

Eksperimenterende realismeformer

Af Erik Exe Christoffersen

Realisme bliver traditionelt set defineret som en virkelighedstro fortællemåde, hvor fortælleplanen er usynliggjort. Det virker som om, handlingen fortæller sig selv, og skaber et virkelighedsnært fiktionsrum med et dybdeperspektiv. Fiktionens virkelighed skabes bag en skærm (eller fjerde væg), som tilskuerne ser igennem, og som tillader skuespillerne at lade som om tilskuerne ikke er nærværende. Realismen er karakterskabende, og karaktererne handler kausalt og motiveret ud fra en personlig logik, som er funderet i en tidshorisont. Det er handlingen som helhed, der skaber indholdet som en bagvedliggende instans. Formen skaber altså adgang til et indhold, og formens realitet er i sig selv gennemsigtig således, at tilskueren eksempelvis "ser" karakteren og ikke skuespilleren.

Med modernismen fra den sene Henrik Ibsen og August Strindbergs *Et drømmespil* (I 902) forrykkes det betydende indhold og bliver en del af formen, som etableres med sin egen form for realisme. Formen skaber eksplicit handlingen; den griber og interagerer med tilskueren, som ikke længere er udenfor og suverænt betragtede. Fra begyndelsen af det tyvende århundrede blev den klassiske realisme i modernismens øjne utroværdig som illusionskunst i og med at den etablerer et helhedsblik. Virkeligheden måne fremstilles som fragmenteret, ubestemt, en gentagelse og som flere samtidige stemmer. Som Niels Bohr sagde det: "Naturen, som den er i sig selv, kan man aldrig få noget at vide om" (citeret efter Lars Becker Nielsen: *Københavnfortolkningen* (film, 2004).

Modernismens værker afspejler en ny og anden virkelighedsopfattelse end den man kunne se i den klassiske realisme. Virkeligheden lader sig simpelthen ikke gengive som sådan. Så snart virkeligheden bliver forsøgt fremstillet, er der allerede tale om en subjektiv fortolkning og iagttagelsesmåde, som samtidig forandrer denne. Det er den erfaring som findes i komplementærteorien, moderne psykoanalyse og forskellige modernismeformer: iagttageren er en del af det iagttagende. Med Bohr kunne man sige, at der findes flere forskellige beskrivelsesmåder uden en privilegeret iagttagelsesposition således, at tilgangen til virkeligheden er betinget af forskellige fortællemåder og synsmåder. Disse erkendelsesmæssige vilkår betyder, at fortællemåde og fremstillingsmåde bliver betydende i sig selv. Selve teateropførelsens realitet,

kontakten mellem tilskuer og skuespiller og præsentationsmåden bliver betydende.¹ En række teatergenrer begynder at dyrke dette realitetsplan på forskellig vis og lader det gribe ind i fiktionen således, at der bliver tale om et spil eller en uafgørelighed mellem realitet og fiktion. Man kunne her tale om en modernistisk realisme, som benytter sig af forskellige metafiktionelle greb. Opløsningen af fiktionen, afbrydelsen, gentagelsen, kommentaren skaber et rammebrud, hvor selve bruddene bliver realitetsskabende i forhold til receptionen. Den performative realitet bliver på den vis en aktiv del af kunstværket og er som sådan indtænkt i teksten. I og med at dramaets lineære forløb og komposition deformerer gennem fragmentering, gentagelser og spil i spil, er der naturligvis tale om en generelt ikke-essentialistisk fremstilling med flere virkeligheder uden kausalitet og hvor tilfældigheden bliver central.

Det betyder ikke, at den klassiske realisme forsvinder, den er fortsat dominerende som kunstgreb og receptions måde. I slutningen af det tyvende århundrede får realisme en manifest genkomst, hvor det bliver muligt at kombinere realismegreb med performativitetens realisme.² De to lag kan fungere som sidestillede og styrke hinanden som lag i værket. Det er faktisk hvad de såkaldte dogmefilm er vældig gode eksempler på med deres kombination af filmoptagelsens virkelighed og fiktionens. Teatrets realitetsplan tænkes på lignende vis ind i tekstens egen implicite iscenesættelse som et manifest tilskuerforhold.

I det følgende skal Jeg forsøge at fremstille tre forskellige former for eksperimenterende realisme, som benytter forskellige modernismegreb kombineret med en indskrivning af opførelsens realisme. Astrid Saalbachs stykke *Morgen og aften* (1993) er delt i tre morgenscener, tre mellempil og tre aftenscener uden åbenlys sammenhæng. Stykket fremskriver parallelle fiktionslag, som ikke hænger sammen, men som føres sammen på opførelsens plan i kraft af tilskueren og skuespillernes realitet, som altså bliver effekter i værket. Stykkets gentagelsesteknik kommer til at udpege fraværet af det absolutte og forandringernes mulighed. Som en af personerne meget præcist udtrykker det (næsten metafiktionelt):

-
- 1) Det samme sker i billedkunsten, hvor virkelighedsobjekter som *readymades* eller det nøgne lærred kan udstilles. Selve repræsentationshandlingen bliver en del af værket i form af malerstrøg, farveaftrykket, billedrammen og udstillingsmåden. Selve kunstbegrebet og kunstdaen kan fungere som ramme for værket.
 - 2) En række udgivelser har tematiseret realismen i en ny optik: *Om som om - realisme i teori og nyere kunst*. Red. Stefan Iversen m.fl. Akademisk Forlag 2002. *Virkelighedshunger - nyrealismen i visuel optik*. Red. Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen. Tiderne Skifter 2002. *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*. Red. Karin Petersen og Mette Sandbye. Tiderne Skifter 2003. *Modernismens betydende former*. Red. Gorm Larsen og John Thobo-Carlsen. Akademisk Forlag 2003. *Metafiktion-selvrefleksionens retorik*. Red. Anker Gemzøe m.fl. Medusa 2001. *Gensyn med realismen* Red. Jørgen Holmgaard. 1996. Frederik Tygstrup: *På sporet af virkeligheden*. Gyldendal 2000. Morten Kyndrup: *Riften og sløret*. Aarhus Universitetsforlag, 1998. Frits Andersen: *Realismens metode*. Aarhus Universitetsforlag, 1994.

Mikkel: Nogen forandrer sig meget, andre lidt. Men alle forandrer sig. Verden forandrer sig, så hurtigt at man dårligt kan nå at opfatte det! Det den var i går, er den ikke i dag. Den man selv er den ene dag, er man ikke længere den næste. Den man var i morges, er man ikke nu. (s. 68)

Man kan, som det sker i teksten, udfordres af muligheden af at blive en anden, eller man kan frygte den manglende stabilitet som kan opleves som et kaos.

Jens Christian Grøndahls stykke, *Hvor var vi lykkelige* (2000), destabiliserer tilskueren, som aldrig kommer til bunds i nogen form for sandhed eller autenticitet, idet personerne handler gennem citater, poseringer og selvscenesættelser. Tilskueren bliver betragtet ligesom personerne iagttager hinanden, og derigennem skabes en grundlæggende uafgørlighed, som på ironisk vis dementerer titlens udsagn. Endelig er det sidste stykke, *Trespassing* (2003), af Jens Christian Lauenstein Led. En forestilling hvor realitetsplanet er dominerende og spændingsskabende. Skuespillerne er *virkeligheds-elementer* eller *readymades*, og en væsentlig del af forestillingens dramaturgi er baseret på spørgsmålet om performerne vil klare sig

og ra succes, eller om de vil blive "sendt hjem" af publikum. Dette bliver både et personligt og politisk problem i og med, at disse performere er nydanskere. Det er her forestillingen bliver central, fordi den skaber en glidning mellem fiktion og virkelighed. Selve realitetsplanet er nemlig skrevet og tænkt ind i manuskriptet, som er forfattet af instruktøren i samarbejde med Christian Lollike.

Astrid Saalbach: Morgen og aften

Astrid Saalbachs (1955) trilogi *Morgen og aften*, *Det velsignede barn* og *Aske til aske - støv til støv* (I 999) benytter forskellige dramaturgiske fortællemåder med kortscener, mellemspill og længere dramatiske forløb. Fælles for dem er en selvreflekterende formalisme. *Morgen og aften* (1993), som jeg her skal koncentrere mig om, er en realistisk og metafiktional tragedie. Der er ikke tale om en psykologisk realisme med en enhedslig handling og et forklarende centrum, men om en fragmenteret realisme, hvor det er det forstødt, det sygelige, som vender tilbage. Ligheder, gentagelser, varsler og sammentræf er uhyggelige og traumatiske for personerne, gentagelserne er tomme ritualer, hvor "gamle" fortolkninger ikke længere gælder, men alligevel udvirker en effekt. Hvad betyder det at se et stjernesud? Hvad betyder stjernerne i det hele taget? Hvad er eller betyder forskellige *varsler*? Man kan tale om en form for modernistisk realisme, idet hele det formeksperimenterende forbindes med realismens genkendelige univers. Stykket kan ses i forlængelse af en nieczscheansk perspektivisme: Der er ingen udsagn som er almengyldige, traditionerne har mistet

deres gyldighed og er blevet til udsigelses-positioner, der kæmper om gyldighed, men som også har frihed til at overtage en bestemt historie, skabe et bestemt perspektiv.

Det er som om personerne og historierne har smittet af på hinanden. På realplanet opstår der en sammenhæng, fordi bestemte skuespillere fremstiller roller både i første og anden del, hvilket er angivet i rollelisten.

