

# »Jeg kan lide, når teatret spiller med åbne kort«

## Om Roland Schimmelpfennigs *Auf der Greifswalder Straße*

Af Mads Thygesen

### Et udgangspunkt

Med formlen »teater minus tekst = teatralitet« har den franske semiolog og litteraturteoretiker Roland Barthes leveret en bestemmelse af teatralitet, som indgår i en lang række teaterleksikoner og teaterlærebøger af såvel ældre som nyere dato.<sup>1</sup> I de fleste af disse fungerer den som et udgangspunkt for, hvordan man kan tænke teatralitet som en æstetisk kategori, der på væsentlige områder adskiller sig fra litteraturen. Dette rejser næsten uundgåeligt spørgsmålet om dramaets status i teatret. I sin forkortede form får Barthes' distinktion imidlertid en mere kategorisk betydning, end den har i hans essay »Le Théâtre de Baudelaire« fra 1954, hvori han skriver: »Hvad er teatralitet? Det er teater minus tekst; det er en tæthed af tegn og sansninger, som opføres på scenen, startende fra det nedskrevne argument« (Barthes 1964, s. 41). Af denne bestemmelse fremgår det, at den dramatiske tekst har en ganske særlig status hos Barthes. Alt begynder tilsyneladende med teksten. Med ordet: »tæthed« (fr. *épaisseur*) skal det angives, at publikum oplever en intensitet af tegn og sansninger i teateret, som altså er noget andet end tekst. Hvordan disse to ting står i forhold til hinanden, bliver dog først helt klart i den følgende sætning: »[teatralitet] er den universelle [fr. *acuménique*] perception af sanselige kunstgreb – gestus, tone, afstand, materiale, lys – som nedsænker teksten i en mangfoldighed af ydre sprog« (ibid., s. 41-42).<sup>2</sup> Barthes fastslår altså, at enhver opførelse »nedsænker« den dramatiske tekst i en mangfoldighed af tegn og sansepåvirkninger, hvis tæthed er nærmest uigennemtrængelig. Eller sagt på en anden måde: når man læser et givent drama, vil teatraliteten befinde sig på ydersiden, mens det modsatte gør sig gældende i opførelsen. Den forestilling, som den individuelle læser ser for sig, svarer ikke nødvendigvis til den opførelse, som publikum i fællesskab overværer i teatret, da teksten oversættes til et helt andet sprog, scenens. Det er altså Barthes' pointe, at man må skelne mellem to fænomener, tekst og opførelse, der principielt set må betragtes og analyseres på deres egne præmisser. Formlen: »teater minus tekst = teatralitet« udgør altså intet andet end en distinktion mellem to iagttagelsesoperationer, der har hver deres grænse, hver deres indenfor og udenfor.

Det er intentionen med dette bidrag at afprøve denne hypotese med udgangspunkt i den tyske dramatiker Roland Schimmelpfennigs teaterstykke *Auf der*

*Greifswalder Straße* (uropført 2006).<sup>3</sup> Jeg læser altså hos Barthes et udkast til en måde, hvorpå vi kan angribe et genstridigt problem. Når man står i en situation, hvor man har sat sig for at skrive om en given dramatikers værk og dets sceniske realisationer, må man nemlig spørge sig selv, hvordan man vil håndtere forskellen mellem tekst og teatralitet. Med inspiration fra Barthes vil jeg her forsøge at betragte sagen fra to forskellige sider, hhv. tekst og opførelse. I den sammenhæng er det vigtigt, at Barthes peger på, at teaterstykker er skrevet med henblik på opførelse i teatret. Der gives ikke noget »stort« teater uden en altopslugende appetit efter teatralitet, fastslår Barthes, for så vidt den skrevne tekst hos Aischylos, Shakespeare, Brecht, m.fl. fra begyndelsen bæres frem af noget ydre (kroppe, objekter, situationer etc.). Om end Schimmelpfennigs teaterstykke ifølge Barthes' begreber slet ikke ville egne sig til opførelsens æstetik, fordi den betjener sig af en romanlignende udsigelseskonstruktion, skal jeg her forsøge at vise, at den bæres af en sådan appetit for teatralitet. Nøglen til min læsning skal findes i følgende udsagn: »Jeg kan lide, når teatret spiller med åbne kort«, der stammer fra en samtale med dramatikeren i det tyske programhæfte.<sup>4</sup> Hvad, der menes med det, skal jeg forsøge at svare på i det følgende. Først vil jeg præsentere en introduktion til teksten og dens udsigelseskonstruktion, hvilket fører direkte over i en kort gennemgang af stykkets handling og tematik. Herefter krydser jeg så at sige over på den anden side, idet det nu skal handle om to forskellige iscenesættelser, hhv. uropførelsen (Deutsches Theater Berlin 2006) instrueret af Jürgen Gosch, og den første danske opførelse i Peter Dupont Weiss' iscenesættelse (Aarhus Teater, 2007).

