

Per Flys Forestillinger

»6 uger, mennesker, virkeligheder«

Af Erik Exe Christoffersen

Per Flys *Forestillinger* er en tv-serie, som består af seks selvstændige afsnit, som gentager de samme seks ugers dramatiske handlingsforløb. Afsnittene er selvstændige, parataktisk (sideordnede) uden et egentlig hierarki, og knyttet til de personer, hvis navne er titlerne på de enkelte afsnit. Afsnittene har en subjektiv fokalisation. Det betyder at begivenhedsforløbet fortælles fra hovedpersonens synsvinkel og begrænses af denne persons fortrængninger, fordrejninger eller fortielser. Denne proces af refleksion, selvbedrag og fortælling understøttes af et antal interviews som ekspliciterer hovedpersonens selvbeskrivelse.

Serien udgør et alternativ til den klassiske lineære dramaturgi, som organiserer et tidsforløb, hvad enten der nu er tale om en episk historisk udvikling, om en retrospektiv opklaring eller afsløring af årsagerne til en bestemt konflikt eller om en struktur, hvor de enkelte afsnit danner en selvstændig episode.¹

I denne sammenhæng vil jeg betragte *Forestillinger* som et bud på et samtidsdrama. Tematisk og formmæssigt er der fokus på genbeskrivelsen af et hændelsesforløb med henblik på at skabe en sammenhængende mening. Det gælder for den enkelte karakter i serien, som på monologisk vis reformulerer sit liv og samtidig får tilskuerne altså seks versioner af dette tidsforløb. Pointen er at virkeligheden ikke findes som ét objektivt hændelsesforløb, men kun som genbeskrivelse der bliver til realitet gennem genfortællingen. Virkeligheden lader sig ikke repræsentere enhedsligt, men tilbydes som versioner, som tilskuerne kan vælge mellem.² *Forestillinger* kan tematisk og formelt betragtes som en del af et såkaldt udsigelsesparadigme. Det vil sige at ethvert udsagn, enhvers forklaring eller fortælling er iscenesat som en handling der skaber en relation mellem en modtager og afsender.

I min gennemgang skelner jeg ikke mellem manuskript og selve serien. En sådan skelnen ville efter min mening ikke give mening, i og med at manuskriptet har karakter af manual og er et grundlag for optagelsesprocessen, improvisationer og udviklingen af dialogen mellem karaktererne, kompositionen i de enkelte afsnit, klipningen og konceptet som sådan. Alle disse elementer er med til at skabe dramaturgien og fortællemåden. Det at teksten er indarbejdet i filmens øvrige virkemidler er typisk for film, men jo ikke en nødvendighed. Man kunne fint forestille sig en remediering af *Forestillinger*, som ville ekspliciterer teksten, fx i en teateropsætning. Ekspliciteringen af tekst som forskellig fra iscenesættelsen kan iagttages i *Forestillingers* opsætning af Shakespeares tekst.

I samtidsteatret har begrebet postdramatisk været benyttet som markering af en

interaktiv dramaturgi, som erstatter den lineære kausale dramatiske form. Denne interaktive form er sædvanligvis uden et perspektivisk centrum og uden begyndelse, midte, slutningsstruktur. Dette tillader flere samtidige handlinger. Det postdramatiske antyder en alternativ form for normativitet, hvor en bestemt dramaturgi er passé og hvor nye normer gør sig gældende. En sådan skarp markering, som ofte forbindes med den såkaldte performative vending, mener jeg imidlertid begrænser samtidsteatret i forhold til at skabe nye eksperimenter, som ikke afholder sig fra at udfordre den kausalt fortællende *mainstream*, som trods alt er dominerende i såvel teater som film. Ydermere skaber det et uheldigt skel mellem tradition og samtidsteater. Jeg vil derfor pege på en dramaturgi som både er lukket omkring et enhedligt fiktionsrum og som samtidig besidder en interaktiv konstruktion, der åbner mod tilskuerens forskellige receptions muligheder. Man kunne tale om en parataktisk dramaturgi som ikke blot skaber et tidsforløb, men som også skaber et rum, hvori tiden gentages og varieres og hvor tilskuerne er medskabende. Det gælder ikke mindst i forhold til den udgivne DVD (*Forestillinger*, 2007) med serien, hvor det naturligvis er muligt at afbryde og skifte fokus, som man nu lyster. En parataktisk dramaturgi kalder jeg det fordi der er tale om samtidige parallelle tids- og virkelighedsforløb. Man kunne også vælge at kalde det paradramaturgi med reference til Morten Kyndrups begreb paramodernisme (Kyndrup 1998).

Begrebet om en dramaturgi er ikke nyt. Jeg vil kort beskrive begrebet i relation til den russiske litteraturforsker Mikhail Bakhtin (1895-1975). Med begreberne *det polyfone og dialogiske* tænker Bakhtin ikke blot på samtale som sådan, men på en type værker, hvor udsigelsen består af flere forskellige ytringer som mere eller mindre modsætningsfyldt taler samtidigt. Det kan ses som modpol til det såkaldte monologiske (aristoteliske) værk som er enhedligt og lineært. Det polyfone værk er karakteriseret ved for det første en flerhed af monologiske ytringer som indbyrdes er udtryk for modsætninger. Disse skaber det uforenelige, paradoksale og tvetydige som det kendes i grotesken (og i øvrigt i Shakespeares dramatik). Det polyfone værk og det gælder også *Forestillinger* er fyldt med citater fra andre litteraturen, billedkunsten og film og det betyder at der er en ganske fyldig intertekst eller undertekst ved siden af det fortællende forløb. For det andet er det polyfone rumskabende og i mindre grad orienteret mod tiden som struktur. Det polyfone rum har karakter af at være et såkaldt tærskelrum, en overgang eller en passage, som tillader simultane ytringer, og det betyder for det tredje at personerne forekommer ufærdige, usammenhængende og under forandring. For det fjerde viger det kausale plot til fordel for konfusion og uorden i *prøvelsens* øjeblik/rum med flere muligheder. For det femte kan en polyfon dramaturgi i kraft af sin åbenhed involverer tilskuerens aktive vurdering.

