

Borgerscener og kunstkritik

Af Tine Byrdal Jørgensen

”Kan borgernes egne historier være kunst?” Dette spørgsmål hænger ofte truende i luften, når teatersystemet og kunstkritikken skal håndtere etableringen af borgerscener på de europæiske teatre.

For hvordan skal vi forstå teatret, og ikke mindst fælde en smagsdom, når vi fjerner én af teatrets grundstøtter, nemlig skuespilleren og dennes evne til at gestalte en fiktiv rolle gennem sit håndværk?

Opløstringen af borgerscener på de danske landsdelsscener disse år synes på mange måder at udfordre og irritere kunstsyste­met. Dette er ikke nødvendigvis at betragte som noget dårligt, men tværtimod er det en proces, som ofte følger i kølvandet på nye genrer. Overlever genren denne ”kamp” og sine første leveår, vil det som regel resultere i en udvidelse af kunstens grænser og vores forståelse af, hvad teater er og kan være.

I dette essay graver jeg mig ned i ovenstående konfliktfelt for med afsæt i min egen erfaring med implementeringen af en borgerscene på Aarhus Teater at undersøge, hvordan borgerproduktioner genforhandler vores forståelse af teater. Borgerscenen på Aarhus Teater blev etableret i januar 2014, og jeg har siden da arbejdet først som koordinator og sidenhen også som dramaturg på Borgerscenens produktioner. Det er min påstand, at borgerproduktioner på én og samme tid forskyder vores forståelse af teater og trækker tråde tilbage til en moderne kunstforståelse funderet i Habermas’ ideal for forholdet mellem kunst og offentlighed. Derfor kan man også argumentere for, at borgerproduktioner er et svar ud af flere på, hvordan institutionerne æstetisk kan sikre, at teatret aktualiserer og

vedbliver at gentænke sig selv som et rum for engagement.¹

Amatørisme eller æstetisk udvikling

I arbejdet med at formidle til anmeldere, fonde og den almindelige borger hvad Borgerscenen ved Aarhus Teater (atb) er, støder jeg ofte på udsagn som, ”vi anmelder ikke amatørteater”, ”vi støtter ikke amatørteater”, ”aha, det er altså en form for amatørteater.” Mens amatørismes­pørgsmålet for de yderst professionelle

-
- 1) Borgerscenen udfordrer naturligvis også andre af teatrets konventioner, bl.a. ideen om den dramatiske tekst som et dokument, der går forud for prøveperioden, og som er skrevet af en dramatiker. Det betyder dog ikke, at arbejdet med manuskript er fraværende i produktioner med borgere. Hvordan manuskriptarbejdet gribes an varierer formentlig fra borgerscene til borgerscene. På Aarhus Teater bliver manuskriptet typisk udarbejdet i anden del af prøveperioden efter en periode, hvor prøver er blevet filmet, og udvalgte tekster er blevet transskriberet. Herefter arbejder instruktør og dramaturg i tæt dialog med de medvirkende på dels at skærpe fortællingerne og skære ind til benet på tekstniveau, dels arbejdes der med stykkets forløb og overordnede struktur, således at de forskellige fortællinger og sekvenser sætter hinanden i et spænd, og der skabes en bæredygtig dramaturgi. Ét er sikkert: På premieredagen foreligger et manuskript. En mere dybgående analyse af arbejdet med tekst og manuskript på borgerscener ligger uden for dette essays fokus, hvor pladsen er viet til en diskussion af amatørismes­pørgsmålet i relation til brugen af hverdags­eksperter på scenen frem for skuespillere. Dette fokus er valgt, da det synes at være det springende punkt for anmeldere, når det kommer til diskussionen om, hvorvidt produktioner på borgerscener kan bedømmes som professionel kunst eller ej.

kunstnere – instruktører, scenografer og koreografer m.fl. - der arbejder med at skabe forestillinger med hverdagskasperter, synes at være dræbende for enhver diskussion og udvikling, så er det set fra en videnskabelig position værd at bemærke, hvor sejlivet amatørspørgsmålet eller ”amatør-spøgelset” er. Det vidner nemlig om, at professionelle produktioner med brug af hverdagskasperter grundlæggende ryster det danske teatersyn.