Første scene. Lotte og Anders skal giftes, men hun er kræftsyg og mærket af døden, hun er cynd, svimmel og lugter. De har da også bedt præsten om ikke at benytte den sidste del af vielsesteksten "til døden Jer skiller". Anders glæder sig til at lave mad til Lotte, selvom hun ikke kan spise noget. Han har vanskeligheder med at binde sit slips, og de er begge bekymrede for traditionen og ikke mindst det "moderne". Det "er der som regel noget uægte ved" (11). Scenen foregår umiddelbart inden de skal af sted til kirke, mens de klæder sig på. Udenfor er der ikke en sky på himlen. "Det må være et tegn", siger Anders, idet han, som det er tradition, giver hende en buket *syrener*, selvom hun ikke havde ønsket sig blomster.

Anden scene. Cecilie vil gerne være kunstmaler, hun lever alene og bruger al sin tid på malingen. Hun er netop i gang med et billede af en have med træer og blå klematis, der klatrer op ad en husmur. Jonas er en tidligere ven, som kommer forbi med en rød tennistaske i hånden. Han mener at have været i haven, selvom Cecilie siger, den ikke findes. Jonas er gået fra konen Nina, med hvem han har to børn, Cecilie og Amalie, og har det meget dårligt. På vejen hen til Cecilie, fortæller han, passerede han et tæt omslynget par (måske fra foregående scene), hun med en buket blomster i hånden. Cecilie fælder, ser hulkindet ud, hun er Jonas' tidligere kæreste, som han slog, hvilket hun imidlertid har glemt, og mener de var lykkelige. Hun har isoleret sig i rummet, som ikke er stort nok til to og kommer næsten ikke ud. Hun har glemt årstiden og lever kun for at opfylde sit højeste ønske: at blive kunstner. Jonas ønsker, at han lå i haven og mener, hun allerede er en god maler. Han forlader hende medbringende sin sportstaske selvom hun forsøger at få ham til at blive.

Tredje scene. Præsten Beate har netop viet et par (måske parret fra første scene), og hendes medhjælper Tove hjælper hende med præstekjolen. Tove priser det i hendes øjne "lykkelige" par, som hun er overbevist om vil få sunde og normale børn. Toves søn Palle er derimod hjerneskadet og har vanskeligt ved at holde på både spyt og tis. Han har dog bemærket præstens ændring af rituallet (som i første scene). Tove føler sig svigtet af Beate, som ikke har tid til at drikke kaffe med hende, og hun er ydermere også misundelig på det unge par, som har alt. Beate afslører dog for hende, at "ulykken allerede har ramt dem" (37), idet kvinden har betroet sig til præsten om sin uhelbredelige sygdom. Tove føler sig endnu mere undseelig end før. Palle skal feje blade på den store trappe (foran kirken), hvor det altid blæser.

Længslen efter kærlighed kendetegner de tre første scener, men det er sygdom og truende adskillelse, som karakteriserer forløbene. De forsøger at leve med deres

skæbne, som forbliver ubegrundet, men har tilsyneladende ikke heldet med sig. Forbindelsen mellem scenerne er antydnet, men måske tilfældige ligesom vindens opførsel.

Tre scener udgør et mellemspil mellem morgenscenerne og aftenscenerne og scenerne viser i kort form de omslag som findes mellem morgen- og aftenscenerne. I *Tiggeren* beder B (fremstillet af samme skuespiller som Cecilie), som er jævnt klædt, en elegant kvinde, A (samme som Tove), om penge. Hun rar en hundredkroneseddel mod at velsigne hende. B er meget forundret over dette forslag, men de indgår en aftale, selvom B kommer til den konklusion, at det måske er for billigt. Senere samme dag er B blevet syg (som Anders), mens Aer blevet forfremmet. B vil have handelen til at gå tilbage, men A nægter og skal hjem for at fejre forfremmelsen. B er ensom og bange. Om B faktisk er tigger, eller om hun blot tilfældigt har tabt sin pung er ikke til at vide, men rollen rammer hende med en form for fremmedhed og sygdom. I det hun giver sin velsignelse for penge, kommer hun til at sælge sig selv. Hun skiller sig af med sit "jeg" og konfronteres med angsten for tomrummet, mens den anden så at sige bliver fyldt. Pengesedlen gør hende syg, mens den anden netop ved at komme af med sedlen bliver som ny.

I *Stjernes kud* ser A (samme skuespiller som Anders) et stjernes kud og har dermed ifølge B (som Jonas) ret til at ønske, men kan ikke finde på noget, fordi tilværelsen alligevel er fuldstændig torn og uden mål. Han bliver deprimeret og ville ønske, han aldrig havde set det stjernes kud. Hændelsen skulle være den tilfældighed, som muliggjorde en drejning, et heldigt træf i tilværelsen. Der sker det modsatte, han konfronteres med den uendelige følelse af meningsløshed og resignation.

I *Køb og salg* opsøger *han* og *hun* (som Lotte og Anders) en lejlighed til salg som en form for leg. De har slet ikke råd til lejligheden, men er nysgerrige efter at se den. Hun er desuden gravid. Legen skulle være en form for opmuntring, men forvandler sig til det modsatte: Lejligheden er så overvældende stor og flot, at deres tilværelse eller lykke bliver mindre og mørkere. Er det en verden at føde børn til, spørger den gravide sig selv. I teksten optræder desuden en fru Brandt (som Beate), som hører stemmer fra "fortiden", og som mumler uforståeligt for ejendomsmægleren (som Palle). Hun er en næsten spøgelsesagtig figur fra en svunden tid.

I de tre scener forekommer der et omslag fra held til uheld eller tomhed forårsaget af tilfældigheder. Kun kvinden A har tilsyneladende heldet med sig. Disse skæbnetræf er hverken meningsfulde eller meningsløse, der er der så at sige som en del af tilværelsen. Personerne er anonyme og isolerede figurer (A, B, Mand, Kvinde Hun, Han). Teksten forsøger ikke at forklare "skæbnen" psykologisk eller politisk, teksten skaber ingen undertekster. Der er ikke som hos Ibsen en "forklaring", som enten skjules eller forties, der er ingen central konflikt: Personerne er uden fortid og

sammenhængende fortælling og bliver så at sige “grebet” af det episodiske. Specielt “stjernesud” fru en nøglekarakter for teksten som helhed, fordi alle personerne fra tid til anden ønsker sig det ene eller det andet, men når ønsket går i opfyldelse viser det sig at blive en forbandelse, være meningsløst eller slet og ret et forkert ønske.

De tre aftenscener udgør et sammenhængende forløb og foregår i en have, som tidligere i anden morgenscene blev præsenteret som et billede malet af Cecilie: Det er en have med træer, blå Klematis og roser og med et hus i baggrunden. Cecilie siger i morgenscenen, at haven “ikke findes”, mens Jonas påstår, han har været der. Senere i første aftenscene erklærer Helene, at hun har oplevet haven før: det tomme bord og de væltede stole. “Alt var ubevægeligt - undtagen dugen, der rørte sig lidt i vinden”

(58). På den måde er scenen og slutningen foregrebet som en fantasi eller drøm. Scenen er en gentagelse af et billede eller en drøm, og gentagelsen varsler noget uhyggeligt.

I huset bor Morten (som Anders) og den gravide Johanne (som Cecilie) samt deres barn Anna og Johannes mor, Minna (som Beate). Han har lavet en overraskende god middag i anledning af en lille havefest. Hun er højgravid, spiser ihærdigt gennem hele scenen i modsætning til Lotte og fælder som Cecilie. Scenen begynder med, at de to dækker bord, samtidig med at de taler om, at de ikke håber, gæsterne har deres dominerende og tyvagtige datter med, fordi de bekymrer sig over hendes uheldige påvirkning og undertrykkelse af deres egen datter. Det viser sig, at datteren ikke er med, hvilket værtparret hyklerisk beklager. Således skaber teksten gennem simple omvendinger og gentagelser en ironisk udpegning af figurene, som siger et og mener noget andet. Datteren Anna er meget bange og sky gennem hele scenen og forsøger **at** bemægtige sig moderen, som afviser hende på grund af sin graviditet. Anna har i øvrigt en plamage på armen, en form for udslet, som bliver til en slags tegn, idet en af gæsterne påstår, at plamagen ligner en engel.

Den meget politisk fortravlede mor (som Beate men modsat fru Brandt)

kommer tilbage fra endnu et møde og inviteres til at deltage i middagen, men afslår da hun skal forberede et indlæg på en høring om Tjekkoslavakiet. Minna har dårlig samvittighed over at svigte familien til fordel for sit politiske engagement og bekender, at hun var en dårlig mor, selvom Johanne påstår, at hun husker det anderledes. Johannes barndomserindringer, mener moderen, er idealiserede. Moderen kritiserer samtidig datteren for ikke at “følge med” i politiske emner og for bare at “sy brudekjoler”. Johanne gentager den samme itik over for Morten, da han lidt senere dukker op. Dramatisk er det et eksempel på en teatral gentagelsesteknik.

