

# Birgitte Dam: ”Teater live — nye tendenser” og Eva Klinting: ”Det store teaterprojekt”

Hvordan ser det senmoderne teater ud?

*Af Erik Exe Christoffersen*

Den grundlæggende ide med Birgittes Dams *Teater live* er at gøre samtidsteatret lettere tilgængeligt i undervisningen i gymnasiet, på højskoler og hvor der ellers foregår ungdomsuddannelser i *live*-teater og dramatik. Målet er at udvikle denne faglighed, og det gør Birgitte Dam ved at introducere til brudflader og tendenser i det aktuelle teater og til metodiske undersøgelser af den dramatiske tekst og af forestillingen. Hvordan er det senmoderne drama og den dramatiske karakter skruet sammen? Hvordan ser scenerummet ud, og hvordan etableres tilskuerrelationen? Hvilke temaer dominerer perioden 1990 – 2011, og hvilke forandringer kan man iagttage? Det er nogle af de temaer, Dam tager op sammen med forslag til hvordan, der kan arbejdes analytisk og praktisk med konkrete dramatekster og forestillinger.

*Teater live* betoner det analytiske og metodiske i forhold til det levende teater. Udgangspunktet er ”den senmoderne verdens kompleksitet, dens mangel på faste holdepunkter og absolutter”. Man kan sige, at overfor det flydende og foranderlige, som kendetegner globaliseringen og kapitalismen i dens aktuelle krise, er struktur og fast form en nødvendighed i teatret. Det moderne teater undersøger former og spilleregler gennem det, Dam kalder *re-teatralisering* og *stilisering*, for at få adgang til det uventede, nye iagttagelser, nye udtryk og nye kreative processer. Dam opregner en række nye hybride genrer som teaterkoncerten, teatrets remediering af film, teatrets *reframing* af virkelighedsfragmenter i form af skuespillere som ”spiller sig selv” eller specielle lokaliteter, som indrammes som scener. En pointe er, at denne reatralisering skaber

kunstneriske muligheder, som kan knyttes til den generelle tendens til medialisering af individet både i private og offentlige medier. Disse ”nye” former gælder både i forhold til iscenesættelse, spillemåder og dramatiske fortælleformer. Når man måske ikke kan tale om ”nye” former, hænger det sammen med, at teatrets fornyelse i høj grad lever af mediale recombinationer.

Dam tager udgangspunkt i begrebet om det postdramatiske teater og dets ”opgør” med den teksttro tradition og dramaturgi med et sammenhængende plot med en lineær progression. Det postdramatiske rummer imidlertid også et opgør med den episke form, som benytter afbrydelser og diskontinuitet i kraft af montageteknikken og en metafiktionel dramaturgi med flere fiktionslag. Postdramatisk teater er især interesseret i opførelsens realitet og relationen til tilskuerne i form af visualitet, rum, særlige tilskuerkonstruktioner eller spillemåder og udnytter det forhold, at både skuespillere og tilskuere er til stede samtidig, og at det er muligt at reagere på hinanden – mere eller mindre udtalt. Den postdramatiske dramaturgi sidestiller elementer og undlader et hierarki imellem fortælleudtrykkene, hvilket gør det muligt at skifte mellem forskellige formelle henvendelsesmåder. Snart er det skuespillernes tilsyneladende personlige hensigt, fejl eller misforståelser, som er centrale, snart er det rollen eller det visuelle og tematiske. Denne dramaturgi er forbundet med det, man kalder performativitet. Det bliver det formede begivenhedsforløb, som er centralt, og som kan have såkaldte transformerende effekter. Det vil sige, der forgår en form for interaktion, som betyder, at deltagerne har mulighed for at erfare

en form for forandring af sig selv og af scenen eller den sammenhæng som forestillingen kobler til.

Dam påpeger at denne udvikling i teatret, som dyrker skuespillerens personlighed som en form for rolle, rejser en række ofte uvante problemstillinger af fx etisk art. Er det frigørende eller er det manipulerende? Det er bl.a. blevet diskuteret i forbindelse med Signas *Salò* (2010), hvor de medvirkende og tilskuerne sammen deltog i et afstraffelsesritual, som Dam henviser til.

