



# Artikel

Forvaltningen af publikums ubehag

# Forvaltningen af publikums ubehag

## FIX&FOXY som politisk konfrontationskunst

Af Laure Luise Shultz

Et helt centralt greb i FIX&FOXYs politiske remedieringer er deres sofistikerede omgang med publikum. Inspireret af internationale grupper som Gob Squad og Rimini Protokoll har FIX&FOXY udviklet deres egen underspillede og alligevel konfronterende måde at inddrage publikum i forestillingerne på. FIX&FOXY arbejder desuden med såkaldte hverdags eksperter, som fx prostituerede, krigsveteraner og andre samfundsgrupper, der ikke sædvanligvis er at finde på teaterscenen. Ærindet er at konfrontere publikum med vores egne blinde pletter i mødet med mennesker og virkelighedserfaringer, vi ikke normalt møder i teatret. Den nuancerede positionering af publikum er afgørende for kompleksiteten i dette møde og i forestillingernes samlede udsagn.

I de senere år har Tue Biering udtrykt ønske om ikke bare at repræsentere undertrykte grupper og samfundsrealiteter på scenen, men yderligere give plads til mennesker, han selv er grundlæggende uenig med, såsom internettrolde eller højreekstremer – mennesker hvis verdenssyn han også forventer, at hans publikum vil blive provokeret af.

Spørgsmålet er, om Biering i denne bestræbelse risikerer at give køb på kompleksiteten i publikumsdramaturgien, fordi han kommer til at positionere sit publikum som mere entydigt og fordomsfuldt, end vi nødvendigvis er – hvorefter han kan provokere og underminere vores angivelige forudindtagethed.

Gennem en kritisk analyse af FIX&FOXYs forvaltning af publikumskontrakten i en række kontroversielle forestillinger, bl.a. *Dark Noon* (2019) og *Rocky! Taberens genkomst* (2017), vil jeg med afsæt i Jacques Rancières begreb om den frigjorte tilskuer undersøge nogle af de dramaturgiske greb, der indvirker på, om værkerne formår at skabe diversitet og kompleksitet i publikumspositioneringen, eller om publikum snarere fastholdes i en mere entydig og prædefineret position.

Det er min tese, at jo mere nuanceret et dramaturgisk spillerum, forestillingen giver sit publikum, dvs. jo flere potentielle – og gerne indbyrdes uforenelige – publikumspositioner forestillingen åbner for og sætter i spil, desto større bliver det kritiske refleksionsrum.

### Velvilje og ubehag: en tvetydig tilskuerposition

Vi står på rækker bag hinanden og bliver bedt om at lægge vores højre hånd på skulderen af den foranstående. Herefter skal vi bare træde et skridt tilbage og løfte hånden en anelse, bare en lillebitte smule... Nærmest umærkeligt, nærmest uafvidende, hæver vi halvvejs hånden, så vi næsten heiler – før vi hastigt får armen trukket til os igen! Med hygge, *nudging*, fællesspisning, mildt gruppepres og kollektive instruktioner er vi stille og roligt blevet lullet ind i det nationalsocialistiske fællesskab, og før vi ved af det, står vi altså næsten der og heiler.

Vi er midt i FIX&FOXYs opsætning af *Viljens Triumf* (2012), Leni Riefenstahls berømte hyldestfilm til Hitler og nazismen i anledning af det nationalsocialistiske partis spektakulære kongres i Nürnberg i 1934. Sammen med Riefenstahls *Olympia* (1936) om olympiaden i Berlin i 1936 er *Triumph des Willens* (1934) en af filmhistoriens mest indflydelsesrige, men også kontroversielle film. Som publikum er vi inviteret i teatret for at hjælpe med at genindspille "verdens smukkeste

iscenesættelse,” som det hedder i traileren til forestillingen.<sup>1</sup> Ved hjælp af *green screen* og videokamera, vat, der bliver til skyer, og rækker af foldede lysegule post-its, der illuderer en uendelig teltlejr, er det skuespilleren Anders Mosslings opgave, ene mand, at spille rollerne som de angiveligt 700.000 deltagere – med en smule hjælp fra publikum.

Publikum vil rigtig gerne bidrage, når bænke skal flyttes for at få plads på gulvet. Vi hjælper med at dele suppe rundt og hygger os med guitarmusik om lejrbalet. Vi agerer det vinkende folk, der modtager føreren ved indtoget i Nürnberg, og vi er tilhørere til Hitlers, Goebbels’ og andre fremtrædende nazisters taler. Anders Mossling flytter sit pandehår tegneserieagtigt fra side til side for at agere først den ene og så den anden karikerede nazist. Vi trækker i langskafede gummistøvler, efter at vi har øvet os i at gå i takt... Kun et ældre ægtepar trækker grænsen ved gummistøvlerne, så de ikke ender med (næsten) at stå og heile.

*Viljens Triumf* (2012) er et af de teaterstykker, hvor FIX&FOXY arbejder med publikums ubehag. Det har de gjort i forskellig grad siden *Come on Bangladesh, just do it!* (2006), hvor de outsourcede det danske nationalklenodie *Elverhøj* – og købte pizza til publikum for det beløb, de sparede ved at benytte billig udenlandsk arbejdskraft.

Siden har FIX&FOXY målrettet arbejdet med varierende grader af publikumsinvolvering for derved at synliggøre publikums egne investeringer i konkrete socio-politiske (mis-)forhold. Det har ind i mellem ført til polariserede politiske debatter, ikke mindst i kølvandet på *Pretty Woman A/S* (2008). Her blev skiftende gadeprostituerede hyret ind hver aften til at spille hovedrollen i film-romancen fra 1990, hvor den gadeprostituerede Vivian Ward (Julia Roberts) reddes af den rige forretningsmand Edward Lewis (Richard Gere). FIX&FOXYs udgave bløtlægger hykleriet i Askepot-fortællingen: I virkeligheden kommer der ingen frelsende prins, tværtimod sender vi kvinderne tilbage på gaden efter endt forestilling. Forestillingen blev beskyldt for at udnytte kvinder, der forsørgede sig som gadeprostituerede, men man kunne få den mistanke, at kritikken snarere bundede i, at publikum ikke kunne holde ud at komme så tæt på de prostituerede og blive konfronteret med deres reelle livsvilkår.

