

# Husets Teater og Holland House: *Den Gyldne Drage*

En flyvende drage: Æstetisk engagement mellem montagefest og samfundskritik

Af Niels Lehmann

Med stykket *Den gyldne drage* viser Roland Schimmelpfennig sig endnu engang som en mester til at konstruere interessante dramaturgiske montager. Denne gang er omdrejningspunktet en lille asiatisk fastfoodrestaurant, der jævnligt besøges af de øvrige beboer i den opgang, hvor kinagrillen udfylder stueetagen.

Ud over den (relativt store) asiatiske familie, der befolker restauranten, møder vi to stewardesser, der deler en lejlighed i opgangen; et ungt par på kvisten, hvis kærlighed bliver udfordret, fordi kvinden er blevet gravid, og den unge mand ikke ønsker barnet; bedstefaren til den unge kvinde fra kvistlejligheden; et lidt ældre par, hvis kærlighed også er blevet udfordret, fordi den kvindelige part er blevet forelsket i en anden; en kioskejer ved siden af – kort sagt et lille hverdagspersongalleri med hverdagslige, alt for hverdagslige problemer.

Fortællingen springer frem og tilbage mellem de respektive historier, og da man ofte får meget lidt af historierne ad gangen – somme tider faktisk blot en enkelt replik – får vi at gøre med en meget springende dramaturgi, der både kalder på en overordentlig stram instruktion, som kan tydeliggøre sceneskiftene, og en særdeles fleksibel scenografi. Jacob F. Schokking, der både har instrueret og lavet scenografi i Holland Houses version på Husets Teater, har løst denne udfordring på fornuftig vis. Her er man aldrig i tvivl om, hvornår spillerne afslutter en scene, og hvornår de begynder på en ny. Ud over skuespillernes store præcision skyldes dette, at den fornødne fleksibilitet opnås ved at arbejde med projektioner på bevægelige skærme. Ved hjælp af få velvalgte projektioner og hastige forskydninger af skærmene kan der lynhurtigt omstilles fra forlokalet i restauran-

ten, hvor kunderne befinder sig, til køkkenet, hvor den asiatiske familie er stuved sammen om kødgryderne; fra restaurant til kvistlejligheden med det unge elskende par; fra kiosken til stewardessernes lejlighed; osv., osv.

Det er vist ikke for meget sagt, at Schimmelpfennig med *Den gyldne drage* trækker usædvanligt store veksler på vores evne til at ordne information, der ikke ligefrem gives i en logisk rækkefølge. Det imponerende er, at det lykkes at presse os helt ud til grænsen for, hvad vi kan stille op med denne evne, *uden* at vi bliver skubbet helt ud over kanten.

Især i begyndelsen skal man gøre en ekstraordinær indsats for at følge med i fortællingens mange spring. Ikke mindst fordi Schimmelpfennig tillige har valgt at operere med et figurgalleri bestående af fem skuespillere, der udelukkende defineres ved deres alder ("en ung mand", "en kvinde over tres", "en ung kvinde", "en mand over tres" og en – ikke nærmere aldersspecificeret – "mand") og lade dem spille en række roller hver. I en iscenesættelse giver det den ekstra udfordring, at man ikke som vanligt kan identificere en karakter med den pågældende skuespillers fysiske fremtræden. Nærmest notorisk insisterer Schimmelpfennig oven i købet på at lade de gamle spille de unge og omvendt – fx er det de to skuespillere over tres, der spiller det unge par på kvisten – og selvfølgelig (har man lyst til at sige) vender han også gerne kønnet om, så det fx er "Manden" og "Manden over tres", der spiller de to stewardesser, Inga og Eva. Endelig må man tillige konstatere, at man ikke får scenerne fra de respektive personers historie i kronologisk rækkefølge. Fx møder vi første gang manden, hvis kone har været ham utro, da han sidder

og stener beruset og slikker sår *efter*, at konen har forladt lejligheden. Først senere får vi den scene, der leder frem til hendes exit.

Efterhånden som fortællingen skrider fremad, vender man sig til de hastige narrative spring, intrigens opløsning af den lineære fabel og de mange dekonstruktioner af køn og alder. Risikoen for at miste orienteringen er imidlertid overhængende, og når man undgår helt at fare vild, skyldes det udelukkende anvendelsen af tre helt centrale kunstgreb.

