

Remediering som kunstpædagogisk strategi

Mellem film og teater

Af Erik Exe Christoffersen

Denne artikel handler om remediering som en kollektiv kreativ proces. Min case er et undervisningsforløb i teaterproduktionen på Afdeling for Dramaturgi efteråret 2010 med et lille hold på bare ni deltagere, hvor temaet var remediering fra film til teater. En række workshops førte frem til et projekt, som strakte sig over fem dage. Holdet var uden de store teatererfaringer hverken som egen praksis eller som tilskuere. Formålet var således at introducere nogle teatermediale greb og samtidig udvikle et autonomt rum for kreative processer og selvrefleksivitet. Det var min opgave at balancere mellem faglig formidling og facilitering af processens *emergens*, det vil sige af at noget uforudset dukker op. Kort sagt forandrede processen sig fra at handle om en film til at blive en mediering af gruppen og etableringen af et kollektivt ejerskab.

Med artiklen vil jeg beskrive processens forløb og *emergens* og konklusionen munder ud i nogle principper for remediering som en kollektiv proces. Forløbet er inspireret af dramaturg Jeppe Kristensen og instruktør Tue Bierings remediering *Dollars FO* (2009), som jeg skal omtale med henblik på en udredning af remedieringsbegrebet.

Remediering af teatermediet

I rapporten *Scenekunst i Danmark – veje til udvikling* (2010) fra teaterudvalget¹ nedsat af Kulturministeriets fremhæves det, at teatret som et kollektivt rum i samfundet har to forcer. For det første kan teatret som medium skabe et fællesskab i form af en interaktion mellem scene og publikum. For det andet skaber teatret en situation her og nu og et spændingsfelt mellem fortid (traditionen) og det sanselige nu, der udspilles på scenen og mellem scenen og tilskuerne. Det er både teatrets mulighed og begrænsning i forhold til medier, som ikke er bundet af tid, rum og en interaktiv respons. Det er i høj grad denne iscenesættelse, som er teatrets force, og som gør det til et vigtigt medium inden for hele det felt af iscenesættelser, som kaldes oplevelsesøkonomien.

Når jeg begynder med denne reference er det fordi, den så udmærket understreger teatermediets centrale styrker, men også udpeger behovet for en genudforskning af mediet. Hvordan kan teatret vitaliseres og bringes i samklang med de nye udfordringer i en tid hvor teatrets klassiske dannelses-tradition langt fra er en selvfølge. Rapporten peger på de tværkunstneriske kreative processer som vigtige. En af de mulige veje jeg her skal forsøge at antyde er et forsøg på at sammentænke digitale medier med teatrets analoge kraft og mulige reflektive rum. Hvordan kan teatermediet så at sige remedieres ved at indgå i en form for udveksling med nye medier? Hvordan skabes en udveksling mellem kameraets bevægelige blik og det statiske blik i teatret?

Det kollektive rum, som rapporten omtaler, er vigtigt i forbindelse med pædagogiske overvejelser i relation til teater og kan så at sige være et delmål for processen. En kollektiv skabende teaterproces har nogle grundtræk som Sawyer (2003) fremhæver: der er fokus på processen, som er relativt uforudsigelig, processen er interaktiv, den er en kompleks kommunikation og endelig er der tale

1) Bestående af Monna Dithmer, Staffan Valdemar Holm og Lars Seeberg.

om emergens, som frembringes i det kollektive rum. Det konkrete forløb sigtede på en udvikling af en gruppekultur bestående af individuelle behov, ressourcer, personlige talenter og forskellige former for kunnen, vilje til ejerskab, aftaler og kontraktforhold. Produktionen medførte forandringer i gruppekulturen (Schein 1986) i kraft af selve processens indramning af teaterrummet. Der opstod en *gruppemission* og *-selvfremstilling*, som var uforudsigelig i og med gruppen på ingen måder kendte hinanden på forhånd, hverken som enkeltsubjekter eller som gruppekultur. Gruppens kultur emergerede igennem det organisatoriske og teaterfaglige arbejdet med iscenesættelsen, og opførelsen blev et klimaks for selvfremstillingen.

Remediering af Dollars

Remediering (Bolter og Grusin, 1999) betyder at gamle medier opgraderes eller overspilles af nye medier². De digitale medier oversætter således de gamle medier og genbeskriver dermed deres form og indhold på en ny måde. Imidlertid forekommer der også en remediering den anden vej, hvor et gammelt medium, som teatret, indtænker nye medier. Dermed bearbejdes traditionen på en ny måde. Bolter og Grusin skelner mellem to hovedstrategier. Den første er *immediacy* som benytter sig af transparens. Tilskuerne ser gennem mediet, som om det slet ikke var der, og lever sig ind i den fremstillede virkelighed. Der skabes herigennem en umiddelbar nærhed med den fiktionelle verden og dens karakterer, og tilskuerne kan reagere emotionelt, som om fiktionen var virkelig. Den anden strategi er *hypermediacy*, som skaber en bevidsthed om mediet. Medieskærmen er opak og uigennemtrængelig som en mur, der gør opmærksom på sig selv. Hvis man skal overføre de to strategier til teatret kan vi tale om 4. vægs transparens konventioner i stil med Ibsens dramatik, hvor tilskuerne ser på scenen og skuespillerne opfører sig som om der var en fjerde væg og slet ingen tilskuere, overfor en såkaldt *verfremdungsstrategi* som Brecht forfægtede, hvor tilskuerne bringes til at reflektere over det fremstillede plot.

