



Værket

Dialog om Markedet (er ikke noget sted)

Markedet (er ikke noget sted) | DKT
Foto: Miklos Szabo

Dialog om Markedet (er ikke noget sted)

Af Thomas Rosendal Nielsen og Stefan Gaardsmand Jakobsen

MEDVIRKENDE

DRAMATURGEN:

Thomas Rosendal Nielsen, lektor på Institut for Kommunikation og Kultur. Har særligt interesseret sig for interaktive dramaturgier og deltagerinvolverende teaterformer, bl.a. ift. spørgsmål om frigørelses- og dannelsespotentialer.

IDEHISTORIKEREN:

Stefan Gaardsmand Jakobsen, postdoc på institut for ledelse, politik og filosofi, CBS. Har arbejdet med, hvordan økonomisk teori former den politiske tænkning og hvilke muligheder, det efterlader ikke-økonomer for at forestille sig andre måder at indrette produktion, forbrug og fordeling af goder.

DIALOG

DRAMATURGEN:

Hvad er det, vi har med at gøre her? Det er anden del af en pentalogi (*Mediets Teater*) og efterfølgeren til *De Europæiske Medier*, skrevet af Nielsen.

Det er en teatertekst på 58 sider til seks eller flere skuespillere (medier). Den version, vi har adgang til, er fra 2014. Teksten havde premiere på Det Kongelige Teater (Det Røde Rum) i 2015. Teksten er struktureret omkring hovedpersonens (Grækerens) rejse sammen med Marx gennem 'markedets tre kredse' (efter Dantes model). Det er en stationsdramaturgi, der trods tekstens komplekse og selvrefleksive sammenvævning af diskurser, faktisk udfolder en form for afsluttet dramatisk udvikling, som kulminerer

i en revolution – om end med en uforløst sluttone.

Det er en tekst som kredser systematisk og alligevel deterritorialiserende omkring et bestemt spørgsmål: Hvad er Markedet? Hvordan kan vi tale om Markedet, og hvordan taler Markedet gennem os? Og hvordan kan vi kritisere en markedslogik, der er allestedsnærværende – herunder altid allerede en del af den måde, hvorpå vi taler om det?

Det er en tekst, som på den ene side er skrevet til en bestemt situation, til et bestemt teater, til et bestemt ensemble, til et bestemt publikum, til nogle bestemte kroppe i et bestemt rum i en bestemt tid (fx angives navnene på skuespillere i teksten), men teksten postulerer samtidigt en generaliserbarhed, der tillader – endda aftvinger – at man i en anden situation erstatter denne bestemthed med andre bestemtheder.

Det er en tekst, som foregiver at være et spil mellem en mangfoldighed af diskurser, men hvor denne "Nielsen" stadig spørger i baggrunden som montagens bagmand. Formen er provokerende og nogle steder fremmedgørende, men samtidig inciterende og tankevækkende. Både på et tematisk niveau – hvad er Markedet? – og i forhold til spørgsmålet om, hvad det er for et spil mellem deltagere og diskurser, som denne særlige form rammesætter og igangsætter.

Men vi kan starte ved det tematiske. Hvad er det nye (og hvad er det gamle) ved den kapitalismekritik eller revolutionshistorie, som Nielsen laver?

IDEHISTORIKEREN:

Det er en post-finanskriser kapitalismekritik, der forholder sig satirisk til den dogmatiske tradition fra Marx. Omvendt er Marx's analyser af varer, produktion og udbytning et helt centralt udgangspunkt for de problemer, som vores græske helt erfarer i kapitalismen. Stykkets Marx er en karikatur, der mener at have indfanget de helt grundlæggende strukturer og egenskaber ved kapitalismen. Proletariseringen af mennesker i periferien af de internationale markeder; udviklingen af en historisk bevidsthed hos den enkelte proletar; kapitalismens indre modsætninger; varens fetichkarakter.

Det er en historie om markedet, der kan ses som parallel på Boltanski og Chiapellos tese om "kapitalismens nye ånd". Denne sociologiske teori bygger på dokumentation af, hvordan antikapitalistiske ideer og livsformer fra 1960erne blev indoptaget og integreret i kapitalismen i løbet af 1990erne. Boltanski og Chiapello (2005) gav eksempler fra kunstverdenen, og det viser en (allerede kendt) sårbarhed for kunstens autonomi vis-a-vis kapitalisme og vareliggørelse. Nielsen tager analysen et skridt videre og viser os "markedets nye ånd". Men det er forestillingen eller ideologien om markedet, som her vender tilbage. Nielsen viser banaliteten i, at antikapitalistiske praksisser indoptages i kapitalismen, når forestillingslederen bliver til markedets stemme. Det nye er, når selve den markedskritiske super-hjerne vendes imod sig selv: Marx's stemme bliver markedets stemme. Stykket anerkender, at Marx selv var opmærksom på en risiko for at kritikken af kapitalismen indoptages af kapitalismen selv, men lader det være den rablende, selvdestruktive Marx, der peger i den retning (s. 35).

