

Det sårbare selv i rampelyset

*Adaptationen af den sårbare forfatter som kildetekst
hos Elias Sadaq og Glenn Bech.*

Som retorisk greb har den sårbare selv fremstilling gjort sig gældende i særdeleshed i identitetspolitiske dagsordener som *Me-Too* og *Black Lives Matter*, hvor aktivistiske aktører fremsætter deres politiske budskaber via personlige sårbarheder og erfaringer med undertrykkende kulturer i samfundet (Koivunen et al., 1-2). Denne personligt forankrede sårbarhedsretorik præger i særlig grad et fremtrædende felt af selvbiografiske forfattere gennem 2010'erne, som ønsker at forankre deres livsfortælling og forhold til samfundet med en alvor og troværdighed (Gormsen Schmidt, 29). Tendensen har fortsat ind i 2020'erne og er repræsenteret af skikkelser som Elias Sadaq, Glenn Bech, Amina Elmi og Caspar Eric.

At fremføre sine budskaber med en selvbiografisk stemmeføring er heller ikke ny inden for dramatikens verden. Siden anden halvdel af det 20. århundrede har begreber som det 'selvreferentielle' og 'personlige' teater betonet et ønske om at etablere en selvbiografisk overensstemmelse mellem kunstner og værk (Pendzik et al., 2), og ligesom i litteraturen har sårbare livsfortællinger været fremtrædende på danske teaterscener. Heriblandt kan nævnes en række opførelser fra Blaagaard Teater som *Den anden arabiske kvinde* med Hanin Georgis (2023-24), *Nina er sjov* med Nina Rask i samarbejde med Det Kgl. Teater (2024), *Mod Lyset* med Caspar Eric (2024) og Alexander Mayah-Larsens *Som brødre* (2023) og *Tronfølger* (2024). Det gør sig dertil også gældende for Elias Sadaq og Glenn Bech, at deres værker forekommer både på skrift og de skrå brædder – først med Sadaqs *Den unge Elias' lidelser* (2021) og senere med Bechs *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet* (2022; 2023-).

Disse sårbare og selvbiografiske værkers simultane liv i skriften og på scenen kan ses i forlængelse af en bredere medialisering af litteratursystemet, som har været undervejs siden de sociale mediers indtog, og som har præget læsesituationen til også at indebære de netværk af reaktioner, en tekst katalyserer (Kjerkegaard 2017, 23-24). Denne udvikling præger også adaptationsrækkefølgen fra litteratur til teater og omvendt inden for det sårbare og selvbiografiske felt. I de seneste tyve år har

flere inden for adaptationsforskningen forholdt sig til fortællingens biografiske virkelighed (Mitschke, 143), bl.a. ved at inddrage paratekster i en kontekstualiserende adaptationsanalyse (Stam, 45).

Der er i det hele taget tale om en udvidelse af tekstbegrebet, der med fordel kan anvendes til at nuancere samtidens sårbare og selvbiografiske stemmeførings popularitet ved værker som *Den unge Elias' lidelser* og *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet*, da deres selvpositioneringer er særligt kontekstafhængige. Jeg vil i det følgende undersøge, hvordan forfatterne fremstår som en art omvandrende primærtekster, hvor både det litterære værk og dramatiske værk er bearbejdelser af de tematikker, forfatteren bærer med sig i sin personlige livsfortælling.

Den sårbare selvpositionering

Sårbarhedsbegrebet dækker i sin bredeste definition over en måde at være i verden på, som på den ene eller den anden måde øger risikoen for sår. Konsekvensen er, at et menneske med en given sårbarhed er uforberedt eller ukampdygtig over for visse problemer, der kan forekomme i mødet med udslagsgivende faktorer. En sådan definition er selvfølgelig ganske bred og medfører derfor også, at sårbarheder kan være alt fra fysiske handicap til psykiske lidelser til samfundsprægede diskurser. Vi kan skelne mellem to felter inden for sårbarhed, henholdsvis sårbarhed som et fysisk vilkår eller som et socialt konstrueret fænomen. Felterne udelukker ikke hinanden: Caspar Erics poesi, heriblandt *Nike* (2015), stiller skarpt på livet med cerebral parese *såvel* som de sociale konsekvenser, det har for Eric at afvige fra normative kropsidealer.

Hvis vi stiller skarpt på sårbarhed som et menneskeligt vilkår, så er det en biologisk forudsætning, at alle levende vil dø før eller siden. Richard Rorty tager udgangspunkt i denne ontologiske præmis, da han i *Contingency, Irony and Solidarity* (1989) foreslår at se smerte som en forudsætning for mellemmenneskelig erkendelse – hvis alle kender til smerte, er det muligt at forholde sig til *andres* smerte (Rorty, 40). At føle smerte kan være et fundament for medfølelse og slår ligeledes tonen an for den etisk-ontologiske betragtning, Judith Butler kalder *precarious life*:

“No one escapes the precarious dimension of social life—it is, we might say, the joint of our nonfoundation. And we cannot understand cohabitation without understanding that a generalized precarity obligates us to oppose genocide and to sustain life on egalitarian terms. (Butler, 148)

