

Artikel

Nora i Mexico

Nora i Mexico

Af Erik Exe Christoffersen

Indledning

I denne artikel forsøger jeg at anvende et begreb om materialistisk og nomadisk dramaturgi både til en perspektivering af Henrik Ibsens tekst *Et dukkehjem* (1879), skrevet i Italien, og til en gennemgang af en konkret kreativ proces med teksten som ramme for en danseforestilling opført i Mexico 2019.

I første del uddyber jeg den teoretiske kontekst og begrebet nomadedramaturgi inspireret af Eeg-Tverbakk (2017). I anden del analyserer jeg *Et dukkehjem* i dette perspektiv og tredje del omhandler samarbejdet med Emilie Lund omkring *Exit dukkehjem* (2019).

Denne komposition kan måske skabe en forestilling om en lineær og kausal proces. Det er ikke tilsigtet. Tværtimod begyndte den kreative proces med danse materialet, som senere skaber forbindelser og perspektiver til Ibsens tekst og til Mexico. Vi har forladt stykkets dialoger, replikker, plot for udelukkende at fokusere på Noras exit eller flugt fra dukkehjemmet. Med andre ord forsøger jeg at praktisere det Gilles Deleuze (2017) kalder flugtlinjer: det at skabe uventede forbindelser og spring i perspektiv. Globaliseringen af Henrik Ibsen og specielt *Et dukkehjem* betyder, at det tvetydige og ambivalente i teksten træder tydeligere frem. Som Helland (2015) påpeger, er det en opløsning af en essentiel tilgang til teksten.¹ Nye kontekster får til stadighed nye perspektiver, som *Exit dukkehjem* er et eksempel på.

Artiklens bevægelse er inspireret af både Ibsens rejse til Italien og min egen rejse til Mexico. Fremstillingen er singularer og rhizomorfisk til en vis grad på bekostning af en mere almengørende metode.

Proces og koncept

I efteråret 2018 indgik jeg som dramaturg i et samarbejde med Emilie Lund.² Udgangspunktet var ikke Henrik Ibsens tekst, der som bekendt ender med, at Nora forlader hjemmet. *Et dukkehjem* var snarere en tekst, jeg kom i tanke om undervejs og fandt brugbar som ramme i forhold til danserens eget materiale. Jeg kunne givet have valgt andre rammer. Ikke desto mindre fremstod det, som prøverne skred frem, spændende at vise Noras fysiske og mentale refleksioner *efter*, hun har forladt hjemmet. Det var ydermere et valg som medførte en række refleksion i forhold til Ibsens tekst. Jeg blev (igen) optaget af begrebet nomadisk dramaturgi, et begreb, som jeg allerede benyttede i 1997 i bogen *Teaterpoetik. En walkabout i det moderne teater* (Christoffersen 1997). Desuden blev begrebet singularitet, som er benyttet af filosofen Andreas Reckwitz (2019), centralt for min forståelse af *Et dukkehjem* og Ibsens dramaturgi. Nora bryder med almene samfundsregler i en valorisering

2) Emilie Lund er kunstnerisk leder af kompagniet Eluda Dance Co., der har base i Guadalajara, Mexico. Emilie Lund er kandidat i Æstetik og Kultur fra Aarhus Universitet, Danmark (2010-2016) samt bachelor i contemporary dance fra Instituto Superior de Artes Escénicas, Guadalajara, Mexico (2012-2016). Har blandt andet modtaget støtte fra Proyecto Traslado, PECDA og CECA til skabelse af værkerne A-IR, LanDance, Puenteando Fronteras og til turneaktiviteter i Danmark og Mexico.

af en (romantisk) drøm om selvrealisering og autenticitet. Noras afsluttende exit bryder med pengenes lov, magt og normer, idet hun går gennem døren som en form for overgangsritual. Hun forlader dukkehjemmet for at finde sig selv som unik person med de enestående kreative talenter, hun nu besidder i forhold til leg, dans, teater, samtalepartner og måske som 'healer'. Det, som i min optik er centralt, er den særlige måde Ibsen lader Nora skabe affektive relationer til objekter som juletræet, makronerne, dørene i hjemmet og ilden i kaminen. Det gælder også måden hun 'spiller' roller i forhold til de øvrige personer og ikke mindst de mærkelige udbrud, Ibsen angiver i regibemærkningerne, fx *kast med nakken* og Noras pludselig og uventet *skrig* (faktisk syv gange), og det antyder en forventning til livet men også angst for det tragiske og døden. Nora forlader barndommens dukkehjem: Bliver hun gal, danser, skuespiller, prostitueret eller ender det med selvmord? Stykket viser både et tab og en frisættelse til selvrefleksion eller dannelse. Samtidig er der også tale om tekstens kunstneriske selvrefleksion i forhold til en dramaturgi, som sammentænker komposition, det sceniske rum, koreografi, gestik og skuespillernes spille måde. *Et dukkehjem* behandler det grundlæggende tragiske: katastrofens genkomst, den dødelige sygdom, den strafbare handling, varslers om død, ensomhed, ulykke sammenfattet i edderkoppens (tarantellens) giftige og uransagelige bid. Det peger på en gennemgribende angst som er før-refleksiv, kropslig og affektiv. Det er den tragiske affekt, som Nora er mediet for.

