

En performers død.

Funus Imaginarium som genfortryllelse af teatraler former i 2010

Af Annelis Kuhlmann

Det, der forandrer sig over tid, er værdi, relevans, eller betydning i arkivet; altså hvordan de genstande, som det indeholder, bliver fortolket og endda kropsliggjort. Skelettet vil måske forblive det samme, selvom dets historie måske vil forandre sig, afhængig af den palæontolog eller skovantropolog, som undersøger det. Antigone kan man performe på forskellige måder, mens den uforandrede tekst sikrer en stabil betydningsdanner. (Taylor 2003, s. 19)¹

I Sofokles' tragedie *Antigone* (ca. 441) gør titelfiguren oprør mod kong Kreon, idet hun vil ære sin døde bror, Polyneikes, ved med egne hænder at give ham en værdig begravelse. Antigone er dømt til at måtte tage Kreons straf og selv dø, levende begravet, hvis hun gennemfører sit forehavende og dermed trodser magten.

Som den kamplystne natur Antigone er, foregriber hun sin skæbne gennem replikken, "Hvor kunne jeg vel få et større navn i verden / end ved at sørge for, min bror kom i sin grav?" (Sofokles 2004, v. 502-503) og lidt senere: "Forvist som død fra ligenes land, / fra de levendes rige og fra de dodes." (ibid., v. 851-852). Hendes skæbne vedrører således et globalt perspektiv i forhold til temaer som *identitet* og *hjemløshed*. Hun er i tragedien en *outcast*, der ikke hører til nogen steder, og som trodser samfundets konventionelle grænsedragninger. Der er dermed lagt op til en etisk problemstilling, idet myten giver en identifikationsmulighed til vores tid med temaer som forholdet mellem politik og religion, stat og familie, statsmagten og den enkelte.

Det er altid en udfordring at legitimere og fortolke klassikerne, herunder tragedierne fra antikkens verden. William B. Worthen taler for, at *Antigones* skelet forbliver det samme, men at vi kan screene skelettet på flere måder; tilgange og metoder kan ændre sig. Men, fortsætter Worthen, formålet med at opføre tragedien er ikke bare at iklæde *Antigones* skelet nyt kød, men at bruge skriften til på ny at gøre forbindelsen til tilskueren betydningsfuld i øjeblikket (Worthen 2008). Dette er den ene del af det problem, som artiklen vil vinkle med sit hovedeksempel.

Den anden del tager den klassiske arv op som et formmæssigt greb, der fremhæver refleksioner over liv i samtidskunst. *Antigone* bliver her set som et dramaturgisk problem, da hovedpersonen er fanget i et projekt, der lukker sig om sig selv. Med dette problem in mente vinkler artiklen inspirationen fra et romersk begravelsesritual på den politiske kunstaktion, Das Beckwerks *Funus Imaginarium* (2010).

Præmis

Når vi i dag ser på teatret i antikkens verden, er det slående, hvor få dokumenter vi har til rådighed fra dengang. Det er ikke mindre slående, hvor lidt vi med sikkerhed ved om emnet. Vi er henvist til en præmis for verden af i går, der efterlader sin form for "helhedsbillede" i stumper og stykker til et fragmenteret billede af verden af i dag. Den antikke verdens fragmenter møder således den moderne verdens fragmenteringer. Linda Nochlin skriver i sin bog *The Body in Pieces* (1994), at

1) På nær verslinjerne fra Sofokles' *Antigone* er citaterne i artiklen oversat af AK.

den moderne betragter uvægerligt må acceptere selv at digte med på historien. En torso kan som kropsligt fragment sidestilles med en udstanset tanke i bevægelse ligesom skelettet i *Antigone*. Det medskabende tilskuerblik bliver således opfattet som en indbygget nødvendighed i forhold til den rest, der møder os f.eks. på museet. Figuren på museet har antageligt været mere "hel", da den blev skabt, selvom det ikke uden videre er fysisk muligt at rekonstruere de lemmer, som *ikke er* der og tillægge dem en oprindelig, bærende kompositionel betydning. Her ophører begrænsningen så, idet det er helt legitimt i skabende kunst, at tilskueren udfolder sin egen fantasi for sit indre blik og skaber situationer og billeder om f.eks. torsoens fysiske liv. Vi bliver altså nødt til at stå ved vores *indbildningskraft* i mødet med skeletterne fra fortiden.

Antikkens idealer blev forbillede for renessancens kunstneriske udtryksmåder på et arkitektonisk og tekstligt plan, men genbrugstanken indfandt sig også i det postmoderne teaterbillede, hvor de klassiske rester opnåede at få mæle gennem flere af samtidens kunstnere. Dette eftermæle indgår i teatrets og performancegenrens verden som mere end blot spor fra opførelser af klassiske tragedier og komedier. For én ting er at producere opsætninger af værker fra en svunden tid. Noget andet er at benytte teatral praksisformer fra de klassiske ritualer til vor egen samtids performance. Det sidstnævnte skete ved en begivenhed, der radikalt stillede sin dagsorden for den politiske performancekunst i Danmark i 2010, nemlig i virksomheden Das Beckwerks realisation af performancen *Funus Imaginarium*. Artiklens ærinde er altså at samlæse dramaturgien i to af antikkens tragedieideal og praksisformer for at belyse denne samtidsperformance som et ritual, der markerer overgangen til døden som et opgør med identiteten og nationalstatsborgeren, og som stiller nye udfordringer i forhold til tilskuerbegrebet. Inden vi kommer til *Funus Imaginarium*, vil jeg anskueliggøre nogle af de faktuelle informationer, vi har om det romerske begravelsesritual, som er grundskellet og dramaturgisk forlæg for performancen.

Det romerske begravelsesritual

De fleste referencer, der omtaler oprindelige begravelsesoptog svarende til *Funus Imaginarium*, henviser til den græske historiker Herodian (slutningen af 2. årh.-midten af 3. årh.). Han skrev *Historiae*, oprindeligt *Ab Excessu Divi Marci*, om Roms historie i perioden 180-238 (Herodian 1961, s. 3). På baggrund af opførelsen af kejser Septimus Severus' (145-211 e.v.t.) begravelsesoptog, har Herodian i fjerde bog, kapitel 2 givet en beskrivelse, som man med rimelighed kan opfatte som forlæg til performancen *Funus Imaginarium*:

Til at begynde med offentlig sorg, en kombination af en festfølelse og en religiøs ceremoni, bliver iagttaget gennem hele byen [...] Efter en kostbar begravelse bliver kejseren gravet ned på den måde, som man plejer at gøre. Men så formes et voksbillede i eksakt lighed med kroppen, som bliver placeret på en stor, høj bære, draperet med et elfenbensfarvet dække, broderet med guld. Voksfiguren ligger på denne bære lige som en syg mand, bleg og mat. [...] De forskellige ceremonier, som er nævnt ovenfor, fortsætter i syv dage. Hver dag kommer læger og besøger båren; efter at have foregivet at undersøge den syge mand, meddeler de dagligt, at hans tilstand bliver stadig værre. [...] Båren bliver derpå båret ud af byen til Marsmarken, hvor der på det bredeste sted er et firkantet ligbål, som er blevet konstrueret udelukkende af enorme træbjælker, formet som et hus. (Herodian 1961, s. 110-11)

Det romerske begravelsesritual er også omtalt hos historieforfattere som Polyb (203-120 f.v.t.) og Plinius den Ældre (23-79 e.v.t.), der har beskrevet maskerede optog ved begravelsesceremonier. Polyb har været optaget af teatraliteten i optoget, hvor skuespillerne formåede at levendegøre

forfædrene til den afdøde på en forholdsvis realistisk måde (Flower 1996 s. 36-37).

Endelig eksisterer der kilder, der inddrager *imagines* i poetiske eller dokumentariske skildringer, som tyder på en kulturelt nedarvet praksis. Komedien *Amphitryon* (ca. 190), skrevet af Plautus (ca. 254-184 f.v.t.), rummer et væld af forbytninger og fordoblinger af roller, ikke mindst gennem slaven Sosias markant fremskudte position i forhold til guden Merkur, som er hans dobbeltgænger. Der er dog en principiel forskel på de to former, idet *imagines* ikke skulle fornærme familien til en afdød, mens masken i det teatrale dobbeltgænger-motiv, som bl.a. blev benyttet i farcernes forvekslingskomedier og parodier, kunne fremstå som en grotesk karikatur. Hos Plautus har *imago* fået betydningen "nøjagtig lighed eller kopi", hvilket sigter mere til *imagines'* funktion end et stilmæssigt udtryk. (Flower 1996 s. 33). Udtrykket *imagines* kan have betydningsnuancer såsom spøgelse, refleksion, imitation, personifikation og art. Når *imago* var en del af teatret, som det romerske publikum må have været fortrolig med, kan det vanskeligt undgå at have smittet af på, hvordan *imagines maiorum* blev opfattet i de teatrale begravelsesoptog. En ting er sikker: hvis man havde arvet en *imago*, havde man ret til at udstille den offentligt. (Flower 1996 s. 59).