Måden at få den pointe til at spille dramatisk i værket går igennem en

kapitalismeanalyse inspireret af den slovenske filosof Slavoj Žižek, der lægger vægt på den gru, der følger af et perspektivskifte i tænkningen omkring markedet og økonomien. Fra psykoanalytikerens Jacques Lacan via Žižek har Nielsen sin opdeling i Det Imaginære, Det Symbolske og Det Reelle; hos Lacan forskellige psykiske dimensioner, der strukturerer menneskers tanker, sprog og handlinger. Fra billedannelser, over abstrakte sproglige bindinger til den udifferentierede kerne. Det Reelle, den mest enigmatiske af de tre domæner, kan hverken sættes på sprog eller billeder og forbliver det samme trods alle forsøg på symbolisering. Žižek (2006) anvender samme struktur til at lægge hele verden på briksen, men modificerer Lacans kategorier til det formål. Han vil have os til forstå, at Det Reelle ikke er en kerne eller underliggende struktur, som vi, når vi fx taler om økonomi, blot kan nærme os gennem større viden om de virkelige produktionsforhold. Det Reelle er anvendeligt for Žižek som del af en "parallaktisk" bevægelse, der giver det øjeblik usikkerhed, der kan få mennesker til at bryde med deres vaneforestillinger og de fantasier, der er styrede af ideologi. Det er en rystende bevægelse, der kan sætte gang i tænkningen. Sådan er Niensens marked også – det virker fri for al den gru, som vi kun får øje på i Det Reelle. Markedet selv hævder at være løftet over den slags:

Jeg er alt det, I siger, jeg er. Jeg er virkelig, jeg er et system af symboler, jeg er en fantasi, du ikke behøver at tro på, så længe du tror, at alle andre tror på den.

Gruen eller uhyggen kommer så ind hver gang en protagonist får et klarsyn og ser, at han eller hun slet og ret har overtaget markedets stemme. Manuskriptet understreger den 'Žižekianske uhygge' i

den situation ved, at protagonisten skærer sin tunge ud.

Sådan fungerer det langt hen hos Nielsen. Eneste problem er, at Marx selv eksplicit afslog at være Marxist, hvis det betød at være i tråd med nogle af hans tidlige disciple, der lavede deterministiske læsninger af mesteren. På samme måde, så stammer hele Goth-genren omkring økonomien i virkeligheden fra Marx og hans samtidige. Ligesom Mary Shelley brugte sin Frankenstein til social kritik, så brugte Marx billeder af vareulve, vampyrer og andre grufulde væsener til at beskrive, hvordan kapitalister var i stand til på nærmest magisk vis at fortsætte og ekspandere udbygningen af arbejderne igennem historien.

Værkets kritik er desuden kraftigt fokuseret på pengenes og finansteknologiens rolle i det kapitalistiske system. Banker, insolvente personer, derivater og lånemuligheder udstilles og driver protagonisterne frem igennem handlingen. En herlig sprogforbistring gør Marx' "Geld" til grækerens "gæld", hvilket er en analytisk pointe for kritikerne af det moderne pengesystem. Her angribes bankernes mulighed for at skabe nye penge ved at lave forbrugslån til borgerne, uden selv at skulle låne dem hos nationalbanken eller en anden part med reel beholdning. Penge bliver altså skabt som gæld og er, for pengekritikkerne, det samme som gæld. Den pointe får Marx ikke helt med, da det jo bare er en fejlforståelse af hans egen forklaring af, at "der Markt ist nichts als prissætning".

I den sammenhæng er det ikke noget tilfælde, at en ledende skikkelse blandt danske bankkritikere har skrevet en introduktion til stykket i programmet. Men hvad ved vi om dramatikerens forhold til den kritiske debat af samfundets strukturer omkring ham? Leder han efter en sag at være tro imod, eller er det kunsten, der er den eneste egentlige valuta?

DRAMATURGEN:

Det er et rigtigt godt spørgsmål. For nogle år siden var jeg til et foredrag med Nielsen, det var kort efter, at han og Thomas Strøbech Rasmussen havde været i bl.a. Irak, Iran og Afghanistan medbringende demokratiet i en kuffert (se http://dasbeckwerk.com/History_of_The_Democracy/ 5.1.2016), og nogen stillede ham i den sammenhæng et lignende spørgsmål. Han svarede ved at henvise til det flag, de havde med sig som symbol på demokrati: et hvidt rektangel med et hul i midten. Han sagde noget i retningen af, at uanset hvad han gjorde, så kom det altid til at handle om det her ingenting i midten. Det ingenting, der repræsenterede kunstneren. Men samtidigt netop det samme ingenting, der repræsenterede sagen.