Ubehaget knytter sig i begge forestillinger til den tvetydige tilskuerposition: På den ene side vil man som tilskuer bakke op om forestillingen og spille med på de præmisser, den stiller op, på den anden side bliver man på ubehagelig vis konfronteret med sin egen delagtighed i sociale og politiske overgreb.

### **Feel good-teater og politiske modsætningsforhold**

FIX&FOXYs praksis er inspireret af internationale grupper såsom tysk-schweiziske Rimini Protokoll og tysk-britiske Gob Squad, der i 1990’erne og 00’erne udviklede publikumsinvolverende postdramatiske formater, der bevægede sig ud i forskellige offentlige og sociale rum, samtidig med at de forholdt sig til globale markeds mekanismer og en globaliseret medievirkelighed ved at udnytte nye teknologier som video, internet og mobiltelefoner.

FIX&FOXY har fundet deres helt eget udtryk i denne genre. Særligt deres *feel good*-måde at invitere publikum til at deltage er i tråd med den relationelle og interventionistiske strømning i både kunst og teater, som dominerer såvel avantgardekunsten som det postdramatiske teater fra 1990’erne og frem. Det er en kunst og et teater, der er mere socialt intervenserende end politisk agiterende, og som inviterer publikum til dialogisk samspil snarere end at forsøge at provokere og

---

1) Se traileren: <https://fixfoxy.com/en/viljens-triumf/> FIX&FOXYs: *Viljens triumf* 2012, set 28. maj 2022.

opildne til bestemte politiske eller revolutionære handlinger i en konfrontatorisk gestus, som man så det i aktivistisk teater fra 1930'erne og igen 1960'erne og 70'erne.

Kunsthistorikere som Claire Bishop m.fl. har været kritiske over for den relationelle æstetiks bløde og konsensusprægede form for social interaktion og har med afsæt i bl.a. politologen Chantal Mouffes begreb om en agonistisk offentlighed, baseret på en fælles anerkendelse af konflikter og antagonisters legitime brydninger, insisteret på nødvendigheden af at anerkende reelle politiske modsætningsforhold i den partcipatoriske kunst, der vil intervenere i det offentlige rum og aktivere publikum.<sup>2</sup>

Ingen kan umiddelbart beskyldes for at være bange for at udfordre konsensus. Men i selve deres invitation til publikum er der en åbenhed på spil, snarere end en aggressiv politisering. En gruppe som SIGNA indskrives til sammenligning publikum på langt mere håndfast vis i sine forestillinger, når vi bogstaveligt talt indskrives som fx hospitalspatienter, menighedsdisciple eller hotelgæster i universer med klare husordener, reglementer osv. Ligeledes er SIGNA ikke bleg for at sanktionere, udstøde og bortvise publikum, hvis de forbryder sig mod spiluniversernes magthierarkier. Det er tværtimod en central del af projektet at undersøge, hvordan disse magtmekanismer virker og får publikum rettet ind, så vi underkaster os de stærkes ret frem for at risikere reelt at udfordre universet og dets hierarkier og love.

Hos FIX&FOXY forføres publikum måske nok til at spille med, men tilgangen til publikums deltagelse har som regel været baseret på en grundlæggende åbenhed og tillid, hvor præmisserne løbende lægges frem, så publikum guides næsten nænsomt ind i forestillingens dramaturgiske spilleregler.

### **Publikums medansvar**

Hvad der er på spil i FIX&FOXYs inddragelse af publikum, kan analyseres ved hjælp af Rancières kritik af tilskuerens position i moderne teater. I sit essay om "Den frigjorte tilskuer" fremhæver den franske filosof Jacques Rancière to hovedretninger inden for det 20. århundredes teatertænkning, repræsenteret ved henholdsvis Antonin Artaud og Bertolt Brecht.

Disse to hovedskikkelser ser ved første blik ud til at repræsentere modsatrettede idealer i det moderne teater: Brecht vil bevidstgøre tilskueren ved at indføre fremmedgørende elementer, der bryder teatrets forførelse af tilskueren med distancerende greb, der aktiverer tilskuerens kritiske sans og mobiliserer publikum til revolutionær handling. Artaud vil på sin side fuldstændig overvinde afstanden mellem scene og sal og trække tilskueren med ind i teatrets rene energi og nærvær.

Imidlertid viser det sig, at både Brecht og Artaud forsøger at overvinde selve det teatral i teatret ved simpelthen at skabe et teater uden tilskuere. I begge tilfælde handler det nemlig om at overvinde tilskuernes passivitet og mobilisere dem til handling. I en snurrig analyse påpeger Rancière, hvordan begge strategier sigter på at overvinde den kulturelle mistillid til teatret, som Rancière fører tilbage til Platon og hans kritik af digternes passivering af publikum.

Platon ville erstatte det dramatiske (og demokratiske) teater med et koreografisk fællesskab, hvor alle bevægede sig i samme takt og rytme. Han ville med andre ord overvinde repræsentationens afstand til fordel for fællesskabets *communitas*. Rancières overraskende pointe er, at den samme mistillid til teatret, som ligger til grund for Platons afvisning af det, også ligger til grund for de moderne teaterfornyeres formelle eksperimenter.

---

2) Se fx Bishop 2004, Mouffe 2005.





Viljens triumf. Foto: Søren Meisner

De tager afsæt i en forestilling om, at teatret grundlæggende er udtryk for falskhed med sine forførende og passiviserende skygebilleder, - en tanke vi især kender fra Platons hulelignelse og Guy Debords begreb om et kapitalistisk skuespilsamfund, gennemsyret af falske repræsentationer. Dette falske teater skal nu overvindes af et mere autentisk teater, der er ren handling og umedieret fællesskab, en forestilling vi også kender fra dyrkelsen af teatrets *liveness* som udtryk for et helt unikt nærvær, der gennembryder alle repræsentationssystemer og trumfer alle andre kunstarter.