Sårbarhedsbegrebet refererer ikke blot til et almenmenneskeligt vilkår, men også mere specifikt til bestemte grupper af *mere* sårbare og udsatte mennesker, end hvad der gør sig gennemsnitligt gældende i et samfund. Roberto Andorno definerer det at være sårbar som at tilhøre en eller flere befolkningsgrupper, “vend omwhich are particularly prone to being harmed, exploited or discriminated include, among others, children, women, older people, people with disabilities, and members of ethnic or religious minority groups” (Andorno, 258). Nogle mennesker med bestemte identitetstræk kan opleve negativ forskelsbehandling fra det omkringliggende samfund, hvis vedkommende afviger fra den dominerende kulturs opfat-

telse af et 'normalt' menneske. Selvom det at være en etnisk minoritetsperson er et væsentligt tema i mange sårbarhedsudlægninger, er det ikke ensbetydende med, at en minoritetsetnicitet er en iboende sårbarhed. Det er snarere udtryk for strukturelle problemer i samfundet såsom racisme, stramme indvandringspolitikker og fattigdom, der omsætter eksempelvis Yahya Hassans indvandrerbaggrund til en sårbarhed (Skiveren, 45). På samme vis indebærer Sadaqs sårbare fremstilling af sin homoseksualitet *ikke*, at homoseksualitet i sig selv er sårbart, men at omverdenens reaktion forvandler hans seksualitet til et problem:

“ Jeg ved, at de aldrig vil kunne forstå.
 Hvad gør de, når de finder ud af det?
 At jeg ikke er, som de vil have.
 Hvad gør vi?
 Hvis vi bare kunne forsvinde helt, til evig tid, finde fred.
 Jeg står jo her på afgrundens rand.
 Jeg gør det!
 Nej, jeg kan ikke.
 Men det ville være så let.
 Hvordan?
 Jeg har alligevel ikke brug for nogen. (2021a, 40-41)

Elias føler ensomhed, mindreværdskomplekser og selvmordstanker, men denne negative bestemmelse af sin homoseksualitet ikke nødvendigvis en livsbetingelse for alle homoseksuelle. Det beror nærmere på forfatterens specifikke opvækst med en uforstående og homofobisk far, der i vrede kalder Elias for en “svans” og siger, at i samfundet bliver de svage slået ihjel (16). Selvom Elias’ mor til sammenligning udstråler kærlighed og ømhed for sin søn, hænder det også, at hun reproducerer heteronormative forventninger til ham som dreng. Da Elias spørger hende, hvordan det føles at være forelsket, svarer hun, “at det ville ske en skønne dag. / At jeg ville møde en ung smuk kvinde, én jeg aldrig vil kunne glemme. / Og sådan ville jeg vide, at jeg var forelsket” (14). Hvor kærligt Elias’ mor end mener det, så forankrer det hos ham en lignende følelse af forkerthed, hvor det at være forelsket er forbeholdt de heteroseksuelle og forment de homoseksuelle.

Dermed er der også et etisk foretagende i at aflægge vidnesbyrd, da det ekspliciterer bestemte samfundsnormers negative indflydelse på sårbare gruppers tilstedeværelse. Dette etiske foretagendes stemmeføring er ikke opstået ud af det blå, men bærer præg af holocaustoverlevendes vidnesbyrd i efterkrigstiden. Allerede inden afslutningen af 2. verdenskrig begyndte mindekulturen om Holocaust blandt de overlevende med det formål at adressere folkemordets konsekvenser for de berørte minoriteter (Popescu og Schult, 135). Behovet for at aflægge vidnesbyrd kom litterært til udtryk i 1947 med Primo Levis selvbiografiske værk *Hvis dette er et menneske*, og siden 1990’erne har traumelitteraturforskningen taget særligt udgangspunkt i vidnesbyrd om Holocaust (Craps, 9; Kacandes, 99; Kaplan, 1). Holocaust er sågar fremhævet som det ultimative traume-narrativ (Hunter, 66). Ifølge traumelitteraturforskeren Dominic LaCapra er Holocaust-vidnesbyrdene en eksemplarisk traume-

mindekultur, da der er tale om en enestående historisk begivenhed, som er genstand for det traumatiserede offers generindring på tværs af tid og sted (LaCapra, 48, 64).

Når sårbarhed så alligevel er et mere passende begreb frem for traumet for de selvbiografiske tendenser i Danmark, er det, fordi en traumatisk oplevelse oftest forstås som én meget konkret og smertelig hændelse. Glenn Bechs første bog *Farskibet* (2021) tager udgangspunkt i farens selvmord som et barndomstraume, men værket forholder sig også til andre temaer i form af vold, giftig maskulinitet i provinsen og homoseksualitet. Derudover beskriver Bech i *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet*, hvordan han føler sig utilstrækkelig ved hverken at passe ind i en provinsbyskultur eller en storbykultur:

“ jeg formåede ikke at integrere de to identiteter / jeg udskiftede mig selv med en anden for at høre til / hvor end jeg var / og pludselig blev dét min identitet / den splittede / som aldrig havde helt hjemme / men altid spillede halvt på udebane (21-22).

