



# Artikel

Europæerne

# Europæerne

## FIX&FOXYs postdramatiske tilgang til klassikerne

*Af Mads Thygesen*

Begyndelsen af 2000'erne er en tid, hvor dansk teater henter mange nye impulser fra det tyske instruktørteater og dets dekonstruktive tilgang til genfortolkningen af dramatiske klassikere. Disse impulser kan man også finde i FIX&FOXYs første teaterforestilling *Europæerne*, der blev opført på Det Kgl. Teaters eksperimenterende scene i Turbinehallerne i 2005. *Europæerne* kan betragtes som den forestilling, som igangsatte FIX&FOXYs kunstneriske virke, og den udgør på mange måder et mønstereksempel på deres konceptuelle tilgang til udvikling af ny scenekunst med politisk kant.<sup>1</sup>

*Europæernes* dramaturgi blev udviklet til Det Kgl. Teater i fællesskab mellem dramaturgerne Jeppe Kristensen, Benedikte Hammershøi og Tue Biering, som desuden stod for instruktion og Christian Friedländer for scenografien. Den grundlæggende ide var at opføre en montage af værker fra den europæiske dramakanon (f.eks. Euripides, Aischylos, Shakespeare, Schiller). Fælles for de værker, der indgik i montagen var, at de alle – på en eller anden måde – havde europæiske krige som dramatisk omdrejningspunkt.

I denne artikel vil jeg analysere *Europæerne* (2005) med henblik på at diskutere, hvordan kimen til FIX&FOXYs poetik og konceptuelle tænkning bliver lagt i denne tidlige forestilling fra 2005. I forlængelse af Hans-Thies Lehmanns tanker om det postdramatiske teater (Lehmann 1999) vil jeg vise, hvordan iscenesættelsen anvender klassikerne som en anledning til at gribe ind i og blande sig i en aktuell historisk og politisk kontekst. Indledningsvist vil jeg derfor argumentere for, at begrebet om det postdramatiske rummer vigtige indsigter, der kan hjælpe os til at lokalisere nogle centrale temaer og problematikker i *Europæerne*. Hovedtanken hos Lehmann er, at det postdramatiske teater bevæger sig i retning af »der Auflösung der logozentrischen Hierarchie« (Lehmann 1999, s. 159). Som ordvalget antyder, baserer Lehmann sin teori på det dekonstruktive synspunkt, at det europæiske teater hidtil har været karakteriseret af et logocentrisk hierarki, for så vidt det dramatiske teater bæres af en forestilling om, at der findes en absolut orden og betydning, som alt kan føres tilbage til.<sup>2</sup> I pagt med en dekonstruktiv tænkning argumenterer Lehmann imidlertid for, at det postdramatiske teater udvisker og underminerer tekstens hidtil ubetvivlelige autoritet. Spørger vi således til, hvordan det postdramatiske står i forhold til klassikerne, bliver det klart, at det afgørende nybrud iflg. Lehmann handler om frihedsgraden i fortolkningen af værket. Teatret er ikke længere forpligtet på dramatiske værker, argumenterer Lehmann. Teksten er ikke længere den altdominerende instans i teatret, men indgår blot som et element på lige fod med andre teatrale elementer (som f.eks. lyd, lys, rum, krop, osv.).<sup>3</sup> Det er denne vilje til at

---

1) Forestillingen er opgivet som det første projekt i FIX&FOXYs portfolio, men partnerskabet blev først formelt etableret senere. I 2006 videreudviklede Biering og Kristensen deres samarbejde i forestillingen *Come on, Bangladesh, Just do it!* (Det kgl. Teater), hvor de udviklede forestillingens koncept sammen.

2) For en mere udfoldet diskussion af dekonstruktiv dramaturgi, se Niels Lehmanns afhandling *Dekonstruktion og Dramaturgi* (1996) og hans artikel ”Performance efter dekonstruktion” (2006), hvor han bl.a. problematiserer den måde hvorpå dekonstruktion ofte anvendes som synonym for ”fragmentering” eller ”opløsning af helheder” med henblik på at fremhæve et avantgardistisk ideal om en kunstproduktion, der adskiller sig fra den klassiske kunst.

