

# Dokumentarisme som funktion

## En analyse af Thomas Ostermeiers iscenesættelse af *En Folkefjende* (2012)

Af Johan Holm Mortensen

Målet med denne artikel er at vise, hvordan dokumentarisme kan beskrives som en funktion, der opstår i et værks bestemte måde at virke på. Det forsøger jeg at vise ved at gribe fat i et værk, der ikke lever op til dokumentarismens konventionelle bestemmelser, nemlig Thomas Ostermeiers iscenesættelse af Henrik Ibsens *En Folkefjende* (Schaubühne, 2012). Artiklen udspringer af en undren over, hvordan man analytisk kan begribe en klassikeriscenesættelse, der dokumentarisk griber an til en tilsyneladende autentisk virkelighed. Artiklen skal således læses som et forsøg på at nuancere dokumentarisme som begreb og at præsentere en udsigelsesanalytisk tilgang, der har blik for dokumentarismen som værkfunktion.

Jeg er udmærket klar over, at det er en provokerende præmis at sætte op, når jeg påstår, at en klassikeriscenesættelse kan iagttages som dokumentarisme. Men når jeg nu alligevel synes, det er en relevant betragtning, skyldes det, at man med en forståelse af dokumentarisme som en funktion i værket kan dynamisere dokumentarismebegrebet og begrebet dokument. Det dokumentariske teater eller virkelighedsteatret er som bekendt en form, der i disse tider nyder stor fremgang, fordi man her oplever en vedkommende udvikling af teatermediets æstetik og samfundsfunktion. Dokumentarismen kan tillige ses som et friskt pust ind i den kreative proces – både i tekstarbejdet og scenearbejdet. I det manifestlignende skrift *The Material and the Models: Notes Towards a definition of Documentary Theatre* (Weiss, 1971) skriver forfatter og doku-dramatiker Peter Weiss afsluttende:

*Dokumentarisk Teater er derfor modsat det drama, hvis hovedtema er dets egen vrede og håbløshed, og som fastholder ideen om en meningsløs verden uden udvej. Dokumentarisk Teater påstår det alternative: at virkeligheden, hvor uigennemsigtig den end virker, kan forklares i enhver detalje. (Weiss 1971, s. 43, min overs.)*

Weiss argumenterer for, at det dokumentariske teater tager autentisk materiale og sætter det på scenen, uændret i indhold, men i redigeret form (Weiss 1971, s. 41). Han skriver videre, at dokumentarisk teater præsenterer fakta til undersøgelse (Ibid., s. 41). Det dokumentariske teater kan således beskrives som grundlæggende dialektisk i sin virkemåde, og fremtræder som en forhandling mellem det virkelige og repræsentationen (Bruzzi 2003, s. 9). På den måde kan man forstå det dokumentariskes genrebestemmelse i denne insisteren på brugen af dokumenter, der påstår at præsentere en sandhed. Den analytiske interesse falder derfor ofte på selve dokumenterne og værdien af den sandhed, de bringes til at dokumentere.<sup>1</sup> Carol Martin indleder f.eks. sin analyse i artiklen *Bodies of Evidence* (2006):

*For at differentiere mellem dokumentarisk teater og andre former for teater, i særdeleshed historisk fiktion, er det nyttigt at forstå det dokumentariske som skabt ud fra en samling af arkivmateriale: interviews, dokumenter, høringer, journaler, video, film, fotografier etc. Det*

---

1) Det må forstås, at denne sandhed udspringer af dokumenternes arrangement og kontekst. Det er således en påstået faktisk sandhed i en æstetisk og teatral ramme – altså ikke at forstå som en original eller autentisk sandhed.

## Dokumentarisme som funktion

*meste samtidige dokumentariske teater hævder, at alt det præsenterede er del af arkivet. Men lige så vigtigt er det faktum, at ikke alt i arkivet er del af det dokumentariske. Dette rejser spørgsmålet: hvad er basis for selektionen, rækkefølgen og præsentationsmåden af materialer fra arkivet? Det er i selektions-, redigerings-, organiserings- og præsentationsprocessen, det dokumentariske teaters kreative arbejde sker. (Martin 2006, s. 9, min oversættelse).*

Bestemmelsen og analysen af det dokumentariske teater funderes ofte som hos Martin i ideen om et dokumentarisk arkivmateriale, der ligger til grund for værket og på den måde går forud for værket. Dokumentarisme bliver således taget for givet som en effekt af dokumentets tilstedeværelse – om end denne tilstedeværelse medieres i teatrets æstetik. Med fokus på dokumentet og det dokumenterede negligerer analysen selve værket og dettes dokumentarismeeffekt. Som man aner hos Martin retter analysen sig af det dokumentariske teater sig ofte mod den politiske agenda, der ligger i selektions- og bearbejdningsprocessen og præsentationen.

For at kunne efterprøve min præmis, må den analytiske tilgang dog overskride to betingelser, der hæfter sig til begrebet dokument. Den første er, at klassikeriscenesættelsen per definition ikke kan karakteriseres som dokumentarisme, eftersom der her ikke er tale om en iscenesættelse af et dokument, men et fiktionsværk i form af klassikeren. Dokumenter forstås her i en bred forstand, og kan optræde i forskellige former (transskriberet tekst, autentiske ikke-skuespillere som optrædende, remedieringer af autentiske hændelsesforløb, journalistisk tekst osv.). Dokumentarismens tilbagevendende problematik er netop dokumentets fikcionaliseringsproces, hvor autenticiteten teatraliseres. Derfor holder jeg mig til den retningsgivende bestemmelse, at dokumentet er den instans, der forbinder værk til virkelighed og virkelighed til værk. Og det fører til den anden betingelse, der må overskrides. Den førnævnte bestemmelse medfører nemlig en risiko for helt at springe analysen over, og ende i en lidet frugtbar relativisme, hvor alle værker og klassikeriscenesættelser, der på en eller anden måde kan relateres til en virkelighed eller en aktualitet, kan karakteriseres som dokumentarisme. Få at undgå dette må der anlægges et udsigelsesanalytisk perspektiv, der tager iscenesættelsen alvorligt som en intenderet værkstruktur, der har en bestemt virkning.