Det romerske begravelsesritual med effigie og anemasker er altså grundlæggende en begravelse af noget, man forestiller sig, dvs. både det indbildte og billedlige, som kunne være enten symbolsk eller forholdsvis realistisk i sin gengivelse af realitet, sandhed og illusion. *Det indbildte* blev som metaforisk strategi benyttet i den performative konstruktion *Funus Imaginarium*.

Spektakulære romerske begravelsesceremonier kan formentlig dateres til det 4. århundrede f.v.t. og var under alle omstændigheder udbredte hos Etruskerne i det 2. årh. f.v.t., hvor eksempelvis friser på gravmonumenter viser, at der var tilskuerpladser til begravelsesceremonierne. I Rom kunne der under republikken være begravelsesoptog i forbindelse med de store religiøse fester (*ludi*) og processioner (*pompa*). Når aristokratiske og militære personer eller statsmænd skulle begraves, udløste det undertiden arrangeret festivitas og optog med *maskerede mimer*. Man inddrog livsmasker (voksansigter) af slægtninge – de såkaldte *imagines maiorem* – som fik liv gennem de skuespillere, der bar dem i processionen. Ideen om at have en slags iscenesat element samt en fordobling af personer i tilknytning til den afdøde var ikke usædvanlig. Det indbildte som tema var et anliggende i forhold til selve den konkrete maskering og mere symbolsk i forhold til en indsigt i at gå fra livet over i døden. Det blev således et udtryk for, hvordan man etablerede et billede – dvs. en fiktion – af overgangen fra tilværelsen i live til tilværelsen hinsides.

Et "funus imaginarium" betyder ordret en begravelse (eller et lig) af noget uvirkeligt, dvs. en begravelse af en billedlig fremstilling og noget imaginært tilstedeværende. Ved en begravelse, hvor den afdøde i egen person manglede, fordi han måske var død i udlandet, blev den afdødes krop *in effigie*, dvs. som billedlig gengivelse med en voksfigur (skinliv) først udstillet en uge på et dødsleje, hvorefter et ligtog under både festlig og sørgelig ceremoniel ledsagelse fulgte det til gravstedet, der lå uden for bymuren. I ligtoget benyttede man trompetere, dansere, mimere og de maskelignende billeder af slægtninge. De hyrede skuespillere, der bar anemaskerne, var udvalgt med henblik på kropsligt at kunne agere med en stemmeføring og mimik, som svarede til erindringen om de afdøde. Jo længere anerne gik tilbage i tid, desto mere kunne maskerne formentlig afvige fra en egentlig "dokumentarisk" gengivelse. Det dokumentariske i sig selv var ikke afgørende, idet man tilpassede optoget en "lighed", så illusionen kunne forblive opretholdt. (Rüpke 2006 s. 274). Det betød, at hele ligtoget tog sig ud som en maskerade, hvor de for længst døde slægtninge *in personae* (dvs. i roller) kom til at se ud, som om de opførte en levende modtagelse af effigiet, dvs. kroppen som voksfigur, i de dodes rige, repræsenteret ved et gravsted i form af et mausoleum eller et mere beskedent gravmonument.

Selve indbildningsmomentet i begravelsesoptoget er således dobbelt, idet det eksisterede på to niveauer: på den ene side for den dodes vedkommende, idet han var repræsenteret ved en voksdukke og dermed ikke længere var "sig selv", og på den anden side for deltagerne i følget, idet de gennem det at bære en form for maske mimedede deres tilstedeværelse over i rollen som en figur, der var beslægtet med den afdøde. Det var således et rituelt kodeks, hvor mange af de tilstedeværende var *deltagere* og gik ind i det imaginære univers, som man lod udspille. Derved fik de maskebærende paradoksalt nok nærmere adgang til den afdøde. Begravelsen kom derved med sin dobbelte maskering til at se ud som en stærkt teatraliseret parade, der som ritual bl.a. havde indbygget den betydning at manifestere en til lejligheden genvunden ret til at begrave den afdøde (voksfigur eller ej). – Det sidstnævnte moment bringer os tilbage til Antigones aktion, idet hun netop var op imod statens magtoverhoved i sit forsøg på at begrave sin bror.

Med Antigones viljestyrke og handlekraft in mente og med den iscenesatte dimension i det romerske begravelsesritual som historisk kontekst har vi nu en baggrund for at se nærmere på, hvordan den politiske performance i Das Beckwerks *Funus Imaginarium* i 2010 kom til at etablere en slags identifikationsmulighed med historien. Begravelser får, skrev Polyb, fortiden til at se levende ud og til at være relevant for nutidige spørgsmål. (Flower 1996 s. 127).

Umiddelbart efter introduktionen til *Funus Imaginarium* bringer jeg et kort referat af selve performancen, hvorpå dens grundspørgsmål bliver udfoldet for til sidst at blive knyttet sammen med de synsvinkler, som denne rammesætning her giver anledning til at genopfriske.

Funus Imaginarium – et performance begravelsesritual

Billedet af en kunstner, der ofrer sin egen selvfortærende performativitet, ligger lige for, når talen går om mange af Das Beckwerks manifestationer i løbet af det seneste årti. Gennem dette billede har kunstnerjæg'et taget livtag med den offentlige forestilling om en (kunstner)identitet, og det var netop denne forestillede identitets manifesterede dimension, som antog en usædvanlig radikal form med *Funus Imaginarium*, hvis hovedhandling var tilrettelagt som en begravelse af den imaginære krop, identitet og statsborger.

Funus Imaginarium var overordnet betragtet en etårig multidimensional politisk aktion, der omfattede Funus-samtaler, byinstallation, ligtog, begravelse, gravfredskrænkelse, eksilering af kisten, sørgeperiode, en principiel sag ved domstolen samt seminarer og udstillinger i forskellige museer, gallerier og institutioner. *Funus Imaginarium* var parallelt hermed overskriften på et års kulmination, nemlig begravelsen af Claus Beck-Nielsens (1963-2001) og statsborgerens identitet. Som politisk aktion åbnede denne begravelse for problemer af filosofisk, antropologisk og æstetisk karakter, hvor de performative sider i det følgende vil stå i centrum.

Sammenfatning af handlingsforløbet i Funus Imaginarium

Funus Imaginarium har sit udspring i en forhistorie, som her danner optakt til beskrivelsen af selve performancen: En dag i december 2000 tog forfatteren Claus Beck-Nielsen det karakteristiske "Beck-" ud af sit navn, han slettede syv år fra sin hukommelse, forlod lejlighed, kone og barn og gik på gaden som Claus Nielsen, manden uden personnummer. I to måneder levede han som illegal hjemløs i Københavns gader. Det eneste han havde med sig ud over sin krop og det tøj, han havde på, var nogle få regler for liv: Hver dag skal du skaffe dig mad, vand, varme og et sted at ligge ned om natten. Resultatet blev historien om et umuligt liv, der gav genlyd i medierne og udløste en langvarig debat og utallige læserbreve. Historien om Claus Nielsen endte med hovedpersonens forsvinden. Kort efter blev ikke blot forfatteren, men den menneskelige identitet Claus Beck-

En performers død

Nielsen erklæret død. Hovedpersonen tog herpå navnet Helge Bille Nielsen, der var ledigt. I 2002 blev virksomheden Das Beckwerk oprettet, og derpå fulgte knap ti års identitets-eksperimenter og forsøg med væren hinsides identiteten. Som yderste konsekvens valgte Das Beckwerk i 2010 at manifestere dødserklæringen med en rigtig begravelse af identiteten i en performance, der bar titlen *Funus Imaginarium*. Se http://dasbeckwerk.com/Prehistory/Jr.no._xx_Claus_Nielsen/

Performancen *Funus Imaginarium* var blevet researchet gennem ni offentlige Funus-samtaler, fordelt mellem december 2009 og det syv dage lange dødsleje (begyndt den 30. september 2010), som banede vej for den centrale del af performance-forløbet. I Funus-samtalerne deltog specialister fra fag som klassisk arkæologi, antropologi, teologi, kunsthistorie, filosofi, teater og billedkunst. Man kan opfatte Funus-samtalerne som en del af det komplekse *Funus Imaginarium*, eller man kan se dem som rammesætning for performance-højdepunktet i efteråret 2010. Der herskede således en form for parallelitet mellem samtalerne som talte regibemærkninger og selve det scenario, som samtalerne omhandlede. Grundlæggende handlede samtalerne om problemerne med at skille sig af med og få begravet statsborger-identiteten, repræsenteret ved kroppen in effigie, dvs. kroppen i en billedlig erstatning. Den centrale del af performancen indledtes med, at man kunne aflægge et besøg ved dødslejet in effigie. Liget var repræsenteret ved en bemalet silikonedukke, der lignede den tidligere forsvundne Claus Nielsen.

