

Begær og modstand

Katie Mitchells iscenesættelse af Frøken Julie og Alfabet

Som et af de banebrydende naturalistiske skuespil
i europæisk kultur er [*Frøken Julie*] en klassiker,
der tiltrækker eksperimenterende instruktører,
som er ivrige efter at tilpasse historien,
på samme måde som modent kød tiltrækker fluer.

– Aleks Sierz¹

Da August Strindberg i sit berømte forord til *Frøken Julie* (1888) beskrev naturalismen som et opgør med teatrets stivnede konventioner, var det næppe med tanke på, at hans eget værk en dag skulle undergå en tilsvarende radikal kritik. Alligevel er det netop dette, den britiske instruktør Katie Mitchell søger at gøre i sin iscenesættelse af *Frøken Julie* på Schaubühne i 2010, der sigende nok bærer undertitlen “frit efter Strindberg”. Ifølge teaterkritikeren Aleks Sierz er Mitchells arbejde båret af en ambition om at spejle Strindbergs radikale naturalisme – men inden for rammen af europæisk instruktørteater, hvor det litterære værk ikke fungerer som et fast udgangspunkt, men snarere indgår som et materiale, der formes og transformeres gennem instruktørens æstetiske og konceptuelle greb.² I samarbejde med videokunstneren Leo Warner iscenesætter hun Strindbergs kammerstil som en levende film, der optages i realtid på scenen. Denne tilgang skaber en fundamental forskydning af formen og tematikken i Strindbergs værk, idet Mitchell vælger at fokusere på Kristines perspektiv, hvilket gør hende til forestillingens egentlige hovedperson (i skikkelse af Jule Böwe). Fra sin position i køkkenet observerer hun det destruktive kærlighedsdrama mellem herreskabets datter, den unge adelskvinde Julie (Luise Wolfram), og hendes fars tjener, Jean (Tilman Strauß), med en smertefuld voyeurisme og indtager dermed rollen som det tavse vidne til kønnenes og klassernes

kamp. I stedet for at reproducere fortællingen om begær og ambition, som den udfoldes i mødet mellem Julie og Jean, tilbyder Mitchell et alternativt blik: Kristines stille, men vedholdende tilstedeværelse fungerer som en modfortælling, der artikulerer det oversete og overhørte – et sprog for de erfaringer, som sjældent tillægges betydning, men som her gøres til forestillingens følelsesmæssige og etiske tyngdepunkt.³

Set i lyset af dette temanummers fokus på udvekslinger mellem litteratur, drama og scenekunst fremstår Mitchells arbejde som en oplagt, men også kompleks case. Hun er blandt de europæiske instruktører, der hyppigst indgår i forskningsdiskussioner om bearbejdning af litterære værker til teater og performance.⁴ Mitchells produktioner spænder bredt – fra klassisk dramatik og opera til filmiske iscenesættelser – men hendes metode har også vakt debat. I sit omfattende studie af hendes praksis argumenterer Benjamin Fowler for, at hendes teaterpraksis udspringer af en vedvarende gestus mod det realistiske – et begreb, der siden Konstantin Stanislavski (1863-1938) har sedimenteret sig som en nærmest paradigmatiske status i det moderne teaters forståelse af instruktørens rolle som tekstfortolker (Fowler 2021, 135-136). Det er netop denne forankring i en minutiøs, psykologisk realisme – præget af detaljeret karakteranalyse og en stringent gennemarbejdning af dramatiske hændelser – der har ført til kritik af Mitchells arbejde som værende kontrolleret og præget af en tilbageskuende forestilling om autenticitet og teksttroskab, som i visse henseender kan fremstå uforenelig med en nutidig, kritisk dramaturgi.⁵

Fowler argumenterer imidlertid for, at både Mitchells naturalistiske og mere eksperimenterende iscenesættelser vidner om en konsekvent søgen efter nye repræsentationsteknikker. Det er i denne kontekst, hendes feministiske erkendelsesinteresse bliver tydelig. Hendes sceniske bearbejdelser (adaptationen) – ofte i samarbejde med dramatikere som Martin Crimp og Alice Birch – demonstrerer en ambition om at forskyde fokus mod feminine perspektiver og erfaringer, men dette projekt har også mødt modstand. Nogle har læst hendes bearbejdelser som forstyrrende i forhold til værkernes oprindelige struktur og rytme, mens andre har fremhævet hendes evne til at afsløre de patriarkalske grundstrukturer i litterære klassikere. Det feministiske projekt i Mitchells arbejde er således både æstetisk og epistemologisk forankret, men det rejser samtidig spørgsmål om, hvorvidt hendes tilgang formår at frigøre sig fra den idé om realisme, den forsøger at udfordre.

Et centralt eksempel er forestillingen *Waves* fra 2006, hvor Mitchell og Leo Warner udviklede et audiovisuel formsprog, der med brug af live-filmteknik søgte at materialisere kompleksiteten i Virginia Woolfs roman og fremhæve kvindelig subjektivitet – ikke blot som repræsentation, men som dramaturgisk princip. Mitchell beskriver selv sit forhold til *The Waves* (1931) som et langvarigt ønske om at bringe romanens “abstrakte, svære og sørgelige” form til scenen – en tekst, der, som hun siger, “blev ved med at spørge i baghovedet som noget, jeg gerne ville sætte på scenen,” men som syntes “nærmest umulig” at gøre teatralisk (Lease, 254, min oversættelse). Netop denne umulighed blev afsættet for en arbejdsform og en scenisk æstetik, der befinder sig i spændingsfeltet mellem dramatisk iscenesættelse og *multimedia performance*.⁶ Inspireret af performanceteatrets arbejde med nye medier kombinerer Mitchell live-video, simultanitet og flerstemmighed med en affektiv, narrativ kerne. Resultatet er et hybridt teatersprog, hvor teknologisk mediering

og dramatisk struktur ikke udelukker hinanden, men sammen skaber en kompleks sanselig æstetik med feministisk sensibilitet.

