

Dit hjem er et minefelt!

Om politisk satire i Martin Crimps »Advice to Iraqi Women«

Af Mads Thygesen

Your house is a potential war zone for a child: the corners of tables, chip pans, and the stairs – particularly the stairs – are all potential sources of harm.

Your house is a minefield.

Your house is a minefield – you only have to think about the medicines in the medicine cupboard – or the hard surfaces in the bathroom...¹

Den 10. april 2003 midt i en periode hvor det samlede mediebillede var præget af invasionen af Irak (der indledtes d. 20. marts 2003) kunne man i den engelske avis, *The Guardian* læse en bemærkelsesværdig tekst med titlen *Advice to Iraqi Women*. At denne tekst skilte sig ud fra mængden af artikler, der på den ene eller anden måde beskæftigede sig med situationen i Irak, hang sammen med, at den henvendte sig til irakiske kvinder og advarede dem mod de utallige farer, som deres børn dagligt udsættes for. Hvis ikke det lige havde været for tekstens undertitel: »A new theatre piece by Martin Crimp, presented this week at the Royal Court« (ibid.), kunne man altså forledes til at tro, at der var tale om en officiel bekendtgørelse. Mens teksten umiddelbart kan aflæses som en bekendtgørelse, der fremsætter en række advarsler til irakiske kvinder, ændrer den altså karakter, når vi betragter den som et teaterstykke, skrevet af den engelske dramatiker, Martin Crimp.

Der er tre grunde til, at jeg finder denne episode interessant. For det første udgør Martin Crimps *Advice to Iraqi Women* et fængslende eksempel på en teatertekst, hvor dramatikeren låner fra andre diskursgenrer. For det andet afviger tekstens form og opbygning ganske meget fra dramaets vanlige modus, både hvad angår dens udsigelse og dens repræsentationelle logik. For det tredje finder jeg det interessant, at dramatikeren intervererede i den offentlige debat ved at skrive sin tekst ind i en helt bestemte historisk-politisk situation.

Det er disse tre problematikker, jeg vil diskutere her. Idet intentionen med dette bidrag er at præsentere nogle refleksioner over politisk satire i Martin Crimps *Advice to Iraqi Women*, vil min artikel altså tage form som et *casestudy*, hvor jeg vil se nærmere på, hvordan disse tre problematikker står i forhold til hinanden. Til mit formål har jeg ladet mig inspirere af tre distinktioner, jeg låner fra den franske filosof Gilles Deleuzes bog *Foucault* (1986).² Bogen er, som titlen antyder, en monografi, hvori Deleuze præsenterer sit forsøg på at genlæse og teoretisere over Michel Foucaults samlede forfatterskab. Af hensyn til artiklens omfang vil jeg imidlertid undlade at redegøre for forholdet mellem Foucault og Deleuze, men blot at forfølge de tanker som igangsættes, når de grundlæggende refleksioner anvendes i en dramaturgisk analyse.³

1. Det kollaterale rumudsnit

»Et udsagn,« skriver Deleuze, »repræsenterer altid en udsendelse af singulariteter, af singulære punkter, der fordeler sig i et tilsvarende rum« (Deleuze 2004, s. 23). Hvis vi tager *Advice to Iraqi Women* som eksempel, vil det sige, at teksten kan betragtes som en singulær diskursiv hændelse, hvor dramatikeren udsender sin kritik i et bestemt rum. Rundt om dette udsagn kan vi, ifølge Deleuze, skelne mellem tre rumudsnit. Han foretager altså tre markeringer eller udskæringer af udsagnets rum (fr. »trois tranches d'espace«), hvoraf den første er *det kollaterale rumudsnit*, som er »tilhørende eller tilstødende, dannet af andre udsagn, der tilhører samme gruppe« (Deleuze 2004, s. 24). Ordet »kollateralt«, der kommer fra latin (*collateralis*, af *collaterare* »have ved siden«), henviser i denne sammenhæng til noget, der »ligger ved siden af hinanden« eller er »i slægt med hinanden«. At foretage en *kollation* betyder ganske enkelt, at man sammenholder to dokumenter, f.eks. en afskrift med originalen. Hos Deleuze bruges ordet dog i en lidt bredere forstand, fordi han udvider det kollaterale rumudsnit til at omfatte spørgsmålet om, hvordan singulariteten »står« i forhold til sin genre eller art.