Funus Imaginarium havde også sin egen in-/per-formative hjemmeside, www.funusimaginationarium.com og lod udsende nyhedsmails for at fremhæve akten som et medieret og rituelt inkluderende totalteateranliggende, hvor et konventionelt kukkase-tilskuerbegreb fra Funus-samtalerne fungerede parallelt med mere medhandlende deltagerpositioner. Tilskueren blev tildelt rollen som mediscenesættende deltager i hovedbegivenheden, som var et kristent begravelsesritual.

Besøgene foregik i stilhed i mindre grupper i den lille bygning, der var rejst i midterrabatten foran Glyptoteket i København. Den døende var *på* i sin dobbelteksponerede tilstedeværelse, idet alle handlinger, der udspillede sig i bygningen, samtidig kunne ses på livestream.com på internettet. Ikke sjældent blev besøgene fulgt af hovedrysten og en udtrykt følelse af en surrealistisk og næsten uhyggelig oplevelse. Men lige så ofte sås et saligt smil om læben på de besøgende, når de kom ud fra det lille hvide rum, hvor en sygeplejerske vågede ved dødslejet, og hvor læger dagligt gav en ny bulletin på tilstanden. Helt almindelige og også prominente borgere i form af kendte forfattere, lokalpolitikere, et par ambassadører og tilmed HKH Prinsgemalen kom for at tage afsked.

Lighuset skiftede karakter, så da vokskroppen blev erklæret død, blev bygningen i en vis forstand i to døgn til et mausoleum, og da den efter de syv dage blev båret ud for at blive begravet, blev huset endelig til et kenotaf. I begravelsesoptøget deltog som performende personae den tidligere Claus Beck-Nielsen, et par kvinder i hans liv samt en repræsentant for hans datter. Dertil kom de øvrige pårørende, nære familiemedlemmer, bestyrelsen for Das Beckwerk, fulgt af tre gamle ungdomsvenner og en tidligere producent. Enkelte iført mørke mafia-/Hollywood-solbriller. Følget var et veritabelt *leben* af barnevogne, cykler, kærestefolk, studerende, midaldrende, kendte som mindre kendte, klædt casual eller i sorg, nogle med båret buketter og en del flere med kameraer, for slet ikke at tale om de undrende københavnerbysbørn, som højlydt spurgte til, hvad der dog var hændt? Hvem? En kendt?

Godt fire hundrede personer gik efter rustvognen, anført af to flotte, læderklædte politibetjente, hvis nypudsede motorcykler skinnede om kap med solen fra en skyfri himmel fra H. C. Andersens Boulevard gennem indre by ud til Assistens Kirkegård i et optog, der blev direkte medieret til livestream.com og Facebook.

På kirkegårdens folkelige del klarede de pårørende nedsænkningen af kisten, mens pastor Erik

Bock varetog den liturgiske del af opgaven med henvisning til dåben, bad fadervor og lyste velsignelsen – et ritual, han senere indkasserede en påtale for at have udført i denne sammenhæng. Bock havde i dagens anledning skiftet præstekjolen ud med navrelignende beklædning med charmeklud, hvilket trak udstyrsstykket ned på et mindre ritualiseret skønt dog teatraliseret plan.

På vej fra kirkegården kunne man dårligt undgå at se de mange Facebook-venner, der var eksponeret på plankeværker og telefonmaster. Hver ven var nærværende fra et hinsides og lod sig identificere som en dødsannonce med foto, kors samt et fiktivt navn som f.eks. Ida B. Nielsen, Brian B. Nielsen m.fl. Alle disse morfing-manipulerede B for Beck-billeder, afdøde kopiidentiteter med det samme tomme blik og det samme blå, slidte joggingtøj og omvendte reklamekasket, var udformet som kontrafejvariationer over den hjem- og identitetsløse Claus Nielsen fra 2001, der havde været et tidligt stadie til *Funus Imaginarium*.

Som ritual var handlingen enkel nok, men der stødte uforudsete hændelser til. Under dødslejet var der således samtidig annonceret tre synkront udstillede gipskopier af silikonedukken i hhv. Peking, Kairo og Herring. I Kairo – det var før de store demonstrationers tid – afstedkom den nøgne gipskopi med lændeklæde at blive stoppet ved lufthavnens toldområde og blive antaget for at være en Muhammed-karikatur, som man krævede skulle returneres eller destrueres. En repræsentant for Das Beckwerk, Nielsen, måtte sidenhen rejse til Kairo for at eksekvere den knusende handling, men en række forviklinger og kontroverser med myndigheder og det hemmelige politi afstedkom, at han måtte rejse hjem igen med uforrettet sag.

For nogle mennesker virkede det formentlig provokerende, anstødeligt og måske ligefrem blasfemisk, at performancen ville mime en begravelse med en rigtig præst til at udføre begravelsesritualet. For andre var indholdet en bekræftelse på et politisk synspunkt om den klassiske nationalstats identitetsforståelses stigende mangel på relevans i en globaliseret verden.

Efter at kirkegårdspersonalet seks dage senere, den 15. oktober (iflg. aftale med Das Beckwerk, hævdede man) oven på Das Beckwerks opråb om en pågående krænkelse af gravfreden, lod kisten med silikonedukken grave op af den indviede jord på Assistens Kirkegård, tilbød Kunsthallen Nikolaj, der tidligere fungerede som kirke, den vanærede identitet midlertidigt asyl in effigie. Den skændede kiste stod herpå udstillet med sin gravsten i Kunsthallens gamle våbenhus frem til 17. januar 2011, hvorpå Morten Krogh, producenten for Das Beckwerk, i en pressemeddelelse kunne oplyse, at bestyrelsen enstemmigt og med omgående virkning havde besluttet at lukke Das Beckwerk og omdanne det til et virtuelt museum. Således fandt værket sin lukning. Subjektet blev desubjektiveret, men i min optik vil det alligevel være subjekt for desubjektivering. Der findes ingen nem identitet for en helge(n) bille).

Nogle af de debatindlæg, der har peget på formmæssige pointer, har set performancen som et stort og omstændeligt satire-reality-show, hvor vitsen i performativ stringens gik ud på at spille spillet, holde masken og se til, hvordan dette mærkværdige stunt gik sin kringledede gang. Andre har været optaget af de handlinger, der indgik i *Funus Imaginarium*, f.eks. besøgene ved dødslejet, optøget eller selve begravelsesritualet. Det mimede rituals liminale tilstand lod sig til sidst næsten ikke skelne fra den tilsyneladende totale indlevelse i illusionen om at stede identiteten til hvile. Herpå blev dette gentaget i forskudt medieret plan ved at lade Das Beckwerk overgå i et virtuelt museum med forbud for identiteten om at gå igen.

Worstseller-projektet nåede sin afrunding med et to dages farcepræget domsspil i Østre Landsret, hvor et søgsmål om retten til at bruge virkelige personers navn, billede, identitet og egen historie i fiktionens tjeneste blev underkastet en juridisk afgørelse. Thomas Skade-Rasmussen Strøbech, der tidligere havde været partner i Das Beckwerks rejser til bl.a. Washington og Irak, hævdede at være

blevet brugt uden samtykke i romanen *Suverænen* (2008). Misbruget angik ikke kun ham selv men også data om hans daværende hustru og hans børn. Søgsmålet var rettet mod Helge Bille Nielsen (den tidligere Claus Beck-Nielsen) og forlaget Gyldendal med krav om destruktion af romanen, at den ikke måtte genudgives, samt om udbetaling af en erstatning. Under retssagen blev spørgsmålet om brug af real identitet i fiktion belyst ud fra retten til privatlivets (grav)fred; men i forholdet mellem retten til (sin) egen historie – selv i kunstens navn – og retten til kunstnerisk ytringsfrihed, faldt dommen 17. marts 2011 ud til forfatters og forlæggeres fordel.