*De sætter sig for at belære deres tilskuere om midlerne til ikke længere at være tilskuere og til at blive agenter for en kollektiv praksis. Ifølge det brechtianske paradigme gør teatrets mediering tilskuerne bevidste om den givne sociale situation og begærlige efter at ændre den. Ifølge Artauds logik får den tilskuerne til at træde ud af deres position som tilskuere: I stedet for at befinde sig over for et skuespil, er de omgivet af forestillingen, revet med af den handlingscirkel, der gør deres energi kollektiv. I begge tilfælde præsenterer teatret sig som en mediering rettet mod sin egen ophævelse. (Ranciére 2014, 17)*

Ranciére køber ikke forestillingen om, at teatret er rum for en særlig form for udelt og handlingsaktiverende fællesskab. Han mener ikke, der er nogen grundlæggende forskel på, om man befinder sig i et teater eller på et museum, i en skole eller foran tv'et hjemme i stuen. Den romantiske insisteren på det fysiske nærvær er i virkeligheden underordnet, for kunstens evne til at generere et fællesskab beror på den enkeltes mulighed for at fortolke det, de oplever, på deres egen måde. Vi er fælles om denne mulighed for, hver især, at skabe betydning gennem associationer og dissociationer, ikke ved at smelte sammen i ét stort umedieret fællesskab.

Rancière tror derfor heller ikke på den uhæmmede aktivering af publikum. Ifølge Rancière er publikum nemlig altid allerede aktivt i sin kritiske fortolkning af det værk, der udspiller sig på scenen (eller væggen eller skærmen). Og publikums tilsyneladende passivitet sikrer blot den afstand til værket, som er nødvendig, for at et sådant kritisk refleksionsrum kan opstå. Forestillingen eller værket er den tredje ting, det materiale, som vi kan referere til fra hver sit udgangspunkt som afsæt for en fri samtale. Værket genererer et refleksionsrum, der er grundlag for vores frie oversættelse til forskellige betydningskonstellationer. Derfor er det egentlige grundlag for en frisætning af tilskueren ikke at ophæve afstanden til scenen og aktivere tilskueren, men at sikre et åbent og demokratisk ligestillet refleksionsrum i en teaterform, som Rancière beskriver således:

*I modsætning til hyper-teatret, som vil forvandle repræsentationen til nærvær og passiviteten til aktivitet, søger den netop at ophæve den privilegerede vitalitet og fællesskabets magt, der tilskrives teatrets scene, for i stedet at genetablere ligheden mellem fortællingen af en historie, læsningen af en bog eller blikket på et billede. Den foreslår altså at opfatte teatret som en ny scene for lighed, hvor heterogene forestillinger oversætter hinanden. For i alle disse forestillinger drejer det sig om at forbinde det, man ved, med det, man ikke ved – om både at være performere, som udfolder deres kompetencer, og tilskuere, der betragter det, som disse kompetencer kan afstedkomme i en ny kontekst og over for andre tilskuere. (...) Et frigtort fællesskab er et fællesskab af fortællere og oversættere. (Rancière 2014, 24-25)*

En sådan "scene for lighed" kan selvfølgelig sagtens opstå gennem interaktive teaterformer som dem, FIX&FOXY har udviklet. Publikumsinvolvering behøver hverken at være det samme som ukritisk *feel good*-teater eller aggressivt belærende provokationsteater. Ligesom heller ikke klassisk drama eller konventionelt prosceniumsteater er nogen garant for tilskuerens frigørelse. Uanset genre og form så afhænger frisættelsen af tilskueren ifølge Rancière af, hvorvidt man kan lade et kritisk refleksionsrum være åbent. FIX&FOXY placerer sig med deres postdramatiske dramaturgi, hvor alle virkemidler og positioner principielt er ligestillet, solidt mellem Brecht og Artaud, når de spiller på selve forbindelsen mellem publikums behov for nærvær og dets evne eller vilje til aktiv handling. De arbejder samtidig, som Bishop plæderer for, med at sætte reelt politisk konfliktstof på scenen. Det interessante er imidlertid, hvordan publikumsdramaturgien, dvs. positioneringen af publikum fra forestillingens side, spiller ind på og definerer det rum, forestillingen efterlader for henholdsvis antagonistier i Bishops forstand og kritisk refleksion i Rancières. Som tidligere nævnt, vil jeg her argumentere for, at jo flere mulige og indbyrdes modstridende publikumspositioner, forestillingen åbner for, desto mere komplekst bliver dens potentielle betydningsrum.

Dette er ikke ensbetydende med en nivellering af reelle forskelle og uoverstigelige uenigheder – ligesom det heller ikke handler om, hvorvidt forestillingen er interaktiv, eksperimenterende eller konventionel. Det handler om rent dramaturgisk at give plads til et komplekst og konfliktfyldt rum, hvor publikum har adgang til flere mulige identifikationspunkter, frem for at lukke betydningsrummet i én position – også selv om forestillingen måske indholdsmæssigt behandler et fastlåst og uforsonligt socialt eller politisk modsætningsforhold. I det følgende undersøger jeg, hvordan publikumsdramaturgien i en række af FIX&FOXYs forestillinger påvirker forestillingens kritiske rækkevidde.

### Sort sol og white-facing: Et europæisk spejlkabinet

*Dark Noon* fra 2019 er en forestilling, der arbejder med en høj grad af kompleksitet i castingen af publikum.<sup>3</sup> I en næsten eksemplarisk visualisering af Mouffes agonistiske rum af modstridende positioner arbejdes der i *Dark Noon* med modsætnings brydning i rummet såvel som i publikumspositioneringen, uden at der på noget tidspunkt udpeges en ren position, hvorfra stykkets sandhed kan siges at udgå, og hvor publikum kan søge helle og falde til ro i sikker overbevisning om at have sympatien på sin side. Helt konkret spejles det konfliktfyldte rum i scenens opbygning, hvor tilskuerne ser forestillingen fra forskellige vinkler og også træder ind i de forskellige dele af scenografien og forestillingen fra forskellige positioner og med ufuldstændige perspektiver – men dog træder ind i en fælles projektion, et fælles rum. Selv om forestillingen kan siges at betjene sig af såvel brechtiansk *verfremdung* som intensive momenter af nærvær i Artauds forstand, vil jeg med afsæt i dens komplekse positionering af publikum argumentere for, at *Dark Noon* i sin samlede dramaturgi først og fremmest skaber rum for rancièreske refleksioner eller oversættelsesmanøvrer i et rum af forskelligartede forestillinger og erfaringer.

