

# Hallo, er der noget til stede?

## Med Rimini Protokoll på globaliseringens backstage

Af Monna Dithmer

Da den tyske gruppe Rimini Protokoll præsenterede deres telefonteater *Call Cutta in a Box* i København sidste år i september, var den umiddelbare reaktion i medier og teateroffentlighed: Tænk at en telefonsamtale nu også kan være teater! Konceptet gik helt enkelt ud på, at man som publikum, en ad gangen, via Camp X' formidling, gik ind i en lejlighed på Frederiksberg og i en time snakkede med en fra Calcutta (nu Kolkata). Det var forestillingen. Efter at have været en tur igennem den minimalistiske teaterinstallation - »verdens mindste teater« som Camp X lancerede det - kunne mangen en publikummer imidlertid konstatere, at også i streng teaterforstand gav det indlysende god mening med sådan et telefonstykke. Forestillingen fungerede som en indgående refleksion over teatret som kunst- og kommunikationsform i medie- og performancesamfundet og rettede samtidig blikket ud mod en større omverden af globale og teknologiske realiteter. Den testede grænsen mellem fiktion og virkelighed og grænsen for, hvad teater overhovedet kan være. Mens telefonteatret umiddelbart kunne se ud som et forsøg på at udradere teatret i traditionel forstand ved at reducere det til et hverdagstrivielt format på linje med enhver anden social aktivitet, synes det tværtom at re-installere det i anden potens.

På helt enkel vis søger Rimini Protokoll for med et så forførende banalt greb som en telefonsamtale, og i kraft af en konsekvent reduktionsteknik der kondenserer det store i det små, at man får meget mere end et andet menneske i røret. Dermed følger den internationale arbejdsdeling, ny kommunikations- og samværsformer i det virtuelle rum, teatertricks og interkontinental hjertetransplantation. En mikro-aktion med global spændvidde.

Som titlen implicerer, er det multimillionbyen Calcutta som vidt forgrenet kommunikationsnetværk, man får leveret i en kasse, om det så er i Frederiksberg-lejligheden som kukkasse eller den endnu mindre kasse: mobilen. Dermed rettes fokus mod den tilstand af simultan tilstedeværelse i overlappende virkeligheder - såvel fysiske som medierede, virtuelle rum - som den enkelte i dag skal operere indenfor. En tilstand af *interconnectivity* hvor man er koblet op på flere systemer, i konstant kontakt med andre, spændt ud mellem forskellige realiteter og med global spændvidde. Det er eksistensbetingelserne i det 21. århundredes medie- og internetkultur.

I det perspektiv er en ny interaktiv opkomling som telefonteatret, som barn af en digital tid udtryk for, at teatret må remediere sig selv, gentænke kunstarten i relation til de nye medier og deraf følgende ændrede kommunikationsmåder, oplevelses- og adfærdsformer. Set i forhold til de uendelige mængder af datakommunikationsstrømme, der krydser henover kontinenter på et splitsekund, hvor man ved et klik på computeren eller på mobilen kan komme i kontakt med folk på den anden side af kloden, kan teatret forekomme uendeligt anakronistisk med sine fysiske begrænsninger. Ikke desto mindre kan teatret i et mere indskrænket format være på omgangshøjde med internetkulturen, hvad interaktivitet angår,

men vel at mærke som et privilegeret sted for fysisk interageren. Rent principielt er teatret et interaktivt medie, i og med en forestilling først bliver til i mødet mellem aktører og publikum, men det er ved direkte at involvere publikum som medspillere – som en af udviklingsstrategierne – at teatret i disse år er ved at remediere sig selv.

*Call Cutta in a Box* kan overordnet siges at omhandle den aktuelle tendens til interaktion på alle planer, om det så gælder medier, kontinenter eller teatret som kunstform. Men den stiller især skarpt på spørgsmålet om, hvilke muligheder der, midt i denne hyperinteraktivitet, er for at møde et andet menneske.

## Interventionskunst

Fremkomsten af telefonteatret som genre kan ses som led i udvidelsen af teaterbegrebet i takt med evolutionen af performancesamfundet. I løbet af de senere ti år er teatret i stigende grad gået i clinch med det omgivende samfund og har udviklet nye sceniske hybrider og formater. Under betegnelser som reality-teater, virkelighedsteater, dokudrama mm. foregår der ikke bare en jagt efter autenticitet, men en udforskning af hvor grænsen går mellem fiktion og virkelighed. Det sker som reaktion på den eskalerende iscenesættelse af samfundslivet, hvor virkeligheden fører sig frem som performance, styret af mediasamfundets generaliserende optikker og scenarier. Nærmest som et grundvilkår må et socialt fænomen i dag være iscenesat for overhovedet at blive virkelighed. Dermed ikke være sagt at den samfundsmæssige virkelighed er en fiktion og alt er iscenesat, grænserne er bare blevet langt mere diffuse og uigennemskuelige.

