

Det er tilladt at spille og kysse

Iscenesættelsesstrategier mellem autenticitet og spil, eksemplificeret ved iscenesættelsen *Diesen Kuss der ganzen Welt*.

Af *Miriam Tscholl*

I feltet instruktion med ikke-professionelle skuespillere lader instruktionsstrategier sig ofte beskrive ud fra de to poler 'dokumentarisk tilgang' og 'fiktionalt spil'. Hver iscenesættelse er dermed uundgåeligt en blanding af strategier fra begge ender af skalaen: Også i stærkt dokumentariske forestillinger svinger fiktive aspekter med alene i kraft af den sceniske situation, og omvendt vil der altid også i fiktive historier med spillede karakterer snige sig et stykke ægte liv ind, for eksempel gennem spillerens kropslige habitus, som fortæller noget fra det reelle liv. Forskellen mellem hvilke strategier, der anvendes i iscenesættelserne, beror først og fremmest på mængden af fiktivt hhv. dokumentarisk materiale og på i hvor høj grad begge aspekter bevidstgøres. I den dokumentariske ende af dette blandingsspektrum vil jeg eksempelvis placere Clemens Bechtels projekt *Staatsicherheit* (2008) med politiske fanger på Hans Otto Theater i Potsdam eller *Meine Akte und ich* på Bürgerbühne i Dresden (2013) eller Lajos Talamontis *Soulcity – Mannheimer Geschichten* på Bürgerbühne i Mannheim (2012). Det dokumentariske teaters chance med ikke-professionelle skuespilleres beskrives i en anmeldelse således:

Selv om hver performer forbliver tro mod sig selv og holder abstraktionen indenfor snævre grænser, er Meine Akte und ich en af de mest rystende forestillinger i de indtil nu fire år på Bürgerbühne i Dresden – her udfoldes et teater, som indeholder mere livsvisdom og -advarsler end ægte dramaer. (Dresdner Neueste Nachrichten, Andreas Herrmann, 30.04.2013).

De dokumentariske projekters faldhøjde beskriver en anden anmelder på følgende måde: "Her viger formen – som så ofte i dokuprojekter – tydeligt tilbage for indholdet." (*Theater heute*, Christine Wahl, August/ September 2013). Eller endnu skarpere formuleret i en kritik af Laos Talamontis *Soul City*:

Hver enkelt medvirkende træder på et tidspunkt frem og plaprer løs (...) barren for, hvad der skal til for at noget kan kaldes kunst, hænger tydeligvis ikke højt. Her kommer det ikke an på det artificielle, men det autentiske. Ikke underligt, at man som tilskuer en gang i mellem får samme følelse, som når man i en sporvogn ufrivillig kommer til at overheøre sidemandens telefonsamtale. (Deutsche Bühne, onlineanmeldelse af Jörg Oesterreich, 2003).

Hos performancegruppen Rimini Protokoll er det dokumentariske greb derimod at transformere iscenesat realitet via legende kunstneriske eksperimenter. Derved opstår formæstetiske forsøg, som for eksempel en interaktiv audiowalk eller en rumligt og videokunstnerisk iscenesættelse af levende statistik i forestillingen *100 % Berlin*. Mens indholdet ofte kommer i første række i mange dokumentariske projekter, indgår indhold og form her i et symbiotisk forhold. Hverdagseksperternes spillemåde er i Rimini Protokolls projekter bevidst enkel og begrænser sig for det meste til at sige tekst eller udføre simple performative handlinger. Som Michael Kirby udtrykker det, performer de i feltet "non-acting". (Kirby: On acting and

not-acting, I: Philipp B. Zarilli: *Acting (re) considered – A theoretical and practical guide*, 1995). Den kunstneriske omformning skabes hovedsageligt af instruktørens, scenografens eller en videokunstners billeder eller mediale iscenesættelsesgreb, det Kirby betegner som en form for “received acting”.