Jeg skal i det følgende forsøge at nuancere denne efter min mening fejlagtige sidestilling af professionelle produktioners brug af hverdagskasperter med amatørteater og i den forbindelse påpege nogle af de særlige kvaliteter, som brugen af hverdagskasperter kan tilføre teatret

Borgerscener bakser med en udvidelse af et traditionelt teatersyn, hvor et stykke skabes i en bevægelse fra dramatiker til instruktør til skuespillere, og hvor alle aktører er professionelt uddannede. Netop sidstnævnte forhold, der bunder i den på sin vis ret rummelige opfattelse, at teaterkunst defineres ved produkter skabt af folk uddannet fra vores teaterskoler, har vist sig at blive et stridsspørgsmål i arbejdet med etableringen og anerkendelsen af borgerproduktioner. Her kan man stå klar med nok så mange referencer og kalde de medvirkende borgere hverdagskasperter eller readymades og vise tilbage til Marcel Duchamps pissirkumme, men når det kommer til spørgsmålet om kolde kontanter og spalteplass fra henholdsvis fonde og anmeldere, så er det (endnu) uendeligt svært én gang for alle at mane dette amatørspøgelse væk. Med en vis portion strategisk naivitet har jeg tilføjet et *endnu*. Dialogen er nemlig i fuld gang. Anmeldere og scenekunstnere, der beskæftiger sig med hverdagskasperter tager i disse år i diverse talks og debatter kritisk favntag med hinanden. Den redaktionelle holdning til dækningen af borgerscener varierer selvfølgelig fra avis til avis. Skal banen groft kridtes op, så kan vi inddele avisernes holdning

i tre grupperinger med afsæt i tre konkrete eksempler.

I den ene ende har vi *Politiken*, der anmeldte vores første forestilling *Inde ved siden af*, og som ikke har vist nogen redaktionelle forbehold i forhold til anmeldelse af produktioner med borgere. At de sidenhen ikke har anmeldt, bunder i andre redaktionelle forhold og prioriteringer som fx den løbende afvejning mellem antal anmeldelser af store og små produktioner og den geografiske spredning i de forestillinger, der anmeldes. Det fører for vidt at gå ind i denne diskussion i nærværende essay, selvom denne problemstilling implicit også danner klangbund for enhver undersøgelse af anmeldernes opgaver.

I midten finder vi en avis som *Information*, der i løbet af halvandet år er gået fra ikke at ville anmelde ud fra amatør-argumentationen til at nærme sig feltet og begynde at anmelde, men hvor anmelder Anne Middelboe er gået fra salen med det åbne spørgsmål: Hvordan skal jeg som anmelder forholde mig til den genre? Ud fra hvilke parametre skal jeg fælde en smagsdom? I en anmeldelse i foråret 2015, hvor hun både tager Aalborgs borgerscenes *Hjemvendt* og vores *Fædre* under kritisk behandling, slutter hun med en vis portion skepsis:

Egentlig ville det være befriende, hvis borgerscenen som koncept også udviklede sig derhen, hvor teatret blot kunne være et anderledes mødested for mennesker, der gerne vil dele deres livshistorier med andre. For det er altså ekstremt svært at få borgersceneforestillinger til at løfte sig til kunst.²

I den anden ende finder vi en avis som *Jyllands-*

2) Middelboe, Anne. ”Er borgernes egne livserfaringer også kunst?”, anmeldelse i *Information*, 28.5.2015. <http://www.information.dk/534662>

Posten, der svarer på anmelderinvitationer, at de finder konceptet interessant, men ikke eller kun yderst sjældent anmelder produktioner, hvor de medvirkende ikke er uddannede skuespillere. Redaktionelt har *Jyllands-Posten* så valgt at dække borgerscenens produktioner gennem interviews og reportager og hermed grebet det an som et fænomen med en nyhedsværdi og/eller samfundsdiskuterende relevans. Til en debat om borgerscener på kulturmødet i Nykøbing Mors i august 2015 redegjorde *Jyllands-Postens* kulturredaktør Palle Weis for denne redaktionelle prioritering og holdning, men sluttede af med det åbne udsagn: "... indtil videre har vi behandlet det [borgerscener] journalistisk som et fænomen, men jeg skal da ikke udelukke, at vi anmelder det en dag."³

Er anmeldere med til at fastholde et bestemt kunstsyn?

