



Befrielsen fra os selv kan ske
når vi står over for storslået natur

Artistic research

Det umuliges muligheder

Kunsten at være lykkelig, Betty Nansen Teatret, 2019.
Fotografi, Catrine Zorn.

Det umuliges muligheder

Praksisbaserede perspektiver på scenekunstnerisk bearbejdelse

Af Rune David Gruе

*Genom att försöka göra det omöjliga når man högsta graden av det möjliga.
(August Strindberg)*

Den umulige bearbejdelse

I mit Artistic Research projekt *Umulige bearbejdelser // Impossible Adaptations* undersøger jeg forskellige tilgange og metoder til scenisk bearbejdelse. Som navnet indikerer, har jeg været særligt optaget af den slags bearbejdelser, jeg har valgt at kalde “umulige”. Det bygger på mine egne erfaringer af at arbejde med materiale, som umiddelbart forekommer uegnet til scenen – meget lange romaner, filosofiske værker, faglitteratur – hvor min oplevelse har været, at lige så uhyre vanskeligt et “umuligt” materiale har været at omsætte til scenen, lige så interessante kunstneriske veje kan det samtidig føre ned af. Og jeg har spurgt mig selv, hvad det er der sker, når det lykkes? Hvornår og hvordan det “umulige” bearbejdelsesmateriale kan være et frugtbart kunstnerisk brændstof? Og om der gennem et bevidst arbejde med det “umulige” kan åbnes nye veje for bearbejdelsesfeltet?

For at give mine refleksioner et praksisbaseret grundlag har jeg som del af mit projekt interviewet en række scenekunstnere, som har erfaring med bearbejdelse. De interviewede scenekunstnere – syv i alt – har i kraft af deres øvrige praksis forskellige tilgange til det at bearbejde. Ditlev Brinth er lyddesigner og scenograf og har været med i iscenesættelsesprocesser på en række forestillinger, hvor en bearbejdelsestekst er skrevet af andre. Karen-Maria Bille og Tom Silkeberg er dramaturger og har skrevet en række bearbejdelsesmanuskripter, som så er blevet iscenesat af andre. Helle Rossing og Katie Mitchell er instruktører, som begge har iscenesat bearbejdelser, som de har konceptueret, og hvor en dramatiker så har skrevet en tekst på baggrund af deres koncept. Jennifer Vedsted Christiansen og Sigrid Johannesen er instruktører, der både skriver bearbejdelser og sætter disse i scene. Og endelig har jeg selv erfaringer, både med at iscenesætte andres bearbejdelsesmanuskripter og at have dobbeltrollen som skrivende og iscenesættende på den samme forestilling.

Nærværende artikel er et forsøg på at sammenfatte og trække tråde imellem de erfaringer, som de interviewede har gjort sig med mere eller mindre “umuligt” materiale. Og som det hurtigt skal vise sig, er selve betegnelsen langt fra indlysende. For som Tom Silkeberg siger, så er alle hans bearbejdelser mulige, for han har jo realiseret dem. Og på den anden side er de alle sammen umulige, for: “Når man starter, er det altid umuligt. Det er det, som er selve udgangspunktet.”

Ditlev Brinth udfordrer modsætningen muligt-umuligt endnu mere radikalt ved at vende den på hovedet: “Hvis man fandt noget, der i din terminologi var muligt, så ville det være umuligt at lave det”, siger han.

Indvendingerne fra Silkeberg og Brinth peger på, at mit begreb om “umulige bearbejdelser” måske slet ikke er så indlysende, som det i udgangspunktet synes for mig. Eller måske snarere, at begrebet, for at give mening i en samtale, må “afradikaliseres” og brydes ned i nogle mere konkrete udfordringer, som bearbejderen kan møde. Her viser det sig til gengæld, at mange af de samme

typer af udfordringer går igen blandt dem, jeg har interviewet, og også resonerer med mine egne erfaringer.

Omfang

Den første udfordring handler i al sin enkelthed om *omfang*. Scenekunstens tidlige struktur, det faktum at modtageren i de fleste scenekunstneriske værker er fikseret i en afgrænset, og begrænset, mængde tid, gør, at der bliver en naturlig udfordring, når det værk, der skal bearbejdes, har et stort omfang.

Dramaturg Karen-Maria Bille har erfaringer med kæmpeværker som Boccacios *Decameron*, Peer Hultbergs *Requiem*, *1001 nats eventyr* og *Dantes Guddommelige Komedie* og nævner netop omfanget som den første udfordring, hun står over for ved sådanne værker. Om *Den Guddommelige Komedies* syv kredse i Helvede siger hun for eksempel: "Altså, jeg kunne jo slet ikke nå igennem alle kredse – eller det vil sige, jeg nåede igennem dem alle, men nogle var rene transportstræk." Eller som instruktør Helle Rossing siger om sin bearbejdelse af Michel Foucaults *Galskabens Historie*: "Det der er umuligt, er vel først og fremmest, at den er virkelig, virkelig tyk".

