

A black and white photograph of Heidi Klum. She is wearing a dark, sequined dress and is positioned behind vertical bars, looking directly at the camera with a serious expression. The lighting is dramatic, highlighting her face and the texture of the dress.

Artikel

En etisk autenticitet?

Heidi: En rejse til helvede med Simon Spies

Foto: Karoline Lieberkind

En etisk autenticitet?

Ann-Sofie Estrup Bertelsen

Det såkaldte virkelighedsteater kan med dets brug af hverdags eksperter og dokumentariske elementer ses som udtryk for en hunger efter autenticitet. Men autenticitet er som begreb paradoksalt: "Authenticity is a popular thing to stage, which is a paradox since authenticity is also seen as the unstageable, the untouched and the real (thing)."¹ I dette citat fremhæver Anne-Britt Gran to pointer: 1) Autenticitet behøver hverken at have med sandhed eller ægthed at gøre, da det autentiske kan være iscenesat fra start til slut. 2) Det peger indirekte på, at det *urørte* og ikke-iscenesatte associeres med det spontane og uforudsete, og derfor er autenticitet snarere forbundet med et brud – det uventede. Et brud kan skabe et umiddelbart udtryk ved at demaskere sædvanlige filtre, og det kan derfor *virke* ægte. Yderligere redefinerer denne forståelse autenticitet fra at være en stabil værdi, der kan besiddes, til en relationel proces, der kan skabes.

Min hypotese er derfor, at (spontane) brud, og derigennem autenticitet, sagtens kan iscenesættes, og at der savnes en funktionel forståelse af autenticitet, ikke mindst i en teatersammenhæng. Derfor vil jeg gennem en analyse af Anika Barkans karakter i forestillingen *Heidi – en rejse til helvede med Simon Spies* undersøge, *hvornår* autenticitet opleves virkelig og ægte, samt *hvordan* autenticitet perciperes og internaliseres.² Her står Anika Barkan nemlig på scenen både som skuespiller og som søster til den afdøde Heidi, der var piccoline for Simon Spies.

Det betyder, at Barkan i udgangspunktet har en privat relation til historien og karaktererne, og denne dobbelte investering som privatperson og som skuespiller i en teatral iscenesættelse sætter en række af vores forestillinger om autenticitet og ægthed i spil: Vi antager, at Barkan har en virkelig, følelsesmæssig relation til Heidi, men samtidig udfordres denne antagelse også af det iscenesatte spil. Spørgsmålet melder sig, om det er den private relation eller iscenesættelsens greb, der producerer de stærkeste autenticitetseffekter.

Autenticitet er affektivt baseret i sin udførelse, som Britta Timm Knudsen og Anne Marit Waade fremhæver: "Performative authenticity is related to the place and the location in a corporeal and affective way."³ Og netop fordi autenticitet både generelt i virkelighedsteatret og i den konkrete forestilling kobles til en iscenesættelse af virkelige begivenheder, steder og kroppe, rejses en række etiske spørgsmål om omgangen med det historisk-biografiske materiale. Et grundlæggende spørgsmål bliver dermed, i hvilken udstrækning det virkelige materiale manipuleres i iscenesættelsen for at fremstå mere autentisk. Og omvendt, i hvilken udstrækning den virkelige relation giver autenticitet til den iscenesatte repræsentation. Det er denne grundlæggende forbindelse mellem etik og autenticitet, jeg forsøger at belyse kritisk gennem en diskussion af etikken i Barkans selvinvestering i rollen som hverdags ekspert. Samtidig ligger heri også en revurdering af etik ud fra sociolog Ole Bjergs definition af etik som et polyperspektivisk blik – noget som umiddelbart står i modsætning

1) Gran: "Staging Places as Brands: Visiting Illusions, Images and Imaginations" in Timm Knudsen og Waade: *Re-investing authenticity*, 22.

2) Forestillingen er opført efter idé af CoreAct, Anika Barkan og Helene Kvint, dramatikere: Gritt Uldall-Jessen, iscenesættelse: Line Paulsen. Forestillingen havde urpremiere på Teater GROB i 2014.

3) Timm Knudsen og Waade: *Re-investing authenticity*, 13.

til essentialistiske koblinger af autenticitet og sandhed. Hos Bjerg er etik snarere en måde at åbne sig for omverdenen på ved at acceptere omverdenens mangfoldige rum af muligheder. Med en performativ autenticitetsforståelse kan en række af de etiske dilemmaer i virkelighedsteatret og andre relationelle kunstformer kvalificeres og nuanceres.

Performativ autenticitet i teatrets ramme

Som antydnet vil jeg udfordre definitionen af autenticitet som det oprindelige, sande eller ægte. Etymologisk kan man ikke frasige sig denne kobling: "Truth, material existence and originality seem to be inherent qualities when it comes to an essentialist understanding of the concept of authenticity. But, because of this rather heavy etymological baggage, one can find it very difficult to stick to the concept."⁴ Selvom en essentialistisk idé om autenticitet fungerer teoretisk, er den langt mere problematisk i praksis. Derfor har mange teoretikere søgt at komme væk fra denne definition, blandt andet grundet dens begrænsende effekt i det utopiske løfte om 'det sande og oprindelige'. Blandt andre protesterede sociologen Ning Wang ifølge Timm Knudsen og Waade mod denne opfattelse af autenticitet. I stedet opfandt han begrebet *eksistentiel autenticitet*, som fokuserer på personlig investering. Dermed bliver autenticitet både noget relativt, da autenticitet udelukkende afhænger af, hvad modtageren vurderer, og det går fra at være en ydre, objektfokuseret værdi til at vedrøre det indre personlige liv.