Bogens hovedafsnit gennemgår brudformer og forskelligheder i forhold til dramaturgi, karakterer, rum, scene og scenografi og i forhold til skuespillet. Hun modstiller den sammenhængende teksttradition, et lukket fiktionsrum og en skjult fortæller med det fragmenterede drama uden fast hierarki og flere udsigelseslag og fortællere, som kan være forbundet både med teksten, instruktøren, skuespillerne eller scenegrafen – undertiden underordnet et givet koncept, men også til tider i konflikt eller i strid med hinanden – uden at værket dermed opløses.

Efter en gennemgang af det aktuelle teaters brudformer, vender Dam sig mod analytiske skitser af Astrid Saalbach (*Aske til aske, støv til støv*, 1998), Line Knutzon (*Snart kommer tiden*, 1998), Christian Lollike (*Underværket*, 2005) og Andreas Garfield (*Hjem kære hjem*, 2007). Det er forskellige kategorier af dramaturgier, som fremstiller senmoderniteten, og hvor teksterne skaber forskellige typer af relationer til skuespillerne, som skal opføre teksten. Det lægger op til at en analyse må inddrage dette performative moment og opførelsens realitet som form. Dam har en enkelt model til analyse af forestillingen som er en variation over teaterforskeren Michael Eigtveds *Forestillingsanalyse*, 2007. Modellen demonstreres i praksis i en analyse af Teater Mungo Parks *Opsang*, 2008. Det er en dynamisk, ironisk, teatral og grotesk ungdomsforestilling over De syv Dødsynder. Analysen peger først og

fremmest på den fragmenterede og ligestillede dramaturgi. Der er tale om lynhurtige brud, skift og overgange, som så at sige får sin egen betydning i en postdramatisk dramaturgi. Analysen bevæger sig gennem en række udsigelsesniveauer: 1. Forestillingens dynamiske henvendelsesform, som er tempopræget med mange skift og brug af forskellige genrer. 2. Forestillingens udpegning af det reale niveau, hvor rummet er et teater, og hvor skuespillerne optræder som medium for skiftende roller. 3. Det teatral niveau som består af forskellige ironiske og musikalske henvendelsesformer, en overdreven og ofte grotesk spillestil. 4. Det fiktive niveau som er en række af usammenhængende situationer og episoder med *De syv Dødsynder* som tematisk ramme. 5. Det sceniske princip, hvor brugte rekvisitter og kostumer smides på gulvet, så scenen bliver mere og mere rodet og kaotisk. 6. Det dramaturgiske niveau som er en åben montageform. Dam kalder det en *postmoderne blanding* og en *ligestillet postdramatisk dramaturgi*. Forestillingen leger med fiktionen og viser, at det er umuligt at skelne mellem det iscenesatte og det reale.

Afsnittet er en god demonstration af analysemodellen. Man kunne dog efterlyse en diskussion af *de postmoderne træk* som Dam fremhæver, og hvordan de så at sige klinger sammen med den moralitet, som ligger i tematikken omkring de absolutte dødsynder. Det kunne måske antyde, at der er tale om en udveksling mellem det absolutte og det frigjorte i det senmoderne.

I slutningen af bogen finder vi uddrag af de fire dramatiske tekster og forslag til, hvordan man kunne arbejde videre med dem både analytisk og i praksis. Der er også en ordliste og en lidt (for) kortfattet litteraturliste.

