

„Jeg“ (det) er en anekdote

Talens gestus i samtidsteatret

Af Matthias Naumann

Begyndelse

Ethvert udtryk ser altså du til ligesom modvilligt at være fanget i en indikerende proces. Men, erkender Husserl, det modsatte er ikke tilfældet. Man kunne altså være fristet til at opfatte det ekspressive tegn som en underart af genren »indeks«. I så fald måtte man ende med at sige om talen, hvilken værdighed eller hvilken oprindelighed man så end tillagde den, at den kun var en form for gestus.¹

Der er en tendens i samtidsteatret til at sætte talens gestus i centrum for anvendelsen af sprogligt materiale, det være sig tekstligt nedfældet eller ej. Den indikerende proces, som fuldbinges i talen, er således ikke bare uløseligt knyttet til udtrykket – en sproglig henvisning – men trænger også dette udtryk i baggrunden. Den evner at skubbe det ud af rampelyset og fremstiller det som et uvishedens sted; det er uvist, hvad der sprogligt henvises til, og hvad der dermed måtte menes. Den formodede klarhed i en tegnstøttet henvisning til et ’udenfor’ scenen, det indre af en figur, dennes position i og bidrag til et handlingsforløb ved hjælp af sprog – for det meste et sprog fra foreliggende tekstlinjer – bliver sløret gennem uklarheder i indeksets status, der skal give en sådan henvisning tilstedeværelse på scenen. Tilstedeværelsen af en sproglig ytringsform – talens gestus – udspiller sig i forgrunden og giver sig dermed i sin indikerende karakter til kende som allerede tvivlsom. Enhver mulig form af det gestiske i den udstillende tale kæder hørelsen sammen med den sproglige indikerings tvivlsomhed. Den dramaturgiske motivation: at her vil ’nogen’ tale – hvem? –, at denne sproglige frembydelse overhovedet vil være at forstå som indikerende – hvorfor og hvorfra? –, vil imidlertid kun kunne give sig ud fra en undersøgelse af specifikke sproganvendelser inden for en (postdramatisk) teaterproduktion og dennes funktionsmåde.

Talens sted, tekstens anvendelse overhovedet, bliver stillet til disposition i en postdramatisk scenebegivenhed. I modsætning til den fortrolige orden i det dramatiske teater bliver publikum i »postdramatiske teaterproduktioner«² igen og igen på ny stillet overfor spørgsmålet om en stemmeklangers motivation i scenerummet. Det synes ikke længere ’naturligt’, at skuespillere udlåner deres stemme til figurer, som de i udlånets øjeblik foregiver at kropsliggøre, så disse fiktive figurer formår at sige ’jeg’ og således henvise til personer, som ikke er der, og som gennem skuespillerens ’jeg’-udsigelse alligevel er til stede i dette fravær.

Teatret beror på den »kropslige ko-præsens« (»die leibliche Ko-Präsenz«, o.a.)³

mellem aktører og tilskuere. Når agerende kroppe og talende stemmer samtidigt fremstilles i et teaterum, opstår der et problem om forholdet mellem dem og dermed forholdene mellem kroppens gestus, talens gestus og det deri udtalte – uanset om de talende stemmer nu klinger lokaliserbart fra de synlige kroppe eller vha. tekniske hjælpemidler tilsyneladende kropsløst i rummet. Dette forhold synes at være relativt klart, hvad angår de figurer, som skuespillerne fremstiller, og som med deres stemmer taler til hinanden og dermed også til tilskuerne. Når ikke-narrative tekster eller fortællinger i 3. person bliver udsagt, synes de talende skuespillere at indtage en for det meste navnløs fortællerrolle. En fortrolig rolle, som tilsyneladende klart kan adskilles i den tilstedeværende krop og det, som stemmen fortæller. De enkelte gestus, kropslige eller sproglige, bliver ikke stillet i et lige så uklart forhold, hvad angår den mulige (men dog uholdbare) gensidige relation i rummet, som det er tilfældet, når en skuespiller, der ikke synes at inkarnere nogen figur, siger 'jeg' og taler om 'sig selv'. Til anvendelse i skue-spil tjener da 'jegets' åbenhed, der som indeks for enhver person eller figur kan blive indsat alment virksomt, men som altid vil blive opfattet personligt og sammenkædet med den stemme, der siger 'jeg', og med den krop, der siger 'jeg'. Der bliver leget med sproginstansens samtidighed.