Jeg husker ikke, om han direkte refererede til Derrida, eller om det var min egen association, men han er vel en form for dekonstruktivist. Der, hvor sagen eller kunstnerens subjekt, skulle træde frem, finder man i stedet en forskel, et ingenting, der peger os videre mod et andet ingenting. Han forekommer mig at være en ironiker, der kun kan sige noget ved at sige noget andet – måske det direkte modsatte, men samtidigt en ironiker, der tager ironien som metode meget alvorligt.

Måske kan man svare på dit spørgsmål ved at vende det på hovedet: han har allerede fundet en sag (kapitalismekritikken), som han ihærdigt bestræber sig på at være utro imod, og kunsten er den eneste egentlige valuta – i den beskidte dobbeltbetydning, der allerede ligger i dit fine ordspil.

De to ting hænger selvfølgelig sammen. Kunsten er den egentlige *valuta*, på den måde at den netop udgør en repræsentationsform, der tilsvarende penge/gæld (Geld): den er i en vis forstand ingenting i sig selv, men blot et tegn på en værdi, der kan indløses i en mulig fremtid. En virkelighedsoverskridelse på

kredit. Den er kun den *egentlige* valuta i det omfang, den samtidigt er et tegn, der henviser til en skabende handling, og dermed er den allerede i gang med at realisere overskridelsen. Men kunsten er hele tiden i fare for at blive hængende i den første form, og dermed blive blot endnu et "token" eller en aktivitet, en udveksling i et økonomisk-socialt spil.

Alle realitetshenvisningerne i teksten (til skuespillernes navne, biografiske detaljer og økonomiske forhold, til det aktuelle publikum i det aktuelle teater og til den aktuelle historiske situation – alle disse 'bestemtheder', som teksten fordrer tilpasset i den enkelte opførelse), er måske et forsøg på at insistere på den anden form.

Og det, der skal overskrides her, er vel netop kapitalismekritikken. Derfor må han være sagen utro – afsløre dens paradokser; hvordan kapitalismen bliver antikapitalistisk og kommunismen bliver kapitalistisk, lade Marx gå under, og afslutte det hele på en komisk-ironisk tangent; i sidste ende for at bekræfte sin troskab mod den, for at styrke den, for at realisere den hinsides ordene og rationaliteten (alle disse ord for at komme udover ordene), i form af tavshed, handling og kaos. Hvis vi skal tænke med teksten, er det vel den drøm, den formidler, at vi på den anden side af alle ordene (måske) kan tro på det, som skuespilleren til slut ikke har fantasi til at forestille sig: en verden uden penge (gæld). Men den drøm er kun egentlig valuta, hvis den får form i tilskuerens fantasi og ikke på scenen, og derfor er denne drøm, denne sag, netop det, han ikke kan sige – eller netop det han kun kan sige, ved at sige noget andet – måske det modsatte.

I en international sammenhæng er det oplagte sammenligningspunkt ift. Nielsens kapitalismekritik de forskellige former for teaterdokumentarisme, der i disse år

indtager scenerne i Tyskland, England og Skandinavien (for nu at nævne de områder, jeg har et kendskab til). Jens Christian Led (dramaturg på Aalborg Teater) har i et tidligere nummer af Peripeti (nr. 21) skrevet om en række tyske forestillinger (af Volker Lösch, Andres Veiel og Rimini Protokoll), der på hver deres måde udstiller både kapitalismen og kapitalismekritikken ved hjælp af dokumentariske strategier. Også i disse tilfælde er der tale om et spil mellem tro og tvivl på overskridelsens mulighed, men det forekommer mig at disse tyske eksempler bestræber sig på at iscenesætte mere nøgterne, alvorfulde og om man vil folkelige vidnesbyrd, end det vi ser i Nielsens til tider rablende, ironiske og intellektualiserende 'udskejelser'.

I forhold til England kunne et eksempel som David Hare's sceniske dokumentar, *The Power of Yes* (2009), tjene som sammenligning. Hare's tekst er bygget op omkring forfatterens rejse gennem finansverdenens cirkler som et tænkende og funderende subjekt, der forsøger at forstå finanskrisen. Teksten udfolder sig som en stationsdramaturgi, lidt på samme måde som *Markedet*, men konstruktionen af perspektiverne i teksten er langt mere ukompliceret, på en måde mere journalistisk (gonzo-stil), og vidner om en helt anden tillid til en rationel erkendelse og løsning af problemerne, end vi ser hos Nielsen.