Med Michel Foucaults betragtning over forfatterfunktionen som en subjektiv værkintern figuration, vil jeg argumentere for, at dokumentarisme ligeledes kan ses som en værkintern og kompleks diskursiv funktion. En sådan forståelse af dokumentarisme har implikationer for, hvordan dokumentet iagttages i det enkelte værk. Artiklen lægger således op til, at en dramaturgisk analyse, der ønsker at beskæftige sig med det dokumentariske teater, retter blikket mod, hvordan dokumentet opstår i og af iscenesættelsen. Sideløbende med betragtningen over dokumentarisme analyserer jeg derfor Thomas Ostermeiers iscenesættelse af *En Folkefjende* med henblik på at vise principperne for denne iscenesættelses dokumentarisme. Ved nærlæsning besidder iscenesættelsen et autentisk tekstdokument, men det er ikke dette tekstdokument eller genkendelsen af dette, der alene bærer iscenesættelsens dokumentarisme. Dokumenter, lyder analysens ræsonnement, frembydes af iscenesættelsen.

Argumentet lyder altså; hvis vi vil tale om teatrets dokumentarisme, og ikke blot tale om det dokumenterede eller de konstituerende dokumenter, er det gunstigt at etablere en analytisk platform, der ikke fra start afviser værktilbud ud fra en snæver forforståelse af dokumentarisme, og derved gør sig blind over for værket som betydningshandling og dynamisk struktur. Det er centralt at have for øje, at dokument her iagttages som et begreb, der således ikke alene udgøres af tekstuelle fremmedlegemer og fikcionaliseringer.

### **En Folkefjende**

Vi befinder os på Schaubühne i Berlin. Forestillingen er som bekendt en iscenesættelse af Henrik Ibsens *En Folkefjende* (1882). I dramaet har lægen Tomas Stockmann (Stefan Stern) forfattet en artikel til den lokale avis, hvori han fremlægger resultatet af en videnskabelig undersøgelse, der viser, at vandet i det lokale sundhedsbad er giftigt, og at badet derfor bør lukkes. Han vikles nu ind i et politisk spil om personlige ambitioner, da ingen af de politiske fronter vil støtte ham i hans sag. Det vil nemlig ramme bysamfundet hårdt økonomisk at forbedre sundhedsbadet, som er byens største indtægtskilde. Enten betaler de store investorer regningen ellers rækkes den videre til skatteyderne. Artiklen bliver derfor ikke bragt. Stockmann tror stædigt på sandheden og videnskaben, mens hans modstandere kun ser den politiske sandhed og økonomiske sandhed.

I den legendariske 4. akts begyndelse, har lægen indkaldt til folkemøde, hvor han ønsker at forklare sin opdagelse til byens folk. I forestillingens hidtidige forløb har vi været passive iagttagere til udspændingen af et fiktionsrum på scenen, hvor skuespillerne iagttages som figurer i henhold til Ibsens tekst. I 4. akts begyndelse etableres en parabase, hvor Stern fra en talerstol gennem en mikrofon beder om, at lyset i salen tændes. Lyset bliver tændt over publikum i salen, og Stern reagerer på det tilsynekomende publikum med replikken "I er glade, det er godt". Han afbrydes nu af byens politiske leder, Peter Stockmann (Ingo Hülsmann), der ønsker at få ordet for en kort bemærkning. Han er nemlig imod lukningen af sundhedsbadet; "Den store krise, vi lige nu oplever, er ikke kun vores, men også jeres", lyder det fra Hülsmann ud mod publikum. "Badet har betalt for, at jeres børn kan gå i børnehave. Tænk over det før i bræger", argumenterer han over for det buhende publikum, inden Stern igen under klapsalver får ordet. Henvendt til det tilstedeværende og belyste publikum skaber indikationen "nu" en betydningsrelation til både diegesens tid og opførelsens ikke-diegetiske samtid.

Med de resterende skuespillere placeret i salen, fremfører Stern fra scenen en monolog henvendt til det tilstedeværende publikum. Monologen er en sammenskrivning af tekst, der, som de indforståede vil vide, stammer fra det anarkistiske revolutionsskrift *Den kommende opstand* (2011, opr. 2007). Den vigtige opdagelse går således på samfundets forgiftede tilstand. Ibsens karakter udsiges som revolutionær. Han retter sin kritik mod samfundet og konformismen, som samfundets økonomi gennem sætter. Fra scenen udgår gennem revolutionsskriftets tekst en kritik af et samfundssystem, der fratager borgerne deres frihed og reducerer dem til systemøkonomiens kreaturer. Det er ikke økonomien, der er i krise, men økonomien, der er krisen. Det eneste alternativ samfundet stiller til rådighed for at undgå sammenbruddet er mindre forbrug og produktion, økologi og frivillig enkelhed. Alt det er et røgslør for at undgå en social protest, der for en gangs skyld kunne stille spørgsmålstegn ved demokratiet eller humanismen. Der er med andre ord behov for et radikalt skifte gennem en protest, mener han. Den sociale protest, vi ser, fortsætter han, har ikke noget at gøre med en samfundskrise, men er medskyldig i fortsættelsen af civilisationens undergang. F.eks. når dette samfund søges kritiseret gennem teatret i håb om at ændre samme samfund. Således lyder der altså en implicit kritik af også det tilstedeværende publikum som indsvøbte af systemets konformisme. Publikum reagerer med latter på denne genkendelse, og lader således en distancering fra fiktionsrummet mærke, der kun udbygges i det følgende.