At føle sig udenfor er en smertelig oplevelse, men det ville være upræcist at kalde en så generel følelse for et traume. Sårbarhed er derfor også en bredere betegnelse, der kan rumme traumet, for ud over at være et udtryk for en særlig prædisponering over for visse traumer, så er sårbarhed også ofte produktet af et traume, som diagnosen ‘posttraumatisk stresssyndrom’ designerer (American Psychiatric Association, 271). Stef Craps går ligeledes i rette med LaCapras fremstilling af traumet, da den ikke tager tilstrækkeligt højde for latente og langtidsvarende sårbarhedserfaringer i form af racisme og diskrimination:

“ [LaCapra’s] key distinction between loss (a psycho-historical experience related to a singular event) and absence (a structural, non-historical condition) is found to obscure the kind of long-term, cumulative trauma suffered by victims of racism or other forms of structural oppression, which fits neither category. (Craps, 32)

For ofre for racisme og diskrimination gør det sig sjældent gældende, at der er én historisk begivenhed, der er definerende for deres traumer. Nok kan man sige, at Holocaust var en specifik historisk begivenhed, men det jødiske folkefærd var en sårbar befolkningsgruppe i Europa i hundredvis af år forinden på grund af antisemitisme og xenofobi. For mange af samtidens sårbare forfattere er der heller ikke tale om én definerende traumatisk hændelse fra fortiden, men snarere en vedvarende tilstand af sårbarhed, som generelt gennemsyrrer deres måde at være i verden på.

Et eksempel på sårbarhed og progressive samfundskritikkers indtog på den danske teaterscene er Husets Teaters nyfortolkning (2024) af Henrik Ibsens *Gen gangere* (1881). Med Liv Helm ved roret har opsætningen foretaget en betydelig omstrukturering af skuespillets narrative struktur ved at gøre stuepigen Regine til værkets fokale karakter, som ellers var en birolle i det oprindelige stykke. I en *Deadline*-udsendelse fortæller Helm om denne kreative adaptation af stykket, hvor fortolkningen bringer mere progressive og dagsaktuelle perspektiver om kvinderettigheder, seksuelt misbrug og *Me-Too* frem i scenelyset, som ifølge hende allerede var indlejrede i det oprindelige værk:

“Når man trækker fortællingen over på hende og trækker hende frem i historien, så rusker man jo i Ibsens grundstruktur, og så er der jo nogen, der vil sige: ‘Uh, hvor er Ibsen henne i det?’. Men man kan også sige, at det netop fremkalder den grundkonflikt, som jeg oplever, Ibsen faktisk var optaget af. (*Deadline*)

Argumentet fra Helm er altså, at nyfortolkningens fokus på den overgrebsramte Regine får stykkets “grundkonflikt” til at træde tydeligere frem – eller anderledes formuleret, at nyfortolkningen er en for et moderne publikum mere genkendelig og ræsonnerende fremstilling af kvindeundertrykkelse og elitens magtudøvelse over de lavere klasser. Daniel Schulze pointerer i *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance* (2017), at autenticitetsbegrebet iinden for drama tilpasser sig fra den ene kulturelle og historiske ramme til den næste, så længe det altid er betinget af et samhörigt forhold mellem performer og publikum (Schulze, 5). Publikum har altid brug for, at skuespillene kanalisere noget sandt og følelsesmæssigt ræsonnerende på en relevant måde, hvilket som regel er afhængig af kulturelle tendenser. Ifølge Schulze bliver forholdet mellem virkelighed og mediefremstilling i dag mudret af “social media, global interconnection and an ever faster-moving media environment,” og derfor er autenticitet en “a vital preoccupation for many, because it carries the promise of some tangible outside” (Schulze, 6). Her tilbyder sårbarhed og troværdighed sig som et fast forankringspunkt for mange tilskuere i dag, og derfor er den selvbiografiske stemmeførings popularitet da også forståelig med dens tematisering af levede liv fra en håndgribelig virkelighed.

Trods denne tilbøjelighed i samtiden skal man dog fortsat være varsom med at sætte lighedstegn mellem sårbarhed og autenticitet, når man taler om medierede selvframstillinger. Den individuelle selvudfoldelse klinger nemt hult, hvis man ikke evner at konkretisere behovet for selvudfoldelse i relation til omverdenen. Når influenceren Ditte Julie Jensen f.eks. udtaler, at det ikke er hendes “sandhed” at anvende sin medieplatform til at mobilisere støtte for hverken Palæstina eller klimakrisen (“(U)ansvarlige influencere”), bliver sandhedsbegrebet til et spørgsmål om individuelle præferencer, som kan relativiseres efter den enkeltes præferencer. Det er problematisk, for i så fald kan alle personlige præferencer være sande eller autentiske, og så mister autenticitetsbegrebet sin betydning. Ifølge Charles Taylor kan man kun definere sin identitet “against the background of things that matter. But to bracket out history, nature, society, the demands of solidarity, everything but what I find in myself, would be to eliminate all candidates for what matters” (Taylor, s. 40).

I denne forstand er det også tilfældet, at Sadaq og Bechs fortællinger er knyttet til en etableret forståelse af, at deres indskrænkede mulighedsrum for selvudfoldelse rent faktisk har et belæg i virkelig xenofobi og homofobi. Det sårbare selv kan her forstås som en retorisk forfatterpositionering, som ofte har til formål at sætte fokus på, hvordan samfundsstrukturer frarøver sårbare og udsatte mennesker muligheden for at leve på lige vilkår med resten af befolkningen.