### **Fastholdelse af narrativ sammenhængskraft**

For det første har store mængder af replikkerne episk karakter, og Schokking har meget fornuftigt valgt at lade disse replikker være henvendt direkte til publikum, så det er let at følge skiftene mellem de episke og de dramatiske sektioner. På et helt overordnet niveau har de episke passager den effekt, at vi konstant bliver mindet om, at der er tale om en narrativ leg med Schimmelpfennig og publikum som deltagere. Denne effekt vender vi tilbage til.

I første omgang er pointen blot den, at de episke replikker er altafgørende for at holde narrationen ”på plads”. Uden dem ville man løbe sur i, hvem der er hvem, og hvilke roller de respektive skuespillere spiller hvornår. Når man fx ikke har vanskeligt ved at forstå, at ”Manden over tres” nu spiller en af de unge stewardesser i en af scenerne, skyldes det, at han indleder scenen med en episk præcisering af situationen: ”Nu spiser de to stewardesser, Inga og Eva, 25’eren og 6’eren [på menukortet], og samtalen blusser kun op et kort øjeblik ...”. Senere når den særlige fortællelogik er blevet accepteret, og man har opnået en vis fortrolighed med personerne, kan man nøjes med et ”Manden i den sribede skjorte siger” eller et ”Købmanden siger” for at kunne forstå, hvem der taler.

For det andet er der ind mellem de mange enkeltstående fortællinger kilet en handlings-tråd, der kommer til at fungere som en slags ryggrad i det samlede fortællingskompleks, fordi

den gives mere tyngde end alle de øvrige. Det gør den dels, fordi den faktisk fortælles lineært, dels fordi stykket åbnes og afsluttes med netop denne tråd.

Konkret drejer det sig om en noget besynderlig historie om en tand, der som udgangspunkt hører hjemme i munden på en ung kineser fra det asiatiske hold på restauranten. Tandens er dog så angrebet af bakterier, at den må trækkes ud, og da asiaterne desværre er så fattige, at en tandlæge er udelukket, må sagen ordnes i køkkenet. Endnu mere desværre har operationen det uheld til følge, at tanden lander i en ret, der straks efter bliver serveret for en af stewardesserne, Inga. Hun finder tanden, og mens den unge kineser (allermest desværre) forbløder i køkkenet, fordi ingen kan stoppe blødningen efter ”operationen”, undersøger hun den fascineret og vælger så at tage den med op i den lejlighed, hun deler med den anden stewardesse, Eva. Asiaterne beslutter sig for at skille sig af med liget af den unge kineser ved at pakke ham ind i et tæppe og smide ham i vandet fra en bro. Inga får samme idé med hensyn til tanden, og efter at have mødt asiaterne på broen sender hun som en allersidste handling i fortællingen tanden samme vej som den unge kinesers krop.

Trods sin bizarre karakter er indførelsen af denne fortælling stærkt medvirkende til, at man kan acceptere de mange spring mellem handlingstrådene – egentlig ikke fordi historien om den unge kinesers tandlidelse og tilfældige død på nogen måde udgør stykkets hovedemne, men fordi den dog som en gennemgående handlingstråd, vi konstant vender tilbage til, alligevel kommer til at fungere som en slags ryggrad i stykket.

For det tredje indopereres Æsops gamle fabel om den arbejdsomme myre, der samler forråd til vinteren, og den livsnydende græshoppe, der ikke tænker på andet end at synge og spille sig gennem sommeren og derfor er ilde stedt om vinteren. Også denne fabel fungerer som en handlingstråd, der er med til at ”holde sammen på” de forskellige enkeltstående fort-

ællinger. Fablen kan i særdeleshed tjene dette formål, fordi den langsomt men sikkert vikler sig ind i de hændelsesforløb, der vedrører de øvrige personer. Eller måske skulle man snarere vende sagen på hovedet og sige, at den viser sig at fungere som en slags tén, der vikler de andre handlingstråde omkring sig.