Det ene par, Helene (som Tove) og Torben (som Jonas), er et midaldrende ægtepar, som er uenige om alt, og som både hader og elsker hinanden. Helene ville ønske hun boede i et sådant hus med have (som parret i *Køb og salg* ønsker en større lejlighed). Parret kunne minde om Jonas' ægteskab og Helene ønsker oven i købet

Torben død, som Jonas tilsyneladende er det. Julie og Mikkel er et ungt par, som skal giftes. Julie medbringer *syrener* i hånden (som Lotte i morgenscenen og spilles af samme skuespiller), hun er ved at miste synet, påstår hun, i modsætning til Lotte, som netop hævdede, hun ikke "var blind", men ligesom Jonas der også har noget med øjnene. Succes-kunstmaleren Mikkel, som dog betegnes som "idiot" fordi han ødelægger alt (som Palle der var hjerneskadet "idiot"), kunne tænke sig at male haven. På vej til havefesten oplevede de to en togulykke. Nogen havde begået selvmord ved at kaste sig ud foran toget, og de så en rød tennistaske ved toget (som Jonas' i anden morgenscene). Monen fortæller, han blev standset af en, som bad ham om et par kroner (som i *Tiggeren*). Her er det dog en mandlig tigger, som han genkender som en tidligere skolekammerat. På samme måde har Helene mødt en bekendt Isabella, der ligesom Lotte i morgenscenen lider af kræft. Desuden genkender hun Julie fra tidligere og antyder, at øjenssygdommen er bedrag eller indbildt. Genkendelses- problematikken er til stede på flere forskellige måder. Personerne genkender hinanden fra tidligere, men miskender også hinanden og sig selv. Eksempelvis har Helene set Minna i fjernsynet tale om den tid, vi har "spildt med at sove", men Minna genkender det ikke: "Det lyder slet ikke som mig..." (71), ligesom Johanne ikke genkender Minnas beskrivelse af barndommen: "Det er som om det er en anden du taler om" (56). På samme måde kan personerne ikke genkende sig selv fra morgen til aften: "Den man var i morges, er man ikke nu" (68). Hvortil Torben svarer: "Jo, jeg er! Jeg er altid den samme. Det er min forbandelse" (68). Identiteten er vaklende fordi man har glemt det ene eller det andet, fordi man genkendes eller ikke genkendes, fordi personer ligner hinanden. Man kan tale om både en frigørelse og en fastlåsning. Julie har således tilsyneladende forladt et tidligere liv og en mere eller mindre indbildt sygdom til fordel for et nyt liv og en måske indbildt tiltagende blindhed, som gør, hævder hun, at hun ikke genkender nogen undtagen på stemmen, og selv skjuler hun sig med solbriller. Da Helene påpeger den indbildte sygdom, vil Julie *hjem*. Aftenen udvikler sig mere og mere mærkværdigt. Telefonens kimen transformeres til "et vildt kvidrende kor af fuglestemmer" (77). I scene tre har Mikkel jaget fuglene væk, der er blot en enkelt syngende fugl, som han kaster sten efter for at få den til at holde op. Det er efter hans mening et brud på *orden* med syngende fugle om aftenen. Det lykkes ham at få den sidste til at forsvinde, og derefter indtræder et mærkeligt mørke. Stjernerne og månen er forsvundet, og der indtræder en dyb stilhed, hvor man heller ikke længere kan høre hverken biler eller tog, som dominerede i begyndelsen at scenen. Julie bliver i stigende grad desperat:

Jeg vil hjem nu, om jeg så skal gå hele vejen. Hjem og sove, så jeg kan vågne i morgen, og opdage det hele bare var en drøm" (88).

Men hun bliver mere eller mindre tvunget til at blive og sætter sig. Anna har sovet, men vågner og kommer ud og hvisker, at hun er bange for *englen* og klamrer sig til moderen.

Johanne: Av, Anna! Du rev mig! (tager sig til ansigtet). Se, det bløder..! Hvad går der af dig? Det er jo bare vinden - kan du ikke se det? Vinden, der rar du gen til at bevæge sig. Alle sidder ubevægelige. Endnu et vindpust, der rar stearinlyset til at gå ud. Mørke (89).

Således slutter stykket med et tableau af næsten apokalyptisk karakter. Katastrofen indtræder muligvis, som det blev varslet i form af det drømmebillede, Helene havde haft om den mennesketomme have og det billede, som Cecilie allerede havde malet.

Tekstens realisme er forbundet med en modernistisk tekstproblematik. For det første er der tale om en grotesk mærkværdiggørelse gennem hele forløbet. Vindstødet, englen, den gravides mave, haven, handlingselementerne, som tilfældigt krydser hinanden, skaber et univers, som både minder om magisk realisme, men som også til stadighed udstiller tekstens konstruktion, og opløser dens karakter af at være en sammenhængende fiktion. Der er altså ikke bloc tale om en identitetsproblematik i teksten, men også om en fortælleproblematik. Fortællingen hænger ikke sammen, eller der er tale om flere af hinanden uafhængige parallelle historier, som alligevel griber ind i hinanden. Fabulaen er ikke sammenhængende og fraværende. Kun i kraft af sjuze'ets fremstilling skabes den mærkværdige fornemmelse af sammenhæng og uhygge. Det uforklarlige, tilfældighedernes kontingens og det dommedagsagtige lli en dobbelthed: på den ene side er der måske en sammenhæng, på den anden side optræder disse som effekter og er resultater af den litterære konstruktion. Men en række associationsmuligheder til bibelens dommedag, Jesus i Getsemane have, Judaskyssec, dødens engel og tiggerens velsignelse skaber en fornemmelse af sammenhæng. Denne understøttes ved en række "forbindelser" mellem personerne, ligheder og fordoblinger fremhævet gennem opførelsens skuespillere: Cecilie og Johanne taber begge håret og har klaustrofobiske tendenser. Cecilie maler haven, og Jonas hævder, han har været i haven. Anders drømmer om at serverer mad for Lone ved et stort veldækket bord med hvid dug. Helene har haft en drøm om haven og det dækkede bord. Palle kunne tænke sig at male haven. Jonas ville ønske han lå i haven og Torben (samme skuespiller) falder fuld om i haven og falder i søvn. Drømmen om ægteskab gentages i variationer gennem stykket. Lotte kan ikke spise og Johanne kan ikke holde op. Lone og Julie er begge sygdomsramte. Jonas' røde taske omtales både i morgen- og aftenscenerne. Tallerkenerne med guldkane, som fru Brandt husker, genfindes i aftenscenen (46, 51). Jonas og Torben er begge brutale. Beate og Minna vil begge redde verden som henholdsvis præst og politiker, men forglemmer sig over for de nærmeste. Disse gentagelser forekommer meningsbærende, men er samtidig

uden kausallogisk sammenhæng og demonstrerer fortællingens konstruerede metafysik.

Lad mig sammenfatte nogle analytiske pointer: Det narrative forløb er "usikkert", ligesom karaktertegningen er det primært på grund af glemsel. Handlingsfragmenter, referencer, replikker gentages og skaber et net af betydninger, ikke som et lineært handlingsforløb, men som et net af handlinger, der krydser hinanden og refererer til hinanden, men betydningen er "usikker" eller tvivlsom. Katastrofen er ikke forbundet med indsigt, men tværtimod med mangel på indsigt. Fraværet af et sammenhængende forklaringssystem i form af en kontinuerlig fortælling med begyndelse, midte og afslutning og en enhedslig dramatisk udvikling, hvor karaktererne er de samme om morgenen (begyndelsen) som om aftenen (slutningen), er centralt. Personerne gentager hinanden, genfortæller hinanden, men fra forskellige synsvinkler, så man ikke ved, om der er tale om samme karakterer eller blot om nogle, som tilfældigvis ligner hinanden. Er der i det hele taget en narrativ sammenhæng mellem første og anden del?

Gennemgående er ønskerne om forandring som faktisk indløses, men hvor udfaldet har en helt anden karakter end forventet. Der er ingen kausaliteten mellem lykke og ulykke. Endelig har personerne et uklart forhold til deres egen og andres identitet eller fejlgreb. *Morgen og aften* slutter med, at stjernerne og månen forsvinder, og det bliver mørkt, lyden forsvinder, og det bliver stille. Et vindpust rar stearinlyset til at gå ud. Vinden omtales også i en morgenscene som "en vind, der blæser alting sammen der" (37). Stykket slutter i et mørkt, stille tomrum, som svarer til *de sorte huller i Aske til aske - støv til støv* "som trækker alt i nærheden til sig og opsluger det for evigt. Selv lys" (281). Dermed bliver stykket en tragedie om det modernes tvetydighed og angsten for døden eller slutningen.

Centralt i dramaet er kropslige reaktioner, der udskilles som led i identitetsdannelsen som noget fremmed for selvet. For at skabe identitetens grænser må subjektet adskille sig fra moderkroppen og lære at skelne mellem det ydre og det indre, det subjektive og det objektive. Sved, hår, spyt, afføring er netop det, som truer disse grænser ved at mangle afgrænsethed og dermed dementere helhedens orden. Der er tale om en sønderrivende gestus af repræsentationens symbolske orden og en åbning mod det reelle (de sorte huller).

Saalbachs personer er som fremmede billeder for sig selv, ligesom de har glemt betydningen af de handlinger og ritualer, som de udfører. Pointen er, at denne miskendelse genskabes for tilskuerne i relation til stykket som helhed. Tilskuerne mister et egentligt fortolkningsgrundlag, fordi sammenhængen mellem de forskellige episoder og karakterer epistemologisk set er uklar eller sagt med et andet ord, fortælleforholdet er uklart. Morgensekvenserne kunne være en rammefortælling for aftensekvenserne, som da ville være en slags drømmescene eller en utopisk antydning

af sammenbruddet. Men der kan også være tale om forskellige fiktionsuniverser, som slet ikke hænger sammen. Med Lacan kunne man sige, at den symbolske orden er mere eller mindre opløst, og først og fremmest er skærmen, her de dramaturgiske fortællekoder og traditioner svækket, således at forholdet mellem fiktion og realitet, forholdet mellem dagscenerne og aftenscenerne er uafgrænset.

