



Christian Lollike: *Dom over Skrig* (Teater
Katapult og CaféTeatret, 2004)
Foto: Michael Ersted
Skuespiller: Olaf Højgaard

REDAKTIONELT FORORD

Peripeti er et nyt tidsskrift for dramaturgiske studier, som udkommer to gange om året. Vi har valgt tidsskriftets titel, fordi peripeti (forandring, omslag eller vendepunkt) er et centralt begreb i teatervidenskaben. Mens peripeti i en mere bred teoretisk og kulturel forstand kan være betegnelse for nye handlinger, tanker og kunstformer. Tidsskriftet omhandler begge aspekter, idet vi fokuserer på vendepunkter i teaterkunsten gennem en række temanumre med fokus på dramatik, teaterforestillinger, dans og performance, nye medier og film. Serien af temanumre blev således indledt med artikelsamling om den norske dramatiker Jon Fosse, som havde et markant gennembrud på den europæiske scene i midten af 90'erne. Andet nummer af *Peripeti* (som blev udgivet på engelsk) anlagde et mere teaterhistorisk perspektiv, og bestod af en række artikler af internationale teaterforskere, der behandlede det 20. århundredes teaterlaboratorier fra Stanislavskij til Odin Teatret.

Vi indleder anden årgang med et temanummer om ny dansk dramatik, og fortsætter med en artikelsamling om dogmebevægelsen i dansk film. I de fremtidige numre, som udkommer i 2006 og 2007, ser vi nærmere på ny fransk dramatik, Henrik Ibsen, dramaturgiske processer i relation til kunstpædagogik og politisk teater og dans.

Ny dansk dramatik

Ny dansk dramatik har længe været på dagsordenen i teatret. Vores undersøgelser viser, at andelen af ny dansk dramatik på landets teatre har ligget nogenlunde konstant fra I 1980'erne på cirka 40-45 % af repertoiret. I slutningen af I 1990'erne steg det til lidt over 50 %. Hvis man ser dette på baggrund af, at teatrene i 1955/56 havde en andel på omkring 10 % af ny dansk dramatik og 25 % ældre dansk, må vi konstatere, at andelen af ny dansk dramatik er kommet til på bekostning af den udenlandske og den ældre danske dramatik. Dette kan give anledning til at minde om, at jagten på det nye har nogle omkostninger. Vi kan pege på de problemer, det giver, at teatrene synes optagede af at kunne præsentere urpremierer. Derved bliver chancen for, at den enkelte dramatikers tekst bliver opført mere end en gang, betragteligt formindsket. Satsningen på den nye dramatik finder ofte sted på de små scener. Det kan have en vis indflydelse på den dramatik, der skrives. Dramatik til store scener er derfor en mangelvare.

REDAKTIONELT FORORD

Radioteatret har igennem alle årene haft en utrolig høj procentdel af sit repertoire som ny dansk. Det har på mange måder været det centrale udklækningssted for dramatikere. Siden da er der så i tillæg kommet en dramatikeruddannelse, der startede som forsøg i 1992, og i dag er en fast 3-årig kulturministeriel kunstnerisk uddannelse.

Man kan spekulere over, hvordan disse udviklinger hænger sammen, og hvordan de gensidigt betinger hinanden. En hypotese kunne fokusere på behovet for selv-beskrivelse som følge af globalisering af verdenssamfundet. En anden hypotese kunne fokusere på ”oplevelses-samfundet”. Vi skal ikke her kaste os ud i gisninger af den art, men derimod forsøge os med nogle analyser af udvalgte eksempler på nye dramatiske tekster, og undersøge deres virkningsmåde.

