



Kritik

Manson | Det Kongelige Teater

Foto: Nátascha Rydvald
Manson | Det Kongelige Teater

Manson - Det Kongelige Teater

Den nye uoverskuelighed og mystificering på den fede måde

Af Niels Lehmann

All in

Uha, der er meget ude at gå i forestillingen *Manson*. Omdrejningspunktet er 60'ernes kultfigur, Charles Manson, og det firedobbelte mord, som han og nogle af hans sektmedlemmer blev dømt for. Vi præsenteres for de begivenheder, der ledte frem til den bestialske gerning, for selve mordet og for den retssag, der fulgte efter. Og det er ikke småting, der hvirvles op undervejs. Forbløffende mange af den vestlige civilisations megatemaer tangeres – nogle meget eksplicit, andre mere implicit.

Snart er vi på *teologisk* grund. Jokum Rohdes tekst, som Madeleine Røn Juul stort set har realiseret ord for ord, er i vid udstrækning afhængig af den forbindelseslinje, som det unægteligt er fristende at trække mellem en selvbestaltet kultfigur ved navn Manson og Jesus Kristus, der som bekendt benævnes menneskesønnen. Det teologiske moment ved stykket ligger imidlertid ikke så meget i hovedpersonens vanskelighed ved at finde ud af, om han faktisk er en genopstanden Jesus eller ej. Denne eksistentielle uafklarethed er ganske vist dramaturgisk set altafgørende for at fastholde vores interesse i fortællingen, men det egentligt teologiske moment kommer snarere til udtryk i alle de religiøst orienterede spørgsmål, som forbindelseslinjen mellem Manson og Jesus giver anledning til. Især spiller spørgsmålet om, hvad vi kan gøre os håb om efter døden, en vigtig rolle. For har vores forestillinger om, hvad der skal ske efter døden, ikke store konsekvenser for vores handlinger? Bliver alle handlinger ikke lige gyldige, hvis der ikke er nogen dommens dag – hvis vi altså ikke kan regne med et udskillelsesløb, hvor nogle af os bliver sendt til helvede, mens andre kan nyde det evige liv i pa-

radis? Eller forholder det sig omvendt således, at netop forestillingen om et behageligt efterliv i paradys får os til at glemme, at det ret beset er vores handlinger i det dennesidige, vi skal koncentrere os om – også selvom vi ikke kan gøre os håb om at indhøste nogen belønning i det hinsidige?

Snart er vi i en *politisk* boldgade. Hvad enten Rohdes Manson beslutter sig for at forstå sig selv som Jesus eller ej, er der politiske motiver bag hans handlinger. Som 60'er-guru handler det for ham om ekstatiske frigørelse fra den undertrykkende borgerlige tilværelse. Ekkoet fra Batailles transgressionsfilosofi er hørbart, når Sexede Sadie fx proklamerer, at familiens medlemmer arbejdede meget med sig selv ved at dyrke "LSD, gruppesex, gruppevoldtægt, nedbrydelse af selvet gennem tab af værdighed". Når *Manson* påtager sig rollen som Jesus handler den politiske indsats først og fremmest om at nedbryde den kristendom, vi kender, som han selv formulerer det i slutningen af stykket. For den politisk orienterede Jesus-Manson drejes transgressionsprojektet i retning af en Nietzscheansk omvurdering af alle værdier. Den transcendentale dimension af kristendommen skal udraderes, fordi den i stedet for at få os til at gøre noget ved denne verdens uretfærdigheder giver os metafysisk trøst og dermed fastholder os i en lidelsesaccepterende passivitet. Ja, faktisk anser Manson resultatet for at være endnu værre: Fordi evangeliets ord refererer til et transcendentalt holdepunkt, producerer den en undertrykkende symbolsk orden, der kan legitimere de grusomste handlinger. Derfor skal vi vækkes, også selvom vækkelsen kræver anvendelsen af revolutionær vold. Derfor lyder Jesus-Mansons nye evangelium: "Død over alle

svin. Krig. Rejs jer!”. Og derfor må Jesus-Manson dø uden at genopstå, for kun på den måde vil mennesket måske ”omsider forstå, at han må vågne her og nu og aldrig senere”.