Vi genfinder denne form i Mitchells iscenesættelse af Strindbergs *Frøken Julie*, hvor modstanden antager en anderledes karakter. Her er det ikke den komplekse form og fraværet af dialog, men stykkets repræsentation af køn – en dramaturgisk struktur, hvor Strindberg på én gang kritiserer og reproducerer patriarkalske magtforhold – som danner den modstand, Mitchell arbejder imod i sin iscenesættelse. Mitchells undersøgelse af dramaets hierarkier tager form som en feministisk dekonstruktion, der kritisk omformer Strindbergs skildring af forholdet mellem Julie, Jean og Kristin. I receptionen af forestillingen har flere kritikere lagt vægt på, at Mitchell dekonstruerer originalens patriarkalske strukturer og genfortæller historien gennem tjenestepigen Kristines øjne. Sierz hævder ligefrem, at Mitchell har givet Kristine en indre stemme gennem en monolog, hun har skrevet til denne iscenesættelse. Her overser han imidlertid en væsentlig detalje, som andre kritikere har bemærket, men ikke diskuteret i tilstrækkelig grad: Kristines monolog er nemlig ikke forfattet af Mitchell, men er en bearbejdelse af den danske forfatter Inger Christensens digtsamling *Alfabet* (1981).⁷ I Mitchells iscenesættelse glider fragmenter fra *Alfabet* og *Frøken Julie* ind over hinanden, hvilket skaber en kompleks intertekstuel dialog mellem de to værker, idet forestillingen “låner” brudstykker af Christensens digte til Kristines bevidsthedsstrøm med henblik på at skabe en modvægt til Strindbergs “misogyni” og fremkalde “en kompleks subjektivitet til en karakter, hvis følelser og beslutningsprocesser ikke får megen opmærksomhed i stykket” (Fowler 2018, 112).

I denne artikel vil jeg undersøge, hvordan dette spændingsforhold mellem teater og litteratur kommer til udtryk i Mitchells iscenesættelse. Jeg vil fokusere på, hvordan hun bruger de litterære værkers indbyrdes modstand til at skabe nye sceniske sprog og hvordan hendes frie bearbejdning af Strindbergs *Frøken Julie* i samspil med Inger Christensens *Alfabet* udfordrer det spændingsfelt, hvor teater, film og litteratur mødes. Idet jeg forudsætter at læseren er bekendt med de to tekster, vil jeg primært fokusere på Mitchells dramaturgiske valg med henblik på at vise, at hendes iscenesættelse af *Frøken Julie* og *Alfabet* rummer et dobbeltsidet politisk greb, der genforhandler litteraturens position i teater i forlængelse af Hans-Thies Lehmanns begreb om visuel dramaturgi, som formuleret i bogen *Postdramatisches Theater* fra 1999. Jeg vil derfor argumentere for, at Mitchells praksis befinder sig i spændingsfeltet mellem naturalismens æstetik og en postdramatisk tilgang, der udforsker anvendelsen af nye medier på scenen. I denne kontekst bliver hendes arbejde en form for visuel dramaturgi, som destabiliserer den dramatiske helhed og skaber et *parataktisk* rum, der peger ud over det naturalistiske teaters forståelse af mimesis.

Instruktørens radikale greb: Fra tekst til scene

Mitchells forestilling åbner i en betydningsmættet ramme, der mimer filmens maskineri: et naturalistisk scenerum, hvor tjenestefolkens verden, især køkkenet, er centrum for handlingen. Scenerummet, der er konstrueret som en filmkulisse, er todelt. På scenens nederste niveau observerer publikum den mekaniske og fysiske proces bag forestillingen – skuespillere og filmholdet, der arbejder med kameraer,

rekvisitter, lyd, musik og bevægelse. Over dette vises på et lærred de færdige filmiske tableauer, som er produktet af skuespillernes og teknikernes arbejde. Denne iscenesættelse af film og optagelse skaber en kontrast mellem den synlige arbejdsindsats og den flygtige, gådefulde stilhed i de projicerede billeder, som fremmaner associationer til Wilhelm Hammershøis malerier. Mitchells iscenesættelse er, som Hammershøis værker, kendetegnet ved en dæmpet farvepalet og stille atmosfære, der udforsker det hverdagslige i et hjemligt rum, fyldt med en subtil, næsten foruroligende mystik. Dette princip etableres i åbningssekvensen, hvor kameraet fokuserer på Kristines hænder, mens hun plukker blomster, på en måde, der vækker minder om malerens evne til at fylde almindelige hverdagshandlinger og stilhed med mening og eftertænksomhed.

Mitchells bevidste brug af naturalismens koder kan beskrives som en overmaling af Strindbergs værk, hvor dialogen, karaktererne og handlingen ikke længere er de primære betydningsbærende elementer, men integreres som ét lag i en kompleks, sanselig og visuel iscenesættelse.⁸ Ved at vække associationer til Hammershøis stille, melankolske æstetik og koble det med Strindbergs psykologiske intensitet, skaber hun en kompleks, affektiv oplevelse, hvor temaerne om indespærring og følelsesmæssig undertrykkelse ikke alene artikuleres, men kropsliggøres og visualiseres i de fysiske handlinger. På den måde skaber hun et scenisk univers, hvor betydning opstår i dynamikken mellem lyd, billede og krop. Mitchells anvendelse af filmformen og hendes stilistiske valg placerer forestillingen i krydsfeltet mellem naturalistiske konventioner og det postdramatiske teaters visuelle dramaturgi. Det litterære værk ekskluderes ikke fra forestillingen, men det mister sin traditionelle status som det centrale og strukturerende element. I stedet bliver det ét udtryk blandt mange i en mere flerstemmig og åben komposition, hvor lyd, billede, krop, rum og tekst sidestilles uden et klart hierarki. Denne form for iscenesættelse betegner den tyske teaterforsker Hans-Thies Lehmann som parataktisk – et begreb, der henviser til en dramaturgisk struktur, hvor forskellige elementer stilles op ved siden af hinanden, snarere end at blive bundet sammen i en lineær eller kausalt fremadskridende fortælling.⁹ I Mitchells iscenesættelse kommer parataksen til udtryk gennem en dramaturgisk strategi, hvor lys, lyd, krop, tekst, rum og objekter stilles side om side i en rangorden, hvor filmmediet fungerer som det, der binder elementerne sammen. I stedet for primært at underordne alle teatrets elementer en sammenhængende dramatisk fortælling med fokus på karakterudvikling, som i den dramatiske tradition, opstår betydning her gennem de spændinger og forskydninger, der opstår i mødet mellem forskellige sanselige og symbolske udtryk. Forestillingen fremstår således ikke som en enhedsfortælling, men som en komposition, der åbner for et dobbeltperspektiv. Publikum inviteres til at sanse og fortolke med en form for åben opmærksomhed, hvor også det marginale og tilsyneladende usammenhængende bliver betydningsbærende.

