

Kompleks dramaturgi

Studie i Christian Lollikes dramatik

Af Janek Szatkowski

Christian Lollike er en ung kunstner, der konstant lader sine værker udforske alternativer til kunstens Bermuda-trekant: området mellem den socialt engagerede kunst, den avantgardistiske formdyrken og den massebaserede kunst (kulturindustriens). Han ønsker at vriste sig fri af tyngdekraften inde i denne trekant, hvor megen kunst forulykker i velmenende godhed, publikumsfjendsk anti-altung eller "feel-good mainstream". Hans virke er således præget af en søgende og eksperimenterende tilgang, hvor der skiftes optik fra projekt til projekt. Christian Lollike er i løbet af kort tid blevet i stand til at leve af sit virke som dramatiker, hvad der er ganske usædvanligt. Han er samarbejdssøgende, og lader sig gerne inspirere af andre kunstnere, af skuespillere, instruktører og scenografer, han bruger dramaturger som sparringspartnere. Han henvender sine tekster til både små og store scener, han kan arbejde alene (men efterlader da altid god plads i sine tekster til teatrets andre skabende kunstnere), og han kan søge tæt samarbejde. Han er parat til at arbejde med både semiprofessionelle og fuldt professionelle. Han er sig meget bevidst, at han må skabe sig en "profil" som kulturproducent, og det sker i høj grad på en række forskellige markeders præmisser. Han forhandler med sit forlag (Nordiska Strakosch Teaterforlag) fra tekst til tekst, og ved godt, at han har behov for et stort agentur. Han blander sig i teaterdebatten med indlæg i dagspressen.

Christian Lollike har som ung dramatiker erkendt produktionsvilkårene i kunstsystemet anno 2005, og han forstår at handle derefter. På dette marked slås kræfterne frit og synligt for alle. Et ønske om kunstnerisk autonomi kræver økonomisk uafhængighed. Det koster "noget" at skaffe den succes, der skal til for at være salgbar. Lollike indgår kompromisser med en klar fornemmelse for, hvor hans egne grænser går. Han fastholder kravet til sig selv om autonomi. Han forsøger at undgå at blive endnu en repræsentant for den farlige og ødelæggende alt-sammenblandende "kultur"-producent, en person, der som en anden Trojansk hest¹ ødelægger den kulturelle produktions autonomi ved at sammenblende alle de sociale kvælertag: markedet, moden, staten, politikken, journalistikken, fordi de

1) "Pierre Bourdieu: The Rules of Art, Polity Press, Cornwall, 1996 {opr. Fransk Editions du Seuil, 1992}, se efterskriftet, s. 337ff.

tror, at de ved på en overfladisk måde at blande diskurser sammen kan lade som om, man derved afdifferentierer systemforskelle, sådan bare lidt for sjov.

Christian Lollike er hverken skræmt af tænkning eller teori. Som eksempel kan man anføre Lollikes interesse for at forstå, hvordan det moderne samfunds udvikling frem mod et verdenssamfund med uddifferentierede globalt sammenhængende funktionssystemer kan anskues. Ny-liberalismen og dens aggressive markedstænkning, der må forstås som en af betingelserne for et nyt verdenssamfund, har udviklet sig eksplosivt fra 1982 og frem mod i dag. Man kan fx se politikere som Reagan og Thatcher som afgørende medspillere i udviklingen, fordi de med deres politik var med til at sætte markedsmekanismer fri, ikke mindst når det gjaldt de internationale finansmarkeder. I dag befinder vi os i en situation, hvor over halvdelen af verdens hundrede største økonomier er multinationale selskaber². Den demokratiske indflydelse svækkes i takt med, at der internt i disse giganter handles varer og arbejdskraft på vilkår kun selskaberne bestemmer. For at tiltrække de store internationale virksomheder må staten tilpasse sit apparat til disse virksomheders krav. Det hører med til billedet, at denne overtagelse, der kan ses som en øget fremmedstyring, ledsages af en tilsvarende øget individualisering. Denne dobbelte tilvækst er et vigtigt karakteristikon for det senmoderne samfund. Dette er, tror jeg, et væsentligt element i baggrunden for Christian Lollikes kunstneriske virke.

Ny dramaturgi - nyt repræsentationsparadigme?

Mit overordnede ærinde er at vise, hvordan Christian Lollike i sine dramatiske værker søger frem mod en dramaturgi, der kan tage kampen op mod en række samtidige privilegerede positioner, det jeg i indledningen kaldte kunstens bermudatrekant. Man kunne også beskrive det på den måde, at han med sine dramaturgier prøver at sprænge sig vej frem mod et nyt repræsentationsparadigme. I en historiefilosofisk typologi kunne man hævde, at Christian Lollike anvender træk fra en klassisk, modernistisk fortællekonstruktion, der beretter i et her-og-nu "bag" en fjerde væg (tænk Ibsen), det vi kunne kalde en *dramatisk forms dramaturgi*. Videre er der enkelte mindre lån fra en højmodernistisk konstruktion, der emphatisk peger på fraværet af en transcendental garant for mening og med patos udpeger tomheden (tænk Beckett³ idet tilskueren konstant udfordres til at

2) Noreena Hertz: *The Silent Takeover: Global Capitalism and the Death of Democracy*. Airow, London, 2001.

3) Se Wolfgang Iser: *The Implied Reader*, John Hopkins University Press, London, 1982, (opr. tysk 1972), side 273: "Endgame tilbyder en ny oplevelse, der er unik i litteraturens verden, i hvilken det bliver muligt at man trænger ned under sine egne betydningsprojektioner og vinder indsigt i de faktorer, der styrer individets personlige fortolkningsmåde."

danne mening, og drillende forhindres i det, således at han på egen krop oplever kunstens talebesvær: det vi kunne kalde for en *fænomenologisk dramaturgi*. Endelig er Christian Lollike en lystig plyndrer af de dramaturgiske greb som en *metafiktionel dramaturgi*⁴ benytter sig af. Her drejer det sig om at fiktionen bliver synlig som "fiktion", som noget åbenlyst frembragt. Her begrædes tabet af meningen ikke længere, men menngens afhængighed af den iagttagelse, der skaber den, bliver tydeliggjort. Eller på niveauet for generelle repræsentationsparadigmer⁵ i en typologi kreeret med henblik på at privilegere netop dette: en paramodernistisk repræsentation. Repræsentationen bliver til "repræsentation". Det åbenlyst frembragte bliver dermed til noget, der indbefatter det frembringende som instans.

Når jeg skal analysere dette forfatterskab, er det som om, noget fjerde trænger sig på. Christian Lollike skaber nok en paramodernistisk dramaturgi, men i tillæg hertil virker det som om, viljen til at undersøge værdikonstruktioner gør, at det ikke synes tilstrækkeligt at konstatere, hvordan værkernes dramaturgi peger på deres egen udsagte udsigelse. Allerede Samuel Beckett viste os hvordan vi lokkes ind i den dramatiske fiktion med ønsket om at skabe betydning og orden, og hvordan den selv samme fiktion da kunne verfe os af og demonstrativt pege på alt det, der så ikke gav mening i den skabte orden. Både humoren og tragedien i dette var til stede hos Beckett. Men emfasen på tilskuerens oplevelse af fiktionens grundvilkår på egen krop var ny dengang. Den paramodernistiske repræsentation har siden udviklet denne type dramaturgier, hvor distinktionen forskel/spredning undersøges med henblik på hvordan der genereres enten erkendelse eller kraft⁶. Det kan sandsynliggøres, at Christian Lollikes dramaturgier er skrevet ind i et sådant felt. Jeg skal alligevel vove at antyde, at der måske kunne være tale om en repræsentationsform, hvor undersøgelsen af værdier sættes mere centralt end den selvrefleksive henvisning til iagttagelsens og fiktionens egen logik. Her vender perspektiverne mere udad, ud mod en verden som faktisk lever med iagttagelsens paradokser og med en stadigt øgende bevidsthed om selvrefleksiv iagttagelse. Dramaturgien reflekterer dette og registrerer en verden, der er optaget af at finde ud af, hvordan man kommer videre fra den repræsentationelle gestus, der peger på bliver muliggjort at man trænger ned under sine egne betydningsprojektioner og vinder indsigt i de faktorer, der styrer individets personlige fortolkningsmåde."

4) Fx: Janek Szatkowski: Et dramaturgisk vende. I Live Hov (red) *Teatervitenskapelige grundlægsproblemer*, Universitetet i Oslo, 1993, p. 116-142.

5) Jf. Morten Kyndrup: *Riften og Sløret*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 1998, p. 242ff. Her finder man argumentet for en sådan grov typologi gennemført ved hjælp af udsigelsesanalytiske teorier og metoder.

6) Se Niels Lehman: "On Different Uses of Difference. Post-ontological Thought in Derrida, Deleuze, Luhmann, and Rorty." i *Cybernetics And Human Knowing*, Vol.11, no 3, 2004, pp.56-80.

vilkåret, til faktisk at kunne afsøge værdihierarkier. Det skal være mit foreløbige postulat her, at Christian Lollike skaber en *kompleks dramaturgi*, der kan vise sig måske at være en af begyndelserne til et nyt repræsentationsparadigme, der er optaget af den dobbelte bevægelse af dekonstruktion og konstruktion. Det følgende er derfor skrevet for at kunne privilegere en sådan position. Teorien forsøger at kombinere indsigter fra udsigelsesanalyse og systemteori. Den sidste er valgt fordi systemteorien tilbyder et sociologiske perspektiv, hvorfra det bliver muligt at iagttage samfundets selvbeskrivelser. Udsigelsesanalysen fordi man med den kan beskrive kunstens selvprogrammerende værker som udsagt udsigelse.

Kompleksitet

Kompleksitet er et godt indkapslet paradoks. Det paradoksale består i, at man betegner noget som en enhed, der er ment som flerhed. Kompleksitet er *problemernes problem*, om man vil.⁷ Vil man iagttage noget som komplekst, handler det om at skelne mellem "element" og "relation", og forsøge at påvise hvilke sammenhænge der opstår, når man vælger netop disse elementer og opleder relationer mellem dem.

Med stor selvbevidsthed sætter Christian Lollikes tekster en række elementer i fokus: kraften i det poetiske og i realitetens uafvendelige tyngde, distinktionen mellem person og rolle vibrerer i *Undskyld Gamle, ...* og tvinger til en eftertanke om de værdier, der styrer de programmer, som er virksomme i plejehjemmets univers. Distinktionen mellem lov og retfærdighed undersøges i *Dom over Skrig* og samtidig fremhæves spillet mellem personligt ansvar og det systembærende program bag nogle af de roller, vi indgår i. Alt dette sker ikke i en klassisk moraliserende diskurs, der på forhånd har afdækket, hvem der fortjener agtelse og hvem der ikke gør. Teksterne og forestillingerne undersøger moralens komplekse mulighedsbetingelser, og det gøres i en dramaturgi, der netop bæres af bevidstheden om "repræsentationens" repræsentationalitet, ikke for endnu en gang at udpege dette som vilkår, men for at dykke ned i hverdagslige hændelser og undersøge disse fra fiktionens privilegerede og selvbevidste udsigtspunkt. For at kunne undersøge en dramaturgis kompleksitet, giver det i denne sammenhæng god mening at afdække en diakron og en synkron strukturalitet⁸. I

7) Jf. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992 (1. opl., opr. 1990), p. 364. (Herefter som *WdG*) Her, som i de øvrige citater fra tysk, i min oversættelse.

8) Vi lader diskussionen om hvorvidt det er en god ide at dramaturgien arver denne skelnen fra lingvistikken og narratologien, lig ge her, den tager vi ved en anden anledning. Med dette vil jeg blot markere, at det godt kan være, at *sætningens* korrelationsstrukturer er en af en type, medens *interaktionens* tredimensionale, tids-/rumbaserede kommunikation skaber sine "links" på andre åder, der kan hælde må fanges med andre logikker end lingvistikken klassiske ortogonale akser. Der er en lang og gedigen tradition for rod i disse begreber inde for dramaturgien. Plot og fabel, plot og story, og hvad der er hvad. Her henholder jeg mig til den anførte skelnen, der stammer fra de russiske formalister (derfor stavemåden).

den klassiske narratologi etableres betydning blandt andet ved hjælp af den struktur der opstår, efterhånden som fortællingens enheder bliver præsenteret i tid. Vi skelner mellem sjuzet og fabula⁴¹ og denne skelnen er en udgave af samspillet mellem dia- og synkrone strukturer. Teaterforestillingens udsigelse kan aflæses på et horisontalt plan som en sammenstilling af mange forskellige tegnsystemers forløb. Forestillingen kan også aflæses i et vertikalt plan som en undersøgelse af hvordan forestillingen etablerer relationen mellem tilskueren og skuespilleren samt hvordan skuespilleren og dennes krop og stemme gestalter en figur. Denne figur kan så igen være spaltet i en 'person' og en 'rolle'. I nogle dramaturgier er idealet, at denne vertikale parabase-akse klappes helt sammen, i andre dramaturgier spilles der modsat på adskillelsen af disse størrelser. Med udgangspunkt i disse dramaturgiske tekniske iagttagelser af kompleksitet håber jeg at kunne vise, hvordan Christian Lollike rejser en 3. ordens iagttagelse som muligt udsigtspunkt for en beskrivelse af hvordan værdier baseres og håndteres. Med 3. ordens iagttagelse henviser jeg til følgende distinktion: en iagttagelse af 1. orden, ser kun det han ser: en dommer skal dømme i en retssag. Optaget af dette kan 1. ordens iagttageren, dommeren, kun forholde sig til det faktiske i projektet, og spørger ikke i selve retsprocessen til retssystemets grundlæggende skelnen mellem ret som det lovmedholdelige og lovbrydende eller til systemets hvorfor og hvordan. Derimod kan en 2. ordens iagttagelse iagttage en 1. ordens iagttagelse og se, hvad 1. ordens iagttageren *ikke* kan se: nemlig det system som 1. ordens iagttageren operer i. En tilskuer vil således altid være anbragt som en iagttagelse af de figurer der fremstilles på scenen, og de vil ofte handle i 1. orden.

