

Hyggelig historie om naboer

Inde Ved Siden Af, Borgerscenen på Aarhus Teater

Af Johan Holm Mortensen

Forestillingen er en gennemgang af naboskabet på godt og ondt i en kollagedramaturgi, der viser, at naboer – gode som dårlige – må vi lære at leve med; de vil altid være derinde ved siden af. Det er en simpel pointe fortalt gennem ti aarhusianeres fortællinger om deres erfaringer med diverse naboer. Der er lagt op til et hyggeligt møde drevet af genkendelse i både underholdende og forargende fortællinger om ondsksfulde, udspekulerede og hjertelige naboer fra det virkelige liv.

Scenografien skifter mellem fortællingerne: fra kolonihave til lejlighedskompleks til bofællesskab, godt hjulpet på vej af projektioner af papmodeller og legetøjsbiler, der gør det ud for byrum, parcelhuskvarter og landejendomme. Scenografien har en klar illustrativ funktion med grøn græsplæne og dertilhørende flytbare buske og hvidt plankeværk. Ned fra loftet hænger en væg, der både fungerer som projiceringskærm og etagebygning med vinduer, spillerne kan benytte sig af. Bagerst en dør – med dørspion naturligvis.

Inde Ved Siden Af er en invitation til at kigge ind over plankeværket for at få indblik i andre menneskers hverdag med naboen. De ti borgeres beretninger fortælles som perler på en snor, og helhedsbilledet viger for de fragmenterede og forskelligartede fortællinger.

Virkelighedsteater og borgerscenen

I efteråret 2013 kunne man opleve åbningen af borgerscenen på Aalborg Teater. Her undersøgtes kærligheden på godt og ondt. Det skete gennem en række autentiske fortællinger, der reflekterede over tilværelsen med kærlighed som indfaldsvinkel. Borgernes

fortællinger vævedes i iscenesættelsen sammen med kærlighedstragedien over dem alle, *Romeo og Julie*. Således formåede forestillingen at nuancere kærlighedsbegrebet og ikke mindst formidle det på en jordnær, nærværende og direkte facon. Det er nemlig det virkelighedsteatret kan: kommunikere i øjenhøjde med sin tilskuer gennem det nærværende møde mellem spillerens fortalte virkelighed og tilskuerens.

Virkelighedsteatret på borgerscenerne griber fat i det lokale og hverdagslivet og appellerer gennem den særlige skrøbelighed, der opstår i mellemrummet mellem fiktion og autenticitet.

Overenskomsten

Inde Ved Siden Af åbner ved at de ti medvirkende borgere en efter en stiller sig frem foran fortæppet. Den umiddelbart passive borger på scenen iagttager sine iagttagere i salen. Iscenesættelsen præsenterer således de optrædende borgere uden for fiktion. Denne åbning kan ses som et forsøg på at understrege mødet mellem borger på scenen og borger i salen.

Det er et fascinerende og konsekvent åbningsmoment, hvor de optrædende virker ugenerede af at blive iagttaget. Publikum derimod virker lidt overvældede over den uventede passivitet. Der opstår i hvert fald til en start en rungende stilhed, der bevirker, at iagttagelsen, spillerne underlægges, skærpes. I forsøget på at afkode eller fortolke personen på scenen, kan man ikke ignorere, at der er tale om et almindeligt menneske, der ikke spiller en rolle. Der er ikke tale om en skuespiller, der gennem tilsyneladende passivitet forsøger at formidle en karakter, som resultatet af



Anna Kleberg, 44 år, Parcelhus i Brabrand.
Foto: Anna Marin

kunstneriske valg. På denne helt enkle måde formår iscenesættelsen at rette fokus mod det konkrete møde i rummet mellem spilleren og publikummet.