Poetik for nomadisk dramaturgi

Nomadefilosofi og Deleuzes begreb *flugtlinjer* er udtryk for en materialitetstænkning, der tilbyder en både etisk og æstetisk tilgang til dramaturgisk tænkning i forhold til virkelighedsfragmenters indbyrdes sammenhæng.³ Deleuze og Guattari (2017) benytter i øvrigt begrebet *montage* i forhold til den mangfoldighed af mulige forbindelser som et givet værk skaber i forhold til konteksten. Desuden spiller Deleuzes tanker om flugtlinjer og rhizome en central rolle i forhold til netværkstænkning udfoldet af Bruno Latour og ikke mindst i Jane Bennetts indflydelsesrige bog *Vibrant Matter* (2010). Den *materielle drejning* handler om at forstå objektverdenen som aktører, der spiller en aktiv rolle for vores opfattelse og sansning af verden. Bennetts peger på, at materialiteten besidder en form for vitalitet, kraft eller *vibrerende* energi, som er medvirkende til at forme vores perception og sansning og dermed i sidste ende forståelsen af verden. De materielle kræfter er ikke blot passive, men støder sammen og danner uforudsigelige og uoverskuelige samlinger (assemblages), som igen skaber nye betydninger og synliggør nye muligheder. Det svarer til at teatret ikke blot er en passiv kulisse som betragtes af tilskuerne men en levende organisme, hvor konkrete relationer udvirker begivenheder og affekter. Noget bliver synligt og andet hemmeligt og gådefuldt.

Dramaturgier

Eeg-Tverbakk forsøger at skitsere nogle af de forskellige niveauer, som en materielt orienteret dramaturgisk poetik implicerer. Først og fremmest adskiller den sig fra den aristoteliske lineære, tekstfokuserede kausale dramaturgi ved at tænke dramaturgi som relationer. Denne tilgang udspringer af assemblagebegrebet, der som sagt handler om sammenstød og konflikt uden at være fokuseret på begyndelse, midte og slutning. Det svarer til *montage*, som ofte anvendes inden for film og teater for den type af sammenkædning, ligesom collage er det anvendte begreb inden for billedkunst. Effekten er synenergier, som ofte er uforudsigelig og vanskelig at beregne. Assemblage kan være relationer og afstande mellem forskellige dokumenter (eller ting), som igennem en praksis

3) Se Eeg-Tverbakk (2016) og (2018).

bringes ind i en ny kontekst af kroppens energi, rummet, afstande, lyset, synsvinkler, objekter, tekster, og hvor alle disse elementer altså betragtes som levende dokumenter uden et bestemt hierarki. Hvordan møder skuespilleren eller dramaturgen materialet? Tilgangen adskiller sig markant fra en klassisk tekstanalytisk tilgang, hvor der forekommer en fortolkning eller identifikation med karakteren og de handlinger, som skaber tekstens plot. Det er for Eeg-Tverbakk et spørgsmål om at relatere sig til materialet gennem aktiv udveksling: lytte, reagere, lade materialet handle og udtrykke sig, bringe det ind i en anden kontekst. Det centrale er ikke subjektets fortolkning af et passivt objekt. Tværtimod er det et spørgsmål om at etablere en transformativ proces, som udvikler relationen mellem subjektet og dokumentet. Eeg-Tverbakk udbygger denne form for relationel tilgang med begrebet *tenderness* som betyder en form for omsorg i berøringen af det dokumentariske materiale: lytte, smage, mærke, tale til, ånde på, og afvente materialets handlinger. Gennem den slags reaktion på materialet skabes sensoriske relationer som involverer både den kinæstetiske sans og proprioception, det vil sige at sanse materialernes bevægelser ved at mærke sig selv. Centralt er det også, at der ikke er tale om et hierarki mellem tankens og kroppens liv og dynamik i tid og rum. En sådan dehierarkisering svarer til nyere hjerneforskning, som forstår kommunikation som en vekselvirkning mellem kroppens sansninger og hjernens bearbejdning og refleksion.

Det kollaborative grundlag

Den dehierarkisering, som Eeg-Tverbakk fremhæver, betyder også at forholdet mellem virkelighed og fiktion viser sig langt mere flydende og som en løbende konstruktion af teatralitets- og autenticitetseffekter: rammesætninger, iagttagelsesmåder, kategoriseringer, dikotomier mellem sandt/falsk etc. I og med at Eeg-Tverbakk peger på udvekslingen og forhandlingen som central for den relationelle orientering, får hun også peget på at den kollektive og kollaborative tilgang til processen ikke blot er givtig men ligefrem nødvendig, hvis teatret skal udvikle sine forskellige mediale platforme. Følger man denne pointe, er tekstproduktion, iscenesættelse, produktionsledelse, udvikling af skuespilteknik og pædagogik sammenhængende og indgribende og forudsætter assemblagens teknik. Materialer og handlinger bringes ind i en form for sammenspil i en given kontekst. Som det antydes får dette konsekvenser for dramaturgens, instruktørens og skuespillerens rolle og funktion i den kreative proces, der får karakter af et være en netværk af samarbejdsrelationer. I processen er der ikke tale om en bestemt målsætning. Derimod kan forskellige fejl og forhindringer meget vel være noget som muliggør uventede fund, fordi rejsen så at sige bringes ud af kurs. En central pointe er således, at den objektbaserede tilgang er et brud med et individ- og subjektorienteret freudiansk bevidsthedsparadigme. Når relationen til tingene forstås som sensorisk, udfordres definitionsretten, hvilket giver denne tilgang et etisk aspekt.