Det teatrale kunstværk er en forestilling udstrakt i tid. Det bliver derfor vigtigt at finde den struktur, der determinerer den måde, hvorpå værket rammesætter sin modtager, og skaber betydning: hvordan bliver jeg som tilskuer positioneret af forestillingen? Værket har i sig en struktur, der flytter rundt med mig som iagttagelse, og det er med til at skabe rum for betydning. Dramaturgien er ikke en tvang i retning af kun en bestemt erkendelse, men snarere et tilbud om erkendelse. Vi kan beskrive hvordan dette tilbud er indrettet. Friheden består i, at den enkelte iagttagelse ud af disse muligheder kan selekere sin egen forståelse. Vi kan karakterisere og beskrive værkets struktur i en videnskabelig bestræbelse.

Kunstværket lægger iagttageren fast i de af kunstværket fikserede former, men i en moderne kommunikations-kontekst virker det som om, det er

netop dette, der giver friheden til at omgås på forskellige måder med den formfaste differens mellem imagineret og reel realitet. Netop fordi kunsten lægger sine former ind i tingene, kan den give afkald på at skulle fremtvinge en afgørelse om konsensus eller dissens, affirmation eller kritik⁹

Det kan også siges på en anden måde: den kunstvidenskabelige opgave er at redegøre for hvordan iagttageren af et kunstværk lægges fast af former, og hvordan smagsdommen overlades til iagttageren selv. Vi kan med videnskabeligt kohærente strategier vise hvordan værkets gøren og sigen fungerer. Vi kan påpege, hvordan kunstværkets program fungerer. Vi kan til og med strides om, hvorvidt der findes nogle programmernes programmer i form af konventioner, eller om stil og "ismer" blot er mulige varianter. Hvordan skal vi beskrive programmerne historisk og hvordan beskriver vi den evolution, der finder sted? Vi kan påpege forskelle mellem vores professionelle forståelse af kunstværkets program og andres aflæsninger af det samme. Kunstvidenskaben må kunne diskutere, om der i de analyserede former ligger iagttagelsespositioner gemt (latens) som det kan være svært at få øje på, men som alligevel er virkningsfulde. Alt dette kan videnskaben strides om, og den kan fremsætte hypoteser som tilbud om sandheden om disse strukturer. Kunsten afprøver det i kunstværkernes kommunikation.

lagttagelse

Vi gør det hele tiden. Vi iagttager den uendeligt komplekse omverden. Iagttagelser kræver *tid*. Tiden skaber en forskel mellem fortid og fremtid. Med tiden kan man danne sig en ide om en evolution. Iagttagelser foregår med henblik på at kunne kommunikere med andre. Der er altså altid en *social relation* nødvendig. Udvekslingen af iagttagelser finder sted mellem to mennesker og der skal mindst to til at fuldføre en kommunikationshandling. Endelig samler iagttagelser sig i temaer omkring en *sag*, for at kunne holde fast i et tema må man kunne differentiere. Alt dette er forudsætninger for, at vi kan danne mening og betydning. Enhver iagttagelse er en autopoetisk operation: en iagttagelsesoperation indfører en skelnen mellem forskel og betegnelse. En iagttagelsesoperation er en dobbelthed, der fungerer som enhed: for at kunne iagttage noget må man kunne etablere en forskel *og* betegne. Forskellens/betegnelsen er altså noget, der fungerer som en enhed, men det kan *ikke betegnes* som enhed, for det ville naturligvis kræve en anden distinktion(forskel).

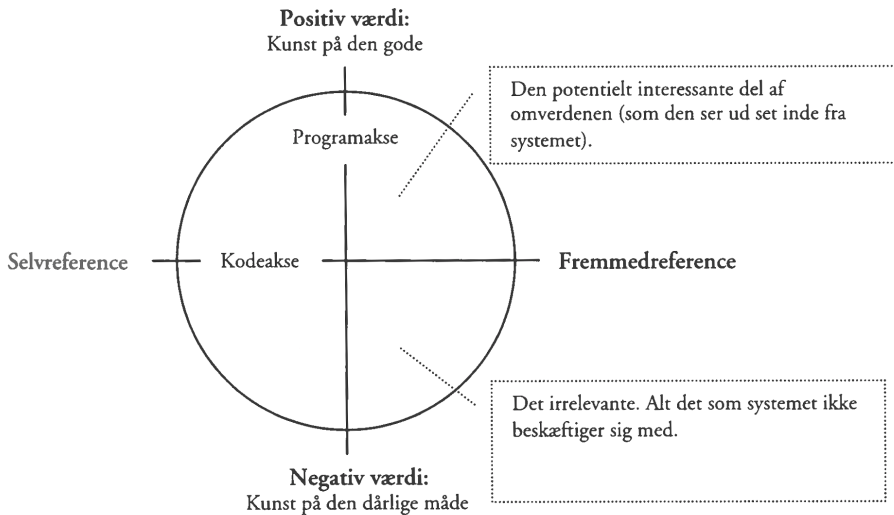
9) Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, side 231. Herefter KdG

Enhver iagttagelse er, latent for sig selv, i afhængighed af dens forskelssættten. Netop dette kan man iagttage ved hjælp af en anden iagttagelse med en anden forskel. Det, der ikke kan iagttages kan altså iagttages - om end kun ved hjælp af en skema-udskiftning, altså ved hjælp af tid.¹⁰

Verden, denne utilgængelige, uendeligt komplekse og stadig bevægende strøm, må tolerere denne iagttagelse, og alt afhængigt af hvilken iagttagelse den udsættes for må verden reagere.

En struktur, der leder en operation, afsætter sig som en erkendelse. Denne erkendelse kan enten bekræfte strukturen, der altså fortsætter uændret, nu stabiliseret af denne indsigt, eller erkendelsen kan tvinge til en modifikation af strukturen, der efter denne omfunktionering re-stabiliserer sig i en ny form. Når først en iagttagelsesoperation er foretaget, må en følgende gribe fat i denne, enten som afvisning eller som tilslutning. Hvis tilslutningerne over tid er omfangsrige og komplekse nok, etableres et autopoetisk, selvreferentielt system der skiller sig ud fra andre systemer (uddifferentiering). I bunden af dette ligger en grund-skelnen: en initial forskel. En sådan etablerer strukturer, der har karakter af en kode og et program, og med dette dannes et funktionssystem.

Figur 1.



10) Niklas Luhmann: *WdG*, p. 92.

Kunstsystemet har en kode, der afgør spørgsmålet om kunst og omverden, og denne skelnen mellem systemet selv (selvreference) og dets omverden (fremmedreference) skæres igennem af en programakse: et program der med en positiv pol afgør den "gode" måde at have kunst på, og afgør hvilken del af omverdenen der er potentielt interessant, og med en negativ pol afgør, hvad der nok er kunst, men ikke kunst på den gode måde, samt hvilken del af omverdenen der er dømt irrelevant.

Nyhed, originalitet, interessantheit, om det behager, er alle begreber, der referer til kunstens relation til den enkelte/publikum. Begreberne er opstået som en funktion af kunstens uddifferentiering. Når kunstens funktion ikke længere er givet i kraft af bestemte forbindelser mellem magt og teater, sådan som vi kan iagttage det i førmoderne, stratificerede samfund, så bliver smagen et anliggende for individer. Det er til syvende og sidst kun individet selv, der kan afgøre om noget behager eller ej. Gælder dette nu for alle og enhver? Kræver det ikke, at individet er udstyret med et kriterium for hvad det er, der er nyt/behageligt? Uden et sådant kriterium risikerer man jo at falde i svime over alt, hvad der er nyt, og hvordan er det ellers muligt at skelne mellem hvad der er nyt og ikke? Hvis man tænker sådan, så forudsætter man en transitorisk formel, og det kunne måske overbevise nogle i det 17. og 18. århundrede, men næppe i dag. Nyhed "irriterer", men det er ikke tilstrækkeligt som forskel. Man må derfor indføre endnu en skelnen mellem kode og program:

Koden kan holdes stabil som en binær skematik, medens alt hvad der angår variation, tidsånd og nyhedspåbud, kan overlades til en programfunktion, som afgør den rigtige tilordning til kodeværdierne.¹¹

Programmet medfører, at man kan skelne mellem rigtig/ikke-rigtig tilordning til kodeværdien. Man kan altså godt lave et kunstværk, som efter systemets program er mislykket, uden at det af den grund kan siges at være ikke-kunst. Man kan helt skarpt hævde, at ethvert kunstværk er sit eget program. Kunstvidenskaben må kunne analysere programmer frem. Hvis en iagttager mister kontrollen over formernes samspil er det mislykket. Programmet er et resultat af de operationer, det programmerer. Et værk er altså selv-programmerende. Dette er for Luhmann ikke ensbetydende med at værket er et autopoetisk system: kunstværket er kommunikation, men man kan nok uden at komme i voldsom konflikt med Luhmann hævde, at værket konstituerer betingelserne for sine egne afgørelsesmuligheder. Et kunstværk kan altså iagttages som selv-iagttagende.

11) Niklas Luhmann: *KdG* p.327

Kun når man erkender, hvordan de regler som værkets egne formvalg retter sig efter er etableret i netop dette formvalg, kan man iagttage et moderne kunstværk på en adækvat måde.¹²

Dette er et argument for, at netop studiet af værkers udsigelse er et blandt flere centrale anliggender for kunstvidenskaben.

Kant havde for så vidt fat om denne ide om værkers selvprogrammering. Han understregede, at kunstværket måtte anskues som *iagttagers frihed* til at lade sin erkendelsesformåen lege, uden at den var strengt ført af begreber. Den interesseløse interesse er udtryk for dette, og afgørende for, at kunsten derved kan skilles ud fra andre erkendelsesmodi. Det er interessant, at Kant på denne måde nok stiller spørgsmålet om frihed med retning mod iagttageren, men spørgsmålet bliver på samme tid blokeret. For hvad betyder denne frihed for en iagttagelse af et værk, der programmerer sig selv? Hvor ligger friheden da? Hos iagttageren eller i værket? Kant havde sine problemer med dette. Enten måtte han definere friheden negativt, som fravær af tvang, eller positivt ved henvisning til iagttagers egen, men dog transcendentalt almengyldige, fornuft. Efterhånden som fornuften lider under en voldsom semantisk forvitring, bliver kun den negative bestemmelse tilbage. Hvis man nu i stedet for at hænge fast i Kants transcendentale subjektfilosofi, kognitivt anerkender *friheden* som et spillerum for valgmuligheder, der er konstitueret af nogle accepterede rammebetingelser, så rar man bedre fat om potentialet i omgang med kunst: I omgangen med kunstværket får man frihed til - alt efter sine egne evner og fantasier - at træffe afgørelser, der kan arbejdes videre med.

Kunsten etablerer en realitet, sin egen vel at mærke, og en realitet, der samtidig fungerer som en *imaginær realitet*. Verden spaltes af sproget på samme måde i en real og imaginær realitet, og man må tro, at kunstens funktion har noget med denne spaltning at gøre. Kunstens imaginære verden tilbyder en position, fra hvilken det er muligt at bestemme noget andet som realitet.

Uden en sådan forskelsmarkering ville verden jo bare være det den er, og sådan som den er. Det er først med konstruktionen af forskel mellem real og imaginær realitet, at det bliver muligt at betragte den ene side fra den anden. Nok bidrager sproget og også religionen til en sådan realitetsfordobling, hvorudfra verden, sådan som den forefindes, kan betegnes som realitet. Men kunsten tilføjer denne omvej til realiteten et nyt aspekt, og det i kraft af at kunsten skaber perciperbare objekter. Alle andre realitetsfordoblinger kan indkopieres i kunstverdenens imaginære realitet - fx mellem realitet og drøm,

12) Niklas Luhmann: *KdG* p.331

mellem realitet og leg, mellem realitet og løgn, ja selv mellem realitet og kunst.¹³

Hermed er vi så nået til en mulig bestemmelse af kunstens lededifferens: den imaginære realitet, der giver mulighed for at forholde sig til realiteten. Hvordan viser *realiteten* sig så, når kunst findes? Kunsten stiller en udsigtsposition til rådighed idet den dupliserer den reelle realitet med en anden realitet, og kan derved stille iagttageren frit med hensyn til hvordan hun eller han vil danne broen tilbage til realiteten: idealiserende, kritisk, affirmativ eller som en afdækning af egne erfaringer. Kunstens paradoksalitet vokser ud af denne funktion, hvor man lader verden komme til syne i verden, og hvor dette sker samtidigt med en markering af, at al iagttagelse dækker noget for iagttagelsen selv (den blinde plet, skyggerne). Kunsten skaber et paradoks og afløser det på samme tid: Kunsten gør det uagttagelige iagttageligt. Det betyder ikke, at vi dermed er overladt til ideernes luftige sfærer. Vi får tværtimod udvidet vort blik for former, der er mulige i verden. Den uendeligt komplekse verden har som sådan ingen nytte, den er næsten lige som Gud: hverken stor eller lille, hverken enhed eller forskellighed, hverken opstået eller ikke-opstået - derfor har den behov for form. (*KdG* p.242) For en god ordens skyld gør jeg opmærksom på, at det vi lige har søgt at gøre, *ikke* er det samme som at ville bestemme "kunstens væsen". Her beskrives derimod nogle mobile strukturer og hændelser, der er i stadig bevægelse, men alligevel opretholder et system. Iagttagelsen af disse strukturer og benævnelsen af dem udgør et niveau for en tredje ordens iagttagelse af, hvordan forskellen mellem system og omverden sættes.

En klassisk dramaturgi (dramaturgi her relateret til niveauet for *repræsentationsformer*) er bundet op på en skelnen mellem subjekt/objekt, og på en installation af subjektet som det villende og handlende. En senmoderne dramaturgi (her forstået som *videnskaben dramaturgi*) må, for at kunne beskrive en række af samtidens konkrete værker, tage afsked med det gamle subjekt-begreb (som opposition til objekt) og erstatte det med begreber som fx operation og struktur. En struktur leder en operation, og i en observation af dette kan man nå frem til en erkendelse, der enten bekræfter strukturen eller tvinger strukturen til at

forandre sig. Med denne skelnen kan man beskrive en basal forskel, der er virksom på værkets niveau. Enten samles betydninger eller også skrider de fra hinanden.¹⁴

13) Niklas Luhmann: *KdG* p. 229f

14) Volker Klotz prøver allerede i 1960 at formulere en sådan distinktion i sin *Geschlossene und offene Form im Drama* (Hanser Verlag, 1960). Uden dog at formulere en overbevisende epistemologiske baggrund eller videre teoretiske pointer.