Når vi applicerer denne distinktion på *Advice to Iraqi Women*, bliver det klart, at teksten adskiller sig fra de øvrige artikler i *The Guardian*, fordi undertitlen lader os vide, at der er tale om et nyt teaterstykke skrevet af Martin Crimp. Det virker ikke desto mindre lidt overraskende, at *Advice to Iraqi Women* bærer betegnelsen »teaterstykke« (eng. *play*), for her har vi at gøre med en tekst, der gør en dyd ud af at maskere sig som noget andet end et »drama«. ⁴ *Advice to Iraqi Women* tager sig tillige ud på en helt anden måde end hovedparten af de teaterstykker, vi kender fra Crimps hånd, ja, der er faktisk ganske langt til tekster som *No One Sees the Video* (1991), *The Treatment* (1993), *The Country* (2000) og *Cruel and Tender* (2004), hvor situationerne, figurtegningen og den fortættede dialog befinder sig helt inden for rammerne af det dramatiske. Crimp forfølger snarere en række af de formeksperimenter, som han igangsatte med *Attempts on Her Life* fra 1997, og som han blandt andet har videreført i *Face to the Wall* fra 2002. Ved første læsning af teksten bliver man således efterladt med det umiddelbare indtryk, at der i dag er ganske vide grænser for, hvad der kan siges at gøre det ud for et teaterstykke. Ikke desto mindre kan man godt argumentere for, at undertitlen blot følger almindelig sproglig praksis, fordi den engelske betegnelse »play« svarer til de danske begreber »teaterstykke« eller »skuespil« – jf. ligeledes forholdet mellem *Dramal Stück* (tysk), *dramel pièce* (fransk). ⁵ Når man på denne måde taler om teaterstykker eller skuespil, så handler det i bredeste forstand om tekster, der er forfattet med henblik på opførelse i teatret, f.eks. et manuskript som blev opført på Royal Court Theatre i 2003. At man alligevel kan finde grund til at bestride denne betegnelse, skyldes tekstens form: det er en lille, kort monolog, der stort set ikke besidder nogle af de træk, vi almindeligvis forbinder med tekster, der er skrevet til teatret, f.eks. dialog, personnavne foran replikker,

scenebeskrivelser, osv. En analyse af *Advice to Iraqi Women* – eller for den sags skyld et hvilket som helst andet skuespil – udgår, begribeligvis, fra en række antagelser om, hvad et teaterstykke er. Og det interessante er, at netop denne tekst ikke lever op til ret mange af de forventninger, vi almindeligvis har til genren. Det skyldes, at teksten foregiver at være en bekendtgørelse, der henvender sig til irakiske kvinder. Denne genreimitation indebærer bl.a., at teksten ikke rummer en dialog mellem handlende personer, men blot udsagn. Det er således en del af tekstens »teater«, at den maskerer sig som noget andet, og det vil sige, at den låner fra en anden diskursgenre: bekendtgørelsen.

Vi har altså at gøre med en tekst, der rent typografisk fremtræder på en måde, der ikke adskiller sig væsentligt fra de fleste andre artikler i avisen. Hvis vi betragter den kontekst, som Martin Crimps teaterstykke indgår i, bliver det ikke desto mindre klart, at den behandler sit emne på en opsigtsvækkende måde. Hvis vi for eksempel sammenligner *Advice to Iraqi Women* med The Guardians forsideartikel fra den samme dag: »The toppling of Saddam – an end to 30 years of Brutal Rule«,⁶ bliver det hurtigt klart, at den følger et helt andet diskursivt regelsæt end det, der gælder for en »seriøs« avisartikel. Denne iagttagelse vender jeg tilbage til i afsnittet om »det komplementære rumudsnit«, men indtil videre er det tilstrækkeligt at bemærke, at *Advice to Iraqi Women* har en anden dagsorden. Jo mere vi sammenholder budskabet i de to tekster, desto klarere bliver det, at Crimp ikke forpligter sig på en journalistisk etik. Der er snarere tale om et stykke provokerende og holdningsbearbejdende politisk satire, hvis hovedanliggende er at gå i kritisk dialog med det billede af »befrielsen« af Irak, der blev tegnet i massemediernes i dagene omkring d. 10. april 2003.

Skulle avislæseren alligevel komme i tvivl om, hvorvidt der faktisk er tale om et satirisk teaterstykke eller ej, behøver han eller hun blot at kaste et blik på avisens modsatte side. Her finder vi Michael Billingtons artikel med den sigende titel: »Drama out of a crisis« (Billington 2003, s. 10). I artikel, der fremtræder som en lovprisning af de engelske teaterinstitutioners vilje til at konfrontere situationen i Irak, beretter Billington om, hvordan *Advice to Iraqi Women* blev opført på Royal Court Theatre. Opsætningen var et fremragende eksempel på »Swiftian Irony«, skriver Billington, fordi skuespillerne fremførte tekstens udsagn, som om de gav husholdningstips til vestliggjorte, borgerlige kvinder. Ved at karakterisere denne fremgangsmåde som »Swiftian irony« antyder Billington, at teksten er inspireret af den engelsk-irske forfatter, Jonathan Swift (1667-1745).⁷ Crimps groteske indlæg i tidens mest brandvarme politiske debateme svarer nemlig til Swifts satiriske skrift, *A Modest Proposal* (fra 1729), hvor han med bidende ironi argumenterer for, at fattige irske familier bør sælge deres afkom som delikatesser til de rige englænderes middagsbord.⁸ Når man sammenholder stilen i de to skrifter, bliver man opmærksom på, at Crimp ikke fremlægger sin sag i jeg-form, sådan som det er tilfældet hos Swift. Men stilen i de to tekster slægter dog hinanden på, al den stund begge forfattere forholder sig galgenhumoristisk til et politisk emne ved at parodiere officielle skrifers kancellistil.

