



Portrættet

Jeppe Kristensen | Hvad har vi egentlig haft gang i?

Jeppe Kristensen og Tue Biering

Foto: Jonas Jongejan

Hvad har vi egentlig haft gang i?

Etiske, sociale og kunstneriske undersøgelser i Fix&Foxy's forestillinger

Af Jeppe Kristensen

Fix&Foxy er en betegnelse for det samarbejde, som Tue Biering, jeg og en lang række andre kunstnere har haft gennem de seneste ni år. Samarbejdet var i udgangspunktet slet ikke tænkt som en enhed af nogen art. Vi har skabt en række teaterprojekter, som vi i hvert enkelt tilfælde har haft en voldsom lyst til skulle realiseres. Det er først efterhånden, at vi er begyndt at samle dem under fællesbetegnelsen Fix&Foxy, og vi vægrer os stadig ved at tale om et overordnet projekt. Vi er interesserede i at lave forestillinger, hvor vi i hvert enkelt tilfælde får mulighed for at gentænke alle teatrets elementer, inklusiv de institutionelle rammer og os selv.

Der skulle dog nok alligevel være mulighed, nu hvor vi nærmer os ti års arbejde, at komme med et nogenlunde sammenhængende bud på 'hvem vi er'. At skitsere et kunstnerisk undersøgelsesfelt vi i Fix&Foxy har arbejdet i, og forsøge at vurdere det.

Et etisk eksperiment

Det bliver nødvendigvis også en etisk vurdering. I øjeblikket er vi i færd med at manipulere vores publikum til at være nazister i forestillingen *Viljens Triumf*. Vi har fremvist prostituerede for et betalende publikum i *Pretty Woman als*. Vi har opført en fremmedfjendsk opera i et af Københavns mest belastede sociale boligbyggerier, i *Parsifal*, vi har fået færing til at udspille alle fordomme om sig selv i en soap-opera med en helt usandsynlig stjernestatus som eneste betaling, og vi har ladet skuespillere med

funktionsnedsættelse spasse igennem og udstille deres drømme i *Verdens Bedste Forestilling*. Kan man tillade sig dette etiske eksperiment med andre mennesker?

I vores eget svar på spørgsmålet ligger – tror jeg nok, her lang tid bagefter – en lidt forbløffet holdning om, at alting alligevel allerede er et stort etisk eksperiment. Det kan vel ikke være *meningen*, at vi skal behandle hinanden som vi gør?

Da vi i 2008 lavede forestillingen *Pretty Woman als*, var den under beskyldning for at være uetisk. Forestillingens ganske simple grundtanke er nok mange bekendt. Den foregik i en lille interimistisk teatersal, vi havde etableret på Halmtorvet i København. Her benyttede vi hver aften entréindtægterne til at betale en af kvarterets gadeprostituerede til at spille Julia Roberts rolle som gadeprostitueret. Kvinden fik en in-ear højttaler og fik derigennem instruktioner og replikker til at gennemføre en mere eller mindre præcis rekonstruktion af den originale film, med Anders Mossling som Richard Gere. Forestillingen blev anklaget for at udnytte de medvirkende kvinder og at udstille dem. Det var ikke vores opfattelse, vi syntes vi lavede en meget afbalanceret og venlig forestilling. Men det væsentligste er nok, at disse kvinder allerede i deres dagligdag blev udnyttet og udstillet. Hvordan kan det være værre at være med til at lave en teaterforestilling end at arbejde som narkoprostitueret?

Det etiske spørgsmål, om vi kan tillade os at lave, hvad vi gør, giver derfor mere mening for mig, hvis det bliver omformuleret til: hvad kommer der ud af at tillade sig at give teatral form til de etiske eksperimenter, virkeligheden udøver på os, sine små forsøgskaniner; og hvad

1) Fix&Foxy's *Viljens Triumf* havde premiere i København i november 2012, men blev genopsat på Teater Republique i foråret 2014. Forfatteren refererer til genopsætningen. (Red.)

er det for en slags teaterarbejde, man så giver sig i kast med? Altså hvilken slags æstetisk undersøgelse, dramaturgi og skuespil skal vi forsøge at skabe?

