



Artikel

Annelis Kuhlmann | Mens vi venter på
Performanceuddannelsen

Jeg er kun skindød | Hotel Proforma
Foto | Robert Fortuna

Mens vi venter på Performanceuddannelsen

Af Annelis Kuhlmann

Flere steder i rapporten *Scenekunst i Danmark* fra 2010 dukkede udtrykket *laboratorievirksomhed* op i beskrivelsen af udviklingsveje for scenekunstudannelserne i Danmark. Jeg skal i det følgende begrænse mig til et perspektiv på performanceuddannelse i Danmark med fokus på teaterlaboratoriet.

Forskningsbegrebet og det flygtige

En forskningsbaseret uddannelse udfordrer underviseren, idet han eller hun skal dokumentere såvel sin forskning som dens forbindelse til den undervisning, eleverne modtager. Uddannelsens indhold skal kunne give de studerende kompetencer, der indebærer kritiske refleksioner over egen praksis. Forskning bliver imidlertid oftere målt i kraft af dens dokumentations-karakter end på grund af selve genstandsfeltet, hvilket i dette tilfælde vil sige de arbejdsprocesser og studierelaterede værker, som eleverne producerer eller indgår i. Men når scenekunst er *flygtig* i sin karakter, så må forskningsbegrebet i kunstpraksis også kunne opnå andre udformninger end den mere traditionelle akademiske dokumentationsform.

I de senere år er der kommet nye crossover-genrer, der italesætter forskningsbegrebet i denne kontekst. Det drejer sig eksempelvis om *lecture performances*, der er en blandingsform, hvor en performance formidler en viden eller agerer forelæsning om et emne. Ligeledes eksisterer der også *performance lectures*, der er en forelæsning om et emne, som bliver præsenteret ved brug af performative træk.

Det står foreløbig åbent, hvordan kunstnerisk udvikling skal dokumenteres, metodisk som metodologisk. Men man kunne se nærmere på nogle af de metoder, der benyttes på

uddannelsessteder og teatre, hvor arkivbegrebet *performing archives* (se Borggreen 2013) eller *living archives* (se Kuhlmann 2010) findes. Her er den historiske dimension nærværende som en del af performance og refleksion over performance.

Off-sporet

Nu kunne det lyde som om, kunstnerisk udvikling er noget helt nyt og aldrig før praktiseret. Sådan forholder det sig heldigvis ikke. Efter min vurdering består det nye i en erkendelse af, at begrebet ikke hidtil er blevet forankret i de statslige scenekunstudannelsers generelle praksis, og at det nu kalder på at blive en legitimeringsfaktor inden for de krav, som en videregående kunstudannelse i dag skal kunne leve op til.

I mit perspektiv er det ikke nogen tilfældighed, at udtrykket *laboratoriet* dukker op flere gange i forbindelsen mellem det scenekunstneriske og det forskningsbetonede set i et lidt større historisk perspektiv.

Scenekunstnere er bestemt ikke fremmede overfor at reflektere over det medie, de arbejder i, eller at udforske forskellige slags materials anvendelsesmuligheder til et æstetisk formsprog. Det er indeholdt i begreber som kreativitet og refleksivitet. Men vi finder næppe kilden til den manglende integration mellem det kunstneriske og det forskningsmæssige ved udelukkende at se tilbage i 'de statslige uddannelsers teaterhistorie'. Jeg mener, at vi skal se på det, jeg vil kalde for *off-sporet* eller i det mere *marginale* – eller marginaliserede – teaters historie (Arntzen 2007). Når megen performancekunst øjensynligt bliver opfattet som marginalt eller forstår sig selv som sådant,

så kan det lyde helt indlysende, at vi skal ud til kanten af et konventionelt teaterbegrebs historie for at finde performancekunstens egen historiske ballast i forhold til den brede scenekunstneriske uddannelsesdebat.

Der er sket en ændring fra udforskningen af kunstnerisk praksis og til det forskningsbegreb, kunstnerisk udviklingsvirksomhed, der nu er på færde inden for de videregående statslige kunstneriske uddannelser, og det er i en dansk kontekst relativt nye toner, at man vil have de videregående scenekunstneriske uddannelser til at inddrage forskningsbegrebet som praksis.

