



REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN.

Medvirkende: Marina Bouras, Alvin Olid Bursøe, Stine Gyldenkerne, Charlotte Munck, Jens Albinus.

Komponist: Hannah Schneider

Lyddesign: Asger Kuhdahl

Lysdesign: Mads Vegas

Scenografisk Konsulent: Rikke Juellund

Dramaturg: Pernille Kragh

Spilleperiode: 24. februar - 24. marts 2018. Mandag - fredag kl. 20 og lørdag kl. 17.

Billetter: 200-150 kr./ 130-80 kr. for unge u. 25 år. Ved min. 6 unge u. 25 år kun **40 kr. pr. billet.**

Revolutionér sproget - vend det på vrangen.

Revolutionér arbejdet - gå i dialog med det.

Revolutionér kroppen - begynd at lukke den ned.

Revolutionér verden - eliminér alle mænd.

Den 24. februar 2018 har Husets Teater premiere på forestillingen REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. Siden urpremieren hos Royal Shakespeare Company i London i 2014 har REVOLT været en stor succes, og er blevet eksporteret til både Edinburgh i Skotland, New York i USA, Paris i Frankrig og Auckland i New Zealand. REVOLT er en hæsblæsende dekonstruktion af mennesket, kønnet, de mellem menneskelige relationer og ikke mindst sproget som hele tiden skaber os og skabes af os. Gennem en række scener med et galleri af frustrerede, ensomme, udmattede eksistenser og situationer, vendes alting på hovedet og på vrangen for til sidst langsomt at barbære al mening væk og munde ud i en kakofoni af stemmer og budskaber. REVOLT er et fortvivlet kampråb til det moderne menneske.

Undervisningsmaterialet

Af dramaturg Pernille Kragh

Formålet med dette undervisningsmateriale er at give inspiration til hvordan REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. kan anvendes af undervisere, som ønsker at kombinere undervisningen med en teateroplevelser. Materialet henvender sig primært til undervisere og studerende på gymnasieniveau på de videregående uddannelser.

Undervisningsmaterialet er inddelt i kapitler som hver især tilbyder en tematisk vinkel på forestillingen og der suppleres med forslag til arbejdsopgaver, samt spørgsmål til diskussion i grupper eller plenum. Vi åbner dog med lidt baggrundsinformation om det kunstneriske hold bag forestillingen:

1. Revolutionér produktionen (Et kig bagom en anderledes produktion og dens medvirkende)
2. Revolutionér formen (Drama)
3. Revolutionér dramatikken (Engelsk)
4. Revolutionér sproget (Dansk og Almen Sprogforståelse)

Der er desuden mulighed for at arrangere en åben prøve, en introduktion, en artist talk eller lignende efter aftale med Husets Teater. For yderligere information kontakt venligst dramaturg Pernille Kragh på pernille@husetsteater.dk / 33 25 13 76.

1. Revolutionér produktionen

REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. er forfattet af den engelske dramatiker Alice Birch og er oprindeligt et bestillingsarbejde fra Royal Shakespeare Company, som bad Birch om at forfatte et værk om kvinder ud fra citatet "Wellbehaved women seldom make history" til en serie af forestillinger som skulle omhandle dette emne. Sætningen provokerede Birch, som efterfølgende skrev REVOLT. SHE SAID.

REVOLT AGAIN. på bare tre dage. Hun ønskede at skrive et stykke revolutionsdramatik og var derfor meget fokuseret på at værkets form skulle udfordre den traditionelle dramaturgi.

I denne ånd besluttede kunstnerisk leder, Jens Albinus, at iscenesættelsen skulle være tilsvarende anarkistisk i sin tilgang. Så efter at have sammensat et hold af skuespillere hvori han også selv indgik, afgav Albinus i denne forbindelse sin autoritet som leder, og inviterede castet og det øvrige kunstneriske hold med til at forme Husets Teaters iscenesættelse af REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN.

Workshop working

Det foregik blandt andet ved en uges udviklende workshop i efteråret, hvor det kunstneriske hold i fem temalagte dage udforskede potentialet i stykket fra forskellige vinkler. En dag omhandlede musik og lyd, en dag scenografi og lys, en dag til fysisk arbejde med kroppen og relationer mellem mennesker i rum, en dag til koncept-arbejde med både ord og billeder og en dag med manus på



Billede fra den en af den udviklende workshops første dag, som omhandlede konceptarbejde med teksten på forskellig måde. Her er det kunstneriske hold blændet og skriver til musik.



Hannah Schneider, blå bog

Født 1982. Uddannet sanger fra Rytmisk Musik-konservatorium i København i 2008. Har udgivet 3 albums i eget navn: *Hannah Schneider* - Mermaid Records/Sony Music, 2009, *Me vs. I* - Mermaid Records/ Sony Music, 2012, *Red Lines* - Mermaid Records/Sony Music/ Lojinx (UK), 2014, samt projektet *Window Sessions* - Mermaid Records/Sony Music, 2011. Hun er desuden en del af den elektronisk duo AyOwA.

Hun arrangerede, komponerede, og opførte i 2016 musikken til den anmelderroste forstilling *Melodien Der Blev Væk* på Nørrebro Teater. I Maj 2017 opførtes workshop visning af den kommende forestilling *Frit Flet* på Sort/Hvid som en del af HAUT's Eksil serie for ny eksperimenterende musik dramatik.

gulvet, hvor de forskellige elementer blev forsøgt sat sammen med uddrag af teksten.

Arbejdet med workshoppen tjente som inspiration, dels til den gruppe af tovholdere som drev arbejdet videre frem til prøvestart og dels for komponist Hannah Schneider, som blev stillet med opgaven at komponere musik til forestillingen.