3) For mere om det postdramatiske teaters politiske engagement, se Gade 2010. I denne sammenhæng er det vigtigt, at Lehmanns teori er mere omfattende og nuanceret end jeg kan fremstille den her. I sit omfattende

gentænke og revitalisere de klassiske teaterstykker, som vi genfinder i FIX&FOXYs *Europæerne*. Ikke blot på selve forestillingsplanet, men også i den konceptuelle tænkning, der danner grundlag for genfortolkningen af klassikerne. Ideen er, kort fortalt, at dekonstruere klassikerne og opføre dem i en slags *mash up*, hvor værkernes handling føres ind i en nutidig kontekst. Dermed inviteres publikum ind i et vitalt og legende teaterum, hvor de reflekterer over, hvordan vores nutid er forbundet til den europæiske kanon.

### Fra koncept til iscenesættelse

I FIX&FOXYs kunstneriske arbejde er konceptet om status, den bærende ide, der danner grundlag for forestillingens kunstneriske intention og tænkning. Konceptet formuleres på baggrund af en analytisk proces, der som regel tager afsæt i komplekse og u håndgribelige konflikter (Kristensen 2019). Det vil sige konflikter, der iflg. Kristensen ikke lægger op til fornuftsbaseret konsensus, men snarere giver anledning til uro, brydning og uenighed. Hos FIX&FOXY tager iscenesættelsen med andre ord udgangspunkt i konceptet, men adskiller sig også derfra som en struktur, der er skabt kollektivt af instruktør, scenograf, skuespiller, lysdesigner, dramaturg, osv. i selve prøveforløbet. Iscenesættelsen virker altså som den plan, der sikrer teaterforestillingens gentagelighed og struktur, mens selve opførelsen har autonom status som en begivenhed, der kan variere fra aften til aften.<sup>4</sup>

Denne dobbelthed er i høj grad til stede i *Europæerne*, hvor Tue Bierings iscenesættelse lægger op til improvisation og komiske scenarier, hvor de planlagte hændelser faktisk kan gå galt og/eller mislykkes for skuespillerne. Det tilføjer et skær af ironi til opførelsen af de klassiske værker, som gør det tydeligt for publikum, at der ikke er tale om en værketro iscenesættelse, men en selvrefleksiv genfortolkning som sætter spørgsmål ved fortællingernes kanoniske status og autoritet. *Europæerne* fremtræder i det hele taget som en slags *mash up*, der er skabt ved at sammenblende to eller flere værker, idet FIX&FOXY lægger de klassiske fortællinger oveni hinanden og placerer dem i et nutidigt rum. I modsætning til en musikalsk komposition, hvor producenten har lagt et vokalspor fra en velkendt sang sømløst oveni instrumentsporet fra en anden velkendt sang, undlader Biering at dække sømmene til i iscenesættelsen. Han lader dem derimod træde frem på de mest groteske og overraskende måder, for at fremkalde forskellige afstandsskabende effekter (*Verfremdung*). I forlængelse af Willmar Sauters refleksioner over *The Theatrical Event* (2000) kan vi sige, at iscenesættelsen gør en dyd ud af fremhæve samspillet mellem de sensoriske, artistiske og symbolske niveauer i selve teatersituationen.<sup>5</sup> Iscenesættelsen rummer mange sensoriske overraskelsesangreb (f.eks. kraftigt fokus på lyd, lugt, vand, sved, blod, etc.), der henleder publikums opmærksomhed på det umiddelbare nærvær i teatersituationen. I flere sekvenser er der, kort sagt, mere fokus på den teatral kraft og energi, end på spørgsmålet om hvordan man bedst formidler den viden og

---

værk *Tragödie und Dramatisches Theater* (2013) viser Lehmann f.eks., at hans dramaturgiske tænkning ikke er begrænset til begrebet om det postdramatiske teater, men at den tværtimod er forbundet til en omfattende viden om den europæiske teaterhistorie og den særlige rolle som begrebet om det tragiske har spillet i den dramatiske kanon.

- 4) Jf. Min artikel om "Interaktion og iscenesættelse" (Peripeti nr. 11, 2009), hvor jeg diskuterer dialektikken mellem iscenesættelse og opførelse med henvisning til bl.a. Jens Roselts *Phänomenologi des Theaters* (2008) og Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des performativen* (1999).
- 5) Jf. Sauter, Willmar: *The Theatrical Event* (University of Iowa Press, USA 2000), hvor han sonderer mellem det sensoriske niveau (alt det som publikum sanser), det artistiske plan (f.eks. måden der bliver spillet på og skuespillernes kunstneriske færdigheder) og det symbolske plan (det betydningsrum, der opstår i forestillingen). Se desuden Michael Eigveds introduktion til teatral kommunikation i *Forestillingsanalyse – en introduktion* (Forlaget Samfundslitteratur, København 2007, s. 95-106).