Særligt position 2 er interessant at dykke længere ned i, da det er her, der er en åbning, hvor anmelderfeltet og scenekunsten gensidigt er inde og udfordre hinanden.

Til førnævnte debat om borgerscener, der fandt sted under kulturmødet på Mors, deltog ud over Palle Weis også Anne Middelboe, Anne Zacho Søgaard (kunstnerisk leder af atb) og Ditte Maria Bjerg (formand for Projektstøtteudvalget for Scenekunst og kunstnerisk leder af *Global Stories*). Under debatten falder diskussionen på det Reumertbelønnede værk *I føling* – en krigsballet af Christian Lollike, hvor der medvirker krigsveteraner og dansere fra Den kongelige ballet. Middelboe fremhæver fra sin side, at efter hendes mening løfter dette værk sig til en stærk kunstoplevelse i samspillet og mødet mellem den krigsskadede veteran-krop og den perfekte danse krop, i værket bevægelse fra de autentiske krigshistorier til duetter og koreografier, der former sig som abstraktioner over betydningen af at *være i krig* for individ og

nation. Selvom referencen til *I føling* i debatten først og fremmest blev brugt som et argument for, at et væsentligt udviklingsspor inden for borgerscener er at afsøge blandingsformer, så ligger der i Middelboes kommentar en anden væsentlig pointe og diskussion, der rækker ud over det at udstikke mulige retninger for fremtiden. For debatten "er det kunst eller ej" (af)slører nemlig nogle langt mere presserende spørgsmål: hvorfor er det en kunstnerisk nødvendighed at bruge hverdagskasperter frem for uddannede skuespillere, når det kommer til et givent kunstnerisk koncept og stykke? Og i forlængelse heraf dette essays grundspørgsmål: "hvordan forhandler borgerproduktioner vores forståelse af, hvad teater kan og skal?" Det er disse to forhold, jeg vil undersøge nærmere i det følgende for herigennem at komme med et forsvar for den kunstneriske værdi i borgerproduktioner, og en begrundelse for, at produktionerne efter min mening bør anmeldes. Lidt polemisk kan man nemlig spørge, om anmelderne ikke også er med til at fastholde et bestemt kunstsyn?

Livserfaringer på spil på scenen

Til kulturmødet på Mors fremførte både Anne Zacho Søgaard og Ditte Maria Bjerg, at for dem bundede valget af at bruge hverdagskasperter frem for skuespillere i en kunstnerisk nødvendighed for et givent værk. Her er brugen af hverdagskasperter et greb, der gør det muligt gennem formen at give publikum adgang til nogle historier og aktivere nogle problemstillinger i vores samfund, som vanskeligt sættes i spil, hvis man skulle gøre brug af de skuespillere, vores skoler uddanner. Valget af en hverdagskasperter på scenen starter altså på sin vis ud fra samme præmis som enhver anden produktion, nemlig med det kunstneriske spørgsmål om, hvem jeg skal bruge i mit cast for at forløse mit koncept? Det handler således ikke primært om ud fra en politisk agenda at involvere en gruppe borgere i en kunstnerisk og kreativ proces. Ditte Maria

3) "Hvad laver *almindelige* borgere på scenen?", paneldebat på Kulturmødet Nykøbing Mors, 21.08.2015.

Bjerg henviste bl.a. til det progressive og toneangivende teater *Rimini Protokoll* og deres værk *100% København* på Det kongelige teater i august 2013, hvor der stod 100 almindelige københavnere på scenen. Disse 100 borgere var nøje castet, så de demografisk repræsenterede den københavnske befolkning. Dette var et værkkoncept, som kun lod sig forløse af 100 københavnske borgere. Havde man valgt 100 skuespillere, var det blevet et andet værk bundet op på det klassiske ”som om”, disse 100 skuespillere er et repræsentativt udsnit af Københavns befolkning.

