



Kritik

Det gode menneske fra Sezuan | Det Røde Rum

Foto Miklos Szabo

Det gode menneske fra Sezuan | Det Røde Rum

Det Røde Rum: Det gode menneske fra Sezuan

Die Ware Liebe: om kapitalismekritik og godhed på kredit

Af Thomas Rosendal Nielsen

Det Gode Menneske fra Sezuan iscenesat af Elisa Kragerup på Det Røde Rum ved Det Kongelige Teater.

Slutbilledet i Elisa Kragerups iscenesættelse er Shen Te/Shui Ta, ”det gode menneske”, efterladt af guderne uden noget svar på, hvordan man forener ønsket om at være god med behovet for at overleve i Sezuan – parablen for ”alle steder, hvor mennesker bliver udnyttet af mennesker” (Brecht 1953). Der er ikke – som i teksten – nogen epilog, hvor skuespilleren henvender sig til publikum og siger ”nu ingen ærgrelse” og spørger efter en løsning på problemet. For det rum, hvorfra et sådant spørgsmål kunne stilles, er blevet afmonteret i løbet af den sidste del af forestillingen.

Guderne har desuden allerede besvaret Shen Tes spørgsmål i publikums sted: med tavshed og hånlatser. For i Kragerups iscenesættelse er guderne netop publikums refleksion på scenen i form af selv gode, vestlige nødhjælpsturister, hvis søgen efter ”det gode menneske” kun dækker over et uforløst ønske om selvbekræftelse. Jagten efter gode mennesker er ikke andet end jagten på en undskyldning for ikke at gribe ind: hvis der findes gode mennesker trods fattigdom og nød, så er mennesket ikke et produkt af sine omstændigheder, og så kan selv den fattige stilles til regnskab for sin egen skæbne, og guderne kan trække sig tilbage uden dårlig samvittighed.

For nu at tage historien fra starten, så har Elisa Kragerup og Det Røde Rum lavet en iscenesættelse, der i sit udgangspunkt fremstår som en tro, men samtidig selvstændig og skærpet poetisk fremstilling af Brechts fortælling om, hvordan det moderne samfund – nærmere bestemt kapitalismen – kløver mennesket mid-

tover på flere måder: Det menneske, der ofrer sig selv for at gøre godt, og det menneske, der sælger sig selv for at overleve. Det menneske, der *er* sit arbejde, men ikke besidder det, og det menneske, der besidder andres arbejde, men ikke *er* det. Det menneske, der ejer sig selv (sin krop, sin kærlighed), og det menneske, som har pantsat sig selv og er blevet fremmed overfor sig selv. Tilsammen indkredser disse forskelle tre typer: luderer, alfonsen og martyren. Kun den sidste kan forblive identisk med sig selv, til gengæld er prisen døden.

Konceptet

Det sceniske koncept er konkret og funktionelt i sin tarvelige ”materialisme” og alligevel netop symbolsk. Den centrale del af scenen består af en let skrånende rampe, belagt med pap. Langs væggene står nogle havestole i plastik, hvorfra skuespillerne kan iagttage spillet på rampen i første del af forestillingen. Det 21. århundredes Sezuan er selvfølgelig gjort i plastik og pap; begrænsede naturressourcer omsat til forbrugsgoder, kasseret af den første verden og genbrugt i den tredje, overflodssamfundets og globaliseringens bagside kan næppe fremstilles mere enkelt. En stor del af forestillingen regner det. Regnens konkrete tryk på skuespillernes kroppe forstærker den nærmest klaustrofobiske fornemmelse af omstændighedernes pres på det symbolske plan. Lige bagved rampen hænger nogle simple kostumer på en stang. Kostumerne er tarveligt eurotrash-agtige, forskellige nok til at demonstrere forskellen mellem rollerne. Guderne bærer selvfølgelig regnjakker for at symbolisere deres immunitet og AID-mapper, der bogstaveligt udpeger nødhjælpsfiguren. Der er ikke noget eventyrligt tingeltangel over

denne udgave af Sezuan.