information, som klassikerne bærer på. Desuden bliver publikums opmærksomhed konstant rettet mod den måde, som skuespillerne spiller på, og de sceniske løsninger, som iscenesættelsen gør brug af (alt sammen ting, der vedrører det, som Sauter kalder det artistiske niveau i forestillingen). I tråd med det postdramatiske teater – og med tydelig inspiration fra det tyske *Regietheater* – forsøger *Europæerne* at revitalisere de klassiske værker ved at skabe betydningsmæssige overraskelser og forstyrrelser i teaterrummet.<sup>6</sup> Det helt gennemgående greb er, at iscenesættelsen fremhæver den teatrale udsigelsesposition og skaber dobbelteksponeringer (f.eks. af skuespiller/rolle, fortælling/rum) ved at fremkalde klassikerne i en anden tid: publikums egen nutid.

Forestillingen åbner med en prolog, hvor et sendebud (Kristian Holm Joensen) ligger i poolen og reciterer Friedrich Schiller:

”Denne scene  
tilskynder digteren til at forlade  
den jævne hverdag,  
for at betragte livet fra et sted,  
som svarer bedre til den store tid,  
hvor vi lever, fyldt af håb og uro.  
Lad digterfantasi for en stund  
genskabe de svundne tiders gru,  
så vi kan glædes ved vor egen tid  
og håbet om en endnu bedre fremtid.”  
(Kristensen, Biering og Hammershøj Nielsen, 2005)

Med tommetyk ironi rammesætter sendebuddet dermed teatersituationen og inviterer publikum til at træde ud af deres egen tid, for at leve sig ind i en svunden, mytisk tid, som rummer baggrunden for deres egen fortælling (det symbolske niveau). *Europæernes* tilgang til de klassiske værker er helt i tråd med Kristensens artikel *Love Theater: Uåndgribelige konflikter*, hvor han reflekterer over forholdet mellem det moderne individ og de store, kollektivt forpligtende fortællinger: ”Vores forestillinger har [...] ofte som konceptuelt udgangspunkt, at vi alle i vores liv kommer i berøring med historier, om vi nu påtvinges eller tilegner os dem, om hvem vi er, og hvem de andre er.” (Kristensen). Det stemmer godt overens med det konceptuelle udgangspunkt for *Europæerne*, hvor sammenfletningen af de klassiske værker undersøger, hvordan vores europæiske fortælling og arv har været med til at forme vores umiddelbare verden, vores identitet og ikke mindst vores problematiske forhold til ”de andre”.

### Det sceniske rum

Christian Friedlænders scenografi fungerer som en rumlig manifestation af det konceptuelle udgangspunkt: dansk kolonihaveidyl møder et Europa, som er formet af krige og folkedrab. Det vil sige, at forestillingens visuelle elementer skaber en metaforisk ramme, der fungerer som en bærende streng gennem hele forestillingen.<sup>7</sup> Montagen af klassiske værker udspiller sig i en have, hvor

6) Her tænker jeg i særlig grad på den betydningsmæssige stress, der ofte er en del af iscenesættelsen i Frank Castorfs teaterforestillinger, se hertil Peter Boenisch' refleksioner over ”Composing the ”signifying stess””: Frank Castorf”, in: Boenish 2015, s. 169-176.

7) Jf. Michael Eigtvæds beskrivelse af det teatrale univers som ”en overordnet beskrivelse af, hvordan *konceptet* i den konkrete forestilling er udmøntet” (Eigtvæd 2007: 124). I forlængelse heraf beskriver Eigtvæd

publikum er placeret på hver sin side af scenerummet. Det betyder, at de kan spejle sig i hinanden. Over scenerummet hænger en samling af flag med våbenskjold (f.eks. ørne, skjolde, løver), som ikke har direkte referencer til bestemte europæiske byer eller nationer. Flagene peger ikke desto mindre på, at det Europa, vi møder hos FIX&FOXY, er en sammenbragt familie af småstater, der bekrieger hinanden i vedvarende territorialkrige.

På det symbolske plan betoner scenografien dermed *Europæernes* generelle leg med betydning og repræsentation, fordi forestillingens visuelle elementer (nutid) står i skærende kontrast til fortællingens rum (fortid). Alle de scenografiske elementer er hentet fra nutiden: Midt på scenegulvet, der er betrukket af kunstgræs, står havemøbler, en gasgrill, tomme flasker og et opstelt badebassin. I den ene side står et drivhus. Et skur i den anden. En velklædt, men usøigneret mand, forsøger desperat at sætte en drage i luften. En anden mand, der bærer et skilt med ordene ”kys 10 kr.”, ligger sovende på en drømmeseng. Det hele betegner med andre ord en helt almindelig dansk villahave, hvor der ikke er ryddet op efter en vild polterabend. Ikke en slagmark, hvor de græske tragedier nu skal udspille sig.