Jo større omfang originalværket har, jo større et grundarbejde kræver det for bearbejderen at sætte sig ind i det – for eksempel at læse alle bind i *1001 nats eventyr*, som Karen-Maria Bille brugte corona-tiden til – og jo flere fravalg må efterfølgende tages. Desuden vil bearbejderen ofte, særligt hvis det er rigt og stærkt materiale, stå i et dilemma mellem behovet for at skabe fokus i bearbejdelsen og ønsket om at få så meget interessant materiale med som muligt.

Struktur, rum, tid

Den anden udfordring, som de fleste interviewede taler om, handler om *struktur*. Det oplevede for eksempel Karen-Maria Bille, da hun skulle bearbejde *1001 Nats eventyr*. "Det, jeg synes var virkelig vanskeligt, det var, at det er bygget op fuldstændig fjernt fra enhver litterær tradition, vi i Vesten er bekendt med. Det er helt labyrintisk. Altså, vi begynder på en historie, hvor man møder de tre blinde visirer. Og så hører vi på, hvorfor den første blinde er blind. Og den anden er blind. Og den tredje blinde visir, han fortæller, hvorfor han er blind. Og så fortæller han om sin pukkelryggede fætter. Og så knopskyder det sig. Og så endelig, endelig, efter hundredvis af sider, når vi frem til det, vi startede med, og så sker der det, at der ikke er noget plotmæssigt payoff overhovedet."

Her peger Karen-Maria Bille på nogle kulturelle koder for narrative strukturer, som er vanskelige at overskride. Men hun peger også på et ganske gennemgående fænomen, når ikke-sceniske værker skal omsættes til scenen – nemlig, at forudsætningerne for opbygningen af en fortælling ændrer sig, når der skiftes medie.

En faktor, der har stor betydning for, hvordan sceniske fortællinger struktureres, handler om scenekunstens bundethed til *rummet* – det formelle vilkår, at vi i scenekunsten deler et konkret fysisk rum med hinanden og de medvirkende. I litteraturen kan det fungere glimrende med meget, store, nærmest uendelige rum, for eksempel i Dostojvskijs romaner, som Tom Silkeberg beskriver som: "...en åben og grænseløs verden." – eller i Charlotte Bröntes *Jane Eyre*, som Sigrid Johannesen bearbejdede og iscenesatte: "Det er jo en rejseroman. Hun er rigtig mange steder, og hun er rigtig meget på rejse og frem og tilbage." Men for bearbejderen kan en sådan rumlighed blive vanskelig, når den skal omsættes til scenens konkrete realrum. Som Ditlev Brinthe siger om *Den Guddommelige Komedie*: "Altså, vi har jo ligesom ikke en skov, vi kan blive væk i lige i starten".

Og hvis materialet så samtidig gør brug af en episk udfoldet *tidslighed*, øges kompleksiteten yderligere i mødet med scenekunstens realtid. For eksempel i Virginia Woolfs *Orlando*, som Ditlev

Brinth har medvirket til at iscenesætte: "Problemet er jo, at den varer i 400 år. Og de rejser over det hele. Så der er ligesom igen det der med, at vi skal fortælle det her på en halvanden-to timer, ikke? Og det kan man jo ikke." Med andre ord: Tidens, stedets og handlingens enhed, som Aristoteles stillede som krav til dramaet, er på ingen måde opfyldt i et materiale, hvor handlingen er knop-skydende og fragmentarisk, hvor rummet er grænseløst, eller hvor tiden er ustyrlig og ekspansiv.

Kropslighed, synsvinkel

Den tredje udfordring, jeg vil nævne, handler om originalmaterialets potentiale for *kropslighed* – altså at originalmediet skal omsættes til noget, som nogle konkrete kroppe gør på en scene. Dette handler både om hvem de er, hvad de gør – og faktisk også noget så banalt som, hvor mange de er. Det sidste støder bearbejderen med det samme ind i, hvis der arbejdes med materiale med et stort persongalleri. Om *Jane Eyre* siger Sigrid Johannesen for eksempel: "Den har helt klart den udfordring, at der er alt for mange mennesker med." Og Tom Silkeberg fortæller om en ikke særligt vellykket opsætning af Dostojevskijs *Forbrydelse og Straf*: "Der blev introduceret nye karakterer hele tiden, og hvis man ikke havde læst romanen, var det umuligt at finde rundt i." Der er en grundlæggende forskel imellem navne og karakterbeskrivelser på et papir og så konkrete kroppe på en scene, som deler tid og rum med tilskueren. Og min egen oplevelse er, at det kræver en helt anden grad af begrundelse at sætte et menneske på en scene end at lade en karakter passere flygtigt igennem en litterær fortælling.

I forlængelse af dette rejser der sig også ofte spørgsmål angående *synsvinkel*. Hvis man for eksempel, som instruktøren Katie Mitchell, starter enhver bearbejdelingsproces med at spørge: "Hvem er hovedpersonen? Og hvordan forandrer de sig?", så er man udfordret, hvis originalværket ikke er struktureret omkring en hovedperson. Og hvis der ikke finder nogen udvikling sted, så må man selv skabe den for at leve op til det, som Mitchell kalder "teatrets strukturelle krav om forandring (theatre's structural imperative for change)".