Det samme kan man sige om *Processen*, som vi opførte på Aarhus Teaters Borgerscene. Her lod vi den fiktive historie om Josef K's kamp mod systemet brydes med 10 borgeres kampe med og mod systemet. Vi kunne her selvfølgelig godt være gået vejen gennem først en dramatiker, der ville omsætte disse borgeres kampe til en tekst og dernæst få nogle skuespillere til at spille eller repræsentere disse borgere, men så ville vi også ende med en væsentlig anden æstetik. For det fælles og særlige ved borgerprojekter er samspillet mellem på den ene side hverdagsksperten, der på scenen repræsenterer sig selv, og på den anden side hverdagsksperten, der er sat i scene og har været gennem hele teatermaskineriet. Hans/hendes tekster er blevet skåret og skærpet og sat i relief af andre fortællinger og en scenografi og et hav af visuelle tegn, alt sammen med den ene intention at give tilskuerne en fortættet æstetisk erfaring af virkeligheden og vores fælles verden. Det er netop i dette spil, dette møde, at borgerproduktioner har deres kunstneriske berettigelse og er med til at udvikle teatermediet. Brugen af hverdagskspertter åbner for nogle æstetikker, historier og problemstillinger, vi ikke ville få adgang til, hvis vi kunstnerisk lod os begrænse af et teatersyn, der dikterer, at vi kun kan bruge en relativt homogen gruppe af uddannede skuespillere.

Teater, offentlighed og engagement

I *The Politics of Aesthetics* argumenterer den franske filosof Jacques Rancière for, at kunstens æstetiske og kritiske potentiale er dybt afhængig af sit tilhørsforhold til en egen sfære. En sfære hvori virkeligheden sanses og erfares gennem en æstetisk brille, der indordner det oplevede under en logik, hvor det på én gang ligner ”virkeligheden”, sådan som vi genkender den uden for kunstens rum, men ses med et tvistet blik og gennem kunstens særlige erfaringsmodus.

Rancières ide er, at kunsten er kendetegnet ved, at det enkelte værk hele tiden må bevæge sig i forhold til to modsatrettede poetikker: én hvor kunsten stræber mod at opløse sig selv i hverdagsrummet, og én der trækker kunsten tilbage i en egen sfære. I forlængelse af dette plæderer Rancière for en kunst og et kunstsyn, der placerer sig strategisk i brydningsfeltet og honorerer kunstens to indlejrede poetikker. Det er klart, at borger sceneproduktioner er en genre, der er kendetegnet ved at trække teatret mod den pol, hvor kunst og hverdagsrum foldes direkte ind i hinanden.

De folk, der har set en del borgerproduktioner, vil dog også kunne registrere, at produktioner med hverdagskspertter er meget forskellige. Afhængig af det kunstneriske teams (instruktør, scenograf, dramaturg m.fl.) æstetiske præferencer og kunstsyn arbejdes der strategisk med greb, der sætter borgernes erfaringer ind i et æstetisk spil og koncept. Ved fx *Processen* arbejdede Anne Zacho Søgaard i en længere scene med at skabe en leg blandt hverdagskspertterne, hvor de etablerede en retssag inden for hvilken, de medvirkende hver især kom med en forsvarstale for at være eller ikke være Josef K. I vores tredje forestilling *Fædre* arbejdede vi med at skabe en rammefortælling i spændingsfeltet mellem fiktion og virkelighed, hvor vi lod en ung kvinde sætte scenen for et scenisk eksperiment – en aften i faderskabets tegn. Igennem seks mænds individuelle historier om faderskab ville den unge kvinde

blive klogere på farfiguren. Undervejs i stykket afslører hun sin egen position som barn af en donor og reflekterer over de spørgsmål, det har skabt i en hendes egen biografi og relation til sin far. I begge eksempler er der tale om greb, der sætter hverdageksperternes individuelle erfaringshorisonter ind i et fortættet scenisk univers for at lade kunst og hverdag brydes med det formål at tilbyde et anderledes og æstetisk møde mellem personen på scenen og tilskueren i salen. Her er agendaen ikke blot at åbne teatret i et et-til-et forhold, så det bliver et nyt mødested, hvor folk kan dele historier (jf. Middelboes udsagn). Langt mere handler det om, hvordan man kan gå gennem kunsten for at få en ny forståelse af virkeligheden og være i (kritisk) dialog med vores samtid.

