

# Hvilken virkelighed? Hvis virkelighed?

Et seminar om research som basis for den dramatiske tekst

*Af Janicke Branth*

Det var overskriften på det seminar, som blev afholdt på Aarhus Teater i september 2007. Hensigten med seminaret var at fokusere på tekstproduktionen bag det markant store antal teaterforestillinger i Danmark, som efter det seneste århundredskifte har beskæftiget sig med dokumenter af vidt forskellig art fra virkelighedens verden: Hvilke metoder ligger der bag indsamlingen af det materiale, forestillingerne er baseret på? Hvordan er forholdet mellem det »virkelige« og det »dramatiske«? Hvilke udfordringer stiller det såkaldte virkelighedsteater dramatikeren overfor? - var nogle af de spørgsmål, der var blevet rettet til seminarets deltagere. Spørgsmål som måske nok så meget var udsprunget af tidligere årtiers omgang med dokumentarisk materiale.

## Kort historisk tilbageblik

Da den første bølge af dokumentarisme ramte de europæiske scener – og det vil her navnlig sige de tyske – i begyndelsen af 1920'erne, så udsprang den af en dyb fascination af videnskab og teknik og var vendt mod tidens herskende tendens: ekspresionismen og dens psykologiske indadvendthed.

Idealet var dengang en eksakt, knap og saglig fremstilling, der hurtigt blev til begrebet »Neue Sachlichkeit«. Paradigmet blev, at den autentiske genstand skulle træde i stedet for værket. I stedet for værket »will sich die Sache selbst – das Leben selbst – schieben. Das Schein ist kompromittiert,« skrev Wilhelm Michel.<sup>1</sup> Med andre ord blev kunstens æstetiske værdi erstattet af videnskabelig metode, som netop skulle kunne dæmme op for subjektiviteten: »Det er ikke tilfældigt, at stoffet bliver hovedsagen i hvert eneste stykke. Det er det, der skaber livets konsekvens og lovmæssighed, og først derigennem får den private skæbne sin højere mening,« skrev Piscator i »Det politiske teater.«<sup>2</sup> Og hertil fandt man den journalistiske metode anvendelig. Der er ingen tvivl om, at det dokumentariske materiale i denne første bølge skulle bruges som et korrektiv til den generelle offentlighedsdiskurs, og at dramatikeren med dokumentarisme ville give stemme til de (gerne politiske) røster, der sjældent blev hørt eller direkte undertrykt.

Men det var også denne tillid til materialets objektive gyldighed, folk som Piscator og især Brecht allerede i slutningen af tyverne anfægtede og ville erstatte med en perspektiverende brug af materiale, der kunne udpege en politisk tendens bag den beskrevne virkelighed. Som Piscator udtrykte det: »kun ved at skabe en forbindelse mellem handlingen på scenen og de store historisk virksomme kræf-

ter»<sup>3</sup> – kunne man skabe det rette perspektiv på det dokumentariske materiale. Med andre ord, det var ikke materialet selv men holdningen til materialet, der blev styrende for stykkernes og forestillingernes dramaturgi. I 1960'erne udsprang det nye tyske dokumentardrama af et lignende oplysningsprojekt. Den tyske litteraturteoretiker Ernst Schumacher formulerede med udgangspunkt i Brechts »Kleinen Organon« det synspunkt, »at en litteratur som er på højde med vores epoke og som skal have noget at sige det moderne menneske om dets væsen og muligheder, lader sig kun skabe gennem kendskab til og respekt for den videnskabelige erkendelse«. <sup>4</sup> Og foruden denne analytiske bestræbelse så man også en stor forpligtelse på sandheden: »das szenisch darstellbar ist und das die Wahrheit nicht beschädigt« (Kipphardt<sup>5</sup>), »Die Wirklichkeit blieb stets respektiert, sie wurde aber entschlackt« (Hochhuth<sup>6</sup>), »Dieses Konzentrat soll nichts anderes enthalten als Fakten wie sie bei der Gerichtsverhandlung zur Sprache kamen« (Weiss<sup>7</sup>) — for nu at citere tre af tressernes mest prominente dramatikere.

Det, vi møder i dag, er en langt mere beskedne tillid til materialets objektive karakter og politiske kraft. Det er ikke så mærkeligt, at ordet dokumentarisme sjældent anvendes i nutidens researchbaserede teater, for her mærker man ingen behov for at forpligte sig analytisk endsige videnskabeligt i sin omgang med materialet (dokumenter). Faktisk skulle vi et helt anderledes jordnært sted hen, når talen falder på research.