## Tekstens udsigelse

*Auf der Greifswalder Straße* er publiceret i to næsten identiske udgaver. Den første udgave finder man i det tyske tidsskrift, *Theaterheute* (nr. 1, januar, 2006), der lavede et såkaldt »Stückabdruck« i anledning af stykkets uropførelse på Deutsches Theater Berlin. Den anden udgave finder man i antologien, *Theater Theater – Antologie Aktuelle Stücke nr. 16*, udgivet af det tyske forlag Fischer i december 2006. At de to udgaver ikke er identiske, skyldes en række markante ændringer af tekstens typografi. Når man kollationerer (og dvs. sammenholder) de to udgaver, for at se om bogudgaven svarer til det »oprindelige« aftryk i tidsskriftet, viser det sig for det første, at kursivering af regianvisningerne er fjernet i den seneste udgave. For det andet er fremhævingen af personnavne ændret, så de ikke står med *fed* skrift, men derimod med versaler – og der skilles ikke mellem personnavn og replik på andre måder (f.eks. i form af et kolon). Alt dette har stor betydning for læsningen, bl.a. fordi variationen i »billedet« af bogstaverne bliver mindre. Den tydelige og overskuelige inddeling af teksten i hhv. dialog og regi, som førsteudgaven rummer, mangler altså i bogudgivelsen, hvilket bogstaveligt talt gør teksten mere vanskelig at overskue. Disse ændringer bevidner om, at Schimmelpfennig – som så mange andre

moderne dramatikere før ham – er optaget af, hvordan det trykte manuskript tager sig ud på papiret.<sup>5</sup> Det interessante er, at Schimmelpfennigs håndtering af det trykte manuskript synes at have en dobbelt funktion: På den ene side præsenterer han en konstellation af tegn, ord og sætninger på en måde som kun læseren kan opleve. På den anden side peger tekstens grafiske form ud mod spørgsmålet om teatralitet, fordi den foreskriver en række helt konkrete iscenesættelsesmæssige problemer. Min hypotese er, at disse problemer især har at gøre med værkets udsigelseskonstruktion, og dvs. spørgsmål af typen: Hvem taler? Hvorfra tales der? Hvad tales der om?

Begrebet om udsigelse (fr. *énonciation*), sådan som jeg anvender det her, har som sit væsentligste udgangspunkt den franske sprogforsker Émile Benveniste, hvis refleksioner er optrykt i *Problèmes de linguistique générale I-II* (1966-74). Baggrunden for, at jeg henvender mig til Benveniste, er, at udsigelse desværre ofte bliver opfattet som et strengt litterært anliggende. Det er ganske vist rigtigt, at udsigelsesteori senere har fået stor betydning på litteraturens område, hvilket bl.a. skyldes Barthes, som i mange sammenhænge trækker tunge vekslers på de grundlæggende refleksioner hos Benveniste. Men den er faktisk mindre fremmed for drama- og teater teori, end de fleste måske umiddelbart antager, idet mange af begreberne har vundet hævd hos teaterforskere som Keir Elam og Patrice Pavis. Men hvad er udsigelse? Udsigelse betegner den akt, hvor sproget tages i anvendelse af en person (Benveniste 2004, s. 241-242). Udsigelse handler ikke om en eller anden abstrakt egenskab ved sprogsystemet; det har tværtimod at gøre med noget, som vi alle kender fra vores daglige kommunikation med andre mennesker. Sproget realiseres i konkrete udsigelser, hvor nogen siger noget til nogen. Hvad, der nok kan være lidt mere vanskeligt at få greb om, er, at vi i denne sammenhæng må sondre mellem noget, som man i praksis oplever som to sider af samme sag, nemlig »det som siges« og så selve udsigelsesakten. Dette svarer til Benvenistes distinktion mellem udsagn (fr. *énoncé*) og udsigelse: udsagnet har at gøre med det sagte, mens udsigelsen betegner den sproglige aktivitet, der udfoldes af den, der taler, i det øjeblik, hvor han eller hun taler. At tale om en udsigelse, svarer derfor til at tale om en unik diskursiv hændelse, hvor en person tager sproget i brug med henblik på at udøve en eller anden form for indflydelse på en given modtager.

Eksempelvis:

TANJA        Jeg er her for at advare dig, Rudolf.  
(Schimmelpfennig 2006, s. 417)

Hvem er det, som siger disse ord? De fleste vil indlysende nok svare, at det er Tanja, som henvender sig til Rudolf for at advare ham om den skæbne, der venter ham. Man kan altså sagtens forstå og analysere ovenstående eksempel som en udsigelse, hvor en person fremfører et udsagn. Idet sætningen: »Jeg er her for at advare dig, Rudolf«, bliver sagt af en figur i teaterstykket, så fremtræder ytringen imidlertid på

en anden måde, end hvis man overhører den i løbet af en given samtale – ligesom ytringen fremtræder på en anden måde, når man læser den, end hvis den fremsiges af en skuespiller på scenen. Uden at gå i for mange tekniske detaljer kan man derfor hurtigt konkludere, at det, der foregår i teksten, adskiller sig fra en real udsigelse, da tekstens fiktive »jeg«, »her« og »nu« jo befinder sig på et helt andet ontologisk niveau end værkets reale afsender- og modtagerinstanser.

Ved en mere detaljeret gennemgang af manuskriptet, opdager man en (for den dramatiske genre) noget ejendommelig udsigelseskonstruktion. Ejendommelig er den, fordi Schimmelpfennig betjener sig af en anonym og umarkeret »beretter«-instans, der taler til læseren gennem tekstens regibemærkninger. Dermed forbyrder han sig mod det genrekrav, der siger, at dramatikerens »stemme« er forment adgang fra den scene, hvor figurerne optræder som handlende og virkende. Det udsigelses-subjekt, der taler i regien, træder ganske vist ikke ind på scenen; men når man læser teksten, kan man vanskeligt undgå at danne et billede af en dramatiker, som står bag tæppet og trækker i trådene. Dermed opstår der en særlig tekstuel parabase: Ordet »parabase« kommer fra græsk. Det betyder »at træde til siden«, og det henviser egentlig til den gestus i det græske teater, hvor koret tager deres masker af og taler direkte til publikum (Pavis 1996, s. 239). På tekstniveau tager denne parabase form som en »stemme ved siden af«, idet der tales fra et andet sted.<sup>6</sup> Allerede fra stykkets første sætning: »På gaden, midt om natten« (ibid., s. 415) etableres der en »ydre« synsvinkel, hvorfra begivenhederne iagttages og beskrives. Det begynder som en rent fænomenologisk iagttagelse af, hvad der foregår i det dramatiske univers. Med denne scenebeskrivelse knytter Schimmelpfennig an til et udpræget moderne tendens til at beskrive fiktionsrummet sådan som en romanforfatter ville gøre det (jf. Worthen 2005, s. 54ff.): Regianvisningerne rummer stort set ingen tekniske angivelser af, hvad der foregår på scenen, men fremtræder nærmere som en beretters beskrivelse af fiktionsrummet. Schimmelpfennig tager imidlertid denne konvention et skridt videre, for beretter-instansen optager efterhånden mere og mere plads i teksten, da flere scener slet og ret består af beskrivelse (se f.eks. følgende afsnit, hvor jeg citerer Scene 3.2 i sin fulde længde). Dertil kommer, at beretteren på nogle helt afgørende tidspunkter henvender sig til læseren for at forklare de skjulte sammenhænge mellem begivenhederne. Om end det langt fra er alt, der bliver forklaret, opstår der altså en særlig relation mellem læseren og den alvidende fortæller. Betydningen heraf bliver klarere, hvis man betragter tekstens handling og tematik.

