



Artikel

Samtidskunst, repræsentation og remediering

Samtidskunst, repræsentation og remediering

Af Erik Exe Christoffersen

Der er nogle træk ved FIX&FOXYs arbejde, der antyder, at det kan være meningsfuldt at tale om samtidskunst, som noget andet end slet og ret teater.

For det *første* har kompagniet i mange tilfælde taget udgangspunkt i film: lige fra *Pretty Woman*, *Guldfeber*, *Viljens Triumf*, *Det store Ædegilde*, *Twin Peaks*, *Rocky* til *The Deer Hunter*.

For det *andet* er der mange forestillinger, der inddrager ikke-professionelle fx prostituerede eller unge, og derved udvides aktørbegrebet. Det betyder også at instruktørens håndværk og ledelse samt selve tilskuerreceptionen, får andre tekniske og etiske dimensioner i forhold til værkets betydning.

For det *trejde* er der mange af forestillingerne, der benytter video, der gør forestillingerne tværmediale.

For det *fjerde* er der mange forestillinger, der inddrager tilskuerne, hvilket berører iscenesættelsen som værk og gør selve tilskuerforholdet til en del af værket. Der er flere forestillinger, som befinder sig i et grænseland mellem workshop og teater, fx *Ungdom* eller *Viljens Triumf*.

For det *femte* er der tale om en internationalisering inspireret af tysk og britisk teater. Desuden satser kompagniet på at sælge koncepter og forestillinger i udlandet med internationale problemstillinger. Det er så at sige en ny form for teaternetværk.

Endelig kan man for det *sjette* tale om, at FIX&FOXY interagerer med andre medier, aktørernes identiteter og kulturelle udtryksformer og udvider teatrets muligheder og relationer til samtiden. Selve repræsentationshandlingen og repræsentationsformer og deres effekter og teknik er gennemgående en kunstnerisk undersøgelse. En af forklaringerne på dette er, at FIX&FOXY forholder sig aktivt til globaliseringen, som forenklet sagt betyder, at man hele tiden selv må forholde sig aktivt til hvorfra man ser på verden, med hvilke øjne og briller.

For at sige det lidt firkantet: FIX&FOXY er samtidskunst, der kombinerer kunstarter og indtager (forsøgsvis) en selvbevidst position og samtidsrelation.

I artiklen forsøger jeg at se en sammenhæng mellem disse forskellige træk, som jeg anser for karakteristiske for samtidskunst.

Der er en historisk udvikling i dette, som kan gøre det hele ret komplekst, fordi der er tale om langsomme forandringer. Kunstarterne teater, musik, billedkunst, litteratur er åbenlyst forskellige i måden at medialisere et givet materiale på. Det at skabe form og betydning er blevet en aktiv handling. I 60'erne opstår der en interesse i, hvordan kunstbegrebet kan have betydning for de enkelte kunstarter og især sammenhængen og påvirkningen mellem kunstarter. Eksempelvis mellem teater og billedkunst eller mellem teater og musik. Disse påvirkninger har ført til nye hybrider, som fx installationsteater, visuelt teater, teaterkoncert og remedieret teater, som "oversætter" et medie til et andet. Udviklingen betyder også, at man kan tale om teater og ikke-teater, som "leger" med det, at de agerende kan repræsentere sig selv til forskel fra skuespilleren, som repræsenterer en fiktiv karakter eller figur.

Fokusering på teatrets medialisering

Globaliseringens opløsning af traditioner og kulturelle identiteter betyder, at samtidskunst, må forholde sig bevidst til sin egen "stemme" og position samt virkemidler og effekter i forhold til tilskuernes situation. Det er det, man kalder konceptualisering. Forskellige materialer, medier, rum og aktører inddrages og forholdet mellem kunst og ikke-kunst er i sig selv en grænse, som er

vanskelig at bestemme. Noget, som oplagt ikke er kunst, remedieres som kunst. Det er en ”metode”, der går tilbage til *ready made*-skandalen knyttet til Marcel Duchamp: Han udvalgte visse objekter, som han kaldte kunst. Hvordan var det muligt at overføre fx en sneskovl eller en pissekumme til kunst og få disse objekter udstillet på et kunstmuseum? Det skete faktisk først i slutningen af 50'erne, omkring 30-40 år efter de var blev døbt *kunst* af Duchamp.

Remediering er noget lidt andet end en traditionel iscenesættelse af et dramatisk værk. Begrebet stammer fra Bolter og Grusin (1999), og betyder, at gamle medier fx pladespiller, kasettebåndoptager, dias- og filmfremviser osv. overtages eller overmales af nye digitale medier. De skelner mellem to remedieringsstrategier. *Immediacy* benytter sig af transparens, og tilskuerne ser gennem mediet, som om det slet ikke var der og lever sig ind i den fremstillede virkelighed. Det skaber en umiddelbar nærhed med den fiktionelle verden. *Hypermediacy* skaber derimod en bevidsthed om mediet, hvor medieskærmen gør opmærksom på sig selv, og lader tilskuerne erfare mediets realitet og virkemåde. Begge strategier skaber en relation (indlevelse eller distance) mellem afsender og modtager. Min pointe er, at FIX&FOXY benytter begge strategier, der skaber både nærhed og medierefleksivitet. Det etablerer en emotionel og kropslig oplevelse af fiktionen og samtidig en bevidsthed om remedieringens konstruktion af repræsentationshandlingen (Se hertil Jeppe Kristensens artikel om *Love Theatre*).

Remediering flytter de dramaturgiske elementer fra et medie til et andet, og denne proces bliver en del af den nye fortælling. Det skaber en transparens i fremstillingen som med palimpsest. Begrebet remediering er i familie med iscenesættelse, og begge begreber peger på, at noget dagligdags tilføres en ny form og effekt. Når det kan være en pointe at tale om mediering i stedet for iscenesættelse, er det for at understrege, at remediering har en dobbelthed og vekslen mellem nærhed og medierefleksivitet.

Når prostituerede indtager hovedrollen i *Pretty Woman A/S* uden nogen form for forberedelse skabes en version, der er præget af de medvirkendes realitet og samtidig fiktionen, som en del af vores bevidsthed. Der følger etiske spørgsmål: Hvad og hvilke aktører kan man iscenesætte? Er der nogle begrænsninger, som man må medtænke? Hvem er det, der i sidste ende repræsenterer hvem? Denne etiske udfordring har FIX&FOXY løst på forskellige måder, der berører samtidens diskussioner om forholdet mellem identitet, person og rolle.