Revolution og musik

På baggrund af Alice Birchs manuskript, arbejdet fra workshoppen og i samarbejde med det kunstneriske hold komponerede Hannah Schneider ny musik særligt til forestillingen. Under workshoppen arbejdede det kunstneriske hold med små vokale kompositioner og det blev disse som dannede udgangspunktet for forestillingens musikalske koncept. Lydordet "øh" danner udgangspunkt for ouverturen, som frembringes udelukkende af skuespillernes vokaler live på scenen, nogle kørt gennem filter, nogle i deres naturlige form. Ouverturen har indkorporeret et element af improvisation,

så hver enkel aftens ouverture er unik for netop denne forestilling. REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. handler især om sprog, hvordan sprog former os og formes af os, hvordan vi skaber relationer gennem sprog og demonstrerer og udøver magt gennem sprog. Hvordan sproget kan være indeholde flere betydninger og være betydningsløst. Den langsomme dekonstruktion af sproget som sker gennem forestillingen og når sit højdepunkt i tredje akt hvor en kakofoni af stemmer flår enhver betydning fra hinanden, spejles i musikken, som aldrig benytter faktiske ord, men stemmer, lyde og ord sunget bagvendt. Schneider har ladet sig inspirere, både af den følelse af sorg eller forstemthed som præger teksten, men også af den utrolige legesyge og humor Birch har flettet ind mellem linierne. Al lyd produceres på scenen af spillerne, enten med stemmer eller ved lydfrembringelse på klaver eller lign.

Tre hurtige til skuespiller og instruktør Marina Bouras og komponist Hannah Schneider

Hvordan kan det være, at I besluttede at sætte musik til Alice Birch' stykke?

Marina: Det hænger sammen med teksten - forstået på den måde, at Alice Birch - peger på de sproglige konstruktioner, vi benytter os af og prøver at forskyde dem en smule for at se hvordan det påvirker os, vores forståelse af os selv og hinanden i forskellige nedslag, forskellige situationer i livet.

Vi tænkte at det kunne være interessant, at arbejde på samme måde med hele det lydige univers. Altså have mulighed for at skabe, dekonstruere, ændre og forskyde lydige elementer. Det talte sprog er jo også lydfrembringelser. Derudover ville vi gerne arbejde med lyde som vi genkender men ikke nødvendigvis kan identificere og der tænkte vi, at vi gerne ville arbejde med en skabende lyddesigner- og da jeg så mødte Hannah i en anden sammenhæng sidste år, tænkte jeg straks på hende til det her projekt. Hun er jo primært musiker og har stor interesse i lydfrembringelser og jeg fremlagde idéen for hende og hun var med det samme på bølgelængde med, hvad vi gerne ville undersøge.

Hvordan griber man som komponist den opgave an, at skulle sætte musik til et allerede eksisterende værk?

Hannah: Først og fremmest må man forelske sig i teksten, tror jeg. For mig var det tanken om at alt, selv lyden af sproget, skal gøres oprør mod. Der er en musik i ord som er svære at sige, og det er det, jeg har taget udgangspunkt i.

Hvad har været udfordrende ved denne opgave? Og hvad har været givende?

Det har været en udfordring at arbejde med at sætte tekst til musikken. Hver eneste gang jeg skrev noget reel tekst til en reel sang, så blev det for sødt eller passede ikke ind. Teksten i sig selv er enormt musikalsk, og når man sætter musik til selve teksten, blev det lidt for meget ost med ost på. Resultatet blev at al tekst i musikken enten blev vendt om og sunget baglæns, den blev distorted eller cuttet op i bidder. Det har på en gang været det mest udfordrende og det mest givende at arbejde med stemmen på den måde.

2. Revolutionér formen

Da Alice Birch arbejdede på REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. var stykkets form noget af det hun var mest optaget af. Hvordan skriver man et stykke dramatik om revolution? Dramaturgien var altså centrum for hendes arbejde. Dramaturgi har at gøre med opbygningen af et stykke. Det handler om, *hvordan* et skuespil virker. Der er mange forskellige teoretikere, som har opstillet modeller over, hvordan man kan bygge et skuespil op. Det tidligst bevarede skrift vi har, som omhandler et dramas opbygning, har vi

fra Aristoteles (384-322 f.Kr.), en græsk filosof og videnskabsmand, der som den første formulerede sine betragtninger omkring dramaets logiske, sammenhængende spændingsopbygning i det der siden skulle blive døbt *det aristoteliske drama*. Siden den græske tragedie, som var baggrunden for Aristoteles' analyse, er rammerne for dramaet blevet udvidet, sprængt og samlet på ny i en mangfoldighed af former. Skal man analysere et stykke scenekunst i dag, kan det derfor være en kæmpe fordel at have et overblik over den dramaturgiske udvikling, hvorfor vi her vil introducere et dramaturgisk analyseredskab.

Lektor ved Dramaturgi på Aarhus Universitet, Janek Szatkowski, opstiller tre modeller for, hvordan man kan beskrive den udvikling, det europæiske drama har gennemgået over århundreder:

1. Den Dramatiske Form
2. Den Episke Form
3. Den Simultane Form

At indfange alle stykker i verden er umuligt, siger Szatkowski, og modellerne er ikke et forsøg på at beskrive alle stykker, der nogen sinde er skrevet med blot tre overordnede modeller. Snarere ønsker han at formidle nogle generelle "regler", som kan tydeliggøre de fundamentale forskelle i struktur og strategi, den dramatiske fortælling benytter for at formidle sit indhold, og

dramaturgi [*dramatur'gi*] subst. -en

1. reglerne for hvordan et skuespil el. en film opbygges og fremføres, og studiet heraf.

dra/ma/tur+i <= græsk *dramaturgia*
 'skuespilkomposition' <= *dráma*
 (genetiv *drámatos*) + -*urgia* besl. m.
érgon 'arbejde' (jf. *erg*)

Politikens Nudansk Ordbog 2001, 2. udgave.

hvorledes den dramatiske konstruktion påvirker den måde, vi oplever på og fortolker det, vi ser og hører i teatret.