Til at begynde med fremstår historien om myren og græshoppen udelukkende som en fabel, der kun i allegorisk forstand har noget med resten af handlingsforløbene at gøre. De første tre sekvenser af historien berettes ganske enkelt direkte til publikum af ”Kvinden over tres”: ”Sommeren igennem var myren flittig med at samle forråd ind ...” osv. Stadig uden at overskride det allegoriske moment lader Schimmelpfennig fablen tage en noget grusom drejning. Som modydelse for mad tvinges græshoppen til at prostituere sig, og myren optræder herefter som den ledeste alfons, der uden blusel sælger græshoppen til sine medmyrer. Men da først tvangen til prostitution er indført, skifter fortællingen karakter.

Fortællingen om myren og græshoppen bevæger sig nu fra at være en påmonteret parabel, der blot i overført forstand beretter om menneskelig fornedrelse, til at blive en del af grundfiktionen. Nu opsøges græshoppen nemlig ikke blot af liderlige myrer, men pludselig også af en gammel mand, som man ikke kan lade være med at opfatte som den allerede introducerede bedstefar. Senere er det den unge mand fra kvisteljigheden, der i raseri over at være ”ramt” af kærestens uønskede graviditet misbruger græshoppen, og endelig opsøges den med fatale konsekvenser til følge af den forsmåede ægte mand. Det antydes endvidere, at den alfonsagtige myre i virkeligheden er kioskejerens Hans: Ligesom myren har han samlet forråd, og til sidst finder udnyttelsen af græshoppen (der måske i virkeligheden er en kinesisk kvinde) sted i hans kiosk.

Ved på denne måde gradvist at lade fablen glide fra at have parabelstatus *på siden af* grundfiktionen til at være *en del af den* kan

Schimmelpfennig få den til at ”suge de øvrige historier til sig” og dermed antydningvis få forbundet de forskellige personers skæbner med hinanden. Kvindeløse som alle mændene efterhånden er, kommer de alle til at deltage i en fælles menneskelig deroute mod den hensynsløse vold. Derouten antydes på bedste dramaturgiske vis, idet Schimmelpfennig gradvist lader volden eskalere. Som den første af de tre ”virkelige” udnyttere ”nøjes bedstefaren med” at rive et af græshoppens følehorn af; den unge mand optrapper volden, idet han (som det eufemistisk hedder) ”tilsyneladende behandle græshoppen, som han havde lyst til at behandle sin gravide kone” (og det, forstår man, er ikke ligefrem godt); den lidt ældre mand tager skridtet fuldt ud og går tilsyneladende helt amok i et voldsorgie – i hvert fald at dømme efter kioskejerens oprevne udtalelser efter mandens overfald på græshoppen (nu måske alias den kinesiske kvinde): ”Hvordan skal hun nogensinde – hvordan i alverden skal hun – er du fuld eller hvad, du har jo fuldstændig ødelagt hende, fuldstændig ødelagt ...”

Mens historien om den unge kinesers kariøse tand forbinder asiaternes historie med stewardessernes, etablerer fablen om myren og græshoppen således forbindelseslinjer mellem de resterende historier. Stort set indtil slutningen af stykket bibringer Schimmelpfennig os den fornemmelse, at der er tale om en handlingstråd, der konkurrerer med fortællingen om den unge kinesers endeligt. Det er først i de tre sidste scener, at det går op for én, at græshoppe-tenen også vikler den unge kinesers historie op. Hvordan det sker, må jeg lige lade ligge et øjeblik, og jeg nøjes i første omgang med at konstatere, at det med fortællingen om myren (alias kioskejerens) og græshoppen (alias den kinesiske kvinde) lykkes Schimmelpfennig at skabe enhed i de disparate fortællinger.

### En flyvende drage

Af denne analyse af det komplicerede, men vellykkede dramaturgiske forløb fremgår det

forhåbentlig, at *Den gyldne drage* er fortalt med et kanon narrativt overskud. Man forbløffes over, hvor mange forskellige elementer det lykkes at holde sammen på og alligevel lande på benene med hensyn til det narrative forløb. Endnu en gang må man tage hatten af for Schimmelpfennigs æstetiske sensibilitet og konstruktionsformåen. Der er tale om en veritabel montagefest, og man kan slet ikke undgå at blive glad i låget af at opleve et så forrygende dramaturgisk overblik i fuld udfoldelse.