Pap, tape og videokameraer

Vores forestillinger er kommet til at se nogenlunde ens ud, selv om de hver for sig har været udtryk for helt forskellige ambitioner, og opleves meget forskelligt.

I *Pretty Woman als* genskabes filmen med simple midler. Der er bordtennisbolde i badekaret. Sneglene på den franske restaurant er lavet af vingummi. Vi laver en bluescreenoptagelse med et blåt lagen som baggrund. Noget lignende gør sig gældende i en lang række af vores forestillinger. I færøversionen af *DOLLARS* er skuespillerne udstyrede med billige parykker og kostumer, der blot består af revers og manchetter klistret på deres eget tøj. Deres egne hjem omdannes til olie-mansions med selvklæbende græske søjler og to-dimensionelle papblomster og kamin. I *Viljens Triumf* står publikum med skovle lavet af sølvpapir og marcherer rundt i gummistøvler fra Metro, der må gøre det ud for nazistiske læderstøvler.

Set i bakspejlet tegner der sig et billede af, at vi har undersøgt minimumsgrænserne for, hvad der kræves af en reproduktion. Eller måske snarere, hvad en reproduktions væsen egentlig kan være.

Et andet aspekt af den æstetik, vi har udforsket i forbindelse med reproduktionerne, handler om praktik. Det er altid synligt i vores forestillinger, at der finder en produktion sted, og også i de aller fleste tilfælde hvordan den bliver udført. Scenografierne består derfor ofte af et 'set', der som beskrevet ovenfor kan være ganske billigt og minimalt, omgivet af et produktionsområde, der er pragmatisk. Her er der kamerafolk, kabler, computere, bagsider af setstykker, klippere og i enkelte forestillinger også et helt foleyværksted til at lave lydside til optagelserne. Mens de lag, der har svaret til

originalværkernes fiktion, har været legende, grænsende til det fjollede, har disse tekniske lag været no-nonsense professionelle sfærer.

Refleksion uden udsagn

På den måde har vi forsøgt at skabe forestillinger, hvor illusionen og skabelsen af illusionen har været til stede på samme tid, og lige synlige. I salen (eller hvor vores forestillinger nu end måtte udspille sig) foregår en tydelig fiktionsleg, som vi, for at give forestillingen betydning, må få publikum med på.

Viljens Triumf, for eksempel, beder publikum om at genindspille og gennemleve nazisternes kongres i Nürnberg i 1934, uden at have forberedt dem på det. De fleste kommer til forestillingen med forventning om at være et helt almindeligt publikum, og i den første del af forestillingen, er det også det, de oplever. De sidder på bænke, der er opstillet som i en biograf, vendt mod et lærred. Foran lærredet er placeret en lille modelby og allehånde elementer, der kan filmes. Vores enlige skuespiller, Anders Mossling, introducerer sin lyst til at genskabe Leni Riefenstahls film, fordi den er så æstetisk smuk, at den gør ham glad. Hans kamerahold går derpå i gang med at genskabe filmen skud for skud.

Ganske kort inde i filmen opstår der dog det problem, at i filmen medvirker utrolig mange mennesker. Mossling vil gerne genskabe filmen, men kan ikke alene. Han beder derfor publikum om hjælp til at agere baggrund for optagelserne som en folkemængde, der modtager Hitler. Herefter bliver publikum medvirkende i skabelsen af filmen, til de til sidst spiller den absolutte hovedrolle som masserne i Nürnberg.

Gennem hele forestillingen ved man godt, at hvad man er i gang med politisk og intellektuelt er forkert, mens oplevelsen og følelsen er, at det er sjovt. Der er ikke noget tidspunkt i forestillingen, hvor dette refleksions- og oplevelsesdilemma bliver opløst. Forestillingen slutter uden morale eller budskab.