Imidlertid er det som om, der eksisterer en indbygget men udtalt skepsis eller fordom overfor at indgå i en mere grundlæggende forbindelse mellem hhv. forskning i dramaturgi, teater, performance og i artistic research i forhold til scenekunstuddannelserne og til samarbejdet med f.eks. universiteternes dramaturgi- og teater/performancefag. Måske er denne indbyggede skepsis kunstig og skyldes det faktum, at universitetet og scenekunstuddannelserne på grund af, at de tilhører forskellige ministerier, hverken har haft et dybt endsige bredt kontinuerligt samarbejde om skuespillerens eller performerens uddannelse. Der har naturligvis været personlige kontakter, og som gæstelærere har man jævnligt besøgt hinanden, men disse kontakter har altovervejende været enkeltstående og har ikke efterladt nogen form for videre systematisk kollaborativ forskningspraksis.

Men hvorfor er tingenes tilstand på denne måde?

Kulturhistorisk latens

Det udtalte er i sagens natur en noget diffus størrelse at konkretisere. Men ikke desto mindre er det udtalte en figur, som vi på teatrets område burde være fortrolige med i metaforisk forstand, nemlig som en kulturelt maskeret undertekst og underforståelse. Jeg støtter mig her til begrebet *latens*, sådan som Hans Ulrich Gumbrecht har udfoldet det.

I sin bog *After 1945. Latency as Origin of the Present* (2013) nærmer Gumbrecht sig latensbegrebet ud fra en særlig synsvinkel. Gumbrecht knytter latens til læserens *møder* med det, som ikke alene har en tendens til at forblive skjult, men også nogle gange viser sig i form af et problem, man 'aktivt' forsøger at skjule. (Gumbrecht 2013, s. 24).

På teater- og performanceområdet er det *at vide* ofte identisk med *at kunne*. Jeg foreslår derfor, at vi på det scenekunstneriske og akademiske teater- og performanceområde knytter latensbegrebet til en form for *tacit knowledge* (tavs viden), der er indlejret i den professionelle performers kunnen, hvor tanke og handling er forbundet til en helhedslig kropsviden, der indgår i et performancegreb med visuelle og auditive udtryk. Spørgsmålet bliver altså, hvilken tavs viden, der eksisterer, og som vi ikke anerkender, men i stedet forsøger at skjule.

Hvorfor nu denne indgangsvinkel til performanceuddannelse i Danmark? Det korte svar lyder: fordi det er som om, diskussionen om performanceuddannelse forsøger at skjule vores egen performancehistorie som udtryk for et arkiv af professionel viden, vi kan bygge uddannelsen på.

Jeg vil i det følgende pege på nogle perspektiver, som anskueliggør denne diskussion. Anslaget til at udfolde dette perspektiv tager udgangspunkt i et paradoks, som jeg ser indbygget i diskussionen om performance og performanceuddannelse i Danmark. Overordnet set handler paradokset om scenekunstens forhold til tradition i Danmark.

På den ene side er der generelt en tendens til, at skuespilleruddannelserne står for en æstetiserende og overvejende psykologisk realistisk stil, der mest af alt følger en linje à la Stanislavskij-traditionen. Dette er naturligvis en sandhed med modifikationer, idet der også bliver undervist i metoder og teknikker af Michael Chekhov, Sanford Meisner, Mike

Leigh, Jacques Lecoq m.fl., ligesom der på andre afdelinger er tradition for at undervise i Bertolt Brechts Verfremdungsteknikker (Kobbernagel 2009). At den psykologiske realisme alligevel fylder så relativt meget, hænger formentlig sammen med, at skolerne primært uddanner til dramatiske teatre, der overvejende udtrykker sig gennem *en form for* psykologisk realisme. Dette skal endvidere ses i forhold til, at skuespillere i dag også uddannes til film og TV, der er et hastigt voksende marked både i Danmark og i udlandet. På film og TV er det den naturalistiske spillestil, der fylder mest.

Forståelsen af Stanislavskij-traditionen i Danmark har sin helt lokale rod i det naturalistiske teatersyn, sådan som instruktøren William Bloch (1845-1926) udøvede det i sine maleriske opsætninger på Det Kongelige Teater i perioderne 1881-93 og 1899-1909. I Blochs udforskning af teatret indgik også en tilstræbt realistisk miljøtegnning, der fik indflydelse på en udbredt opfattelse af Ludvig Holbergs komedier.