Publikum ansføres nu til at reagere på udfaldet mod samfundssystemet. Der går sågar en mikrofon rundt mellem publikummer, der ønsker at ytre sig. Med forlæggeren Aslaksen (David Ruland) som moderator initieres en interaktiv sekvens som en debat mellem scene og sal. Ruland appellerer det tilstedeværende publikum til deltagelse og handling ved at bede dem markere, hvis de føler sig som en del af flertallet. En del hænder løftes.

## Dokumentarisme som funktion

Der åbnes således et forum, hvor publikum frit kan deltage i debatten om det forgiftede samfund. Det skaber en direkte kommunikation mellem sal og scene og til tider internt i salen. Iscenesættelsen vil, repræsenteret af ordstyreren Ruland, imidlertid altid have et provokerende standpunkt i diskussionen med publikum; Demokrati er det eneste alternativ, flertallet i folket har altid sandheden og retten på sin side. I diskussionen sker der imidlertid det interessante, at publikum reagerer på Rulands standpunkt ved at referere til aktuelle problemstillinger, som de således trækker ind i værket. Der kan refereres til både klimadebatten og demonstranter i Egypten, Syrien og Brasilien. Publikum opfatter således ganske klart, at den diskussion, de deltager i og iagttager, ikke omhandler den fiktion, der udspiller sig på scenen, men derimod en aktual problemstilling i det omkringliggende samfund. Samtidig opfattes denne diskussion heller ikke som en del af fiktionen. En kvinde blandt publikum refererer således til selve forestillingen som et forsøg på at lave politisk og provokerende teater, der ikke gør andet end at kapitalisere på demonstranterne i verdens brændpunkter og deres sag. Hendes reaktion retter sig mod Ostermeier, skuespillerne og iscenesættelsen. Hun ser forestillingen som en tom gestus, der validerer det system, den synes at kritisere. Ibsens tekst tages endvidere som gidsel i denne udlægning, mener hun. Ruland føler sig i denne situation nødsaget til at trække sig tilbage til den fiktive rolle og understrege, at han bare er avismand, hvilket udløser et latterbrøl, da bekræftelsen af hans dobbelte status netop påtaler iscenesættelsens overskridelse af fiktionens grænse.

Det interessante ved iscenesættelsens publikumsengagerende parabase er, at der refereres til den ikke-diegetiske udsiger af værket, nemlig iscenesætteren Thomas Ostermeier. Den førnævnte kvinde oplever altså denne parabasiske sekvens som en realudsigelse, og debatterer derfor ikke med fiktive karakterer, men med rigtige mennesker, om man vil. Nu bevæger vi os altså for alvor væk fra spørgsmålet om badet, og tager på en udtalt facon livtag med faktiske og aktuelle samfundsbegivenheder foranlediget af fiktionen og publikums genkendelse af deres eget samfund i denne fiktion. Efter en længere debat tager Stern igen ordet gennem mikrofonen; dumheden kommer fra flertallet, der har magten, men han har sandheden. Nu er ord ikke længere nok for modstanderne og Stern bombarderes til stilhed med malingfyldte vandballoner. Han må til slut søge tilflugt bag talerstolen med mikrofonen, hvor han afsluttende udlægger, at det fælles samfund er en pest, der fortjener sin undergang. Aktens afslutning præsenterer netop monologens påstand; at samfundet ikke kan bære kritikken af sit system.

### Dokumentarisme forstået som værkintern funktion

For at binde Ostermeiers iscenesættelse an til en forståelse af dokumentarisme, der overskrider de traditionelle principper, vender jeg mig i første omgang mod Janelle Reinelts forståelse af det dokumentariske (Reinelt, 2009). Hos Reinelt forstås det dokumentariske ikke som en egenskab, det enkelte medie besidder, derimod forstås det dokumentariske som en relationel virkning af mediet.<sup>2</sup> Reinelt bestræber sig med denne forståelse på at overskride den forplumrende diskussion vedrørende fremstillingens renhed eller sandhedsværdi til fordel for den indsigt; at det dokumentariske

---

2) Reinelt bestemmer i forlængelse af filmteoretikeren Vivian Sobchack, at identifikationen af det dokumentariske og parametrene for den måde, betydning produceres af det dokumentariske, produceres relationelt. (Reinelt 2009, p. 10) Indledende skriver hun: "I brugen af begrebet 'dokumentarisk' var jeg omhyggelig med ikke at tilføje et substantiv som 'teater' eller 'performance', fordi disse former har noget til fælles med film, memoirs, fotografier, internetsider, arkiver og en række andre mulige medier. Jeg kunne påstå at det alle er performanser, men i stedet vil jeg observere at de alle kan performes, hvilket er noget ganske andet" (Reinelt 2009, s. 6, min oversættelse).

værk sætter sig i forbindelse med en virkelighed, men ikke er en kopi af den. Med henvisning til en langt bredere udviklet teoridannelse indenfor filmdokumentarisme ser hun forbindelsen til virkeligheden gennem dokumentet som et centralt udgangspunkt (Reinelt 2009, s. 8-9). Således skal det forstås, at dokumentet også hos Reinelt er dokumentarismens mindste bestanddel. Men hun ser dokumentarismens virkning som betinget af identifikation og genkendelsen af dette dokumentets autenticitet og sandhedsværdi.

*Hvis vi ønsker at forstå en minimal påstand om det dokumentariske, er det simpel fakticitet: dokumenters indeksikalske værdi er bekræftelsen af, at noget skete, at en begivenhed fandt sted. Udover denne undertiden spinkle realisme findes imidlertid det fænomenologiske aspekt af tilskuerens oplevelse. Med det dokumentariske værk som medproducent af den pågældende virkelighed, bekræfter eller afviser tilskuere dokumenternes sandhedsværdi. (Reinelt 2009, s. 9-10, min oversættelse).*

Dokumentarismen fremstår altså ikke i eller af sig selv. Som Reinelt konkluderer, eksisterer dokumentarismen netop ikke immanent i værket, men opstår i kraft af mødet med værkets objektivitetskrav. Dokumentarismen tilvejebringer en adgang til virkeligheden gennem dokumentets faktisitet (ibid., s. 3). Analysen samles derfor i spørgsmålet om den fremstillede virkelighed, der produceres i interaktionen mellem dokument, kunstner og tilskuer (ibid., s. 23).

