

Den nye dreng i klassen

Af Mette Wolf Iversen

Virkelighedsteater, udviklingsteater, doku-teater, konceptteater, debatteater, forsamlingshus-teater, projektteater og reality teater. Kært barn har mange navne. Eller rettere: et *tilsyneladende*ært barn har mange navne. For bølgerne går højt og skiller vandene mellem de udøvende kunstnere og branchefolk på den ene side og teaterkritikerne på den anden. Det kære barn er nemlig også et møghamrende irriterende barn. En respektløs ADHD-elefant i det finkulturelle glashus. En til tider charmerende og så alligevel nok så nedbrydende og asocial sidekammerat i den ellers velfungerende og velordnede klasse. For virkelighedsteatret følger ikke spillets regler i sin insisteren på at ville forandre verden.

I det følgende vil jeg forsøge at nærme mig, hvorfor virkelighedsteatret i sig selv er et intrikat begreb, og hvorledes genrens selvforståelse opererer med et sandhedsideal, der har betydning for såvel proces, dramaturgens funktion og i sidste ende for interaktionen med publikum.

Først vil jeg dog kort opholde mig ved genrens besvær med at blive anerkendt som »rigtigt« teater.

Virkelighedsteatret har nemlig trods sin efterhånden mangeårige eksistens i det danske teaterlandskab til stadighed svært ved at finde sin plads på teater-hylden. På Betty Nansen Teatret, hvor jeg til daglig har min gang, har der siden midt 1990'erne fundet en markant udvikling sted inden for genren. Største forandring er sket ved, at man har bevæget sig fra at bringe de virkelige historier på scenen, forløst af de virkelige mennesker selv - til i højere grad at bruge de virkelige historier som et researchmæssigt fundament for selve manuskriptet, der så forløses af professionelle skuespillere.

Men hvad enten de virkelige mennesker står på scenen eller ej, er det, som om virkelighedsteatret stadig ikke lever op til betegnelsen »rigtigt« teater. Teaterkritikerne vil således, adspurgt om hvorfor de er så skeptiske, replicere med følgende: »Vi er ikke skeptiske. Forestillingerne er bare ikke gode nok!«. Naturligt er det herefter at spørge: »Gode nok i forhold til hvad?«.

Her vil man typisk få svaret: »Er det ikke nok, at du er med til at lave dårlige forestillinger? Behøver du også forsvare dem? Og i øvrigt er det vores læsere, vi skriver for. Ikke teatret.«

Men spørgsmålet er, om det er forkert at forlange, at virkelighedsteatret bedømmes ud fra en anden præmis end andre teaterformer og -genrer? Når teaterkritikerne nu for eksempel godt kan finde ud af at anmelde en musicalforestilling som en musicalforestilling, en klassiker som en klassiker osv., hvorfor kvier de sig så ved at anmelde virkelighedsteatret på dets egen præmis?

Den nye dreng i klassen

Spørgsmålet om, »hvad virkelighedsteatret ikke er godt nok i forhold til« blaffer i vinden og

siden hen i kulissen, når forestillingen kører over scenen. For selv om teaterkritikerne skriver for deres læsere, så læser »teatret« også avisen, og selv om »teatret« ikke altid vil indrømme det, så forsøger det faktisk at tage kritikken til sig.

Det er i sagens natur nemmest at tage kritikken til sig – naturligvis stadig i al hemmelighed og uden skyggen af indrømmelse - når man inderst inde godt ved, at kritikerne har ret. Det var en lorte-forestilling og pokkers, at de lagde mærke til det. Langt værre er det i de tilfælde, hvor man rent faktisk synes, at virkelighedsteatret har cementeret sin berettigelse og betydning som en ny dimension i teatersynet; når man har været med til at skabe en forestilling, der har opfyldt alt dét, man skulle mene udgjorde en god forestilling: godt manuskript, god instruktør, gode skuespillere, scenografi, lysdesign, røde lamper osv., og så alligevel ikke inkasserer high-score på stjerneskalaen.

