

# Biografier på scenen

## Etik og subjektivitet i virkelighedsteatret

Af Tine Byrdal Jørgensen

*I have never said the subject should be dispensed with. Only that it should be deconstructed. To deconstruct the subject does not mean to deny its existence. There are subjects, operation or effects of subjectivity. This is an incontrovertible fact. To acknowledge this does not mean, however, that the subject is what it says it is. The subject is not some meta-linguistic substance or identity, some pure cogito of self-presence; it is always inscribed in language. My work does not, therefore, destroy the subject; it simply tries to resituate it. (Derrida i Richard Kearney, 1984, s. 125).*

Her står det, sort på hvidt, Jacques Derridas poststrukturelle projekt har aldrig været et mordforsøg på subjektet, selvom hans tankegods ofte i teoretisk og filosofisk øjemed er blevet anvendt til at grave subjektets grav. Tværtimod er det det etiske spørgsmål om det *levende hvem*, der vedvarende har optaget mange af Derridas skrifter; forskellige forsøg på at rydde pladsen for ankomsten af en eller anden form for singularitet på baggrund af de poststrukturelle indsigter om et subjekt formet af såvel synlige som usynlige strukturer uden for det selv (af f.eks. sociale, historiske, politiske diskurser).

Hvorfor begynde en artikel i et teatertidsskrift med denne simultant subjektkritiske og subjekt-omfavnende teoretiske påstand? Fordi jeg er af den opfattelse, at ovenstående skitserede brydning for subjektivitet og etik rammer ind i hjertet af det problem, som store dele af samtidens virkelighedsteater arbejder sig ind i. Gennem brugen af hverdagskasperter, der med deres individuelle historier og kropslige erfaringer bringes ind i en iscenesat ramme, aktiverer virkelighedsteatret virkelige, politiske og sociale relationer. Hermed trækker teatret os ind i en etisk fordring, hvor såvel kunstnere som publikum konfronteres med det etiske spørgsmål: Hvordan kan jeg relatere til det singulære i det subjekt, der formidler sig selv gennem teatrets polyfoni af afsenderpositioner? Et grundtræk ved teatrets medialitet er netop, at det uundgåeligt vil bestå af en bred vifte af afsendere. På scenen kan vi opleve figurerne (ofte forfattet af en dramatiker) tale gennem skuespillerne, men skuespillerne bringer også noget af sig selv på scenen. Ind og ud af figurerne taler instruktøren, scenografen m.fl.. Og bag dette opererer samfundsmæssige strukturer og love, der i høj grad er med til at forme, hvad der overhovedet vil være hørbart og synligt for den perciperende tilskuer.<sup>1</sup>

Den brede vifte af mere eller mindre skjulte (og potentielt brydningsfyldte) afsenderpositioner potenseres i den del af virkelighedsteatret, der har mødet med den Anden som ledemotiv. Den Anden her forstået som et subjekt, der står udenfor og udfordrer en herskende samfundsnorm. Såvel inden for teatervidenskaben som i den offentlige kunstdebat vækker virkelighedsteatret ofte en hed debat omkring de potentielle etiske faldgruber, der aktiveres ved at gøre brug af performerens biografier.<sup>2</sup>

- 1) Se desuden antologien *Who's there – subjects on stage in reality* (Frandsen og Schmidt, 2011), der kiler sig ind i dette spændingsfelt fra forskellige teoretiske ståsteder.
- 2) Kritikken går ofte på, i hvilket omfang det lykkes et givent værk ikke at fastholde personen på scenen i en klicheeforestilling om den stereotype Anden. Eller om det at give scenen til den Anden mest af alt bliver en gestus til at producere en altruistisk position for såvel kunstnerne bag projektet som publikum på tilskuerrækkerne. En position der potentielt skulle kunne dræne det politiske engagement, når publikum

Denne artikel har imidlertid ikke til formål at opstille etiske parametre til bedømmelse af et givent værk. Derimod er jeg interesseret i at gå bag om den etiske dom for at undersøge, hvorfor mødet med den Anden i virkelighedsteatret accentuerer etiske parametre. Ved at gå denne (om)vej ind i den etiske kunstdebat får jeg mulighed for at stille skarpt på det for mig at se helt centrale spørgsmål: Hvad er funktionen af at vække den etiske fordring i æstetikken ved at performe biografier i teatret? Min påstand er, at Emmanuel Lévinas' etiske subjektforståelse, hvor mødet med den Anden står centralt, kan anvendes som en konstruktiv analysenøgle i feltet. På det konkrete niveau åbner jeg for diskussionen gennem en analyse af Les ballets C de la B's *Gardenia*, der sætter aldrende drags på scenen i rollen som sig selv.

