

# Essay

Et cirkulært forord

# Et cirkulært forord

Af Joan Rang Christensen

## Scene 12

Vi starter et sted. Det kan være en black box, en dansesal, en sønderbombet badebro, en mark, en strand. Nogen kommer ind. De ser ud på en måde og lefler *ikke* for publikum. Vi kigger på dem. Det er meningen, at vi skal være på ukendt territorium. Vi skal mærke det lille stik i brystet af uro, når vi ikke ved, hvad der skal ske, eller hvem vi selv er i forhold til det, der foregår. Vi skal åbne hjertet. Mennesket forstår verden med så meget mere end logikken.

[Første scene er] Et tomt og ofte svært defineret rum, afgrænset langsomt og befolkes langsomt. Enhver publikumsrelation med nogen af de medvirkende undviges. Publikum, rum og medvirkende er Nul-stillede. Situationen udvikler sig langsomt og er ofte uforståelig for de medvirkende såvel som for de tilskuende. (Ryum 1982, s. 9)

## Scene 10

Ulla Ryum blev født i 1937. Hun debuterede i 1962 med romanen "Spejl" og skrev herefter en række romaner og novellesamlinger sideløbende med, at hun i midten af 1960'erne begyndte at skrive dramatik. 'En af Danmarks få, kvindelige modernister' blev hun kaldt. 'En surrealist'. Og langt senere af Thomas Bredsdorff: "En fuldstændig realistisk fantast".

Ryums teaterfaglige fokuspunkt lå i samspillet mellem skuespillere og publikum. Et fokus, der for hende førte til nedbrud af den 4. væg og teaterhistorisk lægger hende i forlængelse af f.eks. Brecht og i sammenhæng med Billedstofteatret, Hotel Pro Forma og andre, der har arbejdet med brug af fortællegreb, der i dag ville blive karakteriseret som performative.

I slutningen af 1970'erne begyndte Ryum at forske i kønnets betydning for sprog og erkendelse, og i 1980 holdt hun sit første foredrag om emnet på en international konference for kvindelige filminstruktører i Amsterdam. I de kommende år forskede og underviste hun i køn og sprog, bl.a. på Norsk Kvindeuniversitet, og det var i disse år, hun formulerede teorien om Den Cirkulære Dramaturgi, som har gjort hende til en kæmpe pionér indenfor kunstnerisk grundforskning i dramaturgiernes betydning. Hun fortjener så meget mere end et forord.

## Scene 8

Jeg kan gøre det meget simpelt. Hvis jeg kalder dramaturgi for komposition eller struktur, ved I, hvad jeg mener. Systemet hvorpå et dramatisk værk er sammensat i sin helhed. Mønstret, der træder frem, når vi, publikum, træder tilbage, og blikket breder ud. Den samlende betegnelse for måden, vi – dramatikere, instruktører og skabende kunstnere – strukturerer vores stykke på med en klar bevidsthed om, at formen er medfortællende for værket. Vi forstår det, når vi taler om musik. Hvis jeg siger *Bohemian Rhapsody* for eksempel, er I ikke i tvivl om, hvad jeg mener.

Det burde være indlysende, at der er mange måder/systemer/strukturer at sammensætte et værk efter. Når det gælder musik eller prosa, er vi langt mindre konservative. Men dramatiske værker har i århundreder været underlagt den lineære, aristoteliske tænkning, og den vestlige verdens historier har næsten udelukkende benyttet denne kompositionsmodel i forskellige afskygninger

(‘Freitagmodellen’, ‘Berettermodellen’, ‘Hollywoodmodellen’, ‘Heltens Rejse’ o.s.v.). Det hed sig, at det var sådan, man fortalte en historie. At det var den *rigtige* måde.

Diskussionerne om dramaturgi tilvejebringer derfor ofte en argumentationsrække, hvor den lineære tænkning har størst vægt, hvilket på sin vis også er rimeligt teaterhistorien taget i betragtning.

Detailargumentationen hviler som regel på påstande om, at den plotstyrede komposition er den mest logiske, mest effektive og mest fængende. Overfor står argumenterne om, at den cirkulære model drager nytte af menneskesindet og hukommelsens cirkulære strukturer og vores evne til at skabe sammenhæng på en lang række andre scenekunstneriske parametre ud over handling og plot – musik, lyd, bevægelsesmønstre, billeder eller farveskala, for eksempel. At mennesket er et sansende væsen og i sin forståelsesramme inddrager intuitionen og kompleksiteter, der rækker langt ud over konkret handling og fornuftens logik.

Det er i øvrigt heller ikke korrekt, at det *altid* er de lineære fortællestrukturer, vi har gjort brug af. I 1700-tallet ønskede ‘Sturm und Drang’ – en tysk, anti-borgerlig, kunstnerisk bevægelse indenfor bl.a. litteratur, musik og scenekunst – at udvide dramaturgibegrebet og bryde med klassicistiske idealer om form og indhold. Igennem 1800- og 1900-tallet arbejdede for eksempel Antonin Artaud, Vladimir Majakovskij og (min personlige helt) Heiner Müller anarkistisk og eksperimenterende imod de borgerlige normer for god dramatik. Men sideløbende med udviklingen af en i Vesten amerikansk domineret filmindustri, som fremdyrkede Hollywoodmodellen og gjorde det til måden at fortælle dramatiske historier på. I dag står den amerikanske filminstruktør Quentin Tarantino som en af de største, mest kommercielle, vestlige agitatorer for en udfordring af den lineære dramaturgiske tænkning og i særdeleshed Hollywooddramaturgien<sup>1</sup>.