Den Dramatiske Form

Den dramatiske form kan dateres tilbage til ovennævnte Aristoteles og begrebet mimesis, som kort fortalt refererer til efterligningen eller imitationen af den virkelige verden i kunst og litteratur. Her er "målet" med den dramatiske fortælling at **engagere** sit publikum i historien, at få dem til at leve sig ind i det fiktive univers og dets figurer og reagere **følelsesmæssigt** på den stigende dramatiske spænding, som udfoldes i skuespillet. Drivkraften i den dramatiske form er typisk den centrale konflikt mellem hovedpersonernes forskelligartede viljer eller ønsker. Én scene følger af den anden i en **kausalt, lineær** fremdrift af handlingen og spændingen opstår omkring, hvordan historien udvikler sig, hvad der kommer til at ske med skuespillets hovedpersoner og hvordan den centrale konflikt vil blive løst.

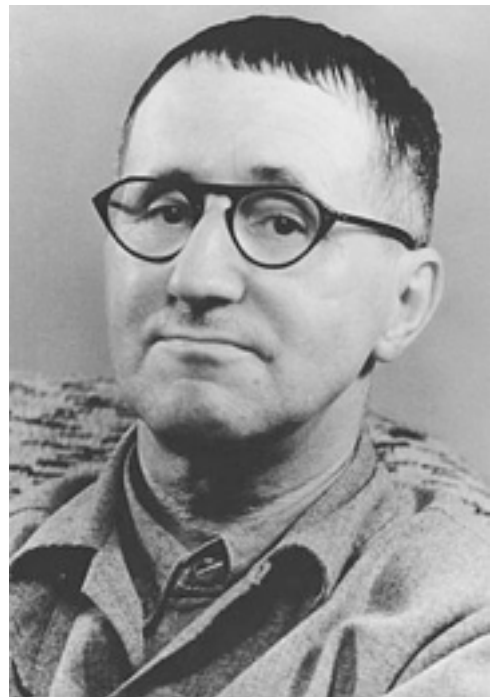
Et skuespil skrevet efter den dramatiske form vil være blottet for fortæller og kor og dramatikeren vil ikke på nogen måde være synlig i skuespillets konstruktion. Dette for at sikre illusionen om skuespillets absolutte her og nu. Det betyder ikke, at dramatikeren ikke ønsker at formidle et budskab. Det betyder blot, at budskabet overbringes suggestivt gennem dramaets antydninger. Den såkaldte **berettermodel** (også kaldet Hollywood-modellen) er et eksempel på en videre-udvikling af det aristoteliske drama og som bruges flittigt, både i film, tv og teater.

Den Episke Form

Den episke form er også kendt som non-aristotelisk drama. Den opstod som følge af det nye verdensperspektiv, der opstod i kraft af indflydelsesrige forskere som Karl Marx og Sigmund Freud, og kan forstås som en reaktion på



Aristoteles på den syv meter brede fresko i Vatikanet kaldet "Skolen i Athen", malet i 1509-1510 af den italienske maler Rafael.



Bertold Brecht 1898-1956. Tysk dramtiker, instruktør og teaterteoretiker

et samfund, hvor individet er frarøvet simpel suverænitet. Den skærende kontrast mellem massernes arbejds- og leveforhold og den akkumulerede rigdom blandt samfundets spidser, satte den blinde tro på fremskridtets fordele i et industrialiseret samfund på prøve. Lysten til at gøre op med denne skæve fordeling af goder var stigende blandt både kunstnere og befolkningen generelt.

Denne udvikling reflekteres i den episke form, som sprænger den handlingens enhed, der kendetegner den dramatiske form og erstatter den med en række på hinanden følgende enheder eller scener, som knyttes sammen af **montagens** overordnede princip. Skuespillets scener eller handlingens begivenheder følger ikke *af* hinanden men *efter* hinanden og det er ikke ualmindeligt, at der forekommer spring i både tid og sted i fiktionens univers. Ofte formidles handlingen af en fortæller og dramaets karakterer er ofte stereotyper og ikke af en dybdegående, psykologisk natur.

Montagens samlende princip peger tilbage på dramatikeren og på dennes syn på verden udenfor fiktionens univers. Intentionen er at konfrontere individet med fakta og tvinge publikum til at tage moralsk stilling til det som præsenteres. Teatret forvandles til et laboratorium i hvilket den menneskelige tilstand og samfundet generelt gøres til genstand for undersøgelse.

Den indlevelse som den dramatiske form tilskynder, er i direkte modstrid med den bevidste stillingtagen til skuespillets problematik, som den episke form

efterstræber. Den tyske instruktør, dramatiker og teaterteoretiker Bertold Brecht indførte begrebet *Verfremdung*, som er det tyske ord for fremmedgørelse, og betegner en række dramaturgiske strategier indenfor narration og iscenesættelse, som skal hindre publikums indlevelse i fiktionen. At man med den episke form forsøger at hindre publikums indlevelse, er imidlertid ikke ensbetydende med, at skuespil skrevet efter den episke form er blottet for dramatisk spænding. Men hvor den dramatiske form skaber spænding gennem handlingen, ved at få publikum til at undre sig over *hvad* som kommer til at ske, skabes spændingen i den episke form gennem publikums undren over *hvordan* handlingen bringes fremad.