Bag rampen står et klaver, og forestillingen begynder med, at pianisten (Kristian Jørgensen) en tid spiller forestillingens tema og etablerer det fælles teatrale rum, som publikum og skuespillerne deler. Et rum, der i første omgang ligger udenfor den dramatiske fiktion, der skal til at udspille sig på rampen. Skuespillerne kommer ind, strækker sig og gør klar, stiller op på række bagved rampen, og efter et koreograferet signal fra de øvrige skuespillere træder Peter Plaugborg op på scenen og trækker i rollen som vandsælgeren Wang ved at tage den gaffa-indtapede vanddunk på. Det dramatiske eksperiment kan begynde. Rampen og de første handlinger markerer i starten meget klart fiktionens grænse, så spillerne kan træde ind og ud af roller, mens pianisten og skuespillerne i tilskuersposition udenfor vedligeholder afstanden til fiktionen. Brecht som vor mor lavede det.

Men afstanden kortsluttes undervejs. Efter pausen er stolene rykket op på rampen, og i sin desperation jager Shen Te (og netop ikke skuespilleren) pianisten ud. Han vender tilbage, men grænsen mellem de to fiktionslag er blevet krydset. Guderne, der i starten optrådte på rampen, indtager rummet udenfor, henslængt omkring klaveret, dømmende fra sidelinjen. Det dramatiske rum udvider sig og det teatrale rum trækker sig sammen, sådan at vi – publikum sammen med skuespillerne – enten må acceptere den plads i dramaet, der er udpeget til os, eller forkaste eksperimentet. Vi sidder på Det Kongelige Teater, vi er ikke arbejdere i 1940ernes østtyskland, der i solidaritet med skuespillerne skal finde en løsning på samfundets dilemmaer. Vi er skurkene, og man har lagt en fælde for os!

Die Ware Liebe

Stykkets arbejdstitel, *Die Ware Liebe*, der på tysk spiller på forskellen mellem vare og sandhed, beskriver nemlig ikke kun (næsten for præcist), hvad *moralen* er: vi er alle ludere for Vorherre. Den angiver en nøgle til at optræve

stykkets skyldsspiral: follow the money. Og når man følger sporet af gule papirlapper – penge, regninger og kontrakter, alt hvad der i stykket udgør en form for gældsbevis, har i iscenesættelsen form af gult papir – ledes man tilbage til guderne, og dermed i kraft af spejlingen til publikum selv.

De gule sedler er hver gang et udtryk for en lakune i form af kredit, der både indstifter og inficerer fortællingens sociale relationer. Alt hvad der forbindes gennem en gul seddel bliver splittet i en uvirkelig og en virkelig side – forventet betaling/aktuel betaling, bytteværdi/brugsværdi, Shui Ta/Shen Te, osv. – og sedlerne repræsenterer både muligheden for og udskydelsen af en genoprettelse af enheden. De gule sedler, lakunerne, splitter alting ad og holder alting sammen i en ”falsk” relation (varen). Lakunen reproduceres hele tiden gennem nye gule papirlapper, og det er denne udveksling og udskydelse, der driver handlingen.

Det første bundt penge, som guderne giver Shen Te, er en kredit (camoufleret som betaling for husly), der skal indløses i gode gerninger. Gæld til guderne omveksles i en ny gæld: den moralske gæld til de sultne og hjemløse, gælden til tømreren, gælden til udlejereren, gælden til tæppehandlerne, osv. Et øjeblik ser det ud til at mødet med Yang Sun bryder gældsspiralen, fordi Shen Te vælger kærligheden mod al sund fornuft (dvs. økonomisk sans), men det viser sig selvfølgelig, at det kun fortsætter i en ny form: kærligheden som vare. Yang Sun pantsætter sin kærlighed til Shen Te for muligheden for at flyve. Shen Te pantsætter sin kærlighed til barberen for at kunne forblive et godt menneske (på kredit): dvs. betale sin gæld i alle dens former. Kærlighedseventyret med Yang Sun ender, men efterlader en ny kærlighedsgæld, som skal tilbagebetales: gælden til det ufødte barn.

