

Intimitet i samtale-køkkenet

Interview med Bastian Trost i anledning af »Gob Squads Kitchen«

Af Laura Luise Schultz

I forbindelse med den fjerde og sidste Berliner Luft festival i april 2009 gæstede den tysk-engelske gruppe Gob Squad København med forestillingen *Gob Squads Kitchen*. Forestillingen fascinerede i kraft af den intimitet, det lykkedes at skabe med publikum i et spil mellem nærvær og mediering i teaterrummet. Gruppen optrådte live, men på video, og lod gradvis publikum overtage deres roller. I den anledning interviewede jeg Bastian Trost fra Gob Squad om gruppens helt særlige form for intermedial og interaktiv dramaturgi. Men først lidt introduktion til gruppen og forestillingen:

Forhistorien

I 1994 slutter en gruppe teaterstuderende fra Giessen sig sammen med en gruppe kunststuderende fra Nottingham under navnet Gob Squad. Gruppen arbejder sammen om en site specific performance installation, *House*, i et socialt boligbyggeri i Nottingham. Året efter laver de *Work*, en 40 timers kontor-performance, der spiller en uge fra 9-17, mandag til fredag, i et kontor i Nottingham, hvor de samvittighedsfuldt udfører deres kontorarbejde: taler i telefon og fotokopierer hvert eneste minut af deres dyrebare arbejdstid. Siden rykker Gob Squad ind i møbelbutikker og undergrundsstationer, ud på gader og parkeringspladser, og såmænd også ind i teaterum og gallerier.

Fra starten arbejder gruppen site specific, og de arbejder med blikket og udvekslingen mellem performere og publikum. Tit og ofte spiller en forsinkelse ind i denne udveksling: Performerne optræder bag glasskærme eller på videoprojektioner – eller de optager publikum, inden forestillingen begynder, og skaber en spænding mellem live og medieret i en og samme begivenhed. Da Gob Squad i 1996 for første gang rykker ind i et egentligt teaterum med forestillingen *Show and Tell*, optræder de i en spejlbeklædt glaskorridor, som lader beskuerne kigge ind på performerne, der imidlertid ikke kan se ud, men optræder til deres egne spejlbilleder. Projektioner og drømmebilleder opstår på hver side af den tynde glasvæg, indtil fortryllelsen pludselig brydes og lyset tændes, så performere og publikum kan se hinanden i øjnene. I *Room Service* fra 2003 befinder performerne sig på hotelværelser og videotransmitteres til publikum, som ser dem på skærme i lobbyen. Performerne ringer ned til publikum og inviterer dem ind i forestillingen, ind i deres liv og endda op på værelset. I forestillinger som *Room Service* og *Gob Squads Kitchen* skaber gruppen en fascinerende intimitet og udveksling med publikum ved hjælp af live video og en omhyggelig iscenesættelse af det offentlige rum.

I samtalekøkkenet

Gob Squads Kitchen er på en måde også en site specific forestilling: Her er det en film, der er det »sted«, det rum, de bevæger sig ind i og sætter i scene. *Gob Squads Kitchen* er en re-



make af Andy Warhols film af samme navn fra 1965. Indledningsvis føres publikum igennem kulisserne, som er inddelt i tre rum, og hilser på performere og teknikere. Handlingen udspiller sig bag en storskærm inddelt i 3 projektfelter, svarende til de tre rum. Hvert rum repræsenterer en Warhol-film: I midten ser vi en re-enactment af *Kitchen*, i venstre side er det filmen *Sleep*, i højre side *Screen test*, som genopfører Warhols serie af over 200 optagelser af ansigter foran et stationært kamera. Andre Warhol-film som fx *Eat*, *Kiss*, *Haircut* og *Blowjob* citeres i løbet af forestillingen.

Undervejs bliver performerne efterhånden udskiftet med tilskuere, som guides gennem deres replikker via øresnegle og mikrofoner. Ind i mellem dukker performerne frem foran skærmen, og hele tiden foregår der en forhandling om det, vi ser. Alligevel opstår en række intense scener og et intimt nærvær i teaterrummet.