En nomadiske dramaturg

Eeg-Tverbakk benytter metaforen *nomadisk* om en særlig tilgang til dramaturgisk tænkning og som karakteristisk af en dramaturgisk rolle. Det nomadiske hentyder først og fremmest til bevægelsen. Det nomadiske fremtræder ikke i en dybdestruktur men i en horisontal associativ bevægelse. Det kan være en karakteristisk af den kreative praksis og metode som ikke søger en absolut essens, men som flytter sig fra sted til sted og fra medialitet til medialitet, og i selve bevægelsen finder og opdager nye perspektiver. På samme måde er dramaturgens rolle netop ikke baseret på en bestemt magt eller funktion, men er den person, som flytter sig og iagttager de muligheder, som processen skaber, og som man må vælge imellem. Den nomadiske dramaturg påpeger og konstruerer på den

måde relationer mellem objekter, dokumenter og handlinger i processen. Dramaturgi bliver således også et spørgsmål om energi og vitalitet, og dramaturgens arbejde er ikke blot at skabe mening eller distinktioner mellem sandhed og løgn, fiktion og virkelighed. Dette præger også tilgangen til erindring og hukommelse, der står i konstant gensidig udveksling med og tilblivelse af subjektivitet i et flow mellem positioner.

The nomadic subject, though, will be motivated by a strong will to change the way relations between things function questioning an anthropocentric structure, relating to other beings and materials rather than defining them. The foundation is not primarily the *interpretation* and structure of the text but rather to sense, capture, and find structure in the *rhythms*, energies and atmospheres appearing and disappearing throughout the work and how all things influence the process. (Eeg-Tverbakk 2016, s. 166)

Den nomadiske dramaturg bliver til ved at udfordre sig selv, og lader sig bevæge i en konstant interaktion med verden. Denne proces indebærer tab af kontrol og rummer en vis risiko, samtidig med at der åbnes for processens uforudsigelighed og dermed for det ukendte. Det er en form for negativ læring med udgangspunkt i ikke-viden.

Ibsen i Italien

Lad os vende tilbage til Henrik Ibsens *Et dukkehjem* fra 1879⁴. Det er blevet opført og oversat globalt, og Henrik Ibsen er en af de mest indflydelsesrige forfattere i det 20. århundrede. I Kina findes fx en strømning, der hedder 'kinesisk Noraisme' efter *Et dukkehjem* blev opført 1912. Udbredelsen i det 20. århundrede skyldes både turnerende teater og lokale opførelser.

Der er flere udkast til stykket, Ibsen var i tvivl om stykkets plot og karaktererne. Specielt slutningen, hvor Nora forlader hjemmet og børnene. Ibsens kone tvang ham efter sigende til at fastholde, at Nora går, men faktisk skrev han senere slutningen om til et teater i Tyskland, så Nora bliver på grund af børnene, hvilket han så senere fortrød.

Stykket er et af de centrale i det såkaldte moderne gennembrud i 1870'erne, som handler både om subjektets frigørelse og afsøgning af flere forskellige mulige identiteter, men også om det dramatiske og teatrale moderne udtryk, som gentænker tragedien ind i en virkelighedsfremstilling. Specielt betød den kvindelige hovedrolle meget for en række kvindelige skuespillere, som ofte kom til at mime Noras udvikling og kamp for anerkendelse (jf. Holledge, 2016).

Gældsbreveets genkomst

Ibsens dramatiske form betyder, at tilskueren og forfatteren er fraværende, som om fortællingen fortæller sig selv. Der er ingen direkte henvendelser til tilskuerne i form af forfatterkommentarer eller fortællende monologer, og det skaber en autenticitetseffekt.

Den retrospektive dramaturgi skaber en forbindelse mellem fortid og nutid. Forhistorien er den, at Nora har skrevet falsk under (i den døde fars navn) på et gældsbrief for at redde Torvald, som kort tid efter deres bryllup blev dødssyg af overanstrengelse, som kun kunne helbredes ved en rejse til Italien. Lægerne indviede Nora i, at Torvald ikke måtte vide om sin sygdom, så hun måtte skjule, at hun lånte penge til rejsen.

4) Der citeret fra <https://www.ibsen.uio.no/>

Torvald blev rask i Italien på grund af det varme klima og et helt års ferie. Men måske var det også Noras evne til gennem tarantellen at forføre Torvald og vække nogle vitale lyster i ham. Dansen er central i Noras repertoire af teatrale roller, som både bringer aktøren og tilskueren i voldsom affekt. Noras dans genskaber i slutningen af stykket tydeligvis dette begær. Torvald: "... mit blod kogte, jeg holdt det ikke længere ud..."

Jeg har flere ansigter end ét

Et dukkehjem udspiller sig over tre døgn omkring jul. Torvald er forfremmet og skal overtage stillingen som chefen for banken. Nora er næsten færdig med at betale af på et lån. Det er med en stolthed, at hun forestiller sig at skulle afsløre det en dag for Torvald. Der er plads til at give gaver og være ødsel.

Noras veninde fru Linde er vendt tilbage til byen for at søge job i banken. I samme bank har Krogstad et mindre job, men Torvald vil afskedige ham, selvom han er en tidligere ungdomsven. Fru Linde tilbydes Krogstads stilling og det sætter en krise i gang. Krogstad vil benytte gældsbeviset til at tvinge Torvald til at tage ham tilbage.

Stykkets relationer er styret af penge. Nora har efter Torvalds mening arvet faderens letsindige forhold til penge.

På den ene side er der pengenes lov og på den anden side familien og kærlighedens lov. Det er den samme konflikt, som optræder i relationen mellem Krogstad og Linde. De har måtte tilsidesætte den følelsesmæssige relation af hensyn til penge.

Da Noras handling endelig bliver afsløret, reagerer Helmer ikke som forventet. Nora forstår, hun har levet på en illusion, og vælger at forlade Torvald. Det er en tvetydig slutning: Det kan både føre til Noras frigørelse og til hendes destruktion. I et tragisk lys er hun hjemsoget af fortiden, som kræver en form for soning. Ligesom Kong Ødipus må erkende sin skyld, må Nora tage sin straf. Hun har fulgt sin egen lov, er det hendes fejlgreb?