Sulten

Kunstnerens performativitet anslår sociale og politiske temaer, der henviser til spørgsmål i den aktuelle verden, vi lever i. Dette er fremgået af de ni Funus-samtaler, der blev ført op til begravelsen. Det er et stort emne at diskutere, hvordan en performancekunstner bedst kan give sit bud på de spørgsmål, der politisk set optager ham eller hende, så lad os beskære synsfeltet til et analytisk blik på denne performance som en selviscenesættelse af kunstnerfortællingen i sin udøvende dimension. Et forlæg for denne kunstnerfortælling kunne her være Franz Kafkas (1883-1924) novelle *Ein Hungerkünstler* (1922), allegorisk forstået sådan at kunstnerjeg'et æder den offentlige *forestilling* om en (kunstner)identitet. En sådan version udelukker ikke den politiske performance-dimension, som jeg omtalte ovenfor. Das Beckwerks kunstneriske lederfigur vil da kunne sidestilles med et kropsligt levende arkiv, hvor et antal performativer over de sidste ti års tid er lagret som en del af en artistisk kode. I en vis forstand kan man tale om en ganske konsekvent form for kunstnerisk autobiografisk fremstilling med meddelelse om, at lederen af Das Beckwerk siden 2001 har ventet på, at der skulle kunne foretages en handling, som i tilstrækkelig grad manifesterede performancekunstnerens løsrivelse fra Claus Beck-Nielsens identitet. Folk i almindelighed godtog jo ikke rigtigt Claus Beck-Nielsens død, og det fordrede derfor en begravelseshandling i offentlighed for at nå til en accept af dette forhold. Mens vi således har ventet på den handling, der som en *mise en abyme* (egtl. iafgrundsættelse – mere herom senere) gennem *graven* som ultimativt værested kunne etablere et modsvar til alle Das Beckwerks iscenesatte platforme, som vi har iagttaget i det seneste årti, er tiden undervejs ligeledes blevet udfyldt af en nærmest uophørlig række performativer.

Der er ikke tale om personalia i en gængs arkivmæssig forstand, men hvis vi fastholder det performative arkivbegreb som udtryk for repertoire, sådan som det optræder i Diana Taylors bog *The Archive and the Repertoire* (2003), så er arkivet her nået til et ophedet retorisk punkt, hvorfra det kunne tage sig ud som om, det har været på vej til at nedsmelte som en reaktor, jfr. betegnelsen for Das Beckwerks oprindelige projekt ved Gladsaxe Teater: Reaktoren. Det er performanceudsigelsens virkemåder, sådan som de fremgår gennem selve mediet, der her får hovedopmærksomhed, langt mere end de forskellige identitetskonstruktioner, som konstant udfordrer med den drilske og frygtindgydende grænse mellem symbolske handlinger og andre ytringer. Ligeledes ses problemfeltet spændt ud mellem statskontrol og menneskelige ur-forestillinger om materialitet i liv og død. Herbert Blaus smukke formulering "I teatret som i kærlighed handler det om at forsvinde" (Blau 1982, s. 94) er her meget præcis og gyldig for performancen *Funus Imaginarium*, idet performancen netop bliver (sig selv) gennem sin egen forsvinden. Da der her ikke principielt blev skelnet mellem det performende (udstrakt uafgjort handlen) som værk betragtet og performeren (dødelig krop), blev subjekt og objekt til ét.

Det er på den måde også en del af historiens legitimitet at performe det, der forsvinder, så det kan komme til syne enten for, med eller gennem andre. Man kunne kalde *Funus Imaginariums* performativitet for en slags re-cycling. Rebecca Schneider har spidsformuleret det, som jeg har set

som det performative hovedpunkt i udsigelsen i *Funus Imaginarium*, nemlig det umulige projekts mulighed for at bevare identiteten, som en kunstners lort på dåse. På HEART, Herning Museum of Contemporary Art, var den udstationerede gipsskulptur af den tidligere Claus Beck-Nielsen placeret inden for øjenvidde af Piero Manzonis *Merda d'artista* (1961). Lort eller Guld, levende eller død: Det er denne umulighed, som *Funus Imaginarium* tog sit performative livtag med. Schneider skriver:

Hvis vi betragter performance som det, der opstår samtidigt med at det forsvinder, hvis vi tænker på flygtighed som "forsvinding", og hvis vi fastholder performance som en antitese til det "at bevare", begrænser vi da os selv til en performanceforståelse, der er forudbestemt af en kulturel tilvænning til den umiddelbart nedarvede, vestlige og overvejende hvid-kulturelle logik i Arkivet? (Schneider 2001, s. 100)

Kunstnerbegrebet er udfordret på ny, for hvordan kan vi betegne en kunstner, der driver sin egen identitet rundt med stor energisk kraft til mange forskellige specialister og eksperter, som bidrager med mere eller mindre performative indslag i de forberedende stadier under Funus-samtalerne, for på samme tid at konstruere en udskilning af selvsamme identitet mhp. at kunne distancere sig fra den og omsider stede den til hvile? Kan vi tale om en kunstner*egenskab* uden identitet? Eller er det snarere en displacement af en labyrintisk flerhed af maskerede kunstneridentiteter?

I det følgende vil jeg se nærmere på denne performers imaginære død som udtryk for en udtømmende næsten liminal performativitet, der nærmer sig den rituelle i forholdet 1:1, hvor handlinger er – og kun er – og som derfor også rummer det almene, enkle og banale. Det, der i performance kan se ud som en repræsentation med et relativt realistisk indbygget tilskuerbegreb, er for længst afløst af andre deltagerpositioner, idet der blandt deltagerne sker en vedvarende forskydning i forestillingen om hvem, der performer og hvem, der blot er til stede. Ved at trække på bidrag fra Barthes, Fuchs, Schneider og Taylor ser jeg på performativitet i forhold til performerens død, forstået som en iscenesættelse af identitetens død.

Forfatterens død

Siden Umberto Eco (f. 1932) i essayet "Det åbne værks poetik" (1962; da. 1984) lancerede det åbne tekstbegreb, hvor tekstens betydning ikke er iboende i teksten, men dannes i mødet med læseren, og efter at Roland Barthes (1915-80) i sit mindst ligeså berømte essay "Forfatterens død" (1968; da. 2004) tog udgangspunkt i at forskyde autoritetsproblematikken fra forfatteren/ kritikeren til læseren, er der blevet draget adskillige paralleller til teatrets verden, hvor det, der sker på scenen, ikke rummer hele forestillingens betydning, men opstår i et kompletterende møde med tilskueren.

Barthes var modstander af, at forfatteren skulle tildeles en dominerende opfattelse af, hvordan et værk skulle kunne opfattes og fortolkes, idet han mente, at værket kunne afskaffe forfatterens identitet: "Skriften er dette intetkøn, dette sammensatte, denne omvej, på hvilken vort subjekt forsvinder, dette sort-hvide rum, hvor al identitet mistes, først og fremmest den skrivende krops identitet." (Barthes 2004, s. 174-175). Neutrum fremgår af navnet Das Beckwerk.

Dette greb førte til den senere reader's response-theory (om læserens svar, udtrykt med en tekstens indbyggede æstetiske formgreb), der fandt nogle af sine arvtagere hos de tyske litteraturteoretikere, bl.a. i Wolfgang Iser (1926-2007) artikel "Tekstens appelstruktur" (1970; da. 1981). Dette formgreb kom ret ubesværet ind i teaterforskningens domæne, hvor læseren som kategori blev "oversat" til tilskueren. Tilskueren blev "medforfatter" til værket (her forstået som tilskuerens suveræne forestilling om teatret), der, som semiologer ofte udtrykker det, kun er og har betydning gennem

en relation til tilskueren. Tilskuerens mentale forestillingsevne er medskabende faktor i dette forestillingsbegreb og udfylder tomme pladser i det sceniske udtryk som teaterforestillingens "huller" eller "sprækker" med en form for parallel mental subjektiv forestilling som et resultat, der for den enkelte tilskuer kan rumme både identifikation og distance. Forestillingen som begivenhed blev set som et udtryk for mødet mellem "scene" og "sal", og udliciteringen af det fortolkningsmæssige til tilskueren blev udlagt som kunstens bud på en antiautoritær "kontrakt" med tilskueren. En form for konsekvens af demokratiseringen af henvendelsesformerne fandt sted.

Den egenskab ved værket, der iflg. Barthes kunne afskaffe forfatterens identitet, møder nogle særlige problemstillinger, når forfatteren har gjort (sin) person og værk til ét. Det er netop denne erfaring hos Barthes, vi kan bruge i forhold til nærmere at undersøge, hvad der skete på det performative plan med Das Beckwerks afskaffelse af Claus Beck-Nielsens identitet.

"Forfatterens død" blev begyndelsen til det kritiske slutspil, som Samuel Beckett (1906-89) i sine tekster *Hvo som falder* (1956; da. 1963) og *Slutspil* (1957; da. 1958) havde foregrebet med en tømning af scene, handling og karakter. Dramaturgien og det performative i nedbrydningens æstetik fandt sine bevæggrunde, der også ofte kunne tage sig ud som modsvar til politiske greb i forhold til krige og kriser i demokratier og finansielle sektorer. Derouten var blevet en realitet i den globale politiske verden, og på scenen kunne vi i stigende omfang se kunstinstitutionens virkemidler indfinde sig med en indbygget forventning om, at tilskueren tog del i værket netop med henblik på at performe på sin måde *sammen med* kunstneren helt ud til kanten. Måske var det et udtryk for at lade et synspunkt finde vej, måske var det et spørgsmål om, at tilskueren i den form fandt muligheder for at realisere sig selv i en politisk kunstsammenhæng.