Det er således ikke tilfældigt at *Forestillinger* er centreret omkring prøverne på en teaterforestilling. Teatrets prøverum er i særlig grad et tærskelrum, hvor polyfone stemmer fungerer samtidigt specielt hvis der er tale om en instruktør³ som vægter det improvisatoriske og dermed det uforberedte. Prøven er en tilblivelse hvor skue-

spillernes realitet og deres indre billeder blander sig med fiktionens handling og undertiden er det uklart hvad der er hvad. Prøven handlinger kan ses fra forskellige synsvinkler, ligesom man vanskeligt kan pege på en egentlighed⁴. Serien balancerer mellem det tragiske og det komiske og har karnevalistisk karakter, i forhold til overgangen fra et stadium til et andet. Temaet er død og genfødsel både i forestillingen, de enkelte afsnit og i seriens helhed. Personer iscenesætter deres roller, som om det var deres egen væren. De befinder sig i en permanent udveksling og en slags metamorfose mellem liv og død, rolle og væren, »nar« og »konge«. Som det siges flere gange af Venus (Eva) med en vis reference til Ovids *Metamorfoser* (forlæg for Shakespeares tekst)

I skal ikke græde. Det er ikke sørgeligt. Man skal ikke frygte døden. Det er bare en overgang. Vi er allerede ovre på den anden side nu. Hele tiden i en rastløs søgen efter endnu en dør at åbne. Og hver gang vi åbner nye døre er det ligesom et renselsritual. Voresliv er en stræben efter forvandlingen, der skal forløse os. Og den sidste forvandling er døden...på scenen, såvel som i livet
(Manuskript til *Forestillinger*)

Netop i teatrets rum er det muligt at eksperimentere med og forhandle identitet, og derfor er rollerne også på mange måder »fremmede« for verden og uden for denne. Man kan fastslå at teatermetaforen er gennemgående naturligvis også i forlængelse af Shakespeare, og man kunne udmærket se *Forestillinger* som en kommentar til en afhængighed af et mere eller mindre indbildt eller reelt publikum. (Se i øvrigt Goffman 1959)

Fortællinger

I narratologien skelner man mellem *plot* og *story*, hvor plottet er fremstillingen og organiseringen af den bagvedliggende fortælling (*story*). Denne er altså så at sige det objektive forløb som ligger bag fremstillingen. Denne kan kun rekonstrueres til en vis grad ved at se bort fra en række divergerende hændelse. For overskuelighedens skyld kan man fastslå, at historien foregår omkring det københavnske Sortedamsteatret og følger opsætningen af og teatraliseringen af Shakespeares digt *Venus og Adonis*. Teatret ledes af Jens, og han har drevet det sammen med vennen og instruktøren Marko i 15 år med succes. Markos tidligere kone Eva var også med til at oprette teatret, og hun kommer tilbage fra Stockholm, hvor hun bor med sin nye kæreste Bertil. Hun har mavekræft, hvad ingen på teatret ved. Marko har i nogle år boet sammen med skuespilleren Tanja, som også skal medvirke, og de har haft et forhold siden de mødtes på skuespillerskolen. Før prøvestart beslutter Tanja imidlertid at flytte for sig selv, fordi hun ikke føler, der er plads til hendes drømme om et barn i hendes og Markos forhold. I forestillingen medvirker desuden skuespilleren Jakob, som både er ny på teatret og uden særlig status. Han ser det som den helt store chance for karrieren og bliver samtidig på det personlige plan involveret

i et forhold til Tanja. For ham er det »forelskelse« som går tilbage til et forhold de havde også på elevskolen, men for hende er det bare en »flirt« og en overgang, til hun atter beslutter sig for at vende tilbage til Marko. Det sker da han i slutningen af prøveperioden fortæller hende, at han er parat til at kvitte teatret og tilbyder, at de kan få barn sammen.

Markos og Evas datter på 15, Katrin, er så at sige vokset op i teatret. Eva forlod Marko og Katrin for nogle år siden for at medvirke i en amerikansk film og kom aldrig tilbage, så datteren har levet alene sammen med Marko. Katrin har fået et job som fotograf på teatret. På teatret får hun et forhold til Thomas, en nyansat scenemedarbejder. Hun skjuler et spiseproblem, bulimi, som hænger sammen med de forventninger, afvisninger og krav som Marko, Tanja og Eva har til hende. Til slut flytter hun hjemmefra og sammen med Thomas.

Marko har en række personlige problemer i forhold til de to kvinder og datteren. Desuden har han kunstneriske problemer. Han har ingen slutning og er ikke tilfreds med at Adonis dør, han savner et håb og er usikker på opsætningen. Det er dog også en del af hans metode, at han kræver personligt engagement på scenen. Men spørgsmålet er, om samarbejdet med Jens befinder sig i en kreativ krise ud over det almindelige. Krisen forstærkes af, at Jens bliver tilbudt jobbet som teaterchef på Det Kongelige Teater, og af at teaterrådet beslutter at Sortedamsteatret skal lukkes, således at forestillingen bliver den sidste.