Mitchells iscenesættelse arbejder hele tiden med en dobbelthed mellem teater og film, som afspejles tydeligt i forestillingens udsigelse, hvor de forskellige niveauer af lyd, ord, billede og handling skaber en kompleks sammensmeltning af det hverdagslige og det gådefulde. Åbningsscenen demonstrerer dette gennem den minutløse iscenesættelse af Kristines handlinger. Vi hører lyden af regn, mens tea-

terlyset langsomt bliver tændt. Kristine bliver synligt repræsenteret af tre forskellige skuespillere samtidigt. I et lille lydstudie – en lydboks med vindue placeret i siden af scenen – ser vi skuespilleren Cathlen Gawlich. Publikum kan følge, hvordan hun læser op fra et synligt manuskript foran en mikrofon og dermed giver stemme til Kristines indre monolog som voice-over, mens Julie Böwe kropsliggør Kristine på scenen og gestalter hendes fysiske tilstedeværelse. Samtidig repræsenterer *foley*-artisten Lisa Guth Kristines hænder i andre kameraindstillinger, hvor hun udfører handlinger som at plukke blomster. I den modsatte side ser vi to *foley*-artister og en cellist, der skaber lyd og musik til billederne, f.eks. sko, der vandrer på grus og lyden af køkkenredskaber. Inde i køkkenet ser vi de første billeder af den fåmælte kokkepige, hvis hverdagseksistens kredser om gentagelsernes ritual. Hendes monotone arbejdsopgaver – at tænde et stearinlys, tilberede et måltid til Jean, trække uret op – præsenteres som tegn, der bærer på en skjult betydning, mens hun i det skjulte brygger indholdet til en giftflaske, muligvis et abortmiddel.¹⁰ Kameraet iagttager hende, mens hun står rygvendt mod publikum, og ophører disse handlinger, som om hver gestus kunne afsløre meningen med hendes eksistens. Samtidig hører vi Kristines indre stemme i en poetisk strøm af tanker, der tager form af en gengivelse af de første afsnit i Inger Christensens *Alfabet*, fra a til d. Udsagn som “abrikotræerne findes”, “brombær og brom findes” og “dagene døden; og digtene findes” sætter rytmen i hendes indre monolog.¹¹ Digtenes systematiske opremsning af planter, stoffer, fænomener og eksistentielle begreber skaber en større orden, hvor gentagelsen spejler både det konkrete køkkenarbejde og en sanselig erfaring af verdens sammenhæng – sansning og sprog i forening, set fra et kvindeligt og kropsligt forankret perspektiv.

I åbningsscenen sættes kvindearbejdets uglamourøse møjsommelighed under lup: det monotone, det kedelige, men også det betryggende i gentagelsen. Det bliver ikke blot et billede på Kristine som den birolle, som Strindberg beskrev som “en kvindelig Slave fuld af Uselvstændighed og Sløvhed erhvervet foran Køkkenilden, lastet med Moral og Religion som en Syndebuk med Synder” (Strindberg, XV), men en semiotisk undersøgelse af arbejdets betydning – en praksis, der er så fysisk genkendelig, at den næsten forsvinder i sin egen ubetydelighed. I Mitchells iscenesættelse bliver Kristines arbejde et gådefuldt og poetisk ritual, der spejler formen i Inger Christensens *Alfabet*. Med Fibonacci-sekvensen skaber digtene gentagelser og overraskende sammenstillinger, der afslører “det metafysiske i det banale” (Fowler 2018, 112). Som jeg’et i *Alfabet*, der skræller kartofler, udfører Kristine monotone handlinger – at vaske, tilberede, rense. Dette står i kontrast til den lineære dramaturgi i Strindbergs drama og peger i retning af en mere fragmenteret og meditativ struktur.¹²

Her må vi sondre mellem *Alfabet* som et systemdigt med fremadskridende struktur og Mitchells anvendelse af det som et scenisk princip. Hvor Christensen kombinerer den alfabetiske orden med Fibonaccis talrække for at fremkalde eskalerende kompleksitet, anvender Mitchell digtenes syntaks og rytme til at organisere Kristines perception af verden som kredsløb og ritual – snarere end fremdrift. Dermed åbner den alfabetiske besværgelse for et scenisk univers, hvor Kristines hverdag får en poetisk dybde, der står i kontrast til Strindbergs skildring af hende. Som i Christensens værk, hvor repetition og progression danner en struktur, der samtidig udtrykker skønhed, orden og menneskets forbindelse til naturen, anvender Mitchell

gentagelserne og udvidelserne som et scenisk greb, der giver Kristines handlinger en eftertænkksomhed og en rytmisk kraft, der overskrider det trivielle. I stedet for at fremstå som en bifigur forankret i køkkenets rytmer, bliver Kristine et levende subjekt, hvis handlinger resonerer med den komplekse form i *Alfabet*. Hos Mitchell fremstår Kristines arbejde med at vaske, tørre blomster og hakke indmad som en konkret fremstilling af det genkendelige og huslige, men det transformeres senere til "poetiske forvrængninger" i hendes drømmeverden (Fowler 2021, 195). Mitchells iscenesættelse giver dermed stemme til det oversete og udforsker, hvordan arbejdets mønstre – det gentagende og kropsligt genkendelige – også rummer mulighed for refleksion, betydning og transcendens. Umiddelbart synes hendes ord blot at bekræfte tingenes eksistens i den verden, der omgiver hende, men i tråd med Christensens *Alfabet* er ytringerne også performative: De skaber eksistens og betydning i kraft af deres udsigelse.¹³ Som i digtene er ytringer og opremsninger som "cikaderne findes; cikaderne, ceder, cypres, cerebellum" meget mere end blot neutrale observationer, for Kristine bruger opremsningen til at insistere på eksistensen af disse ting. Hver gentagelse forstærker udsagnets kraft, og i Mitchells iscenesættelse bliver de fremført som en rituel handling, hvorigennem Kristine søger at skabe stabilitet og orden i en verden, hvor mørket ("døden") og kaos – som f.eks. "dioxin" og "dræberne" – også findes. I kraft af digtenes gentagelser bliver hendes ritualer besværgelser, der skriver hende tilbage i verden. Hendes handlinger er ikke længere tavse, men insisterende: som et "Jeg findes."