Teksten forsøger at vise modernitetens kontingens: Identiteten er ikke en sand kerne men uendelige muligheder. De manglende sammenhænge og tilfældighedernes spil betyder dog ikke, at behovet for sammenhæng ikke er til stede. Man kunne hævde, at teksten netop fungerer i forhold til tilskuerens behov for at søge efter enhed og mening i begivenhederne. Teksten har imidlertid ingen samlende fabula, forstået som en bagvedliggende tidlig begivenhedsrækkefølge, og dermed sammenhæng mellem morgen og aften, eller fortid og nutid. Der er ingen linearitet eller kausalitet mellem morgen og aften, men disse er indeholdt i hinanden som samtidige dimensioner i hinanden, som et billede eller en scene i scenen. Sammenhængen etableres som konstruerede effekter og understreges af opførelsens realitetsniveau i og med at skuespillerne spiller forskellige figurer, som da bliver beslægtede men netop ikke identiske. Det er altså således, at den implicite iscenesættelse er betydningskabende. Hvor markant dette virker i praksis er naturligvis et spørgsmål om den konkrete iscenesættelse af gentagelser, modstillinger og variationer. Stykkets henvendelse arbejder på et metafiktionelt plan, som drejer sig om tilskuerens dramaturgiske vaner eller receptions koder i forhold til det at søge efter fortællingens og ikke mindst identitetens enhedslige og helhedslige kausale sammenhæng. Teksten accepterer kontingensen som et vilkår, samtidig med at behovet for sammenhæng er aktivt virkende.

Jens Christian Grøndahl: Hvor var vi lykkelige

Grøndahls stykke, *Hvor var vi lykkelige*, er skrevet til og opført på Århus Teater, efteråret 1999. Formelt er der tale om en klassisk *dramatisk form* med en skjult fortæller, som skaber spænding mellem en bagvedliggende fabula (story) og sjuzet's organisering og fortælle måde (plot). De grundlæggende aristoteliske begreber overholdes i forhold til tidens, stedets og handlingens enhed, og analytisk vil man kunne diskutere tekstens peripeti, anagnorisis og klimaks. Imidlertid er der ingen tvivl om, at teksten forholder sig metarefleksivt til disse begreber, således at de forbliver tvetydige. Anagnorisis og peripeti falder sammen i replikken, som gentager titlen: "Hvor var vi lykkelige" (104), men gentagelsen skaber en ironisk undertekst både i forhold til det sociale indhold og det metafiktionelle tilskuerforhold.

Der er en refleksivitet indbygget i teksten, som skaber en "optisk realisme", hvor tilskuerforholdet ikke blot aktualiseres i opførelsen, men også i de enkelte figurers fortælling, gentagelser og citater hvor fremmedheden, distancen og miskendelsen ikke blot er anledning til tab af intimitet og kærlighed, men vilkåret og udgangspunktet for netop kærlighed. Drømmen om autenticitet og nærhed er illusion. I den indledende regibemærkning står der:

Handlingen udspiller sig en eftermiddag og en nat i det tidlige forår på en bred terrasse foran et hvidkalket hus i Andalusien(...) I et hjørne, tæt op ad støvsætningen, står en stjerneikkert på sit stativ. Man må forestille sig, at der fra værelset og terrassen er udsigt over havet (11)³

Scenen er en terrasse, hvor huset og bjergene er baggrund som et landskabsbillede. Aarhus Teaters opførelse havde et rækværk ved scenens kant (som ikke er nævnt i teksten), og her står kikkerten i den ene side. Eilers er der bloc et par stole på scenen. Rækværket er en konkretisering af "den fjerde væg". Når personerne på scenen ser på udsigten, havet og stranden eller i kikkerten, ser de samtidig på tilskuerne. Fiktionsskærmen gennembrydes ikke, og skuespillerne lader som om tilskuerne ikke er der, men konstruktionen i dette forhold understreges, når tilskuerne altså nærmest nedstirres. Undertiden må tilskuerne flytte sig lige for at se gennem rækværket og ind på scenen. Selve gelænderet bliver en slags grid, som minder om betragtersituationen som et optisk forhold, hvilket kikkertens tilstedeværelse på scenen naturligvis også peger på. Vi ser og betragter de andre, men bliver også selv betragtet et eller andet sted fra gennem det, Lacan kalder en skærm, og som er en kulturel visuel kodifikation. Subjektet er altid iscenesat og set på, som om verden var et "blik". Det gælder også den forbipasserende fårehyrde, som hver eftermiddag går forbi stedet.

Koch: Hvis *det* ikke er autentisk!

Vera: Hvor ser han sød ud. Man skulle tro han blev betalt for det. Bobo: Til ære for os.

Koch: Ja, det er ligesom i fjernsynet ikke? (50)

Fårehyrden er objekt for deres blik, ligesom virkeligheden er iscenesat og kun tilgængelig gennem repræsentationens skærm. Personerne er *billeder* for hinandens blik, ligesom scenen som sådan er billede for tilskuernes blik. Personerne ser på udsigten gennem en kikkert og tilskuerne er placeret i scenens forsvindingspunkt - udsigten og havet - og ser ind på huset og terrassen i et perspektiv modsat de fiktive personer. De ser *ind* på husets privathed, mens personerne ser *ud* på havet og *udsigten*. Det perspektiviske centrum for personerne, kikkertens fokus, er en ukendt

3) Der citeres fra Jens Christian Grøndahl, Rosinante, 2000.

kvinde på stranden. Hun er det konkrete forsvindingspunkt, som falder sammen med tilskueren på samme måde som i Velasquez' maleri *Las Meninas* (1656), hvor modellerne falder sammen med maleriet betragter. Sammenfaldet mellem den rygvendte, ukendte, gådefulde kvinde, som ser ud over havet hver dag og teatertilskueren skaber en refleksivitet både som form og tematik: Der er altid en betragter, som fortolker, iscenesætter begivenhederne og subjektiviteten er betinget af hvem og hvad, der er subjektet i den andens øjne. Kvinden ved ikke hun er genstand for kikkertens optik, samtidig ved tilskuerne ikke, hvad skuespillerne ser fra scenen. Faktisk er tilskuerne objekt for skuespillernes blik, selvom realismens skuespillkonvention fordrer, at skuespillerne lader som om de ikke er bevidste om tilskuernes eksistens. Med Lacan kunne man sige, at subjektet bliver til gennem gentagelsen og repræsentationen, og i den forstand bliver også tilskueren til gennem opførelsen af teksten.

Handlingen

Koch er en ældre respekteret forfatter med adskillige udgivelser men har nu opgivet at skrive, tilsyneladende fordi skrivningen og narrativiseringen hindrer og har hindret ham i et direkte forhold til verden.

Det er det, jeg ikke kan fordrage ved os forfattere. Altid skal vi vride en historie ud af hver eneste tildragelse. Hver eneste "iagttagelse", hvert eneste "indtryk" skal noteres ned i den lille, fedtede notesbog. Erfaringsophobning! Inspirations- akkumulation! Erindringsdividende! Og så sidder vi der og broderer med vores urinsure fingre, indtil vi kan fremvise sådan en udsøgt lille historie, hvor pengene passer og det hele går "o - p - OP!" (18).

Dette skaber associationer til Walter Benjamins Historiens engel,⁴ som måske gerne ville samle stumper af erfaringer, *ruinerne*, sammen som fortællinger, men hvor der for Koch altså er tale om at give afkald på denne bestræbelse for at bane vej for noget andet: en beskæftigelse i nuet. Han er sammen med den unge elskerinde Joy, som er debuterende minimalistisk forfatter på samme forlag, i Andalusien i hans bondehus langt fra de steder, hvor den hjemlige kunstpolemik udfolder sig. Han drikker for at

4) Walter Benjamins Historiens engel, *Angelus Novus*, der med ryggen vende mod fremtiden betragter historien som en stor ophobning af ruiner. Englen kan ikke føje det sønderbrudte sammen, historiens ruin, for der blæser en storm, som er fremskridtet. Det er præcise det, som det skal vise sig, kvinden gør: giver afkald på at forstå fortiden i en rituel gentagelse af denne. I Grøndahls roman *Hjertesuk*, hvor historien om kvinden på stranden genrages, tydeliggøres billedet af kvinden som historiens engel med "ryggen til fortiden" (*Hjertelyd* s. 187). Claus Krogholm Kristiansen peger i øvrige på denne Benjamin-inspiration hos Grøndahl ("*Tynget af modernisme og melankoli*", I: "Metafiktion - selvrefleksionens retorik" (red. Anker Gemzøe m.fl., 2001).

komme fri af forfatterrollen, og har plantet et jacarandatræ, som idet det blomstrer far ham til at tænke på "Japan, selvom det egentlig er et latinamerikansk træ" (46), hun for at finde sin personlige litterære "stemme". Der er tale om en tærskelsituation, som understreges af stedets eksilkarakter. Koch tematiserer selv netop livet som en passage, hvor man bare er "et rør, som nogen passerer igennem" (24). "Jeg føler mig som ... en epilog. Men selve historien ... Måske var den bare en passage" (25).

Den gådefulde kvinde er genstand for begges opmærksomhed. Joy mener "Man kunne skrive en novelle om hende" (18), mens Koch mener, kvinden netop ikke er en novelle. "Hun er bare en kvinde, der hver dag stiller sig til at se ud over havet" (22). For Koch ville det være *helligbrøde* at fortælle hendes historie. Han mener så at sige, hun er en ikke-repræsenterbar virkelighed, en gåde som sproget ikke kan eller bør nå. Kvinden inkarnerer en nødvendig fremmedhed eller mærkværdighed og er med sin rygvendthed en allegorisk figur for dette kunstgreb.

