



Christian Lollike: *Dom over Skrig*
(TeaterKatapult og CaféTeatret, 2004)
Michael Ersted
Skuespiller: Johannes Lilleøre

MAKING IT NEW?

Om analyse og fortolkning af ny dansk dramatik i anledning af Jokum Rohdes “Pinocchios aske” (2005)

Af Mads Thygesen

“Dansk teater er et gidsel for sin egen skuespiltradition”, skrev dramatikeren Jokum Rohde i sin kronik, *Danmark og ‘Mefisto’* (Politiken 12. februar, 2005: 3), hvor han kastede sig ud i et forsvar for instruktøren Anders Paulins omdiskuterede forestilling *Mefisto* (Det Kgl. Teater, 2004). Det er langt fra overraskende, at Rohde stemmer i modernismens velkendte refræn om traditionens snærende bånd. Skuespiltraditionen udgør jo indlysende nok en del af teatrets rammebetingelser; de regler der opretholder teaterkunsten som et særligt rum, hvori sproget og betydningerne adskiller sig fra almindelige livssammenhænge. Det konventionelle formsprog kan derfor meget vel beskrives som en del af den mærkværdige “rumdragt”¹, der ifølge Rohdes skema forhindrer et mere nærværende teatersprog i at bryde igennem på de danske scener. Det ville imidlertid være en fejltagelse at læse hans indlæg som en naiv og selvforherligende fremhævelse af “det nye”, idet han gør sig til fortæller for en eklektisk omgang med de europæiske teatertraditioner, som uomgængeligt vil være en del af det danske teatersprog. Hos Rohde er traditionen indskrevet i værkerne som fragmenter: levn fra det store litteraturhistoriske bibliotek (Aiskylos, Goethe, Schiller, eksemplerne er legio) optræder her side om side med referencer til popkultur og politiske ikoner. Og når han indleder sit Reumert-belønnede drama, *Pinocchios aske* (2005), med det programmatisk udsagn: “Jeg elsker lugten af brændte klassikere om morgenen”,² er der således tale om en ironisk og selvrefleksiv gestus, som ikke uproblematisk kan føres tilbage til forfatterens værdier eller æstetiske program. Om end Rohdes dramatik kan være særdeles vanskeligt at få greb om, fornemmer man sarkasmen over for den aktuelle debat om den nationale kanon. Det ironiske anslag skærpes gennem navnene på de forfattere, hvis værker brænder på bålet: “Celine, Hamsun, Benn, Heidegger, Ernst Jilnger, Carl Schmitt, Ezra Pound” (ibid., s. 5). Der er nemlig tale om en liste over modernistiske forfattere og filosoffer, som alle havde et problematisk forhold til nazismen. Den eklektiske omgang med traditionen

1) Jokum Rohde: “Danmark og ‘Mefisto’” (Politiken 12. februar, 2005: 3-4).

2) Jokum Rohde: *Pinocchios Aske* (Forlaget Drama, DK 2005, s. 5).

vækker samtidigt allusioner til Ezra Pounds berømte diktum: "Make It New" (titlen på hans essaysamling fra 1934), som er blevet modernismens varemærke.

Jeg vender afslutningsvis tilbage til Rohdes, *Pinocchios aske*, men vil først og fremmest opholde mig ved implikationerne af hans æstetiske program. Det er imidlertid ikke mindre vanskeligt at håndtere, når temaet for denne artikel er "ny dansk dramatik". Nærmest tværtimod: Hvordan kan vi f.eks. tale om en specifik "dansk" dramatik, hvis vores skuespilkunst faktisk er del af en større udviklingsproces, som overskrider nationale grænser? Og hvordan forholder det sig med kategorien "det nye", hvis samtidsdramatikken viderefører og reformulerer forskellige genrer og konventioner? I takt med at væld af genrehybrider vinder indpas i samtidsdramatikken fra 1990'erne og frem, kan man iagttage, hvordan en række af samtidens dramatikere ikke viger tilbage for at tage velkendte dramaformer i brug.

Foran mig står en række værker, som eksemplificerer denne mangfoldighed; alle udgivet fra Forlaget Drama, hvor den danske dramatik har gode vækstbetingelser. Listen over værker, som forlaget præsenterede i perioden 2003- 05, er imponerende lang: Conni Nordholdt *Morten og Line* (2003), Naja Marie Aidt *Rundt på gulvet* (2004), Claus Beck-Nielsen *De smukkeste mennesker* (2004), Andreas Garfield *Glemt- Ondt- Koldt* (2004), Trisse Gejl *Æbleflugt* (2004), Mads Mazanti Jensen *Sjælen uden solcreme* (2004), Lise Jørgensen *Cecilia* (2004) og *Ene* (2004), Julie Kirkegaard *Knivsæg* (2004), Thor Bjørn Krebs *Europamestre* (2004) og *Om Tommy* (2004), Christian Lollike *Dom overskrig* (2004), Martin Lyngbo *Bomber over byen* (2004), Thomas Markmand *Den Ansvarlige* (2004), Kaj Nissen *Bremen* (2004), Robert Reinhold *Løgnerne*, (2004), Mette Winge Jensen? *Hvem Jensen?* (2004), Simon Boberg *Penge* (2005), Ulla de Frey *Inden stjernerne* (2005), Annegrete Kraul *To høje kvinder og en lille mand* (2005), Finn Methling *Det spøger i Livadia* (2005), Joanes Nielsen *Hedder noget land weekend?* (2005) og sidst men ikke mindst Jokum Rohde *Pinocchios Aske* (2005). Der er tale om en meget broget samling af enkeltværker, som vanskeligt lader sig sammenfatte. Lad det dermed være sagt, at noget sådant *ikke* er mit ærinde. Jeg vil imidlertid benytte lejligheden til at sætte nogle af værkerne i relation til forlagets teoretiske udgivelser, Kirsten Verner: *Samtidens vidner* (2002) og Birgitte Hesselaa (red.): *Fornyere* (2004), for derigennem at aftegne nogle centrale træk af den nye danske dramatik.