## Handling og tematik

Hvad ville du gøre, hvis du kun havde 24 timer tilbage at leve i? Sådan lyder det dramatiske spørgsmål i *Auf der Greifswalder Straße*, hvor korte episoder fra livet på en gade i storbyen bliver flettet sammen i en på én gang komisk og skæbnesvanger fortælling. Blandt de personer, vi møder på gaden, er: frugt- og grønthandleren Rudolf,

som hjem søges af ildevarslen mareridt, hvor han bliver bedt om at tage sig i agt for »giraffen«; en overvægtig mand i begyndelsen af tresserne, som leder efter sin hund; kioskejeren Hans, som pludseligt begynder at synge fascistiske børnesange; en gruppe unge piger, som er på vej hjem fra en tur i det vilde natteliv; fire kassedamer i et supermarked, som fordriver tiden med at sladre om andre mennesker etc. Spørgsmålet om, hvad det enkelte menneske ville gøre, hvis det kun havde én dag tilbage at leve i, bliver tematiseret igennem hovedhistorien om Rudolf, da handlingen spænder over de sidste 24 timer i hans liv. Det begynder med et helt tilforladeligt gadebillede, hvor vi ser en mand, der leder efter sin hund. Det næste, der sker, er, at Rudolf vågner fra et mareridt, hvor en kvinde fra hans fortid fortæller, at han kun har én dag tilbage at leve i. Det viser sig senere, at disse scener er forbundne, for det er en herreløs hund, der strejfer omkring på gaden, der er årsag til Rudolfs skæbne: Hunden bider en tilfældig pige, Simona, der arbejder i Rudolfs butik. Simonas veninde, Maika, må således afløse i butikken. Og selvom Rudolf fra start modtager rigeligt med advarsler om den skæbne, der venter ham, forelsker han sig hovedløst i denne usædvanligt høje pige, da hun ankommer til butikken. Idet Tanja har advaret ham om, at det vil gå ham grumme galt, hvis han ikke tager sig i agt for »giraffen«, har Rudolf god grund til at fare med lempe. Men det gør han selvfølgelig ikke, og så ruller liven. Når han umiddelbart efter lukketid fortæller hende, at hun er »det smukkeste væsen i denne by« (ibid., s. 443), sætter han nemlig noget i verden, som han ikke kan trække tilbage. Til slut er der tre døde: Rudolf bliver skudt af giraffen. Simona forvandler sig til en varulv og bliver skudt af gadens beboere. Og den usynlige pige, Bille, opdager til slut, at folk ikke kan se hende, fordi hun bærer dødens mærke. Som kontrast til disse tragiske skæbner står historien om det unge elskende par, Fritze og Katja, der føres sammen af en mystisk sølvske. Stykket handler således om, hvordan nogle meget forskellige menneskers historier sættes i forbindelse med hinanden af små tilsyneladende ubetydelige og tilfældige begivenheder.

Handlingen foregår imidlertid ikke på en tilfældig gade, men på et ganske bestemt sted i den tyske hovedstad, Berlin. Stykket bærer nemlig titlen på en reelt eksisterende gade, Greifswalder Straße, som før murens fald var en del af Østberlin. Schimmelpfennigs »Greifswalder Straße« knytter således an til en bestemt lokalitet, idet han fører os ind i en verden, der minder påfaldende meget om virkelighedens Greifswalder Straße. Midt i denne verden, der virker helt og aldeles som vores, støder vi imidlertid på »det fantastiske« (Cf. Todorov 1998; Richardson 1997) i form af naturstridige størrelser som varulve og genfærd. Inden jeg ser nærmere på tekstens modsætning mellem det naturalistiske og det fantastiske, vil jeg imidlertid give læseren en kort indføring i gadens særlige historie, da den har stor betydning for det dramatiske univers.