Pretty Woman A/S

Pretty Woman A/S, 2008 blev opført i containere på Halmtorvet i København, som en remediering af filmen *Pretty Woman* (1990) med Richard Gere og Julia Roberts. Stykket fulgte manuskriptet og rollen som rigmanden, blev spillet af den svenske skuespiller Anders Mossling, mens den prostituerede, Vivian, blev spillet af en gadeprostitueret, der blev engageret på gaden før hver forestilling og iscenesat gennem en øresnegl i forhold til replikker og bevægelser. Den prostituerede blev betalt for en time af entreindtægten svarende til gadeprisen. Den risiko, der lå i, at man ikke vidste, hvem der skulle medvirke, var en del af konceptets realitetseffekt.

Scenen var meget intim og lille, og man så ind på scenen gennem en glasramme. Der var afsat præcis en time, som blev videofilmet og vist på tv-skærme for oven foran tilskuerne. Stykket var dermed video, teater og en version af den originale film. Forestillingen var betinget af en række tilfældigheder og muligheder: Fiktionslaget blev genskabt via en iscenesættelse, der gennem trådløse øremikrofoner skabte en forsinkelse af replikken og en kunstighed mellem aktør og rolle. Tilskueren kunne ikke glemme, at der var tale om en remediering, der blev til her og nu, og som blev præsenteret og kommenteret. Der var visse udeladelser i forhold til filmen og konkrete

ændringer, fx er den mandlige hovedperson på cykel og ikke i bil. Den kvindelige aktør kom også til at demonstrere manglende status, skrøbelighed og vovemod. Hele liveoptagelsen var nøje fastlagt i forhold til kameravinkel, klipning og zoom, og lignede tilnærmelsesvis den originale film.

Remediering af plottet betød, at forestillingen samtidig repræsenterede de medvirkendes identitet og inddrog tilskuerne i en refleksion gennem direkte henvendelser til tilskuerne.

Det er oplagt at se remedieringens nærværseffekt i sammenhæng med det, Charles Taylor (2002) har kaldt *autenticitetens etik*. Han argumenterer for, at det har været et fremtrædende træk ved iscenesættelser de sidste 50 år. Det autentiske er det, der er i overensstemmelse med sig selv, og som er det, det siger, det er. *Autenticitetens etik* stræber efter at være tro mod sin egen indre "stemme" og søger at realisere det personlige potentiale bedst muligt. Det kan man især støde på i kulturbranchens kreative industri, i kunst og i selvhjælpsbøger med overskriften: *Find dig selv*. Paradokset er, at autenticitet altid er en remediering og en effekt som betyder, at realiteten bliver "realitet".

Den medvirkendes nærværskvaliteter, interaktionen mellem tilskuernes forventninger og den faktiske begivenhed skabte et samspil mellem *Pretty Woman A/S* og det omkringliggende miljø og ikke mindst den kulturelle offentlighed, hvor forestillingen skabte betydelig debat. Nogle politikere og anmeldere kaldte forestillingen "social pornografi" (Pernille Fram, SF's Kulturordfører) og Hans Hauge, Jyllandsposten kritiserede, at Kunstrådet havde støttet forestillingen med 987.500 kr. Anmelderen Per Theil beklagede manglen på professionelle skuespillere (*Politiken* 30. 10. 2008). De prostituerede var i virkeligheden ukendte svenske skuespillere, hævdede Lars Wredstrøm i dagbladet *Børsen* (3. 11. 2008). Instruktørerne fastholdt, at den pågældende svensker, som spillede rollen til premieren, faktisk var prostitueret, men havde spillet rollen før (Tue Biering i *Politiken* 8. 11. 2008). Kunstrådets Scenekunstudvalg forsvarede forestillingen som et spændende eksperiment, der "bevæger sig udenfor det etablerede teaters rammer og møder kvinderne i deres eget miljø" (www.kunst.dk/kunstradet/). Dramatikeren Christian Lollike fremhævede at "medieomtalen er en del af værket ligesom processen" (*Politiken* 8. 11. 2008)

Forestillingen var hverken en romantisering af de prostituerede eller en frigørelsesproces for de deltagende. Originalens etiske dilemma, mellem den prostituerede og den samfundsmæssige magt styret af penge, blev genskabt, men aktørens realitet adskilte sig fra det etablerede rollebillede (Julia Roberts). *Pretty Woman A/S* iscenesatte prostitution og teater som forskellige iagttagelsesmåder. Efter forestillingen tog tilskuerne hjem, mens den prostituerede, skulle tilbage på arbejde på gaden.

Overførsel fra filmmediet til teatermediet kræver en vis indsats fra de medvirkendes side, og en remediering må have en nødvendighed, der handler om både den film, som genskabes og selve handlingen, der er en form for gentænkning og bearbejdning. Medialisering synliggør verden, og enhver medialisering rummer valg, og understreger nye valg og fravalg. En bestemt mediering skaber betydning som en særlig kommunikativ relation til tilskuerne. Teatralitet og autenticitet er effekter, som præsenteres side om side i en udsigelse, som tester kunst i forhold til ikke-kunst. Der er tale om iscenesættelser, der kan være provokerende, skabe forundring, skabe sanselige og kropslige oplevelser og konfrontere andre affektive former. Afstand og forskel mellem det oprindelige forlæg og opførelsehandlingen bliver en ytring, der er orienteret mod effekten og ikke et "indhold". Man kan sige, det er selve processen og konceptet som i sig selv bliver en pointe, der kan vække debat.

Denne konceptualisering udvider teatermediet, så betydningsrelationen bliver en udveksling og et kropsligt samt kulturelt møde i et særligt rum (containere på Halmtorvet). Teatret bliver en medialisering af dette særlige rum og prekære møde.

Dollars FO

For femogtyve år siden ramte den amerikanske serie Dollars verdens tv-skærme, og *Dollars FO* (2009) var en remediering af tv-serien, der blev genindspillet på Færøerne med lokale frivillige, castet samme dag, som der blev filmet. Der var ikke et fast manus, og arrangement og lokaliteter opstod under optagelsen. De medvirkende blev som forberedelse udspurgt om deres privatliv, de sang og talte om deres forhåbninger, talenter, hobbies mv. Fragmenter herfra blev skrevet ind i manuskriptet



Dollars FO

Forskellen mellem originalen og den lokale variant trådte tydeligt frem. På 14 dage deltog 21 færinger i 7 episoder af Dollars, 7 forskellige steder og de blev sendt via internettet på egen hjemmeside og samtidig vist om aftenen hjemme hos de medvirkende sammen med venner og familie. Den sociale betydning for de medvirkende, blev understreget af den efterfølgende fest og fejring.