### **Gardenia – koreograferede kønsforhandlinger**

*Gardenia* er en koreograferet performance produceret af det verdenskendte belgiske kompagni *Les ballets C de la B* og iscenesat af Alain Platel og Frank Van Laecke. Forestillingen er baseret på Sonia Herman Dolz' dokumentariske film *Yo Soy Asi (Sådan er jeg, 2000)*, der følger lukningen af en transvestit-kabarets scene i Barcelona og gennem interviews portrætterer stedets aldrende dragqueens, for hvem scenen har været et tilhørssted.

Filmen er primært et inspirationsafsæt for *Gardenia*, hvor filmens tema approprieres på ny og spejles i nye liv. Stykkets frontfigur og idékvinden bag performancen er Vanessa Van Durme, som er en anerkendt kønsskiftet (m til k) radiovært, dramatiker og skuespiller. Det er Van Durme, der har samlet holdet bag *Gardenia*, hvor seks ud af de ni medvirkende performere er hentet fra hendes netværk i det belgiske dragkabaret miljø; nogle er transvestitter og nogle er transseksuelle. Derudover indgår i forestillingens cast en enkelt mandlig skuespiller, der kun til denne performance har udviklet en drag-figur, en biologisk kvinde (skuespillerinde), der i løbet af stykket indtager rollen som "biologisk født kvinde" og en ung fyr (danser), der spiller rollen som "ung fyr".

Der indgår ingen direkte biografiske eller private fortællinger i *Gardenia*, og derfor lader forestillingen sig heller ikke let betegne som dokumentarisk i klassisk forstand. Alligevel vil jeg mene, at det private spor i den grad er en nærværende stemme i *Gardenia*, blot ligger fokus her på, hvordan dokumentet er indskrevet i kroppen. Før jeg kan komme videre i værkanalysen, er jeg derfor nødt til at åbne for en genrediskussion for derefter at indkredse forholdet mellem dokumentar og kropsperformance i *Gardenia*.

### **Genreafgrænsning**

Jeg vil kategorisere *Gardenia* under genren virkelighedsteater. Som genrebetegnelse er begrebet virkelighedsteater trods sin relativt korte levetid et omdiskuteret begreb, der synes at være så ideologisk ladet, at det kan være problematisk at operere med. Af *Gyldendals teaterleksikon* fra 2007 fremgår det, at virkelighedsteater er en teaterform, der på dokumentarisk vis benytter sig af "almindelige menneskers" historier som baggrund for manuskriptet eller lader disse "almindelige mennesker" spille deres egne historier fra scenen.

Omgangen med dokumentet og det biografiske materiale er dog meget forskelligartet inden for virkelighedsteatret. I artiklen "Realitet på spil" argumenterer Kjersti Hustvedt for, at man kan iagttage to modsatrettede tendenser inden for scenekunstformer, der benytter sig af biografiske elementer

---

på sikker afstand af en rå virkelighed kan få midlertidig aflad for de sociale krænkelser, der foregår i verden. Denne angst for teatrets passiverende effekt på borgerne har rødder helt tilbage i Platon, der så med skepsis på teatrets invitation til at væres tilskuer til lidelse. Læs lige sætningen. Se Ranciére, 2011, s. 3-7.

(Hustvedt, 2011, s. 42). En, der er autenticitetsbevarende, hvor biografien tjener forestillingens sandhedsværdi, og en anden retning hvor kunstnerne indlejrer selvrefleksive strategier i værket og lader det biografiske materiale fremstå i spændet mellem fiktion og virkelighed. De to modsatrettede bevægelser vidner om, at genren også vækker en diskussion omkring, hvad et dokument er og kan være. Et dokument beskriver vi ofte med vendingerne som noget materiale, der er "autentisk", der er "ikke-teatralisk" og bevaret som "sig selv". I den selvrefleksive del af virkelighedsteatret placeres det biografiske materiale – eller dokumentet – imidlertid sjældent entydigt på scenen som garant for sandhed, derimod synes mange værker gennem et spil med realitetsfragmentet at åbne for en kritisk iagttagelse af, hvordan vi producerer og forhandler sandhed.

Zoomer vi i forlængelse heraf ind på kropsperformance og spørgsmålet om, hvorvidt kroppen med al dens foranderlighed og subjektivitet kan siges at udgøre et dokument, så er Rebecca Schneiders iagttagelser af forholdet mellem arkiv og performance relevant (Schneider, 2011). Schneider går kritisk i dialog med en traditionel tilgang til arkivet – dvs. arkivet som hjemsted for historiske materialer (fx data, optegnelser, historiske skrifter og fotografier), der er bevaret som "sig selv". Hun argumenterer for, at der i den traditionelle tilgang til arkivmaterialet ligger en udgrænsning af kroppen, idet de aflejringer, som erindringer planter i levende kroppe, ikke har en plads i arkivets logik. Sagt polemisk: den erindring, som skrives ind i og kan aflæses i levende kød, er inden for den vestlige historieskrivning ikke blevet anskuet som en kilde til at kunne nærme sig en sandhed omkring det levede liv. Det er tydeligt, at en sådan tilgang til arkivmateriale er båret af en vestlig forståelse af historieskrivning.