Ideen med forestillingen *Kitchen* er at fange stemningen i en Warhol-film. Indledningsvis får publikum forklaret, at forestillingen søger tilbage til tresserne, hvor alting begyndte, og alting var nyt: sex, drugs og rock'n roll, instant coffee, kvindefrigørelsen og toastbrød i plasticposer. Gruppen havde angiveligt ikke set Warhols *Kitchen*, da de producerede forestillingen. Filmen er vanskelig at få adgang til, og det lykkedes først få uger inden premieren. I stedet tog gruppen afsæt i mytologien omkring filmen: Norman Mailers udtalelse om, at om 100 år ville alle se den film og sige: »Sådan var det i tresserne«. Og Nicos statement om, at hun ville ønske, en anden kunne overtage hendes liv, så hun selv kunne få tid til at lave noget andet.

Der er ikke noget egentligt manuskript til forestillingen, og ingen ambition om at lave en fuldstændig tro kopi af filmen, men der er en række konceptuelle rammer: undervejs skal der udspille sig en intim betoelse mellem to af figurerne, hvorefter den ene pludselig smides brutalt ud af filmen, forskellige andre Warhol-film skal indarbejdes, osv. Men nøjagtigt hvad der skal siges og gøres er ikke fastlagt.

Der var ganske vist et manuskript til Warhols film, men Warhol-skuespillerne kunne alligevel ikke huske deres replikker, så de improviserede det meste af tiden og diskuterede, hvad de skulle lave. Filmen *Kitchen* fanger simpelthen, hvad der foregik mellem skuespillerne, mens kameraet optog. Teaterforestillingen opfører tilsvarende, hvad der sker her og nu mellem performerne, der præsenterer sig under eget navn, fx: »Bastian Trost in *Kitchen*.« Sarah, som spiller sovende i *Sleep*, bliver efter nogen tid træt af sin rolle og giver den videre til Bastian. En anden medvirkende, Sharon, bliver sat til at overtage rollen fra Erik, som spiller *Screen test*. Men da Sharon smider blusen og giver sig til at spille et selvmord – eller en sexuel perversion – med en plasticpose over hovedet og et bælte om halsen, smider Erik hende ud: Det er ikke meningen, man skal agere i Warhols *Screen tests*, som bare vil fange det nøgne ansigt. Sharon ryger tilbage i *Kitchen*. Erik annoncerer, at han vil komme ud foran skærmen og vælge en tilskuer til rollen i *Screen test*. Han annoncerer, at den tilskuer, han får øjenkontakt med, vil blive valgt. Pludselig bliver vi som publikum ekstremt bevidste om vores tilstedeværelse i teaterrummet. De, der nødig vil på scenen, trækker blikket til sig i en fart. Efterhånden overtages også Bastian og Sarahs roller af tilskuere – med en forbløffende vellykket effekt. Efter forestillingen er alle enige om, at de inviterede publikumsdeltagere spillede fantastisk. Men hvilke dramaturgiske greb er det, der sikrer den virkningsfulde effekt?

Stjernedrømme

Det allerførste, Bastian Trost tager fat i, da vi mødes i et af de affolkede Camp X-kontorer to dage efter, er spørgsmålet om magtforholdet mellem tilskuere og performere.

– Det vigtige med hele forestillingen er, at vi prøver at få folk til at føle sig trygge, fortæller Bastian. – Ellers ville de ikke gå så langt. Det er også det, publikum vil se: Folk der er veltilpassede på scenen sammenlignet med os performere, der kæmper for at det skal lykkes.

– Men i performer jo bare jeres egen usikkerhed – den er jo en del af iscenesættelsen?