På den måde inviterer Mitchells iscenesættelse publikum til at se og lytte med et opmærksomt blik og øre, hvor gentagelsernes ritualer bliver en bærende streng i forestillingen. Denne langsommelige og detaljerige prolog, hvor vi følger Kristines arbejde i køkkenet, varer 14 minutter af den i alt 1 time og 20 minutter lange forestilling, og det er først i det øjeblik, hun stopper giftflasken i lommen, at vi mærker de andres tilstedeværelse: som svage stemmer, hun hører uden for vinduet. Alt det, publikum ser, udspiller sig med andre ord i udkanten af de hændelser, vi kender fra Strindbergs drama. Først 15 minutter inde i forestillingen skifter vi til aftenens hændelser, idet Kristine tænder sin olielampe og Jean træder ind i køkkenet for at spise det måltid, hun så møjsommeligt har tilberedt til ham. Her glider vi ind i dialogen fra Strindbergs drama, dog i en stærkt komprimeret form: "Det er galt derude [...] du kunne godt have varmet tallerkenen", indleder han og afviser hendes kærtegn.¹⁴ Her reduceres cirka tre siders dialog til to sætninger, og på den måde reduceres Strindbergs åbningsscene mellem Kristine og Jean til en næsten ordløs scene, der først og fremmest understreger hans undertrykkelse af hende, mens hans kritiske refleksioner om herskabets 'vanvid' slet ikke er med i Mitchells bearbejdning af teksten. Alt dette fører frem til Julies entré, der går lige på konflikten, idet hun stjæler den dans, som Jean havde lovet til Kristine. Det gør Julie umiddelbart efter, at Kristine (i intim nærhed) har fortalt hende, at der er en form for forlovelse mellem de to tjenestefolk, hvilket er med til at forstærke publikums identifikation med hendes position i fortællingen.

Den igangsættende hændelse i Mitchells bearbejdning følger på mange måder Strindbergs drama: Julies og Jeans konflikt og forholdets gradvise eskalering fungerer som katalysator for handlingen. Men mens Strindbergs original udvikler sig i en lineær struktur, hvor begivenhederne fremstilles i kronologisk rækkefølge

(*fabula* og *sjuzet* følger samme tidsforløb, dog med mindre spring i tid), adskiller Mitchells iscenesættelse sig ved at bryde denne lineære struktur. Hun reorganiserer begivenhederne og skaber en ny dramaturgi, hvor alt ses fra Kristines perspektiv, og hvor hendes handlinger og tanker bliver omdrejningspunktet. Forholdet mellem *fabula* (historiens grundlæggende forløb) og *sjuzet* (den måde historien fortælles på) brydes op i Mitchells arbejde, så vi – som en radikaliseret af tankerne i Strindbergs forord – kan “se Traadene, se Maskineriet” (Strindberg, XVI). I stedet for at skjule fortællingens konstruktion afslører Mitchell de mekanismer og strukturer, der binder fortællingen sammen. Publikum inviteres til at undersøge “æskens med dobbelt bund” (ibid.), opdage mærkerne på kortene og forstå, hvordan historien bliver skabt og formidlet. På denne måde nøjes Mitchell ikke med at vise hændelserne i deres kausale forløb, men afslører iscenesættelsens processer, hvilket skaber en refleksiv oplevelse, hvor det at “se, hvorledes det gaar til” (ibid.) bliver en central del af værkets æstetiske og politiske gestus. I stedet for strengt at følge Strindbergs lineære progression skaber Mitchell en dramaturgi, der er mere fragmenteret og cyklisk, med gentagelser, forskudte perspektiver og drømmelignende sekvenser, der fremstår som en rejse ind i Kristines bevidsthed. Det hele udspiller sig den midsommernat, hvor den unge adelskvinde Julie og hendes fars tjener, Jean, mødes og flirter i køkkenet på godset. Det ser vi imidlertid ikke, fordi Kristine falder i søvn. Og da hun vågner fra sit drømmesyn, er magtbalancen vendt på hovedet: Jean er den stærke, mens Julie, som har mistet sin uskyld til en tjenestemand, står ydmyget tilbage. Forfærdet overhører Kristine, hvordan hun trygler ham om at give hende sin barberkniv, idet han koldt og beregnende presser hende til den eneste udvej, hun har tilbage: selvmord.

Fortællingen er intakt, men, som Fowler har bemærket, kendetegnes Mitchells iscenesættelse ved en samtidig anvendelse og undergravning af de dramaturgiske principper, som Strindbergs naturalistiske sørgespil bygger på. Gennem Kristines distancerede blik forskyder Mitchell dramaets udsigelse væk fra Jean og Julies konflikt og deres verbale kamp om seksualitetens konsekvenser. Mitchells fokus på Kristine åbner således en kritisk distance, der gør det muligt at læse Strindbergs drama på ny – ikke som en fastlagt fortælling om køn, klasse og seksualitet, hvor den unge adelskvinde nødvendigvis må gå til grunde, men som kulturel og sproglig konstruktion, der er formet af den tid og de ideologier, som værket er indlejret i.¹⁵ Hvor Strindbergs naturalisme forudsætter en umiddelbar repræsentation af hændelserne mellem Jean og Julie, bryder Mitchell dette gennem filmens mediering, hvor hun i udstrakt grad zoomer ind på Kristine, så vi oplever scenerne set og hørt fra hendes synspunkt. Hvor Strindberg lader Kristine falde i søvn, tager Mitchell os ind i hendes drømmesyn, hvor hun vågner alene i køkkenet i skærende hvidt lys og finder de blodige syrener. Efterfølgende ser vi, hvordan hun overværer dialogen mellem Jean og Julie, men Mitchell placerer konsekvent deres dialog uden for publikums direkte synsfelt. I stedet høres dialogen filtreret gennem Kristines øjne og ører, som når hun hemmeligt lytter fra sit værelse med øret mod gulvet. Skuespillernes stemmer høres kun, når Kristine lytter, hvilket forskyder dramaets oprindelige perspektiv. Hvor den dramatiske form er umiddelbart dialogisk, idet den kredser om de elskendes konfrontation, anvender hun Kristine som filter. Kristines gestus med at lytte gen-

nem gulvet bliver således en scenisk metafor for publikums egen oplevelse: en fragmenteret adgang til dramaets centrale handlinger, hvor betydning skabes gennem forskydningen mellem tekst, stemmer, krop og perception.