På Skandinavisk (og dansk) grund er det her værk sammenligneligt med en del af Christian Lollikes tekster. Lollikes *Skakten* (2014) spiller fx ligeledes på uhyggen i erkendelsen af vores subjektive og kulturelle splittelser, og er meget eksplicit et forsøg på at overskride en postmoderne ironi. Meget kort forekommer Lollikes tekster mig at være mere polyfoniske end Nielsens, der er – som Nielsens metafor med flaget illustrerer – et påtrængende subjekt under udviskning bagved Nielsens tekst, som

i lidt højere grad end Lollike manifesterer sig i et fortættet (omend komplekst og måske selvmodsigende) perspektiv.

Ligesom de tyske eksempler, kan Nielsens tekstens drøm læses som en ”desperat insisteren på utopiens mulighed” – for at citere Led (2014). Men, tænker jeg så – og spørger jeg idehistorikeren – gør teksten hermed noget, som ikke allerede er gjort i de tekster, den væver sammen? Tilføjer stykket som teaterkunst noget (en kunstnerisk andethed?) til alle disse diskurser for dig, som har indblik i dem? Eller er det ’bare’ en veloplagt appetizer, en dramatiseret formidling af aktuelle kapitalismekritiske teorier, han tilbyder os?

IDEHISTORIKEREN:

Jeg vil tage udgangspunkt i spørgsmålet ud fra det, som min ven dramaturgen kalder ’tilskuerens fantasi’. Selvom det er imponerende, hvor mange relativt distinkte kritiske tilgange, Nielsen har fat i, så er det næppe formidling af økonomikritisk sociologi, han sigter efter. På den måde handler det altså om virkningen af den kritiske teori. Ikke i direkte praksis, men i teatermediet. Her kan det gå to veje: markeds kritikken kan omdannes til en kritik af branchens økonomi og aktørernes måde at være i den på. Det smager altså af indadvendt selvkritik. Den anden vej er at skabe et grundlag for handling blandt enhver, der kommer i berøring med materialet – heriblandt tilskuerens fantasi og forestillingsevne.

Jeg har et bud på en figur fra værket, som jeg tror har potentiale til mere fantasi i begge domæner: Med sin kobling imellem kulturformer, livsformer og finansieringsformer, så får vi en menneskelig og politisk udvidelse af et ellers helt tørt finansbegreb som ”derivatet”. Når forestillingerne om tid foldes ud hos henholdsvis Marx, futures-handleren og

koret/folket, så står derivatet tilbage som en triumferende entitet – en teknologi, der giver markedet adgang til at ændre tid, rum og bevidstheder. Nielsen foreslår os på den måde en figur, vi kan kalde det deriverede subjekt.

Marx er i Nielsens udgave som nævnt reduceret til en determinist, der har forudsagt det hele, og som tror at vide, hvad der vil ske i fremtiden med historisk nødvendighed. Den sikre forudsigelse af økonomisk politiske udviklinger ud fra sikker viden forkastes af Nielsen på baggrund af en Marx-satire. I figuren Marx-som-tilskuer-til-historien ser Nielsen altså ikke det store potentiale for teatertilskuerens fantasi. I parentes bemærket virker gruen, når Marx begynder at tale ”markedsk” ikke så stærk, og virker heller ikke som det stærkeste i stykkets ”analyse”.

Værket er langt mere interesseret i konsekvenserne af nyere finanstheori og den måde, det bliver anvendt på de såkaldte derivat-markeder. Som en del af grækerens møde med en futures-handler, så får vi den historisk korrekte oprindelse for selve muligheden af at handle med derivater, nemlig Chicago, hvor oprettelsen af Chicago Board Options Exchange åbnede for handel med ”optioner”. Optioner er et produkt, der køber mulighed for at købe eller sælge en vare. Beregningerne af fremtidens økonomiske udviklinger bliver på den måde en del af prissætningen på virtuelle varer her og nu. Det, der ikke nævnes, er, at hele muligheden for at lave handler på et futures-marked afhænger af den ’videnskabelige’ finanstheori, der siden 1960’erne har dyrket en ekstrem grad af matematisering, der kan beregne, hvordan uforstyrrede og perfekte finansmarkeder udvikler sig over tid. I den differentialmatematik, som er blevet brugt til at skabe nye finansprodukter på markedet, handler det netop om at kunne aflede (derivere) de ligninger, der fortæller os noget

om fremtidige risici og muligheder ved aftaler indgået her og nu.

