



TAXI

Essay

The Taxidriver re-arkiveret

Foto: Jan Jul
Aarhus Teater

The Taxidriver re-arkiveret

Af Erik Exe Christoffersen

"Other found materials include whatever suitably to hand from the tapes, sets, props and costumes stored in The Performing Garage. This 'archive' plays an essential role in the aesthetic of theatre that is 'poor'... Costumes are often recycled but adapted to a new show. Sets or set-fragments are reused..." (LeComte 2009, s. 93)

Fremtidens Historie, der er skrevet af Christian Lollike og iscenesat af Tue Biering (Aarhus Teater, april 2010), fremtræder dramaturgisk og iscenesættelsesmæssigt som en samling muligheder, der skaber og diskuterer forskellige fremtidsscenerier. *Fremtidens historie* viser, at arkivet og arkivering er blevet et komplekst fænomen i den generelle samfundsmæssige genbeskrivelse. I denne artikel, hvor jeg ser nærmere på teatrets remedierende rolle som kreativ praksis, vil jeg belyse arkivet som et medium og re-arkiveringen som en form for remediering. Forestillingen remedierer historien. Den viser, hvordan historien er under indflydelse af nye taksonomier, f.eks. forholdet mellem det lokale og globale, idet den sætter fokus på forholdet mellem subjektets personlige historie og den globale mediestruktur. Artiklen vil udpege de centrale teknikker og de greb, som forestillingen benytter i dens remediering af historiens arkiv.¹

Arkivering

Arkivering er en samfundsmæssig praksis som

1) Et arkiv, opfatter jeg som en samling af dokumenter eller objekter, der er udvalgte til at repræsentere en bestemt begivenhed, et bestemt felt eller område: Det kan fx være et lokalarkiv, som præsenterer en egn i en vis periode. Eller det kunne være en samling af kunstobjekter, som er præsenteret under overskriften: Dette er kunst! Arkivet rummer både et valg og et fravalg, det rummer en form for systematik eller orden, som skaber adgang for brugeren og som gør det muligt at finde noget bestemt eller måske noget tilfældigt.

foregår i alle medier. Det moderne samfund har brug for en kontinuerlig gentilegnelse og arkivering af fortiden. Denne gentilegnelse bliver også en remediering fordi både paradigmer og medier ændrer sig.

Arkivet en kodificeret udsigelse, som skaber en medieret kommunikativ situation og en relation mellem afsender og modtager. Afsenderinstansen etableres gennem selektionen og adgangsbegrænsningen strukturerer modtageren gennem fx pas, passwords, autorisation, konventioner, uddannelse etc. Arkiver er i den forstand en iscenesættelse og en kommunikationshandling. Det gælder selektionen i forhold til kategorier, taksonomier, diverse ordningsprincipper og udformningen af det enkelte dokument. Og det gælder for arkivets medialitet og institutionelle placering og rum, samt adgangen til dette. Arkivet er også en magtinstans som skaber begrænsninger undertiden i form af eksklusion. Arkivets selvscenesættelse etablerer forestilling om, at arkivet rummer noget vigtigt, en form for sandhed eller autenticitet. Arkivet skaber en række autenticitetseffekter, ligesom kanonbegrebet, ud fra bestemte værdinormer og en bestemt hierarkisering.

Der er en udtalt tendens til, at man skal undskylde fortidens gerninger, som de fremtræder i arkiverede dokumenter og medieprodukter (Se fx "Jagten på de røde lejesvende", DR2). Man skal ikke blot se historien i et nyt lys men også fortryde. Denne genfortolkning af historien hænger sammen med en række nye paradigmer har afløst tidligere. Fx forholdet mellem 'os og dem' eller mellem 'Vesten og Østen', liberalisme og kommunisme etc. "De" skal undskylde og dermed bekræfte det herskende paradigme, som strukturerer forholdet mellem rigtigt og forkert. På den måde er re-arkivering en del af den såkaldte værdikamp, som har domineret

det første ti år af det 21. Århundrede, nationalt og globalt.