Begge strategier forsøger at fremstille en ”virkeligheden”, enten ved at ”glemme” mediet eller ved at lade tilskuerne erfare mediets realitet. Bolter og Grusin fokuserer på modsætningerne mellem de to strategier, men man kan også se dem som forskellige effekter af enhver medialisering. Mediets transparens skaber dybde og give adgang til et bagvedliggende univers. Det er medialiseringens indholdseffekt. Samtidig har medialiseringen en performativ effekt ved at etablere en eksplicit relation mellem afsender og modtager og ved dermed at være virkelighedskonstituerende i forhold til tid, rum og de tilstedeværende subjekters sanselige, kropslige eller reflektoriske reaktion.

Tue Biering og Jeppe Kristensen kobler de to strategier således at der både skabes en transparens og en medierefleksivitet. Det Kgl. Teaters forestilling *Come On, Bangladesh, Just Do It!* (Turbinehallen, marts 2006) var en opsætning af Johan Ludvig Heiberg *Elverhøj* (1828). Forestillingen blev opført af skuespillere som angiveligt var hentet fra Bangladesh som billig arbejdskraft (de blev betalt med en tiendedel af den løn, de danske kolleger fik (jf. Gade 2009)) og *castet* som kendte danske skuespillere. De talte dansk og var sminket hvide i korrekte kostumer med parykker. Desuden medvirkede danske skuespillere i forestillingen, som blev opført i en Mærsk- container, og der indgik videoklip fra researchen i Bangladesh og prøver på bengali og engelsk med de hyrede skuespillere. En af pointerne var, at tilskuerne aldrig var helt klar over realiteten i de ”underbetalte” skuespilleres arbejde, om de virkelig sparede så mange penge, at det var muligt at invitere tilskuerne

2) Jeg opfatter et medie som en formgivning og strukturering af en given kommunikations-handling mellem en afsender og en modtager. Medier giver adgang til et indhold og en virkelighed, som er formet og selekteret af mediet. Derfor er mediet ikke blot en formidlende kanal men også en bestemt diskurs, som både skaber virkeligheden og former en særlig funktionel relation til tilskuerne.

med i kasino efter forestillingen med tilbud om at spille for 50 euro? Forestillingen var en kulturel "oversættelse" som fokuserede på en global multikulturel udveksling som en moderne form for udbytning. Pointen i denne sammenhæng er, at skuespilleren var ekspliciteret som et kulturelt medium, som var strukturerende for den teatrale kommunikation.

Et andet eksempel er Tue Biering og Jeppe Kristensens forestilling *Pretty Woman A/S*, 2008, som blev fremvist i containere på Halmtorvet i København. Forestillingen var en remediering af filmen *Pretty Woman* (1990) med rigmanden (Richard Gere) som forelsker sig i luderer (Julia Roberts). Denne rolle blev spillet af forskellige lokale prostituerede, som blev engageret før hver forestilling. De medvirkende som skulle opføre Julia Roberts rolle (Vivian) kendte altså ikke teksten på forhånd og blev iscenesat og guidet gennem en øresnegl i forhold til replikker og bevægelser. Den prostituerede blev betalt svarende til "gadeprisen", og hvis der ikke meldte sig nogen til rollen på det aftalte sted, ville forestillingen blive aflyst. Forestillingens performative risikomoment var altså en afgørende dimension i konceptet, som så at sige "remedierede" købet af den prostituerede som en dynamisk autenticitetseffekt til teater. Denne medieforstyrrelse skabte en gennemsigtighed mellem fiktionen og virkeligheden og mellem rollen og de ansattes "performative kvaliteter".

Dollars FO (2009) er et remake, også af Jeppe Kristensen og Tue Biering, over tv-serien *Dollars* som blev genindspillet på Færøerne, således at afstanden til originalen trådte tydeligt frem som en teatral pointe. Den følgende beskrivelse drejer sig først og fremmest om at fremhæve nogle af de greb, som er med til at synliggøre remedieringen og det reale performative niveau.

Performerne er ikke professionelle skuespillere men færinger som castes samme dag som der indspilles. De medvirkende udspørges om deres private liv, synger en sang, taler om deres forhåbninger, talenter, hobbies mv. Fragmenter herfra skrives ind i manuskriptet, optagelsen foregår samme dag og afsnittene bliver vist om aftenen hjemme hos de medvirkende sammen med venner og familie. "På den måde kommer de medvirkende til at se sig selv i nye roller hjemme hos hinanden. Og vi håber der opstår nye møder, som ellers ikke ville opstå" (Tue Biering, *Politiken* 2. august 2009). Fiktionsrummet er transparent og lader optagelsesstedet træde frem i det ellers amerikanske og universelle fiktionsprodukt. Genindspilningen har en social funktion for de medvirkende, som understreges af den efterfølgende fest og fejring af hvert afsnit. Det har givet betydning for de medvirkende og naturligvis projektet som sådan, at der er tale om denne personlige investering. "Færøerne er langt hen ad vejen et lukket samfund, men når vi taler om Dollars, så lukker det op for nogle fortællinger, som ellers ville være svære at få frem. Drømmen er at lave et røntgenbillede af det færøske samfund gennem noget så banalt som en soap. Og de medvirkendes egne historier vil blive flettet ind i afsnittene" (Ibid).

Men der er også tale om en eksplicitering af det medierede som formidles via internettet som et globaliseret produkt. Den eksplicite medialisering etablerer en række brud med klassiske filmsproglige koder, der normalt skaber sammenhæng i fiktionens tid og rum: organisering af forgrund og baggrund, relationer i rummet, entre og exit og de reale lokaliteter er synlige: en privat bolig, en forretning med skilte, en fodboldbane, naturområder etc.

Spillet er bevidst mangelfuldt indstudieret og skuespillernes åbenlyse fejl, hvor de retter på sig selv, kommer til at se ind i kameraet osv., er ikke bortredigeret. I scenerummet er der udlagt sedler med kryds som viser, hvor skuespillerne skal stå, når de siger replikkerne, der er meget kortfattede og fremsiges med lokal accent. Spillet er direkte henvendt til kameraet, og dialoger mellem personer er ikke henvendt ikke til hinanden og er uden øjenkontakt. Linjer og retninger i fiktionsrummet er således ikke filmisk rekonstrueret.

