

Tekstens rum og scenens litteratur

Et personligt essay om at iscenesætte litteratur

At læse Cecilie Linds *Pigedyr* starter billeder i mig, der ikke står skrevet i teksten. Den uendelige sommer og varmets langsomhed fra teenageværelsets klistrede dyner. *Thirteen*, flow-tv, navlepiercinger, gamle Nokia-telefoner og taletidskort, som ikke kan følge med tommelfingrenes hastighed, at hænge ud på hjørnet, Britney Spears, dagbøger og de første forsøg på poesi. Venessa Carlton, Avril Lavigne, The Strokes og Taylor Swift. At læse Unica Zürn og andre af litteraturhistoriens store kvinder, men høre Spice Girls og elske plakater. Måske er det bare bogens liv og præcision, der genkalder min følelse af at være teenager i 00'erne. Men noget i stemningen, i sproget, det de gør, det de siger, får mig til at tro, at jeg bag bogens lag kan mærke, at Cecilie Lind var teenager på samme tid som mig. Hun fortæller en historie, der i sit handlingsforløb er langt uden for rammen af, hvad jeg kunne forestille mig som 13-årig, og alligevel har jeg en følelse af, at hun fortæller min historie. Historien er bare midlet til at fortælle, hvordan det føles at være ung pige. Hvad der egentlig sker, er ikke det vigtige. Bogen synger til vores underbevidsthed. Yndige pigestemmer flænses uskyldens tyl med sandhedens toner. Det fremkalder Lana Del Reys univers for mig, inden hun overhovedet bliver nævnt i bogen.

Første gang jeg læste *Pigedyr* som Word-dokument en sen aften i februar, to måneder før bogens udgivelse, var det sprogets kraft og pigens magt, som overvældede mig. Næste gang var det næsten det modsatte: Pigens sårbarhed og svigt, længsel efter omsorg og evig beskyttelse. Men det var den samme bog, jeg læste. I mange år har vi glemt, hvor levende litteraturen er. At den ikke lader sig indfange, at den har sted og krop, at den fortsætter i os, efter læsningen er ovre, at den ændrer sig fra læsning til læsning, fra sted til sted. Lidt som at se en teaterforestilling, der ændrer sig fra aften til aften, publikum til publikum, humør til humør. Men ligesom vi har glemt, hvor levende litteraturen er, har vi i vores insisteren på teatret som mere end tekst, glemt, at teatret også er tekst. At de to ting har en uadskillelig historie.

Den, der har set min iscenesættelse *PIGEDYR* på Sort/Hvid i København i efteråret 2023 (med genopsætning i efteråret 2025), kan måske genkende de bil- leder, stemninger og musikalske inspirationer, jeg fremskriver her. For mig er det at være instruktør at være oversætter og tekstlæser. Min opgave er at kunne en tekst og forfatters sprog så godt, at jeg kan tale det flydende i scenekunstens rum. Når man ser min iscenesættelse, skal man ikke gå derfra med en genkendelse af ordene fra bogen, men følelsen. Følelsen, når man læser bogen og ser forestil- lingen, skal være den samme. Gennem min personlige vej fra første møde med Cecilie Linds værker til min bearbejdning og iscenesættelse af Linds *Pigedyr*, vil jeg undersøge, hvad den proces kan lære os om litteratur, om scenekunst og samspil- let mellem de to former.