Bierings remedieringer

Instruktøren Tue Biering og dramaturg Jeppe Kristensen har tidligere benyttet en remedierings- strategi, hvor gamle værker overspilles eller oversættes til nye medier, f.eks. i *Pretty Woman* (2008), hvor de ansatte rigtige prostituerede som skuespillere, eller i *Dollars,fo* (2008), hvor de genindspillede tv-serien *Dollars* på Færøerne med lokale aktører.² Serien *Friends* (2009) blev iscenesat med asylansøgere, og aktuelt arbejder Biering og Kristensen med en remediering af Chaplins film *Guldfeber* med handicappede (NyAveny, 2010), hvor hovedpersonen er ordblind, muslim, spastisk og på førtidspension. Disse forestillinger modificerer og kombinerer de to remedieringsstrategier. For det første er der tale om en transparens, der får tilskuerne til at ”glemme” mediet. Der skabes en nærhed dog ikke med fiktionens karakterer med performerens realitet. For det andet er der tale om, at man erfarer mediets realitet og det medierede. Det skaber en dobbelthed mellem performerens her og nu og den medierede films univers. Og denne er baseret på distance og forskel mellem originalen og det medierede.

Det er denne strategi, man til en vis grad kan se benyttet i *Fremtidens historie*, hvor performerne er professionelle skuespillere, som opfører tekstens refleksion over historien. Forestillingen er iscenesat både som relation mellem tilskuerne og skuespillerne og mellem performerne indbyrdes og deres opførelse af teksten. På et dramaturgisk plan genopliver teksten og

2) Remediering betyder, at gamle medier overspilles af nye medier (Bolter og Grusin, 1999). De digitale medier ”oversætter” således analoge medie og genbeskriver dermed deres form og indhold på en ny måde. Imidlertid forekommer der også en omvendt remediering, hvor et gammelt medium som teatret forsøger at gentænke fx videomediet. Dermed bearbejdes traditionen på en ny måde. Bolter og Grusin skelner mellem to hovedstrategier. Den første er *immediacy* som benytter sig af transparens. Tilskuerne ser *gennem* mediet, som om det slet ikke var der og lever sig ind i den fremstillede virkelighed. Der skabes herigennem en umiddelbar nærhed med den fiktionelle verden og dens karakterer. Den anden strategi er *hypermediacy*, som skaber en bevidsthed om mediet. Medieskærmen er uigennemtrængelig og gør opmærksom på sig selv. Tilskuerne bringes til at reflektere over det fremstillede plot.

forestillingen er række træk fra Brechts episke teater.

Ruinen

Der findes et billede af Klee, som kaldes *Angelus Novus*. Her fremstilles en engel, der ser ud som var han i begreb med at fjerne sig fra noget, han stirrer på. Hans øjne er opspilede, hans mund er åben og hans vinger er udspændt. Historiens engel må se sådan ud. Han vender ansigtet mod fortiden. Hvor en række begivenheder træder frem for *os*, ser *han* én eneste katastrofe, som uafdelig hober ruin på ruin og kaster deres rester for fødderne af ham. Han ville gerne blive, vække de døde og sammenføje det sønderbrudte. Men fra Paradis blæser en storm, der har fat i hans vinger og er så stærk, at englen ikke længere kan samle dem. Denne storm driver ham uopholdeligt ind i fremtiden, som han vender ryggen til, mens ruinhoben vokser mod himlen foran ham. Det vi kalder fremskridt, er *denne* storm. (Fra Om historiebegrebet af Walter Benjamin, i Kulturkritiske essays Gyldendal 1996)

Billet af Poul Klee er fra 1920 og fra en større serie af englebille der. Benjamin ejede faktisk billedet og skrev om det i sit sidste essay fra 1940 om historiebegrebet. Han var på flugt fra nazisterne og begik selvmord, da han ikke fik mulighed til at krydse grænsen i Port Bou i Pyrenæerne. Fremtiden var for ham totalt angstfyldt og brutaliseret og fortiden en sønderbrudt katastrofe uden sammenhæng. *Historiens engel* kunne være forlæggert for den kvindelige taxa-chauffør, som er hovedpersonen i *Fremtidens historie*.

Jeg skal i det følgende benytte nogle af Walter Benjamins pointer om historisk erindring. Hovedsagen er at historien er en konstruktion som er betinget af nutiden. Kun i sammenstillingen af det fortidige og nutidige bliver historiens erfaringer levende. I den forstand er Benjamin inspireret af det episke teater, hvis fremstilling netop er baseret på en fremhævning af distance og forskellen mellem fortid og nutid.