Med henblik på at beskrive et værks dramaturgi kan man beskrive forholdet mellem sjuzet og fabula. I den klassiske dramatiske form ledes tilskueren frem af en dramaturgi, hvor strukturen hele tiden bekræftes og holdes fast. Den fører med nødvendighed og indre logisk kohærens frem mod en afslutningens klimaks: et problem stilles, det skærpes og løses til slut. I denne dramaturgi forstærkes strukturen konstant. For tilskueren som iagttager vil dette samle sig som en erfaring om, at man kan fastholde en struktur, men at dette kun er muligt, fordi alle elementer enten allerede er afpasset strukturen, eller fordi de elementer, der måtte genere denne fortælling er sorteret fra. Eller hvis de optræder, da optræder de som en "omverden", der må forandre sig, for at strukturen kan fastholdes. I dramaturgier af en anden type, er forholdet mellem operation og struktur anderledes: her kan og må strukturen forandre sig som konsekvens af operationerne og de resultater de kaster af sig. I denne form kan man ud af de første dele af sjuzettet sammensætte en type fabula. De næste sjuzet-enheder viser sig at kunne sammenfattes af en ganske anderledes fabula. Modtageren står da i det problem ikke at kunne samle betydningen, som værket fuldt bevidst spreder. Værket spreder betydning med henblik på at få tilskueren til at medvirke aktivt som betydningsskaber. Nogle værker fører da tilskueren videre i en proces, hvor tilskueren kan møde sine egne selektionsformers logik. Ethvert kunstværk skaber sit eget program, en dramaturgi (på værkniveau) der beretter om, hvordan den imaginære realitet skal etableres, for at det kan ske på "den fede måde". Mange sådanne enkeltværks-dramaturgier kan have så centrale typologiske sammenfald, at vi kan samle dem og tale om en genre, eller en dramaturgi (en episk dramaturgi, en metafiktionel dramaturgi osv.) Vi skal nu se, hvordan dette står i nogle af Christian Lollikes tekster.

Undskyld, gamle, hvor finder jeg tiden, kærligheden og den galskab der smitter... ?

En dramatiker, der vælger at skrive om gamle på et plejehjem som afslutning på sin uddannelse, er ganske uråd. Det er ikke ret sexet, men Christian Lollike, der selv har været plejer på et hjem for ældre, og selv, lige som de fleste af os andre, har en familie, der bliver ældre, insisterer på at beskrive verden netop fra et sted, hvor vi gør de sidste forsøg på at fortælle vores egne liv og finde en mening. Om det så er titlen på stykket, så er den mere en replik end en "catchy", kvik ting. Tid, kærlighed og galskab er størrelser som man kan lede efter. Tiden er noget man må tage. Kærligheden er ikke noget man får, den må opfindes konstant og på ny. Galskaben kan være et korrektiv til vores almindelige opfattelse af, hvad der er

fornuftigt, men den indeholder også destruktive kræfter. Og hvor finder vi så tid, kærlighed og galskab der smitter? Tilskueren er i et par timer bundet af værkets konkrete udstrækning i tid. Af værkets leg med fiktive universer - vi møder de døde, vi ser de gamle danse i deres egne hallucinationer - men alle figurerne i dette dramatiske univers støder også ind i det uafvendelige (døden fx), i den modstand der ligger i det, vi kalder virkeligheden (normer og sådan-gør-vi-ikke-her regler), der også i sig indeholder en galskab, der er ond og ikke bare en glad poetisk og anarkistisk kraft. Det hele er bagt ind i et kunstværk - en markering af en tro på kunstens kraft, som bærer denne tekst igennem. Det krast realistiske og det poetiserede kraftfyldte støder sammen. Christian Lollike har et dobbeltblik, der fastholder kompleksiteten uden at ville reducere den. Kompleksiteten opstår i og med kombinationen af tvivlerens blik og overskridelsens blik - en dekonstruktiv verifremdung.

Analysen kunne starte med en beskrivelse af situationen lige inden stykket starter: Det er sen aften på alderdomshjemmet F_ryendal. Klokkeren er nogle minutter over hel, Valentin er 23 år, han er plejer og han venter på sin afløser. Valentin er langt borte, han forestiller sig allerede, hvordan han kryber ned til sin elskede, der ligger hjemme i sengen.

Frau Frauke er bestyrerinden. Hun er hjemme, hun har åbnet en flaske og danser nogle forsigtige trin, hun prøver at komme til stede i sig selv, men det lykkes ikke. Hun kan kun tænke på morgendagen, på det hun skal gøre for at gøre det godt for de gamle, hun må gøre noget. Denne evigt kværnende stemme inden i hende, lader hende aldrig slippe fri.

Don Otto ligger i sin seng. Han er blind. Men han hører vældig godt. Han kan kende folk på deres skridt. Lige nu er det Sangerinden der går forbi ude på gangen. Don Otto kan godt lide hendes stemmes klang, men hun er dement og lugter altid af lort. Don Otto længes efter en cigar. Han længes efter alle de sanselige nydelser. Så mange er ham ikke forundt. Han kan heller ikke falde i søvn.

I værelset ved siden af ligger Biermann. Spækhuggeren, kaldte de ham. Biermann længes også efter søvnen, mest fordi han så slipper for alle stemmerne. Biermann hører nemlig stemmer. Det er som om, de kommer til ham med mindelserne om alt det, der kunne have været dengang, og som er så endnu mere fortvivlende langt borte nu: kvinderne han kunne have haft, kærligheden han ikke kom ind i.

Vera har taget sine tænder ud. Hun plejer sit gebis godt. Som hun ligger der under sin dyne, kan hun lige akkurat endnu mærke Valentins hånd mod sit hår, da han sagde godnat til hende. Under dynen gemmer hun den grillkylling hun

fandt i køkkenet, den var så sød og blød, hun måtte bare have den. Vera stjæler, nej, hun samler ting op som andre ikke tager sig ordentligt af.

Øh Walter er plejer. Han ligger hjemme på sin lille hybel. Hans søvn er urolig, som den bliver efter for mange ketogener. Han får dem af Bernhard.

Bernhard er på vej på vagt. Han er lægestuderende. Han ved godt han er for sent på den, men han skynder sig ikke af den grund. Som han slentrer af sted op mod Frydendal, tænker han kun på, hvordan han skal skaffe sig den sjældne bog han så forleden dag inde hos Don Otto. Bernhard får ekstrairdtægter til sit studium, siger han, ved at organisere ting fra de gamle og skyde skylden på Vera. Øh Walter hjælper ham. Han ankommer til plejehjemmet, og der står Valentin og venter...

Et sådant øjebliksbillede af dramaets univers, lige inden det starter, er min konstruktion ud fra de oplysninger, jeg har samlet ved at gennemlæse teksten. Den er et forsøg på at markere en udgangsposition. I slutbilledet er Don Otto og Biermann døde, de har valgt at begå kollektivt selvmord. Ingen af dem havde lyst til at blive alene tilbage. Valentin begår selvmord, fordi han ikke kan fa sin Vera. Vera bliver myrdet af Bernhard og Øh Walter. Frau Frauke knækker sammen efter at have afskediget Valentin for upassende omgang med en beboer, nu vil hun gøre det godt igen, men det er for sent. Sangerinden synger den sidste sang.

Sjuzet og Fabula

Som denne indledende skitse af et start- og slutbillede antyder, er der tale om en række figurer, hvis historier ikke rigtig vil samle sig i en sammenhængende bagvedliggende fortælling. På den måde adskiller tekstens univers sig fra den klassiske, der som bekendt gerne så stedets, tidens og handlingens enhed. I teksten opstår der ikke en enhed, men der er en flerhed på spil, altså kompleksitet. Hvordan opstår den? Den klassiske dramatiske form har typisk distribueret sine figurer således, at det er klart, hvem man som tilskuer skal identificere sig med. Det vil ofte være protagonisten - er det en tragedie vil helten dø, og er det et melodrama vil man klart kunne skelne mellem helte og skurke, og imellem disse kæmpende måske endog finde en hovedperson, der går fra 0-100, og som det derfor er ekstra opløftende at identificere sig med. Denne fokalisation er klassisk og i Lollikes tekst fungerer den også. Han låner nogle stumper af denne form: der er i en række af figurkonstellationerne klare konflikter og viljer, der er klimaks og progression, men samtidig bliver vores opmærksomhed hele tiden distribueret på forskellig vis, fordi den flytter sig mellem forskellige figurer, og fordi teksten ikke privilegerer nogle frem for andre. Figurerne tilbyder sig alle som mulige

identifikations-punkter, men der er et særligt fokus på Bernhard og Biermanns udvikling. At der er en skurk på banen i form af Bernhard, synes klart, men selv skurken far dobbeltblikket ind over sig. Han far tildelt sympatiske træk: han kan enkelte steder noget med sit sprog, der "låner" noget poetisk - et træk vi senere skal vende tilbage til - og han redder faktisk Biermann fra at dø. Han er ond, men også kommende læge. Læger uddeler gavmildt piller, det gør Bernhard i stor stil som ketogan-dealer. Disse associations-lag lægger sig uden om hinanden og kan bringe tilskueren til at komme i tvivl om ret og vrang.

Dramaet har en fortælling knyttet til hver figur. Det betyder, at man som iagttagere hele tiden må skifte perspektiv: man må følge med i mange historier på en gang, de har hver deres logik, men da de krydser ud og ind af hinanden, bliver vævet tilslut ganske tykt. Man prøver at finde den struktur (fabula) der kan binde alle operationerne (hændelserne i de enkelte sekvenser, sådan som de forekommer i tekstens rækkefølge, tekstens sjuzet) sammen, og man opdager, at det kan lade sig gøre på figurniveau, men det er ikke så enkelt at finde den struktur, der samler sig på forestillingens niveau.

Hvor den klassiske fortælleform danner rammen om en type frihed ved sin rammesætning af opmærksomheden, der ledes ind mod figurerne, deres konflikter og derigennem ud mod den bagvedliggende fabula, er der i Lollikes mere paramodernistiske dramaturgi en anden type samvirken mellem sjuzet og fabula. Der opstår flere forskellige (hver for sig) klassiske fortællebuer. Det kender vi igen som dramaturgisk træk, fx fra den moderne Tv-serie, der arbejder med sekvensbuer, seriebuer og føljetonbuer netop for at give tilskuerne mangfoldige identifikations-muligheder og dermed fastholde en meget, meget bred seerskare¹⁵. I den kortere forestillingsform sker der noget andet med denne konstruktion. Lollike spænder et betydningsrum ud, det er vanskeligt at holde sammen på, vi må som iagttagere arbejde mere på konstant at korrigere den struktur, vi forsøger på at stykke sammen. Teksten placerer os som tilskuere i en dobbelt modtagerposition: vi er på en gang både handlende, aktive fortolkere og oplevende, indlevede iagttagere. Vi er nødt til at danne flere "centre" i denne struktur. Lad mig give et par eksempler til uddybning af denne iagttagelse.

Teksten er i et samspil med andre kendte dramatiske værker, fx Shakespeares *Romeo og Julie*. Vi aner hvordan Valentin og Vera som elskende par må gå i døden for deres kærlighed. De bliver mødt af en uforstående omverden. Deres kærlighed bør ikke kunne lade sig gøre. Da Vera bliver dement, må Valentin tage sit eget liv. Denne tone af stor, trodsende kærlighed klinger op mod den krasse realisme i de mange, mange menneske-år, der adskiller dem. På denne

15) Se fx.: Pernille Nordstrøm: *Fra Riget til Bella. Bag om TV-seriens Golden Age* (DR, 2004, p.39).

måde tilbyder teksten et ekstra lag i tolkningen af Vera og Valenrin. Fortællingen om dem får sin egen tragiske aura midt i al usandsynligheden.

For det andet betyder de mange figurer med hver deres udviklingsbue, at teksten rar et problem med sin slutning. Det er som om den slutter tre gange. Det kan godt være at Christian Lollike har været optaget af ikke at lave et alt for klassisk klimaks, men Don Ottos og Biermanns kollektive selvmord står som en stærk slutning, der nu følges af en række efterhængte scener. Teksten har så mange andre ikke klassiske kræfter i sig, at en mere fokuseret slutning blot ville understrege konflikten mellem drømme og realitet, ikke som en tom patetisk gestus, men netop som et krast sammenstød.

For det tredje betyder det, at der er mange vigtige figurer i dramaet, at man som tilskuer må prøve at fange hver figurs særlige historie og udvikling. Man lægger betydning ind i figuren, men fordi der er mange, og fordi de ikke klart er privilegerede i forhold til hinanden, kommer tilskueren også til at søge efter en betydning *bag* de mange figurer: hvilke mønstre dukker op, når man på afstand betragter de mange skæbner? Disse mønstre må forestillingen hjælpe til med at danne. Det kræver, at den dramaturgiske analyse kan pege mønstrene ud og sætte ord på dem, således at instruktører, scenografer og skuespillere kan forholde sig til dem. Jeg skal prøve at vise, at teksten lægger op til en undersøgelse af de programmer, der styrer de personer, vi ser. Derved muliggør teksten en refleksion over de samfundsmæssige værdier, der kommer til udtryk gennem disse programmer. Det sker ved hjælp af en vertikal parabase.