Teaterkritikerne fylder derfor meget i definitionen af virkelighedsteatret som en umulig størrelse og som noget, der kun er på kanten af at være »rigtigt« teater, og måske især for en, der har været med i skabelsen af en god bunke virkelighedsteater. Men ét er min personlige forfængelighed. Noget andet er, at genren kommer til at lide under ikke at blive italesat.

Min påstand er nemlig den, at teaterkritikerne – der jo for de flestes vedkommende har en teaterteoretisk baggrund – ikke lever op til deres *obligation to speak*. Som teaterteoretikeren og dramaturgen Erwin Jans har beskrevet det i sin artikel »Speaking about silence«, så sker der nemlig det, at de teatergenrer, der ikke tales om, risikerer at stagnere. Med udgangspunkt i, hvad der i dag betegnes som det moderne flamske teater, argumenterer han for, at der er en klar forbindelse mellem en kunstnerisk udvikling og en teoretisk diskurs. »*Being given a language is being given an existence, a place to be, an opportunity for dialogue, for development*«, konkluderer Jans side 50.

Når det nu er så svært at få den dialog i gang – og her taler jeg ikke om, at vi skal sidde ved bordet sammen med teaterkritikerne og blive enige om, hvad forestillingen skal have af stjerner, men om den dialog eller om man vil interaktion, der er mellem virkelighedsteatret og dets publikum, herunder også kritikerne – så tror jeg ikke, det hverken nytter endsige er retfærdigt udelukkende at bebrejde teaterkritikerne. Nej, vi må have fat i virkelighedsteatret selv. Det er dér hunden ligger begravet.

Virkelighedsteatrets selvopfattelse

»Virkeligheden overgår altid teatret«, har Lars Norén flere gange udtalt, som en undskyldning for at bringe virkelige grusomme og brutale temaer på scenen. Men hos virkelighedsteatret gælder andre spilleregler. Virkelighedsteatret forsøger nemlig at overgå vores erkendelse af virkeligheden ved at sætte den på scenen. Derfor bakser virkelighedsteatret også med en anderledes selvopfattelse end det teater, der skabes i en bevægelse fra dramatikere, over instruktør til skuespillere. Det forudsætter en anden form for proces, end vi kender den, og som vi derfor traditionelt er tryggest ved – både som kunstnere, publikum og kritikere.

Virkelighedsteatrets fundament er i bogstaveligste forstand virkeligheden og dermed som regel også et virkeligheds-tema, der kiler sig ned i en aktuel samfundsdebat eller politisk problemstilling. Virkelighedsteatret behandler derved på et eller andet niveau en eller anden

form for samfundsrelateret konfliktstof. Mig bekendt er der fx ikke lavet virkelighedsteater, der udelukkende handler om erfaringerne ved at male et trægulv eller kvalerne ved at lave opbagt sovs. Til gengæld løftes virkelighedens konflikter og dilemmaer op i en større tematik, fx. de fremmede, integration, prostitueredes arbejds- og livsvilkår, flygtningetilværelsen, fader-søn relationen, moderne kvindelig osv. Her kan malede trægulve og opbagt sovs meget vel være nævnt, men næppe være den overordnede præmis.

Når virkelighedsteatret således – som alt andet teater i øvrigt – henter de store overskrifter frem, så har det, modsat de store klassikere, sørget for at lave et godt gedigent benspænd for sig selv. For i modsætning til Shakespeare, hvis store overskrifter overlever århundreder på grund af deres eviggyldighed, så vil virkelighedsteatrets store overskrifter først og fremmest forholde sig til en virkelighed, der er her og nu. Virkelighedsteatrets primære fokus er således snarere en samfundsaktuel problemstilling, end en bestående menneskelig problemstilling – og derfor har virkeligheds-forestillingen måske også et kortere liv på den lange bane!

For de fleste forestillinger gælder det nemlig ikke kun om at oplyse og informere om fx udlændingebatten, men også at forandre den! Vi/publikum skal ved at se virkelighedsteater opleve virkeligheden på en måde, der bringer os et nyt sted hen, reflektivt såvel som emotionelt. Man kan sige, at hvis forestillingen lykkes ved at tematisere og belyse eksempelvis fremmedhadet, vil der ikke længere være brug for forestillingen på den lange bane (som andet end et enestående teaterhistorisk eksempel på, at teater kan forandre verden!).