I Danmark halter vi (som vanligt) bagefter. Den kunstneriske praksis med en konsekvent brug af Den Cirkulære Dramaturgi havde senest aktualitet i Skandinavien i 1960’erne og 1970’ernes teater- og filmproduktion, hvor især den kønspolitiske argumentation var bærende for brugen af andre fortælleformer. Flere danske, nutidige scenekunstnere har siden forsøgsvis arbejdet med dramaturgiske brud, med “post- dramatisk” og “ikke-handlende” dramatik. Alligevel er det ofte på en klangbund af lineær tænkning – og sjældent med direkte reference til Ryums arbejde. Værker af kompagnier som Odin Teatret, Cantabile 2, Von Heiduck og SIGNA bliver i teatersammenhæng ofte kategoriseret som happenings, performanceteater eller performative fremstillinger, ligesom manuskriptteorier om ikke-lineære dramaturgier siden har haft et hårdt liv, ofte som genstand for latterliggørelse, ignorance og/eller udskrivelse af teaterhistorien som en fodnote til 1970’ernes kønspolitiske kampe. Med fare for at lyde livstræt husker jeg med al tydelighed de små fnis og overbærende smil, når jeg selv i de første (10-15) år som dramatiser dristede mig til at nævne Ulla Ryum og Den Cirkulære Dramaturgi som inspirationskilde.

Filmen *De Unge År - Erik Nietzsche sagaen del 1* er en udmærket illustration af samme og rummer en satirisk og parodierende scene med en undervisningstime på Den Danske Filmskole, hvor Den Cirkulære Dramaturgi gennemgås til både moro og fortvivlelse for de studerende<sup>2</sup>. I scenen spilles læreren af Dejan Ćukić, men i virkelighedens verden er vigtigheden af Ryums dramaturgimodel ofte fremdraget af kvinder.

---

1) Interviewet hvor Tarantino redegør for sin kritik af Hollywooddramaturgiens monopolstatus og sin egen dramaturgiske tese kan ses her: “Pulp Fiction (1994) - Quentin Tarantino’s Interview at the Charlie Rose Show”. [https://www.youtube.com/watch?v=lTM5\\_rTvd4I](https://www.youtube.com/watch?v=lTM5_rTvd4I) (Tilgået 24.08.2022).

2) Der vises et par sekunder af omtalte scene i dette program: Lars von Trier - De unge år: “Historien er baseret på min erfaringer” - bag kameraet. Minuttal 7:50-7:55.] <https://www.youtube.com/watch?v=wiblmgrHE0> (Tilgået 24.08.2022).

Og en kønsbaseret 'kritik af kritikken' er måske stadig aktuel.

## Scene 6

1982. Der bliver afholdt seminar i Reykjavik. "Dramatikerer i dialog med sin samtid", hvor bl.a. den islandske præsident, Vigdís Finnbogadóttir, dramaturg og verdens første demokratisk valgte (og Europas første) kvindelige præsident er blandt deltagerne. Ulla Ryum skriver artiklen "Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik", som er det teoretiske materiale, der ligger til grund for min forståelse og anvendelse af Den Cirkulære Dramaturgi.

Den lineære dramaturgi, skriver Ryum, er et politisk, kultur- og kønspolitisk og økonomisk valg: Politisk, fordi den aristoteliske dramaturgi er udviklet af den borgerlige teaterkultur. Kulturelt, fordi den er styrende i forhold til publikums oplevelse af forestillingen, og økonomisk, fordi modellen giver os mulighed for at planlægge en produktion ned til mindste detalje og dermed lette købmændskabet i produktionsudviklingen, som der nu kan kontrolleres og regnes på.

Hvad er det for et samarbejde, vi vil have med publikum, spørger hun. Hvad er det for en fælles oplevelse med publikum, vi vil skabe? Mennesket – publikum og mennesket – scenekunstneren. Sammen i Tid og Rum.

Vi udvikler ofte scenerne gennem associationsteknik, tillægger ikke konflikter nogen særlig betydning, konkluderer sjældent, og snarere demonstrerer en række alternative muligheder, forholder os påfaldende ahierarkisk og næsten altid tidsdynamisk, og altså tidsrummæssigt. (Ryum, Sprog og køn, 1984)

Sådan skriver Ryum i et essay om kvindelige dramatikere og fremdrager altså selv kønsaspektet som banner for Den Cirkulære Dramaturgi. Fem år senere uddyber hun:

"Det mandlige tolkningsunivers udgår fra den mandlige seksualitets erfaringer, og med dens absolutte synlighed har manden aldrig haft svært ved at bearbejde sine seksuelle erfaringer til erkendelse. Det kvindelige tolkningsunivers udgår fra den kvindelige seksualitets erfaringer, og har i sin hidtidige ubemærkethed og usynlighed altid gjort, at kvinden har haft svært ved at bearbejde sine seksuelle erfaringer til erkendelse". (Ryum: Kvindesprog – udtryk og det sete, 1987, s. 77)

Modellen får da også hurtigt tilnavnene "Den Kvindelige Dramaturgi" og "Orgasmemodellen", og i eftertidens overbærende blik dyrkes det som en dårlig vittighed, når Ryum peger på de to modeller for lineær dramaturgi og cirkulær dramaturgi som illustrationer af henh. kvindelig og mandlig seksualpraksis og spænding.