### Spillestil og rollefordoblinger

På fortællingens niveau viser det sig imidlertid, at de to mænd er hhv. Kong Agamemnon (Morten Eisner) og Achilleus (Mads Wille), hvis hær er forhindret i at rejse til Troja, fordi ”vinden har svigtet”. Det bliver imidlertid primært tydeligt gennem dialogen, når en officer træder ind på scenen og tiltaler kongen med ordene: ”Agamemnon, vor hær er samlet, den er klar til kamp. Alligevel sidder vi fast her.” I den teatrale udsigelse er det, kort sagt, ytringerne (verbaludtrykket), der betegner, at vi er vidner til en scene fra Euripides’ *Infgenia i Aulis* (406 f.kr.), mens forestillingens visuelle elementer snarere henviser til publikums egen nutid. På den måde overføres alle de klassiske fortællinger til en nutidig kontekst, hvor fortidens helte og skurke træder ind i den danske have – alle roller gestaltes af de seks skuespillere (Helle Fagralid, Ditte Gråbøl, Lars Mikkelsen, Mads Wille, Kristian Holm Joensen, Morten Eisner). Referencerne til år 2005 sætter sig også igennem i spillestilen, idet skuespillerne ofte lader karaktererne fremtræde som en grov karikatur med reference til moderne fænomener (som f.eks. fodbold, politik, polterabend, popmusik, EU, m.m.). Dette greb fremkalder med andre ord forskellige emotionelle og kognitive reaktioner hos publikum, når de genkender deres egen virkelighed i de klassiske scenarier. Spillestilen peger desuden åbenlyst på, at skuespillerne stiller sig frem på scenen som sig selv (dvs. individer med køn, alder, krop, temperament osv.), mens de samtidigt gestalter en figur fra den europæiske kanon. Når Helle Fagralid eksempelvis spiller en række forskellige kvinderoller, opstår der en betydningsmæssig *mash up* mellem kvinderne i de forskellige klassikere og tidsaldre (som f.eks. Euripides’ Ifigenia, Shakespeares Katharine og rollen som ”Helle” i forestillingens nutidsscener, hvor skuespillerne træder ud af deres roller).

Det dramaturgiske udgangspunkt for *Europæerne* findes hos Euripides, som placerer Kong Agamemnon (Morten Eisner) i en uløselig konflikt. Han er leder af den græske hær, der er på vej til Troja for at tilbageerobre sin bror Menelaos’ hustru, Helena. Men hæren er fanget, fordi vinden har svigtet dem. Gudinden Artemis kræver nemlig af Agamemnon, at han skal ofre sin datter Ifigenia (Helle Fagralid) for at få den vind, der kan bringe skibene frem til Troja. Konflikten er uløselig, fordi Agamemnon bliver splittet mellem familiens og statens interesser. Hvis han ofrer sin datter,

---

forestillingens *bærende streng* som en ”metafor, en nøglesætning eller et billede, der kan omfatte en samlet fornemmelse af forestillingens grundlæggende ide” (Eigtved 2007: 124).