Sproget mellem tekst og krop

I sit bredt læste værk *Uses of Literature* fra 2000 efterspørger Rita Felski en tilgang til litteratur, der som udvidelse til interessen i papiret og det trykte ord er opta- get af vores oplevelse af litteratur: “We are sorely in need of richer and deeper accounts of how selves interact with texts”, skriver hun (11). For ligesom dra- matikken, scenekunsten, performancen, er litteraturen også alt det, der skræm- mer mange fra at beskæftige sig med scenekunsten – uddannelsessystemet ikke mindst. De oplevelser af, og måder at anskue litteraturen på, undersøger Martin Glaz Serup præcist og medrivende i sin essaysamling *Læsesteder*. Han skriver: “DE HER TO digtbøger har jeg (gen)læst for nylig, og de bliver ved med at være le- vende i mig, de bliver ved med at blive læst, de læses i min krop” (23). På samme måde skriver Roland Barthes i det kanoniserede og enormt finurlige essay “Lysten ved teksten”, hvor han undersøger lyst og læsning i relationen til hinanden: “jeg ved godt, at det bare er ord, men alligevel ... (jeg bliver bevæget, som om disse ord udtrykte en realitet)” (125). Barthes, Felski og Serup peger altså alle på lit- teraturen som en genstand, der faktisk har en særlig affektivt virkning lignende den såkaldt levende eller live kunsts virkning. Og som var den levende, skriver Barthes videre, at “det, den søger (i et nydelsesperspektiv), er driftsimpulserne, sproget klædt i hud, en tekst, hvor man kan høre strubens kornethed, konsonan- ternes patina, vokalernes vellyst, en hel sanselige stereofoni: Kroppens, tungens artikulation, ikke meningens, sprogets” (140).

Ikke bare er et ideal for en tekst, at den bliver så levende, at der er en fysisk og kropslig genkendelighed og drift i teksten såvel som i mødet med teksten, men lit- teraturen har, som teksten på en teaterscene har det, en krop, en forfatter, der ikke bare manifesterer sig i oplæsninger og optrædener af teksten, men som også kan være svær at holde ude af en læsning, hvis først man har oplevet den krop, der på den måde altså altid er der.

“ Læsningen af litteraturen er velbeskrevet, hvordan man kan forstå en tekst, men hvad med oplæsningen, fremførelsen, performancen af den? Alt det, der sker, når teksten bli- ver formidlet til os via en krop i stedet for, for eksempel en bogside. (Serup 2013, 379)

og så tænker jeg på Stig Larsson, den svenske digter, hans særlige stil, diktionen når han læser op og som man ikke kan undgå at tage med sig ind i bøgerne, når først man én gang har hørt den. (Serup 2018, 114)

Litteratur, tekst i sig selv, på papiret, løftet fra papiret, eksisterer i et spændingsfelt mellem kroppe og rum, og ikke bare betyder kroppen, der skriver eller læser højt, noget, men det gør også den krop, vi selv har, som læsere, modtagere, oplevere. I *Læsesteder* understreger Serup, at det at læse også altid er situeret – man læser i et rum, og man læser også altid gennem en krop. Det rum og den krop påvirker læsningen.

“ LIGESOM STEDET FORANKRER læseoplevelsen, og omvendt; læseoplevelsen forankrer stedet; på samme måde husker kroppen. Kroppen og stedet er fundamentale kategorier der deler samme fænomenologiske status – alt man sanser, sanser man igennem sin krop, og dén krop findes altid et sted. (81)

tid, krop, sted og erindring hænger sammen og bliver samlet på en særlig måde af og i læsningen. (102)

De fleste vil anerkende, at en oplæsning, en performance, en teaterforestilling ikke kan gentages og ændrer sig, men tænker sjældent over, at det samme gør sig gældende for den stille læsning (Serup 2018 og 2013, 384). Tænk bare på et værk, der har haft stor betydning, men man desværre er kommet til at åbne igen til stor skuffelse – eller omvendt. Litteraturen er på den måde, trykt eller performet, flygtig. Den betyder ikke helt det samme to gange. Ikke bare kan den krop, der læser, ændre sig, ikke bare kan rummet og stemningen gøre det, men også verden ændrer sig. Deri ligger også vores pludselige lyst til at omskrive ældre tekster. I teksten står det samme, men pludselig føles det anderledes.

“ det er i øvrigt ikke kun det fremførte digt, der ‘er mange’; det er vel også det digt, man læser – så længe at læseren og læsningen og verden ændrer sig, og tiden går. (Serup 2013, 384)

What of its [the text’s] ability to traverse temporal boundaries and to generate new and unanticipated resonances, including those that cannot be predicted by its original circumstances? (Felski 2000, 10)

Scenekunsten, performancen, teatret, dramatikken er levende, ligesom alt kunst og litteratur er det. Ingen tekst er, eller må være, statisk, al litteratur skal ånde, og det er det liv, teksten videregiver, de spørgsmål, den stiller, de forestillinger, den skaber, man skal forsøge at indfange i en iscenesættelse, uanset tekstens oprindelige form.