Vertikal parabase

Morten Kyndrup hævder i *Riften og Sløret*, at teatret på grund af dets særlige udsigelsessituation

ikke kan artikulere en avanceret parabasekonstruktion vertikalt (dvs. fortælle-mæssigt i udsigelsen). Forsøger det, bliver det litterært og gumpetungt (fordi der da må indskydes en art fortæller, en voice-over). Nej, teatrets parabase-muligheder ligger i en anden dimension, i muligheden for at få niveauerne til horisontalt at skride fra hverandre. Semantisk, men også på de enkeltæstetiske niveauer.¹⁶

Det fremhæves, at en paramodernistisk orientering for teatret vil inkludere en heterofoni, der for det æstetiske ville betyde et kalkuleret skred mellem bevægelser, lyd, ordene og rummet, og en hertil svarende semantisk heterofoni: "spil mellem

16) Monen Kyndrup *Riften og Sløret* Aarhus Universitetsforlag, 1998, p p.118. (R&S).

mulige betydningsenheder, både bevidst komponeret ind i enkeltudtrykkene, og i form af virtuelle rum for betydning i forholdet mellem dem” (R&S, p.119). Parabasis betyder <<stemmen ved siden af” og udtrykket stammer fra korets placering i den græske tragedie. Begrebet er i narratologien kommet til betegne det forhold, “at der i en diskurs tales/betydes fra et andet sted/andre steder” (R&S, p.118). Den vertikale parabase i den græske tragedie bestod af et kor, der på afstand kunne kommentere handlingen, men ikke reelt gribe ind i den. Det befandt sig i et andet ontologisk lag. Hos Euripides kan vi møde guderne, der sætter det hele i gang, og så trækker sig tilbage for at lade menneskene kæmpe deres kampe, og som så til slut atter griber ind for at rydde op i tragedierne. Også disse guder bliver “stemmer ved siden af”. Den klassiske græske tragedie havde sin egen elegance i parabaserne. Det er klart, at den litterære tekst kan etablere et meget kompliceret spil mellem fortælleinstanser, hvor en instans kan undergrave den andens autoritet, og hvor der kan laves elegante kortslutninger af epistemologisk og ontologisk karakter.

Der ligger altid allerede en vertikal parabase i teatrets udsigelsessituation. Den er indskrevet i teatret som dobbeltheden af, at det, vi ser på scenen, er levende realitet, det er mennesker af kød og blod, og at det samtidig danner imaginær realitet. Denne kunstsystemets lede-difference: at iagttage verden fra den imaginære realitet, er i teatret altid synlig som en genindskrevet forskel: den fiktive virkelighed på scene er reel. Genette¹⁷ skelner mellem “hvem ser?”, “hvem perciperer?” og ‘<hvem taler?’. Tilskueren ser og perciperer altså nogle, der ser og perciperer. Men det de sidste ser og perciperer, er jo arrangeret af “fortællere”, der “taler” bag ved figurene, bag ved rummet, lyset og lyden, og, ja, også bag ved skuespillerne. Denne konstruktion forsøges tildækket i den klassiske dramatiske form, men i andre dramaturgiske former er den langt fra så stilfærdig. Det er muligt, at den vertikale parabase ikke kan blive så svimlende elegant som i litteraturen, men at teatret kan variere den, er jeg ikke i tvivl om. Lad os med et par eksempler fra Lollikes tekst gå på opdagelse i dette landskab.

I den svenske opførelse af teksten på Borås Stadsteater i marts 2003 havde instruktøren, Anna Sjøvall, valgt at lade en fortæller vandre ind på scenen i starten og ladet dennes stemme komme til os over højtalerne. Dette havde hun gjort, fordi Lollike i sin tekst, har nogle kursiverede linjer, der fungerer som en slags dramatiske stemme, og som glider ind og ud af noget, der fungerer som mere regelrette regibemærkninger:

Don Otto: Nå, må jeg ikke byde dig en cigar?

17) Gerard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Ithaca, NY, 1995 (opr. fransk 1972)).

Nå, Biermann, for det er vist det du hedder, så er det nu du viser hvad din stolthed er værd.

Du tog imod. Det overraskede mig.

Don Otto: Har du ild? Mørke¹⁸

Legemliggørelsen af fortælleren var for så vidt et af de få elementer, der *ikke* synes at fungere i denne forestilling. Det blev gumpetungt¹⁹ I denne tekst finder vi eksempler på, hvad jeg mener, fungerer som en form for vertikal parabase: Biermann hører stemmer, og Don Otto forsøger at berolige ham. Biermann hallucinerer og Don Otto finder ud af, at han hellere må prøve at hjælpe Biermann, ved at digte med på hallucinationen og derved påvirke den.

Don Otto: Biermann, stop, dit vanvid, det smitter!

Biermann: Du hører ikke til her! Kan du gå væk!! / Nej, jeg kan ikke høre, Jeg, Jeg....!

Don Otto: Spækhugger, lad dem komme, jeg er med dig nu, lad dem

komme, ud af dit hoved og herind, Ja, lad dem komme til mig, for jeg

jeg er Don Otto, sindets rambuk, der malker hjernens natsværmere! Biermann: Der er hun!

Don Otto: Der er de første, ja. Jeg mærker hendes ånde. Biermann: Hvor?! Jeg ser ingen... !

Don Otto: Se med mine øjne ... se de kære små piger... (p.49f)

Her lægger Lollike generøst op til at instruktøren kan digte løs, hans regibemærkning lyder:

I lifte fra loftet, ud af væggene, alle steder fra, kommer flere og flere, både gamle og unge, døde og levende... Biermanns hallucinationer blander sig med Don Ottos digterier, der igen blander sig med både levende og gamle døde venner... (p.51)

Stedet er placeret en anelse efter midten af teksten og fungerer som et energetisk højdepunkt. I Freytagsk²⁰ forstand kunne man derfor hævde, at det er her, de tragiske helte, Biermann og Don Otto, gør deres ypperste for at nå deres mål,

18) Christian Lollike: *Undskyld, gamle, hvorfinderjeg tiden, kærligheden og den galskab der smitter... ?* Drama, Gråsten, 2003, p.13.

19) Vi har set andre dramatiske tekster, hvor en fortæller er på scenen, og hvor dramaturgien skaber en lethed (f.eks. Arthur Millers *Death of a Salesman*), eller med et lag mere: en Dario Fo, der i *Christoffer Columbus* spiller en skuespiller, der skal henrettes, men som udsætter straffen ved at spille Columbus, der spiller Columbus, sådan som hans folk oplevede ham, for nu at lade en episk dramaturgi udspænde sit vertikale lag. Eller instruktøren/autoren Tadeusz Kantor, der konstant er til stede på scenen, og som med små lyde og bevægelser kommenterer og "iscenesætter" sin egen iscenesættelse i *Wielopole, Wielopole*.

20) Jf. Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas* (Autorenhaus Verlag, Berlin 2003).

herfra er det så ned af bakke. Biermann hallucinerer, og Don Otto fortæller den sceniske virkelighed frem. I den omtalte svenske opsætning, fungerede denne scene optimalt. Den var lagt an som en surrealistisk fest med statister fra det lokale plejehjem, og en dynamisk scenografi på hjul. Instruktøren lod her hele teatrets maskineri digte med og skabe hallucinationer og illusioner, realisme og regressioner. Midt ind i denne fortalte virkelighed, træder Frau Frauke, og Lollike bemærker i regien: "hun ser kun de levende gæster". Hun danser med for at glæde Biermann og leger "dronning" der vier Biermann og den kvinde han aldrig fik. Da Bernhard og Øh Walter kommer ind i "festen" lidt efter sætter hun dem ind i "legen". Biermann er faldet omkuld og ligger og stirrer op under Frau Fraukes kjole, Don Otto vil slå Bernhard ihjel, for han stinker af drage. Frau Frauke irettesætter Don Otto og siger, at han ikke må slå på personalet. Biermann er ved at dø, og en søkvinde kommer som en anden roer på Styx og kalder på ham, et par mænd strikkende på et slør siger de strikker til evigheden og går fnisende bort. Bernhard giver Biermann kunstigt åndedræt.

Man kan se alt dette som en dramaturgisk velfungerende konstruktion af en bevægelig parabase. En leg med flere ontologier på samme tid: vi ser hallucinationerne, vi ser Don Ottos fortælling blive levende på scenen. Midt i det hele leger plejehjemsforstanderinden pænt med, selvom hun ikke kan se de andre figurer, sådan som vi tilskuere kan. Teaterkunstværket kan indoptage mange fordoblinger i sig. Det bliver klart, at Christian Lollike med denne tekst privilegerer denne fantastik og den poesi, der ligger i dette. Her er både den tid, den kærlighed og den galskab der smitter, og som titlen efterlyser, sat i kontrast af nogle, der ikke kan opleve den. Nogle lag folder sig sammen, andre holdes adskilt: den reelle sceniske virkelighed fungerer på samme tid i festens fortalte rum og i et virkelighedens rum. Den sceniske fordobling er atter fordoblet. Vi kan forholde os til virkeligheden og vi kan digte den. Hvilken virkelighed? Den iagttagne, jo, men hvem iagttager denne? Vi ser og perciperer figurer, der ser og perciperer forskelligt. Vi kan iagttage to forskellige iagttagelser og fundere over forskellen mellem dem.

Den forskel, der derved etableres eksemplificeres også af figurerne: dem der digter og dem der leger med, og dem, der ikke gør noget som helst. Det kunne godt have fremstået lidt firkantet, hvis det ikke var fordi, denne forskel så igen bliver skåret igennem af andre forskelle. Sproget er i denne tekst noget særligt. Der er ingen tvivl om, at en af Christian Lollikes store fortjenester som dramatiker ligger i hans rige evner som ordbilledmager som supplement til hans kunnen som udsigelseskonstruktør. Selv Bernhard, skurken, kan blive poetisk, når han skal forklare Valentin, at hans elskede gamle Vera er blevet dement:

Bernhard: Dement vil sige, at den viser, der peger tanken ud, er rustet fast. Tankerne kan ikke finde rundt, og forklæder sig derfor i andre eller gamle tanker./ Det ansigt du så i går, har i dag sat sig fast i et gammelt, derfor..... skal der noget til at skille dem ad. Og det noget er sådan noget.

(Bernhard hvor har du de piller fra?)

Ved at distribuere dette sprog ud på mange forskellige figurer understreger teksten, at vi alle har denne kraft. Deri ligger dens positive tro, deri ligger hele tekstens ide og håb, og derved adskiller den sig fra så mange af de andre samtidige danske dramatiske tekster, der i den grad er plaget af skildringen af fortvivlelse, afmagt og manglende handlekraft.

Figur som person og rolle

Christian Lollike arbejder med en distinktion mellem *figuren* som *person* og som *rolle*. Her skal vi holde tungen lige i munden: Skuespilleren spiller en figur. Denne figur kan dramatikeren skildre som præget af sin person eller sin rolle. Begrebet rolle (af rotula), som den pind hvorom skuespillerens tekst var rullet, starter som et teaterbegreb. Den sociologiske rolleteori overtog i 1940'erne og 50'erne begrebet rolle fra teatret for at skildre det tryk, der ligger på individet i et uddifferentieret samfund. Det sociologiske rollebegreb blev udbredt med stor gennemslagskraft i sproget, og ideen om kønsroller og alle mulige andre roller blev en del af en almen forståelse af samspillet mellem samfund og individ. Den sociologiske rolle blev knyttet til forventninger og normer i forbindelse med det at udføre bestemte funktioner. Man kan sige, at rolleteorien, videnskabeligt set, har øget den sociologiske analyses evne til at beskrive hvordan *sociale* strukturer sætter sig igennem som forventningsstrukturer på *individniveau*. Det kunne rolleteorien gøre, fordi rollebegrebet netop fødes af dobbeltheden mellem skuespiller og rolle, en dobbelthed mellem en etableret struktur og aktuel operation. Hvis vi derfor vil tage rollebegrebet tilbage i den dramaturgiske teoris arsenal, kan det ikke ske uden at reflektere over begrebets nye betydningsmuligheder. Det kunne gøres ved at lade rollebegrebet indgå som noget, der adskiller sig fra begrebet person. Disse begreber kan da bruges til at analysere en given dramatisk figur.

I Luhmanns systemteori indgår *rollen* som noget, der er adskilt fra *personen*. Bag rollen finder vi et *program* og bag programmet nogle *verdier*. Forventningerne bundtes sammen i rollen og fungerer som norm og reguleres efter {regulerer} hvordan skuffelse af forventningerne behandles. Da Luhmann ikke bruger

Kompleks dramaturgi

betegnelsen subjekt, er det måske vigtigt at erindre om, at der bagved personen igen befinder sig et psykisk system (med en bevidsthed), der blot er en del af de mangfoldige systemer som et menneske består af (nervesystemer, fysiologiske systemer og så videre). En *person* er således noget, der konstitueres for at ordne adfærdsforventninger, der kan indfries gennem personen selv, og kun gennem denne.

Det at være en person kræver, at man ved hjælp af sit psykiske system og sin krop trækker og binder forventninger til sig - såvel egne forventninger til sig selv som andres forventninger til en selv. Jo flere og jo mere forskelligartede forventninger der individualiseres på denne måde, jo mere kompleks er personen.²¹

Når jeg trækker denne definition og begrebsdifferentiering frem, er det for at markere et brud med megen dramaanalytisk teori, der er hængt op på den ide, at man i en figuranalyse kan trænge ned i det psykiske systems dybder og der finde viljer og motivationer. Mit synspunkt er, at det eneste man sandsynligvis vil finde ud af, er, at dette ikke er nogen sikker erkendelsesvej, man synker så at sige ned i et bundløst og uendeligt spejlkabinet af kontingens, af det også anderledes mulige. Jeg foreslår, at vi stiller os tilfreds med personen og dennes kommunikations- handlinger.