Fiktionens univers forstyrres gennemgående af metafiktionelle afbrydelser: Scenografiske ele-

menter er ofte papskilte: et papglas, en pap hest med reallyd. Landskaber er undertiden filmede fotografier. De medvirkende har små navneskilte som angiver deres roller, og undertiden optræder fotografier af de oprindelige karakterer i *Dollars*. Kostumerne er kun delvist dækkende og det private tøj er synligt, ligesom parykker er markante og kun delvist dækkende. Selve optagelsen er synliggjort med kameramand og mikrofoner. Undertiden deltager interview-personer som spørger de medvirkende ud i forhold til rollen, hvorved optageprocessen synliggøres.

Dollars FO remedierer forholdet mellem det lokale og det universelle og skaber en medierefleksion. De tilfældige hændelser, fejltagelserne, det mislykkede, misforståelser osv. er afgørende i etableringen af *den sårbarhed*, som er knyttet til remedieringen og dens iboende subversive modstand mod det allerede klassificerede. Det understreger et risikomoment for de lokale performere, som eksponeres i den globale mediestructur³. Bliver de medvirkende brugt, misbrugt eller bliver de forbedrede? Er der tale om et dannelses- eller bevidstgørelsesprojekt? Og i så fald hvilket? Det kan langt fra entydigt bestemmes ud fra materialet. "Deres liv bliver fuldstændig forandret, når de har været med i sådan et afsnit. Ligesom det sker i alle reality-udsendelserne. De kan vinke farvel til deres gamle liv, for de bliver jo berømte" (Ibid.).

I de tre forestillinger skabes der en transparens mellem fiktionens univers og de reale skuespillere, således at deres identitet, på forskellig vis, iscenesættes i en medieret ramme, som autentiske. Det er denne autenticitetseffekt som skaber det risikomoment, der pædagogisk set er interessant, og som jeg vender tilbage til efter en kort uddybning af remedieringsstrategien.

Remediering som strategi

Remediering er ikke noget nyt. Der er mange eksempler på at film og romaner bliver til teater eller omvendt⁴. Men medialisering kan også ses som et moderne vilkår, hvor udviklingen af nye medier sker med stor hast. Metaforisk kaldes det web.2.0 med relationelle og interaktive medier som Youtube, Facebook og Myspace. Det skærper opmærksomheden på selve processen og forholdet mellem traditionelle og nye medier, hvor remediering bliver en identitetsfremstillende (autobiografisk) handling. De elektroniske medier skaber rum for, at den enkelte kan sammenføre lyd, billeder, tekster, optagede og fundne materialer i uendelige kombinationer, og derigennem løbende profilere sig. Der citeres, overflyttes, downloades, genbeskrives og remixes mellem alle medier. Det er på en måde en del af det generelle vidensflow og en del af videns- og informationsfundet, hvor "tegn" cirkulerer og recirkulerer og optræder i nye sammenhænge, som Wikipedia, hvor enhver kan redigere opslag.

Senmodernitetens identitet er ifølge Judith Butler (2010, s. 31 ff) i en proces af remediering. Identiteten er en form for handling, som langt hen er betinget af foreliggende regler og medieadgangen, og som allerede har været opført, er indstuderet (som i teatret) og som kun kan gentages og aktualiseres som en variation, der er mere eller mindre forskudt i forhold til forbilledet.

3) Transparensprincippet er siden benyttet i serien *Friends.dk* (2009) som blev iscenesat med asylansøgere. Og i en remediering af Chaplins film *Guldfeber* (NyAveny 2010), hvor hovedpersonen er ordblind, muslim, spastisk og på førtidspension.

4) Lars von Triers film *Breaking the Waves* (1996) blev i 2009 lavet som sceneversion af Odense Teater. Mænd der hader kvinder (roman af Stieg Larsson, 2006 og filmatiseret af Niels A Oplev 2009) blev remedieret af Nørrebro Teater (2010). Begge er dramatiseret af Vivian Nielsen. Gob Squad's *Kitchen (You've Never Had It So Good)* (2008) er en remediering af Andy Warhol, hvor fire tilskuerne "overtager" skuespillernes roller. *Villa Saló, Installation af Signa* (2010), er en remediering af Saló, (1975), en film af Pasolini baseret på romanen af Marquis de Sade. Disse eksempler svinger fra noget man kunne kalde bearbejdning, hvor den mediale transformation ikke er hovedsagen til især med Gob Squad at være en medial refleksion. I billedkunsten har fx Andy Warhol og senere Cindy Shermann remedieret maleriet og Bob Dylan har "overført" folkemusiktraditionen til rock.

Når remediering kan være en vigtig kreativ, handler det om at subjektet tvinges til hele tiden at genforhandle værdier og aftaler (Lehmann 2008). Remedieringen er en form for kompleksitetsreduktion, hvor et subjekts genbeskrivende handling skaber en mediebevidsthed i overførslen fra et medie til et andet, i og med mediernes begrænsninger og potentialer viser sig.

Den franske kunstteoretiker og kurator Nicolas Bourriaud bruger betegnelsen *postproduktion* (Bourriaud: *Postproduktion*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2006), og han mener hermed, at det er et væsentligt træk, at kunsten skaber relationer til eksisterende værker og formelle strukturer ved at overføre disse til nye sammenhænge som en gentænkning af medier og deres funktionsmåde. Man kan se fx Duchamps overmaling af Da Vincis *Mona Lisa* som en remediering, der skaber en chokeffekt ligesom hans *readymades* remedierer kunstbegrebet og institutionen ved at flytte dagligdagsobjekter til kunstmediet.