Som jeg ser det, så har de historiske aflejringer, der kan aflæses på og gennem kroppe på mange måder samme performative kræfter og udfordringer, som et sprogligt vidnesbyrd har. Bundet til individets subjektive blik indeholder vidnesbyrdet altid muligheden for at være falsk, og det er denne trussel mod dets sandhedsværdi, der tilfører vidnesbyrdet dets skrøbelige modstandspotentiale. Spørgsmålet er, om man kan argumentere for, at kødet kan huse og kommunikere en viden om historien – uden at man henfalder til en årelang kamp mellem krop og sprog, der i dette tilfælde ville falde ud til fordel for kroppen og dennes erkendelsespotentiale.

På baggrund af ovenstående betragtninger vil jeg advokere for, at når det kommer til virkelighedsteater, så ligger en del af en given værkdiskussion netop i at have blik for, hvordan dokumentet sættes i spil gennem dets mulige og umulige tilsynekomster og forskydninger. Med *Gardenia* har vi, som vi skal se, at gøre med en æstetik, hvor erindringens kropslige og fysiske aflejringer er med til at udpege værkets æstetiske spil på og med det dokumentariske materiale. Jeg vil fremadrettet i artiklen benytte begrebet virkelighedsteater ud fra en forståelse af ordets sammensathed; dvs. begrebet henviser til teaterformer, der gennem inddragelse af performernes sociale positioner og erfaringer undersøger udvekslingen og glidningen mellem erfaringsniveauer fra den ekstra-æstetiske sfære og den æstetiske sfære. Disse glidninger og gnidninger sker med henblik på at lade publikums æstetiske erfaring væve sig direkte ind i sociale og politiske processer, som allerede eller simultant finder sted uden for teaterrummet.

### **Biografiske greb i *Gardenia***

*Ridehuset*, Århus, 16. Maj 2010: *Gardenia* begynder med, at en rungende og beklemmende mørk lyd opfylder et næsten tomt scenerum, hvor kun nogle opstillede stole i siderne og en mikrofon på midten af scenen står klar. Mens et støvet og dunkelt lys langsomt skrues op, træder ni performere ikklædt mørke jakkesæt en efter en frem og placerer sig fordelt på scenen og indtager en positur med fronten og blikket rettet alvorligt mod publikum. Et lyst klaverspil og enkelte violinstrøg blander sig under

## Biografier på scenen

entreen med den dystre rungende lyd. Efter en rum tid træder en af performerne endelig frem mod mikrofonen. Det er Vanessa Van Durme. Under hendes maskuline jakkesæt stikker et par høje hæle frem, hun har feminin sminke på og sit skulderlange hår samlet i en hestehale. Med mørk stemme begynder hun at synge længselshymnen *Somewhere over the Rainbow*. Fra begyndelsen af placeres vi således som publikum i en situation, hvor vi må erfare et manglende sammenfald mellem det, vi ser, og det vi hører, mellem krop og stemme. Brydningerne mellem det kvindelige og det mandlige slås klart an som tema og understøttes af musikkens lyse og mørke toner samt af sangen *Somewhere over the Rainbow*, der indikerer længslen mod noget andet. Der skabes en melankolsk stemning, der sammen med de høje hæle lader os ane, at noget gerne vil frem bag de uniforme jakkesæt.

Mens tonerne fra *Somewhere over the Rainbow* ebber ud, adresserer Van Durme på en og samme tid aftens reelle publikum og et fjernt fiktivt publikum:

*That's it folks. Final curtain. Tomorrow the Gardenia cabaret is a thing of the past. Ladies and Gentlemen, thank you for being such a loyal audience. For well over forty years you watched and applauded us, artists. Sadly, some of us are no longer with us.*

*I suggest we have a minute of silence in memory of those who passed away. Would you be so kind to stand up.*

Det reelle publikum rejser sig, og sammen står performere og publikum nu i et minuts tavshed og performer et kulturelt ritual. Dette er forestillingens eneste direkte aktivering af publikum, og det har selvfølgelig en dramaturgisk effekt, at den ligger i begyndelsen af performancen. Der er tale om en subtil aktivering, der trækker på et kulturelt ritual og skaber en følsom stemning i rummet – og planter en effekt i publikum af at være til stede i et konkret rum med nogle konkrete andre, men også leder tanker hen på fortiden og nogle unavngivne drags, der ikke længere er iblandt os. Netop melankolien og udvekslingen mellem fortiden og fremtiden skal vise sig at blive bærende tematiske spor i *Gardenia*.