Swifts ironi har at gøre med argumentationens oprigtighed. Man bør eksempelvis ikke forlade sig på forfatteren, når han skriver: »I shall therefore humbly propose my own Thoughts, which I hope will not be liable to the least Objection« (Swift 1967, s. 23). For Swifts beskedne forslag, hvoraf det bl.a. fremgår, at »a young Child well nurished is at a year Old a most delicious nourishing and wholesome Food, whether Stewed, Roasted, Baked or Boiled« (op.cit.), har den usmagelige pointe, at kannibalisme tjener til samfundets ve og vel. Swift iscenesætter således et upålideligt »jeg«, hvis ytringer ikke stemmer overens med forfatterens egne normer og værdier.⁹ Det satiriske moment fungerer altså derved, at Swift skærper læserens kritiske stillingtagen til den engelske håndtering af hungersnøden i Irland i 1700-tallet ved at fremsætte et grotesk argument, der på én og samme tid virker skræmmende og lattervækkende, fordi samtidens læsere kunne opfatte det som om, det var forfattet af en tilhænger af engelsk konservatisme med meget ekstreme holdninger. Min tese er nu, at vi finder en nært beslægtet strategi i *Advice to Iraqi Women*, der har at gøre med postulatet om, at man i dag kan føre krig uden at bringe civilbefolkningen i fare.

2. Det korrelative rumudsnit

Dette bringer mig frem til Deleuzes andet rumudsnit: det korrelative, der angår »udsagnets forhold, ikke til andre udsagn, men til dets subjekter, dets objekter, dets begreber« (Deleuze 2004, s. 25). Ordet »korrelativ« er afledt af latin (*correlatus*), og anvendes i betydningen af, at »noget svarer til hinanden«. Et udsagn er f.eks. knyttet til en udsigelseshandling, hvor et subjekt tager sproget i anvendelse for at øve indflydelse på sin modtager. Det er imidlertid noget særligt for teatertekster, at disse forhold udgør en »udsagt udsigelse«, og det vil nærmere bestemt sige: en retorisk montage af udsigelsens instanser (afsendere, modtagere og diskursive horisonter).¹⁰ Og dertil kommer, at denne udsagte udsigelse kan aktualiseres og approprieres på to helt forskellige måder, dvs. enten ved læsning eller opførelse. I *Advice to Iraqi Women* er relationen mellem afsender-instansen og budskabets modtager eksempelvis ikke den samme, hvis man læser udsagnet i avisen, som hvis man overværer en forestilling i teatret, hvor det fremføres af to skuespillere, der foregiver at formidle husholdningstips til vestliggjorte, borgerlige kvinder (jf. Billington 2003). Det skyldes, at tekstens udsagn i teatret bindes op på en singularær diskursiv hændelse, hvor de to skuespillere, Stephen Dillane og Sophie Okonedo, fremfører teksten til glæde for teatrets publikum. For at kunne anskueliggøre, hvad det er, der sker, når vi læser teksten eller overværer en opførelse af den i teatret, må vi imidlertid forfølge en række af de samme spørgsmål: *Hvem taler? Hvorfra tales der? Hvad tales der om? Hvem tales der til? osv.*

I titlen: *Advice to Iraqi Women* har tekstens ophavsmand, Martin Crimp, angivet skriftets emne og modtager. Eller sagt mere præcist: Den tekst, han har skrevet,

forgiver at henvende sig til irakiske kvinder. Idet teksten er publiceret i den engelske avis *The Guardian* og opført på Royal Court Theater, står det imidlertid klart, at teaterstykket i realiteten henvender sig til en anden modtager. Nu er det selvfølgelig ikke givet på forhånd, hvem denne modtager rent faktisk er, men teksten opstiller ikke desto mindre en særlig modtager-position, som dens »publikum« kan indtage, når de læser teksten i avisen eller overværer en opførelse af den i teatret. Tekstens centrale udsagn: »Your house is a minefield« (Crimp 2003, s. 11) illustrerer meget fint, hvordan denne position er tænkt. Sætningens possessivpronomen »your« har i denne sammenhæng en identifikationskabende funktion, idet det jo bruges i den modtager-henvendte betydning af »dit« hus, og således får avislæseren eller teaterpublikummet til at sætte sig i en andens sted. Ved at tiltale dem, som om de var irakiske kvinder, sætter dramatikeren så at sige pistolen for brystet på sit publikum og tvinger dem til at reflektere over, hvordan de ville forstå den mærkværdige bekendtgørelse, hvis de befandt sig i de irakiske kvinders sted.

Hvad angår afsender-niveauet, tager teaterstykket form som en bekendtgørelse udsendt af en unavngiven instans. Når vi læser teksten, ved vi godt, at formuleringens »ophavsmand« er det virkelige individ, hvis navn optræder i tekstens undertitel. Ja, vi finder tillige hans navn under teksten, hvor ophavsretten er angivet: »© Martin Crimp, April 2003« (ibid.). Men det er – som vi tidligere har været inde på – karakteristisk for Crimps satiriske standpunkt, at den, der taler i teksten, fremsætter nogle synspunkter, der er adskilt fra ham selv med stor ironi. Denne adskillelse har en særlig betydning i *Advice to Iraqi Women*, fordi Martin Crimp netop iscenesætter et anonymt alter ego, der fremsætter en række tankevækkende og udfordrende udsagn. I modsætning til et af hans mere traditionelle teaterstykker, undlader han dog at angive, hvem der taler i teksten. Der tales slet og ret. Nogle henvender sig til en modtager, som angiveligt skulle være irakiske kvinder, men det er ikke helt klart hvem, det faktisk er, der fremsætter tekstens udsagn. Af kancellistilen fremgår det ikke desto mindre, at den eller de stemmer, der taler i teksten indtager en autoritær og patroniserende position. En væsentlig del af tekstens satiriske styrke ligger således deri, at man med rimelighed og sandsynlighed ville kunne læse teksten som om der var tale om en officiel bekendtgørelse fremsat af en eller anden anonym politisk instans. Der er ikke desto mindre noget i den upersonlige og logiske stil, der virker ganske påfaldende, når man tager emnets alvor i betragtning. På baggrund af min tese om, at dramatikeren faktisk arbejder med det, Billington kalder »Swiftian irony«, vil jeg derfor fremsætte den påstand, at han lægger op til mindst ét af følgende spørgsmål: *Er dette alvorligt ment? Hvad er budskabet? Hvorfor er teksten ikke skrevet på arabisk? Hvem henvender den sig egentlig til? Etc.*