Dette princip tydeliggøres i slutningen: Hvor Strindberg lader Kristine forlade scenen efter at have overhørt Julies bøn til Jean om at vise hende en vej ud – en begivenhed, der i Strindbergs drama peger frem mod Julies selvmord – fastholder Mitchell sit fokus på Kristines perspektiv. Mitchell vælger at fratage publikum den forventede forløsning og fastholder dem i et andet erfaringsrum, idet hun vender tilbage til Kristines drømmesyn og afslutter med et ladet tableau: Kristine står alene i et rum, fyldt med visuelle spor, der antyder tragediens udgang – vand på gulvet, blodspor og en tom giftflaske, tidligere introduceret i prologen. Selvom Julies død ikke vises direkte, fremkaldes den som fravær gennem de visuelle tegn. Afslutningen koncentrerer sig i ét blik: Kristine vender sig mod det sted, hvor vi må forestille os Julies lig, og ser dermed direkte ind i kameraet – og i sidste instans mod publikum. Dette genblik, præget af stiltfærdig forfærdelse, projiceres som et spejl og tvinger publikum til at konfrontere deres egen position som betragtende subjekter.¹⁶ I Mitchells arbejde forvandles dette afsluttende genblik til en selvrefleksiv gestus, hvor teatret eksponerer sit eget apparat og insisterer på sin egen materialitet. Denne selvrefleksive gestus, der går igen i de fleste af Mitchells arbejder med *live cinema*, peger på en meget konsekvent æstetisk og politisk strategi: at gøre det ubestemte, det oversete og det affektivt ladede nærvær sanseligt for publikum. Som Fowler bemærker, sætter Mitchell dermed fokus på den tvetydighed og fremmedgjorthed, der allerede ligger skjult i Strindbergs drama – og som først bliver synlig, når blikket forskydes fra hovedkarakteren til den, der ellers forbliver i periferien af den realistiske scene.¹⁷

Visuel dramaturgi: En politisk og æstetisk gestus

Som denne analyse har vist, udfolder Mitchells *Frøken Julie* sig som en form for palimpsest, hvor to litterære værker – Strindbergs naturalistiske drama og Inger Christensens *Alfabet* – bringes i dialog med hinanden. Denne gestus er mere end en ren bearbejdning af teksternes kompleksitet, men en forskydning, hvor Mitchell destabiliserer hierarkierne i Strindbergs tekst og lader det feminine i skikkelse af Kristine træde mere tydeligt frem – ikke længere som et undertrykt indre rum, men som noget der træder frem som en betydningsbærende, scenisk tilstedeværelse. I denne forstand kan iscenesættelsen med rette forstås som en *adaptation* i Linda Hutcheons betydning af begrebet: en bevidst transponering af Strindbergs original, en kreativ appropriation, hvor Kristines marginaliserede figur får ny scenisk agens og en udvidet intertekstuel bearbejdning gennem inddragelsen af Christensens *Alfabet*.¹⁸ Selv om forestillingen i udgangspunktet kan beskrives som en form for kritisk dialog mellem to værker, er det mere præcist at tale om en asymmetrisk forskydning, hvor *Alfabet* ikke adresserer Strindberg direkte, men fungerer som poetisk og affektiv modtekst. Snarere end en fuld intertekstuel dialog er der tale om en forskydning, hvor digtfragmenterne fungerer som besværgelser og affektive resonanser i Kristines indre rum.

Digtenes strukturelle principper – især den gentagelsesbaserede syntaks og den alfabetiske orden – fungerer som et æstetisk system, der organiserer Kristines oplevelse og skaber en poetisk form for erkendelse. Dette system er ikke identisk med samlingens overordnede arkitektur, men udgør en stilistisk resonans, som Mitchell bearbejder dramaturgisk. Kristines verden, hendes monotone gentagelser og sproglige besværgelser, får sit eget liv gennem digtenes system, der både organiserer og afslører. I denne proces ophæves illusionen om en stabil, lineær dramaturgi gradvist og erstattes med en rituel og rytmisk gentagelse, der giver Kristines verden en anden form for orden. Den feminine erfaring, som i Strindbergs tekst forbliver undertrykt og marginal, bliver i Mitchells hænder til et poetisk og visuelt system, der spejler Christensens skrift og samtidig destabiliserer det patriarkalske hierarki, som Strindberg gjorde oprør imod, men som hans figurer ikke desto mindre synes at være fanget i.

Den levende film bliver med andre ord det medium, hvor Kristines oplevelse ikke blot fremstilles, men performativt skrives frem i takt med besværgelserne fra Christensens *Alfabet*: Hun ser, hun sanser, hun er. I forestillingen gør anvendelsen af de mange filmkameraer og live videoprojektion det muligt for Mitchell at stille skarpt på hovedfiguren og zoome ind på hendes ansigt og det spil af følelser, som publikum normalt ikke ville kunne få adgang til. Dette valg bundet i Mitchells interesse i subjektets erfaring af ensomhed og fremmedgørelse, som er et gennemgående tema i hendes bearbejdning af moderne romaner. Dette arbejde kan læses i forlængelse af en praksis, der er inspireret af Hélène Cixous' begreb om feminin skrift eller som en undersøgelse af det feminine subjekts position i teatret, som Fowler (2021, 202) fremhæver som en central problemstilling i hendes tilgang.¹⁹ Ved at rette blikket mod den ellers oversete kokkepige Kristine skaber Mitchell et rum og et sprog for en stille, indre frigørelsesproces. Gennem drømmesekvenserne antydes et symbolsk opgør med Jeans dominerende kontrol over hende, men også med den seksuelle handlekraft, som Julie legemliggør – og som Kristine selv kun længes efter. Gennem dette skift placerer Mitchell Kristine i centrum af forestillingen, mens Jean og Julie forvises til periferien og blot fungerer som skygger af de strukturer, som Kristine langsomt løsriver sig fra. Kristine bliver således en figur, der bevæger sig gennem en proces af opløsning og gendannelse, hvor det marginaliserede feminine får plads til at artikulere sig og forstyrre de patriarkalske hierarkier (der i det originale drama repræsenteres af grevens støvler, den religiøse overtro, køkkenets pligter), der ellers har defineret hendes position i Strindbergs drama.