Tarantellen

Tarantellen er oprindelig en folkelig dans og senere brugt i *Napoli* (1842), en romantisk ballet skabt af koreograf og balletmester August Bournonville til Den Kongelige Ballet. *Napoli* handler om et mirakel, hvor den døde genopstår og slutter med dansen af tarantellen.

Tarantellen er den centrale dramatiske scene i *Et dukkehjem* og en kompleks teaterscene med Nora som hovedaktør og to mandlige tilskuere. Rank assisterer på klaver og Torvald vejleder og iscenesætter dansen. Begge forskrækkes over Noras vildskab, håret der falder, ekstasen som peger på både frisættelse og besættelse. Torvald ser det som tab af skønhed og kontrol. Fru Linde forstår delvist desperationen bag dansen, men ikke den sanselighed, nydelse og jubel der også er i Noras tilstand.

Scenen formår således at skabe forskellige teatrale blikke på dansen, hvilket naturligvis skaber markante næsten kubistiske svingninger i tilskuernes perception. Tarantellen, som har rødder i både arabisk og ægyptisk dans, bliver her en dødens dans og en dionysisk dans, der rummer ekstase, galskab og subjektets opløsning både i nydelse, helbredende og destruktive kræfter.

Det vidunderlige og troens kultur

Et af de centrale begreber i teksten er *det vidunderlige*, som for Nora er noget eventyrligt, fortryllende, forunderligt, heroisk, frit og forbundet med det skønne Italien. Endelig bliver det vidunderlige i Noras optik forbundet med den totale selvofring i kærlighedens navn. Torvald vil,

er Nora overbevidst om, ofre sig og påtage sig hele skylden for gælds brevet. Og på samme måde er Nora villig til at begå selvmord for på den måde at sone sin skyld. Der for Nora er en romantisk ramme om deres ægteskab og døden eller selvmordet bliver en offergave, som er vidunderlig.

Nora forventer dette ufattelige mirakel, som hun nødvendigvis også forsøger at undgå og udskyde. Det er da dette mirakel og det vidunderlige udebliver, at Nora bliver realist.

Det vidunderlige er både ufatteligt skønt og forfærdeligt. Og en erfaring, som rækker ud mod noget nærmest metafysisk eller mirakuløst, som kan forbindes med tarantellen. Dansens ekstase er en rensning af den dødbringende gift som edderkoppens bid har forårsaget.

Nora *tror* på det vidunderlige. Selve offertanken er en central del af *troens kultur*. Også for Fru Linde spiller denne offerhandling en central rolle: ”Men på handlinger må de dog tro?”. Det er præcis denne forskydning i troen fra talemåde til handling, som er central også for Noras udvikling. Hun opgiver troen på det vidunderlige, fordi det viser sig at være en talemåde: ”jeg tror ikke længere på noget vidunderligt”. Helmer derimod ”vil tro på det”. For Nora gælder kun handlingen.

Nora smækker med porten så der er tale om en effektiv slutning. Det er netop, hvad Torvald lidt tidligere har anbefalet: ”Som det hedder i romansproget – det skønne syn er forsvundet. En afslutning bør altid være virkningsfuld”, siger Torvald til Kristine, efter han nærmest måtte hive Nora med hjem efter successen til maskeradefesten. Ibsen foregriber således slutningen og antyder at der kunne være tale om en retorisk effekt. Nora går, men er det også en form for talemåde? Han lader det være op til tilskueren at diskutere, hvad der egentlig sker. Det er en form for dramatisk ironi og meta-refleksion at skabe den form for handlingens uafgørlighed. Tilskueren inddrages i troens kultur.

Der er flere dramaturgier på spil:

1. Den lineære retrospektive dramaturgi: genkomsten af fortidstraumet nødvendiggør karakterernes udvikling og fornyede relationer.
2. Den cirkulære rituelle dramaturgi: Det er maskeradens, julefestens og karnevallets tid og rum. I overgang mellem lys og mørke dyrkes gemmeleg, ødselhed, gavegivning, ombytninger, ofringer, forviklinger, misforståelser og uorden. Det er en midlertidig opløsning af den symbolske orden, som blandt andet kommer til udtryk i Noras kropslige reaktioner med skrig og klap i hænderne og hendes afsøgning af nye udveje. Torvald misforstår naragtigt Nora, og Rank afslører sin forelskelse i hende. Galskaben griber om sig med Noras dans (vi skal spise makroner og drikke champagne). Torvald forsøger forgæves at opretholde forbud mod det uskønne (det reelle), råddenskab, døden og det ukontrollerbare komediespil. Det mandlige blik destabiliseres i julens gemmeleg. Fru Linde udvirker en demaskering af Nora og Torvald.
3. Den performative dramaturgi er forbundet med karakterernes ’opførelse’ (fx dans, skrig, kropsposition) og objekternes og rummets aktørkarakter: Ilden, ovnen, gælds brevet i postkassen, lyset, markronerne, kostumerne, juletræet, Noras strømper. Ifølge Ibsens sceneanvisninger er der fire døre og en port, og personernes arrangement angivet i tekstens regibemærkninger er flere steder koreograferet i forhold til disse døre.
4. Den dramatiske ironi henvender sig til tilskueren med en form for viden, som personen er foruden, og dermed fremstår de som uvidende. Fx siger Torvald: ”Aldrig låne! Det

kommer noget ufrit og altså også noe uskønt, over det hjem som grunnes på lån og gjeld" (s. 6). Replikken afslører Torvalds uvidenhed, idet scenen umiddelbart efter fortæller om Noras lån.⁵ En side af teksten ironi er dens metadramaturgi:⁶ Noras overvejelser mimer Antigones selvmord og slutningen minder om Medeas flugt efter at have dræbt børnene. Ødipus' vej ud i ødemarken kunne også være et billede på Nora, som jo er voksent op uden moderen og sammen med den letsindige fader. Incesten ligger som en skjult mulighed. Gennemgående er der en for modernismen central uafgørlighed, og det betyder, at teksten løbende henviser til sig selv gennem forskellige retoriske konstruktioner. Indirekte henvender teksten sig til tilskuerne med spørgsmålet: Hvad er den egentlige handling?