Tekstens rum og scenens litteratur

Lang tid før den februar, hvor jeg åbnede korrektoren af *Pigedyr* som Word-dokument for første gang, var det slet ikke *Pigedyr*, jeg skulle iscenesætte, men Cecilie Linds tidligere udgivelse *Mit barn*.

“ jeg truer med at slå mig selv ihjel / i håbet om et kejserfødt barn / epiduralblokade / PLEASE / skriger jeg / men / ingen lytter, og med al vilje jeg kan mønstre gør jeg mit arbejde / og presser / fuldstændigt uhæmmet / tre pres per presseve / råber min smukke, unge fødselsjorboder (jeg elsker hende stadig) / hjertet og endetarmen brister / lort og blod / og et spædbarnshoved titter frem / en hånd at knuge og iltmasken jeg verfer bort fordi jeg tror de vil forgive mig med lattergas / jeg drejer mit hoved mod venstre og ser et barn / der er mit / hjertets hysteri i fuldt flor / latteren ligger i min elskedes hånd og slippes fri da vi slipper hinanden / barnets skrig melder ham ind i hans liv / angsten smelter til tårer / jeg glemmer at moderkagen også må fødes / og føder lidt mere / jeg er helt færdig af anstrengelse / min søn: / lys! (5-6)

I et kraftfuldt skrig føder Cecilie Lind sproget med en rytme som river læseren gennem montager af billeder, der, hvis man holder vejret, samler sig til en flydende og overvældende film. Blæst bagover af Linds originale univers og evne til at skrive kvindens kraft frem i al sin grumme skønhed identificerede jeg mig stærkt med værkerne fra første side og møde. Det var den begejstring, der strålede fra mig i en samtale med daværende kunstnerisk leder på teatret Sort/Hvid, Christian Lollike, der, mærket af min entusiasme, selvfølgelig ville vide om *Mit barn* ville kunne noget på scenen. “Nej”, svarede jeg helt uden at tøve. Efterfølgende kunne jeg ikke lade være med at spekulere over, hvad det var, der fik mig til at påstå, at værket ikke egner sig til scenen.

Bemærk i citatet, hvordan tekstens fremdrift ligger i en sammenfletning af direkte tale og poetiske billeder, der ved at flytte sig gennem rummet, giver læseren oplevelsen af at se verden gennem fortællerens blik og krop. Det, fortælleren ser, bliver til hos læseren, som fortællerens blik rammer det; som når poesi er bedst, giver det fornemmelsen af, at billedet og begivenheden først opstår i sproget. Men hvad er der så tilbage at gøre på scenen i en iscenesættelse? En underlig indlejret præmis i alle værker med en førstepersonsfortæller, der bliver forstærket, når det kommer på scenen som monologisk teater, er, at, man hele tiden må spørge sig selv, hvorfor karakteren overhovedet taler. Hvorfor fortæller de, hvem fortæller de til, hvor fortæller de fra? Dertil kommer udfordringen i poesien, der stjæler iscenesættelsens visualitet med sit rige billedsprog.

“ jeg må hjælpes på toilettet af to sygeplejersker / det er ydmygende og en ophøjelse / jeg er mor nu / alt er trone, selv det hvide porcelæn. (8)

nætterne er hvidklædte kvinders blide hænder på brysterne, i skridtet. (9)

Sidder fortælleren på en porcelænstrone, på en plastikstol, et hospitalstoilet, er der hvidklædte sygeplejersker omkring hende? Hvis man laver en bogstavelig iscenesættelse på den måde, tager man relevansen ud af replikkerne – hvorfor fortælle, hvad der optræder, og hvad der sker, hvis vi som publikummer også på samme tid kan se det? Som Bjørn Rasmussen sagde i en kælderbar for mange år siden, mens han pegede opgivende på en barstol: “Jeg vil bare have, der sidder en lige dér og siger min tekst”. Frustrationen over iscenesættelser, der drukner vilde tekster i vilde billeder, har vi tilfælles, men dilemmaet er, at det, hvis man til gengæld tager alting

ud af rummet og lader teksten få plads til at skabe rum og handling ved at blive sagt, som den er, er svært at se, hvorfor man ikke bare selv kan læse teksten eller høre forfatteren læse den op.