Remediering er en form for kreativ traditionsbearbejdning. Forholdet mellem film og teater er interessant, fordi der både er fællestræk og markante mediale forskelle. Filmen kan skabe nærbilleder, kameravinkler, klip og rystede billeder, men er i øvrigt gennem optagelsen og redigeringen en fikseret og fastlagt kunstart. Teatermediet derimod er knyttet til opførelsessituationen og tilskuernes tilstedeværelse og dermed begrænset af kroppens position og scenen, som er bundet til tid og rum. Teater er som medium scenisk handling på flere forskellige planer: Skuespillerne kan fx variere nærhed og distance til tilskuerne, en usikker balance, forandringer i rummet, lys, kostumer og scenografi kan medialisere relationen til tilskuerne. Det er en relation som kan være sanselig, interaktiv og risikofyldt på en særlig måde, den kan være dramatisk og forfulgt af uheld, hvad enten de nu er faktiske eller iscenesatte. De sceniske handlinger er altid henvendt til tilskueren og etablerer tilskuernes forestillinger om bestemte hensigter med det sceniske forløb. Det intentionelle er så at sige en dimension i selve mediet og tilskuerne en del af en kommunikativ handling. Samtidig er indstuderingen af kommunikationshandlingen refleksiv og en genforhandling af deltagernes identitet, som så at sige får form i processen.

En remediering af filmen *12 monkeys* (1995)

Intentionen med det pædagogiske forløb var at forsøge at overføre transparensprincippet fra *Dollars.FO* og samtidig udnytte den generelle mediebevidsthed og kompetence som de studerende besidder ved at bringe denne ind i teaterrummet.

Forløbet bestod af en række workshops. Som en af de første opgaver skulle de studerende hver især skrive om en central personlig hændelse og de skulle vise et personligt performativt talent. Det kunne være alt lige fra at synge en sang til at udføre en særlig handling som at gå hurtigt med meget høje hæle. I timerne fik de studerende i grupper til opgave at montere tekst og talenter i forskellige former for iscenesættelser, hvor der blandt andet blev benyttet viewpoint⁵ teknikker, hvor bevægelser og replikker fragmenteres og sammenføres improvisatorisk.

Amira skrev fx følgende tekst: ”Jeg er syv år gammel. Det eneste jeg ønskede den dag var at komme ud at lege ... Der lød en høj skudsalve. Jeg var overbevidst om, at kuglerne fløj lige forbi mit hoved. Panik.” Denne blev sat sammen med Marias: ”Det er som om alt står stille i et sekund. Det er som om alt står stille, og ingen løber efter ham, eller ser det eller reagerer på noget som helst”. Derefter børnesang. Der er tale om improviserede montager ofte med overraskende effekt.

Én studerende besvarede ikke opgaven på grund af fravær. Hun ”undskyldte” senere at hun var stresset, men forklaringen blev senere inddraget i processen som en personlig fortælling, der tilmed

5) Se Lene Kobbarnagel (2009): ”Viewpointteknikken”.

blev en form for undertekst for produktionen: ”Jeg er meget nervøs hele tiden. Bliver ked af det og frustreret over at jeg er sat ude af kontrol. Jeg bliver ofte bange for at jeg skal dø af det ene eller andet, f.eks. en hjerneblødning eller et hjertestop ... Jeg føler jeg står udenfor mig selv og har svært ved at finde ind igen ... Det er først da kroppen vælger at reagere på denne måde at man tænker på alle de ting der har været stressende. Det er hårdt og svært at acceptere at man pludselig ikke kan kontrollere sit sind eller kende sin egen krop”.

Projektet vil så at sige indoptage denne overbelastning gennem forskellige typer af rammer/begrænsninger for den kreative proces. Den afsluttende opgave lød: vælg en filmscene som skal remedieres med brug af kamera og teatermediet.

1. De personlige tekster monteres sammen med talenter og udgør et grundmateriale.
2. Der eksperimenteres med rumscenesættelser, billedprojektioner og frontale tilskuer-henvendelser som i Dollars.FO.
3. Med referencer til Lars von Trier, Odin Teatret og Hotel Pro Forma introduceres spilleregler som kreative begrænsninger, hvor betydninger først opstår efterfølgende via en form for kontroltab, der forudsætter et kreativt mod og en form for risikovillighed.
4. Brechts episke teaterprincipper fx demonstrationsteknikken afprøves og skaber en adskillelse mellem rollen og skuespilleren og mellem fiktionen og den kommunikative situations her og nu. Der er altså transparens mellem fiktionen og gruppen. Det betyder at opførelsehandlingen er eksplicit. Det er gruppen som gør sådan og sådan.

Fraværet af en traditionel skuespilmæssig kunnen som fx stemmeteknik eller bevægelsesteknik blev erstattet af en række tekniske handlinger med kameraoptagelser, lys og mikrofoner, som blev benyttet som sceniske handlinger, der skabte et rum for utraditionelle og uventede ”talenter”. Nærbilleder, klip, forskellige kameravinkler, optagelser på og udenfor scenen skabte et samspil med de sceniske handlinger som afbrød og kontrasterede hinanden. Der skete både en obstruktion af det narrative forløb og af karakteren og en af selve opførelsens forløb: skuespillere nægter at spille, forlader scenen eller går ”ud af billedet”, spiller noget andet eller instruktøren griber ind og forlanger gentagelser og ændringer i forhold til optagelserne.