– Ja, vi er performerne. Det er vores fordel, at vi har prøvet på hele forløbet. Meget tit når jeg ser interaktivt teater med publikumsdeltagelse, synes jeg, det er problematisk, at man kan se, at publikum ikke har haft nogen prøvetid. Man ser performerne som magtfulde, de kender det hele og ved bedst, mens publikumsdeltagerne virker lidt dumme. Men vi forsøger altid at gøre publikum til forestillingens egentlige stjerner.

Det, vi er interesseret i, er det fænomen, at når du ser nogen, som du virkelig ikke kender eller har set før, når du ser deres ansigt for første gang, og de siger de her replikker, så bliver de stjerner, selv om det fx er tekster fra vores privatliv som i *Kitchen*. Som tilskuer kan man projicere meget mere over på dem, end hvis man ved, at det er en skuespiller, som har lært denne her tekst og har et kostume på osv.

Du kan identificere dig meget mere med sådan en ukendt person, end hvis du ser en

stjerneskuespiller. Deres professionelle teknik er på en måde i vejen. Du ved, at skuespillerne har lært deres roller og ikke viser deres rigtige følelser, mens de spiller. Men når du har nogen, du virkelig ikke kender, så virker det meget bedre, og du kan projicere hvad som helst over på dem.

Jeg sidder jo blandt publikum og guider den publikumsdeltager, som overtager min rolle. Og hver aften tænker jeg på, at jeg virkelig godt kan lide den effekt, at nogen siger noget meget intimt fra mit liv, men vedkommende ligner meget mere en stjerne, når de siger det, end jeg nogensinde kan komme til.

Det private liv som en andens

Der er altså nogle paradoksale aspekter, som er centrale i forholdet mellem Gob Squad-performerne og publikumsdeltagerne: Gob Squad-performerne bruger sig selv og deres eget privatliv i forestillingen, men samtidig er alle roller udskiftelige. Ikke blot skiftes performerne ud med publikumsdeltagere hver aften, men rollerne går også på skift i gruppen. Den rolle, som Bastian Trost spiller i København, kan også spilles af andre af gruppens medlemmer i andre opførelser af den samme forestilling. Det ligger derfor heller ikke fast, hvad performerne skal sige i de forskellige scener, men det er Gob Squad-performerne og ikke publikumsdeltagerne, som improviserer replikkerne frem.

– Vi arbejder med nogle improvisationsblokke. Fx den scene, hvor jeg fortæller om mit første kys. Den hedder »Intimate scene«. Jeg skal fortælle noget meget personligt gennem den publikumsdeltager, som spiller mig. Og hver af os i gruppen laver den scene forskelligt. Vi fortæller hver især en historie fra *vores* liv. Jeg kan fortælle en ny historie hver aften, så længe det er intimt, og det virker i scenen med Sharon, som i den her opsætning sidder sammen med den publikumsdeltager, der spiller mig, og »vi« har en intim scene sammen.

Udgangspunktet er Nicos bemærkning om, at en anden kunne overtage hendes liv og spille hende. Altså vi leger med forestillingen om, at pludselig er jeg en helt anden. Og så ændrer vores venskab sig også. Jeg siger til Sharon: »Nu er jeg en anden, og det føles helt anderledes, gør det ikke. Det er så rart, at vi sidder her sammen, og nu kan jeg fortælle dig noget virkelig intimt, som jeg aldrig har fortalt før.« Det er improvisationsrammen for den scene.

Det her med at bytte roller opstod egentlig af nødvendighed. Vi begyndte allesammen at blive ældre og få børn og familie. Jeg kom med i gruppen på det tidspunkt, hvor de indså, at de ikke kunne turnere så meget længere, fordi de var nødt til at være hjemme hos deres familier også. Så vi opfandt det her udskiftningssystem, hvor alle lærer mindst to roller, og ud af os seks er det så kun fire, der tager afsted ad gangen. Men ud af den nødvendighed opstod en slags kunstnerisk manifest, for vi befriede os selv fra forestillingen om, at det her er min rolle og kun min rolle, som *jeg* har lært. Så snart du ser en anden spille din rolle, kan du blive inspireret af det og sige: »jeg vil prøve at spille den på den måde« eller stjæle ting fra den anden og sige, »jeg vil gøre sådan næste gang«. Så dit forhold til rollen bliver anderledes end i en normal teaterforestilling, hvor det kun er dig, der spiller den rolle. Nogle gange er man nødt til at være generøs og give slip på sine ideer og sin forfængelighed. Det er ikke