Karakterens død

I 1990'erne indtraf der en lignende udsultning af *karakterbegrebet* som et led i den postmoderne opløsning af værkets afsluttedhed. Elinor Fuchs trak i *The Death of Character* (1996) perspektivet op fra symbolismens eksperimenter med alt fra fortættede og fordampede til karakterløse karakterer, idet hun efterlyste en udvej på Becketts tømning af scenen for genstande: "Kan det [teater, AK] overhovedet afbilde et ubeboet kosmos? Eller en bevidsthed uden en objektiv realitet? I begge tilfælde ville den traditionelle menneske-univers-dualisme, hvis uendelighed af relationer vi alle formodede at scenen var skabt til at bevidne kollapse." (Fuchs 1996, s. 170).

Det billede, som opstår ude på kanten af et mere eller mindre konventionelt teaterlandskab, kræver en anden forståelse af skuespilleren, eftersom det univers, der indgår i det billedet, nemt bliver opfattet som en grænse- og endeløs tilstand. De traditionelle grænsers sammenbrud og absorptionen med teatrets egne artefakter, dets teknikker og stilholdninger medvirker til at fremhæve betegnelsen det postmoderne, som vi næsten helt umærkeligt er vidner til den dag i dag, hvor den mest af alt synes at betegne en leg med forholdet mellem virkelighed og fiktion i en hybrid, der kan være hyperkonkret eller real i sin virtuelle tilstand.

Med Das Beckwerks nonkonforme og nærmest antiæstetiske søgen har man kunnet være vidne til en slags liminal tilstand i den konkretisme, der kendetegner såvel den tidligere Claus Beck-Nielsens performative handlinger som de tidligere stadier i hans liv som identitetsløs. Fra at have givet den som en blanding af borderline og substistensløs i 2001 blev den identitetsløse karakter dominerende, ofte ulasteligt klædt i sit sorte jakkesæt som en blanding af en spinkel bedemand og en minimalistisk punkpoet, der undertiden benyttede sig af realityshowets gimmick med 'look alikes'. Snart lignede værkføreren Andy Warhol (1928-87), snart var det en anden person, der lignede værkføreren, der igen lignede Andy Warhol. Var der tale om en kloning i det uendelige, eller

var manden uden egenskaber eller identitet blevet til en repræsentant for et kollektiv af identiteter, kendte som ukendte, der i en mimesis-diskussion føjede ny identitet til gengangermotivets iboende performativitet? Noget kunne tyde på, at dette mixede setup af anonyme og kendte blev til den endelige deltager i performancen frem mod dens afslutning.

Et aristotelisk inspireret handlingsbegreb med karakteristika som begyndelse, midte og slutning blev i den form for performativitet, der var på tale i *Funus Imaginarium*, opløst til en handlingens udstrakthed som en durativ, procesbetonet tidstilstand, der lod sig orkestrere som en grundstemme i et musikalsk værk. I Das Beckwerks serielle performances har der i årenes løb været gjort tilløb til, at handlingerne i de enkelte performances var uden rigtig entydig begyndelse eller slutning. De kædede sig sammen til en lang række af indslag, der havde et fælles flertydighedens projekt i form af at give det nye identitetsløse menneske en platform for rettigheder i den globale tidsalders samfund. Verdensborgeren havde afløst statsborgeren, hvorved forholdet til *ude* og *hjemme* blev anderledes i det grænseløse performanceunivers. Værkføreren kortlagde sine handlinger med interrelaterede punkter og linjer. Kroppen så ud som et verdenskort, og stationerne var de loci, hvor de enkelte performances havde udspillet sig eller positioner, hvorfra statements havde lydt i en performativ ytring. Tilskueren var blevet taget med på en tour de force, der kunne etablere nærhed over lange afstande til fjerne lande såsom Iran, Irak, Afghanistan og Nordamerika, godt hjulpet på vej af rejsebreve og reportagelignende publikationer fra Das Beckwerk i medierne.

Tilskuer – til hvem og til hvad?

Den teatrale rollefordeling mellem forestillingsrum og tilskuerrum er i særdeleshed blevet et udbredt æstetisk værkriterium i forhold til den situation, der har karakteriseret teatret siden Anden Verdenskrig. Når teatret på forskellig vis indlod sig på udtryksmåder, der snarere afviklede teaterbegrebet i stedet for at opbygge det, kan det ses som en konsekvens af, at skuespilleren og performereren afvikler sin offentlige karakter gennem performativitet. Les Essif har karakteriseret denne udtømmingens teaterhistorie på flg. måde:

Uden detaljen, uden "kødet" i scenografien, bliver scenerummet en slags "organløs" konvolut – "organløs", fordi, til trods for dets tomhed, til trods for dens relative frihed fra at konkurrere med sceneriers og genstandes tegnsystemer, forbliver det et aftegnet tredimensionalt spilleområde (aire de jeu, som franskmændene ville sige).[...] Så et effigie vil blive anset som organløst, så tomt som et skelet, eller som en Übermarionette. (Essif 2001, s. 189)

Forbindelsen mellem Edward Gordon Craigs (1872-1966) Übermarionette-begreb, Samuel Becketts brug af denne figur og Alberto Giacomettis (1901-66) immobile skulptur *Man walking* (1960) forekommer i denne sammenhæng at være særlig iøjnefaldende. Den tomme performer bliver konsekvensen på et teoretisk plan. I et praktisk perspektiv har det nok været vanskeligere ud fra normative kriterier at se denne performer komme helt til sin ret og udfoldelse. Til gengæld har strategien, set ud fra *det mislykkedes* perspektiv, vist sig at være træfsikker.

Tilskuerens blik bliver draget mod et indre tomt rum i karakteren og performereren. "Således, i stedet for at kommunikere det referentielle, ko-opererer en marionette-lignende karakters ubevægelighed på scenen i stilhed til "et punkt imod" mysteriet om det super-referentielle ved at fastholde vort intense fokus ... på tomhed." (Essif 2001, s. 192). Performancens forhold til tilskuerbegrebet indgår i Erika Fischer-Lichtes begreb "feedbacksløjfen", som hun har taget op i *Ästhetik des Performativen* (2004). Imidlertid afgrænser begrebet om feedbacksløjfen sig til forholdsvis kongruente størrelses interaktivitet. Denne forståelse dækker ikke helt forholdet til tilskueren og deltageren i

Funus Imaginarium, dels fordi der undervejs konstant er opstået tvivl om feedbackens art og realitet, dels fordi *Funus Imaginarium* både under sin niårige optakt og under sit etårige afviklingsforløb har skiftet medialitet så mange gange, at desorienteringen som greb har drevet tilskuerne rundt i en anden form for loop mellem virtuelle og reale medialiteters samspil.

I 1960'erne dukkede der i teatrets og performancekunstens verden en række fænomener op, der som en politisk betonet reaktion begyndte at ombryde begreber og forhold, som man indtil da havde anset for at være relativt fastlåste. Et rum var ikke længere et rum. Det blev til et åbent rum eller et tomt rum, jfr. Peter Brook's berømte essaysamling *The Empty Space* (1968; da. 1988). En scene var ikke længere en scene, men en åben scene. Tilsvarende med værkbegrebet.

Herpå fulgte en åben karakter og senest også en åben performer, der benytter sig af marionettens metaforiske tomhed og når til en slags hyper-subjektivitet i en hyper-marionette. Performeren skilte sig af med sin psykologiske karakter, der med sin sociale bevidsthed blev tynget af omgivelsernes krav om i det mindste at besidde en identitet at eksponere. For nogle klang det utvivlsomt for hult. Så hellere være helt fri. For andre blev den underdrejede ironi en del af en parallel-kontrakt. Senest har ophavsmænd i teatret peget på *performerens dødsperformance* som et æstetisk svar på den moderne civilisations selvforherligelse, som ikke mindst er blevet fremhævet ved webkameraers og andre medieringers brug af reality-lignende dagsorden i paralleluniverser, hvor der uddeles gratis stjerner til wannabes i jagten på en skuespillerlignende identitet og et øjebliks rampelys. Den teatraliserede virkelighed har overgået sine forudsigelser om forstillede identiteter og udspiller sig som en remedieret performance i forhold til et live publikum.

I *Funus Imaginariums* kontekst har det betydet, at begreber som *afsender* og *autor* er blevet forrykket og i en vis forstand også tømt for deres konventionelle betydning. Denne tilstand af tømt-hed har fået performeren til på ny at reflektere sin egen død. I forhold til kunst og performance er der indtrådt en genopdagelse af død, som ser ud til at have et bredere tag i dele af performancekunsten rundt omkring i verden. For Das Beckwerks vedkommende bliver der dog næppe tale om at dukke op som genganger inden for establishment-kunstinstitutionen i stil med Marina Abramovic's re-enactment i 2005 på Kunstmuseet Guggenheim på Manhattan af hendes legendariske performance *Lips of Thomas* fra 1973.