Derfor er det også interessant, når en tilskuer bryder ud i latter. Det skaber en let uro i salen og flere vender sig om for at se latterens ophavsmand. Latter er som regel en tilsigtet reaktion på en kunstnerisk eller teknisk handling. Men eftersom spillerne i borgerscenen netop udmærker sig ved oprigtighed og fravær af teknik og kunstfærdighed, kan en sådan latter opfattes som malplaceret eller måske endda respektløs. Det affødte en del reaktioner i salen, som vidner om, at borgerscenernes form for virkelighedsteater er båret af sympati og medfølelse med de optrædende på scenen, hvilket jo på ingen måde er en ny tanke inden for scenekunsten. Men her alligevel anderledes fordi de optrædende netop ikke spiller roller, men kommunikerer direkte til publikum som privatpersoner, hvilket skaber en samhørighed og et fællesskab. Iscenesættelsen er afhængig af

denne overenskomst med publikum. Latteren signalerer ikke fællesskab, men distance.

Borgerscenens sympati og medfølelse afhænger af, at tilskueren identificerer sig med fortælleren og indlever sig i beretningen på en meget mere direkte og alvorfuld måde. Der kan ikke være et os og dem, men kun et os, fordi vi alle må være indforstået med, hvordan verden tager sig ud – og hvem der er de gode, og hvem der er de onde. Det er en del af borgerscenens hygge. Således går der f.eks. et sus af forargelse gennem salen, da den ældre kvinde Edith fortæller, hvordan hendes nabo fældede deres fælles hæk og efterlod den i hendes indkørsel. Fortællingen skal ikke fungere som mere end en forargende nabohistorie. Den skal ikke bruges til at føre en fiktion fremad, den skal i sig selv ikke skabe æstetisk merværdi. Man kan sige, at værket appellerer gennem den manglende æstetik i et uprætentiøst møde med de optrædende, der stræber efter en forhøjet fornemmelse af nærvær.



Edith Clausen, 65 år, Hus i Brabrand
Foto: Anna Marin

Skrøbelighedens æstetik

Det nærvær, virkelighedsteatret formår at formidle, kan man måske tillade sig at betegne som en skrøbelighedens æstetik, hvor forestillingen appellerer gennem det mellemrum, der åbner sig mellem fiktion/teater og virkelighed. Det er i høj grad op til iscenesættelsen at skabe det æstetiske rum, der lader os iagttage virkelighedsteatret. Af samme grund er det interessant at iagttage, hvordan iscenesættelsen besidder de optrædende og deres beretninger uden fuldstændig at fiktionalisere dem.

Skrøbeligheden kommer til syne på flere niveauer. *Inde Ved Siden Af* appellerer gennem den skrøbelighed, der opstår, når ikke-skuespillere agerer i en professionel ramme. Det medfører for det første en risiko for, at teaterrammen bliver brudt. F.eks. når de optrædende pludselig bliver i tvivl om, hvor de skal befinde sig på scenen, eller når de har svært ved at huske replikker. Det mellemrum, der opstår, når replikken pludselig er væk,

kan være en gave, der højner oplevelsens autenticitet. Sådan bliver mellemrummet netop fremtrædende. Samtidig behøver man ikke altid betragte et sådant moment som en gave. Man må nemlig huske, at hvor de optrædende appellerer gennem deres skrøbelighed, så er de en del af en iscenesættelse, der skal rammesætte deres beretninger og deres optræden. Når der sker fejl risikerer man i samme grad, at bryde en scenisk komposition eller stagnere et rytmisk moment i scenen.

For det andet kan en skrøbelighed vise sig i de optrædendes oprigtighed eller kunstfaglige og -tekniske mangler. Det sker f.eks., når Edith synger. Det er måske hverken skønt eller teknisk godt, men det er appellerende, fordi det formidler en lyst og en personlighed.

Begge former for skrøbelighed benytter iscenesættelsen sig af. Man kan sige, at muligheden for, at der sker fejl, altid er til stede, men naturlig potenseres, når der arbejdes med ikke-professionelle. Skrøbelighedens æstetik findes både i fejlen og i fejlens mulighed.