Baseret på en analyse af iscenesættelsen *Diesen Kuss der ganzen Welt*¹ vil jeg forsøge at beskrive en af mine egne iscenesættelsesstrategier og specielt beskæftige mig med blandingsforholdet mellem autenticitet og spil. Iscenesættelsens tekstmateriale består af omtrent lige store dele bearbejdet interviewmateriale fra samtaler med de medvirkende, og tekster af Friedrich Schiller. I modsætning til de ovenfor beskrevne dokumentar-projekter bliver spillerne på det kropslige udtryksniveau til aktører, som kysser, ler, skriger, slår, omfavner hinanden og meget mere.

Forestillingens fantasifuldt-legende moment henter sin indholdsmæssige motivation fra Schillers tekster. Vi citerer fra hans teoretiske skrifter, hvor han ved hjælp af begreber som “spilleglæde” og “æstetisk spil” undersøger vekselvirkningen mellem realitet og spil/leg og siger om mennesket at: “Mennesket leger kun, når det i ordets fulde betydning er et menneske, og kun når det leger, er det helt og fuldt menneske”, (Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 15. brev). Som den store idealist blandt de tyske digtere var Schiller en euforisk fortaler for legen og venskabet som vejen til en skønnere og fredeligere verden. Schillers kærlighedsfilosofi og hans teori om leg er et gennemgående træk i hans samlede litterære værk. Iscenesættelsen afprøver Schillers idealer om venskab og hans idé om leg og bliver således til en ‘prøvescene’ for en bedre verden ved hjælp af ni borgere fra Dresden, der mødes for at teste sig selv og hinanden. Schillers tekster bliver på den måde

en kilde til inspiration og en opfordring til at spille, opfinde og fantasere. Som kontrast hertil medbringer spillerne deres erfaringer fra hverdagen: Fra deres lejemøbler, kontorer, venskaber fra hele verden og internet-communities. Dresdnerne på scenen kommer fra Mozambique, Slovenien og Kina eller er født i Dresden med familie i Rusland, Irak og Indien. De er mennesker med pennevenner, skolevenner, facebook-venner, sjælevenner og uden venner.

Både på det tekstlige, fysiske og billedlige niveau, stiller vi den dokumentariske skildring af livet overfor en fantasifuld kunstig verden og skaber på den måde også en kontrastfyldt forbindelse mellem den kunstige Schiller-verden og hverdagen. Drama lever som bekendt af konflikt og i denne legende konfrontation mellem historiske skrifter og nutidig realitet, mellem hverdagssprog og det schillerske kunstsprog, mellem den schillerske idé og vores distancerede holdning til den, mellem ønske om venskab og mislykkede venskaber, mellem det fiktive og det reelle, udvikler vi vores oplæg, der på en gang er kontrastfyldt og uden angst for konflikter.

Den valgte spillestil, som kræver et individuelt, fysisk og legende udtryk af spillerne, står altså i et indholdsmæssigt forhold til tema og tekst. For mig handler det ikke om at etablere et dogme for den rigtige spillestil til ikke-skuespillere, men om sensibilitet. Man skal altid sætte spillestilen i forhold til indholdet. Selvom jeg synes, det er vigtigt, ikke at anvende de samme iscenesættelsesstrategier med ikke-professionelle som med professionelle, er det en forsimpning at gå ud fra, at ikke-professionelle ikke kan spille. En sådan holdning kan også føre til en uproduktiv ensretning af nye former for borgerscener.

Under prøverne forlod jeg mig ikke alene på Schillers fantasi og hans visionære skrifter. Jeg forsøgte at vække spillernes spilleglæde, i stedet for at undertrykke den. “Lad være med at spille!” er en populær replik fra instruktører, der

1) *Diesen Kuss der ganzen Welt - Ein Schiller-Projekt von Dorle Trachternach und Miriam Tscholl*, Bürgerbühne Dresden 2011.

