

Redaktionelt forord

Af Janicke Branth

Med dette temanummer om Dokumentarisme ønsker *Peripeti* at analysere og diskutere genren, dens mange undergenrer og afarter med henblik på det, man kunne kalde *den tredje generation af scenisk dokumentarisme*. Det er ikke så lige til at foretage en præcis afgrænsning af genren, for det er som om ethvert værk, der påberåber sig, inkorporerer eller helt åbenlyst opererer med dokumenter hentet udenfor værket selv, afstedkommer en fornyet genrediskussion: Hvad er dokumentarisme, hvad er realisme, og hvordan skal man forholde sig til dokumentets autenticitetsstatus i et givent værk? Det er imidlertid netop denne diskussion, vi gerne vil føre med dette temanummer.

Første generation: *Neue Sachlichkeit* i 1920'erne

Det var i kølvandet på 1. Verdenskrig, den første generation af dokumentarisk teater dukkede op. Det udsprang af en ny kunstretning, som vendte sig imod ekspressionismen og som hurtigt kom til at gå under betegnelsen *Neue Sachlichkeit*. En bevægelse, som insisterede på at gribe tilbage til *dele* af naturalismen. *Neue Sachlichkeit* ville ikke alene forpligte sig på en høj grad af realisme, men tillige skabe et avantgardeprojekt, som ville trække kunsten ud af æstetisk isolation: "An die Stelle des Kunstwerks will sich die 'Sache' selbst schieben: das Ding selbst, das Leben selbst, der authentische Gegenstand" 1.

Målet blev et teater, der kunne operere i det midlertidige, researche i virkeligheden og præsentere materialet på en måde, der forbandt scenen med den aktuelle politiske udvikling. Dramatikernes foretrukne form blev processtykker. Med retssagen som mønster kunne man bygge på den strukturelle lighed mellem den juridiske proces og teatret og samtidig udpege det juridiske system som et produkt af klassesamfundet. Store og spektakulære retssager som Sacco-Vanzetti-sagen i USA, Dreyfus-affæren i Frankrig, justitsmordet på Josef Jakubowski i Tyskland blev omsat til teater med en klar politisk adresse.

Den første generation af dokumentarister undgik naturligvis ikke anklager om subjektivism og politisk tendens. Man imødegik dem med ambitioner om videnskabelighed svarende til naturalismens tanke om afsenderen som en neutral og objektiv iagttagere. Den enkelte kunstner måtte stille høje krav til sin egen troværdighed, grundighed og ubestikkelighed. Man skulle benytte sociologiske metoder og i det hele taget betragte kunstproduktion som et laboratorieforsøg!

Da den tyske instruktør Erwin Piscator beskrev sin opsætning af *Trotz allem!* i Grosses Schauspielhaus 1925 i Berlin var det under overskriften, "Das dokumentarische Drama" 2. Han understregede, at det ikke var hans hensigt blot at kopiere virkeligheden kritikløst, men netop at montere materialet med en *videnskabelig* forståelse af stoffet for på den måde at føre bevis for sin kritik af de uretfærdige samfundsforhold under kapitalismen (ibid., s.133). Det enkelte menneskes skæbne skulle forbindes med de store politiske og økonomiske faktorer. Publikum skulle i teatret opleve deres egen relation til samfundet (ibid., s.132). Hans dokumentariske projekt greb således langt tilbage i tysk åndshistorie, til oplysningstiden. "Das Theater (...)wendete sich ganz bewusst an seine Vernunft. Nicht nur Aufschwung, Begeisterung, Hingerissenheit, sondern Aufklärung,

1) Litteraturbetrieb, in: Der Querschnitt9, 1929, s. 877. Citeret i Walter Hinck. *Das moderne Drama in Deutschland*. Vandenhoeck 1973.

2) Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. Rowolt Paparback 1963, s. 70.