I

Forfatterne bag bogen *Fornyere* præsenterer os for en række varierede analyser og tilhørende interviews, som bærer præg af et stort engagement i stoffet. I forordet

fortæller redaktøren, Birgitte Hesselaa, at bogen udspringer af undervisningsforløb på Institut for Nordisk Filologi og Institut for Teatervidenskab (Københavns Universitet). Endvidere skriver hun, at det har ligget "skribenterne meget på sinde, at den på en gang skulle være præget af dette faglige udgangspunkt, og samtidigt skulle *formidle* stoffet i en form, der gjorde det tilgængeligt uden for den snævre universitetsverden".³ Og det mærker man; antologiens forfattere, Niels Stem, Christine Almlund, Steen Bohn Christoffersen, Line Kofoed-Gertvig, Tove Pedersen, Susan Støvlsvig og Birgitte Hesselaa koncentrerer sig netop om formidlingen af den danske dramatik. Sammen beskriver de det generationsgennembrud, som fandt sted på de danske scener i 90'erne, med fokus på dramatikere Peter Asmussen, Claus Beck-Nielsen, Bo hr. Hansen, Jokum Rohde, Astrid Saalbach og Morti Vizki. Bogen -indeholder således seks kapitler, som indledes med en kort forfatterpræsentation, dernæst følger en analyse af et udvalgt værk, og kapitlet afsluttes med et interview med dramatikeren. Dermed slår bogen et vigtigt slag for at udfylde en lille del af det gabende tomrum, som findes i diverse litterære opslagsværker om danske forfattere.

Når min begejstring ikke er fuldstændig udelte, skyldes det, at den formidlingsprægede stil fører til beskrivelser, som - set fra en mere "snæver" akademisk vinkel - virker uklare. Det er især beskrivelsen af de mange hybridgenrer, som volder problemer, fordi "fornyelses"-retorikken og dens betoning af dramatikerens individuelle stil tilsyneladende medfører en vis slaphed i begrebsapparatet. Et af de mere fremtrædende eksempler finder vi i Niels Sterns udmærkede artikel, "Spind - kompleks dramaturgi i Peter Asmussens *Værelse med Sol*", som fremhæver, at Asmussens "uoverskuelige" værker er svære at referere, analysere og vurdere. Denne problematik udspringer af forfatterskabets mesterlige dramaturgiske håndlag, som "spiller på såvel *den lette komediegenre som på en formørket og tragikynisk nedtursrealisme*" (ibid., s. 13; min fremhævnings).

Det forbliver imidlertid uklart, hvorvidt sammenskrivningen af "tragisk" og "kynisk" henviser til den følelse, som dramaet fremkalder, eller om kategorien "nedtursrealisme" handler om dramaets virkelighedsstatus. Nu er der sikkert mange, som vil mene, at genrebegrebet efterhånden er så diffust, at det ikke længere giver mening at hæfte sig ved disse udsagn - som ret beset besidder en vis metaforisk prægnans. Den klassiske regelpoetikens opretholdelse af klare genreskel bliver jo nærmest systematisk boykottet af den moderne dramatik. En af de utallige sideeffekter af modernismens opgør med den klassiske regelpoetik synes derfor at være en udtynding - eller måske nærmere en udvidelse - af genrebegreberne. At hævde, at der ikke eksisterer genrer, vil imidlertid være det

3) Birgitte Hesselaa: *Fornyere* (Forlaget Drama, DK 2004, s. 8)

samme som at hævde, at det dramatiske kunstværk ikke står i forbindelse med allerede eksisterende værker.⁴ Historien om udvidelsen af dramaets rammebetingelser er i høj grad "tilstede" i samtidsdramatikken, hvor den er indskrevet i form af aktions- og reaktionsmønstre. Dette forhold tydeliggøres eksempelvis, når Stem fremhæver, at Asmussens komplekse dramaturgi beror på en "stilsikker" omgang med forskellige genrer, som ikke længere står i en substantiel forbindelse til hinanden. Eller sagt lidt bredere: Bruddet med regelpoetikken udgør de historiske forudsætninger for den udvidelse af det dramatiske kunstværks rammebetingelser, som Asmussen og hans samtidige nyder godt af.

Det er på denne baggrund, at den nye danske dramatik - som Hesselaa formulerer det - møder sit publikum med en stor variation af "genrer og tonearter: fra ironisk livsstilsdramatik over absurd komedie, minimalistisk civilisationskritik, ny-ekspressionisme og sort post-romantik" (ibid., s. 7). Det er muligt, at 1990'ers dramatikken faktisk omfatter denne mangfoldighed, men spørgsmålet om hvorvidt forskellen mellem nyt og gammelt i tilstrækkelig grad kan forklare, hvordan den "nye" danske dramatik placerer sig i forhold til tidligere genrer, presser sig unægteligt på. Når alt kommer til alt, er der jo ikke tale om noget entydigt brud. Hvis man anlægger denne forskel som hovedmotiv for sin analyse, har man derfor en tendens til at overse alle de værker, der ikke passer ind i en modernismekonstruktion, hvor "det nye" til stadighed aktualiseres igennem brud med traditionen. Forfatterne bag bogen, *Fornyere*, omgår dette problem gennem en kvalitativ analyse af udvalgte enkeltværker i håb om, at man derigennem kan sige noget væsentligt om, hvordan "fornyere" placerer sig i forhold til nogle mere generelle udviklingstendenser indenfor dansk litteratur.⁵

II

En anden tilgang til den nye danske dramatik finder vi i Kirsten Vernes *Samtidens vidner*, som forholder sig mere kvantitativt til sit emne. Bogens forfatter tegner et temmelig omfattende portræt af de yngre danske dramatikere, der markerede sig i 1990'erne. Hos Verner er det også forskellen nyt og gammelt, som benyttes i karakteristikken af de dramatiske værker: 'Vi er langt fra den aristoteliske

4) jf. Tzvetan Todorov: *Denfantastiske litteratur* (Forlaget Klim, DK 1989, s. 13).

5) Her kunne man med fordel kaste et sideblik på den aktuelle modernismedebat, jf. Anker Gemzø og Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens historie* (Akademisk Forlag, 2004), og nyudgivelsen Borup, lassen og Haarder (red.): *Modernismen til debat* (Syddansk Universitetsforlag, 2005).

dramaopbygning, langt fra det klassiske dramas tre enheder, langt fra virkelighedskravet og den traditionelle psykologi i persontegningen”.⁶⁶

Det er imidlertid en markant svaghed ved hendes analyse, at Verner begrænser sin diskussion af “fornylelsen” til konstateringen af, at forandringerne af dramaformen “hænger tæt sammen med det moderne menneskes oplevelse af tilværelsen her og nu” (ibid., s. 109). *Samtidens vidner* er med andre ord bundet op på en funktionel værkerforståelse (og dvs. at man primært læser værkerne med henblik på at afdække den historiske kontekst, de er skrevet ind i),⁷ hvilket bl.a. betyder, at analyserne hovedsageligt beskæftiger sig med værkernes tematikker. Dette misforhold indebærer desværre, at bogen virker temmelig ubehjælpelig i sin omgang med værkernes form, fordi analyserne hele tiden føres tilbage til bogens grundudsagn: “moderne (postmoderne?) dramatikere vælger en form, der gengiver splittelse og fragmentering helt ind til marven” (ibid., s. 110).