Jacques Derrida fremhæver Edmund Husserls erkendelse, at

det personlige pronomener generelt, og i særdeleshed *Jeg*, [er] »essentielt lejlighedsbetingede« udtryk, som er blottet for »objektiv betydning«, og som altid fungerer som indekser i den faktiske tale. Kun *Jeg* udfylder sin betyden i den ensomme diskurs og fungerer uden for denne som et »alment virksomt indeks«. ⁴

1. »'Jeg' fandt ud af, at det provokerede hende mest, når 'jeg' dansede nogen rundt i huset«

I Ohad Naharins *Virus* (Batsheva Dance Company, 2001) viser samspillet mellem forskellige tekstfragmenter i løbet af en danseproduktion udviklingen af det problematiske forhold mellem kroppe på scenen, der formår at tale, den - (deres?) - udførte gestik i talen, det emne, der bliver talt om, og det sted, der bliver talt fra. I begyndelsen af *Virus*, mens publikum stadig er i færd med at tage plads, 'danser' en abstrakt figur midt på scenen til arabisk musik. Figuren er af hvidt stof, som der blæses luft igennem. Figuren forsvinder i et *black out* og efterlader sig et tomt scenerum, som bagerst bliver afgrænset af en cirka 2,5 meter høj betonmur. Til venstre oppe på muren står en mand og reciterer passager fra Peter Handkes *Publikumsudskældning* (*Publikumsbeschimpfung*, 1966). Først efter et stykke tid dukker den første danserinde op, til højre for muren, og tegner en hvid streg på muren, som følger omridset af hendes krop, mens den bevæger sig fremad. En (kvindelig) krop tjener som tegningens objekt, men også som denne optegnings agent, mens en (mandlig) stemme taler om det teater, som publikum 'her' henholdsvis vil og ikke vil komme til at se.

Dermed forsøger stemmen at uddrive publikums (angivelige) forventninger. Denne tale ledsager ikke hele forestillingen, vi får kun passager af Handkes tekst at høre, for det meste dem, der adresserer publikum direkte. Mod slutningen af *Virus* indtager taleren sin position igen og reciterer slutningen af *Publikumsudskældning*, og dermed lægger der sig en tekstlig ramme om dansebegivenhederne.

Efter et stykke tid bliver der for første gang introduceret et andet tekstfragment i rummet. Under en solodans siger en danserinde: 'Min' mor havde foretrukket en dreng frem for en pige. Placeret omkring hende efterligner fire dansere hendes bevægelser og danser med hende, mens tre danserinder begynder at skrive ordet *Plastelina* på bagsiden af betonmuren. Alle dansere falder ind i denne skriveproces og overdækker næsten hele muren med større og mindre kridt-'graffiti'. Også taleren forlader sin position på muren og deltager i den fælles skrivning. På hans plads bliver et tomt sæt tøj tilbage, en 'taleposition', markeret af 'ordentlig' påklædning, eller en kropsmaske, som synes at gøre det muligt at skælde ud på publikum. 'Taleren' forpupper sig som danser ligesom de andre. Akkurat som dem er han ikklædt en hvid heldragt og sorte strømpebukser.

På et senere tidspunkt sænker denne danser en mikrofon ned fra muren. Danseren står lige ved siden af 'talepositionen', og han forsøger med mikrofonen at fange stemmen fra en danserinde ved foden af muren, som giver uforståelige lyde fra sig. Danserinden trækker sig væk fra denne mikrofon som gjaldt det ubetinget om at skjule, at hendes stemme er andet end ren lydlighed, og at hendes ytringer forvandler sig til en *parole* – til talt sprog – der bringer hende i fare for at blive fanget i og med betydningen af de udtalte ord. For at sætte sig imod den truende registrering gennem mikrofonen bøjer danserinden sin krop bagover, indtil hun slutteligt i en kropslig protesthandling kaster sine fødder voldsomt mod væggen, så mikrofonen bliver trukket tilbage, op på muren. Mikrofonens stemmeindfangning af det tydeligt hørbare, artikulerede sprog bliver modsvaret af kropslig artikulation.

Atter engang og på klar tidslig afstand fortæller den danserinde, der netop talte om 'sin' mor, endnu en anekdote fra 'sit' liv: Om morgenen på 'min' Bat-Mitzwah indså 'jeg', endnu liggende i sengen, at gud blot er endnu en opfindelse. Lykkelig over denne indsigt løb 'jeg' med det samme ud til mor i køkkenet for at fortælle hende om denne opdagelse og om 'min' glæde ved den. Men 'min' mor slog 'mig' og begyndte at græde. I dette øjeblik opdagede 'jeg' min lyst ved smerte og søgte i de kommende år efter andre muligheder for at blive slået af hende. 'Jeg' fandt ud af, at det provokerede hende mest, når 'jeg' dansede nøgen rundt i huset. Med tiden blev det til en slags ritual, som 'jeg' begyndte på i huset: at klæde 'mig' af og danse nøgen, og 'min' mor slog mig og begyndte at græde.