Reinelts forsøg på analytisk at gribe an til det dokumentariske er som bekendt hængt op på identifikationen af et forbindelsesled mellem værk og virkelighed, det man også kan kalde værkets autenticitetsdiskurs. Reinelts analyse forudsætter, at denne autenticitetsdiskurs kan føres tilbage til et oprindeligt dokument, hvorigennem diskursen autoriseres. Som jeg ser det, udmærker Reinelts forståelse af det dokumentariske sig ved ikke at være blind for de komplekse strukturer, et dokumentarisk værk iscenesætter det afgørende møde og dokumentet gennem. Men hendes analysemodel forudsætter et konkret dokument, hvilket gør den blind for en række værker. Man kan også sige, at det interessante analytiske spørgsmål ikke er, om et værk er dokumentarisk eller om det bruger dokumenter, men derimod hvordan værket er dokumentarisk, hvordan dokumentarismen opstår, og hvordan dokumenter frembydes af iscenesættelsen.

For at etablere en analytisk platform, hvorfra betragtningen over dokumentarisme som funktion kan tage sit afsæt, må vi altså en tur omkring Michel Foucaults betragtninger over forfatterfunktionen og de analytiske implikationer disse betragtninger medfører:

*Måske er det blevet tid til ikke kun at undersøge diskursens ekspressive værdi og formelle transformationer, men dens måde at eksistere på: Modifikationerne og variationerne, inden for enhver civilisation, former for cirkulation, valorisering og tilegnelse. Delvist på bekostning af temaer og begreber, som en forfatter placerer i sit værk, kunne 'forfatter-funktionen' også afdække den måde, hvorpå diskurs artikuleres på basis af sociale relationer. (Foucault 1979, s. 28, min oversættelse).*

Foucault artikulerer en autoritetsproblematik, hvor to enheder, der befinder sig henholdsvis på værkets yderside og værkets inderside, analyseres som en samlet enhed. Det er gennem en erkendelse af en sådan analyses blindhed overfor værkets specificitet, Reinelt udmærker sig med sin beskrivelse af det dokumentariske værk som forbundet til virkeligheden og ikke som en kopi af virkeligheden. Men med Foucaults betragtning er det muligt at have øje for, hvordan værket konstruerer dokumenter som figurationer, der kommer til syne af autenticitetsdiskursen. En forståelse, der

ser dokumentet som et bagvedliggende objekt underlagt kreativ produktion; som et objekt der går forud for denne produktion, kan tolkes som en uheldig essentialisme. Det er klart, at man med et begreb som dokumentarisme ønsker at tildele enheden dokument autoritet. Men en sådan analyse af dokumentarisme efterlader os med stor distance til værker, der etablerer forbindelsesled mellem fiktion og virkelighed og ikke eksplicit kan føres tilbage til et autoriserende og konkret dokument, der går forud for værket. Det kan lede til et spørgsmål, der helt firkantet går på, om det er dokumentets frembydelse, der konstituerer autenticiteten og forbindelsesleddet til virkeligheden. Eller om det er autenticiteten, der konstituerer dokumentets frembydelse og forbindelsesleddet til virkeligheden. For mig at se er der ikke nødvendigvis tale om et valg mellem de to forståelser, hvilket formentlig heller ikke er relevant. Det relevante er derimod en erkendelse af udsigelsens konstituering af det udsagte (Kyndrup 2008, s. 23). Tilskueren møder netop ikke dokumentet, men en iscenesættelse af dokumentet i en værkstruktur. Hos Foucault leder det til en anden spørgsmålsrække og et nuanceret perspektiv på værkforståelsen:

*Det er klart, at i udførelsen af en intern arkitektonisk analyse af et værk (...) opstår der skepsis vedrørende subjektets absolutte natur og kreative rolle. Men subjektet burde ikke opgives fuldstændig. Det burde genovervejes, ikke for at rekonstruere temaet om et oprindeligt subjekt, men for at gribe dets funktioner, dets indgreb i diskurs og dets afhængighedssystem. Vi burde suspendere de typiske spørgsmål: Hvordan gennemtrænger et frit subjekt tingenes tæthed og tilfører dem mening; hvordan fuldbyrder det sin hensigt ved at animere diskursens regler indefra? I stedet burde vi spørge: under hvilke betingelser og i hvilke former kan et væsen som subjektet forekomme i en diskursiv orden; hvilken plads indtager det i enhver type diskurs; hvilke funktioner udviser det; og hvilke regler følger det? Kort sagt, subjektet (og dets erstatninger) må fratages sin rolle som skaber, og analyseres som en kompleks og variabel diskursiv funktion (Foucault 1979, s. 28. min oversættelse).*

Når den analytiske interesse i dokumentarisme anlægges på, hvordan noget er dokumentarisk, og hvordan noget (en tekst, et objekt, en person ol.) frembydes som dokument, udfoldes et udsigelsesanalytisk perspektiv. Altså forstås dokumentarisme ikke som en genrebestemmelse, men som udgående fra udsigelsen som en funktion i relationen mellem værkets diskursive instanser og iagttageren.

### Iscenesættelse og udsigelseshandling

Ostermeiers iscenesættelse forandrer i parbasen på en iøjnefaldende måde sin udsigelsesposition. Udsigelsens direkte henvendelse og foredragsmodus er ganske anderledes end den dramatiske modus' indirekte henvendelse. Ved at lade lyset i salen tænde og lade skuespillerne henvende sig eksplicit og direkte til publikum, annullerer Ostermeier den fiktionskontrakt, der har været sat i værk i forestillingens første tre akter.