Og Holland House har med Schokking i spidsen valgt at iscenesætte stykket på meget fornuftig vis. Man har med omhu undladt forsøg på opfinde oversmarte løsninger og nøjes simpelthen med at gøre det, der skal til for at fortælle historien (eller rettere: historierne) effektivt. Et så komplekst stykke må nødvendigvis bæres igennem af en meget tekstnær og stram instruktion. Afviger man for meget fra udgangspunktet, kommer man uvægerlig til at øge kompleksiteten i den i forvejen hyperkomplekse dramaturgi, og da vi allerede er meget tæt på grænsen for, hvor megen kompleksitet vi kan kapere, ville en yderligere kompleksitetsforøgelse utvivlsomt vælte stykket. Schokking har tydeligvis erkendt dette og ”nøjes” derfor med loyalt at lade teksten selv komme til orde ved at understrege dens egenlogik med sin iscenesættelse. Det er der kommet en *flyvende* gylden drage ud af. Hurra for det.

Men ét er at rose det respektaftvingende dramaturgiske overskud, der kendetegner såvel tekst som forestilling. Noget helt andet er at forholde sig til den *samlede* effekt af det æstetiske udtryk. Ønsker man at gøre dette, må man nødvendigvis også overveje, *hvad* der fortælles, og hvordan dette ”hvad” enten understøttes eller modarbejdes af fortællingens form. I den forbindelse er det næppe nok med en henkastet bemærkning (à la den, man finder i programmet) om et deficit på vores konto for forestillingsevne, der ikke blot kalder på nye fortællinger, men også nye fortælle*måder*. Man må nok lidt mere ”ind under huden” på fortællingen.

## Den kapitalistiske umenneskeliggørelse

For hvad handler *Den gyldne drage* egentlig om? Er der bare tale om en elegant æstetisk leg med fortællekonstruktioner, der serverer nye fortælleformer for os? Sådan kan det måske umiddelbart tage sig ud, men et blik på de to hovedfortællinger giver et andet billede – også selvom den tilsyneladende ”konkurrence” mellem den unge kinesers og græshoppens historier ved et første øjekast blot synes at addere til den legende kompleksitetsopbygning ved at trække i to forskellige retninger.

Tandaffæren virker umiddelbart som om, den er sat i en *tragisk* toneart. Kineserens endeligt er ikke rigtigt nogens skyld. Den hænder bare. Det er lige før, at det virker lattervækkende at dø af at få en tand trukket ud, men ikke desto mindre bliver vi tvunget til at tage ad notam, at den unge kinesers død i Schimmelpfennigs univers er lige så uomgængelig, som den er kontingent. Det er overordentlig uheldigt, at hans krop fuldstændig mangler evnen til at få blodet til at koagulere, men sådan er det altså tilfældigvis, og derfor må han nødvendigvis dø. Det kan simpelthen ikke være anderledes.

Omvendt afspilles græshoppeaffæren først og fremmest i en *moralsk* toneart. Også græshoppen må uforskyldt lide hårdt under tilværelsens urimelige tildragelser (selvom de dog ”kun” fører til en fuldstændig ødelæggelse af kroppen og ikke til døden), og som den unge kineser kan den ikke stille meget op med sin tunge skæbne. Men græshoppens lidelser er både mindre tilfældige og mindre uomgængelige end den unge kinesers. De er faktisk nogens skyld og er derfor kun nødvendige, for så vidt nogen handler moralsk forkasteligt. I stedet for at optræde som en grisk alfons kunne myren have valgt at dele ud af sit forråd, og ligesom det ikke er en tvingende nødvendighed, at de tre mænd ender med at misbruge græshoppen på det skammeligste, kunne myren have ladet være med at udnytte græshoppens behov for føde. Græshoppens lidelser er altså udelukkende et produkt af handlinger, der kunne have været anderledes,



Den gyldne drage | Husets Teater og Holland House

og ved at fremstille græshoppen som et offer for onde handlinger får fortællingen de nederdrægtige handlinger til at fremtræde i en kritisk belysning.

Schimmelfennig vender så at sige Æsops fabel på hovedet. I den oprindelige fortælling er det kritiske blik vendt mod græshoppens uansvarlighed, mens myrens fornemme arbejdsmoral besynges. Hos Schimmelfennig retter kritikken sig omvendt mod myren, fordi den udnytter den fordelagtige position, den har opnået ved hjælp af sin arbejdsmoral. Det er ikke arbejdsmoralen som sådan, der står for skud, men derimod den udbytning, den muliggør. Denne omvendning af fabeln er afgørende, fordi den tillader Schimmelfennig at overskride det etiske niveau til et samfundskritisk.