> »Gob Squads Kitchen« (Gob Squad, Foto: david baltzer/bildbuehne.de)

længere »Bastian Trost i *Kitchen*« det er en anden ved hver opførelse, og så må du give slip og lave noget andet. Og det er rart. Vi gør det med næsten alle vores forestillinger.

I prøveprocessen skifter vi hele tiden roller. Nogle spiller, og nogle sidder uden for og kigger på skærmen. Vi kopierer hinanden, når vi synes et eller andet er fedt, og vi opfinder regler. Det handler meget om regler. Ting der ikke må nævnes, eller der kan være et motto for en scene, som fx at der skal være et intimt øjeblik. Fordi stykkerne er så interaktive, begynder vi også at spille publikum, hvilket tit er meget sjovt, for vi er altid det mest besværlige publikum, man kan forestille sig: »Jeg vil ikke sige det her« – selv om der i virkeligheden aldrig er nogen, der har sagt sådan.

Vi inviterer folk ind meget tidligt til prøverne og regelmæssigt hele vejen igennem, så vi kan prøve interaktionen af på dem. Fordi vi ikke arbejder med en instruktør, er der jo ingen af os, der har siddet uden for og set hele forestillingen igennem. Meget sent i forløbet lægger vi så strukturen fast og laver gennemspilninger. Og nogle gange lærer vi først vores anden rolle efter premieren, fx når vi skal på turné.

Nærværskonstruktioner

Sammensmeltningen mellem skuespiller og rolle er ellers en central forestilling i det psykologiske teater, hvor publikums identifikation antages at bero på det overbevisende skuespil, hvor fiktionen ikke brydes af forstyrrende henvisninger til nogen ydre virkelighed – det

være sig skuespillerens privatliv eller teaterrummets anmassende realitet. Alligevel opnår Gob Squad trods deres eksplicitte markering af rollespillet et stærkt følelsesmæssig nærvær i deres forestillinger.

– Selvfølgelig er vi bevidste om konventionerne i det psykologiske teater. Men min fornemmelse er, at vi kan vise konstruktionen, og samtidig få publikum til at føle lige så stærkt, som de ville ved en almindelig forestilling.

Første gang jeg selv så en Gob Squad-forestilling, var jeg meget imponeret af den måde, hvorpå de viste alting frem. Med Gob Squad får publikum at se, at der er rigtige mennesker, som bruger deres rigtige navne, på scenen. Du ser, hvordan de opbygger et spil. Du kender reglerne, og de er ærlige over for dig. Du kan se dem lave fejl. Det er en slags kontrakt, og du kan komme med i legen ved selv at skabe følelserne for spillet. Som fx i *Room Service*. Det er en forestilling, hvor vi befinder os på et hotelværelse hele aftenen. På et tidspunkt er der en kvindelig skuespiller, Berit, som ringer ned til publikum og siger: »Jeg savner min kæreste så meget. Har du noget imod at lade, som om du er ham – bare lige nu.« Det er så tydeligt, at det er fake, men når så den her tilskuer ringer op og siger: »Hej Berit, jeg savner dig...«, så tænker du pludselig, »Gud, det er så bevægende«. Hele konstruktionen er gennemskuelig, men du kan stadig fylde den op med følelsen, og det fungerer stadig. Selv om det bare er et spil. Men hvis du tager det alvorligt, og også tager publikum alvorligt som en partner, så virker det, og det har altid været den store styrke hos Gob Squad.