Greifswalder Straße ligger, som sagt, i det tidligere Østberlin, og markerer i dag udkanten af det fashionable boligkvarter, Prenzlauer Berg. Det meste af kvarteret omkring gaden undgik de ødelæggelser, som fandt sted under de allieredes

bombardement i slutningen af 2. Verdenskrig, men fik desværre lov til at forfalde i tiden under DDR. Umiddelbart efter murens fald kom mange lejligheder til at stå tomme, idet man nu frit kunne rejse til Vesten. I takt med at mange søgte frihed og materiel velstand i Vesten, blev kvarteret således et billigt og attraktivt hjemsted for forretningsdrivende, punkere, studerende og avantgardistiske kunstnermiljøer. I løbet af ganske kort tid har kvarteret derfor fået en kraftig ansigtsløftning: Mange gamle bygninger er blevet restaureret, og det gamle arbejderkvarter er nu hjemsted for billige loftslejligheder, restauranter, caféer, undergrundsgallerier, retrobutikker og designforretninger. Ved siden af smukt restaurerede stukfacader kan man stadig se mange hullede og faldefærdige husblokke, som bærer tydelige spor fra kampene i 1945. Byens voldsomme historie taler med andre ord fra murene, hvilket i Schimmelpfennigs tekst har givet anledning til en historie om en gådefuld sølvske, som bliver fundet inde i en mur af nogle bygningsarbejdere. Om end Greifswalder Straße altså har en aura af Øst-nostalgi, er selve gaden ikke et sted, som indbyder til, at man opholder sig der i længere tid ad gangen. Det er først og fremmest en fire-sporet udfaldsvej, der fører os ud af byen. Mellem vejbanerne kører sporvognene, og i det grønne område mellem skinnerne løber de store, glubske hunde frit omkring uden deres ejermænd. Selve gaden, der har været en mere eller mindre permanent byggeplads siden murens fald, markerer desuden grænselandet mellem centrum og periferi og ændrer således karakter fra hyggelige stuklejligheder til trøstesløs beton, jo længere man bevæger sig væk fra byens midte. Alle disse aspekter melder sig på én eller anden måde i det dramatiske univers.

Schimmelpfennig har betragtet de mange forandringer, som har fundet sted på Greifswalder Straße i tiden efter murens fald. Dette har givet anledning til en kalejdoskopisk fortælling med 63 scener, utallige personer og lokaliteter, som bringer tankerne hen på film som Robert Altmans *Short Cuts* fra 1993, hvor en række storbyskæbner føres sammen af tilfældige begivenheder. I modsætning hertil fastholder Schimmelpfennig ikke en strengt naturalistisk kausalitet, hvor genkendelige handlinger får troværdige konsekvenser. Der synes nemlig at være såvel »gode« som »onde« kræfter på spil i det dramatiske univers, hvor selv de mest ubetydelige begivenheder er forbundet med en større kosmologisk betydning. Det ellers så genkendelige univers viser sig således at være påvirket af overnaturlige kræfter, f.eks. hundens bid, der forvandler Simona til en varulv, og den mystiske sølvske, der fører de unge elskende sammen til slut. Det onde er altså forbundet til varulven, mens det gode er forbundet til sølvskeen (sølv er jo som bekendt det eneste metal, der kan fordrive varulve). Spørgsmålet om, hvordan disse overnaturlige kræfter griber ind i figurernes liv, er et ledemotiv i teksten, og der er meget mere mellem himmel og jord i Schimmelpfennigs »Greifswalder Straße«, end man umiddelbart regner med.

Der, hvor figurerne ser noget skæbnsvangert og uforklarligt, fornemmer man – som læser – hele tiden en umådeligt opfindsom afsender-instans, der trækker i trådene. Det er, som jeg tidligere har været inde på, nemlig igennem beretterinstan-

sen, at vi kommer i besiddelse af nogle helt afgørende informationer om historien. Det er en væsentlig del af tekstens parabase, at denne stemme fører læseren ind i et fantastisk univers, men samtidigt antyder, at dette univers følger nogle helt andre regler, end dem vi almindeligvis godkender som værende sandsynlige. Mest tydeligt bliver beretter-instansens karakteristiske betoning af skæbnens ironi i historien om den mystiske sølvske:

### 3.2

Den 25. april 1945 hen imod klokken halv fire om eftermiddagen, i en lejlighed i Chodowieckistraße, indemurede den 68-årige tidligere håndværker Johann Erdmann, krigsinvalid fra Første Verdenskrig, den sølvske, som han havde fået i gave ved sin dåb i året 1877, og som allerede hans bedstefar, Friedrich Erdmann, ligeledes håndværker, havde fået i gave ved sin dåb, og som han nu havde i sinde at give videre til sin datter Henriette.

Men det blev aldrig til noget: Johann Erdmann døde kort efter, at han havde gjort arbejdet færdigt, ramt af en rikoletterende kugle, der blev siddende i hans pande. Erdmanns datter, som gerne ville have givet skeen videre til sin datter, der blev født kun få måneder senere, fik aldrig mulighed for at få det indemurede arvestykke ud, og således gik skeen hen og blev glemt. Skeen forblev indemuret i væggen, indtil den blev fundet af en byggearbejder, som et halvt århundrede senere var i færd med at rive væggen, den befandt sig i, ned. Men byggearbejderen fattede ikke skeens værdi, og af uagtsomhed og lyst lod han den falde fra øverste etage af stilladset, hvor han og kollegerne sad og spiste deres morgenmad. Det var en lørdag i juni hen imod klokken ti om formiddagen. Byggearbejderen var – tilfældigvis – barnebarn af den russiske soldat, hvis rikoletterende kugle i april 45 tog livet af Erdmann. Med en metallisk klirren faldt skeen gennem stilladset, som var dækket af kolossale presenninger, ned på fortovet, sprang derfra endnu et par meter videre og landede for fødderne af en ung mand, som natten forinden ved hjælp af en lighter havde fået en guldkæde til at smelte for at gøre indtryk på en pige. Den unge mand stak skeen i lommen. Den unge mand hed Friedrich, eller bare Fritze, hun hed Katja og var datter af datteren af datteren til den mand, som havde muret skeen inde.