Forud for den imponerende og teknisk krævende iscenesættelse går et omfattende prøvearbejde, hvor de to tekster har været underkastet en streng proces med analyse, dissektion og genfortolkning som – i samarbejdet mellem Mitchell, Warner og hele det kunstneriske hold – munder ud i en række præcise tableauer, kamera-indstillinger og lydeffekter. Der er helt sikkert praktiske grunde til, at Mitchell oftest vælger at fokusere på én karakter i sine iscenesættelser af romaner, fordi det er uhyre komplekst at arrangere og koreografer mange skuespillere i dette imponerende maskineri. Men det er mest af alt udtryk for en bestemt erkendelsesinteresse, der rummer to tilsyneladende modstridende impulser: Ved at anvende filmmediet i teatret skaber Mitchell en nærmest hyper-realistisk detaljerighed, hvor kameraet

dvæler ved Kristines ansigt og fysiske handlinger i en grad, som teatret ellers sjældent tillader. Her findes en næsten obskøn intimitet, hvor det indre følelsesliv, som naturalismen søgte at blotlægge, bliver synligt i ekstreme nærbilleder af hendes ansigt og hendes tavse handlinger. Men samtidig afslører Mitchell denne intimitet som en konstruktion, der hele tiden er synlig for publikum. Kameraets blik, der fanger detaljerne, afslører sig selv som et blik, der strukturerer og producerer det, vi ser. Dermed skaber Mitchell en dobbelt gestus, hvor det naturalistiske ideal om autenticitet og umiddelbarhed undermineres netop gennem dets ekstreme fremhævelse. Kristines ansigt – og den detaljerede koreografi af hendes fysiske handlinger – præsenteres som et centrum, der synes at love adgang til en dybere sandhed om det indre liv, men som samtidig holder denne sandhed på afstand gennem live cinema-teknikkens synliggjorte konstruktion.

Gennem syntesen af teater og film skaber Mitchell det, hun selv kalder en “mærkelig anden ting” – en hybridform, der udnytter de to mediers forskellighed. Mitchell forklarer det således: “Det, kameraerne gør, er, at de giver os mulighed for at se alle sider af, hvordan noget bliver konstrueret, samtidig med at vi ser på det konstruerede objekt”.²⁰ Denne hybride og metafikitive form, som Mitchell selv sammenligner med Picassos forvredne portrætter, idet flere perspektiver er synlige samtidig, udfordrer den traditionelle binære opdeling mellem ‘overflade’ og ‘dybde’.

Jeg vil derfor mene, at vi skal se Mitchells brug af levende og iscenesat film som udtryk for en dobbelthed, der er karakteristisk for det postdramatiske teater. Som Hans-Thies Lehmann beskriver, arbejder det postdramatiske teater nemlig med en grundlæggende spaltning, hvor spørgsmålet om teatrets “egen mulighed” – kan dets sprog nå det virkelige? – konstant undersøges (Lehmann 2006, 17). Gennem kameraernes intime nærbilleder og den synlige filmproduktion afslører Mitchell, at både sprog og subjektivitet altid allerede er præget af deres medierede udsigelse. I Mitchells live cinema bliver Kristines perspektiv et subjektivt udsigtspunkt, men formen blotlægger samtidig de tekniske og performative processer, der skaber dette perspektiv. Publikum ser ikke blot Kristines verden, men også konstruktionen bag den. Som Maaïke Bleeker viser i sin teori i *Visuality in the Theatre* (2008), former perspektivet ikke blot, hvad vi ser, men hvordan vi ser det. Fokalisering er en proces, der “peger på positionen, hvorfra ting, personer og begivenheder ses, og hvordan denne subjektive position former det, vi præsenteres for” (Bleeker 2008, 28, se desuden Bleeker 2004). Mitchell udnytter dette greb ved at lade kameraet styre publikums blik mod Kristines intime nærvær, samtidig med at produktionen forbliver synlig på scenen. Denne simultane visning af filmen og dens tilblivelse skaber en dobbelthed, hvor publikums rolle som både voyeuristiske observatører og aktive deltagere konfronteres. I de dramatiske scener mellem Kristine, Jean og Julie ser vi ikke blot det intime drama, men også den tekniske og performative indsats bag kameraet. Publikum bliver dermed placeret i en paradoks position: De ser verden gennem Kristines perspektiv og identificerer sig med kameraets blik, men de ser også, hvordan dette blik skabes og kontrolleres. Formen bliver dermed politisk, fordi den ikke blot repræsenterer, men også afslører sine mekanismer gennem de perspektiviske forskydninger som placerer publikum i en rolle, hvor de ikke blot iagttager, men også selv bliver en del af forestillingens strukturelle dynamik.²¹

Et teater, der taler med og imod traditionen

Hvad udgør egentlig en karakter? Kan vi forstå et subjekt som fast, uforanderligt og selvberørende, eller er det altid et produkt af historiske og kulturelle magtforhold? Og hvordan kan teater-adaptationer udfordre de magtstrukturer, der er indlejret i dets litterære arv? Disse spørgsmål synes at drive Mitchells radikale genfortolkning af de to værker, hvor hun overmaler Strindbergs drama med Christensens *Alfabet* og bruger den levende film til at åbne teksterne for nye politiske og æstetiske perspektiver. Hun destabiliserer Strindbergs patriarkalske strukturer og bruger denne modstand som springbræt for en nyfortolkning, hvor tekst og scene ikke længere står i et hierarkisk forhold, men i en kritisk og produktiv dialog. Selv om det primært er i prologen og drømmesekvenserne, at Christensens digte gives eksplicit plads i forestillingen, kan man argumentere for, at den poetiske logik og gentagelsens struktur præger forestillingens samlede æstetik. Samtidig må det anerkendes, at forestillingens filmiske dobbeltstruktur ikke uden videre kan læses som en direkte dialog med *Alfabet*, men snarere udspringer af Mitchells karakteristiske iscenesættelsesstrategier og hendes feministiske interesse i marginaliserede perspektiver. I mødet med Inger Christensens *Alfabet* – en tekst, der vanskeligt lader sig oversætte til dramatisk form – udvikler Mitchell et scenisk sprog, hvor de to tekstlige forlæg træder ind i en komplementær og gensidigt forstyrrende relation. Hendes brug af live cinema forvandler forholdet mellem tekst og scene til et kritisk rum, hvor Strindbergs kritik af køn, klasse og seksualitet ikke blot synliggøres, men også destabiliseres og omformes. Ved at lade *Alfabets* poetiske orden kolliderer med Strindbergs lineære dramaturgi åbner Mitchell for nye narrative og sceniske muligheder, hvor det poetiske og det dramatiske smelter sammen i en affektivt ladet adaptation.

På den måde dekonstruerer Mitchell de grundlæggende tanker i Strindbergs eget forord, hvor han stiller sig kritisk over for traditionelle forestillinger om karakter som en fast, selvberørende enhed. I stedet beskriver han sine karakterer som "konglomerater", sammensat af "svundne og nærværende Tiders Kulturbrokker" (Strindberg, X). Her bryder Strindberg med den logocentriske idé om karakterens essens og foreslår, at subjektet ikke kan reduceres til en enkelt kerne, men snarere består af fragmenter, forskydninger og spor af noget andet. Strindberg anerkender, at subjektet altid er påvirket af dets sociale, historiske og kulturelle kontekst, og at det, vi kalder "sjælen", er en konstruktion, en tekst "skrædret sammen" af stumper af bøger, samtaler og kulturbrokker (ibid.). Mitchell viderefører Strindbergs tanke om karakterens fragmentering ved at lade *Alfabet* fungere som et strukturerende princip, hvor Kristines handlinger og ytringer får deres egen poetiske logik. Gennem digtsamlingens systematiske opbygning – baseret på både den alfabetiske rækkefølge og Fibonaccis talrække – skabes en æstetisk form, der ikke blot organiserer, men også afslører Kristines verden som et kredsløb af gentagelser, snarere end som en lineær udvikling.

