skuespillernes afhængighed af erindring på scenen. Det, vi kalder for *nærvær på scenen*, bliver til transcendensen af fortællingerne som kollektive erindringer.

Performative erindringer som forestillingens tilblivelsesproces

Forestillingens instruktør, Eugenio Barba, arbejder med realismen som en ny mimesis, så den forhandler det realistiske moment og bliver til en særlig repræsentation, der er forskellig fra den historiske realisme, som vi fx kender fra Henrik Ibsens samtidsfremstillinger. I *Memoria* er der tale om en nærmest transparent brug af scenisk virkelighed, der fremstår som reduceret til et minimum, hvorved kernen i selve skuespillet står renere og tydeligere orkestreret i sin helhed. Dette kunne se ud som en modsætning til en konventionel mimetisk realistisk repræsentation,

men er snarere en renere form for organiskhed. Det mimetiske træk opnår derved en dobbelt virkning, idet forestillingen nærmer sig både *at være* og *at repræsentere* erindringer på én og samme tid. Denne performative modus i forestillingen installerer to spor, som tilskueren kan følge. Det ene spor forholder sig til fortællelinjen, hvor en serie af episoder dukker op fra børnenes erindringer fra *Hasidic Tales of the Holocaust*. Det andet spor udgør en subversion af erindringerne, hvilket peger på, at en form for *forglemmelse* gør det muligt at leve med erindringerne. Denne måde at anskue erindringer på bliver synlig, sådan som erindringsakten bliver udført og som den relaterer sig til det artistiske spor i forestillingen. Det fiktive og det reale spor nærmer sig således hinanden i en erindringsakt.

Ved hjælp af denne komplekse fremstillingsform opnår forestillingen at rejse temaet om *performativ erindring* som det, der bliver tilbage, når forestillingen er forbi. Med begrebet performativ erindring refereres der til det flygtige som en konstituerende og værdiskabende del af erindringen og nærværet, hvor de handlinger, som skuespillernes kroppe udfører, vil blive tilbage i erindringen. Flygtighed som en særlig temporal kvalitet, der forbliver i den performende krop, indgår i den amerikanske teaterforsker Rebecca Schneiders behandling af begrebet *re-enactment* af krigsscener fra den amerikanske borgerkrig i bogen *Performing Remains* (2011). *Re-enactment* bliver i Schneiders fremstilling set som en måde, hvorpå deltagere i *re-enactment* på en kropslig måde kan bevare en kollektiv erindring af krig. Hun skriver:

“ The bodily, read through genealogies of impact and ricochet, is arguably always interactive. This body, given to performance, is here engaged with disappearance chiasmically – not only disappearing but resiliently eruptive, remaining through performance like so many ghosts at the door marked “disappeared.” In this sense performance becomes itself through messy and eruptive re-appearance. (Schneider 2011, 102)

Anskuet med dette perspektiv kommer *Memoria* til at stå som et levende performancearkiv over erindringen som akt. Den italienske filosof Giorgio Agamben tog også temaet om forholdet mellem det forsvindende og det bevarende op i sin bog *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (1999), hvori han omtalte vanskelighederne ved vidnesbyrd fra Holocaust. Agamben har formuleret det således:

“ it became clear that testimony contained at its core an essential lacuna; in other words, the survivors bore witness to something it is impossible to bear witness to. As a consequence, commenting on survivors’ testimony necessarily meant interrogating this lacuna or, more precisely, attempting to listen to it. (Agamben 1999, 13)

Dette hul eller tomrum, som Agamben omtaler, relaterer sig til Schneiders pointe, idet der også er tale om et moment af “illusion” i tilskuerens møde med erindringen. Lakunen fremstår som et “rum” i forestillingen, omhandlende hhv. modalitet og temporalitet, her defineret i selve nærværet i akten at performe erindringer, og som baserer sig på det flygtige, der forsvinder, hvis vi ikke bliver i stand til at fastholde det i erindringen. Man kan sige, at forestillingen *Memoria* dobbeltparadoksal bevidner det flygtige i erindringen om de stemmer, der er blevet gjort tavse.

Til trods for de tragiske dimensioner i *Memoria* kan man, da skuespillerne til sidst forlader scenerummet i stilhed og nærmest mørke, høre en lille fugl synge. Fuglesang er et tema i Eugenio Barbas måde at lade forestillingen slutte i en ambivalens, hvor der trods den dystre fortælling anslås en form for naivistisk håb, der efterlader slutningen åben for fortolkning uden at give et endegyldigt svar på den kunstneriske (for)løsning af fortællingen om krigstraumet.¹² Ligeledes indgår der i *Memoria* et digt fra den rumænsk-jødiske digter Paul Celans *Todesfuge* (1945). Digtets sidste linjer “er befiehlts uns spielt auf nun zum Tanz” knytter an til det håb, som forestillingens virkemidler, herunder fuglesangen, giver tilskueren (Laukvik 1990, 5). Den hassidiske tradition for at synge og danse bliver med andre ord til en del af det artistiske spor i forestillingen.