Da hun gennemskuer sandheden og finder ud af, at kærlighed og godhed blot er en form for kredit, der kan omveksles til en anden, forsøger hun – snedigt – at vende hele systemet på hovedet. At blive kapitalist, at opbygge profit,



Det gode menneske fra Sezuan | Det Røde Rum

(foto: Miklos Szabo)

der senere kan omsættes til godhed og kærlighed til barnet. Den ene form for prostitution afløser derfor den anden, i sidste ende for at kunne tilbagebetale den første gæld: gælden til guderne, som kun kan indløses i form af en "godhed", som hele tiden devalueres. Denne "gule tråd" er altså meget klart og konsekvent markeret i iscenesættelsen.

Kærlighed/godhed som vare, tingsliggørelsen af mennesker, af følelser, af relationer, fremmedgørelsen af mennesker over for sig selv og verden (ikke at forveksle med Brechts *verfremdungs*begreb i øvrigt), det er som bekendt som taget ud af Karl Marx's analyse af arbejdets fremmedgørelse (Marx & Engels 2004 (1844)). Sådan er det allerede i teksten, og hvorfor ikke tage kapitalismekritikken op igen nu, hvor økonomer verden over bl.a. genlæser *Kapitalen* for at forsøge at forstå finanskrisen? (Også i programmet til dette stykke blev finanskrisen nævnt som en anledning). Men hvad er så anderledes i dag? Elisa Kragerup påpeger i programmet et behov for et mere emotionelt

engagement, end det Brecht satsede på, fordi den massive tilstedeværelse af globale katastrofer gennem medierne risikerer at gøre os kyniske eller magtesløse. Det er selvfølgelig én måde at forklare, hvorfor iscenesættelsen ophæver distancen hen ad vejen. Men distancens sammenbrud går i denne iscenesættelse også hånd i hånd med en tendens til selvrevselse i samtidens teater; om end vi inviteres til at dele Shen Tes fortvivlelse og få medlidenhed med staklerne/slynglerne, tilregnes der netop publikum skyld og ikke handlekraft. Og spørgsmålet er, om dette ikke er udtryk for en anden form for magtesløshed, som hverken det varme eller det kølige engagement er i stand til at gennemtrænge?

Musefælde-dramaturgi?

Det er måske overilet at kalde denne placering af skyld hos publikum for en tendens, men det er for mig at se påfaldende, at det samme greb i forskellige versioner er gået igen i nogle af sæsonens tidligere klassiker-iscenesættelser. I sin analyse af *Hamlet*-forestillingen på Aarhus

Teater tidligere på efteråret, peger Magnus T. Schneider på, hvordan den svenske instruktør (via den svenskspillede Hamlet i forestillingen) iscenesætter sit danske publikum som ukritiske hygge-mennesker, der hellere vil fortabe sig i et muntert lystspil end tage livtag med den alvorlige og systemkritiske tragedie.

Runar Hodnes iscenesættelse af Ödön von Hórvaths *Kasimir og Karoline*, ligeledes på Aarhus Teater (se Hustvedt 2011), forsøgte sig med noget af det samme: Publikum blev inviteret med til en folkefest (oktoberfest) og på den måde delagtiggjort i det eskapistiske hykleri, som folkefesten i stykket er et billede på i kontrasten til den økonomiske krise, som både er præsent i og udenfor fiktionen.

Et i dansk sammenhæng mindre kendt, men mere radikalt eksempel på denne strategi er Tim Crouch's *The Author* (2009), premiere på Royal Court Theatre i 2009, der revsede den engelske in-yer-face-bølge, og endte med at udstille publikum som elendighedsturister, der tager i teatret for at bekræfte deres moralske og kulturelle overlegenhed og samtidig mæske sig i forbudte billeder af vold og incest, mens de æder *maltesers* og hygger sig i mørket. Spørgsmålet er, hvordan kornfede vesterlændinge, som i praksis har accepteret de vilkår, som det globale samfund fungerer på, overhovedet kan stille sig kritisk an til noget som helst uden at blive hyklere.