Opførelsen medierede gruppekulturen (indre konflikter, modsætninger) og arketyper som primadonnaer og pragmatikerer (Hein 2010) ligesom en række medieprodukter i reality-tv-genren gør det. Disse benytter gennemgående en iscenesættelse af forholdet mellem det teatrale og det autentiske som effekter. Begge positioner kan skiftevis være heroiske, pinlige, tragiske og latterlige. Men samtidig kan denne overskridelse og risikovillighed være et godt udgangspunkt for kreative processer. Fremstillingen af gruppen og gruppekulturen kan ses som en remediering af tv mediets realitygenre som dyrker medieydmygelse, teatralisering og autenticitet.

Gruppekulturens dramaturgi

Edgar Schein (1986) beskriver udviklingen af en gruppe som en proces, hvor handling og konfliktformerne forandrer sig. Udviklingen af gruppekulturen kan beskrives som en dramaturgisk struktur:

Gruppedannelse. Eksposition: præsentation af gruppen gennem historier eller talenter skaber baggrund for en fælles emotionel reaktion. Hvad laver jeg her? Kan jeg noget af værdi for gruppen?

Alle er individualiserede og gruppens strukturer er diffuse, norm- og regelløse. Der er tale om et fravær af kulturel organisation. Gruppens regler for interaktion skal skabes ud fra en forståelse af hinandens behov, evner og værdinormer. De første individuelle handlinger, reaktioner og præsentationer skaber grundlaget for et mønster og normer i gruppefællesskabet (forhandling af regler og handlemuligheder).

Gruppeopbygning. Der vælges en struktur: en rumstruktur, en filmsekvens og en inddeling der skaber rammer for interaktion: ”Vi er kommet i gang”. Første led i en kulturdannelse er skabelsen af et foreløbigt subjekt, som skaber rammer for formulering af uoverensstemmelser, muligheder, retning. ”Vi er alle tiders gruppe”. Problemet kan være en for tidlig fusion som ”falsk” homogenitet der skjuler forskelligheder, konflikt og konfusion.

Gruppeindsats. Redefinering af materiale, arbejdsmetode, medialitet ud fra en fælles fornemmelse for missionen og med sans for diversitet. Herunder skærpes rum, forløb og organisation. Materialet skaber sin egen logik i kraft af modstand og genstridighed og bliver langsomt til en værkramme og et instrument for selektion (kill your darlings). Forskellighed og uoverensstemmelser værdsættes.

Gruppemodning. Udviklingen af værkets autonomi forbindes med en organisatorisk stramning, hvor et hierarki etableres omkring afgørelser. Udviklingen af afgørelseskraften forgår altså både i relation til værket og i relation til organiseringen. Afsluttende skabes værkets overgange, timing rytme og dermed præciseres overgangen fra et implicit publikum (en virtuelt tilskuere) til en real tilskuere. Værket opnår så at sige den stabilitet (gentagelighed) som er forudsætningen for, at den reale tilskuere ikke driver værket ud af kurs. Værkets rammer skal så at sige ”holde” til at blive udfyldt af tilskuernes reception. Noget som kan få forestillingen til at ”vælde” kan være at tilskuerne ikke kan se eller høre, at overgangene er uklare og langsomme, at tilskuernes reaktion som latter, applaus eller kedsomhed overtager styringen af opførelsen. Dertil kommer at forestillingens autonomi er afhængig af at alle aftaler om arrangement, replikker, betoning, entré og exit og ikke mindst rytme og tempo overholdes af de medvirkende. Gruppekulturens modenhed udtrykkes i evnen til foranderlighed, at forfølge en mission, præcision, handlekraft og evnen til at opfinde regler. Gruppeprocessen ligner på mange måder faserne i et såkaldt initieringsritual: Gennem uddifferentiering skabes desorientering og derefter reorganisering i form af værkets orden. Gruppen modnes ved at: udvikle sceniske principper, afstå fra gruppe-enighed, skabe et flow igennem afprøvninger på scenen, synliggøre selvcensur, tabuer og angst for det teatraliske (at blive til grin), skabe reduktion af selvbevidsthed, udvikle de fysiske handlingers metode (ubalance, modsætninger, paradokser), og etablerer ejerskab i forhold til processen og i forhold til værket.

Remediering af De 12 aber (Terry Gilliam, 1995).

Sted: Vi befinder os på et sindssygehospital. James Cole er blevet spæret inde, da man ikke tror på hans snak om verdens undergang og hans påstand om, at han kommer fra fremtiden. James sidder foran en jury af læger, der skal afhøre ham. Det er et stort hvidt koldt rum med højt til loftet.

James: ”Dette her er et sted for sindssyge mennesker. Jeg er ikke sindssyg.”

En fra juryen: ”Vi bruger ikke den betegnelse sindssyg her mr. Cole.”

James: *"Der er virkelig nogle skøre kugler imellem dem. Jeg ved nogle ting som I ikke ved. Det bliver meget svært for jer at forstå dette. Han rejser sig op for at gå hen til juryen, straks kommer de 2 vagter og tager fat i ham. Hey, jeg er ikke ude på at gøre nogen fortræd. Har nogle af jer hørt om 'De 12 abers her'? De maler det her tegn, de tegner det på siden af bygninger alle vegne. Har I set det? (...)*

En fra juryen: *"Er du her for at redde os mr. Cole?"*

James: *"Hvordan kan jeg redde jer fra noget, der allerede er sket? Jeg kan ikke redde jer. Ingen kan redde jer. Jeg prøver blot at samle informationer, der kan hjælpe menneskerne i fortiden til at finde sporende på virussen." (fra deltagernes oversættelse og filmudskift)*

Scenen fortsætter omkring 5 minutter og antyder det konkrete problem i *12 Monkeys*. I 2035 (filmens nutid) forsøger man at sende en person tilbage til fortiden for at undersøge et virusudslip, som har udsluttet 99 % af befolkningen i 1996-97 og tvunget resten til at leve under jordens overflade, som stadig er forgiftet. Virussen, tror man, stammer fra en terrorgruppe, som kalder sig *De tolv abers her*. James Cole, (Bruce Willes), som er en straffefange, sendes tilbage i tiden, men bliver i fortiden opfattet som sindssyg. Han plages af en livagtig drøm, hvor han ser en mand, der skydes i en lufthavn. Cole når faktisk frem til episoden i lufthavnen, hvor han skydes og dør, mens han som dreng ser dette ske (ligesom i drømmen).