Den kritiske brod retter sig i virkeligheden ikke fortrinsvis mod "onde" mennesker som myren, kioskejeren og de tre mænd. I sigte er snarere den kapitalistiske mekanisme, der ligger til grund for de moralsk forkastelige handlinger, nemlig adskillelsen af mennesker i besid-

dende og ikke-besiddende, og denne adskillelses trolige følgesvend, tingsliggørelsen. Hvis ikke myren kunne udnytte det forhold, at forrådet har en stor markedsværdi pga. græshoppens uomgængelige behov for føde, ville den ikke have kunnet pantsætte sin medmenneskelighed (eller altså mere præcist: sin medinsektlighed). Det er selve markedsmekanismen med dens relation mellem udbud og efterspørgsel, der er problemet. Det er den, der muliggør forvandlingen af græshoppen til en ting, man kan tjene penge på ved at overlade den til betalende kunders misbrug.

Der efterlades ingen tvivl om, at det er tingsliggørelsen og den bagvedliggende økonomiske logik, der står for skud. Kritikken formuleres i klar tale. Da den unge mand får luft for sine frustrationer over den uønskede graviditet ved at lade det gå ud over græshoppen, forklarer "Manden over tres" i rollen som den unge mand: "Og så behandlede han græshoppen, ikke som en græshoppe, mere som en ting, man har betalt for, hvor det ikke spiller nogen

rolle, hvorvidt den går i stykker". Klarere kan tingsliggørelsen næppe formuleres, og myrens reaktion på ugeringen understreger tillige det grundlæggende økonomiske rationale, der forårsager den: "Og da myren så, hvad den unge mand havde gjort ved græshoppen, sagde den: Du skal ikke bryde dig om at komme igen, eller: Kom bare igen, men det du har lyst til skal du betale meget mere for, det tredobbelte". Myren er her lige ved at komme i kontakt med sin empatiske nerve, idet den som udgangspunkt synes, at den unge mand er gået over gevind. Men muligheden for yderligere gevinst slukker omgående for den empatiske tilgang, og som ægte ærkekapitalist skubber myren omgående sin medmenneskelighed til side for at gribe den opståede mulighed for yderligere profit pga. den øgede bytteværdi.

På færde er altså en grundlæggende samfundskritik baseret på en (ret beset marxistisk) analyse af de elendigheder, der følger af at lade menneskelige relationer været determineret af markedets grundlogik: udbud og efterspørgsel. Og ser man nøjere efter, understreges denne samfundskritik faktisk af den tilsyneladende tragiske fortælling om den unge kineser. Skønt selve hans dødsforløb er mærket af tragisk kontingens, er han i virkeligheden fuldstændig ligesom græshoppen et offer for den kapitalistiske umenneskelighed.

Jeg har allerede markeret, at det er manglen på penge, der gør det umuligt for ham at komme til tandlæge og få gennemført tandudtrækningen i forsvarlige rammer. Men forarmelsen, der sætter ham i en tilsvarende situation som græshoppen, er i virkeligheden det mindste problem. Da han efter sin død er blevet smidt i vandet, lader Schimmelpfennig ham tænke tilbage på sit liv, og det bliver klart for os, at han udelukkende har forladt Kina for at finde sin forsvundne søster. Familien har (tydeligvis med det sorte af neglene) skrabet penge sammen til at sende ham af sted, og i denne forbindelse antydes det, at *det i virkeligheden er søsteren, der er græshoppen*. "Jeg ved ikke, hvad

hun skal gøre for pengene", forklarer "Den unge kvinde" i rollen som den døde krop på vej hjem til Kina gennem verdenshavene. "Måske har nogen samlet hende op", fortsætter hun og tilføjer: "Jeg har altid følelsen af, at hun er lige i nærheden". Disse replikker falder lige efter den scene, hvor det antydes, at græshoppen i virkeligheden er en kinesisk kvinde, og lige inden den scene, hvor det antydes, at kioskejereren i virkeligheden er myrealfonsen, og at søsteren altså i sandhed har været lige i nærheden.