Som situationisten Guy Debord pointerede det i sin banebrydende bog *La Société du Spectacle* (1967) er skuespilsamfundet og dets repræsentationsformer kendetegnet ved at kolonisere det sociale liv på bekostning af menneskelige relationer. De interpersonelle forhold sættes på vareformel og borgeren bliver til blot og bar tilskuer til det sociale og politiske liv. Som tendentielt modvægt til performancesamfundets og mediekulturens totaliserende repræsentationsmaskineri har bl.a. hele internetkulturen dog sidenhen udviklet sig med andre muligheder for interaktiv, indgribende adfærd. I forlængelse heraf har en mere ubekymret teoretiker som Nicolas Bourriaud i *Relationel æstetik* (1998) peget på, at der i en situation, hvor stadig flere områder af livet bliver iscenesat og subsumeret under markedsøkonomien, samtidig er opstået et nyt mulighedsfelt og en »historisk chance« for, at samtidskunsten kan intervenere direkte i sin omverden. Ved at infiltrere, mime og udstille de sociale relationer og praksisser kan kunsten fungere som »sociale mellemrum«, alternative »mikrotopier«, der peger på muligheden for en anden form for socialitet.

Den interventionskunst, som Rimini Protokoll praktiserer med deres teateraktiviteter, er helt efter bogen i Bourriauds forstand. Det er relationen og interaktionen mellem det enkelte menneske og de større samfundsmæssige realiteter, strukturer og systemer, og ikke mindst mellem teatret og den dagligdags virkelighed, som er kernen i deres undersøgende virksomhed. Instruktørkollektivet Helgard Haug, Stefan Kaegi og Daniel Wetzel har, siden de etablerede sig som gruppe i 2000, brugt teatret som middel til at udforske virkeligheden med, som model for erfaring frem for repræsentation. Med et konsekvent dobbeltblik rettet

mod teatret som medie og mod samfundet skaber de deres forestillinger som en slags virkelighedsinstallationer, hvor det er en vigtig pointe at synliggøre i hvor høj grad den virkelighed, de afsøger, i forvejen er iscenesat.

Deres mere end 50 produktioner har strakt sig lige fra interventioner i byrummet over hørespil til forestillinger på en teaterscene. Omdrejningspunktet i arbejdet er de såkaldte »Experten des Alltags«, som med deres specialviden involveres som de eneste medvirkende i forestillingerne, om det så drejer sig om en person med en hjertesygdom til at tematisere emnet kærlighed, modeljernbane-entusiaster til at kaste lys på konstruktionen af »Schweiz«, eller langturschauffører til at kommentere den frie handel med varer på tværs af landegrænser. Den særlige form for *bottom-up* ekspertvælde udsprang af en forestilling, Rimini Protokoll lavede som studerende på teaterskolen i Giessen, hvor der af sikkerhedsmæssige grunde var nødt til at være et par brandmænd til stede. Så hvorfor ikke lade brandmændene bidrage med deres ekspertise – og tænde ild på scenen. Typisk bidrager eksperterne således med et skævt blik på et tema.

Kendetegnende for de hverdags eksperter, som medvirker i *Call Cutta in a Box*, er det, at de opererer som del af et call center, et reelt eksisterende firma Descon Limited, hvor de andre agenter, der sidder ved siden af dem, arbejder med at sælge mobiltelefoner for vestlige virksomheder. Dermed bliver man som samtalepartner ikke bare ringet op af en eller anden Souptic fra Calcutta til en uforpligtende, eksotisk snak, men er også blevet ringet op af hele spørgsmålet om global arbejdsdeling, outsourcing, udnyttelse af asiatisk arbejdskraft og kulturelle barrierer. Man er installeret som aftager af et produkt, hvor indisk arbejdskraft træder til som skiftehold for den europæiske teaterbusiness og sidder på natarbejde for at servicere de vestlige teatergængere.

Teatret pinpointes her som en kommunikationsvirksomhed, der ligesom andre foretagender må udlicitere de arbejdsintensive aktiviteter. Telefonteater med billig 3. verdens arbejdskraft samt et publikum, der multitasker i dobbeltrollen som medspiller, kan således ses som den perfekte *downsizing* model. Et oplagt svar på ikke bare tele- men teaterbranchens krav om minimering af udgifterne i den skærpede globale, kulturelle konkurrencesituation. Det blev i øvrigt også demonstreret i *Come on Bangladesh, Just Do It* på Det Kgl. Teater i 2006, hvor en flok skuespillere fra Bangladesh blev importeret for at spille *Elverhøj* i en container.