Morten Kyndrup (2008, s. 97) argumenterer med begrebet *udsagt udsigelse* for en undersøgelse af f.eks. iscenesættelsens indfældede æstetiske rationalitet; den måde iscenesættelsen inviterer til, at der etableres en æstetisk relation til modtagerinstansen. Begrebet forstås som en afsluttet retorisk handlingskonstruktion, der indskriver et konceptuelt sted, hvorfra værkbetydningen opstår i relation til modtageren eller iagttageren: "Det som jeg konfronterer er (...) ikke slet og ret motivet, men det etableredes blik udpegning af en modtagerposition, af et epistemisk "sted" som værket vil have mig til at indtage" (Kyndrup 2008, s. 94-95). Gennem udsigelsen foreskriver iscenesættelsen en modtagerposition. Man kan således sige, at Ostermeier søger en anderledes relation til publikum,



hvilket kommer til udtryk i den måde, iscenesættelsen indikerer udsigelsens modtagerinstanser. Med henvisning til Martin Seels iscenesættelsesbegreb (Seel 2008, s. 7) kan man sige, at Ostermeier bringer publikum til syne i iscenesættelsen. Således berøres også en af Seels indholdsmæssige teser om iscenesættelse: "Enhver iscenesættelse (...) er en iscenesættelse af nærvær" (Seel 2008, s. 11). Dette nærvær beskriver Seel som tilsynekomsten af det, der frembydes i og med iscenesættelsen, som derved bliver bemærkelsesværdigt i et nu. Ostermeier lader et publikum frembyde, der således bliver mærkbart iøjnefaldende i iscenesættelsens begrænsede tidslige og rumlige arrangement. Publikum frembydes som en subjektiv og aktiv folkemasse, der tilhører og repræsenterer et samfund. Således tilbyder iscenesættelsen publikum en aktørfunktion, hvilket indikerer en anderledes modtagerinstans end tilskuerfunktionen.

Man kan sige, at Ostermeier iscenesætter en form for virkelighedsteater, fordi publikum inviteres ind i værket og udsiges som autentiske personer. Men dette greb har i sig selv ikke en dokumentarisk virkning. Enhver form for virkelighedsteater, hvor en autenticitet altså optræder i værket, behøver ikke at være dokumentarisk. Det er centralt for udsigelsesanalysen, at der lægges vægt på spørgsmålet om, hvordan virkeligheden udsiges af iscenesættelsen. Virkelighedsteater og dokumentarisk teater bør ikke afgrænses med ontologiske spørgsmål. Pointen er netop, at dokumentarismen kan betragtes som en funktion af udsigelsen – også af dokumenter eller tilsyneladende virkelige objekter. Som man forstår hos Reinelt (2009, s. 9-10), har det dokumentariske teater et udsagn om et objekt, hvis fakticitet er til forhandling i relationen mellem værk og tilskuer. Tilskueren tildeles en position, hvorfra der kan ageres erkendende i forhold til værkets objektivitetskrav. Analytisk iagttages her udsigelsen af værkets autenticitetsdiskurs og altså ikke værkets autenticitet. Virkelighedsteatret positionerer ikke per definition publikum et konceptuelt sted, hvorfra objektivitetskravet erkendes. I meget virkelighedsteater positioneres publikum et konceptuelt sted, der er blind overfor et sådan objektivitetskrav.

Der sker to omslag i indikationen af udsigelsens modtagerinstans i løbet af den parabase, der udgør størstedelen af 4. akt. Hidtil har den teatrale kommunikation som bekendt foregået indirekte mellem scene og sal i en dramatisk modus. Fiktionskontraktens annullering bliver mærkbar, idet opmærksomheden her henledes på publikum i salen som en potentiel aktiv del af forestillingen, hvilket forandrer relationen mellem scene og sal. I første omgang indikerer iscenesættelsen, at modtagerinstansen befinder sig på fiktionens inderside i en aktørfunktion, der skal repræsentere fiktionens borgere, der er til stede ved folkemødet. Denne position konstrueres gennem belysningen af publikum og skuespillernes direkte henvendelser med f.eks. Hülsmanns replikker som "Badet har betalt for, at jeres børn kan gå i børnehave". For det første bevirker det forandrede scenerum, at publikum ikke længere er skjult af mørket, men iagttager hinanden og bliver iagttaget fra scenen. For det andet indikerer Hülsmanns replikker et kriseramte samfund, der deles mellem scene og sal, hvor badet yder indflydelse på det tilstedeværende publikum. Man oplever tidligt, at nogle publikummer accepterer denne forandrede relation ved at buhe af Hülsmanns peterfigur og klappe af Sterns tomasfigur. Værd at bemærke ved disse reaktioner er, at iscenesættelsen bevirker, at publikum forholder sig modsat, end den rolle folket indtager i Ibsens tekst. Med det mener jeg, at sympatirelationen mellem folket og debattørerne på scenen er vendt på hovedet. Det tilstedeværende publikum, der har overværet de første tre akter, føler sympati med Sterns tomasfigur, ligesom de er negativt stemt over for modstanderen i Hülsmanns peterfigur. Publikum agerer altså ikke Ibsens folkemængde, men Ostermeiers. Derfor kan man sige, at den måde Ostermeier vælger at lade iscenesættelsen præsentere folkemængden på ikke kun intenderer tilsynekomsten af en imaginær situation, men derimod tilsynekomsten af en reel og delt relation mellem publikum og fiktion.