*Dark Noon* er noget så sjældent i teatret som en western, opført med syv sydafrikanske skuespillere i *whiteface* og co-instrueret med den sydafrikanske musiker og koreograf Nhlanhla Mahlangu.

Ideen om at opføre en western med afsæt i den omfattende migration fra Europa til Amerika, der varede i over hundrede år og kulminerede i starten af 1900-tallet, fungerer som en kompleks kommentar til den europæiske panik over de mange afrikanske og mellemøstlige flygtninge og migranter, der søger mod Europa i dag.

De syv skuespillere folder hele den amerikanske historie ud gennem en genrepastiche, hvor vi ser *the land of opportunities* blive til for øjnene af os, mens vi kommer med til slaveauktion i sydstaterne og drager mod vest over prærien sammen med indianere og cowboys, nybyggere og guldgravere, kinesiske jernbanearbejdere, prædikanter og prostituerede.

Samtidig foldes aktuel amerikansk politik ind i fremstillingen af det historiske USA, når vi ser en Trump-figur med rødt slips og gul toupé underskrive forfatningen, eller når indianerreservatet på scenen markeres med trådnat af samme type som i dag anvendes til at adskille mexicanske børn fra deres forældre ved grænsen til USA. Således afdækker forestillingen, hvordan de racistiske overgreb, vi ser i dag, er forankret i USA's kolonihistorie. Ydermere søges denne historie fortalt fra et ikke-vestligt perspektiv, hvilket understreges mod slutningen, hvor de sydafrikanske skuespillere fortæller om deres oplevelser af at se westernfilm som børn, oplevelser der varierer fra fascination til fremmedgjort ligegyldighed.

### Scenen som socialt erfaringsfelt

Noget af det mest interessante ved *Dark Noon* er, hvordan den ikke bare arbejder med at bryde forskellige perspektiver mod hinanden i selve den iscenesatte fortælling, men også i måden, den positionerer sit publikum på. *Dark Noon* er en kompleks forestilling, der konkret arbejder med at bryde perspektivet op, så der både fortælles og opleves fra flere vinkler og positioner på samme tid.

Helt konkret var publikum anbragt på tre sider af det rektangulære scenefelt, der bestod af rødt sand. Undervejs bygger skuespillerne en kulisseyby op af brædder, der minder om en klassisk westernkulisse, men også trækker referencer til Lars von Triers film *Dogville* fra 2003, der på sin

---

3) Dele af denne artikel har tidligere været publiceret i anden form i min anmeldelse af *Dark Noon* i *Norsk Shakespearetidskrift*, jf. Schultz 2019.

side viser tilbage til Thornton Wilders *Our Town* fra 1938 som det klassiske *all-american* drama om den amerikanske lilleby. I samspil med det røde sand og de sorte skuespillere ligner kulisserne pludselig også de dårlige huse af brædder og bølgepap, vi kender fra de sydafrikanske townships, som sorte sydafrikanere blev tvangsforflyttet til under apartheidregimet. Dermed trækkes tråden tilbage til den europæiske imperialisme, ligesom selve titlen påkalder sig den europæiske forestilling om det uciviliserede vildnis, hvad enten det gælder det amerikanske prærieland eller Afrika som det mørke kontinent, der er blevet brugt til at legitimere og hvidvaske de europæiske kolonialisters egen umenneskelighed.

Forestillingen forrykker nord-syd-balancen, men den formår også at folde mange forskellige historiske tider og perspektiver sammen. Undervejs forrykkes publikums rolle lige så stille. Vi bliver mindre neutrale og mere udsatte, i takt med at publikum inddrages i forestillingen: Bænkene fjernes under os, efterhånden som de skal bruges til opbygning af kulisserne. Nogle af os bliver kunder i en bank, der røves, og vi opfordres *at gun point* til at skrabe de sydafrikanske pengesedler sammen, der flyver rundt på scenen. Vi opfordres til at stå i kø for at få Coca-Cola, men bliver afvist, da vi ikke har nogen penge. Som kirkegængere bliver vi pludselig deltagere i en borgerrettighedsdemonstration.

Endelig får vi til allersidst skuespillernes egne fortællinger om, hvordan de oplevede amerikanske westernfilm som børn og unge, da de voksede op i et etnisk opdelt Sydafrika. Nogle har været fascineret af westerns, nogle reflekterer over westerns som direkte udtryk for den vold og de våben, europæerne bragte til Afrika – andre har overhovedet ikke kunnet relatere til genren: Set udefra er denne vestlige mytologiske grundfortælling ikke nødvendigvis særlig interessant eller fascinerende. Selv om den europæiske kolonialisme er af enorm historisk betydning, er det ikke nødvendigvis særlig relevant for en sydafrikaner at beskæftige sig med den i dens vestlige, mytologiserede form.

### **At adressere et sammensat publikum**

Forestillingen foretager undervejs en række greb for at adressere disse forskellige perspektiver på materialet. Først og fremmest undlader den så vidt muligt at adressere det danske publikum som et homogent, hvidt 'vi': Ligesom hele forestillingen er et forsøg på at anlægge kritiske perspektiver på en dominerende historieskrivning, gør forestillingen sig også konkret umage med at sprede perspektivet og både adressere og positionere publikum forskelligt.