Forfatteren som omvandrede tekst

Problemet med et snævert adaptationsbegreb fra kildetekst til adapterende tekst grunder i det, som kildeteksten og den adapterende tekst har tilfælles, nemlig begrebet 'tekst'. Gennem det 20. århundrede har man inden for forskellige litteraturteoretiske afgreninger forestillet sig det litterære værk som den autoritative tekst og derved også som den betydningsdannende instans i læseforholdet (Haarder et al. 2024, 492-94). William K. Wimsatt og Monroe Beardsley skitserer i *The Intentional Fallacy* (1946), hvordan værkets udsagn "is embodied in language, the peculiar possession of the public, and it is about the human being, an object of public knowledge" (Wimsatt og Beardsley, 470). Den intentionelle fejlslutning – forfatterens holdning til sit eget værk – kommer altså til livs ved at gøre teksten autonom, og et litterært værks kvalitet skal vurderes på baggrund af dets egen evne til at være meningsfuld (469).

Nykritikkens autonome tekstforståelse kan skabe problemer i adaptationen af selvbiografiske værker, hvor forfatternes intentioner er tydeligt markerede i både teksterne og forfatternes offentlige liv. Toril Moi kritiserer Wimsatt og Beardsleys tænkning som et "taboo on asking about intentions" (201), for blot fordi man i visse sammenhænge kan fjerne forfatterens intentioner fra fortolkningen, er det dermed ikke ensbetydende med, at forfatterens intentioner *skal* fjernes i alle sammenhænge. I forhold til biografiske værker er fordelene ved at udvide feltet for adaptationens kildetekst tydelig, eftersom en isoleret læsning af et selvbiografisk værk sjældent konstituerer en fyldestgørende forståelse af et levet liv. Bech beskriver i *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet*, hvordan han opdager det etiske potentiale i at åbne op for den sårbare vinkling af sit liv ved udgivelsen af *Farskibet*:

“ på samme tid modtager jeg den ene henvendelse efter den anden børn af alkoholiske forældre
homoseksuelle
unge
fuldvoksne, førstegangslæsende mænd
og enlige mødre føler sig set
omsider
dette ville de have
jeg skulle vide

og jeg tænker
her er en forståelseskluft i DK
empati kommer ikke af sig selv. (24)

Når Bechs holdning er så indlejret i tekstillæsningen, kan det virke omsonst at hævde tekstens autonomi og isolere budskaberne fra forfatterens intentioner. For mange af sårbarhedslitteraturens forfattere er intentionerne tydeligt skrevet frem, eftersom deres sårbare selvpositioneringer knytter sig til forfatternes etiske budskaber og deres aktivistiske arbejde udenfor det litterære værk. I *Nye balancer* (2023) henvender Caspar Eric sig direkte til sin læser med en opfordring om at tage aktivt

stilling til vilkårene for personer med handicap, for bag “hvert lille digt / findes der tusinde / lignende situationer / lignende personer / men hvad fanden skal der til / før I gør en skid?” (Eric, 77) Denne tilgang minder om manifestgenren, der ifølge Janet Lyon “bekendtgør en position” og “afviser dialog eller diskussion” (Lyon, 13). Betydningen af værket bliver i så fald ikke indfriet gennem læserens fortolkningsarbejde, men snarere gennem læserens handlen efter Erics etiske befordring.

Betrakter man den sårbare og selvpositionerende forfatter som en omvarende primærtekst i stedet for det litterære værk, så adresserer man den affektive genkendelse, som mange læsere læser selvbiografiske samtidsværker ud fra. Stefan Kjerkegaard viser, at mange læsere af Naja Marie Aidts *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog* (2017) oplever stærk medfølelse ved at læse om Aids sorg over sin søns død (Kjerkegaard 2024, 570). Hvis man godtager sårbarhed som en højaktuel retorisk selvpositionering, så er den entydige overensstemmelse mellem forfatter og fortæller med til at forsikre læseren om, at det beskrevne liv er et troværdigt liv, der er værd at lytte til. Den etisk befordrende litteratur à la Bech og Sadaq er mindre interesseret i det litterære greb ud fra modernistiske og æstetiske værdier, men mere i, om budskaberne når frem til publikum. Ved at forankre forfatteren som tekst er det derfor også mere intuitivt, hvorfor både læserne og forfatterne er særligt interesseret i den mellem menneskelige dialog, som værket er medie for.

Inden for dramaets verden er forfatterens intentioner også blevet problematiseret, og ifølge Sherill Grace blev den selvbiografiske stemmeføring afvist af “the anti-personal bias of modernism [...] as self-indulgent, effeminate, and thus as a failure of art itself” (Grace, 20). Den teoretiske forestilling om at adaptere biografier eller levede liv inden for dramaturgien bestod indtil midten af 2000’erne primært af en isoleret overgang fra kildetekst til fortolkningstekst (Cardwell, 2; Sanders, 26), og ligesom den litterære nykritik var kildetekstforfatterens intentioner sjældent betydningsfulde i vurderingen af et stykke adaptationsarbejde. Særligt har sårbare aktører inden for dramaets og performancekunstens verden oplevet antiintentionaliteten som en normativ afskrivning af deres praksis, da de ofte har forholdt sig til selvbiografiske fortællinger:

“ [A]utobiographical performance was from the outset, and continues to be, primarily the domain of voices from the margins, with the majority of work being produced by women, gay, lesbian, or transgender individuals, people who live with disabilities, and performers from racialized cultures. (Stephenson, 48)

På samme måde som den selvbiografiske sårbarhedslitteratur har draget fordele i at etablere en troværdig overensstemmelse mellem værk og forfatter, så har mange sårbare performere inden for teaterkunsten fundet betydning i at fremstille deres personlige livsfortælling og anvende det dramatiske rums umiddelbare forbindelse til publikum. Emma Welton foreslår begrebet *coalitional solidarity* (118) for at indkapsle den etiske kontrakt, der bliver indgået mellem en performer med en stærk selvpositionering og et heterogent publikum. Man deler ikke nødvendigvis identitetstræk med performeren, men på grund af det umiddelbare og dramatiske nærvær, i kombination med en troværdig, personlig og sårbar fortælling, oplever

mange tilskuere en affektiv solidaritet med performeren. Disse betragtninger er i fin overensstemmelse med den stærkt selvforankrede forfatterpositionering, der ses hos Sadaq og Bech, og som er medforklarende for deres livsfortællingers relativt ubesværede bevægelser mellem forskellige genreudtryk.