Jeg har en helt privat opfattelse af, hvad

forestillingen handler om. For mig handler den om, hvor svært det er at vide, hvad der er godt og ondt, når man indgår i en sammenhæng større end én selv og med manipulerende kræfter. Jeg synes ikke, den frikender nazister, men stiller mig selv spørgsmålet om, hvilken større historisk bevægelse jeg er del af uden at vide, hvad den indebærer – en komfortfascisme, for eksempel, der får vores generationer til stiltiende at acceptere alle ubehageligheder og skævheder i verden, hvis modstanden kræver lavere levestandard og vækst? Men det er min helt personlige oplevelse af forestillingen. Forestillingens politiske og debatterende element ligger i at undgå ethvert form for budskab og i det ukommenterede samspil mellem det tekniske lag og fiktionen.

Dobbelt plot i metafiktionelle forestillinger

I forestillinger som fx *Viljens Triumf* og *Pretty Woman als*, hvor en stor grad af kontrol og et element af uforudsigelighed i samspillet mellem skuespillere, ikke-skuespillere og publikum til sammen skaber forestillingen, har skuespillerne en stor opgave. Vores forestillinger har ofte et dobbelt plot. Det ene er fx at fortælle historien om den søde prostituerede eller om Parsifals oplevelser i den ondsindede arabiske verden, mens den anden handler om at 'få det til at ske'.

I *Pretty Woman als* låner vi en historie fra den originale film. Det er historien om en gade prostitueret, som ikke rigtigt hører hjemme i miljøet, som er sød og charmerende, som møder en forbeholden rigmand, hvorefter hun gennem en række morsomme scener får ham til at lægge sine forbehold overfor hende, og omverdenen i særdeleshed bag sig og så kanbegynde at se hende og føle noget for hende. I forestillingen forsøger vi at få nogenlunde det samme til at ske: gennem en række morsomme scener (også på det teatrale niveau) at få publikum til at se den kvinde, der optræder for dem, og begynde at føle noget for hende. Vi iscenesætter ikke sådan, at vi styrer,

hvad publikum skal føle, men vi iscenesætter meget bevidst sådan, at publikum trykkes godt og grundigt på maven for at lægge deres forbehold bag sig.

Noget lignende i *Viljens Triumf*. Her låner en situation, hvor de almindelige mennesker, der gæster Nürnberg, nyder at tage del i et fællesskab (der er politisk betændt, men det er en del af Riefenstahls værk at det, af naive eller propagandistiske årsager, ikke er til at se i filmen). I forestillingen gør vi selve indspilningen af filmen til det fælles projekt, publikum manipuleres til at tage del i og have det sjovt med at være del af. En væsentlig del af Anders Mosslings arbejde i *Viljens Triumf* er at få denne gruppefølelse til at indfinde sig.

Proces

I disse forestillinger må vores skuespillere føle sig ligeligt tilpas med at spille en rolle, kommunikere med publikum på en sådan måde, at de får skabt en ligeværdig relation, tage sig af en eller flere ikke-spillere, der ikke er trænet i forestillingssituation og samtidig styre forestillingens udvikling sådan, at dette sekundære plot udfoldes. Vi har i vores arbejde ønsket at få dette til at fungere ved at skabe forestillinger, der passer skuespilleren. Vi overdrager en masse ansvar til skuespilleren i forhold til at skabe situationer, replikker, og tekniske løsninger. Vi forventer også, at vores skuespillere bidrager til at løse konceptuelle udfordringer.

Samtidig ser vi det så som en del af vores arbejde at lægge forestillingerne sådan til rette – konceptuelt, skuespilteknisk og processuelt – at de ikke ville kunne spilles af nogen anden spiller.