I centrum for Verners analyse står værkernes udsagn, som føres tilbage til en samfundsmæssig kontekst. Der er således tale om en litteratursociologisk tilgang til dramatikken, som især henter impuls fra den engelske sociolog Anthony Giddens og dennes modernitetsteori. I den sammenhæng er det ikke tilfældigt, at begrebet “postmoderne” anføres i parentes: Igennem de mange værkbeskrivelser argumenteres der ganske vist for, at vi placerer dramaformens sprængning i forhold til en krise i de store fortællinger, tabet af en ubestridelig sandhed og opløsningen af subjektets epistemologiske fundament, men forfatteren nærer tydeligvis en vis skepsis overfor sådanne postmoderne selvfølgeligheder. Ja, Verner argumenterer faktisk for, at den ny dramatik samtidigt kan læses som en “eksistentialisme plantet i et postmoderne samfund” (ibid., s. 114). Når hun hævder, at den nye dramatik er forankret i en konfliktfyldt modernitetserfaring, virker det nærmest, som om den bevæger sig baglæns ud af moderniteten, idet den udtrykker en *længsel* efter et ståsted og et *behov* for meningsfylde. Denne vending er bemærkelsesværdig, fordi Verner kommer til at indføre et romantisk klingende paradigme, som går hånd i hånd med originalitetskravet. Der er imidlertid ingen grund til at ironisere over, at denne antagelse har rødder i romantikken. Det forekommer mig, at man i stedet burde interessere sig for, hvorfor “det romantiske” vinder indpas i samtidsdramatikken (f.eks. hos Jokum Rohde, Astrid Saalbach, Morti Vizki, m.fl.).

6) Kirsten Verner: *Samtidens vidner* (Forlaget Drama, DK 2002, s. 19).

7) Peter Stein Larsen: “Modernismen som strukturelt og funktionelt begreb”, in: *Modernismens historie*, op.cit., s. 20-48.

III

I det følgende vil jeg koncentrere mig om, hvordan disse problematikker ser ud på værkniveau med særligt henblik på at anskueliggøre, hvorfor værkkonstruktionen faktisk har en afgørende betydning for den måde, hvorpå vi iagttager dramaets realitet. Her kunne man passende tage udgangspunkt i argumentet om, at "massemediernes indflydelse på vores omverdensforståelse" (Verner 2002: 109) tilvejebringer formmæssige forandringer indenfor dramaet. Dette tema er omdrejningspunktet hos Thor Bjørn Krebs, der blev nomineret til en Reumert som Årets Dramatiker 2004 for manuskripterne til *Om Tommy* og *Europamestre* (begge stykker havde urpremiere i 2003). Tematiseringen af massemediernes realitet bliver særligt tydelig i det episke drama, *Om Tommy*, som er baseret på interviews, dokumentarudsendelser og virkelige begivenheder i det tidligere Jugoslavien. Hos Krebs giver dette researcharbejde anledning til en realistisk skildring af FN-soldaten Tommys møde med krigens barske realiteter. Teksten er sammenflettet i en montageform, hvor tre skuespillere påtager sig alle rollerne i stykket.

Ifølge dramatikerens regibemærkninger handler stykket ikke alene om de historier, som personerne fortæller, men om "hvordan de forholder sig til det, de har oplevet og hvordan de reagerer på at skulle fortælle det til andre".⁸ Dette forhold kommer til udtryk i stykkets mange rapporterende replikker:

NIELS

Og så lugter det! Det er sådan' blanding af brændt gummi og brændt og råddent og ødelagt. Det er ikke skide lækkert altså. Det er det ikke.

(*Om Tommy*, op.cit., s. 12)

SYGEPEJERSKEN

Så lægen han siger, at vi simpelthen skal sætte benet af- med bukserne på og det hele.

Og.. det gør vi. Og det går sådan set også fint nok, menæh ...

(*Om Tommy*, op.cit., s. 28)

Montageformen og den distancerede udsigelsesposition angiver således den attitude, som personerne indtager overfor begivenhederne. Eller sagt med forfatterens egne ord: "her fortælles det mest for at rapportere, hvad der skete - og altså ikke for at lytteren skal føle med-ynk" (ibid., s. 3). Krebs præsenterer os dermed for en moderniseret udgave af Bertolt Brechts episke drama, idet han på en gang kalder på en distanceret tilskuerposition gennem forskellige verfremdungseffekter (f.eks. når personerne agerer, som om de var deltagere i et

8) her Bjørn Krebs: *Om Tommy* (Forlaget Drama, DK 2004, s. 3).

dokumentarprogram), og samtidigt gør det muligt for tilskueren at indleve sig i fortællingen. Dramaet rummer nemlig tilpas mange autenticitetssignaler, som viser tilbage til den verden, vi kender fra medierne. Gennem de mange verfremdungseffekter bringes tilskuerne til at forstå sig selv som iagttagere, og idet de befinder sig på et højere iagttagelsesniveau, skærpes deres kritiske sans overfor den måde, hvorpå figurerne takler krigens realiteter:

MOR:

Vi har jo snakket meget om at vi kan som forældre bare kigger på. For det er altså utroligt svært nogen gange at forstå hvad det er der er foregået præcist. Og det er jo ikke fordi Tommy ikke har prøvet at fortælle om det, og..

FAR:

Vi har prøvet at følge med i fjernsynet og sådan ikk.
(*Om Tommy*, op.cit., s. 54).

Som modsætning til forældrenes manglende indsigt står hovedpersonen, Tommy, der både har set og oplevet *for* meget. Ved at koble indsigtssniveauet til hovedpersonens tragiske fald, formår Krebs at kalde på (det implicite) publikums sympati. Stykkets grundudsagn antyder dermed, at vi ikke skal læne os tilbage i sofaen, mens virkeligheden passerer revy.