Der er derfor grænser for, hvor virkelighedsfjernt virkelighedsteatret kan blive – og her taler jeg udelukkende om indholdssiden og ikke om de formmæssige valg. Man kunne også sige det sådan, at hvis virkelighedsteatret skal fastholde og efterleve sin præmis om at have rod i virkelige menneskers historier, er der grænser for fiktionens spillerum. Virkelighedsteatret må, for at være tro mod sit ønske om at være »virkeligt«, også repræsentere så sandt et billede som muligt, hvilket uvilkårligt anslår nye spilleregler på manuskriptsiden, end dem der eksempelvis er gældende for en Shakespeare-forestilling.

Virkelighedsteatret er som sådan et stykke dokumenteret sandhed, der skal forandre os. Noget, der ikke blot kan gøre os klogere på os selv, men tilmed klogere på den verden, vi lever i, og i bedste fald udstyre os med en indsigt og forandringstrang, der er større end den, virkeligheden kan give os. Det er således et lidt højrovet og ubeskedent selvbillede, den nye dreng spiller ud med over for resten af den konventionelle og traditionelle teaterklasse, der ellers har vænnet sig til, at »rigtigt« teater først og fremmest skal give den enkelte tilskuer en psykologisk selverkendelse frem for en politiserende og debatterende samfundserkendelse.

Dramaturgen i virkeligheden

For at være dokumenteret og for tilmed at blive til teater, foregår der en ganske særlig proces, hvor dramaturgen for alvor kan komme på banen som udvikler og interaktør..

I en forestilling som »Tørklædemonologerne« (Betty Nansen Teatret, 2006), hvor der var indsamlet over 100 interviews med herboende kvinder af forskellige kulturelle, nationale og religiøse baggrunde, blev netop de mange forskellige synspunkter forestillingens præmis. Det var ikke tanken fra starten. Tanken var at finde frem til svaret på, hvorfor så mange

kvinder, der bærer tørklæder, oplever så stor en modstand fra etniske danskere. Men som researchen skred frem, var der ikke ét svar på det spørgsmål. Hver kvinde havde sit eget svar uanset etnicitet og kulturel baggrund. Allerede i researchfasen blev det derfor klart, at hvis forestillingen skulle leve op til sit ønske om at være sandhedsvidne, var det evident, at den indeholdt flere sandheder. Øvelsen bestod derfor først og fremmest i at udvælge historierne/monologerne, så de repræsenterede så mange sandheder som muligt (manuskriptudvikling), for derefter at foretage en dramatisk bearbejdelse af de valgte historier, så de alle bibeholdt deres egen sproglige tone i ekstrakteret form (dramatisk bearbejdelse), for dernæst at placere dem i en rækkefølge, som netop lod publikum tilbage med følelsen af ikke at have fået én definitiv sandhed (dramaturgi).

Den perceptive oplevelse skulle således kunne rumme en uomtvistelig, dokumenteret sandhed (research, interviews, samtaler) samtidig med, at denne løftede sig og ikke kun blev modtaget intellektuelt, men også emotionelt. Forestillingen skulle altså både være oplysende og bevægende, dannende og rørende, afklarende og åbnende. Fundamentet for forestillingen var således et langstrakt forløb af ideudvikling, research, bearbejdelse og dramaturgisk konstruktion. Et arbejde, der samlet set blev forestillingens garant for at repræsentere virkeligheden så sandt som muligt.

Et andet eksempel på interagerende dramaturgi er udviklingen af forestillingen »Aeneas« (Betty Nansen Teatret / Corona La Balance, 2006). Her havde man valgt Vergils klassiske fortælling Aeneiden som tekstligt oplæg for forestillingen. På scenen var professionelle skuespillere, virkelige historiefortællere og over tyve 8.klasses elever fra en Nørrebro-skole. De professionelle skuespillere spillede de fiktive, klassiske figurer, de virkelige historiefortællere fortalte om deres egne oplevelser af at være fremmed i et nyt land, og 8. klasse-eleverne fungerede som statister, men præsenterede sig også med eget navn og deres drømme for fremtiden i slutningen af forestillingen.