Det interessante ved tekstens udsigelseskonstruktion er altså, at den betjener sig af en serie af distanceskabende greb, der pirrer avislæserens kritiske beredskab. Modtageren tilskyndes med andre ord til at læse tekstens budskab på en særlig måde. Men hvad er budskabet? Bekendtgørelsen består, som titlen antyder, af 80 korte sæt-

ninger med råd til irakiske kvinder. Udgangspunktet lyder sådan: »The protection of children is a priority« (ibid.). I modsætning til Swifts »A Modest Proposal« udgår bekendtgørelsen altså fra et argument om, at man må prioritere beskyttelsen af børn. Det er en præmis, som de færreste irakiske, engelske eller for den sags skyld danske kvinder vil modsætte sig – for slet ikke at nævne deres mandlige modstykke.

Efter at have bekendtgjort sit ærinde fortsætter teksten med at advare mod det utal af farer, som irakiske børn dagligt udsættes for: »Your house is a potential war zone for a child: the corners of tables, chip pans, and the stairs – particularly the stairs – are all potential sources of harm« (op.cit., s. 11). Det er altså hjemmet, der bliver krigszone: Dit medicinskab indeholder medikamenter, som kan slå dit barn ihjel. Dit barn kan drukne i badekarret, skære sig på skarpe genstande, slå sig på alle de hårde overflader... og brænde sig på solens stråler. Ja, hvis man skal tro den lange række af advarsler, som fremsættes her, så findes der stort set ikke det, som ikke kan slå dit barn ihjel. I forhold til den diskursive horisont, som rejses i teksten, er det imidlertid bemærkelsesværdigt, at krigen kun fungerer som metaforik, i den forstand at elementer fra det diskursive domæne »krig« overføres til et andet diskursivt domæne, »hjem«. Det er alt sammen bekymringer, som de fleste forældre kan leve sig ind i. Men idet bekendtgørelsen foregiver at henvende sig til irakiske kvinder, må man spørge sig selv, hvorfor truslen ved at befinde sig i centrum af en virkelig krigszone overhovedet ikke nævnes. For hvad er alle hverdagens trusler i forhold til den umiddelbare fare, dit barn udsættes for, når dit land bombes af fjendens krigsmaskiner? Meningen med galskaben skal altså findes mellem linjerne, fordi denne helt indlysende problematik forties af den anonyme instans, der taler i bekendtgørelsen. Når man drager en parallel mellem tekstens udsigelseskonstruktion med den satiriske form, bliver det ikke desto mindre klart, at Crimp har en bestemt sag. Det handler jo helt grundlæggende om at positionere publikum på en sådan måde, at de kommer til se irakkernes situation i et nyt og urovækkende lys: *tænk hvis det var dit hjem!* En væsentlig del af arbejdet med at færdiggøre tekstens betydning overlades altså til modtageren, fordi udsagnets virkning og funktion først bliver klar, når man sætter det i relation til et bestemt historisk domæne. Men den grundlæggende intention om at engagere læseren i krigens uvelkomne realitet er ikke til at tage fejl af, hvis man vel at mærke tager højde for den historiske og politiske situation, teaterstykket skriver sig ind i. Og modtagerens selektion af forståelse kan således ikke være fuldstændig vilkårlig – hvad *enten* man mærker hensigten og bliver forstemt, *eller* går med på legen og tilslutter sig kritikken.

3. Det komplementære rumudsnit

Dette bringer mig frem til Deleuzes tredje og sidste rumudsnit: det komplementære. Det komplementære udsnit vedrører forholdet mellem udsagnet og »de ikke-diskursive formationers rum« (»institutioner, politiske begivenheder, praksisformer og øko-