Hollywood og hverdagens stjerner

Den optagethed af det hverdagslige og den konkrete fremvisning af virkeligheden, som er karakteristisk for Gob Squads arbejde med realtid og -rum, kan i høj grad føres tilbage til tressernes kunstscene og ikke mindst Andy Warhols film og æstetik. Men tilsyneladende var den oprindelige idé til den forestilling, der blev til *Kitchen* helt anderledes.

– *Kitchen* begyndte med ideen om en film, der *opsluger* sit publikum. Der er fx en Woody Allen-film, hvor figurerne træder ud af filmen. Der var ikke noget Warhol og ikke noget *Kitchen* i konceptet. Konceptet var bare, at publikum skulle rejse igennem filmen for at slippe ud af forestillingen. Ideen var mere det her med, at publikum skulle tilbringe en aften inde i filmen.

Men som det tit sker for Gob Squad, fordi der går så lang tid, fra man sender en ansøgning af sted, og til man får pengene, så brugte vi allerede konceptet i en anden forestilling, som vi var i gang med. I *King Kong Club* skaber publikum en film i den første halvdel af forestillingen, og i den anden halvdel ser vi filmen. *King Kong Club* er en slags kliché over en Hollywood-film, hvor helten og heltinden møder hinanden, og der er en skurk og et kys, og nogen bliver skudt. Så da vi begyndte på *Kitchen* et år senere, ville vi ikke bruge Hollywood-filmen længere. I stedet kiggede vi efter undergrundsfilm, og den her idé om det autentiske øjeblik, hvor det hele begyndte. Og så var der to i gruppen, som snakkede om den her film, *Kitchen*, som de troede, de havde set. Vi sad netop i Sarahs køkken, og så sagde vi, hvorfor prøver vi ikke at genskabe *Kitchen*, selv om det kun er to af os, der har set den for ti år siden. Senere fandt vi så ud af, at ingen af dem faktisk havde set den.

Gob Squad har altså ikke forsøgt at gengive Warhols film minutiøst. Snarere kan man sige, at de på et mere strukturelt plan mimer Warhols produktion af hverdagsstjerner – men også forholder sig kritisk til den fra et senere historisk perspektiv.

– Når jeg vælger nogen fra publikum, så siger jeg altid til dem: Du behøver slet ikke at improvisere eller spille smart eller være sjov. Det eneste, vi har brug for, er dit ansigt og din fysik i den her scene. Det er et lille trick, men det får dem til at slappe meget mere af, for ellers vil de ofte føle, at de skal være dygtigere end performerne, fordi den eneste fordel, de kan have, er at være sjov eller et eller andet. Det greb kommer faktisk fra Warhol, som kunne tage en eller anden, fx en svensk kvinde, Ingrid, og sige: »Du er Ingrid Superstar« og så var hun pludselig en superstar. Det er lidt ideen bag vores teknik. Vi har stjålet den idé, eller brugt den på vores publikum.

Men det vanskelige med Warhol er, at man først skal arbejde sig igennem denne her store kliché. Alle kender Warhol og beundrer ham. Så man må forsøge at se, hvad han egentlig var interesseret i. I begyndelsen kan man se, hvor meget han udnyttede alle omkring sig. En af hans første film hedder *Mother Ironing*, og så ser man hans mor stryge. Sidenhen anbragte han hvem som helst foran sit kamera og sagde: »Du er en stjerne«. Men *Big Brother* gør det samme. Der er noget ambivalent over det, for hvis man pludselig *er* en stjerne og ikke rigtig ved, hvad en stjerne skal gøre, så er det meget hårdt, og folk har svært ved at udfylde den rolle. Warhol var en af de første, som gjorde det meget ekstremt, men de fleste af hans stjerner havde store problemer med stoffer og med at håndtere deres succes.