Fra Danmark ser historien om indflydelsen fra Stanislavskij på de statslige scenekunstudannelser meget kort fortalt sådan ud: Konstantin Stanislavskij omgav sig i sit arbejde hele tiden med elever, søgende skuespillere og assistenter, og først i 1938 kort før sin død indleverede han manuskriptet til de to titler, vi på dansk kender som *En skuespillers arbejde med sig selv* og *Skuespillerens ydre teknik*. Man kan sige, at Stanislavskij havde et aktivt studiemiljø omkring sig, og at dette miljø dannede kontekst for udviklingen af 'systemet'. I begyndelsen blev Stanislavskijs lære direkte videreført af de russiske pædagoger, Andrei Popov (1918-83) og Marija Knebel (1898-1985) i Moskva, og af instruktøren og pædagogen, Georgij Tovstonogov (1915-89) i Leningrad. Én af Tovstonogovs utallige elever, Irina Malochevskaja, som i en årrække underviste i Oslo, og hvor prorektor for Den Danske Scenekunsthøjskole i København, Sverre Rødahl og instruktør Hans Henriksen (nu

teaterchef for Aalborg Teater) havde et nært samarbejde med hende. Dette samarbejde resulterede i Malochevskajas bog *Regiskolen* (2002), der tager udgangspunkt i begrebet 'den handlende analyse', oprindeligt udviklet af Marija Knebel (Knebel 1961). I de senere år har denne lære udgjort et markant referencepunkt på skolen i København.

Dette eksempel på en linjeføring skitserer jeg her for at fremhæve, at en traditionspraksis og dens dokumentation ofte bevæger sig ad snørklede veje, selvom disse veje set i bakspejlet kan tage sig ganske indlysende ud. Pointen er, at studiemiljøet er afgørende for at en tradition kan udvikles og videreføres. Eksemplet viser også, at forskningen i selvsamme tradition skal være indbygget i praksis og skal dokumenteres på en måde, der også kan overleveres. Det er denne differentierede form for skole, hvis integration i scenekunstudannelsen i det store hele fortaber den sig i Danmark. Der eksisterer ikke nogen 'ren' Stanislavskij-tradition i dag, men der eksisterer overleveringer og afledte varianter af en lære, der udgik fra Konstantin Stanislavskijs arbejdsrum. En af disse overleveringer er laboratoriet, eller studio, som han betegnede det.

Performanceuddannelse med historiebevidsthed

På scenekunsthøjskolerne eksisterer der også en ambition om at arbejde med mere fysiske tilgange til skuespillertræning, hvor skuespilleren snarere ser sig som et performativt instrument end som en, der spiller en karakter eller har en rolle (Kuhlmann 2014, 17-21). På skolerne bliver teknikker i *devised theatre / devising* (Kjølner 2001) og *viewpoint* (Bogart 2005, o.a.) ofte benyttet som eksempler. Det er kendetegnende for disse teknikker, at improvisation – ligesom i øvrigt også arbejde med masketeknik – er markører, og at begge former i øvrigt har været meget nærværende i arbejdet hos bl.a. Odin Teatret, The Wooster Group, Remote Control Productions og Forced Entertainment, for nu at nævne nogle af de

mere kendte grupper, der alle repræsenterer den såkaldt *kollaborative* form, og som på mange måder udtalt eller udtalt tilhører performance som kunstform.

Disse to sider af skuespilleruddannelsen eksisterer under de samme institutioner, men trækker på vidt forskellige teknikker og udtryksformer. De etablerer forskellige referencerum, bl.a. på grund af de forskelle, som deres forhold til tradition udgør.

En ting er de overvejende æstetisk og politisk orienterede teorier, der eksisterer om performance; noget andet er erfaring og viden om metoder og træningspraksis i performance. I artiklen "Tacit Knowledge – Heritage and Waste" tegner Eugenio Barba en historiografisk bevægelseslinje i teatret, hvor skuespillerens inkorporerede adfærd gør ham/hende i stand til at foretage uventede handlinger, at improvisere (Barba 2000). Når skiftende læringsformer og indflydelser skal omsættes i et træningsrum, kan skuespillere opleve, at kroppen er blevet til et interkulturelt erfaringsmøde for forskellige traditioner. Det er hér, jeg mener, at performance-uddannelse kommer ind i billedet.

