

Pretty Woman Walking Down The Street

Af Solveig Gade

I efteråret 2008 udspillede der sig en teaterforestilling i en container på Halmtorvet i København. Forestillingen udløste voldsom offentlig debat, og længe inden den officielle premieredato havde den udvidet sit sceneområde til medierne. Forestillingen hed *Pretty Woman A/S*, instruktørerne og konceptmagerne hed Tue Biering og Jeppe Kristensen, scenografen Christian Friedländer og skuepillerne Egill Pálsson, Anders Mossling og Nanna Bøttcher. Herudover spillede en håndfuld kvindelige prostituerede på skift med – og, kunne man tilføje, diverse politikere, socialarbejdere, tidligere prostituerede, teateranmeldere og – journalister, publikum og så alle os andre, der på den ene eller anden måde har været med til at generere tekster, udsagn og rygter om forestillingen.

Konceptet bag *Pretty Woman A/S* gik i al sin enkelthed ud på, at de to instruktører valgte at iscenesætte udvalgte scener fra den folkekære romantiske komedie *Pretty Woman* fra 1990 i containeren på Halmtorvet. I stedet for Richard Gere og Julia Roberts kunne man imidlertid opleve henholdsvis den svenske skuespiller Anders Mossling og så en række forskellige kvindelige prostituerede fra området omkring Halmtorvet i rollerne som den stenrige businessmand Edward og den indtagende prostituerede Vivan, der ender med at få den berømte prins på den hvide hest. De medvirkende prostituerede havde Biering og Kristensen – med hjælp fra en tidligere insider fra miljøet – etableret kontakt til i løbet af det år, der gik forud for spilleperioden. I ugerne op til premieren havde holdet indøvet scenerne, så de prostituerede i spilleperioden kunne gå uforberedt ind i forestillingen og spille hovedrollen ved at få deres replikker leveret pr. øresnegl. Containeren var modelleret over interiøret fra filmens hovedlocation, nemlig en penthouse hotelsuite i mindre udgave, og adskilt af en glasvæg kunne publikum opleve en »ægte« prostitueret udfylde rollen som både den fiktive karakter Vivian og »den lykkelige luder«, som den sociale kliché beretter om. I spilleperioden mødte hver aften 3-4 af de medvirkende kvinder op i en tilstødende campingvogn til containeren, og i samråd med Nanna Bøttcher besluttede de, hvem af dem der skulle på scenen den pågældende aften. Publikum fik for deres del besked om, at de penge, de havde betalt for aftenens billet, gik til at dække det beløb, som aftenens udvalgte prostituerede ville have tjent, hvis hun havde trukket på gaden i stedet for at spille teater. Deraf navnet på forestillingen *Pretty Woman A/S* – på samme måde som i et aktieselskab skulle publikum altså »investere« i den prostituerede og på den måde tage aktivt del i en undersøgelse af, hvor meget man egentlig kan købe for penge.

Tue Biering og Jeppe Kristensen har tidligere gjort sig bemærket ved deres evne til sammen at skabe både provokerende og tankevækkende koncepter. Således hyrede de i forestillingen *Come on, Bangladesh, just do it!* fem skuespillere fra Bangladesh til, vejledt af danske skuespillere, at opføre det danske nationalklenodie *Elverhøj* på Det Kgl. Teater. Med en udtalt ambition om at teste muligheden for at overføre det globaliserede arbejdsmarkeds mekanismer til kunstverdenen, blev de bengalske skuespillere imidlertid kun betalt omkring



en tiendedel af den løn, deres danske kollegaer modtog. Inden for rammerne af den danske nationalscene blev dansk kulturarv således behændigt parret med nogle af de problemstillinger, som globaliseringen rejser i forhold til spørgsmålet om ikke blot forholdet mellem den 1. og den 3. verden, men også kunsten og erhvervslivet.