Med Wangs subjektorienterede definition for øje ser jeg her autenticitet som en relationel proces, der opstår som effekt af et møde. Dermed lægger jeg mig op ad Britta Timm Knudsen og Anne Marit Waades definition af autenticitet, som fokuserer på dens transformative kvalitet. Transformationen ligger i dens foranderlige natur, da steder, personer etc. kan *autentificeres*. Men en autentificering kræver et møde, som skaber en *følelse* af autenticitet hos modtageren. Britta Timm Knudsen og Anne Marit Waade kalder dette *performativ autenticitet*.⁵ Dermed er autenticiteten ikke fokuseret på objekter, men lægger sig i mellemrummet: "The power to create presence and intensity is not entirely related to subjects or objects but also has to do with what happens in between these two instances."⁶ Det er denne form for autenticitet, jeg baserer min model på i næste afsnit.

I forlængelse af dette vil jeg understrege, at teatret grundet sin fiktive ramme ikke kan *præsentere* noget autentisk i den etymologiske forståelse af autenticitet. I stedet kan det repræsentere noget, som *føles* autentisk for beskueren. Det er grundlæggende, at rammen er med til at forme, hvad der forstås som autentisk. Rammen trækker grænsen, som bruddet lægger sig opad. Så hvad der føles autentisk i teatrets ramme, kan føles opsat og spillet uden for teatrets ramme. Derfor kan man ikke tale om en objektiv autenticitet i teatret, man kan kun henvise til en – for modtageren – *følt* autenticitet. Dette betyder også, at når jeg i senere afsnit skriver om illusion kontra virkelighed, så vil det kun være 'virkelighed' i den form, som teatret kan skabe – dermed en iscenesættelse, der ligner og skaber virkelighed.

Autenticitetsmodel: autenticitetens funktionalitet og effekt

Gennem en undersøgelse af autenticitet har jeg udledt en tese om, *hvordan* autenticitet produceres, for at give et bud på en receptionsmodel.⁷ Modellen arbejder med autenticitet som en *effekt*, der

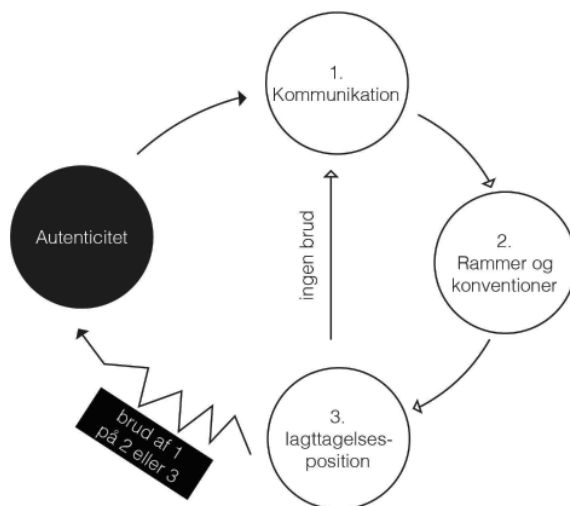
4) Ibid., 8.

5) Ibid., 12.

6) id., 13.

7) En længere redegørelse for modellen samt de undersøgelser, den baseres på, kan læses in Bertelsen: Autenticitetsstrategier på scenen.

kan opstå i kraft af et brud på modtagerens forventningshorisont ved at udfordre vante rammer og konventioner for kommunikationen. I analysen af *Heidi* vil jeg bruge modellen som et værktøj til at beskrive, hvorfor autenticiteten opstår i udvalgte situationer.



Figur 1: Autenticitetsmodel

Modellen antager, at komponenterne for at skabe autenticitet består af en *kommunikation* gennem *rammer* og *konventioner*, som omgiver modtagerens *iagttagelsesposition*. I kommunikationen skal der ske et *brud* i enten rammer, konventioner eller iagttagelsesposition, før en autenticitetseffekt opstår. Inden jeg forklarer modellen funktionelt, vil jeg redegøre for dens komponenter.

Kommunikationen omfatter alle former for henvendelse til en modtager fra en afsender. Det kan være alt fra tale til påklædning eller gestikulationer. Dermed kunne man vælge at bruge modellen på en hel karakter i en teaterforestilling eller blot på ét ord.

Rammerne vedrører alt fysisk omkring modtageren, altså rummet. Dermed også alt, hvad de fysiske omgivelser beretter. Rammerne er med til at afgrænse, hvilke systemer kommunikationen kan indskrive sig i, og dermed hvilke konventioner der indgår i det system.

Konventionerne lægger sig som en art underkategori til *rammerne*. Men de er særligt specificerede, fordi de yderligere inkluderer det diskursive: de (u)skrevne regler og normer. Men selvom konventionerne er bundet til rammerne, er det iagttagelsespositionen, der afgør, hvilke konventioner der skal gøre sig gældende, fordi det ultimativt er modtageren, der både vælger og må underlægge sig en iagttagelsesposition. Man kan sige, at rammen giver et vilkårligt antal mulige konventioner, men det er iagttagelsespositionen, som bestemmer, præcis hvilke der gør sig gældende i kommunikationen.