”Færøerne er langt hen ad vejen et lukket samfund, men når vi taler om Dollars, så lukker det op for nogle fortællinger, som ellers ville være svære at få frem. Drømmen er at lave et røntgenbillede af det færøske samfund gennem noget så banalt som en soap. Og de medvirkendes egne historier vil blive flettet ind i afsnittene. På den måde kommer de medvirkende til at se sig selv i nye roller hjemme hos hinanden. Og vi håber, der opstår nye møder, som ellers ikke ville opstå. Deres liv bliver fuldstændig forandret, når de har været med i sådan et afsnit. Ligesom det sker i alle reality-udsendelser.” (Tue Biering, *Politiken* 2. august 2009).

Der var i *Dollars FO* en række brud med klassiske filmsproglige koder, der normalt skaber sammenhæng i fiktionens tid og rum: organisering af forgrund og baggrund, relationer i rummet, entre

og exit. De reale lokaliteter var synlige: en privat bolig, en forretning med skilte, en fodboldbane, naturområder etc.

Remedieringen viste de medvirkendes lokale identitet og deres fornøjelse ved at deltage i iscenesættelsen. Spillet var bevidst mangelfuldt indstuderet. Skuespillernes åbenlyse fejl, hvor de retter på sig selv, og kommer til at se ind i kameraet osv., er ikke bortredigeret. I scenerummet var der udlagt sedler med kryds, som viste, hvor skuespillerne skulle stå, når de sagde replikkerne, der var kortfattede og på engelsk med lokal accent. Dialoger mellem personer var ofte uden øjenkontakt og tydeligvis mere indstillet på optagelsens end på fiktionens realitet.

Der var mange illusionsbrud: scenografiske elementer som papskilte, et papglas, en paphest tilsat reallid m.m. og landskaberne var undertiden filmede fotografier. De medvirkende havde små navneskilte, som angav deres roller, og man så fotografier af de oprindelige karakterer i *Dollars*. Kostumer og parykker var kun delvist dækkende, og det private tøj synligt, ligesom kamerafolk og mikrofoner. Undertiden spurgte interview-personer de medvirkende ud i forhold til rollen.

De tilfældige hændelser, fejltagelser, misforståelser osv. skabte en *sårbarhed*, der understreger et risikomoment for de medvirkende, som blev brugt og udfordret i forhold til deres hemmelige drømme. Det skabte en transparens mellem fiktionen og de medvirkende, så deres personligheder bliver synlige. Det er den autenticitetseffekt, som er interessant i forbindelse med seriens ironisering over den såkaldte *Method Acting* og det at blive stjerne for en aften.

Viljens Triumf

FIX&FOXYs *Viljens triumf* (2012) var en remediering af Leni Riefenstahls film *Triumph des Willens* fra 1935, der blev lavet på bestilling af Adolf Hitler om nazipartiets fem dage lange kongres i Nürnberg i 1934. Det er en propagandafilm, der kun til en vis grad er dokumentarisk. Den begynder med, at man ser en flyvemaskine på himlen, som et billede på "frelseren", der kommer til jorden i en monumental iscenesættelse. Man følger folkets indkvartering i telte, forberedelse til "indvielsen" og masseoptin med religiøse undertoner, hvor deltagerne drages ind i kongressen, der ender med den totale overgivelse til Førerens vilje og triumf. Masserne er som et æstetisk sanseligt og anonymt subjekt. Filmen er original i forhold til brug af kameravinkler, klipning og iscenesættelse gennem lysætning og en grafisk brug af rum og menneskemasser.

I Viljens triumf (2012) sidder tilskuerne på træbænke, og i den ene ende er der bygget en miniature modelby, en lille teltlejr og andre kulisser. En skuespiller (Anders Mossling) fremstiller filmens figurer og er samtidig en slags instruktør og fortæller. Han beder publikum om at medvirke til en remediering og dirigerer rundt, så de kan optages med video, der efterfølgende vises på storskærm. Tilskuerne er altså statister og "spiller" de 700.000 nazister til kongressen, og samtidig er de tilskuere til videofilmen, som scene efter scene optages og vises. Tilskuerne ser sig selv iscenesat og projiceret op på en storskærm.

Skuespilleren, Anders Mossling, bekender, at han ikke er nazist, men at han finder filmen smuk og fascinerende og glæder sig til lave denne genindspilning. Han er klædt i brun kedeldragt og forklarer: "Vi skal ned på knæ og vinke og smile." Kamerapositioner er stramt fastlagt, og tilskuerne beordres venligt, men bestemt til at udføre enkle handlinger. "Det er ikke farligt, I skal ikke spille, blot vinke!". Man kan ikke lade være med at smile, og der opstår et misforhold mellem det, der sker i rummet, hvor tilskuerne smiler af situationen og det redigerede materiale, man ser på skærmen, som viser en begejstret modtagelse af Hitler.

Senere instrueres tilskuerne i at sidde omkring et lejrball i en teltlejr, spise suppe og vaske op. De bærer spader og faner og deltager i ceremonier, lærer at marchere i gummistøvler og at udføre den

nazistiske hilsen. Tre publikummer iføres lidt kostumer og filmes på baggrund af en green screen, hvorefter det hele projiceres op på lærredet med en baggrund fra filmen.

Det etisk valg

Undervejs opstår der en munter stemning blandt tilskuerne i kraft af fællesskabet og opgaverne. Der er nogle, som ikke vil medvirke, og det er helt i orden, siger Mossling. Der er ingen tvang, og de sætter sig lidt ud til siden. De fleste vil gerne, men langsomt sniger der sig også en mistanke ind. Bliver man forført til at deltage i noget, man ikke bør være med i? Kan man både være med i en remediering og samtidig tage afstand fra *Triumph des Willens*?