Snart drejes den politiske tematik i retning af *moralfilosofiske* overvejelser. ”Jeg er ikke kommet for at trøste jer igen. Jeg er kommet for at gøre jer retfærdige”, hævder Jesus-Manson. Det er ganske vist en lidt underlig bagvendt lektion, han håber at give os, for vi skal åbenbart lære retfærdigheden at kende ved at følge ham ud på en via negativa. Mansons pædagogik driver af omvendt psykologi: Gennem uretfærdige gerninger skal retfærdigheden træde frem. Efter at være blevet udsat for denne noget paradoksale omvendte pædagogik er man tilbøjelig til at give statsanklager Ivan Ivanovitch ret, da han mod slutningen af retssagen insisterer på, at denne affære har handlet om ”retten til at tage liv”, altså om et grundlæggende moralfilosofisk problem, der slæber et hav af spørgsmål med sig: Helliger målet midlet? Er det i orden at slå ihjel i forandringens, revolutionens og nødvendighedens navn? Er det omvendt ok for staten at tage liv i en bestræbelse på at bevare det bestående? Gives der overhovedet retfærdigheder, der kan legitimere uretfærdige gerninger? Osv., osv.

Man kunne måske tro, at Rohde ville være tilfreds med teologi, politik og moralfilosofi som stof til ét stykke, men han er tilsyneladende umættelig, når det drejer sig om at proppe megatemaer ind i *Manson*. Forestillingen bevæger sig i hvert fald ind på mindst tre felter yderligere. Snart befinder vi os oven i det øvrige også på *epistemologiens* område. En hel scene er helliget spørgsmålet: ”Hvad er sandhed?”, og Manson bekymrer sig igennem hele fortællingen en del over, hvorvidt han nu også har fat på sandheden. Vi bliver også inddraget i *æstetikteoretiske* refleksioner. Forestillingen er (selvfølgelig, har man næsten lyst til at sige) stærkt selvrefleksiv, og hovedet slås i denne forbindelse på sømmet, da Manson i stykkets eneste lange monolog udfordrer os med henblik på vores for-

ventninger til teatret: ”Hvad gik I overhovedet i teatret for at se?”. Iscenesættelsens anvendelse af frontale henvendelser direkte til publikum understreger, at Manson bryder den fjerde væg og taler direkte til os. Med denne gestus rejser stykket også det store spørgsmål om kunstens rolle og funktion i et (sen)moderne samfund: Hvilke forventninger kan vi overhovedet tillade os at have til en teaterforestilling i et samfund, hvor diverse avantgardebevægelser stort set har sat spørgsmålstegn ved enhver forestilling om kunstens rolle. Endelig bliver vi sparket over på *psykologiens* banehalvdel. Manson har meget forståeligt lidt vanskeligt ved at finde sig selv i mellemrummet mellem gud og menneske. Han optræder derfor som et stærkt søgende menneske, der brændende søger svar på, hvor han kommer fra. For Manson – og dermed for os – stiller således endnu et af modernitetens helt store grundspørgsmål sig: Hvem er jeg?

Med sine tidlige stykker har Rohde vist, at han ikke er bange for at satse, men denne gang er satsningen noget nær total. Med *Manson* melder han ”all in”, og på baggrund af en så stor satsning bliver det forståeligt nok en anelse vanskeligt at undgå svimmelhed, når man forsøger at finde rundt i de mange temaer. Og man må selv ligge og rode med at finde ud af, hvordan de forholder sig til hinanden. Det er først for det analytiske blik, at de forskellige tematiske dimensioner, jeg har fremskrevet, træder frem. Forestillingen giver ikke megen hjælp til det fortolkningsmæssige oprydningssarbejde. Temaerne væves umærkeligt sammen, og lige så ambitiøs Rohde er med hensyn til at stille de helt store spørgsmål, lige så karrig er han med at give os svar. Vi må ligesom figurere på jagt efter vores eget ”rationale” (hvis jeg skal udtrykke forholdet med et af Rohdes pet words, der også har fundet vej ind i teksten om *Manson*). Hvis vores senmoderne epoke er præget af en ny uoverskuelighed, sådan som Habermas med rette har hævdet det, da synes *Manson* at være en direkte afspejling af denne tidsalders centrale bestemmelse.