Publikum sidder bænket hele vejen rundt om scenens røde sand og har dermed forskellig udsigt til handlingen, der udspiller sig over hele scenefeltet. Efterhånden som kulisserne vokser frem, spærres de delvis for nogle af tilskuerne. Samtidig projicerer livekameraer imidlertid centrale handlingsdele op på et lærred på den ene endevæg, hvor der ikke sidder publikum. De skiftende tilskuere, som inviteres på scenen, får yderligere forskellige oplevelser af handlingen. Ikke alle oplever eller ser med andre ord det samme, men samtidig fungerer scenen stadig som et fælles socialt erfaringsfelt. Effekten er, at publikum adresseres som forskelligartet og sammensat. På den måde får *Dark Noon* konkretiseret diversiteten i selve teatterummet, i de dramaturgiske og scenografiske greb, samt i publikumsrelationen. Historien er for så vidt kendt stof, men vi får den i en sprængt og decentreret version, hvor forskellige, ligestillede fortællinger, synsvinkler og erfaringer udfordrer hinanden – og dermed kræver af publikum, at vi forbinder det, vi ved, med det, vi ikke ved, i et reflekterende oversættelsesarbejde i Rancières forstand.



## Svinehunden på scenen

“Venstrefløjen er præget af en enorm selvgothed” hævdede Tue Biering i en artikel i *Berlingske* i 2017 og forklarede, hvordan han var helt uvant med at se andre holdninger end sine egne repræsenteret på scenen:

*Jeg er selv en del af det ekkokammer, der er opstået i kulturlivet. Mange af dem, der sidder i teatret, er de “rettroende.” De kommer i samme kirke, som jeg gør. På den måde er det også enormt trykt. Så kan vi lave en masse forestillinger om de onde, dem på højrefløjen, og sidde og grine ad dem. Og fordi det er en venstreorienteret kunstner, der står på scenen og fremstiller de andre, er det rart og genkendeligt. På den måde understreger vi jo bare opdelingen i os og dem. (Biering i Almbjerg, 2017)*

Biering forsøger med sin udmelding at reflektere kritisk over sin egen positionering som kunstner og netop spørge, om han har været god nok til at skabe et scenisk rum, der kan rumme modsætningsfyldte positioner. Det forekommer imidlertid, som om Biering med denne udmelding i *Berlingske* blot reproducerer en kritik helt ned i formuleringer, sætninger og metaforer, der i forvejen er udbredt i den borgerlige presse. Interviewet var optakt til forestillingen *Rocky! Taberens genkomst*, der med udgangspunkt i Sylvester Stallones boksefilm fra 1976 fortæller om taberen, der bliver vinder, og i Bierings version muterer til en folkeforfører, der med penge på lommen skaffer sig adgang til medier og dannelse og derved får selv tidligere venstreorienterede med på sin racistiske *white trash*-agenda.

Forestillingen er bygget op omkring en dramaturgisk cirkelslutning, hvor det netop er den pæne, og må man forstå, centrum-venstreorienterede skuespiller på scenen, Morten Burian, der fortæller Rockys historie. Til at begynde med holder han Rocky ud i strakt arm som en taber på tryk afstand af Burians egen selvfølgelige adgang til dannelse og privilegier, men efterhånden kropsliggør han i højere og højere grad Rocky. Det begynder med homofobiske, racistiske og sexistiske vittigheder – omhyggeligt doseret med en af hver slags – men tager især fart, da han hænger et slaget svin op i en krog som boksebold. Gradvis overtager han svinets position. Fra at bokse løs på det, når sproget ikke rækker til at udtrykke taberens frustrationer, bevæger Burian sig frem mod det punkt, hvor han bogstaveligt talt hænger sig selv op i fødderne som et slagte- og offerdyr. Som et svin.<sup>4</sup>

For Rockys succesfulde oprør skaber stadig større frustration hos den velvillige fortællerskuespiller, indtil det punkt, hvor Burian-karakteren bryder sammen og får lyst til at smadre både Rocky og demokratiet... og dermed altså pludselig selv bliver som Rocky, den uarticulerede taber, der ikke kan hjælpe sig selv, fordi han ikke har noget sprog for sin egen vrede og ydmygelse.

Vi mærker fysisk det kvalmende sammenfald mellem sprogets sammenbrud og hadets overtag, når Burian stopper svinets afrevne tunge ind i sin egen mund og bryder sammen i uarticulerede lyde. Herefter skifter han svinet ud med sin egen krop, som han forinden har mærket med rød maling som et slagtesvin til partering: En ofring af sin egen venstreorienterede position for at få *den anden*,

---

4) Denne fysiske brug af en slaget svinekrop benyttedes også i Cecilie Ullerup Schmidts gymnastikperformance i *Landbrug* på Caféteatret fra 2012, hvor hun havde hængt sig selv op i en krog sammen med et slagtesvin, mens hun redegjorde for sin research i arbejds- og produktionsforholdene inden for svineproduktion. Ullerup Schmidt hang dog med hovedet øverst. Scenografien i den forestilling var af Lisbeth Burian.

dvs. den højre-populistiske position, på scenen – og samtidig en ekstrem fysisk præstation, der kan måle sig med bokserens i en bogstavelig overtagelse af dennes machopræstation for øjnene af os.



Rocky. Foto: Henrik Ohsten

Som efterspil træder en DF-politiker ind på scenen, Cheanne Nielsen, og fortæller om, hvordan hun er blevet politianmeldt for racisme, mens medierne samtidig fortæller solstrålehistorier om fredelige flygtninge, men undlader at fortælle om alle de “fremmede,” der misbruger “vores gæstfrihed” ved at snyde, stjæle og myrde. Endelig kommer det sidste dødsstød mod “det venstreorienterede ekkokammer” i applausen, hvor Burian træder ind med Cheanne Nielsen i hånden, sådan at hvis vi vil klappe ad hans skuespilpræstation, er vi også nødt til at klappe ad hendes fremmedhad.

### **Ekkokammer eller kritisk offentlighed**

Biering har utvivlsomt en pointe i sin analyse af, hvordan den progressive del af det kulturbærende segment, som fx opsøger eksperimenterende teater, i en bredere samfundsmæssig virkelighed undertiden forholder sig patroniserende over for de minoriserede eller udgrænsede grupper, som de samtidig ønsker at repræsentere på scenen eller i debatten – og at denne elitære tilgang er problematisk. Resten af analysen fremstår til gengæld mere tvivlsom, især hvad angår opfattelsen af kunstfeltets kobling til den omgivende socio-politiske virkelighed.