Den sårbare og selvbiografiske performance

Tilblivelsen af *Den unge Elias' lidelser* illustrerer tydeligt, hvordan det isolerede adaptationsbegreb fra litterært produkt til teaterstykke ikke altid er gunstig for selvbiografiske fortællinger. Teatermonologen havde premiere før bogudgivelsen, som udkom senere samme år, og den er ifølge bogomslaget "en bearbejdet udgave af manuskriptet til forestillingen" (Det poetiske bureau, 2021). I en pressemeddelelse betoner Folketeatret overensstemmelsen mellem virkelighedens Sadaq og stykkets Elias ved at citere forfatteren:

“ Mit navn er Elias. Jeg er opvokset i Aarhus' gader med en dansk mor og en marokkansk far. Jeg kommer fra en muslimsk baggrund. Jeg er homoseksuel. Og så er jeg digter. (Folketeatret, 2021)

I et facebookopslag fremhæver Sadaq selv, at teaterstykket er baseret "på mit eget manuskript, helt nye tekster og digte" (Sadaq, 5. februar 2021). *Den unge Elias' lidelser* fremstår dermed som en åben tekst, der kommer i mange udgaver og konstellationer, og ifølge Frances Babbage kan adaptationsprocessen netop også forstås som fortløbende 'udgaver', hvor primærteksten bliver udvidet i stedet for overført:

“ The concept of the palimpsest is most fruitful here when it is used to frame adaptation not in terms of a work in isolation – as if a single adaptation is 'laid over' an original work – but as an accumulation of activity as a result of which the sharp distinction between source and reworking is brought into question. (Babbage, 70)

Den litterære version og den dramatiske tilbyder i denne forstand ikke hver sin afrundede version af en tekst, men bidrager så at sige kumulativt til en fortælling, der kan bevæge sig fra genre til genre. Litteraturens bevægelse mellem genreudtryk har tidligere været behandlet i 00'erne: Morten Søndergaard har været særlig opmærksom på grænsen mellem genrer og medier, som det ses med det eksperimentelle konceptværk *Ordapotek* (2013), der materialiserer det danske sprogs grammatiske struktur i form af medicinæsker. Et andet eksempel er *Afsnit P* (1999-2009), et online netpoesi-forum, der stillede skarpt på sprogets digitale formbarhed og materialitet (Mønster, 38-39). Men mens 00'er-generationslyrikeres eksperimentelle, sprogligt orienterede og genreudforskende projekter groft sagt havde et kunstnerisk sigte i at udforske tekstens formbarhed, så er mange læsere i dag mere interesserede i tekstens budskaber og indhold, der blot lægger forfatterens sårbarheder:

“ Compared to literary fiction that seems to know all the answers, including its own so-called authorized audience, many readers prefer instead open-ended literary works that embrace this human deficiency in their narration. (Kjerkegaard 2024, 573)

Sadaqs tværmedielle praksis er derfor til sammenligning med 00’er-generationen ikke en genrestiløvelse, men søger snarere at repetere de grundfortællinger, som konstituerer Sadaqs personlige sårbarheder. Opsætningen understøtter også dette fokus på kunstneren. Sadaq var stykkets eneste performer, og scenografiens sparsomme anvendelse af spiritusflasker og en løkke, der symboliserede Sadaqs misbrug og selvmordstanker, understregede Sadaqs performance som stykkets centrale fokus.

Flere anmeldelser af *Den unge Elias’ lidelser* kritiserede da også stykkets dramatiske kvaliteter og kaldte det i højere grad for en digtoplæsning (Liisberg; Wøldiche Men hvis den sårbare selvidentitet er en styrke i samtidskunsten, så virker anmeldelserne til at have foretaget et ugunstigt valg af kritiker-kriterier med hjemmel i nykritikken. Anne Liisberg skriver bl.a., at stykket “er en sprogligt smuk tekst, som kunne have løftet sig endnu højere og noget mere dramatisk i en rutineret skuespilers mund,” og hun “er ikke sikker på, at det altid er en gevinst for Under huden-konceptet, at forfatter og skuespiller er samme person” (Liisberg). Denne æstetiske domsfældning bærer på en normativ kvalitetsantagelse om dramaet som genre, hvor den teatertraditionstrænede og rutinerede skuespiller som udgangspunkt bedre kan tilgå og indfri tekstens dramatiske potentiale end forfatteren selv. Det er i og for sig også muligt, hvis man accepterer præmissen, at det er bedst for et dramatisk værk at være så kontekst-*uafhængigt* og autonomt som muligt, men det er en ufordelagtig præmis for *Den unge Elias’ lidelser*, som søger et andet formål end at være kunst for kunstens skyld.