Som en yderligere teaterpointe viser forestillingen, i hvor høj grad mobil salg som global kommunikationsvirksomhed i sig selv er en form for teater. Sælgerne spiller en rolle, hvor de foregiver at være en Sue eller Steve, og tillægger sig alt efter samtalepartnerens geografiske placering en f.eks. australsk eller amerikansk accent for at prætere en form for samhørighed og nærhed, mens de reelt sidder i en helt anden del af verden. De er trænet i at føre sig frem i en ligefrem, personlig stil, og går frem efter et delvist fastlagt manus, og samtalen afsluttes tilmed med klapsalver fra de omkringsiddende kolleger, hvis den er resulteret i et salg.

Forestillingen vender op og ned på outsourcingindustriens illusionsnumre med, at agenterne foregiver at være nogle andre og befinde sig et andet sted. Det er selve udgangspunktet,

at de er call center agenter på den anden side af kloden. Men derfor er der alligevel frit spil for teatral manipulation og illusionsmageri, med destabilisering af orienteringssans og virkelighedsfølelse til følge.

## Metateater

Svarende til at call center på mange måder viser sig at fungere som et teater, folder telefonstykket sig ud ved hjælp af teatrets traditionelle grundelementer, uanset at det umiddelbart kunne virke som en udvanding af teatret som kunstform. På et konsekvent metateaterplan bliver det undersøgt, hvor meget man kan reducere en forestilling og stadig kalde det teater. Man kan nærmest opstille en tjek-liste for teaterinventaret. Det er i den grad både taleteater og intimteater, det foregår her og nu, med en professionel kommunikations-aktør og et publikum som medspiller - selv om teatrets fællesskab her er erstattet af en én til en relation. Der er endvidere en form for manus som styringsmiddel, og der indgår elementer af rollespil, manipulation og laden-som-om i samtalen. Men samtidig bliver alle disse teaterelementer sat på prøve.

Selve grundvilkåret for teatret som øjeblikkets kunst bliver testet, for hvordan forholder det sig med *live* tilstedeværelsen af aktører og publikum i samme rum her og nu? Samtalen foregår i samme nu og i samme akustiske rum, men på to forskellige tidspunkter og på to forskellige steder, hvor det er dagslys her og nat i Calcutta. Nærværet er teknologisk medieret og kun realiseret som partiel tilstedeværelse: som øre og stemme (for Calcutta-aktørens vedkommende). Den normale overensstemmelse mellem syn og hørelse hos publikum bliver spaltet op, og der bliver vendt om på teatrets tradition for at privilegere synet frem for hørelsen. Resultatet er en desorientering af sanserne. Som publikum og medspiller skal man navigere i to forskellige rum, spændt ud mellem hjemmekontor og telefonens virtuelle mødested pr. fjerndistance. Det er indbygget i telefonmediets tvetydige karakter, at uanset de tusindvis af kilometers afstand virker stemmen lige så tæt på som stolen under en. Konfrontationen mellem det fjerne og det nære, mellem hørelse og syn fremkalder en følelse af *displacement*, hvor forestillingens rum på en og samme gang forekommer både reelt og uvirkeligt.

Til forskel fra den oprindelige version af *Call Cutta* (2005), der tog form af en byvandring, hvor man pr. langdistance blev dirigeret rundt i Berlin, så er ambitionen i *Box*-versionen (2007) netop at snævre rammerne ind, så fokus ligger på selve samtalerummet. I stil med at teatret inden for vestlig tradition foregår i det lukkede rum, foregår forestillingen på *site specific* vis i en anden type lukket rum: det private hjem. Det skærper udspændingen mellem det fjerne og det nære. Hjemmekontoret bliver yderligere domesticeret i løbet af samtalen, idet man får besked på at sætte sig i den bløde stol, lave sig en kop te med den elektriske vandkedel, åbne en skrivebordsskuffe og finde nogle indiske lakridsagtige frø til at spise etc. Helt lavpraktisk demonstreres det, at uanset hvor meget kommunikationen foregår i det virtuelle, globale rum, er der på det nære menneskeplan behov for at forankre den til en lokalitet. Nok er en forestilling pr. mobil mere i overensstemmelse med et virtuelt orienteret kommunikationssamfund, men den kommer alligevel til at pege på, at teatrets traditionelle force som fysisk lokalitet og mødested fortsat har en vis gyldighed.