I *Pretty Woman A/S* nærmede Biering og Kristensen sig på tilsvarende vis en nøjagtigt afgrænset problemstilling ved at tage udgangspunkt i dels en specifik lokalitet – det nyrenoverede område omkring Halmtorvet – og dels nogle af de diskurser, der er med til at strukturere det offentlige billede af »kvindens ældste hverv«, herunder den romantisering af hvervet, som filmen *Pretty Woman* må siges at repræsentere. Ved således at parre en stedsspecifik strategi med en diskursspecifik så at sige, kastede Biering og Kristensen med fokus på spørgsmålet om prostitution effektivt lys over den grænsedragning, der afgør, hvem der regnes og hvem der ikke regnes, hvem der er synlige og hvem der ikke er synlige, i den såkaldte danske offentlighed. Dette spørgsmål synes grotesk presserende i forhold til netop området omkring Halmtorvet, hvor trendy café- og gallerigæster med solbriller i panden bogstaveligt talt må kante sig forbi illegalt indvandrede prostituerede kvinder fra hele verden, der som en slags spøgelser fra det engang så berygtede Halmtorv stædigt insisterer på at bibeholde deres territorium, selvom det i de senere år er blevet invaderet af entreprenante kunstnere og erhvervsdrivende.



Som allerede nævnt udløste *Pretty Woman A/S* en heftig offentlig debat, hvor ikke bare teaterinsidere, men også politikere og socialarbejdere passioneret gav deres uangribelige mening om projektet til kende. Og medierne tog beredvilligt del i spektaklet på en måde, som man næsten skal se til den tyske aktionskunstner og instruktør Christoph Schlingensief for at finde lignende eksempler på. For ligesom hos Schlingensief – eller kunstnere som Santiago Sierra, Phil Collins eller Maurizio Cattelan for den sags skyld – var det i forhold til projektet ikke muligt at læne sig tilbage i en behagelig konsensus om at være »på det godes side«. Tværtimod blev man som ikke bare publikum, men også almindelig avislæser kastet tilbage på sig selv og tvunget til at forholde sig kritisk reflekteret til ikke blot projektet og de spørgsmål, det rejste, men også ens egne autopilotholdninger om æstetik og etik.

Et lille halvt år efter, at containerne og campingvognen endegyldigt er blevet pakket ned og mediestormen har lagt sig, opsøger jeg Biering og Kristensen til en snak om, hvordan de etiske og æstetiske spørgsmål, projektet rejste, tager sig ud på afstand. Vi lægger ud med at tale om, hvorfor det var vigtigt for de to ophavsmænd, at projektet udspillede sig inden for en kunstnerisk rammesætning, og hvad denne setting for dem at se kunne tilføre problemstillingen, som fx et debatindlæg ikke ville kunne på samme måde.

Jeppé Kristensen: Som udgangspunkt har vi jo en faglighed, der gør, at det er naturligt for os at lave teater om den her problemstilling i stedet for at skrive et læserbrev om den.

Alligevel kan man sige, at de tanker vi helt i begyndelsen havde omkring den form for slavehandel, der finder sted i moderne tid, altså trafficking, måske mindede lidt om et læserbrev. Men den proces og den bevægelse væk fra læserbrevet, som gik i gang, da vi begyndte at arbejde med den teatrale ramme og det faktiske møde i salen frem for med foredrag eller belæring, var styret af meget andet end os selv. Alle de input, vi har fået undervejs, har været med til at flytte projektet det sted hen, hvor det endte. Og her var det vigtige ikke en bestemt politisk overbevisning, men det, der skete, når man var tilstede sammen i rummet.

Tue Biering: Da Jeppe og jeg begyndte at tale om, at vi syntes, det var vigtigt at beskæftige os med den her problematik, blev jeg helt mismodig ved tanken om, at vi skulle få en dramatiker til at skrive en historie om prostitution, som vi så skulle have nogle skuespillere til at spille. Det ville ikke være tilfredsstillende for os at gribe det an på den måde, og den slags »tema-forestillinger« kan måske godt berøre mig, men de bibringer mig faktisk meget sjældent noget nyt, for vi læser alle sammen de samme aviser og de samme bøger, og vi ser alle sammen de samme dokumentarfilm. Så tanken var, om man kunne finde et format, der kunne skabe nogle ringe i vandet og fremprovokere nogle diskussioner på en anden måde end man groft sagt gør med de her »temaforestillinger«.