Valget af *danske* tekster som analyseobjekt er ikke ensbetydende med, at vi ikke anerkender, at scenekunst i Danmark for længst er præget af en globalisering, der betyder, at internationale tendenser slår igennem med stor hast. Valget af danske *tekster* indebærer ikke, at vi tror, at teksten er hele scenekunsten. Det betyder, at *nye* dramaturgiske fortælle-måder i lige så høj grad findes hos Granhøj Dans, Hans Rønnes teater, Mungo Parks eksperimentalscene, Claus Beck-Nielsens selv-iscenesættelser, Dr. Dames brugsdramatik, Hotel Pro Formas værkkonstruktioner, Signa Sørensens performanceeksperimenter eller Odin Teatrets sceniske arrangementer. Vi ser også, at flere dramatikere er blevet instruktører eller omvendt. For eksempel Nikolaj Cederholm, Vivian Nielsen, Claus Beck-Nielsen, Nikoline Werdelin, Søren Fauli, Lars Kaalund, Jens Albinus, Ole Bornedal for at nævne nogle stykker, som både er skrivende, instruerende og for nogles vedkommende også optrædende. Der er opstået intime arbejdsforhold mellem instruktører og dramatikere som Katrine Widemann og Jokum Rohde eller Line Knutzon og Emmet Feigenberg. Det betyder, at arbejdsprocessen og udviklingen af dramatik er knyttet både til skuespillernes improvisation og instruktørens iscenesættelse. Teksten spiller en central rolle også i disse sammenhænge, men i mange tilfælde skrives den slet ikke ned og kan måske ikke engang læses for sig selv. Under alle omstændigheder befinder dramatikken sig i en dialog med skuespilkunst og instruktionsgreb. Forholdet mellem tekst og teater udgør ikke et stivnet hierarkiforhold således, at den ene tjener den anden. Tværtimod ser vi forholdet som en stadig udveksling, modstand og inspiration. Snart er den ene side fornyende i forhold til den anden, snart er det omvendt. Dertil kommer, at selve præsentationsrammen er central for det fortalte og for oplevelsen af den dramatiske fortælling.

Nogle ville hævde, at en væsentlig del af den *nye* danske dramatik i disse år er skrevet som film eller tv-manuskripter. Her tænker vi både på de store tv-drama serier og de danske dogmefilm og andre film, som i de senere år har haft succes,

langt ud over hvad man overhovedet kunne drømme om for en teatertekst. Manuskriptforfatter og instruktør Anders Thomas Jensen kunne i den forbindelse udnævnes til en af tidens vigtigste forfattere sammen med Kim Fupz Aakeson, som er en anden hovedleverandør til manuskripter i dansk film. Begges produktivitet er forbavsende, idet de har været manuskriptforfattere på hver tre dogmefilm samt 10-15 andre spillefilm i Danmark. Dogme vender vi tilbage til i næste nummer af *Peripeti*.

Med udtrykket *ny dansk dramatik* er vi ikke ude på at kanonisere hverken en traditionel dramatisk form eller den nyeste nye traditionsnedbrydende dramatik. Vi mener ikke, dramaet skal afspejle bestemte træk i moderniteten eller besidde bestemte formelle træk for at være god dramatik. Det betyder, at vi ikke som i eksempelvis Per Theil og Lise Garsdal *Hvem der? Scener fra 90erne* (2000) er ude i et forsøg på at forklare "bølgen" i aktuel dramatik som såkaldt livsstilsdramatik eller generationsteater, hvor menneskesynet er omdrejningspunktet. Det, der karakteriserer Theil og Garsdals tilgang til ny dramatik, er for det første, at de ser det som et gennembrud, hvor teaterhistorien i 90'erne "først og fremmest (tilhører) den nye danske dramatik" (s. 56). For det andet er deres syn på den nye dramatik, at den reflekterer en social og identitetsmæssig tilstand, der er uden en "privilegeret iagttagelsesposition". Dette synspunkt kan vi godt være enige i, men vi henter andre inspirationer til den sociologiske forklaringsramme, ikke mindst for at undgå en humanistisk refleks, der vil hæfte en samfundsbeskrivelse op på subjektet. Birgitte Hesselaa har i sin bog om Line Knutzons dramatik *Vi lever i en tid* (2001) en tilgang, hvor hun hæfter sig ved, at identiteten i det senmoderne samfund bliver fragmenteret, og fortællingen om karakteren bliver til skildringen af en social rolle, der er under kraftig transformation. Den moderne kompleksitet og individets refleksivitet betyder at den sammenhængende dramaturgi, plottet og intrigen, er under opløsning. Igen kan vi følge denne tænkning meget langt, men vi er forbeholdne overfor ideen om, at der er en dramaturgi, der er mere 'i tidsånd' end en anden. Hesselaa kommer til at opstille et næsten paradigmatisk krav: "man finder størst fornyelse hos de dramatikere, der afskriver den klassiske naturalisme og sætter sig kunstnerisk igennem. Med en ændret dramaturgi, en anti naturalistisk stil, et poetisk sprogbåret univers" (Hesselaa 2001. s 35).