Forestillingens implicitte fortæller

De autentiske beretninger fremstilles af iscenesættelsen som demonstrationer, der illustrerer den beskrevne hændelse. Det betyder, at hovedfortælleren benytter sig af de andre spillere, der således kommer til at repræsentere figurer, der optræder i den givne fortælling. Det gør, at de nu skal spille teater i stedet for at dele deres personlige beretninger med os. Det kan man på den ene side vælge at kalde et brud på virkelighedsteatrets konvention. Skrøbeligheden kommer i hvert fald til syne på en anden måde, eftersom det klart fremgår, at de optrædende ikke er skuespillere. Ligesom de korte replikudvekslinger, der af og til fører fra den ene beretning til den næste, virker noget påtagede og stive i det. Det er måske ikke den form for skrøbelighed, der søges. Her gør iscenesættelsen sig mærkbar og underminerer de optrædendes autenticitet.

Men man kan selvfølgelig også vælge at se det fra en anden vinkel, hvor man ikke på samme måde tænker iscenesættelsen som et overgreb. Spillet mellem de optrædende iscenesættes i høj grad som en leg. Alle sceniske handlinger sættes således i citationstegn. Det gør det f.eks. muligt, at fortællingen om et engangsknald i flere stillinger og med dertilhørende oralsex kan illustreres på scenen til stor morskab. Ligesom nysgerrige naboer illustreres af henholdsvis en girafbamse og en zebrabamse, der kigger ind over hækken. I vores iagttagelse af handlingen som en leg og ikke et forsøg på repræsentation kan vi adskille det fortalte fra det viste. I legen accepterer vi den manglende tekniske kunnen, og sådan konstruerer iscenesættelsen en ramme, der kan bære skrøbelighedens æstetik. I legen forbliver spillerne til stede på scenen i stedet for at forsvinde ind i repræsentationen.

Den legende form bliver særligt påfaldende i iscenesættelsens teknisk analoge scenografi. På scenen kan man se et lille bord, der filmes af et kamera. På bordet ses en række papscenografier, som projiceres op på bagvæggen og fungerer som illustration af den fortalte fiktions rum. Det er

spillerne selv, der styrer disse miniscenografier, som f.eks. når bydelen Frederiksbjergs trafik illustreres ved, at en række legetøjsbiler trækkes frem foran kameraet. Ved at fremvise spillernes leg med fortællingernes illustration og teatermaskineriet, understreger iscenesættelsen teatrets analoge medieform og det analoge møde. Det er således en gennemgående iscenesættelsesstrategi, at forestillingen skabes i et nu af og med de optrædende.

Det Fortalte

Sammen med iscenesættelsen er det i høj grad det fortalte, der skal bære borger scenens forestilling. Det fortalte er som sagt rammesat af temaet naboskab. Et tema alle på den ene eller anden måde har erfaring med og kan relatere til. Nogle af forestillingens beretninger har stærkt dramatisk potentiale, hvor andre har mere beskrivende karakter uden særlig dramatisk pointe. Beretningerne kredser alle om naboskab, men der skiftes flere gange fokus, så beretningerne ikke forankres i en bestemt form. Således forholder nogle af de optrædende sig til en konkret nabohistorie med en specifik hændelse og figurer, der virkelig fanger tilskuerens opmærksomhed. Andre formidler ikke et bestemt forløb, men fortæller i generaliserende termer om et bestemt nabolag, som f.eks. parcelhuskvarteret eller lejlighedskomplekset. Kun en enkelt beretning genoptages, mens de øvrige afsluttes i en og samme sekvens. Beretningerne står således for sig selv, uden at de sammen bidrager med en generel indsigt. I stedet fremstår de som mere eller mindre interessante observationer. Det bliver til tider en smule overfladisk, og en egentlig indsigt i de optrædende etableres aldrig.