Det er med disse antydninger, at Schimmelpfennig får viklet den unge kinesers historie ind i fortællingen om græshoppen. Der er lige præcis nok antydninger til, at man ikke kan lade være med at lave forbindelsen mellem søsteren og græshoppen, og den indholdsmæssige pointe er, at den unge kinesers død da i virkeligheden også er forårsaget af myrens/kioskejerens udbytning af græshoppen/søsteren. Den er altså mindre kontingent end som så. Hvis ikke, søsteren var blevet "samlet op", ville den unge kineser formentlig stadig være i Kina, og måske var han slet ikke blevet ramt af tandpinen. Den kapitalistiske markedsløgn har altså ikke kun molestreringen af græshoppen/søsteren "på samvittigheden", men ret beset også den unge kinesers død. På denne måde samler alt i stykket sig i en samfundskritisk brod vendt mod den kapitalistiske umenneskeliggørelse.

### Æstetisk livtag med det kapitalistiske grundvilkår

Men hvad så med montagefesten? Modarbejdes det seriøse, kritiske budskab ikke af den legende form, der snarere end seriøsitet synes at pege i retning af et frit og uforpligtende æstetisk spil? Måske. Men så måske alligevel ikke.

Som argument *for* en opfattelse af, at der hersker en diskrepans mellem form og indhold, kunne man pege på, at alt synes at blive fortalt med "tounge in cheek". Jeg har allerede antydet, at den afgørende effekt af de episke passager er at forskyde interessen fra fortællingens personer til relationen mellem afsender og modtager.

Det gælder generelt, at episke passager i dramatiske tekster synliggør den implicitte fortæller, der ikke kan komme til orde i almindelige dramatiske tekster. I *Den gyldne drage* handler det imidlertid ikke blot om at synliggøre fortællerinstansen, men derimod om at gøre den til det allestedsnærværende omdrejningspunkt. Denne forskydning af hovedinteressen fra figurerne til fortælleplan (eller fra deres fortælling til deres fortalhed) skyldes ikke blot mængden af episke indslag. Tre andre forhold medvirker til at skabe forskydningen.

1) Den sære fordobling af rollegalleriet i fem skuespillere og deres mange roller understreger det artificielle ved den teatrale grundsituation. Idet skuespillerne skal påtage sig mere end én rolle, synliggøres adskillelsen mellem performer og rolle. Fordoblingen markerer således i sig selv, at der spilles teater – at der altså er tale om en iscenesættelse af fiktive handlinger. Men Schimmelpfennig lader det jo ikke blive ved det. Med sine dekonstruktioner af alder og køn gør han tillige en dyd ud af *forskellen* mellem skuespillerens fysiske fremtræden og de roller, de skal spille, og understreger dermed artificialiteten yderligere. På denne måde tvinges vi til at kigge om bag figurerne og interessere os mere for fortællekonstruktionen end for figurerne.

2) Den springende montage bærer yderligere ved til bålet, fordi den tvinger os til at afsætte anselige perceptionsressourcer til at ”regne fortællingen ud” og dermed til at forskyde interessen fra, *hvad* der fortælles, til, *hvordan* der fortælles.

3) Handlingens farceagtige karakter underminerer endelig vores indlevelse i figurerne. Grundsituationen er komisk. Alt foregår, mens asiaterne maser på med at servere et antal fast-foodretter, hvis ingredienser vi bliver gjort bekendt med. Fx: ”Nummer 74: Andekød med friske champignon, peberfrugter, bambus, løg, citrongræs og rød karry-kokossauce à la Bangkok (stærk)”. Det giver i sig selv alting et noget komisk præg, men det farceagtige element stikker dybere. Selvom tandaffæren (som angivet

viser sig at være ganske alvorlig, hører den vel egentlig først og fremmest hjemme i en farcegenre, hvor overdrivelser og narrative tilfældigheder med vidtrækkende konsekvenser er hverdagskost. Det er i sig selv vanskeligt at tage en død som følge af karies helt alvorligt, men når den forbindes med en beretning om, hvordan den udtrukne tand lander i en suppe, kan man næppe undgå at trække på smilebåndet. Ved at underminere vores empati med farcens virkemidler fjerner Schimmelpfennig en afgørende barriere mod at overgive sig til den ”hide and seek”-leg, han grundlæggende leger med os.