Det varer imidlertid ikke længe før en humoristisk og parodisk stemning begynder at infiltrere den melankolske grundtone. I næste scene præsenterer Van Durme de andre performere gennem en grovkornet humor. Her møder vi blandt andet *Lilly fuck me Silly* og *The Queen of Blowjob: Juanita de Buenos Aires*. Hver performer præsenteres desuden med en lille tekst, eksempelvis: "In her magic act, she will spirit away 15 dildos inside her pussy – and your credit card as well. Straight from Sweden, here is the mysterious *Birgitta Garbo*". Således spilles og trækkes der tydeligt på klicheerne og på publikums forventning til showdrags, der for mange nok er særlig kendte for at kunne levere sjofle vitser og posere som kendte popikoner. Imidlertid sker der i *Gardenia* også en forskydning i klicheen. I den konkrete scene er det af afgørende betydning, at præsentationen her foregår, mens performerne stadig er iført de konforme jakkesæt. Retrospektivt kommer denne præsentation i begyndelsen til at kommentere på den næstsidste scene, hvor performerne, nu iført kjoler, bliver præsenteret under deres biografiske navne såsom Henrik, Richard og Rudy. På den måde peges der i *Gardenia* på komplekse brydninger frem for en ligning, der går pænt op – herved udspilles og blotlægges en pointe om, at det singulære subjekt, der performer en kønsnorm, aldrig helt kan dvæle i idealet, der citeres. Mere om dette senere.

### At iagttage den Anden på scenen

For at komme videre i analysen af aktiveringen af den etiske fordring ved brugen af biografiske

referencer vil jeg i de næste afsnit rykke fokus fra det performende subjekt til den perciperende tilskuer.

I det indledende favntag med forestillingen har jeg udpeget steder, hvor *Gardenia* skaber en dobbeltbevægelse i den æstetiske erfaring. På den ene side forfører forestillingen sit publikum gennem en teatral blanding af pathosgreb, humor og udpegning af det biografiske: Det biografiske afsæt formidles tydeligt i programmet og ligger således som klangbund for publikums oplevelse. På den anden side ledes vi i momenter ud i en kritisk iagttagelse af sansningen, primært sat til at operere dels gennem de små forskydninger i vores forventninger til dragshows, dels gennem situationer hvor der spilles ud til et fiktivt publikum, hvilket gør os opmærksomme på situationens teatrale ramme.

For at komme lidt nærmere en iagttagelse af effekten af denne dobbeltbevægelse mellem nærhed og distance til forestillingens realitetslag, kan vi søge hjælp i Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (2006). Heri argumenterer Lehmann for, at mange postdramatiske teaterstykker ikke synes at være drevet af længslen efter af at fremstille realitetsniveauet i al sin renhed, men at være optaget af hvordan det reelle kan komme til syne i al sin ambivalens:

*This self-referentiality allows us to contemplate the value, the inner necessity and the significance of the extra-aesthetic in the aesthetic and thus the displacement of the concept of the latter. (...) It is in this sense that postdramatic theatre means: theatre of the real. It is concerned with the developing a perception that undergoes – at its own risk – the ‘come and go’ between the perception of structure and of the sensorial real. (Lehmann, 2006, s. 103).*

Fra en performanceteoretisk vinkel fremhæver Erika Fischer-Lichte fra sin side: “The more frequent the perceptual shift between the arbitrary order of presence and the purposeful order of representation (...) the more focused the subject becomes on perception itself” (Fischer-Lichte, 2008, s. 150). Et værks dobbeltbevægelse mellem nærhed og distance til scenerepresentationen er således med til at accentuere en øget opmærksomhed på forholdet mellem det performende subjekt og tilskuerens iagttagende blik. Mens både Fischer-Lichte og Lehmann i deres teorier primært er optaget af, hvordan realitetslaget sættes til at operere i begivenhedsøjeblikket (fx når en performer oplever en reel fysisk udfordring/smerte, og publikum reagerer på dette), så støder vi på en analytisk og metodisk udfordring, når det kommer til virkelighedsteater. Genrens særkende er netop en særlig vekselvirkning på tværs af tider sat til at virke gennem brugen af biografier og dokumentariske referencer, der rækker ud over det teatrale her og nu. Som jeg vil argumentere for i den videre analyse, er det netop i dette gennemhullede nu, at vi kan lokalisere virkelighedsteatrets etiske appelstruktur.