Paradigmeskifte

Ibsen skaber et effektivt paradigmeskifte både på et teatralt, dramaturgisk og et (i bredeste forstand) socialt niveau.

Stykket vender sig fra en romantiseret virkelighedsopfattelse med vægt på melodramatiske roller og en fantasidyrkende billedverden mod realismens virkelighedsforståelse og oplysning, hvor samfundskonventioner er baseret på biologiens rå realisme og dødens realitet.

På den ene side har vi romantikkens ekstatiske jeg-overskridelse i dansen og musikken og forventninger til kunstens katharsiske realisering af det vidunderlige og på den anden side oplysningsfilosofiens idealisering af rationaliteten. Men det er vigtigt at fastholde, at denne modstilling ikke endegyldigt afgøres i teksten, og Nora er så at sige spaltet mellem disse positioner.

Noras exit og bruddet med dukkehjemmet er en social handling og selvrealisering. Det er en personlig frisættelse af Noras unikke, originale, idiosynkratiske særlige identitet som anderledes, hvor hun smækker med døren. Det er en modstilling til den almene samfundslogik: konventioner, love, regler. Man må ikke lyve, skrive under i en andens navn, man må have selvkontrol og være disciplineret etc. Nora dyrker det følelsesintensive, affekterne og det særegne: undtagelsen, som var nødvendig i dette særlige tilfælde, hvor Torvald havde en truende sygdom. Det er en handling, som både er præget af eros og dødsdrift, og den vægter hverken det lykkelige eller det vidunderlige. Ibsen lader tvivlen være til stede: for er det ikke urimeligt at realisere sin unikhed ved at tilsidesætte det almene? Er det en *for følelsbetonet* exit hun leveret?

Nora i Mexico

Hvordan kan Henrik Ibsens drama *Et dukkehjem* overføres til Mexico? Hvad kan teksten bibringe et mexicansk publikum? Og omvendt: Hvad kan en mexicansk sanselig og materiel virkelighed bibringe teksten?

I Mexico så jeg en opsætning af *Et dukkehjem* udført af unge teaterstuderende fra teaterskolen. Instruksen var let teatraliseret, næste soap-agtig og flere replikker var vendt mod tilskuerne med en appel om latter. Rummet og kostumerne var gennemført holdt i pastelfarver lige som stole og juletræ havde et grønt skær.

Da jeg talte med gruppen og spurgte dem, hvorfor de havde strøget Noras smækken med døren og denne lydige chokeffekt, svarede de at det ikke gik fordi kulisserne var ret spinkle og ville vælte hvis hun smækkede døren i. Det lyder super svarede jeg. Smæk døren og lad hele dukkehuset vælte om på scenen, så det afslører det tomme teater.

Et dukkehjem kan ses som et metaskuespil om det at ”spille teater”.

Mexico er et farverigt land, hvor musik og dans spiller en kæmpe rolle, og ikke mindst er landet præget af en fokusering på de dodes dag. Forretninger er fyldt med skulpturer af dansende kvinder med dødningehoveder. Stemningen er også generelt en fascination af mirakler og ritualer, som også Antonin Artaud i sin tid var optaget af. Formodentlig hænger det sammen med, at Mexico er præget af en slags udveksling mellem en række forskellige religiøse kulturer. Nogle af indiansk oprindelse andre af spansk.

Arbejdet med *Et dukkehjem* og Noras exit gennem døren blev koblet sammen med et andet projekt af Emilie Lund, *LanDance* (2019), som er støttet af kultursekretariatet i Jalisco. Hvert år omkring påske vandrer 3 millioner pilgrimsrejsende den 117 km lange rute mellem byerne Ameca og Talpa de Allende i staten Jalisco i Mexico i håbet om et mirakel eller for at få tilgivelse. De mange mirakel-historier tilknyttet pilgrimsruten refererer til Vigen del Rosario de Talpa, der på mirakuløs vis fornyede sit eget udseende med nye klæder (år 1644). På pilgrimsruten blev der i løbet af en flerårig periode fra 2008 til 2016 skabt otte skulpturer eller monumenter af internationale arkitekter og kunstnere. Lund arbejder med en dansefortolkning af skulpturerne og deres omgivelser, og intentionen er at give nyt liv til disse monumenter og den kultur og historie, der har skabt pilgrimsruten.⁷

Håbet om et mirakel kunne være en ramme om Noras exit. Hvis *Et dukkehjem* beskriver et paradigmeskifte fra miraklernes tid til realismens, kunne vi måske vende det på hovedet og tale om en tilbagevendende fra realismens til miraklernes tid? Under alle omstændigheder lever vi i en tid, hvor troen på en måde er blevet central. Arkitekterne bag monumenterne på pilgrimsruten taler om, at vandringer manifesterer en tro. Det er ikke tale om en bestemt religiøs tro, men om tro som sådan og et håb, som manifesterer sig gennem viljen til at flytte sig, gå, opdage nye perspektiver gennem kroppens sansning. Denne fokusering på tro kan perspektivere Noras exit. Hun går ikke et bestemt sted hen, men hun *går* i modsætning til Torvald som bliver siddende. Noras exit er en flugtlinje, som bryder med gældende normer, konventioner, strukturer knyttet til dukkehjemmet og relationen til Torvald. Det er samtidig en åbning mod en mulighed uden en bestemt retning, en form for tilblivelse og proces i et såkaldt tomrum.