Det er et grundlæggende greb i FIX&FOXY at bruge teaterrummet til at lade publikum møde samfundsgrupper, vi ikke normalt møder – altså at udnytte teatrets funktion som fælles demokratisk rum. I *Rocky! Taberens genkomst* kortslutter Biering imidlertid det kritiske potentiale og kompleksiteten i dette rum, når han forsøger at tvinge publikum til at lytte til de samme skingre stemmer, som også fylder i den øvrige medieoffentlighed.

I kraft af sin relative autonomi er kunsten et af de centrale steder i en moderne demokratisk offentlighed, hvor en kritisk samfundsanalyse og forestillinger om en anden socio-politisk virkelighed har kunnet få lov at blive hørt og artikuleret. I en tid, hvor den frie forskning, de frie medier og den kritiske kunst udskammes og underlægges en aggressiv nationalistisk mobilisering og censur fra politisk hold, bliver den eksperimenterende kunst imidlertid sat under pres som legitimt felt for kritisk tænkning.

Kunsten har i det demokratiske, borgerlige samfund været et offentlighedsrum, hvor vi kunne mødes om en fælles genstand – et kunstværk – og danne vores individuelle mening i sam- og modspil med andre, som de gamle oplysningstænkere så det for sig. Rancièr bygger videre på denne oplysningstanke, når han insisterer på en radikal og potentielt omkalfatrende ligestilling, såvel i sine tanker om den frigjorte tilskuer, som i sine mere vidtgående analyser af det politiske som betegnelsen for en demokratisk og anarkistisk proces, der re-konfigurerer den faste opdeling af samfundet.<sup>5</sup>

At et sådant kritisk, demokratisk rum skal desavoueres til fordel for populismens kunstige opdeling af samfundet i folket versus eliten, er for mig at se et større samfundsmæssigt problem, end hvorvidt venstrefløjen bliver patroniserende i sit forsvar for svage samfundsgupper. Når Tue Biering indskrives i DF-politiker i sin forestilling for at provokere kultureliten, fremstår det mest af alt som en internalisering af den borgerlige mistænkeliggørelse af kunstens kritiske funktion.

Det er udtryk for en besynderlig logik at holde den kritiske tænkning ansvarlig for populismens fremmarch – burde dette ansvar ikke snarere tilskrives populistiske politikere og meningsdannere? Biering ønsker i *Rocky! Taberens genkomst* at analysere en mekanisme, hvorved populismen næres af folkets opposition til en patroniserende elite, men i sin iver efter at åbne rummet for den radikale *andens* position, undslipper det tilsyneladende Bierings blik, at han derved selv bliver en del af tidens *anti-woke* angreb på enhver legitim kritik af det borgerlige samfunds eksklusionsmekanismer.

Selve præmissen om teatret som venstreorienteret ekkokammer er en sandhed med modifikationer. For det første kommer den borgerlige magtelite jo glad og gerne i teatret, om end de i højere grad kommer på de store teatre end på de små eksperimenterende scener. Ikke desto mindre nyder institutionsteatrene godt af, at de progressive kunstnere i det uafhængige felt til en billig penge udvikler det scenekunstneriske sprog og hindrer det i at stagnere i ren bedaget folkekomedie. Det eksperimenterende teater er således ikke et lukket kredsløb. FIX&FOXY forsøger at udfordre og rekonfigurere den herskende opdeling af samfundet og offentlighedsrummet ved at give stemme og synlighed til grupper, der ikke normalt høres. Det er al ære værd at forsøge at gøre dette til et reelt ligestillet møde i et rum, hvor man ellers selv har taleretten, og forsøge at lade sig selv blive reelt udfordret af den andens stemme. Spørgsmålet er bare, hvilken politisk gestus denne bestræbelse udmønter sig i.

Biering er til dels på bølgelængde med Rancièr, der også har kritiseret kritikken af populismen for at være venstre-elitär. Rancières holdning er, at tidens fascistoide strømninger hverken udgår fra højrepopulismen eller fra et eller andet folkedyb. Derimod er det statsmagts behov for på den ene side at sikre kapitalens frie bevægelighed og på den anden side kontrollere befolkningernes bevægelser, der afføder en diskriminerende og racistisk lovgivning, som tjener til at producere grupper af prekære arbejdere og andenrangsborgere, der potentielt kan miste deres statsborgerskab og retssikkerhed når som helst. Staterne har behov for at legitimere deres såkaldt tryghedsskabende tiltag ved at opretholde et konstant alarmberedskab med en række fjendebilleder, der i sidste ende blander den demokratiske forestilling om folket sammen med et skræmmebillede af eks-

---

5) Se fx Rancièr 2021, 51.

tremistiske massebevægelser, således at enhver anfægtelse af magtens legitimitet kan afvises som potentielt totalitær. Herved fremstår den herskende magt som den eneste rimelige mulighed og samfundsmodel: “*The current polemic over the mortal dangers of populism seeks to establish in theory the idea that we have no other choice.*” (Jf. Rancière 2017). Ifølge Rancière udnytter den højre-ekstreme populisme blot den xenofobiske defamering af især muslimer, der allerede udgår fra magtens midte.

I Bierings dramaturgi bliver denne kritiske analyse imidlertid reduceret til, at vi som publikum skal belæres om at være tolerante over for intolerancen. Cheanne Nielsen slutter sin inkriminerende nedgøring af “de fremmede” med en bøn til publikum om at acceptere, at stemmer som hendes findes derude, for “jeg respekterer jeres.” Det er så bare ikke rigtigt. Hele hendes tale har været et langt udtryk for disrespekt over for stemmer, der er anderledes end hun selv. Det, hun siger, kan derfor kun forstås på én måde: at hun opfatter publikum som bestående af én slags mennesker, hvis tilstedeværelse hun godt kan anerkende, nemlig hvide, etnisk danske mennesker magen til hende selv, der desværre bare har de forkerte holdninger. Mennesker, der adskiller sig fra denne kategori, har hun derimod lige demonstreret, at hun på ingen måde respekterer.