## Refleksion

Der er ingen tvivl om, at bogen kan bruges og udfylder en mangel, og Dam er pædagogisk og opbyggelig. Bogen rummer mange henvisninger til helt aktuelle forestillinger, dog lidt kortfattet

og det er ikke altid helt enkelt at følge hende, hvis man ikke har set de pågældende forestillinger. Dams fokus på bruddet eller opgøret med den dramatiske form, som både kendetegner avantgarden og postmodernismen kommer måske til at indsnævre argumentationen, for sagen er, at en række dramaturgiske former fint kan findes side om side (parataktisk), endda indenfor samme værk, hvor spring mellem forskellige dramaturgiers fortælleinstanser og konstruktioner kan være særdeles spændende. Det postdramatiske er i mine øjne ikke nødvendigvis et opgør med den dramatiske tekst, men måske mere et forsøg på at antyde forskellige former for tilgange til forestillingen. Og det postdramatiske skal i hvert fald ikke identificeres med postmodernisme, hvad Dam måske utilsigtet kommer til. Faktisk bliver det undertiden vanskeligt at se forskellen mellem det postdramatiske teater og teaterformer, som også dyrker det episke, det fragmenterede og det virkelighedsreflekterende. Hvad er forskellen dramaturgisk set mellem Astrid Saalbachs *Aske til aske, støv til støv* (1998) og Christian Lollikes *Underværket* (2005)? Og er fx Andreas Garfields *Hjem kære hjem* (2007) postdramatisk på trods af en klassisk dramatisk form?

Bogens sidste afsnit med eksempler på tekster, som der kan arbejdes videre med, er udmærket, men kunne være suppleret med andre undervisnings metoder, hvor eleverne selv udvikler tekst og forestilling. I det hele taget bliver teaterproduktionen, som er et helt centralt element i undervisningen, kun antydningvist berørt, og det betyder, at pædagogikken får en litterær slagside i forhold til den tendens til teatralisering, som Dam ellers påpeger. *Teater live* har en drejning mod det tekstlige teater, og man kan savne analysemodeller for det performative og interaktive teater, hvortil også høre det teater, som interagerer med klassiske tekster som fx *Et dukkehjem* (Aarhus Teater 2010) eller *Vildanden* (Bergen 2009). Dam nævner forestillingerne og supplerer med gode billeder, men går ikke nærmere analytisk til

værks. I det hele taget er der mange fine og illustrative billeder, som kunne have fortjent en lidt mere udbygget billedtekst. Det skal selvfølgelig ikke fortrænge, at Dam faktisk får demonstreret, at det giver god mening at arbejde med samtidsdramatiske tekster.

Birgitte Dam har i øvrigt andetsteds en udmærket analyse af forholdet mellem dramaturgiske lag og fortælleinstanser i form af hovedpersonens selvszenesættelse og iscenesættelse af fortællingen som et teater i teatret i Betty Nansen Teatrets opsætning af *Bliktrommen* (2011-12): <http://www.peripeti.dk/?s=bliktrommen>.

### Teaterprojektet

Det får mig til at gå videre til Eva Klintings bog: *Det store teaterprojekt. Teaterarbejde i efterskolen*, 2011. Klinting kombinerer en kunstnerisk, pædagogisk og projektorienteret tilgang til teaterproduktion og sætter dermed fokus på, hvad teatret som proces og som opført forestilling kan bibringe fx efterskoler eller højskoler. Bogen er en håndbog i praktisk ledelse af teaterprojekter både på et kunstnerisk og pædagogisk niveau, og på hvordan man skaber rammer for de unges kreativitet.

Styrken ved en teaterproduktion er, at den skaber fællesskab og fremmer kunstnerisk sans. Klinting påpeger, at nutidens unge ofte har vanskeligt ved at handle her og nu og skabe præcise aftaler. Teatret kræver både i processen og i udførelsen maksimal energi og en konkret motivation og et samlende fokus, understreger Klinting. En teaterproduktion er altid en satsning, som gør processen risikofyldt. Italesættelsen af processen er vanskelig, men nødvendig i forhold til elevernes udvikling og mulighed for at bruge erfaringerne til andet end teater.