Fortællingerne om, hvordan en skuespillers eller en performancekunstners løbebane har fundet sted, har det med at gentage sig i genkendelige mønstre, men en egentlig æstetisk refleksion eller kunstnerisk forskning over skuespillerens/performerens kunstneriske autobiografi er i sig selv et forholdsvis udforsket emne. Et eksempel på kunstnerisk forskning kunne være *skuespillerens arbejdsdemonstration*, der er en genre, som skuespillerne på Odin Teatret har udviklet. Roberta Carreri giver i sin arbejdsdemonstration *Spor i sneen* (1988-) en performance om sin vej gennem sin kunstneriske udviklings løbebane, udtrykt som fire sæsoners træning. Denne arbejdsdemonstration fungerer som en scenekunstnerisk biografisk performance, der på en æstetisk måde afdækker skuespillerens praktiske undersøgelse. Roberta Carreri har udfoldet yderligere research om sin performance, men som en skriftligt

kommunikeret forskningsform (Carreri 2014, m.fl.).

Alle scenekunstnere skal selvfølgelig ikke gøre på samme måde. Vi må se ud over en skelnen mellem 'gamle' og 'nye' genealogier inden for scenekunstens brede felt, for det er i dette krydsfelt, hvor manglen på kontinuerthed skaber mulighed for et produktivt møde mellem gamle og moderne teknikker, at vi kan lære af den professionelle performance-historie.

En professionalisering af performanceuddannelsen stiller krav til det, man uddanner med og mod, med andre ord, hvordan tegner en performanceuddannelse sin profil. Man kan naturligvis indtage forskellige positioner overfor professionaliseringens profil, men det må bero på nogle opfattelser af, hvad der er bærende for uddannelsen, herunder også et mål af træning og refleksion over træning.

Lad os vende tilbage til Hans Ulrich Gumbrechts latensbegreb, der kan oversættes til det, der er i tiden som *nærvær* og *nutid*. En slags *Zeitgeist*. Man kan sige, at latensbegrebet med dets vægt på *nu & her* ved en første betragtning undviger at forholde sig mere eksplicit til historiebegrebet i den anvendte praksis. Men ved nærmere betragtning er en del af det, der undviges, et aktivt forhold til en performance-historie, som ville kunne omsættes til en historiebevidsthed i et uddannelsesperspektiv. Dette er ikke et problem, som kan reduceres til en skoles forhold til en given kunsttradition. Som jeg ser det, er det forholdet til ens egen *tradition* og til dennes iboende *brud på tradition*, der kan bidrage til at etablere en bevidsthed om kunstnerisk arv. Hvis man ønsker, at skolens position – i dette tilfælde Den Danske Scenekunstscole – skal opnå betydning som kontekstuel ramme, fordrer det også en aktiv historiebevidsthed. Selv tavs viden-forskelle, der knytter sig til det land, hvor de er opstået i, risikerer at blive udjævnet i globaliseringsnavn.

Akademitanke og det fremmede

teaterlaboratorium

Teaterlaboratoriet som arbejdsform og som kreativt fordybelsesmiljø repræsenterer en særlig ressource, som fortrinsvis har eksisteret i et sidespor til de arbejdsformer, der typisk finder sted i teatrets main stream. Op gennem det 20. århundrede har teaterlaboratoriet undertiden levet en slags skyggetilværelse, hvor det typisk har været individer eller grupper, der har løsrevet sig fra eller måske ligefrem gjort oprør mod de dominerende teaterformer og de arbejdsformer, der var knyttet hertil.

Igen skal vi tilbage til Stanislavskijs studier, som han med mellemrum lod oprette i samarbejde med sine nærmeste medarbejdere og en gruppe særligt dedikerede skuespillere. Laboratorierne udviklede sig til ensembler, og denne model bredte sig til flere europæiske lande (Christoffersen 2004), herunder også til Danmark. Eksempelvis er Laboratoriet i Aarhus og Forsøgsstationen i København begge eksempler på, hvordan udforskning af scenekunst og træning er i fokus. På Aarhus Universitet har Centre for Theatre Laboratory Studies, CTLS, siden 2004 dannet ramme om et formaliseret forsknings samarbejde mellem Dramaturgistudiet og Odin Teatret.

Men lad os se tilbage på initiativerne til et teaterakademi. I 1937 formulerede den tidligere direktør for Folketeatret Poul Gregaard (1885-1950) tanker om, hvordan man skulle skabe fremtidens teater, et såkaldt Rigsteater. Denne diskussion var ganske interessant, og den blev meget grundigt dokumenteret på forskellige stadier. Diskussionen fulgte umiddelbart efter den meget kortvarige danske historiske teateravantgarde, der kulminerede med Per Knutzons (1897-1948) iscenesættelse af Kjeld Abells *Melodien, der blev væk* (1935) på teatret Riddersalen, og som blev et højdepunkt både som kollaborativ kunst og som en performance med en indbygget leg med autofiktive teatre træk. Denne forestilling var blevet til på baggrund af de erfaringer, som bl.a. Per Knutzon havde gjort i Studenterforeningen i

sidste halvdel af 1920'erne, hvilket uvægerligt leder tanken hen på nogle af de træk, der kendetegnede teaterlaboratorierne. Man kan sige, at ideerne blev til i en kontekst, hvor et tidligt studenteroprør gik ind for nye arbejdsforbindelser mellem de ansatte på en teaterproduktion.