En gang i mellem føler nogle af vores skuespillere, at de bliver givet så meget rum til at løse deres opgave, at det virker som om, vi er fuldstændigt ligeglade. Det er vi selvfølgelig ikke. Men vi observerer meget i prøverne. Vi har ingen ønsker om at diktere forestillingen til vores medvirkende, og tror på den bliver bedst

ved at blive skabt af skuespillerne og andre medvirkende i ligeså høj grad som af os. Vi er på ingen måde kloge, blot stædige, nysgerrige og altid i færd med at diskutere, hvad det er for en forestilling, vi er i gang med at lave. I de fleste prøveforløb skifter den frie fornemmelse, skuespilleren har haft i udviklingen af forestillingen, derfor også til et stramt regime mod slutningen, hvor det skabte materiale skal struktureres til en egentlig dramaturgi. Visse replikker – oftest åbnings-, overgangs- og afslutningsreplikker – bliver skrevet om et utal af gange for at få placeret de helt rigtige kodeord de helt rigtige steder. Det er den eneste metode, vi har, til at styre publikum igennem de to parallelle plots og få dem til at give hinanden betydning.

Virkelige fiktioner

Vi har ikke altid lavet reproduktioner. Det gælder for eksempel ikke i forestillinger som, *Parsifal* eller *Verdens Bedste Forestilling*, som er vigtige for min forståelse af, hvad vi arbejder med. Fiktionslege har derimod, så vidt jeg kan se, altid været en del af vores arbejde. Jeg tror til dels det udspringer af smag, måske en vis skyhed overfor teatrets traditionelle fiktionskontrakter. Men det har helt sikkert også at gøre med, at det er her, vi har fundet en situationel mulighed for at udforske betydning. Ikke udelukkende gennem hvilken historie der bliver fortalt, eller med hvilke æstetiske greb den fortælles, men også i hvilken situation publikum, skuespiller og andre anbringes, idet historien fortælles.

Retrospektiv er det ganske tydeligt, at vi i disse forestillinger både har anvendt metafiktionelle strategier og insisteret på enten at træde ind i en reel kontekst (i vores stedsspecifikke forestillinger) eller trække denne kontekst ind i teatret (i vores personspecifikke forestillinger). Det er som om, fiktionen og legen med produktionen af fiktionen kun har været interessant for os, når problemstillingens virkelige aspekt har været repræsenteret i fiktionslegen. Man kan sige, at vi har udforsket

de mulige virkninger af, at give en etisk problemstilling en metafiktionel form, hvor en af fiktionerne er, at det virkelige også er til stede i forestillingen.

Vi er slet ikke ude i et filosofisk ærinde om, at det virkelige ikke findes, eller noget i den stil. Vi er bare bevidste om, at hvad vi sætter på scenen, er teater, og at alle, der optræder, på hver sin måde er skuespillere, om de har uddannelse eller ej. Der er meget stor forskel på, hvad de kan, og hvad de ikke kan, og der er først og fremmest vældig stor forskel på, hvilken historie de bærer på.

Reproduktioner, såvel som de metafiktionelle klassikeriscenesættelser og originalværker, vi har lavet, er vi derfor begyndt at se på som fælles lege, der finder sted mellem alle deltagere – skuespillere, publikum, teknikhold og Tue og mig som afsendere.

... og fiktionsbaseret virkelighed

Jeg tror, at noget af det vi har opnået ved at give daglige etiske problemer teatral form er, at skabe nogle ganske særlige møder mellem alle os, der er involveret. Selv om man ankommer til forestillingen som publikum, bliver man på en eller anden måde – alt efter hvordan vi har arrangeret den situation, man indgår i forestillingen i – altid deltager på lige fod med skuespillere og aktører.