Forestillingen er som nævnt baseret på Shakespeares *Venus og Adonis*, 1593⁵, skrevet da han var 29 år. Digtet handler om myten knyttet til Adonis. Han har en meget speciel oprindelse, idet kongedatteren Myrrha var forelsket i sin egen fader. Det lykkes hende, forklædt, at komme i seng med faderen, som bliver rasende og vil dræbe hende. Hun flygter og guderne hjælper hende med at skjule sig som et myrrah træ. Ni måneder senere træder Adonis ud af træets bark. Senere bliver Afrodite (også identificeret som Venus) forelsket i ham, og da han en dag på vildsvinejagt ved en ulykke bliver dræbt, er hun utrøstelig. Hun sørger over elskerens død og lader blomster spire op af hans blod. Zeus bestemmer at Adonis skal tilbringe en del af tiden i Hades og den anden tid med Afrodite på jorden. Adonis genopstår hvert forår og vender tilbage til Venus og alt blomstrer. Kvinderne fejrer genopstandelsen med jubel og som et billede på naturens »evige« død og opblomstring. Hans død ledsages af jammer og gråd, og billeder af Adonis bliver kastet i havet. Adonis er splittet mellem kærlighedsguinden Venus og Hades' dronning Proserpina.

Det er præcis den konflikt *Forestillinger* eksponerer, mere end det faktisk er Shakespeares digt, hvorfra der tilsyneladende kun benyttes ganske få fragmenter og hvor Proserpina slet ikke er nævnt. Teaterforestillingen i *Forestillinger* bearbejder mytologien, men der er vises kun få klip fra forestillingen og det bliver ikke klart, hvor meget der er benyttet af teksten og hvor meget der er tildigtet stof baseret på de personlige relationer. Forestillingen slutter med at en masse hvide blomster påmonteret knive falder ned fra loftet og borer sig ned i gulvet så de bliver stående.

Plottenes ritualer

Første forestilling har Jakob som hovedfigur og begynder med hans ankomst til teatret. Han er netop ansat til at spille Adonis i stedet for en anden som har trukket sig. Han er en »fremmed« (tilskuer) og uden status i modsætning til Eva, som præsenteres for hans navn to gange. Han er netop skilt og lever alene med sit debarn. Han er fuld af forventninger og lovprisninger til projektet, Marko som instruktør og Eva som anerkendt skuespiller. Til første prøve møder han Tanja, som han tidligere har haft et forhold til på teaterskolen. Han opfordres af Marko til at prøve alene med Tanja og får nøglerne til teatret, så de selv kan komme ind udenfor arbejdstiden. Under prøverne lader de sig forføre af tekstens erotiske relation og Jakob bliver forelsket i Tanja. Hun sover senere hjemme hos ham og præsenteres for hans datter. Tilsyneladende rygtes det, og Jens advarer ham mod at blande det private og professionelle, sådan som Marko har for vane. Ved prøverne besvimer Eva, og det markerer et vendepunkt. Tanja vender sin opmærksomhed mod Marko og afviser direkte Jakob. Prøverne begynder at gå dårligt for Jakob, han beklager sig til Marko, som har lavet en ny monolog til ham som indirekte drejer sig om Tanjas afvisning. Jakob føler sig manipuleret og brugt. Han siger op, drikker sig fuld, laver skandale, opsøges af Tanja, og forlanger et sidste samleje med hende som betingelse for at vende tilbage til forestillingen. Fra forestillingen ses Jakobs monolog som en omvendning af et forelskelsesforløb. Han spoler forholdet baglæns og sættes fri.

Hvis man ser afsnittet på et mytologisk plan er der tale om et manddomsritual, hvor Jakob som den udenforstående får adgang (nøglerne) til mesterens »hjem«. Han føler sig angiveligt brugt i en uigennemskueligt spil, og samtidig bliver han i dette spil tvunget til at gå i dybden med sine egne motiver og behov. Han »afklædes« i en form for ritual, hvor han konfronteres med teatrets kynisme, magtspil og dominans og ender med at blive »skuespiller«.

Anden forestilling har Tanja i fokus, og hun har netop fået en ny lejlighed og fortæller Marko og Katrin, at hun flytter fordi hun ikke får opfyldt sine behov og familiedrømme. Hun kan dog ikke for alvor frigøre sig fra Marko og lover at forsætte i forestillingen i rollen som Proserpina på betingelse af at Marko behandler hende som de andre. Tanja er afhængig af andres opmærksomhed, og det varer ikke længe før hun forfører Jakob, samtidig med at hun gentagne gange insisterer på at Marko ikke må vide noget. Alligevel ringer hun til Marko som dog ikke svarer. Sammen gør de grin med og parodierer Marko og Eva. Hun går til Katrins udstilling, føler jalousi over Eva som den erfarne skuespiller, der gør krav på al Markos opmærksomhed. Evas besvimelse er et vendepunkt. Tanja genetablerer forholdet til Marko, og han tilbyder de kan få et barn sammen. Eva advarer hende mod Marko og hævder, at hun må vælge mellem rollen som skuespiller og hustru, men Tanja flytter altså hjem. For forestillingens skyld indvilliger hun i at Jakob »voldtager« hende. Det sidste klip fra forestillingen viser Tanjas

monolog, hvor hun tilbyder sin krop. Afsnittet slutter med at hun går hjem sammen med Marko, men det er et ganske skrøbeligt og usikkert grundlag de reetablerer deres forhold på. Afsnittet har karakter af et genforhandlet ægteskabsritual.