Man finder en tilsvarende analytisk optik, i *Ny dansk dramatik* redigeret af Ib Lucas og Anne McClymont (Dansklærerforeningen, 1998). Det reteatraliserede teater appellerer til ungdommen, "fordi det spejler deres egen virkelighed" (ibid., s. 168), skriver forfatterne, som efterskrift til uddrag af en række danske dramaer fra 90erne. Den aristoteliske dramamodel, "er for længst brudt sammen" (ibid., s. 167), mener de. Opløsningen af det moderne samfunds værdinormer slår i gennem i "både persontegningen og dramaturgien". Det betyder en flydende

REDAKTIONELT FORORD

karaktertegning, manglende konfliktløsning, springende fortællemåder og et retningsløst rum uden en *afslørende* pointe eller moral. Tematikken er sammenbruddet af civilisationens regler og værdier, og dette sammenbrud spejles i dramaets form, som henter inspiration fra medieverdenen, billedkunsten, musikken, turismen og andre medier, som tilfører nye receptions måder til teatret. Vi deler mange af de gjorte iagttagelser i samfundsbeskrivelsen, men vi er betænkelige ved den normativisering, der reducerer dramaturgi og form ved alene at privilegere et bestemt erkendelsesforhold som styrende for dramaturgiens strukturdannelse, sådan som det f.eks. kommer til udtryk i spejlingsmetaforen. Vi vil hævde, at enkeltværket beror på en konstruktion af en præsentationsmåde med dertil hørende iagttagelsesoperationer. Det er karakteristisk, at en lang række hybridformer vinder indpas i den danske dramatik fra 1990'erne og frem, hvori også den såkaldte "lineære dramaturgi" vender tilbage i forskellige varianter, og at disse meget forskellige dramaturgier synes at trives udmærket side og side.

Et godt eksempel på disse forhold er det dogmeagtige eksperiment *7 x 17* af Christian Lollike, Claus Beck-Nielsen, Vivian Nielsen, Aleksa Okanovic, Lis Vibeke Kristensen, Naja Marie Aidt og Jokum Røhde på Odense Teater sammensat og instrueret af Klaus Hoffmeyer, som således *igen* viser sig som en central dynamo og kurator for dansk dramatik. Syv dramatikere er blevet bedt om at skrive hver sin enakter ud fra følgende dogmer: "Skriv et stykke, som varer 17 minutter, har mindst 1 og højst 7 medvirkende, og der må ikke skiftes lokalitet i løbet af stykket" (Odense Teater, 2005).

Det spændende er, at stykkerne på grund af deres formelle og tematiske forskellighed spiller imod hinanden, men også i kraft af gentagne træk skaber en spændende helhed understreget af en meget forskelligartet og ikke-harmoniserende instruktion. Kurateringen af de syv tekster fungerer først og fremmest som en formel præsentationsramme for aktuelle danske dramatikere og iscenesættelsen understreger teksternes forskellighed, deres singularitet, alt sammen som en udfordring til publikum, der på en gang ser en samlet helhed af meget forskellige enheder, og altså konfronteres med en kompleksitet.

Christian Lollikes *Den lille soldat* er baseret på en konflikt mellem en mand og en kvinde. Der indskyder sig her en krigszone, hvori den lille soldat optræder som hævneren i forhold til mandens skyld, og stykket ender da også med, at han dræbes. Claus Beck-Nielsens (1963-2001) *The Language of Freedom* lader sin skuespiller fremsige en tekst af den amerikanske præsident legitimeret af tolken, teatrets direktør, repræsenteret på video, af skuespilleren, tilskueren og forfatteren selv. På denne måde skabes et dobbelt fiktionslag med en betydelig virkelighedseffekt. Vivian Nielsen blander i *Det blå rum* skuespillernes prøve med det dramatiske rum, hvor den døde mor møder Gud og, som et genfærd tager