Rollen er på den ene side afpasset efter hvad det enkelte menneske kan yde. På den anden side drejer rollen sig altid kun om et udsnit af personens adfærd. Rollen relaterer altså til det enkelte menneske, men også til det forhold, at en rolle kan udføres af mange og principielt udskiftelige personer: lærer-rollen, en plejerrolle osv. Rollen er en måde at reducere kompleksiteten på. Rollen garanterer, at man med stor sikkerhed kan forvente en bestemt adfærd. Det centrale her er, at man må kunne skelne mellem, hvad der adresseres af forventninger til bestemte personer og til bestemte roller. Sagen er jo den, at når først denne skelnen er indført betyder det, at det for det pågældende psykiske system er muligt og meningsgivende at skelne mellem person og rolle. Det psykiske system kan identificere sig som person, og samtidig orientere sig i forhold til forskellige roller. Man kan godt udføre sin rolle i en personlig stil, eller ens person kan blive smittet af rollen, *men man kan skelne*. Derfor er det vigtigt i analytisk henseende at kunne anvende denne skelnen i forhold til teatrets figurer for at få øje på, hvordan dramatikeren har udstyret dem i henseende til personlige mål og roller. Luhmanns sociologiske systemteori etablerer så et abstraktionsniveau over rollen og dennes

21) Se hertil Niklas Luhmann: *Sociale Systemer. Grundrids til en almen teori*. Hans Reitzel, Kbh, 2000 (tysk 1984). Bl.a. side 369ff. Herefter SS

tillknytning til enkeltpersonen. På dette niveau bliver det muligt at identificere det program, der leder rollen og dens adfærd.

Et *program* er en samling af regler (udtalte og uudtalte) som i denne sammenhæng regulerer mål og betingelser for rollen. Programmet er et kompleks af betingelser for "rigtigheden" af adfærd, dvs. den i rollen socialt acceptable adfærd. Denne forskel mellem rolle og program er vigtig fordi den tillader en analyse af mere komplekse operationer og en analyse af hvilken rolleadfærd, der kan forventes af mere end en person. Det betyder, at dette begreb kan gøres til nytte i forhold til det konkrete værk, hvor det giver mening at sammenfatte de program-forventninger, der er knyttet til rolleadfærd hos de konkrete fiktive figurer. Programmet skal være sådan indrettet, at det er forudset, at der i løbet af udførelsen kan blive behov for at ændre på programmet eller rolleadfærd. Det er da ofte givet i programmet, hvilke specifikationer de informationer må have, der kan give anledning til ændringer af programmet. Programmet tjener til at fastlægge en række forventninger, som forekommer selvfølgelig, og som skal indløses i processen, der styres af programmet. Programmet siger, hvordan "rigtig" rolleadfærd skal gennemføres. Skal man ændre i programtypen, kræver det, at man er enige om nogle bagvedliggende værdier, ellers bliver sådanne ombytninger meget vanskelige. Derfor bliver det nødvendigt at indføre en sidste differens: den mellem programmer og værdier.

Værdier viser sig som præferencer i valget mellem forskellige alternativer. En handling kan fx vurderes som fremmede for den proces der er målet for rollen. Det siger ikke noget om "rigtigheden", af denne handling! "Det overses ofte, ja forties vel ofte bevidst. Hvis man vil opnå information om rigtigheden af en handling ud fra værdier/vurdering, så måtte man forudsætte en logisk rangordning i forhold til en mængde værdier" (SS, p.372 f). En værdikonsensus letter kommunikationen om programmets mulige ændringer og tilpasninger.

Er de, der producerer en teaterforestilling fx uenige om følgende værdi- udsagn: "Kunst skal være for så mange som muligt og derfor tilgængelig" og "Kunst lever af at give modstand. De, der vil have den, må tage den", vil man opleve, at det bliver meget vanskeligt for instruktørrollen at manøvrere i prøveprocessen. Derfor er der forskellige kombinationer af værdier og programmer på spil: Jeg vil foreslå man kalder det *æstetiske hierarkier*, der fungerer og kan analyseres som en specifik kobling af værdier og program. Denne kobling kan, som antydnet, bruges i forhold til analysen af fx den kunstneriske produktionsproces. Det er muligt for kunstvidenskaben at afdække disse (iblandt latente) æstetiske hierarkier. Eksemplet anskueliggør, at rangordningen af værdier ikke er fastlagt en gang for alle. Den kan veksle og det er en sag for kunstvidenskaben at iagttage og beskrive enheden af værdi og program.

Lad mig, med de her præsenterede sondringer, vende tilbage til Christian Lollikes tekst. Her finder vi fx Frau Frauke. For hende er den personlige fordrings akse så at sige faldet sammen med hendes rolle som bestyrerinde. Vi ser hende i et billede rende fra den ene telefon til den anden, fra den ene trængende ældre til den anden. Hun er i konstant aktivitet for at gøre det så godt hun kan. Hun kan ikke adskille sin person fra sin rolle. Hendes værdier bliver derved forvirrede, og hun magter ikke at skelne mellem "rigtige" handlinger og værdifulde handlinger. Hendes hierarkier er forstyrrede og resulterer i, at hun accepterer fx et projekt som Don Otto og Biermann foreslår om at bygge et tårn. På den ene side er der en herligt bekræftende vildskab i Frau Frauke, der minder os om hendes ønske om at gøre godt uden at kere sig om, hvad der er god tone i forhold til andre plejehjem, politikerne osv. I en bibemærkning rar vi også at vide, at hun skulle have sagt t god for Don Ottos ide om at indkøbe en masse kister, og så ra beboerne til at spise frokost siddende i kisterne "for at vænne sig til deres fremtidige bolig". Hun er normsprænger. På den anden side er hun også enormt tilpasset til systemet. Så tilpasset at hun kun kan se sin samfundsmæssige rolle som bestyrer som styrende for sit eget liv. Hendes idealisme bliver trynet af virkelighedens krasse realitet, så da det lille tårn står der, viser det sig at Don Otto og Biermann har mistet interessen for projektet. Det Lollike skildrer, er en situation, der er løbet amok. Værdierne er ikke på plads, og netop derfor kan alt blive rigtig t. Dog ikke Valentins forelskelse i Vera. Her er noget så galt, at Frau Frauke ikke kan acceptere det: Mursten er der plads til, men hun kan ikke rumme kærligheden, den må bortvises. Kortslutningerne i Frau Frauke er mangfoldige. Hun vises som en heroisk om end komisk figur, der i sin forvirrede heroisme må bukke under.

Bernhard er til gengæld skildret som en person, der tydeligt kan skelne mellem sin rolle som plejer, og sin personlige situation. Han beriger sig på de gamles bekostning, så han kan gennemføre sit lægestudie. Hvorfor skulle de, der plejer de gamle, ikke have noget? Hvorfor skulle den familie, der måske burde have været der, men som aldrig kommer, have noget? Så må han, Bernhard, der vil være læge hellere ra dem, så han kan redde familierne, når de bliver syge. Sådan ræsonnerer Bernhard overfor Øh Walter. Her kortsletter værdierne på en anden måde. Bernhard hævder i den grad sin egen individuelle ret. Han overskrider plejerens beføjelser og bliver gemen tyveknægt. Han holder Øh Walter i afhængighed i sin ketoganbutik. Alligevel argumenterer han for, at det hele vil være til samfundets bedste: han bliver læge og kan redde liv. Ja, Lollike sætter trumf på ved rent faktisk at lade Bernhard redde Biermann. Hvorfor gør han det? Dramatikeren holder tilskueren fast i en dobbelthed: Bernhard er et udskud, men han kunne jo have ret: hvorfor skal de, der plejer og passer vores gamle, når vi ikke selv mere kan eller gider, ikke også have noget ud af det? Hvor er det værdierne

kortslutter? Bernhard er et billede på en driftig virksomhed, der gerne efterlader andre i nød, når blot den selv far overskud på bundlinjen. Bernhards forventninger bliver på den ene side udstillet som individualistiske og asociale, men på den anden side antydes det også, at de måske netop derfor også er overordentlig virksomme sociale strukturer. Sociale strukturer er forventningsstrukturer. Man kunne godt forestille sig, hvordan en skuespiller, der skal spille Bernhard, kunne fa et problem med figuren, for hænger den nu rigtigt sammen, kan Bernhard både gøre det ene og det andet? Hertil må man svare at det er vigtigt at kunne skelne mellem figurens psykologiske ramme og den dramaturgiske funktion. Figuren skal ikke være en helstøbt rund karakter, men den skal hjælpe med til at etablere dobbeltbevægelsen af tvivl og overskridelse. Den hænger måske ikke psykologisk sammen, men den har sin helt klare sammenhængsskabende funktion i dramaturgien.

Forventninger opstår ved at begrænse spillerummet for muligheder, og effekten af at danne forventninger er, at afvigende hændelser bliver synlige som forstyrrelser. Ligesom på strukturdannelsesniveaue for fabula/sjuzet, ser vi hvordan figurerne strukturerer deres forventninger forskelligt, og hvordan de har forskellige måder at håndtere dem på. Hvis vi justerer vores forventninger når de skuffes, så er det en måde at lære på. Luhmann taler derfor om den kognitive forventningsstil: "Forventninger, der er parate til læring, stiliseres som kognitioner". Hvis vi omvendt fastholder forventningen og gør den til norm, insisterer vi på at skuffelsen nok er der, men at det ikke far os til at opgive og vi fastholder en forventning om at en adfærd, der stemmer overens med vore forventninger, nok skal opstå. "Forventninger, der er uvillige til læring, stiliseres som normer"²² Med disse begreber kan vi vise, hvordan Frau Fraukes figur konstant kortslutter normative og kognitive forventninger. Hun omstøder gerne en masse trivielle rutiner og normer for at nå det bedst mulige, heri ligger hendes kognitive forventningsstruktur. Hendes normative forventninger ekspliciteres i forhold til Valentin og hans gerninger, men måske især i det forhold at hun bliver normativ i sin kognitive forventningsstruktur. Bernhard derimod befinder sig vældig godt med sin meget normative forventningsstruktur. Alt skal bringes til at passe med hans plan om at skaffe sig et behageligt udkomme. Det kan han kun gøre fordi han omdefinerer alle andre forventninger der måtte rette sig imod ham som plejer, kollega, lægestuderende, således at de passer med hans projekt. For begge figurer gælder altså, at de gennem overskridelsen af enten kognitive eller normative strukturer far sat tilskueren i tvivl om forventningerne og deres hensigtsmæssighed.

22) Niklas Luhman: *SS*, side 375ff

Kompleks dramaturgi

Christian Lollike forsøger at stimulere debatten om værdi-synspunkter og fremskridtsmål gennem en dramaturgi, der ikke bundes i en moralsk båret fremstilling af en ønskværdig norm, men som derimod trækker tilskueren ind i en (selv)refleksion over samspillet mellem sociale strukturer og forventninger, mellem normative og kognitive forventningsstrukturer. Det er karakteristisk for Christian Lollikes tekster, at de placerer tilskueren i en position, hvor vi inviteres bagom figureernes forventninger, fordringer og værdier til strukturerne bag. Hvordan fungerer deres forventningsstrukturer? Kan en rolles program være så "sejt", at figurene ikke kan løsne sig fra det? Kan figuren realisere rollen med en personligt farvet værdisætning? Hvem lykkes det for, og for hvem lykkes det ikke? Samtidig udfordres tilskuerens egne forventningsstrukturer. Det bliver nødvendigt at undersøge ens eget grundlag for selektion af forståelse, ikke bare af repræsentationen og dens "repræsentation", men også af den livskraft, hvormed man selv prøver at møde de tematiske udfordringer. Tekstens hele konstruktion lader konstant livskraft kolliderer med den uendeligt komplekse omverdens realitet, og den er konstant skeptisk overfor måden, hvorpå vi stiliserer vores forventningsstrukturer. Hvis dette greb skal nå publikum i en forestilling, er det imidlertid ikke tilstrækkeligt at hver enkelt skuespiller forstår og fornemmer disse dobbeltgreb. En instruktør, der ikke kan få øje på denne dobbelthed og dens dramaturgiske funktion, kan selvfølgelig heller ikke føre den ud i livet på scenen. I stedet mindskes figurene til en individpsykologisk begrebslighed med psykologisk common-sense agtige handlinger.

For Biermann og Don Otto synes rollen som beboer (klient/patient) næsten ikke til at bære. Alderdommen har grebet dem og reduceret livet:

Biermann: Alle venner tørrer ind som spyfluer i hvide karme./ Og hvad fik de ud af de sidste år af deres liv?/ Øllebrød, spandevs af Øllebrød og gule ærter og falske selvynkende blikke fra den familie, der kun havde travlt med at lytte den sidste vejrtrækning af, så de endelig kunne flygte, videre, ja, hjem og slås om boet. Bror og søster i hellig kamp om flere ting til loftet... Som om det ikke er brutalt nok at mærke sanserne lukker os inde, ryggen stivne, og hænderne ryste; kroppen er et fængsel, Don Otto, og her sidder vi, den ene mere gal i hovedet end den anden, og takker ydmygt de mennesker vi selv har spytet ud./ Tak fordi I spærrer os inde i beton, i forstæder, der selv gør deres bedste for at dø./ Tak fordi vi knapt får smør på brødet./Tak til høreapparatet./ Og tak til ensomheden, den tavse gæst, der nasser i vores stuer... (p.26f)

Hvis de gamle kun havde været skildret således, havde det ikke været til at bære. Men de har også deres personlige drømme, der rækker langt videre.

Biermann: Stop. Vi må ud. Væk her fra. Ud i verden og bygge et tårn af guld.

Don Otto: et Guldtårn ... ?

Biermann: Guldtårnet, kan jeg love dig, er kun begyndelsen. Gamle skal stå sammen, tårne skal skyde op, himlen rives ned. Verden, Don Otto, skal bygges op på ny.

Don Otto: Vi er for gamle, Biermann.

Biermann: Don Otto, mænd som os er skabt af dynamit. Vi sprænger tiden, uanset om den kommer forfra eller bagfra. Os ringer klokkerne ikke for. Vi er tidens sidste oprør!

Don Otto: Men jer er blind og du ånder tungt på lånte lunger. Du spytter jo blod gamle mand, og hører stemmer.

Biermann: Min stemme kalder på mig. Kalder på ham de engang kaldte Spækhuggeren. Spækhugger, Spækhugger, ja, jeg hører jer. Jeg hører jer...

Hvad var det de kaldte dig, Don Otto?

Don Otto: ... Don Otto ...

Biermann: Netop, Don Otto, det var det de kaldte dig. Don Otto og Spækhuggeren.

De to figurer fungerer som centrale gestalter i tekstens komposition. De er bærere af en række centrale tematikker. Engang imellem kan det være rigtigt at give op, at give slip. Der er noget forsonende over de to herres bortgang fra denne jord, med piller, god whisky og kammeraten ved sin side.