At der bag teatrets og dramatikereens fornyede interesse for dokumentarisk materiale også ligger et opgør med postmodernismen, blev tydeligt formuleret af Martin Lyngbo (instruktør og leder af Mungo Park) i dagens første indlæg. Her kaldte Lyngbo postmoderne fortællinger maniodepressive: »Maniske i deres lån fra en masse hylder og depressive i deres forhold til omverdenen«. Og sådan lagde Martin Lyngbo stor afstand til det, han opfattede som postmodernismens »magtesløse position, hvor man ikke kan kende forskel på sandt og falsk: vi vil ikke forny teatret med postmoderne ironi«.

## To yderpunkter i det dokumentariske teater

Dramaturg og ekstern lektor ved Afdeling for Dramaturgi, Jens Christian Lauenstein Led, var inviteret til at tale om det nye tyske dokumentariske teater. Han tog udgangspunkt i to forestillinger, som var blevet præsenteret på Theatertreffen i Berlin i 2006, og som gav anledning til en diskussion i Tyskland om det dokumentariske teaters mulige genkomst. Den ene af forestillingerne var af Andres Veiel, *Der Kick – Ein Lehrstück über Gewalt*. Den anden af Rimini Protokol, *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung*, efter Schillers stykke.

Lauenstein Leds pointe var, at vi i *Der Kick* møder en forholdsvis klassisk form for dokumentarisme, hvor udgangspunktet er en montage af 1500 siders udskrifter af akter fra en retssag og interviews med samtlige implicerede – altså en forestil-

ling fuld af *tegn, der peger tilbage* på virkeligheden, mens Rimini Protokol lader aktørerne i *Wallenstein* være lutter borgere fra byen Mannheim (hvor handlingen i Schillers stykke udspiller sig), som en slags »hverdagseksperter«<sup>8</sup> fra byen, der uden skuespillerbaggrund opfører reminiscenser af den klassiske tekst. Her møder vi altså virkelighedstegnet på scenen, der bliver et sted, hvor man kan præsentere noget, som er *autentisk virkelighed* – i en slags repræsentationskritik.

## Tegn der peger tilbage på virkeligheden

I forestillingen *Der Kick* bliver teatret brugt til at skabe distance til virkeligheden med et visuelt udtryk, der insisterer på at være iscenesat/teater. Skuespillerne skal kun markere en figur, ikke »spille« den i betydningen skabe identifikation; tværtimod er spillestilen minimalistisk, scenografien og kostumerne neutrale og ikke illusions skabende: »Scenen er et abstrakt rum, som jeg kan reducere til det væsentligste. Hvor jeg ligefrem kan isolere kernen. Filminstruktøren Lars von Trier har indset, at denne teatrale minimalisme hjælper ham til at koncentrere sig om historiens kerne. Når nogen åbner en dør, behøver jeg ingen dør. Jeg fokuserer alene på skuespillerens håndbevægelse og overraskelsen i hans ansigt, når han træder ind ad døren«.<sup>9</sup>

Til gengæld har Andres Veiel lagt stor vægt på, at teksten som sådan kun er en redigering af de 1500 siders dokumenter uden tilføjelse eller digterisk bearbejdelse. Forestillingens »readymade« var så at sige dens sprog, dens præcise gengivelse af alle sagens sociolekter fra det juridiske systems kancellisprog til de autentisk navngivne personers forskellige dialekt fra byen Potzlow.

På det teatrale niveau er der altså ikke tale om forsøg på at reproducere nogen form for virkelighedsillusion, mens der på det sproglige plan er en stor bestræbelse på at reproducere såvel den individuelle som den kollektive diskurs i et redigerende greb. Det er væsentligt, at dette redigerende greb forsøger at afstå fra enhver form for perspektivering, der kunne gå i retning af at årsagsforklare begivenhederne, endsiges udpege en bestemt politisk tendens. Højest en bestræbelse på at imødegå forudfattede meninger og fordomme om den reale begivenhed. Bestræbelsen går alene på at lægge materialet frem for publikum som fragmenter af en sandhed, og så lade publikum selv drage sine egne individuelle konklusioner. Når undertitlen har så klare allusioner til Brecht (og hans didaktisk eksemplariske lærestykker), så skal man med »lærestykke« nok forstå en oplysende gestus, men ikke en belærende, ikke et budskab. Snarere er der tale om instruktøren som en slags etnograf, en indsamler af sociolekter fra en retssag, hvis montage skaber et »psykogram« over et grusomt mord.