Memoria som performance-viden

Viden om krig, sådan som scenekunsten kan tilvejebringe den, åbner for en diskussion om, dels hvad performativ viden er, dels om forskellige former for scenekunst om krig. De hassidiske fortællinger er karakteriserede ved det, som Eliach har kaldt for “a blend of folkish elements and sophisticated wit” (Eliach 1983: xvi). For Eugenio Barba bliver *Memorias udsigelse* og viden udtrykt i citatet fra en sang, der fortæller om “memories from a country, which one is longing back to, and about a foreigner singing under a tree and weeping” (Laukvik 1990, 25). Spørgsmålet bliver, om denne viden kun knytter sig til ytringen af de historiske erindringer eller om den ikke også gælder skuespillerkroppens udtryk som marginaliseret handling. Spørgsmålet om, hvordan man kan nærme sig krigserindringer, ikke kun som indi-



Else Marie Laukvik i *Memoria*. © Odin Teatret Archives

viduelle, men også kollektive erindringer, er med rette blevet et tema i scenekunsten, hvor hele pointen er, at mødet mellem scene og sal etablerer en ramme for et fællesskab, hvor publikum deler en oplevelse af det, der finder sted i teatterrummet. Jeg vil hævde, at Else Marie Laukvik i *Memoria* ved hjælp af sine professionelle virkemidler giver krop og mæle til en kollektiv krigserindring, der overskrider nationale grænser. Set på afstand bliver forestillingen til en global præsentation af vidnesbyrd om og af traumer, men set på nært hold bringer her-og-nu-perspektivet forestillingen ind i en nærmest ritualiseret fremstilling i tid og rum. Hvad der ser ud til at være et globalt anliggende, er også et lokalt anliggende med fokus på evnen til at erindre.

I den forbindelse er skuespillernes evne til at 'nedsænke' tilskuerne i en tilstand, hvor de får oplevelsen af, at skuespillerne selv gennemgår det traume, som forestillingen kredser om helt central. En tilstand, hvor der appelleres til en form for umiddelbar affekt hos tilskuerne. Ved første iagttagelse handler dette om katarsis. Men det er mere end katarsis, og det er også anderledes.

Katarsisbegrebet, som vi kender det fra Aristoteles' *Poetikken* (ca. 325 f.v.t.), betyder renselse, oprindeligt i en rituel kontekst, hvor tilskuerens krop på en måde overtager traumet fra karakteren i tragedien.¹³ *Memoria* fremstår imidlertid på en måde, der kan virke som om, at traumet også udgår fra skuespillerne, selvom de alene er medie for det. Traumet på scenen kommer til at give en slags genklang i tilskuerens krop og sind. På samme tid som traumet involverer kropslig erindring, bliver det et middel til at glemme. I overensstemmelse hermed er det at performe amnesi og glemsel da også uomgængelige dimensioner i *Memoria*. På dette punkt kommer forestillingens brug af det repetitive ind i billedet som en slags genopførelse af erindringen. En særlig form for *re-enactment* af kildematerialet finder sted, ligesom forestillingen også i en vis forstand repeterer den erindringsakt, der er på færde. Traumets dobbelte betydning består af modsatrettede reaktioner, kombineret med det at *re-enacte* erindringen og af det at glemme. Med andre ord virker *Memoria* som både kropsligt og mentalt traume. Dobbeltigheden i traumet bliver synligt i teatral forstand, hvor eksempelvis musikken fordobler det situationelle nærvær og tilføjer lys og skygge til erindringen i det sceniske rum. Hvor ordene hører op, tager musikken over som virkeliggørelse af det uudsigelige, det uudgrundelige, og det, der affektivt opererer hinsides vores normale fatteevne.

Det komplekse erindringsbegreb bliver centralt for *Memoria*, idet det omfavner såvel de erindringer, der bliver gengivet i forestillingen som den måde, hvorpå skuespilleren med sin krop spiller det fortalte. Skuespillerens udtryk når ud i et grænsfelt, hvor man kan opleve, at der sker et tilsyneladende sammenfald mellem det affektive i skuespillernes udtryk og affekterne i det fortalte stof.