Ubestemthedens dramaturgi

Insisterer man på én og samme tid på at gennemføre et storladent forehavende og at parre det store ambitionsniveau med en meget lav svarfrekvens på de spørgsmål, man selv stiller, inviterer man uvægerligt til kritik, og den er da heller ikke udeblevet. Det er dog ikke al kritik, der er lige rimelig – i hvert fald ikke hvis man har en ambition om at anlægge sin kritik på de kriterier for bedømmelse, som værket selv opstiller. Har man denne ambition, må man acceptere, at et værk, der som *Manson* er anlagt på, hvad man måske kunne benævne en ubestemthedens dramaturgi, kalder på andre overvejelser end værker, der arbejder med en mere straight forward dramaturgi.

I særdeleshed virker det urimeligt at anklage et sådant værk for, at det mystificerer uintentionelt, når mystifikation netop er hovedpointen i denne form for dramaturgi. Man kan heller ikke beskylde det for at være anlagt på dårligt håndværk, fordi det ikke følger den slagne vej, ligesom det ville være urimeligt at lade sig irritere over, at det undlader at give svar, når det netop er meningen at overlade den svarende rolle til publikum. En vurdering af *Manson*, der ønsker at lægge værkets egne præmisser til grund, må acceptere, at det har en ubestemthedsdramaturgi som udgangspunkt, og da ville det rigtige spørgsmål at stille til værket formentlig være, om det mystificerer på den fede måde (som Per Theil rammende har formuleret det i sin anmeldelse). I dét spil afhænger alt af, om mystifikationen konstrueres på en tilstrækkeligt interessant måde, så man som tilskuer gider involvere sig i værkets labyrintiske kringelkroge. Dramaturgisk ubestemthed er nemlig ikke ubestemthed slet og ret. Hvis den skal virke, må der være tale om en *bestemt* ubestemthed. Skal vi som publikum pirres til at gå på jagt efter mulige sammenhænge, må der nødvendigvis aftegnes et rammesættende felt, som gør det meningsfuldt at søge efter forbindelseslinjer mellem ubestemthederne.

Og er *Manson* så i stand til at skabe bestemt

ubestemthed og dermed konstruere en fed form for mystifikation? Det forekommer mig, at svaret må være dobbelt.

Godt greb om ubestemthedens dramaturgi

På positivsiden må man først og fremmest fremhæve det gode håndværk med hensyn til konstruktionen af intrigen. Rohde vælger at fortælle den i og for sig ganske simple fabel om Mansons vej fra sektleder til dømt mordansvarlig ved at springe i tid og sted, så publikum selv må konstruere fabelen, efterhånden som brikkerne lægges frem i de respektive scener. Denne fortællestrategi er bestemt ikke efter grundbogen i dramaturgi, men den er mindst lige så afhængig af et godt greb om den narrative udvikling, og et sådant greb demonstrerer Rohde bestemt.

Når det lykkes at vække vores interesse for at lægge puslespillet i *Manson*, skyldes det ikke mindst det grundgreb at tage udgangspunkt i en retssag, hvor alt handler om at få afklaret, hvad der faktisk skete. Den vilje til at få belyst de fortidige hændelser, der karakteriserer retsagsscenerne, gør det let for os at acceptere de øvrige scener som fragmenter af fortiden, ligesom vi hurtigt vænner os til ikke at få fortiden oprullet i en lineær bevægelse. Den meget plastiske scenografi, der på forbilledlig vis understøtter de mange nødvendige sceneskift ved at gøre dem hurtige og flydende, bør også nævnes som et element, der gør det let for os at acceptere den springende oprulning af fabelen.