JK: Når man arbejder »problemorienteret«, som vi fx gjorde med *Pretty Woman A/S*, er der en fare for, at man ender som en anden parasit, der suger blod ud af den ene problemstilling efter den næste, og at det eneste, der i virkeligheden sker, er, at man bagefter kan føle sig som et godt og kunstnerisk ansvarligt menneske, der har »gjort noget ved et problem«. I forhold til det her projekt var der yderligere den fare, at vi – hvis vi lavede den som en »temaforestilling« – bare ville komme til at prædike for de allerede omvendte. På et tidspunkt kom der så den her tanke om, at hvis vi lavede en forestilling, der fik det overgrebsagtige ved prostitution med – vi køber en kvinde til at gøre noget – så ville der pludselig være noget på spil. Vi kunne ikke helt overskue hvad, men vi kunne mærke, at på den måde ville forestillingen ikke bare betyde noget for dem, der kom ind og så den, men også for dem, der ikke gjorde, og på den måde ville den få et liv uden for salen.

Solveig Gade: Hvilke overvejelser gjorde I jer om selve den fysiske rammesætning af projektet – en container på Halmtorvet?

TB: Da vi for nogle år siden lavede *Come on, Bangladesh* i Turbinehallerne på Det Kongelige Teater havde vi en oplevelse af, at folk havde en masse forprogrammerede forestillinger om, hvad de skulle se, og det gjorde, at deres modtageapparat ligesom var forstyrret af en bestemt idé om, hvad teater er. En idé, der gjorde, at de ikke var særlig meget for at gå med på den regel vi satte for, hvordan man kunne fortælle historien om *Elverhøj*. Så ved at flytte *Pretty Woman* ud af teatret og ind i en container på Halmtorvet blev vi på en vis måde fri for de her meget forprogrammerede forventninger, for vi vidste, at publikum umuligt kunne sige, at »Ok, nu går jeg ind og ser noget helt almindeligt teater«. Idéen med containerne havde rumsteret i hovedet på os fra starten af, men i begyndelsen foretrak vi at lave projektet i Skelbækgade på et nedlagt autoværksted og siden på et af de mange hotelværelser i Istedgade. Men da autoværkstedet blev revet ned, og hotellerne ikke ville have noget med os at gøre – hvilket er klart nok, fordi vi ville gå ind og sætte spørgsmålstejn ved en proble-

matik, som de selv er en del af, men ikke har lyst til at blive sat i forbindelse med offentligt – endte vi med vores udgangspunkt: de her tre containere, som lynhurtigt viste sig at være det helt rigtige. Containerne var lettilgængelige, og da vi dagen efter, de var blevet opstillet, fandt brugte kondomer og kanyler omkring dem, vidste vi, at det var det rette valg, vi havde truffet. I stedet for at være en iøjnefaldende parasit var vi blevet en del af organismen omkring Halmtorvet.

JK: Upraktiske som vi er, overvejede vi også på et tidspunkt at bygge en kæmpe glaskasse, så folk udefra kunne kigge ind og se, hvad der foregik inde i kassen. Det var for at få den del af projektets konceptuelle dimension frem, der handlede om at *Pretty Woman A/S* ikke kun udspillede sig for dem, der var inde i kassen, men også for dem, der befandt sig uden for den. På en måde befinder vi os i en evig konflikt med vores forhold til teatret. Vi taler ofte om, at *nu* skal vi altså snart lave noget, der foregår på et galleri, og at det er vigtigt, at det bliver anskuet som kunst og ikke som teater, for på den måde vil det jo være nogle andre forståelsesrammer, der kommer til at definere måden, projektet bliver modtaget på. Men på den anden side er vi superglade for, at vi netop *ikke* befinder os i en billedkunstk kontekst, fordi den på en eller anden måde er langt mere frisat, end det vi har brug for. Vi har brug for at have nogle bander at spille op imod.

SG: *Hvad mener du med, at der er tale om en større grad af frisættelse inden for billedkunsten?*

TB: Jamen, inden for billedkunsten er der jo stort set ikke nogen grænser for, hvad der kan være kunst – man har ligesom prøvet alt, og alt kan lade sig gøre. Og fordi vi opfatter billedkunstverden som frisat fra en masse dogmer, vil vi på en måde jo enormt gerne derhen. På den anden side vidste vi, at hvis vi skulle skabe nogen form for refleksion omkring *Pretty Woman A/S* – hvis projektet skulle have nogen form for effekt – ja, så skulle vi stå ved, at det var teater. For inden for teaterverdenen ville den første reaktion være »jamen, det kan man da ikke«, mens man inden for billedkunstmiljøet formentlig ville sige, at »Ja, ja, det er jo bare kunst, for alt kan jo være kunst.« Og på den måde kunne frisættelsen gå hen og blive en sovepude.