Don Otto: Er du sikker på vi har spist piller nok?

Biermann: Vi har ædt alle de piller jeg har flet af Walter og Bernhard de sidste to måneder.

Don Otto: Men vi har ligget her i to timer nu. Biermann: Døden tager sig tid

Don Otto: Er der langt til evigheden? Biermann: Vi skal lige rundt om bøjen der.

Don Otto: ... Så er vi her næsten

Biermann: Jeg troede her ville være varmere. Don Otto: Ryk tættere på mig.

Biermann: Det kan jeg ikke.

Don Otto: Vi er kun, en, to, tre skridt derfra nu. Biermann: Jeg kaster ikke skygge længere.

Don Otto: Det er bare mørket, Spækhugger... Biermann: Ja, Don Otto, det er mørket ...

Mørke

Dette er en de smukkeste dødsscener, jeg nogensinde har læst. Fuld af kærlighed, der bl.a. kommer til udtryk i måden hvorpå de to gamle på skift rækker ud efter og støtter hinanden. Først er det Biermann der beroliger, så er det Don Otto, der vil

varme Biermann, men han kan ikke flytte sig længere. Og Biermann rar bekræftet det han tidligere havde Set hvisket i ørerne af sine stemmer: "At livet er en lille båd, bundet let til verdens kaj./Når knuden løsner sig, glider båden,/ vuggende ud i det store stille intet."

I mødet med realitetens uundgåelige ende, opstår og privilegeres en poetiserende kraft. Hele teksten bygges over den konstante konfliktualitet mellem livskraftens vilje og realitetens egen iboende kraft (døden, bureaukratiet, fordommene). En konflikt, der homologiseres med konflikten mellem den personlige forventning og de sociale strukturer. Og som tilbyder tilskueren en udsigtsplads, hvorfra man dels kan følge dette drama, dels tvinges til at iagttage sine egne iagttagelser, med henblik på at undersøge hvordan de mønstre, der findes "bag" vores egen betydningsproduktion, selv fordeler disse livskræfter.

Jeg håber med gennemgangen af denne tekst at have Set vist, hvordan Christian Lollike som en hyldest til kunsten forsvare dens poetiserende kraft og nyttende i forhold til at iagttage den påtrængende realitet. I den næste tekst sætter Lollike så, karakteristisk nok, til gengæld ind med en kritisk diskussion om kunsten og dens funktion. Han laver en socialt engageret fremstilling af markedsgalskaben i teksten *Faust og Reklamekabaretten*, der er et bestillingsarbejde til den afgående årgang 2004 skuespilelever på Aarhus Teater. Her berettes der om en teatergruppe, der i sin finansielle nød overvejer, hvordan de kan overleve, og de indgår derfor i et samarbejde med et reklame(event) bureau. Teksten spiller lystigt på, at forestillingen i sig selv er en reklame for eleverne, der skal vise deres talenter for en potentiel aftagerkreds. Vi præsenteres for en gennemgang af alle de problemer, der er forbundet med det af kulturministeren højt besungne miks mellem kunst og erhvervsliv. Hvad er sponsoreringsprisen?

Jeg synes ikke, at denne tekst er vellykket. At lave selvrefleksiv kunst, altså kunst der diskutere kunst skaber problemer i meta-lagene: hvordan viser man fx et mis- (eller vel-)lykket kunstværk i et kunstværk? Figureerne i teksten forbliver postuler og karikaturer af positioner mere end noget andet. Lollike eksperimenterer med en anden måde at tegne figurer på. Noget vi vil se komme til udfoldelse i den endnu ikke færdige tekst *Underværket*. Sigtelinjen for teksten er klar nok: den vil ind og lave ravage i de kræfter og synsvinkler, der står bag drømmen om foreningen af kunst og erhvervsliv, den vil gerne gøre det med ironi, satire og kynisme, men i denne tekst er konstruktionen til en undersøgelse af de moralske problemer ikke så elegant, som vi ellers ser det. Teksten vil gerne ind i en debat om kunstens autonomi. Er en insisteren på autonomi bare en gammel, kulturradikal ide om nødvendigheden af fri intellektuel aktivitet, og hvis ja, hvordan forstås så frihed i dette perspektiv? Eller er det bare håbløst

gammeldags at tænke således? Eller vil det vise sig at være en nødvendighed at problematisere den gennemtrængende "æstetisering" af livet?

Den næste tekst, *Dom over Skrig*, peger på konsekvenser af at poesien tømmes ud af kulturen og erstattes med stereotypificerede billeder af ungdom, seksualitet og bander.

Dom over Skrig

Jeg så forestillingen i august 2004 på teater Katapult.²³ Teatret spillede for udsolgte huse på trods af århusiansk festuge og dermed konkurrence fra rigtig mange andre kulturelle arrangementer. Det var en stærk forestilling, som i en kongenial opsætning bar teksten frem og forstærkede en række af dens centrale dramaturgiske greb. Min egen fornemmelse af at være blevet ramt af forestillingen hang sammen med at forestillingen fremlagde et univers som forekom fremmed, men som ikke fremstod som endnu en socialpornografisk visit i et af de underste sociallag. Forestillingen fremkaldte en eftertænksohmhed, fordi den insisterede på at retfærdighed og ret ikke er det samme. Fordi ret og magt hænger sammen, eller sagt med Derrida:

Men det viser sig, at retten foregiver at udøve sig selv i retfærdighedens navn, og at retfærdigheden kræver at blive installeret i en ret som så iværksættes (konstitueres og håndhæves) -ved magt "enforced".²⁴

Denne indsigt i at ret og magt gensidigt betinger hinanden føres i teksten og forestillingen frem som en klassisk dekonstruktiv dobbeltbevægelse. Grænserne for begreberne om retfærdighed, lov og ret er konstruktioner, der har sat sig igennem som værdier over tid. Begreberne fremstår, og appellerer til os, som om de var universelle "på trods af eller netop fordi" (p 47), de også fremstår som individuelle og singulære. Den ene bevægelse i forestillingen er derfor en bevægelse frem mod et punkt, hvorfra vi kan spørge til oprindelsen, fundamentet og grænserne for den semantik, vi bruger, når vi taler om retfærdighed. Forestillingen viser os, hvordan den konkrete ret når til en afgørelse, der ikke forekommer retfærdig. Den anden bevægelse udgøres af de figurer, der på terroristisk vis har dekonstrueret et helt netværk af begreber og værdier, overskredet tvivlen og som nu handler som uansvarlige krænkere. Det er figurer, der lever efter drifter og som ikke anerkender

23) Instruktør: Isabelle Reynaud. Medvirkende: Olaf Højgaard, Anni Bjørn, Johannes Lilleøre, Barbara Hessela ger, Claus Flygare.

24) Jacques Derrida: *Lovens Makt*, Spartacus, Oslo 2002, side 53 (oprindelig fransk udgave 1994).

loven, men konstant overskrider den. I overskridelsens moment, i selve excessen ligger en bevægelse som appellerer til en uansvarlighed. Hvis man end ikke vil tænke overskridelsen, er man faldet i en "dogmatisk søvn" (Derrida, p.49). Man må turde at stille spørgsmålet om rettens troværdighed, man må turde at suspendere den normale opfattelse, om ikke andet så i det øjeblik, hvor man tilbageholdes fra den konkrete overskridelse, men hvor man faktisk tænker den. Flertallet af publikum vil aldrig overskride grænsen ind mod voldtægten eller mordet. Men hvis retten ikke er retfærdig, hvis retfærdighed er et spørgsmål om magt, hvordan appellerer vi da til den? Hvis vi ikke tør undersøge det, der er givet og navngivet så sover vi i Derridas forstand i dogmatisk uansvarlighed.

Man kunne som eksempel på dette, og som eksempel på hvordan kunsten og dens værker kan "irritere" andre systemer, henvise til hvordan Dansk Folkepartis kulturpolitiske ordfører, Louise Frevert, inden hun har læst teksten eller set forestillingen, bliver så pikeret over Lollikes projekt, at hun stiller spørgsmål til kulturminister Brian Mikkelsen om statsstøtten til Teater Katapult. Hun begrundes sit spørgsmål således:

Dansk Folkeparti finder det usmageligt, at en dramatiker som Christian Lollike kan sætte et stykke op i samarbejde med Cafe Teatret i København, hvor han motiverer stykkets relevans og forsøger at beskrive de iboende destruktive følelser, som vi alle har efter forfatteren mening, og at finde ud af, hvilke kræfter der udløser en gruppevoldtægt, og at antagelsen er, at det er en situation, som alle mænd potentielt kan havne i. Med en sådan motivation mener vi, at det er helt urimeligt, at man bruger statsstøttemidler til stykker, hvor det er rent hypotetisk, og hvor en dramatiker begynder at diagnosticere mennesker, der har så sygelige tilbøjeligheder som at øve voldtægt.²⁵

I en pressemeddelelse fra teater Katapult svarer Christian Lollike:

"Louise Frevert sætter i den grad demokratiet på spil i det øjeblik, hun mener, at forfattere, der undersøger menneskets iboende grusomhed, ikke skal statsstøttes. Dermed udtrykker hun et ønske om at udøve censur. Jeg håber da, hun har set billederne af torterede fanger i Irak, og at det er gået op for hende, at ganske almindelige mennesker kan have ganske sygelige tilbøjeligheder. Jeg har også svært ved at se, hvorfor hypotetisk fiktion ikke må fa statsstøtte. Er der andre slags fiktion?"²⁶

25) Spørgsmål nummer S 2607 til Kulturministeren Fra Louise Frevert, Dansk Folkeparti. Ministeren svarer lakonisk, at teater Katapult ikke modtager statsstøtte.

26) <http://www.katapult.dk/default.asp>, Siden besøgt 11.12.04.

Forestillingen er en beretning om en ung pige Sally, der bliver seksuelt misbrugt af fire mænd. De fire mænd bliver overrasket af en femte, og en skudveksling resulterer i drab. Retssagen om den påståede voldtægt af Sally udgør en del af forestillingen. Nu kunne man mene, at der er et vældig sensationelt spektakulært stof, der lægger op til enten moralsk fordømmelse som den gode borgerlige kunst ser en opgave i, eller til en kritisk, socialt engageret realisme i en ideologisk kritisk kunst. Det lykkes efter min mening Christian Lollike at undgå den moraliserende grøft. Der er kritik i teksten, men den er konciperet i en form, der vrister sig fri af det episke teaters epistemologiske overlegenhed, dets tro på at have skuet sandheden og kunne pege på den fra scenen. Det er så heller ikke resulteret i et teater, der alene dyrker de skønne former, i en l'art pour l'art kunst. Derimod flytter teksten rundt med tilskueren på en sådan måde, at vi både bliver i tvivl om ret og retfærdighed og ved at vi får mulighed for at lytte ind i nogle mennesker, der faktisk har overskredet tærskler, bliver den dekonstruktive dobbeltbevægelse en del af tekstens gøren.

Fabula/Sjuzet

Ud fra de oplysninger der gives i teksten, kan det godt lade sig gøre at stykke en fabula sammen: Vi befinder os i et forfaldent storbymiljø. Nogle af de lokale teenagere er blandet ind i kriminalitet. Sako har en veninde, Sally. En aften har Sally samleje med Sako og en anden dreng, mens en tredje ser på og onanerer. Sallys mor har rigtig mange mænd på besøg, og hendes far er mekaniker. Deres ægteskab skrander, og faderen forgriber sig på en af Sallys veninder. De to venner Sako og Pæl er afhængige af den lokale leder, Tao, der kører rundt i en stor hvid flyder. Taos veninde er lige røget på hospitalet, sandsynligvis mishandlet af Tao selv. Tao har lånt Sako og Pæl en revolver fordi Sako har overtalt Pæl til at skyde Grynterens hund, til gengæld skal Pæl så få et blowjob af Sally. Grynteren er en stærk ældre mand, der bor i nabolaget. Attentatet mod hunden mislykkes, fordi Pæl ryster på hånden. Hunden bliver skudt i benet, og vinduet i LA-perkerens butik bliver smadret. Sako og Pæl skal møde Sally i skuret ved fodboldbanen, Pæl skal have sin betaling. Sally ankommer, går modvilligt med til at have samleje med Pæl. Pæl kan ikke rigtig. Tao ankommer med sin hjælper Heino for at hente pistolen. Det udvikler sig til seksuelt samkvem mellem Sally, Heino, Tao og Sako. Grynteren ankommer, da han opfatter situationen omkring Sally som voldtægt vil han gribe ind. Han bliver overfaldet og sparket, og trækker så pistolen (Taos pistol) og Heino bliver dræbt. Tao bliver også ramt. Politifolkene der afhører Sally fremstår som "sympatisk" partiske, de vil gerne knalde gerningsmændene, og

Kompleks dramaturgi

lægger derfor Sally ord i munden. Dommeren i retssagen funderer over sammenhængen mellem ret og retfærdighed, mellem sandhed og løgn. Retssystemet skelner mellem voldtægtssagen og mordsagen, den ender med at frikende drengene for voldtægt, og Grynteren kommer sandsynligvis i fængsel. Pæl og Sako skændes om hvorvidt Sally ville eller ej. Efter retssagen forlader Sallys far familien og moderen finder en ny mand, der ikke vil se Sallys bryster. Moderen skriver så en bog om sagen, og et forlag køber den til udgivelse.

Denne fortløbende fortælling lader sig kun stykke sammen gennem oplysninger spredt rundt i dialogen i de forskellige scener og de monologer, der beretter om figurenes oplevelser. Om man får alle detaljer med sig som publikum er ikke ganske sikkert, for det er ikke tekstens primære intention at fremstille sagen i en logisk og kausal form. På den anden side må man mene, at det er vigtigt, at man fanger sammenhængene som peger på rettens uretfærdighed, for at tilskueren, som en slags privilegeret jury kan tage stilling til sagen. Privilegeret fordi dramatikeren lader os lytte ind til figurenes fremstilling af deres egne oplevelser. Vi hører ikke kun retssagens forberedte svar og spørgsmål, ikke kun forhørsrapporternes gengivelser. Vi lytter ind til figurenes beretninger og deres mere eller mindre vellykkede forsøg på at forstå, hvad det var der skete. Christian Løllike er afhængig af denne fabula for at kunne støde frem mod en diskussion af retfærdighed og ret, men det er ikke et klassisk retssals-drama vi præsenteres for. Man aner en kausalitet, men fabulaen, bliver ikke markeret som "sandheden" som sjuzettet så skal rekonstruere. Dommeren udtaler sin egen tvivl:

Dommeren: Jeg ved godt hvem retfærdigheden er.