I scenen er han altså tilstede både som dreng og som voksen. Denne situation gentager sig for skuespillerne, som i den sceniske nutid opfører forskellige klip fra fortiden: Amira som 7 årig, Kullu som grønlanderbarn, Sofie, der som barn holder af godnatsang, Marie som oplever en situation, hvor hendes barn er lige ved at komme ud for en ulykke.

Forestillingen benytter et transparensprincip: tilskuerne ser en gruppe studerende, som remedierer en film med et stationært kamera som optager hovedpersonen på en stol og et håndholdt kamera som benyttes af fortælleren. Dette filmer de forskellige performere og filmscenen på en computerskærm, som projiceres op på bagvæggen. Lyde forstærkes af en mikrofon.

Stykket veksler mellem gruppens opførelse af en film, gruppens selvopførelse og iscenesættelse af egne tekster. Afbrydelserne er pinlige men også et vilkår ligesom stress og angst er pinligt privat og et socialt vilkår. Stykkets har en flettedramaturgi, som springer mellem forskellige lag og samtidige lag væves sammen og afbryder hinanden. Det skaber forskellige synsvinkler og iagttagelsespositioner, og tilskuerne ser tilblivelsen som en form for konstruktion. Skuespillerne ses på af tilskuerne, men ser også sig selv ude fra igennem den kreative proces og i kraft af fremstillingen.

Denne emergens er det centrale for den kreative proces som synliggør og udvikler gruppen gennem teatermediet, som kræver samarbejde, præcision, aftaler, ansvarlighed, koordinering, hierarki, forskellige optikker, intern og ekstern kontrakt, nærvær og risikovillighed. Det er så at sige mediets egen nødvendighed som opstår på grund af det "pres" tilskueren nødvendigvis vil skabe gennem den etablerede relation mellem tilskuer og skuespiller og skuespillerne indbyrdes. Medieringen skaber eller nødvendiggør en subjektiv og faglig selvrefleksion.

I den færdige produktion er der forskellige typer af interaktion: A. Interaktion i selve opførelsen, hvor instruktøren på et tidspunkt beder en skuespiller gentage en replik med front mod kameraet. B. Interaktion mellem skuespillere video og live. C. Interaktion mellem filmen som vises og de opførte scener. D. Interaktion mellem skuespillerne og tilskuerne, idet tilskuerne inddrages i fiktionens hospital og på et realt plan i opførelsesrummet (i form af nærhedsrelationer).

Dramaturgisk er der tale om en enkel konflikt. Instruktøren gør klar til at Mette som spiller Cole kan begynde. Men Marie mangler, hun øver på *Frøken Nitouce* (dansk film, 1963) i omklædningsrummet. Jacob beder hende komme ned på scenen og hun får lovning på hovedrollen efter at de har gennemspillet den første version.

Kullu: *Azadeh vi mangler Marie!*

Azadeh: *Okay, jeg mangler et menneske, der går ind og fortæller publikum, hvad der er sket.*

Kullu: *Det tør jeg ikke, det tør jeg ikke, det må de selv gøre.*

Azadeh: *Det kan jeg ikke, jeg er instruktøren.*

Kullu: *Publikum sidder i teatret?*

Azadeh: *Ja og Dem, De står inde på scenen.*

Kullu: *Nej det gør jeg ikke. Jeg står her.*

Azadeh: *Vi bilder os ind, at De står på scenen*

Kullu: *Det kan De ikke bilde mig ind. Jeg står her. Må jeg så være her.*

Jacob: *Jeg skal nok hente Marie. Jacob går op ad trappen til omklædningsrummet Han overtaler Marie ved at sige, at Azadeh har sagt, at Marie kan spille James Cole efter Mette. De kommer ned igen og alle starter med at knipse. Mette sidder på scenen og kigger ind i kamera 1.*

Sofie: *”Et flyveegern med lodne ben sidder i mørket og piber.” Hvor ihærdigt mine forældre end prøvede at få mig til at holde af denne sang, fik de til gengæld et anstrengt udtryk i ansigtet når jeg i ramme alvor efterlyste ”I en sal på hospitalet” (forestillingsmanus).*

Dialogen mellem Kullu og instruktøren Azadeh er den samme, som Marie prøver på fra *Frøken Nitouche*. Forløbet fortsætter med afbrydelser, hvor spillerne bryder det aftalte eller ikke er orienteret om ændringer. Fx

James (Mette) rejser sig op. Gitte tager fat i hende.

Mette: *Jeg er ikke ude på at gøre nogen fortræd.*

Gitte: *Mette, det ved jeg, men du er ikke på skærmen mere.*

Mette: *Nej men kan du ikke huske det? Det er fordi jeg skal vise dem noget på computeren.*
Hun sætter sig og viser tegnet (ibid).

På film-planet foregår der inddragelse af tilskuerrummet, idet lægerne sidder blandt publikum.

James: taler til lægerne blandt publikum: *Jeg kan gøre det hele klart for jer, hvis jeg får lov til at ringe. Lægerne vender sig om mod publikum*

Lægerne: *Hvem ville du ringe til? Hvem ville gøre det hele klart for os?*

James: Videnskabsmændene. Lægerne til tilskuerne.

Lægerne: *Abhh, videnskabsmændene! Ja ha ha ja videnskabsmændene... ja det er klart ja ja ha ha (Ibid.).*

En skuespiller afbryder til slut scenen og beretter en personlig fortælling som er analog med James' flashback.