Skuespilleren interagerer med publikum. Publikum interagerer med hinanden i rummet, hvor de filmes og redigeres ind i filmens kontekst. Der er en interaktion mellem den oprindelige film, som vi enten kender eller forestiller os og genindspilningen, som af gode grunde kun kan være en fattig rekonstruktion, som alligevel forbavser ved at ligne. Endelig er der en interaktion mellem teater- og videomediet og mellem det rumlige og projektionens filmiske flade. Forestillingens kvalitet ligger i at disse forskellige former for interaktion ikke er helt ”uskyldige” og skaber uorden i tilskuerens sansemæssige perception og intellektuelle og etiske refleksion af den nazistiske kulturarv.

Forestillingens virkning ligger i rummet mellem film og teater, hvor tilskuerne spaltes mellem at være deltagende og betragtede. Den oprindelige film er givet ubehagelig, men remedieringen er en proces, som skaber nærheds og fællesskab, hvor filmens kontekst delvis glider i baggrunden. Samtidig er processen iscenesat, så manipulationen fremvises mere og mere markant. Det slutter med filmens totale tilslutning og Hitler-heilen: Først skal vi gå i takt og lægge højre hånd på skulderen af personen foran. Vi skal holde armen hævet, skabe lidt afstand og løfte benene, når vi går, så er den der! Det er både latterligt og faretruende ubehageligt.

Kameraholdet ved hele tiden præcis, hvor og hvordan der skal filmes. Hvert enkelt skud er fastlagt med kamerapositioner og -vinkel, beskæring, afstand, format, belysning, forhold mellem forgrund og baggrund etc. Den instruktion er normalt skjult, men er her synlig, og tilskuerne ser de tricks og effekter, der skaber det filmiske resultat. Samtidig er tilskuerne ”inde” i teatrets forestillingsrum, hvor de ikke skal ”spille”, men hvor optagelsen udnytter deres tilstedeværelse. Man ser resultatet næsten samtidig med, at der optages, og det skaber en feedbacksløjfe mellem forestillingen og optagelsen. Remedieringens identifikation med filmens ”masser” er en måde at skabe en kropslig forståelse af masseeffekten i nazipartiets fem dage lange kongres i Nürnberg i 1934.

Et dukkehjem som hjemmeteater

FIX&FOXYs *Et dukkehjem* (2014) var baseret på Henrik Ibsens drama (1879). Der er altså ikke tale om remediering af en film, men af Ibsens teater og dramaform, som oprindeligt er uden tilskuerhenvendelser eller forfatter-regi. Ibsens teaterkonvention benytter den 4. væg, og lader som om, tilskuerne ikke er til stede. FIX&FOXY bryder med denne, idet forestillingen opføres i private hjem med ikke-professionelle aktører i hovedrollerne som Helmer og Nora, og hvor tilskuerne sidder rundt omkring aktørerne. De er uden nogen forudgående instruktion eller forberedelse. Man kan sige, at det private hjem og aktørerne remedieres i forestillingen. Det er remedieringsteknikken overført på et traditionelt dramatisk materiale.

Vi står på Store Møllevvej på Amager foran et nyt boligkompleks. En kvinde i Det Kongelige Teaters uniform og logo krydser 30-35 tilskuerne af, og skuespillerne Troels Thorsen, Thomas Hwan og Kitt Maiken Mortensen fra teatret præsenterer sig, giver hånd og introducerer aftenens begivenhed. Ulla og Klaus har sagt ja til at være med uden at vide i hvad. Kontrakten lyder på,



at deres lejlighed skulle kunne rumme et vist antal tilskuere, og møblerne og indretningen er den sceniske ramme. Hele konceptet kræver tillid, god stemning og rummer en vis risiko på grund af de uforudsigelige elementer.

Skuespillerne fører tilskuerne op til lejligheden med store vinduer, god udsigt, kunst på væggene, flotte designede lamper og møbler og to altaner. Tilskuerne placeres i hjørnesofaen, på gulvet, og hvor der nu er plads. Ægteparret sidder i sofaen, og skuespillerne udspørger dem. Han er bankmand og arbejder med såkaldt risikovurdering, og hun er kreativ designer med eget tøjfirma. Hun har en lille forkærlighed for chokolade og søde sager. Til forskel fra Helmer og Nora har de ingen børn.

Iscenesættelsen blev skabt løbende af de tre skuespillere med et manuskript i hånden, og de spillede dramaets øvrige roller: Dr. Rank, Fru Linde og sagfører Krogstad. Skuespillerne kendte hverken parret eller lejligheden og begyndte at spørge med relation til Noras hemmeligheder i teksten. ”Har du hemmeligheder for din mand?” Nora-aktøren svarede: ”Jeg gemmer noget chokolade i en skuffe.”

Skuespillerne ridser historien i *Et dukkehjem* op, og iscenesætter ægteparret, som gentager enkelte replikker og handlinger. I Ibsens drama er der en konflikt mellem Nora og Helmer. De skjuler begge noget for hinanden betror hun fru Linde. Efter de blev gift blev Helmer syg. Nora lånte penge af sagfører Krogstad og skrev under i faderens navn, så de kunne rejse til Italien, for at Helmer kunne helbredes for den sygdom, han ifølge lægerne ikke måtte vide noget om. Han blev rask og de har levet lykkeligt, selvom Nora ved, at Helmer er en stærk modstander af det at låne penge og optage gæld. Krogstad truer nu med at afsløre Noras falske underskrift. Nora forsøger til det sidste at skjule historien, og forsøger at få hjælp af husvennen Dr. Rank, som imidlertid afslører overfor Nora, at han er forelsket i hende, og derfor kan hun ikke benytte hans hjælp. Krogstad og fru Linde beslutter, at fortiden ikke længere kan forties. Det ender med, at Nora forlader mand og børn for at finde sig selv. Det er jo et etisk dilemma. Er det rigtigt eller forkert at hun forlader børnene? Ibsen lavede på et tidspunkt en slutning, hvor han lod Nora vende tilbage, men fortrød og forbød brugen af denne version. Som Ibsen sagde, vidste han ikke, om Nora blev sindssyg, kunstner, nøgendanserinde i et cirkus eller vendte hjem. Det var op til tilskuerne at diskutere mulighederne.

Under iscenesættelsen i lejligheden er der musik, og enkelte handlinger spilles i slowmotion. Andre handlinger udspiller sig mellem tilskuerne, der flyttes rundt undervejs. Løbende afbrydes spillet, og der spørges til parrets privatliv for at antyde visse ligheder og forskelle til Helmer og Nora. På samme måde skabes der også en vis dobbelthed mellem skuespillerne og deres roller. Skuespilleren Thomas Hwan, som spiller Dr. Rank, understreger, at Ulla er dygtig, og at de har en god kontakt. Han nyder at spille sammen med hende og glæder sig til scenen, hvor hun *blotter sig* for ham. Kitt Maiken Mortensen beder ham dog om at tone sin iver ned, selvom Rank er forelsket i Nora.