Den matematiske teknologi er det, Futureshandleren udfolder en hel filosofi på baggrund af. Han har gjort fremtiden til en vare, han sætter til salg på markedet. Det er en business, der overgår enhver forestillingsevne. I bogstavelig forstand, for ingen menneskelig hjerne er i stand til at gribe de muligheder, som futures-markedet tilbyder. Han er derfor ikke, som Marx, forpligtet på en analyse med en kausalitet. Fremtiden er ikke forudsigelig, men mennesker i futures-handlerens samtid ved, at der vil være markedstransaktion i fremtiden – og at de er uendelige i antal. Løsriver man nutidens handler fra enhver binding i konkrete varer, som vi kan se og bytte fysisk, så får nutiden form som et 'derivat' – noget afledt – af fremtiden. Det får Futures-handleren til at proklamere: "Det marked, I ser for jer, når jeg siger "Markedet", det er kun en forsvindende, for hver dag mindre del af det totale Marked." Denne bevægelse imod det uendelige er spejlet i futures-handlerens egen subjektivitet: "Allerede nu er den verden, I befinder jer i, så forsvindende lille, at det er uden betydning for mig og Markedet, om denne krop gør noget, om den arbejder, forbruger eller bare står her og glør på jer, mens den taler."

Markedsaktiviteterne kører uafhængigt af, hvad den enkelte markedsaktør gør og tænker. Det er et vink til den computerautomatiserede trading, der udgør størstedelen af de transaktioner, der foregår på derivatmarkeder. De matematiske ligninger og computerteknologien lignede et værktøj, men når de slår sig løs på en åben og ukendt fremtid, så vokser de sig til at udgøre en verden helt for sig selv.

I værket fungerer futures-handlerens filosofi som en anstødssten til at forstå de politiske

konsekvenser af dette marked. Futureshandleren udnævner sig selv som en form for deriveret entitet, nærmest hinsides et subjekt, fordi han er i tæt forbindelse med markedet.

Erfaringen af at være et deriveret subjekt har også en mere hård materiel side, for man kan også uanende blive suget ind i spillet og tabe stort. Tilsvarende, at futureshandleren agerer på uendelige markeder med uendelige profitter, så efterlader den moderne finansverden folk med uendelige gældsforhold. Dem er vi (og Nielsens publikum) blot ikke så vant til at have tæt på i den vestlige verden. Vi er vant til at forestille os selv som autonome forbrugere og ikke deriverede subjekter, kunne man sige. Før finanskrisen i 2007 var det kun det globale Syd, der havde levende erfaringer med uendelige kæder af gæld. De erfaringer blev gjort i forskellige gældskriser fra slut-1970erne i Latinamerika og i 1980erne i Afrika og efterlod politisk kaos og social undertrykkelse (Patomäki 2007: 143-145). Med USA som 'forgangsland', så blev lovgivningen omkring finanshandel på afgørende vis dereguleret i slutningen af 1990erne i mange vestlige lande. Det muliggjorde handel med derivater baserede på ekstremt risikable boliglån, der til gengæld gav folk mulighed for at tage enorme forbrugslån (Bilginsoy 2015: 390-391).

Porten imellem derivatmarkedernes endelighed og en helt simpel forbrugskonto blev åbnet, og hele samfundsøkonomien blev på den måde indrettet efter den risikable forestilling om fremtidens svulmende markeder.

Nielsens pointe er nu, at det er pengene, der er det store problem. Vi ender tilbage ved formlen $Geld = gæld$, når menneskeheden nægter at betale deres gæld til sidst i værket. Men det er en pointe, som Nielsen har "udefra" – sandsynligvis særligt fra de mange debattører i bevægelsen *Gode Penge*.

Jeg tror til gengæld, at Nielsens tekst er mere original, der hvor han lader den folde sig ud i egen manege. Hvor skuespillerne, forestillingslederens, hele det kunstneriske personale inddrages personligt for at teste mere konkret, hvorvidt deres "derivede" eksistens har overtaget og hvilke modstandsformer, der findes. Men hvordan synes dramaturgen, det fungerer?

DRAMATURGEN:

Det derivede subjekt, lad mig lige se om jeg har forstået det rigtigt. Pointen er at forestille sig, at subjektet bliver reduceret til en investering i en fremtidig mulighed eller risiko? Det derivede subjekt er subjektet reduceret til ren fantasi? Et imaginært subjekt (for nu at bruge Nielsens Lacan/Žižek-inspirerede terminologi), som er afledt af en mulig fremtidig forandring. I modsætning til de 'reelle subjekter' på Markedets første niveau, som er produkter af forandrende kræfter, de ikke selv er herre over (den kinesiske iPhone-sælger som tekstens mønstereksempel). Og måske (hvis vi skal køre tredelingen helt ud, uden nødvendigvis at være helt tro mod den Lacanianske betydning) i modsætning til de 'symbolske subjekter' på Markedets midterste niveau, der – mere eller mindre overbevisende – repræsenterer selve den forandrende kraft (Obama som Verdens Mest Magtfulde Mand fx). Kunne man stille det sådan op?