nomiske processer«)« (Deleuze 2004, s. 28). Der er etymologisk set en sammenhæng mellem det franske ord »complémentaire« og det danske »komplementær«, der på begge sprog henviser til et modsætningsforhold, hvor to sider af den samme sag udelukker hinanden og samtidigt udgør et hele. Udsagnet indgår altså i et historisk domæne, der formes af begivenheder etc., og som kan diskursiveres på mange forskellige måder, f.eks. æstetisk, politisk, videnskabeligt.¹¹ Det gælder eksempelvis forholdet mellem *Advice to Iraqi Women* og de begivenheder, jeg tidligere har refereret til under betegnelsen »Irak-krigen«. På den ene side opnår teksten udsagnskraft på grund af de politiske begivenheder, som den orienterer sig imod. Disse begivenheder udgør den grænse, den bestemte horisont, der giver Crimps stykke prægnans. På den anden side må vi konstatere, at stykket har sin helt egen referentielle logik. Det fremkalder selv sine referentielle effekter. Et særligt træk ved den politiske satire er, at den kan udsætte politiske ledere og institutioner for latterliggørelse og hån. Hos Crimp handler det imidlertid ikke om en dramatisering af faktiske begivenheder og personer (sådan som det f.eks. er tilfældet i David Hares *Stuff Happens* fra 2004), men om en kritik, der retter sig mod den politiske diskurs, der blev fremført i forbindelse med invasionen af Irak. Af samme grund giver det god mening at betragte disse begivenheder og de dermed forbundne institutioner, økonomiske processer, osv., som noget, der står i et komplementært forhold til tekstens udsagn. Og hvis vi med Deleuze forfølger denne tanke, åbner det for en ganske tankevækkende forståelse af teaterstykkets betydning og referentialitet.

Lad os derfor vende tilbage til spørgsmålet om, hvad der sker, når dramatikerens intervenser i den offentlige debat ved at udsende sin kritik i avisen. Hvis vi ønsker at finde ud af, hvilke begivenheder der var på dagsordenen den dag, hvor Martin Crimps teaterstykke blev publiceret i *The Guardian*, behøver vi blot at slå op på avisens forside. Avisforsiden domineres, som tidligere nævnt, af Suzanne Goldenbergs artikel »The toppling of Saddam – an end to 30 years of Brutal Rule«. Goldenbergs artikel kendetegnes ved en journalistisk etik, for så vidt som hun forsøger at give læseren et nuanceret og kritisk indblik i sagen. I fuld overensstemmelse med god pressetik har Goldenberg pålagt sig nogle bestemte begrænsninger for sin bearbejdning af historien. Det hører f.eks. til den journalistiske genre, som Goldenberg betjener sig af, at der opbygges en kontrakt med læseren om, at hendes historie refererer til virkelige lokaliteter, hændelser og personer. Sammenfattende og lidt forenklet kan man sige, at det er journalisten Goldenberg og avisens redaktør, der står som garant for, at det, der siges, forholder sig loyalt og troværdigt til den historie, der fortælles. Under overskriften har redaktionen desuden valgt at bringe et fotografi, hvor en kæmpestatue af Saddam Hussein bliver hevet ned fra sin sokkel, mens den irakiske lokalbefolkning ser på. Billedet bekræfter ikke blot, at historien faktisk har fundet sted, men skærper også den journalistiske vinkel. I sammenhæng med Goldenbergs rapport om irakernes modstridende opfattelser af situationen i Irak, fungerer fotografiet nemlig som det, der i mediedramaturgisk terminologi har fået betegnelsen et

»bærende billede«,¹² dvs. et koncentreret visuelt udtryk, hvor de værdimodsætninger, som er bestemmende for historien sammenfattes. Avisen forstærker, kort sagt, konflikten omdrejningspunkt ved at bringe et fotografi af en symbolsk handling, hvor koalitionsstyrker iscenesættes som befriere.¹³

Martin Crimp taler fra et helt andet »sted«. Det udsagn, han fremsætter, orienterer sig efter helt andre diskursive regler og principper, nemlig æstetiske. En interessant måde at anskueliggøre disse på består i at se nærmere på de institutionelle forhold, der medvirker til at sikre Crimps position i samfundsdebatten. Som for enhver anden teaterinstitution gælder det for Royal Court Theatre, at den indeholder sine egne udsagn, f.eks. vedtægter, æstetiske programmer, kontrakter, sæsonprogrammer, pressemeddelelser, løbesedler, plakater, osv. Som den engelske teaterkritiker Dan Rebellato har bemærket i sin bog *1956 and all that – the making of modern british drama* (1999), har disse udsagn fra begyndelsen – og det vil sige lige siden institutionen gjorde sig bemærket på det engelske teaterlandkort med opførelsen af John Osbornes *Look Back in Anger* (Royal Court Theatre, 1956) – handlet om at tildele dramatikerne en bestemt status og funktion i samfundet. Som institution betragtet gør Royal Court Theater i det hele taget en dyd ud af at iscenesætte sig selv som et »dramatikernes teater«, dvs. som stedet, hvor den nye, engelske dramatik skrives, udvikles og opføres.¹⁴ Af deres internet-side fremgår det eksempelvis, at »The Royal Court is a leading force in world theatre, producing new plays of the highest quality, encouraging writers across society, and addressing the problems and possibilities of our time.«¹⁵ Det er dette æstetiske program, som Crimp lever op til, når han forfatter et teaterstykke, der behandler et af samtidens stidsemner, sådan som det er tilfældet i *Advice to Iraqi Women*. Det hører desuden med til historien, at teksten blev opført på Royal Court Theatre i anledning af en række arrangementer kaldet »War Correspondence«, hvor prominente engelske forskere, dramatikere, forfattere, m.m. gav deres kritiske svar på det engelske engagement i Irak-krigen. Når det samme teaterstykke publiceres i The Guardian indtager Martin Crimp imidlertid en ny og uvant position i samfundet. Han nøjes ikke længere med at skrive for teaterinstitutionen, men træder frem på den offentlige scene og blander sig i den debat, der udspiller sig i medierne. I modsætning til andre »kritiske intellektuelle«, der intervenserer i den offentlige debat gennem kronikker, læserbreve, interviews, o.lign. fastholder Crimp ikke desto mindre den samme position, som han benytter sig af på teaterscenen: satirikerens.