Det er også derfor, popkulturelle fortællinger i så høj grad har spillet en rolle i vores forestillinger. De er en form for moderne klassikere – ikke gamle, men fælles historier, som er med til at forme vores fælles billede af verden. En fortælling som *Pretty Woman als* er i vores erfaring med til at forme vores billede af prostitution, hvor tåbelig den end er, og det gælder vanvittigt nok også for de prostituerede selv. I et komplekst samfund, hvor vi har svært ved at kende alle, lapper vi hullerne med historier, det være sig i et ligefremt forhold til det ufarlige og idylliske som i *Pretty Woman* eller til det dæmoniske som i *Viljens Triumf*. Jeg tror, man med rette kan sige, at en af præmisserne

for Fix&Foxy's teater er, at vi ser fiktion og virkelighed som to sammenflettede fænomener. Og det opløftende i denne blanding, og i at arbejde med teatret som et mødested, er, at disse fortællinger faktisk føles foranderlige.

Konklusion

Vores udforskninger af pap-og-tape æstetikken og det synlige produktionsapparat, af de metafiktionelle strategier – inklusive den fiktion, der hedder virkeligheden, og af den særlige skuespilform, der skaber en dialog mellem publikum og aktører, har altså at gøre med, hvordan man kan give teatret betydning ud fra nogle grundelementer: udnytte at vi befinder os i samme rum, udnytte at vi fortæller historier, og udnytte at teater opfattes som en meningsfuld leg.

Vi har forsøgt at indlejre vores forestillinger i verden og at gøre deres kontekst til en væsentlig del af betydningsdannelsen for at placere publikum i en situation, hvor – helt uden statements fra Tues og min side, håber jeg – vores verdens dilemmaer kan opleves og blive reflekteret over i et socialt rum.

Vi har sjældent oplevet, at tilskuere har trukket sig fra at deltage i disse etiske udfordringer. Vi har forsøgt at gøre dem tilgængelige for alle og at gøre dem givtige at deltage i ved at fokusere på humor og kommunikation. Og vores oplevelse er snarere, at vi alle nærmest har brug for at være med til disse etiske eksperimenter. Ellers kommer det store etiske eksperiment, vi kalder virkeligheden, til at virke som ude af vores hænder.

Det er en stimulerende og givende leg at deltage i. Men den kræver også, at vi som skabende kunstnere står ved at skabe helt nye forestillinger fra gang til gang, hvor teatrets grundlæggende rammer gentænkes for at skabe situationer, hvor vi – for at publikum kan få lov at opleve forestillinger med samme indstilling – forbliver nysgerrige og uhildede.

Teaterprojektet Fix&Foxy har siden 2005 har lavet forestillinger om medier, politik og publikumsrelationer. Gruppen har skabt forestillingerne *Europæerne* (2005), *Come on, Bangladesh, Just Do It!* (2006), *Udfordring 07 – en valgkamp om samfundssind* (2007), *The Welfare State of Mind in New York* (2008), *Apocalypse Now* (2008), *Pretty Woman als* (2008), *DOLLARS (FO)* (2009), *FRIENDS* (2010), *Guldfeber* (2010), *Verdens Bedste Forestilling* (2011), *Parsifal* (2011), *Vær Dagens Drama* (2012), *Viljens Triumf* (2012), *Sex og Vold* (2012), *Et Dukkehjem* (2014).

Jeppe Kristensen

(f. 1975) Uddannet på Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitet. Ved siden af sit arbejde i Fix&Foxy har han arbejdet med tværæstetiske projekter, fx med FOS og Teun Castelein. Var i 2005-2008 dramaturg ved Det Kongelige Teater. Førsteamanuensis ved Institut for Sceniske Fag, Universitetet i Agder.

Tue Biering

(f. 1973) Uddannet på Statens Teaterskole i 2000. Han debuterede samme år på Bådteatret med forestillingen *Sådan Cirkus* for børn. Han har fra 2000-2013 været medlem af teater-ensemblet *Flyvende Grise* og har desuden skabt urpremiererne på en række væsentlige dramatiske værker som fx Christian Lollokes *Kosmisk Frygt* (2008), *Fremtidens Historie* (2010) og *Skakten* (2013).

www.fixfoxy.com