## Sandholm

En sådan forpligtelse på den researchede diskurs var der ikke tale om i *Sandholm* på Mungo Park. Men også her fungerer teatret som en distancegivende instans. Her

findes heller intet ønske om at skabe virkelighedsillusion, og der er kun få (fire) skuespillere til at gestalte et stort antal forskellige roller, også her finder vi en scenografi, der undgår enhver virkelighedsillusion og helt neutrale kostumer. Kvinder og mænd spiller både (ikke henholdsvis) kvinder og mænd, rummet er scenografisk så asketisk som muligt. Forestillingen trækker både visuelt og tekstligt på det episke teaters former, der bl.a. stammer fra Brecht, men som siden er blevet en udbredt teaterkonvention.

Den etnografiske bestræbelse kan også spores i *Sandholm*, hvor dramatikeren Anna Bros udgangspunkt var en undersøgelse af miljøers indflydelse på det enkelte menneskes situation. »Jeg synes det er spændende at skrive om, hvilken indflydelse steder og miljøer har på den enkelte. Om miljøer, der er så stærke, at de kan slå mennesker ihjel. Som Sandholm. En ubærlig stemning af uvished. Og hvordan gengiver man så den på teater?«<sup>10</sup> Også her yder teatret i sin minimalistiske form en kærkommen distance til det dokumentariske materiale frem for filmens direkte reportageagtige gengivelse.

### At risikere sig selv

Men kernen i *Sandholm* – på linje med andre researchbaserede forestillinger på Mungo Park – er at research betragtes som et *redskab* på lige fod med mange andre dramaturgiske redskaber: »For os indgår det som en del af en redskabskasse, men det er kun en del af den faglige redskabskasse, som vi bruger forskelligt. Det er bare en arbejdsmetode blandt andre. Derfor laves der lige så meget research i prøvelokalet og bag skrivebordet, som alle mulige andre steder« (Anna Bro). Derfor indgår der tre former for research i Mungo Parks arbejde: 1. Research i virkeligheden 2. Research i sig selv 3. Research i andre forfatteres fortællinger. Eller med Anna Bros ord: »Man får iltet sin personlige historie gennem research«. Hvad der her er på spil er et personligt eksistentielt moment. Mungo Park ønsker at risikere sig selv og stå ved sin egen subjektive delagtighed, når man arbejder med research.

Udgangspunktet er altså ikke en politisk, men en personlig dimension. Mens forestillingen i sit asketiske afkald på dekorative scenografiske elementer kunne minde om en politisk agitpropforestilling fra 70'erne i sin æstetik, så ligger den ideologisk set meget langt fra 70'ernes propaganderende politiske dagsorden. Den forskel gør det muligt at forholde sig mere ukompliceret til den bagvedliggende research og eksempelvis folde den ind i en dramaturgi som *Sandholms* drømmespilsstruktur.

### Genopdagelse af naturlismen

Et tilsvarende personligt udgangspunkt kom til udtryk i Andreas Garfields og Thomas Levins indlæg om forestillingen *Hjem Kære Hjem*, som Teater Grob producerede i 2007. På det tekstligt narrative plan fylder researchen meget lidt. Ingen på

teatret følte sig kaldet til at oplyse publikum om forhold vedrørende krigen i Irak. Et sådant oplysningsprojekt var slet ikke inde i billedet. Man erkender med en Peter Brook formulering, at teatrets muligheder i så henseende er begrænsede: »Whatever was communicated finely would come, not through a skillful imitation of pain, but through the confrontation of a particular audience, at a particular night, with the actors own unblistered bodies.«<sup>11</sup>

»Udgangspunktet var vores egen uengagerede holdning til Irakkrigen,« fortalte Thomas Levin. Og for at kunne gøre det på en adækvat måde, blev der til forestillingen skabt en scenografi, der skulle imitere normaldanskerens middelklassevirkelighed anno 2007 på Hvidovrevej i format 1:1. Indenfor murene med samtalekøkken, madlavning og madlugt (duften af kødbollesuppe er skiftet ud med lugten af marengs). Hos Teater Grob retter deres research sig mod det teatrale: skuespillerens arbejde med sin rolle, scenografens arbejde med scenografien og instruktørens arbejde med fortællingen, der »aldrig må blive på bekostning af virkelighedens logik. Vi insisterer på, at det kan lade sig gøre at holde illusionen« (Thomas Levin). Grob repræsenterer en teaterkonvention, »hvor det efterstræbes at skjule 'det teatrale' (så godt som muligt) til fordel for noget, der kan virke mere som 'det ægte', altså borgerskabets sociale liv, repræsenteret som borgerligt drama.«<sup>12</sup>

En tilsvarende ramme gælder tilsyneladende for dramatikerens arbejde med manuskriptet: »Jeg kan ikke forestille mig, hvordan jeg ville reagere i en krig, men jeg ved hvordan jeg ville reagere ved et spisebord, hvor tingene kører af sporet« (Andreas Garfield). Dialogens sociolekt er derfor en tro kopi af de tre unge skuespilleres og uden en eneste afsides replik, monolog eller anden form for brud med den naturalistiske ramme. Men når det kommer til den narrative form, så bliver strukturen forpligtet på en helhedsdannende og lineær konstruktion: »Dramatikerer er der som den helhedsdannende garant« – med Thomas Levins ord – vi søger orden, ikke kaos.