svigter han som far og ægtemand. Konsekvensen vil være, at han mister sin hustru og sine børns tillid og kærlighed. Hvis han derimod nægter at ofre Ifigenia, svigter han sit ansvar som hærleder: "Nationen kræver, om jeg vil det eller ej, at hun skal ofres; imod den er jeg for svag", argumenterer Agamemnon, - "Vort folk skal leve i den frie, demokratiske verden, vi må aldrig stå og se på, at barbarer krænker vores livsgrundlag". I *Europaerne* vælger Agamemnon at ofre Ifigenia, og han gør det med fuldt overlæg, idet han lokker hende til Aulis under påskud af, at hun skal giftes med gudindesønnen Achilleus. Åbningsscenen tager form som en polterabend, hvor festlighederne er gået over gevind, og der er i det hele taget ikke meget guddommeligt over den tømmermandsramte Achilleus. I modsætning til Euripides' tragiske skildring af menneskets reaktioner på det uundgåelige (skæbnen) er Agamemnons argumentation heller ikke ret overbevisende, når han forsøger at retfærdiggøre ofringen af sin datter for at redde den frie verden fra "muslimsk terror". Det visuelle udtryk sætter den tragiske handling i et grotesk lys, og gør det let for publikum at forstå handlingen, idet de kan oversætte de tragiske hændelser til deres egen tid – en tid, hvor Agamemnons handlinger fremstår ubegribelige. Derfor må publikums sympati nødvendigvis være hos Agamemnons hustru, Klytaimnestra (Ditte Gråbøl), der overtaler Achilleus til at hjælpe hende med at beskytte Ifigenia. Det chokerende udfald er imidlertid, at Ifigenia fortsat vælger at lade sig ofre i den store sags tjeneste: "Tag mit liv, og omstyrt Troja. Giv mig det som mindsten. Det vil huskes, - det skal være mit ry", bønfaller hun, og tilføjer "Det er skændigt, når barbarer hersker over hvide mennesker. Mor, barbarer skal beherskes! De er slaver, vi er borgere i den frie verden". Ytringen henviser dermed til den privilegerede position, som de "hvide" (*Europaerne*) indtager i fortællingen, mens de andre (hhv. slaver, barbarer og muslimer) primært fremtræder som en usynlig trussel mod den vestlige verdensorden. Hun ønsker kort sagt, at hendes offer skal stå som et monument (en mindsten), der viser storheden i deres krig mod barbarerne. Alt det er en tydelig og ironisk gestus, hvor igennem iscenesættelsen peger tilbage på publikums egen position i forhold til krigen mod terror, som var en aktuel og væsentlig problematik i den politiske debat i 2005.

Scenen munder ud i et blodigt scenarie, hvor Agamemnon ofrer sin datter inde i drivhuset. Her lægger Bierings instruktion stor vægt på såvel de sensoriske som symbolske niveauer, når den blodige ofring føres ud i det groteske. Agamemnon kommer tilbage med Ifigenias blodige brudeslør og giver det til Klytaimnestra, hvorefter han lægger Ifigenias hjerte på grillen for at ofre det. Den kvalmende lugt af det stegte kød spreder sig i teaterrummet, mens officeren sutter på sin finger og stikker den i vejret. Scenebilledet afsluttes med (effekt)lyden af vind, der blæser, som betegner, at hæren nu kan rejse videre til Troja.

### **Montagen og krigens gentagelsestvang**

Med *Ifigenia* som dramaturgisk udgangspunkt iscenesætter Biering i alt 9 scenarier, der alle henter materiale fra den europæiske kanon (fra den græske tragedie og frem til det absurde drama). De forskellige scenarier indledes som en slags boksekamp med et skilt, der bærer titler som "Territorialkrig", "Den endeløse krig", "Krigsfanger", "Hævn I-III". I de to afsluttende billeder "Fort Europa" og "Domstol" træder skuespillerne imidlertid delvist ud af deres roller, og ind i en urovækkende nutid, hvor det dramatiske materiale hentes i konkrete politiske begivenheder. Brudstykkerne fra de dramatiske klassikere bliver således flettet sammen i en montage af krige og konflikter, hvor gentagelserne viser tilbage til udgangspunktet: ofringen af den uskyldige Ifigenia.

Teatersituationen holdes konstant åben, og vi kan se, at det er de samme skuespillere, der gestalter de forskellige roller. Det betyder også, at skuespillerne bruger forholdsvist meget tid og energi på at underholde publikum med deres mere eller mindre vellykkede forsøg på at gestalte

roller og situationer. Samtidigt spiller iscenesættelsen på de betydningsmæssige genkendelser, der opstår, når den samme skuespiller spiller forskellige roller. I forestillingens andet scenarie, som bærer titlen ”territorialkrig”, er det f.eks. de samme skuespillere, der træder ind i Shakespeares kongedramaer, hvor englænderne forsøger at erobre haven (Frankrig) på grund af en nabostrid. En nabostrid, der spiller tykt på kulturelle klicheer og fordomme: De simple og fordrukne englændere vil spille fodbold, men det er der ikke plads til i haven, hvor franskmændene holder fest med musik og champagne. I modsætning til Shakespeares berømte skildring af slaget ved Agincourt (1415), hvor de engelske langbuer vender slagets gang, munder nutidssceneriet ud i en lattervækkende duel, hvor den franske Kong Charles iført sportsfægterkostume bliver servet ud i tennis og gennembanket med en ketcher af den engelske Kong Henrik.