Wissen, Erkenntnis sollte es vermitteln.”³ Mange mente som Bertolt Brecht, at det ikke rigtigt lykkedes Piscator at overvinde det aristoteliske dramas lukkede form og anklagede ham for at fylde det aristoteliske katharsis-begreb med marxistisk indhold.

Anden generation: Bewältigung der Vergangenheit

Mens 1920'ernes dokumentariske teater angreb et konservativt borgerligt livssyn, som ikke ville forholde sig til en socialistisk determineret fremtid, så forholdt den tyske dokumentarismes anden generation, 1960'ernes dokumentarteater sig i høj grad til fortiden og historieskrivningen. Når Piscator med sine politiske revyer inddrog autentiske tekster, film og statistisk materiale på scenen for at fremme revolutionens sejr, så ville 1960ernes tyske dokumentariske teater angribe et fortidsfortrængende Vesttyskland, en stat der havde så travlt med fremtiden, at man helst undgik at kaste et kritisk blik på den nære nazistiske fortid.

Forfatteren og dramatikeren Peter Weiss blev en hovedskikkelse i den tyske dokumentarismes anden generation, ikke mindst med sine fjorten punkter for et dokumentarisk teater: ”Notizen zum dokumentarischen Theater”⁴. Tre år tidligere havde han opstillet et arbejdsprogram for en forfatter i en delt verden⁵, hvori han undsagde ethvert bekvemt tredje standpunkt (læs: socialdemokratisk) mellem den kapitalistiske og den kommunistiske verdensorden. I de fjorten punkter definerede han dokumentarteatret som én genre blandt de mange, der går under betegnelsen politisk teater: “- diejenige die sich ausschliesslich mit der Dokumentation eines Stoffes befasst, und deshalb Dokumentarisches Theater genannt werden kann”.⁶ Det ville være historisk ukorrekt at beklukke Weiss med et naivt forhold til dokumenters sandhedsværdi⁷. Dokumentet var for ham et researchet, skriftligt materiale, som kunne bringes i spil som korrektiv til mediernes virkelighedsbeskrivelse, som ifølge ham var styret af magthavere, i hvis interesse det var at skjule årsag og sammenhæng bag de vigtigste begivenheder i samtiden. Weiss adskilte sig på et afgørende punkt fra Piscator: hans udgangspunkt var ikke antikunstbevægelser som DADA og Neue Sachlichkeit, men litteratur (Hermann Hesse) og maleri (han tog selv en uddannelse ved Kunstakademiet i Prag 1936-38). Han krævede, at dokumentarteater skulle repræsentere en selvstændig *kunstnerisk* bearbejdelse, der højst kunne gøre teatret til instrument for politisk meningsdannelse (ibid., §7 s.96).

Derfor havde hans dokumentarstykke om Auschwitz, *Die Ermittlung*, der byggede på Bernd Naumanns proces-referat⁸ et litterært udgangspunkt. Det historiske procesforløb blev suspenderet og erstattet af en montage af dokumenter, der beskrev fangernes “rejse” gennem lejren fra ankomsten ved “Rampen” til deres død i “ildovnene”. Det litterære forbillede var de første sangkredse af Dantes Guddommelige Komædie, som blev til dramaturgisk model for dette oratorium, hans genrebetegnelse for *Die Ermittlung*. De mere end 350 vidneudsagn blev aldrig til roller, kun til stemmer. Udfaldet af processen blev publikum ikke gjort bekendt med.

At Peter Weiss' fjorten punkter for et dokumentarisk teater fik stor indflydelse på 1970'ernes dokumentarteater er der ingen tvivl om, men det blev i højere grad den politiske snarere end den æste-

3) Skriver han (ikke i forbindelse med det dokumentariske teater men) i forbindelse med et dokument brugt i forestillingen *Russlands Tag*. Erwin Piscator. *Das Politische Theater*. Rowolt Paparback 1963, s. 49.

4) *Notizen zum Dokumentarischen Theater*, i Theater Heute, März 1968.