## Dokumentarisme som funktion

Med monologen sker det andet omslag i indikationen af udsigelsens modtagerinstans. Monologen konstruerer en referenceramme, der indikerer en modtager, der ikke befinder sig inden for fiktionens rammer, men på fiktionens yderside. Monologen, der som bekendt er en sammenskrivning af *Den kommende opstand*, diagnosticerer et samfund, der er ramt af en anden og knap så konkret krise end det samfund, der optræder i fiktionen. Monologens temaer lægger sig således tæt op ad den aktuelle nyhedsstrøm og politiske debats kodeord; krise, arbejdsløshed, vækst, produktion, forbrug, depression, individets tilpasningsevne osv. Endelig kan monologens afsluttende bemærkning, som er modereret i forhold til originalteksten, tolkes som en ganske klar reference til den autentiske situation, der udspiller sig i salen: "Det er til og med blevet en gængs strategi at kritisere dette samfund gennem teatret i et forgæves forsøg på at redde denne civilisation." Der udgår altså en kritisk udpegning af det nærværende teaterpublikum. Udsigelsen indikerer her en modtagerinstans, der er i stand til at genkende samfundsdiagnosen som tilsyneladende autentisk, og erklære sig enig eller uenig heri. Ydermere understreger de debatterende publikummers reaktioner efterfølgende, at de netop befinder sig på fiktionens yderside, når de referer ud af den teatrale handling. Man skal altså her bemærke, at parabasen skaber et rum i værket, hvor publikum på samme tid kan befinde sig på værkets inderside, men fiktionens yderside. Det bringer os tilbage til Seels betragtninger over iscenesættelsesbegrebet. En iscenesættelses mening, skriver Seel, er frembringelsen af et møde mellem manifesterede fænomeners nærvær og modtageren i kraft af en fremhævelse, der gør netop disse manifesterede fænomeners nærvær mærkbart, hvilket er en iscenesættelses primære effekt (Seel 2008, s. 11). Det mærkbare her er hverken den udspændte fiktion eller den fremsatte autenticitet, men derimod fremhævelsen af et simultant rum på tværs af scene og sal, hvor en gensidig kommunikation er mulig. Det, der bliver mærkbart her, er iscenesættelsens forsøg på at knytte an til en autenticitet. For at vende tilbage til Kyndrup kan vi bestemme, at værkets æstetiske rationalitet inviterer tilskueren til at betragte og reagere på iscenesættelsens autenticitetsdiskurs og ikke at betragte værket som intenderet autenticitet. Den æstetiske rationalitet funderes således på værkets socialdimension, hvorigennem forbindelsen mellem værk og virkelighed artikuleres.

### Dokumentariske forbindelser

Principperne for autenticitetens tilsynekomst ligger i ekspliciteringen af iscenesættelsens belysning af virkeligheden. I Ostermeiers iscenesættelse optræder vel nok et autentisk dokument i form af sammenskrivningen af *Den kommende opstand*, der kan siges at være en autentisk tekst, som i sammensætningen med Ibsens tekst fiktionaleseres. Men teksten frembydes dog ikke af iscenesættelsen som et autentisk dokument, men snarere som en modernisering og aktualisering af Ibsens klassikers tekst. Det kan ses ved at iscenesættelsen ikke vælger at ekspliciterer tekstuddragets autenticitet og ophav. Samtidig er det ikke publikums genkendelse af tekstuddraget som dokument eller autentisk fremmedlegeme, der lader autenticiteten komme til syne. Man kan med andre ord ikke bestemme, at det er gennem fiktionaleseringen af dette dokument, forestillingen fremtræder dokumentarisk. Denne belysning eksponeres som bekendt i højere grad i kraft af Ostermeiers iscenesættelse af relationen mellem scene og sal, der positionerer publikum på en bestemt måde i forhold til værket. Således er det ikke nok at kunne udpege et autentisk dokument som årsag til iscenesættelsens dokumentariske virkning. Derimod synes det mere nøjagtigt at udpege dokumentarismen som en funktion, iscenesættelsen strategisk sætter i værk i relation mellem iagttagelse og værk. For at vende tilbage til Reinelts forståelse af dokumentarisme, vil det være relevant at bemærke, hvordan Ostermeier i iscenesættelsen strategisk iværksætter mødet mellem virkelighed og fiktion. Når Ostermeier i den parabiske sekvens arbejder med en autenticitetsstrategi og fremviser den teatrale fordobling, teatermediet betjener sig af (f.eks.



ved at tænde lyset i salen og inddrage publikum), henleder han opmærksomheden på teatersituationen og omstrukturerer rummets sociale dimensioner. En anderledes relation mellem scene og sal opstår end tidligere i iscenesættelsens forløb. På samme måde kan man sige, at Sterns monolog udvikler autenticitetsstrategien, da teksten benytter sig af en kontemporær referenceramme forskellig fra den hidtidige frembudte fiktion. Her abonneres på en udsigelsesposition, der lader den teatrale situation og en tilsyneladende autentisk virkelighed komme til syne parallelt med den imaginære. Der refereres fra diskussionens udsigelsesposition både til et aktuelt samfund og til fiktionen.

Ostermeiers autenticitetsstrategi kobles med en provokationsstrategi, som konfronterer publikum og dermed fremkalder deres reaktioner. Publikum positioneres som aktører, der kan specificere, hvad den generelle problematik, forestillingen og fiktionen fremsætter, er udtryk for. Her skal det bemærkes, at det netop ikke er fiktionens debat, publikum specificerer. Det dokumentariske greb ligger i, at der gennem tilskuerens relationelle position skabes mulighed for, at de kan belyse, foranlediget af iscenesættelsen, hvad de opfatter som en faktisk virkelighed. Forbindelsen mellem fiktion og virkelighed opstår dels af det betydningsrum, Ostermeier frembyder, og dels af tilskuerens mulighed for at eksplicite, artikulere og specificere den tilsynkommende virkelighed. Således kan man sige, at Ostermeier i værkstrukturen indfælder, at iscenesættelsen gennem provokationen kan udsige sin autenticitetsdiskurs.