Det er vi kritiske i forhold til. Vi er ikke stjerner, og vores publikum er ikke stjerner. Men der er et øjeblik, hvor man forestiller sig det. Når man efter forestillingen ser dem, der har deltaget, så ser man dem med andre øjne og projicerer allerede sine følelser over på dem. Du begynder allerede at tænke: »den her person har nok et meget spændende liv«, selv om det bare var en almindelig tilskuer før forestillingen. Jeg tror, der er noget ondt i den projektion. Det er en meget egoistisk ting. Det, man gør med en stjerne, er, at man tager noget fra en anden person og forstørret det voldsomt. Men det har ikke noget med den person at gøre længere. Det er din egen fantasi. Hollywood har en forretning, hvor de gør det professionelt, og de gør det meget dygtigt, men bagved er der stadig den her person, som er præcis ligesom dig. Alle ved, at det er hårdt at leve som en stjerne – et mareridt af et job. Men at behandle det en lille smule i *Kitchen* er sjovt. Fx når Erik siger »Do you like to be a superstar?« Bare det at bruge det store ord, superstar, er ret fedt.

Efter hver forestilling hører vi altid, at »I valgte sådan nogle gode publikumsdeltagere, de var virkelig fantastiske.« Som om de andre tilskuere ikke ville have været gode. Men det ville de allesammen. Warhol-konceptet er netop, at alle ville have været gode. Han lavede hundrevis af sine *Screen tests*, og de ligner allesammen superstjerner. Lyset betyder meget. Miles, som har lavet lys og video til det her projekt, undersøgte hvordan Warhols lys blev lavet, for vi er jo ikke så vant til sort/hvid-film længere. Det viste sig, at det var et ekstremt hårdt lys med filtre i. I forestillingen kan vi godt lide, at folk kan se Miles arbejde med lyset ude i siden af skærmene, så man kan se konstruktionen. Warhol brugte også denne her lette

slowmotion, som vi ikke kan lave, så når de blinkede, så det virkelig stjerneagtigt ud. Og nogle blev jo stjerner – Lou Reed og Nico.

Rammer om virkeligheden

– Virkelighedsaspektet hos Warhol var selvfølgelig interessant for os. Fx i filmen *Blowjob*, hvor man ser en eller anden få et blowjob, og man ser dem fra brystet og op. Alle var chokerede dengang i tresserne over, at det var virkeligt, men når man kigger nærmere efter, så tænker man: »det kan ikke passe, det er bare fake«. Ligesom i filmen *Haircut*, hvor det eneste, man ser, er folk, der lader som om, de bliver klippet. Man ser aldrig virkelig noget hår blive klippet af. Men det er jo netop det, det handler om: Hvad er virkeligt, og hvad er ikke virkeligt. Dét har vi forsøgt at kopiere.

Det her projekt er ret ekstremt i sin usikkerhed omkring, hvad der er virkeligt. I vores andre projekter kan man lettere skelne. Fx i *Supernight Shot*, hvor vi filmer folk på gaden. Man ser de forbipasserende, og det *kan* ikke være indstuderet. Vi må arbejde med det, vi får. Der er virkelighedsaspektet mere fremhævet. Det er risikoen og det sjove ved det projekt. Men i *Kitchen* arbejder vi med det her fake-aspekt. Reality-tv startede i tresserne: Det var helt nyt for dem, at noget var virkeligt i kunsten. Fx at filme den virkelige Empire State Building i 24 timer!

Ligesom Warhols æstetik altså beror på en rammesætning og iscenesættelse af den tilsyneladende neutrale virkelighedsfremvisning, så benytter Gob Squad sig af videomediet som en sådan rammesætning.

– Vi kan ikke opnå *liveness* uden den ramme. Vi har undret os over hvorfor. Men et kamera er faktisk meget intimt, fordi det kan komme så tæt på. Meget tættere end man kan på scenen. Vi bruger kameraer så meget, fordi det skaber en særlig intimitet. Hvis det samtidig lykkes at have et live link til publikum – såsom telefonlinien i *Room Service*, eller det øjeblik i *Kitchen*, hvor publikum træder ind i forestillingen – så kan man være meget mere sårbar, end man kan være uden et kamera. Mange gange ville vi ikke turde så meget, vi ville være for blufærdige, hvis det kun var live.