I de beskrevne momenter viser heterogeniteten sig i forestillingens anvendelse af sprogmateriale, hvormed nogle af mulighederne tillige bliver taget op fra det brede spektrum af talens gestus i samtidsteatret: En direkte tiltale til publikum fra en 'autoritativ' talerposition; nogen fortæller korte anekdoter fra 'sit' liv; tekst bli-

ver påført scenepladen; en stemme bliver indsat alene i sin klanglige materialitet. *Virus* viser på ingen måde forbindelser mellem disse heterogene sprogændelser. Konstruktionen af enhver (in)kohærent omgang med sprogændelserne, enhver indbyrdes sammenhæng mellem dem og deres funktion gennem bevægelse og musik bliver således overdraget til publikum, der ikke har noget velkendt mønster, de vil kunne gribe tilbage til, og som har eksisteret forud for denne teateraften. Alle forbindelser og relationer, der muligvis er konstruerede i publikums iagttagelse, forbliver nødvendigvis ustabile. Præsentationen af de enkelte fragmenter uden angivelse af en forhåndenværende motivering til netop denne sproglige ytring i præcis dette øjeblik opfordrer publikum til at danne egne motiveringer, til at danne usikrede konstruktioner, hvormed de så forsøgsvis må begive sig ind i det uklare rum mellem fragmenterne og disses indbyrdes forhold.

Virus bruger sprogligt materiale for momentvis at bringe spor ind i rummet samt de deri opdukkende dansende kroppe, der med stemmernes flygtighed tydeligvis vil forgå igen, men hvoraf der alligevel kan iagttages en tilbageværende rest. Også selvom der på denne måde ikke bliver opstillet nogen fiktiv enhed på scenen, selvom ingen relationer til en 'ydre virkelighed', til sociale eller politiske problemstillinger direkte bliver vist frem, så bliver disse størrelser alligevel associativt medbefordret. Ordet *Plastelina* kan læses som en fejlstavning af 'Palestine', og fremkomsten af skrift på en mur kan i bibelsk betydning opfattes som en negativ profeti. Når en gruppe dansere på forskellige – individuelle? – måder begynder at skrive 'budskaber' på en mur og i fællesskab indskraver sig i rummet, så minder det om, hvordan graffiti giver uhørte og undertrykte stemmer ordlyd i moderne storbyers offentlige rum på en (for mange borgere) forstyrrende måde. Graffiti fremtræder som en storbyens mulighed for at udtrykke sig. Dog er det skrevne – til og med *Plastelina* – i dette tilfælde umuligt at dechiffrere fra tilskuerrummet. Skrivehandlingen træder i forgrunden. Dansernes udtryk synes allerede at ligge i denne fuldbyrdelse af skriften som sprogændelsernes kropslige gestus. I indikeringen: 'her bliver skrevet på en mur,' ligger allerede udsagnet i denne kropsgestus – ikke i skriftbetydningernes udsagn.

En talens gestus bliver desuden placeret i rummet, ikke som kropslig bevægelse, men snarere som ytring af stemmens materialitet, når danserinden forsøger at undvige mikrofonen. Her har talens gestus intet sprogligt tegns genkendelighed, selv ikke når kropsbewægelsen er forbundet med den. Den bindende kraft i et fælles offentligt sprog bliver dermed afvist sammen med muligheden for at bringe enhver ytring, enhver 'personlig' indsigelse ind i denne orden. Den ikke-artikulerende, udtalende stemme positionerer sig som 'larm' på randen af en samfundspolitisk diskurs.⁵ Danserindens gestus markerer i sin rene lydlighed såvel styrken i en stemmes udsigelse som begrænsningen i en sådan sprogændelse. På den ene side er stemmen endnu ikke blevet indfanget i den samfundspolitiske diskurs, hvis 'larm' ikke er blevet omdannet og dermed gjort anvendelig i en mere 'logisk' position af diskursen. På den anden side har sprogændelsen ingen konkret motivation og viser

ingen ydre relation til et udsigelsens øjeblik. Der opstår et protestens billede, som forbliver abstrakt. Ganske vist kan dette billede kun komme til syne i fremstillingen af en konkret krop og en konkret stemme, men der er langt til at kunne associere til en figur ud fra stemmeytringernes og undvigebevægelsernes gestik og danserindens tilstedeværende krop. Ligeledes tjener alle dansernes kroppe alene skrivningens bevægelser på muren uden dermed at inkarnere nogen eller noget. Der bliver ikke sagt 'jeg'.

Der bliver heller ikke sat nogen figur i scene til udsigelsen af Handkes *Publikumsudskældning*. Denne udsigelse er alene bundet til en position, hvorfra den udgår. En af danserne indtager igen og igen denne position for at adressere tekst til publikum – udsagt i den ubestemte fællesform af et 'vi'. Derved opfylder hans stemme kun den funktion, at den materialiserer teksten i rummet, den overbringer teksten, ligesom hans krop på andre tidspunkter af stykket overtager bestemte bevægelser. Tekstens sted ligger i adresseringen. Der bliver i den tomme 'taleposition' fremvist en udspaltning af stemme og krop, sprog og bevægelse, som gennemsyrrer koreografien. 'Talepositionen' vender sig uforbindende alment og dog i udsigelsen konkret mod publikum. Den synes 'mandlig': kun en mandlig stemme udfylder påklædningen. Den strikte adskillelse af krop og stemme i dansebevægelser på den ene side og en belærende tiltale på den anden side synes at være en mandlig strukturering af verden. En metaposition bliver opstillet oven for dansegulvet for derfra at tale ud over verden.