Men selv hvis der *er* en hovedperson, er det ikke sikkert, at den måde, personen og personens eventuelle historie er skildret på, umiddelbart lader sig omsætte til kropslig, scenisk handling. Jeg har selv oplevet, f.eks. i min bearbejdelse af Tom Kristensens *Hærværk*, hvor svært det kan være at finde et scenisk sprog for en fortælling, hvor det, der sker i et menneskes sansninger og tanker, er mindst lige så vigtigt, måske endda vigtigere, end det der sker på det ydre plan.

Udfordringer med kropslighed og synsvinkel gør sig i den grad også gældende i værker, hvor der slet ikke *er* karakterer. Dette sker for eksempel, når man bevæger sig helt væk fra fiktionens narrativer og kaster sig over faglitteratur, som jeg selv har gjort med mine bearbejdelser af Arthur Schopenhauers filosofiske aforismer i forestillingerne *Kunsten altid at få ret* og *Kunsten at være lykkelig*. Fraværet af figurer, fiktive eller ej, skaber et fravær af dramatisk situation, og spørgsmålet om, hvordan materialet skal kropsliggøres af performere eller skuespillere bliver helt afgørende for bearbejdelsesgrebet. Dette oplevede Helle Rossing også i sin bearbejdelse af Michel Foucaults *Galskabens Historie*, der tilmed var en forestilling for børn: "Der er jo intet dramatisk i den. Og det, som er dramatisk, de små historier, som kommer en gang imellem, dem kunne vi ikke rigtigt bruge. Og fordi det er en forestilling til børn, kunne jeg ikke gå alt for crazy på den. Jeg var nødt til alligevel at have noget, som man forstod som en historie." Det kan være nødvendigt her at opfinde ikke alene en dramaturgi, en tidlig og rumlig struktur, men man er også nødt til at svare på, hvem eller hvad kroppene på scenen er, og hvad der får dem til at handle.

Tematik

En fjerde udfordring, som går igen, handler om *tematik*. Da instruktør Sigrid Johannesen blev spurgt af Aarhus Teater, om hun ville bearbejde og iscenesætte *Jane Eyre*, var hun grundlæggende i tvivl, om hun skulle påtage sig opgaven. Ikke fordi bearbejdelsesopgaven virkede for svær rent håndværksmæssigt – trods visse strukturelle udfordringer kunne hun sagtens se, hvordan bogen ville kunne omsættes til scenen – men fordi hun havde svært ved at se sig selv i det tematiske. “Den klassiske historie i *Jane Eyre*, den store romantiske fortælling om det ensomme børnehjemsbarn og kærligheden og så videre. Altså, jeg kunne slet ikke se, hvad det havde med mig at gøre.”

Det kan synes mærkværdigt, at man vil vælge at bearbejde et materiale, hvis tematik man betragter som et problem. Men ofte bor der mange tematikker i det samme materiale, særligt hvis det har et stort omfang, og det er ikke sikkert, at man til fulde har indset hvor meget disse tematikker hver især fylder, og hvordan de er forbundet, når man starter bearbejdelsesarbejdet. Derfor sker det nogle gange, at man som bearbejder i udgangspunktet ønsker, at et materiale skal handle om noget bestemt, men at man undervejs oplever, at originalen “vil” noget andet.

Et eksempel på dette er *Iliaden*, hvor Tom Silkeberg og instruktør Eline Arboe i udgangspunktet havde en idé om, at historien skulle fortælles fra den kvindelige karakter Briseis’ perspektiv: “Men Briseis har i løbet af 600 sider en monolog på 11 linjer. That’s it. Præmissen er jo, at vi skal lave en bearbejdelse af *Iliaden*. Og hvis jeg begyndte at skrive en anden fortælling frem, så ville det ikke være *Iliaden* mere.”

En lignende udfordring oplevede Karen-Maria Bille i sit indledende arbejde med Boccacios *Decameron*: “Rent tematisk er det ikke interessant for et moderne publikum, fordi det er 100 fortællinger, hvor de fleste handler om, hvordan man narrer hinanden til sex. Mens det, der interesserer os i dag, det ville nok mere være temaet om historiefortællingens funktion. Hvad er det, en historie kan? Og det er meget underfortalt af Boccaccio. Selve det, der handler om, at de flygter op i bjergene fra pesten og begynder at fortælle historier, det tager kun 20 sider i begyndelsen.”

Selv om bearbejderen umiddelbart har en stor frihed i forhold til valg af tematiske fokuspunkter, går der altså tilsyneladende en grænse for, hvor langt væk fra originalens tematiske hierarkier, man kan komme, før man er i gang med at “skrive en helt anden historie frem,” som Tom Silkeberg siger. Og man kan med rette spørge: Hvis det er en helt anden historie, vi ønsker at fortælle, hvorfor har vi så kastet os over dette materiale til at begynde med?