I Guadalajara, hvor Lund bor og hvor *Exit dukkehjem* blev opført, er der om søndagen bilfri pas-sage på den store ti km lange avenue, som fører til byens centrum. Her går, løber og cykler en masse voksne og børn, heste og hunde. Og en række musikere og dansere optræder langs ruten. Man kan også møde mexicanske wrestling-maskerede kæmper i konstruerede og vanvittige danseslagsmål. Det skaber naturligvis et helt andet flow, tempo, rytme og er en kreativ mulighed for brud med dagligdagen. Det er også en form for flugtlinje. Søndagen efter Lund havde opført forestillingen, var der pludselig et ganske særligt optog i strømmen. De dansede og spillede den italienske tarantel, som er en form for klimaks i *Et dukkehjem*.

Exit dukkehjem

Ibsen var som sagt ikke udgangspunktet, hvilket Lund bekræfter i hendes syn på dansemediet:

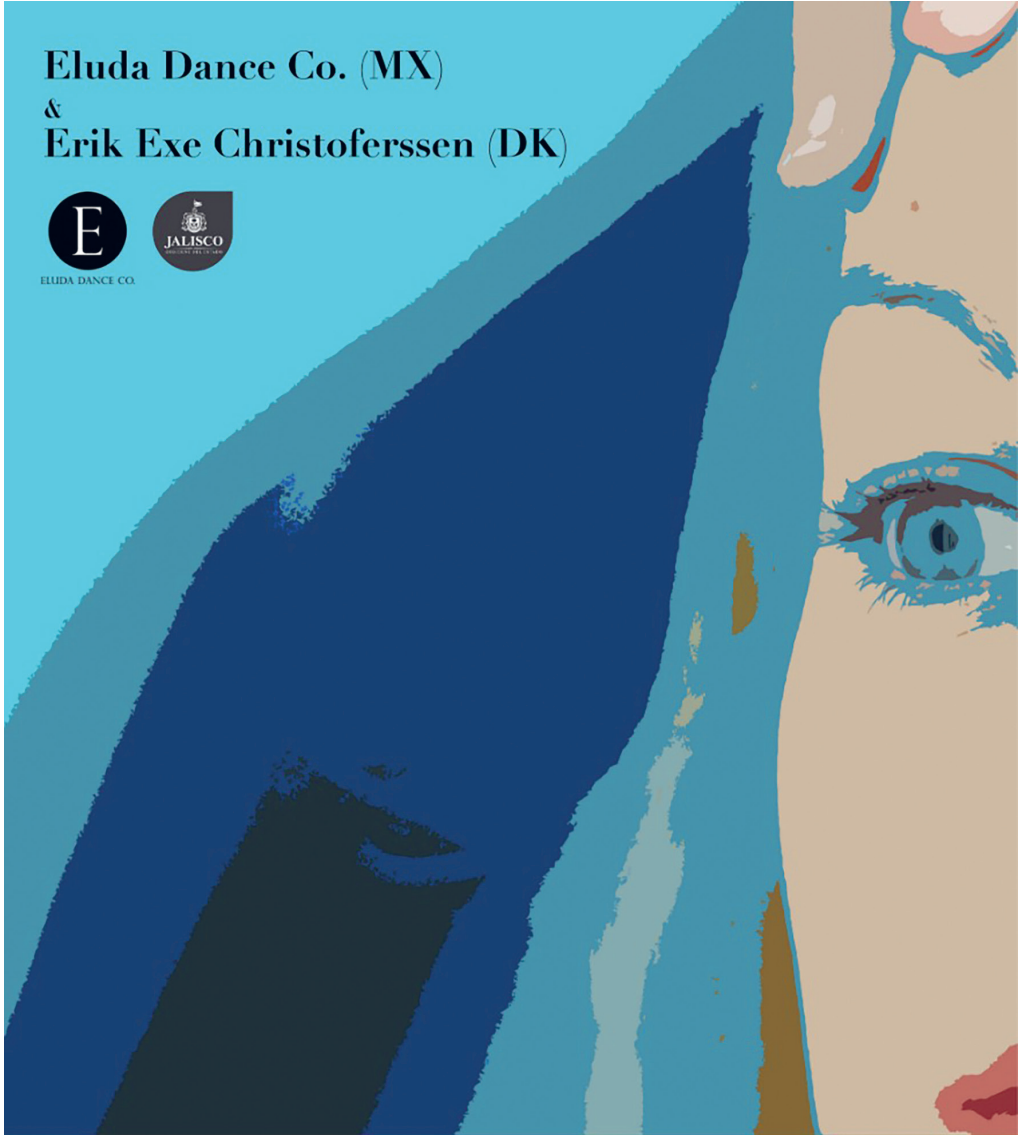
Jeg søger ikke en historie, som binder værket sammen, jeg søger nærmere det visuelle udtryk, atmosfæriske kontraster, stemninger, kropslig umiddelbar kommunikation og vitalitet. Og netop derfor har det været givende at have en med, der har søgt konkrete referencer baseret

7) Siden 2013 har Madame Nielsen vandret ud af alverdens byer og på sin vej indskrevet vor tid i sine Alverdens-vandring.