Øvelsen gik her ud på at kombinere en klassisk tekst og dens psykologiske karakterarbejde med virkelighedens egne »ufiltrerede« og sandhedsdokumenterende karakterer (vi skulle ikke lære de virkelige mennesker at kende, men høre deres historier!) i en ramme sat af statister, der i udgangspunktet lignede dem, de var, og ikke andet, nemlig elever fra en multikulturel folkeskole. Det grundlæggende ønske var, at der i synergien mellem fakta og fiktion ville opstå et nyt perceptivt rum, der ville løfte sandheden om »at være fremmed i et nyt land« frem til en intellektuel og emotionel forståelse af netop dette issue. Også her gik der forud for iscenesættelsen et enormt udviklingsarbejde med dels at bearbejde den klassiske tekst og dels at interviewe og finde frem til de virkelige historiefortællere, der kunne repræsentere så bredt et spekter af sandheder om at føle sig fremmed. Sidst men ikke mindst blev udviklingsfasen også brugt til at afklare, hvor i den fiktive fortælling de mange »virkelige« statister skulle indgå uden, at vi forrødte deres karakteristik af netop dét at være fra det virkelige liv.

Dramaturgisk dogme

Når den afgørende forskel fra fx en klassisk teaterforestilling således findes i forestillingens

selvforståelse, så smitter det som nævnt først og fremmest af på processen omkring manuskript-realiseringsen. Virkelighedsteatrets selvforståelse opstiller således et dogme om at overholde virkeligheden. Man kan nemlig ikke på den ene side postulere, at man dokumenterer virkeligheden, og på den anden side lægge ord i munden på den, som ikke er blevet sagt.

Da jeg sad overfor en kvinde, som jeg skulle interviewe til »Tørklædemonologerne«, og det pludselig viste sig, at hun levede i et arrangeret ægteskab, tænkte jeg: »Fedt, vi har fået et lyslevende arrangeret ægteskab og dermed dækket den vinkel også«. Men sekundet efter mærkede jeg en vis uro, da det gik op for mig, at hendes ægteskab var lykkeligt, og at hun var mere tilfreds, end mange etniske danske kvinder på hendes alder. Selv om hendes lykkelige historie ikke passede i vores negative forestilling om et arrangeret ægteskab, så kunne jeg ikke tillade mig at skrive hendes historie om. Jeg var nødt til at tage hendes fortælling for pålydende. Det var heller ikke muligt helt at undlade at bringe hendes historie, da den jo netop repræsenterede en sandhed, som ville være ny for det etnisk danske, »fordomsfrie«, Politiken-læsende publikum.

I sin endelige konstruktion bragte vi hendes monolog efter en anden kvindes fortælling om et arrangeret ægteskab, der havde indeholdt den ene voldtægt efter den anden. En forfærdelig historie, som havde lige så meget ret til at være med, som den lykkelige historie havde, fordi forestillingen ikke postulerede en overordnet sandhed, men det enkelte menneskes sandhed.

Dette blot for at illustrere, at forestillingens præmis således blev: Der findes ikke én sandhed. Hvert menneske har sin egen.

I udgangspunktet kan man således ikke rette sandheden til, så den passer. Det er i hvert fald en hårfin grænse, som har sin rod i ide-oplægget, og som derfor må defineres fra projekt til projekt – og være bevægeligt i takt med det, som researchen afdækker. Denne bevægelighed styrer dramaturgen langt hen ad vejen.