I forlængelse af Benjamin Fowlers *Katie Mitchell: Beautiful, Illogical Acts* (2021) har jeg forsøgt at vise, at Mitchells genfortolkning af *Frøken Julie* og hendes arbejde med livekameraer opererer i en spænding mellem naturalismens æstetik og det postdramatiske teater. På den ene side dekonstruerer hendes arbejde ofte de værker, der er del af en historisk kanon, som er domineret af en patriarkalsk orden. Disse sandheder afsløres som kulturelle og sproglige konstruktioner snarere end naturgivne fakta.

På den anden side forsvare Mitchell naturalismen og den Stanislavski-baserede metode som et kunstnerisk princip, der søger at bevare en relation mellem repræsentation og det, vi kalder 'det virkelige' – vel vidende, at dette 'virkelige' altid allerede er medieret af sproget og derfor unddrager sig en fuldstændig fastholdelse. Mitchells kunstneriske praksis bliver dermed en dobbelthandling, hvor den dramatiske forms kerneprincipper (handling, karakter, plot, dialog, etc.) både destabiliseres og genbekræftes som en ramme for politisk og kunstnerisk intervention.

I denne særegne udveksling mellem teater og litteratur fristes jeg til at tænke deres indbyrdes dynamik som et amourøst, men kompliceret partnerskab – en konstant forførelse og afvisning, hvor magtforholdet ikke er helt stabilt. Den litterære tekst kan her tænkes som Julie i Strindbergs drama: ophøjet, dragende, men også defineret af sin sårbarhed og position i en stivnet, patriarkalsk struktur. Mens teatret, som Jean, søger at erobre og omforme teksten – en opportunistisk gestus, der både kan læses som en fascination og en destruktiv forførelse. I sin grundige analyse af Mitchells værker forsvare Fowler hendes æstetik, idet han forklarer, at der hverken er tale om en opportunistisk eller afvisende gestus, men en genuin interesse i naturalismens æstetik, der kobles med større institutionelle, politiske og filosofiske spørgsmål, hvormed han understreger, at hendes arbejde udfolder sig i en historisk kontekst, hvor diversitet og empati bliver afgørende for en korrektion af det feminines position i teatret. For Mitchell, der ikke er blind for sin egen position og privilegier, er denne relation ikke en kamp om sandhed, men en mulighed for at lade klassikere tale til os på nye måder. Hun er selv blevet kritiseret for sit valg af romaner og dramaer, hvor kvindelige karakterer har manglet handlekraft, men hendes respons på kritikken vidner om en vilighed til at genoverveje sin praksis og tage ansvar for de begrænsninger, der kan være indlejret i hendes arbejde: "Jeg har helt sikkert ryddet op i min praksis", forklarer hun, "og [er] blevet mere opmærksom på, hvordan jeg repræsenterer kvindelig adfærd, adresserer diversitet og taler om køn" (Lease, 258). I tråd med hendes kritiske læsning af Strindberg, der både kritiserede patriarkalske strukturer og samtidig blev påvirket af dem, anerkender Mitchell, at hendes egne valg også har været formet af de samme systemer, hun forsøger at udfordre. Denne selvkritik viser en vigtig erkendelse: ingen, heller ikke Mitchell selv, er fuldstændig uden for de mønstre, de forsøger at udfordre. Iscenesættelsen af *Frøken Julie*, der her væves sammen med *Alfabet*, bliver således en påmindelse om, at det postdramatiske teater er en praksis, der ikke afviser litteraturens og dramatikens arv, men bruger deres modstand produktivt.²² Mitchells iscenesættelse tilhører således en strømning, hvis arbejde åbner et nyt rum for udforskning og mulighed – et teater, der insisterer på at tale med – og imod – traditionen for at åbne en kritisk dialog om, hvad scenen kan være.

Noter

- 1 Min oversættelse. Hvor intet andet er markeret, er alle oversættelser mine.
- 2 For en mere indgående diskussion af begrebet iscenesættelse i forskellige europæiske teatertraditioner, se Peter Boenisch (2015).
- 3 Jeg fremhæver skuespillernes navne, dels fordi de har været med til at udvikle forestillingen og dels fordi Mitchell ofte anvender de samme skuespillere på tværs af sine forestillinger, hvil-

ket skaber en kompleks intertekstuel dialog mellem de forskellige iscenesættelser. F.eks. spiller Jule Böwe hovedrollen i hendes iscenesættelse af Elfriede Jelineks *Skygge*. *Eurydike Siger* (Schaubühne 2016), mens Tilmann Strauß spiller ægtemanden i hendes iscenesættelse af Charlotte Perkins Gilmans roman *Det gule tapet* (Schaubühne 2013).