Funus Imaginarium - en tragisk fem-akter, der også er komisk

Funus Imaginarium kan sammenlignes med en 5-akter, som vi strukturelt kender fra teatrets klassiske historie. De fem akter er: I. Dødslejet i kenotafen, opført ud for Glyptoteket på Dantes Plads, II. Ligtoget gennem Københavns gader, III. Begravelsen på Assistens Kirkegård, IV. Den officielle hundredages sørgeperiode og V. Den globale begivenhed med de synkrone dødslejer andre steder på kloden som Cairo, Peking og den universelle provins Herning.

Der har således været lagt op til, at performativiteten her foruden at mime et klassisk romersk iscenesat begravelsesoptog med mindelser om den senere katolske kirkes påskespil, også dramaturgisk skriver sig hen over en aristotelisk tragediekomposition, hvor strukturen med sine poetologiske ingredienser lægger op til at kunne rumme empatiske rystelser, overraskelser, genkendelser, dramatiske vendepunkter og måske ligefrem en lille katharsis eller comic relief.

Artistisk mimesis i performativiteten

I de senere år har der i samtidsscenens performances og kunstkaktioner været flere eksempler på diskurser, der har inddraget temaer og problemstillinger, der tydeliggør et opgør med autor-rollen. Dvs. at der er sket en fornyelse af iscenesættelsen af udsigelsen som værende et af forfatteren for-

muleret synspunkt, der styrede værkets tilblivelse. Der er altså sket en bevægelse væk fra en "forudsigelig begyndelse på et værk" og fra det *initierende problem*.

Det at *foregribe slutningen* tager over kommer til udtryk ved den fortælling, der er en krans til kunstneridentiteten og samtidig kan ses som udtryk for en epokes afslutning. Fra det 20. århundredes store teatral kunstnerfortælling, udtrykt f.eks. gennem Konstantin Stanislavskijs (1863-1938) *Mit liv i kunsten* (1924; da. 1944) til Das Beckwerks groteske politiske iscenesættelse af Claus Beck-Nielsens performancekunstnerfortælling, som symbolsk kunne have heddet *Min død i kunsten* er det, som om spørgsmålet om totalidentifikationen "at være i rollen" har fået en ny dimension. Ikke nødvendigvis en fremmedgørende dimension, men et gravalvorligt spil med *indlevelse* på en teatral mimisk måde, der har opnået grænseoverskridende resultater.

Funus Imaginarium sætter – som Hans-Thies Lehmann udtrykker det om postdramatiske værker – mange rammer, der er med til at fastholde fokus, som om der var tale om et dramatisk *perspektiv*. Men hvis vi ligesom Maaik Bleeker vælger at tage spørgsmålet om rammerne i dette *perspektiv* som mere end blot en metafor i den postdramatiske sammenhæng, så opstår der et maskeringsparadoks for det legende subjekt, alias performeren, alias den tidligere Claus Beck-Nielsen, der nok vægrer sig mod at være identisk med sit værk, men alligevel mimer en outcastet figur, der både er ingen steder og alle vegne på en gang, og samtidig også kan formulere et perspektiv til performansens politiske aktualisering (Bleeker 2004, s. 32). Problemstillingen melder sig mere udtalt blandt tilskuerne/deltagerne, eftersom de, afhængig af graden af fortrolighed med rammerne, vil opfatte historien på forskellige måder, fra at tage historien for pålydende til at se den som et postmoderne sørgespil eller at gå ind i dens ironiske performativitet. Retten til valg af ramme er op til den enkelte, men selve retten til kroppen er i et fælles fokus.

Når filmen om *Funus Imaginarium* en skønne dag bliver vist, og når korttidshukommelsen for længst har slettet spor i hvermands erindring om begivenhederne med Das Beckwerk i 2001-11, vil forholdet mellem et sminket lig og demaskeringen af nationalstatsborgerens identitet, formodentligt også kunne skabe desorienterede slutninger om årsags- og virkningsrelationerne i en performancehistoriografisk kontekst.

Sat i afgrunden

De fleste, der har fulgt performance *Funus Imaginarium* "live" eller i medierne, har formentlig bemærket dens omfattende brug af iscenesættelse, fordi denne performancegenre rummer en gennemført *uafgjørighed*. Men det er ikke tilstrækkeligt at begrænse performancedefinitionen til begrebet iscenesættelse, som i det mindste leksikalsk i første række knytter sig til scenen.

Nok er der siden antikken blevet spillet teaterforestillinger, men selve begrebet iscenesættelse, som den franske term *mise en scène* henviser til, har kun eksisteret siden ca. 1830. Det hænger historisk set sammen med de sociale og økonomiske betingelser, som de parisiske boulevardteatre var henvist til, og hvor man blev nødt til at rationalisere arbejdsgangen på teatret, sådan at en person som funktion havde ansvar for at scenografi og skuespillere rettidigt kunne gentage deres *placeringer på scenen*, hvorved forestillingen skulle kunne gentages igen og igen. Med tiden blev det at placere det konkrete sceneudstyr *på scenen* set som et overvejende teknisk-praktisk anliggende. Anderledes forholdt det sig med det at skabe teaterforestillinger med poetiske virkemidler inde i selve dramaets og teatrets verden og give dem i et æstetisk formsprog af psykologiske og fysiske dimensioner med henblik på at udtrykke en intention. De kunstneriske overvejelser med teater i en mere "nutidig" forstand tog først fart hen mod slutningen af det 19. århundrede, hvor realismens former i stigende grad begyndte at folde sig ud. Fra at *mise en scène* havde været en form

for professionel huskeseddel, kom begrebet også til at henvise til et æstetisk formsprog på scene og i film, som vi kender det i dag.

I det nye århundrede fik udtrykket *mise en scène* en efterfølger med termen *mise en abyme*, der råt oversat betyder *sat i afgrund, eller en iafgrundsættelse*. Udtrykket, der første gang blev introduceret af den franske forfatter André Gide (1869-1951) i hans dagbog fra 1893, henviser til værkemæssige konstruktioner, der benytter iscenesættelsesbegrebet bredt, både i direkte og i overført forstand. En *mise en abyme* kan iflg. teaterforskeren Tadeusz Kowzan figurere *inde i værket* – hvad enten det er en tekst, en forestilling eller f.eks. en performance – som *et citat, en indlejring, en selvtematik og som en form for spejlspil*. Disse fire forekomster udelukker ikke hinanden.

Mise en abyme er karakteriseret ved en strukturel-tematisk fordobling (eller spaltning), hvilket vil sige en vertikal forbindelse mellem to "indholds niveauer" i et værk eller udtryk. Motivationen for at benytte en *mise en abyme*-teknik kan være æstetisk, psykologisk, social og politisk. På den ene side er *mise en abyme* udtryk for en søgen efter en rent formal fremstillingsmåde, på den anden side er det en søgen efter et ikke-æstetisk mål eller en ideologisk hensigt. (Kowzan 1976, s. 68). *Mise en abyme* har således med et værks opbygning at gøre og tilsvarende også med en fortolknings udsigelse.

Når *mise en abyme* i denne performance-sammenhæng bliver inddraget, fungerer det som løftestang til at fokusere på indflydelsen fra hhv. Sofokles' *Antigone* og det romerske begravelsesritual på Das Beckwerks performance *Funus Imaginarium* (2010). I det konkrete tilfælde samler *mise en abyme*-konstruktionen sig om performeren som et værkbegreb, der opfører sig, som om det er under afvikling og muligvis befinder sig i en overgang til en anden definition.

Mise en abyme vedrører ethvert *spejl*, der ved en enkel gentagelse reflekterer fortællingens måde at være samlet på. En spejling kunne for eksempel være fænomenet 'look alike', når en person har en dobbeltgænger, som i virkeligheden er en, der har *forklædt sig* som en anden. Das Beckwerk har benyttet spejlingen i flere omgange, f.eks. som Andy Warhol, eller da den tidligere Claus Beck-Nielsen levede en universitetsprofessors dagligliv i Danmark, mens denne var bortrejst.

I mere end én forstand handler det fiktive moment om at mime et levet liv *dér*, hvor det for længst er fraværende. Det er med andre ord *afslutningen*, der optager os, hvad enten vi forholder os til kollapser i finansielle og ideologiske konstruktioner, eller vi ser vores egen dødelighed i øjnene som noget, der gør livet værd at værne om. Afgrunden eller graven er da også det altovervejende gennemgående rumlige tema, som forbinder Antigones forehavende som strategi med det romerske ritual som dramaturgi med den politiske performance *Funus Imaginarium* (2010).