Til huset kommer Vera, Kochs tidligere kone, som han blev skilt fra for et par år siden og Bobo, som er Kochs ven og bogforlægger, og som også har udgivet Joys debutværk, ligesom begge forfatteres kommende bøger skal udgives af Bobos forlag. Bobo har yderligere planer om at genudgive Kochs samlede essays. Bobo har med Kochs bemærkning *overtaget* Vera, og til alles overraskelse fortæller de, at de skal giftes. Endvidere kommer Kochs og Veras søn Osip, som har tilbragt en længere periode alene i ørkenen. Han rejste for at komme væk fra det, han kalder *ægteskabsteatret* (95) og det, han tror, er faderens bedrag af moderen.

Koch har inviteret gæsterne tilsyneladende med henblik på en konfrontation og måske for at forstå, hvorfor han *ikke* kan eller vil skrive mere. Hvorfor det er nødvendigt *ikke* at skrive ved at give afkald på identiteten for at nå et tomrum eller nulpunkt, en anonymitet som kvinden på stranden. Fremstillingen spænder over et lille døgn og ender med at Osip, Vera og Bobo atter rejser og efterlader Koch og Joy tilbage. Denne ankomst- og afskeds-struktur skaber et dramatisk tidsrum, et mellemrum eller et teatraliseret og refleksivt tærskelrum, hvor noget forandrer sig, eller netop ikke forandrer sig.

Fremstillingen er bygget op således, at personerne præsenteres i relation til hinanden. Derefter er alle samlet i en scene som på filmisk vis krydsklipper de forskellige dialoger mellem hinanden (scene 7). I dialogerne mellem parrene fremstiller personerne sig selv, samtidig med at de omtaler de fraværende. Langsomt bliver det tydeligt, at personernes forståelse, holdninger og informationer om hinanden er forskellige og grundlaget for den dramatiske spænding. Igennem dialogerne informeres tilskuerne om hændelser, som er skjult for personerne og spørgsmål som: Hvorfor rejste Osip? Hvad er forholdet mellem Joy og Koch? Hvorfor kommer Vera og Bobo? Hvad er Kochs forhold til Vera? Scenerne, hvor alle personer er til stede, er dobbeltdialoger, hvor skiftende pars dialoger krydsklippes. I

disse monterede dialoger er det ofte sådan, at en eller flere skjult følger med i de andres samtaler, lyttende, mens man fører sin egen. Tilskuerne ser et teaterstykke, men de fiktive figurer overværer, belurer, aflytter hinandens samtaler, som om der var tale om teater. Igen er der tale om en udpegning af scenen som både teaterscene og som fiktionsrum:

Det, der generer mig, det er, at jeg ikke kan lade være med at sige, hvad jeg står og siger nu, bare fordi jeg er her. Som en skuespiller, der ikke kan glemme de replikker, han har lært udenad sidste år, så han er nødt til at rable dem af sig, selv om det forlængst er et helt andet stykke, hvor han selv er blevet en anden (96).

Tilskueren er både et formelt og tematisk element i en ironisk dramaturgi. Tilskueren er skrevet ind i teksten via metaforikken, f.eks. i den lange scene hvor Koch som en sufflør foregriber Joys replikker, alt imens han konverserer Vera og Osip, mens hun taler med Bobo om sin *skrivestrategi* (20). Bobo spørger: Hvordan kom du i gang med at skrive? Og Joy tøver mens Koch (dæmpet, hen for sig) siger "Hvis jeg vidste det, ville jeg ikke skrive", og Joy gentager: "Hvis jeg kunne svare på det spørgsmål, ville jeg nok ikke have nogen grund til at skrive" (85). Senere taler Joy om at nærme sig noget *ukendt*, en erkendelsesproces, der foregår i sproget, og Koch siger (*hen far sig*): "gennem formen" og Joy gentager "gennem arbejdet med formen" (86). Scenen er en markering af, at Joy enten er en gentagelse eller fordobling af Koch, at Joy så at sige er en efterplapper, som har lært Kochs tekst udenad, eller er det omvendt? På samme måde fordobles tilskuerforholdet ved at personerne går ind i huset, hvorfra de med ryggen vendt mod scenen lytter til samtalen. Eksempelvis lytter Vera til Kochs og Bobos samtale (s. 48-54). I passagens. 91-92 står Joy ubevægeligt inde i rummet ved vinduet *rygvendt*. Hun kommer ud, men går ind for atter at stå *med ryggen til* (95), indtil Osip går ind til hende, og de forsvinder ud af syne. Joy kommer naturligvis også her til at spejle den fremmede kvinde på stranden.

Gentagelse og genkendelse

Teksten benytter gentagelses-princippet på en række forskellige niveauer. Det gælder personernes bevidste gentagelser af egne og andres replikker. "Osip: Jeg lejede en motorcykel. Koch: De er meget flinke til' at tage en op. Osip: Jeg lejede en motorcykel, far" (26). Her understreger gentagelsen den andens manglende medhør, som viser sig typisk. "Bobo: Du siger ikke noget... jeg sagde "du siger ikke noget!" (s.38). Her er der tale om manglende kommunikation eller svar, som en udtalt

devaluering af Bobo. Et andet eksempel er Bobo: "Hvordan mener du, "hvordan?"(38). Koch benytter samme citeringsteknik:

Bobo: Jo, den sælger såmænd rigtig pænt.

Koch: Hvad er "rigtig pænt"? (47)

[...]

Bobo: Lykkelig, det er vel noget, man er i øjeblikke ad gangen.

Koch: "Øjeblikke ad gangen". Kan det siges bedre? (54)

Gentagelse er et litterært tema såvel som en dramatisk teknik Koch, Osip og Joy citerer Osip Mandelstam (1891-38),⁵ som sønnen er opkaldt efter. I øvrigt er gentagelse behandlet i historien om kvinden på stranden:

Koch: Som altid. Som en støtte. Hver dag det samme, på klokkeslet. Som om tiden ikke var gået (18).

Kvinden observeres og er genstand for diskussion mellem personerne. Kvindens handling er en slags rituel gentagelsespraksis som samtidig gentages som tematik og retorik i teksten.

Joy: Hun står der endnu. Hvem kan hun mon være? (21).

Joy: Hver eftermiddag på det samme tidspunkt kommer hun ned på stranden. Hun tilbringer eftermiddagen med at se ud over havet, og hver gang har hun den samme gamle badekåbe med. En gammel, slidt herreslåbrok. Men hun går aldrig i vandet (32).

Osip: Hver dag står hun og betragter havet med en gammel herreslåbrok over armen (61).

Til Kochs fortrydelse udspørger Joy senere kvinden, som forklarer, at hun for nogle år siden var sammen med sin mand, som badede, mens hun ventede, men som en dag forsvandt i havet. Og nu kan hun ikke "komme forbi den eftermiddag, den eftermiddagstime på stranden, hvor hun så ham for sidste gang" (62). Hun elskede sin mand, som var israeler, en fremmed som hun ikke vidste meget om, ikke engang hvorfor hun elskede ham. Det er som om tiden, tidspunktet er blevet et *sted*, som ikke lader sig passere.

Kikkerten på scenen er den konkrete metafor for denne fjernhed-nærhed, forstørrelse og fokuserings-optik. Nogle af personerne ser på kvinden gennem kikkerten, mens Bobo ikke ser andet end "himmel og vand" (59) og "ikke noget som

5) Russisk modernist som blev offer for Stalintidens konformisme og terror. Han forsvandt således spurlost i 1938 i Sibirien. Blev genudgivet i slutningen af 60erne i Vesten og revurderet for sine digte, som er præget af modernitetens kominuitetsbrud og historiefilosofiske refleksioner.

helst” (60). Vera ser heller ikke kvinden: “Hvad er det for en kvinde I taler om, stranden er jo tom!” (s. 76). Det at se i kikkerten er en handling personerne tyer til af nysgerrighed eller forlegenhed. De kan så at sige blive fraværende ved at se i den, samtidig med at de er nærværende som voyeurs. Kvinden dukker op igen i sidste scene ved morgengry, men det markerer en forandring og måske en afslutning på historien: “Hun plejer ikke at komme så tidligt” (107).

Det er specielt omkring Koch og Vera, fortidsafdækningen foregår. Koch forlod Vera, fordi han var blevet forelsket i Joy. Han har haft dårlig samvittighed over således at have bedraget og forladt Vera. Imidlertid viser det sig, at Vera og Bobo faktisk var sammen et par år forinden, og således er det egentlig Vera, som har bedraget Koch. Og i dobbelt forstand ved at lade ham blive i den tro, at det er ham, som har brudt forholdet. Vera afslører selv bedraget for Koch og fremhæver Bobos rolle i historien som mere end blot erstatning, mens Bobo til gengæld dekonstruerer hendes historie som efterrationalisering, idet han udlægger Veras affære med ham, som en foregribende hævn i forhold til Koch.

Koch og Veras forhold er tilsyneladende netop det ægteskabsdrama, som er baseret på fremmedhed:

Da vi kørte rundt i Bretagne og fortalte hinanden alt. Det er som om jeg slet ikke kender dig mere. Som om vi aldrig har kendt hinanden(...). Jeg tænkte, at måske var vi virkelig ved at lære hinanden at kende. “Måske”, tænkte jeg, “måske er hun den, jeg håber. Måske er jeg den, hun er ved at lære at kende. Måske er vi ikke længere alene om at huske, hvem vi er” (103).