Retfærdigheden er en stor fed kælling, der går i guldsko og spiser søndagskage. Hun vralter gennem rummet og retter lidt på sønnens krave. Sønnens navn er "tvivl" og jeg er denne søn.

[...]

Lisa: Knep mig. Jeg er Lisa, og jeg kan lide at slikke imens jeg bliver kneppet. Jeg har haft to fyre før og ved, hvordan det føles at have en pik i munden, imens jeg bliver kneppet i kussen. Så hvis du er til kinky sex, er jeg den rette for dig.

Dommeren: Husk på: Sandhedens veninde er fantasien. Det ved både anklageren og forsvareren. Deres arbejde består ikke i at $\frac{1}{4}$ tiltalte eller ofret til at tale sandt. Nej, deres arbejde består i at $\frac{1}{4}$ tiltalte og ofret til at svare det rigtige. Og det rigtige svar er ikke det sande, men derimod det fordelagtige.

Dommeren er således ræsonnøren, der udtaler tvivlen og også han kan se det system, han selv er en del af udefra, fra en 2. orden. Det skaber refleksion over værdierne. Når dommeren sidder i sit sæde og retssagen er i gang, kan det ikke nytte noget, at han er i tvivl om sin opgave og hvilke handlinger, der forlanges af

ham, Her må han tro på værdierne i retssystemet, at det efterstræber afgørelser, der er lovmedholdelige og dermed "retfærdige,,. Ikke nødvendigvis er det en retfærdighed som den kunne tage sig ud for en "common sense" betragtning. Havde Sally sagt ja til sex, gjorde hun modstand? Som politifolkene siger det: det er ikke nok, at hun forklarer, at hun sad ved siden af sig selv. Det er først, når man iagttager denne retssag og dens måde at iagttage på, at man kan se, hvordan retssystemets værdier træder frem. Ikke udtalt og tydeligt markerede, men netop underforståede i hele retssystemets daglige kommunikation. I sin monolog har dommeren, som det fremgår af citatet overfor, blik for dette. Men hvad er det, der sker, når vi begynder at få øje på, at hvert delsystem har sine egne værdier? Findes der - set fra 2. ordens iagttagerens perspektiv - en værdiers værdi? En moral som overtrumfer alt? Christian Lollike synes ikke at være optaget af skitsere en sådan værdiers slutreference. Han bringer os som tilskuere i en position, hvor vi tilbydes en iagttagelse af, hvordan værdier fungerer i retssystemet, og vi får en kras skildring af nogle intimrelationers værdier, hvor selvbekræftelse og "frisindet" synes at have sat sig på tværs, som værdier der ikke udtales, men som tages for givne. I bandlerelationerne er værdien knyttet til den stærkeste ret. Vi må som publikum fx spørge os, hvilket frisind vi egentlig ser for os: en forvrænget og perverteret udgave af 68'ers generations mantra om "love not war,, hvor vold og lyst ikke sådan er lige til at skille ad. Værdierne der er på spil bag dette, kan måske beskrives som et umådeligt "dette er min lyst. . . og den skal ingen tage fra mig" frisind, kombineret med et selvrealiserings-diktat, for uden selvrealisering ingen selvbekræftelse. En del synes at tyde på, at dramatikeren finder at dette er en giftig cocktail, men kan vi leve uden overskridelser?

Sjuzettet trækker os ind i figurerne enkeltvis, vi tilbydes et blik i ind i deres selvfortællinger. Dramatikeren fremstiller ikke kun den ydre iagttagelige del af figuren, men giver også et bud på hvordan deres tanker former sig. Ud af disse parallelle historier kan man som tilskuer begynde at danne sig et overblik over hver figurs historie. Denne historie er ikke koncentreret omkring omstændelige beretninger om fortiden og figurens psykologi, men om deres refleksioner over sagen. Fabulaen bliver ikke •båret af en klassisk dramatisk spændingsbue, men snarere af den dekonstruktive dobbeltbevægelse af tvivl og overskridelse.

Den vertikale parabase

Figurskildringen er særlig. Figurerne nøjes ikke med at tænke excessen, de begår overskridelserne på vore vegne. Der er ikke meget tilbageholdelse at spore, mest nok hos Dommeren, der markerer at han er skræmt og lidt fascineret af den rå

Kompleks dramaturgi

seksualitet, som han finder han er nødt til at forholde sig til som en del af sin dom i sagen. Også politifolkene beskrives som i en forstand sympatiske og velmenende, men som i en anden forstand partiske og ude af trit med deres funktion som udøvende (og ikke dømmende) magt. De øvrige figurer lever med og i overskridelsen. Dette giver både dialogen og monologerne et klart billede af. Lad os først se lidt på den monologiske form.

Stykket åbner med Sakos monolog over 2 1/2 side. Den består af fortællinger, hvor Sako beskriver sine oplevelser. Det starter i datid og springer så til en gengivelse af en dialog:

Vi gik over græsplænen.

Forbi fodboldbanen. Skuret. Op til vejen. Mig og Pæl.

Hun skulle hentes. Ved Bussen. Hvorfor det, hentes, spør Pæl. Hun er bange.

Hvad, for hvad?

Vores hood.

Hvorfor?

Hun er en killing, for fanden Pæl, hvid pels og sløjfer. (p.2)

Forestillingen har truffet et valg med hensyn til, hvordan denne monolog skal fremstilles. Forestillingen åbner med et brag af en skuespillerpræstation. Olaf Højgaard spiller Sako, og han fremstiller monologen, som om det var 116' ende gang den kværner gennem hans hoved. Desperation, intensitet og fanden-i- voldskhed kombineret med et forrygende tempo beretter om det højtryk, der findes inden i figuren. Forestillingen tager altså det alvorligt, at den fremstiller en "indre" ellers utilgængelig virkelighed. Det Sako siger, bliver gradvist mere og mere stødende, men Olaf Højgaard formår alligevel i Reynauds instruktion at få mig som tilskuer til at føle med figuren. Forestillingen understøtter dermed tekstens intention om at holde tilskueren fast i et dobbeltgreb af fascination og afstødning. I den første gengivne dialog får vi et billede af Sako ud fra hans sprog: Det er korte sætninger lapidariske men alligevel fulde af billeder. Vores kvarter hedder vores (neighbour) hood. Sally er en killing med hvid pels og sløjfer, og så kan man jo selv associere videre, hvad enten det nu er til Disneys Aristocats på besøg i det slemme kvarter, eller til en dame iklædt pels, sløjfer og ikke andet... I Sakos næste fragment, beskrives kvarteret:

Og her stinker, især om sommeren, når skraldemændene kører forbi og er ligeglade, fordi ingen her klager, så skraldet, det ligger og vender sig, mod

rotterne, der samler sig, i store flokke, og ruller små rotteagtige bedetæpper ud. Snuden mod mekka! Islam! Islam!

I koblingen mellem rotter og muslimer mere end aner man en indvandrerfjendtlig tone, endnu en brik i puslespillet om Sako. Det er også Sako, der forstyrres af Grynterens hund, der gør, og som derfor skal dø.

I en monolog er det afgørende at kunne forstå, hvorfra der tales i tid og til hvem. Forestillingen har valgt at lade monologerne udspille sig rimelig frontalt mod publikum. Kontrakten synes at være, at skuespilleren ved at tilskuerne er der, men det er figurens indre tale vi lytter til. For figuren er vi der ikke. Hvor i tid befinder Sako sig, når han beretter dette? Det eneste, vi kan slå fast, er, at det er efter voldtægten (eller gruppesamlejet, alt afhængigt af hvilket perspektiv man anlægger) og drabet. Det er ikke muligt at stedfæste det nærmere, det kan være både før og efter retssagen, det gives der ikke nogle oplysninger om. Den tid fortælleren er placeret i, kan vi angive som t_1 • Han beretter i denne monolog først om situationen hvor Pæl skal have betalingen for attentatet på hunden i form af oralsex med Sally, der jo leder op til seksuelt misbrug og mord (fortalt tid t_{ij}). Inden i denne beretning skyder der sig så andre beretninger, der i tid ligger forud for situationen.

Tao laver masker, det siger Heino, Taos ven. En hel ny maske får man - og den gamle får man ikke tilbage.

Taos kæreste ligger på intensiv. Kraniebrud. Faldt ud af vinduet. Og det er Tao sur over. For nu får han ikke noget. Og nu er hans pistol også væk.

Og køteren døde ikke engang. Humper bare rundt, med skinne om benet. Hyler om natten, køteren.

Bussen standser. Killing af. Hey, Sally, sir' jeg så.

Lækker hvid cowboyjakke og lækker-lækker t-shirt og gyng gang, lige noget for fars grabber.

Vi flyttes endnu en tak med en forklaring om, hvem Tao er (fortalt tid t_{1-b}), derefter flyttes vi frem i tid igen til den fortælling, som leder op til sexepisoden. For kort derefter at blive rykket en uge tilbage i forhold til fortællingens første fortalte tid. Vi hører om hændelserne i skuret med Sjaske og Sako, der knepper Sally, medens Tim ser på.

[Sally til Sako refereret af Sako:] ... jeg synes du er sød, men jeg gider ikke mere, Sako, for jeg tror ikke du kan lide mig på den der måde, og det gør ikke noget, men jeg gider bare ikke mere.

Kompleks dramaturgi

Sidst var i kælderens.

Sally, for en burger, en cheeseburger, du behøver ikke tage kjolen af, du kan bare løfte lidt op.

Sjaske havde også været der, og hun var glad nok. Og sulten.

Sjaske var løbet op til LA Perkeren og havde købt en burger, og vi havde talt sammen og jeg synes hun var sød, og i hvert fald sjov og i hvert fald ikke som så mange andre.

Det diegetiske (fortalte) rum transporterer altså tilskueren rundt i tid. Der er kun stumper og fragmenter at holde fast i, men det er alligevel tilstrækkeligt til at vi kan danne os et billede. Det er med til at give fornemmelsen af, at det ikke er en klassisk form for kausalitet, der optager forestillingen.

De stadige skift i, hvem der beretter, gør, at der ikke samler sig noget centralt perspektiv for tilskueren. Man rykkes fra figur til figur og i hver beretning rundt i tid, men man møder også skift i figurerens selvfrestilling, små sprækker der åbner sig:

Moderen: Er skruetrækkeren for lille, mekanikker?

Faderen: Jeg kan reparere udstødningen på en bil, men din røv. Der skal sgu mere end almindeligt værktøj til og i sidste ende må man spørge sig selv: Kan det betale sig? Er der en fremtid i lortet eller ...

Moderen: Du kan jo æde pomfritter af mine trusser. Faderen: Tag noget tøj på.

Moderen: Hvis han så bare ville slå, så jeg kan melde ham, skade ham. Så har jeg smadrede øjne og blå mærker. Men jeg kan ikke melde ham for de indre snitsår. Det han har ødelagt og som aldrig heler.

Faderen: Du er så frastødende, når du græder. Moderen: Så slå for helvede!

Faderen: Det gider jeg ikke.

Midt i denne frastødende dialog mellem dybt depraverede figurer antydes der så med en replik, at moderen iagttager sig selv og situationen, og med brugen af tredjeperson fornemmes det som en henvendelse ud af situationen mod publikum. I scenen har både faderen og moderen sådanne henvendelser. Dialogen bliver derved vendt indad mod samtalepartneren i nogle passager og udad mod publikum i andre. Denne vekselvirkning i henvendelsesformen er et effektivt middel til at flytte tilskueren fra at være en, der oplever, til at være en, der bliver talt til. Lollike bruger i det citerede eksempel det dramaturgiske greb for at kunne vise moderens iagttagelse af sig selv. Hun antyder, med refleksionen om de indre snitsår, der aldrig heler, en smerte midt i al den seksualiserede rutinedværdigelse. I scene 2 ser Sally i sin spå-kugle, og beskriver sig selv og sin fremtid, som skilsmisseramt underklassebarn, vokset op uden opmærksomhed, tryghed og

lektiehjælp. Det fungerer på samme måde som i eksemplet ovenfor, som et markant skift i figuren, der nu pludselig fremstår som en trænet 2. ordens iagttagere:

Sally: Mor og far, hvorfor skal I lyde som en eller anden latterlig parodi på en socialrealistisk film jeg har set i en dansktid? Hvis det alligevel er det vi er ude i - hvorfor så ikke springe frem til slutningen? Mor skrider fra far. Far finder en trøstedame, helst en ung - min veninde, måske. Mor, du tager hele turen med rødvinen som i de gode gamle dage. For godt nok er du følsom, men også stærk, så du skal nok blive en rigtig flot kvinde - sårede kvinder er de smukkeste. Og så vil far have dig tilbage, men det kan han ikke, for mor har endelig fundet ud af, hvor meget hun kan alene ...

Moderen: Men hvad så med dig, lille skat?

Sally: Nu skal jeg se i glaskuglen, mor. Jeg får det skidt og ryger ind i en temmelig ustabil periode, flipper ud i skolen, får elendige karakterer. Det bliver en periode, der kommer til at gøre ondt, skide ondt, og efter et par lidt ubehjælpssomme selvmordsforsøg, ryger jeg for alvor ind i mit eget lille torturkammer. Med andre ord giver jeg den på alle tangenter som de store drenges lille luder. Åh, der er ikke det jeg ikke bliver lokket til i det skur! Heldigvis får jeg på et tidspunkt kontakt til en god skolepsykolog og han får mig til at indrømme alt hvad der er sket, og på en god, vis, men også naiv måde, forklarer han mig om voksnes skilsmisse. Senere går jeg til bekendelse, og du, mor, du har stadig ikke fået gang i din rødvinindbildte forfatterkarriere, så du beslutter dig til endelig at skrive en bog - om mig, og det jeg måtte gå igennem. Det synes pressen er rigtig flot og modigt, så du får job som brevkassebestyrer og senere, hvis du gør det godt, får du også dit eget tv-program. Her sidder du så og punkter alle forfatterne til at skrive om virkeligheden.