Amira: *Jeg er syv år gammel. Det eneste, jeg ønskede den dag var at komme ud at lege. "Amira, du ved godt, at du og din lillebror ikke har andet tøj. I får poser på fødderne, og kommer der en dråbe regn, kommer i ind med det samme. Forstået!?" Vi kom ned til en stor mudderpøl foran stalden. Der lød en høj skudsalve. Jeg var overbevidst om, at kuglerne fløj lige forbi mit hoved. Panik. Jeg måtte gøre noget. Et hurtigt blik på min lillebror. Vi blev nødt til at kaste os. At tage fat i ham og smide ham med det samme var det eneste rigtige at gøre. Det var sådan, det måtte være. Så det gjorde jeg. Med mit ansigt begravet i mudder, mærkede jeg hele kroppen sitre (Ibid.).*

På væggen vises James' drømmeagtige erindring fra lufthavn, hvor kuglerne flyver gennem rummet. Scenen er forskellig fra Amira's, men tekst og billeder passer meget fint sammen. Hun står med filmprojektion bag sig så ansigtet er i billedet, og hun fortæller sin historie henvendt til tilskuerne. Filmsekvensen optages fra computeren og computerskærmen spejler tilfældigt Mette som spiller James, så hendes ansigt optages sammen med filmen og vises på væggen. Her ser vi så både Amira, Mette og James (Bruce Wille) som barn (Amiras lillebror).

Derefter overtager Marie rollen til Mettes store utilfredshed. En af lægerne udspørger Marie og hun svarer som Marie og fortæller om en ulykke, hvor hende barn var ved at blive kørt ned. Lægen erklærer hende for sindssyg, men råber også at tilskuerne er sindssyge, alle er sindssyge.

Marie sætter sig hen i Mettes stol, mens Mette går hen til trappen og brokker sig til instruktøren.

Jacob: *Marie er det sandt, at du var uopmærksom den dag dit barn var ved at blive kørt over?*

Marie: *Hvor ved du det fra? Ja, den dag ... vi var ude ... vi mødte en ven. Det næste jeg ser, er, at Marius ... Om han kaster bolden eller taber den ud på vejen husker jeg ikke.*

Jacob: *Og kan det passe, at du ikke har fat i hans lille hånd.*

Marie *Nej, jeg har ikke fat i hans hånd. Jeg ser bolden og jeg ser Marius, kun i sin ble, løbe ud på vejen efter bolden. Det er som om alt står stille i et sekund. Det er som om alt står stille, og ingen løber efter ham, eller ser det eller reagerer på noget som helst.*

Jacob: *Du er jo sindssyg. I er alle sindssyge. Jacob og Marie forsvinder i omklædningsrummet, hvor kameraet følger dem (Ibid.).*

Maries rolle opstod i forløb. Efter en gennemspilning med Mette i hovedrollen sagde Marie, at hun også gerne vil prøve at spille rollen. Flere mente at det ikke fungerede med denne gentagelse, som Marie havde gennemtruffet. Imidlertid blev scenen indarbejdet i manus, men ikke som en gentagelse af scenen med Mette. Skuespilleren som person kom i forgrunden og fiktionen i baggrunden. Marie "indbrud" blev anledningen til *et emergerende spring*, som forandrede hele forestillingens komposition og gruppens kultur. Scenen blev et omdrejningspunkt i den kreative proces, idet den blev foresgrebet i forestillingens begyndelse, hvor Marie får lovning på at spille Cole. Scenen blev opløst til slut, idet Jacob løb op i omklædningsrummet, og Marie snupede kameraet og fulgte med så tilskuerne så Jacob rase og Mette græde over tabet af rollen er en pinlighed som indskrives i stykket (jf. Mettes tekst). De kreative behov blev iscenesat som modsætningsfyldte: Mellem kontrol og udfordring.

Sammenfattende karakteristik af den skabende kollektive proces

At skabe gruppekultur vil sige at udvikle ansvarsområder, arbejdsdelinger, arbejdsfunktioner og kontrakter med fokus på processens emergens og kommunikative handlinger. Processen er ikke lineær og kausal men springende. Der er fokus på udviklingen af materialer og på at opfinde problemer eller opgaver og gerne med forhindringer. Mediering er en formgivning, præcisering og gentagelse af et forløb som dermed fastlægges som scenisk materiale. Den æstetiske læring opstår gennem gentagelses præcision og det er gennem formen gruppen vitaliseres og udvikler livskraft.

Det er centralt for processen at konflikter, modsætninger i gruppen, misforståelser, fejl og uheld (eller held) kan benyttes som scenisk materiale, fordi risikomomentet i den performative æstetik, som i *Dollars.Fo* dermed bliver synliggjort. Produktionen kan betragtes:

1. Kunstdidaktisk. Der skabes en relation mellem deltager og film, som er ikke-hermeneutisk, det vil sige at tilgangen er ikke-fortolkende men eksperimenterende. Deltageren kan bevæge sig ind i filmens rum, gå bag om det og ud igen. Det vil sige at interaktionen er subjektiv, kropslig og sanselig uden en klassisk distanceret fortolkning af et bagvedliggende indhold. Der er derfor tale om det Susan Sontag kalder en sanselig kunstpraksis som en involvering i billedet som materiale og som flade.

2. Som iscenesættelse. På et analytisk plan demonstreres forskellen mellem det teatrale, som er intentionelt fastlagt i forhold til gestus, kropsholdning, placering, bevægelsesmåde og handlinger og det performative, som er den uforudsigelige og unikke begivenhed mellem performer og tilskuer. Det er klart at iscenesættelsen kan være mere eller mindre åben for det performative, hvilket fx betyder at afvigelser, afbrydelser eller fejl i forhold til den intentionelle teatrale iscenesættelse kan være mere eller mindre produktive hændelser.