5) *10 Arbejds punkte eines Autors in der geteilten Welt* i Dagens Nyheter, Stockholm, 1. sept. 1965.

6) Peter Weiss Rapport 2 – edition surkamp SV 1971, s.91.

7) Ibid §10 p. 99:”Das dokumentarische Theater ist parteilich (...) Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dienst.”

8) “Auschwitz – Bericht über die Strafsache gegen Mulka u.a. vor dem Schwurgericht Frankfurt am Main 1963-65”. Udgivet 1965.

tiske del af manifestet, man tog til sig andre steder i Europa, hvor man udviklede genren i de år. 9

Tredje generation: Polyfone dokumentarismer

Med den seneste generation af teaterdokumentarister tegner der sig et langt mere komplekstlandskab – ikke mindst i valget af materiale til scenisk dokumentation og fremstilling. Tekstbaseret dokumentarteater som i 1970'erne er ikke på tale i den tredje generation af dokumentarismen, hvor monteringer af improvisation, tekst, krop, personlig beretning, film, fotografi, digitale medier osv. indgår mere og i en langt mere heterogen polyfoni af fiktive og ikke-fiktive elementer, hvis autenticitet mere eller mindre åbenlyst diskuteres og problematiseres i forestillingerne.

I takt med at det dokumentariske udbredtes til flere forskellige afsendere (hverdagseksperter, instruktør, dramatikere) oplever vi et dokumentarisk teater, som i grunden griber tilbage til første generation og som uden at gentage den direkte marxistiske samfundskritik dog bruger en række forskellige dokumentariske strategier til at skærpe deres samfundskritik, hvad enten den er kapitalismekritisk, mediekritisk eller blot en refleksiv undersøgelse af muligheden for overhovedet at præsentere et dokumentarisk materiale, der kan fungere som dokument.

Bidrag

Jens Christian Lauenstein Led undersøger i sin artikel, "Kapitalismekritiske Teaterdokumentarismer", om det er muligt at kombinere den politiske agitation med en dokumentaristisk strategi i dag. Lauenstein Led hævder ligefrem, at "dele af samtidsteatrets dokumentarisme er nært beslægtet med Piscators projekt", og at det typisk sker i forbindelse med en eller anden form for kritisk omgang med den kapitalistiske samfundsindretning. De tre forestillinger, Lauenstein Led analyserer i sin artikel, har alle en appelfunktion, der er afhængig af det anvendte materiale og de implicerede aktørers status som autentiske. Altså at "dokumentet" kan fungere som afgørende *bevis* for forestillingens argumentation. Ud fra den betragtning har dokumentarteatret en mulighed for at få det politiske teater tilbage på banen.

Carol Martin påviser, at vi stadig mangler en tilbundsående analyse af brugen af dokumenter i teatret, hvad angår de rammer, de indføres i, deres status som artefakt og medieringen af dem. De tre forestillinger, Martin analyserer, beskæftiger sig med det digitale dokument og brugen af digitale medier i forestillingerne. Hun viser gennem sine analyser, at dokumentarisme ikke længere er et spørgsmål om at udvikle en form på basis af et råmateriale, men om genbrug og remiks af tilgængelige former og information, og at enhver montage af dokumentarisk stof derfor må medreflektere sin egen epistemologiske "framing" af de dokumenter, der bringes i spil.

Siemke Böhmisch adresserer i sin artikel spørgsmålet om dokumentets indeksikale værdi gennem en analyse af to forskellige Breivik-forestillinger, hvor den voldsomme offentlige kritik af begge forestillinger var forbundet med materialevalget som sådan. Spørgsmålet er *hvem* der taler og hvordan, når aktuelle iscenesættelser "gør sig til talerør for" dokumenter som Breiviks manifest i en forestilling. Analysen leverer et argument for, hvorfor netop dette dokument frem for så mange andre vidneudsagn om begivenhederne i og udenfor Oslo den 22. juli 2011, er så vigtigt at præsentere på scenen, og hun beskriver, hvordan de to iscenesættelser på helt forskellige måder bidrager til "kampen om fortællingen" om 22. juli.