Publikums forventninger og forviden

Den sidste udfordring, jeg vil nævne her, handler om *publikumsforventning*. Da bearbejdelse altid tager udgangspunkt i noget allerede eksisterende, vil publikums forviden, eller mangel på samme, altid være en faktor i perceptionen af bearbejdelsen. Og da bearbejderen sjældent ved, præcis hvad publikum ved, må man basere sin tilgang til dette spørgsmål på *formodninger* – nogle løse idéer om, i hvor vid udstrækning publikum må formodes at kende til det pågældende materiale.

Udfordringer med publikumsforventning kan have forskellig karakter. Den mest klassiske er, hvis man har med et meget kendt og elsket værk at gøre – måske endda et materiale, som allerede tidligere er blevet udsat for bearbejdelser, som antages kendt af mange.

Katie Mitchell, som i skrivende stund arbejder på en scenisk bearbejdelse af Margaret Atwoods *Tjenerindens Fortælling*, fortæller: “Hvis du har en tekst som *Tjenerindens Fortælling*, som også eksisterer i kulturen i en anden form – nemlig i en fantastisk TV-serie – må du på en måde tage stilling til begge dele, når du skal finde ud af, hvordan din bearbejdelse skal være. Det lægger et stort pres

på scenebearbejdelsen, ikke mindst fordi den oprindelige bog fra 1980'erne faktisk er ret langsom og adstadig, og man vil forvente mere spænding og kant i fortællingen, efter TV-serien er kommet til.”

Jennifer Vedsted Christiansen måtte også forholde sig til publikumsforventninger, da hun skulle bearbejde Jacob Ejersbos *Nordkraft*, som ikke alene er kendt og elsket, både som bog og film, men som også skulle opføres i Aalborg – den by, hvor den foregår, og hvor mange mennesker har et særligt forhold til fortællingen: “Du har at gøre med noget, som er ikonisk. Det er endnu mere udfordrende end at lave H.C. Andersen i Odense. Og jeg er ikke selv fra Aalborg!”

En anden type udfordring er, når mange i publikum formodes at kende til materialet, men få formodes faktisk at have set eller læst det. Dette gør sig for eksempel gældende for *1001 nats eventyr*, som Karen-Maria Bille bearbejdede: “Det vi kender som 1001 nat, altså, de historier, som du forbinder med 1001 nat, Sinbad Søfaren og Aladdin og sådan noget, det er apokryfe historier. De hører slet ikke til i værket.” Det betyder, at det, der kan ligne et fravalg fra bearbejderens side af nogle bestemte elementer, faktisk slet ikke er det.

Noget lignende gør sig gældende i *Iliaden*. “Da vi begyndte at tale med skuespillerne, viste det sig, at mange troede, at den Trojanske Hest var med i *Iliaden*,” fortæller Tom Silkeberg.

Her står bearbejderen i en situation, hvor man både er nødt til at forholde sig til, at nogle i publikum ikke kender originalmaterialet, nogle kender det, og nogle *tror*, de kender det. Det gør det ekstra komplekst at finde den form, hvormed bearbejdelsen møder sit publikum.

Det umuliges muligheder

Skulle jeg på baggrund af ovenstående beskrivelse af nogle af de meste gennemgående udfordringer, som jeg og mine bearbejdelsesfæller møder, genbesøge begrebet om de “umulige bearbejdelser”, ville jeg i al enkelhed sige, at jo mere de ovenstående udfordringer manifesterer sig i et materiale – udfordringer med *omfang, struktur, tid, rum, kropsliggørelse, synsvinkel, tematik* og *publikumsforventning* – jo mere “umulig” vil jeg kalde bearbejdelsen.

Karikeret sagt: Et materiale med et umådeligt omfang, en struktur, som befinder sig langt fra velafprøvede dramaturgier, uden hverken tidens, stedets eller handlingens enhed, med et muligvis alt for stort, muligvis helt fraværende persongalleri, uden en tydelig hovedperson, uden tydelige oplæg til fysisk handling, med svært relaterbare tematikker, samt en formodet forviden, som af den ene eller anden grund komplicerer mødet med publikum, vil være et klasseeksempel på en “umulig bearbejdelse”.

Tilsvarende kunne man lave en karikatur på den “mulige” bearbejdelse som et materiale med et begrænset omfang og en tydelig struktur, der minder om allerede kendte dramaturgiske strukturer – et materiale, som overholder tidens, stedets og handlingens enhed, som let kan omsættes til et afgrænset antal medvirkende og konkrete fysiske handlinger, som disse medvirkende udfører, og som måske ligefrem har en form for hovedperson med en form for udvikling – et materiale, som desuden rummer tematikker som er umiddelbart relaterbare og taler ind i gældende dagsordener, og hvor publikums eventuelle forventninger og forviden ikke vil stille sig i vejen for det, de oplever på scenen.