På niveauet med kropslig bevægelse, dansegulvet, lykkes det kun at tale i form af udsigelsen af en sætning eller en anekdote. Tale og bevægelse, krop og stemme synes at forbinde sig med hinanden, når en af danserinderne fortæller om 'sit' liv. Hendes tekster relaterer sig til hendes kropslige præsens på denne scene – ingen mandlig krop, ikke den af moderen ønskede søn – og til måden at være præsent på – at danse, selv i et offentligt rum, ikke derhjemme og (derfor?) ikke nøgen. Danserindens krop synes i sin kommen til syne på scenen at gå forud for sproget, hvis regler og forhold samfundsmagten formår at indskrive i kroppen, der markeres og vurderes. Magten tilvirker kroppen til samfundets orden. Kroppen markeres af sproglige ytringer, der gennem en stemme sætter hende i tale – så vidt hun relaterer sig til denne stemme – som 'ingen søn' og som 'mindre ønsket', idet hun er 'kvindelig', som udsat for voldens magt, så snart kroppen knytter an til de dominerende illusioner, som udsat for blikket og begæret, særligt nøgen, og således på ny udsat for voldens magt. En magt, der forsøger at undertrykke synet af det uønskede i denne krops måde at forholde sig på – nøgendans – og dermed igen og igen også provokerer og kalder på en fornyet tilsynekomst af denne krop.

Danserindens krop kommer til syne på scenen og danser legitimt, er samfundsmæssigt afsikret, udsat for blikkene og beskyttet mod volden. Hvad denne krop her føler ved dansen, bliver ikke nævnt; en privat motivation – som lysten ved smerte – forbliver uafgørlig for bevægelsernes måde at komme til syne på i rummet og for

opfattelsen af dem. Sikkert er det, at den tolvårige pigekrop, som anekdoten fortæller om, ikke er at se. Og dog tilbyder den voksne danserinde 'jeg' sin krop som den ældre version af pigens, som nu kunne have fundet andre måder at danse på. Danserindens stemme fremstiller den tolvårige pige som 'sin' fortid i rummet: Om morgenen på 'min' Bat-Mitzwah indså 'jeg'... – og trækker sig alligevel straks tilbage fra dette tilbud om en biografisk sammenhæng, der klinger af, og hun fremlægger ikke andet, der kunne stabilisere opbygningen af en sådan fiktiv tidslinje. Alene ytringen 'jeg' rækker til at frigive muligheden af en figur i rummet.

Det er nærliggende, at selv en nok så kort anekdote formår at skabe en figur. Dette ene moment i fortællingen er tilstrækkeligt, da det i sin udelukkende form fremstiller sig som betydningsfuld for dannelsen af et billede af denne figur, og for at publikums forestilling om den igangværende handling kan udvides til også at omfatte fraværende hændelser, der angiveligt ligger i fortiden. Den fraværende hændelse bliver med fortællehandlingen i al sin fiktionsmagt tilstedeværende og forbliver som spor magtfuld, efter at den fortællende stemme er klinget bort. Magtfuld, fordi anekdoten, én gang udtalt i rummet, indvirker som fortællende handling på iagttagelsen hos de tilstedeværende kroppe,⁶ der starter et spil mellem de mulige forhold. Bliver figuren i anekdoten kaldt 'jeg', så følger uvægerligt en relation fra figuren til den fortællende danserinde – selvom ingen (anden) henvisning foreligger om, at denne anekdote relaterer sig til 'hendes' fortid: hverken til danserindens person eller til en figur, som hun denne aften kropsliggør. Aldersmæssigt er der mange år mellem anekdotens 'jeg' og den danserinde, man kan se på scenen. Blot er anekdotens 'jeg' yngre, således at 'jeg' kan fremstille sig som fortid, for efter vant fortællemonster at kunne trække en tidslinje fra fortiden, der bliver fortalt i den nutid, som netop bliver oplevet. Kun to yderligere kendetegn ved 'jeget' nævner anekdoten: Lysten ved smerte – som danserindens kropslige attitude på ingen måde viser hen til – og at 'jeg' er kvindelig, hvad der kun i denne almene samfundsmæssige orden sørger for en forbindelse til danserinden.

At sige 'jeg' sikrer anekdotens figur en tilstedeværelse, der aldrig kunne etableres i tredjepersonsform. 'Jeg' kan altid kun vise 'min' krops tilstedeværelse, lade 'min' stemme tale. Al erfaring af et 'jeg' går uvægerligt gennem 'min' krop, 'min' stemme, som var der trods 'jegets' tomme almenhed, med hvilken enhver betegner sig, en inderste forbindelse mellem den sproglige ytrings 'jeg' og kroppen, som med sin stemme udsiger dette 'jeg'. På grundlag af erfaringens vanetilfælde – og måske ligeledes på grundlag af en korresponderende længsel hos tilskuerne – spiller teatret, hvis dansere og danserinder eller skuespillere ikke kropsliggør et 'jeg' i anekdoter, men snarere stiller 'jeget' uopnåeligt fjernt og samtidig uadskilleligt nært ved deres kroppe og stemmer. Den tydelige og den hendøende klang af den indikerende stemme, der siger 'jeg', og som fortæller, skaber på samme tid afgrunden og broen mellem de livagtige, tilstedeværende kroppe, der byder sig til for øjnene af tilskuerne, og den fortalte krop af en figur, der udelukkende kommer til syne i tilskuernes forestilling.