Interessant nok var det den selvbiografiske overensstemmelse mellem forfatter og performer, Liisberg kritiserede, som rent faktisk engagerede stykkets unge publikum. På grund af Covid-19-pandemien blev *Den unge Elias’ lidelser* fremført online og havde derfor også efterfølgende en Q&A-runde på Zoom:

“ Her er det tydeligt, at de unge seere rundt om i landet, der har en lang række spørgsmål, har oplevet forestillingen som en stærk og meget personlig fortælling. Og Sadaq fortæller, at det har været ‘hårdt, men befriende’ at arbejde scenekunstnerisk med sin historie, selv om det stadig “gør ondt” at tale om det. (Wøldiche)

Martin Glaz Serup skriver, at en oplæsning med selvbiografisk poesi ofte har en engagerende effekt på publikum, idet udsagnenes indhold ikke fremstår abstrakte, men knyttes direkte til den udøvende performer (141). Det er altså snarere kunstnerens personlige fortælling end en modernistisk fremmedgørelsesæstetik, der smitter af på publikum og gør værket affektivt engagerende. Forfatteren Elias Sadaqs levede liv bliver derved den konstituerende betingelse for multigenreprojektet, netop fordi hans personlige fortælling om at føle sig forkert og udenfor på grund af sin homoseksualitet bliver omdrejningspunkt i hans kunst og i hans offentlige virke (Jyllands-Posten 2024; Politiken 2024).

Det er således produktivt at betragte teaterversionen og bogversionen af *Den unge Elias' lidelser* som fortløbende gestaltninger af Sadaqs personlige og sårbare fortælling. Udvider man den kontekstuelle læsning til Sadaqs øvrige forfatterskab, kan man også læse hans seneste digtsamling *Djinn* (2024) som endnu en gestaltning med nye variationer over de samme temaer i forfatterens levede liv, såsom homoseksualitet, opvækst i et muslimsk miljø og etnisk stereotypisering.

Man kan derfor kalde forfatteren Sadaq for en omvandrende tekst, der på samme vis som Claus Beck Nielsen/Madame Nielsen/Helge Bille har tematiseret sig selv på tværs af medier og genreudtryk med forfatterens selvpositionering som en fællesnævner. Men for Nielsens vedkommende er selvidentiteten meget flertydig, hvilket omgærder den samlede forfatterdiskurs med en betydelig grad af utroværdighed og ironi, som "igen og igen afvises som politisk ud fra et grundlæggende troværdigheds- og identitetsproblem" (Kjerkegaard 2017, 49). For en yngre og mere alvorlig generation gælder det, at overensstemmelsen mellem emnets behandling af identitet og forfatterens identitet – og dermed en afstandtagen fra en ironisk uoverensstemmelse – betinger værkets troværdighed inden for et politisk felt (Gormsen Schmidt, 40).

Sadaq deler til sammenligning med Nielsen ikke troværdigheds- og identitetsproblemet, da Sadaqs selvidentitet fremstår oprigtig og troværdig for publikum. Når han stiller sig på scenen eller stiller op til interviews, er det i overensstemmelse med de sårbarheder, han har knyttet til sin stramt positionerede forfatteridentitet. Performancen fremstår i forlængelse heraf som en troværdig fremstilling af hans levede liv, og dermed er værkets politiske undertoner også dét mere engagerende for et moderne publikum.

Jeg anerkender ikke længere tekstens autonomi

Den oprindelige bogudgivelse af *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet*, som er givet genrebetegnelsen 'manifest', udkom som bekendt i 2022. Teaterstykket blev efterfølgende til under Niels Erlings instruktion og havde sin urpremiere i efteråret 2023 uden Glenn Bechs videre samarbejde (Dons).

I bogen fremstilles en lang række personlige erfaringer gennem en jegfortæller. Foruden at jeget deler samme borgerlige identitetsoplysninger med forfatteren, har Bech offentligt heller ikke tøvet med at sætte lighedstegn mellem værket og sig selv, og Bechs mor er også i omkringliggende paratekster med til at ratificere den troværdige overensstemmelse mellem forfatter og værk ved bl.a. at medvirke i Gyldendals podcast *Vi anerkender ikke længere jeres autoritet* (2023). I afsnittet har hun og Bech en samtale om social og kulturel identitet, uhensigtsmæssige og strukturelle forestillinger om køn, klasse og etnicitet og om deres personlige familieforhold (Gyldendals forlag) – og samtlige af disse tematikker fremgår tydeligt på bogens første side i beskrivelsen af morens identitet:

“ min mutti er fuld af identitet / jeg kunne aldrig drømme om at skrue ned for hendes Greased Lightnin' / hendes heteronormative identitetspolitiske ævl / eller hvad / gu ka jeg da ej / disse forbilleder reddede hende gennem skilsmisser og dødsfald / var altafgørende for den / hun var og er. (9)

Den troværdige overensstemmelse mellem forfatter og værk understøtter Bechs offentlige karakterdannelse og hans generelle budskab om kultur- og klassekamp samt de socioøkonomiske problemer, der eksisterer bredt i Danmarks provinsielle miljøer og placerer værket solidt i det sårbare og selvbiografiske felt.