Eluda Dance Co. (MX)
&
Erik Exe Christoffersen (DK)



ELUDA DANCE CO.



Conferencia Magistral & Función
“Casa de muñecas EXIT”

Teatro Alarife Martín Casillas
Lunes 11-Marzo 18:00 hrs

entrada gratuita - cupo limitado

på en konkret historie som ramme. Dans bør for mig ikke fortælle historie, det er der andre medier, der er bedre til, men netop det forhold, at ideen for rammen var, at det er Noras fantasi og ubevidste genoplevelse, der udspringer sig på scenen fungerede. Herved bliver rammen netop løs igen og giver plads til det kropslige udtryk som det essentielle, og som i samspil med det konkrete indrammer værket univers. (Lund 2019).

I 2018 var Lund i Danmark og opførte forestillingen *A-IR*, hvor hun indgår samme to andre dansere. Ud fra et ønske om at skabe en solo genskabte hun sit eget materiale og kunne vise det som et mere eller mindre sammenhængende forløb. Der blev udviklet en ny musikcollage og gennem en række prøver blev der fastlagt et forløb, som dog var uden en historie.

*Teater handler ofte om at formidle en historie. Det gør dans kun sjældent. Dans handler i højere grad om at kommunikere til beskuerens kineestetiske sans. Hver koreograf har sine tilbøjeligheder til at lægge særlig vægt på enten det lydlige, de skulpturelle/billedlige kvaliteter eller den tekniske præstation. I mit tilfælde søger jeg at skabe levende billeder og skulpturelle kvaliteter, der udfolder sig i tid og rum. Mine værker søger at ramme beskueren igennem abstraktion og associationer, så der forhåbentligt vækkes minder, stemninger og genkendelser i beskuerens egen krop. Så hvad sker der, når der kommer en historiefortællende ramme om et allerede eksisterende værk? For nogle beskuerer hjælper det dem og her særligt de beskuerer, der føler sig kommunikeret til igennem en tydeligt afgrænset tilgang. De nyder måske ligefrem følelsen af genkendelse, når de finder en klar sammenhæng imellem en situation, eller et symbol der relaterer sig direkte til den historieramme (her *Et Dukkehjem*), som de har fået præsenteret inden, de ser værket. Arbejdet med at transformere en allerede eksisterende forestilling er sket ved at søge efter forbindelser og forvråede betydninger. Brugen af rekvisitterner er fx blevet tilpassede den nye ramme. (Lund 2019).*

Som instruktør og dramaturg havde jeg ikke indsigt i Lunds motivation for de forskellige partiturer og koreografier, som blev yderligere præciseret og formgivet i forhold til lys, rekvisitter og rum. På et tidspunkt kom jeg til at tænke på *Et dukkehjem* som en narrativ ramme, der kunne være en ledetråd for yderligere instruktion.

*Intentionen i trinene skifter igennem hele forestillingen, hver dansepassage/afsnit har sin egen indre intention, og nogle gange har hvert enkelte trin sin egen intention. Intentionen er ofte skabt af den forudgående research, indre billeder, af objekterne og i dette tilfælde også af teksten samt de samtaler vi har haft om *Et dukkehjem*. Jeg har på en måde fundet en anden Norafigur end den jeg synes dominerer i teksten. Der er steder i teksten, hvor Nora fremstår meget naiv og hjælpeløs og det passer ikke rigtig med den handling hun fortæger sig. Derfor er den Nora der er i *Exit*, en Nora der redefinerer sig selv. Vi har ikke arbejdet konkret med teksten, jeg synes nærmere der har været nogle nedslag, billeder og stemninger, som er blevet inddraget og brugt som inspiration i skabelsen af soloen. Det er i høj grad dramaturgen, der har udlagt teksten og dermed de nedslag og fortolkninger, der er blevet inddraget. (Lund 2019).*

For dramaturgen var det en fordel, at skuespillerens partitur var tilstede før teksten. Den gængse fremgangsmåde ville jo være, at man fx besluttede at ville spille *Et dukkehjem* og derefter udviklede karakteren og fremstillingen ud fra en fortolkning. Men her gik vi den omvendte vej, og det betyder at tekst og fremstilling ikke er redundant, der er stadig gådefulde spændinger i form af Noras dans.

Stykket bliver en fremstilling af Noras exit. En slags *stream of consciousness*, hvor forløbet farer gennem hovedet. Freuds begreb *nachträglichkeit* beskriver en sådan tilbagevirkende tilskrivning af betydning. Fortidshændelsen genskabes/gentages i en nutidskontekst, men med en ny form for betydning. Der er tale om en remediering eller gentænkning af fortiden, som bringer denne i et nyt lys i kraft af konteksten. Der er derfor ikke en snæver kronologi eller kausalitet mellem fortid og nutid. Hjernens rekonstruktion ændrer så at sige kroppens energi og kroppens sensoriske processer.

Nora befinder sig i et tomrum, hvor bevidstheden er fragmenteret som de mange lapper af papir, hun er forfulgt af sin skygge, en dobbeltgænger, kostumet, gælds brevet. Og dansen medfører en form for ekstase og besættelse. Hun er hjemsoget af spøgelser fra fortiden. Det er *nordic noir* inspireret af Freuds begreb *Det uhyggelige* (Freud 1919). Begrebet peger på subjektets ustabile identitetsopfattelse og fremhæver det ubehag, det kan være at møde sig selv: i en række spejlfænomener, a la dobbeltgængeroplevelser; i den form for eksperimenter i livet, hvor man overskrider egne grænser: i ekstasen, i gentagelsen; i drømmenes fragmenter og usikkerheden mellem virkelighed og drøm (eller fiktion).