SG: *I må have gjort jer en række etiske overvejelser i forbindelse med, at I opsøgte og siden iscenesatte en række prostituerede som om de var en slags readymades. Kan I sige noget om, hvilke overvejelser og forholdsregler I tog jer forud for, under og ikke mindst efter afviklingen af forestillingen.*

TB: Først var der jo blevet født et koncept, som vi ikke rigtig vidste, hvordan vi skulle gennemføre. Så vi startede med at snakke med en masse mennesker, der på forskellige måder kendte til miljøet, bl.a. nogle medarbejdere fra *Reden*, en tidligere politibetjent, der plejede at stå for kontakten til de prostituerede på gaden og netværket 3F. Sidenhen fik vi kontakt til Tiller Lorentzen, en tidligere narkoprostitueret, som syntes det lød som et fantastisk projekt, og som noget hun gerne ville have været med i dengang, hun selv trak på gaden. På en eller anden måde blev det vores garant for at gå videre med projektet. Via Tiller fik vi efterhånden selv knyttet kontakt til flere af kvinderne, der selv sammenlignede deres profession med at spille teater: »Normalt skal du stå og smile til en kunde og sige, han er den skønneste du har mødt i dag, og magen til løgn og bedrag! Det er en del af mit liv at spille komedie, så at

skulle stå på en teaterscene foran et publikum med en earplug i, er der da bare superfedt!« For os var det imidlertid meget vigtigt at sikre de kvinder, der medvirkede og at tale med dem om, hvordan de havde det med at stå i den her situation, hvor folk kiggede på dem. Under prøveforløbet begyndte vi ret hurtigt at lukke folk ind i rummet, så kvinderne kunne vænne sig til situationen, og hvis det fik dem til at føle sig bedre tilpas, at de havde en paryk på eller sagde deres replikker på engelsk, så gjorde vi det. På den måde var der tale om en gradvis udvikling, hvor konceptet hele tiden var dynamisk.

JK: Ja, vi var hele tiden klar til at flytte konceptet. Den helt afgørende etiske overligger var selvfølgelig kvinderne selv – om de havde lyst til at være med. Det var et alt eller intet krav, og for os var det helt afgørende at lave en forestilling, som kvinderne havde lyst til at være med i. Den forestilling, vi endte med at lave, var kvinderne trygge ved, og ud over at være så superseje og gode, som de var, var de indlysende klar over, hvad de gjorde, når de stod i rummet.

SG: *Glasruden, der adskilte dem og publikum kom vel også til at fungere som en slags beskyttelse af kvinderne?*

JK: Faktisk var det næsten mest publikum, der blev beskyttet af ruden, fordi det tydeligvis var meget voldsomt for dem, hvad de oplevede. Men ruden havde jo også en konceptuel dimension; den signalerede en udstillingsboks, og i den forstand var der hele vejen igennem en dualitet på færde i projektet. På den ene side var det jo et enormt hårdt projekt, der havde et element af overgreb og vold i sig, men samtidig forsøgte vi at gennemføre dette meget hårde projekt så blidt og omsorgsfuldt og imødekommende, som det overhovedet var os muligt. I øvrigt gav flere af de medvirkende kvinder udtryk for, at de elskede at have et sted, hvor de kunne om ikke tale fra, så i hvert fald vise sig fra nogle andre sider end den sociale fiktion, de normalt går rundt i og bliver set igennem.

SG: *Blev I nogensinde nødt til at afbryde nogen af forestillingerne af hensyn til kvinderne?*

JK: Der var nogle prøver, hvor vi blev nødt til det, og der var også nogle gennemspilninger, hvor vi tænkte, at nej, det går simpelthen ikke, hun har det for dårligt til, at vi kan fortsætte. Men ved at tale med Tiller kom vi frem til, at der nogle gange er nogle egne etiske grænser, man bliver nødt til at se bort fra. Altså, man skal ikke se det, at kvinderne er påvirkede eller har abstinenser som et problem, for det er jo sådan det er; de er næsten altid påvirkede, og de har psykiske problemer og har stået ude i regnvejret i fire timer. Så jo, man fik sindssygt ondt i maven nogle gange af at se på dét, der er de her kvinders vilkår og dagligdag. Men det betyder ikke, at man skal censurere sig ud af det, for de vilkår og den dagligdag er jo en del af virkelighedens verden – vi behøver normalt bare ikke at forholde os til det.