Det bør heller ikke overses, at Rohde med stor effekt betjener sig af raffinerede velforberedte overraskelser, der på helt klassisk vis fungerer som sammenbindende elementer. Det gælder fx, når frøken Popovitch som første vidne i retssagen mod Manson insisterer på, at den anklagede er Jesus Kristus, og dermed søsætter tvivlen om, hvordan vi skal opfatte Manson. Eller – hvis man vil tillade mig et eksempel fra en scene, der blev strøget i iscenesættelsen – når hovedofferet, den gravide Sharon Tate, går til læge pga. mavesmerter og får at vide, at hun

skal føde i Metropolis, men at det da er bedre end at skulle dø dér (hvilket jo viser sig at være præcis, hvad hun skal). Eller når Rohde vælger at indføre en Teiresiasfigur, der ganske vist i denne forestilling fortrinsvis optræder som pengemand bag byens film, men ikke desto mindre slæber noget af arven som sandsigerske med sig fra Sophokles' antikke tragedie og derfor på tåget orakelvis kan forudsige, at noget grumt vil komme til at ske.

Det hører også med på positivsiden, at det lykkes Rohde at få sin egentlige dramaturgiske motor til at virke. Den udgøres nemlig af mystifikationen med hensyn til, hvordan Manson skal opfattes. Det er den, der i endnu højere grad end ønsket om at få udfaldet af retssagen at vide, pirrer vores nysgerrighed og driver os ind i fortællingen. Ved at holde det svævende helt til de allersidste scener, hvorvidt Manson faktisk er en reinkarnation af Jesus eller ej, får Rohde skabt en ekstra dimension i det dramaturgiske forløb.

Rohde driver vores opfattelse af Manson gennem tre stadier. Vi starter med at være stærkt i tvivl om, hvorvidt vi skal acceptere påstanden om, at Manson skulle være Jesus – ikke mindst fordi Manson selv er i vildrede. Selvom han selv ved sin første entré insisterer på at være en gud, virker det mest rimeligt at antage, at han trods alt er et menneske. Der er mildest talt ikke noget særligt gudeagtigt over den skinhead, der præsenterer sig for os og fortvivlet forsøger at finde frem til sin ludermor for at få vished om, hvor han kommer fra. Der skal noget til, hvis vi skal acceptere hans påstand om gudestatus. Rohde er tydeligvis klar over dette og lader derfor Manson gennemføre tre mirakler, der skal udfordre vores skepsis.

Først lader han Manson give dommer Syberberg synet tilbage efter, at han tilsyneladende har mistet det, fordi en af Familiens medlemmer angiveligt har stukket øjnene ud på ham. Rohde lader dog lynhurtigt Syberberg betvivle, at der var tale om et mirakel. I virkeligheden, hævder han, har han aldrig været reelt blind,

men blot været udsat for et svindelnummer. I iscenesættelsen har Røn Juul ganske vist valgt at fremstille ham med blod ned ad kinderne, hvilket synes at understøtte miraklets realitetsmoment, men Syberbergs bemærkninger sår alligevel tilpas megen tvivl om fortolkningen til, at vores tvivl stadig nager.

Det andet mirakel indføres først meget senere. Mod slutningen af retssagen får Manson tilsyneladende fjernet det vanvid, som dommer Syberbergs søn angiveligt har været båret af i den tid, hvor han har været indrullet i Familien og derfor deltaget i mordhandlingerne. Men dette indicium er stadig ikke stærkt nok til helt at fjerne vores tvivl, for kan sønnen ikke bare have spillet sit vanvid? Det var trods alt netop det, der fik ham off the hook i første omgang, fordi hans dommerfar kunne undlade at dømme ham med henvisning til vanviddet.

De to undere repræsenterer en mellemfase, fordi de underminerer vores forestilling om, at Manson trods alt må være et menneske. Den tredje fase indtræffer først i tredje sidste scene, hvor Manson gennemfører et under, der gør det vanskeligt at opretholde tvivlen. Med genoplivningen af Sharon Tate er man langt om længe tilbøjelig til at medgive, at der er noget om al snakken om Mansons guddommelige kræfter.

Med dette suspensskabende udviklingsforløb bidrager Rohde til at forstærke den narrative ramme, som retssagen i forvejen har etableret, og man må altså konkludere, at intrigen grundlæggende ”går op”. Ved vejs ende er alle brikker i fabeln lagt ud. Retssagen er afviklet, og de involverede parter har fået deres dom. På det narrative niveau skabes der altså en bestemt ramme, som alle ubestemthederne lader sig udspænde i. Man kan derfor ikke beskyldte Rohde for at skuffe vores *narrative* begær, om end han til gengæld trækker store veksler på vores *meningsbegær*.