(Schimmelpfennig 2006, s. 447)

Det fremgår heraf, at menneskers handlinger kan have både uforudsigelige og uoverskuelige konsekvenser. En vildfarende kugle, affyret af en russisk soldat i 1945, kan f.eks. have overvældende indflydelse på nutiden. Når man læser teksten, opdager man imidlertid, at beretteren leger med det tyske talesprogs kaskadekarakter, idet de mange ledsætninger med betydningsfulde detaljer og omstændigheder spreder sig som ringe i vandet, hvilket ironisk nok peger tilbage på fortællingens pointe. Selv om alt tilsyneladende har en mening og sammenhæng i det dramatiske univers, så synes historien om den rikoletterende kugles fatale bane blot at forstærke fornemmelsen af, at menneskelivet er underlagt kontingensen som vilkår. Hvad angår forholdet mellem årsag og virkning, ja, så er spørgsmålet om ikke kæden af hændelser

føres så tilpas langt ud, at enhver tale om sandsynlighed forstummer. Ordet: »tilfældigvis«, som behændigt indskydes i beretningen, indtager således en særlig position i værkets kausalitet, idet dramatikeren lader os ane, at figurerne ikke er herre over deres egne skæbner, da det bestandigt er overmægtige kræfter, hvad enten det nu er skæbnen eller tilfældet, som bestemmer udfaldet af deres handlinger.

På baggrund af denne korte gennemgang skulle det gerne være blevet klart, at manuskriptet rummer enorme udfordringer for enhver iscenesættelse. Eksempelvis: Hvad stiller instruktøren op, når dramatikeren skriver en tekst, hvor store dele virker helt igennem »fortalte«? Hvorledes kan man oversætte den tekstuelle parabase til teater? Og rummer et teaterstykke med 63 scener, utallige personer og lokaliteter ikke en lidt for stor mundfuld for teaterets virkemidler? I det følgende skal jeg se nærmere på to iscenesættelser, som tager disse udfordringer op.

## Første iscenesættelse

I den tyske instruktør Jürgen Gosch' iscenesættelse begynder *Auf Greifswalder Straße* (Deutsches Theater Berlin 2006) i en fuldt oplyst teatersal. Mens publikum, der knapt har indfundet sig på deres pladser, stadig sludrer med hinanden, rejser en mand sig fra sin plads på første række og forsøger at komme op på prosceniumsscenen. Idet manden er klædt i sort motorcykeludstyr, bærer en hvid plasticpose med flasker i og har langt, tyndt hår, fornemmer man hurtigt, at han ikke er en del af teatrets stampublikum. Et gisp går igennem salen, da manden, som tydeligvis ikke er helt »appelsinfri«, mister balancen på scenekanten. Men heldigvis springer flere personer på første række beredvilligt til, da han falder ned. Det viser sig dog hurtigt, at det er skuespillere fra teatrets ensemble, der er i gang med at udføre en handling til glæde for publikum. Sammen bugserer de manden op på den mennesketomme scene, hvor en stor trappe med lave trin strækker sig fra den runde bagvæg og ud mod publikum. Langsomt går manden hen over scenen, hensunken i sine egne tanker, indtil han standser op og brøler: »Maiden!«

Med denne indledningsscene opbygger Gosch en meget »tynd« fiktionskontrakt med sit publikum, idet han henleder deres opmærksom på den teatrale situation. På den ene side etableres der et indtryk af, at det så at sige er manden på gaden, der optræder på scenen. Dette udgangspunkt klæder Schimmelpfennigs drama godt, da det jo handler om en gade, der – populært sagt – ligger et stenkast fra selve opførelsesstedet, Deutsches Theater. Det handler altså om en lokalitet, som størstedelen af det tilstedeværende publikum antageligvis kender, hvilket i sagens natur har afgørende betydning for deres oplevelse af og indlevelse i det imaginære univers. På den anden side peger legen med overgangen fra sal til scene tilbage på, at der er tale om en teatral udsigelsessituation: det er, når alt kommer til alt, skuespillere som gestalter noget foran et publikum.

Ved at lade skuespillerne gå fra en fuldt oplyst sal til scenerummet afslører Gosch



altså det moment, hvor de tager deres »masker« på. For publikum opleves denne gestus som en teatral parabase, der løber gennem hele forestillingen, bl.a. fordi lyset i salen forbliver tændt under hele forestillingen. Denne teatrale parabase svarer til den gestus i det græske teater, hvor koret tager masken af og taler direkte til publikum (jf. parabase i den græske betydning af »at træde til siden«). Det er præcist det, der sker, når kassedamerne i supermarkedet optræder som et kor, der formidler centrale dele af dramatikerens regianvisninger. I det hele taget forholder skuespillerne sig til de forskellige roller som masker, der tages af og på. De fleste af skuespillerne må nemlig påtage sig mange roller i løbet af forestillingen. I indledende scene gestalttes »Der Rocker mit der Plastictüte« eksempelvis af skuespilleren Peter Pagel, som tillige påtager sig en række mindre roller som »Mann am Telephon«, »Der Mann auf dem Balkon«, »Mann im Kindertheater« og »Mann mit der Kutsche«. Som publikum kan man følge skuespillernes forvandlinger fra den ene rolle til den anden, og en væsentlig del af fornøjelsen består således i at iagttage, hvordan de forskellige roller gestalttes. Hovedrolleindehaveren, Ingo Hülsmann, udfører f.eks. skiftet fra frugt- og grønthandler til rumæner ved hjælp en tyk accent og et mere farcebetonet spil. Der skal altså ikke så meget til, før publikum går med på ideen om, at han nu er en af de tre rumæner, som skyder solen ned fra kirketårnet i midten af stykket.