Samuel Beckett 1906-1989. Irsk dramatiker, forfatter af et af de mest kendte absurde dramaer *Waiting for Godot*, som er et fint eksempel på den simultane form.

Den Simultane Form

Hvor de to foregående narrative modeller skaber spænding gennem publikums undren over handlingens *hvad* og *hvordan*,

opstår den dramatiske spænding ved den simultane form simpelthen ved at modsætte sig publikums fortolkning. Dette gøres ved at anvende en narrativ strategi, der er så kompleks, at vores normale, logiske tilgang til fortolkning af det vi ser, ikke kan rumme strukturen og derfor forstyrrer oplevelsens automatik. Den dramatiske spænding opstår således i spørgsmålet om, hvilken betydning vi som publikum kan tilskrive det, vi oplever.

Den simultane form har sine rødder i et stadig mere videnskabeligt bestemt verdenssyn, hvor absolutte sandheder og idealistiske værdier drages i tvivl, kombineret med en global bevidsthed om de biologiske og menneskelige omkostninger ved den fortsatte såkaldte "blinde vækst". Udgangspunktet er fragmentering af mening og sammenhæng og formens kerne er at sætte spørgsmålstejn ved absolutte sandheder. Fiktionslagene er skyllet bort, idet fiktion og virkelighed flyder sammen i en udefinerbar al-tid, som slører grænserne mellem de forskellige virkeligheder. I stedet vil dramatikeren, som følger en simultan form, anvende forskellige typer af associative rum, som flettes sammen på kryds og tværs, men som dog peger i forskellige retninger, og modsætter sig fortolkning og forståelse. Montageprincippet er således fraværet af en fortællingens kerne. Formålet med det simultane drama er at undersøge den måde, vi tilskriver mening til oplevelser.

Forslag til opgaver

- Se REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. på Husets Teater. Tag ikke noter undervejs, men sæt jer evt. umiddelbart efter forestillingen, enten alene eller i grupper af to og tre og noter de momenter som står skarpest for jer.
- Hvilke valg er der truffet i forhold til scenografi, spillestil, rekvisitter, lys og lyd?
- Analyser forestillingen ud fra de tre dramaturgiske modeller. Hvilke elementer kan I finde fra de forskellige former i forestillingen?
- Hvad tror I Birch har villet opnå ved at kombinere disse elementer?
- Hvad tror I Birch forsøger at formidle til sit publikum med REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN.?

Kilder:

Janek Szatkowski, 'Dramaturgiske modeller - om dramaturgisk tekstanalyse' in Erik Exe Christoffersen, Torunn Kjølner & Janek Szatkowski, *Dramaturgisk analyse, en antologi*, Institut for Dramaturgi, Århus Universitet, Århus, 1989.

Filmcentralens berettermodel:

<http://filmcentralen.dk/gymnasiet/filmsprog/berettermodellen>

Politikens Nudansk Ordbog med etymologi, Politikens Forlag, København, 2001.

Bodil Due, *Euripides*, Den Store Danske online:

http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Gr%C3%A6sk_litteratur/Klassisk_gr%C3%A6sk_litteratur_550-300/Euripides

Aristoteles, *Poetikken*, Det Lille Forlag, 2004.

3. Revolutionér dramatikken

Siden Shakespeare har England markeret sig som en nation af historiefortællere. Det er ikke mindre sandt i dag, hvor dramatikken i England udvikler sig i mange retninger hele tiden. Skal man have et indtryk af, hvad der sker med moderne dramatik i dag, er det derfor ikke nogen dårlig ide at skæve til hvad der sker på den engelske scene. Og her er Alice Birch en ud af mange dygtige, unge dramatikere, som er med til at sætte sit præg på fremtidens dramatik.

Flerstemmige monologer

Én ting som går igen flere steder i nyere engelsk dramatik er de flerstemmige monologer. Karakterer fortæller på skift deres historier, uden tilsyneladende at være opmærksomme på, at en anden også er i gang med at dele en intim fortælling med publikum. Det var tilfældet med Chris Thorpes *There Has Possibly Been An Incident*, som fik en reading på Husets Teater under Festival for Ny Europæisk Dramatik i 2015. Her fortæller tre forskellige unavngivne personer om en voldsom begivenhed i deres liv og deres umiddelbare reaktion på denne begivenhed. Historierne flettede sig ind og ud mellem hinanden, med afsnit af kortere eller længere varighed, som af og til blev punkteret af et tredje fælles narrativ, hvor en unavngiven person sidder anklaget for en forbrydelse ikke ulig Anders Bering Breiviks i 2011.

Samme flerstemmige monolog kunne man være vidne til, da engelske dramatiser Anders Lustgardens *Lampedusa* spillede på Husets Teater i 2017. Her lod dramatiseren en italiensk fisker fra øen Lampedusa fortælle om sit møde med en ung immigrant og en ung engelsk kvinde af asiatisk afstamning får lov at fortælle om sit møde med en af de mennesker, hun som ansat hos en kreditor normalt indkræver penge fra. De to fortællinger følges ad dramaturgisk og når samme håbefulde forløsning ved stykkernes afslutning.



Jesper Hyldegaard som den desillusionerede fisker fra *Lampedusa* i Anders Lustgardens stykke af samme navn. Foto Henrik Ohsten Rasmussen.

Sidst men ikke mindst bør nævnes *Nothing* af det helt unge håb, Lulu Raczka. Her blandes ikke færre end otte monologer ud fra et improvisatorisk princip; dramatiseren opfordrer iscenesætterne til at lade performerne befinde sig ude blandt publikum og afvikle deres del af monologsekvenserne når det "føles rigtigt". Således bliver hver forestilling unik og tilrettet netop denne aften

publikum.