Rammerne og konventionerne forbindes altså med alt, hvad der ligger *uden for* modtageren, både fysisk og diskursivt. *Iagttagelsespositionen* derimod forbindes med modtagerens *individuelle liv* – den metafysiske eller indre position. Den vil derfor altid være individuel, idet *hver* modtager vil

have sin unikke positionering eller livserfaring og dermed oplevelse af det iagttagede.

Modellens funktion er udelukkende at identificere – for at kunne undersøge – autenticitetens opståen i en vilkårlig kommunikation. Den tager udgangspunkt i receptionen, hvorfor det er modtageren af kommunikationen, som driver bevægelsen i modellens cirkel.

Legen med illusionen i *Heidi* – dialektik og brud i forestillingens form

Heidi – en rejse til helvede med Simon Spies fortæller historien om Anika Barkans afdøde søster, Heidi. Hun blev ansat hos Simon Spies som piccoline og senere morgenbolledame, men ender med at blive stiknarkoman og dø af aids som 25-årig. Ledet af Barkan undersøger forestillingen ved hjælp af både fiktion og dokumenter, hvordan Heidis liv kunne ende så tragisk.

Forestillingen *Heidi* anvender aktivt dialektikken mellem illusion og virkelighed, både i form og karakterer. Til at se nærmere på dialektikken i formen anvender jeg Willmar Sauters teatralitetsskala⁸. Den ene ende kaldes extrateatral og refererer til virkeligheden, den anden kaldes intrateatral og refererer til teatret. Denne skala understreger, at det extrateatrale blot er *konnotationer* til virkeligheden. Det er derfor ikke *virkeligheden*, men det nærmeste som teatret kommer på at repræsentere virkeligheden på scenen. *Heidi* svinger mellem disse to yderligheder, intra- og extrateatral, og jeg vil i det følgende undersøge, hvordan det påvirker autenticiteten.

I de intrateatral scene i *Heidi* opereres inden for teatralitetens klassiske rammer. Historien fortælles gennem en dramatisk rekonstruktion med tydeligt spillede roller. Historien udviser her en klar dramaturgisk udvikling. Scenerne fremstår som fiktion, da de udspiller sig mellem Spies og Heidi eller Heidi og moderen – alle situationer som ikke har nogen vidner. I forhold til autenticitetsmodellen opleves ingen brud i det intrateatral, da både teatrets rammer og konventioner i forhold til iagttagelsespositionen opretholdes. Det intrateatral funktion er at fremme forestillingens tema symbolsk. Derved anvendes det intrateatral til at skabe en særlig fremstilling, hvor forestillingens moralske blik på historien cementeres, og der lægges ikke skjul på, at det kan være misvisende. Det er kun i det intrateatral, at rollerne lyver over for sig selv. Som når moderen vil fortælle *sin* version af alkoholmisbruget, eller når Heidi insisterer på, at festen kan blive ved, men falder om. Selvbedraget bliver næsten det intrateatral ledemotiv og lægger over det intrateatral en fornemmelse af løgnagtighed og dermed relativisme – ikke blot historisk, men også psykologisk, i karaktererne.

Det extrateatral fremføres hovedsageligt af Anika Barkan som hverdagekspert. Teatrale virkemidler – lys, lyd etc. – bruges ikke, hvilket gør fremstillingen nøgtern og skaber referencer til virkeligheden ved at fraskrive sig teatrets dramatik. Gennem sin personlige tilknytning til forestillingen bliver Barkan en fysisk repræsentation af og påmindelse om virkeligheden på scenen. Yderligere udspiller forestillingen sig hovedsageligt i det intrateatral, hvorfor de extrateatral scene står som brud på formen, og man bliver særlig opmærksom på det pludselige fravær af fiktion og dramatik, som ellers er konventionen i den teatrale ramme. Ved at bryde det intrateatral skaber det extrateatral en autenticitetseffekt, som understøtter Barkans og derved historiens autenticitet.

Dialektik og brud i forestillingens karakterer

Dialektikken i karaktererne kan beskrives med Anne-Britt Grans definitioner af teatralitet i forhold til subjektet: *mig, ikke-mig* og *ikke-ikke-mig*. *Mig*'et er det *utopiske* nulpunkt, som lægger sig helt uden for enhver teatralitet og er en praktisk umulighed. *Ikke-mig*'et er en klar rolle, der ikke skjuler

8) Sauters model beskrevet in Canton: Biographical theatre, 44-46.

sin egen fiktion, men tværtimod peger på den, og derigennem demonstrerer en gennemsigtighed i forhold til sin egen 'falskhed'. Ikke-ikke-mig'et er en selvrefleksiv rolle og er det "tilsynelatende autentiske," da den altid søger at skjule sin iscenesættelse⁹. Den kan derfor for modtageren virke ægte og autentisk, men vil altid være en selvscenesættelse. Det er ikke-ikke-mig'et, som er dominerende i subjektdrevet dokumentarteater. Denne teatralitet vil føles autentisk for beskueren, men afsenderen er bevidst om sin iscenesættelse. I *Heidi* skifter karaktererne mellem ikke-mig og ikke-ikke-mig, hvilket gør, at skuespillerne kan spille deres rolle, ikke-mig, eller stå på scenen som en *sceneversion* af sig selv, ikke-ikke-mig.