Jeg kan sagtens se, hvordan en sådan figur træder frem som et hovedtema i teksten, og det leder et eller andet sted frem til spørgsmålet om, hvilken form for subjekter, teksten peger på uden for sig selv – altså hvordan den henvender sig til os læsere/tilskuere som subjekter. Er det spørgsmålet om, at vi skal erkende vores egen reduktion til derivater for at kunne generobre vores autonome eksistens? I så fald er det jo et forholdsvis klassisk oplysningsprojekt, teksten er udtryk for.

Jeg tænker over, om ideen om det derivede subjekt også kan sige noget om tekstens lidt specielle og meget refleksive konstruktion af de dramatiske figurer som funktioner i teksten (det man kalder figurkonceptionen i dramaturgisk fagterminologi), hvilket måske i sidste ende kobler sig til temaet om uhygge, som du slog an.

Det første påfaldende træk ved figurernes konstruktion i teksten ligger selvfølgelig i ideen om skuespilleren som medie. I teksten indebærer det 1) brugen af selve ordet medie i stedet for skuespiller, 2) at medie ikke bare henviser til den skuespiller som (evt.) engang skal realisere figuren på en scene (fx gennem instruktioner i regiebemærkningerne), men at "medierne" optræder som dramatiske figurer i sig selv, 3) at disse mediers partikulære identitet understreges (at den aktuelle skuespillers reelle navn, bopæl, økonomiske forhold, biografiske detaljer skal sættes ind i teksten i stedet for de angivne), 4) at medierne ikke modstandsløst formidler de roller og kræfter, de er medier for, men fra tid til anden er i direkte konflikt med disse, 5) at alt dette er dramatikerens konstruktion, dvs. det er altid medierne som dramatiske figurer, der strider med deres roller, og ikke skuespillerne selv. Der er fx ikke invitationer i teksten til, at de til hver en tid aktuelle skuespillere skal forholde sig til deres funktion som medier for dramatikerens tekst.

De sidste to punkter markerer forskellen til Bertolt Brechts ide om *Verfremdung*, som det her greb meget oplagt kan sammenlignes med. Hos Brecht handler det om, at skuespilleren selv – på vegne af tilskueren – markerer en refleksiv distance til rollen for at manifestere sit eget ansvar som tænkende og handlende subjekt i teatersituationen. I den tredeling, vi etablerede ovenfor, udgør rollen hos Brecht et "reelt subjekt", et subjekt der er underlagt kræfter, det ikke selv er herre over, mens

skuespilleren igennem distanceringsteknikken forvandler sig til et "symbolsk subjekt", der ved at distancere sig til rollen og de drivende kræfter udefra, bliver i stand til at repræsentere en forandrende kraft i sig selv (igen på vegne af tilskueren). Heri ligger Brechts pædagogiske projekt.

Hos Nielsen er det mere kompliceret, fordi rollerne i den her terminologi udgør forskellige typer subjekter (og nogle gange forandrer de karakter, når de fx skærer tungen ud, eller de er sammensatte, som fx Obama, der kun tilsyneladende er Verdens Mest Magtfulde Mand), og fordi der faktisk ikke er markeret nogen distance mellem rolle og skuespiller. Der er i stedet to typer roller: medie-rollerne (som låner de aktuelle skuespilleres navne og data) og de allegoriske roller (Grækeren, Marx, Verdens Rigeste Mand osv.). En tredje type er koret, men den gemmer vi lige lidt. Tekstens dramatiske figurer fremstår hver især som en splittet enhed mellem de to rolletyper (fx enheden mellem 'Thomas Hwan' og 'Grækeren'). I stedet for Brechts distance, er der splittelse, og i stedet for en privilegeret bevægelse fra et heteronomt til et autonomt subjekt, er der et konstant spil mellem forskellige subjekttyper.