Den satiriske position har at gøre med den særlige måde, hvorpå Crimp i sine skuespil betragter samfundets institutioner, politiske begivenheder, økonomiske processer, osv. Allerede i sit store gennembrud, *Attempts on her life* fra 1997, fremsatte Crimp eksempelvis en både skræmmende og lattervækkende parallel mellem den globale kapitalisme og »The Threat of International Terrorism™«. Lattervækkende er det, fordi udtrykket »internationale terrorisme« i Crimps vokabularium bliver til et registreret varemærke på lige fod med Vouge™, Diet Pepsi™, Fantasy Barbie™,

Fantasy Ken™ og God™ – selv det metafysiske logos, Gud, bliver således et logo på lige fod med andre, mere verdslige og materialistiske størrelser. Hvad angår udtrykket »international terrorisme«, rejser Crimp imidlertid et meget skræmmende politisk perspektiv, fordi det skinner igennem den indecente diskursblanding, at det er et begreb, man kan tage patent på. Men hvad sker der, når »international terrorisme« bliver et begreb, som de såkaldte legitime magthavere kan tage patent på, når de finder det belejligt?¹⁶ Det er i forlængelse heraf, at vi skal læse *Advice to Iraqi Women*, for det satiriske blik rettes ikke alene imod det bærende billede i mediernes fremstilling af Irak-krigen, men tillige imod den patroniserende diskurs, der på overvældende og hegemonisk måde blev fremført af forskellige politiske ledere i forbindelse med invasionen af Irak. Hvad betyder det f.eks., at »man« fra politisk side taler til irakiske kvinder som om de ikke var i stand til at tage vare på deres egne børn i deres eget hjem?¹⁷ Hvad angår det referentielle forhold mellem teaterstykket og dets omverden, er det altså afgørende, at tekstens virkning afhænger af nogle helt bestemte politiske begivenheder og de værdikonflikter, de giver anledning til. Der er – populært sagt – ikke megen »vits« ved *Advice to Iraqi Women*, hvis man betragter teksten uafhængigt af dens historisk-politiske kontekst. Teaterstykkets satiriske moment ligger jo deri, at det får sit publikum til at se nogle bestemte begivenheder på en ny og overraskende måde. Hvis vi læser teksten som en latterliggørelse af politikernes forsikringer om, at »man« gør alt, hvad der står i ens magt for at beskytte den irakiske civilbefolkning, bliver tonen imidlertid mere alvorlig end spøgefuld. Det er præcist denne observation, teaterkritikeren Michael Billington gør i sin artikel: »In the context of the week's pictures of maimed mothers and children, the idea of the home as potential »minefield« moved from metaphor to grisly reality« (Billington 2003). Her drager Billington altså en sammenligning mellem teaterstykkets centrale metafor og billederne af krigens civile ofre. Det er en nærliggende konklusion at drage, for tre uger efter, at invasionen af Irak havde fundet sted, stod det nemlig klart for de fleste avislæsere i Vesten, at sådanne interventioner altid resulterer i det, der i amerikansk militærterminologi bærer betegnelsen »Collateral Damage« (i.e. civile tab). Ved at tiltale sit publikum – hvad enten det nu er avislæseren eller teaterpublikummet – som om det var deres hjem, der blev en krigszone, tematiserer Crimp altså et meget foruroligende aspekt ved den moderne krigsførelse. Det fjerne rykker nærmere, når vi ser billederne af krigens ofre i massemedierne, men spørgsmålet er, om de grufulde nyheder i virkeligheden trænger ind på livet af os?

Afslutning

I løbet af mit arbejde med Martin Crimps *Advice to Iraqi Women* har jeg gentagne gange måttet sande, at det kan være overordentligt vanskeligt at holde tungen lige i munden, når man skriver om et stykke, der angiber et så betændt politisk emne som invasionen af Irak. Af samme grund har jeg fundet det både formålstjenligt og nød-

vendigt at markere tre forskellige analytiske perspektiver: det kollaterale, det korrelative og det komplementære. Det er klart, at de distinktioner, jeg låner fra Deleuze, i denne sammenhæng har gennemgået en kompleksitetsreduktion; det gælder f.eks. min omgang med begreber som »diskurs«, »udsagn«, »udsigelse«, »tærskel« etc. Af samme grund har jeg helt undladt at komme ind på Deleuzes særlige prægning af begreberne »værk« og »forfatter«, der knytter an til den kritik som Foucault bl.a. har fremsat i *Vidensarkæologien* (*L'archéologie du savoir*, fra 1969) og *Talens forfatning* (*L'ordre du discours*, 1970). Alt dette kalder selvfølgelig på en mere udfoldet gennemgang af teoriens enkelte bestandele og på en bredere refleksion over, hvordan disse kan bringes i spil overfor andre teatertekster.