Det virker således tilsyneladende logisk, at jo mere “muligt” et materiale er, jo større sandsynlighed er der for, at det vil resultere i en god bearbejdelse. Ikke desto mindre er det min tese, at netop det “umulige” har nogle særlige potentialer, som er interessante at kigge på, og at de udfordringer i materialet, som jeg og mine bearbejdelsesfæller har beskrevet i de ovenstående afsnit, i lykkelige tilfælde kan vendes om og vise sig som sceniske *muligheder*. Det er disse muligheder, som jeg i det følgende, med afsæt i de interviewedes og mine egne erfaringer, vil forsøge at indkredse.

Dramaturgiske sprængninger

Da Katie Mitchell for snart 20 år siden besluttede sig for at bearbejde Virginia Woolfs *The Waves*, var det, fordi hun ledte efter noget, som hun ikke oplevede, at dramatiske tekster tilbød: "Jeg havde nået et punkt, hvor jeg ikke oplevede, at det lineære narrativ og "the well-made play" afspejlede min levede erfaring, som er meget mere fragmenteret og kaotisk. Jeg kunne ikke se, at der var nogen scenetekster, der gjorde det, så jeg tænkte, at hvis jeg tog fat på den mest radikale modernistiske roman, der findes, ville jeg måske kunne bryde det kvælertag, som det lineære narrativ har."

Denne forestilling blev den første af Mitchells lange række af forestillinger med brug af live video – en form hun kalder "live cinema", og som startede her som et forsøg på at oversætte den associative indre tankestrøm, som findes i Woolfs roman. Mitchell forsøger i disse forestillinger at bruge materialets "umulige" *strukturer* til at fortælle på en ny måde, ikke ved at gå væk fra dem, men ved at gå ind i dem.

Et lignende ønske om at udnytte det, der tilsyneladende er et problem i materialets struktur, til sin fordel, gjorde sig gældende for Jennifer Vedsted Christiansen, da hun skulle bearbejde *Nordkraft* til Aalborg Teater: "Jeg havde ikke lyst til at lave en forestilling, hvor jeg ligesom ville få plottet til at gå op. Og få enderne til at mødes." Hun interesserede sig ikke så meget for de små individuelle historier, eller for at gå ind i nostalgien i forhold til 90'erne, hvor historien er skrevet, men mere for en historie om fællesskab, der taler ind i ungdommen i dag. Derfor vidste hun også, at hun ville arbejde performativt, hvilket for hende blandt andet betyder, at "det skal være relationen til publikum, der er i centrum". En af konsekvenserne af dette blev, at hun i stedet for at gå efter en nydeligt sammenflettet multiplot-struktur som i filmbearbejdelsen, i stedet tog afsæt i romanens tredeling og splittede forestillingen op, så der grundlæggende ikke var tale om én, men tre forskellige forestillinger, hver med sit radikalt forskellige udtryk og forskellige forhold til publikum. Dette betød blandt andet, at den enkelte karakters bue blev mindre vigtig, fordi den var splintret ud over tre forestillinger, og fremstillet i meget forskellige udtryk. I stedet blev det ensembles rejse, der trådte i forgrunden, og undersøgelsen af mødet med publikum.

Ligesom hos Mitchell var ønsket hos Vedsted Christiansen ikke, at det flossede og fragmenterede plot skulle repareres, men tværtimod fremhæves – ja, måske endda sprænges endnu mere end det er i sin oprindelige form.

Strukturelle opfindelser

En nærmest modsat tilgang til det "umulige" materiale er, når bearbejderen opfinder en helt ny dramaturgisk struktur til materialet, som dermed også bliver en ny måde at se materialet på. Det var for eksempel det, Tom Silkebjerg gjorde, da han skulle bearbejde de 600 siders lyriske epos, som *Iliaden* er: "Det store spørgsmål for os var: Hvordan synliggøre det, historien ikke fortæller om, uden at det bliver til en *anden* historie? Det, jeg indså, var, at i stedet for at opfinde en anden historie, skulle jeg gøre rammen synlig, og derved åbenbare det, der falder udenfor. Og for at synliggøre rammen til dette, det mest fundamentale værk i den vestlige kultur overhovedet, så er vi også nødt til at tænke over den mest fundamentale vestlige dramatiske form. Og det er femaktsformen. Vi læser alle HBO-serier ind i den femaktsform." Derfor skabte Silkebjerg en dramaturgisk model for forestillingen i fem akter og tog i forlængelse heraf nogle radikale dramaturgiske beslutninger sammen med instruktør Eline Arboe: Achilleus var hovedperson, og det var hans fortælling, de fem akter var struktureret omkring, alle guderne og deres historier røg ud, og Helena, hvis bortførelse er det plotmæssige omdrejningspunkt, blev gjort til fortæller, og hendes dramaturgiske funktion

blev netop at synliggøre rammen. På denne måde kunne Silkeberg og Arboe tilbyde et nyt blik på en kendt fortælling, ved at sætte det ind i en ny, dramaturgisk struktur.