9) Peter Brook skabte f. eks. forestillingen *US* om Vietnamkrigen i 1966, nogenlunde samtidig med at Weiss skrev sin *Diskurs über Viet Nam 1967*. The Open Theatre om Kennedy mordet 1968 osv.

Melanie Hinz retter i sin artikel fokus mod den form for dokumentarisme, hvor dokumentet er fortælleren selv og hans/hendes beretning: “hvorfors er lige netop ikke-professionelle blevet så vigtige for det dokumentariske? Og i hvilken forstand tager disse ikke-professionelle aktører selv form af et dokument? Og hvordan adskiller iscenesættelsesstrategier af ikke-professionelle aktører sig som dokument?” Med andre ord, hvordan undgår man det dokumentariske teaters paradoks, at ønsket om at afspejle virkeligheden gennem en afskrælning af teaterillusionen, trods alt finder sted i det selv samme rum, der er så behæftet med fiktionens opførelsestegn? *Melanie Hinz* artikel indkredser dette problem og paradoks via sin læsning af tre forskellige forestillinger med ikke-professionelle aktører, en i Wien og to i Dresden.

Også *Tine Byrdal Jørgensen* forholder sig til “hverdagseksperter” som dokumentarisk materiale gennem sin analyse af forestillingen *Gardenia*. Hun tilbyder med Levinas som teoretisk inspiration en læsning af virkelighedsteatret som en mulig igangsætter af refleksioner over de etiske konsekvenser af den poststrukturalistiske subjektforståelse. Her fokuseredes altså på virkelighedsteatrets mulighed for at skabe en ramme om mødet imellem tilskuerne og det singulære i den Anden og dermed indgå en forpligtende relation. Der lukkes op for teatret som et rum for socialt engagement.

Johan Holm Mortensen vender blikket imod det mere klassiske teater, idet han gennem en analyse af Thomas Ostermeiers opsætning af *En Folkefjende* søger at beskrive dokumentarisme som en funktion, som iscenesættelsen kan benytte sig af i mødet mellem tilskueren og værkets forskellige diskursive instanser.

Louise Ejgod Hansens essay om teaterfestivalen i Odsherred, august 2013, udvider dokumentarbejdet ved at beskrive to performanceudstillinger, *Leftovers from the War* på Museum Odsherred og *War – du skulle have været der*, en vandreforestilling i byrummet. Begge performances gjorde på forskellige måder brug af iscenesættelse og teatralisering uden for teatrets scenerum.

Miriam Tscholl beskriver sin egen forestilling *Diesen Kuss der ganzen Welt* på Borgerscenen i Dresden fra 2011, som blandede dokumentariske tekster i form af interviews med de medvirkende borgere og et udvalg af Schiller-tekster.

Jepppe Kristensen portrætterer *Fix&Foxy* – det er en form for selvportræt af ni års samarbejde mellem forfatteren selv, Tue Biering og en række andre – og han forsøger at bestemme ledemotivet i dette samarbejde, med fokus på hvordan *Fix&Foxy's* forestillingeksperimenter interagerer med det ”store etiske eksperiment, vi kalder virkeligheden”.

Fire teater anmeldelser: *Romeo og Julie lever!* og *Inde ved siden af*, to borgersceneforestillinger på henholdsvis Aalborg og Aarhus Teater, anmeldes af *Johan Holm Mortensen*, Aalborg Teaters *Jelinek*-forestilling *Vinterrejse* anmeldes af *Mette Tranholm* og *Magnus Tessing Schneider* anmelder Det Kongelige Teaters opsætning af *Don Juan*.

En faglitterær anmeldelse: *Die Bürgerbühne: Das Dresdner Modell* af Hajo Kurzenberger og *Miriam Tscholl* 2014 anmeldes af *Jens Christian Lauenstein Led*.