Men hvorfor oplever man så alligevel *Manson* som lettere uforløst og æstetisk utilfredsstillende? Jeg tror, det beror på et vist ubestemthedsoverload, som gør det vanskeligt at

finde en passende passage ind i forestillingen.

Ubestemthedsoverload

Hyperkompleksiteten skyldes ikke mindst den samtidige tilstedeværelse af de mange megatemaer. Problemet er ikke, at der ikke gives svar på de spørgsmål, forestillingen genererer. Det er som sagt helt i tråd med ubestemthedsæstetik at lade svarene blæse i vinden. Problemet er snarere, at man ikke helt kan finde ud af, hvilke spørgsmål man overhovedet skal forfølge.

Ved at introducere så mange spørgsmål med så store implikationer, som Rohde gør i *Manson*, borer han så mange meningstunneller, at det end ikke er nok at beskrive stykket som en semantisk labyrint. Man skal snarere forestille sig et "rum" i flere dimensioner, hvor "dørene" mellem dimensionerne på én gang er usynlige og står pivåbne. Faktisk er selv denne metafor alt for bundet til en tredimensionel rumlighed. Egentlig ville det være rigtigere at beskrive *Manson* som et univers bestående af bevægelige plateauer med flossede kanter, der af og til støder sammen og etablerer midlertidige passager mellem plateauerne. Hvorom alting er: I et sådant multidimensionelt univers er det umuligt at finde ud af, hvor man egentlig befinder sig. Af og til går det op for én, at man er blevet transporteret over i en anden meningsdimension, men man er ikke helt sikker på hvilken, og man er tillige ude af stand til at få øje på den passage, der gjorde springet muligt.

Idet stykket både undlader at falde til ro i et af de semantiske felter, som de trods alt genkendelige diskursive discipliner (teologi, psykologi, epistemologi osv.) etablerer, og tillige kun opretter sporadiske kontakthaver mellem dem, frustreres vores meningsbegær i dets jagt på at få skabt en bæredygtig betydningsmæssig sammenhæng. Hver gang det lykkes at finde frem til et af de spørgsmål, som stykket synes at stille – fx hvorvidt revolutionen fordrer, at man overskrider moralske grundprincipper – bliver man i tvivl om, hvorvidt det nu faktisk er dette problem, man skal interessere sig for og ikke

alle de andre spørgsmål, der rejses – "hvad er sandhed?", "hvad er frigørelse?", osv.

Fraværet af semantisk entydighed sender os ud på jagt efter andre kompleksitetsreducerende fortolkningsskemaer, og det mest nærliggende bud på en sådan er en genrebestemmelse. Men også her skuffer *Manson* vores forhåbninger, idet forestillingen notorisk modsætter sig ethvert forsøg på at sætte den i genre-mæssig bås.

Hvis tragik forstås som det at være underlagt en uafvendelig skæbne, er der indlysende tragiske momenter i *Manson*, hvis hovedperson ikke kan undslå sig rollen som Jesus. Aftegningen af Manson som en figur, der drives af kræfter, der er større end ham selv, understreges ikke mindst af det forhold, at hans mor, der tilfældigvis (!) bærer navnet Maria, og Teiresias synes at have magt til at dirigere hans tanker. Det er således hende, der overbeviser ham om, at han skal påtage sig sit guddommelige ansvar, og Teiresias, der initierer den morderiske tankegang i hans sind. Forestillingens politiske dimension afmonterer imidlertid tragikken, for intet kunne være fjernere fra en tragisk livsanskuelse end forestillingen om, at man med sine politiske handlinger kan helbrede verdenen – eller i det mindste befri den fra visse onder. Ser man bort fra det tragiske moment og betoner det politiske, kunne det synes at give mening at opfatte *Manson* som et *drame sérieux* i traditionen fra Diderot. Heller ikke dette holder dog for en nærmere betragtning, fordi ikke mindst det højstemte sprog, den til tider manierede og stilerede spillestil og de åbenlyse brandere underminerer seriøsiteten og giver forestillingen et vist farceagtigt præg – der dog omvendt ikke bliver så altgennemtrængende, at man kan stille sig til tåls med, at forestillingen bare er ment som en joke.