De to hovedroller indlever sig langsomt i fiktionens univers. De professionelle skuespillere improviserer, instruerer, ommøblerer og fører parret og tilskuerne rundt i lejlighedens realrum. Forestillingen glider hele tiden mellem fiktion og den reale situation, ligesom vi som tilskuere både er ”fluer på væggen” og drages ind i fiktionen: fx skal vi gemme os som børn i slutningen af 1. akt, hvor Nora leger skjul med sine egne børn. Det virker ganske komisk, når 35 voksne mennesker forsøger at gemme sig bag puder eller bag et gardin eller en sofa. I begyndelse af 3. akt, er vi til fest sammen med Nora og Helmer. Det er maskeballet, hvor alle danser, drikker øl, og leger fulde op og ned ad trappeopgangen. Tilbage i lejligheden kommer vi til opgøret.

Helmer afviser Nora, da sandheden kommer frem, og hun bliver dybt krænket over hans reaktion. Det er en konfrontation mellem den borgerlige lov og orden og kærlighedens lov. Senere,

da Krogstad fortryder og giver gælds brevet tilbage, vil Helmer tilgive hende, men for Nora er de nu som fremmede for hinanden. Stykket slutter med, at Nora vælger at forlade ”dukkehjemmet” for at undersøge virkeligheden, og hun smækker provokerende med døren.

Ulla og Klaus, der har været sammen i 18 år, er glade for deres hjem og papegøjen, der larmer i baggrunden. Kunne de forestille sig en afsløring af en hemmelighed, som ville få de konsekvenser? Umiddelbart mener de ikke, det er tilfældet, men det skaber en form for overvejelse og refleksion for de to og for tilskuerne. Slutscenen bliver rørende, idet den bliver spillet af et par, der på ingen måde ønsker at ende, hvor Nora og Helmer ender.

Forestillingen etablerer et æstetisk refleksionsrum, der er anderledes end i det klassiske teater, hvor der er en adskillelse mellem scenen og tilskuerrummet. Tilskuerne er en del af scenen og drages momentvis ind i fiktionsrummet, men er også iagttagere til hovedpersonernes indlevelse og skuespillernes instruktion. Det bliver en demonstration af, hvordan fiktionens katastrofe konfronteres med deres virkelighed. Hvad hvis Nora-fremstilleren rent faktisk gik? Den dramatiske konflikt spejles i det aktuelle parforhold, hvor forskelle og ligheder bliver forestillingens spændingsfelt.

Mellem fiktion og virkelighed

Efter forestillingen snakker vi om opførelsen med andre tilskuere og Klaus viser sin tamme papegøje, som han holder som en lille lærkefugl i hånden, og som er glad for at blive aet. En af skuespillerne fortæller, at det er tredje hjem de spiller i, og at de har mødt meget forskellige par. Selve den dramatiske struktur er fastlagt, men der er stor forskel på, hvordan interaktionen mellem personerne-i-roller og tilskuerne og rummet foregår. En tilskuer bemærker, at det fx var fantastisk at høre papegøjen i buret skræppe op på det helt rigtige tidspunkt, hvor Nora overvejer, om selvmordet er den eneste løsning. En anden fortæller, at det var ret grænseoverskridende at danse ned ad trappen i opgangen. Det var sjovt da en mand på gaden svarede tilbage til Klaus, som råbte efter Nora ud ad vinduet.

Ibsens modstilling mellem kvinden og manden, som følger to forskellige love, bliver klart mere eller mindre opløst, og den binære modstilling mellem familien og samfundet har ikke den moralske tyngde. Det betyder også, at Noras exit fra mand og børn hverken bliver en ond eller god handling. Forestillingens intensitet ligger i interferensen mellem fiktion og virkelighed.

Den etiske dimension: Det gode vs. Det onde

FIX & FOXY er blevet kritiseret for at udnytte sårbare performere og placere dem på en scene, hvor de udstilles og beskues. De er også blevet beskyldt for at sammenblende sociale og kunstneriske problemstillinger. Der har været en strid om moral og etik, som jo i sig selv er begreber, der er til evig debat. FIX & FOXY har været part i denne diskussion, som det fremgår i denne antologi, men det er interessant at se, hvordan denne komplekse problematik får et kunstnerisk udtryk i forestillingen *Det gode vs. Det onde*, Aalborg Teater (2020)¹. Forestillingen kan siges, at være en refleksion over teatrets etik som repræsentationshandling, skrevet og iscenesat af Tue Biering.

Hvad er forskellen mellem etik og moral? Moral er normerne for *god*, sandfærdig adfærd og en universel og uforanderlig værdi. Men spørgsmålet er hvem der kan eller skal definere moral i en verden, som tilsyneladende er i konstant forandring og påvirket af forskellige kræfter? Det er

1) *Det gode vs Det onde* er skrevet og instrueret af Tue Biering, men er ikke en FIX& FOXY-produktion. Medvirkende i: Marie Knudsen Fogh, Ena Spottag og Jacob Moth-Poulsen. Scenograf: Nicolaj Spangaa. Instruktørassistent: Jara El Baz.

selvfølgelig et spørgsmål, som også handler om hvorvidt, der overhovedet findes en overgribende styring. Etik er en undersøgelse af gældende normer, men uden nødvendigvis at dømme, hvad der er godt eller ondt. Etik er derfor en dynamisk og foranderlig social konstruktion, som er til forhandling og afhængig af samtiden og ens egen position. *Det gode vs. Det onde* er en refleksion over selve binariteten god/ondt, som forekommer begrænsende.

De tre skuespillere er iført hvide kostumer. De er super fleksible og skiftes til at spille den samme rolle: *Hans*, som illustreres med en paryk, som de skiftevis kan tage på. Desuden spiller en håndfuld statister med i flere roller og funktioner. Skuespillerne forekommer ret usikre på konceptet, - de er alle blege, og deres kroppe stilles til skue som "virkelige og uperfekte", også ind imellem helt afklædte. De balancerer mellem at være personer og roller. Deres vurdering af det gode eller det onde hænger sammen med, hvordan de selv føler sig tilpas. Figuren *Hans* og skuespillerne er en smule skamfulde over hverken at være afklarede eller perfekte. De tilhører den såkaldte *privilegerede hvide klasse*.