Dramaturgisk eksperimenteren

Den klassiske dramaturgi udfordres også i den grad. Det kan man f.eks. se hos Nick Payne i stykket *Konstellationer*, som spillede på Aarhus Teater og Husets Teater i 2014. I denne two-hander lader Payne sine to figurer, Roland og Marianne, mødes et utal af gange på et utal af måder. Hele tiden en lille smule anderledes end den forrige. Det viser sig langsomt at man som publikum følger flere forskellige handlingsforløb, med de samme to figurer, som udvikler sig i marginalt forskellige retninger. I nogle forelsker de sig i hinanden. I nogle ikke. I nogle indleder de et forhold, i nogle dør romantikken tidligt, i nogle bliver Marianne syg, i andre ikke. Hele tiden marginalt forskelligt fra det forrige. Skift i univers markeres ved skift i skrifttype.

Illt af Duncan Macmillan, også fra 2014, er også et godt eksempel. Endnu en two-hander, hvor stykkets to figurer, M og K, overvejer og sidenhen forsøger at få et barn. Dette stykke adskiller sig ved ikke på nogen måde at foretage nogen form for sceneinddeling. Handlingen flyder ud i et langt forløb, hvor man umærkeligt bevæger sig gennem tid og rum med stykkets to personer, fra fællesindkøb i IKEA til picnic i parken til jobsamtale og til mødet efter



Både *ILT* og *KONSTELLATIONER* har været opført på Husets Teater i 2014. Her ses et pressefoto fra *ILT* med Tilde Maja Fredriksen og Thomas Hwan i hovedrollerne som M og K. Foto: Henrik Ohsten Rasmussen

jobsamtalen. Fra de tidlige overvejelser, til første forsøg, en abort, sorgen som følger, et brud og et håbefuldt gensyn. Alt er spundet op omkring overvejelserne i det at sætte et barn i verden. Moralske, miljømæssige og livsforandrende implikationer.

REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. skriver sig altså ind i nogle tendenser og gør dem alligevel helt til sine egne. Herunder er et par forslag til opgaver

Forslag til opgaver

- Se forestillingen. Lad være med at tage noter undervejs, sæt jer hellere i grupper af to eller tre umiddelbart efter forestillingen og noter hvad I hver især har bidt mærke i.
- Tænk over de forskellige tendenser i britisk dramatik som anført ovenfor. Var der nogen elementer som gik igen?
- Hvad er jeres indtryk af forestillingen som helhed? Af figurerne? Af universet?
- Hvilke temaer bliver ridset op i forestillingen?

4. Revolutionér sproget



Gaderne fyldes med protestanter i Leipzig den 9. oktober 1989 kort inden Berlinmurens fald i en af de såkaldte “mandagsdemonstrationer”. Gaderne genlyder af parolen “Wir sind das Volk!”

I forbindelse med udgivelsen af sin nye bog *PUSSY* gav britiske Howard Jacobson et interview til Weekendavisen i juni 2017. *PUSSY* er en satirisk fabel skrevet i tiden umiddelbart efter Donald Trumps sejr i det amerikanske præsidentvalg i 2016, men interviewet kommer vidt omkring og omhandler også den intellektuelle elite og ikke mindst sprogets rolle i samfundet og den enkeltes eksistens:

“Man er fordømt uden ord; dømt til at være ignorant. Og her tænker jeg ikke blot på den manglende viden om poesi og skønhed, men manglende viden om sig selv. Uden sprog kan man ikke tænke. Uden sprog efterlades man med blot få impulser, og det er næsten altid fjendtlige impulser. Vi begynder vores liv i fjendskab, og sproget hjælper os til at overvinde fjendskabet. I sproget finder vi vores fornuft. Vi griber efter endnu et ord, og det ord fører os til en ædlere renere verden, så vi ikke skal holdes indespærrede i denne indesluttede verden.”

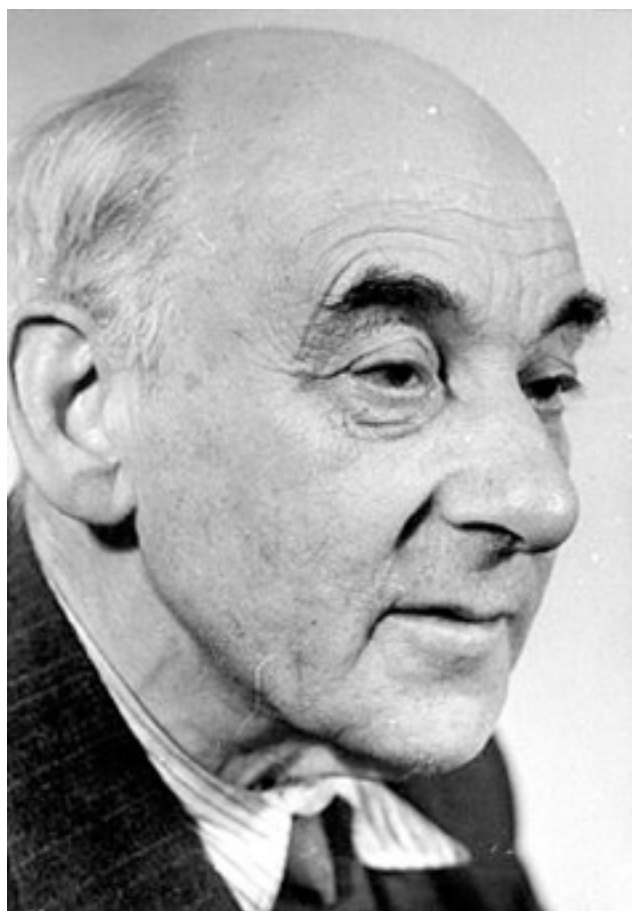
Howard Jacobson, *Bæstet i vore hjerter*, Weekendavisen, Bøger, 16. juni 2017.