Bogversionerne af henholdsvis *Den unge Elias' lidelser* og *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet* deler mange af de samme sårbare og selvbiografiske træk, men hvor teaterversionen af *Den unge Elias' lidelser* er en minimalistisk solo-performance med én-til-én-overensstemmelse mellem forfatter og performer, eksperimenterer teaterversionen af *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet* med fremstillingen af jegets identitet. I stykket legemliggør fire forskellige skuespillere forskellige aspekter af Bechs liv via en mosaisk montagegang. På sin vis minder det om kunstnerkollektivet *Sort Samvittigheds* eksperimentelle forestilling *Tove, Tove, Tove!* på Det Kgl. Teater (2014-2015), hvor Tove Ditlevsens liv blev fremstillet i montageform af forskellige skuespillere.

Spaltningen af Bech står i kontrast til bogens enstrengede stemmeføring, og på overfladen fremstår teateradaptationen muligvis som et mere optimalt eksempel på en isoleret værk-til-værk-adaptation end *Den unge Elias' lidelser*. Erlings opsætning forholder sig tydeligvis til det litterære værks formuleringer, hvor stort set alle replikker er løftet fra bogen. Stykket omstrukturerer også bogens narrative forløb ved at lade dens sidste del om Julius, Glenns første store forelskelse (Bech, 315), være anslaget for skuespillet.

Det er dog stadig fordelagtigt at tænke forfatteren Bech som den primære tekst, fordi det litterære værk er så synonymt med Bechs livshistorie og selv fremstilling i en bredere mediekontekst. Selvom man betragter bogen som den primære tekst i en traditionel adaptationsteoretisk forstand, er det næsten umuligt at læse bogen kontekstuafhængig. Uden Bechs øvrige selv fremstilling i *Farskibet* eller i offentligheden vil læseren misse væsentlige pointer i læsningen, da hele værket er en etisk opfordring til læseren om at tage stilling til sårbare liv som Bechs i verdenen udenfor kunsten. Dette vedkender stykket sig også helt fra begyndelsen, som Janek Szatkowski beskriver i sin anmeldelse:

“ De fire spillere præsenterer sig ved deres personlige fornavne (Kathrine Høj Andersen, Karla Rosendahl, Nicolai Duckert Perrild og Thomas Kristian Bek). De spiller alle fire Glenn og præsenterer den bog, de arbejder ud fra; Glenn Bechs *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet* fra 2022. Skuespillerne understreger, at selvom dette bare er *teater* (sagt med vrængende stemme), så er det faktisk også ægte, lige som bogen. (Szatkowski)

Med en sådan introduktion bliver man direkte forholdt den selvbiografiske omstændighed, og det bliver altså til en bærende pointe for værkforståelsen. Skuespillernes tilkendegivelse af deres identitet giver dem også en meget definitiv bestemmelse som skuespillere, og der er derved ikke et forsøg på at skjule de fikcionaliserende fortegn, der ofte gør sig gældende inden for dramaet.

På sin vis er denne fjerdevægs-nedbrydelse et dramatisk greb for at hævde livsfortællingens troværdighed, og dette etableres først og fremmest ved at anerkende Bechs sårbare livserfaringer som troværdige og som fortællingens fundamentale

instans. Der er dermed også en forventning til publikummet, at de har stiftet eller vil stifte bekendtskab med forfatteren. Således er teaterstykket også medvirkende til en videre underbygning af Bechs selvfremsættelse, og budskaberne bliver altså tæt knyttet til forfatterens intentioner.

Konklusion

Forholdet mellem litteratur og drama med eksempel i *Den unge Elias' lidelser* og *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet* er en påmindelse om, at en succesfuld overgang fra kildetekst til fortolkningstekst ikke er afhængig af en bestemt stilistisk tilgang eller en abstrakt overensstemmelse i oeuvre. I stedet kan man med fordel arbejde videre med gentænkningen af adaptationsprocessen af sårbare og selvbiografiske værker, hvor forfatteren er den omvarende primærtekst, som så fortolkes og genfortolkes i et virke af genrer. Det er altså i og for sig ligegyldigt, om det er et formfuldendigt teaterstykke ud fra en klassisk, modernistisk eller helt tredje genreæstetik. Det vigtige for en succesfuld adaptation er snarere, at den troværdige overensstemmelse mellem forfatter og karakter bliver bevaret, da det gør udsagnet om sårbart levede liv det mere kraftfuldt blandt læsere og publikum i dag.

Litteraturliste

- American Psychiatric Association (2013): *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 5. udgave, Arlington, VA: American Psychiatric Association.
- Andorno, Roberto (2016): "Is Vulnerability the Foundation of Human Rights?", i Aniceto Masferrer, Emilio García-Sánchez (red.): *Human Dignity in the Age of Rights: Interdisciplinary Perspectives*, Schweiz: Springer International Publishing, s. 257-272.
- Babbage, Frances (2018): *Adaptation in Contemporary Theatre: Performing Literature*. London: Bloomsbury Publishing.
- Bech, Glenn (2022): *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet*, København: Gyldendal.
- Butler, Judith (2006): *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso.
- Butler, Judith (2012): "Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation", i *Journal of Speculative Philosophy* 26.2, s. 134-51.
- Erling, Niels (2023-): *Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet*, Aalborg: Aalborg Teater.
- Cardwell, Sarah (2002): *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester: Manchester University Press.
- Craps, Stef (2013): *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Danmarks Radio (2024): "Skal man stå på det godes side på scenen?", i *Deadline*, 22. oktober 2024.
- Dons, Anna Sprogø (2023): "Urpremiere i dag: – Den her forestilling kunne sikkert have reddet mit liv", *ligeher.nu*, 11. november, <https://ligeher.nu/aalborg/nyheder/det-sker/urpremiere-i-dag-den-herforestilling-kunne-sikkert-have-reddet-mit-liv/4657023>.
- "(U)ansvarlige influencere?" (2004): *P1 Debat*, 4. oktober, Danmarks Radio.
- Eric, Caspar (2023): *Nye balancer*, København: Gyldendal.
- Folketeatret (2021): "Mit navn er Elias...", *Facebook*, 5. februar, <https://www.facebook.com/Folketeatret/posts/pfbid0ozUsMNs8rgjvEdbq3Q1GvHGUF5Ai1vZFyxNic73BF8btubjnmCtmBx89gceuhel>.