arbejder med ikke-professionelle skuespillere. Jeg forsøger overordnet at fortælle spillerne, at deres fantasi, humor og ideer er velkomne. Samtidig prøver jeg at få dem til at opleve, at man godt kan være direkte og spontan, mens man siger og gør noget. Det er selvfølgelig lidt af en balance på en knivspæg: Hvis jeg som instruktør konstant kontrollerer, korrigerer, går ind og intervenserer, for på den måde at sikre, at de medvirkende “endelig ikke begynder at spille”, bliver de stive og fantasiløse maskiner, der bare er forhippede på at indfri mine ønsker – hvilket i øvrigt også kan ske, når man arbejder med professionelle. Men hvis jeg omvendt giver spillet frie tøjler, tenderer mange ikke-professionelle mere end professionelle skuespillere til overspil, til at kommentere og til pantomimespil. Jeg forsøger derfor positivt at forstærke de af spillernes tilbud, der fungerer, og lader de andre falde til jorden. Det fungerer også godt, når jeg ikke forcerer en direkte og konkret spillemåde i udviklingen af en ny scene, hvor der er brug for fantasi, spontanitet og så lidt selvcensur som muligt. Det må vente til prøver med den enkelte eller i særskilte teaterpædagogiske øvelser, hvor der er mulighed for gensidig iagttagelse og efterfølgende refleksion.

Jeg gør mig umage med at basere improvisationer på handlinger og ikke på psykologisk spil: Hver spiller får en madras og kan eksempelvis kaste med den, hoppe på den, stable eller angribe dem, han kan føle på den eller anvende den som hest. I stedet for at vise hengivenhed gennem mimik og gestik, uddeler jeg fjer, som de kan bruge til at føle, kilde og kæle med og puste ømt på. Det betyder imidlertid ikke, at psykologisk spil principielt er forbudt, for den ikke-professionelles spontane udtryk er meget individuelle. Hos nogle spillere forsøger jeg at fjerne deres utroværdige mimespil, hvis øvelser og ændringsforslag ikke lykkes. Andre kan spille følelser så differentieret og fint, at det overbeviser mig som instruktør og første tilskuer, og dermed forhåbentlig

også publikum. Overordnet kan man blot sige, at ikke-professionelle har et mindre udtryksregister. Derfor gælder det om nøje at iagttage og anvende spillernes individuelle færdigheder.

Det er ingen særlige pædagogiske eller sociale grunde til, at det er vigtigt for mig at skabe et rum for fantasi og fri udfoldelse, men det glæder mig, hvis folk udvider deres grænser og deres private rum gennem arbejdet. Som instruktør har jeg brug for disse kreative kilder for at finde sceniske ideer til iscenesættelsen. 19 mennesker i forskellige aldre og med forskellige baggrunde, ingeniører, sygeplejersker, psykologer, lærere, kirurger, seniorer eller offentligt ansatte, er ideelt set et stort kraftværk af erfaring, fantasi, humor, kloge og skæve ideer. Lore, en 9-årig pige, opfandt under prøverne et elysium med sig selv som dronningen på en ø, hvor hun bor sammen med drenge med langt hår ligesom hendes veninde Miriam Susewind, og hvor hun som dronning laver frokost og middag og siger: Gør hvad du vil! En ingeniør, der måske havde valgt det forkerte job i det tidligere DDR, tvinger forfatteren til at skrive så hurtigt som muligt, fordi hans tekster er så morsomme. I forestillingen brokker han sig konstant over, at verden slet ikke er et schillersk elysium, fordi han fik uddelt en flad tallerken, selv om han skulle spise suppe. Og at temperaturer generelt ikke interesserer ham. Da jeg spurgte den indiske spiller om, hvem han i schillersk forstand føler sig forbundet med, svarede han: “I feel connected with people who like hot spices”. Sommetider opstår skuespillernes gode idéer af misforståelser, i pauserne eller derhjemme. Den spilleglæde, som opstår i prøveperioden, den fælles latter, også over det mislykkede, bliver synlig i spillernes kropslige spil i forestillingen og dermed bliver den glæde ved spillet, som jeg forsøger at stimulere, en dobbelt gevinst for resultatet. Jo bedre mit forhold til spillerne er, jo mere de forstår, at jeg virkelig anvender deres ideer, jo mere de forstår, at jeg ikke er den store kunstner, men at vi alle

er et kreativt kollektiv, jo mere de forstår, hvad de gør og føler sig positivt bekræftet, desto stærkere er det kreative output og viljen til at vise sig på scenen, og desto bedre bliver det sceniske resultat. En win-win-situation for alle involverede.