Derfor vil mange mene, at et dramatisk værk er noget helt andet end andre litterære genrer. Men i virkeligheden er der masser såkaldte dramatiske værker, der ud fra de paradigmer og idéer ikke egner sig til scenen. Tænk bare på Sarah Kanes *4.48 Psychosis*, Sara Stridsbergs sansemættede rum eller hele Elfriede Jelineks maniske skrift, for ikke at nævne Henrik Ibsens gale klassiker *Peer Gynt* (som Anja Behrens og Søren R. Fauth som nogle af de få har fundet balancen og litteraturen i, i deres fænomenale iscenesættelse og bearbejdelse til Det Kgl. Teater i februar 2025).

I en balance mellem ikke at tage et værks konkrete ord bogstaveligt og lade det blive en manual for en iscenesættelse og på samme tid ikke påtvinge et værk et rum, der ikke findes i det, handler enhver iscenesættelse om at være lydhør over for de affekter, kroppe og oplevelser, der findes i værket, ved at fremkalde det rum, der bliver talt fra, så publikum kan bevæge sig sammen gennem det. Det handler om at oversætte følelsen, oplevelsen i værket ved at gøre det liv fysisk, der allerede findes i værket og sidenhen lade det blive til et nyt værk i sin egen ret. Selvfølgelig egner *Mit Barn* sig til scenen.

På et konkret niveau foregår *Mit barn* på sygehuset, i jegets lejlighed, på korte gåture, en bænk, en bus, i svømmehallen, men skal man i stedet forsøge at sætte ord på nogle af de følelser, der sætter sig i kroppen, finde de rum, værket skaber inde i læseren, er det i det klaustrofobiske, det klistrede, det varme, det overophedede, det hjemlige, det uhyggelige, værket foregår. I en konstant sårbar blanding mellem at være fanget i et ensomt rum og en ensom erfaring og hele tiden føle sig overvåget. Mest af alt mestrer værket at være flere steder på én gang og rumme alle de modsatte følelser, der er forbundet med at være mor, og være kvinde. På én gang.

“ jeg drømmer om at klippe fingerspidserne af ham, små kviste, små kviste lige til at knække over. (49)

jeg slikker hans små fodssåler / han trækker fødderne til sig / jeg er hende, der kan svigte ham, jeg er hende der kan ødelægge ham. (93)

Som en arabesk slynger det sig sammen og foregår alt sammen simultant og uden anden progression, end årtiderne, der går, og barnet, der bliver ældre. Dertil kommer den fremdrift poesien og scenekunsten har til fælles: rytme og timing. Her ligger en stor nøgle for mig som iscenesætter; at finde tekstens puls og gengive den i rummet. At få bevægelser, handlinger, billeder, lyde og ord til at ramme med en poetisk præcision, der mimer den tekst, jeg arbejder med. Derfor er musik og lyd også en uadskillelig del af min praksis og dramaturgi som både iscenesætter og dramatiker.

Det var det, jeg sad med en aften, da Gyldendal pludselig spurgte, om vi ikke ville iscenesætte Linds kommende bog i stedet. “Kommende bog?! Nej”, sagde jeg igen. “Det er en gendigtning af Nabokovs *Lolita* fra *Lolitas* perspektiv”, svarede de. “Looooo-liiiii-ta”, tænkte jeg, men trods mit Nabokovske hjerte var ved at sprænge af fristelse, holdt jeg fast i mit nej. Heldigvis blev Gyldendal ved, og så er vi tilbage

ved den vinteraften i februar 2022, hvor jeg fik *Pigedyr* tilsendt i min mailindbakke, åbnede den og ikke stoppede igen, før sidste side var læst, og en iscenesættelse stod helt klart for mit indre.

Alt den tid med *Mit Barn* gav mig en fortrolighed med Linds sprog og univers, der gjorde de linjer og tråde, der har ledt Lind videre fra *Mit Barn* til *Pigedyr* synlige for mig. Et kunstnerisk værk er aldrig et afrundet svar, men et åbent spørgsmål, der leder en kunstner fra én undersøgelse til den næste. Se bare billedsproget i de citerede passager. De er fyldt med uskyld, prinsesser, hvide klæder, engle, dæmoner. Ser man på relationen mellem jeget og faren til det fælles barn eller jeget og jegets mor, vil man med det samme se antydningen af de magtundersøgelser og -forskydninger, der er centrale i *Pigedyr*.