Et vigtigt spørgsmål er så, hvad den gennemgående symbolske handling, hvor figurerne ender med at skære deres egen tunge ud, repræsenterer i den her terminologi. Er det talen og den evindelige selvrefleksion, der medfører bevægelsen fra det reelle til det symbolske subjekt – som dog forbliver ufuldendt: det forbliver ved splittelsen. Mediet lader sig ikke opløse i de symbolske kræfter, det medierer, det gør modstand med sin alt for reelle krop, og de symbolske kræfter forbliver bundet til reelle begrænsninger. Denne "historiske dialektik" synes at medføre en perverteret udvikling, hvor afstanden mellem de to poler hele tiden øges. Derivatene,

eller de imaginære subjekter, er måske kulminationen på denne udvikling, et resultat af at splittelsen mellem det symbolske og det reelle er blevet så afrundsdyb, at det reelle subjekt ikke længere kan overskrides mod det symbolske subjekt og omvendt. Og hele denne logik kan ikke overvindes, men kun kortsluttes ved amputationen, altså ved at skære tungen ud, og dermed afskære hele den repræsentationslogik, som tilsyneladende er årsag til det hele.

Vi er på det her punkt tilbage ved Derrida, måske meget specifikt ved hans læsning af Antonin Artaud i "The Theatre of Cruelty and The Closure of Representation" (1967), hvor han netop læser Artauds projekt som et (umuligt) forsøg på at overskride og afslutte repræsentationens spil til fordel for en "grusom" dyrkelse af ren kraft. Men Nielsen kan ikke slutte der, forestillingen om repræsentationens afslutning – at vi simpelthen skal holde op med at tale og begynde at arbejde – er selvfølgelig også for naiv til at blive behandlet uden ironi (derfor er hans position tættere på Derridas end Artauds). Så i slutningen, efter revolutionen, hvor et medie ringes op af sin kreditforeningsrådgiver, bringes vi tilbage til modsætningen mellem, hvad vi er i stand til at forestille os, og hvad vi er i stand til at gøre. Vi forbliver så at sige fangede i "det derivede subjekt". Giver det mening ift. din analyse?

IDEHISTORIKEREN:

Ja, og nu lærer jeg en masse om dramaet. Der er i værket en dialektik i mellem at være derivedt og depriveret, som, tror jeg, spiller sammen med den måde, som arbejdet og arbejderne går igen på. I værket gøres der en pointe ud af, at publikum ikke må komme til at forveksle scenografien i Det Reelle med "det arbejdets revolutionære kaos, som forestillingen kulminerer i". På samme måde, så er vores mediers position kraftigt forskudt

fra arbejderne i Kina og Dubai i Nielsens Det Reelle. Deres problemer er usammenlignelige i materiel forstand, og vi kunne være modige at sige, at hvor arbejderne er depriverede, så er medierne deriverede. Da grækeren mødes med kineseren, så bliver adskillelsen imellem dem cementeret, fordi grækeren får at vide af den satiriserede Marx', at man ikke bør hjælpe en proletar, der endnu ikke har opnået historisk bevidsthed. Senere, når Marx er opslugt af markedet, så handler adskillelsen mere om, hvorvidt du har adgang til en bankrådgiver (eller en futures-handler).

Det er den pointe, som understreges i en epilog til sidst, hvor det uhyggelige element er utopien, hvor alles gæld eftergives med et slag. I stedet for Marx' historiske bevidsthed, så dominerer bevidstheden om, at det hele nok styrter sammen, hvis ikke vi fortsat betaler vores gæld - dvs. hvis ikke vi fortsat forbliver forpligtet på de fremtidige markeder.

Sidebemærket, så kan jeg godt forstå, at Nielsen må gøre et eller andet med dramaet, der kan lugte af ironi, når nu han har åbnet problematikken om forståelse på tværs af fattige frihandelszonearbejdere og rige danskere. Jeg forestiller mig, at det var pinefuldt for ham at være tilskuer til de "ærlige" forsøg på at skabe magiske og moralske åbninger til "de fattiges verden", som henholdsvis Susanne Bier og Kirsten Hamann stod bag i 2000'erne.

Værket slutter med kaos og larm, da markedets sidste medier endelig har skåret deres tunger ud. Måske er det en ny form for uhygge, som publikum er efterladt med (nu hvor de har erkendt, at de er derivede subjekter). Grækeren har gennemgået en personlig forvandling og har skabt en ny verden, hvor arbejdet dominerer, og markedet er fordrevet gennem en sidste uhyggelig handling. Det er interessant, at grækeren i udgangspunktet, ud

af frygt for at være en del af markedet, ville melde sig ud ved at flygte fra markedet. Han troede rent faktisk, det var et sted, og siger: "Jeg vil ind på Markedet. Jeg skal sgu ikke have noget Marked ind i mig!" Værket gør grækerens position troværdig ved at lade ham fortælle om konsekvenserne af finanskrisen i Grækenland. Han bliver værkets mindst uhyggelige person, fordi han har været tættere på en virkelighed, der *tydeligt* var i kløerne på markedet. Det at blive efterladt uden fremtid er netop det modsatte af at være deriveret af fremtiden. Men samtidig skaber det en risiko for at blive depriveret, for at blive ramt af materiel nød (og blive en del af værkets Det Reelle).