Gennem forestillingens leg eller vekslen mellem virkelighedsreferencer og fiktion skabes en accentuerende effekt: Det fiktive virker mere iscenesat, når det er sat op imod det virkelighedsrefererende, og omvendt virker det virkelighedsrefererende mere virkeligt, når det er sat op imod det fiktive. Dette leder tilbage til det altafgørende element for, om noget kan vurderes som autentisk: rammesætning og konventioner. Som Jean Baudrillard også understreger i artiklen "Simulacra and Simulations," er tegnene de samme, uanset om der begås et fiktivt eller et rigtigt røveri, men receptionen af oplevelsen afhænger udelukkende af rammesætningen: Hvorvidt gidslerne ved røveriet ved, om det er virkelig virkelighed eller simuleret fiktion.¹⁰ Det er derfor essentielt i analysen, om skuespillerne agerer som ikke-mig eller ikke-ikke-mig, og om scenen udspringer sig på det extra- eller intrateatral plan, for at kunne bedømme, om autenticitet kan opstå.

Barkans selvinvestering

Barkans selvinvestering er ikke blot et dramatisk greb, men er den drivende og determinerede kraft – udadtil – i forestillingen. Det er hun både i form af et personligt ærinde, men yderligere, fordi hun låner sin identitet til forestillingen gennem sit ikke-ikke-mig. Ved at veksle mellem at spille en iscenesat version af sig selv og at spille en rolle demonstrerer hun Nikolaus Müller-Schölls pointe om, at virkelighedsteatrets særkende er den komplekse leg med opbygning og dekonstruktion af illusion.¹¹ Udfordringen af illusionen bliver tydelig, idet Barkan står på scenen som sig selv med en klar personlig agenda for historien, men det bliver også tydeligt, at man *ikke* overværer hendes inderste private selv – hendes *mig*. Vi inkluderes i en privatsfære, men indblikket er gennemført iscenesat. Det private islet er tydeligt, da Barkan viser familie billeder, som er *nøje* udvalgte billeder og dermed skal fortælle en *særlig* historie. Medieringen bliver endeligt cementeret, da Barkan til slut viser et foto af Heidi, efter at hun er blevet morgenbilledame, med tyk makeup i en hvid kjole, for dernæst at vise et børnebillede, hvor hun har klædt sig ud som hvid brud. Præcis den refleksion, der ligger i medieringen, skaber en distance, som forsikrer om, at man ikke er med inderst inde hos Barkan, men at man er en del af et subtilt spil mellem privat og offentligt – mellem virkelighed og illusion – som skal fortælle historien om en uskyldig pige, der blev udnyttet af en ældre mand. I autenticitetsmodellen kan det udledes, at billederne er typiske hjemmeoptagne billeder af en almindelig familie fra diverse højtider, men Barkan underbygger billederne med sørgelige historier om, hvad der egentlig foregik bag facaden. *Kommunikationen* fra Barkan er rolig og saglig, og billederne levendegør den skjulte tragedie. Dette er derfor et brud på *rammen* – det teatral – som ellers er styret af fiktiv dramatik og emotionelle udbrud. *Konventionen* er, at publikum ser på roller, ikke på virkelige personer, så for *iagttagelsespositionen* kan det føles som et *brud* på både ramme og konventioner. Bruddet er dog ikke så stort, at det skaber anarki, men er heller ikke så lille, at det

9) Gran: Vår teatral tid, 56.

10) Baudrillard: Selected Writings, 180-181.

11) Müller-Schöll: "Dis-believe", 104-105, 108.

ikke mærkes. Derfor opleves Barkan – om end medieret – som autentisk, på grund af bruddet på rammesætningen og dens konventioner.

Gennem forestillingen forlader Barkan stort set ikke scenen – uanset hvad der udspiller sig, observerer hun fra scenekanten eller deltager aktivt. Nutiden, repræsenteret af Barkan, presses på den måde ind i historien eller fiktionen, og hendes blotte tilstedeværelse er med til at sætte spørgsmålstegn ved fortiden. Det bliver en kompleks udfordring af både illusion og virkelighed – fortid og nutid – som bliver særlig synlig, da Heidi udfylder en jobansøgning for at blive ansat hos Spies. Om denne sekvens er fiktiv eller et konkret minde fra Barkans barndom, vides ikke, men vigtigst er det, at Barkan er med i scenen, ikke i ikke-mig-rolle, men som ikke-ikke-mig. Heidi lægger sig på sengen, og Barkan sætter sig ved siden af og giver jobansøgning samt kuglepen til Heidi. Dernæst tager Barkan en mikrofon frem, som Heidi skal tale ind i – dog lader Heidi til at være 'alene', da hun ikke forholder sig til Barkan. Gennem ansøgningens spørgsmål bliver Heidi konfronteret med sin fars selvmord og et seksuelt overgreb i sit praktikforløb. Dermed ændrer mikrofonen, ansøgningen og Barkans tilstedeværelse karakter til at blive elementer, der udstiller og konfronterer Heidi med de minder, hun ihærdigt søger at fortrænge. Her ekspliciteres Barkans ikke-ikke-mig som en aktiv katalysator for, hvordan historien og karaktererne skal fremstilles – med en klar agenda. Barkans tilstedeværelse virker derfor som et stille billede på nutidens dom.