### Udsigelsens dokumentarisme

At det netop er relationen mellem fiktion og virkelighed, der iagttages som vedkommende i mødet med iscenesættelsen, relaterer sig i høj grad til iscenesættelsens kommunikation. At man som tilskuer iagttager ét og ikke andet, kan igen føres tilbage til iscenesættelsens markante omslag i sin udsigelseshandling.

På den ene side kan man sige, at omslaget går fra en udsigelse af iscenesættelsen som traditionelt værk til en udsigelse af iscenesættelsen som social begivenhed. Det vil altså sige fra at iagttage et fikseret produkt, iagttages en proces, der fremtræder i og omkring publikum. Helt konkret kan dette ses ved, at skuespillerne med undtagelse af Stern befinder sig i salen, og at publikum tildeles en aktørfunktion og en konkret udsigelsesposition gennem distributionen af mikrofonen i salen. På den anden side har udsigelseshandlingens omslag konsekvenser for iscenesættelsen som kommunikationsakt og dermed også for den afkodningsbevægelse, hvori iscenesættelsen fremtræder som betydningskonstruktion. Følger man Morten Kyndrups argumentation, medfører udsigelsens omslag et omslag i iscenesættelsens blik, hvorigennem vi nødvendigvis må se det frembragte og hermed også den frembragte klassiker:

*Udsigelsen er den handling hvorigennem en given kommunikativ gestus foretages. (...) Det vi møder når vi indgår i en betydningshandling med et artefakt, har altså selv form af en handling, men af en staseret eller afsluttet handling. Det er imidlertid i forhold til den afsluttede handling indfældede udsigelsesinstanser, at vi selv handler og forhandler den betydningsdannelse, der kommer ud af den reale udsigelse. (Kyndrup 2008, s. 93-95).*

Konsekvensen af omslaget er en forandret relation både til iscenesættelsen og klassikeren og dermed også en forandret betydningshorisont. Pointen er, at udsagt som en social begivenhed ekspliciterer iscenesættelsen sin dagsorden på en meget direkte facon, som ikke ville have samme betydning og virkning, hvis den samme dagsorden var forsøgt udsagt indirekte fra fiktionens sted. Publikum involveres derimod i denne dagsorden. Dokumentarismen opstår som funktion gennem denne intenderede udsigelsesposition, som bevirker at noget frembydes. Hos Seel hedder det:

## Dokumentarisme som funktion

*Alt kunne være præsenteret anderledes, alle kunne have præsenteret sig anderledes, men her og nu faldt det netop således ud: Betydningen af iscenesættelser (...) stammer særligt fra denne effekt. Iscenesættelser er et arrangement af midlertidige grundlæggende arbitrære hændelser, fremvist for et publikums øjne og øren. (Seel 2008, s. 10).*

Med udsigelsens omslag åbner Ostermeier et betydningsrum, der appellerer til publikums evne til at genkende sig selv og sin egen virkelighed i det problem, der fremsættes gennem klassikeren, og i de frembudte sociale og politiske kontekster. Iscenesættelsen styrer og kontrollerer i høj grad hvem, der kan få ordet og hvilken dagsorden, der italesættes. Der foregår altså strukturel kontrol fra iscenesættelsens side af den direkte kommunikation, der pågår mellem scene og sal. Ligeledes præsenteres Ibsens drama altså som en relativ stabil platform, hvorfra publikum kan italesætte den virkelighed, de oplever.

Ostermeiers iscenesættelse forstået som betydningshandling betjener sig således af en autenticitetsstrategi, der netop påpeger, at iscenesættelsen finder sted på et bestemt tidspunkt og i et bestemt rum. Den dokumentarisme, Ostermeiers værk besidder, opstår i en relation mellem tilskuer og kunstner, der kommer i stand gennem iscenesættelsens positionering af publikum i udsigelseshandlingen. En sådan positionering, der synliggør visse forventninger til publikum, beskriver Reinelt som en egenskab, det dokumentariske teater besidder: "Det dokumentariske teater fremkalder den offentlige sfære ved at forudsætte, at den eksisterer, og udformer sit publikum så det bliver en del af en midlertidig socialitet som kan forholde sig til det portrætterede spørgsmål." (Reinelt 2009, s. 11-12, min oversættelse). Således kan det dokumentariske beskrives som en bestemt gensidig positionering af publikum i forhold til et værk. Det er netop udsigelsens udsagte autenticitetsdiskurs, der gør det muligt at iagttage forbindelsen mellem værk og publikum. Og den forbindelse artikuleres her af de deltagende tilskuere.

Analysen af dokumentarismefunktionen er således opmærksom på forbindelsen, som den kommer til syne af iscenesættelsens udsigelse af autenticitetsdiskursen. Diskussionen mellem kvinden og skuespillerne påviser, at det eksplicite skift af udsigelsesposition netop indfører et anderledes betydningsrum, hvor der tales ind i en handling, der ikke er en fiktion, men en relationen mellem tilskueren og fiktionens repræsentation af hendes virkelighed. Gennem publikums reaktioner sker der en eksplicit indskrivning af aktuelle begivenheder i forestillingens opførelsestekst.