Ser vi på *Gardenia*, så tydeliggøres i bevægelsen mellem nærhed og distance performerens selvformidling som et teatralt konstrueret erfaringslag. Som Imanuel Schipper argumenterer for, så er autenticitet ikke så meget en egenskab ved det performende subjekt, men en kvalitet vi som tilskuer aktivt påfører det performende subjekt. For at præcisere yderligere; gennem brugen af biografiske referencer konstruerer og magter *Gardenia* at fremkalde momenter med følelsen af autenticitet, dvs. værket producerer autenticitetseffekter (Schipper, 2012, s. 68). Det er i bevægelsen mellem tilsløring og afsløring af autenticitetsproduktionen, at vi får mulighed for at blive overrasket over vores eget blik – og vi hermed tilbydes en iagttagelse af et komplekst følelsesregister; vores naivitet, vores fordomme, vores håb og vores længsler. Jeg vil mene, at det er i dette æstetiske spil med og på autenticiteten, at publikum adresseres med en appel om (måske strategisk naivt) ikke at holde autenticitetskonstruktionen på metarefleksiv afstand. I stedet tilskyndes vi til at reflektere

over egen kapacitet til at relatere til subjektet på scenen. Med fokus på værkets etiske appelstruktur vil jeg nu vende tilbage til værkanalysen og få draget Lévinas' etik ind som analysenøgle.

### Lévinas' etiske subjektforståelse

I en af forestillingens slutscener er performerne ved at gøre klar til et allersidste dragshow. Festlig diskomusik fylder rummet op, mens performerne med spændte smil og i hastigt tempo ruller flere og flere backstage-elementer frem som spejle og garderober. Da diverse divagarderober står klar, begynder performerne at posere på hver sin catwalk-bane for publikum. For hver tur hen over gulvet tager de gradvist lidt af det maskuline tøj af og ifører sig noget af kostumet til det popikon, de om lidt skal optræde som. Appelsinhud og hudflapper vises frem i sårbar trods, når performerne undervejs gennemgår deres forvandlinger fra mand til kvinde. Herved konfronteres publikum med vores psykokulturelle angst for alderdommens kropslige spor. På den måde indtager den aldrende trans flere positioner som den Anden og bliver en eksemplarisk figuration for de etiske parametre i mødet med den Anden: Den Andens blottede ansigt (og her krop) møder beskuersubjektet med en appel om at relatere til *det Andet*, det der står uden for og udfordrer den herskende samfundsorden.

Appellen fra den Anden står centralt i Lévinas' etiske subjektforståelse. Derfor er Levinas' etik relevant at bringe i spil i virkelighedsteater, hvor vi konfronteres med en iscenesat appel fra den Anden. Det er Lévinas' provokerende og kontra-intuitive påstand:

*Modern anti-humanism, which denies the primacy that the human person, free and for itself, would have for the signification of Being, is true over and beyond the reasons it gives itself. It clears the place for subjectivity positing itself in abnegation, in sacrifice, in substitution which precedes the will. Its inspired intuition is to have abandoned the idea of person, goal and origin of itself, in which the ego is still a thing because it is still a being. Strictly speaking the other is the 'end': I am a hostage, a responsibility and a substitution... (Lévinas, 1982, s. 127-28)*

Det interessante i Lévinas' sprogvvalg er for mig at se ikke, hvorvidt subjektet kan bestemmes til en svag, blotlagt, formbar og modtagelig instans, men spørgsmålet om, hvad Lévinas prøver at fortælle os ved at beskrive subjektet som *hostage to the other*. Ifølge Lévinas bliver jeget til i mødet med den Anden gennem komplekse scener for adressering. Ved at blive adresseret dannes subjektet simultant med, at det erfarer, at det er drevet og formet af nogen eller noget uden for det selv. Ansvarligheden etableres på grund af en relation til den Anden, der på et vist basalt niveau bygger på, at subjektet indeholder en passiv modtagelighed over for enhver henvendelse – en passivitet, der ligger før subjektets mulighed for selv at handle og vælge. Ansvarlet opstår som en konsekvens af, at vi ikke kan unddrage os den Andens henvendelse. Som Butler pointerer i sin læsning af Lévinas og i forlængelse af ham, så handler ansvarlighed ikke om at kultivere en fri vilje, men om at forsøge at tage vare på den ufrivillige modtagelighed, vi alle deler:

*[W]e are in our skins, given over, in each other's hands, at each other's mercy. This is a situation we do not choose. It forms the horizon of choice, and it grounds our responsibility. In this sense, we are not responsible for it, but it creates the conditions under which we assume responsibility. We did not create it, and therefore it is what we must heed. (Butler, 2005, s. 101)*

Subjektets åbning mod den Anden efterlader selvsagt ingen garantier for et etisk ansvarligt forhold

mellem jeget og den Anden, men det danner forudsætningen for en etisk impuls. Lévinas' etik er dog mere radikal end som så og udfolder sig samtidig som en kritik af den manglende respekt for det andet menneskes forskellighed, som han mener har præget store dele af den vestlige filosofis historie. For selvom jeget er modtageligt, så er den Anden irreduktibel og indeholder en andethed, der ikke kan indfanges og gøres til genstand for en erkendelse, der udgår fra jeget. "The face, for its parts, is inviolable, those eyes, which are absolutely without protection, the most naked part of the human body, nonetheless offer an absolute resistance to possession..." (Lévinas, 1990, s. 8).