Som iagttagere af Gosch' iscenesættelse bliver man således konfronteret med en fascinerende dobbelthed: På den ene side udspænder han hele dramaets fiktionsrum med alle de mange personer og lokaliteter. På den anden side gør han teatraliteten, dvs. tætheden af tegn og sanselige kunstgreb, til genstand for vores opmærksomhed. Man kunne mere præcist sige, at iscenesættelsen gør en dyd ud af publikums opmærksomhed på »det fremtrædendes fremtræden« (jf. Seel 2001; 2003). Denne opmærksomhed angår ikke i første omgang spørgsmålet om, hvilken ontologisk status krop, gestus, tone, materiale, lys osv. har, men derimod spørgsmålet om, hvordan noget nu og her melder sig for publikums sanser. Det er selvfølgelig ikke alt det, der finder sted i teateret, som er imaginært: der *er* en scene, der *er* en scenografi, der *er* skuespillere, osv. At disse elementer fanger vores opmærksomhed, skyldes ikke alene, at de på en eller anden måde fremtræder anderledes, end de virkelig er. Det skyldes tillige den måde, hvorpå de gør det.

Hvad de scenografiske kunstgreb angår, så aktualiseres de mange gadebeskrivelser fra manuskriptet på en udtalt konkret og kontant måde. Der, hvor beretterinstansen i Schimmelpfennigs manuskript fremmaner et poetisk billede af sporarbejde, som foregår om natten, lader Gosch f.eks. scenerummet blive invaderet af orangeklædte mænd, som larmende smider de nye sporvognsskinner ind på scenen og giver sig i kast med at svejse dem sammen. Som publikum overhører man altså ikke dramatikerens beskrivelse af »en svejseflammes glidende lys gennem natten...« (op.cit., s. 419). Man ser derimod en skærende svejseflamme, der næsten brænder sig fast på nethinden, når mændene går i krig med deres arbejde til tonerne af Nik Kershaws velkendte hit, *Wouldn't It Be Good*, fra 1984. Instruktøren går således ganske langt

i sine bestræbelser på at omsætte de komplicerede beskrivelser fra manuskriptet til sceniske handlinger og billeder. Den gennemløbende parabase bringer imidlertid en dobbeltstrategi i spil, idet Gosch ikke begrænser sig til at udfylde scenerummet med objekter, der gør det muligt for publikum at leve sig ind i et imaginært univers. Som eksemplerne ovenfor antyder, gør han det nemlig på en så tilpas påtrængende måde, at man vanskeligt kan undgå at fokusere på den materialitet, som disse objekter faktisk udgør. Det gælder scenen, hvor en bygningsarbejder tømmer sin trillebør med murbrokker ned over scenegulvet fra balkonhøjde. Det gælder mængden af teaterblod, når kvarterets beboere flår skindet af den døde varulv, blot for at finde liget af Simona. Og det gælder sidst – men ikke mindst – den afsluttende konfrontation mellem Rudolf og Maika, hvor man i glimt aner, hvor galt det faktisk kunne gå, når den kvindelige skuespiller gestalter sin vrede ved at kaste mursten efter hovedrolleindehaveren.

## Anden iscenesættelse

»På gaden, midt om natten. En overvægtig mand i begyndelsen af tresserne i en badekåbe. Han ser ned ad gaden og kalder med kraftig stemme på sin hund« (ibid., s. 415). Med denne korte scenebeskrivelse fremkalder instruktøren Peter Dupont Weiss et billede af »Greifswalder Strasse« på Aarhus Teater. Det bemærkelsesværdige ved Weiss' gadebillede er, at det ikke primært illustreres ved hjælp af de scenografiske elementer. Det kommer derimod i stand gennem en lagdelt udsigelseskonstruktion, hvor otte yngre skuespillere iklædt ensartede kostumer skiftevis beretter om, hvad der foregår i det dramatiske univers, og skiftevis gestalter de beskrevne figurer. Mens én af skuespillerne gestalter »manden uden hund« på scenen, er der altså en anden, som beskriver scenen for publikum. Dermed løses problemet omkring tekstens beretterinstans på en helt anden måde end hos Gosch. Alle scenebeskrivelserne lægges i munden på et talekor, der hele tiden iagttager og beskriver det, som foregår på scenen. Der etableres således en grundfiktion, hvor de otte skuespillere optræder som kommentatorer, klædt i bedste 1930'er-stil, der beretter om handlingen fra nogle skriveborde med gamle skrivemaskiner og mikrofoner. Mikrofonerne er forbundet med nogle megafon-lignende højtalere, der hænger over scenen, og som sender skuespillernes stemmer ud i rummet med lettere diskant, forvrænget lyd, som vækker associationer til radiomediets barndom. Dertil kommer, at der afspilles flere lydcollager med citater fra historiske Berlin-taler (som f.eks. John F. Kennedys berømte: »Ich bin ein Berliner«, 1963), hvilket medvirker til at skabe en fornemmelse af, at der tales fra et andet sted og tidspunkt. Denne konstruktion etablerer således et interessant spændingsforhold mellem de sidste 24 timer i Rudolfs liv og den historiske tid, der spænder fra 1930'erne og frem til i dag. Alt dette skaber et forstærket indtryk af, at kommentatorerne fortæller om noget, der foregik engang i den tyske hovedstad, Berlin, i en gade, som det nok er de færreste blandt det tilste-



deværende publikum, der kender. Modtagerpositionen tager sig altså helt anderledes ud, end den gør i Berliner-opsætningen, bl.a. fordi teatrets publikum har en anden tilknytning til det sted og den historie, som stykket handler om. Af samme grund træder de symboler og referencer, der har fået tyske kritikere til at læse stykket som en politisk allegori med klare henvisninger til fænomener som nynazisme og fremmedhad, lidt i baggrunden.<sup>7</sup> Identifikationspunktet ligger først og fremmest i de to kærlighedshistorier, som ender hhv. lykkeligt (Fritze og Katja) og ulykkeligt (Rudolf og Maika). At kærlighedshistorierne fungerer som ledemotiv, understreges desuden af, at koret synger en smukt arrangeret tysk, romantisk lied om længsel efter den tabte kærlighed (*In einem kühlen Grunde*, 1810).