Karen-Maria Bille måtte også opfinde en ny struktur, som ikke er til stede i originalmaterialet, da hun arbejdede med Peer Hultbergs *Requiem* og forsøgte at finde en samlende form for romanens "kor" af 537 løsevne stemmer: "Jeg skrev i alle mulige retninger, men der, hvor den tog ved, det var, da jeg begyndte at lave universer. Jeg sagde: Vi er i operaen. Hvad kan man sige til hinanden i pausen i operaen? Og det var jo ikke, fordi det var tekster, der handlede om opera. Men jeg placerede dem i en fysisk ramme." På denne måde "placerede" Karen-Maria Bille udvalgte tekster sammen i de forskellige universer hun skabte: Familiemiddagsbordet, kontoret, gaden, i tolden og så videre. Nogle gange kunne hun også lade karaktererne tale universerne frem – når for eksempel en dranker sad og talte om, at han ville være verdens bedste bartender, og den bar, han fantaserede sig frem til, blev til et nyt univers, som materialiserede sig fysisk bag ham. En logik opstod, som også fik originalmaterialet til at træde frem i bearbejdelsen på nye og overraskende måder.

I begge de nævnte eksempler går det igen, at materialets "umulige" karakter, har gjort det nødvendigt for bearbejderen at opfinde helt nye strukturelle greb. Hvor det mere "mulige" materiale kan friste til en form for dramaturgisk dovenskab, fordi de eksisterende strukturer tilsyneladende er ganske ligetil at omsætte til scenen, kan det "umulige" materiale tvinge bearbejderen til en radikal strukturel stillingtagen.

Dialektiske spændingsfelter

Da Helle Rossing skulle bearbejde August Strindbergs *Kammerater*, var det ikke i materialets struktur, "umuligheden" lå. Stykket er ud fra en klassisk betragtning velstruktureret, med en form, der holder sig pænt til tidens, stedets og handlingens enhed. "Umuligheden" lå i stykkets *tematik*: "Det var min praktikforestilling, og så fik jeg stukket det her stykke i hånden og blev spurgt, om jeg ville lave det. Og jeg tænkte: Jo, men det er jo sindssygt. Stykkets pointe er, at mænd er bedre kunstnere end kvinder. Og hvorfor kan kvinder bare ikke acceptere det? Seriøst, det er pointen! Jeg var sådan... Jeg har en lille smule svært ved det..." Men det Rossing fandt ud af var, at netop det, at stykket provokerede hende så meget, også var et interessant kunstnerisk brændstof: "Den provokation, det skaber i mig at læse det her, er virkelig interessant. Kan jeg lave noget om det? Hvorfor bliver jeg så provokeret af det? Hvorfor må stykket ikke sige det, det siger?" Samtidig tvang den provokerende tematik Rossing til en stillingtagen: "Jeg kan ikke lave det her, som det står. Jeg bliver nødt til at gøre noget." Løsningen blev at lave en ramme, en metahistorie, som handlede om, at holdet laver en "ret dårlig feministisk forestilling", som kritiserer stykket, men som gradvis ødelægges, fordi skuespillerne begynder at diskutere privat, og vi blandt andet ser, at den meget feministisk indstillede mandlige skuespiller ender med at fylde utroligt meget i disse diskussioner, sine korrekte holdninger til trods. "På den måde blev det en fordobling af konflikten i originalstykket, i meta-versionen." Således skabte Helle Rossing et spændingsfelt imellem stykket, en kritik af stykket, og en kritik af kritikken af stykket.

Noget ganske lignende gjorde Sigrud Johannesen, da hun skulle bearbejde Charlotte Brontës *Jane Eyre*. "Jeg startede med at tænke, okay, så lad mig gå ind i det, jeg synes er svært ved materialet. Og så skrev jeg altså den her Bertha-karakter ind som en kritisk stemme." Som tidligere nævnt brugte Johannesen Bertha-figuren – en "gal" kvinde i romanen – til at levere en feministisk kritik af det romantiske kvindebillede, som findes i originalen. Men Johannesen oplevede samtidig den kritik, hun skrev frem, som "lidt banal", hvorfor behovet opstod for en "anden type bevægelse" undervejs i forestillingen. Det løste hun ved, først at lade den feministiske kritik kulminere i en vild

dekonstruktion mod slutningen, hvor alle kvinder gik amok med motorsave og Pussy Riot-masker og savede kønsdelene af de mandlige karakterer, og herefter i efterdønningerne af dette vanvidsorgie, afmontere sin egen kritik, og i en stille og poetisk sekvens lade sin hovedfigur stå tilbage, og insistere på håbet om kærligheden.

Også hos Sigrid Johannesen blev der skabt et dialektisk spændingsfelt i løbet af forestillingen mellem originalværket, Johannesens moderne blik på værket og Johannesens kritiske blik på sit eget blik.

Både Rossing og Johannesen har dog også mærket, at der er en grænse for, hvornår man som bearbejder forholder sig så kritisk til et stof, at publikum med rette kan spørge sig selv, hvorfor man overhovedet har valgt materialet. I *Jane Eyre* var der undervejs en masse kommenterende fortællerbrud i forestillingen, men 14 dage inden premieren var Johannesen nødt til at sadle om. "Det gav følelsen af, at der åbenbart er ingen, der er interesseret i at fortælle den her historie, fordi alle hele tiden vil snakke om noget andet." Derfor fandt hun sammen med skuespillerne en måde, hvor de kunne lave kommenterende brud uden at træde helt ud af fiktionen, men stadig blive i fortællingen og deres karakterers følelsesliv. For Rossing er det tilsvarende vigtigt, at metalagene i hendes forestillinger afspejler noget, der allerede er til stede i originalmaterialet – at de forstærker fortællingen, ikke ved at annullere den, men ved at fordoble den i en metadimension.