I virkeligheden, tænker jeg, er det de spor, der tiltrak mig i *Mit barn*. Og på en måde føles det næsten som om, at det hele tiden var *Pigedyr*, jeg var i gang med at skulle iscenesætte. Jeg kunne mærke et fælles erfaringsgrundlag, fælles holdninger i *Mit Barn*, som Lind ikke engang havde udtrykt endnu. Og så kom de i *Pigedyr*.

Det omskiftelige ord og rums magt og muligheder

“Sådan er det at være pige. / Det skriver jeg i min dagbog. (Lind 2022, 28)

Som en betroelse, hellig skrifte hvisker *Pigedyr* sin sandhed om den unge piges drift og indre. I sin historiske forløber, Nabokovs *Lolita*, tvinges læseren til at se på den 11-årige Dolores med den pædofile fortællers begærende øjne og blive revet med af, hvad der fra hans perspektiv er en svimlende kærlighedshistorie. To uforenelige sandheder bliver forenet i bogen, fordi de er sande for fortælleren. Man sympatiserer med Humbert Humbert, trods man ikke har lyst til at gøre det. Historien er uden for det etiske og har som pointe at give os indsigt i lige netop det. Med en gendigtning fra Lolitas perspektiv, som Gyldendal solgte *Pigedyr* til mig, tænkte jeg det umuligt, at det greb kunne gentages. Men ved at tvinge os ind i et perspektiv, der om muligt er mere kontroversielt, er det netop det, Lind gør: i *Pigedyr* har den 13-årige Sara et forhold til sin konfirmationspræst og sin bedste venindes far, og hun vil gerne:

“Præstens hånds hulrum, åh, hvor det venter på mit skolepige knæ. Åh, hvor vil knæet putte sig der. Guds skaberkræft har haft øje for romancerne. De purunge piger, de granvokse mænd. Et perfekt design, knæ i hånd, fugl i rede. (48)

Lind gør det umuligt at fælde etisk og moralsk dom, gør det umuligt at psykologisere og formår ved både at insistere på pigen som handlende subjekt og begæret objekt at gøre hende til et komplekst og fuldt væsen, der har en magt i sin egen ret, ikke mindst lysten til at have magt og retten til at afsøge en forbudt eller kontroversiel seksualitet.

“Et barn var jeg jo også. Jeg var slæbt frem til det underlige sted af tiden, hvor jeg kunne være alt. Hvor jeg kunne være Lille pige / Ung dame. Uskyld / Fælde. (100).

Som Dan Ringgaard præcist opsummerer det om digtningen, gælder det for ethvert kunstværk, at

“ I modsætning til det træ som blev til en skål, er et digt så godt som nyt efter brug. En avis smider jeg væk når den har tjent sit formål. Digtet kan jeg vende tilbage til. Det mister ikke sin potentialitet ved at blive aktualiseret. Tværtimod er det som om man først øjner en teksts potentialitet i dens altid ufuldstændige aktualisering. (107)

Min største bekymring ved at lave en bearbejdelse og iscenesættelse af *Pigedyr* var derfor også at gøre et værk, der er mangetydigt, entydigt. Som en subtil forlængelse af Simone de Beauvoirs ambivalente spørgsmål “hvad er en kvinde?” (25), spørger *Pigedyr*, hvad en pige er, og hvori magten og afmagten i det pigede og kvindelige ligger?