Derfor behøver jeg heller ikke skjule min egen kreativitet og fantasi i prøveprocessen, tværtimod. Navnlig i begyndelsen af prøverne, hvor spillerne skynder sig fra arbejdet og dukker trætte op i prøvesalen, er de glade for ideer fra mig, og for klare rammer og retningslinjer. De bedste scener opstår i en vellykket interaktion mellem mig og spillerne. Jeg giver en ramme, spillerne støder på en ny idé gennem det legende spil, jeg fører den et skridt videre, idet jeg enten skruer op for absurditeten med rekvisitter, eller for eksempel føjer det improviserede ind i en scenisk logik. På en god prøve glæder jeg mig over spillernes flow, og de glæder sig over mit.

Disse positive erfaringer har jeg først og fremmest hentet fra de produktioner, hvor vi i fællesskab har udviklet teksten fra bunden. I arbejdet med et færdigt tekstforlæg handler det meget mere om at formidle tekstens indhold til spillerne og finde det rigtige koncept til deres figurer. Også her er der momenter af frihed og individuel og kollektiv kreativitet, som dog har sine grænser, når værkets helhed skal holdes for øjet; og det er hovedsageligt instruktøren og dramaturgens opgave.

Ud over de medvirkendes eget potentiale og sprog blev også andre midler anvendt til iscenesættelsen *Diesen Kuss der ganzen Welt*, for at kunne springe ind og ud af Schillers idealistiske ønskeverden. Ved hjælp af videoprojektioner vandrer spillerne i elysier, i verdensrummet eller bevæger sig med papir som projekionsflader i en tredimensionel verdenskortprojektion. Autobiografiske fortællinger om statschefer fra forgangne årtiers broderstater dukkede op og forsvandt igen på hovedpuder, og et andet sted i forestillingen jagede spillerne rundt i rummet efter den hoppende, projicerede tekst "lyksalighed". Heller ikke kostumerne var

hverdagslige: Autenticitetssugerende Jeans og ternede skjorter var skiftet ud med pastelfarver, flæser og blomstermønstre.

Gennem alle disse legende elementer opstod der et stykke på scenen, hvor i hvert fald halvdelen var dokumentariske tekster. Som to positivt stemte anmeldere skrev:

Dybe blikke, forsigtige berøringer, kollektiv trance skaber undertiden en Woodstock-lignende atmosfære. 'Sådan noget findes kun på teater', har man lyst til at udbrøde. (*Dresdner Neueste Nachrichten*, 14/06/2011, Michael Bartsch).

I Schillers ånd blev der her opført et spil om at elske alle mennesker, og om hvordan og hvorvidt det fungerer. De fantastiske ikke-skuespillere hopper rundt, som var de lykkehormoner i kød og blod, mens de proklamerer Schillers vision om det gode menneskes herredømme. (...) Og det lyrisk stemte ensemble løber aldrig tør for idéer: Der er både kor og store, euforiske optrin, men også vidunderlige, stille momenter. (*Sächsische Zeitung*, 14.06.2011, Nadja Lauterbach).

I vores iscenesættelse er der også en fiktiv karakter med paryk og flæser, der forestiller Schiller. Alle andre på scenen har deres egne navne. I de scener, hvor Schillerkarakteren kommer til orde, er der flest momenter af leg og fantasi, Det skyldes ikke alene en instruktørstrategi, men også et teaterpædagogisk og psykologisk hensyn. Nogle spillere fortæller gerne og direkte om personlige oplevelser på scenen, og medvirker netop derfor i projektet (eksempelvis en kineser, som var mindre interesseret i at spille teater end at ytre sin kritik imod det politiske system i Kina; eller en flygtning fra Mozambique, som fortalte sin asylhistorie af politiske årsager). Nogle går heller ikke af vejen for at indvie os i svære dele af deres biografi, så publikum sætter dem personligt i forbindelse med det fortalte. Andre spillere bliver friere, når de forstår, at det trods lighed med deres egen virkelighed fortsat handler om et spil med publikum. Hvis jeg som instruktør finder en historie værd at fortælle, men oplever