Jacobson tildeler ordet en central betydning i menneskets tilværelse, både i forhold til den enkeltes viden om sig selv, men også som en elementær brobygger til andre mennesker, en grundpille i samfundet. Og søger man bare en lille smule på det store internet på sprogets betydning er mængden af forskning og tænkning overvældende. Ordet er på godt og ondt magtfuldt. Det evner at flytte massernes sind, det kan starte krige og det kan vælte mure. Politikere verden over kæmper for at finde det slogan for deres valgkampagner, som kan vinde en plads i befolkningens bevidsthed. Gerne noget kort og fængende: "Yes we can!" eller "Build that wall!" hvis vi skæver til den seneste amerikanske valgkampagne, eller "Take Control" og "Better together" hvis man snakker Brexit.

Et godt citat kan også blive synonymt med store historiske begivenheder; de fleste som oplevede murens fald vil nok huske Ronald Reagans berømte citat fra talen i Vestberlin 12. juni 1987, hvor han opfordrede Gorbachev til at rive muren ned, "tear down this wall!", eller folkets stemme som en enorm stemme der gjaldede gennem gaderne og ud i alle stuerne hos folk som så TV-transmissionen fra de massive men fredelige protester i Østtyskland i 1989: "Wir sind das Volk!", vi er folket.

LTI

Men skyggesiden af sprogets magt er propaganda og manipulation af store befolkningsgruppers måde at tale på, sågar deres måde at tænke på. Et af de måske bedste vidner på det fænomen er filolog Victor Klemperer's bog LTI eller *Lingua Tertii Imperii* som var den kode Klemperer brugte når han nedfældede et af sine utallige notater på Det Tredje Riges sprogbrug i perioden 1933-1945. Victor Klemperer (1881-1960) var tysk jøde, men gift med en ikke-jødisk kvinde, og blev derfor sparet for koncentrationslejrenes helvede. Men familier med blandede ægteskaber blev behandlet med foragt og modtog rationeringer som var under eksistens minimum under 2. verdenskrig. Desuden måtte Klemperer se sig frataget sin stilling som romansk filolog, blev sat til varierende former for hårdt fysisk



Victor Klemperer (1881-1960), tysk filolog og forfatter til LTI, bogen om nazisternes sprog.

arbejde, han måtte ikke deltage i folkesamlinger og måtte kun læse bestemte former for litteratur. I sin frustration over ikke at have adgang til at udøve sit fag og i forfærdelse over den bølge af had han så skylle ind over sine medborgere, begyndte han at gøre notater på alt han kunne komme i nærheden af af materiale, det være sig en tale han hørte i radioen på gaden (det var ikke tilladt for jøder at eje eller lytte til radio, og alle taler Hitler og hans folk gav, var forbudt for jøder), propaganda skrivelser han fik fat i gennem venligt stemte tyskere eller lignende. Alle noter han gjorde sig om nazisternes sprog var forbudt og derfor skrevet i kode (heraf LTI), det ville have kostet ham livet, hvis det var blevet opdaget. Klemperer overlevede krigen og har givet verden dette unikke vidnesbyrd på hvordan sproget var med til at forme befolkningens måde at tale og tænke på op til og under krigen. Et citat fra bogen lyder: *“Ord kan virke som bittesmå doser arsenik: De sluges ubemærket, de synes ikke at have nogen virkning, men efter nogen tid viser giftens virkning sig alligevel.”*

Klemperer betragtede med stigende mismod, hvordan de mennesker han var overbevist om i deres kerne ikke var nazister eller tilhængere af deres ideer alligevel blev præget af retorikken. Og hvad var det så præcis nazisterne gjorde med sproget, som var anderledes end tidligere? Herunder er samlet nogle noter fra bogen, som fremhæver nogle af de træk, som kendetegnede det tredje riges sprog.

LTI - Lingua Tertii Imperii

- Alle ord der indeholder **folk-** er det store skrig: Folkestorm, Folkefælde, folkefællesskab, folkefremmed, folkekansler, folkelegeme, folkeparasitbekæmper, folkenær, folkeparasit, kogende folkesjæl etc. Man understreger sammenhørigheden i befolkningen, samtidig med at man gør visse af samfundets beboere til udenforstående ”parasitter” på dette hele.
- Ord som tidligere har haft en negativ klang, bliver pludselig brugt i positive sammenhænge. Det bliver f.eks. til noget positivt at være **fanatisk**, det konnoterer i LTI en lidenskabelig begejstring for noget i stedet for den ensidige, blinde tro på en sag man ellers forbinder ordet med. Faktisk er den **blinde** følger af Føreren den tilstand man efterstræber hos folket og bliver derfor fremhævet positivt under nazisterne. Man ser en utrolig optagethed af det **heroiske** og efterhånden som tiden går bliver det heroiske i stadig større grad forbundet med ”krigerisk mod og dumdristig holdning i en eller anden kamphandling”. Ord som **kampivrig** og **krigerisk** bliver også yndlingsord.
- I forlængelse af dette er der et stort fokus på dyrkelse af **den atletiske krop**, på **sport** og **sportsuniverset** især boksning og motorsport, samt det sprog man benytter til at tale om sport. I *Mein Kampf* diskuterer Hitler den ”folkenationalistiske stats opdragelsesprincipper” og fremhæver kropslige metoder over alt andet og især dvæler han ved boksningen.
- Alt jødisk eller relateret til en person af jødisk familie, skulle tydeligt advisere med sin jødiskhed: Jødehus, Jødegudstjeneste, Jødehore, Jødelæge, Jødeknægt, Jødebutik etc. Alle mandlige jøder fik tilføjet fornavnet Israel og kvinderne Sara. Så man ikke utilsigtet kunne falde i dårligt selskab som god arisk tysker.