“ Jeg har kidnappet præsten ind i det onde. Jeg vandt. Hvordan skal han folde sine hænder nu og bede om syndernes forladelse? / Min magt er voldsom og evig. (62)

I teatret er vi som publikum underlagt det værk, vi kigger på, den, der taler, den, der spiller. I et værk, der har magt som sin kerneundersøgelse, er unaturligheden i hvem der taler, hvorfor, og hvem modtagerne er, pludselig ikke et indlejret problem, men en gave. I en leg med Laura Mulveys begrebsliggørelse af det mandlige blik, undersøger vi i iscenesættelsen, hvilken mulig magt pigen kan have i sin bevidsthed om blikket på hende, sin bevidsthed om forventningerne til hende og sin evne til at gå ind og ud af de roller, hun forventes at være i. Præcis som det gør sig gældende for en skuespiller. Det sammenfald blev nøglen i iscenesættelsen:

“ Jeg tager et billede af mit ansigt. Min telefon er en skattekiste. Jeg har så mange ansigter, og det er en pligt at forevige dem. (111)

At forstå og videregive den affekt, krop, oplevelse og følelse, der ligger i *Pigedyr*, var et arkæologisk arbejde ned gennem sprogets, tekstens, fortællingens og undersøgelsens lag, der efterfølgende skulle males i rummet, i manuskriptet, i musikken og hos de medvirkende, Laura Skjoldborg som Sara og UngKlang som kor, veninder, nymfer, fjender, dukker, spejlinger, idealer og den evige ungdom.

For at tage pigen alvorligt, forstå Sara og give plads til hendes ord, var det første jeg gjorde at skrive musik inspireret af de værker, der lå gemt som subtile referencer i bogen. Jeg trak bogens lyd og stemning frem ved at skrive en sang fra hver af Saras aldre til hver af de personer, der betyder noget i hendes liv, for på den måde på samme tid at komme tættere hende og karaktererne. Sange, der som lige dele salmer og popsange, skulle kunne skræles med på hoppende fra sengen på pigeværelset og synges helligt som tilbedende salmer i kirken. For at følge værkets insisteren på at pigen kan være skøn og uskyldig og grim og magtliderlig på samme tid, ville jeg have en lyd, der lød yndig, men slog revner i forventningerne indefra. I et møde mellem mine rytmiske popkompositioner og klassiske korkompositioner af Alexander Damsgaard, skabte vi et lydunivers til iscenesættelsen, der giver en

forventning om kirkekor, men sætter sig på hjernen som popsange og skurer med seksualiserede ord og billeder. Sangene lokker publikum til at skråle med på Saras kærlighed til *Dario*, mens den kærlighed på samme tid føles forkert.

Uden mulighed for at bladre, tænke, pause, kræver det scenekunstneriske sprog en anden etablering af rum og retning end en trykt bog. Brutalt rev jeg hele bogen fra hinanden, klippede den sammen igen sorteret efter passager, der handlede om de vigtigste karakterer. Med kartoteker over passager om Dario, mor, Rosa og alle de andre karakterer, begyndte jeg at flette historien sammen igen. Inddelt kronologisk i Saras udvikling fra 13 til 18 år og omskrevet til gennemgående præsens er hvert kapitel, hver scene, hver alder centreret om én person ad gangen i iscenesættelsen, ligesom sangene. Det fysiske sted er trukket i baggrunden for en ny alder og en ny vigtig person i Saras liv hjulpet på vej af sætninger i bogen, der etablerer hendes alder og på den måde sætter scenen fra værelset: "Jeg er 13 år" (9); "Jeg har fødselsdag. Jeg er træt. Mor har anstrængt sig for at jeg får en smuk dag. Femten år" (71).

I prøverummet skulle alle dele samles, men først skulle lagene genetableres. I stedet for at arbejde med den konkrete tekst, tænke litteraturen som ord, der skal ind på scenen, handlede arbejdet om alt det, der ligger under teksten. Et lag ad gangen etablerede vi den 13-årige, den 15-årige, den 17-årige, den 18-årige og den 30-årige og fandt et følelses- og kropssprog til hver alder, hver rolle, hver relation, hver norm og hver forventning – ikke mindst lagde vi spor af alle andre karakterer i Sara også.