*Den pædagogiske ledelse* retter sig mod indlæringen af en teaterfaglig disciplin og indsigt i teatrets teori og praksis. Et andet lag i læringen retter sig mod den personlige gennemslagskraft, evnen til at kommunikere, at

være i et forpligtende arbejdsfællesskab, evnen til at takle udfordringer og stress, koncentration, at satse og løbe en risiko, at handle og præstere her og nu samt takle konfrontationen med det kulturelt anderledes (hvad enten det er kropsligt, ideologisk, eller sensorisk): i grupper, i arbejdsprocessen eller i mødet med fiktionens karakterer eller miljøer. Den kreative proces er som helhed en læringsproces, som veksler mellem iagttagelsesmåder og rokker ved etableret viden. Klinting sætter produktionen i forbindelse med demokratisk dannelse og en styrkelse af elevens evne til at deltage i sociale processer.

*Den kunstneriske ledelse* retter sig mod værket helhedskarakter og kunstnerisk funktionsdygtighed og dermed også mod udviklingen af det personlige talent i relation til teatermediet, evnen til præcision, koncentration, viljen til at dygtiggøre sig, glæden ved at optræde og viljen til at skabe kontakt til tilskuerne her og nu.

*Projektledelsen* retter sig mod organisering og facilitering af processen som en social proces og som en tværfaglig satsning, hvor en række forskellige discipliner kan skabe materiale lige fra de samfundsorienterede fag, som kan levere research til de æstetiske fag, som kan levere materialer i form af lyd, tekster, billeder etc. Balancen mellem det socialiserende og det kunstneriske er ifølge Klinting naturligvis et valg, hvor det ene ikke udelukker det andet, tværtimod.

### Rammer

Udgangspunktet for teaterproduktionen kan være en vel defineret kunstnerisk ramme, et koncept, som strukturerer processen og produktionen. Det kan være en genre som musical, teaterkoncert, performance eller installationsteater. Det kan også være et konkret og vedkommende tema, som vælges af holdet eller af læreren og som overføres til teater ved at kombineres med undertemaer eller usædvanlige formmæssige greb. Et manuskript kan være strukturerende for arbejdsgangen, fordi der er

faste karakterer og et givent plot. Endelig kan en arbejdsform være udgangspunktet, fordi man har lyst til at arbejde med bestemte teknikker eller øvelser.

Iscenesættelsen af det færdige manuskript kan begynde med en dramaturgisk analyse, som gør det klart, hvad plottets sekvenser og struktur består i, karakterernes udvikling og tiden og stedet for den dramatiske progression. Det betyder, at det følgende arbejde kan deles op i forskellige faser med læseprøver, research i teksten, etablering af scenerum, kostumer, sminke og lysdesign, indøvelse af arrangement (positioner, dramatiske handlinger, fokus, sortier og entreer, gestus), personinstruktion (motivation, undertekst og handlinger), udvikling af forestillingens rytme, tilskuerhenvendelsen (fx begyndelse, overgange, slutning, applaus etc.), tempo og afvikling. Og til slut premiere og evaluering.

Klinting gør mest ud af arbejdsmetoden *devising*, hvor instruktøren og deltagerne i fællesskab planlægger og skaber forestillingen på baggrund af forskellige typer materialer. Metoden fokuserer på deltagerens kreativitet som en kollektiv proces og på opfindelse af materialer, kompositionsformer og medialiteter, som ikke traditionelt benyttes i teatret. Et *devising*-forløb kræver stor grad af deltagelse og tilstedeværelse samt en præcis organisering i forhold til beslutningsfaser og rammesætning: Udgangspunktet kan være alt lige fra politiske manifeste til billedprojektioner, en salgsoptilling til en liebhaver villa, deltagerens autobiografier, en digtsamling eller en film. Det svarer til den udvidelse af det kreative felt, som man også finder indenfor billedkunsten.

*Devising*-processen starter med et grundliggende spørgsmål, et grundmateriale og en dramaturgisk struktur. Klinting præsenterer forskellige *devising*-forløb, der tager udgangspunkt i karakterarbejde, scenografi, bevægelse eller musik. Der er gennemgående tre faser: den udforskende, den skabende og den formende.