I forestillingerne »Om et Øjeblik« (Betty Nansen Teatret 2005) og »Ekstrem« (Betty Nansen Teatret, 2007) var situationen en lidt anden. Her interviewede man en række kvinder og mænd. I »Om et Øjeblik« blev kvinderne bedt om at fortælle om et afgørende øjeblik i deres liv. I »Ekstrem« blev mændene bedt om at fortælle om et ekstremt livsøjeblik. I begge tilfælde blev researchmaterialet videregivet til dramatikere og forfatter Peter Asmussen, der så på baggrund af interviewene skrev sin egen autonome, kunstneriske fortælling. Jamen, er det så virkelighedsteater? Ja, fordi de virkelige fortællinger stadig havde en afgørende betydning for forestillingens selvpfattelse som værende sandhedsbærer. Oplægget var at skabe to forestillinger, der fra hvert deres ståsted tegnede et billede af at være kvinde eller mand i afgørende og ekstreme situationer, og selv om det via Peter Asmussen blev til to forestillinger, der beskrev det moderne menneskes ensomhed og meningsløshed som et altafgørende livsvilkår, var der alligevel en grænse for, hvor langt vi eksempelvis kunne gå i beskæringen eller i den psykologiske forståelse og karakteristik af figurerne. For hvis vi begynder at gætte os til, hvad det virkelige menneske har sagt i et interview og tillægge det menneske en undertekst og intention, som han eller hun måske slet ikke har, så er vi ikke tro mod den sandhed, som det enkelte menneske har givet os.

Virkelighedsteatret fordrer derfor en anden form for manuskriptudvikling, en fleksibilitet og åbenhed, og ikke mindst en grundig researchfase og respekt for ophavet. Det betyder i sidste ende, at teksten trænger sig på i højere grad, end den måske ellers gør, fordi den står så stærkt og indiskutabelt. Der er simpelthen grænser for, hvor langt man kan gå med dokumenterede sandheden, førend man forbryder sig mod idealet om netop at dokumentere.

Konkret har virkelighedsteatrets selvforståelse som sandhedsbærer således stor betydning for det dramaturgiske arbejdsfelt i form af research, interviews, fakta-indsamling, manuskriptudvikling og bearbejdelse. Alt dette må iscenesættelsen og skuespillerne naturligvis forholde sig til i processen, hvor dramaturgen derfor også bliver en helt anden type medspiller. Det bliver nemlig vigtigt hele tiden at kunne gå tilbage til dramaturgen og dermed til »ophavet«. Dramaturgen er som sådan stadig tekstens advokat, men får tilføjet en yderligere dimension af at være garant for sandheden. Dette er – for at blive i det lidt højloftede – et ansvarsfuldt job, for forvrængningen af sandheden kan jo også finde sted i udvælgelsen og researchen. I dette redaktionelle arbejde skal man således være sig for at ville presse virkeligheden ind i en kontekst, som man i al sin godtroende fordomsfrie indstilling og nok så objektive tilgang alligevel er en del af. Eksemplet med det arrangerede ægteskab er glimrende i den sammenhæng. Dramaturgen og researcherens funktion i udviklingsfasen kræver således, at de i høj grad spidser deres eget klarsyn, så de ikke i iveren efter at skildre, bliver blinde på andre sider af sagen. Derfor vil man i mange processer omkring virkelighedsteatret gøre brug af ambassadørgrupper, der kan fungere som fokusgrupper i udviklingsfasen, og mange vil også benytte sig af at afholde testvisninger, hvor de interviewede personer sammen med et uvildigt publikum kan give feed-back og stille spørgsmål.