Jeg vil ikke fornærme nogens intelligens ved at forklare joken, bare kig på illustrationerne, men i stedet undre mig over den manglende konsekvenstænkning: hvis man accepterer præmissen om en definerbar (binær og dikotomisk) kvindelighed og mandlighed, som vi, malet med den brede pensel, forstod os selv igennem på daværende tidspunkt, kommer disse så ikke også til udtryk i, hvordan vi oplever og opleves af verden, hvilke historier vi har brug for at fortælle, og hvordan vi fortæller, såvel som hvordan vi agerer seksuelt? Hvis vi har behov for at devaluere og ekskludere én identitet, én måde at tænke på, leve på, elske på og konstruere historier på, bør vi så ikke spørge os selv hvorfor; med hvilke formål og effekter?

Vi har i dag nogenlunde let ved at forstå relevansen, når vi taler om kønsidentiteter. At der imidlertid også eksisterer et argument for anvendelsen af ikke-aristoteliske fortælle teknikker baseret på kulturkreds og etnicitet i Ryums cirkulære dramaturgimodel bliver ofte overset.

## Scene 4

DRAMATURGI er et vidnesbyrd om vores verdensforståelse; det, der ligger til grund for vores komponerende tænkning.

DRAMATURGI er et udtryk for en kulturs grundlæggende opfattelse af verden.

DRAMATURGI skaber helte og skurke i kulturer, der har brug for et dikotomisk moralbegreb.

DRAMATURGI skaber flere og kollektivt baserede hovedkarakterer i kulturer, hvor individet ikke er den hellige enhed.

DRAMATURGI er en længere affære i kulturer, hvor tidsbegrebet ikke er underlagt kapitaliserende krav om effektivitet og forbrugersisme.

DRAMATURGI redegør for livet efter døden i fjerde, femte eller ottende akt i kulturer, der baserer sig på en livsforståelse, som ikke slutter med døden.

LINEÆR DRAMATURGI er en spændetrøje for skabende kunstnere med minoritetsbaggrund; kønsminoriteter og/eller kunstnere fra en anden kulturkreds end den vestlige, og et opgør med den lineære dramaturgi er afgørende.

ARISTOTELISK DRAMATURGI er det, der udelukker kunstnere med minoritetsbaggrund, positionerer os som dårlige, forsimples vores historier og devaluerer vores evner som historiefortællere.

## Scene 2

Den Cirkulære Model er ikke baseret på en dramatisk præmis, et statement eller udsagn, som vi gennem stykket fremlægger bevisførelsen for, men på en undren, et spørgsmål, som vi stiller vores scenekunstneriske kunnen til rådighed for en undersøgelse af.

Den Cirkulære Dramaturgi præsenterer publikum for en række aspekter, dilemmaer og betragtninger opstået i undersøgelsen af modellens kerne: Det Centrale Spørgsmål.

Et værk konstrueret efter Den Cirkulære Dramaturgis principper er resultatet af en proces, en spirallerende nedgravning i *hvorfor* og ikke *hvordan* – *med* tiden og ikke *til* tiden.

En cirkulær fortælling tager den tid, den tager, og hvis den tager flere dage, er der ikke noget at gøre ved det.

Scenerne umiddelbart før og efter den centrale scene viser alle tydeligt nødvendigheden af at undersøge Det Centrale Spørgsmål. Selv spørgsmålet formuleres ofte direkte henvendt til publikum i form af en monolog eller en protest situation, en mystisk hændelse, en absurd sang, etc.

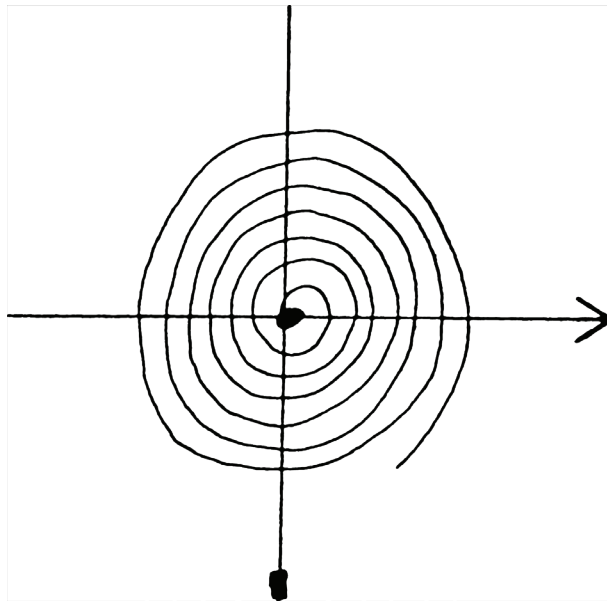
De følgende scener aftager i intensitet. Men da publikum på dette tidspunkt har formuleret deres eget forholdningsset og nu ved, hvad de hver for sig vil søge oplysninger om, vil vide mere om bagved det direkte udsagte, så opleves de senere og mindre intense

scener i nr. 5, 7, 9 og 11 ikke som en afmatning, men snarere tværtimod. (Ryum,1982. S. 9-10)

Det er ikke meningen, at publikum skal forføres og forsvinde ind i manipulerende historiefortælling; de skal oplyses, blive klogere og selv tage stilling.  
Siger Ryum.