- De **religiøse motiver** bliver også bragt i spil. Klemperer noterer sig hele nazimens regeringstid igennem, hvordan folk "tror" på Hitler. Rent sprogligt kan man spore de religiøse motiver. Man taler om Det Tredje Rige som **evigt**, den fane som blev båret af partiets første martyrer bliver kaldt for **blodfanen** og indgår i et ritual til indvielse af nye SS og SA'ere, der skal berøre fanen som en del af optagelses-ceremonien. Man underspiller julens kristne elementer og fra officielt hold tales i stedet om **den tyske sjæls fest** og fejringen af **Det Stortyske Riges Opstandelse** (efter annekteringen af Østrig i 1938). Rigtig mange ting i LTI er **evigt, historisk** eller **enestående**. En enkelt gang noterer Klemperer at Hitler direkte religiøse vendinger i en tale (9. November 1935) og ophøjer sig selv til tysk frelser, da han kalder de seksten faldne fra Feldherrenhalle for "mine apostle" og fortæller at de er "opstået i Det Tredje Rige". Det Tredje Rige fik også i tyske kredse tilnavnet **Tusindårsriget**.
- Klemperer mener at man hos den ene eller den anden gruppe eller hos enkeltpersoner somme tider kan finde forkærlighed for et bestemt **sætningstegn**. De intellektuelle elsker semikolon; deres logiske behov kræver et skilletegn, der er tydeligere end kommaet, men ikke adskiller så definitivt som punktummet. Skeptikeren benytter spørgsmålstegnet. Sturm und Drang har en forkærlighed for udråbstegnet. Det skulle man tro at nazisterne også havde, men som Klemperer bemærker, så er stort set alt hvad de kommunikerer en form for udråb. Snarere bliver det som udmærker LTI det ironiske **anførselstegn**. Især når man ønsker at være spydig overfor den omgivende verdens "statsmænd", overfor "forskeren" Einstein eller "tyskeren" Heine. I fanger sikkert tendensen.
- Og så er LTI også tungt besat af **superlativer** og konsekvente overdrivelser. Fordi man fra officielt gjorde så flittig brug af superlativer, gik man ind og forbød menige mennesker at bruge det til markedsføring o.a. Klemperer fortæller hvordan en daværende nabo havde fået en omdelt cirkulære, hvor man forbød anvendelse af superlativer i forretningsannoncer. Dette for ikke at devaluere superlativet. Ordet *verden* er også hyppigt brugt for at tilføre situationer og taler større værdi og vægt. "Verden lytter til Føreren", "Det største slag i verdenshistorien", Japan som avancerer til at være "verdensmagt" i stedet for bare stormagt eller "verdensfjender" om jøder og bolsjevikker.
- **Forkortelser** er også en stor del af LTI. SS, SA, Ari for Artilleri, Wigru for Wirtschaftsgruppe o.a. Især benyttes det indenfor militæret, men de særligt markante forkortelser, som f.eks. SS (Schutzstaffel), får deres eget liv og en egen betydning. Klemperer skriver om forkortelsernes rolle i LTI: *"Hvis jeg spørger mig selv, hvorfor forkortelsen skal regnes som et af de mest udprægede karakteristiske ved LTI, er svaret klart. Ingen tidligere sprogstil har gjort så udstrakt brug af denne form som Hitlertysk. Den moderne forkortelse forekommer altid, hvor man beskæftiger sig med teknik, og hvor man organiserer. Og nazismen gør jo i overensstemmelse med sit totalitetskrav, netop alt til teknik og organisation. Det er grunden til den enorme mængde af forkortelser. Men eftersom dette totalitetskrav også søger at gøre sig til herre over folkets indre liv, fordi nazismen vil være religion og planter hagekorset overalt, er alle dens forkortelser også beslægtet med den gamle kristne "fisk": Kradschütze (motorcykel-infanterist) eller mandskabet ved en MG (maskingevær), medlemmer af HJ eller DAF – men er altid et "edsvorent fællesskab"."*
- **Organisation kontra system**. Man tror de er to sider af samme sag, men det er de ikke og slet ikke i LTI. System kan henvise til både politiske og filosofiske systemer. I LTI henviser **systemet** stort set altid til Weimarrepublikkens forfatningssystem. Klemperer skriver: *"Efter den første farce med et rigsdagsmøde under Hitlers pisk – intet blev diskuteret og ethvert krav fra regeringens side blev enstemmigt vedtaget af en veldresseret statistgruppe – skrev partiaviserne triumferende, at den nye rigsdag havde udrettet mere på en halv time end systemets parlamentarisme på et halvt år."* Det fortænkte system taber overfor det handlekraftige velorganiserede nazistparti. For Kant betyder filosofi: at tænke systematisk. Den som tænker, ønsker ikke at blive overtalt, men overbevist og den som tænker systematisk er dobbelt så svær at overbevise. Systematikken hører til den tankeproces, LTI forsøger at omgå. Selv ordet **filosofi** erstattes af ordet **verdanskuelse**. At anskue har intet med tænkning at gøre, langt snarere at se verden fra et bestemt ståsted, og handler mere om noget sanseligt og følelsesmæssigt. Alfred Rosenberg, nazist og raceideolog, skrev bl.a. om hvordan man burde opgive jagten på den såkaldte evige sandhed og i stedet hengive sig til hans erkendelser, som ikke er filosofiske af natur med bygger på verdanskuelse og med et slag er: "alt det blodfattige intellektualistiske sammenskrab af rent skematiske systemer borte". **Betoningen af det følelsesmæssige er altid ønskværdigt i LTI**. Til gengæld bruger man i høj grad verbet "at organisere". Det handler langt snarere end at fortabe sig i lange tankestrømme som står i vejen for handlingens kraft, om at muliggøre handling. Alt skulle organiseres helt ned til Hitlerjugend og

Afslutningsvis skal det siges, at Klemperer giver flere eksempler på, hvordan han har hørt venner, naboer og andre som han er overbevist om aldrig har været nazister og som måske endda har modarbejdet nazisterne, men alligevel har talt LTI og lidt under de deraf følgende overbevisninger og tankemåder.