Nu er det ikke sådan, at borgerproduktioner nødvendigvis altid er kritisk samtidsteater. Genren kan indoptage alle former fra det folkelige til avantgarde, men den har, som jeg ser det, en høj grad af kritisk potentiale indlejret i sig. Det er i genrens kritiske potentiale, at borgerproduktioner viser tilbage til Habermas' ideal for forholdet mellem kunst og offentlighed. Habermas' kendte tese er, at demokrati forudsætter en offentlighed, hvor borgerne kan træde sammen og i fællesskab reflektere over samfundets anliggender. I den offentlige sfære indtager borgeren rollen som *citoyen*. En rolle der ideelt set byder borgeren at sætte parentes om egne interesser for at deltage i en herredømmefri dialog mellem samfundets frie og lige borgere med det formål at komme frem til en artikulering af den offentlige mening. Habermas' offentlighedsbegreb er bygget op omkring afviklingen af feudalsamfundet og udviklingen af en demokratisk samfundsstruktur. I sin analyse af denne udvikling hævder han, at fremkomsten af offentlige kunstinstitutioner op gennem 1700- og 1800-tallet bidrog til at kultivere og udvikle den nye kritisk-ræsonnerende borger, der er så afgørende for demokratiet.

Som jeg ser det, arbejder mange

borgerproduktioner netop med at gå gennem kunsten for at åbne tilskueren mod et andet menneske på scenen og skabe et møde på tværs af sociale og kulturelle forskelle, interesser og behov. Dvs. borgerproduktioner gestikulerer ud mod utopien om, at mennesket er i stand til at fungere som *citoyen*; at vi kan træde sammen i en offentlig sfære, hvor man sætter parentes om egne interesser og åbner sig mod almenvellet. Men samtidig udfordrer borgerscenerne også ideen om én fælles – borgerlig – offentlighed og går ind og forskyder og redefinerer det klassiske oplysningsideal om teatret som dannelsesinstitution i schillersk forstand ved at spørge til, hvem eller hvad vi holder inde og ude af den offentlige debat. Borgerscenerne sætter hverdageksperter på scenen og udfordrer dermed på avantgardistisk vis grænsen mellem kunst og livsverden. I denne bevægelse arbejdes der samtidig med at skabe autenticitetseffekter, når hverdageksperter deler ud af egne erfaringer og på ny sætter dem i spil på scenen. Det afgørende for mange borgerproduktioner er imidlertid, at teatret derved bliver i stand til at nuancere det offentlige rum ved, inden for en iscenesat ramme, at give plads til et anderledes møde mellem forskellige borgere og positioner, dvs. et møde mellem repræsentanter for forskellige deloffentligheder. Brugen af vidneudsagn og dokumentariske tekstfragmenter er i sig selv ikke et nyt fænomen i teatret. I den klassiske dokumentarisme arbejder dramatikeren også med vidneudsagn og virkelighedsfragmenter, lige såvel som instruktøren arbejder med vidner i form af hverdageksperter på borgerscener. Forskellen er, at på borgerscener bringes hverdageksperter selv på scenen, og en udsigelse peger således direkte tilbage på den nærværende udsiger i teaterbegivenheden.

Habermas' offentlighedsbegreb har fra forskellig side været kritiseret for sin universelle karakter og for ikke nævneværdigt at forholde sig til det refleksive spørgsmål: hvem har en stemme i den offentlige sfære?

Dette forbehold er værd at tage med, når det kommer til forholdet mellem borgerscener og offentlighed. At udfordre borgerbegrebet i større eller mindre grad synes nemlig at være en væsentlig fællesnævner i mange produktioner med hverdags eksperter. Jeg vil derfor kort afslutningsvis pøse Habermas' ideal for offentlighed med Oskar Negt og Alexander Kluges forståelse af offentlighed som en pluralistisk størrelse.⁴ For Negt og Kluge gælder det, at offentlighed ikke kun er et sted, hvor forskellige synspunkter mødes. Offentlighed er i lige så høj grad en størrelse, der forhandles, når artikulationen af en deloffentligheds erfaringer bliver afsættet for en refleksion over, hvilke former for social erfaring der har en stemme i den offentlige debat. I modsætning til Habermas mener Negt og Kluge, at den private erfaringshorisont spiller en væsentlig rolle i en løbende udvikling af den offentlige sfære.⁵ Eksempelvis kan publicering af mere irrationelle og sanseløse størrelser som længsler og drømme udgøre et modstandspotentiale.