Det forholder sig end ikke således, at der er tale om en bevidst genrehybrid – en latter-gennem-tåre-teknik à la Tjechovs tragikomedier eller en farceagtig form for melodrama à la Ionescos *Enetime*. Langt snarere har vi at gøre med

en forestilling, der overhovedet ikke forholder sig til genrebestemmelser, og som derfor end ikke anvender dem som negative bander for en bestræbelse på at overskride de givne genrer. Den er ikke vendt mod bestående genrer, men passer simpelthen bare ikke ind i nogen velkendt genre, og det er derfor ikke muligt at anvende de forhåndsudlagte fortolkningsrum, som de respektive genrer er bærere af.

Resultatet af denne hyperkompleksitet er, at vi på trods af den sofistikerede og suspensskabende dramaturgi efterlades på ydersiden af værket, fordi der simpelthen ikke gives nogen fortolkningsmæssig ”passage” ind i værket, som gør det muligt for os at håndtere forestillingens kompleksitet. Den fede mystifikation (vedrørende historiens udvikling og Mansons dobbeltrolle) overlejlres så at sige af en ufed overdreven mystifikation på det fortolkningsmæssige niveau. Hvis jeg ser ret, er det heri det æstetisk tilfredsstillende ved forestillingen består.

Nu kunne man muligvis hævde, at det netop kunne være hele pointen, at forestillingen udfordrer ethvert fortolkningskema, og at den ved notorisk at fastholde os i en total mystifikation fremstiller den nye uoverskuelighed. Et sådant argument behøvede end ikke at være hængt op på en forestilling om repræsentation. I stedet kunne man med nogen ret hævde, at forestillingen genskaber en ny uoverskuelighed ved netop at gøre det vanskeligt, nej umuligt for tilskueren at få tilfredsstillt sit meningsbegær. Måske er det en rimelig måde at argumentere på. Måske er et krav om, at en forestilling skal være æstetisk tilfredsstillende lige præcis dér, hvor vandene skilles, og hvor også min vurdering kommer til at overskride værkets egne præmisser. Måske skal man bare overgive sig til den nye uoverskuelighed, og måske er lige præcis dét forestillingens egentlige ”budskab”.

Måske, men jeg er ikke sikker, for det rimer ikke på forestillingens store ambitionsniveau, der synes at vidne om en vilje til at tage kunstnerisk livtag med de eksistentielle vanskeligheder, som den nye uoverskuelighed byder os.

Og antager man fortfarende, at kunst grundlæggende handler om i en eller anden forstand at tage livtag med vores eksistentielle vilkår, da er fraværet af æstetisk tilfredsstillende et stort problem. Skal man fornemme og måske oven i købet opløftes af det æstetiske livtag, afhænger alt af, om man som publikum kan mærke det vellykkede kunstneriske greb om stoffet – også selvom dette greb ikke fungerer som et retningsanvisende svar på de eksistentielle problemer.

”Manson” af Jokum Rohde Det Kongelige teater 22. februar – 18. maj 2011

Instruktion: Madeleine Røn Juul

Scenografi: Christian Friedländer

Lys: Jonas Bøgh

Medvirkende: Nicolas Bro, Helle Fagralid, Henning Jensen, Morten Suurballe, Nicolaj Kopernikus, Hanne Hedelund, Kristine Nørsgaard, Peter Plaugborg, Sarah Boberg, Ole Westh-Madsen

Niels Lehmann

Lektor i dramaturgi og institutleder på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Hans hovedfelt er teoretisk dramaturgi med hovedvægt på nyere tids teater og dramatik. Han har skrevet afhandlingen *De-konstruktion og dramaturgi* og siden skrevet en lang række artikler, bl.a. om Grotowski, Foreman, The Wooster Group, Fosse, Artaud, Beckett, Euripides m.fl.