I tråd med den postdramatiske tilgang bliver kongerækken af europæiske dramaer til slut afbrudt af en urovækkende genopførelse af scener fra FNs krigsforbryderdomstol mod den tidligere jugoslaviske præsident Slobodan Milosevic (som spilles af Morten Eisner).<sup>8</sup> Dobbelteksponeringen af fiktion/virkelighed og skuespiller/rolle (Eisner/Agamenon/Milosevic) betyder, at publikum kan genkende mønstrene på tværs af scenerne og fortolke det som en samlet fortælling om, at den europæiske tragedie er forbundet til grækerne og ofringen af Ifigenia. For selvom der ikke er en logisk sammenhæng, skaber rollefordoblingerne en kobling mellem fortællingerne, som sætter både fortidens og nutidens grusomheder i et urovækkende perspektiv. I det udstrakte scenarie, hvor krigsforbryderen Milosevic fremfører sin langvarige forsvarstale, bliver det f.eks. meget tydeligt, at historien ikke har lært os noget, men at barbariet får lov til at fortsætte. Hos FIX&FOXY er *Europæerne* derimod fanget i krigens håbløse gentagelsestvang, hvor volden blot avler mere vold. Og forestillingen slutter ikke med en forløsende og retfærdig straf, men lader derimod Milosevic’ forsvarstale tone ud i et scenisk og musikalsk inferno.

### **FIX&FOXYs konceptuelle tænkning**

Med sin radikale dekonstruktion af klassiske værker og den legende spillestil, hvor der anvendes anti-illusoriske greb (*Verfremdungseffekt*) for at undgå, at tilskuerne lever sig helt ind i fortællingen og glemmer at forholde sig kritisk til karakterernes ytringer, skriver FIX&FOXYs *Europæerne* sig ind i en postdramatisk teaterform. Postdramatisk er den, fordi iscenesættelsen eksplicit bryder ud af et troskabsprincip i forhold til den europæiske kanon og dens bærende principper. I modsætning til en mere mimetisk tilgang, hvor idealet er, at publikum ikke inviteres til at reflektere over ideen bag opførelsen eller over skuespillernes præstationer, lægger FIX&FOXY vægt på at eksponere samspillet mellem de sensoriske, artistiske og symbolske niveauer i forestillingen. Intentionen med de mange dobbelteksponeringer, forskydninger og rollefordoblinger er at anvende klassikerne som en anledning til at gribe ind i og blande sig i en aktuel historisk og politisk kontekst.<sup>9</sup> Nu er det ikke i sig selv postdramatisk, at handlingen overføres til nutiden, for dette greb ses ofte anvendt i teaterforestillinger, hvor iscenesættelsen tager udgangspunkt i en fortolkning af et dramatisk værk med henblik på at knytte an til vores egen tids åndelige problemer.<sup>10</sup> Det postdramatiske ligger

8) Retssagen var igangværende, da forestillingen blev opført. Den blev indledt i 2002, men blev aldrig afsluttet, fordi Milosevic døde i sin fængselscelle i foråret 2006.

9) Jf. Solveig Gades *Intervention og kunst: Socialt og politisk engagement i samtidskunsten* (2010), hvor hun fremlægger en grundig analyse og diskussion af det postdramatiske teaters politiske dimension.

10) Jf. Irina Malochevskajas ”Regiskolen” (Tell Forlag, Norge 2002), hvor hun tager udgangspunkt i Konstantin Stanislavskijs kunstneriske metode for at beskrive instruktørens fortolkningsproces. Se også Runar Hodnes refleksion over forholdet mellem iscenesættelse og koncept i artiklen: ”The Thruth of the

snarere i den dekonstruktive tilgang til de klassiske værker, hvor FIX&FOXY forholder sig kritisk til spørgsmål som: Hvorfor er de ”store” dramaer en så betydelig del af vores kulturelle inventar? Hvilken normer og værdier bærer de på? Hvilken rolle spiller de i vores egne fortællinger? Og hvordan kan vi forholde os kritisk og/eller reflektivt til dem, når de bliver opført på nationalscenen i dag?

*Europaerne* henter tydelig inspiration fra det postdramatiske teater, hvor det er nærmest utænkeligt, at man fastholder tekstens autoritet og undlader at forholde sig kritisk til den kulturelle arv, som Euripides, Aischylos, Shakespeare, Schiller repræsenterer. Sammenfattende kan man sige, at FIX&FOXYs koncept er dekonstruktivt i den forstand, at de forholder sig ironisk til værkernes interne hierarkier og værdigrundlag. De forholder sig også kritisk til de dannelsesidealer og æstetiske forventninger, som Det Kgl. Teaters publikum eventuelt måtte have i forhold til iscenesættelsen af klassikerne. Det vil være rimeligt at sige, at FIX&FOXY for længst har opgivet ideen om, at der findes en kunstnerisk målestok for, hvorvidt der gives en ”rigtig” fremstilling af klassikerne. Men deres konceptuelle tilgang til *Europaerne* nøjes ikke med at bryde fri af det fikserede værk (teksten) og give afkald på den belærende autoritet, som den klassiske dannelsesstænkning bærer på. De forfalder heller ikke til en ironisk leg, hvor de frit kan bruge den nyvundne frihed til at fremkalde vilkårlige betydninger og effekter. I mine øjne forsøger de snarere at åbne værkernes form og indhold mod en nutid i en bestræbelse på at afprøve og teste værkernes kunstneriske, kulturelle og politiske grænser.