Begrebet opførelsestekst kan nu ikke alene forstås i en teatersemiotisk forstand som Ostermeiers kodede fastfrosne meddelelse. Derimod forstås begrebet her som de handlinger og begivenheder, der fremkommer i forestillingens temporale og processuelle forløb. Således tager opførelsesbegrebet i denne forstand højde for iscenesættelsens socialdimension. Iscenesættelsen kendetegnes nemlig af et transitorisk betydningsrum. Iscenesættelsens opførelsestekst konstrueres nemlig også gennem indskrivningen af begivenheder, der vel at mærke ikke eksisterede under forestillingens iscenesættelsesproces. Gennem publikums genkendelse og italesættelse af skæringspunkter mellem fiktion og virkelighed omskrives iscenesættelsens opførelsestekst fra aften til aften. Den overværede opførelse fandt f.eks. sted samtidig med at nyhedsmediernes fokus var rettet mod demonstranter i Brasilien. Denne begivenhed artikuleredes under forestillingen. Reaktionen retter sig ikke mod fiktionens debat, men den debat, fiktionen belyser i en virkelighedskontekst. På den måde sættes den fremførte fiktion i citationstegn som en model, der faciliterer publikums refleksion over og reaktion på deres egen samtid, der bringes til syne fra scenen og i publikums intervention.

Ostermeiers iscenesættelse tilskrives som betydningshandling ikke kun tilsynekomsten af en fiktion, men også tilsynekomsten af en udtalt autenticitetsdiskurs, hvorigennem publikums italesættelse af værket fra værkets inderside lader en virkelighed frembyde. Den udtalte

autenticitetsdiskurs opstår af iscenesættelsen som dennes funktion. Udsigelseshandlingens samspil mellem Ibsens *En Folkefjende*, Den Usynlige Komites *Den kommende opstand* og de tilstedeværende publikummer gennem deres udtalelser og reaktioner skaber således en dokumentaristisk fakticitet, der gør det muligt at iagttage, at iscenesættelsen dokumenterer en autentisk samfundstilstand.

### Afrunding

Ud fra et udsigelsesanalytisk perspektiv har jeg her forsøgt at vise, hvordan en dokumentarisme opstår som funktion i en iscenesættelse. Dette forsøg skal ligeledes læses som en bestræbelse på at nuancere dokumentarismebegrebet og ideen om dokumentet. Analysen af Ostermeiers iscenesættelse af Henrik Ibsens *En Folkefjende* udfolder et eksempel på, hvordan en iscenesættelse, der ikke udgår fra et autentisk dokument, udsiges på en sådan måde, at en dokumentarisme opstår i værkets forsøg på at lade sine publikummer iagttage deres virkelighed gennem værkets fiktion. Som det ses i analysen fremsættes dette dokumentariske projekt gennem sammenspillet mellem iscenesættelsens værkstruktur og socialdimension, hvorved forestillingen kommer til at omhandle virkeligheden i lige så høj grad som fiktionen. Den foreslåede analytiske tilgang foreslår, at dokumentet og dokumentarismen fremtræder som funktion af iscenesættelsens sammenspil mellem processuelle publikumsrelationer og værkstrukturen. Den analyserede forestilling bliver sådan facilitator for tilsynekomsten af en autenticitet, som iscenesættelsen lader fremkomme eksplicit gennem en publikumsinteragerende parabase. Dokumentarismen opstår her altså ikke som en genkendelse af et defineret dokumentets iscenesættelse, men snarere som en erfaring af og reaktion på en autenticitet, der foranlediges af iscenesættelsens bestemte måde at udsige og frembyde både Ibsens tekst, Den Usynlige Komites anarkistskrift og publikum på.

---

### Johan Holm Mortensen

(f. 1986). Cand.mag. i dramaturgi fra Aarhus Universitet med specialet *Recuperationer: Autoritet i samtidige klassikeriscenesættelser*. Har tidligere undervist i forestillingsanalyse på SMKS, skuespillerskolen i Odense, og i teaterhistorie som undervisningsassistent på Aarhus Universitet. Fra 1. februar dramaturg-assistent på Det Kongelige Teater.

---

### Litteratur

- Bruzzi, Stella, 2003. *New Documentary: A critical introduction*. Routledge.
- Den usynlige Komite (2011). *Den Kommende Opstand*, After Hand
- Foucault, Michel, 1979. What is an author. *Screen*. Nr. 2, Vol. 20, s. 13-33.
- Ibsen, Henrik, 2006. *En Folkefjende*. In Bredsdorff, Thomas (red.): *Henrik Ibsen. Et Dukkehjem og fire andre skuespil*. Danmark: Gyldendal
- Kyndrup, Morten, 2008. *Den Æstetiske Relation*. Gyldendal
- Kyndryp, Morten, 2009. Udsigelsesanalyse af kunstværker. In: Lund, Jacob & Thygesen, Mads (red.) *Kunstværk og udsigelse*. Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse: Institut for Æstetiske Fag.
- Martin, Carol, 2006. Bodies of Evidence. *TDR: The Drama Review*. Nr. 50, Vol. 3, s. 8-15.
- Nielsen, Thomas Rosendal, 2011. Værket på væven. In: Szatkowski, Janek, Exe Christoffersen, Erik & Nielsen, Thomas Rosendal (red.). *Performative former*, Peripeti (særnummer).

## Dokumentarisme som funktion

Schultz, Laura Luise, 2012. Værker der virker. In: *Peripeti*. 18.

Seel, Martin, 2005. *Aesthetics of Appearing*. Stanford University Press.

Seel, Martin, 2008. Iscenesættelse som tilsynebringelse. Overs.: In: *Peripeti 9*, Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet

Thygesen, Mads, 2008. *Dialogue/End of dialogue. Udsigelse i ny europæisk dramatik*. Ph.d.-afhandling. Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

Thygesen, Mads, 2009. Interaktion og iscenesættelse. *Peripeti*. Nr. 11.

Paget, Derek, 2008. New Documentarism on stage: Documentary Theatre in new times. *ZAA*. Nr. 2, Vol. 56., 129-141.

Reinelt, Janelle, 2009. The Promise of Documentary. In: Forsyth, Alison & Megson, Chris (red.). *Get Real Documentary Theatre Past and Present*. New York: Palgrave Macmillian.

Weiss, Peter, 1971. The Material and the Models: Notes towards a documentary theatre. *Theatre Quarterly*. Nr. 1, Vol. 1, s. 41-43.