Denne konstruktion indebærer, at der opstår en vis redundans i formidlingen af historien, da man jo både ser og hører, hvad der sker i det sceniske rum. Det svarer rundt regnet til at overvære en teaterforestilling, der indspilles som radiodramatik med oplæsning af scenebeskrivelser. Det virker imidlertid ganske raffineret, for det lykkedes at etablere og opretholde en parabase, hvor det dramatiske univers på én og samme tid spændes ud og udpeges som konstruktion. Der er i flere henseender noget bemærkelsesværdigt ved den måde, hvorpå Weiss' iscenesættelse gør noget ud af den teatrale udsigelse. Skuespillerne gestalter et flertal af roller, og mange af dem ligger tydeligvis ganske langt fra deres egen alder og fysiske fremtoning. Skuespilleren Sandra Yi Sencindiver, der spiller »giraffen« Maika, er f.eks. ikke bemærkelsesværdigt høj, ligesom manden med hunden (Thorbjørn Kruse Olesen) i begyndelsen tydeligvis ikke er tres år gammel, osv. Den form og stil, som instruktøren har valgt,

> Ensemblet i »Greifswalder Strasse« (iscenesættelse: Peter Dupont Weiss, Aarhus Teater 2007, Foto: Jan Jul)

betyder, at der ikke skal så meget til, før publikum går med på ideen, så længe skuespillerne giver en rig og overraskende fremstilling af deres roller.

Iscenesættelsesstrategien gør med andre ord sit for, at skuespillerne kan undslippe troværdighedsproblemet, idet den slår mønt på en gestik og tegnbrug, som henviser til den teatrale udsigelsessituation. Når Rudolf vågner fra sit mareridt, gestaltes det f.eks. af en stående skuespiller, som holder en dyne op foran sin krop, så det virker som et fugleperspektiv, hvor publikum ser en sovende mand fra et punkt i loftet. Scenografien, som begrænser sig til borde, stole og bevægelige skærme, der kan skydes ind foran hinanden og opdele scenen i forskellige fiktionsrum, synes at have en lignende funktion: et bord bliver til en altan, nogle stole gør det ud for et supermarked, osv. Af disse elementer er det skærmenes opdeling af rummet, der har størst betydning, idet man fra begyndelsen kan se koret, som taler fra et sted bag de transparente skærme. Hvis man ser bort fra, at beretter-instansen ikke rejser sig i ensom majestæt, men tager form som et kor af stemme, kan man altså sige, at det sceniske arrangement er strukturelt beslægtet med dramaets roman-lignende udsigelseskonstruktion. I modsætning til Gosch' iscenesættelse og dens bestræbelser på at omsætte de komplicerede beskrivelser fra manuskriptet til sceniske handlinger og billeder, kommer store dele af det fantastiske univers altså til veje gennem beretning og gennem antydningens kunst. Vi ser eksempelvis ikke ulven på scenen; vi hører ulvehyl i lydcollagen.

## Afslutning

På baggrund af ovenstående skulle det gerne være blevet klart, at jeg betragter Barthes' begreb om teatralitet som en analytisk distinktion, der skærper vores sensibilitet overfor såvel tekstens som opførelsens særegne karakteristika. Dette forhindrer imidlertid ikke, at vi sammenligner teksten med den teatrale opførelse, hvis blot vi anerkender, at der er tale om forskellige – ligeværdige – æstetiske udtryksformer. At tekst og opførelse faktisk opleves forskelligt, skyldes ikke mindst en forskel i udsigelsessituationen. I mine analyser har jeg forsøgt at anskueliggøre, hvordan begge opførelser binder tekstens udsagn op på en singularær diskursiv hændelse, hvor nogen påtager sig skuespillets roller, fremsiger ordene og udfører de angivne handlinger. Der er altså tale om en »iscenesat udsigelse«, hvor nogen opfører et skuespil til glæde for et givet publikum. Det gælder for en sådan udsigelse, at den udgør en tilsigtet og meningsfuld proces, hvor en given konstellation af rumlige og temporale elementer præsenteres for et publikum (Seel 2001). Begge iscenesættelser omfatter en plan, en konception, som er udarbejdet af instruktøren, scenografen og skuespillerne i prøvearbejdet. De udgør komplekse kunstneriske processer, der har deres eget liv og som givetvis har ændret sig meget fra tegnebordet til opførelsen. Dertil kommer, at begge iscenesættelser i realiteten peger tilbage på mere end én afsender-instans, idet instruktør, dramatiker, scenograf, kostumier, osv. jo har haft indflydelse på det,

publikum ser i teatret. For publikum opleves begge iscenesættelser imidlertid som resultat af det kunstneriske arbejde, da prøveforløbet og alle dets genvordigheder ligger uden for deres umiddelbare synsfelt.

Hvis vi nu spørger til, hvilken indflydelse Schimmelpfennigs tekst har haft på de to iscenesættelser, kan vi blot konstatere, at der er en vis sammenhæng mellem den tekstuelle parabase og de teatrale virkemidler, som begge instruktører betjener sig af. Sammenfattende – og lidt forenklet – kan man derfor sige, at der er noget i tekstens form, stil, omfang etc., der synes at kalde på en bestemt type af sceniske virkemidler, f.eks. dobbeltroller og parabasiske greb. Man skal dog være varsom med at kollationere tekst og opførelse på den samme måde, som jeg tidligere har sammenlignet de to udgivelser af manuskriptet, for som Barthes påpeger, så må opførelsen jo nødvendigvis bevæge sig hinsides teksten. Med Barthes kan man således argumentere for, at der er tale om en proces, der svarer til en oversættelse fra et sprog til et andet, eller fra et medie til et andet, hvilket selvsagt kan byde på mange vanskelige udfordringer.