Katrins forestilling viser, at hun behandles hovedsageligt som voksen, selvom hun kun er 17 år. Katrin er usikker på sig selv og benytter fotograferingen som en medierende distance til livet. Hun trøster Marko i sengen (de ligger i »ske« ligesom Marko og Eva) efter at Tanja har forladt ham. Hun deltager i en fotoudstilling med billedmotiver af døde dyr. Her møder hun Thomas fra teatret. Det viser sig at hun har bulimi og kaster op efter at have grovædt. Der er tydeligvis tale om en reaktion i forhold til forældrenes umodenhed, egoisme og svigt. Katrin bliver ansat som fotograf på teatret, og Marko håber at processen bliver så spændende dokumenteret, at der kan udgives en bog senere. Moderen Eva kontakter hende og de er på cafe, men Katrin er kold og afvisende. Eva fortæller senere om sin sygdom, og det får Katrin til yderligere at virke afvisende. Efter morens besvimelse kaster hun igen op og det opdages af Thomas. Hun benægter at der er noget i vejen og slår op med ham, selvom han forsøger at få hende til at tale om sine problemer. Thomas siger op på teatret og siger farvel til hende uden at hun reagerer. Marko kritiserer hendes billeder og har i øvrigt glemt at se hende udstilling. Det får hende til slut til at flytte hjemmefra og hen til Thomas. Som det eneste afsnit slutter det uden scener fra premieren. Afsnittet er et overgangsritual, hvor Katrin løsriver sig fra især bindinger til faderen og hans forventninger og hun selvstændiggøres

Evas forestilling begynder i Stockholm, hvor hun med sin mand Bertil er til lægeundersøgelse for kræft. Hun underdriver tydeligvis sygdommen og hævder, hun har det fint. Også overfor Bertil »spiller« hun rask, fordi hun vil til København for at »være« Venus i forestillingen. I lufthavnen hentes hun af Marko og sammen kommer de til første prøve, hvor hun er det vitale »naturlige« centrum. Ved Katrins udstilling kommenterer hun det motiviske valg af døde dyr som grotesk. Hun prøver at reetablere et forhold til Katrin, idet hun forsøger at åbne sig og fortælle Katrin om sin sygdom, men det fører til det modsatte og Katrin afviser hende. Efter hospitalsopholdet insisterer hun fortsat på at spille Venus, og Marko følger hende hjem, hvorefter de elsker på hotellet. Det opliver hende, og hun bliver skuffet, da Marko senere fortæller at han har genoptaget forholdet til Tanja. Ved prøverne lader hun frustrationen gå ud over Tanja, som hun anklager for at have ødelagt hendes forhold til Katrin. Eva har med mellemrum haft syner hvor moderen optræder ondskabsfuldt og hævder at hun skal dø. Eva fornægter moderens »sandheder« og modbydeligheder, men vendepunktet for Eva er en erkendelse af forgængeligheden, og overfor Katrin »bekender« hun, at hun har svigtet hende og efterstræbt karrieren. Premieresekvensen viser Evas monolog og efterfølgende ses Katrin i garderobespejlet. Selvom hun ikke har over-

været forestillingen, smiler de til hinanden. Eva ser så at sige forgængeligheden og dødeligheden i øjnene og afsnittet er en form for dødsritual.

Femte forestilling drejer sig om Jens. Han er medgrundlægger af teatret sammen med Marko. De to mødes hjemme hos Jens til middagselskab, men det er tydeligt at Marko er utilfreds og frustreret over processen og markerer, at han er i en kunstnerisk krise, hvor han faktisk har mest lyst til at aflyse. Jens er til gengæld usikker, beruset, vrøvler og ude af trit med Marko. Den manglende kreativitet mellem dem er åbenbar og ved første prøve understreges Markos krise i Jens' øjne, idet Marko forlader teatret i vrede og frustration over Tanja. Jens møder tilfældigt kolleger indenfor teaterverden og informeres om at stillingen som teaterchef på Det Kongelige Teater vil blive slået op. Han opfordres til at søge og ikke mindst hans kone presser på for at få ham til at glemme bekymringerne om Marko. Gennem prøveforløbet bliver han langsomt klar over at han trænger til nye udfordringer, ikke mindst fordi han savner anerkendelse fra Markos side. Han søger som en anden Macbeth kongemagten, selvom han derved svigter både teatret og Marko. Han får stillingen selvom det betyder at han tvinges til at indgå kompromisser med sin holdning til at publikum skal udfordres. Han er stadig i tvivl, men Markos voldsomme reaktion skubber ham til at fastholde beslutningen. Efter premieren, som er velbesøgt af de »rigtige«, magthaverne, ydmyger Marko Jens ved til premiefesten at tvinge ham til at fortælle personalet om hans nye stilling og om lukningen af teatret. Afsnittet ritualiserer forræderiet.

Sjette forestilling er Markos, og samler trådene op fra de øvrige, idet han er hovedpersonen som har eller skaber relationer til de øvrige. Han er instruktøren som skaber teater på grundlag af de personlige relationer mellem sig selv og skuespillerne. Antallet af smøger antyder et stresset liv. På det personlige plan føler han sig svigtet af Tanja, som han hævder at elske eller som han tror han elsker. Samtidig er han er på vej til at hente Eva i lufthavnen. De to kvinder optræder som en slags »drømmesyner«, som håner ham på grund af hans manglende overblik og hans manglende erkendelse af, at Adonis er ham selv og den uundgæelige død derfor er hans »slutning«. Han er glad for Evas tilbagekomst og kort tid efter prøvestart ender de med at elske sammen på hotelværelset. Samtidig drives han af jalousi i forhold til Jakob og Tanja, hvis flirten under bordet han opdager. Han føler sig alene og uden kunstnerisk kraft. Med Evas besvimelse rykker døden nærmere og rollen som Adonis bliver mere og mere levende i hans fantasi. Tanja flytter tilbage og de reetablerer forholdet, hvilket gør Eva rasende. De to forfølgende engleagtige »gudinder« i Evas og Tanjas skikkelser driver Marko til at kaste sig i havet (som Adonis, der som et kristusikon ofrer sig for kunsten). Scenen forekommer at være Markos indre »forestilling« mens han skriver på slutningen, men samtidig er der en meget realitetbetonet lyd og bilde, som i øvrigt henviser til den svenske film *Den enfoldige morder*. Scenen kan

derfor ses som både drøm og realitet og der klippes umiddelbar til forestillingens døde Adonis. Marko er kommet gennem krisen og forestillingen bliver en bragende succes. Efter applausen tager Marko ordet og takker for de mange år på teatret og han proklamerer, at han trækker sig tilbage fra teatret: dette var hans sidste forestilling. Han og Tanja følges hjem efter premierefesten. I et interview nogle måneder senere fortæller han at Tanja er flyttet for sig selv, Katrin er flyttet til Stockholm og selv overvejer han at lave teater igen. Blot nu mere politisk betonet. Han slutter med at fastslå at man må *tro* på kærligheden. Markos afsnit er et kunstritual som viser hvordan kunstneren »opløses« i værket for at genfødes.