- 4 Jf. Ledger 2018.
- 5 I *The Directors Craft* (2009) har Katie Mitchell beskrevet sin metode, som består i en række konkrete værktøjer og procedurer til at analysere og iscenesætte dramatisk tekst, herunder arbejdet med fakta, spørgsmål, karakterbiografier, tidslinjer og dramatiske omstændigheder. Disse metoder danner grundlag for en omfattende dokumentationspraksis – med lister, diagrammer og kort – som ifølge Fowler (2021, 72-99) fungerer som en måde at validere og objektivisere iscenesættelsen på.
- 6 Her er det særligt den amerikanske performancegruppe Wooster Group og deres eksperimentende brug af teknologi som fungerer som en tydelig inspiration, som Mitchell har overført til og videreudviklet i sit eget formsprog – jf. Hadjioannou og Rodosthenous (2011).
- 7 Se f.eks. Fowler 2018, 111-112.
- 8 For mere om visuel dramaturgi i postdramatisk teater, se Lehmann 2006, 93-94.
- 9 Hos Lehmann betegner parataksis en dramaturgisk form, hvor forskellige elementer i en forestilling – som lyd, billede, krop, sprog, rum og objekter – placeres side om side uden et overordnet hierarki eller entydig sammenhæng. I modsætning til den traditionelle, hypotaktiske struktur, hvor betydning opstår gennem klare hierarkier og årsagskæder (f.eks. i klassisk dramatik), udvisker parataksen forskellen mellem hoved- og bi-elementer. I det postdramatiske teater får ingen enkeltkomponent forrang; alle midler vægtes lige, og betydning fremstår ikke som noget forudgivet, men opstår i mødet mellem heterogene tegn. Lehmann illustrerer denne æstetik med en reference til Pieter Brueghels malerier, hvor fortællende elementer ofte forskydes til billedets periferi, og hvor alle detaljer synes lige betydningsfulde. Det, han kalder en "swarming"-æstetik, peger på en opmærksomhed, hvor betydning ikke skal forstås øjeblikkeligt, men snarere udfolder sig over tid i mødet med forskydninger og sammenstillinger (Lehmann 2006, 93).
- 10 Jf. Fowler 2018, 112.
- 11 Citeret efter forestillingen (min transskription og oversættelse).
- 12 For mere om arbejdets betydning i *Alfabet*, se Elisabeth Friis 2020.
- 13 For mere om performative sproghandlinger, se debatten mellem Austin 1962 og Derrida 1988.
- 14 Citeret efter forestillingen, min oversættelse.
- 15 Trods den kritiske tilgang til Strindberg er det en central del af Mitchells kunstneriske metode, at hendes iscenesættelse bygger på en grundig analyse af de historiske, sociale og kulturelle omstændigheder, der præger værket form og indhold (Mitchell 2010; jf. Fowler 2021).
- 16 Dette genblik (*interpellation*) kan tolkes som en brudflade i filmens diegetiske ramme, der understreger publikums position som synlige og dermed medansvarlige i det sceniske tableau, jf. Metz 2016, 10-24. Se desuden Metz' diskussion af film, der afslører deres eget apparat ("exposing the apparatus", *ibid.*, 64-70).
- 17 Det er denne afsløring af teatermaskineriet og kombinationen af affekt, materialitet og refleksivitet, der ifølge Fowler (2021, 198) kendetegner Mitchells særlige bidrag til det postdramatiske teater: en sansning af det ubestemte, det forsvindende og det oversete.
- 18 Jf. Hutcheon 2006, 8-9.
- 19 For en mere udfoldet diskussion af Cixous' relevans for det postdramatiske teater, se Berger 2019.
- 20 Citeret efter Pearson 2016, min oversættelse.

- 21 For en mere indgående diskussion af formen og det politiske i det postdramatiske teater, se Jürs-Munby et al. 2013, særligt 31-46.
- 22 For mere om denne produktive dialektik i det postdramatiske teater, se Lehmann 2006, 27.

Litteratur

- Austin, John Langshaw (1962): *How to Do Things With Words*, New York: Oxford University Press.
- Berger, Cara (2019): "Feminism in Postdramatic Theatre: An Oblique Approach", i *Contemporary Theatre Review* 29.4, s. 423-38. DOI: 10.1080/10486801.2019.1657106.
- Bleeker, Maaïke (2004): "Look Who's Looking! Perspective and the Paradox of Postdramatic Subjectivity", i *Theatre Research International* 29.1, s. 29-41. DOI: 10.1017/S0307883303001238.
- Bleeker, Maaïke (2008): *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, London: Palgrave Macmillan.
- Boenisch, Peter (2015): *Directing Scenes and Senses*, Manchester: Manchester University Press.
- Boyle, Michael Shane, Matt Cornish og Brandon Woolf (red.) (2019): *Postdramatic Theatre and Form*, London: Methuen Drama.
- Christensen, Inger (1981): *Alfabet*: Digte, København: Gyldendal.
- Cixous, Hélène (2010): "The Laugh of the Medusa", i Marta Segarra (red.): *The Portable Cixous*, New York: Columbia University Press, s. 27-39.
- Derrida, Jacques (1988): *Limited Inc.*, Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Fowler, Benjamin (red.) (2019): *The Theatre of Katie Mitchell*, London: Routledge.
- Fowler, Benjamin (2021): *Katie Mitchell: Beautiful Illogical Acts*, London: Routledge.
- Fowler, Benjamin (2018): "(Re)Mediating the Modernist Novel: Katie Mitchell's Live Cinema Work", i Kara Reilly (red.): *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*, London: Palgrave Macmillan UK, s. 97-119.
- Friis, Elisabeth (2020): "Jeg ser en lighed mellem mig og kartofler: Reproductivt arbejde i skandinavisk poesi", i *Passage* 84, s. 65-76.
- Hadjioannou, Markos og George Rodosthenous (2011): "In Between Stage and Screen: The Inter-medial in Katie Mitchell's ... Some Trace of Her", i *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 7.1, s. 43-59, DOI: 10.1386/padm.7.1.43_1.
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*, London: Routledge.
- Jefferies, Janis (2011): "'... Some Trace of Her': Katie Mitchell's Waves in Multimedia Performance", i *Women: A Cultural Review* 22.4, s. 400-410, DOI: 10.1080/09574042.2011.618674.
- Jürs-Munby, Karen, Jerome Carroll og Steve Giles (red.) (2013): *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, London: Methuen Drama.
- Ledger, Adam J. (2018): "'The Thrill of Doing it Live': Devising and Performing Katie Mitchell's International 'Live Cinema' Productions", i Kara Reilly (red.): *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*, London: Palgrave Macmillan UK, s. 69-90.
- Lease, Bryce (2020): "Interview with Katie Mitchell", i *Contemporary Theatre Review* 30.2, s. 253-259. DOI: 10.1080/10486801.2020.1731488.
- Lehmann, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*, London: Routledge.
- Metz, Christian (2016): *Impersonal Enunciation, or the Place of Film*, New York: Columbia University Press.
- Mitchell, Katie (2009): *The Director's Craft*, New York: Routledge.

Pearson, Joseph (2016): "Not Theatre, Not Film: Katie Mitchell's Third Art in the 'Shadow'", *Schaubühne*, 26. september 2016, <https://www.schaubuehne.de/en/blog/not-theatre-not-film-katie-mitchells-third-art-in-the-shadow.html>, tilgået 14. november 2025.

Sierz, Aleks (2014): "Fräulein Julie, Barbican Theatre", <https://theartsdesk.com/theatre/fräulein-julie-barbican-theatre>, tilgået 29. november 2024.

Strindberg, August (1889): *Frøken Julie: Naturalistisk Sørgeespil*, oversættelse ved Nathalia Larsen, København: I. H. Schuboths Boghandel.