Sådan erindrers Koch det, mens Vera ikke kunne lade være med at notere en “lille bitte fjernhed i øjenkrogen. Den har jeg aldrig tilgivet dig. Fjernheden” (104). Denne symboliseres af fotografiapparatet, som Koch bruger for at *huske* og fastholde erindringen som en form for afstand. Vera indså dengang, “at du ikke anede, hvem jeg var. Lige så lidt som jeg selv kunne vide det, stående der sammen med en næsten fremmed mand” (104). Denne erindring, som er dramaets grundlæggende forhistorie, handler altså om en gensidig distance. Fremmedheden er et grundvilkår, som de begge oplever og accepterer på hver sin måde, og netop derfor kan Koch sige: “Hvor var vi lykkelige” (104) i deres uvidenhed om den andens blik.

Fortællingen om kvinden på stranden er en form for rammefortælling, der perspektiverer Vera og Kochs forhold. De er en historie, som peger på en relation, hvor fremmedheden skaber nærhed. Mandens manglende historie forhindrer ikke nærheden og kærligheden i at være tilstede. Koch derimod er bevidst om “huller” i sin erindring. Koch: “Jeg kan ikke huske jeg nogen sinde har set dig med en cigaret.” (s. 71). Koch genkender i det hele taget ikke sig selv: “Hver morgen undrer jeg mig over, hvad det er for en stodder, der står og skuler til mig i spejlet” (74), ligesom han heller

ikke genkender Vera mere (103). Veras insisteren på at Osip *ligner hende* (74, 77) og overhovedet ikke sin far. I modsætning hertil påpeger Joy, at han ligner Koch, hvis han kunne "tørre det der forsmåede udtryk af fjæset" (34), mens Koch hævder: "Du ligner dig selv!" (27), hvilket også Bobo mener (74).

I stykkets dramaturgi hænger gentagelsen sammen med (mis)genkendelsen. En markant gentagelse er Joys kommentar: "Du taler om ham (Koch), som om han var død" (104), som gentager Bobos kommentar til Vera: "Du far ham (Koch) til at lyde som en, der er død" (s. 38). Joy gentager Osip med bemærkningen: "Bare fordi det er banalt, kan det vel godt være sandt" (69, 71). Koch gentager desuden sig selv: Han genfortæller anekdoten om tanten endnu engang: "Far, nu ikke igen!" (58), Joy ligner åbenbart en tidligere kæreste: "Hun ligner den pige, du kom sammen med sidste år" (91). Bobo mener Koch gentager sig selv. Stykket slutter som det begyndte med Joy og Koch og de gentager i slutningen replikker og tematikker som tidligere er berørt. Specielt omkring det forhold at nogen betales for at "tage sig ud". De lokale kan *betales* for at virke ægte, og Joy lli penge for "at slikke pik og tørre støv af" (85).

Præcist som Koch selv i slutningen formulerer deres relation. Man kan sige, at adgangen til historien og erindringen breder sig ud som et tema, der både fungerer på et formelt plan og internt i dramaet som personernes problem. Koch:

Den velsignede monotoni. Jeg har altid ment, at det kun gennem gentagelsen var muligt at belure tiden. Dens illusoriske væsen. Tiden går jo ikke (17).

Spørgsmålet er, om gentagelsen er en traumatisering, en fornedring, eller om den er en forløsning, en slags erkendelse af relationens fremmedhed og dermed af tomrummet omkring dem. Koch gentager til slut spørgsmålet til Joy, som har været på stranden med Osip: "Bollede I?" (106, 110). Joy svarer både bekræftende og benægtende og påpeger, at Koch ikke har lyttet til sønnens skjulte Mandelstam-citater og dermed ikke har forstået ham. Han svarer ved at citere Mandelstam og viser dermed, at han faktisk har hørt Osip. Kochs sidste replik til sig selv: "sådan er der sgu' ingen, der skriver mere" (111) er en tvetydig resignation eller accept af tabet af fortiden såvel litterært som kærlighedsmæssigt.

Genkendelses-tematikken er knyttet til intrigen og parallel-fortællingen, men den er også knyttet til hver enkelt figur på et helt basalt plan, nemlig på navnets niveau. Navngivningen er central for alle figurerne og deres bestemmelse. Joy hedder hun for at skabe glæde i en trist tilværelse. Osip er opkaldt efter digteren Osip Mandelstam, som er Kochs forbillede. For at frigøre sig fra Kochs forventninger må han opsøge ørkenen for at glemme navnet og finde sig selv. Veras navn hentyder til hendes bedrag, Koch henviser til det amerikanske slang for pik.

Joy: Koch.

Vera: Nå, du kalder ham også Koch. Man kan ikke lade være, vel? (75).

Koch påtager sig navnet og beder om at B den "suttet af" (108). Bobos navn henviser til kloven, som han både udfylder og gør op med. Alle forsøger de at udfylde eller modarbejde den historie, som de umiddelbart tror er deres. Men i historien på standen er der modsat tale om en uafhængighed af fortællingen og navngivningen og en strøm uafhængigt af "lykke og ulykke". Personerne på scenen befinder sig som roller i en slags teaterstykke, mens kvinden på stranden er i et andet rum om end også hun er bundet til en gentagelse.

Grøndahls drama er metafiktionelt på den måde, at teksten såvel tematisk som formmæssigt rummer en selvrefleksion eller metafiktion i form af udpegningen af den kommunikative proces gennem deiktiske markører som: rækværket, kikkerten, gentagelser og tilskuerforholdet. På trods af Kochs syn på den fremmede som virkelighed og altså ikke en *novelle*, fortælles hendes historie, og *gåden* afsløres. Det er muligvis det, som bringer kvinden forbi begivenheden.

Teksten kredser i øvrigt omkring kunst og repræsentation. Personerne diskuterer minimalisme, traditionalisme, kunsten som et socialt fænomen der skaber relationer eller kunsten som en form for slutspil. Koch er holdt op med at skrive for at bevare sin egen gåde og det udsigelige, samtidig med at teksten fortæller hans historie. Kunsttematikken er således en central repræsentationsproblematik i dramaet, som fordobles i personernes spil med sig selv og hinanden i "ægteskabsteatret", hvor der citeres og gentages, spejles som led i en slags identitetsafsløring og -dannelse. Metafiktionelt eller intertekstuelt kan man finde referencer til Velasquez' og Durers billeder og tekster af Ibsen: *Fruen fra havet*, Strindberg: *Faderen*, Becken *Slutspil* (kikkerten), Fowler: *Den framke løjtnants kvinde*, Osip Mandelstam, Walter Benjamin og Grøndahl selv som gentager historien om kvinden på stranden i romanen *Hjertelyd* (1999). I romanen genfortæller kvinden sin historie til den mandlige hovedperson, de indleder et forhold, og kvinden kommer faktisk *forbi* den tragiske begivenhed.

Den tematiske refleksion fordobles eller gentages i en formel struktur, hvor værket interne univers vender sig mod tilskueren. Tilskueren som betragtet og betragter er et konstituerende forhold for teatret og betyder, at begreber som autenticitet, sandhed og essens opløses i en kontinuerlig iscenesættelsesproces. Titlen antyder en ironi knyttet til genkendelsens umulighed. Ingen kan vide om de faktisk var lykkelige.

I teksten forekommer der en udstilling af to forskellige dramaturgier, som manifesteres af to forskellige historier og ikke mindst tænkningen af disse. Den ene dramaturgi er baseret på narrationens kausale tidsstruktur. Der er tale om en

retrospektiv analyse af fortiden, uden at denne forbindes med nutiden. Forholdet mellem fortid og nutid forekommer diskontinuert. Koch bevarer selv et vrængende forhold til tiden og historien og benægter selv nogen egentlig forklaring. Han er til det sidste tvetydig og ironisk. Den anden dramaturgi er forbundet med historien om kvinden, som ser en bestemt episode som et "sted", hun ikke kan komme forbi. Hun er tilsyneladende ikke særlig interesseret i en sammenhængende forklaring på forholdet mellem mandens oprindelse og forsvinden, og accepterer historiens gådefuldhed, samtidig med at hun er bundet til denne og vender tilbage til stedet. Fortællemåden skaber ikke tidslig dybde og kausalitet, men genskaber rummet, stedet og situationen som noget gribende, på samme måde som personerne er fastholdt i en iagttagelse, en dragning af den ensomme kvinde som beskuer havet. Denne sidste fortællestruktur er uden en hermeneutisk totalitet, men derimod forbundet med selve den sceniske handling. Kvinden skaber en scene for blikket, og på dette plan spejles kvinden i den implicite tilskuer i rummet. Når teksten lader disse to fortællemåder, den tidlige og den rumlige, optræde side om side, som et spændingsfelt, antyder det Grøndahls metafiktionelle interesse. Teksten er hverken klassisk aristotelisk eller modernistisk avantgardistisk. Den forsøger at placere sig et mellem disse fortællestrategier som forskellige diskurser. Jens Christian Grøndahl demonstrerer i et senere essay hvorledes dramateksten indgår i en fortsat refleksion og teatral recirkulation af fiktionelle som ikke-fiktionelle udsigelser:

Men at have valgt et liv som forfatter er tegn på, at man i mere omfattende forstand føler sig fremmed, selv derhjemme. Det er en form for mentalt eksil at skrive. Det fremkalder og udløses af et uskyldstab, en dybere følelse af ikke at høre til. Når først man begynder at skrive, bliver man en fremmed. Man opdager, at den proces, det er at blive sig selv, indebærer en afvisning af, hvad andre vil have en til at være. Men skriver man, som forfattere gør, i forsøget på at finde en personlig stemme, når man desuden frem til den forfærdelige og vidunderlige, på en gang stolte og skamfulde erkendelse af, at ens inderste jeg forbliver skjult - at man altid vil være fremmed, også for sig selv.(...) Mens man skriver, opdager man sit inderste jeks andethed, og til sidst opdager man måske ligefrem sig selv i andre. Det kaldes fiktion, men det har at gøre med det at vi er mennesker: adskilte og derfor ensomme men i stand til at undslippe ensomheden og indgå i et sandere forhold til den omgivne virkelighed.