Midte

Don't look at me.
 Don't look at me.
 Stop looking at me.
 Please, stop looking at me. I don't want you to look at me now.
 I want you to look at me when I lie down.
 In a moment, I'm going to lie down, and when I do, you're going to be overwhelmed.
 You're gonna start to cry.
 You're gonna start to cry and you won't be able to stop for the rest of the show. You're gonna cry right to the end.
 And you're gonna cry.

Med den gentagne opfordring til ikke at se på hende, vender Cathy Naden sig i *Bloody Mess* (Forced Entertainment, 2004) mod publikum. På scenen står en kvinde og bygger et spændingsmoment op ved hjælp af sproget. Hun forkynder, hvad hun vil gøre og desuden hvilken virkning, det vil have. Med denne foregribelse bliver forventningen om det, der skal ske, intensiveret samtidig med, at spændingsopbygningen bliver brudt af latteren, som vækkes ved udsigten til den eklatante afstand mellem det bekendtgjorte syn »I'm going to lie down« og den forudsagte reaktion hos publikum »You're gonna start to cry«. Denne udstilling af spillet mellem relationer og måder at forholde sig på er tilbagevendende og virkningsfuldt i Forced Entertainments teaterproduktioner.

For de tilskuere, der flere gange har oplevet produktioner af Forced Entertainment, bliver skuespillerne fortrolige – som gode bekendte. Der opstår en form for nærhed til det postdramatiske teaters stjerner. Når man gang på gang har set dem, fører det til en genkendelse af dem som deres sceniske 'jeg' [Bühnenpräsenz, o.a.]. Da fremtræder en skuespillerinde på scenen, der spiller Cathy Naden fra Forced Entertainment, der giver sig ud for at være hende, der fremtræder som Cathy Naden, for i *Bloody Mess* at forestille en kvinde i en lang rød kjole på en scene, hvor hun opfordrer publikum til ikke at se på hende. Bundet til en momentan tilstedeværelse og tvivlsom i sin konstitution synes dette 'me', som publikums opmærksomhed retter sig mod, at udsige en tydelig og grundlæggende modsigelse mod funktionen af teaterets stående opfordring, nemlig ikke at gøre det, man kom for: at se på den eller de, der står på scenen.

Midt i tumulten i *Bloody Mess* byder denne opfordring sig til som en gestus, der skal rette publikums opmærksomhed mod en af de tilstedeværende kroppe på scenen, mod den krop, der taler med denne stemme. En funktionel enhed af krop og stemme bliver etableret, de synes gensidigt afhængige. 'Jeget' viser sig alene i kropslige handlinger, der ikke synes bundet af noget udtryk eller af henvisningen til en fraværende betydning: tale, lægge sig ned. Den eneste grund til disse handlinger

synes at være at fremkalde de følgehandlinger hos publikum, som man har håbet på, men som højst sandsynligt ikke vil indtræde: at vende blikket væk, at græde. 'Jeget' på scenen viser sig at være et fænomen af momentan tilstedeværelse. Dette 'jeg' har intet andet end en kortvarende kropslig synlighed og en kortvarende talen til rådighed og formår dermed ikke at forlænge sig ud over øjeblikkets benævnelse fra denne krop i en talens gestus. Dermed formår dette 'jeg' ikke at stabilisere nogen fiktion i form af en figur eller en anden karakteriserbar talerposition.

Tilskuerne er ganske vist blevet tiltalt på niveauet for deres kropslige reaktioner, men disse reaktioner bliver udråbt som udtryk for indre bevægelser: blikket som følge af den fæstnede opmærksomhed, gråden som følge af et indre oprør over det fremstillede. Tilskuerne bliver gennem Cathy Nadens tale sat i scene, som var de figurer i et 'realistisk' dramatisk teater, hvorved deres kropslige måder at fremtræde på ville være læselige som tegn, der forlener en indre følelse med et ydre udtryk. Mens 'jeget' altså fremstiller sig på scenen som flygtigt i sin momentane tilstedeværelses ubestemthed, bliver tilskuerne tildelt en rolle. Da mulighederne for ('troværdigt') at fremstille en sådan rolle imidlertid står og falder med, at begge deltagere – her Cathy Naden på den ene side og tilskuerne på den anden – kommer overens i samspillet 'dramatiske dialog', altså i den »autopoietiske feedback-sløjfe«⁷, kan tilskuerne ikke 'udfylde' den tildelte rolle. Det dramatiske teaters identifikatoriske pagt bliver opsagt af Forced Entertainment og dermed også den pålidelige læselighed af de præsenterede kropstegn på scenen. Den mekaniske anvendelse af disse kropstegn som udløsning af 'indre bevægelser' hos tilskuerne bliver også opsagt, men til gengæld formår de at udtrykke sig med identiske kropstegn. Tilskuernes tydelige ytringer i teatret – i forestillinger af Forced Entertainment er det ofte latter – lader sig ganske vist ikke aflæse som resultater af en 'vellykket skuespilpræstation', der forplanter sig til kropstegn, der udtrykker emotioner, men de forbliver dog som kropslige reaktioner tegn på en virkning af det fremstillede. Tilskuernes 'jeg' forbliver en figur udleveret til påvirkninger.