3. Som kollektiv skabelse. Teaterproduktionen skaber en erfaring omkring kollektiv skabelse, organisering og udvikling af den skabende proces. Den skaber overgange fra en materialeopsamlings-

fase til en kompositionsfase, hvor udgangspunktet er materialer og former og ikke indholdsanalyse. Rammer og begrænsninger er centrale for en subjektafslutning, og det er et vigtigt at de personlige historier og materiale produceres før selv remedieringen overhovedet er givet.

4. Værkets afsluttende karakter er vigtig for processens formålsrettethed og opmærksomhed på de effekter, som på forskellige niveauer skaber relationen mellem scenen (performer, billede) og tilskuerne. Værkets teatrale og performative virkning kan betragtes som sensoriske, artificielle eller symbolske effekter. Scenesættelsen retter sig både mod scenen og mod tilskuerrelationen.

5. Hvad er gruppeeffekten? Hvad har de studerende lært om teater? Hvad betyder gruppekulturen? Forestillingen er et udtryk for denne læring, ligesom præcisionen er et udtryk for gruppekulturen og i den forstand er ”større” en de enkelte subjekter.

Afsluttende konklusion

Remediering fra film til teater rummer et centralt benspænd og har så at sige en produktiv umulighed i sig. Strategien er ikke blot en ren gentagelse af et givent materiale, men en ny rammesætning, som det demonstreres i Dollars FO. Remedieringens potentiale opstår i afstanden, forskellen eller interferensen mellem det oprindelige og remedierede værk, mellem medierne, konteksten og opførelshandlingen. Der er således ikke tale om en sand eller falsk bearbejdning eller fortolkning men om en vellykket eller mislykket ytring. Det performative er orienteret mod effekten og ikke et ”indhold”. Remedieringen er en transformativ proces, som skaber et liminalt erfarings-rum (jf. Fischer-Lichte 2005): dvs. et rum for fejltolkninger, mistolkninger og en mislykket gentagelse.

Det er nødvendigt med formale, mediale begrænsninger eller restriktioner⁶. Gennem ordensregler, dogmer, benspænd fritages deltagerne for at tænke for meget i fortolkning og betydning (repræsentation). Det muliggør at det ikke-intentionelle, fejl og misforståelser kan inkluderes. Det betyder at den pædagogiske strategi adskiller sig fra det, man kunne kalde fortolkning eller bearbejdning af en dramatisk tekst. Remediering var i denne sammenhæng en pædagogisk ramme for deltagernes interaktion som en absorption i værket og en medial refleksion i det kollektive rum, som rummede liminalitetens potentialitet (omvendning, afklødning, demaskering). Organiseringen af dette teaterum krævede ansvar, tillid, sats, præcision, fokus, overblik og overskud til at indoptage fejl og misforståelser. Processen førte frem til en gruppekultur og en fikseret forestilling, hvor opførelsens brud mellem forskellige lag skabte forskellige autenticitetseffekter på scenen og på skærmen. Forestillingen rummede både en transparens og en medierefleksion, som begrebsligt kan formuleres som en dobbelthed mellem *immediacy* og *hypermediacy*. Forestillingen blev en konstruktion af nærhed og medial distance, og det var balancen mellem de to niveauer som gjorde det muligt for den kunstpædagogiske strategi at (re)mediere en kollektiv identitetsforhandling gennem teatrets former uden at ende i hverken en avantgardistisk mediedestruktion, en postmodernistisk recirkulation af tegn eller i et nærværsontologiserende bekendelsesteater.

Litteratur

Bolter, J.D. og Grusin, R.: *Remediation*. Cambridge 1999.

Bourriaud, Nicolas: *Relationel æstetik*. Det Kongelige Danske Kunstakademi, Kbh. 2005.

Bourriaud, Nicolas: *Postproduktion*. Det Kongelige Danske Kunstakademi, Kbh. 2006.

⁶ Som en øvelse har vi arbejdet med et vertikalt kamera, som optager deltagerne liggende på gulvet. Billedet projiceres på væggen og opgaven er at få det til at se ”naturligt” ud: som om personerne står eller sidder og pludselig kan lette. Det er en form for benspænd, som skaber en overraskende effekt som forudsætter form og præcision.

Remediering som kunstpædagogisk strategi

Butler, Judith: "Performance og performativitet" I: *Periskop nr. 14*, 2010.

Fischer-Lichte, Erica: *Theatre, Sacrifice, Ritual*. Routledge 2005.

Gade, Solveig: "Pretty Woman Walking Down The Street". I: *Peripeti nr. 9*, 2009.

Hein, Helle Hedegaard: "Kunsten at lede primadonnaer". I: *Peripeti nr. 12*. Aarhus 2010.

Kobbernagel, Lene: *Skuespilleren på arbejde*. Frydenlund, Kbh. 2009.

Lehmann, Niels: "Kunstfaggsdidaktik efter subjektet". I: Aslaug Nyrnes og Niels Lehmann: *Ut frå det konkrete*. Universitetsforlaget, Oslo 2008.

Sawyer, R. Keith: *Group Creativity*. Lawrence Erlbaum Ass 2003.

Schein, Edgar: *Organisationskultur og ledelse*, Gyldendal, Kbh. 1986.

Se i øvrigt www.peripeti.dk, hvor der findes en række anmeldelser af diverse remedieringer.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951)

Lektor, Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet fra 1982. Har senest skrevet om bla. Aristoteles, Shakespeare, Henrik Ibsen og Odin Teatret i *Teaterhandlinger – fra Sofokles til Hotel Pro Forma* (Forlaget Klim 2007). Redaktør for teatertidsskriftet "Peripeti".