Hvis fortiden skal være tilgængelig må den på

en eller måde repræsenteres i nutiden gennem et vist antal objekter og udvalgt artefakter som struktureres efter principper som er kulturelle, politiske eller mere eller mindre tilfældige taksonomier. Benjamin ser fortiden som en ruin som bliver en metafor for historien, der rummer tre elementer: Ruinen er en form for montage: en sammenføring af en række fragmenter, som er samlet for at for at gengive en historisk realitet. Det er en tabt realitet som peger på forgængeligheden og er derfor en melankolsk gestus. Endelig er der tale om en tavs viden. Ruinen er kun et spor af historien, et fragment som iscenesættes i en nutidig kontekst. I øvrigt samlede Benjamin selv meget sigende på legetøj og børnebøger. (jf. Thau 2002). Det som var centralt for Benjamin var at indføre nye mønstre og arkiveringsprincipper for derigennem at skabe en vis forvirring af sanserne og en vis ustabilitet eller chok-tilstand.

Fremtidens historie

Tilskuerne kommer ind i gennem scenerummet, hvor skuespillerne tager imod, giver hånd og uddeler skumfiduser. Rummet er malet grønt både på gulv og vægge. I den ene ende er der stolerækker til tilskuerne, ellers har rummet en meget åben karakter med forskellige sceniske områder. På bagvæggen står der ”Welcome to the world”. Ved den ene væg er der en sofa og et sofabord og på væggen hænger et verdenskort. På gulvet ligger et plastikbassin med badekugler, en traditionel sandkasse, et bordtennisbord, en liggestol med forskellige tøjdyr. Lys og teknik er delvist skjult bag parasoller. Alt i alt er der tale om et rodet fritids- eller badeland. I midten af rummet står desuden en golfvogn som bruges som taxi og der er 3-4 fjernsynsskærme med billeder fra rejsereklamer. En række scener bliver løbende videooptaget og vist på skærmene, samtidig med at man altså ser optagersituationen, som ofte ser helt anderledes ud.

Skuespillerne byder velkommen og efterlyser et almindeligt menneske, som skal deltage i den halvanden time lange forestilling. Efterlysnin-

gen vækker en vis munterhed, men ingen melder sig. Det er lidt pinligt indtil en af skuespillerne bekender, at hun om lidt vil tilbyde sig i rollen som det almindelige menneske. Det gør hun så lidt efter og de øvrige er begejstrede over at have hende til at spille taxachaufføren. De lover ikke at plage tilskuerne mere. Henvendelsen spiller på en dobbelthed. Teksten skaber et vist fiktionsrum med nogle bestemte karakterer, men iscenesættelses henvendelse skaber et lag udenfor fiktionen. Dette sker primært gennem forskellige afbrydelser af fiktionsuniverset. Enten ved af dramaturgien afbryder forløbet og springer i tid og sted eller ved at skuespillerne afbryder rollen og ”taler” direkte til tilskuerne. Der er altså et dobbelt lag i henvendelsen til publikum, som dog undertiden er ganske vanskeligt at udrede. Og det skaber en forvirring som er et led i iscenesættelsen. Både teksten og iscenesættelsen gør teatersituationen til en aktiv handling og en opførelseskonstruktion. Den faktiske tilskuer inddrages fx som kor på en sang og dobbeltheden skaber under alle omstændigheder en dynamisering af relationen mellem tilskuer og værk.

Skuespillerne er både i og udenfor fiktionen som i følgende eksempel: Taxichaufføren sætter sig i bilen, de øvrige kommenterer hvordan hun kunne være, og i slutningen vælger skuespilleren som figurens jeg én ”replik:

*”Hende, der sidder bagved rattet...
Hende der tænder for bilradioen...*

Hende der med et træt blik strækker sig...

Hende der for tre timer siden tørrede bræk af bagsædet...

Hende, der bander over trafikken...

Hende, der har svært ved at sove om natten...

Hende, der synes folk stresser.

Hende, der selv stresser.

Hende, der engang imellem drømmer om – bare et sekund.

Hende (taxachaufføren): bare et

sekund – at sætte verden i stå. Jeg kan næsten høre det globale suk, der kommer dybt ned fra den forjagede menneskesjæl.”

(Der citeres her og i det følgende fra Programmet til Fremtidens historie, Aarhus Teater 2010.)

Spillerne veksler mellem at henvende sig til hinanden og til tilskuerne mens skuespilleren i vognen spiller ”hende”. De tre skuespillere går ud og ind af roller med delvis antydning af karaktererne gennem parykker eller påklædning, mens ”hun” som den eneste forbliver i rollen. Hvor de omtaler hende som en figur afbryder hun selv henvendt til tilskuerne som et ”jeg”, der har visse drømme både på den globale verdens vegne og på egne vegne.