## Intim interaktion

Domesticeringstaktikken viser sig især i den personlige, ligefremme tone, der bliver slået an i samtalen med spørgsmål som »Er du er glad for dit liv«, »Hvordan har du det med dine børn«, »Hvad er den største fejltagelse, du har begået i dit liv?« Den intimiserende tilgang, der umiddelbart kan virke intimiderende med den fingerede nærhed og fortrolighed, mimer den generelle tendens til, at folk i det hele taget bliver kontaktet med en direkte, personlig tiltaleform i kommercielt øjemed. Et kontant udtryk for den stadigt vigende grænse mellem privat og offentlig. Men intimiteten forstærkes i forestillingens interaktive form, idet den enkelte publikummer ikke alene er castet til at være med til at skabe sin egen forestilling, men også til at være hovedpersonen i kraft af de udstukne spørgsmål. Man har pludseligt et klart medansvar og må selv i høj grad sørge for at levere underholdningen: det personlige råmateriale.

Det er på mange måder i selve dette spil med den flertydige publikumsposition, at forestillingens afgørende greb ligger. Som medspiller er man på lige fod installeret i rollen som en slags hverdags ekspert – både som prof aftager af teaterforestillinger og som privatmenneske, der jo også er trænet i kommunikation på det personlige plan. Der er altså tale om en tvetydig kommunikationssituation, hvor man dels skal agere som forbruger og forholde sig til, at det handler om en serviceydelse, dels som privatperson søge en personlig oplevelse og kontakt til et andet menneske. Forestillingen er spændt ud imellem de to niveauer af virkelighed (bl.a. som demonstration af at teater altid er business og kunst i en og samme pakke). En stor del af den dramaturgiske drivkraft består her i, at man ved, at det på et plan er et business call, men samtidig forsøger man at gøre det til et personligt anliggende, og give samtalen en ægthed, en overraskende drejning, så man ikke ender som en nr. fem i samtalekøen.

Der er et moment af forførelse over situationen, hvor det ligesom med telefonsex er pirrende ikke at kunne se den, man involverer sig med. I det hele taget er man nødt til give afkald på den tilbagelæned, altoverskuende tilskuerposition, kaste sig ud i et - tendentielt pinagtigt - åbent risikofelt og overlade styringen til en anden. Med de mere eller mindre fastlagte spørgsmål og elementer bygger samtalen op til et klimaks af fortrolighed, ligesom den som en almindelig forestillingsdramaturgi rummer sine vendepunkter. Ekstremt intimt er det eksempelvis, når ens samtalepartner synger en indisk godnatsang for en, og man selv blotter sig med også at synge. Da der pludselig lyder klapsalver i baggrunden, og man frygter at være offer for en gang skjult kamera, afsløres det imidlertid, at det bare er mobilkollegerne ved siden af, der har afsluttet en handel. Til sidst toner de *live* frem på computer-skærmen via webcam, ligesom samtalepartnern som clou afslører, hvordan han selv ser ud.

Det destabiliserer til gengæld hele samtalen med dens skær af fortrolighed, for har han hele tiden siddet og overvåget en? Gennemgående har der udfoldet sig et magtspil, hvor samtalepartnern ikke alene har været den styrende part, men også på alvidende vis vidst besked med, hvad der befandt sig rundt omkring i hjemmekontoret, og f.eks. pr. langdistance kunne tænde for elkedel og computer - lidt i stil med god gammeldags teatermagi. Men her forstærkes fornemmelsen af Big Brother-overvågning, af ulige magtforhold, og af at

den personlige samtale, der føltes ret så autentisk og utvungen, alligevel var udtryk for langt mere kontant manipulation. Samtalen blev da også meget businesslike afsluttet midt i en sætning, da de 55 minutter var gået. Hvem er det i det hele taget, der styrer? Helt konkret viser det sig bagefter, at der faktisk har siddet en mand i et tilstødende lokale og sørget for alt det tekniske. Men sæt nu ens Calcutta-partner også har siddet ude i baglokalet hele tiden, og at webcam billederne bare er en film... Humlen er, at der i det hele taget ikke er ret meget ved denne samtaleforestilling, man overhovedet kan fæste sin lid til. Desorienteringen er total.

## Nachspiel

Forestillingen får sin slagkraft i kraft af den grumsede eftertanke, den lader en sidde tilbage med, selv om det umiddelbart spolerer fornemmelsen af at have taget del i en interkulturel *feel-good* samtale i teatrets - trods alt - trygt uforpligtende favn. Udover at være en cadeau til teatrets usvækkede evne til at forføre selv via mobilen, er det overordnet pointen, at i det globale cyberspace af uanede kontaktmuligheder ved man reelt aldrig, hvem man taler med – eller hvad det er, der taler, som elektronisk stand-in. På globaliseringens backstage er kommunikationslinjerne filtret sammen, og on-line personlighederne nogle andre end afsenderne.