Et helt andet perspektiv på medierne møder vi i Claus Beck-Nielsens trekantsdrama *De smukkeste mennesker - et mediehelvede* (2004), hvor Marc og Charlotte har sat kameraer op overalt i deres hus og lagt deres liv ud på nettet. Deres leg med medierne får fatale konsekvenser, da de inviterer den lidt yngre

pige, Joni, med hjem. Mediehelvedet består nemlig i, at personerne bliver fanget i

et "system", som de selv har opbygget til ære for publikum. Det projekt, som skulle være eksperimenterende og spændende, viser sig dermed at føre til ydmygelse og død i underholdningens navn.

Ligheden mellem de to værker, *Om Tommy* og *De smukkeste mennesker*,

består således ikke primært i tematiseringen af massemedierne, men i

montageformen og udsigelseskonstruktionen: Beck-Nielsen betjener sig af en vekslen mellem dialogscener og en række bekendelsescener ("skriftestolen 1-8"), hvor personerne taler direkte til et af de mange kameraer. Dermed markeres forskellige indsigtssniveauer, idet figurerne udstiller sig selv og hinanden. Adgangen til fiktionsrummet problematiseres dermed, idet glidningen mellem dialogiske og monologiske rum skaber en yderst kompliceret udsigelseskonstruktion, hvor det ikke er muligt at ekstrapolere en utvetydig fabula fra dramaets sjuzet.

9) Claus Beck-Nielsen: *De Smukkeste mennesker* (Forlaget Drama, DK 2004, s. 59).

Dette forhold forstærkes i kraft af dialogen, som er yderst sparsommelig med hensyn til personinformationer. Den ironiske undergravning af enhver psykologisk forklaringsmodel markeres tydeligt i begyndelsen af dramaet, hvor pigen forsøger at introducere fortiden som tema:

PIGEN:

Min mor og min far

KVINDEN:

Nej nej nej Det må du ikke Hvad som helst Hvad som helst

Men ikke din barndom Det holder vi ikke til

(*De smukkeste mennesker*, op.cit., s. 19).

Stykket indeholder utallige referencer til reality-tv-programmer (som f.eks. Bigbrother, Ricki Lake Show); ifølge Beck-Nielsens regibemærkninger fungerer disse referencer som tidsåndens "formater" (ibid., s. 5), dvs. som metaforer for en ny erkendeshorisont. Hvor Krebs behandler vores afmagt og afstandtagen overfor massemediernes realitet, handler det hos Beck-Nielsen om, hvordan den stigende mediering af vores liv skaber en forskydning i vores realitetsfølelse, som truer med at blive identitetsopløsende.

De to værker markerer dermed yderpunkterne i mit undersøgelsesfelt, hvad angår forholdet mellem real og fiktiv realitet: Værkerne udspænder et fiktionsrum, dets udsagn(s) verden, som vi kan kalde dets horisontale dimension.¹⁰ Adgangen til dette rum foregår igennem dets vertikale dimension, værkets udsigelse(s) verden, som indfører de instanser (berettere, videoklip, etc.) hvorigennem vi iagttager fiktionsrummet. Begge dramatikere fortætter denne vertikale dimension, men de måder, hvorpå tilskueren positioneres i forhold til værkets verden, er vidt forskellige. De afsøger det dramatiske kunstværks mulighed for at repræsentere en foreliggende verden som et spørgsmål om autenticitet, men deres konklusioner er helt uforenelige: Hos Krebs knytter konstruktionen an til autentiske givenheder, mens det autentiske blot er endnu et lag af fiktion hos Beck-Nielsen.¹¹

10) Se hertil Morten Kyndrup: *Framing and Fiction* (Aarhus Universitetsforlag, DK s. 107-115).

11) Hos Beck-Nielsen fortsættes uafgørligheden helt ud i omslagets selvdsløende paratekst, "Claus Beck-Nielsen (1963-2001)". Dette er en strategi, som Claus Beck-Nielsen viderefører i andre værker, f.eks. *Selvdsløttelser* (Samleren, 2002) og *Claus Bech-Nielsen (1963-2001): en biografi* (Gyldendal, 2003).

En tredje variation over en sådan adgangskonstruktion finder vi i Martin Lyngbos farce, *Bomber over byen* (2004), som tager pulsen på den danske ligusteridyl. Her finder vi et væld af verfremdungseffekter, som (i fuld overensstemmelse med Bertolt Brechts læresætninger) tvinger skuespillerne til at arbejde med en distance til rollen. Det betyder, at figurerne konstant oscillerer mellem dramatisk handling og episk beretning. Figurerne skifter mellem 1. og 3. persons beretning, og skifter desuden i synsvinkel og indsigt niveau (fra begrænset til alvidende). Alt sammen med henblik på at fremkalde en kritisk distance hos det implicitte publikum.

Handlingen udspiller sig i den idylliske provinsby, Bakkeby, hvor Finn, der arbejder som tjener i den lokale restaurant, er kæreste med damefrisøren, Susan. Det store problem er, at de er nødt til at holde deres forhold hemmeligt, fordi Susan er datter til den snobbede og fordomsfulde Åse, som ejer såvel "Restauranten Bang" som "Salon Åse". Idet Finn slet ikke kan indløse Åses krav til sin datter om at finde "en rigtig mand", udklækker han en genial plan i samråd med Susan: De klæder Finn ud som den farlige terrorist Mohammed. På den måde skulle de gerne skræmme Åse så meget, at hun indser, at lykken ikke nødvendigvis er maskuline handyr.

Det går selvsagt ikke godt. Og det gør det heller ikke for historien, som undervejs tager mange overraskende og utroværdige drejninger. Det viser sig nemlig, at Åse forelsker sig i Mohammed (alias Finn). Lyngbo historie udfolder således sig i fuld overensstemmelse med farcens dialektik, når han anbringer løsslupne fantasier side om side med hverdagens grå realiteter. Selv om Lyngbo går meget direkte til sit emne, den danske nationalisme og dens iboende fordomme om de fremmede, glider han af på alvoren, idet dette tema træder i baggrunden til fordel for trekantdramaet, der fremstilles med grundig overdrivelse. Grundudsagnet er, at selv om ærkedanskeren Åse drømmer om at blive revet væk af en mystisk fremmed mand, vil hun altid længes hjem til de trygge rammer i Bakkeby.

SUSAN:

Det var som om at der var noget der gav slip inden i hende, og så mærkede hun en dyb længsel. En længsel efter kolonihaver ...

Musik. Under hele den følgende monolog banker Ase Mohammad med det sammenrullede persiske tæppe.