Stykket er således ”fortalt” med taxa-chaufføren som den centrale hovedperson. Man kan iagttage konturerne af en udviklingshistorie. Chaufføren har forskellige kunder: Mrs. Business, som repræsentant for de multinationale selskaber; Politikeren, som vil (gen)opbygge en mur mellem Europa og Afrika for at genskabe trygheden og begrænse indvandringen; Vagabonden, som vil have hende til at køre sig en gratis tur. Alle vil de have hende til at reagere og handle. Men hun er usikker og konfliktsky og vil helst holde sig for sig selv. Hun er bange for at miste jobbet, men hun har også dårlig samvittighed. Hun begynder at høre stemmer fra bagsædet af bilen. Det er ”de usynlige”, der søger asyl. Hun henvender sig til asylmyndighederne, som dog er ganske uforstående overfor de ”usynlige”. Herefter bliver hun kritiseret af sin arbejdsgiver og er tæt på at blive fyret. Hun har det dårligt, overvejer at ringe til en psykiater og hun ser masser af fjernsyn. Hun henvender sig til tilskuerne: hun vil gerne onanere, men kan ikke: ”Jeg har svamp”. Herefter bliver hun kontaktet af en kunsthandler som vil udstille hende som et ”almindeligt mennesket”. Konceptet hedder ”Taxadriver-readymade”. Ved receptionen spises der pølser, og det får en gæst til at associere til Leonardo da Vincis *Den sidste nadver*. En kunstner foreslår, at de

skal hænge hende op på et kors som en hyldest til hverdagen. Senere tager selskabet i ”Tivoli” for flygtninge. Det er en flygtningelejr, som er blevet til en forlystelsespark. Flygtningene viser sig i forskellige maskerede skikkelser og demaskeres. Hun får et nervøst sammenbrud og ender hos psykiateren, som dog mener hun er helt normal. Herefter bliver hun vært i et tv-show og kaldes ”Vestens engel”. Hun får englevinger på og laver forskellige interviews. Hun er nu trådt ”ind på scenen ind i Fremtidens historie” som den der skaber håb. Skuespillerne spiller og synger ”We are the World... We are the children...” og får tilskuerne til at synge med. Der deles dukker ud som tilskuerne sidder med i skødet.

Hun afbryder imidlertid den gode stemning og vil ikke længere deltage i det pinlige show. De øvrige skuespillere synes tilskuerne var gode til at synge med.

Stykket udvikler sig nu mod et stigende kaos. En hær af flygtninge sydfra invaderer Europa, og der kæmpes på begge sider. Scenisk kastes der med alt i rummet som bamses og legesager. Hun befinder sig under badebassinet og har mistet sin kontaktlinse. Midt under kampen møder hun en soldat, og de forelsker sig i hinanden. De elsker under badebassinet, flytter sammen i sandkassen og hun bliver gravid. Han foreslår de skal tage på rejse sammen, og hun fortæller om en drøm, der foregår i en flytterminal, hvor hun har mistet sin identitet og passet er ugyldigt. Ingen vil kendes ved hende. De andre skuespillere synes det er uhyggeligt og vil ”ud af historien”. Parret er i krise og hun vælger en ny retning og bliver jurist. Hun anklager asylmyndighederne ved retten i Haag uden at få noget ud af det. Tvært imod anklager myndighederne hende for at være psykisk ustabil og hun indlægges på en psykiatrisk afdeling. Psykologen mener, at hun mangler et filter til virkeligheden, at hun skal ”ændre sine tankemønstre” og tænke mere ”positivt om omverdenen og om tilværelsen generelt”. Spillerne giver hende en kaninmaske på og slæber hende ind på bordtennisborde. De fylder hende

med piller og diskuterer hendes tilstand, mens hun sidder som død og piller og spyt siver ud af munden på hende. "Måske er det sådan Fremtidens Historie slutter. Måske. Måske. Måske" Sådan slutter stykket og spillerne går ud.

Det almindelige menneske er så at sige kørt over af og ofret i historiens udvikling. Den europæiske identitet er som sådan truet både udefra og indefra, og på trods af *murens* fald er murer aktuelle både på den geografiske og psykiske scene.