afsked med familien, alt i mens de skændes om arven. Aleksa Okanovics, *Glimt af døden*, foregår i et ligkapel, hvor de efterladte tager afsked sammen med en mystisk Dr. Rothstein, som er vældigt interesseret i afdødes frimærkesamling. Replikkerne er som taget ud af andre tekster og far en teatral karakter. Mod slutningen forvandler scenen sig til et teater, hvor det unge par spiller et opgør mellem mand og kvinde, mens de øvrige er tilskuere og klapper begejstret. Den døde genopstår pludselig ligesom i en dårlig gyserfilm og griber fat i det unge par, inden han igen slipper og dør. Lis Vibeke Kristensens, *Det praktiske*, er en dialog mellem svigermor og svigerdatter, tre telefoner og en espressomaskine. Svigermor bekender, at hun har skubbet sin mand ud foran en bus, og han er netop død. Dialogen mellem dem afbrydes konstant af diverse telefonopkald og kaffemaskinens larm, således at forløbet fremtræder yderst fragmenteret. Dog viser det sig, at begge kvinder har et yderst problematisk forhold til deres ægtemænd, som jo altså er far og søn. Naja Marie Aids *Præsentation* er en fremstilling af et pensionat, hvor beboerne udnytter, at værtinden for første gang er udenbys til at bryde diverse regler. Overfor en ny spansk mistænkelig beboer præsenterer de tre øvrige sig hver især som de mærkværdige skikkelser, de nu er: en norsk, homoseksuel, alkoholisk og overvægtig grovæder, som frygter terrorister, en ung digterspire og en ældre alkoholiker, samt stuepigen, som er forelsket i digteren. Den nye beboer spanske Jose præsenterer sig ved at synge om grønthandlerens Bianca, som det viser sig, alle er forelskede i undtagen stuepigen. Digteren fremsiger et digt om Bianca. Stykket slutter uden nogen egentlig udvikling i de forskellige relationer. Endelig er Jokum Rohdes *De siamesiske tvillinger* et møde mellem to adskilte tvillinger, hvor den ene har myrdet deres far, som den anden vil hævne. Den ene er blevet magiker og den anden politiker. Stykket slutter med, at den ene tvilling myrder den anden, magikeren og løber bort. Det viser sig at være en teaterkniv, så magikeren genopstår og beder tjenerinden om at hente politikerens. Magikertvillingen beskriver i en episk replik, hvordan han ser broderen standse ved floden, og hvordan røgskyerne fra byens tage danner en ny figur i luften. Han beskriver, hvordan tjenerinden fører politikerens tilbage, og teksten ender således med en åben mulighed for genforening og dannelsen af *det nye menneske*.

Alle teksterne har metafiktionelle elementer, der flytter rundt med tilskueren og tilbyder forskellige iagttagelses-perspektiver. Enten ved at teatersituationen direkte tematiseres, eller ved hjælp af parafrase eller parodi, der etablerer flere udsigelsespositioner. Teksterne leger med at genskrive genrer, lige fra melodramaet til det gotiske eller groteske drama. Alle tekster etablerer elementære dramatiske situationer på flere fortælleplaner. Man kan fremhæve, at dansk dramatik er præget af en markant teatral bevidsthed omkring iagttagelsesspillet. Det er netop denne

pointe, der understreges i kurateringen af 7x11, som er en teatral begivenhed, der bringer tilskueren i spil som iagttager.

Bidrag

Bidragene repræsenterer ikke en homogen og altomfavnende teoretisk position, men viser, hvordan en bred vifte af formanalytiske tilgange kan bidrage til at anskueliggøre de enkelte værkers særegne træk. Temaet “ny danske dramatik” giver samtidigt anledning til en række formhistoriske overvejelser, som behandler enkeltværkernes placering i forhold til typologier og epoker.

Tidsskriftet indledes med Mads Thygesens “Making It New?”, som fokuserer på Forlaget Dramas seneste udgivelser med henblik på at give et overblik over hovedtendenser i den aktuelle dramatik. Thygesen ser desuden nærmere på bøger om emnet og diskuterer, hvordan forskellige modernismekonstruktioner spiller ind i forskellige beskrivelser af ny dansk dramatik. I modsætning til den udbredte opfattelse, at samtidsdramatikken er karakteriseret ved formfornyelse, hævder artiklen, at kategorien “det nye” er problematisk, fordi jagten på “det nye” konstruerer et bestemt blik på samtidsdramatikken, som alt for let kommer til at skygge over de værker, som ikke passer ind i konstruktionen.

I “Dødens dramaturgiske potentiale” ser Majse Garde nærmere på “døden” som et centralt tema i værker af henholdsvis Astrid Saalbach (*Det kolde hjerte*, 2002), Line Knutzon (*Den luft andre indånder*, 2001) og Nikoline Werdelin (*Boblerne i bækken*, 2002). Med afsæt i sociologien indkredser artiklen, hvordan dødssituationen anvendes som et dramatisk set-up, og diskuterer de dramaturgiske implikationer.