Dermed bliver Barkans dramaturgiske funktion både at afsløre rollernes selvbedrag og fortrængning samt at drive fortællingen. Eksempelvis er det Barkan, der tager imod publikum og trækker fortæppet til side, som starter forestillingen, men det er også hende, der påpeger Heidis blødende knæ – den første revne i facaden – og vender tilbage til det flere gange, selvom Heidi prøver at skifte emne og komme væk. Barkans drivende funktion virker dog flere steder som en magtkamp mellem den repræsenterede virkelighed og fiktionen. Som nævnt afbryder moderen Barkan for at fortælle *sin* version om sit alkoholmisbrug, Heidi river sig løs fra Barkans greb, da hun prøver at spørge ind til det blødende knæ, og Barkan er tvunget til at stå stille på sidelinjen og blot være tilskuere til sin søsters forfald. Det stopper dog ikke Barkan i at forsøge at tage magten igen, hvilket symbolsk kan pege på problematikken, der opstår, når nutiden forsøger at revidere fortiden, og når det intra- og extrateatrale sammenblandes.

Eksempelvis iscenesætter Barkan på det extrateatrale plan, som ikke-ikke-mig, et talkshow med sig selv som vært og introducerer aftenens gæst, Simon Spies. Men Olaf Højgaard kommer i stedet på scenen som ikke-ikke-mig og gør oprør mod kostumet, en penisdragt, og den unuancerede udlægning af Spies, hvilket Barkan er uforstående over for. Højgaard opgiver kampen med: "Det er op til dig"¹² og kommer ind igen – nu som ikke-mig-karakter, dvs. i rolle som Spies – til interviewet. Dermed er det en extrateatral scene, som skal udspilles mellem en ikke-mig-karakter og en ikke-ikke-mig-karakter. Det varer dog ikke længe, før rollen Spies ikke gider mere og forlader interviewet for at kysse en pige blandt publikum. Men magtkampen når sit klimaks, da han kommer tilbage på scenen og tager på Barkans bryster og derefter hendes skridt. Fortidens overgreb på nutiden eller det intrateatrales overgreb på det extrateatrale. På karakterniveau bliver det et spørgsmål om, hvad Barkan kan og ikke kan styre eller iscenesætte i forestillingen.

I de intrateatrale scener er Barkans funktion og rolle tvetydig. Hun er med til at bakke op om historien, som når hun deltager i en festsekvens, hvor hun drikker og lader sig tage på af Spies med et stort smil på læben. Men hun er også med til at stoppe handlingen i det intrateatrale, som når hun afbryder *Ekstra Bladets* interview af Heidi. Dermed er det ikke klart, om Barkan fortæller en historie,

12) Ibid., 00:49:20.

eller om historien udspiller sig selv afbrudt af Barkan. I forhold til sin rolle som hverdags ekspert virker hun derfor ukontrolleret og inkongruent, og det er snarere emotioner, der driver hende, end rationel objektivitet i forhold til historien. Dette betyder dog ikke, at autenticiteten udebliver. Den kan tværtimod ses som styrket, hvis iagttageren sympatiserer med Barkans tab af sin søster. En smerte, man ville kunne forvente var så stor og i dette tilfælde uafklaret, at hendes desperation og klappjagt på Spies bliver retfærdiggjort. Ikke i forhold til sandheden, men i forhold til sympatien for Barkan som person. Barkans kontroltab giver hende som karakter autenticitet, fordi hun i den teatrale iscenesatte ramme virker ikke-iscenesat og derfor skaber det brud, som giver en autenticitetseffekt. Her skal det dog fremhæves, at alle hendes 'ukontrollerede' udbrud selvfølgelig er præcis lige så iscenesatte som alt andet på scenen, men fordi de bryder med den teatrale ramme, og publikum kender til hendes personlige ærinde, vil de virke som ikke-iscenesatte og 'ægte' følelsesudbrud. En metode, der fremmer autenticitetseffekten i den teatrale ramme. Derfor er det sandsynligt, at samme ageren uden for teatret havde virket omvendt – iscenesat og falsk.