Hvis vi skulle fortsætte værkets analyse ud ad et mindre ironisk spor, så kunne vi sætte lighedstegn mellem værkets "grækeren" og den tidligere græske finansminister Yanis Varoufakis. En økonom som Troikaen – det uformelle samarbejde imellem IMF, Europas rigeste lande og Den Europæiske Centralbank – opfattede som ekstremt gruopvækkende i en kort periode ved forhandlingerne om eftergivelse af Grækenlands gæld, indtil de tvang premierminister Alexis Tsipras til at være medium for markedet i sommeren 2015. I stedet for at lægge sig ned for markedet, så har Varoufakis meldt sig ud af det partipolitiske magtspil, og er gået i gang med at opbygge en paneuropæisk bevægelse: "The Democracy in Europe Movement 2025". Bevægelsen lanceredes, ganske passende i denne kontekst, på horrorteatret Volksbühne i Berlin. Varoufakis ønsker at gøre op med bankernes magt og demokratisere de økonomiske institutioner på tværs af grænserne i Europa. En paneuropæisk offentlighed, der taler markedet imod.

Er det Nielsens græker eller ville han synes, at det er uhyggeligt naivt? Kan uhyggen vendes til et mere opbyggeligt sigte hos Nielsen?

DRAMATURGEN:

Måske er han netop *uhyggelig* naiv, og det er hele pointen. I forlængelse af det, du siger, tænker jeg, at uhyggen netop er det opbyggelige moment i Nielsens dramaturgi. Man kan læse de paradoksale modsætninger, Nielsen sætter op – fx mellem det depriverede og det derivede, og mellem kapitalisme og kapitalismekritik – som ironiske forskydninger i forlængelse af en mere postmoderne dramaturgi, eller som forsøg på at åbne vores blik for en dybt skræmmende indre splittelse i vores kultur og i os selv (altså en post-postmoderne dramaturgi). Der er et spil mellem ironi og uhygge i teksten – og det er lidt uklart, hvad der vinder. Måske kan Nielsen ikke beslutte sig for, om han vil være ironiker eller “gyser-kunstner”. Men vores samtale har bragt mig til at tænke, at teksten har mere at byde på, hvis man læser efter uhyggen end efter ironien. Måske gælder det en større del af Nielsens værk. Det er måske netop uhyggen, der udgør den kunstneriske andethed, som Nielsens tekst tilføjer de diskurser, den væver sammen. Og det er i det uhyggelige moment, at teksten også som form overskrider forskellige metafiktionelle og postmoderne dramaturgier. Er vi nået dertil, hvor vi kun kan skræmmes til at mediere forestillingen om en mulig anden verden med skabende handling?

KORET:

Men hvad har I skabt, dramaturg og idehistoriker, uden blot at føje flere ord til flere ord? I skaber blot jeres egen akademiske valuta, når I i stedet burde sætte ild til verden!

Dramaturgen og Idehistorikeren rækker deres tunger ud og står et øjeblik i afmægtig vrængende protest. Så tager koret to knive frem og giver hvert akademiker-medie én, og de skærer deres forræderiske tunger/hænder af og kaster dem fra sig. Langsomt vokser en ordløs sang frem af dem, støjen fra maskinerne overdøver dem og de opløses i en tåge af støv og røg.

Markedet blev uropført på Det Kongelige Teater, skuespilhuset, Det Røde Rum i maj 2015 – læs også forestillingsanmeldelse af Laura Luise Schultz i dette nummers anmeldelsessektion.

Litteratur

Boltanski, Luc, Eve Chiapello, and Gregory Elliott. 2005. *The new spirit of capitalism*. London: Verso.

Bilginsoy, Cihan. 2015. *A history of financial crises: dreams and follies of expectations*. New York: Routledge.

Derrida, Jacques. 2001 (1967). "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation" i *Writing and Difference*. Oversat af Alan Bass, London & New York: Routledge.

Hare, David. 2009. *The Power of Yes: A Dramatist Seeks to Understand the Financial Crisis*. Faber & Faber.

Led, Jens Christian Lauenstein. 2014. "Kapitalismekritiske teaterdokumentarismen" i: *Peripeti*. Nr. 21.

Lollike, Christian. 2014. *Skakten eller Gerhards eventyr*. Rødekro: Drama.

Nielsen, 2014. *Markedet (er ikke noget sted)*. Nordiska. Patomäki, Heikki. 2007. *The political economy of global security war, future crises and changes in global governance*. Abingdon, UK: Routledge.

Žižek, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. Cambridge, MA: MIT Press.