at spilleren er hæmmet, så omarbejder jeg teksterne sammen med en forfatter eller spilleren selv. Det kan være detaljer, som vi opfinder og lægger til, men vi kan også ændre en historie til det næsten uigenkendelige. Nogle gange er det bare et andet navn på en hund², der skal til for at give spilleren bevidsthed om, hvor flydende grænsen er mellem virkelighed og fiktion. Det hjælper dem til at opbygge en indre distance til teksten, som gør, at de kan forholde sig frit og legende til den. Spilleren beholder alligevel den personlige kontakt med teksten, fordi han selv har oplevet dele af det. Denne erfaring spiller positivt ind på troværdigheden og dermed på publikums identifikation med spillerne. Når jeg taler med professionelle teaterfolk, der har lidt erfaring med ikke-professionelle skuespillere, gentager jeg ofte, hvor tit man undervurderer spillernes egne spontane autenticitetsstrategier, som de bevidst bruger for at skabe effekter hos tilskuerne. Der hersker mange latente fordomme om, at ikke-professionelle skuespillere ikke ved, hvad de gør, og at man muligvis udnytter deres manglende erfaring. Men det er min erfaring, at de fleste meget hurtigt forstår forskellen mellem en scenesituation og en virkelig situation. De ved, at autenticitet på scenen er en strategi. De anvender deres tekster som materiale for at påvirke publikum, og digter detaljer til for at virke mere ægte. De morer sig med at væve ikke-realistiske momenter ind for at gøre publikum usikre.

I det hele taget er det sjovt at spille. Det er

2) I en udvælgelsesworkshop fortalte en kvinde en historie, hvor hun, med henvisning til at den var for privat, havde ændret på nogle detaljer, sådan at vi ikke helt sikkert kunne vide, hvad der var sandt ved historien, og hvad der ikke var. Da hun til sidst mærkede, at det ikke havde kostet hende så meget overvindelse, som hun havde troet, føjede hun mumlende til, at hun kun havde ændret navnet på hunden. For at gøre denne tvistede detalje troværdig, havde hun som autenticitetsstrategi medbragt et udklip af en fremmed hund.

de flestes motivation for i det hele taget at spille teater. Når spillerne først hører, at det til dels er deres egne tekster, som skal på scenen, og at de ikke skal spille Lady Milford eller Don Carlos, men bruge deres egne navne, bliver de somme tider skuffede. Det varer kun til de opdager hvilket frirum og hvilke spillemuligheder, der også ligger i omgang med egne tekster. I *Diesen Kuss der ganzen Welt* var Schillers teori om leg en stor dramaturgisk hjælp. Schillers idé om teater – “Vi skaber os her ved siden af denne afskyvækkende virkelighed en højere verden” (citeret efter *Diesen Kuss der ganzen Welt*) – balancerer mellem skabelsen af et mulighedsrum og en virkelighedsflugt. For mange mennesker er det netop denne distance til livet, der gør teater til så attraktivt et sted. De dokumentariske iscenesættelsesgreb, som i vidt omfang giver afkald på leg, spil og fantasi, for i stedet at se virkeligheden kritisk i øjnene, er muligvis mere politiske og ærlige. Men virkeligheden har godt af lidt længsel og lidt lyst til leg. Nøjagtigt ligesom Schiller ikke tager skade af lidt mere realitet på scenen.

Oversat fra tysk af Kjersti Hustvedt og Jens Christian Lauenstein Led

Miriam Tscholl

(f. 1974) Født i Freiburg og har studeret arkitektur i Wiesbaden og Kulturvidenskab og Æstetik ved Universitetet i Hildesheim. Efter sin uddannelse blev hun ansat ved Institut für Medien und Theater fra 2004 til 2008 som kunstnerisk medarbejder. Med sin frie teatergruppe *Werkgruppe 1* har hun bl.a. instrueret i Hildesheim, Leipzig og ved Junges Schauspiel Hannover. Fra sæson 2009/2010 har Miriam Tscholl været leder af *Bürgerbühne* og teatrets afdeling for samarbejde med skoler. På *Bürgerbühne* har hun bl.a. med borgere fra Dresden instrueret forestillingerne *Ja, ich will!* af Lissa Lehmenkühler, *Ich armer Tor* efter Goethes *Faust* og *Die Nase, ein*