Med hensyn til den del af dit spørgsmål, der handler om, hvad der skete bagefter, så er det nok det spørgsmål, vi er blevet stillet flest gange. I starten tænkte vi meget over det – om vi ikke bare gav kvinderne et bolche, og at det hele så var meget værre bagefter – men efterhånden fik vi sådan en lede ved den måde at se tingene på. Man ville *aldrig* sige sådan til dig eller til mig: »Du får ikke lov til at have en god oplevelse, for du vil komme til at savne den bagefter.« Det, som slår mig som det virkelige problem i forhold til de her kvinder, er, at de ingenting må! De må ikke få det for godt, for så får de det bare dårligt bagefter. Jeg bliver

stadig vred, når jeg skal tale om det her, for det er simpelthen sådan en nedværdigende måde at tale om andre mennesker på! Som Tiller sagde: »De ved også godt, at det kun er juleaften en gang om året«. Men når det så er sagt, så har vi stadig kontakt til dem, og det har vi, fordi den del af projektet, der handlede om at holde op med at se dem som en del af den sociale fiktion, der hedder prostitueret og begynde at se dem som almindelige mennesker, er lykkedes. Så derfor har vi stadig kontakt og går ud og spiser engang imellem med de forbehold, der er, for de her kvinder skal tjene en helvedes masse penge hele tiden! Med hensyn til en mere konkret opfølgende del på projektet, så lavede vi nogle ekstraprostillinger til sidst, som folk betalte en masse penge for at se, og som vi lagde i en pulje, der kunne hjælpe Tiller videre med de tanker hun har om at oprette et afvænningssted kun for kvinder. Problemet er nemlig, at mange af de narkoprostituerede af gode grunde har et traumatisk forhold til mænd, men da afvænningsstederne kun er stand til at se dem som narkomaner, findes der kun behandlingssteder for begge køn. Og dem opsøger man nok ikke lige, hvis man er bange for eller er traumatiseret i forhold til mænd.

SG: *Hvad angår anmelderne, så betegnede mange af dem Pretty Woman A/S som »virkelighedsteater« og flere vurderede i forlængelse heraf, at projektet som teater betragtet var »kedeligt«, »hjælpeløst amatørteater«. Giver en betegnelse som »virkelighedsteater« for jer at se mening i forhold til projektet? Og hvad sker der med vurderingsparametrene, når man skelner mellem fx virkelighedsteater og teater?*

TB: Jeg synes faktisk, det er enormt svært at tage de her anmeldelser alvorligt, fordi en stor del af det danske anmelderkorps arbejder med en meget snæver definition af, hvad teater er. For mange af dem er teater noget, der er blevet skrevet af en dramatiker, og som fremsiges af nogle skuespillere, efter at de sammen med en instruktør har prøvet på det i 6-8 uger. Og alt det, der ikke lever op til den definition, kalder man så for performance- eller virkelighedsteater. Lige pludselig er der en masse begreber i spil, og det synes jeg er enormt problematisk. Jeg er efterhånden blevet ringet op af virkelig mange studerende, der siger, de er ved at skrive en opgave om »virkelighedsteater«, og om jeg ikke lige kan forklare dem, hvad det er. Jeg har det sådan lidt; Jamen, jeg aner ikke, hvad virkelighedsteater er! Og i øvrigt laver jeg ikke virkelighedsteater – jeg laver teater, færdigt arbejde. Men det er som sagt den definition de fleste af anmelderne benytter sig af, og nogle gange bliver det altså ufrivilligt komisk. Fx var der én af dem, der skrev i sin anmeldelse, at der var »autentiske kroppe« med i forestillingen. Dagen efter mødte skuespilleren Anders Mossling så op og deklamerede, at han da også var en »autentisk krop« og et »virkeligt menneske«. Let's face it: Når du putter noget ind i en teatral ramme, og når nogen sidder og kigger på det, så bliver det til fiktion. De prostituerede der var med, var jo en del af fiktionen, akkurat på samme måde som skuespillerne var det. For mig at se er det meget mere interessant at udvide teaterbegrebet og afsøge hvor meget det egentlig kan rumme end at arbejde med meningsløse sondringer mellem teater og virkelighedsteater.