Publikum og udvikling

Lige så vel som virkelighedsteatret, stiller særlige krav til udviklingsfasen og til holdet omkring processen, indfører det også nogle særlige dimensioner i sit møde med publikum. Om end den endelige forestilling skal kunne bestå samme kunstneriske lakmusprøve som en hvilken som helst anden teaterforestilling, har virkelighedsteatrets uafviselighed i sit grunddønske om at være dokumenteret også en betydning for selve teateroplevelsen. Det bliver ikke »kun« et spørgsmål om, hvorvidt man følte sig underholdt, bevæget, flyttet, rørt osv. Nej, det bliver i høj grad også vigtigt, om man føler sig informeret: *Fik jeg noget at vide, som jeg ikke vidste i forvejen?* Denne faktor er i særlig grad nærværende, når det drejer sig om virkelighedsteater, der tematisk bevæger sig i et land, hvor størstedelen af publikum ikke har en selverfaret oplevelse, så som prostitution, flygtningeproblematikken, indvandrerliv osv. Her kan vi – når forestillingen lykkes - gå fra teatret med en god oplevelse og en større viden. Men også i forestillinger, der bevæger sig på den mere velkendte bane, som eksempelvis »Om et Øjeblik«, hvor man skulle mene, at de fleste blandt publikum kendte til problematikken (det handlede om kvinder, og den typiske teatergænger er kvinde), fik researchmaterialet en særlig betydning. Reaktionen var typisk, at man ikke kunne ryste historierne af sig; at man havde det som om, man kendte kvinden – eller »det var, som om det var noget, jeg kunne have sagt«. På grund af sin rod i de virkelige fortællinger - og naturligvis også på grund af en

formidabel iscenesættelse og skuespillerpræstationer osv. - oplevede publikum en umiddelbar genkendelighed, samtidig med at de følte, at de blev klogere. Ikke i meta-forstand, ikke som en morale at gå hjem på, men i de forskellige konkrete skildringer af, hvad der rører sig i en række kvinders tanker og liv.

Selv om Peter Asmussen havde vredet armen rundt på virkeligheden ved først og fremmest ikke at have respekt for den og fx montere det indsamlede materiale i sin egen særegne, kunstneriske form og tone – og med et typisk asmussensk blik for meningen i meningsløsheden – så havde publikum stadig en oplevelse af at få formidlet et stykke dokumenteret sandhed og blive klogere.

Virkelighedsteatret interagerer således først og fremmest med sit publikum på sit indhold snarere end på sin form. Det åbner teatret for historier, der føles yderst aktuelle og samfundsrelevante – og dermed åbner det også dørene for et nyt publikum. Vores erfaring på Betty Nansen Teatret har nemlig været, at der med virkelighedsteatret ikke blot følger et stort og rigt netværk af mennesker, der normalt aldrig ville sætte deres ben i teatret, men også for et publikum, der pludselig bliver nysgerrige på et teater, der »taler til dem«.

Undersøgelser, der fulgte i kølvandet på Arts Council of Englands indsats inden for New Audience Development (1998-2003), bekræfter teorien om, at nytænkning inden for repertoiret styrker teaterkunstens mulighed for kulturel forskellighed blandt publikum. Derfor har virkelighedsteatret og nytænkningen på repertoiresiden også betydet, at vi i dag arbejder målrettet med publikumsudvikling, fx via ambassadørgrupper. For lige så vel som teatretoretikerne har en »obligation to speak«, mener vi, at vi som teater har en »obligation to show«. En forpligtelse, der først og fremmest betyder, at teatrets døre skal føles åbne for alle. Og så kan man så selv bestemme om man vil gå ind ad dem – og sige dav til blandt andet den nye dreng i klassen.

Litteratur

Erwin Jans: »Speaking about Silence fra Theaterschrift 5-6«, in: *Über Dramaturgie*, Zele (Belgium), 1994

Tørklædemonologerne, Betty Nansen Teatret, januar 2006

Aeneas, Betty Nansen Teatret / Corona La Balance, april 2006

Om et øjeblik, Betty Nansen Teatret, november 2006

Ekstrem, Betty Nansen Teatret, marts 2008

Arts Council of England: New Audience for the arts, se www.artscouncil.org.uk

Mette Wolf Iversen (f. 1972): Cand.mag. i dramaturgi (Aarhus Universitet) og Kultur, medier og formidling (Københavns Universitet) 2001. Har desuden læst ved Institut für Theaterwissenschaft, Universität Wien, Østrig. Har arbejdet som teateranmelder på Dagbladet Information, som redaktør på teatertidsskriftet Teater 1 og medredaktør på »Teatermanifest« (Lindhardt & Ringhof 2000). Siden 2004 dramaturg på Betty Nansen Teatret og fra 2007 også udviklingschef samme sted.