Man kan se brugen af *citat* i *Funus Imaginarium* som en "fremmed krop", et lån fra et autonomt og allerede eksisterende værk (Kowzan 1976, s. 74). Lånet fremgår konkret ved, at den tidligere Claus Beck-Nielsen har stillet sin krop til rådighed for formgivningen af voksdukken, der er en naturtro kopi af "hans" krop. Lånet udstiller samtidig spørgsmålet om ejerskabet til kroppen.

Indlejringen som *mise en abyme* bliver nogle gange også brugt synonymt med rammesætning (framing). Indlejringen er den teknik, hvor to komponenter – både det "indre" og det "ydre" værk – stammer fra den samme ophavsmand og oftest er konciperet til at forme et hele, til at koeksistere (Kowzan 1976, s. 75). Dette kunne ses i *Funus Imaginarium* i forbindelse med vandringen (optøget, der i forskudt tid og rum mimer den hjemløses vandring rundt i byen for at finde tag over hovedet, bliver til den målrettede vandring mod et ly for døden). Lydbilledet i fællessangen af Steen Steensen Blicher (1782-1848), *Sig nærmer tiden, da jeg må væk*, der blev sunget ved den åbne grav, *monologiserer* på et navnløst subjekts og en i situationen stum figurs vegne. Denne indlejring spejler sig som et istemmende koralelement, det vil sige en kollektiv stemmes rituelle forbindelsesled til

gravfærden.

Endvidere kan man pege på, at den hjemløses mange performative boliger gennem virksomheden Das Beckwerks ti år lange virke afstedkommer, at nogle af disse rum fra den periode uvægerligt giver en slags genlyd i performancen *Funus Imaginarium*. Eksempelvis fungerer kenotafets placering i midterrabatten på H. C. Andersens Boulevard i København som rum for den perfekte modsætningsfuldhed. Kenotafet, der med sit hvide rum, badet i et ovenlys, der virkede som et filmisk blændende møde med dødsøjeblikket og med dødslejetemaet appellerende til klinisk ro og eftertanke, når de besøgende kom for at tage afsked med identiteten in effigie, stod i skarp kontrast til det inferno af trafikstøj og os, der herskede udenfor. En storbyinstallation med en indbygget kontrasterende situation skærpede de besøgendes sensibilitet overfor en musikalsk brug af lyd og stilhed. Samtidig var det, som om der i kenotafet også genlød stemmer fra Glyptotekets næsten mørklagte samling af egyptiske, lysfølsomme mumier, der befandt sig underjordisk lige på den anden side af boulevarden. Et andet eksempel er kenotafets arkitektoniske udformning, som identitetens kiste mimerede i et mindre format, så en rumlig mimisk forskydning blev udtryk for fordoblingen mellem afskeden med livet og mødet med graven. Dette kunne igen ses forskudt som forholdet mellem den indbildt døende og den indbildt døde. Rum og krop blev til ét, hvorved indlejringen som mise en abyme-teknik betragtet dækkede helt ud til kanten af værket.

Nogle gange er differentieringen mellem to virkelighedsplaner markeret ved hjælp af et vindue eller en dør, der åbner sig ind til en anden scene, til et andet rum, til en anden verden. Dette var tilfældet, når besøgende ved første øjeblik udenfor kenotafet blev mødt og hilst velkommen af den tidligere Claus Beck-Nielsen, for i næste øjeblik indenfor i kenotafet selv at møde den livagtige krop in effigie i form af silikonedukken, som var meget lig den persona, man lige havde hilst på.

Den mest udbredte dramatiske form for mise en abyme er *teater i teater*. Denne konstruktion ser vi, når det interne stykke genoptager temaet i det teatraliske spil. Forbindelsen mellem de to strukturer er ofte enten analog eller parodisk. Et eksempel fra *Funus Imaginarium* er dobbeltforholdet mellem silikonedukken og den tidligere Claus Beck-Nielsen i de situationer, hvor look-alike-spejlingen udmøntede sig i et dobbeltgængermotiv, som manifesterede, at kroppen skiller sig fra sit jeg. Det fremgår af fotos fra afskeden i kenotafet, og det kunne opleves ved graven, hvor kroppen (performerens) stod uden identitet og i sollyset havde opnået samme transparente voksfarve som identiteten in effigie. Lighed var blevet til et bogstaveligt hovedtema.

Teater i teater opstod også på den helt elementære patetisk-realistiske måde, da familiemedlemmer, tidligere kærestes og andre pårørende, samt en look alike for hans datter var til stede under begravelsen. Situationen fremstod som handlinger uden ord, som man kunne forvente ved en ganske almindelig begravelse. Alt var pænt og afdæmpet. I sin iscenesatte form forekom selve begravelsen at være kontrolleret i sin tavshed. Das Beckwerks bestyrelse sikrede, at kisten stille kom i jorden. Derudover lød kun præstens ord.

I moderne iscenesatte begivenheder – herunder en del performanceudtryk – forholder selve iafrundsættelsen (mise en abyme) sig til iscenesættelsen (mise en scène) for at *relativere* eller *indramme* forestillingen, det kan være et marionetspil, der mimer stykkets handling og fremstiller teater i forhold til verden, som f. eks. i *Faust*. I *Funus Imaginarium* kom den lille udstilling i Glyptotekets informationshal til at fungere som en relativering for de museumsbesøgende, idet man her kunne se mange dokumenter og fotografier fra Das Beckwerks virke, hvor grundproblematikken i *Funus Imaginarium* er blevet foregrebet i andre dimensioner. Det var den type indslag i den komplekse performance-kontekst, der gjorde det muligt under en eller anden form at tale om performancen som en integreret del af det større værk, Das Beckwerk.

Da forholdet mellem værk og afsender i denne kontekst har været nærmest ét, står man tilbage med oplevelsen af en performancepraksis i en afgrund, der gør afsenderens skabelses- og lavmælte udsigelsesproblematik til centrum for hele performansens udsagn. Statsborgerens identitet som likvideret projekt har ikke nogen stemme, endsig meningsfuld position; den kræver et talerør.

Er der en kunstner til stede?

Dette spørgsmål kan man med rette stille, eftersom der med de bizarre konstruktioner i denne performance er flere agent-roller, der forekommer at være enten opløst eller muteret til andre end de oprindelige. Spørgsmålet om, hvad den tidligere Claus Beck-Nielsen mon vil udtrykke som refleksion over sig selv som værk og over de afviklingsprocesser, han har performeret sig igennem, er det op til tilskueren eller deltageren at danne sig en mening om. Det betyder også, at *selvreferentialiteten* i værket står for en særlig form for mise en abyme; den er en af de effekter, som performance citerer, lader sig citere med og sætter sig selv i bevægelse igennem. Det betyder, at selvreferentialiteten er en form for *intertekstualitet*, der er overført på selve "teksten". Den teatraliske autorepræsentation forholder sig oftest til en *fordoblet repræsentation*, som refererer til den kendte form, teater i teater.

Selvreferentialiteten kan være en besværlig størrelse i denne sammenhæng, da der netop hævdes ikke at være nogen afstand mellem person og værk. Identiteten er fritstillet. I forhold til de rumlige løsninger, som performance har benyttet, har spejlingerne været centrale måder til at identificere den komplekse konstruktion. Til gengæld må man også notere sig, at værkføreren (alias den tidligere Claus Beck-Nielsen) godt og grundigt har citeret sit eget spil og i *Funus Imaginarium* opnået et særligt forhold til sin identitet i effigie. Herved opstod der et *interspil*, der refererede til sig selv på det konkrete plan, men som samtidig gjorde det muligt for interesserede at føle sig indkaldt til en nærmest uendelig labyrintisk serie af begivenheder.

Så vidt jeg har kunnet følge denne performancekontekst, har den ikke beskæftiget sig med at *tale om* sig selv i performancetermer. Den har holdt sig til at tale om dødsleje, optog og begravelsesceremoni. Det vil sige, den har *i omtale* minimeret performansens parallelitet. Men da performance over en meget lang periode har bevæget sig ud og ind af alle mulige typer sammenhænge, der krævede hver sin relation til tilhørere og tilskuere, har den hele tiden holdt sig til en understatement-forklaringsform, der i sin konkrethed har rummet sit eget parallelunivers, hvormed det parallelles performativitet er fremstået som noget nær en rituel totalmaskering.

Med hensyn til *autotematikken* så omfatter den typisk forfatterens, malerens eller performerens metaudtryk i skabelsesakten. Det er kunstnerens refleksion over sit håndværk og sin strategi. I tilfældet *Funus Imaginarium* har begravelsen som hovedbegivenhed ikke udvendigt budt på mange af den slags refleksioner. De har til gengæld været til stede i stor udstrækning under de ni Funus-samtaler, hvor "drejebogen" til hele performance blev opført dialogisk på en konkret og ofte stiltiende ironisk måde, der i sig selv var en performance værd.