De enkelte afsnit har overordnet en klassisk dramaturgi med begyndelse, midte og slutning, peripeti (vendepunkt) og anagnorisis (genkendelse). Men i modsætning til enen klassiske dramaturgi er fortælleforholdet ikke objektivt. Der er flere forskellige fortællere bag både det enkelte afsnit og bag serien som helhed. Afsnittene er sideordnede og selvom rækkefølgen selvfølgelig er gennemtænkt er de i vis forstand tilfældige og kunne suppleres med flere afsnit. Helheden afstår fra et fortalt hændelsesforløb og er uden begyndelse, midte og afslutning og derfor også uden klassiske vendepunkter og uden genkendelse. Det er vigtigt at skelne mellem fiktionens dramatiske handling og seriens performative fortællehandling. Det sidste er den handling som selve fremvisningen af serien skaber (konkret ved første fremvisning i DR over seks søndage) baseret på interaktion, i den forstand at tilskueren nødes til at tage stilling til de enkelte afsnits troværdighed og dermed personernes troværdighed. Men serien giver ikke en egentlig konklusion. Denne er placeret hos tilskueren som altså som fremvisningen skrider frem kan vælge mellem forskellige synsvinkler.

De seks afsnit er parallelle historier, som hverken dementerer hinanden eller overflødiggør hinanden, selvom der måske nok kan siges at være et vist hierarki og en stigende spænding forbundet med sjette og sidste fortælling om instruktøren. Pointen er at historierne både gentages og varieres og alle har egne sandheder som indbyrdes er mere eller mindre sammenhængende og som ikke skaber en bagvedliggende sandhed eller virkelighed. Der er ikke én alvidende eller overordnet fortæller, selvom der i hvert enkelt afsnit er genkommende fugleperspektivisk »skud«, som viser de enkelte hovedpersoner gående alene over forskellige pladser. Et sådant overbliksbillede plejer at antyde en alvidende fortæller, men her bliver tilskueren i en vis forstand snydt. Der findes også såkaldte subjektive sekvenser, som skaber effekten af fx et nærbillede af en mund som er set af en anden person. Endelig skaber eksempelvis interviewscenerne en dokumentarisk effekt. Der er således netop tale om en polyfoni af udsigelseeffekter.

Polyfonien kommer også til udtryk i den filmiske fremstilling af rum. Som nævnt foregår det meste i såkaldte tærskelrum. Lufthavnen, hotellet, åbne pladser, og naturligvis på teatret. Men faktisk er de private hjem også uafgrænsede. Der er mange åbne døre og vinduer (jf. maleren Hammershøj) som svinger sammen med

en række overgangsmetaforer og skaber en konstant iscenesathed. På teatret er der også tale om uafgrænsede rum hvor dører, spejle og lamper understreger den konstante *sethed*. Teatrets spil er ikke kun begrænset til scenen men inddrager også garderobe, prøvesal, kontor, gange og igen er det teatraliteten i kameravinklerne, lyset og åbningerne som understreger den stadige forandring.

Sandhed og blændværk

Forestillinger hænger sammen i kraft af en fælles forhistorie omkring teatret og teatermiljøet og fremstillingen (plottet) er bundet til prøveforløbet fra den første læseprøve til premieren. Kontinuiteten mellem de seks afsnit sikres gennem parrelationerne: Jakob og Tanja, Katrin og Eva og endelig Jens og Marko. Der er scener som er genkommende i alle afsnit (prøvestart, fællestur for hele holdet på cafe, Evas besvimelse og premieren) og der er scener som blot forbinder parrene i en slags spejlingsforhold. Personerne er psykologisk motiverede men er også typer, der tegner bestemte diskurser: Marko er skaberen der benytter teatret både i et kunstnerisk perspektiv og til at iscenesætte hans omgivelser og kæmper med at teatret i stigende grad overtager hans virkelighedssans. Jakob og Tanja kæmper med rollerne og en afhængighed af instruktøren, Eva kæmper med forestillingen om uddødelighed, Katrin med løsrivelsen fra især faderen og Jens med magt og anerkendelse. Det gennemgående er at alle disse figurer er tvetydige og splittede, og de har behov for at genfortælle og genskabe sig i kunsten for at skabe en sammenhæng i livet.

Forestillingsbegrebet refererer til subjektets forestillinger om virkeligheden, om hvem der bestemmer over denne, iscenesætter den og hvem der er tilskuer. Gennem en række interviewscener indskriver personerne sig i en selvscenesat virkelighed, hvor de reflekterer en beskuer som de taler til. Desuden indgår hovedpersonerne i en teaterforestilling som præsenteres for Sortedamsteatrets publikum. De fragmenter seriens tilskuer ser, er ikke nødvendigvis de samme som Sortedamspublikummet ser og her er fragmenter tilpasset så de reflekterer den enkelte i karakter.

Prøveforløbet reflekterer den enkeltes identitet som en »forestilling«, et subjektivt og imaginært liv, der som en »film« glider sammen med teatret. Identiteten er en performativ opførelse og specielt i sidste afsnit omkring Marko er der tale om en glidning mellem fiktion og realitet. Instruktøren kan eller vil ikke skelne og befinder sig på en grænse mellem livet og døden, sandhed og blændværk. Når den centrale metafor derfor er »forestillinger« trækker det på nogle modsatrettede traditioner. En platonisk anti-teatral, hvor teatret og kunsten er et sansbedrag, som fjerner tilskueren fra det essentielle og derfor har karakter af blændværk. Og en aristotelisk, som åbner for at teatret kan have en rensende katharsisk kraft gennem sin kunsthandling. Det er karakteristisk at personerne besidder begge dimensioner. Undtagelsen er Katrins kæreste Thomas, der vælger at forlade teatret og forestillingen.