Gregaard anførte både *teaterakademiet* og *et dramatisk laboratorium* som mulige svar på det løft, som elevskolerne efter hans vision burde få mhp. at uddanne skuespillere til samtiden og dens teater. Et af resultaterne af disse bestræbelser blev oprettelsen af Teaterdirektørforeningens Skuespillerskole (Privatteatrenes Elevskole) i 1949, senere efterfulgt af Peer Gregaards (1913-98) fortsættelse af sin fars ideer, formuleret i *Betænkning om Oprettelse af et Teaterakademi* (1965). På mange måder udtrykte betænkningen et forarbejde til den senere Statens Teaterskole, men lige netop et teaterakademi blev der i praksis ikke tale om. Betænkningen er ret grundig, og om den teoretiske undervisning formuleres det på følgende måde:

Den teoretiske undervisning, der kun har et ringe omfang på de eksisterende elevskoler, skal garantere, at eleven ikke blot får sin faglige uddannelse, men at der gennem en bevidst dannelsesproces skabes en *kunstner type* (kursiv, AK), som er i stand til at leve med i sin samtids problemer, og som har kendskab til sin og andre kunstarters historie og nutid. Denne undervisning, der må omfatte teaterhistorie, orientering i samtidens dramatik, kunsthistorie, kulturhistorie, litteraturhistorie, sprog og musik, skal i omfang balancere naturligt med den dramatiske, stemmemæssige og kropslige undervisning, og den må altid tilrettelægges i relevans til den sceniske kunst. (Betænkning 1965, s. 11).

Med betænkningen blev der åbnet op for en kombination af C. P. Snows to kulturer (eng. 1959; da. 1966), nemlig den humanistiske og den naturvidenskabelige. Laboratorietanken blev således til en måde at tænke forskning

i kropsteknikker og undersøgelse af deres visuelle muligheder, samtidig med at der også herskede en klar bevidsthed om en forbindelse til traditionen. Det lå endvidere i tidens ånd, at man ønskede at opløse ghettoiseringen af skuespilleruddannelsen som værende afgrænset til bestemte nationale institutioner.

Man må sige, at ideerne om teaterakademiet og et dramatisk laboratorium siden har eksisteret som en anderledes og fremmed mentalitet i det danske scenekunstlandskab. Laboratoriet blev i Danmark et begreb, der i nogle henseender skulle vise sig at knytte sig nærmere til et performancebegreb end til et teaterbegreb.

Teaterakademiet og de "fattige" teatre

På Odin Teatret blev workshops og seminarer iblandet inspiration fra Jerzy Grotowskis (1933-99) Teatr Laboratorium og andre traditioner begyndelsen til en ny måde at tænke uddannelse og efteruddannelse på for skuespillere, artister m.v.¹ Skuespillerbegrebet var under forandring, performer og performance smittede af på hinanden, men en egentlig afklaret terminologi på området lod i sagens natur vente på sig. Det særligt gunstige i denne situation var utvivlsomt, at der i de første år ikke blev stillet krav fra de lokalpolitiske myndigheder til teatret om at skulle levere synlige resultater i form af teaterforestillinger for et publikum. I stedet fik teatret arbejdsro. Skuespillerne underviste hinanden med de forskellige kompetencer, som de nu havde hver især, og de fik derved mulighed for at udforske deres arbejde med kroppen som materialitet i et miljø, hvor det undersøgende i arbejdsformen og det reflekterende i forhold til arbejdsprocessen blev norm.