Det allegoriske sørgespil

Taxachaufføren er det almindelige menneske på historiens scene. Hun vil gerne hjælpe, yde noget, bidrage til udviklingen, men som oftest sætter historien sig bag om ryggen på hende. Historien er skrevet uden hendes aktive medvirken. Det gælder både plottet i forestillingen og virkelighedens historie. Hvordan kan hun blive en aktiv deltager i historien og i fremtidens udformning? Taxachauffør vil gerne bidrage, men bliver offer for kunderne og arbejdsgiveren. Hun indskrives i andres fortælling, hun hører stemmer, hun korsfæstes på væggen og remedieres i kunsten, hun spiller med i et tv-show som "Vestens Engel" (en remediering af Walter Benjamins *Historiens Engel*). Endelig "ofres" hun til slut som en Kristus (med kaninmaske). Figurene omkring hende er funktionelle roller i et fragmenteret univers. Det sceniske landskab får til slut tankerne hen på Benjamins begreb om "Historiens ruin". Stykket er som fx *Mutter Courage og hendes børn* (1939) et allegorisk sørgespil, hvor hovedpersonen er en antihelt, som tror hun behersker historien, men er offer for denne. Hun er ikke et tragisk offer, men en marionet på historiens scene. Hun er ikke en psykologisk karakter men en paradoksal type. Teksten skaber distance til figurene og deres skæbne og dermed en refleksion hos tilskuerne. Stykket viser at historiens gang i stigende grad er blevet et fortælleproblem. Historien er kun tilgængelig som fragmenter, som en ruin (Benjamin), hvor man kun kan gisne om de faktiske sammenhænge.

Autenticitetsstrategien

Fortællingens fortalthed bliver til stadighed understreget som én kontingent konstruktion. En mulighed blandt flere. På samme måde bliver iscenesættelsens kontingens understreget. På den ene side etableres omridset af et fiktionsrum, et referentielt univers, hvor hovedpersonen gennemgår en udvikling, men konstruktionen er transparent og det bliver hele tiden ekspliciteret at denne fortælling kunne være anderledes og er resultatet af en udsigelses-handling. Den er kun tilsyneladende frembragt her og nu. Det betyder ikke at teksten afstår fra patos. Denne opstår i "springene" mellem det konkrete sceniske rum og selve opførelsen realitet og den fortalte fiktion.

På et tidspunkt skal hovedpersonen korsfæstes og skuespilleren skal nagles til væggen. Skuespillerne skal sætte nagler i væggen, som den som spiller taxichaufføren kan holde i og således lade som om hun bliver korsfæstet. Men skuespilleren med boremaskine er i sin iver ved at bore i håndfladen og skuespilleren reagerer på misforståelsen. Senere skal hun spille "Vesten Engel" og en skuespiller sætter med en hæftmaskine englevinger på ryggen af hende således at hæfteklammerne borer sig ind i ryggen. Hun afbryder fiktionen med et smerteudtryk. Hun bliver overfaldet og der tages kvælertag på hende og hun forsøges druknet i et akvarium. Der er en række scener, som spilles som om de var virkelighed, og adskiller sig fra den mere teatrale spilleform. På et tidspunkt har en af de mandlige spillere en styrthjelm på med visir. Det er et kostume som passer til krigsscenen, hvor han er en slags soldat. Han bliver forelsket i hende, og de indleder et forhold. Men skuespilleren "glemmer" at tage hjelmen af og i de følgende scener bliver han gentagne gange forstyrret af visiret, som falder ned foran ansigtet og forhindre ham i at tale. Han hæver det, men det falder blot igen. "Fejlen" peger på det reale her og nu og "forstyrrer" fiktionsniveauet. Alle disse afbrydelser er imidlertid iscenesat, men skaber alligevel en form for autenticitetseffekt og peger på den reale kommunikations

handling mellem tilskuerne og skuespillerne.

Forestillingen er ikke styret af ét dramatisk plot og én karakterudvikling, men tillader den reale teatersituation at interferere og afbryde fiktionsuniverset. Det betyder ikke, at der ikke er et plot, men dette er en konstruktion, som så at sige er en effekt af spillet. Det betyder at *Fremtidens historie* kan betragtes som en samling af muligheder, der skabes i den kreative proces via en kombination af tilfældigheder og kausale logikker betinget af situationer her og nu.

Fremtidens historie er særdeles kunstig, teatral og eksplicit scenisk og en konstrueret allegori over senmodernitetens "badeland", præget af det barnlige, ugideligheden og det uansvarlige. Centralt for forestillingens effekt er de momenter, hvor hun henvender sig direkte til tilskuerne i en ikke-teatral jeg-form. Her forbindes opførelsens autenticitet med skuespillerens udsigelser på realplanet. Den bliver en slags modsætning til det teatraliske univers som understreges af kostumer, parykker og dyremasker, som kombineres på lidt tilfældige og groteske måder.