Den Anden har sit ansigt vendt mod jeget og individuerer det ved at adressere det som en singular person, der må give et personligt svar på den Andens henvendelse. Den etiske fordring bliver således for Lévinas knyttet til et konkret og individuelt møde mellem et jeg og et du, der er til stede i samme tid og rum.<sup>3</sup>

I scenekunsten vil appellen fra den Anden udfolde sig inden for en medieret ramme, hvilket umiddelbart gør Lévinas' teori vanskelig at overføre direkte til teatret. Jeg er imidlertid interesseret i at bruge Lévinas' mødeetik som en idealiseret struktur. Det vil sige som en kritisk optik til iagttagelse af de brydninger mellem den Andens singularitet og de kulturelt og socialt kodificerede konstruktioner af den Anden, som et givent værk forbruger, blotlægger og undersøger.

### **Kan man erfare det singulære i den Anden i en teatral og medieret rammesætning?**

Med Levinas in mente vil jeg nu afslutte værkanalysen ved at udfolde *Gardenias* slutszene for herefter at følge op på analysens grundspørgsmål: hvad er funktionen af at vække den etiske fordring i æstetikken ved at performe biografier i teatret?

De ni performere står klar bagerst på scenen til det sidste dragshow. En rød løber er rullet ud. Den mørke rungende lyd fra forestillingens intro fylder rummet op igen. Et ur begynder at tikke, og én efter én indtager de glitrende Hollywood-ikoner den røde løber og gør salut til publikum, mens brudstykker af tekst og sange fra ikonernes repertoire forsøger at bryde frem, men hurtigt overdøves af det tikkende ur. Som publikum får man følelsen af, at denne tur hen over løberen er en tur ned gennem mindernes land: brudstykker af erindringer om glansnumre på scenen blander sig ind i hinanden, mens tiden løber ud for disse aldrende kroppe.

De afbrudte sange giver samtidig en fornemmelse af noget, der på trods af insisterende forsøg stadig ikke helt formår at bryde frem. Billedet, vi ser, er mærkeligt ambivalent. Bevægelserne passer ikke til lydskollagen. De er enten for overdrevne, forsinkede, for tidlige, smilene virker mærkelige, strofer fra en sang af Tina Turner bryder frem, da en Turner-klon er forsvundet, og en Cher-figur poserer. I det hele taget er det som om tider, erindringer og personer flyder sammen i et billede, der på én og samme tid er en stor fest og et stort mareridt. At billedet således synes at være ude af sync passer godt til min tidligere registrering af, at der sker en forskydning, når disse performere skriver sig selv ind i kønsklicheerne og Hollywood-ikonerne.

Midt i sekvensen af sange, figurer og minder, trænger pludselig én stemme og figur mere tydeligt frem og overtager pladsen på den røde løber. En Marlene Dietrich-klon iført den ikonisk hvide pels går frem til mikrofonen og mimer til den politiske modstandssang *Sag mir wo die Blumen sind?* Denne sang er gennem historien blevet approprieret af diverse kunstnere og sunget til protester mod krig. Og gennem det direkte og gentagne spørgsmål *wo sind?* skriver den sig ind i den kollektive erindring. *Gardenia* trækker på det modstandspotentiale, der i kraft af den kollektive

3) Det ligger uden for denne artikel at kunne gå ind i mine forbehold over for den omstændighed, at Levinas planter etikken i et fysisk nærværende møde. En påstand der selvfølgelig rejser spørgsmålet: hvordan skal en sådan etik danne grund for et fællesskab mellem mennesker i en global og medialiseret samtid?

## Biografier på scenen

erindring ligger i sangen, samtidig med at sangen meningsudfyldes på ny. På scenen står en mand i dametøj foran en mikrofon. Stemmen er ikke entydigt hans egen, men Dietrichs, og bag ham står et ensemble af vuggende mandekroppe i dametøj. Til synet af dette billede blander sig tekststroferne og de åbne spørgsmål: "Sag mir wo die Mädchen sind, Sag mir wo die Männer sind? Wann wird man je verstehn?" Brydningerne mellem det kvindelige og mandlige holdes således åbne som et problem og en kamp for disse transkønnede personer, der på én og samme tid synes strategisk at publicere og give plads til deres smerte midt i livets modstandskraft. Det åbne problem trækkes efterfølgende med over i forestillingens slutsang *Somewhere over the Rainbow*, der som både intro og outro kommer til at indramme fortællingen og blive ledemotivet for den appel fra den Anden, som publikum konfronteres med: "if happy little bluebirds fly – beyond the rainbow – why oh why – can't I?"