Exit dukkehjem er et studie i dansens ekstase. Forestillingen følger Nora til et andet rum, hvor hun er forbundet med materialerne gennem dansen. Det gælder kostumerne, skyggerne, kvitteringerne som fylder en hel kuffert, en barnestol, ilden. Der er tale om en form for dansende rekonstruktion, og spørgsmålet er, om det skaber en ny fremtid som en form for mirakel.

Ibsens *Et dukkehjem* bliver en form for undertekst og Nora Helmer, bliver en spændende og tiltrækkende figur, fordi hun er unik og med særlige relationer fx til diverse materialer som en stol, juletræet, markronerne, dørene, ilden i kaminen, dansen og kostumerne. Nora skaber både atmosfære og affekt. I særdeles er hendes erindring om Italien unik, kropslig og detaljeret – herunder det mirakuløse og ekstatiske, som knytter sig til dansen og tarantellen. Denne er i sig selv udtryk for det uproduktive, det ødsle, unødvendige, som alligevel rummer en stor og tiltrækkende affektiv virkning. Nora er som besat af dansen, og Torvalds begær og stolthed over denne unikke kvinde vækkes og bliver en form for erotisk dynamo i hans ellers rationelle liv. Det er, som jeg ser det, konflikten mellem Noras tilbøjeligheder til at ville overskride rationalitetens normer og de forbud, hun så at sige konfronteres med, som er dramaets dynamiske nerve.

Det *Exit dukkehjem* forsøger at fange gennem dansen er 'negationens vej': Noras exit er både tragisk og ironisk og truer med at miste mening. Der er tale om en form for dionysisk frisættelse, som også rummer selvdestruktion i overskridelsen af subjektet gennem ekstasen. Nora begiver sig ud på en vandring i en flugtlinje uden en bestemt retning.

Metodisk efterskrift

Som en gennemgående metode har jeg benyttet assemblageprincippet. Det vil sige en sammenføring af elementer som ikke sædvanligvis hænger sammen, og som her fx kan udgøre en form for modsætningsforhold, komplementaritet eller paratakse. Det er et princip, som jeg benytter i selve artiklens titel *Nora i Mexico*. I den kreative proces har det desuden været en form for ledetråd i sammenføringen af Emilie Lunds dansepartiturer og Henrik Ibsens figur Nora. Assemblageteori er på ingen måde ny. Vi kan genfinde den i romantikken, i forskellige historiske avantgarderetninger som Surrealisme og Dadaisme og i film og teater i form af montageteknik. Også i neoavantgarden bliver assemblage i 60'erne en vigtig teori og teknik. Endelig genfinder vi begrebet inden for ny materialisme via Jane Bennet og det har inspireret Camilla Eeg-Tverbakk til en nomadisk materialistisk dramaturgi, som jeg her har forsøgt at beskrive via mit samarbejde

som dramaturg med Lund. Vi har rekombineret og genforhandlet materialer og dermed skabt nye betydninger både på Ibsens tekst og dansematerialet. Den kreative proces og efterfølgende artikelkonstruktion følger således samme principper. Samtidig skal det understreges at en række aktører i værkets netværk er udeladt af hensyn til omfang: Jeg nævner således eksempelvis hverken lyset og lysdesigneren, lyd og kostumemageren, ejeren af træningsrummet eller andre medhjælpere, som har indgået i den kollaborative proces.

Erik Exe Christoffersen

lektor og underviser i dramaturgi og teaterproduktion, Aarhus Universitet. Redaktionsmedlem af *Peripeti*. Seneste udgivelse: *Serendipitetens rum* (med Tatiana Chemi). Forlaget Klim 2018.

Litteratur

- Bennetts, J., 2010. *Vibrant Matter*. A John Hope Franklin Center Book
- Camilla Eeg-Tverbakk, 2016. *Theatre – ting. Toward a Materialist Practice of Staging Documents* PhD afhandling indleveret til Department of Drama, Theatre, and Performance, University of Roehampton.
- Camilla Eeg-Tverbakk, 2018. *Det ukjentes etikk og dramaturgi*, Norsk Shakespeare-tidskrift nr. 2., s. 31-33.
- Christoffersen, E.E., 2019. "En nomadisk materialistisk dramaturgi". *Om afhandlingen «Theatre – ting. Toward a Materialist Practice of Staging Documents» af Camilla Eeg-Tverbakk*. Norsk Shakespeare-tidskrift nr. 1. 2019. Og <http://www.peripeti.dk/2019/05/09/en-nomadisk-materialistisk-dramaturgi/>
- Deleuze, G & Guattari, F., 2005. *Tusind plateauer*. København: Det Kgl. Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.
- Freud, S., 2017. *Det uhyggelige*. København: Politisk Revy.
- He, Chengzhou and Perrelli, F., 2007. Ibsen and Modern China. *North West Passage*, nr. 4.
- Helland, F., 2015. *Ibsen in Practice*. London: Bloomsbury
- Holledge, J., 2016. *A Global Doll's House*. London. Palgrave Macmillan.
- Ibsen, H. *Et dukkehjem*. https://www.ibsen.uio.no/VERK_Du.xhtml , visited 31/8-2019
- Lund, E., 2019. *A-IR og Nora mødes (upubliseret refleksion over arbejdet med Exit Dukkehjem)*
- Rekdal, A., 2006. "Ibsen, Kvinnene og Friheten". *Peripeti* nr. 5. *Henrik Ibsen* (red. Elin Andersen mfl.), Aarhus: Aarhus Universitet.
- Reckwitz, A., 2019. *Singulariteternes Samfund*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Törnqvist, E., 1995. *Ibsen A Doll's House*. Cambridge University Press.