Det, at 'tilskuerfiguren' er udleveret til begivenhederne på scenen, bliver også bragt i tale i en anden produktion af Forced Entertainment. Med denne figurs (formentlige) potentiale bliver der spillet på indre bevægelser og ydre tegn. I *Showtime* (Forced Entertainment, 1996) kræver en døende mand, Robin Arthur, et dramatisk forståeligt teater tilbage, som om han har problemer med manglen på en etableret ramme for forståelsen af begivenhederne på den scene, han netop befinder sig på. Herefter retter et af de to tilstedeværende træer en revolver mod tilskuerne. Træerne – dvs. to skuespillere, der gemmer sig i lange trækostumer og hele tiden strækker armene (hhv. grenene) i vejret, som om de ikke er der og ikke ser noget som helst – har været på scenen i længere tid, og træet med revolveren beder nu publikum om ikke at se på begivenhederne. Dermed bliver den døende mands blik tilskrevet en virkning på tilskuerne – eventuel en skadelig virkning på deres 'indre' – men virkningen er ikke dramatisk forståelig.

Close your eyes.
 Close your fucking eyes.
 You shouldn't be watching this.
 Close your eyes and keep them closed.
 Please close your eyes.
 Please close them.

2. »Ja, godt, men ikke for DIG!«

I René Polleschs teater bliver der vedvarende sagt 'jeg'. Meget ofte også 'du'. Det synes, som om skuespillerne vil føre en samtale, der kun bliver afbrudt af musikalske og handlingsrige sekvenser eller ført videre i disse i en anden form. Samtalen forløber i sløjfer og gentagelser og vender igen og igen tilbage til allerede berørte temaer og ytringer. I denne 'samtale' foregår henvendelserne til de andre deltagere i direkte tiltale, men også som tiltale til publikum.

I *Stadt als Beute* (Volksbühne im Prater, 2001) bliver der talt om livs- og arbejdsbetingelser i en storby, i dette tilfælde Berlin, der er underlagt fænomener som globalisering og immaterielt arbejde. I *Stadt als Beute 2* (Mousonturm, 2002) er Frankfurt am Main denne by. På den måde skriver Pollesch altid videre og om på temaer og billeder fra egne – og fremmede – forudgående tekster, ligesom der inden for den enkelte tekst er en struktur af gentagelser og forskydninger. Enhver af disse tekster kan læses som en monolog, der er splittet op i flere stemmer. I *Stadt als Beute* taler og skrider A(strid Meyerfeldt), B(ernhard Schütz), F(abian Hinrichs) og P(hilipp Hochmair) – taleinstanserne bliver benævnt med startbogstaverne i skuespillernes fornavne – sig til tekstdelene, fortæller også ind imellem korte anekdoter og siger ofte 'jeg' og 'du'. Et 'du' synes nogle gange at være adresseret til en anden taleinstans, mens det andre gange synes at være et upersonligt 'du', som lige så godt kunne erstattes af et 'man' eller et 'jeg'. I gentagelsen af ytringer og den udskiftelige fordeling af enkelte sætninger på de forskellige taleinstanser kommer en ligeværdighed blandt de talende til syne, men også en udskiftelighed.

At der ikke skal komme figurer til syne i taleinstanserne bliver tillige udvirket gennem den ejendommelige lyd, som talen får i Polleschproduktioner. Lyden forener alle de talende i én form for talen og i én form for skriften. Teksten skal ved skuespillernes tale altid tænkes på ny og bliver ofte fremstillet med en gestus af forundring over 'egne' ytringer. Det sker gennem gentagen brug af »på en eller anden måde« eller »en eller anden«, der fungerer tegn på 'egen' ikke-forståelse og relativisering af det, der bliver talt om. Denne upersonlige talegestus, der dog bliver ødelagt ved indslag af synlige, personlige træfninger – Jeg holder det ikke ud!/Det tror jeg ikke på!/Ja, det ved jeg!/Ja, det er jeg! – forstærker sig derved, at der i intet tilfælde opstår situationer og ikke engang antydningen af rollefremstillinger gennem måden at tale på. Denne installation af en diskurs i rummet frembringer ytringer, hvis talegestus af

navn- og biografiløse personlige tilfælde associativt fremkalder *et* felt af individuel og kollektiv (popkulturel) hukommelse, på hvilket det ene uden det andet ikke formår at komme til syne, og hvor al tale altid synes markeret af begge.