### Scene I: DEN CENTRALE SCENE

DEN CIRKULÆRE DRAMATURGI ER UDSPRUNGET AF EN KØNSPOLITISK BEVÆGELSE, MELLEM DATIDENS FORSTÅELSE AF FORSKELLEN MELLEM KVINDER OG MÆND (SOM OM DER KUN VAR TO KØN), I DEN KOLDE KRIGS BEGYNDELSE OG KAMPEN MELLEM KOMMUNISME OG KAPITALISME, MELLEM FÆLLESSKAB OG INDIVIDUALISERING, OG VORES NYE ROLLE SOM FORBRUGERE FREM FOR BORGERE. VAR DET DERFOR?



*Model*

Det spørgsmål jeg vil undersøge er det centrale punkt i en cirkelbevægelse – midtpunktet i en spiral. Gennem dette centrale punkt trækker jeg en lodret linje – i bogstaveligste forstand en lodlinje, som ved sin vægt (nødvendigheden af at belyse og undersøge det formulerede spørgsmål), deler undersøgelsesprocessen (spiralen) i to halvdele, en venstre og en højre. (...) Ligeledes gennem det centrale punkt trækker jeg nu en vandret linje som vinkelret skærer min lodlinje i det centrale spørgsmål. (...)

Jeg kan nummerere alle de steder hvor spiralbevægelsen skærer min vandrette linje og min lodrette linje. (...) Neden under modellen tegner jeg en tidspil parallel med den tidspil

som skærer min models center. På denne tidspil nedfælder jeg to af mine skæringspunkter, nr. 12 og nr. 13. Scene 12 bliver så formelt min fortællings første scene og scene nr. 13 er min afsluttende scene. (Ryum, 1982. S. 5-7).

DET CENTRALE SPØRGSMÅL I DETTE FORORD:  
HVORFOR BLEV ULLA RYUMS CIRKULÆRE DRAMATURGIMODEL OVERSET I  
DEN KULTURELLE KONCENSUS OM KORREKTE PRINCIPPER FOR HISTORIE-  
FORTÆLLING?

### Scene 3

Dramatikeren og oversætteren Chantel Bilodeau har slået op med Aristoteles. Hun skrev det i en artikel om sin kollega, Kofi Kwahulé, dramatikeren fra Elfenbenskysten, hvis værker hun har oversat til engelsk:

My friend Koffi Kwahulé knows this problem intimately. An African playwright born and raised in Côte d'Ivoire, Kofi spoke his tribal language at home and was taught French – a legacy of French colonization – in school. He was also taught playwriting according to the classical French tradition. But like most of his contemporaries, he realized that the experiences of colonialism can't be expressed using the language and forms of the colonizer. Kofi had to find a way to appropriate the French language and make it sing a different song. He had to develop a dramatic form that would express his own unique experience.

Ifølge Kwahulé er vi altså nødt til at skabe nye dramaturgier for at kunne fortælle nye historier.

Det forklarer den hyppige anvendelse af ikke-aristoteliske dramaturgier og fortælleformer fra dramatikere med forskellige minoritetsbaggrunde; kvinder, kønsminoriteter og dramatikere med andre etniske, kulturelle og/eller raciale baggrunde for eksempel. Minoritetspositionen og de dramatiske historier, der fortælles herfra, er nødt til at betjene sig af andre dramaturgiske fortællemodeller og historiekonstruktioner, end de der tilbydes, eller ligefrem fordres, gennem den majoritetskultur, som dramatikeren arbejder i.

Audre Lourde siger: "The master's tools will never dismantle the master's house."

Chimamanda Ngozi Adichie: "The danger of a single story narrative."<sup>3</sup>

James Baldwin siger: "What white people need to do, is try to find out in their own hearts why it was necessary to have a Nigger in the first place. 'Cause I'm not a Nigger, I'm a man, but if you think, I'm a Nigger, it means you needed it, and the question you gotta ask yourself, is why you invented him. And the future of this country depends on that."

---

3) Adichie kom i 2017 ud i en voldsom shit storm og blev kritiseret af især transpersoner for sine udtalelser om sit syn på forskellene mellem cis-kvinder og transkvinder.

## Scene 5

Jeg siger: Den lineære, aristoteliske dramaturgimodel er effektiv, men når den rykker fra fiktionen og ind i den politiske tænkning, i vores verdensforståelse, bliver det farligt.

En film eller et teaterstykke, der er skabt efter den lineære dramaturgis principper, har en protagonist, vi holder med, og en antagonist, som vi ikke holder med. Og som vi ikke begræder tabet af, når vedkommende til sidst bliver kvalt, skudt, forgiftet eller kastet ud fra et højhus eller en brændende helikopter. Hele modellen er koncentreret om konflikt, hvis eneste opgave er at udvikle sig, blive værre og værre og eskalere ud i det uendelige, indtil et klimaks opløser situationen. Så er historien slut, og en ny efter samme konflikthængende struktur kan begynde.