Sally kan her pludselig se sin egen situation i et andet perspektiv. Sally møder tilskueren på tilskuerens niveau. Det er egentlig os, der som tilskuere bør tænke sådan som Sally her gør det. Netop dette møde er med til at drive tilskueren videre mod en 3. ordens iagttagelse. Hvad er det for et samfund der skaber disse forudsætninger for sine medborgere? Det er en skildring af et samfund, der i stigende grad tvinges til at reflektere i 2. orden. Og her reflekterer vi netop over værdier og hvordan de sættes. Sallys beretning ironiserer over socialrealismen og som i en anden græsk tragedie præsenteres vi her midt i ekspositionen for hele historien. Vi møder et utraditionelt fremad-greb, en analepse, der legende kommenterer figuren Sally og hele den dramaturgiske konstruktion hun er en del af. Dette skift i figurernes iagttagelsesordener fungerer efter min mening som en vertikal parabase.

Teksten er i tillæg hertil karakteriseret af en anden markant og meget konkret vertikal parabase: skuespilleren spiller flere figurer, og skifter åbenlyst mellem figurerne. Det er et greb, vi har set brugt i flere nye danske dramatikeres

tekster (f.eks. Astrid Saalbach²⁷), hvor det bevidst indgår i betydningskonstruktionen at samme skuespiller spiller forskellige figurer. Det skal ikke skjules, tværtimod, man skal som tilskuer have mulighed for at reflektere over hvilken betydning dette greb kan have. I forestillingen havde man radikalt og teatralt valgt at gøre det med en lap, skuespilleren satte på sin pande. Det minder mig om selskabslegen, hvor man far anbragt en seddel med et navn i panden, man ser ikke selv, hvad der står, men skal spørge sig frem til, hvem man er. En leg med identitet og iagttagelsespositioner, som i forestillingen visualiserer tekstens strukturelle intentioner. Den skuespiller, der spiller Sako, spiller også politimand (repræsentant for den udøvende magt) og Anklager (en del af den dømmende magt). Dette åbenlyse greb, hvor en skuespiller spiller roller, der ikke kan indtages samtidig, ja vel knapt nok successivt i det virkelige liv, tvinger nogle erfaringer sammen ved at binde dem til den samme skuespiller. En sådan tvungen sammenkobling gør, at tilskueren må reflektere over forskelle og ligheder mellem figurerne og deres adfærd, som vi ser den.

Sally spiller også Lisa, sexkillingen, der vel strengt taget er et filmprodukt, en mandlig våd drøm. Et massekulturelt billede af den type, der kan trænge sig vej ind i bevidstheden og låser fantasier fast, sådan som det sker for Dommeren. Denne vertikale parabase forlænges yderligere de steder, hvor der midt inde i en dialog kan forekomme ontologiske spring: fra et politiforhør til korte glimt af Sallys erindringer. Skuespillerne, der spiller Sako og Pæl, er nu i gang med at forhøre Sally som politimænd.

Politimand 2: Hvornår blev det ubehageligt, Sally?

Pludselig er vi i hovedet på Sally

Politimand 1: Giv hende spydet!

Sally: Hvad?

Politimand s: Giv hende spydet!

Sally: Lad vær'!

Politimand 2: Sally, du er nødt til at svare på spørgsmålet.

Teksten konstruerer med de ovenfor skitserede greb en tilskuerposition, der konstant kræver justeringer. Tilskueren må justere sin opfattelse af den samlede fortælling, af de enkelte figurer og af hele den teatrale udsigelse. Tilskueren bliver så at sige for en kort stund tvunget ud af de sikre og kendte dramaturgiske strukturer og dermed for en kort stund ud af sig selv; i beskrivelsen af overskridelsen antydes denne tilstand af at være "ude af sig selv":

27) Se Janek Szatkowski: "Af jord er du kommet. Metafiktionel dramaturgi i Astrid Saalbachs Aske til Aske. Støv til Støv" i *Teaterlegeringer* (red. Elin Andersen og Niels Lehmann), Aarhus Universitets Forl_ag, Århus, 1998, side 63-85.

Dommeren: Hun sætter sig på bordet foran mig. Hendes ben er spredte, og jeg ser forbavset, at jeg har rejst mig. Min pik står lige i vejret. Står som den aldrig før har stået.
Lisa: Knep mig. Jeg er Lisa, og jeg kan lide at blive kneppet. Jeg har haft fire fyre før og ved hvordan det er.

Sako: Hvordan ser retfærdigheden ud nu, dommer?

Pæl: Stil dig selv det spørgsmål, imens du ser, dommer, på den smukke spinkle pige.

Sako: Hun ved godt, at afstanden mellem den vildeste lyst, og den værste forbrydelse er meget kort. Det ved hun godt.

Pæl: Gør dig nu rigtig klog på forbindelsen mellem loven og lysten til at bryde den.

Sako: Husk: Kun loven adskiller mennesket fra dyret, dommer.

Pæl: Kun loven forhindrer dyreriget udbrud.

Sako: Men hvem vil ikke helst leve i overensstemmelse med sin lyst? Pæl: Bedrage, voldtage, slå ihjel.

Sako: Nyd at se hende være i din magt, dommer.

Pæl: Er magtens paradys ikke det eneste, vi har tilbage af et jordisk paradys? Sako: Er magtens paradys ikke det eneste, vi har tilbage af et jordisk paradys?

Med en klar inspiration fra Georges Bataille (1897-1962)²⁸ stilles spørgsmålet om sammenhængen mellem seksualitet, død og samfundsmæssige sanktioner. Da sex og død falder udenfor de normale samfundsmæssige funktionssammenhænge, men samtidig er uomgængelige basale vilkår, tabuiseres begge dele. Spørgsmålet, man kan stille sig, er hvordan *overskridelsen* af de samfundsmæssige forbud omkring seksualiteten og døden (og de værdier, der ligger bag disse) fungerer: undergraver overskridelsen tabuiseringen, eller er det stik modsat, sådan som Foucault argumenterer for, at transgressionen bekræfter tabuet og gør det troværdigt? Jeg mener ikke Lollikes svarer på en sådan opstilling af overskridelsens problem. Min iagttagelse er vel snarere den, at han lader overskridelsens problem illustrere sig selv. Overskridelsen har været et centralt anliggende for Lollike siden hans tidligste tekstforsøg. I denne tekst er det både tekstens "gøren" og dens "sigen", der formulerer overskridelsens problem. Jeg skal derfor afslutningsvis argumentere for, at teksten er optaget af en mulig 3. ordens kompleksitet. Christian Lollike tematiserer en bestemt tilstand nemlig det "mentale fravær":

Pæl: Ideen om det mentale fravær er nødvendig, ærede dommer, både for hende og ham.

Sako: Hvordan skal vi ellers kunne se hinanden i øjnene?

Pæl: Når vi hver især vender hjem.

Sako: Fra festen.

28) Georges Bataille: *Erotikken*, Gyldendal, København 2001

Kompleks dramaturgi

Pæl: Skuret.

Sako: Retssalen.

Pæl: Krigen.

Sako: Med blod på hænderne Pæl: Blod i håret.

Sako: Og i skridtet, dommer. (p.35f)

Hvis man er "ude af sig selv", "ved siden af sig selv" eller hvis man "ikke er sig selv"- hvor er man så, og hvem er man så? Det er en meget gammel diskussion. Den har med frihed at gøre, med autonomi, og med fremmedstyring. I de klassiske græske tekster møder vi figurer, der er besat af en dæmon: er de "ansvarlige" for deres handlinger? Hvis vi tror på den med det selvoplyste subjekt, der med Kants ord er trådt ud af umyndigheden, og kun lader sig lede af sin egen forstand og ikke af andres, så synes det som om problemet er indfældet i subjektet selv. Det er min egen opgave at gøre mig fri af fremmedstyring, og at beherske mine egne drifter under min forstands rationale. Men hvordan kan fornuften garanteres? Hvor kommer den fra og hvad er dens mulighedsbetingelse? Kants store fortjeneste bestod i at forrykke det erkendelsesteoretiske spørgsmål: fra et hvad til et hvordan.²⁹ Hvordan er erkendelse mulig? Kant pegede på individet selv og dets forstand. Men er ikke begge størrelser produkter af det sociale og det historiske (tiden)? Kan man rykke sig fri af det sociale og tiden, og hvordan kommer bevidstheden ud af sig selv og hen til tingene derude? Og hvis man er ude af sig selv, hvor står man så henne? For at kunne svare på sådanne spørgsmål måtte Kant indføre distinktionen mellem det transcendentale (det apriori givne) og det empiriske (er denne skelnen selv empirisk eller transcendent, kan man passende spørge, lidt drillende). De apriori givne betingelser kan, fordi de er transcendentale, ikke begrundes, de må blot forudsættes som en fælles, almenmenneskelig given horisont for al erkendelse. Det kræver, at man opfinder nogle apriori givne mulighedsbetingelser for erkendelsen som alt andet afhænger af. Disse givne betingelser kan til gengæld ikke være afhængige af noget. Problemet synes at være, at denne opfattelse ikke længere overbeviser os. Hvis man ikke tror på at omverdenen er tilgængelig for os på en forudsætningsfri måde, kan man kun teste realiteten som en slags selv-test af det erkendende system. Kant er ikke gået skridtet videre og han får derfor ikke øje på, at erkendelsens mulighedsbetingelser er noget, der er givet i og med erkendelsen selv og dens redskab iagttagelsen.

Hvis man skulle beskrive "det mentale fravær" uden at abonnere på en klassisk, subjektfilosofisk diskurs, så kunne man hævde, at "det mentale fravær" er en skildring af en måde, hvorpå bevidstheden indsætter strukturer, der består af

29) Niklas Luhmann: *WdG*, p. 498ff.

forprogrammerede operationer: vil man være bandemedlem, er der et helt program for rolleadfærd, der sætter ind: sådan og sådan handler en rå bandeungdom. Dermed undslår man sig for at korrigere strukturerne med de kognitive erfaringer, der opnås i operationerne, forventningsstrukturdannelsen bliver normativ. Man har slået autopiloten til og kører bare med derudaf. "Det mentale fravær" kan altså mere præcist defineres som en selvvalgt fremmedstyring. Teksten viser hvordan figurerne slås med denne tilstand.

Sallys transformation til sexkilling er et svar på hendes egen personlige usikkerhed. Hun finder en slags afstivning i rollen som sexkilling. Sako og Pæl ser op til Tao - der er respekt om hans store flyder og om hans voldsomhed, han gør andre til "masker". Tao kan ses som et billede på den forsvundne patriark, og hans magt har stor skrækblandet fascinationskraft. Samfundets forbud overskrides af Tao. Sako er, måske mere end Pæl, optaget af dette. Magten over Sally bliver hans første transgression. Lollike monterer kontrapunktisk spørgsmålet om retssystemets værdier og disses magtbaserings overfor denne fascination af transgressionen. Samfund er ikke muligt uden magt. Men magt må forstås som et sæt meget komplekse relationer, der opstår i den gensidige iagttagelse mellem uddifferentierede funktionssystemer (retssystemet, videnskaben, det politiske system osv.) og i slagsmålet om hvilke systemværdier, der kan motivere hvilke handlinger i den daglige kommunikation. Christian Lollikes drama viser os hvad der sker, når de indgreb vi gør i "verden", denne uendeligt komplekse realitet, bliver båret af stereotypiserede (masse)kulturelt producerede kæder af fantasier og handlinger. Så kan kommunikation blive til vold. Christian Lollike er ikke på nogen måde naiv moralsk, men han baserer sig på en dramaturgi, der giver tilskueren mulighed for at iagttage iagttagelser og dermed også at iagttage hvordan systemer og deres værdier bliver til.

Det mentale fravær er nødvendigt, for hvordan kan vi ellers se hinanden i øjnene, når vi vender hjem fra festen ... krigen? Volden møder vi i hverdagens afstumpede handlinger, men den ligger også som skjult forudsætning i samfundets struktur. Måske er "det mentale fravær" en nødvendighed for at leve i det senmoderne samfund. I så fald må en del af teatrets opgave være at kommentere dette, og ved hjælp af en særlig konstruktion af den imaginære realitet tilbyde os et udsigtspunkt, hvorfra vi kan iagttage det uddifferentierede samfunds magtspil.

Forfatterpræsentation



Christian Løllike (f. 1973)

1998-2001 Dramatikeruddannelsen v/Aarhus Teater.

Skuespil

Gensyn i Braunau.

Enakter. Opført på Århus Teater. Udgivet på forlaget Drama i Seks danske enaktere. Oversat til spansk af Renato Sandoval og Thomas Boberg med støtte fra DLIC.

Operation Luise og Ferdinand.

Engenskrivning af F. Schillers Kabale und Liebe. Urpremiere på Århus Teater 20. september, 2002 (Reumert nomineret 2003).

Pas på din lænestol!

Radiospil. Produceret af Radiodrama. Opført i november 2003.

Undskyld gamle, hvor finder jeg tiden, kærligheden og den galskab der smitter... ? Helaftens skuespil.

Opført i 2003 på Odense Teater og Borås Stadsteater, Sverige. Udgivet på forlaget Drama. Oversat til tysk.

Dom over skrig. Fortællingen om en voldtægt.

Opført på Teatret Katapult i Århus og på Cafeteatret i København august-oktober 2004.

Afrikas Stjerne. Et u-landsspil.

Opført på Bådteatret 1. maj 2004.

Faust og Reklamekabaretten.

Opført på Århus Teater nov. 2004.

Dogville.

Bearbejdning og gendigtning af Lars von Triers film *Dogville* til teater. Opført december 2004 i Athen.

Undervørt på Teater Katapult, Maj 2005.