Tanken om et teaterakademi blev ved med at eksistere side om side med, at ønsket om en decentral forankring blev stærkere. Et synligt resultat blev, at Aarhus Teater Akademi i 1979 under fritidslovgivningen blev en realitet som alternativ teateruddannelse frem til 1991. Uddannelsen, der var startet af Bent Blindbæk og Klaus Kjeldsen, bestod dels af kurser i såvel folkelige teaterformer som avantgarde-eksperimenter med stor vægt på det kropslige udtryk, dels gæstespil af bl.a. Cardiff Theatre Lab, Jon Paul Cook, Jordcirkus, Johnny Melville, Abdul Hantout, Maria Lexa og Alexander Jochwed – alle repræsentanter for en alternativ opfattelse af skuespilleren, der indgik i et ensemble og hvis arbejde i vid udstrækning havde laboratoriet som ideal. Aarhus Teater Akademi repræsenterede en fornyende måde at tænke skuespilleren på som en scenekunstner, der også kunne indgå i teatret som et samfundsanliggende og udvikle kunstintegrationsprojekter i socialt udsatte boligområder. Flere af de længerevarende kurser affødte teatergrupper som eksempelvis *Teatret Marquez* efter Else Marie Laukviks kursus og *Kimbri* efter Ryszard Cieslaks Grotowski-kursus.

Kurserne blev med tiden erstattet af længere uddannelsesforløb under Tidens Teater fra 1986 og afløst af Nordisk Teaterskole i 1989. Som grundlæggeren af Tidens Teater, Birgit Skou, formulerede det, så har denne vitale periode haft stor betydning for et alternativt lokalt performance-referencerum: "Arbejdsområdet ligger uden for institutionsteatrene i nær kontakt med publikum, for hvem skuespilleren er med til at skabe ikke kun produktioner, men teaterkultur: festivaler, gæstespil, gadeteater og parader, fester, kurser og work-shops m.v." (Vinther Andersen 1988, 39).

På Nordisk Teaterskole, der eksisterede frem til 1999, gennemgik eleverne treårige forløb, der koncentrerede sig om især det fysiske teater og det visuelle teater. Hvert optag af nye elever havde sin egen lærer, der fungerede som for

1) Odin Teatrets leder, instruktøren Eugenio Barba, havde i 1961-1963 været assistent hos Grotowski og tog derfra bl.a. nogle af ideerne om "det fattige teater" med sig i sit videre arbejde. Se også Grotowski, J. *Towards a Poor Theatre*. TTT nr. 7. Odin Teatrets forlag: Holstebro 1968.

mester for holdet. Eksempelvis virkede Malco Oliveros og Carlos Cueva fra Cuatrotabras i Peru, Bo Madvig fra Bozco, Tage Larsen fra Odin Teatret, ligesom der blev indbudt andre danske og udenlandske gæstelærere.

På det formelle plan opnåede uddannelsen ved Nordisk Teaterskole Bachelor-status ved De Montfort University i Leicester og blev senere udbygget til en Master of Art-grad. Elever fra Nordisk Teaterskole har taget initiativ til forskellige teatergrupper, hvoraf flere eksisterer endnu. Det gælder performanceteatret *Carte Blanche* i Viborg og den eksperimenterende Oslo-gruppe, *De Uvalgte*. Da den danske stat i 1994 overtog ansvaret for officielle kunstneriske uddannelser her i landet, idet den ønskede at koncentrere teateruddannelserne omkring Statens Teaterskole og elevskolerne ved Odense Teater og Aarhus Teater, måtte Nordisk Teaterskole lukke, idet Aarhus Kommune ikke ønskede at bære udgifterne til skolen alene. Rækken af forsøg på at virkeliggøre en performanceuddannelse i Aarhus kuldsejlede, og i begyndelsen af 00'erne kunne det se ud til at performerens professionelle uddannelse definitivt var stedt til hvile. Diskussionen herom var dog kun skindød.

Teaterlaboratoriet som model

Til trods for at det kunne ligne en 'lukning' af teaterlaboratoriet som en model, der hørte til det 20. århundrede, virker det alternative spor i 2015 vitalt som aldrig før. Efteruddannelsen under Den Danske Scenekunstskole og et stort kursusudbud på Odsherred Scenekunstcenter er eksempler på, at uddannelse på scenekunstmrådet er i vækst.

Der har altså set over det sidste halve århundrede bredt sig en stigende interesse for at uddanne en ny type scenekunstnere. Denne interesse udvidede med tiden skuespillerbegrebet til også at omfatte et performerbegreb, som i begyndelsen især var inspireret af asiatiske scenekunstformer, eksempelvis Noh, Kabuki, Bunraku og i

særdeleshed Butoh-traditionerne. Hermed opstod et anderledes forhold til *tid* og *psykologi* i performance som scenekunst, som primært beskæftigede sig med fysiske partiturer og kun sekundært med ord og tekst. En af pioniererne på dette område er Willie Flindt, som var med til at grundlægge Hotel Pro Forma.