I artiklen “Kompleks dramaturgi - studie i Christian Lollikes dramatik” diskuterer Janek Szatkowski, hvordan dramatikeren gennem en række parabiske udsigelseskonstruktioner rejser et udsigtspunkt, hvorfra han kan beskrive, hvordan værdier baseres og håndteres i det senmoderne. Den analytiske tilgang består i en kombination af indsigter fra udsigelsesanalysen og systemteori, hvorigennem Szatkowski beskriver den særlige kompleksitetsdramaturgi, man møder hos Lollike.

Marlene Ballebye undersøger “Sproget i Line Knutzons dramatik”. Hendes artikel koncentrerer sig om Knutzons særegne sprog, metaforik og lyriske princip med fokus på stykkerne *Først bli'r man jo født* (1994) og dramatikeren seneste værk *Guitaristerne* (2004). Spørgsmålet er, hvilke sproglige og metaforiske principper, der stadfæster et nybrud inden for dansk dramatik, og hvordan det lyriske princip i monologerne i *Først bli'r man jo født* går igen i *Guitaristerne*. I

undersøgelsen af Knutzons særlige metaforik læser Ballebye de to stykker i et henholdsvis modernistisk og klassisk lyrisk perspektiv.

I artiklen "Eksperimenterende realismeformer", ser Erik Exe Christoffersen nærmere på, hvordan fortællepositionen og opførelsens realitet tematiseres i en række dramaer og teaterforestillinger. Det er karakteristisk for disse værker, at den samtidige tilstedeværelse af performere og tilskuere indtager en central funktion i værkkonstruktionen. Samtidigt fremhæver Christoffersen, hvordan dette forhold ikke er uforeneligt med en genskrivning eller overmaling af traditionen, f.eks. hos Astrid Saalbach og Jens Christian Grøndahl.

De følgende tre artikler af Annelis Kuhlmann, Erik Exe Christoffersen og Nanna C. Rohweder har anmeldelseskarakter. Denne del af tidsskriftet fokuserer på aktuelle forestillinger og bogudgivelser, som ikke nødvendigvis falder ind under temaet "ny dansk dramatik", men som markerer centrale begivenheder indenfor teaterområdet.

Annelise Kuhlmanns "Andersens drøm" analyserer Odin Teatrets seneste forestilling, *Andersens drøm* (2004). Forestillingen rummer mange af Andersens tekster, men er ikke en dramatisering af en eller flere, og er blevet til gennem skuespillernes improvisation med tekst, rum, lys og musik.

I artiklen "Teaterkunstens status og funktion - i virkelighedens navn" diskuterer Erik Exe Christoffersen blandt andet politikeren Louise Freverts forsøg på at gribe ind overfor Teater Katapult (Århus) i forbindelse med Christian Lollikes stykke, *Dom over skrig* (2004), om gruppevoldtægt. Med afsæt i en analyse af, hvordan teaterkunsten udnytter virkeligheden og skaber nye alliancer, skriver Christoffersen om det konkrete samspil med den kulturelle kontekst, som teksten indgår i. Artiklen kan læses som et forsvar for kunstautonomien og tilskuerens kunstform. Overfor det politiske systems krav om en statsautoriseret kanon, der skal bære et bestemt nationalt dannelsesideal, hævder Christoffersen, at et sådant krav vil være blokerende for den frie udøvelse af kunstform. Det er ikke omkostningsfrit at binde store ressourcer i en etableret kanon, fordi en sådan vil kunne fremtvinge en frysning i form af pensum, lærebøger, indlæringsystemer og fortolkningsmodeller, som i værste fald vil medføre en betydelig grad af inert. Revisioner vil måske have en omslagstid på op til ti år, hvilket i realiteten vil sige en uddannelsesgeneration.

Anmeldelsessektionen afsluttes med Nanna Rohweders anmeldelse af bogen, *Fools25*, som markerer, at Københavns Internationale Teater, havde 25 års jubilæum i 2004. Rohweder skitserer hovedtræk i bogens mange artikler, der beskriver *Fools/KIT*, som igennem 25 år har været en af de vigtigste præsentationsrammer for eksperimenterende teaterkunst i Danmark.