Vi kan i *Gardenia* godt spejle os selv i mere almengyldige følelser forbundet med individets kamp med og mod kønsidealene. Som jeg ser det, ligger *Gardenias* kritiske potentiale imidlertid ikke primært i en blotlægning af de kønnede normers radikale fantasme-karakter. Derimod ligger værkets kritiske potentiale i muligheden for, at beskuersubjektet kan åbne sig for den andethed, vi med Lévinas i ryggen kan sige udgår fra mødet med den Anden. Der er subjekter tilhørende minoriteter, der mere end andre må lide under diskursernes eksklusionsmekanismer. I den udstrækning *Gardenia* giver form til en personlig smerte gennem et (melo)dramatisk sprog for et konkret individs kamp med ambivalens og tab, så påkalder forestillingen sig at blive læst som et livsbekræftende genmæle mod og arbejde med de kønsnormer, der netop har haft en ekskluderende virkning for den enkelte. Ved med en vis portion utopisk håb at gestikulere ud mod en etisk impuls i tilskuersubjektet performer de aldrende drags i *Gardenia* muligheden for et vanskeligt fremtidigt fællesskab og et socialt engagement i andre mennesker.

Det kritiske potentiale, som mødet med den Anden rummer, etablerer en mindre forskydning i forhold til den kritik, som Foucault har lokaliseret i situationer, hvor et jeg oplever en norm fejler. I disse situationer kan den enkelte ledes ud i spørgsmålene: Hvem er jeg? Og hvad undlader eller undertrykker de normer, der har skabt mig?<sup>4</sup> Konfronteret med appellen fra den Anden forskydes disse spørgsmål til spørgsmålet "hvem er du?". Som Judith Butler retorisk påpeger i forlængelse af Foucaults teorier: "could it also be true that I would not be in this struggle with norms if it were not for a desire to offer recognition to you?" (op. cit., s. 26).

*Gardenia* aktiverer en appel fra en minoritet mod majoriteten, og gennem den simultant melankolske og livsbekræftende tone kalder forestillingen ud mod en gensamling og genvævning af forpligtende relationer i et samfund bestående af individer med forskellige erfaringer og behov.

Det er vigtigt at bemærke, at *Gardenias* performere ikke stiller sig larmende og entydigt i opposition til majoriteten. Tværtimod synes det bærende greb at være performernes forsøg på at tilegne sig den Anden ved at væve egne biografier ind i popkulturens persongalleri. Jeg vil i forlængelse af Mette Risgård Tranholms analyser af Jack Smiths dragperformances kalde dette en inkarneringsstrategi. Tranholm lokaliserer inkarnering som en parallel/mod-strategi til den dekonstruktion/opløsning af karakteren og identiteten, der er fremtrædende inden for det postdramatiske teaters vokabular (Tranholm, 2010, s 115f). Gennem inkarnering får *Gardenias* performere med stor kærlighed de stjerner og fortællinger, de tilegner sig, til at leve på ny. De investerer nyt liv i stjernerne, og fra et

---

4) Mens Foucault i sine tidlige tekster primært undersøger subjektet som en effekt af diskurserne, så nuancerer han denne position i nogle af sine lidt senere tekster. Her tilskriver han subjektet en vis plads til at udfolde sin egen subjektivitet ved at forholde sig kritisk og risikovilligt til sin egen formation i diskurserne. Se bl.a. Foucault, 1999 og 2001.



nutidigt blik ser de tilbage og kalder ud mod fremtidige fællesskaber gennem stemmer, der både er og ikke er deres egne. Vælger vi at bruge inkarnering frem for dekonstruktion som iagttagelsesoptik til *Gardenia*, åbnes der for et sprog, hvor det bliver muligt at iagttage subjektet, som det, der forsøger at komme til syne frem for et subjekt, der smutter. Det burde være tydeligt gennem min analyse, at jeg mener, at *Gardenia* har kaldt på en sprogbrug omkring et subjekt, der forsøger at bryde frem ved at hemsøge de dominerende diskurser med spørgsmålet om, hvad de udelader. Som jeg ser det, tager *Gardenias* performere på eksemplarisk vis konsekvensen af de ambivalente implikationer af subjektets decentrering. Med sårbar politisk trods stiller de deres kroppe ind på den politiske kampplads og viser, hvordan det at blive dannet i mødet med normer (dvs. i mødet med andre mennesker, hvor vi konstant bevidst og ubevidst tager normerne i brug til at adressere hinanden) er forbundet med en række afgørende politiske og etiske konsekvenser.

### **Opsamling – teatret som rum for socialt engagement**

Jeg vil nu vende tilbage til de spørgsmål og påstande, jeg fremførte i begyndelsen af artiklen. Jeg påstod, at spørgsmålet om teatrets mulighed for at rydde pladsen for ankomsten af en eller anden form for singularitet på baggrund af poststrukturalismen indsigter om det opløste subjekt stod som et centralt ledemotiv i virkelighedsteatret. I forlængelse heraf spurgte jeg: Hvad er funktionen af at vække den etiske fordring i æstetikken ved at performe biografier i teatret?