Hans er vokset op med billeder af gode hvide helte og blodtørstige indianere, samt tyskere, russere, sorte, mexikanere og andre *onde*. Gode dyr er kattekillinger og små hunde, mens slanger, edderkopper er onde. Sorte katte kan dog være onde ligesom delfiner, der fremstår gode, men faktisk kan være udspekulerede, og derfor er mere onde end de ellers onde hajer. Det er undtagelser, som komplicerer binaritet.

Forestillingen begynder med en *ren* hvid scene, som langsomt invaderes af reelle og fiktive personer og et kaos af ting: en sofa, et telt, en stol, et træ. Der optræder en ged, den gode Bilbo Sækker fra *Ringenes herre*, den *onde* Darth Vader fra *Star Wars*, og gode børn citerer Greta Thunberg. En "god" tilskuer får til opgave at intervenere og slå de "onde" skuespillerne med en plastikkølle, hver gang en af dem siger det famøse ord *kompleks*. Så dramatikeren er måske også "ond". Tilskueren bliver senere smidt ud, fordi det er "pisse irriterende" i længden at blive afbrudt på den måde. Er det nu hende eller skuespillerne, som er "onde". Det viser sig, at "tilskueren" er en iscenesat statist, som vender tilbage i den afsluttende applaus som "god". De hvidklædte skuespillere bliver overdænget med alt muligt - blod, bræk, sæd - samtidig med at den tomme scene efterhånden smadres, fordi skuespillerne i raseri kommer til at sparke et hul i bagvæggen eller smider et trækors, så der går hul i scenegulvet, hvorefter selveste fanden dukker op og sætter sig pænt i en sofa sammen med Bilbo Sækker og Darth Vader.

Det gode og det onde er en polær dramaturgi, som er kendt fra eventyr, myter, populærfilm, politiske programmer osv. Men den komplekse realitet, som vokser frem på scenen, har forstyrret forestillingen, så ingen længere kan udpege godt og ondt. Hvad med vores mobiltelefon? Er den "god eller ond"? Hvad med klimaet? Er naturen "god eller ond"? Sådan hober spørgsmålene sig op. Det gælder også den grundlæggende situation: Skuespillerne står på scenen og tilskuerne sidder på tilskuerpladserne. Er det i sig selv en fortælling om "de gode" mod "de onde"? Bliver tilskuerne misbrugt, når enkelte af dem hales op på scenen? Er skuespillerne "onde eller gode", fordi de spiller teater? Eller er tilskuerne de gode/onde?

Bierings *Det gode vs. det onde* iscenesætter konflikten, så det ikke kun bliver et abstrakt moralsk spørgsmål, men en etisk undersøgelse af dramaturgi, repræsentation og skuespillernes forhold til sig selv, og til hvad og hvem skuespillerne kan og må repræsentere overfor tilskuerne. Den klassiske konfliktbaserede dramaturgi kaldes ofte den *gode fortælling*, og det er oplagt, at den fungerer udgrænsende i forhold til andre dramaturgier som fx den gales irrationelle og rablende tale. Den gode fortælling kan ganske enkelt karakteriseres ved, at konflikten både er genkendelig og fremhæver ny perspektiver, og at den skaber et omslag og ny erkendelse i en elementær dramaturgi,

hvor slutningen er en form for renselse (katharsis). Men den *gode dramaturgi*, der blev udformet af Aristoteles, er i Platons optik *ond* og en form for blændværk, der bortleder opmærksomheden fra det egentlige, som er ideernes verden hinsides verdens materielle overflade. I *Det gode vs. det onde* nærmer vi os et dramaturgisk sammenbrud. Som en af skuespillerne siger:

"Jeg er i tvivl om min rolle i denne forestilling, - jeg er i tvivl om, hvad jeg mærker. Ja, det er noget, jeg skal sige", fortsætter hun, "jeg siger bare det, som står i manuskriptet. Nu er jeg ved at være kørt sur i det og kan ikke huske min replik. Undskyld".

Er det sidste også noget, som står i manuskriptet? Flere gange undervejs går skuespilleren i stå og får stikord fra suffløren, men er det også en del af forestillingens dramaturgi? Ind imellem fører det ud i absurditeter: Kan man sige, at det mandlige køn er ondt? Vil det kræve et kønsskifte at blive god? Er alle voksne onde, som Greta-rollen siger: *"Shame on you! I har ødelagt min barndom."*

Vi er fanget af fortællingerne, og virkeligheden kan ikke gribes direkte, men kun gennem (tilsyneladende onde eller gode) repræsentationer, der kan sættes sammen og skabe effekter, betydninger og virkeligheder. Man kan smadre scenen, som avantgarden gjorde det og tro, det gavner det gode, men gør det nu også det?

Den komplekse dramaturgi

De medvirkende er både skuespillere, enkelte tilskuere og scenearbejdere, som intervernerer på scenen uden direkte sammenhæng med hovedfortællingen. Iscenesættelsen er et netværk af simultane handlinger. Der benyttes en episk dramaturgi, hvor regien udtales: *Han siger* og derefter replikken. Rollen er kun nødtørftigt repræsenteret med en paryk, et kostume og med lidt sminke. I en scene, hvor de tre skuespillere skal repræsentere sorte mennesker, bliver det klart, at alle udtryk ikke er lige gode (eller onde), og nogle former er krænkende som *blackfacing*, hvor en hvid skuespiller sminkes sort. *"Det gode vs det onde"* italesætter moralens skelnen mellem godt og ondt, mens en etisk refleksion viser umuligheden i at skelne mellem det gode og det onde. Der er poler som kan vendes og drejes og ses fra begge sider, og det er "irriterende komplekst" – nærmest ondt. Skuespillerne længes efter en form for enkelthed og helhed, men de kan ikke komme fri af kompleksiteten. De sidder tavse og eftertænksomme tilbage, mens scenefolkene rydder scenen, vasker gulv og ordner væggen. De finder tilsyneladende ikke en løsning. En knipser og alt bliver mørkt, uden at tilskuerne ved om det er godt eller ondt.

Dark Noon

Dark Noon (2019) har en udsigelse, som fortsætter denne problematik omkring repræsentation, idet der tales med flere "stemmer" og fra forskellige positioner. På det narrative plan fortælles historien om, hvordan det vilde vesten blev erobret, men samtidig indgår der andre fortællinger, der drejer sig om den kulturelle diskussion om identitet og repræsentation.