Ofte lyder det, som blev de tydelige stemmer 'talt fremmed', når skuespillerne taler på 'jeg'-måden, efter den ind imellem let forskudte gentagelse af fraser fra popkulturen, reklamen, politikken eller videnskaben. Det forbliver uafgjort, hvem der egentlig bliver 'talt fremmed' og dermed tillige taler: om det allerede er det gentagne talemønster i det offentlige og private hverdagsliv, eller om det er skuespillerne, der på grund af deres hverdag i et bestemt socialt lag af såkaldte immaterielle arbejdere⁸ gennemgående synes biografisk forbundet med det talte; eller om 'jeg' blot kunne være en figur fra dette miljø, der måske hele aftenen, måske kun momentvis dukker op i enkelte sætninger. Det udsagte 'jeg' viser hen mod en gensidig tilegnelse af diskursen gennem 'jeget' og 'jeget' gennem diskursen. 'Jeget' kommer til syne som en almen og samtidig personaliseret mulighed for sproglig indikering inden for en samfundspolitisk diskurs. I Polleschs stykker udtrykker taleinstansens 'jeg' altså livs- og hverdags erfaring(er) fra såvel et socialt lag⁹ som fra en gruppe og en 'individualitet', og det sker på baggrund af 'jegets' personlige erfaringsforskydninger inden for disse områder.

Forholdet mellem det 'jeg', der i talens gestik bliver frembragt, og den talende krop bliver problematiseret. På den ene side bringer 'jeg' meningsytringer ind i en diskurs, der ligner en diskussion eller en samtale. På den anden side fortæller 'jeg' ofte anekdoter om 'mig selv', som om 'jeg' oplever dem netop her og nu, selvom anekdotens sted alene bliver sprogligt udpeget, hvilket dermed også gælder oplevelsens 'nu'.

Bernhard: Jeg går ud og spadserer, og der går det op for mig, at den gamle lortebanegård derude endnu ikke er blevet aktiveret på ejendomsmarkedet. Og pludselig bliver det med genanvendelsen af overskydende byarealer og deres aktivering på ejendomsmarkedet ført over på den menneskelige organisme. PÅ MIG! ELLER PÅ DIG! Den her luder udvikler en virksomhedsprofil. Ligesom den der servicevirksomhed derude. Og der indretter du dig og dit problematiske liv og forsøger for eksempel at leve illegalt i den her kommune, som et uanmeldt bordel. LORT! Du lever blot i den her gas som uanmeldt bordel. Der findes den her flydende magt teknologi i dig, BYTTE, og du frigør utrolige salgsflader ved at aktivere marketingspotentialet i dig. Der findes steder hvor der er restriktioner på om du har adgang eller ej. For eksempel det STED HER!¹⁰

Begyndende med anekdoten om spadsereturen og iagttagelsen af byen foretager sproget her en umærkelig bevægelse gennem forskellige udsigelsesmønstre, der alene manifesterer sig på et litterært niveau. 'Fortællingen' om 'sig selv' forvandler sig til en erkendelse af hændelser i byen, som angår 'mig', men også 'dig' – også 'du' i betydningen 'man'. Derefter går det citerede stykke over og bliver en direkte, offensiv

tiltale, hvis retning mod en anden eller tilbage mod 'mig selv' forbliver åben. Det 'jeg' og 'du', der i udviklingen af den sproglige diskurs er fremkaldt, fungerer under en 'også'-modus. De beretter også om 'individuelle' oplevelser, der som fiktioner også er her og nu, og de forsøger tillige teoretisk at fiksere nogle samfundsforhold, som også virker her og nu. Desuden forbinder de sig også med de tilstedeværende kroppe, der siger 'jeg', eller som hører 'du'. Det gælder ikke kun skuespillerne, men også tilskuerne. Også de hører 'jeg'.

Afslutning

På samme måde, hvis man med ord mener kommunikationens middel, betyder det ikke, at man ved at vise et ord råder over et højere plan (et metasprog, som er inkomunikabelt på det første niveau), ud fra hvilket man kan gøre det til objekt for kommunikationen, men det betyder, at man udstiller det uden nogen transcendens i dets egen middelbarhed, i dets egen væren middel. Gestussen er i den betydning kommunikation af en kommunikabilitet. Den har ikke noget selv at sige, fordi det, den viser, er menneskets væren-i-sproget som ren middelbarhed. Men eftersom væren-i-sproget ikke er noget, der kan udsiges i propositioner, er gestussen i sit væsen altid gestus for det ikke at finde sig til rette i sproget; [...]¹¹

Talerens 'jeg' i det postdramatiske teater markerer ikke kun taleren, men også tilskuerens væren-i-sproget. Ved at fortælle nok så øjeblikagtige 'jeg'-anekdoter – 'jeg'-udsigelsens gestus – viser der sig en tilbageholdende forlorenhed ved det 'individuelle' i den politisk-soziale diskurs og tillige udstilles en uløselig sammenkædning af denne diskurs i kroppene og stemmerne, som taler og bliver talt. 'Jeg' opretter en taleinstans, der foregiver at være her; her udspiller 'sig' en talende stemme og en tilhørende krop, som indeksets normale virksomhed vil hævde er en 'personlig' krop, en figur.