Nok er de menneskelige samværsformer blevet teknologibaserede og potenserede, med mobilen og computeren som proteaseagtige forlængelser af de menneskelige sanser og udtryksmuligheder, hvormed man kan række ud i verden og nå tværs henover kloden. Men ikke desto mindre peger *Call Cutta in a Box* på, at vi samtidig sidder tilbage som isolerede mikrokommunikationsenheder i hver vores lille kasse, en lokalt forankret og fysisk begrænset bastion. Rimini Protokoll får – med tungen i kinden – sat spørgsmålstegn ved interaktivitetens mulighedsfelt, også i den form, dette interkontinentale telefonstykke kan tilbyde. Måske er vi alligevel ikke nået stort videre end Debords subsumerede, passiviserede bruger-subjekt, og Bourriauds mikrotopikunst kunne tage sig ud som lidt af en illusion (hvad den også er blevet kritiseret for at være, Bishop 2006). Telefonteatret kan med dets unikke, interaktive en til en kommunikation ses som svar på den digitale, bruger-aktive tidsalder, hvor folk kræver produkter, der er *customized* til deres individuelle behov, som de selv kan have indflydelse på og spille ud i verden med. Men der synes også at være nogle kontante grænser for den »personlige« dimension.

Som medspillende publikum bliver man i forestillingen i hvert fald ikke forløst fra det skisma, man altid står i som formelt kunst-søgende teatergænger, og som der her insisteres på: at man samtidig er forbruger af en tjenesteydelse, og at det, man reelt søger, er menneskeligt samvær. I globaliseringens perspektiv kan ens behov som kunde i *Call Cutta in a Box* ligefrem ses i forlængelse af den globale udlicitering af tjenesteydelser i omsorgsindustrien, lige fra sexturisme til import af au-pairpiger. Alt i alt en global hjertetransplantation, sådan som det også blev demonstreret med au-pairforestillingen *Hush Little Baby* på Camp X (2008). Ligesom Rimini Protokoll viste det i *Cargo Sofia*, der var på besøg i København i 2007, er man som privatperson, forbruger og teaterpublikum del af et større internationalt kreds-



> »Call Cutta in a Box«, © RIMINI PROTOKOLL

løb af varer og informationer. Her blev publikum af to bulgarske langturschauffører fragtet rundt i en lastbil, hvor de gennem den ene langside kunne se ud på bylandskabet som teater. Publikum var her ikke alene installeret som en ladning varer, men samtidig som teaterforbrugere, der med vognen som en kukkasse på hjul kunne tilegne sig virkeligheden som »spectacle«. Tilsvarende viser *Call Cutta in a Box*, at man med sin flertydige position som publikum uvægerligt er del af kredsløbet, niveauerne kan ikke skilles ad. Man er koblet op som eksistentielt grundvilkår som et mikro-menneskeligt forbindelsesled i de globale markedsøkonomiske kredsløb og teknologiske kommunikationsstrømme. Det er også dem, der taler, når man bliver ringet op og skal tale med en fra Calcutta: »Hallo, er der nogen hjemme«?

## Litteratur

Bishop, Claire (ed.): *Participation*, MIT Press & Whitechapel, Cambridge 2006.

Bourriaud, Nicolas: *Relationel æstetik*, Det Kgl. Danske Kunstakademi, København 2005 (2002).

Debord, Guy: *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992 (1967)



> Henrik Prip, Sandra Yi Sencindiver, Louise Hassing i:  
»Hush Little Baby« (Camp X 2008, Foto: Henrik Stenberg)

Dithmer, Monna: »Grænssegængere. Performative strategier hos SIGNA og Das Beckwerk«, *Hvor går Grænsen*, Tiderne Skifter, København 2009.

Dreyse, Miriam & Malzacher, Florian (ed.), *Experten Des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Alexander Verlag, Berlin 2007.

Gade, Solveig: »At spille på den store scene«, *Peripeti* 9, 2008.

O'Donnell, Darren: *Social Acupuncture*, Coach House Books, Toronto 2006.

**Monna Dithmer:** teaterredaktør på Politiken. Redaktør af *Of Another World* (2002) og bidrager til en række antologier og tidsskrifter om teater, dans og performance, senest til *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*, Tiderne Skifter 2009. Bogen er resultat af forskningsprojektet »Hvor går grænsen? Højspændingsæstetik og etisk kvalitet i den aktuelle mediekultur«(2005-08).