Hvad angår det referentielle forhold mellem teaterforestillingen og dens omverden, er det derfor afgørende, at *Europaerne* knytter an til nogle helt bestemte historiske og politiske begivenheder, hvis aktualitet spiller en betydelig rolle i forestillingens samlede udsagn. Der er populært sagt ikke megen vits ved *Europaerne*, hvis man betragter forestillingen uafhængigt af dens historiske og/eller politiske kontekst. Forestillingens kritiske moment ligger nemlig i, at den inviterer publikum til at iagttage nogle bestemte begivenheder på en ny og overraskende måde. I den sammenhæng er der to historiske omstændigheder, som spillede en særlig rolle i FIX&FOXYs tilgang til *Europaerne*. For det første var Danmark netop blevet en krigsførende nation i 2005, hvilket fungerer som referencepunkt for forestillingens bærende streng om krigens urovækkende gentagelsestvang. Dermed lagde forestillingen ikke skjul på sit politiske ståsted, fordi dens fremstilling af Agamemnon/Milosevic fremstod som en åbenlys kritik af den ”målet-helliger-midlet”-diskurs, som krigen mod terror dengang blev grundlagt på. For det andet skulle Danmark i 2005 afholde folkeafstemning om EU’s forfatningstraktat, som byggede på en højstemt fortælling om, at ”Europas kulturelle, religiøse og humanistiske arv” har dannet ”grundlaget for udviklingen af de universelle værdier: det enkelte menneskes ukrænkelige og umistelige rettigheder samt frihed, demokrati, lighed og retsstaten” (Folketingets EU-oplysning 2005, s. 9). *Europaernes* dekonstruktive tilgang til klassikerne giver imidlertid anledning til en sønderlemmende kritik af den store fortælling om et fælles Europa, der har taget ved lære af alle sine mange krige og konflikter. Form/indholdsdiagnostikken i *Europaerne* samler sig med andre ord omkring en kritik af fornuftens og rationalitetens mulighedsbetingelser.

Hos FIX&FOXY har hele idéen om en stor fortælling, hvori mennesket træder i centrum for en udvikling, der fører til frihed, erkendelser og fremskridt, meget trange kår, og der gives ingen bekvemme løsninger på fortællingen om *Europaerne*. Iscenesættelsen af de klassiske værker bør derfor ses som et forsøg på at bringe de mere ubekvemme sider af den europæiske kulturhistorie i

---

Mask – A reflection on Concept Development in Theatre”, in: Pålsson og Balevieiute (red.): *Looking for Direction* (Uniarts Helsinki, Helsinki 2022).



spil på den nationale scene. Denne ambition er et gennemgående træk i FIX&FOXYs kunstneriske virke, men den er ikke desto mindre båret frem af et håb om, at det fortsat giver mening at undersøge og iscenesætte det u håndgribelige og ubekvemme. I sine refleksioner i *Love Theater: U håndgribelige konflikter* skriver Kristensen f.eks., at det ikke giver mening for dem at arbejde med konflikterne i en traditionel dramatisk form, hvor der gives en tryk og bekvem konfliktløsning. Han fastholder dog samtidigt, at ”vi [...] ikke har været villige til at opgive tanken om behov for forandring. Det har placeret os i den særlige situation, at vi har villet deltage i konflikter som skabende teaterkunstnere på anden vis end via en klassisk kritisk position” (Kristensen).