Det siger mig ikke noget. Eller, det siger mig lige så lidt som at lade min skrift formidle et nyt, *white-only* forum, hvor kun hvide vesterlændinges erfaringsgrundlag og verdensforståelse får plads. Som forfatter har jeg ikke noget at gøre der, jeg spilder tiden. Majoritetskulturens lineære dramaturgier kommer til kort i den kunstneriske formidling af de andengjortes dramatiske fortællinger og erfaringsgrundlag.

## Scene 7

Jeg er født i 1976 i Sydkorea og blev adopteret til Danmark i 1977. Jeg er den første og stadig eneste professionelt uddannede, ikke-hvide dramatiker i Danmark.

Jeg stiftede første gang bekendtskab med Den Cirkulære Dramaturgi på Det Danske Skriveinstitut v/Bente Clod i år 2000. Et par år senere, da jeg gik på Dramatikeruddannelsen, mødte jeg Ulla, som var inviteret til at give en kort masterclass i sprog og dialog. Jeg fik lejlighed til at tale med hende efter timen og bad om råd i forhold til min modvilje til at hengive mig til et lukket narrativ på den måde, de lineære, aristoteliske dramaturgier gør brug af. Jeg var ung og følte mig *lost*. Det var så befriende at møde hende. Hun fortalte mig om de asiatiske folkeslags forbindelse med de inuittiske folk, og deres formodede lange vandring østover Alaska og Canada. Vi talte om at føle sig forbundet med de kulturelle fortællinger, man er omgivet af og om ikke at gøre det.

Jeg sagde: "Jeg føler ikke, det er min kultur."

Hun sagde: "Det ER ikke din kultur. Du har lov til at sige, at det ikke er din kultur, og du har lov til at kigge på, hvad der kommer fra andre folkeslag og kulturer, som du føler dig mere forbundet med." Hun sagde, på en måde sagde hun: Det er okay at ville fortælle dramatiske historier, der ikke er konstrueret i et strenget plot efter tidens, stedets og handlingens enhed.

Jeg har aldrig fornægtet den lineære dramaturgis muligheder eller eksistensberettigelse, men jeg havde problemer med den helt fra starten. Ikke med at forstå eller beherske den, men med dens kompatibilitet med mit stof. Den føltes ikke rummelig nok, fri nok eller sanselig nok i forhold til det, jeg ønskede at fortælle.

Intuitivt har jeg gjort brug af fortællegreb, som jeg først senere lærte er normale i østasiatisk dramaturgi.

Med Ulla Ryums Cirkulære Dramaturgi og citatet af Chantal Bilodeau faldt brikkerne på plads. Det handler ikke kun om, hvilke historier vi fortæller, hvilket erfaringsgrundlag vi formidler, men også om *hvordan* vi fortæller. Jeg fandt et slægtskab med både Ryum og Kwahulé i oplevelsen af at blive anskuet som anderledes i den verden, hvori vi lever. Jeg er bærer af en hybrididentitet, en fusion mellem vestlig opvækst og østlig oprindelse. Min forståelsesoptik og indgang til feltet Alternative Dramaturgier har været baseret på etnicitet og racial andetgjorthed – og i mindre grad



på køn. Måske fordi jeg har været så heldig at blive født i en tid, hvor Ulla Ryum og mange flere allerede havde drejet gevældigt på dén knap.

Uanset hvad er pointen den samme: For at fortælle om det grundlæggende anderledes liv er vi tvunget til at opfinde vort eget sprog og vores egen form, frigjort fra majoritetskulturen. Når vi anfægter og kritiserer de lineære dramaturgier, er der andre grunde til det end uvilje.

### Scene 9

Spørgsmålet om anvendte fortællestrukturer har opnået fornyet aktualitet især på film- og serieområdet gennem globaliseringen af populærkulturen og etableringen af streamingtjenester, der giver hele verden nem og hurtig adgang til hinandens værker. Måske også grundet en politisk opbrudstid, der hungerer efter nye former at italesætte refleksioner og erfaringer i fra en verden, der er alt andet end individfokuseret, lineær og baseret på en udviklingshistorie, der bringer os fra A til B. Hvor ofte må vi ikke sande, at vi i stedet er bragt direkte fra A til Å eller fra A til A til A?

Analysen af den kunstfaglige relevans har stadig karakter af eksplorativt og undersøgende arbejde. Vi kan spørge os selv: Hvilke begrundelser og refleksioner gør dramatikere/de skabende kunstnere brug af i valget af alternative dramaturgier? Hvilke vigtige og måske oversete potentialer gemmer der sig i anvendelsen af ikke-aristoteliske modeller? Hvilke erfaringsgrundlag og temafelter bliver fremstillet i stykker komponeret efter de ikke-lineære fortællestrukturer? Og hvilke effekter medfører anvendelsen af de ikke-aristoteliske dramaturgimodeller i forhold til (et primært vestligt) publikum? Hvilke erfaringer medfører det at bryde med eller udfordre den normative fortællestruktur?