Etik som polyperspektivisk blik

For at diskutere etikken i Barkans selvinvesterende rolle anvender jeg Ole Bjergs definition af etik. Han tager udgangspunkt i, at mennesket fundamentalt søger en orden i verden grundet dets erfaringsbaserede læring og hukommelse. Iagttagelse består derfor i at klassificere erfaringer for at kunne indpasse dem i et mønster. Som nye erfaringer kommer til, vil mønsterets kompleksitet øges. Men hvis iagttagelsen ikke kan klassificeres – hvis den simultant lægger sig i mange grupperinger – vil iagttageren opleve en ambivalens i forhold til at skulle lagre denne nye viden. Den instinktive klassifikation udfordres, hvilket fører til "en følelse af ubeslutsomhed, uafgørlighed og således tab af kontrol."¹³ Bjerg vurderer, at samtiden er så kompleks, at enten-eller-klassificeringer er umulige. Dermed tvinges iagttageren til *enten* at beslutte sig for, demonstrativt, at se erfaring gennem ét selvvalgt system med vished om, at det ikke er den eneste mulighed og måske ikke den mest rigtige, *eller* at acceptere iagttagelsespluraliteten og derved lade "iagttagelsen oscillere med en frekvens, der gør det umuligt at fiksere entydigt."¹⁴ Det er her, etikken kommer ind, da Bjerg betegner det oscillerende blik som etisk handlen. Derfor er etik ikke en absolut størrelse, men forankret i udførelsen og kun empirisk synlig. Etisk handlen kan derfor kun forekomme ved at tage grundløsheden på sig og acceptere situationens "enten-eller-eller-etc."¹⁵ Etik har dog ikke nogen relation til moral, da moral her forstås som et system for sig selv, hvor etik snarere forstås som en optik. Derfor ville den ideelle moral, filosofisk set, kunne udrydde etikken, fordi etikken fordrer en grundløshed, som et ideelt system ville udrydde. Etik refererer derfor til, *hvordan* man forholder sig til omverdenen.

Det etiskes modsætning er det a-etiske. En a-etiker *velger* aktivt at forkaste iagttagelsespluraliteten og handler udelukkende gennem ét system – ét iagttagelsespunkt. En a-etisk handling giver derfor efter for angsten for grundløsheden. Men ved at fornægte omverdenens kompleksitet samt etikken grundløshed vil a-etikeren altid opleve, at "Resten af verden trænger sig så at sige på."¹⁶ Den ro, man skulle tro, der findes i at begrænse eller kompleksitetsreducere sin virkelighed, er dermed uholdbar, fordi den forstyrres af omgivelserne. Konsekvensen af den a-etiske tilværelse er, at man må isolere sig fra omverdenen og alle andre systemer for at kunne opretholde sit eget.

13) Bjerg: Etik uden moral, 125.

14) Ibid., 124-126.

15) Ibid., 216.

16) Ibid., 254.

Opsummerende beskriver Bjerg altså etik som en integration og balancering af mange forskellige systemer. A-etikeren handler efter en absolutisme og ensidighed ved kun at betragte spørgsmål gennem ét eller meget få systemer. Etikeren åbner derimod iagttagelsen op ved at lade det betragtede blive testet og udfordret gennem mange forskellige systemer. ”Det etiske kan på mange måder sammenlignes med angsten, idet begge begreber handler om, hvordan selvet konfronteres med sig selv som et mangfoldigt rum af muligheder.”¹⁷ Den etiske position er derfor en sårbar position, da den fordrer accepten af en ukontrollabel og foranderlig omverden.

Etikken i *Heidi*

Det etiske dilemma i *Heidi* synliggøres fra begyndelsen. Barkan introducerer sin rolle i forhold til historien med: ”Forestillingen her, det er en virkelig fortælling. Det er en personlig historie fra mit liv.”¹⁸ Forestillingen vil gengive en virkelig hændelse, men grundet fortællerens tab af sin søster er det samtidig en *personlig* og sårbar historie, hvilket selvsagt farver udlægningen. Det er den klare reference til virkelige hændelser samt fortællerens farvede udlægning, som giver forestillingen etiske udfordringer. At det er en farvet udlægning, bliver endnu mere sandsynligt, da Barkan kun var syv år på det givne tidspunkt, og historien genfortælles derfor blandt andet gennem et barns minder. Den nære personlige relation til historien kan medføre en a-etisk tilgang gennem blindhed over for iagttagelsespluraliteten og gøre den ”möglichkeitsblind”.¹⁹ Forestillingen formår dog at indføre en mere etisk tilgang til materialet ved at veksle mellem de to planer: det extra- og det intrateatrale. Dramaturgisk er sidstnævnte plan en kronologisk – klart medieret – rekonstruktion af begivenheden. Men det tilbyder kun én vinkel på historien med en tydelig agenda, og det er umuligt at skille virkelighed fra fiktion, hvilket der heller ikke lægges skjul på. Det extrateatrale plan repræsenterer forestillingens samtid, og her iagttages historien gennem flere optikker, hvilket fostrer en mere etisk tilgang. Det er derfor på dette plan, at Olaf Højgaard som ikke-ikke-mig gør oprør mod fortolkningen og fremstillingen af Spies, eller Barkan sætter spørgsmålstegn ved sine egne motiver og holdninger. De to planer i forestillingen kan derfor ses som en dialektisk bevægelse mellem det a-etiske intrateatrale og det etiske extrateatrale.