Lad mig derfor afslutte med at udpege tre perspektiver, der byder sig til:

1. Kollateralt: Hvordan står Crimps tekst i forhold til andre dramatikere, f.eks. Christian Lollike og René Pollesch, som betjener sig af overraskende og bemærkelsesværdige diskursive lån?
2. Korrelativt: Hvilke udsigelsestypologier gør sig gældende i de tekster, hvor Crimp forfølger en mere traditionel dramatisk form, f.eks. *No One Sees the Video* (1991), *The Treatment* (1993), *The Country* (2000) og *Cruel and Tender* (2004)?
3. Komplementært: Hvordan kan vi overføre mine betragtninger til andre former for politisk satire, f.eks. David Hares *Stuff Happens* (National Theatre, 2004), hvor faktiske historiske begivenheder dramatiseres med henblik på at udsætte politiske ledere og institutioner for latterliggørelse og kritik?

Hvad angår de centrale begreber »udsagn« og »diskurs«, er det helt afgørende for Deleuze og Foucault, at disse størrelser henviser til en historisk og samfundsmæssig kontekst. Det er f.eks. Foucaults kongstanke, at enhver epoke indeholder nogle regler og principper for, hvad der kan siges. Med *Advice to Iraqi Women* som eksempel har jeg forsøgt at vise, at Crimp i dagene omkring d. 10. april 2003 gik ind i kampen om, hvad der kunne siges om de begivenheder, der faktisk fandt sted i Irak. Det er den kamp, som teaterkritikeren Michael Billington tager del i, når han i sin artikel stiller spørgsmålet: »But does it matter? Opinion polls show that support for military action has risen to 56% while opposition has fallen to 29%« (Billington 2003, s. 10). Da Billington skrev disse ord, kunne meningsmålingerne således tyde på, at den stigende skepsis, der kom til udtryk i samtidsteatret muligvis var kommet ud af trit med den generelle holdning i offentligheden. Og han rejser således spørgsmålet, hvor meget udsagnskraft teaterkunsten har i forhold til massemedierne og det politiske system. Trods de dårlige odds insisterer Billington dog på, at »[t]he past few weeks have shown that the theatre is a vital focus for opposition, is seriously engaged with the public world, and possesses a capacity for rapid response« (ibid.). På baggrund af min analyse kan det næppe overraske, at jeg er tilbøjelig til at give ham ret, hvilket bl.a. skyldes, at samtidsteatrets livtag med Irak-krigen langt fra har

begrænset sig til ugerne omkring invasionen af Irak. I det danske samtidsteater har der f.eks. vist sig en bred strømning på det seneste, der i samklang med Billingtons synspunkter insisterer på, at teatret må engagere sig i virkeligheden. Som det fremgår af sæsonprogrammer, forestillinger, anmeldelser, kronikker, seminarer m.m., byder det danske teaterlandskab i det hele taget på et usædvanligt rigt eksempelmateriale hvad angår værker, der griber ind i den offentlige debat og forsøger at trække tæppet væk under den politiske diskurs. Hvordan disse værker ville tage sig ud, hvis man betragtede dem med Deleuzes tre rumudsnit, må læseren imidlertid have til gode.

Litteratur

- Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction* (The University of Chicago Press, second edition, 1983).
- Borch, Christian og Larsen, Lars Thorup (red.): *Lubmann & Foucault til diskussion* (Hans Reitzels Forlag, København 2003).
- Crimp, Martin:
 — *Plays vol. 1* (Faber and Faber, UK, 2000).
 — *Face to the Wall* (Faber and Faber, UK 2003).
 — *Advice to Iraqi Women* (Royal court Theatre, UK 2004).
 — *Plays vol. 2* (Faber and Faber, UK 2005).
- Deleuze, Gilles: *Foucault* (Det lille Forlag, København 2004); *Foucault* (Les Édition de Minuit, Paris 1986).
- Devine, Harriet: *Looking Back – Playwrights at the Royal Court Theatre 1956-2006* (Faber and Faber, UK 2006).
- Michel Foucault:
 — *Talens forfatning* (Hans Reitzels Forlag, København 2001).
 — *Vidensarkæologien* (Forlaget Philosophia, Aarhus 2005).
- Habermas, Jürgen og Derrida, Jacques: *Filosofi i terrorens tid – samtaler med Giovanna Borradori* [2003] (Informations forlag, København 2005).
- Hare, David: *Stuff Happens* (Faber and Faber, UK 2004).
- Innes, Christopher: *Modern British Drama* (Cambridge University Press, UK 2002).
- Kyndrup, Morten: *Riften og sløret* (Aarhus Universitetsforlag, DK 1998).
- Larsen, Peter Harms: *De levende billeders dramaturgi bind 2 - TV* [2003] (Danmarks Radio, 1. udgave, 2. oplæg, Danmark 2005).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater* (Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999).
- Luhmann, Niklas: *Massemediernes realitet* [*Die Realität der Massenmedien*, 1996] (Hans Reitzels Forlag, København 2002).
- Pfister, Manfred: *Das Drama* (Wilhelm Fink Verlag, 3. Auflage, München 1982).
- Phelan, James: *Living to Tell about It – A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (Cornell University Press, USA 2005).
- Rabey, David: *English Drama Since 1940* (Longman, UK 2003).
- Rebellato, Dan: *1956 AND ALL THAT* (Routledge, UK 1999).
- Sierz, Aleks: *The Theatre of Martin Crimp* (Methuen Drama, London 2006).
- Swift, Jonathan: *Satires and Personal Writings* (Oxford University Press, 1967).