Jeg kan godt lide i *Kitchen*, at publikum går igennem scenografien i begyndelsen, så man virkelig har set alle fysisk. Det er rart, for når de så er gået, ser jeg dem ikke i lang tid, men jeg har set dem og ved, de er der, og de ved, at jeg virkelig er der bag væggen. Tit sker der det i vores forestillinger, at folk ikke tror på, at det er virkeligt og live. De tror, det er indspillet, for de er vant til at blive snydt, og de er meget villige til at tro, at alting er teknisk produceret. Man er nødt til først at fastslå realiteten i det. Ligesom i *Super Night Shot*, hvor vi optager publikum, når de ankommer. Vi filmer publikum, og så spoler vi tilbage. Når publikum ser filmen, så er de med i den, men alligevel tror de tit, at det er noget, vi har lavet for to uger siden, og så har redigeret dem ind i det. De er virkelig trænet til at tro, at det er manipuleret. Selvfølgelig er teknologien i Hollywoodfilm ret avanceret, men vi er altså ikke lige så dygtige!

De fleste medlemmer af Gob Squad er ikke skuespillere. De kommer fra en akademisk baggrund. Ingen af dem var vant til at optræde på en scene. Så fra starten fik ideen om at indramme virkeligheden og kalde det en performance dem til at føle sig sikre. Black box-teatret

fremstår tit som en slags ikke-virkeligt rum, det er bare en ramme. Almindeligt teater skaber en scenografi og en fantasi, mens Gob Squad er mere interesseret i at have noget virkelig bagved, selv hvis det foregår i teatret. I *Kitchen* er det publikum, der er det virkelige element. Det her element af risiko og virkelighed, som er i alle vores forestillinger, det er som en motor, der holder os kørende. Det giver en modstand, en slags friktion. Hvis det hele er for sikkert, og hvis virkelighedsdelen ikke er stor nok, keder vi os, og så er vi ikke så gode, som vi kan være.

Det er selvfølgelig et trick. Det er ligesom en karton mælk, hvor der står, at der er vitaminer i. Vitaminerne er nede i mælken. Hos os står der virkelighed på kartonen, men det er selvfølgelig ikke *ren* virkelighed. Det handler om at vise tricket frem, for jeg er jo ikke bare interesseret i give dig en platform til at fortælle mig alt om dit liv eller rent faktisk at få publikum til at overtage hele showet. Det er indstuderet og gennemprøvet. Ingen ville være særlig godt underholdt, hvis de mennesker sad alene på scenen og talte om deres liv. »Interaktivt teater« er bare et ord, det betegner noget. En fuldstændig interaktiv forestilling ville gå i en helt anden retning. Der er grupper, der går den vej, men det er ikke det, Gob Squad laver. For os er det mere et label.

Der var en anmelder, der omtalte det, vi laver, som demokratisk fascisme. Det var vi selvfølgelig chokerede over. Men det fik mig til at tænke over, hvad det er for en åbenhed, vi er interesseret i. Til daglig møder man jo fremmede på gaden. Man beskytter sig selv mod dem. Man vil ikke kende deres sorger og længsler. Men samtidig er der et stærkt ønske om at kunne sige: »Vi er allesammen ens«. Den person er også ulykkelig nogen gange. Når man tager kameraet og lader dem fortælle, så kan man projicere sine følelser over på dem. Så sympatiserer man med dem. Det er ikke, fordi du egentlig har lyst til at lære vedkommende at kende. Det er ikke en hippie-ide om, at vi alle er én krop. Det er et trick, en måde at åbne for følelser, som du allerede selv rummer. Det ser ud til at virke. Jeg ved ikke, om det er noget almenmenneskeligt, men det er stadig meget bevægende for mig.