Var dette nu teater? Visual Art? Body Art? Eller var det performance, som også kan rumme træningsformer, der udspringer af forskellige traditioner, teknikker og visioner? Laboratorierne kom i sig selv til at virke som 'miniakademier'.

Studiemæssigt blev det fra sidste halvdel af 1960'erne populært at afholde seminarer, workshops, festivaler, festuger mv., ikke mindst fordi man også begyndte at invitere flere udenlandske scenekunstnere til landet, ligesom danske scenekunstnere i stadigt større omfang rejste ud i verden for at søge inspiration fra fremmede traditioner såsom klovnetraditioner, mime og forskellige indonesiske og asiatiske former. Gradvist blev der fra disse grupper etableret netværk til tilstødende professioner som psykologer, journalister, forskere, kuratorer mv., hvorved forskning, formidling og artistic research fandt nye fællesskaber. Et eksempel er ISTA, International School of Theatre Anthropology, oprettet i 1979 (Skeel 1994).

Parallelt med mange forsøg på at grundlægge en blivende alternativ skuespilleruddannelse i Aarhus blev teatergruppen *Cantabile 2*, under ledelse af Nullo Facchini, oprettet i 1983 som Vordingborg Egnsteater, suppleret fra 1985 med dets egen teaterskole, *School of Stage Arts*. Teatrets forestillinger har ofte udspillet sig *site specifik*, og det er måske netop som en nuancering af dette begreb, at *Cantabile 2* har anlagt en ny strategi, kaldet *Human Specific Performing Art*, hvor der tilstræbes en eliminering af fiktion og roller, idet det er performeren som persona, der ytrer sig. Der er i tidens løb blevet uddannet en del performere fra *School of Stage Arts*, og nogle af dem kan i dag ses i Det Frie Felt, som samler flere af de

uafhængige scenekunstnere.

Man kan sige, at i takt med at den udtalte performance-dyrkelse i samfundet er vokset, og kulturelle vækstlag i stigende grad bliver inddraget i virksomheders innovation, f.eks. gennem Kaospiloternes aktiviteter, er der opstået en øget opmærksomhed på laboratoriebegrebet. Det kreative menneskes potentiale er i høj kurs i konkurrencesamfundet.

Set i historiens bakspejl er det brede performancebegreb op gennem det 20. århundrede blevet koblet til en forståelse af begreberne avantgarde/neoavantgarde. Den linje, man her kunne tegne frem til samtidskunsten i det 21. århundrede, ser ud til, kombineret med et bredt (neo-) avantgardebegreb, at forholde sig til en mere eksplicit teoretisk og analytisk tilgang til en udforskning af det performative og performance. Man kan sige, at selve uddannelsesbegrebet på performanceområdet blev en indlejret dimension, dels af laboratoriets og gruppeteatrenes praksis, dels af teaterakademitanken.

Laboratoriets praksisform søger at møde det skabende kunstneriske i det performative. Der er tale om en syntetiserende måde at lade såvel den teoretisk-analytiske som den kunstnerisk skabende tilgang mødes på 'lige fod' og ikke indtage en placering i en på forhånd fasttømret hierarkisk struktur. I skabende kunstneriske sammenhænge kendetegner denne form for samarbejde ikke kun teaterlaboratoriets, men også det kollaborative teaters tradition, som det historisk er blevet koblet til ensemble- og kunstnerteatertraditionen, eksempelvis Théâtre du Soleil, Odin Teatrets og andre gruppeteatres arbejdsformer. I et historisk perspektiv, som ikke er dansk, er formen også kendt på uddannelsesområdet, idet den eksisterer i mange af de klassiske teaterakademiers opbygning. Man kunne sidestille det med en form for 'Bauhausskole' med fokus på et bredt scenekunstabegreb, herunder skuespillerens uddannelse,

på det performative som trænings- og uddannelsesform, og på et integreret samarbejde mellem forskellige kunstarters værkstedsformer.

Det usynlige spøgelse

Det grundlag, der formentlig tilstræbes i performanceuddannelsen, er således til stede som en latens i vores teater- og kulturhistorie. Alligevel er det som om, der eksisterer en form for modstand mod performancekunstens arv- og tradition som et forskningsanliggende, der går på tværs af skellet mellem kunstnerisk udvikling på de scenekunstneriske uddannelser og akademisk forskning på de universitetsuddannelser, der også henvender sig til scenekunstormrådet.