I skuespillernes nærvær gennemlever tilskuerne, at konkretheden i vidnesbyrdet med den mest minimale repræsentation bringer traumet ind i et øjeblik af en tilstand af kollektivitet. Kun gennem det delte øjeblik kan der indtræffe en sensorisk oplevelse af, hvad den tyske teaterforsker Erika Fischer-Lichte har kaldt for "feedbacksløjfen", det vil sige det bånd, der opstår mellem skuespillere og tilskuer, og som i *Memoria* løfter selve performancerummet til genuint delte erindringer (Fischer-Lichte 2008, 164).

Set retrospektivt frembringer traumet i *Memoria* de performance-spor, som de medvirkende efterlader i forestillingen. Hændelser og tidsforskudte erindringer væves sammen, og mens transformationen sker gennem skuespillernes nærvær, fremkalder det et særligt fokus hos tilskueren som en sanselig erindring. Man kan sige, at det erindrende og det erindrede understøtter kompleksiteten i selve akten at erindre kollektivt. Således kan *Memoria* forstås ud fra et transformativt perspektiv, der overskrider grænserne for konventionelle opfattelser af det reale. Overskridelsen betyder, at teaterforestillingen bevæger sig hinsides konventionelle grænser for skuespillernes udtryk.

Teaterforestillingen er en levende analog kunstform, som kan minde os om, hvad vi troede at have glemt. *Memoria* bliver undertiden spillet i private hjem, hvor det sceniske rum lader sig smelte sammen med fx et almindeligt køkken eller en stue, og derved bevirker, at immersion bliver mulig i en endnu mere intim form. Selve forestillingen rummer en imaginær situation, hvor tilskuerens sansning er med til at gøre oplevelsen til en erindring, der går i kroppen. Forestillingen italesætter, hvordan de konkrete erindringer om krigens rædsler korresponderer til et overordnet spørgsmål om erindringskultur i et samtidsperspektiv.

Noter

- 1 I malerkunsten har bl.a. John Kørner, Mathilde Fenger og Peter Carlsen – på vidt forskellig vis – beskæftiget sig med Danmarks nye rolle som krigsførende nation. I teaterkunsten kan nævnes bl.a. Andreas Garfields drama *Hjem kære hjem* (2007), Hotel Pro Formas forestilling *War Sum Up* (2011) og Christian Lollikes danse- og teaterforestillinger *I føling – en krigsballet* (2014), *We are not real* (2015), *Uropa* (2016) og *Living Dead* (2016), se også (Kuhlmann 2007, 76-84), (Vandsø 2015, 173-81) og (Dam 2018, 106-16).
- 2 I bogen gives der eksempler på strategisk tænkning i forholdet mellem stat og militær gennem tiden, indledt med et kapitel om Machiavellis tanker om krigskunst (Paret, Craig og Gilbert 1986, 11-32).
- 3 *Memoria* spilles på norsk og jiddish. Foruden i Danmark og Norge har *Memoria* gæstespillet i Brasilien, Colombia, Cuba, Italien, Kina og USA. Forestillingen er en co-produktion mellem Nordisk Teaterlaboratorium og Teatro Tascabile di Bergamo, Italien.
- 4 Der foreligger efterhånden et ret stort antal lyd- og videooptagelser af vidnesbyrd, ikke mindst foranlediget af Shoah Foundation Institute's intensiverede arbejde fra 1994. På Dansk Jødisk Museum i København har man indsamlet en række vidnesbyrd fra danske jøder, der var i Theresienstadt fra oktober 1943 til april 1945. Jeg har haft adgang til de vidnesbyrd, der knytter sig til børnenes erindringer, og selvom de ikke direkte indgår i artiklen, har de bidraget til at give en større forståelse for kildematerialets karakter i *Memoria*. Se også (Bak 2010) og (Gaarder 1988).
- 5 Traumer kan eksistere i form af såvel fysiske som psykiske skader, man har pådraget sig som resultat af ulykker eller katastrofer. Iflg. Peter A. Levine er traumer en del af livet, men de behøver ikke at være hele livet (Levine 2006).
- 6 Flere af Odin Teatrets produktioner er dedikeret til specifikke personer, såvel nogle der går langt tilbage i historien, som fx H.C. Andersen (*Andersens Drøm* (2004-11)) som nogle, der befolker den samtidige politiske historie (fx de russiske journalister og menneskerettighedsaktivister Anna Politkovskaya (1958-2006) og Natalia Estemirova (1958-2009) til hvem forestillingen *Det kroniske liv* (2011) er dedikeret.)