Afsættet for produktioner på borgerscener er netop at sætte individuelle og private erfaringshorisonter i spil, og ofte castes der et hold bestående af folk med forskellige erfaringer om og holdninger til et givent tema. Publikum kan på den ene side opleve, at enkeltindivider med forskellige synspunkter, længsler og erfaringer mødes i et mere eller

mindre brydningsfyldt fællesskab på scenen. På den anden side benyttes kunsten til at skabe et fortættet møde, der for den iagttagende tilskuer kaster et nyt og tvistet blik på de mennesker og det fællesskab, der forhandles på scenen. Det er i den komplekse, kunstneriske iscenesættelse af mødet med den anden, at borgerproduktioner adskiller sig fra fx mediernes mere endimensionelle dækning af forskellige samfundspositioner som veteraner, donorbørn m.m. Det er ligeledes i sidstnævnte bevægelse, at borgerproduktioner er i tæt samspil med Habermas' førnævnte ideal: produktionerne forsøger at skabe rum for, at tilskueren i konfrontationen med en anden type af fremmede hverdags erfaringer kan transcendere eget blik og åbne sig mod andre. Således danner genren en bro mellem kunst og (en kritisk-ræsonnerende) offentlighed.

Kan det anmeldes som kunst?

Selvom borgerproduktioner på visse fronter synes at udfordre kunstsyste­met, vil jeg på baggrund af ovenstående argumentere for, at borgerscener som fænomen i den grad er funderet i et klassisk ideal omkring kunstens dannende og kritiske potentialer i et demokratisk samfund. Genrens mulighed for at kunne bidrage til en ny erkendelse af vores omverden beror netop på samspillet mellem borgernes livserfaringer og det kunstneriske koncept, herunder en nødvendighed i brugen af hverdags eksperter til en given fortælling. Afskrives genren som kunst, alene fordi der medvirker almindelige mennesker, går man efter min overbevisning glip af et væsentligt æstetisk udviklingsspor i samtidsteatret i disse år. Hvorvidt et givent værk så ender med at være god eller dårlig kunst, det vil selvfølgelig afhænge af den enkelte produktion. Som jeg ser det, kan en anmelder her fælde sin smagsdom ud fra mange af de samme præmisser som gælder for enhver anden produktion. Er der fx valgt et tilstrækkeligt interessant cast til temaet og konceptet? Lykkes forestillingens

-
- 4) Jeg er her inspireret af Solveig Gade, der i sin bog *Intervention og kunst*, argumenterer for, hvordan dele af den relationelt intervenserende kunst er bygget op omkring et samspil mellem Habermas' ideal for universal offentlighed og Negt og Kluges pluralistiske offentlighedsforståelse. Jeg ser et frugtbart perspektiv i at koble en sådan nuanceret offentlighedsforståelse til produktioner på borgerscener.
- 5) For Habermas gælder det, at *citoyens* opgave/rolle inden for den offentlige sfære er funderet i en skarp adskillelse af privatsfæren (dækkende over den intime og sociale sfære) og den offentlige sfære.

iscenesættelsesgreb? Bidrager scenografien til historierne m.m.? Lad mig derfor slutte af med en opfordring til alle anmeldere om at være med til én gang for alle at mane amatørspøgelset i jorden. Det kræver, at man behandler genren kritisk og på lige fod med andre forestillinger, men samtidig med sans og blik for konteksten, herunder hele spillet mellem aktør og repræsentation, værk og omverden.

Litteratur

Gade, Solveig. *Intervention og kunst – socialt engagement i samtidskunsten*, Politisk Revy, København, 2010.

Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighed*, Informations Forlag, København, 2009 [1962].

Negt, Oskar og Kluge, Alexander. *Offentlighed og erfaring* (på norsk ved Rolf Reitan), Nordisk Sommeruniversitets skriftserie no. 3, 1972.

Ranciére, Jacques. *The Politics of Aesthetics* (overs. Gabriel Rockhill), Continuum, London og New York, 2006 [2000].

Tine Byrdal Jørgensen (f. 1982)

Cand. mag. i Teater- og Performancestudier.
Ansæt som dramaturg og koordinator på Aarhus Teaters Borgerscene siden januar 2014. Arbejder derudover som freelance dramaturg, senest for Moribund, Gritt Uldall-Jessen og teaterkollektivet FAMILIEN.