Forholdet mellem bedrag og kunstnerisk sandhed er en gennemgående dobbelt-

hed og en balance mellem begreberne teatralitet og autenticitet. Alle personerne har tvangsforestillinger eller drømmeforestillinger som forvrænger eller teatraliserer virkeligheden, hvad enten det er i form af reel sygdom eller et indre teater. Specielt for Eva og Marko løsriver billeder og stemmer sig så de næsten bliver tvangsforestillinger. Marko forfølges af sit eget projekt. Eva af sit moderkompleks, som hun gentager overfor sin egen datter. Katrin er optaget af dødsbilleder, som hænger sammen med hendes bullimi, Jens og hans kone er drevet af et begær svarende til Shakespeares Macbeth, Jakob af erotisk fascination og idolbilleder, Tanja af drømmen om familie og bekræftelse. Det tilbagevendende spørgsmål er om Marko som den evigt cigaretrygende instruktør er en charlatan, kunstnerisk forfører eller et geni? Skaber han kunst gennem sit forbrug af liv, eller er det blot en måde at holde sig »levende« på – gennem de øvrige personer? Hvorfor har han samlet sin »familie«? Vil han dem noget eller vil han blot beskytte sig selv? Til det sidste er der tvivl om karakteren: er han gal eller genial? Spiller han teater eller mener han noget reelt? Er hans »dæmoni« latterlig eller en kunstnerisk nødvendighed? Er improvisationerne over teksten en teknik eller undskyldning? I genforeningsscenen med Tanja i Markos afsnit viser et enkelt tableau meget godt hans selvforståelse. Tableauet i sengen genskaber Michelangelos *Adams skabelse* (en detalje i Det sixtinske Kapel, 1508-12) og som en Gud skaber Marko liv og lader Tanja vågne af søvnen.

Teatret er både en forførende, destruktiv og livskabende kraft. Der er en næsten karikeret kritik af teaterverdenens tendens til ikke at kunne skelne mellem liv og teater, og det at teatrets spil og bedrag overføres til virkeligheden. Imidlertid er *Forestillinger* som sådan ikke anti-teatral i sin grundholdning. *Venus og Adonis* forekommer at rumme en form for teatral sandhed, selvom man ikke ser forestillingen i sin helhed.

Der refereres til Shakespeares *Hamlet*, *Macbeth* og *En skærsommernats drøm*, som alle har en tematik omkring væren og forstilling. Er man sig selv eller bliver man sig selv gennem handling. Har selvet en essens eller er der tale om en opført rolle? Shakespeare lader en dobbelthed komme til syne; teatret er bedragerisk, når det udfoldes i dagligdagen, men som kunst kan det være afslørende og have en katharsisk effekt.

Konstruktionen

Konstruktionen med de seks afsnit appellerer til tilskueren: hvilken version er den mest rigtige? Det samme lægger interviewene op til med deres karakter af »bag filmen«: »hvad følte du egentlig?« eller »hvordan var det egentlig?«, som man kender det fra dokumentarprogrammer om teatrets og filmens verden. Rekonstruktionen af »sandheden« og det autentiske får imidlertid en dramaturgisk drejning. Spørgsmålet er ikke »hvem gjorde det?« Der findes forskellige »sandheder« betinget af den enkeltes optik, og subjektivt set findes der således flere forskellige endog usammenhængende sandheder bag forløbet. Tilskuerne bliver i sidste ende tilbudt en kompleks samling af »forestillinger« uden en objektiv fortælling. Konceptet er fortalt gennem variation af scener.

Der er situationer som er enestående i enkelte afsnit, eksempelvis Evas besøg hos lægen, som indleder afsnittet og informerer tilskueren om hendes sygdom, som hun vælger at skjule, men de vigtige scener er netop variationer af forskellige synsmåder og fokuseringer. Scener fra prøven og den afsluttende premiereforestilling er typisk valgt i forhold til hovedpersonen i afsnittet. Små og store variationer demonstrerer, at der ikke er en egentlig virkelighed bag de seks afsnit. En prøve ender således i et afsnit (*Tanja*) med at Tanja går i protest og i et andet (*Jens*) med at Marko går. Begge kan naturligvis ikke være sande samtidig. Også afsnittenes slutninger er helt forskellige.

Serien demonterer den alvidende fortæller, og der er ingen direkte adgang til sandheden i historien. Fortælleren eller instruktøren besidder ikke sandheden, men er som interviewer en del af præsentationsrammen. Instruktøren er både indenfor fortællingen og udenfor som kurator af forestillingerne. Fortællekonstruktionen peger på det centrale forhold at virkeligheden fortælles, men af hvem? Der er tydeligvis flere forskellige fortællere på spil. For det første hovedkarakteren i de enkelte afsnit, som meddeler sig eksplicit fortællende til den spørgende interviewer, som man ikke ser, men som nogle vil genkende på stemmen som instruktøren Per Fly, i rollen som instruktør eller interviewer⁶. Denne har faktisk tilsyneladende indsigt i de scener, som umiddelbart inden er blevet vist. Her virker det som om personerne betragter en »film« om sig selv og kommenterer handlingen løbende. Tilmed virker det ofte som om intervieweren har set samme film, og kan spørge til den netop viste situation i stil med: »Jeg hører dig sige til hende, at du elsker hende?« Eller »Du har sovet hos Marko i nat?« i en scene om morgenen, hvor Tanja sidder i badekåbe og nærmest dementerer betydningen af denne hændelse og understreger at Marko ikke skal vide noget om dette. Selvom disse interviewscener indgår i tidsforløbet er personerne ofte optaget i samme lokalitet og med samme beklædning på trods af tidsspringene. Dette skaber på en gang et indtryk af, at det er virkeligheden vi overværer og samtidig bliver det altså understreget at det er filmet virkelighed og en mediekonstruktion vi iagttager. De indklippede interviews medvirker til at fastholde et subjektivt fokus og der skaber en vis tvivl om det er rollen, der forklarer sig eller om det er skuespilleren der taler om rollen. Skuespillernes kendthed (især Pernilla August, Sonja Richter og Jesper Christensen) bliver dokumentarmarkører sammen med den dokumentariske stil i interviewscenerne. Men scenerne er også samtidig en slags afbrydelse af forløbet, som kommenteres og reflekteres løbende. Det virker som om det »virkelighedsudsnit« man lige har set kommenteres udenfor eller ved siden af fiktions tidsforløb.