Æstetiske berigelser

Et grundlæggende spørgsmål, man kan stille, når man skal bearbejde litteratur til scenen er ifølge Katie Mitchell: "Hvad er det, teatret kan, som bogen *ikke* kan?" Det er et interessant spørgsmål, fordi det trækker fokus væk fra scenekunstens begrænsninger som medie, og hen imod scenekunstens iboende æstetiske muligheder, set i forhold til det medie originalmaterialet er skabt i. Jeg har allerede været inde på, hvordan strukturelle opfindelser kan sætte et originalmateriale i et nyt lys. Men der er også andre måder, hvorpå scenekunstens formmæssige potentialer kan udnyttes til at tilføre noget til originalmaterialet, som ikke var der før.

I Katie Mitchells "live cinema" koncepter handler det ikke kun om det at kunne komme tæt på de kvindelige hovedkarakterer med et kamera for at skildre det hun kalder "female interiority" – dette ville man for så vidt kunne gøre lige så effektivt ved at lave en regulær film – men også om de formmæssige spændingsfelter, der opstår, når skabelsen af filmen sættes ind i teatrets rum. I forestillingen *The Forbidden Zone*, som blandt andet bygger på filosofiske tekster af Hanna Arendt, kan vi for eksempel se et tog på scenen, som tydeligvis er en kulisse, befolket af filmfotografer, skuespillere og statister, og samtidig kan vi oppe på et filmlærred se en kvinde, der befinder sig i et tog i bevægelse, i en fuldkommen troværdig illusion. Ved siden af dette ser vi så musikere skabe musikken, som understøtter dramaet, og foley-artister skabe de lydeffekter live, som giver en oplevelse af at komme helt tæt på kvindens skridt, åndedræt, og knitrende kjolestof. Katie Mitchell kalder det "en form for kubisme i scenekunsten, hvor du ser alle lagene på samme tid." På denne måde udnytter hun scenerummets særlige mulighed for *samtidighed*, som hverken filmen eller litteraturen har, og tilføjer på denne måde nye æstetiske dimensioner og potentielle betydningslag.

Da Jennifer Vedsted Christiansen skulle indlede processen med *Nordkraft*, ønskede teatret at starte med at finde ud af, hvilke figurer, der skulle være med, hvem der skulle spille dem, og hvordan historien skulle struktureres, men Vedsted havde lyst til at starte et andet sted. For hende blev det musikken, der var indgangen – og komponisten Selina Gin blev den første fra det kunstneriske hold, der blev ansat. Det handlede om at finde ind til den musikalske "vibe", som forestillingen skulle have. Og meget sigende var teksterne til de sange, som Seline Gin begyndte at skrive, i lang

tid “gibberish” – altså vrølesprog – eller hun tog sange frem, som egentlig var skrevet til noget andet, for at se, hvad der skete, når de mødte materialet.

Sideløbende med at det musikalske udtryk fik lov at udvikle sig, begyndte Vedsted sammen med scenograf Petruska Miehe-Renard at fylde Pinterest-mapper med inspirationsbilleder, som de syntes pegede i retning af forestillingens visuelle univers. Og på den måde voksede der langsomt en verden frem, som i lang tid kun bestod af musik, billeder og stemninger – og hvor litteraturens element, ordene, først senere kom til.

På samme vis kan en lang række andre specifikt scenekunstneriske parametre bruges til at berige materialet: *Live-situationen*, *publikumsrelationen*, *kropslighed*, *sanselighed*, *skuespilarbejde*, *lyddesign*, *lysdesign* og meget mere. En sådan tilgang, hvor man tager afsæt i scenekunstens muligheder som medie, kan være med til at løfte en bearbejdsproces fra noget, der handler om at reducere, skære fra og forsimple, til noget, der handler om at ekspandere og berige.

Leg med forventninger

Endelig vil jeg nævne, hvordan publikums forventninger og forviden, frem for at stille sig i vejen for den “rene” oplevelse af scenekunstværket, kan udnyttes bevidst som del af en kunstnerisk strategi. I forestillingen *Rocky*, produceret af Fix og Foxy med lyddesign af Ditlev Brinth, starter forestillingens fortæller med at spørge publikum, hvor mange der kender det musikalske tema til filmen, og begynder efter dette anslag at fortælle historien “som vi alle sammen kender den”. Forestillingens præmis bliver, at fortælleren sammen med publikum generindrer den gode gamle historie om bokseren Rocky Balboa – taberen, der kæmper en kamp mod alle odds. Men gradvis og ganske umærkeligt forskyder fortællingen sig og begynder at afvige fra filmens narrativ – så hovedpersonen i scenekunstversionen bliver en mere og mere ekstrem højrefløjsaktivist, som gør mere og mere uhyggelige ting, og som fortælleren må kæmpe en stadigt sværere kamp for at forsvare. Her *leger* iscenesættelsen bevidst med det faktum, at publikum tror, de kender historien. Ja, det er faktisk hele forudsætningen for værket. Og det muliggør en kunstnerisk undersøgelse af, hvad det er for nogle historier, vi går og fortæller hinanden, og om der gemmer sig nogle betydninger i disse historier, som vi ikke har fået øje på før. Eller som Ditlev Brinth selv formulerer det: “Det jeg leder efter, er, at der under de der historier er en eller anden maskine, som man kan tilgå. At der ligger noget bagved, som er større, og som er mere grumset. At det, man arbejder med, er en membran til nogle større, fælles historier.”