JK: Virkelighedsteater er et på alle måder sørgeligt begreb. Og hvis du anvender det som parameter, når du går ind og ser en forestilling som *Pretty Woman A/S*, så kommer det hele til at handle om, hvorvidt noget er »virkeligt« eller ej i stedet for det at være til stede sammen

med nogle andre i et rum, hvor der bliver fortalt en historie. Når man går ind og ser Nicolas Bro spille Hamlet, er der noget af det samme på spil, som der var i *Pretty Woman A/S*: Bro kommer med en historie om sig selv og ser ud på en bestemt måde, der gør, at man tænker »nej, han kan da ikke spille Hamlet. Hamlet skal jo være en smuk, blond ung mand«. På den måde sætter forestillingen om Hamlet og Nicolas Bro hinanden i svingninger. Det er det samme greb, vi benytter os af, når vi betaler nogle prostituerede for at spille en prostitueret i en Hollywoodfilm. For ja, der er tale om »virkelige« prostituerede, men disse kvinder er samtidig bærere af en fiktion, en social fiktion, som ligesom ligger bredt ud over hele samfundet og at sætte den fiktion i forbindelse med den fiktion, der hedder *Pretty Woman*, er der noget dynamik i, vil jeg hævde. I øvrigt har det været en befrielse at lave en forestilling, der, fordi den er den her sjove blanding af kunst, socialt indlæg og lokalmiljøarbejde, ikke bare har »eksisteret« i teateranmeldelserne, hvor den kunne blive vurderet som godt eller dårligt teater. Det har været en befrielse, at den løbende refleksion over og evaluering af forestillingen også har fundet sted i interviews, blogs, læserbreve osv., og at der her ofte har været tale om nogle langt bredere vurderingsparametre, end vi har mødt hos anmelderne.

SG: I problematiserer – med rette synes jeg – den her skelnen mellem »virkelighed« og ja hvad – »uvirkelighed«?, som ofte sniger sig ind i diskursen om kunst og teater, der arbejder i grænsfeltet mellem og udfordrer den entydige brug af kategorier som fiktion og virkelighed. Men det var samtidig meget vigtigt for jer at understrege, at kvinderne var »virkelige prostituerede«, da Børsens anmelder mente at kunne afsløre, at de var svenske skuespillere. Hvorfor? Og kom I ikke hermed selv til at ende i en mærkelig valorisering af »det ægte«?

TB: Der var rigtig mange gode grunde til det. Den første handlede om troværdighed: På det tidspunkt, hvor Wredstrøm (Børsens anmelder, red.) kom med sin såkaldte afsløring, havde vi talt med ca. 50 journalister, og det var vigtigt for os, at de ikke mistede tilliden til os. En anden ting var, at hele den her »afsløring« var gennemsyret af en enormt nedladende idé om, at selvfølgelig kunne de her »ludere« – som kvinderne blev omtalt som – ikke spille teater. Det kunne de da umuligt have ressourcer til! Endnu en grund var, at hvis man kunne tænke, at »nå, det var bare et pr stunt det der med, at de var prostituerede«, så kunne man ligesom være rolig igen og tænke på projektet som safe play, som noget, der ikke på nogen måde var forbundet med nogen form for risiko.

JK: Ja, og hele refleksionslaget i projektet handler jo om, at alle rent instinktivt bliver enormt provokerede ved tanken om, at man køber prostituerede til at spille teater. Men så går der 10 sekunder, og så kan man så tænke over, hvorfor man ikke bliver forarget over, at der er nogen, der bliver købt til sex 15 gange om dagen. Den anfægtelse går man rundt med, også selvom man ikke har set forestillingen, men man ville miste den, hvis det viste sig, at der bare var tale om nogle skuespillere, der spillede teater.