Ud over at serien handler om kærlighed og forskellige relationer, så handler den også om sandhed, ærlighed og troværdighed både i de sociale relationer og i kunsten. Den tematiske kerne er spejlingen mellem kunst og liv og prøverne på *Venus* og *Adonis* kommer til at afspejle personernes relationer. Desuden er det faktisk instruktøren Markos intention og projekt at skabe denne sammenhæng mellem liv og tea-

ter. Selvom det undertiden forekommer amatøragtigt og uprofessionelt, ja næsten som en parodi på moderne teater, så er der ingen tvivl om at projektet skal tages alvorligt⁷. Diskussionen af kunst som sandhed, terapi, identitet, refleksion, provokation og udfordring er vigtig ligesom selve eksperimentet er det. Markos ufærdige manus, den manglende slutning betyder, at han lader skuespillerne improvisere og bidrage til stykket. At han bruger dem i forestillingen og at de gerne vil lade sig bruge er bestemt en del af seriens positive koncept, som ligesom Sortedamsteatret har karakter af antimainstream og avantgardeprojekt. Som et rigtigt eksperiment placerer det sig igen og igen i en balancesituation, hvor resultatet kan falde ud til begge sider. Som succes eller fiasko, original kunst eller plat navlebeskuelse.

Denne tvetydighed omkring fiktionen og fremstillingens realitet peger på, at sandheden under alle omstændigheder er et paradoks i og med at der findes flere af slagsen. Man kan ligefrem fremhæve dette paradoks som seriens centrale knude. Enhver sandhed eller virkelighed dementeres eller betvivles efterfølgende. Det betyder at også fortælleforholdet bliver præget af uigennemskuelighed. Fortælleren er indviet i forløbet, men forstår ikke nødvendigvis betydningen og implikationerne set fra den enkelte figur. Fortælleren er reduceret til interviewer og kan af gode grunde kun spørge til personernes virkelighed en af gangen. Fortælleren overblik reduceres til at gælde personniveauet. Det er naturligvis en konstruktion, og bag denne fortæller er der en overfortæller som monterer og selekterer afsnittene som helhed. Antallet af mulige fortællinger er ikke uendeligt, men beror på valg ligesom rækkefølgen af de enkelte afsnit. *Forestillinger* fremstiller en bedragerisk verden, men *Forestillinger* er ikke selv forførende, de forskellige versioner skaber tilsammen distance og refleksion. På den ene side er »instruktøren« svækket og ude af stand til at fortælle den egentlige historie, på den anden side er instruktøren som kurator eller konstruktør styrket og nærværende og tilskuerens plot-bevidsthed skærpes gennem de metafiktionelle valgmuligheder.

Postdramatisk eller paradramatisk

Forestillinger eksponerer formelt og tematisk træk af det senmodernes identitetsproblematikker. En vaklende usikkerhed som betyder at identitet er en foranderlig og usikker størrelse, som er afhængig af at blive fortalt, set og rekonstrueret som en sammenhængende meningsfuld helhed, for så igen at blive revet ned og dementeret i næste nu af en ny optik. Det bliver et billede på modernitetens tvetydighed og sammenstød, hvor man på den ene side søger at skabe et verdensbillede som alle kan identificere sig med, og på den anden side peger på usammenhængende virkeligheder, som er til stede samtidig og kun støder sammen tilfældigt eller i heldige sammenræf. Der kan ikke udpeges et sandhedscentrum, én nødvendighed eller sammenhængskraft. Dialogen mellem »stemmerne« og virkelighedshandlingerne bliver først synlige i montagen af fortællinger som indbyrdes kan være modstridende og

parataktiske. Rollerne er let udskiftelige ligesom sandhed og fiktion og kan skifte position i en dynamisk proces.

Forestillinger viser denne kompleksitet gennem sin serielle sideordning som skaber tilskuerens analytiske distance og selvrefleksivitet. Dramaet er ikke et ontologisk udgangspunkt, men et funktionelt aspekt. Hvor de enkelte afsnit er lineært fortalte med et subjektive fortælleforhold, er helheden en parataktisk dramaturgi, som betyder at tilskuerne både ser de enkelte forløb som autonome og i relation til hinanden. Som serien skrider frem akkumuleres en flerhed af synsvinkler på samme hændelsesforløb, hvor nogle supplerer hinanden og andre er uforenlige.

Når jeg således foretrækker at tale om para- frem for postdramatisk form, hænger det altså sammen med, at det dramatiske ikke som sådan er overstået eller tilbagelagt men er konceptualiseret. Den dramatiske form anvendes i en ny funktionssammenhæng, som skaber nogle af de traditionelle katharsiske indlevelseseffekter, men tilføjer disse en performativ struktur, hvor tilskuerne bliver konfronteret med aktive valg i relation til en kontekst bestående af seks versioner af samme forløb. På det konceptuelle plan er det performative dominerende, men samtidig indtræder der en dramatisk spænding mellem de enkelte afsnit i forhold til tilskuerens vurdering og distancerede analyse af personernes troværdighed.