I et værk tæt pakket med religiøs metaforik og kirkelige billeder, synes *Pigedyr* meget direkte at udfordre det dyds- og uskyldsideal, der trækker spor ned gennem vores kultur og samfund og som har været med til at gøre pigens og kvindes krop og seksualitet uren og skamfuld. I værkets ærinde om at slå revner i det stadigt herskende dydighedsideal, hvor hun ikke må være både god, grim, seksuel og magtfuld og i andre sammenhænge undertrykt, iscenesatte vi bogen som en prædiken fra pigeværelset, hvor hun i en maksimeret udgave af bogen fik lov til at bryde fri af den spændetrøje, ved netop at erobre både præsten, Gud og det hellige kors med sin magt og seksualitet. I Mie Riis' skarpe scenografi, forenede vi teatrets unaturlige rum og præmis ved at rumliggøre den unge piges tanker og lyster i et vildt og religiøst rum, hvor den unge pige både tilbeder og forknyder, hvor hun er både engel og frister, og hvor alteret er krydset med plakatvæggen, prædikenen med dagbogen og spejlet med åbenbaringen. Som det står i bogen: "Mit værelse er en redningskrans" (71). Mest af alt, hvor hun modsat Det Nye Testaments ord, har ret til at prædike:

“Som i alle de helliges menigheder skal kvinderne tie stille i menighederne. De må ikke tale, men skal underordne sig, sådan som loven også siger. Men hvis de vil have noget at vide, skal de spørge deres mænd hjemme, for det sømmer sig ikke for en kvinde at tale i menigheden. (1 Kor 14)

Pigedyr er i bogen indledt og afsluttet af en rammefortællingen, hvor Sara er 30 år, som vi oversatte i iscenesættelsen til stedet, hun taler fra. I hvad der ligner åbningen på en gudstjeneste, stod kvindekoret UngKlang klædt i lige dele konfirmationstøj og dukkekostumer bag et gennemsigtig hvidt klæde på bagscenen, og på scenen ved sit

alter stod Laura Skjoldborg klar med ryggen til som forkynnder af pigens hellige ord. Med et enkelt blik til publikum skabte hun de første revner i forventningen til hendes rolle, inden hun til lyden af klassiske toner fra UngKlang startede sin prædiken:

“ Kære fjendekor. / Konkurrenter. Alle piger lader som om, de ikke kæmper mod hinanden, men åh, hvor de kæmper. (121)

Som nedslag i Saras dagbog, ser vi hendes historie blive stykket sammen, mens undersøgelsen af pigens og kvindens magt udfolder og forskubber sig i spændingen mellem fortællingens forløb og rammen af den voksne og almægtige Sara, der prædiker til os som publikummer. Gennem vores arbejde med at skabe lag af roller og udtryk til hver alder, hver rolle, hver norm og hver karakter, kunne Laura Skjoldberg levendegøre en Sara, der fra sin 30-årige fortællerrolle var i stand til springe ind og ud af modstridende billeder, karakterer og følelser.

Fra sin prædiken tager Sara publikum med ind på pigeværelset, så de for en stund glemmer, hvem der taler, og som Mulvey pointerer om beskueren i biografen, får tilfredsstillelsen af at lure ind på den unge pige (836). Men i glimt kigger den 30-årige Sara tilbage fra sin prædikerstol, som revner i den fortælling og karakter publikum kigger på, og bruger sine pludselige skift mellem rollerne til at afsløre sin konstante bevidsthed om blikket på hende og idealerne og forventningerne til hende. Hun balancerer mellem at lokke og forføre beskueren til at begære hende, til at begære den unge pige og på samme tid konfrontere publikum med deres blik, følelser og begær. Saras bevidsthed om den rolle, hun spiller, drejer “the male gaze” (Mulvey) 360 grader og gør hende utilregnelig og umulig at fastholde. Hendes egentlige magt ligger både i scenerummet og i fortællingen.

Netop det er, i min læsning, bogen vigtigste ærinde: at fastholde, at pigens og kvinden aldrig er én ting. Sara performer det forventede inden for den hegemonisk maskuline kultur og patriakalske struktur, mens hun på samme tid udfordrer selv samme kultur og struktur ved at tydeliggøre det som en performance og performe ting, hun ikke må (Connell; Butler). For ikke at nævne, hvordan dyrkelsen af de unavngivne, seksualiserede og karikerede mandeskikkelser, omvender Sara fra at være “the sex”, meaning that the male sees her essentially as a sexed being” (Beauvoir, 26), til også at gøre manden til ‘the sex’ i både sit og derved også publikums blik.