### Castingen af publikum

Hermed er vi tilbage ved spørgsmålet om den dramaturgiske positionering eller *casting* af publikum. FIX&FOXYs centrale kunstneriske greb har fra første færd været at konfrontere publikum med dele af virkeligheden, som vi plejer at kigge bort fra og undgå at møde: de prostituerede på Halmtorvet, de arbejdsløse, de taberagtige Rocky-typer, DF-politikeren osv. Vejen dertil har meget ofte gået gennem en alliance med publikum: Vi skal indspille den her film sammen, vi skal bygge den her western-by op sammen, vi skal undersøge det her fænomen sammen...

I forestillinger som *Rocky!* og også fx *Vi de 1%* fra 2021 sker der imidlertid et skred i den måde, publikum positioneres på. I *Rocky!* har vi stadig alliancen mellem skuespiller og publikum – men der arbejdes med en helt entydig publikumsposition, hvor publikum og skuespiller castes i en klar antagonisme til Rocky-figuren, der fremstilles som *den anden*.

I *Vi de 1%* er det superrige danskere, der er på scenen for at fodre publikums nysgerrighed på deres livsstil. De rige udfordres i et spil mellem stolthed og ubehag over at få deres rigdom udstillet, og de mødes på scenen af en underklasse af hjemløse, arbejdsløse, kriminelle osv., alt imens teaterpublikummets privilegerede middelklasse kigger på. I sig selv et interessant møde, men både dramaturgisk og idémæssigt fremstår hele øvelsen noget diffus og uforløst. En enlig skuespiller, Maria Rich, har fået den opgave at holde aktørerne beskæftiget i scenografien, og det fremstår mest som et retningsløst tidsfordriv – måske i en mimen af vores fordom om, hvordan den rige drysser sit liv væk i lediggang: Så stiller vi den rige nærgående spørgsmål og lader ham prale med sit Rolex, så etablerer vi passende omgivelser til ham med kage, champagne og barvogn og stuepige, så presser vi ham ved at introducere nærgående fattige, der aldrig bliver rigtigt farlige, mens vi spiller lidt tennis og går på jagt og konverserer lidt om, hvorfor han skal have hele kagen, og hvorfor taberne ikke bliver mere sure over det. Selv om der måske ligger en pointe i, at der netop *ikke* opstår nogen samlet front mod den rige – som vi fx så i Rockys populistiske oprør mod eliten – så er det mest den manglende dramaturgiske retning, der giver anledning til følelsen af pinagtighed og krummede tæer, og ikke de medvirkende i sig selv. Tilsyneladende er der kun én idé med hele forestillingen, nemlig at vende spejlet mod publikum selv. Ligesom publikum i *Rocky! Taberens genkomst* konfronteres med Cheanne Nielsen og grænserne for vores egen tolerance i form af vores intolerance over for den intolerante, så konfronteres vi, som det næsten fremgår af titlen, i *Vi de 1%* med vores egen rigdom. For i et afsluttende greb face-timer vi fra scenen med

en fattig familie fra Moldova, hvorefter kameraet vendes mod os selv, og sammenlignet med den østeuropæiske families livsvilkår bliver det klart for publikum, at vi alene ved at være danskere selv hører til den rigeste del af verdens befolkning, - set i et globalt perspektiv. Vi skal altså ende med at spejle os selv og indse vores egne privilegier, men her ligger der efter min mening det problem, at vi som publikum bliver castet lidt forsimpler. Overraskelsen er reelt ingen overraskelse, for den er jo allerede foregrebet i titlens 'vi'. Den entydige casting af publikum tjener mest til at dække over en uforløst politisk analyse og en manglende dramaturgisk idé med stykket selv, som betyder, at der ikke kommer noget reelt på spil i mødet på scenen eller i teaterrummet.

### Rekonfigureringen af virkeligheden

Her kan vi passende vende tilbage til Rancièr, som i "Den frigjorte tilskuer" tager afsæt i sin bog om *The Ignorant Schoolmaster*, hvor han beskriver den franske lærer Joseph Jacotots metode til intellektuel frigørelse. Jacotot hævdede, at den traditionelle forestilling om, at læreren skal bibringe eleven sin viden, fører til fordummelse, fordi eleven først og fremmest lærer, hvor uvidende hun selv er. Den intellektuelle frigørelses metode bekræfter derimod begavelsernes grundlæggende lighed. Den uvidende lærer forsøger ikke at bibringe eleven lærerens egen viden, men derimod at hjælpe eleven med selv at tilegne sig viden i et poetisk oversættelsesarbejde:

*Den samme begavelse findes hos den uvidende, der staver sig igennem tegnene, og den lærde, der opstiller hypoteser. En begavelse, der oversætter tegn til andre tegn og skrider frem ved sammenligninger og figurer for at kommunikere sine intellektuelle eventyr og forstå det, en anden begavelse forsøger at kommunikere.* (Rancièr 2014, 18).

Grundlaget for enhver læring må ifølge Rancièr være en sådan grundlæggende ligestilling af viden og begavelse. Om den uvidende lærer hedder det således:

*"Han lærer ikke sine elever sin viden, han fører dem ind i skoven af ting og tegn, han lader dem sige, hvad de har set, og hvad de mener om det, de har set, han lader dem afprøve det og lade det bekræfte."* (Rancièr 2014, 19).

På samme måde kan man ifølge Rancièr koncipere forholdet mellem instruktøren og tilskueren som en radikalt ligestillet relation. Det handler ikke om, at teatret skal opildne tilskueren til handling, eller at teatret skal føres tilbage til en oprindelig kultisk sammensmeltning mellem aktørerne. Det handler om at anerkende, at tilskueren selv allerede er aktiv i sin fortolkningsindsats, og at tilskueren såvel som instruktøren eller skuespilleren i kraft af sin fortolkning af verden altid allerede er i gang med at rekonfigurere virkeligheden her og nu ved at udfordre den aktuelle opdeling af samfundet og dermed forstyrre den herskende orden i en politisk gestus.