Det sceniske rum er ikke sammenhængende. Der er ikke tale om et fiktionsrum, men om et scenisk landskab, som med lys og især musik kan forandre sig til hvad som helst. Videoskræmme er yderligere med til at skabe "lokale" virkeligheder i landskabet. Selvom scenerne tydeligvis optages i rummet, virker de alligevel, når de indrammes af skærmen som "rigtige" tv-indslag og forskellige interviews. Iscenesættelsen fremkalder således en række forskellige virkelighedsrepræsentationer, som er skabt i rummet (gadekamp, retsscene, remediering i kunstgalleriet eller tv showet med "Vestens Engel").

Iscenesættelsen benytter en dobbelthed, ligesom teksten også gør det. På den ene side skabes en nærhed og indlevelsesmulighed i forhold til hendes liv på historiens "verdensscene". Man kunne tale om immediaci, en form for umiddelbarhed og transparens i forhold til hendes skæbne, hvor fremstillingen usynliggør medi-

eringen og skaber maksimal indlevelse, som om der var tale om virkelighed.

På den anden side er der ingen tvivl om at "livet" er fortalt, medieret, spillet og iscenesat. Figuren er medieret af skuespilleren, tekstens selektion, iscenesættelsens forskellige medier lige fra video, mikrofoner til kostumer og scenografiske fragmenter. Dertil kommer en række ikonografier og intertekster så som Walter Benjamins kommentar til Klees engel, da Vinci, referencer til kunstneren Hornsleth, Duchamp og talkshows. Det er en form for hypermediaci, som skaber en medial bevidsthed og en opmærksomhed på at adgangen til "livet" under alle omstændigheder er medieret. Hypermediacy skaber en interaktion på mediale præmisser. Man ved der er tale om en mediering og dermed er der tale om en vis distance til det fiktionale univers.

Det historiserende greb

Forestillingens remedieringsstrategi er en form for refleksiv og destabiliserende alternativ til de mediale virkelighedskonstruktioner. Remediering er en gentagelsesstrategi, som skaber en version og en genopførelse af flere samtidige iagttagelsesoperationer. Det er forskellen som bliver afgørende og interessant og ikke om gentagelsen ligner.

Disse greb trækker på den episke teatertradition og Walter Benjamins karakteristik af Brechts episke teater: Denne er en forandring af funktionssammenhængen mellem scene og publikum og tekst og forestilling, hvor afbrydelsen modvirker illusionen hos tilskuerne og "bringer handlingsforløbet til stilstand og tvinger dermed tilhørerne til at tage stilling til det, der går for sig, og skuespillerne til at tage stilling til sin rolle." (Benjamin 1998, s. 58). Afbrydelsen skaber som Benjamin siger et "tableau" eller en "citerbar gestus". Skuespilleren skaber med afbrydelsen et blik på sin gestus på scenen: en demonstrativ fremhævnelse af det historiske og foranderlige.

Afbrydelsen er dramaturgisk central i *Fremtiden historie* og gør repræsentationen ustabil.

Der etableres en form for interferens mellem det fiktionelle univers og de faktiske performere, som i kraft af misforståelser, fejl eller bevidst sabotage eller andre former for kommentarer afbryder fiktionsuniverset. Afbrydelsen skaber umiddelbarhed og samtidig understreges kunstudsigelse.

Forestillingen viser historien som et opført arkiv som er udsat for afbrydelsens risiko.

Re-aktivering

Min tilgang til arkivet har reference til Walter Benjamin og dennes avantgardistiske allegoritænkning som i sig selv remediere barokkens *Stilleben* og *Wunderkammer*. Der er tale om en tradition for samlinger der repræsenterer verdens forunderlighed, hemmelige indretning eller tilbøjelighed, og som på sin egen særegne måde knytter erindring og individuel tid sammen i en formel struktur, der er løsrevet fra en referentiel dimension. Carsten Thau karakteriserer samleren således:

Hos samleren optræder, som det synes, en radikal tagen parti for tingene, i deres egenverdi. Samtidig er magien ved samlinger mere flydende, den opleves af samleren stående i sin samling som et auratisk fluidum, der dannes ved hjælp af lyseffekter, farvevirkninger og kontraster med hensyn til størrelser, sammenstillinger, der sigter mod at eksponere former og taktile egenskaber. (Carsten Thau, 2002.)