Mange er vokset op med westerns og en klassisk fremstilling mellem gode og onde, helte og skurke. I *Dark Noon* fremstiller sydafrikanske skuespillere de klassiske scener ud fra deres egen erfaring: indvandringen, mødet med de indfødte, fremkomsten af en civilisation, hvor lovløsheden hersker, oprettelsen af jernbanen, guldgraverdrømme, etableringen af byen og slaveriets indtog. De er alle undtagen én skuespiller med mørk hud, der sminkes hvide for at spille udvandrerne fra Europa, og det er deres fortælling og syn på "erobringen af vesten" med hungersnød i Europa i begyndelsen af 1800, der satte gang i emigrationen til "Guds land".

FIX & FOXYS iscenesættelse er en remediering af en western, der minder om en film jeg så i midten af tresserne: *How the West Was Won, 1962*) - en storslået western, der følger en familie i generationer på deres rejse mod vest. Det er en episk fortælling med afsnit om kampen for overlevelse med indianere på prærien, borgerkrig og den lovløse hærgen om jernbanens etablering.

Dark Noon benytter videopræsentation, skiftende fortællere, en dynamisk scenografi, som bliver til en by, direkte tilskuerhenvendelser og løbende inddragelse af en håndfuld tilskuere. Der anvendes rolleskift med enkle virkemidler som paryk, hat og kostumedele eller sminke uden total forvandling med delvise maskeringer, ligesom huse er transparente som tydelige kulisser. Iscenesættelsen er gennemført tværmedial, og der indgår sang, dans, mime og teatraliserede slagsmål og nedskydninger. Alt sammen i højt tempo, hvor de medvirkende nærmest løber rundt på den store scene med et fantastisk energisk overskud.

Når tilskuere kommer på scenen, bliver fremstillingen yderligere kompliceret, fordi video-projektionen tydeligvis påvirker flere af tilskuerne, som bliver usikre på, hvilket medie eller fiktion de indgår i. Spiller de for kameraet eller for tilskuerne? Perceptionen ændrer sig fra de indledende scener, hvor tilskuerne har et panoramisk overblik over handlingen til slutningens uoverskuelige bykulisse.

Den hvide sminke bliver indirekte en kommentar til *blackfacing*, som er brugt af ikke-sorter mennesker til at portrættere en karikatur af en sort person. I USA blev sorte fremstillet af hvide skuespillere som dumme, glade og moralsk korrumpere, og de sorte var bedst tjent med at være under den hvides formynderi. I USA faldt *blackfacing* i popularitet i 1950'erne og 1960'erne, og blev generelt betragtet som respektløs og racistisk ved begyndelsen af det 21. århundrede. Med erobringen af vesten fra et sydafrikansk perspektiv, dannes en grundlæggende modstilling mellem en afrikansk og vestlig optik på historien. Tue Biering fortæller:

»Når vi laver teater, er 99,9 procent af alt, vi gør, repræsentation. Vi har en skuespiller, der repræsenterer noget andet, kan have en anden alder, et andet køn og et andet væsen. Og jeg har altid været fascineret af, at jeg, når jeg ser mig portrætteret gennem et andet menneske, kan se mig selv tydeligere. Fordi jeg bliver repræsenteret af en anden« Simon Løber Roligggaard, Politiken, interview, 9.maj 2019.

Biering har lavet flere forestillinger, hvor de optrædende fortæller deres historie, men der ligger også en magt i at fortælle *andres* historie.

»Jeg har altid været i den privilegeredes rolle, så nu fik jeg lyst til at give det privilegium til de her spillere, som altid er blevet bedt om at fortælle deres egen mørke fortælling til mennesker som mig. Nu skal de fortælle min og publikums historie og samtidig bringe deres egen arv og egne refleksioner med ind i den fortælling (...) hvide ansigtsmaling er et valg, jeg har truffet. Men farver på hud er et helt grundlæggende udgangspunkt for næsten al segregation, så det er alt andet lige interessant at gå ind i det på den her måde. Også fra deres synspunkt« (Ibid)

Repræsentationshandlingen bliver polyfonisk, idet spillerne påtager sig forskellige roller fra wester-universet og er sminket hvide og samtidig er sydafrikanere. De simultane handlinger på scenen, hvor spillerne fortæller om deres baggrund, er med til at desorientere vores sans for repræsentation, fordi man mister overblikket og centralperspektivet. Scenen beskues polycentrisk.

Overmaling og remediering

Det som er gennemgående for FIX&FOXYs remedieringer er en form for overmaling. En velkendt fortælling udgør en ytring og remedieringen bliver til en ny ytring, med en vis transparens til den underliggende oprindelige. Tilskuerne kan reflektere over forskellen mellem den originale og den nærværende version, hvor aktørerne og opførelsessteder bliver en del af remedieringens nye dramaturgi.

Det betyder, at der er tale om ytringer med flere kunstneriske ”stemmer”, der indbyrdes rummer en uvidenhed om den andens ”tale”. De er organiseret i en helhed, men taler ikke nødvendigvis samme sprog og siger ikke det samme. Man kunne kalde det en polyfoni af stemmer: Det kunne være et kaos, men de forskellige ytringer er sammenvævet i en iscenesættelse, der skaber en helhed, som tillader de enkelte ytringer at modsige hinanden eller at være parallelle. Der opstår en genkendelighed og en dramaturgisk flerstemmighed. Dermed bliver det tydeligt, at givne iagttagelsesmåder griber ind i hinandens fortælling med uventede perspektiver.

Jeg vil derfor mene at FIX&FOXYs dramaturgi rummer flere simultane repræsentationelle effekter. For det *første*: Der er referentielle realitets-effekter, der henviser til den virkelighed, der re-præsenteres. For det *andet*: Der er referencer til organiseringen og ledelsen af den kunstneriske og kreative proces. For det *tredje*: Der er referencer til kunstneren, som en form for institution med en given status og autoritet, der udtrykker sig i værket. For det *fjerde*: Værker skaber og indgår i en samtidskunst-poetik, der rummer en bestemt henvendelse og relation til tilskuerne og kombinerer forskellige medier (jf. Kyndrup, 2008, s. 83).

Vi kan i forlængelse af disse overvejelser omkring remediering sammenfatte FIX&FOXYs poetik, og samtidig pege på nogle generelle forhold for teatermediet og samtidskunsten, som teoretisk og praktisk kan være nyttige.