- Gyldendals forlag (2023): "Glenn Bechs mor anerkender ikke længere jeres autoritet", *Youtube*, 21. februar, <https://www.youtube.com/watch?v=ECDXnjXIX5M>.
- Haarder, Jon Helt et al. (2024): "Introduction: The Uses of Autobiography", i *a/b: Auto/Biography Studies* 39.2, s. 491-98. DOI 10.1080/08989575.2024.2394332.
- Hunter, Anna (2018): "The Holocaust as the Ultimate Trauma Narrative", i J. Roger Kurtz (red.): *Trauma and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kacandes, Irene (2001): *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kaplan, E. Ann (2005): *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kjerkegaard, Stefan (2024): "More Than Implied: Reading Naja Marie Aidt's *When Death Takes Something from You Give It Back. Carl's Book*", i *a/b: Auto/Biography Studies* 39.2, s. 565-82. DOI 10.1080/08989575.2024.2394334
- Kjerkegaard, Stefan (2017): *Den menneskelige plet: Medialiseringen af litteratursystemet*. Frederiksberg: Dansk Lærerforenings Forlag.
- Koivunen, Anu, Kata Kyrölä og Ingrid Ryberg (2018): "Vulnerability as a Political Language", i Anu Koivunen, Kata Kyrölä og Ingrid Ryberg (red.): *The Power of Vulnerability. Mobilising Affect in Feminist, Queer and Anti-Racist Media Cultures*, Manchester: Manchester University Press, s. 1-27. DOI 10.7765/9781526133113.00005
- LaCapra, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Liisberg, Anne (2021): "Den unge Elias' lidelser er mere digt end drama", på *iscene.dk*, 13. august.
- Lyon, Janet (2009): "Manifeste og offentligheder. En afsøgning af moderniteten", i *K&K* 107, s. 12-52.
- Mitschke, Samantha (2018): "Have we found Anne Frank? A Critical Analysis of Theater Amsterdam's *Anne*", i Kara Reilly (red.): *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 143-160.
- Mønster, Louise (2012): "Samtidslitteraturens tværmediale liv", i *Kritik* 45.203, s. 33-45.
- Popescu, Diana I. og Tanja Schult (2019): "Performative Holocaust commemoration in the 21st century", i *Holocaust Studies* 26.2, s. 135-51.
- Rorty, Richard (1989): *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sadaq, Elias (2021a): *Den unge Elias' lidelser*, København: Det poetiske bureaus forlag.
- Sadaq, Elias (2021b): "I dag på min 27 års fødselsdag...", *Facebook*, 5. februar, <https://www.facebook.com/ESadaq/posts/pfbid02miSn58VT2Qs7zn83cer8hu7abQCuXFe15S3yJCDSBoRnETrqaR8MUq9rzMUUJdDVl>
- Sadaq, Elias og Silje Shearman Poulsen (2020-21): *Den unge Elias' Lidelser*, København: Folketeatret.
- Sanders, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*, London: Routledge.
- Schulze, Daniel (2017): *Authenticity in Contemporary Theatre*, Bloomsbury Methuen Drama.
- Serup, Martin Glaz (2018): "Digtoplæsningen", i Tore Rye Andersen, Jørgen Bruhn, Nina Christensen, Stefan Kjerkegaard, Sara Tanderup Linkis, Birgitte Stougaard Pedersen og Hans Kristian Rustad (red.): *Litteratur mellem medier*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 137-58.
- Schmidt, Johanne Gormsen (2021): "Bogstaveligt talt. Fra levet liv til tung vision", i *Passage* 85. DOI <https://doi.org/10.7146/pas.v36i85.127960>.
- Stam, Robert (2005): "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", i Robert Stam og Alessandro Raengo (red.): *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell, s. 1-52.

Stephenson, Jenn (2019): *Insecurity: Perils and Products of Theatre of the Real*, Toronto: University of Toronto Press.

Svendsen, Erik (2024): “Jeg har skrevet den bog, jeg håbede fandtes, da jeg var ung, og som jeg desperat ledte efter”, i *Jyllands-Posten*, 21. marts 2024.

Szatkowski, Janek (2023): “Anmeldelse af Jeg anerkender ikke længere jeres autoritet, Aalborg Teater”, på *peripeti.dk*.

Taylor, Charles (2018): *The Ethics of Authenticity*, Cambridge: Harvard University Press.

Welton, Emma (2024): “Let it Burn: Smell, Participation, and Solidarity in Travis Alabanza’s *Burgerz*”, i *Contemporary Theatre Review* 34.2, s. 117-32. DOI <https://doi.org/10.1080/10486801.2024.2334863>

Wøldiche, Trine (2021): “Monologen ‘Den unge Elias’ lidelser’ er ikke stort skuespil, men en ny stemme i dansk dramatik”, i *Dagbladet Information* 13. marts 2021.