Som nævnt i forestillingsanalysen bliver dialektikken mellem det etiske og a-etiske særligt kompliceret, når Barkan som ikke-ikke-mig går ind i historien på det intrateatrale plan. Eksempelvis da Barkan konfronterer Spies med et skolebillede af den historiske Heidi og pointerer, at Heidi var et barn. Virkeligheden, her repræsenteret af Barkan samt billedet af den historiske Heidi, stiller spørgsmål, som besvares af en *selvskabt* fiktion – Spies’ rolle. Fortiden udfordres af nutiden. Men fortiden er selvskabt – en iscenesat fortid – fordi Spies’ rolle besvarer spørgsmålene, men der er intet åbenlyst belæg for hans svar. Der kunne være inddraget historiske optagelser af interviews med lignende spørgsmål til Spies, men når underbyggende fakta eller dokumenter udebliver, er det svært at se svarene som andet end fiktion. Altså forbliver gengivelsen af historien ensidig – a-etisk. Dermed bliver det snarere Barkans personlige forsøg på at udfordre sin egen fortid. Denne scene er symptomatisk, da der på det intrateatrale plan aldrig henvises til kilder – iagttagelsespluraliteten ignoreres – og iscenesættelsen er overtydelig, hvorfor udlægningen virker a-etisk. Det er kun på det extrateatrale plan, at kilder få gange fremhæves og researchen synliggøres. Blandt andet gennem Barkans familiebilleder eller billederne og videoklippene fra Spies’ bryllup. Førstnævnte er et af de punkter i forestillingen, hvor iscenesættelsen er nemmest at gennemskue og dermed fremviser

17) Ibid., 217.

18) *Heidi – en rejse til helvede med Simon Spies*, 00:07:20.

19) Bjerg: Etik uden moral, 217.

en etisk tilgang til historien: Det historiske materiale, i form af billeder, er udgangspunktet for, hvad Barkan fortæller om. På billederne er det tydeligt at se Heidis transformation fra et uskyldigt barn til den unge kvinde med tyk makeup og festkjole på, som var ansat hos Spies. Subjektets begrænsede iagttagelsespunkt inddrages som et vilkår, og sat i relation til de historiske billeder – altså i subjektets møde med dokumentet – giver det beskueren mulighed for at danne sine egne konklusioner.

I begyndelsen af forestillingen er opdelingen af Barkans karakter klar. På det extrateatral plan reflekterer Barkan over sin egen tilgang til historien på etisk vis, mens det kun er hendes rolle som syvårige Anika, der er mere monoperspektivisk og a-etisk. Men denne opdeling opløses i løbet af forestillingen og forsvinder helt i Barkans sidste anklage mod Spies, hvor hun giver Spies skylden for Heidis aids og påstår, at han er faderen til hendes barn. I scenen bliver det hurtigt tydeligt, at Højgaard står på scenen som ikke-ikke-mig, men Barkan angriber ham, som om han er i rollen, Spies, på det intrateatral plan. Hun begynder at slå Højgaard, som reagerer med smerteudbrud. For første gang vendes rammerne, så Barkan står alene i det intrateatral, mens de andre er trådt ud af deres roller og står som ikke-ikke-mig i det extrateatral. Barkans slag kammer over, mens anklagerne mod Spies bliver mere emotionelle og a-etiske: ”Det var dig, der slog min søster ihjel!”²⁰ En anden skuespiller prøver forgæves at gribe ind, men Barkan slår Højgaard, indtil hun ikke orker mere. Højgaard, som ikke-ikke-mig, melder sig ud og gør oprør mod forestillingen. Han genindfører en form for etik ved at påtale forestillingens overkarikerede portrætter af Spies, Heidis eget ansvar for sit liv samt Barkans ukontrollerede følelsesudbrud. Den a-etiske tilgang, som Barkan udviser ved at gøre sig blind over for alle andre faktorer end sin sorg over sin søsters død, bliver altså påtalt på det extrateatral plan af Højgaard som en momentvis åbning for grundløsheden og dermed det etiske.

Hvis vi ser med et mere overordnet blik på Barkan som karakter, er hendes rammer tydelige: Hun vil i en teaterforestilling undersøge, hvorfor hendes søster måtte lide en så grusom skæbne, som hun ser Spies som katalysator for. Dette selvfølgelig hjulpet på scenen af både dramaturg, scenograf og instruktør. Men Barkans personlige relation som søster er genkendelig, og man forstår derfor hendes indignation. Så selvom hun generelt set har en mere a-etisk tilgang til historien, er man som publikum bekendt med årsagerne hertil: ”Jeg har længe tænkt mig at lave en forestilling om min søster, jeg ville gerne finde ud af, hvad der egentlig skete med hende.”²¹ I forhold til autenticitetsmodellen kan man derfor sige, at rammerne og konventionerne for forestillingens afsæt bliver opfyldt og endda er tematisk demonstreret samt udtalt fra start. Men når Barkans ikke-ikke-mig mister besindelsen, eksemplificeret med hendes fysiske angreb på Højgaard og de uunderbyggede beskyldninger mod Spies, sker der et brud både på konventionerne, fordi hun burde være i det extrateatral – det virkelighedsnære, hvor man ikke pludselig overfalder hinanden – og for iagttagelsespositionen, fordi kommunikationen – de falske beskyldninger – strider imod modtagerens viden om historien. Derfor virker hendes ukontrollerede inderlighed autentisk, selvom hendes beskyldninger faktisk er usande og tilgangen a-etisk. Modsat ville det være uautentisk *ikke* at reagere emotionelt på tabet af sin søster. Man kan sige, at den autenticitet, der ligger i hendes personlige opgør med Spies og søsterens skæbne, overskygger forestillingens mere generelle budskab og får forestillingen og Barkan selv til at fremstå a-etiske. *Heidi* er derfor med til at påpege, at en historie, groft sagt, kan være a-etisk eller usand (uunderbyggede postuler), men autentisk

20) Ibid., 01:35:15.