Singularisering og poetik

FIX&FOXY tilhører en teatergeneration, der opfinder teatersituationen på ny. Alle facetter af teaterproduktionen kan tilsyneladende gentænkes, og der er ikke en bestemt metode, tværtimod er hvert værk singularært ved at skabe egne koder, regler og relationer, der synliggøres som repræsentationshandling: Hvem fortæller hvad, om hvem og til hvem? Hvem er afsender og hvem er modtager og hvad er mediet? Det betyder, at relationen mellem afsender og modtager er indarbejdet som en del af værkets dramaturgi, hvor tilskuerne reelt er medskabende. Den såkaldte receptionsteori med forskere som Umberto Eco og Wolfgang Iser, introducerede begreber som ubestemthed og tompladser i den dynamiske åbne dramaturgi, som tillader tilskuerne at skabe en selvstændig betydning. Denne tilgang får konsekvenser for henvendelsesmåder, og det bliver muligt at arbejde tværaestetisk og indføre forskellige medier i hinanden, som fx teatrets brug af video som live optagelse, der projiceres i rummet, og som muliggør fx *close up* i teatret.

Det er tilsyneladende ingen universelle, konventionelle eller normative kunstgreb, og enhver iscenesættelse skaber sine egne rammer, regler, rum og situationer.

Denne konceptuelle tilgang betyder, at iscenesætteren vælger aktørernes identitet og adfærd, medier, tekster, musik og tilskuer positioner etc. Hver iscenesættelse bliver på den måde unik i kraft af valgte materialer, fortællinger og kunstgreb. Det er derved, at FIX&FOXY kan betragtes som *samtidskunst*², hvor ytringer skaber kommunikative effekter: artificielle eller såkaldte realitetseffekter.

2) Mit syn på samtidskunstens æstetiske relationer er hovedsageligt inspireret af Juliane Rebentisch (2020). *Samtidskunstens teorier. En indføring*. Informations Forlag, København. Der henvises i øvrigt til Kyndrup,

Noget kan virke mere ægte end andet, og der kan konstrueres forskellige hierarkier i værket, hvor valg regler kan være afgørende. Samtidskunst har rødder i avantgarde, eventkunst, performance art og postdramatisk teater og lægger vægt på relationen til en given social kontekst og henvender sig ofte direkte til modtagerens identitet og position. Det er blevet kaldt relationel kunst, interaktiv og immersivt teater i modsætning til modernismens abstrakte og lukkede værkkarakter med et sammenfattende begreb: samtidskunst. Samtidig er der den forskel, at samtidskunsten faktisk også kan benytte helt klassiske dramaturgiske greb.

Repræsentation og remediering

Teatrets repræsentationsformer er handlinger, som virker i forhold til virkeligheden, hvad enten det er sandt, opdigtet eller et blændværk. Det er en ytring, som er en social henvendelse og derfor en vigtig del af et demokratisk samfund. Repræsentationshandlinger kan være krænkende, forførende, ekskluderende, belærende, frigørende eller fx moraliserende. Repræsentationer er også udtryk for en grundlæggende dikotomi mellem det nærværende og det repræsenterede, som er sekundært og afledt i forhold til det egentlige. Mistanken til repræsentationer er vanskelig at undslippe, idet den der ytrer sig, tiltager sig en form for autoritet, der tilbyder en forståelse af virkeligheden. Der er et magtforhold i at kunne tiltage sig denne autoritet, hvor nogle kan føler sig mis-repræsenteret eller ikke-repræsenteret. Repræsentationen kan opleves ydmygende eller bare helt forkert. Under alle omstændigheder er der tale om, at repræsentation er en problematiseret praksis i samtiden i kraft af ”forbud” mod bestemte udtryk, som antages at virke krænkende på visse identitetsgrupper. Det er en problematisering eller kritik, som FIX&FOXY er med til at fremhæve, blandt andet ved at understrege, at der er flere dimensioner i repræsentationshandlinger.

Repræsentation kan diskuteres som kunstnerisk kvalitet, men også som magt i forhold til hvem der har ret til at ytre sig og hvorfor. Det handler om ytringsfrihed også for marginaliserede grupper, der ofte er uden muligheder for at ytre sig kunstnerisk. Er det et etisk kunstnerisk greb at bringe mennesker på scenen? Bestemt, men det er også et etisk greb at forstyrre velkendte normer, traditioner og koder for god kunst.

Samtidskunsten som i FIX&FOXYs version kan forekomme foruroligende, mærkelig eller tiltrækkende. De medvirkende skaber i sig selv en form for fortælling, der reflekterer samtiden og skaber samtidig en kunstnerisk distance til de normer, konventioner og ”moraliske sandheder”, vi definerer os igennem. Det gør det muligt at gentænke forholdet mellem det individuelle særegne *immediacy* og fællesskabets *hypermediacy*.

Erik Exe Christoffersen, lektor ved Institut for Kommunikation og Kultur – Dramaturgi.
Aarhus Universitet.

Litteratur:

- Barthes, R. (2004). *Forfatterens død og andre essays*. København: Gyldendal.
Bolter, J.D. og Grusin, R. (1999). *Remediation*. Cambridge.

M (2008) *Den æstetiske relation* og De Duve, T (1998). *Kant efter Duchamp*.

- Christoffersen, E. E. (2009) *Verdensteatrets forhandling af fremmedbed Thatrum Mundi Ur-Hamlet*. I Baggsgaard, I. Krøgholt og L. Philipsen (red.), *Hvad er verdenskunst?* Aarhus: Klim.
- De Duve, T (1998). *Kant after Duchamp*
- Fyhn, M. (2009). *Fra kliché til stolte kolleger*. Interview med Biering, T i *Politiken* 8.11. 2009.
- Kyndrup, M (2010.) *Teatret: medialitet, udsigelse - og hamlet*. Peripeti Nr. 14.
- Kyndrup, M. 2008. *Den æstetiske relation*. Forlaget Gyldendal
- Rebentisch, J. 2020. *Samtidskunstens teorier. En indføring*. Informations Forlag, København.
- Roliggaard, S (2019). *Politiken*, interview med T. Biering, 9. 5. 2019.
- Taylor, C (2002). *Modernitetens Ubehag - Autencitetens Erik*. Forlaget Philosophia



Dark Noon. Foto: Søren Meisner