(Grøndahl: *Eskapisme er humanisme*, Lertre Internationale nr. 01, 2003)

Teater og trespassing

Trespassing (Gran Teater for Dans, 2003) af Jens Christian Lauenstein Led er baseret på et samarbejde med fem "nydanskere", som er udvalgt til netop denne forestilling. Forestillingen er autobiografisk og består af tekst, produceret i løbet af prøveperioden samt dans. Dette udgangspunkt i et virkeligt materiale og de fem performerers konkrete identiteter er helt centralt for forestillingen,⁶ som det også kommer til udtryk i programmet, hvor de fem performere og deres fremtidsplaner kort beskrives. Det handler om identitet. Er det noget vi har, fit- eller tager? Modstillingen mellem det rammesatte og slørede fremgår af forestillingens program, som har passets format, og hvor der på forsiden, som også er forestillingens plakat, ses en kvindes øjne, mens munden er skjult af et dansk rødbedefarvet pas, som om det var et slør. Dobbelttheden mellem det "reelle" og det iscenesatte er forestillingens greb og forsøg på at sorny realismen som iscenesættelsen af det kulturelle og etniske menneske. Forestillingen bearbejder *grænser* på forskellige niveauer. I forhold til kunstautonomien, hvor de fremmede inddrages som virkelighedsfragmenter og i forhold til tilskuerens såkaldte "virkelighedshunger"⁷.

Hvis vi tager udgangspunkt i manuskriptet, er der tale om en dramatisk konstruktion, hvor fabulaen udgør fem nydanskere individuelle historie, som har det tilfælles, at de befinder sig i en fremmed kultur, som er deres hjem. Det er her, forrykket fra det oprindelige hjem, de må finde eller skabe deres identitet. De må finde egne grænser i forhold til forældre og det omgivende samfund. De må vise eller sløre deres identitet fra grunden. Tilfældighederne har bragt dem sammen i et danseteaterprojekt, og de befinder sig nu i en situation, hvor de spiller over for publikum. Tekstens fabula og opførelsens præsentation af dans og monologiske montager falder så at sige sammen. Men projektet kommer i krise. Den første replik indfanger paradokset, idet en kvinde med burka bekender: "Jeg ved godt, det her er en danseteaterforestilling, og at det hedder: "Gran-teater for Dans". (lille pause) Men jeg må altså ikke danse". Rodaina må ikke danse, eller kan ikke og burde efter Ramis mening ikke være med da det er en danseforestilling. Hun er kun med, fordi hun er palæstinenser, mener Bewar. "I kan da ikke lave en teaterforestilling om integration - og så smide mig ud," forsvarer Rodaina sig, og henviser til, at hun er på plakaten. Mary er kristen og ikke muslim, som netop er *det* tilskuerne vil betale for at se, mener Rami. Bewar er ikke nydansker, men født i USA selvom han er kurder. De fem kan ligesom ikke leve op til "idealbilledet" af en "perker": det vil sige en fremmed som

6) Jf. Jens Christian Lauenstein Led: *Konkretismens Katharsis* (Afdeling for Dramaturgi, DK 2003).

7) Jf. *Virkelighedshunger • nyrealismen i visuel optik* (red. Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen, 2002).

den traditionelle danskers fordomsbillede ser ud. De medvirkende ser sig selv i en konkurrence-situation, hvor det drejer sig om at være mest *perker* og ikke-dansk.

Krisen handler altså om hvilken forestilling de er i gang med, og hvem der kan udfylde rollerne i overensstemmelse med idealforestillingen, som de nu hver især opfatter den. Disse forskellige opfattelser tilhører tekstens figurer og er ikke identiske med forestillingens opfattelse af sig selv. Det viser sig, at de alle er mere eller mindre fordomsfulde og ikke mindst forskellige. Forestillingen er mere eller mindre ved at gå i opløsning. Mary jager Bewar ud af scenen, hvor han tilsyneladende f”ar bank, fordi han antyder hun måske er somalier på grund af en lidt for stor “neger røv”. Rami skælder ud på alle de andre. De finder dog sammen igen i en “lille” fælles kurdisk dans. Forestillingen slutter med en række erindringsklip fra hjemlandet. I den forstand lover forestillingen ikke noget nyt fællesskab eller et bedre liv, men på den anden side vises en vis gensidig respekt for hinanden og en fordybelse i reelle erfaringer og erindringer. Der er hverken tale om en tragisk slutning eller en forløsning, men om en præsentation af nogle brudstykker af personlige historier og af breakdance, som en personlig overlevelsesstrategi.

Teksten er eksplicit i forhold til sin udsigelse. Det vil sige, at der er tale om en historie, der fortælles, og fortællesituationen er bevidst om et modtagende publikum, som et *de* over for et *vi*, som er afsender. Der er tale om en slags antropomorfisme eller *facingness* i den teatrale henvendelses måde. Der fortælles fra scenen til et publikum, der er dog ikke tale om, at fortælleren er identisk med de enkelte fortællende personer. Teksten peger på et monterende, selekterende subjekt, en fortælleinstans som er “ansvarlig” for projektet. Da projektet kommer i krise, bliver “de” (projekt magerne) kritiseret for deres valg og sammensætning af holdet som tilfældigt. Fortællerinstansen er altså ligesom tilskuerne i modsætning til karakterernes “vi”. Dette metafiktionelle lag forstærkes af, at der spilles således, at det virker som om rollen er identisk med performerne. Det forførende greb muliggør, at tilskueren kan “glemme” teatersituationens repræsentative karakter.

Den dramatiske form er hovedsageligt monologisk og monteret (undertiden siges replikker i monologen af en medspiller) og kun i krise-scenen er der tale om egentlig dialog mellem spillerne. Det monologiske skaber en vis autentisk effekt, idet det virker, som om performerne fortæller “sig selv”. Imidlertid er hverken teksten som sådan eller de enkelte figurer særlig helhedslige og dybe. Og i hvert fald er der ikke etableret nogen markant karakterprofil idet figurerne er dramatiske typer: fra den naive og den meget veltalende og gennemskuende til den igangsættende og konfronterende type.

Teksten etablerer en række diskursive forskelle, som materialiseres i iscenesættelsen. Først og fremmest: “vi over for dem”: aktørerne overfor instruktøren og tilskuerne. Scenen afgrænses bagtil af tre tæpper som symbol for fremmedheden

eller arabeskens mønster. Scenens forkant markeres af fem mikrofoner. På et teknisk plan er disse med til at fokusere aktørerne, som står på et bestemt afmærket sted ved mikrofonen, indrammet af lyset og taler ind i denne. De er således placeret *front-Line*. Det vil sige, mikrofonernes placering markerer scenegrænsen: Her taler vi (aktørerne) til tilskueren. Derved markeres udsigelsessituationen og henvendelsen som sådan, men også kunstautonomiens grænse mellem kunst og ikke-kunst bliver et parameter indenfor værku dsigelsen. Mikrofonerne tillader spring fra det "private" til det "teatrale" uden tekniske vanskeligheder og danner en skærm som er kunstgrænsen. På den måde er det ikke aktørerne, men værket som henvender sig, gennem en montage af lys, lyd, dans og bevægelser på scenen, som teater. Scenerummet spaltes senere i danse- og forscene hvor stykket og performerernes historier præsenteres. Danserummet er stedet for diverse break-dance tilsat musik, til en vis grad omfunktioneret, ommonteret i forhold til normal *Live break*. Specielt i forbindelse med krise-scenen brydes det etablerede scenerum, og to performere løber udenfor, således at scenen udvides til at inddrage tilskuerrummet og *back-stage*. Strengt taget bliver hele institutionen italesat som dansescene, og berettigelsen af dette stykke diskuteres ligesom det, at de - altså nogle fra 8210-området, som de kalder det - har brudt grænsen til et område, de ellers ikke befinder sig i: Kunstens felt. De forskellige sceneafgrænsninger har således meget med kunstens autonomi at gøre, og det ligger som et latent spørgsmål, om der er tale om et avantgardistisk grænsebrud. Dermed er der afgjort skabt en analogi mellem kunstnerisk og social *trespassing*. Man kunne oven i købet tale om en analogi mellem social og kunstnerisk obstruktion, der jo er den kunstneriske teknik, som Palle Granhøj bruger i sine danseforestillinger, og som er med til at understrege dansen og danserens "virkelighed". Her er ikke mindst danseren, der ikke må danse, *obstrueret*, men af sociale årsager. Netop som Rami påpeger burde hun, som ikke kan eller må danse, betale tilskuerne pengene tilbage, fordi hun ikke "betyder noget", hun er jo "bare virkelighed". Og hvem gider betale for den?