Med andre ord handlede det i LTI om at få befolkningen til dels at tilsidesætte deres fornufts-baserede tankeprocesser og i stedet handle på mavefornemmelse og tro, så man kan få den blinde fanatiker, som lader sig lede i den ønskede retning uden diskussion, dels at få den store del af befolkningen til at føle sig som en del af et hele, som er under trussel fra et voksende mindretal, som ønsker at bemægtige sig, styre eller ødelægge denne enhed.

Den måde vi taler om et emne eller en befolkningsgruppe har altså stor betydning for hvordan vi tænker om det. Og er man opmærksom på hvordan den offentlige samtale forløber, kan man måske blive klogere på, hvor vi bevæger os hen som samfund. Nedenfor er et forslag til nogle opgaver I kan lave på baggrund af det I netop har læst.

Forslag til opgaver:

- Vælg et relevant emne, det kan være den amerikanske valgkamp eller Brexit, det kan være den danske EU afstemning, flygtningekrisen, den økonomiske krise eller noget helt tredje.
- Inddel i mindre grupper. Find taler/interviews/debatudsnit, kronikker, essays og artikler fra politiske kandidater af forskellige overbevisninger, fra journalister og meningsdannere. Det kunne f.eks. være et klip som denne debat mellem journalist Martin Krasnik og Integrationsminister Inger Støjberg, som i juli 2015 diskuterede den nye nedsættelse af ydelse til de flygtninge som får tildelt asyl i Danmark: <https://www.youtube.com/watch?v=IP6ZroowWwo>
- Læs/lyt/se og analyser de forskellige tekstmaterialer med Klemperers LTI i baghovedet. Er der noget som kendetegner de enkeltes måde at tale på? Er der noget som kendetegner den måde vi som hele debatterer et emne?
- Nu kan I samles i plenum og fremlægge gruppernes analyser. Er I enige? Hvis nej, hvorfor ikke?

REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN.

Alice Birch har i et interview med et universitet i Lille i Frankrig fortalt at hun er meget nøjagtig med sproget i sine stykker. Og studerer man manuskriptet til REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. er det også bemærkelsesværdigt, hvordan tegnsætningen anvendes til at hjælpe

skuespilleren eller læseren til at forstå betoning, tempo og rytme i dialog og replik. Hvert ord overvejes og afvejes nøje for dets betydning. REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN kredser hele tiden om sprogets forskellige betydninger og hvordan vi positionerer os i relation til hinanden gennem den måde vi taler på. Første akt består af fire scener, som på den ene eller den anden måde sætter magtrelationer i spil, vender den på hovedet og på vrangen og peger på den sprogbrug, vi helt ubevidst begår os i til hverdag. Hvordan enhver samtale som involverer seksualitet også involverer en form for magtudøvelse eller -underkastelse, som når to mennesker forsøger og mislykkes med at have sex. Hvordan ordet og institutionen ægteskab kan betyde to forskellige ting for to forskellige mennesker. Hvordan vores arbejdsliv er begyndt at række ind i vores privatliv ved at inkorporere nogle af de ting vi forbinder med vores private liv og fritid som en del af arbejdspladsen. Og hvordan det at kræve denne frihed /fritid tilbage kan være en udfordring, fordi der forventes en eller anden form for forklaring på afvisningen af arbejdsmiljøet. Ikke mindst hvordan det offentlige rum overskrider vore grænser med de konstante krav til vores udseende og opførsel.

Forslag til opgaver:

- Se REVOLT. SHE SAID. REVOLT AGAIN. Lad være med at tage noter undervejs, sæt jer hellere umiddelbart efter forestillingen og noter de ting I bed særligt mærke i, mens det står skarpt i hukommelsen.
- Diskutér i plenum eller i mindre grupper. Hvad har I set? Hvad tror I dramatikeren ønsker at sige med sit stykke?
- Udvælg en af dialogerne fra første akt. Diskutér den sproglige udveksling i selve scenen. Også gerne generelt. Oplever I selv at sprog kan definere jer i forhold til andre. At der kan trækkes grænser og at man kan overskride grænser med sit sprog? Hvis ja, hvordan?

Kilder:

Victor Klemperer, *LTI*, tekst og tale forlag, Ringkøbing 2010.

Jean-Jacques Lecercle, *The violence of language*, Routledge, London 1990.

Renate Klein (ed.), *Framing sexual and domestic violence through language*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

Klaus Wivel, *Bæstet i vore hjerter*, Bøger, Weekendavisen 16. juni 2017.

J. J Lemke, *Violence and language: the signs that hurt*:

<http://www.columbia.edu/cu/21stC/issue-1.2/Language.htm>

Prof. Dr. Clemens Knobloch, *Language as violence*:

<http://www.goethe.de/mmo/priv/1520783-STANDARD.pdf>

Camilla Wass, *Vold som politisk sprog*, Kristeligt Dagblad 14. december 2007:

<https://www.kristeligt-dagblad.dk/den-tredje-verden/vold-som-politisk-sprog>