Jeg har ovenfor givet flere bud på forklaringer. Fælles for dem gælder, at en del performance-teatre eller gruppeteatre i Danmark ofte er blevet tildelt prædikater som 'alternativ' eller 'undergrunds'-teater, hvilket både er generaliserende og marginaliserende, måske endda forekommer negativt ladet. Den udtalte adskillelse mellem på den ene side de kulturministerielle uddannelser og de uafhængige scenekunstneres forskning i træningsformer (som på Forsøgsstationen i København og Laboratoriet i Aarhus), og på den anden side forskningsministeriets universitetsuddannelser i såvel Dramaturgi som Teater -og Performance Studier har i praksis virket som en barriere for det at synliggøre samarbejde i kunstnerisk og akademisk forskning. Endelig kan det også skyldes, at der eksisterer en mangel på politisk mod til at fremhæve, at kunstneriske resultater kræver udforskning, ligesom en performanceuddannelse kræver, at forskning i feltet har et nært kontinuerligt samarbejde med kunstnerisk praksis og med de forskellige scenekunstuddannelser. Performancekunsten er blevet gjort historieløs uden at være det; performancekunstens historie i Danmark er blevet gjort til et spøgelse. Lad os fremkalde

det usynlige spøgelse og få det vekslet til visioner for træning og teoretisk grundlag for en performanceuddannelse.

Annelis Kuhlmann

Lektor ved Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

Litteratur

Arntzen, Knut Ove. *Det marginale teater*. Alvheim & Eide Akademisk Forlag: Laksevåg 2007.

Barba, Eugenio. 'Tacit Knowledge – Heritage and Waste' pp. 13-30 IN Andreasen, John and Annelis Kuhlmann (eds.). *Odin Teatret 2000*. Acta Jutlandica LXXVI: 1, Aarhus University Press: 2000.

Bogart, Anne and Tina Landau. *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communication Group: New York 2005.

Borggreen, Gunhild and Rune Gade (eds.). *Performing Archives / Archives of Performance*. Museum Tusculanum Press: Copenhagen 2013.

Carreri, Roberta. *On Training and Performance. Traces of an Odin Teatret Actress*. Translated and edited by Frank Camilleri. Routledge: Oxon / New York 2014.

Christoffersen, Erik Exe and Mads Thygesen (eds.). *Why a Theatre Laboratory?* Centre for Theatre Laboratory Studies, CTLS, Aarhus University, on the occasion of Odin Teatret's 40th birthday. *Peripeti*, no. 2, 2004. http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_2_2004.pdf

Dithmer, Monna, Staffan Valdemar Holm, Lars Seeberg (formand). *Scenekunst i Danmark. Veje til Udvikling*. Kulturministeriet: København 2010.

Faarup, Lotte og Øyvind Kirchhoff. *En særlig tilstand... Hvad skal der til for at give scenekunstnerens fysiske træning en kunstnerisk dimension?* Forsøgsrapport. Forsøgsstationen: København 2015.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *After 1945. Latency as Origin of the Present*. Stanford UP: 2013.

Gregaard, Peer (formand) m.fl. *Betænkning om oprettelse af et teaterakademi*. Betænkning nr. 402, 1965.

Kjølner, Torunn. 'Devised Theatre – Experimental Drama' IN *Nordic Voices In Drama Theatre and Education IDEA*. IDEA Publications: Bergen 2001.

Knebel, Marija. *O dejstvennom analize p'esy i roli*. Iskustvo: Moskva 1961.

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

Kuhlmann, Annelis. "I enhver begyndelse er der en krop". IN *Teater 1*, 2014: 169. 17-21. <http://www.teater1.dk/i-ehver-begyndelse-er-der-en-krop/>

Kuhlmann, Annelis. "Arkivet som mødested". IN *Peripeti*, 2010: 14. 39-47. http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_14_2010.pdf

Malochevskaja, Irina. *Regiskolen*. Redigeret og oversat af Hans Henriksen og Sverre Rødal. Vollen: Tell 2002.

Skeel, Rina (ed.). *The Tradition of ISTA*. Translation: Judy Barba and Leo Sykes. Published by FILO, International Festival of Londrina and Universidade Estadual de Londrina on the occasion of the 8th session of ISTA, International School of Theatre Anthropology, 11.-21. August 1994.

Snow, Charles Percy. *The Two Cultures*. London: Cambridge University Press. 2001 (1959).

Vinther Andersen, Ingelise (red.) *Et andet teaterliv*. Bd. 1 og 2. Aarhus Teater Akademi: Aarhus 1984 og 1988.