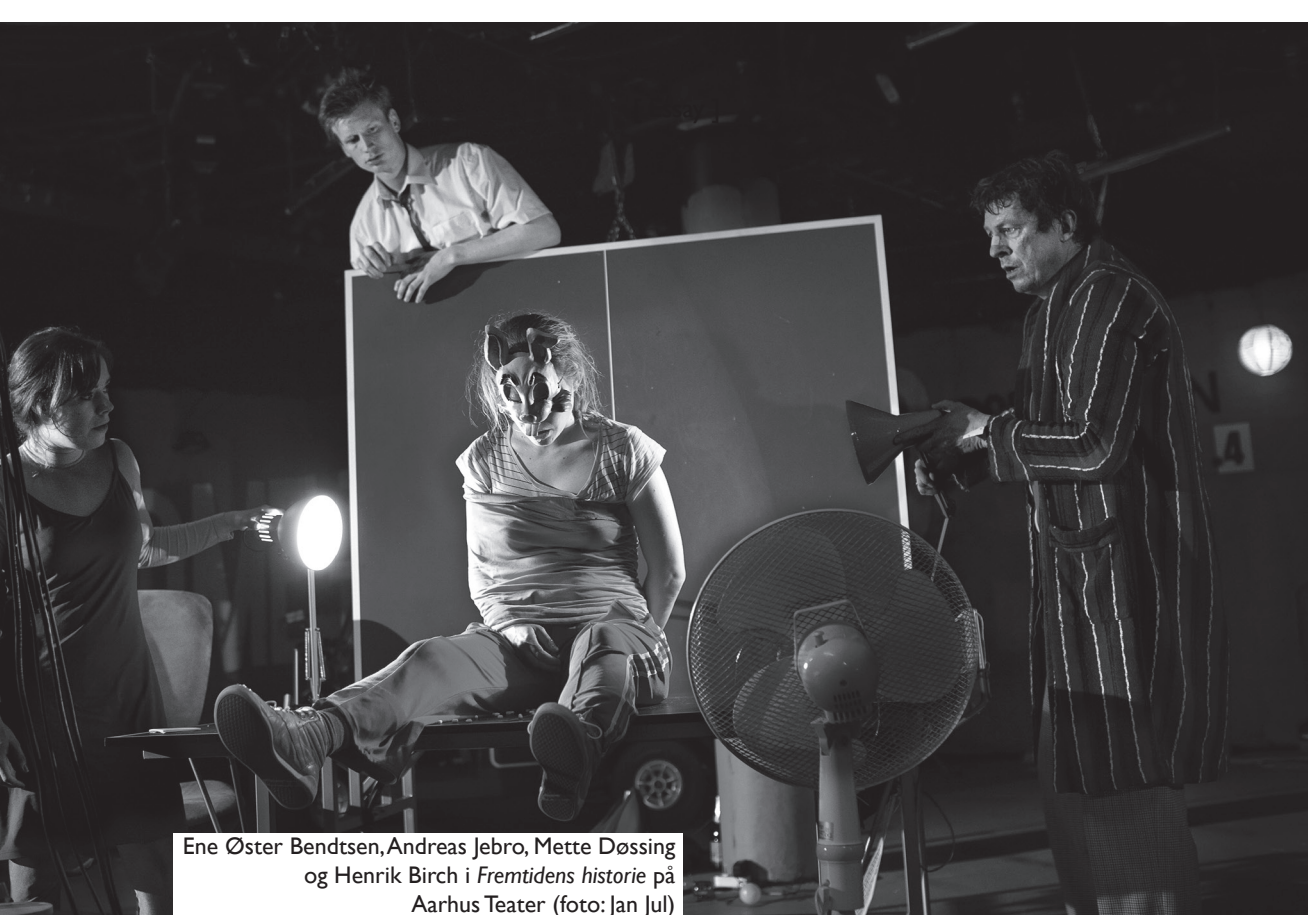
Thaus pointe er, at samlingen frigør tingene fra en bestemt kontekst ved at sammenblende deres materialitet, overflade og proportionalitet med personlige og subjektive fantasmer og en særlig forgængelighed. Ved at skabe en ny kontekst får tingene en ny energi i deres fremmedartethed og uden for deres oprindelige nyttekontekst. Det er netop denne bevidste fremmedgørelse og remediering, som kan forbinde arkivet med både det barokke, avantgardekunsten, *ready-made* og popkunst. Der er både tale om nærvær og historisk refleksion.