Elisa Kragerups iscenesættelse er altså – i kraft af publikums spejling i guderne og kortslutningen af den episke distance og dermed det eksterne holdepunkt for tanke og handling – endnu en ”musefælde”, der peger på publikums hykleri. Eller mere venligt sagt: der forsøger at konfrontere tilskueren med symptomet på det, der især er venstrefløjens dilemma, at der tilsyneladende ikke længere er noget sted udenfor kapitalismen, hvorfra kapitalismen og dens effekter kan kritiseres (se i øvrigt Žižek 2008). Det kan man så juble eller græde over alt efter observans, det er sådan set underordnet, det afgørende er, at kritikken først og

fremmest reflekterer kritikken grænser. I den forstand er også kapitalismekritikken ”på kredit”. Vi kan selvfølgelig – med en vis ret – forkaste hele Brechts analyse: ja, mennesket er nok ikke kun et produkt af sine omstændigheder, og måske ser det hele ikke så sort ud endda. (Sådan slutter fx Anne Middelboe og Per Theil deres respektive anmeldelser af samme iscenesættelse med at minde om godhedens sejr trods fattigdomsdesperation og en ond verden.) Fortvivl ikke! Og optimisme er da som regel også ganske konstruktivt.

Men selvom Brechts kritiske parabel er reduktiv (ligesom alle andre parabler), så er den dog en invitation til at tænke *med*. Måske ikke så meget over verdens fortrædeligheder, dem kender vi, men over hvad der er tilbage for mennesket og for teatret, når man har konfronteret sit hykleri, andet end netop magtesløsheden. Den demaskerede Shen Te, der fortvivlet anråber guderne. Man kan så ryste ubehaget af sig og forkaste tanken, eller man kan sætte sin lid til, at der findes en vej hinsides fortvivlelsen. Mest passende er det måske at istemme fantasten og forræderen Yang Suns sang – den eneste af stykkets viser, der i øvrigt synges i iscenesættelsen; måske iscenesættelsens *grundgestus* – nemlig sangen om Sankt Aldrigsdag (Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag): ”På Sankt Aldrigsdag bliver jorden til paradys”. Ladadi, ladada.

Det Kongelige Teater, Det Røde Rum: *Det gode menneske fra Sezuan*

Instruktion: Elisa Kragerup, scenografi og kostumer: Palle Steen Christensen, lysdesign: Jonas Bøgh, dramaturgi: Solveig Gade, forfatter: Bertolt Brecht, oversættelse: Finn Methling.

Medvirkende: Maria Rossing, Peter Plaugborg, Thomas Hwan, Rasmus Bjerg, Helle Fagralid, Mikkel Arndt, Johanne Louise Schmidt, Kristian Jørgensen.

Premiere: Skuespilhuset, Det Kongelige Teater, 13. oktober 2011.

Litteratur:

Brecht, Bertolt (1953). *Der gute Mensch von Sezuan*. I: *Versuche 27/32*. Berlin: Aufbau-Verlag.

Det Kongelige Teater (2011): *Det gode menneske fra Sezuan*. Program.

Hustvedt, Kjersti (2011): Kasimir og Karoline. *Peripeti.dk* (5. september 2011).

Marx, Karl & Friedrich Engels (2004). *Det kommunistiske manifest. Den tyske ideologi*. Oversat fra tysk af Sven Brüel. Frederiksberg: Det lille Forlag.

Christensen, Anne Middelboe (2011). *Det gode menneske fra Skuespilhuset*. *Information.dk*. (17. oktober 2011).

Schneider, Magnus Tessing (2011). "I danska staten någonting är ruttet". *Peripeti.dk* (14. oktober 2011).

Theil, Per (2011). *Legesyg forestilling osere af liv*. *Politiken.dk*. (15. oktober 2011).

Zizek, Slavoj: *Modstand er overgivelse*. *Information.dk*. (18. januar 2008).

Thomas Rosendal Nielsen

Ph.d., cand. mag. Underviser i dramaturgi på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, og på Syddansk Musikkonservatorium og Skuespillerskole. Medlem af Peripetis redaktion siden 2006.