SUSAN:

Superbrugsen, magaritruen, morgenkaffe, Grundtvig, rødternede duge, Giro 413, Carsten Jensen, den kongelige porcelænsfabrik, Michael Laudrup, IC3- toge, gule rapsmarker, kravlenisser, Gnags, formiddagsaviser, EU-forbehold, Matador, B&O, Oticon og Grundfoss, Tivoligarden, bøgetræer, Lars von

Trier, frikadeller, afhøvlende gulve, gøngehøvdingen, Vesterhavet, Carl Nielsen, studenterhuer, Istedgade, Lego, mellemlagret Danbo, Mads Mikkelsen, Harald Blåtand, byger der går og kommer, cykelstier, Nikoline Werdelin, thebirkes, Leif Panduro og Klaus Rifbjerg, vindmøller, De forenede bryggerier, hvide sejl på sund og bælt, Holger Danske, alment boligbyggeri, Shubidua, skagensmalere, Nikolaj og Julie, grønne kobbertage, mandlige pædagogmedhjælpere, Skt. Hans-bål, pølsevogne, runesten, KFX-index, bindingsværk, lange lyse nætter, PH-lamper, bornholmerure, lurblæsere, janteloven, Søren Ryge, Klaphatte, Christiania, Oehlenschläger, sild og snaps, hærvejsmarch, EM i '92, Den Kongelige Ballet, anemoner, røde postkasser, Guldhornene, storke og svaner, Familie Journalen, Casper Christensen, den grimme ælling, fiskerkutter, Jørgen Utzon og Arne Jacobsen, foreningskultur, Grauballemanden og Egtvedpigen, Svantes Viser, AP Møller, Michael Strunge, flinteøkser, Bamses Billedbog, efterløn, feriepenge og ATP, Storkespringvandet, Bolle-året, Ørnen fra Herning, Saxo, Ghita Nørby, hvide landsbykirker, Peter Høeg, håndboldpigerne, snobrød, panteflaskesystemet, kongehuset

Ase stopper endelig.

SUSAN:

Især ... kongehuset.¹²

Med denne endeløse opremsning af nationalklenodier vrænger Lyngbo af "danskheden", som tilsyneladende hviler på lige dele kolonihaveidyl og håndfast indvandrerpolitik. Tekstens er morsom, men det ironiske tonefald betyder, at dramaet har svært ved at fastholde den alvor, hvorigennem det har sin effekt. Genrevalget har således stor betydning for værkets effektivitet på dets udsagnsniveau, idet stykket først og fremmest handler om de absurde konsekvenser af Åses fejlgreb. Om end farcen besidder den styrke, at den ironiserer over kulturelle og politiske autoriteter og deres indflydelse på den danske mentalitet, opererer den samtidigt med en entydig polarisering mellem godt og ondt, som betyder, at det implicite publikum kan udpege den skyldige og hengive sig til en moraliserende holdning, der ikke nødvendigvis har konsekvenser for dem selv.

IV

På denne baggrund bliver det klart, at et fremtrædende træk i kontemporær dramatik er, at der eksperimenteres med forskellige former for virkelighedseffekter, hvor grænserne mellem virkelighed og kunst, det dokumentariske og det fiktive,

12) Martin Lyngbo: *Bomber over byen* (Forlaget Drama, DK 2004, s. 60-61).

afprøves.¹³ Spørgsmålet bliver, om dette markerer en kunstnerisk reaktion på postmodernismens forlegenhed overfor pathos og politisk engagement. Dette bringer mig tilbage til Rohdes kronik:

“Den moderne kultur, høj som lav, bemander den centrale sendemast i Vesten. Vestens befolkninger skaber ikke længere deres identitet ud fra deres nationale historie, gennem fortidens krige og nutidens landegrænser. De skaber deres nationale identitet ud fra det kulturelle, det være sig musik, sport, film eller samtidslitteratur. Det er her værdierne fødes”¹⁴

Det er interessant, at Rohde anvender Politiken som medie, når han kridter banen af til sin diskussion af det dramatiske kunstværks funktion i det moderne. Dermed navigerer han udenfor kunstsystemets rammer, når han argumenterer for, at kunsten må engagere sig i spørgsmålet om kulturelle værdier: “Vores frontplacering i demokratisk udvikling *forpligte* Danmark og dets teatermagere”, insisterer han, “men det politiske teater vil aldrig flytte sig, hvis ikke vi begynder at acceptere og modarbejde *erstatningen af det politiske og det historiske med det kulturelle i nutidens vestlige menneske*” (ibid., s. 4; min fremhævnning). Jeg opholder mig ved modstillingen af begreberne det kulturelle og det historiske, fordi den markerer en interessant ambivalens overfor det store rum af historisk og mytologisk stof, som ofte danner klangbund for Rohdes dramatik.¹⁵ Modstillingen antyder en bestræbelse på at genaktualisere modernismens pathos (her forstået som emfatisk betoning af meningsfraværet og forpligtelse på fremstilling af verdens mangel på samling), idet den betoner tabet af enhver normativt forpligtende historie som den almene grunderfaring, teaterkunsten nødvendigvis må tage udgangspunkt i. På den anden side er der ingenting i værkkonstruktionerne, som antyder, at disse forhold nødvendigvis giver udslag i en afmytologiserende gestus.

Det forekommer mig, at Rohde her fremlægger et æstetisk program, som ikke føler sig hævet over modernismen, men som samtidigt står udenfor den, fordi han ikke forpligter sig på et opgør med traditionen. Med en udtryksmåde hentet fra Morten Kyndrup, kan man tale om en modernisme, som er kommet på højde med sig selv. I denne optik kan man sige, at Rohdes værkkonstruktioner nærmer sig en “paramodernistisk repræsentationsfigur”, hvilket - ifølge Kyndrups fremstilling - indebærer:

13) Se Erik Exe Christoffersens anikel “Eksperimenterende realismeformer” i dette nummer af Peripeti. For en bredere introduktion til disse fænomener, se Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen: *Virkelighedshunger- nyrealisme i visuel optik* (Tiderne skifter, DK 2002).

14) Jokum Rohde: *Danmark og Mtfisto* (Politiken 12. februar, 2005: 4).

15) Jf. Birgitte Hesselaa: “En sommer i helvede- Jokum Rohdes *Nero* (1998)”, in: Hesselaa (red.): *Fornyere* (Forlaget Drama, DK 2004, s. 143ff.).