Den postdramatiske kritik af det dramatiske paradigme peger ofte på en mangelfuldhed i sin gengivelse af verden, og den fragmenterede, simultane og åbne form kan så at sige være en forbedret mimesis (efterlining). Ideen om det paradramaturgiske hævder noget andet, idet mimesiskravet er afløst af en konstruktionsbevidst orientering i forhold til forskellige effekter. Konstruktionen er selvbevidst i den forstand at den fremhæves som et spændende vilkår som den netop derfor også tager alvorlig. Det er et vilkår hele tiden at skulle tage bestik af forskellige versioner og gengivelser og baserer sig derfor også på nogle klare begrænsninger. Både indlevelses- og distanceskabende effekter er gyldige greb som bringes i en form for samspil og *Forestillinger* eksperimenterer med dobbeltheden af det dramatiske og interaktive. Tilskueren kan både indleve sig i og skabe et distanceret blik ved siden af den teatrale betydningsproduktion.

Litteratur

- Arntzen, Knut Ove: *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Alvheim & Eide Akademiske Forlag, Bergen 2007.
- Bakhtin, Mikhail M.: *Rum, tid og historie*. Forlaget Klim 2007.
- Berg, Høyland og Leinslie (red.): *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (Spartacus Forlag, Oslo 2007).
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday 1959
- Frandsen, Miriam og Schou-Knudsen, Jesper (red.): *Space & composition. A nordic symposium on physical/visual stage dramaturgy*.
- Kyndrup, Morten: *Foråringens dobbelte overgreb. Symbolske udvekslinger og parataktisk æstetik i »Dogville«* in: Lis Møller og Mads Rosendahl Thomsen (red.): *Produktive paradokser* (Aarhus Universitetsfor-

lag, 2006).

Kyndrup, Morten: *Riften og sløret* (Aarhus Universitetsforlag 1998).

Lehmann, Hans-Theies: *Postdramatic Theatre*. Routledge 2006.

Lars Kjeldgaard, Kim Leona og Per Fly: *Forestillinger* (Manuskript, 2007).

Vagn lid, Tore: *Teaterteksten i kampsonen – oplyst eller opløst enevælde?* I: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 2 - 2006

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift: 2/3 - 2007. Dobbeltnummer om scenetekst og samtidsteater/dramatik.

Niels Lehmann og Claus Reiche (red.): *Børneteater i interaktion*. Skrifter fra Kulturprinsen nr. 6. Viborg 2007.

Noter

- 1—Konceptet minder om Jan Kjærstads triologi: *Forførelsen*, *Erobreren* og *Opdageren* (1993 – 99), som skildrer Jonas Wergelands liv i forskellige fortællekonstruktioner. Romanerne behandler den samme hændelse, men fortolket og fortalt af forskellige fortællere og fortællemaåder. I øvrigt som Akira Kurosawa: *Rashomon* (1950), Lawrence Durrell: *Alexandriakvartetten*, den kinesiske film *Hero* af Zhans Yimou, 2002.
- 2—*Versionisme* er et velkendt fænomen i mediekulturen, hvor det nærmest er reglen at der tilbydes forskellige versioner af samme plot. Det kan være som en serie af næsten ensartede film, jf. *Die Hard*.⁴ eller som oversættelser (*remediering*) mellem forskellige medier. Ex. *Festen* som film og teater eller Matador som serie eller opera. *The da Vinci code* (Dan Brown) er et andet godt eksempel på remediering. Versionismen forskyder selvsagt fokus fra selve handlingen til gentagelsesmomentet, hvor det overraskende bliver forskellen eller mangel på samme.
- 3—Jeg tænker naturligvis her på fiktionens instruktør Marko, som ikke lægger skjul på at han anser improvisationen som et helt central redskab, men det improviserende kan givet også iagttages som metode i den faktiske indstudering af serien, hvor skuespillerne har eksperimenteret med forskellige udtryk, reaktioner, motiveringer og undertekster for karaktererne og deres relationer. Selvom disse til en vis grad er lagt fast i manuskriptet vil det naturligvis opleves som en åben improvisatorisk struktur som har været rammen for arbejdet. Jf. kommentatorsporet på *Forestillinger* (dvd). Fiktionens »prøvelser« spejles i skuespillernes og det skaber en glidning mellem skuespillerne og rollen.
- 4—*Forestillinger* har en betydelig lighed med Anton Tjehovs *Mågen* (1896). Også denne er centreret omkring en opførelse og et tærskelrum og dramaturgien er forrykket mod tilskueren, idet der er tale om fire akter med hver sin hovedperson og dermed forskellige refleksioner over forløbet. Handlingen er uden et enhedsligt centrum og får metafiktionel karakter i kraft af personernes forskellige monologiske overvejelser over teatrets funktion. *Forestillinger* er en markant radikaliseret af denne fragmenterede dramaturgi.
- 5—I 1593 blev teatrene i London lukket på grund af pest og Shakespeare (1564) benytter lejligheden til at udgive digte dedikeret til Jarlen af Southamton. I 1594 blev teatrene genåbnet og Shakespeare blev skuespiller, dramatiker og medejer af Englands førende teatertrup.
- 6—Scenerne kan minde om en øvelse fra Stanislavskij-systemet, hvor skuespilleren gennem spørgsmål indlever sig i rollens liv, således at det bliver muligt at genfortælle dette som om skuespilleren var rollen.
- 7—*Forestillinger* har klare referencer til en række af tidens teaterfilm *Teater ved ringvejen* (2007), *Idioterne* (1998), *Dogville* (2003) og *The King is alive* (1999). I alle disse film indgår teatrets medialitet som en central handling.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951): lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har senest udgivet *Teaterhandling* (Forlaget Klim 2007).