Alt er umuligt

Som jeg har forsøgt at give nogle eksempler på i det ovenstående, er der altså nogle særlige potentialer knyttet til det “umulige” materiale. Men er materialets modstand ligefrem en forudsætning for meningsfuld kunstnerisk transformation? Og er det “mulige” materiale tilsvarende den sikre vej til et middelmådigt resultat? Her er vi tilbage ved Ditlev Brinths indledende betragtning om, at hvis noget ifølge min definition var “muligt”, så “ville det være umuligt at lave det”. Jeg selv ville ikke formulere mig så radikalt. Et eksempel fra min egen praksis på, at det mere “mulige” materiale ikke nødvendigvis bliver uinteressant at arbejde med, er Dostojevskijs *Kældermennesket*. Den lille roman, med dens tydelige, levende og nuancerede hovedperson, monologiske, talesprogsagtige karakter og simple dramaturgiske struktur, var ikke særligt kompliceret at bearbejde (selv om den er kompliceret at forstå), og jeg endte med både en proces og et resultat, som jeg var stolt af. Samme type erfaring har Sigrid Johannesen med *En fortælling om blindhed* af José Saramago, som hun beskriver som

relativt let at omsætte til scenen, både form- og indholdsmæssigt. Noget Karen-Maria Bille også oplevede med sin bearbejdelse af Hallgrímur Helgasons roman *Kvinden ved 1000 grader*.

Min oplevelse er, at når bearbejdelse af “umuligt” materiale bliver mindre godt, så skyldes det manglende kunstnerisk stillingtagen. Fordi materialet tilsyneladende blot kan “rejses op” og sættes på scenen. Dramaturgiske valg springes over, selv om de måske kunne skærpe fortællingen, strukturer reproduceres bevidstløst, materialets udsagn gengives ureflekteret og uden modsigelser, og de scenekunstneriske opfindelser er begrænsede, for materialet kan tilsyneladende klare sig uden. I sådanne processer går det først for sent op for bearbejderen, at bearbejdelsen vitterligt blot er en bleg reproduktion af originalen. Muligvis velfungerende, men ikke et virkeligt selvstændigt værk, med egen værdi og identitet.

Så måske kunne arbejdet med de “umulige” bearbejdelser lære os, at enhver bearbejdelse, som Tom Silkeberg siger, i udgangspunktet er umulig. Og at vi ikke kun skal lede efter “muligheder” i et materiale – efter oplagte løsninger til, hvordan kagen skal skæres – men også gå på jagt efter “umulighederne”. Der hvor materialet stritter og gør modstand. For måske kan det være netop dér, guldet ligger.

Rune David Grue er sceneinstruktør og har instrueret forestillinger på en lang række danske scener, heriblandt Aalborg Teater, Aarhus Teater, Betty Nansen Teatret, Folketeatret og Det Kongelige Teater, hvor han også var husinstruktør og med i den kunstneriske ledelse af ensemblet Det Røde Rum. Han er desuden lektor ved Den Danske Scenekunstscole og leder af linjen Sceneinstruktion, under uddannelsen Iscenesættelse.

Forestillinger nævnt i artiklen, i alfabetisk rækkefølge

1001 Nat – Teater Republique, 2021

Decameron – Teater Republique, 2023

Den Guddommelige Komædie – Teater Republique, 2019

En fortælling om blindhed – Aarhus Teater, 2021

The Forbidden Zone – The Barbican, 2016

Galskab – Stockholms Stadsteater, 2020

Hærværk – Det Kongelige Teater, 2014

Iliaden – Betty Nansen Teatret, 2023

Jane Eyre – Aarhus Teater, 2023

Kamraterna – Uppsala Stadsteater, 2018

Kunsten altid at få ret – Det Kongelige Teater, 2016

Kunsten at være lykkelig – Betty Nansen Teatret, 2019

Kvinden ved 1000 grader – Aveny T, Teater Nordkraft, Aarhus Teater, 2016

Kældermennesket – Det Kongelige Teater, 2011

Nordkraft – Aalborg Teater, 2023

Orlando – Den Danske Scenekunstscole, 2011

Requiem – Betty Nansen Teatret, 2018

Rocky – Fix og Foxy, 2017

The Waves – National Theatre, 2006