Fremtidens historie benytter en strategi i forlængelse af denne tradition, hvor et materiale, en genre og historien revitaliseres i en ny kontekst. Remedieringen skaber et vekslende forhold mellem transparens i forhold til det reale niveau og en medieeksplicitering i forhold til konstruktionen af det episke. Udsigelsen markerer således sin her og nu position som grundlag for en repræsentation af fremtiden og fortiden og skiftende synsvinkel-position som indrammer både afsender og modtager.

Forestillingens dramaturgi udspiller sig på flere niveauer: i forhold til plottet, i forhold til opførelsessituationen, i forhold til medieringerne og overmalinger. Som overordnet strategi etablerer iscenesættelsen spring mellem en transparent nærhed (*immediacy*) i forhold til performerne og opførelsessituationens realitet. Samtidig genskabes et plot med mange muligheder og valg og dermed tilskuernes mediale refleksivitet (*hypermediacy*) (Jf. Bolton og Grusin).

Fremtidens historie viser hvordan virkeligheden i stigende grad er medieret og hvordan der kommunikeres gennem forskellige typer af medier. Historien og fremtiden er til forhandling og iagttages fra mange forskellige positioner, som skaber forskellige handlemuligheder i forhold til plottet og i forhold til karaktererne. Det "frie" subjekt har så mange muligheder og stilles overfor så belastende krav at mange resignerer, opgiver at vælge og tage stilling. Man vil gerne gøre noget men hvad? Hvilke handlemuligheder er der inder for forskellige felter som kunst, medier og den politiske offentlighed? Det almindelige menneske, taxachaufføren, er som subjektet uden centrum og "overbelastet".

Konklusionen er, at remediering er en form for bearbejdning og rearkivering af tradition, medialitet og den begivenheden, som opstår i selve gentagelsen, hvor gamle og nye medieformer og traditioner griber ind i hinanden. Remedieringen tilføjer et *kreativt* risikomoment og det er præcis denne kreative forstyrrelse eller afbrydelse af den traditionelle medievirkelighed, som er vigtig og som forrykker den episke



Ene Øster Bendtsen, Andreas Jebro, Mette Døssing og Henrik Birch i *Fremtidens historie* på Aarhus Teater (foto: Jan Jul)

dramaturgi fra det politiske felt til det mediale. Hvor den politiske avantgarde (og herunder Brecht) ofte har en melankolsk undertone (jf. Benjamin) er remedieringen et mere pragmatisk forsøg på at genskabe en medial (kreativ) iagttagelsesoptik, som understreger kontingen- sen som vilkår. I det senmoderne samfund er subjektet frigjort til at iscenesætte og opføre sin egen identitet. Der er ikke tale om en tabt es- sens, men om en form for potentiel tomhed. Subjekt er fritaget fra tradition, sandhed og essens og kan iagttage sig selv i gennem stadig nye projekter. Dog stadig med fare for overbe- lastning.

Litteratur

Benjamin, Walter: *Kulturkritiske essays*. Gyldendal 1998. (Udvalg og forord ved Peter Madsen)

Bolter, Richard og Jay Grusin: *Remediation – Un- derstanding New Media*. The MIT Press, Cam- bridge, 1999.

Duve, Thierry de: *Museets etik efter Duchamp*. I: *Æstetik studier VI*, Aarhus Universitetsforlag 1998.

Foucault, Michel: *Ordene og tingene*. Spektrum 1999.

Frandsen, Miriam: "Postdramatiske arbejdsformer". In: L. Kobbarnagel. *Skuespilleren på arbejde*. Fryden- lund. 2009.

LeComte, Elizabeth. In: *Directors/Directing*, Ed. Shevtsova and Innes. Cambridge University Press, 2009.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Rout- ledge 2006.

Lehmann, Niels: *Stilfærdig dramaturgi*. Institut for Dramaturgi 1997.

Performance Research: "On Archives and Archiv- ing". Vol 7. no. 4. 2002

Poulsen, Henrik: *Lars von Triers univers*. Gyldendal 2007.

Thau, Carsten: "Den magiske genstand – om sam- lerens lidenskab med udgangspunkt i nogle motiver hos Walter Benjamin" In *Kunst og Filosofi i det 20. århundrede*. (red Stig Brøgger og Otto Petersen). Det Kongelige Danske Kunstakademi. 2002.

Turner, Cathy and Behrndt: *Dramaturgy and Per- formance*. Palgrave 2009.