Tue Biering kritiserer venstrefløjen for at forholde sig patroniserende frem for anerkendende til *de andre*, som de samtidig vil løfte op på scenen for at få dem ind i teatret. Denne tilgang svarer netop til den position, Rancièr kritiserer, hvor læreren forsøger at bibringe den uvidende elev sin egen privilegerede indsigt, eller den intellektuelle forsøger at løfte arbejderen til sin egen højere indsigt, frem for at anerkende begavelsernes ligestilling. Men hvordan placerer Biering sig selv som instruktør, når han udfolder sin kritik fra scenen?

Et grundlæggende greb i FIX&FOXYs bidrag til en rekonfigurering af den herskende opdeling af samfundet består i at bringe møder i stand mellem samfundslag og befolkningsgrupper, der



ellers ikke møder hinanden, ved helt konkret at sætte dem i samme rum og bringe dem til at interagere med hinanden. Det er selve den ligestillede brydning af forskellige perspektiver, der holder (fortolknings-)rummet åbent og skaber dynamikken i forestillingerne. Det betyder ikke, at der ikke er stærke holdninger, ubehagelige sandheder og uovervindelige uenigheder på spil. I *Viljens triumf* får vi en erfaring af, hvordan det foregår, når mennesker bliver medløbere til en totalitar magt, og vi erfarer, hvordan vi selv har medløberen i os. I *Dark Noon* er der både aggression og uforsonlighed på spil. Det er en central pointe, at det danske publikum udfordres i mødet med den erfaring af at vokse op og leve med vold, som er de sydafrikanske skuespilleres virkelighed. Forestillingen lægger ikke op til blød, forsonlig udveksling mellem danske velfærdsborgere og sydafrikansk post-apartheidvirkelighed, men til en erkendelse af, at volden er reel. Samtidig får vi som tilskuere en klar erfaring af, at perspektivet er brudt, partielt, komplekst og foranderligt gennem den sceniske disponering af rummet og vores forskellige adgang til det.

Også i *Rocky!* og *Vi de 1%* har vi dette møde mellem uforenelige grupper. Men her er der en anden ensidighed på spil i positioneringen af tilskueren, hvor vi potentielt reduceres til en bestemt monolitisk samfundssposition, en bestemt klasse eller et bestemt segment. Herved indsnævrer forestillingen fortolkningsrummet for at få en bestemt pointe frem. I *Rocky!* er der en vis aggression i grebet med at vende blikket mod tilskuerne og tvinge os til at lytte til – og applaudere – DF'ens xenofobiske tale. Det meget håndfaste greb kan i samspil med forestillingens analyse af populismens mekanismer og fundering i klasseskel muligvis være erkendelsesfremmende – men måske bliver det også bare en slet skjult bekræftelse af den herskende populisme. Cheanne Niensens funktion kan sammenlignes med de prostitueredes rolle i *Pretty Woman A/S*. Men præmissen er helt forskellig. I det ene tilfælde bliver vi konkret konfronteret med den nådesløse sociale udstødelse af en sårbar befolkningsgruppe. I det andet tilfælde opfordres vi til at rumme et menneske, der nådesløst advokerer for social udstødelse af en sårbar befolkningsgruppe. I *Vi de 1%* bliver slutscenens greb med at vende kameraet mod os selv til gengæld en lidt selvopfyldende gestus, trods forestillingens intention om at udfordre vores fordomme om andre klasser og vores begrænsede forståelse af de økonomiske skel, vi selv nyder godt af.

Min afsluttende pointe er, at publikumsdramaturgien spiller en afgørende rolle i forhold til stykkernes samlede udsagn. Den er afgørende for, om det i en given forestilling lykkes FIX&FOXY at åbne for en *rekonfigurering af det sanselige her og nu*, som Rancière beskriver, hvor eksisterende kategoriseringer og opdelinger af mennesker erfares som foranderlige. Denne erfaring kræver et åbent og kritisk refleksionsrum, der kan opstå i en ligestillet relation, hvor tilskueren er sat fri til at danne sine egne fortolkninger af værket mellem afsender og modtager, instruktør og tilskuer. Herved realiserer teatret sit potentiale som et offentlighedsrum for fælles, kritisk refleksion. I et interaktivt teater som FIX&FOXYs bliver den dramaturgiske positionering af publikum en afgørende faktor for, om denne kompleksitet opstår.

---

**Laura Luise Schultz**, lektor Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Teater- og performance-studier. Københavns Universitet.

---

## Litteratur

- Almbjerg, S. I. (2017. 16. 9.). "Venstrefløjen er præget af en enorm selvgothed" in *Berlingske*.
- Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics" in *OCTOBER* #110, Fall.
- Christoffersen, E. E (2017). "Tilskuerrelationen i FIX&FOXYs forestillinger" in *Peripeti* #27-28.
- Christoffersen, E. E, og Krøgholt, I, (2017). "Interview med Instruktør og dramaturg Jeppe Kristensen omkring Ungdom" in *Peripeti* #27-28.
- Daugaard, S. (2017) "Den venstredrejede teaterghettos auto-knock-out" in *Peripeti* #27-28.
- Mouffe, C. (2005). "Which Public Space for Critical Artistic Practices". Netpubliceret foredrag afholdt ved The Institute of Choreography and Dance (Firkin Crane).  
[https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal\\_mouffe\\_cork\\_caucus.pdf](https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf)  
set 22. maj 2022.
- Rancière, R. (2017). "Attacks on "populism" seek to enshrine the idea that there is no alternative" *The Verso blog*, set d. 15. juni 2022: <https://www.versobooks.com/blogs/3193-attacks-on-populism-seek-to-enshrine-the-idea-that-there-is-no-alternative>
- Rancière, J. (2014). "Den frigjorte tilskuer" in *Kultur & Klasse* #118.
- Rancière, J. (1991). *The Ignorant Schoolmaster*, Stanford University Press.
- Jacques Rancière, J. (2021). *Ti teser om politik*, Aleatorik.
- Peter Schepeleern, P. (2004). "Lidelse i et allegorisk univers" in *Ekko* #20.
- Schultz, L. L. (2019). "Dark Noon – er du bange for din egen skygge?" in *Norsk Shakespearetidsskrift* #2-3.