- 7 Jeg har publiceret en del artikler og bøger om Odin Teatrets forestillinger. Senest har jeg i samarbejde med Adam Ledger, Birmingham University, skrevet om Eugenio Barba som iscenesætter i "The Tree of Performance Knowledge" (Kuhlmann 2018).
- 8 *Fuglelskerne* er den originale norske titel på Jens Bjørneboes skuespil (Bjørneboe 1966).
- 9 Set gennem hele Odin Teatrets historie hører det til en af de få undtagelser, hvor netop udgangspunktet for teatrets forestilling var en på forhånd færdigskrevet dramatisk tekst. Fra slutningen af 1960'erne og frem til i dag har det tekstlige materiale været genereret frem af skuespillernes materiale i en dramaturgisk montage, oftest dramaturgisk samlet af Eugenio Barba. Dette er et eksempel på den kunstpraksis, som Hans-Thies Lehmann formulerede som en del af det teatermæssige paradigmeskift, der opstod med det postdramatiske teater (Lehmann og Jürs-Munby 2006).
- 10 Samtalerne blev optaget og udgør en kilde til denne artikel. Optagelserne fandt sted under CPH Stage2016, 8.-11. juni 2016 og 3. sept. 2016 på Odin Teatret i Holstebro.
- 11 Yaffa Eliach har i en artikel beskrevet de hassidiske fortællinger: "it has been a constant source of inspiration to men of letters, among them Y. L. Peretz, Martin Buber, Elie Wiesel and two Nobel Laureates in Literature, S. Y. Agnon and Isaac Bashevis Singer" (Eliach 1980, 125). Artiklen slutter med "A Bobov Melody" – en fortælling om den 14-årige dreng Moshe, hvis fortælling udgør en central del af fortællingen i *Memoria*. Bobov er et hassidisk samfund i haredi-judaismen, der stammer fra et område i Galicien i det sydlige Polen, i dag med forgreninger i byer som New York, Montreal og London, men også i Israel.
- 12 Odin Teatrets seneste ensembleforestilling, *Træet*, som ligeledes har krigens rædsler som gennemgående tema, slutter med lyden af spæd fuglesang.
- 13 Tilskuerbegrebet knytter an til teaterforestillingen som kunstværk. I ritualet bruges udtrykket "deltagere".

Litteratur

- Agamben, Giorgio (1999): *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, *Homo Sacer* 3, New York: Zone.
- Améry, Jean (1977): *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Bak, Sofie Lene (2010): *Ikke noget at tale om: danske jøders krigsoplevelser 1943-1945*, København: Dansk Jødisk Museum.
- Bjørneboe, Jens (1966): *Fuglelskerne: Skuespill*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Dam, Birgitte (2018): *Scenekunst på kanten. Christian Lollikes politiske teater*, Frederiksberg: Frydenlund.
- Eliach, Yaffa (1980): "Hasidic Tales and Anecdotes of the Holocaust", *Centerpoint. A Journal of Interdisciplinary Studies* 4.1, s. 125-130.
- Eliach, Yaffa (1982): "Holocaust and the new hasidic tales", *Tradition* 20.3, s. 228-34.
- Eliach, Yaffa (1983): *Hasidic tales of the Holocaust*, New York: Avon.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*, New York: Routledge.
- Gaarder, Inger Margrethe (1988): *Hvem kan glemme dette?: børn i Theresienstadt 1941-1945*. Rødekro: Arnis.

- Kuhlmann, Annelis (2007): "Når ondt gør godt : et centralt tema i Andreas Garfields dramatik" *Kulturo* 25, s. 83.
- Kuhlmann, Annelis og Adam Ledger (2018): "The Performance Tree of Knowledge. Eugenio Barba", *Grotowski, Brook, Barba*, London: Methuen, s. 145-203
- Laukvik, Else Marie (1990): *Memoria*, Holstebro: Odin Teatret.
- Lehmann, Hans-Thies og Karen Jürs-Munby (2006): *Postdramatic Theatre*, London: Routledge.
- Levine, Peter A. (2006): *Helbredelse af traumer: en banebrydende metode til at gendanne kroppens visdom*, Valby: Borgen.
- Paret, Peter, Gordon A. Craig og Felix Gilbert (1986): *Makers of Modern Strategy : From Machiavelli to the Nuclear Age*, Oxford: Clarendon.
- Schneider, Rebecca (2011) *Performing Remains : Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London: Routledge.
- Vandsø, Anette (2015): "Hierarkier mellem ord, billede og lyd", *Skønhedens hotel Aarhus*: Aarhus Universitetsforlag, s. 173-181.