Uagtet en evt. fremtidig konklusion vil undersøgelsen have relevans for fremskrivning af de alternative dramaturgiers plads i en teaterhistorisk kontekst, og i en længere, teaterfaglig optik vil den have betydning for fortsættelsen af teatrets brud med de lineære dramaturgier, som den "korrekte" måder at fortælle historier på. Desuden vil en nytænkning af dramaturgierne være i tråd med de igangværende refleksioner og forhandlinger om den postkoloniale historiefortælling, om minoritetsforhold, -fortællinger og -identiteter, som også foregår i disse år i andre kunstformer. I det arbejde vil vi stå på skuldrende af Ryums normbrydende pionerarbejde.

### Scene 11

Ulla Ryum var selv af dansk-grønlandsk herkomst, og fra omkring midten af 1980'erne begyndte hun at beskæftige sig med samiske fortælletraditioner og arbejdede bl.a. med samisk teater, myteteater og teater fra oprindelige folkeslag. Særligt den mundtlige fortælletradition optog hende – måske fordi hun selv var ordblind i høj grad. (Senere hyrede hun en sekretær, Alice, som hun dikterede sine stykker til. Når Alice ønskede at rette kritik mod det dikterede, foregik det med bank i bordet, hvorefter Ryum så gik på toiletet og tænkte sig om).

I september 1985 holder Ryum forelæsning på Nordisk Teaterkomité's samiske dramatikerseminar i Kautokeino i Nordnorge. Hun siger selv om mødet med samisk teater i et interview med Per Brask i 1992:

I teaterarbejdet ma andre dramaturgier end den aristoteliske spændingsdramaturgi foretrakkes, fordi det er nødvendigt at have andre arbejdsgreb, nar det kommer til at arbejde med mytemateriale og lokale fortælletraditioner. (...) Fortællemåderne i for eksempel den samiske folkelige tradition med sin særegne mytologi berører menneskets forhold til naturen, og hvordan der ma være en dialog mellem menneske og natur.

Hermed åbner Ryum selv for endnu en reference i den forståelsesramme, som Den Cirkulære Dramaturgi tilbyder os. Det moderne menneske og vores ambivalente forhold til Natur. I vores antropocæne tidsalder, hvor den økokritiske bæredygtighedstænkning er noget af det mest (aktivistisk) samlende på globalt plan, får den cykliske tænkning fornyet relevans. Menneskelivet.

Fødsel og død. *Forår, sommer, efterår, vinter og forår igen.*

### Scene 13

Ulla Ryums banebrydende, magtkritiske arbejde, udviklingen af en ny dramaturgimodel og formuleringen af et dybdegående, teoretisk materiale kan, efter min mening, ikke overvurderes. Kønsforskningen har flyttet sig gevaldigt, siden Ryum udviklede materialet, og i dag, (mindst) to feminismeølger senere, hvor vi i hvert fald i kønsforsknings- og normkritiske kredse forholder os langt mere mangefacetteret, *fluid* og *queer* til kønsbegreberne, end da Ryum formulerede modellen, indrømmer jeg blankt, at jeg, både når jeg underviser og selv anvender modellen, refererer langt mere til et globalt, kulturelt perspektiv end den binære kønsforståelse, som Ryum selv førte sin argumentationsrække igennem. Jeg har tilladt mig at fortolke Den Cirkulære Dramaturgi (langt) ud over den daværende kønspolitiske ramme.

Selvom Ryum formulerede det sådan, i hvert fald i det oprindelige materiale, mener jeg ikke, at modellen i sig selv bærer en dramaturgisk argumentation for fastholdelsen af en binær kønsopfattelse. Den er netop *flydende* – i hele sin begrebsverden. Og har i øvrigt aldrig udelukket den lineære tænkning på sceneniveau, men i stedet sidestillet andre tænkninger og gjort oprør mod et totalitært dramaturgiregime.

Og selvom kvindelige kunstnere, musikere, forfattere m.m. stadig forfordeles på snart sagt alle kunstbranchernes niveauer, fra arbejdsvilkår, støttemuligheder, anmelderproblematikker o.a., trods “me too”-erfaringer og diskussioner om “kvindeliv” som validt materiale at lave kunst om, har vi dog mulighed for at få vores arbejde produceret og mangfoldiggjort.

I de over 20 år jeg har arbejdet med Ryums model, har det imidlertid været en gentagen erfaring, at hendes tænkning fremfor alt har betydning for kvindelige og minoritetstgjorte kunstneres selvforståelse og kunstneriske selvverd. Den *empowerment*, som det hedder på godt dansk, som blev følgevirkningen af Den Cirkulære Dramaturgi skabte oplevelsen af et fællesskab med andre kvindelige, tværkulturelle og post- koloniale minoritetsdramatikere. Det hjalp mig til at forstå og se min egen dramatik i et andet lys og samtidig skærpe min praksis, lige såvel som den har hjulpet mange andre kvindelige og/eller *bipoc* kunstnere og dramatikere, jeg har undervist eller drøftet modellen med. Det er ikke sjældent, der falder tårer i den proces. Frigivelsen af sorg og lettelsen over (endelig) at blive forstået, åbner døren for følelsen af frihed; kunstneriske frihed og retten til frit at fortælle sine egne historier.