Når tanken ledes i avantgarde retning er det naturligvis, fordi aktørerne tydeligvis på et plan fungerer som virkelighedsfragmenter (jf. Bürger, 1974 og Led, 2003), fjernet fra en oprindelig kontekst og monteret ind i en ny med henblik på genfortryllelse eller mærkværdiggørelse. Og det er da også præcist, hvad der sker her. De er både sjove, rørende, charmerende og fortryllende ikke mindst med deres fascinerende dans, men også som fortællere og "som sig selv". Imidlertid er de netop monteret og iscenesat. Deres konflikt og projektets krisekarakter er en del af tekstens dramaturgi. Om der har været en lignende krise i den virkelige indstuderingsproces er naturligvis ikke uinteressant, men her er der tale om fiktionens realitetseffekt. Oven i købet spilles sekvensen med en bortvendthed, som fremkalder *en fjerde-væg-agtig fornemmelse*, som om tilskuerne ikke er der,

med en pinlig følelse til følge. Iscenesættelsens konstruktion og sammenbrud, hvor nogle af performerne nægter at spille og mener, at andre ikke hører til, skaber et (kriseagtigt) nærvær, som alt sammen forstærker en performativ realisme: At stykket opføres *her og nu* for første og eneste gang, og at det er lige ved at mislykkes på grund af diverse fordomme. Det at stykkets *her og nu* konkretiseres i den faktiske opførelse skaber en betydelig realitetseffekt⁸. En række tilsyneladende ikke-betydende "indholdslose" aktiviteter er medvirkende til denne *virkelighedseffekt*. Performererne sætter mikrofoner frem og tilbage, bringer et bord ind, går umotiveret hen over scenen, afprøver nogle dansetrin. Den slags handlinger, som ikke har noget indhold og ikke betyder noget, peger blot på, at "dette er virkelighed" eller "vi er virkelige!". Disse effekter er medvirkende til, at repræsentationen undergraves (altså teaterillusionen) og dermed tilsyneladende kunstautonomien. Det er "som om", disse handlinger er mindre iscenesatte og fiktionelle end andre og dermed ikke en del af værket. På samme måde er publikum en instans i teksten og implicit i værket, samtidig med at tilskueren i den faktiske forestilling gennem tekstens henvendelser virkeliggør denne instans. Realitetseffekterne betyder at fabulaens konstruktion fremstår som virkelighed, ligesom Gran og 8210 er "virkelighed" og performerne er virkelige og ikke skuespillere. Men både tilskuerne, fabulaen og figurerens interne konflikt er selekteret, monteret og skrevet som i ethvert manuskript.

Det er uden tvivl en pointe, at forestillingen synliggør kunstens grænse ved at forrykke skærmen, gøre den ustabil, svinge mellem fjerde væg og direkte henvendelse og dermed gøre denne plastisk og diskursiv som et *billedgriit*. Som med Duchamps *readymades* klinger der et grundlæggende spørgsmål: Er disse aktører som blander virkelighed og fremstilling mulige at se som teater? Forestillingen skaber forskellige typer af teatralitet: fra ikke-spil til teater og stileret dans. Både dansen og de personlige beretninger præsenteres som realitetsfragmenter, og montagen er medvirkende til at skabe eller lade helheden fremstå som repræsentationelle effekter som samtidig med at være *kunst* ikke undlader at pege på, at denne kunst også befinder sig i en kontekst af virkeligheder. Ved at pege på kunsts skærmen og ved at "ryste" denne og bringe opførelsen i "krise" truer forestillingen ikke med kunstens ophør og slet ikke med en mere autentisk eller virkelighedstro repræsentation, men stiller derimod spørgsmålet om muligheden af en politisk kunst, inden for kunstautonomiens rammer.

Virkelighedsselementerne i forestillingen, aktørerne, er både virkelige og repræsentationer uden en væren. Hvem repræsenterer, hvordan, hvorfra og med hvilken effekt? Forestillingen udpeger et politisk felt. Forestillingen kan udpege en

8) Jf. Roland Barthes *Virkelighedseffekten*.

række diskurser og optikker som analoge, men også forskellige i kraft af forskellige kontekstuelle rammer. Men grænserne er altså mulige at passere også i virkeligheden.

På det referentielle plan er der tale om en konkretistisk strategi, til en vis grad minimalisme og realismen. Man kunne med Hal Foster tale om et *return of the anthropologist* og i forbindelse med dansen og obstruktionen et *return of the real*.⁹ Det er forestillingens indholdsmæssige og tematiske plan som understreger nydanskernes ikke-tilhørsforhold til den danske kultur. På det formelle plan leger forestillingen med at opløse repræsentationens skærm. Det lacanske begreb om begær udtrykker en grundlæggende mangel i den symbolske orden, der fører til begæret efter en forstyrrelse af eller måske ligefrem et brud med repræsentationsskærmen for at konfrontere sig med den tabte, oprindelige livssammenhæng, en tabt andethed.

I *Trespassing* er der flere grænseoverskridende momenter, hvor skærmen tematiseres. Idet Rami siger: "Du har snydt og må betale pengene tilbage", og Rodaina svarer: "Det kan jeg da ikke", berøres grænsen for repræsentation, det vil sige opførelsens *her og nu*, og man bliver som tilskuer pinligt berørt på grund af afsløringen: "Hun kan ikke danse". Det er det samme opløsende moment, der berøres når Mary overskrider scenen og forfølger Bewar ud bag tilskuerne. Alt dette er naturligvis repræsentationelle effekter, der virker som om det var virkelighed og kun tilsyneladende bryder kunstautonomien. Også i monologerne antydes det reelle som noget faretruende, opløsende. Mary siger: "Min far sagde engang til mig, æ han havde ret til at slå mig ihjel". Rodaina danser, selvom hun siger det er forbudt, og at hun "engang har været forelsket". Og sådan er der en række små replikker, som henviser til skuespillernes virkelighed, og hvor det at medvirke i forestillingen kunne tænkes at $\frac{1}{4}$ konsekvenser, hvis den blev set af deres venner og familie.

Det er det, som gør forestillingen anderledes og skræmmende. Vi ved det er teater, men hvad er teater for dem? Opløsningen af skærmen er, som Lacan omtaler det farlig¹⁰, fordi der er tale om en dionysisk, grænseløs, kaotisk kraft, som er subjekttopløsende. At realisere begæret betyder at opløse alle normer og love og kan derfor kun foregå i glimt beskyttet af repræsentationens formelle rammer. Det reelle er ikke noget, der kan vises, men knytter sig til tilskuerens begær efter en virkelighed bag lærredet, masken, kostumet, scenografien. Det er der, hvor hele teaterscenen så at sige bryder sammen i et grænseløst øjeblik. Der hvor tilskueren selv bliver afsløret som en der skjuler sig bag en repræsentationsrolle.

9) Hal Foster: *The return of the Real*, 1996

10) Man kunne henvise til den svenske dramatiker Lars Norens forestilling *Sju Tre* (1999), hvor fængslede nynazister blev iscenesat i et stykke om deres egen historie. Hvorefter et par af de medvirkende i forbindelse med sidste opførelse flygtede og under flugten skød og dræbte to politibetjene (se Led, 2003). Denne historie tematiserer "der reelle", som forholder mellem der symbolske og det ufattelige eller unævnelige. Og selvom der jo bliver en konstruktion, er der som om disse performere netop bryder gennem repræsentationsskærmen i en opløsende gestus.

Forestillingen skaber altså forskellige brudeffekter. "Perkerne" bryder ind i kunstinstitutionen, og montagen bryder med det organiske værks autonomi ved at passere "skærmens" grænse. Tilskuerne foretager imidlertid en lignende overskridelse i deres virkelighedsbegær og forventning til virkelige "nydanskere". Tilskueren bliver forført af forventningerne om "powerperker". Forestillingen opretholder og nedbryder på samme tid grænsen mellem fiktion og virkelighed således, at begge lag bliver effekter i værkets helhed samtidig med, at vi forestiller os det som adskilte verdener. Man kan sige at forestillingen således selv overskrider grænserne mellem kunstens og det sociale felt ved at inddrage perkerne i kunsten, men som readymades-effekter i repræsentationen. Spørgsmålet er om det ikke skaber et andet publikum på Gran Teatret og et andet refleksionsrum? I hvert fald er der tale om en rystelse af kunstskaermen.

Afsluttende

Jeg har forsøgt at beskrive nogle tendenser til metafictionalitet i dramaet, som så at sige indskrives teateropførelsens realitet som en instans i teksten. Det betyder ikke nødvendigvis et brud med teatrets konvention og adskillelsen mellem scenen og tilskuerrummet, hvad enten der nu er tale om en konstruktion med en fjerde væg eller en mere pragmatisk adskillelse som en slags skærm, eksempelvis markeret med en scenekant, mikrofoner eller andet. Det betyder imidlertid en fordobling af dramaturgien, hvor fiktionens fiktive univers modstilles opførelsens realitet. Her er der naturligvis tale om et kunstgreb, idet opførelsens realitet faktisk ikke *er* nogen realitet, men en indstuderet handling som blot udnytter at såvel performerne som tilskuerne er virkelige og at selve receptionen er virkelig. Dette greb understreges og synliggøres af en retorisk gentagelsesteknik som skaber en realitetseffekt i forestillingsteksten som viser sig eksplicit i modstillingen af tekst og opførelse. Det er dette, vi kunne kalde eksperimenterende *realisme* som greb i dansk dramatik.



Christian Lollike: *Underværket* (Teater Katapult og Odsherred Teater, 2005) Foto: Frederik Clement
På foto: Christine Albeck Børge, Maj Johansen, Emmanuel Limal og Claudio Morales