Endelig er *spejlspejlet* en nærliggende mise en abyme-teknik at inddrage her. Et eksempel kunne være identitetens repræsentativitet. *Funus Imaginarium* ville tage afsked med nationalstatsborgerens identitet, idet den på vegne af alle andre identiteter ville stede den tidligere Claus Beck-Nielsens identitet til hvile. Mao. et slags offer, formet som en begravelse. Det paradiske heri fremstod bl.a. i mødet med alle facebook-vennerne, som var klæbet op som "valgplakater" og reklamer langs Nørrebrogade i København. Alle vennerne så ens ud og lignede et ti år gammelt billede af Claus Beck-Nielsen uanset hvilket B. Nielsen-navn, de end havde. Portrætterne var formet som dødsannoncer og spillede dermed på maskeeffekten à la *imagines maiorem* i en spejling af et tidligere stadie i den afdødes liv, jfr. det romerske begravelsesritual.

Skeletterne i skabet

Det er tydeligt, at rituelle teaterformer har betydning for performancekunst i det 21. århundrede, både på forms- og indholdssiden. Das Beckwerks genfortryllelse af det romerske begravelsesritual med performancen *Funus Imaginarium* har med sin politiske dimension vist denne betydning, som her er blevet belyst gennem Sofokles' tragedie *Antigone* som et indlejret perspektiv. Den antikke tragedies udsigelse er blevet et greb til at anskueliggøre det performatives retning i en version, inspireret af det romerske begravelsesritual og reflekteret i aktuelle problemstillinger i vor tids dilemmaer om politisk identitet og statsborgerens "fremtid" i en globaliseret verden.

Det kræver vedholdende mod og overbevisning, når Antigone forfølger den retfærdighedssans, der som en noget bitter og kompromisløs erkendelse trækker hende selv med i graven, eftersom hun har valgt at trodse magtens regler. Bliver udsagnet naivt, når hun graver sin egen grav ved at grave en grav for sin bror? Eller er det netop broderidentiteten, der som et alter ego udfylder Antigones håb og vision som en metafor for mennesket ind i fremtiden? Disse problemstillinger er her blevet benyttet til at se på den billedlige distanceringsmekanisme i den maskerede begravelsesprocession over effigiet i Das Beckwerks *Funus Imaginarium*. Herved er nødvendigheden af at forholde sig til afsenderens kunstneriske dagsorden i begravelsen også blevet til et spørgsmål om, at performancen når en politisk rækkevidde med et forgrenet net af handlinger i byrummet. Hvis dette net af performative handlinger skulle blive til en kollektivt inkluderende begivenhed, måtte spørgsmålet om, hvilke aktører der kunne blive sat ind i sidste akt, finde et deltagersvar. Der lå i akten et indbygget krav om at blive omsat til et ritual, og samtidig ville performancen ikke lægge sig entydigt fast på, hvordan vi skelner den performative begivenhed, der går helt til kanten af handlingen og bliver til et ritual, fra den teaterforestilling, der indbygger en kontrakt med tilskueren om, at det kun er en illusorisk konvention, der gør, at vi accepterer, at nogen dør på scenen. Og sidst men ikke mindst: Hvordan forholder vi os til de performances, der netop i den aktuelle temakreds, opererer i en udtalt og nærmest uafgjort gråzone mellem fiktion, ritual og virkelighed? Tilskuerens og deltagers positioner vil hele tiden ændre sig, så snart fokus ændrer sig en smule i denne selvsamme gråzone. Spørgsmålene er mange, og det skyldes ikke mindst kompleksiteten i den store historie, der tager Das Beckwerks ti år lange performance med i betragtning i en bestræbelse på at fremhæve indflydelsen fra antikken både som transnational kulturel baggrund og som iscenesættelsens rammesætning for *Funus Imaginarium*.

I artiklen har de nævnte spørgsmål været filtreret gennem performansens politisk indbyggede syn på *nærvær vs. repræsentation*. Det ene hovedspørgsmål kan sammenfattes til flg.: Hvis identitetsspørgsmålet udløser så mange religiøse, etniske, politiske og seksualitetsmæssige konflikter rundt om på jordkloden, hvorfor så ikke afvikle personlighedskulten for altid som det, der binder identiteten til en konstruktion, der nok for længst har udspillet sin gyldighed? Det andet spørgsmål går på, hvordan man kraftfuldt kan artikulere det første hovedspørgsmål uden at ende i ren og skær dekorativ illustration af emnet. Performancekunsten skal m.a.o. udfordre fremstillingsmåden og ikke udleve sig under dække af, at samfundets temaer har svar på, hvordan kunsten klarer sine problemer som forestilling eller ritual. Ritualen har her med et minimum af "forklædte" maskeringer i sig etableret et *eftermæle* gennem et deltagernærvær i et performance-*nu*. Refleksionen, som melder sig i et *efter*, blev foregrebet og udtrykt gennem et *før*, hentet fra antikkens teatraliserede verden. Den tematiske belysning gennem gravens afgrund peger på mytens genkomst, som teatrets og skuespilkunstens historie giver utallige eksempler på gennem forskellige sociale kontekster. Denne genkomst sker således med det klare formål, at teatret og performancekunsten som øjeblikkets kunst kan forsvinde, med undtagelse af de uafrystelige døde, lige fra Antigone og hendes bror Polyneikes til mumierne i August Strindbergs (1849-1912) *Spøgelssonaten* (1907). Når teatret og



*Das Beckwerk: afsked - Funus Imaginarium. , Ny Carlsberg Glyptotek 2010.
Foto: Sofie Amalie Klougart.*

øjeblikket er forbi, bliver de tilbage som vore imaginære skeletter i skabet.

Litteratur

Barthes, Roland: *Forfatterens død og andre essays*. Udvalg, oversættelse og indledning ved Carsten Meiner. (Gyldendal, København, 2004).

Blau, Herbert: *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*. (University of Illinois Press, Urbana, 1982).

Bleeker, M.: "Look who's Looking!: Perspective and the Paradox of Postdramatic Subjectivity", *Theatre Research International*, 29: 1, 2004, s. 29-41.

Eco, Umberto: "Det Åbne Værks Poetik." in: *Æstetiske Teorier: En Antologi*, redigeret af Jørgen Dehs, (Odense Universitetsforlag, Odense, 1984), s. 101-24.

Essif, Les: *Empty Figure on an Empty Space*. Drama and Performance Studies, v. 13. (Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001).

Fischer-Lichte, Erika: "Beyond the individual – the dead as the curse of the living – repeating the Ur-performance." S. 298 ff in *History of European Drama and Theatre*. (Routledge, London and New York, 2002).

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. (Edition Suhrkamp, 2004).

Flower, Harriet I.: *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. (Clarendon Press, Oxford, 1996).

Fuchs, Ellinor: *The Death of Character*. (Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996).

Herodian of Antioch's: *History of the Roman Empire. From the Death of Marcus Aurelius to the Accession of Gordian III*. Translated from the Greek by Edward C. Echols. (University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1961).

Annelis Kuhlmann

Iser, Wolfgang: "Tekstens appelstruktur" in: *Værk og læser*, redigeret af Michel Olsen m.fl. (Borgen, København, 1981), s. 102-33.

Kowzan, Tadeusz: "Art en abyme". *Diogenes*. 24, 1976, s. 67-92

Nochlin, Linda: *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. (Thames and Hudson, London, 1994).

Rüpke, Jörg: "Triumphator and Ancestor Rituals between Symbolic Anthropology and Magic." *Numen: International Review for the History of Religions*, vol. 53, no. 3, 2006, s. 251-289.

Schneider, Rebecca: "Performance remains", *Performance Research*, vol. 6, nr. 2, 2001, s. 100-108.

Sofokles: *Antigone*. Oversat af Otto Steen Due. (Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2004).

Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. (Duke University Press, Durham, NC, 2003).

Worthen, William B.: "Antigone's Bones". *TDR: The Drama Review*, Volume 52, Number 3 (T 199) Fall, 2008, s. 10-33.

Annelis Kuhlmann

Lektor, cand. mag. et art. i dramaturgi, fransk og russisk. PhD (1997) med afhandlingen Stanislavskijs teaterbegreber. Har publiceret bredt på russisk, engelsk, japansk og dansk om dramaturgi i skuespillerens og iscenesætterens virke. Interesserer mig for den kontekstuelle analyse af værker og fænomener inden for performance og teater samt for mødet med tilstødende kunstarter såsom musik, opera, billedkunst, installation m.v. set i forhold til det performative, lokalt som internationalt. Se <http://pure.au.dk/portal/da/dramak@hum.au.dk>