Så vidt jeg kan se, er resultatet af denne forskydning af opmærksomheden fra figurerne til fortællerinstansen ganske rigtigt, at *Den gyldne drage* først og fremmest vikler os ind i et æstetisk spil båret af en leg med fiktioner og mulige fortællekonstruktioner. Skønt Schimmelpfennig deler samfundsanalyse med Brecht, er vi milevidt fra den brechtianske form for episk teater. Hos Brecht understreger epikken (i hvert fald angiveligt) fortællingens grundlæggende pointer ved at markere bestemte passagers vigtighed. Når Helene Weigel fx stivner i en skrigende gestus i en meget berømt opsætning af *Mutter Courage*, fremhæver performerens gestus det forfærdelige ved *figuren* Mutter Courages udlevering af sin søn. Dermed *understøtter* det episke element den samfundskritik, der aftegnes på stykkets figurplan. Hos Schimmelpfennig sker nærmest det modsatte. Ved at skabe en allestedsnærværende fortællerinstans og fokusere på den narrative leg med vores evne til at skabe sammenhæng i fortællinger, *løsriver* han snarere det episke lag fra figurplanet. I stedet for at lægge emfase på de centrale samfundskritiske momenter kommer fortælleplanet dermed til at leve sit eget liv.

Resultatet er dog ikke nødvendigvis et uforpligtende æstetisk spil med betydning. Denne konklusion følger udelukkende, hvis man mener, at seriøsitet kun kan handle om klar og kritisk politisk tale. Men *Den gyldne drages* bidrag til en seriøs samfundskritik kan meget vel være

et helt andet. På figurplanet fremstår den kapitalistiske markedsøkonomi som et quasitragisk vilkår i den forstand, at den nok er menneskeskabt, men ikke desto mindre virker uomgængelig, fordi der (i hvert fald for øjeblikket) ikke gives nogen troværdige modbilleder til den. I lyset af det markante fravær af modbilleder kan den narrative leg med fortællekonstruktionen på fortælleplanet opfattes som et æstetisk livtag med dette vilkår – et livtag, der ikke foregøgler os, at vi kan overskride kapitalismen, men som derimod minder os om, at vi dog har en vis frihed til at finde ud af, hvad vi skal stille op med vilkåret.

Der er lidt Kant, Schiller og Nietzsche i dette synspunkt. Pointen er, at Schimmelpfennigs leg med den narrative konstruktion udpeger friheden som en mulighedsbetingelse for at kunne handle ansvarligt (Kant og Schiller), og at hans mesterlige håndtering af denne leg giver os en oplevelse af, hvor kraftfuld man kan blive af at tage æstetisk livtag med de vilkårsskabte lidelser (Nietzsche). Som tilskuere kan vi se, at de uetiske handlinger ikke er uomgængelige, og pga. den æstetiske tilfredsstillelse, som det dramaturgiske overskud bibringer os, kan vi måske suge kraft nok ud af forestillingen til at kunne gøre noget med handlingsrummet.

Anskuer man sagen på denne måde, er det netop *adskillelsen* af figur- og fortælleplan og *prioriteringen* af den æstetiske leg på fortælleplanet, der forlener *Den gyldne drage* med et politisk potentiale. Frisat fra figurplanet gør legen på fortælleplanet det for alvor muligt at spille det spil, der skal give os en fornemmelse af frihed og kraft til at handle. Og denne prioritering er vel rimelig nok i en senkapitalistisk virkelighed: Den kritiske analyse af kapitalismens fortrædeligheder er velkendt og behøver egentlig ikke at blive udpenslet mere, end den bliver på figurplan; til gengæld er der pga. kapitalismens tilsyneladende totale sejr i en globaliseret verden formentlig et stort behov for at føle os frie og kraftfulde nok til ikke at følge kapitalismen ud i alle dens absurde tingsliggørende

umenneskeligheder.

Husets Teater og Holland House: *Den Gyldne Drage*.

Instruktion: Jacob F. Schokking.

Forfatter: Roland Schimmelpfennig.

Oversættelse: Karen-Maria Bille.

Medvirkende: Troels Lyby, Kristian Halken, Solbjørg Højfeldt, Tilde Maja Frederiksen, Andreas Berg Nielsen.

Premiere: Husets Teater, København, 10. september 2011.

---

### Niels Lehmann

Lektor i dramaturgi og institutleder på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.

---