”en hjemliggørelse, en accept af den modernistiske erkendelses grundlæggende erfaringer. Hvad der der er et flængende indslag af en ubærlig kriseoplevelse, er her et givet vilkår, over hvilket man kan eksperimentere med konstruktionerne, alt efter hvor man vil hen”
 .¹⁶

Jeg har tidligere været inde på dette i relation til værkkonstruktionen, men hvordan ser den ud på betydningsniveauet?

På samme måde som Rohdes værker åbenlyst henviser til andre dramatiske kunstværker, udviser han en eminent evne til at “låne” semantikker fra andre diskursområder, som f.eks. filosofiske, politiske og moralske. Når Rohde kaster sig ud i en gotisk beskrivelse af den fascistiske stat, Kongstad, hvor den skabende kunst er forbudt, og hvor magthaverne varmer sig ved gløderne af brændte klassikere, vækker han allusioner til Max Horkheimers og Theodor W. Adornos kritik af oplysningsfilosofien.¹⁷ I *Pinocchios aske* er magthavernes bogafbrænding og kunstforbud sammenligneligt med oplysningens program om at afmystificere af verden. Dramaet kan derfor læses som en allegori over oplysningens tilbageslag, dvs. om hvordan menneskeheden i sit forsøg på at frigøre sig fra naturen gennem civilisatorisk beherskelse, slår om i et nyt barbari (fascismen), idet beherskelsen af naturen indirekte fører til beherskelsen af mennesket og af kunsten. I slutningen af dramaet antydes det ikke desto mindre, at menneskeheden ikke lader sig tøjle, en omvendning som tilsyneladende baner vej for en ny mytologi. På denne baggrund bliver det tydeligt, at værkets diskurs kredser omkring en historisk-dialektisk relation mellem menneske og natur, mytologi og det moderne.¹⁸

Forholdet mellem det moderne og det klassiske er “den største tænkelige konflikt” (ibid., s. 4), skriver Rohde. En lignende grundfigur finder man i Rohdes 7x17-bidrag, *De siamesiske tvillinger* (Odense Teater, 2005):

Karlett:

Hvad er den største trussel mod vor civilisation? Er det Islam, som avidrengene råber ned af aftengaderne? Er det terrorismen? Er det den sociale ulighed?

Arkadius:

Nej, ingenlunde. Det er demokratiet. Det er sin egen største fare.

16) Morten Kyndrup: *Riften og sløret* (Aarhus Universitetsforlag, DK 1998, s. 245-246).

17) Jf. Max Horkheimer og Theodor Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2003, s. 9ff.).

18) Se hertil Birgitte Hesselaas interview med Jokum Rohde, in: *Fornyere*, op.cit., s. 151-161, hvor Rohde med vanlig selvrefleksivitet betoner forfatterskabets “hegelianske” dimension.

Karlett:
Såhh?

Arkadius:

Eller nærmere, det frie menneske. Ser du, min broder, flertallet har erstattet deres nedarvede nationalisme og racisme med deres egen personlige seksualitet. Det sted i den kollektive bevidsthed hvor der før var landegrænser trukket i blod og ære, hvor der var myter om ariske halvguder på den anden side af Jorden, hvor der var krige på havet og en nationalhistorie belagt med blodguld, er der nu en kønsdel.¹⁹

Det er indlysende naivt at føre ovenstående udsagn tilbage til forfatterens egne værdier. Skulle man alligevel forsøge at slutte sig til dramaets moralske grundudsagn, frustreres dette igennem Rohdes dobbelttydige gestus: På den ene side lader han de to siamesiske tvillinger, politikeren og magikeren, ironisere over nazismekritikkens overflødighed i velfærdsstaten Danmark. På den anden side fremmaner stykket en skrækvision om, hvad der ville ske, hvis disse to modsætninger, politik og magi, sammenføres. Om end værket indskriver sig i en historisk kontekst, hvor noget sådant næppe er muligt (eller ønskværdigt), tematiserer det et uafsluttet mellemværende med oplysningens program om at afmystificere verden. Rohde i-værk-sætter dermed en bestemt betydningshandling, som antyder, at tabet af mytologien og den kollektive bevidsthed fremkalder en længsel efter absolutte værdier.

Dermed anfører han et civilisationskritisk anliggende (som man genfinder hos Saalbach, Vizki, m.fl.), der rejser spørgsmålet om, hvorvidt vi har brug for en ny mytologi. Der er imidlertid tale om en kritik, som bliver fremsat uden noget troværdigt alternativ til den samfundsform, som definerer det moderne menneskes identitet. Rohde er fuldt ud bevidst om sit dilemma; når han opstiller et eksperiment med denne historiekonstruktion i sine værker, er det netop som konstruktion. Der er imidlertid tale om en ganske effektiv gestus, idet den fremkalder en ildevarslende fornemmelse af, at vi kan forvente noget ulykkeligt af det modernes differentieringsprocesser.

V

Med de ovenstående betragtninger har jeg ønsket at anskueliggøre nogle af de analytiske problematikker, som er forbundet med undersøgelsen af ny dansk dramatik. I modsætning til den udbredte opfattelse, at feltet "ny dansk dramatik" er karakteriseret ved formfornyelse, har jeg forsøgt at argumentere for, at det

19) Jokum Rohde: *De siamesiske tvillinger* (Odense Teater, DK 2005, s. 10).

karakteristiske ved samtidsdramatikken ikke er en dyrkelse af det nye for det nyes skyld, men nærmere en reflekteret generobring af traditionens muligheder. Min argumentation har især kredset omkring (1) nyhedsbegrebet, (2) dramaformen og (3) dens aktuelle funktionsforandringer. Tillad mig afslutningsvist at udrede nogle analytiske perspektiver, som muligvis giver anledning til flere spørgsmål, end de besvarer.

1) **Nyhedsbegrebet:** Et af de store spørgsmål er, om forskellen mellem nyt og gammelt i tilstrækkelig grad belyser, hvordan disse værker placerer sig i forhold til tidligere genrer. Det er klart, at dramatikere selv værdsætter nyhed (frem for kopiering). Nyhedskravet synes at være så tilpas massivt, at ethvert regelsæt bliver systematisk boykottet. På den anden side finder man utallige eksempler på, at formvalget beror på en opløsning og rekombination af velkendte former og genrer. De dramatiske kunstværker gør med andre ord en dyd ud af at lege med de forventninger, som rettes mod værket. Det vil naturligvis kræve en meget omfattende undersøgelse at påvise min hypotese om, at samtidsdramatikken er karakteriseret ved en eklektisk omgang med traditionen. En sådan undersøgelse må have vægt på såvel diakroni som synkroni, og vil - i sagens natur - bero på en reduktion af undersøgelsesfeltets enorme kompleksitet. I det følgende vil jeg derfor begrænse mig til at fremdrage nogle illustrative eksempler.