Publikumskontrakten

– Jeg kommer fra en baggrund som klassisk skuespilleruddannet, og efter seks år i Gob Squad bliver jeg stadig overrasket over, hvad der faktisk er muligt inden for den her kontrakt, som vi kalder teater. For det er en kontrakt. Publikum kommer ind og betaler en indgangspris, der som regel er lidt højere end i biografen, og så vil de have en særlig oplevelse inden for den kontrakt. I mange år har vi kun brugt en lille del af de muligheder, der findes. Der er så meget mere at opdage, og vi kunne eksperimentere meget mere netop på grund af konkurrencen med filmen og internettet. Vi må tage det som en udfordring. Jeg bliver tit overrasket over, hvor mange instruktører, selv i England eller Tyskland, som ikke tager den udfordring op. De vil konkurrere med filmen, men det er meget svært, for så ser man tydeligt teatrets begrænsninger: Du kan ikke lave hurtige klip, skuespillerne er ikke lige så berømte, osv. Jeg mener stadig, at den vej, som Gob Squad går, og også andre grupper i øjeblikket, har masser af uopdagede muligheder. Det er slet ikke ovre endnu, selv om folk tit kommer til vores forestillinger og siger: »Nå bruger I video igen«. Ja selvfølgelig, det er *vores* scene, det stopper ikke med, at man en gang har brugt video, og så er det det. Det er altid en ramme for os.

For mig er teatrets styrke, at man kan komme med forventningen om at opleve et unikt øjeblik, som aldrig vil finde sted igen. Selv om du taler med en, der har set den samme forestilling, så vil de tale om andre ting. Det er den fordel, teatret kan have. Jeg tror, vores publikum er under udvikling. Jeg tror, man er nødt til at vinde publikums tillid. Når man kalder noget en performance, så forventer folk noget helt anderledes. Hvis de én gang er blevet skuffede over en performance, er det hårdt at få dem til at komme tilbage. Så tænker de, at de ved, hvad de kan få i normalt teater – nogle gange er det lidt kedeligt, men nogle gange er det også rørende. Med en performance ved man ikke, hvad man får, og man er nødt til at være åben og synes om at blive udfordret. Men jeg tror, folk nyder det mere og mere, fordi de oplever, at det er frigørende i forhold til de begrænsninger, som teatret normalt har.

Den naive tilgang er tit en hjælp, fordi vi ikke ønsker at skræmme vores partnere fra publikum, så de tror, vi er meget klogere end dem. Det er også noget, som tit skræmmer det konservative publikum i teatret. Der forekommer at være en århundredelang tradition for, at man går i teatret for at blive dannet. Du skal lære noget. Det var derfor, mine forældre elskede teatret. De elskede virkelig at lære noget. Min bror derimod føler sig altid for dum: »jeg forstår det ikke«. Folk er vant til, at der er et hierarki på scenen, hvor publikum er dumme, og vi vil belære jer. Den forventning er man er nødt til at bryde. Mange ting i teatret handler om visuelle ting, som man skal nyde. Det er en helt anden bevægelse end det teater, som kommer fra en stærk forfatter. Vi elsker virkelig ideen om, at publikum er klogere end os. Nogle gange er det bare et spil, men det er et godt game: Se på os, vi aner ikke, hvordan det her fungerer!

Litteratur:

Gob Squad & Aenne Quiñones (red.): *The Making of a Memory. 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures*. Synwolt Verlag Berlin, 2005.

Henrik & Ellen Vestergaard Friis: *Berliner Luft. Sure opstod fra de nedre regioner*. Festivaludgave. Forlaget Gruppe Press, Kbh. 2009.

www.gobsquad.com

Laura Luise Schultz (f. 1968): Cand.mag., ph.d. med afhandlingen: *Mellem tekst og teater. Skuespillers rolle i Gertrude Steins performative æstetik*. Videnskabelig assistent ved Teater og Performance Studier, KU. Har skrevet en række artikler om Gertrude Stein, performativitet og samtidsteater, samt redigeret bogen *Teaterlandskaber. Nedslag i Robert Wilsons univers*, DRAMA 2002 (m. Nicole M. Langkilde). Tidligere medlem af redaktionen af Teater 1.