*Dramaturgisk bias* er en ting, og manglen på forståelsen af denne form for *bias* er lige så udtalt, som vi har set det i forhold til sexismen, racisme og andre -ismer. På samme måde, som vi underbevidst bliver påvirket til at tænke på bestemte måder om bestemte befolkningsgrupper, påvirker dramaturgierne os.

Strukturelt og underbevidst. Hvad er det for en verdensorden, vi tilbyder, nej fordrer, gennem vores fortælleformer? Hvilken afsmitning får vores dramaturgier på vores verdensforståelse?

I moderne tid og især i Hollywoodmodellens anvendelse af den lineære dramaturgi har vi ingen medfølelse med fjenden. Uden vi rigtig er bevidste om det, begynder vi at tænke i modstande, hvis formål først og fremmest er at være i konflikt med hinanden, i helte- og fjendebilleder, i ondskab og godhed, og det bliver fundamentet for vores forståelse af hinanden. Selv om man måske ikke kan

## Et cirkulært forord

give Hollywoodmodellen hele skylden, er denne fortællemodel absolut med til at skabe fundament for, at bestemte befolkningsgrupper kan udpeges som fjender, der må spille rollen som årsag til alle vores samfundsproblemer, og vi accepterer præmissen om, at hvis bare disse mennesker forsvinder, bliver smidt ud af landet for eksempel, så bliver alting godt, og roen kan genoprettes. At modellen med fuld bevidsthed er anvendt på denne måde i den amerikanske underholdningsindustri før f.eks. en forestående krigshandling eller til efterfølgende retfærdiggørelse af en sådan, er et tydeligt eksempel på de krydsende akser mellem politik, underholdningsindustri og dramaturgi.

Når fremskrivning af andre, alternative dramaturgier er vigtig, er det altså ikke kun set i en teaterfaglig optik, det har også en almen kulturel og politisk betydning. Ligesom *racial bias*, som er forårsaget af den (hvide) kultur, vi er groet i, er dramaturgiske bias lige så virkelige. Og ligesom når vi arbejder med de øvrige bias, må vi igennem en længere proces, der ofte går mere indad end udad.

Vi må spørge os selv: Hvilke tankemønstre er karakteristiske for min opfattelse af historiefortælling? Har jeg nogle bevidste/ubevidste normer eller "regelsæt" for, hvad man må, skal osv. i en dramatisk fortælling? Procesmæssigt kan vi spørge: Hvor går jeg i stå i mine udviklingsprocesser? Oplever jeg, at der er noget, jeg skal give køb på, når jeg skaber en dramatisk fortælling? Må jeg ofte "kill darlings", og hvilke typer "darlings" føler jeg mig nødsaget til at skille mig af med? Peger de i virkeligheden på materialets længsel efter fremkaldelse i en anden kompositionsmodel?

Bevidstgørelsen af vores dramaturgiske bias giver os et værktøj til at stå fastere imod dominanspositioner som patriarkalsk, kapitalistisk, vestlig og maskulin. Som medvirkende og dermed medansvarlig for samfundets kollektive historiefortælling må vi insistere på, at andre dramaturgier og fortællemodeller også får plads i kulturen. I en verden hvor de kulturelle afstande kun er et klik væk, bliver vi nødt til at acceptere, at vi ikke har eneret på historien. At der ikke kun er én dramaturgi, men mange. At fortællingen om verden skifter med afsenderen af historien.

TAK, Ulla Ryum, for dit kæmpe arbejde.

Nogen egentlig konfliktforløsning finder ikke sted. Der sluttet rent formelt når det centrale spørgsmål skønnes belyst og undersøge fra så mange sider dramatikeren/instruktøren mener, det er nødvendigt.

Scene 13 bliver dermed den sidste scene. (Ryum, 1982. S. 10).

Joan Rang Christensen  
Maj, 2022

## Efterord

Få dage før mit forord blev sendt til korrektur, modtog jeg nyheden om Ulla Ryums død. Mit hjerte blev så tungt. Få andre kunstnere, hvis nogen, har betydet så meget for mig som Ulla Ryum. For min dramaturgiforståelse, min skrift, min praksis, men allervigtigst, for at indgyde mig mod i de år, jeg vedvarende blev læst som 'på tværs'. Jeg står i evig gæld til dig, Ulla, for dit virke og det livsværk, du efterlader dig. Jeg kan ikke lade være med at græde.

Ulla Ryum døde omgivet af sine to sønner mandag d. 30. maj 2022, 85 år gammel.

---

**Joan Rang Christensen**, f. 1976 i Sydkorea, er prisbelønnet forfatter, dramatiker og digter. Hun er uddannet på Dramatikeruddannelsen v. Aarhus Teater i 2004 og har skrevet tekster til over 45 scene- og radioproduktioner produceret i Danmark og udlandet. I 2013 stiftede hun Johns Teater, hvor hun skriver og producerer scenekunst med fokus på etnisk og kønsmæssig ligestilling. Siden 2017 har hun været underviser og studielektor på Den Danske Scenekunstscole, Dramatisk Skrivekunst, Skuespil Aarhus og Instruktion, hvor hun bl.a. underviser i lineære og alternative dramaturgier. Ved siden af sit virke som forfatter driver hun dramaforlaget Deus Ex Machina, som udgiver dansk dramatik i bogform, og klinikken Adoption Healing Danmark, som udbyder krops- og psykoterapi til adopterede og deres familier.