Her kunne man passende tage udgangspunkt i Lise Jørgensens drama, *Ene* (2004), der forsøger at genopbygge det tragiske domæne. Jørgensen forsøger sig med en modernisering af Euripides' tragedie, *Elektra*, som overføres til en jysk provinsby ved navn Endelev. Denne bevægelse synes imidlertid at indebære en genreforskydning, fordi alvoren ofte træder i baggrunden til fordel for komiske overskrivninger, som ganske enkelt ikke hører hjemme i det tragiske register: Ene (Elektra) er bibliotekarassistent, Arvid (Orestes) er udsendt af FN's fredsbevarende styrker og deres mor, Regina (Klytæmnestra), arbejder på den lokale bodega, der ejes af hendes elsker Franz (Aigisthos), som også går under navnet "Ferrari Franz". I overskrivningen kolliderer den moderne psykologiske realisme og dens hang til "troværdige" og "jordnære" figurer med tragediens formsprog, og spørgsmålet bliver, om de komiske elementer formår at intensivere tragedien, eller om de faktisk peger på dens umulighed indenfor den valgte ramme.

Hvis vi placerer *Ene* i forhold til dramaets semantik, får vi desuden øje på, at det tilhører den forholdsvis store . gruppering af "familiedramaer", som gennemsyres af velkendte temaer som krig, drab og incest. Der er tale om en synkron konstellation af værker indenfor feltet, "ny dansk dramatik", der behandler spørgsmål om lidelse, eksistens og moralitet i det senmoderne. Familien synes at udgøre den metaforiske arena for sådanne spørgsmål, idet værkerne tager udgangspunkt i parforholds- eller familiekriser med henblik på at tematisere

individets problematiske position mellem det intime familieliv og det samfund, som tilsyneladende udgør en ydre, påtrængende realitet. I værker som Thomas Markmans *Den ansvarlige* (2004) tematiseres denne konflikt som et spørgsmål om moralitet: Her forliser forholdet mellem hovedpersonen, Alex, og kæresten, Sissel, fordi han tilsidesætter hende til fordel for sit sociale arbejde. Idet den tjetjenske kvinde Irina beder ham om at hjælpe hendes mand ud af fængslet i

Chernokozovo, må den ansvarlige helt tilsidesætte personlige interesser. Heltens fald iscenesættes dermed som en ansvarlighedslære, som samtidig peger på omkostningerne ved et sådant foretagende. Andre dramatikere er imidlertid knapt så afklarede i dette spørgsmål, især fordi flere har svært ved at opretholde forestillingen om den selvopofrende helt, f.eks. i Robert Reinholds *Løgnerne* (2004) og Andreas Garfields trilogi, *Glemte - Ondt - Koldt* (2004). Mens det hos Markman handler om, hvordan det ansvarlige individ må tilsidesætte personlige behov, undersøger disse dramatikere, hvordan selvskikthed, afmagten og grusomheden lurer under moralens tyndslidte fernis. Disse værker, som i en række henseender knytter an til 1990'ernes engelske "In-Yer-Face" -theatre (Mark Ravenhill, Sarah Kane, m.fl.), er tragisk gearede, for så vidt de beskæftiger sig med lidelsen, pathos (forstået som rystende og smertefulde begivenheder), og med spørgsmålet om retfærdighed. De befinder sig indenfor spektret af det, man kunne kalde en "retfærdighedstragedie", fordi de - til trods for deres insisteren på moralens opløsning - fremkalder følelsen af en vis form for poetisk retfærdighed i de rystende begivenheder, vi er vidner til.

Fastholder vi nyhedskravet som udgangspunkt for vores analyse af samtids- dramatikken er konklusionen nedslående: I modsætning til Kirsten Verners hypotese kommer mange værker faktisk ganske tæt på den aristoteliske dramaopbygning. Den såkaldt "traditionelle" psykologiske figurtegning lever tilsyneladende i bedste velgående, og det samme gælder for den sags skyld "virkelighedskravet", som melder sig med fornyet kraft, f.eks. hos Jørgensen, Markmand og Garfield.

2) **Dramaets udsigelseskonstruktion:** Den opmærksomme læser vil sikkert have bemærket, at jeg har fremhævet værker, som på den ene eller anden måde eksperimenterer med dramaets traditionelle udsigelsesforhold. Denne vægtning handler om min hypotese om, at samtidsdramatikken kendetegnes ved refleksivitet. Dramaet kan - på samme måde som romankunsten - beskrives som en »udsagt udsigelse«, dvs. en "i værkerne »frosset« retorisk montering af udsigelsens instanser" (Kyndrup 1998, s. 7). Selvom det umiddelbart virker lettere at få øje på disse forhold i en roman, er de principielt set tilstede i dramaet. Dramaets beretter holdes traditionelt set "skjult", men rummer - implicit eller eksplicit - en konstruktion af den synsvinkel, hvorigennem det udspejlede

fiktionsrum iagttages. Det betyder, at selv det mest "åbne" værk dirigerer og begrænser læserens eller tilskuerens iagttagelsesmuligheder. *Pinocchio's aske*, *De smukkeste mennesker*, *Om Tommy* og *Bomber over byen* er alle eksempler på værker, som arbejder med forvirring og irritation af iagttageren, f.eks. ved at modarbejde forventninger til værket, eller ved at overlade det til ham/hende at "færdiggøre" værkets betydning. Denne operation kan dog ikke foretages vilkårligt, men kun indenfor de rammer som værket sætter.²⁰

Disse forhold kan også spores i mindre eksperimenterende værker, f.eks. Trisse Gejls drama, *Æblefugl* (2004), som fortætter udsigelseskonstruktionen på en meget elegant og upåfaldende måde. I rammefortællingen etableres et monologisk rum, hvor en ældre kvinde reflekterer over sin livshistorie. Gennem åbningsreplikken: "Erindringen er den fortælling vi skaber om os selv"²¹ etableres den ældre kvinde, der beretter som det fokaliseringspunkt, hvorigennem vi iagttager begivenhederne. Udsagnet antyder samtidigt, at dette centralperspektiv kun præsenterer os for et udsnit af hendes fortælling (stykkets fabula). Det er igennem hendes blik, at vi erfarer historien om, hvordan hendes mand, Paul, bedrog hende med en yngre kvinde, Rikke. Konstruktionen udpeger imidlertid den blinde vinkel i fortællerperspektivet ved at skifte synsvinkel i en række dialogiske scener, hvor Rikkens to slyngveninder, Bibbi og Anne, opholder sig i hendes lejlighed umiddelbart efter hendes dødsfald. Her hører vi den anden side af historien. Glidningen mellem det monologiske og det dialogiske rum understreger dermed, at figurerne aldrig kommer til fuld indsigt i deres nærmeste.