Men mens *Pigedyr* som bog i sin helhed på den ene side gør plads til nye facetter af pigens og kvinden og giver hende magt og handlekraft i al sin grimhed og grumhed i kampene mellem veninder, mødre, døtre, egen krop, mænd, står stadig det store spørgsmål tilbage til sidst om fetischeringen af ungdommen – som ikke bare samfundet eller det mandlige blik, men pigens og kvinden også selv, dyrker. Der er i samtiden en enorm magt forbundet med det at være ung og næsten ‘barnet’, som også Camilla Schwartz pointerer med sit rammende begreb voksenfobi (47-48). Se bare stylingen af og kropsidealet for samtidens popidoler.; Ariana Grande, Sabrina Carpenter, en tidligere Miley Cyrus eller slogans som Diors ikke “forever young”, men “forever new”, der alt sammen har inspireret vores iscenesættelses formsprog.

Ved i iscenesættelsen at lade brylluppet mellem Sara og Rosas far, der finder sted, da Sara er fyldt 18, være begravelse for Saras ungdom i samme handling, trak vi det

spørgsmål frem og endte igen tilbage hos den 30-årige som den egentlige fortæller. Hvis hendes magt er ungdommen, hun kan friste manden med, vinde over alle andre piger og kvinder med, hvad sker der så, når manden er fristet, og hun bliver ældre? Har Sara magt, eller er det bare, hvad Karin Friis Plum med afsæt i undertrykkelsen af Det Gamle Testaments kvinder kalder 'kvindelist' – at udnytte sin undertrykkelse til sin fordel? Fra publikumsrækkerne flyttede vi prædiken ud, Laura Skjoldborg forlod scenen som sørgende Sara, ind kom UngKlang på det alter, der nu var givet videre. På den måde endte vi med en ny version af begyndelsen og bad publikum kigge på den unge pige på ny og forholde sig til det, værket ikke vil svare på, men spørger om.

“Jeg er 30 år. Jeg kidnappede mig selv, før galskaben kidnappede mig. Et klogt træk. Men ikke et nemt et. Det må I ikke tro. Jer der kigger mig over skulderen og er så lystne efter at dømmе. Jeg foragter jer! I vil se skævt til mig, for at glatte jeres egen lille smerte ud. (Lind 167-185; Boyding 33)

På vej ned ad Sort/Hvids mørke gange, da premieren kom, hviskede Cecilie Lind noget til mig, jeg ikke vil afsløre her. Vores spørgsmål og søgen er evigt forenet i et fælles værk som en venindehalskæde, vi ikke vidste før den dag engang har hørt sammen. Til september 2025 kan man igen selv komme og se.

Litteratur

- Barthes, Roland (2003) [1973]: “Lysten ved teksten”, i *Lysten ved teksten – og teksten Variationer over skriften*, overs. Steffen Nordahl Lund, København: Rævens sorte bibliotek.
- Beauvoir, Simone de (2009) [1949]: *The Second Sex*, New York: Vintage Books.
- Boyding, Rebekka (2023 og 2025): *PIGEDYR*, København: Teatret Sort/Hvid.
- Butler, Judith (1999) [1990]: *Gender Trouble*, New York: Routledge.
- Connell, R.W (1995): *Masculinities*, Cambridge: Polity Press.
- Felski, Rita (2000): *Uses of Literature*, New Jersey: Wiley Blackwell.
- Felski, Rita (2020): *Hooked*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lind, Cecilie (2019): *Mit Barn*, København: Gyldendal.
- Lind, Cecilie (2022): *Pigedyr*, København: Gyldendal.
- Mulvey, Laura (1999) [1975]: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, i Leo Braudy og Marshall Cohen (red): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford: Oxford University Press, s. 833-44.
- Plum, Karin Friis (1983): *Kvindehistorie og kvindehistorier – i det gamle testamente*, København: Hans Reitzel.
- Ringgaard, Dan (2023): *Fra overdrevet: Ureglementerede læsninger*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Serup, Martin Glaz (2018): *Læsesteder*, København: Emancipa(t/ss)ionsfrugten.
- Serup, Martin Glaz (2013). “Performance”, *Litteratur: Introduktion til teori og analyse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Schwartz, Camilla (2021): “Fra voksenfobi til moderskab i dansk samtidslitteratur”, i *Passage* 65, s. 45-61.