Det har måske noget at gøre med, at temaet naboskab er ganske diffust og noget, vi alle kender til, men sjældent forholder os reflektivt til. Men det er også en effekt af iscenesættelsen, der illustrerer beretningerne frem for alene at lade dem være fortalte. På den måde står det



Victor Hauerslev, 20 år, Bofællesskab i Hjorthøj
Foto: Anna Marin

fortalte sjældent på egne ben. Det er jo et iscenesættelsesstrategisk valg.

Værd at bemærke, når man sammenligner Borgerscenen i Aalborg med Borgerscenen i Aarhus, så havde spillerne i Aalborg i højere grad arrangementsmæssig frihed og rum til at fortælle uden illustrationer. I Aarhus derimod er spillerens fortællehandling overvejende underlagt den medfølgende iscenesættelse. Det medfører to forskellige skrøbeligheder og mellemrum. I Aalborg havde man i højere grad lagt vægt på, at de optrædende blev sat ind i et magisk rum, der ophøjede deres beretninger. Her krydsedes teatret og virkeligheden i selve rummets iscenesættelse, ligesom de autentiske beretninger og Shakespeares tekst krydsede hinanden i et iscenesættende overlap. I Aarhus har man lagt vægt på teaterlegen, så forholdet mellem iscenesættelse og autenticitet ikke er så skarptskåret som i Aalborg. Der er ikke på samme måde tale om en krydsning eller gensidig iscenesættelse. Derimod kan man i højere grad tale om et ønske om at teatralisere

virkeligheden. Det skal forstås sådan, at hver enkelt sekvens er en legende teatraliseret genfortælling af den virkelige hændelse eller observation. Det er derfor ikke et fortællende nu, vi oplever på scenen, men et afbildende nu, hvor de optrædende kan gå ind i scenen og spille hændelsen for øjnene af os. På den måde findes der en central forskel i de to borgersceners måde at arbejde med mellemrummet og måde at besidde de autentiske beretninger og deres fortællehandling. I Aarhus har man i højere grad valgt, at lade iscenesættelsen omslutte de autentiske beretninger, så iscenesættelsen hele tiden er mærkbar. Det forandrer publikums mulighed for at reflektere over det, der fortælles. I Aarhus bliver det autentiske ikke så vedkommende som selve legen. Forestillingen bliver på den måde ufarlig og formår ikke at vise, hvad det autentiske egentlig kan byde ind med i teatterummet, tværtimod bliver den hyggelig.

Virkelighedsteatret og dermed borgerscenen appellerer ved, at virkeligheden konstant er

mærkbar bag den teatrale overflade. Men mellemrummet åbner sig ikke af sig selv. Det skal åbnes aktivt af iscenesættelsens måde at præsentere informationer og materiale på. Det er selvfølgelig klart, at teatraliteten hele tiden er til stede, selvom vi har med autenticitet at gøre. Måden hvorpå *Inde Ved Siden Af* håndterer teatraliteten i sit legende udtryk forstærker sympatien for de optrædende i legen med nabohistorien og teatermaskinen. Den leg, både spillerne, iscenesættelsen og Borgerscenen påbegynder, er vældig fascinerende og bekræftende på teatrets vegne. Men det er netop påfaldende, at de momenter, hvor spillerne forsøger at spille teater i stedet for at være til stede i legen, bliver kedelige og uvedkommende. Det er i den iderige leg, at *Inde Ved Siden Af* formår at møde publikum direkte og etablere sympatibåndet.

Inde Ved Siden Af

Aarhus Teater, Stiklingen.

Instruktion: Anne Zacho Søgaard.

Scenografi: Siggí Óli Pálmason.

Medvirkende: Annie Kleberg, Annie Egede, Camilla Loft, Carsten Højsgaard Bonde, Edith Clausen, Ejlif Nielsen, Finn Spangsberg Storgaard, Josefine Aavild Rahn, Mila Pajovic, Victor Hauerslev.

Johan Holm Mortensen

Cand.mag. i dramaturgi.

Dramaturgassistent i Skuespilhuset, Det Kongelige teater. Underviser desuden på SMKS, skuespillerskolen i Odense.