Denne problematik genfinder vi i Robert Reinholds *Løgnerne*, hvor tre brødre (Sønnen, Bøssen og Hypokonderen) genoplever scener fra fortiden, mens de venter på begravelsen af deres søster (Rebecca). Denne situation giver anledning til en række tilbagegreb til de begivenheder, som angiveligt førte op til Rebeccas selvmord. Montagen af fortidsplanet og nutidsplanet overholder således ikke fordringen om tidens enhed. Brødrenes far tematiserer dette gennem udsagnet: "tiden er respektløs",²² hvormed han implicit fremhæver, at værket udviser en mangel på sutur (dvs. tildækning af overgange og kløfter). Den tilbageskuende tematik gør, at begge værker læner sig tungt op ad en afsløringsteknik, som er velkendt indenfor den dramatiske form - tænk blot på Henrik Ibsens retrospektive fortælleteknik. Den afgørende forskel består i, at både Gejl og Reinhold udlader at skjule fortællingens artificialitet, idet de fremhæver den vertikale dimension²²

20) Se hertil Niklas Luhmann: "Kunstsystemets uddifferentiering" in: *Iagttagelse og paradoks - Essays om autopoietiske systemer* (Gyldendal, DK 2003, s. 143).

21) Trisse Gejl: *Æblefugl* (Forlaget Drama, DK 2004, s. 3).

22) Robert Reinhold: *Løgnerne* (Forlaget Drama, DK 2004, s. 3).

(adgangen til fiktionsrummet) på samme måde, som jeg har fremhævet det hos Krebs, Beck-Nielsen og Lyngbo.

3) **Dramaets aktuelle funktionsforandringer:** Mit tredje perspektiv handler om den betydning, som indtræffer gennem værkets semantiske "overføring" til andre diskurser - f.eks. filosofiske, moralske og politiske - eller når vi undersøger det referentielle forhold mellem værket og dets sociale og historiske omgivelser.²³ I den forstand udgør værket en invitation til at indgå i en iagttagelse af en særlig art, og man kan derfor argumentere for, at overføringsmulighederne er foreskrevet i værket. På den anden side lader feltet "ny dansk dramatik" sig vanskeligt samle indenfor en af disse diskursive rammer, fordi værket er en del af kunstsystemet, som udgør et særligt, autonomt domæne. Med inspiration fra Niklas Luhmann kan man sige, at uddifferentieringen af kunstsystemet:

"kræver en begrænsning af de sociale (samfundsmæssige) betingelser for skabelse og nydelse af kunst. Uddifferentieringen har altså også en udelukkelseeffekt. Det kunstsystem som forholder sig til sig selv, må kunne opretholde en tilstrækkelig ligegyldighed over for den sociale kontekst".²⁴

Det er imidlertid et dominerende træk i den aktuelle dramatik, at mange dramatikere erfarer en sådan grænsedragning som en modstand, jævnfør Rohdes argument for en teaterkunst, som engagerer sig i det kulturelle og det politiske. Meget kunne således tyde på et øget fokus på det dramatiske kunstværks begivenhedskarakter, idet dramatikere erfarer denne ydre grænse som en irritation og tester den. Værkernes sociale effekt forstærkes dermed, idet de bliver til *begivenheder*, som anfægter politik og moral. Der er selvsagt meget socialt sprængstof i en sådan manøvre, og det kunne muligvis være en del af forklaringen på, at mange dramatikere eksperimenterer med virkelighedseffekter. Nogle af de mest prægnante eksempler på sådanne kompositioner finder man i Krebs' dokumentarisme, Beck-Nielsens multimedie-dramatik - for slet ikke at nævne Christian Lollikes omdiskuterede *Dom over krig* (2004) og *Underværket* (2005).²⁵

Det er samtidigt karakteristisk, at denne strømning angriber såvel kunstnerne som kunst-eksterne spørgsmål, f.eks. i Beck-Nielsens 7x17- bidrag, *The Language of Freedom* (2005), hvor teaterchefen, Kasper Wilton, tilsyneladende udfolder sine politiske holdninger indenfor kunstinstitutionen:

23) Jf. Kyndrup 1998, s. 183.

24) Niklas Luhmann: "Kunstsystemets uddifferentiering", in: *Iagttagelse og paradoks - Essays om autopoietiske systemer* (Gyldendal, DK 2003, s. 122; forfatterens kursiv).

25) Se henil Janek Szatkowski: *Kompleks dramaturgi* (i dette nummer af Peripeti).

TEATERCHEF KASPER WILTON:

På video (medie 4) fra sit kontor på teatret. ..]

Mit navn er Kasper Wilton. Jeg er chef for Odense Teater. Vi har valgt at støtte den amerikanske regering (og den amerikanske hær) i dens kamp for frihed og demokrati i hele verden. Der er mange måder, man kan gøre det på, men da vi er et teater, så er det oplagt, at vi spiller en tekst af den amerikanske præsident.²⁶

Ironien er tommetyk. Der er selvsagt ikke tale om en tekst, som er skrevet af den amerikanske præsident, men det er tankevækkende, fordi det handler om armslængdeprincippet. Beck-Nielsen udfordrer kunstsystemets vante grænser, og han gør det på en måde, som skaber "sprækker", hvor betragteren tvinges til at afgøre, om værket er kunst, og hvilken betydning det har. Spøgsålet bliver da, om kunstautonomien svækkes eller styrkes af en sådan gestus. Beck-Nielsen er nok en af de dramatikere, som forvalter dette foretagende bedst, idet hans politiske interventioner²⁷ og offentlige selvudsættelser²⁸ viser, at kunstautonomien tåler relativt meget engagement.

26) Claus Beck-Nielsen: *The Language of Freedom* (Odense Teater, DK 2005, s. 7).

27) jf. teatereksperimentet, *The Democracy-Destination Iraq*, 2002.

28) Jf. biografien: *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)*, (Gyldendal, DK 2003).