Karakterarbejdets første fase består i at

udforske forskellige karaktermuligheder via improvisationer og "karakterkort". Dernæst fastlægges og tilføjes monologer, som kan bruges i den færdige forestilling. Der arbejdes med taleretninger, flow og pauser samt dialogøvelser.

Den scenografiske opbygning kan udforske forskellige typer af rum og rumkonstruktioner som alternativ til den scenografi, der illustrerer en given teksts fiktionsunivers. Scenografien kan på den måde tænkes som en form for installation, der senere befolkes med skuespillere.

Installationsteater (se fx Cantabile 2s *Venus Labyrinth*) kan fx være en måde at skabes en række mindre rum eller stationer, hvor tilskuerne individuelt eller i små grupper bevæger sig igennem sansende gulv, vægge, loft, lugt og ind og udgange og møder skuespillere i små rum og en direkte form for henvendelse, som dyr eller som tableau.

Som devising-arbejdsmetode gennemgår Klinting *Viewpoint*, udviklet af Anne Bogart, hvor skuespillerne lærer at skabe en form ved at benytte perspektiver i rummet. Det kan være afstand, blikretning, indramninger af gestus og tidsrammer. I stedet for at se på psykologiske hensigter og sociale relationer arbejder *viewpoint* med at formgive spillernes energi i rummet gennem rammer og begrænsninger. Det vil også sige, at der fra starten tænkes i partiturer og kompositioner i udforskningen af fx entreer, overgange mellem scener og exitter og i kompositionsfasen.

I forbindelse med musik kan man udforske sangtekster og skabe en dramatisering af teksterne. I det hele taget kan det være interessant at tænke sangeren og musikerne som roller og tekstuniverset som en dramatisk situation, der kan uddybes i forhold til rummet og brugen af rekvisitter.

### **Ledelse af teaterprojekter**

Klinting fremhæver, at teaterproduktionen er et projektarbejde, hvor ledelsen må skabe tillid til konceptet, processen, samarbejdsrelationerne for den enkelte og til skolen. Det kræver

først og fremmest præcis kommunikation og forventningsafstemning omkring det personlige engagement, valg af tema, materialer, kunstneriske udtryk, beslutninger, hvilke faser og hvilken tidsstruktur projektet befinder sig i, rollefordelinger og præmisser for de kunstneriske afgørelser og uenigheder. Tillid er et spørgsmål om rammer, men det er også et spørgsmål om udfordringer, som skal afbalanceres i forhold til de givne vilkår samt rutiner og vaner. Ledelsen af et teaterprojekt handler om at rammesætte risikofeltet og så at sige vælge de bånd, som processen skal udsættes for.

Klinting gennemgår nogle ledelsestyper, som har forskellige slagsider: Den autoritære, den moderlige, den utålmodige, den dybsindige, den kloge, den magtfulde. Pointen er at disse ledelsestræk selvfølgelig både kan overdrives og underspilles. Ledelsen må skabe en tilpas deltagerdiskussion af projektet, således at gruppen udvikler en anerkendelse af forskellighed, men også en enighed om, at kunstneriske afgørelser og fx *deadlines* træffes af en ledelse. Teaterlederen er i sidste ende ansvarlig for den etik og værdisætning, som strukturerer et projekt og sætter rammerne for handlinger i processen, på scenen og for "følsomme temaer og udfordringer, der kan være grænseoverskridende" (s. 149). Processen tilstræber et flow, og "døde punkter i processen" kan være tegn på manglende kontakt, modstand, overblik, træthed. Det vanskelige med processuelle konflikter og "hårknuder" er at vide, hvad der skal diskuteres, og hvor processens flow skal bevares ved at gøre noget helt andet.