For mig at se er virkelighedsteatret en kunstform, der ofte skriver sig eksplicit i forlængelse af poststrukturalismens indsigter om et subjekt skabt af strukturer uden for sig selv, og som forsøger at placere værket, så det igangsætter refleksioner over de etiske konsekvenser af denne subjektforståelse. Lévinas' etik tilbyder os en nøgle til metodisk at få greb om den appelstruktur, som aktiveres i den del af virkelighedsteatret, hvor mødet med den Anden står centralt. Lévinas' afsæt er den etiske modstand mod jegets perspektiviske blik, som subjektet i mødet med den Anden konfronteres med. En modstand der samtidig bliver indgangen til Lévinas' forsvar for modtagerssubjektets kapacitet til under mødet med den Anden at kunne sætte parentes om egne interesser. Jeg ser dette som et regulerende ideal snarere end noget empirisk beviseligt. Tror vi på det, så kan mennesket i konfrontationen med det singulære i den Anden mødes i et (forestillet) fælleskab uden om konsensus og ensretning (der er netop ikke tale om en 'samme som mig' identifikation, men en udfordring af denne logik). Med tanke på udfordringerne i en global tid og massemediernes ofte forsimplede positionering af den Anden, så synes utopien om subjektets evne til at modtage den Anden særdeles presserende.

*Gardenia* etablerer en teatralt indrammet mødesituation mellem den Anden på scenen og modtagerssubjektet i salen, og med de biografiske referencer rækker forestillingen ud over værket og ind i performerens og tilskuernes livsverden. Gennem forestillingens appelstruktur og i udvekslingen mellem realitetslaget og repræsentationsniveauet tilskyndes tilskuersubjektet til at stille sig selv det selveksaminerende spørgsmål: Hvordan kan jeg relatere til og erkende det singulære i den Anden og indgå i en forpligtende relation? Med andre ord gør forestillingen krav på teatret som et rum for socialt engagement.

*[D]et er i konfrontationen med fremmede interesser og synspunkter i et fælles praksisrum, at nye erfaringer og værdiforestillinger og selvforståelser kan dannes, og det er i denne proces, deloffentlighedernes respektive horisonter kan åbnes mod den reale gensidige samfundsmæssige afhængighed og forpligtethed – og dermed mod almenvællet som diskursiv ramme. (Nielsen, 2001, s. 120).*

### **Tine Byrdal Jørgensen**

Cand. mag. i Teater- og Performancestudier. Ansat som koordinator på Aarhus Teaters Borgerscene og arbejder som freelance dramaturg, senest for Global Stories og Gritt Uldall-Jessen. Publikationer: "Staging the Other" i *Nordic Theatre Studies*, vol. 25.

---

### **Litteratur**

- Judith Butler, 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Fischer-Lichte, Erika, 2008. *The Transformative Power of Performance*. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel, 1999 [1980]. About the Beginning of the Hermeneutics of the Self. I: *Religion and Culture* (red. Jeremy R. Carrette). Manchester University Press.
- Foucault, Michel, 2002. What is Critique? I: *The Political* (red: David Ingram). Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.
- Frandsen, Miriam & Cecilie Ullerup Schmidt (red.), 2011. *Who's there? Subjects on stage in reality*. Kbh.: Statens Scenekunstscole, Efteruddannelsen.
- Hustvedt, Kjersti, 2011. Realitet på spill. I: *Peripeti*. 15.
- Kearney, Richard, 1984. *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers: The Phenomenological Heritage*. Manchester University Press.
- Lehmann, Hans-Thies, 2006 [1999]. *Postdramatic Theatre* (overs. Karen Jürs-Munby). London & New York: Routledge.
- Lévinas, Emmanuel 1981 [1974]. *Otherwise than Being or Beyond Essence* (overs. A. Lingis). The Hague; Nijhoff.
- Lévinas Emmanuel, 1990 [1963]. *Difficult Freedom: Essays on Judaism* (overs. Sean Hand). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Nielsen, Henrik Kaare, 2001. *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Rancière, Jacques, 2011 [2008]. *The Emancipated Spectator* (overs. Gregory Elliott). London & New York: Verso.
- Schipper, Immanuel, 2012. Staging Authenticity. I: Seri Forberg og Miriam Frandsen (red). *Monsters of Reality*. København: Statens Scenekunstscole, Efteruddannelsen.
- Schneider Rebecca, 2010. Re-Do: Performance-raster. I: *Peripeti*. 14.
- Tranholm, Mette Risgård, 2010. Jack Smith. I: *Peripeti*. 14.