»Det virker måske kompliceret,« bemærker Schimmelpfennig i Deutche Theaters programhæfte, og tilføjer: »men stykket skriger på en utalt teatral omsætning« (Reese 2006, s. 9). Det vidner om, at teksten er forfattet med en appetit efter teatralitet, hvilket kun understøttes af de betragtninger, jeg her har fremsat. At det umiddelbart kan virke kompliceret at omsætte denne tekst til teater, fordi den betjener sig af en overvægt af episke virkemidler, skyldes altså ikke dramatikerens modvilje mod teatralitet. De episke greb har snarere at gøre med en forkærlighed for den form for teater, der ikke lægger skjul på sine virkemidler. Med andre ord: teksten kalder på et teater, der spiller med åbne kort. For at omsætte teksten til et sådant teater har begge instruktører foretaget en lang række af kunstneriske valg, der indlysende nok går ud over de mærker, vi finder i teksten: publikum ser netop disse skuespillere, i netop dette rum, udføre netop disse handlinger, på netop denne måde, osv. Hvad teatralitet angår, er der altså ganske mange kunstgreb på spil i de to iscenesættelser, som man ikke kan føre restløst tilbage til det nedskrevne argument. Af samme grund vil jeg undlade at trække læseren med en nyttesløs diskussion af, hvilken instruktør der bedst følger dramatikerens intentioner. Når alt kommer til alt, må begge forestillinger betragtes som ganske vellykkede, fordi man har oversat Schimmelpfennigs tekst til scenesprogets idiomatik på en gribende og interessant måde.

## Litteratur

- Barthes, Roland: *Essais Critiques* (Éditions du Seuil, Paris 1964)
- Benveniste, Emile: *Problemes de linguistique générale, vol. 1* (Gallimard, Frankrig 2004)
- Carstensen, Uwe B. og von Lieven, Stefanie (red.): *Theater – Antologie Aktuelle Stücke 16* (Fischer Tachenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006)
- Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama* (Methuen, London 1980)
- Haas, Birgit: *Plädoyer für ein dramatisches Drama* (Passagen Verlag, Wien 2007)
- Koberg, Stegemann, Thomsen (red.): *Autoren am Deutschen Theater* (Henschel Verlag, Berlin 2006)
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft – Eine Einführung* (Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln 2005)

- Kyndrup, Morten: *Riften og Sløret* (Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1998)
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater* (Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999)
- Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (red.): *Metzler Lexicon Theatertheorie* (Verlag J. B. Metzlersche Stuttgart Wiemar, Tyskland 2005)
- Pavis, Patrice: *Problèmes de sémiologie Théâtrale* (Les Presses de L'université du Québec, Canada 1976 — *Dictionnaire du Théâtre* (Dunod, Paris 1996) ; eng. oversættelse *Dictionary of the Theatre* (University of Toronto Press, Canada 1998)
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Max Niemeyer Verlag, Tyskland, 1997)
- Pucher, Martin: *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama* (John Hopkins University Press, USA 2002)
- Reese, Oliver (red.): *Auf der Greifswalder Straße – Programheft* (Deutsches Theater, Berlin 2006)
- Richardson, Brian: *Unlikely Stories – Causality and the Nature of Modern Narrative* (University of Delaware Press, 1997)
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens* (Suhrkamp, Erste auflage, Frankfurt am Main, 2003)
- »Inszenieren als Erscheinenlassen – Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: Früchtel og Zimmermann (red.): *Ästhetik der Inszenierung* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001)
- Todorov, Tzvetan: *Den fantastiske litteratur* (Klim, Aarhus 1998)
- Worthen, W. B. : *Print and the Poetics of Modern Drama* (Cambridge University Press, UK 2005)

## Noter

- 1—Jf. f.eks. Patrice Pavis: *Dictionnaire du Théâtre* (Dunod, Paris 1996, s. 358); Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft – Eine Einführung* (Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln 2005, s. 272-273); Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (red.): *Metzler Lexicon Theatertheorie* (Verlag J. B. Metzlersche Stuttgart Wiemar, Tyskland 2005).
- 2—Af hensyn til formidlingen har jeg valgt en fri oversættelse af det franske ord »æcuménique« (afledt af græsk *oikumenikos* for »verdensomfattende«). Det skyldes, at Barthes bruger ordet metaforisk i betydningen af »universel«. Dermed antyder han, at teatret tilstræber enhed, idet publikum befinder sig i det samme rum og sanser det samme.
- 3—Der citeres fra Roland Schimmelpfennig: *Auf der Greifswalder Straße*, in: Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven (red.): *Theater – Antologie Aktuelle Stücke 16* (Fischer Tachenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006).
- 4—»Kein Tag wie jeder Andere – Gespräch mit Roland Schimmelpfennig«, in: Reese 2006, s. 10.
- 5—Se hertil W. B. Worthens *Print and the Poetics of Modern Drama* (2005, s. 39ff.), og Martin Puchers *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama* (2002, s. 21ff.)
- 6—For en diskussion af begrebet »parabase« i teatret, se Morten Kyndrups »Fra Polyfoni til Heterofoni – Teatret, og Odins *Itsi Bitsi*«, in: Kyndrup 1998, s. 117-127. Denne diskussion videreføres af Janek Szatkowski i artiklen »Kompleks dramaturgi – Studie i Christian Lollikes dramatik«, in *Peripeti* nr. 3, 2005, s. 41-80.
- 7—Se hertil Haas 2007, s. 203-204.

## Mads Thygesen

Cand.mag., ph.d.-stipendiat ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.