Noter

- 1—Martin Crimp: *Advice to Iraqi Women*, in: The Guardian, G2 (Guardian Newspapers, d. 10. april, UK 2003, s. 11). Teksten læses i fuld længde på The Guardians internetside: <http://arts.guardian>.

- co.uk/features/story/0,11710,933444,00.html (aflæst d. 29. november 2007).
- 2—De tre distinktioner stammer fra bogens første kapitel, »En ny arkivar« (»Un Nouvel Archiviste«), som handler om Michel Foucaults *Vidensarkæologien (L'archéologie du savoir*, fra 1969).
 - 3—Idet mit igangværende forskningsprojekt om »udsigelse i ny europæisk dramatik« går i dialog med Morten Kyndrups udsigelsesanalyse, har jeg her valgt at forfølge det analytiske skema, han opstiller i sit essay »Kunstens forståelse« (Kyndrup 1998, s. 182ff.).
 - 4—For en diskussion af dramaets repræsentations- og udsigelsesmodus, se afsnittet »Drama und Dramatisch« in: Manfred Pfisters *Das Drama* (Wilhelm Fink Verlag, 3. Auflage, München 1982, s. 18ff.).
 - 5—Se hertil leksikonartiklen »Drama/Dramentheorie« in: Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (ed.): *Metzler Lexicon: Theatertheorie* (Verlag J. B. Metzler, Wiemar 2005, s. 72ff.).
 - 6—Suzanne Goldenberg: »The toppling of Saddam – an end to 30 years of brutal rule«, in: *The Guardian* (Guardian Newspapers, d. 10. april, UK 2003, s. 1).
 - 7—I et interview med den engelske teaterkritiker Aleks Sierz har Crimp senere fortalte, at han var meget inspireret af Swifts »A Modest Proposal«. Jf. Kapitlet »My plays emit Criticism« (Sierz 2006, s. 144ff.).
 - 8—Jonathan Swift: *Satires and Personal Writings* (Oxford University Press, 1967, s. 21-31).
 - 9—Her bruger jeg begrebet om »upålidelighed« på en måde, der er meget nært beslægtet med den bestemmelse som Wayne Booth introducerer i sin *The Rhetoric of Fiction* [1961] (The University of Chicago Press, second edition, 1983, s. 158-159). Min læsning støtter sig desuden til de betragtninger over Swifts »A Modest Proposal«, som Booth fremsætter i sit kapitel om »Troubles with Irony in Earlier Literature« (op.cit., s. 319ff.).
 - 10—Jf. »Det korrelative rumudsnit vedrører den måde, hvorpå det pågældende værk indskriver sine (implicitte) afsendere og modtagere: dvs. dets udsagte udsigelse« (Kyndrup 1998, s. 183).
 - 11—jf. Foucaults bestemmelse af diskurs som »helheden af de ytringer, som tilhører det samme formationssystem« (Foucault 2005, s. 164). Det er i den forstand, jeg her taler om politiske, æstetiske og videnskabelige diskurser.
 - 12—Jf. Peter Harms Larsen: *De levende billeders dramaturgi bind 2 - TV* [2003] (Danmarks Radio, 1. udgave, 2. oplæg, Danmark 2005, s. 201ff.). Her argumenterer forfatteren blandt andet for, at »i fremstillingen af Irak-krigen 2003 vil man med garanti ofte finde som det bærende billede: En kæmpestatue af Saddam Hussein der bliver hevet ned af en amerikansk tank, hjulpet og tiljuble af lokale indbyggere« (ibid.).
 - 13—Goldbergs artikel rummer dog antydning af en mere dystre fremtid, når hun citerer en irakisk borger: »I wish the coalition forces would come here [...] I would guide them to all the Iraqi positions. But if the coalition forces stay longer in Iraq, I think it is going to be a disaster« (Goldenberg 2003, s. 1)
 - 14—Jf. kapitlet »A Writers Theatre« in: Rebellato 1999, s. 71-99; cf. Devine 2006; Innes 2002.
 - 15—Jf. <http://www.royalcourttheatre.com/about.asp?ArticleID=14> (aflæst d. 24. oktober, 2007).
 - 16—For en diskussion heraf, se Jürgen Habermas og Jacques Derrida: *Filosofi i terrorens tid – samtaler med Giovanna Borradori* [2003] (Informations forlag, København 2005).
 - 17—jf. David Hares politiske satire, *Stuff Happens*, hvis titel henviser til det, som den amerikanske forsvarsminister Donald Rumsfeld svarede, da en journalist spurgte ham om, hvordan han ville forholde sig til plyndringerne af Bagdad: »Think what's happened in our cities when we had riots, and problems, and looting. Stuff happens!« (Hare 2004, s. 3).

Mads Thygesen

Cand.mag., ph.d.-stipendiat ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.
 Projekt titel: »Udsigelse i ny europæisk dramatik«.