SG: Det har slået mig, at I på ét bestemt punkt har virket en lille smule uafklarede i forhold til jeres rolle: På den ene side udtænker I det her ekstremt provokerende koncept, som I jo må have vidst ville sætte sindene i kog, og på den anden side virker du, Tue, i en »7 døgn med Tue Biering«-artikel i Politiken oprigtigt moralsk forarget over, at størstedelen af anmelderne og journalisterne omtaler kvinderne som »ludere«. Den forargelse overraskede mig, og forekom mig faktisk at stride

mod projektets præmis, som vel netop er, at det ikke skal være muligt at indtage en position, der tager patent på sandheden, godheden eller hvad ved jeg.

TB: Det er rigtigt nok. Op til premieren havde vi en klar strategi om, at vi ikke skulle tage moralsk stilling til noget som helst, for så ville *Pretty Woman A/S* blive opfattet som et moralsk projekt, og det var vi ikke interesserede i. Men den der 7 døgns ting med mig i Politiken var nok en slags efter-reaktion, og samtidig vidste vi, at det formentlig var den sidste chance, vi havde for at sige noget, hvor vi selv bekendte kulør. En af vores drømme med projektet var fra starten at vinde noget værdighed til de her kvinder, og én af de ting, som de kvinder, vi talte med, fra starten lagde enormt meget vægt på var *ikke* at blive kaldt for ludere, men for prostituerede. Og muligheden for at få kommunikeret det ud, benyttede vi os så af. Det var ikke for at virke moraliserende over for journalisterne, men jeg kan godt se, at det udefra godt kan virke sådan lidt »hov, der skete vist et skred«. Set i bakspejlet er jeg faktisk utrolig glad for, at den del ikke kom til at fylde mere, for det er fuldstændig rigtigt – forestillingen kunne sagtens stå i sig selv.

SG: Her til slut: Synes I, at I opnåede det, I i udgangspunktet gerne ville med forestillingen?

TB: Fordi konceptet var så dynamisk, arbejdede forestillingen sig faktisk et helt andet sted hen end det, vi havde tænkt fra starten. Fra at være et socialt, politisk projekt, der handlede om at sætte handel med kvinder højere på dagsordenen, endte det med at handle om at tage grundfortællingen i *Pretty Woman* om et møde mellem og en gensidig forvandling af to mennesker alvorligt. I forhold til publikum kom det til at handle om at tage de mennesker, som kom, ved hånden, og berede dem på det her møde.

JK: I forhold til de prostituerede endte forestillingen også markant anderledes end det, vi lagde ud med. Fra at handle om, at vi ville benytte den enkelte prostituerede som redskab til at forandre »de prostitueredes« situation, som det kunne lyde i en tidlig projektbeskrivelse, blev det mødet mellem den enkelte kvinde og publikum, der blev det vigtige. Man kan sige, at forestillingen endte med at rumme en grundlæggende dobbelthed: På den ene side var den drevet af en Joseph Kosuth-lignende idé om, at »en hvilken som helst prostitueret kan blive købt til en hvilken som helst udgave af *Pretty Woman A/S*«, men samtidig stod kvindens gradvise forvandling – foran og sammen med publikum – fra den sociale kliche om en »prostitueret« til et menneske helt centralt.

TB: Faktisk synes jeg, vi med *Pretty Woman A/S* blev enormt bekræftede i, hvad teater kan. For i det her tilfælde gav det, i hvert fald for os at se, virkelig mening at placere nogle mennesker sammen i et lukket rum over et vist tidsrum, fordi man på den måde faktisk fik lov til at tage sig den tid, det tager at møde hinanden og forandre sig – sammen.

Solveig Gade (f. 1973): Cand. mag, Ph.d. med afhandlingen *Rammen om værket i verden - relationelle og intervenserende strategier i samtidskunsten*. Har publiceret artikler om samtidskunst og -teater i bl.a. antologierne *Performative Realism* og *Politisk teater* samt i tidsskrifterne *Kritik*, *Peripeti*, *Periskop*, *Glänta* og *3xt*: tidsskrift for teater og teori. Bidragyder til *Gyldendals Teaterleksikon*. Siden 2008 ansat som dramaturg på Det Kongelige Teater.



> »Pretty Woman A/S«
(Tue Biering og Jeppe Kristensen, foto: Per Morten Abrahamsen, Halmtorvet 2008)