21) Ibid., 00:07:15.

En etisk autenticitet?

(Barkans søgen efter svar).

Der er altså en risiko for, at hverdagskasperter fremstår a-etiske og dermed unuancerede på grund af deres manglende distance til den virkelige hændelse. Man kan sige, at den manglende distance problematiserer etikken, præcis fordi den etiske position er sårbar og kræver grundløsheden. Men vendt på hovedet kan hverdagskasperter acceptere indfiltreringen i illusionen og dermed frasige sig en objektiv sandhed:

*Precisely because we are already entangled in illusions, and more precisely, because we are all entangled in illusions in different ways, we will never be able to completely eliminate them. (...) What remains is a knowledge of the simultaneous inevitability and eternity of the disassembly of illusion in (dis-)believing play around it.*²²

Müller-Schöll-citatet peger på, at accepten af illusionen skaber mulighed for at gå dybere ind i arbejdet med den – i forhold til hverdagskasperter: dybere ind i arbejdet med det subjektive. Etikken kan i stedet tænkes ind i formen, som det også skete momentvis i *Heidi*: i legen med opbygningen og afviklingen af illusionen, for på den måde at åbne op for en gennemsigtighed og iagttagelsespluralitet.²³ Hverdagskasperter er på den måde en vending væk fra at rekonstruere hele historiske begivenheder, men mod at præsentere *subjektive erfaringer* af historiske begivenheder – og så *til gengæld* lade disse støde imod andre erfaringer eller fremstillinger. Hverdagskasperter som koncept både omfavner og udfordrer illusionen ved at acceptere *kun* at give én udlægning eller ét perspektiv, men alligevel referere direkte til en mere omfattende og kompleks virkelighed. Den subjektive investering skaber i sin natur en kompleksitetsreducerende effekt gennem sit singulære fokus og er samtidig autenticitetsfremmende ved at stille arkivet direkte på scenen. Men i selve brudfladerne mellem den autentiske subjektive investering og de mangfoldige mulighedsrum kommer det etiske til syne.

Afrunding

I *Heidi* viser Barkan, at ved at låne sin personlige relation til forestillingens historie, bliver autenticitetseffektens potentiale større. Ved at veksle mellem iagttagelsesperspektiver – og deri inkludere en iagttagelsespluralitet – skaber forestillingen mulighed for en etisk tilgang til materialet. En strategi som er nødvendig, når hverdagskasperter er så nær begivenheden, der skal genfortælles.

Koblet med etikken synes autenticitet at ligge nærmest det a-etiske, idet autenticitet hos hverdagskasperter opstår ud af et affektivt, monoperspektivisk blik. Som det også kom frem i *Heidi*, behøver etik ikke at udelukke autenticitet eller omvendt, men det *er* en risiko, hvis ikke omgangen med materialet overvejes grundigt. Som erfaret i *Heidi* kan etik skabes ved at lade de a-etiske, men autentiske, erfaringer sammenstilles med andre erfaringer for derigennem at skabe en mere kompleks polyperspektivisk fremstilling.

Denne funktionelle forståelse af autenticitet håber jeg kan være med til at nuancere forestillingen om autenticitet både i teatret og i samfundet.

22) Müller-Schöll: *Monsters of Reality*, 114.

23) *Ibid.*, 99.

Ann-Sofie Estrup Bertelsen

Cand.mag. i Teater- og performancestudier (KU) med specialet Autenticitetsstrategier på scenen i 2017. Hun har instrueret egenproduktioner og arbejder freelance som instruktør-, dramaturg- og produktionsassistent. Hun har siden 2009 været instruktørassistent på Katrine Wiedemanns produktioner i udlandet, senest på Det gode menneske fra Sezuan på Den Nationale Scene i Bergen (2017).

Litteratur

Baudrillard, Jean, og Mark Poster (red.): Selected Writings. 2nd ed., and expanded. Cambridge, UK: Polity, 2001.

Bertelsen, Ann-Sofie Estrup: Autenticitetsstrategier på scenen. Teater- og performancestudier, Københavns Universitet, 2017.

Bjerg, Ole: Etik uden moral. Det gode menneske i det postmoderne samfund. København: Museum Tusulanums Forlag, 2010.

Canton, Ursula: Biographical theatre: re-presenting real people? Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK; New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Gran, Anne-Britt: Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén. Oslo: Dinamo Forlag, 2004.

Heidi – en rejse til helvede med Simon Spies. TV. Copenhagen: Danmarks Radio, 19. juni 2014. http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/tv/record/doms_radioTVCollection%3Aauuid%3A7fd5a1ce-c273-4d2c-a427-23200a0b7b40.

Müller-Schöll, Nikolaus: "Dis-believe" in: Monsters of Reality: A Performance Festival On "Dramaturgies of the Real". Redigeret af Siri Forberg og Miriam Frandsen. Oslo; Copenhagen: Danish National School of Performing Arts, Continuing Education, 2013. <http://www.teaterskolen-efteruddannelsen.dk/PDF/MOR-PublicationOnline.pdf>.

Timm Knudsen, Britta og Anne Marit Waade (red.): Re-investing authenticity: tourism, place and emotions. Tourism and cultural change. Bristol, UK; Tonawanda, NY: Channel View Publications, 2010.