I *Europæerne* viser FIX&FOXYs særlige position sig også i den måde, hvorpå de forholder sig til dobbeltheden i Det Kgl. Teaters institutionelle opgave, som den er formuleret i Teaterloven: ”Det Kongelige Teater skal videreføre de klassiske traditioner, samtidigt med at det gennem sin virksomhed skal udvikle en nutidig scenekunst”.<sup>11</sup> Her er der ikke tale om en monumental historieskrivning, som fastholder det store og mindeværdige i fortiden, og der er heller ikke tale om en antikvarisk bestræbelse på at beskytte og fastholde de klassiske traditioner og værdier. I mine øjne er der nærmere tale om en kritisk tilgang til historien om *Europæerne*, hvor FIX&FOXY fastholder deres egen usikkerhed og forholder sig reflekterende, humoristisk og tænksomt til fortidens personer, handlinger, fortællinger og værker.<sup>12</sup> I tråd med Lehmanns tænkning fremstår *Europæerne* dermed som en trojansk hest, der sniger det postdramatiske teater ind på nationalscenen for at angribe de kunstneriske rammer og forventninger indefra. Denne vilje til at teste grænserne for Det Kgl. Teaters rammebetingelser blev året efter til *Come on Bangladesh, Just do it!* (Det Kgl. Teater, 2006), hvor FIX&FOXY outsourcete guldalderromancen *Elverhøj* til skuespillere fra Bangladesh. *Europæerne* tog udgangspunkt i den europæiske kanon, for at vise hvordan den europæiske kultur og identitet er formet af krige og konflikter.<sup>13</sup> Hos FIX&FOXY bliver vi konfronteret med en kaotisk og usammenhængende verden, hvor krige og konflikter har kastet den vestlige civilisation ud i en fundamental identitetskrise. De fastholder imidlertid et element af håb og vilje til forandring i deres kunstneriske virke, og den fundamentale identitetskrise, som de første gang tager livtag med i *Europæerne*, har efterfølgende givet anledning til en perlerække af tankevækkende forestillinger, som på hver deres måde har konfronteret os med de ubekvemme sider af tilværelsen.

---

**Mads Thygesen**, er dramaturg og tidligere rektor for Statens Scenekunst Skole.

---

### Litteratur

- Balevičiūtė, L, Suša, B (red.), 2022. *Looking for Direction*. Uniarts Helsinki, Helsinki.
- Boenisch, P, 2015. *Directing Scenes and Senses – The Thinking of Regie*. Manchester University Press.
- Eigtved, M, 2007. *Forestillingsanalyse – en introduktion*. Forlaget Samfundslitteratur, København.

---

11) Jf. Teaterloven Kap. 2, §2. <https://www.retsinformation.dk/eli/lta/2003/1003>

12) Min sondring mellem monumental, antikvarisk og kritisk historie henter inspiration fra Friedrich Nietzsches tanker om *Historiens nytte*. Gyldendal, København 1994.

13) Samme konceptuelle tilgang til klassikere gør sig gældende i FIX&FOXYs *Parsifal* (2011) og *Et dukkehjem* (2014). Tue Biering har senere genanvendt den konceptuelle tænkning i forestillingen *Det europæiske slagtehus* (Odense Teater, 2022), hvor hele Odense Teaters ensemble opfører otte af Shakespeares kongedramaer fra Richard II til Richard III.

- Fischer-Lichte, E., 2004. *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Risi, R., (red.), 2004 *Kunst der Aufführung, Aufführung der Kunst*, Theater der Zeit, Recherchen 18, Berlin.
- Folketingets EU-oplysning: *Traktat om en forfatning for Europa* (Folketingets EU-Oplysning, København 2005).
- Gade, S 2009. *Pretty woman walking down the street*. Peripeti nr. 11.
- Gade, S, 2010. *Intervention og kunst: Socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. Forlaget Politisk Revy.
- Kristensen, J, 2019. *Uhåndgribelige konflikter*, in: Böhnish og Eidsaa (red.). *Kunst og konflikt*, Universitetsforlaget.
- Lehmann, H-T, 2001. *Postdramatisches Theater* [1999]. Verlag der Autoren, 2. Auflage, Frankfurt am Main.
- Lehmann, H-T, 2013. *Tragödie und Dramatisches Theater*, Alexander Verlag, Berlin.
- Lehmann, N, 1996. *Dekonstruktion og dramaturgi*. Aarhus Universitetsforlag.
- Lehmann, N, 2006: *Performance efter dekonstruktion*, in: Pedersen, H. V. (red.), 2006. *Performance positioner*. Forlaget Drama.
- Nietzsche, F. 1994. *Historiens nytte*. Gyldendal, København.
- Roselt, J. 2008. *Phänomenologi des Theaters*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Sauter, W. 2000. *The Theatrical Event*. University of Iowa Press, USA.
- Thygesen, M. 2009. "Interaktion og iscenesættelse", in: Christoffersen (red.): Peripeti nr. 11, Aarhus Universitet.