'Jeget' er fuldkommen uafhængigt af det givne i sin udsigelse, hvad de associative og forestillede konkretiseringer af dets mulige betydninger angår. 'Jeget' benytter derfor enhver lejlighed til ud af det muliges åbenhed, der ligger i bestemtheden i talens gestus, at skabe en indikering af ubestemt henvisning i teaterrummet. Uforklarligheden i et sådant indeks – 'jeg' – bliver klædt i tilstedeværende kroppe og stemmer, de lader ethvert udtryk forbinde sig, også det ikke forhåndenværende associeres og forestilles frit med 'mig'. Enhver sætning, enhver dom om samfundsmæssige forhold og enhver anekdote, der udspringer af 'individuel' erfaring, men som bliver udtalt i det alment virksomme 'jeds' modus, fortsætter spillet med dette 'jeds' tilsynekomster, spiller med det lys, der bliver kastet på disse tilsynekomster for at udtrykke et 'jeg'.

Talens gestus frembringer figurer, i det mindste momentvist, når de siger 'jeg'. Da spiller de på øjeblikket af formodentlig entydighed i 'jeg'-udsigelsen.

Gesten er kun den bevægelse, som udtrykker det entydige klart, formen er den eneste vej til det absolutte i livet. Gesten er det eneste, som er fuldendt i sig selv, noget virkeligt og mere end simpel mulighed. Kun gesten udtrykker livet, – men kan man udtrykke et liv?¹²

Oversat af Kasper Green Krejberg. Ph.d.-stipendiat v. Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

Noter

- 1—Jacques Derrida: *Stemmen og fenomenet* [*la voix et le phénomène*, 1967], på dansk ved Steffen Nordahl Lund, Hans Reitzel, Kbh. 1997, s. 51.
- 2—For et mere udfoldet begreb om det »postdramatiske teater«, se: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.
- 3—Se om begrebet »leiblichen Ko-Präsenz«: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, særligt pp. 58-126.
- 4—Derrida: *Stemmen og fenomenet*, s. 99.
- 5—Om larmen som figur og dens forhold til en hørbar stemme i den politiske diskurs, se: Jacques Rancière: *La Méésentente. Politique et Philosophie*, Paris: Galilée 1995, pp. 41-67.
- 6—Dette magtbegreb følger Michel Foucaults beskrivelse af magt som »handling på andres handling«. Se Michel Foucault: *Subjekt und Macht*, in: Foucault.: *Analytik der Macht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, s. 240-263, her s. 256.
- 7—For begrebet om »autopoietischen feedback-Schleife«, se Fischer-Lichte: *Ästhetik*, pp. 58-126, 281-314.
- 8—For begrebet om »immaterielt arbejde«, se: Maurizio Lazzarato: *Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus*, in: Toni Negri / Maurizio Lazzarato / Paolo Virno: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin: ID Verlag 1998, pp. 39-52.
- 9—Om det tætte forhold mellem Pollesch-teatret og livsbetingelserne for dets publikum, se også: Ruth Sonderegger: »Adorno geht in das Theater von René Pollesch und fragt nach Kulturkritik heute«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 48, 2 (2003), S. 175-194.
- 10—René Pollesch, efter spaceLab: *Byen som bytte* [*Stadt als Beute*, 2001], dansk oversættelse ved Morten Koefoed i *luj – nordensjælske literaturtidsskrift* nummer 1+2, s. 38, 2003. Tysk original optrykt i: Bettina Masuch (Hg.): *Wohnfront 2001-2002*, Berlin: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz / Alexander Verlag 2002, pp. 5-41.
- 11—Giorgio Agamben: »Noter om gestus« (»Note sul gesto«), in: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino: Bollati Boringhieri, 1996, 45-53. Her citeret fra Mads N. Outzens oversættelse i *Livs-form. Perspektiver i Giorgio Agambens filosofi*, red: Mikkel Bolt & Jacob Lund Pedersen, Århus: Klim, 2005, pp. 25-33. Her p. 31f.
- 12—Georg Lukács: *Livets sønderknusning af formen: Søren Kierkegaard og Regine Olsen* [*Das Zerschellen der Form am Leben: Søren Kierkegaard und Regine Olsen*], i Lukács: *Sjælen og formerne* [*Die Seele und die Formen*, 1971], Dansk oversættelse ved Hans Jørgen Thomsen, Rhodos: København 1979, s. 48.

Matthias Naumann

Cand.Mag. Ph.d.-stipendiat v. J. W. Goethe Universitetet (Frankfurt am Main).
 Projekttitel: »Theatre of War. Strategies of (re)presenting war in German and Israeli theatre after 1945«.