Det sidste kapitel i *Det store teaterprojekt* handler om evaluering. Som Klinting anfører er det vigtige at finde en form og et fokus, som gør det muligt at italesætte de centrale erfaringer. I forbindelse med processen kan det være de kunstneriske valg, aha-oplevelser eller gruppekulturen og dynamikken. Ikke mindst kan det være centralt at selvevaluere underviserens proces med henblik på at forbedre projektarbejdet en anden gang. En af Klintings afsluttende pointer er faktisk, at det er svært at

finde tid til den eftertanke, der kunne forbedre processen, så hun opfordrer til at teaterlærere i højere grad insisterer på tid til italesættelse og erfaringsudveksling.

### Hvorfor det store teaterprojekt?

Teaterproduktion foregår i et minefelt og Klinting bidrager konstruktivt til at minimere risikoen for kaos. Sammenhængen mellem projekt, læreproces og den kunstneriske udvikling er central, og for den læser som ønsker gode råd, ideer og begreber, er der meget at hente. Læseren kan ikke mindst skærpe sin egen individuelle profil ved at diskutere Klintings forslag. Teaterproduktion sigter som regel mod det uventede og såkaldt "magiske" i mødet mellem deltagerne og tilskuerne. Og det er en af Klintings hovedpointer, at det magiske ikke opstår tilfældigt, men gennem solid planlægning. Måske kunne en profilering af forskellige teaterparadigmer have givet stof til diskussion af den kunstneriske afgørelseskraft. Under alle omstændigheder er denne smagsbaseret og udtryk for kunstneriske holdninger, som afspejles i forskellige teatertraditioner. Begreber som dramatisk og postdramatisk kunne være pejlepunkter og i hvert fald give anledning til at analysere teaterproduktionens forskellige faser, glidningerne mellem det personlige og rollen og mellem realia og fiktion, som kan kombineres på forskellige måder.

Klinting henviser (s. 26) til en tilskuer, som er forarget over det teaterprojekt, som hun lige har overværet. Lærerkollegaen mente, at det gav eleverne stjernenykker at bilde dem ind, at de kunne blive skuespillere. Det er klart, der er en vis risiko, hvis man ikke understreger, at teaterprojektet ikke nødvendigvis er en forberedelse til det professionelle teater, selvom man som medvirkende forsøger at være så professionel som mulig. Det er én af Klintings hovedpointer, at teatererfaringer kan overføres til andre felter. Teatrets medialitet og skuespilteknikker er til stor nytte, fordi de rummer en viden om, hvordan handlinger og

energier formes i en kommunikativ proces. Men teatret er ikke nødvendigvis det endelige resultat.

Det kreative felt har udvidet sig og grundlaget for teaterproduktion er ikke kun den klassiske skuespiller, men performeren, som kan udnytte en bred vifte af "talenter". Det er netop, hvad der kommer til udtryk i devising-strategien, hvor det drejer sig om at *rekombinere* eller *reframe* forskellige materialer, medier og relationer mellem de deltagende.

For mig at se kan man beklage tabet af en romantisk kunsttradition og kunstens autoritære og ekskluderende produktionsformer og særlige teaterfaglige og håndværksmæssige teknikker. Man kan beklage tabet af den romantiske kulturarv og sandhedsparadigmet, som også betyder et tilsyneladende tab af respekt for det klassiske værk og den sandhed, som dette måtte indeholde. Men man kan også se nogle positive perspektiver i, at de teaterfaglige projektkompetencer faktisk kan have en stor anvendelighed i konstruktionen af store eller små begivenheder. Udvidelsen af projektformer er risikofyldt og kræver stramme strukturer, men der er også, som Klinting fremhæver, demokratiserende gevinster ved at arbejde med teatrets praksisformer.

Birgitte Dam: *Teater live – nye tendenser 1990-2011*, Drama 2012, og Eva Klinting: *Det store teaterprojekt. Teaterarbejde i efterskolen*, Drama 2011.

---

### Erik Exe Christoffersen

(f. 1951), Lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Har udgivet *Teaterhandlinger* (2007) om moderne teaterformer og dramaturgier og *Odin Teatret. Et dansk verdensteater* (2012). Redaktør af tidsskriftet *Peripeti* (2004-) og har senest medredigeret nr. 16, *Kreative strategier* (2011).

---