---

## Litteratur

Bilodeau, Chantal, 2016. "Why I'm breaking up with Aristotle" i *Howl Round Theatre Commons*. Online: <https://howlround.com/why-im-breaking-aristotle> (Tilgået 24.08.2022).

Bredsdorff, Thomas, 2022. "Ulla Ryum er død: En fuldstændig realistisk fantast" i *Politiken*. (31. maj 2022).

Clark, Kenneth, 1963. "A Conversation with James Baldwin" in *Perspectives: Negro and the American Promise*. (24 maj 1963). <https://www.youtube.com/watch?v=zhop-eFB0sI> (Tilgået 24.08.2022)

Harding, Marete og Lundgren, Henrik, 2014. "Ulla Ryum" i *Dansk Biografisk Leksikon*. Online: [https://biografiskleksikon.lex.dk/Ulla\\_Ryum](https://biografiskleksikon.lex.dk/Ulla_Ryum) (Tilgået 24.08.2022).

Kim Ki Duk, 2003. *Bom Yeoreum Gaeul Gyeoul Geurigo Bom*. (Forår, sommer, efterår, vinter... og forår.) Spillefilm. LJ Film, Pandora Filmproduktion.

Lourde, Audre, 1983. *The master's tools will never dismantle the master's house*. London: Penguin Modern.

Ngozi Adichie, Chimamanda, 2009. *The danger of a single story narrative*. TED talk. <https://youtu.be/D9Ihs241zeg> (Tilgået 24.08.2022).

Ryum, Ulla, 1982. "Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik. Rapport från seminariet 'Dramatikern i dialog med sin samtid'. II delen. 4-11 juni 1982 Reykjavik". Nordiska Teaterkommitten.

Speldt, Katrine Brøgger, 1984. "Sprog og køn". *Dansk Kvindebiografisk Leksikon*, Kvininfo og Dansk Biografisk Leksikon.

Speldt, Katrine Brøgger, 2003. "Ulla Ryum (1937-)" i *Dansk kvindebiografisk leksikon*. Online: <https://www.kvinfo.dk/side/597/bio/1644/origin/170/> (Tilgået 24.08.2022).

Tarantino, Quentin, 1994. "The Charlie Rose Show". *The Pulp Fiction 2-Disc DVD Collector's Edition*.

von Trier, Lars, 2007. *De unge år: Erik Nietzsche sagaen, del 1*. Zentropa Intertainment. Manuskript: Lars von Trier. Instruktion: Jacob Thuesen.

**Ulla Ryum**, f. 1937 på Frederiksberg, som datter af cand. jur. og sekretariatschef Steen Ryum og syerske Elise Kirstine Hammer. Hun vokser op i et katolsk og politisk venstreorienteret hjem; hendes far var aktiv i modstandsbevægelsen, hendes mor medstifter af det kommunistiske Danmarks Demokratiske Kvindeforbund, og hun betragter sig selv som både kommunist og katolik – samtidig.

Ryum debuterede som forfatter i 1962 med romanen *Spejl* og skriver de efterfølgende år en række prosaværker, bl.a. romanerne *Natsangersken*, 1963, *Latterfuglen*, 1965, *Jakelnatten*, 1967 og novellesamlingerne *Tusindskove*, 1969 og *Noter om idag og igår*, 1971. Hendes debut som dramatiker i 1965 sker i overensstemmelse med tidligere tiders levned for faget på Radioteatret med stykket *Når alting er godt, bliver enden god*. Derefter skriver hun en lang række dramatiske værker til bl.a. Radioteatret, Comediehuset, Folketeatret, Det Kgl. Teater samt TV-Teatret. (Seks værker: *Ved en fiskerig sø* (1969), *Den bedrøvede bugtaler* (1971), *Myterne* (1973), *Krigen* (1975), *Denne ene dag* (1976), *Jægerens ansigter* (1978) og *Og fuglene synger igen* (1980) er udgivet samlet i *Seks Skuespil*, Vindrose 1990).

Fra 1973 begynder hun at instruere sine egne stykker på bl.a. Radioteatret og Comediehuset, hvor hun især roses for kompositionerne og anvendelsen af de lydlige og musikalske parametre. I 1987 udkommer *Kvindesprog – udtryk og det sete*, en essaysamling om kvinders udtryksformer, og i 1990 bliver hun ph.d. i teatervidenskab med afhandlingen *Dramaets fiktive talehandlinger* (Borgen, 1993).

Igennem årene bestrider hun en række tillidshverv, bl.a. i Dansk Forfatterforenings bestyrelse (1973–76), som landsformand for Danmarks Demokratiske Kvindeforbund (fra 1975), i Statens Kunstfonds Litterære Tremandsudvalg (1977–80) og Nordisk Teaterkomité (1981–85). Sideløbende har hun en omfattende undervisningspraksis på Statens Teaterskole, Filmskolen, Forfatterskolen, adskillige andre steder i Norden og senere i Canada.