Set i lyset af seminarets diskussion kan man sige, at researchbegrebet efterhånden som dagen skred frem blev udvidet til at gælde alle forestillingens udtryk og ikke bare teksten selv. At research mere skal opfattes som et kunstnerisk redskab blandt andre – for hele teatret – og at det for forfatteren ofte betyder et mere integreret arbejde med hele produktionens tilblivelse.

## Virkelighedstegn på scenen

I tilrettelæggelsen af seminaret havde vi klart prioriteret den side af det research baserede teater, som skabte forestillinger *med tegn, der peger tilbage på virkeligheden*, og ikke forestillinger med egentlige virkelighedstegn på scenen. Lauenstein Leds beskrivelse af Rimini Protokols projekt måtte stå for dette andet yderpunkt i det virkelighedsdokumenterende teater.

Derfor bør det i det mindste nævnes her, at den type virkelighedsteater i høj grad

har været dyrket på Betty Nansen Teatrets Edison scene i integrationsprojektet »De andres tanker«, hvor man roligt kan sige, at aktørerne også er »hverdagseksperter«: De fleste af dem har ingen skuespillerbaggrund, men en anden etnisk baggrund end den danske, og de kan derfor fungere som hverdagseksperter på scenen, når det gælder sceniske fortællinger om hverdagen i Danmark for minoritetsgrupper. Forestillingernes indhold har ofte været aktørernes egne historier (at deres individuelle diskurs undertiden forekommer præget af fragmenter af sociologisk hverdagsjournalistik hører vel med til hverdagssprogets diskurs, men det risikerer at gøre forestillingernes dokumentariske virkning mindre »autentisk«). En vis bearbejdning og strukturering af deres historier finder naturligvis sted gennem prøverne.

Starten på dette projekt var den engelske instruktør Jeremy Weller, som bl.a. på Edison skabte flere forestillinger på baggrund af interviews med ganske almindelige mennesker og som lod disse mennesker selv (disse hverdagseksperter) fortælle dem fra scenen: både danskere (*Kvinder*, 1996) og udlændinge (f.eks. *De andre*, Edison 2003).

Det mest markante (og mest dramatiske) eksempel på denne form for teater i Norden blev vel nok Noréns forestilling *Sju/Tre*, hvor han lod tre nynazistisk fanger selv komme på scenen netop i den hensigt at lade publikum opleve denne gruppes særlige diskurs folde sig ud. Han ville »bruge teatret til at fortælle om samfundet ved at få et sprog for det fra fangerne«.<sup>13</sup> Han var med sine egne ord ikke interesseret i sandheden, for ham lige så gerne løggen, fordi »løggen kan være det sandkorn, perlen dannes omkring«.<sup>14</sup>

## Dramatikeren

Det giver dramatikeren en helt anden rolle, som Nirav Christophe var inde på. Det er ikke længere dramatikeren som ophavsmand til et originalt værk, men dramatikeren som »samler«, som den hollandske dramtiker Arne Sierens udtrykker det: »I sample, I do not write«. Hermed får dramatikeren et andet redskab til at kombinere en række individuelle diskurser i en polyfon tekst. Ikke som skaber, men som samler og redaktør.<sup>15</sup> Befriet fra rollen som tekstens unikke skaber kan dramatikeren tillade sig en mere legende og interaktiv rolle i forestillingens skabelsesproces og inddrage en række sproglige diskurser af både mundtlig og skriftlig art. Det heterogene frem for det homogene tekstkorpus. Dermed skabes en anden type af polyfone tekster, der grundlæggende består af en række vidt forskellige diskurser.

En sådan heterogen samling af tekster ligger f. eks. bag instruktøren Ditte Maria Bjergs to forestillinger, *Arbejddigfri.com* i Turbinehallerne på Det Kgl. Teater i 2005 og »se mig i øjnene« om danske kvinder, der er konverteret til Islam (Café Teatret 2006). I det første tilfælde er teksten en sampling af interviews og teoretiske tekster (kun en mindre del af forestillingen rummer egentlige dramatiske situationer) – i

det sidste tilfælde drejer det sig primært om monologer skrevet over interviews med en række kvinder, der bærer slør i dagens Danmark.

Dagens tre dramatikere og instruktører insisterede på det personligt eksistentielle udgangspunkt i deres omgang med dokumentarisk materiale frem for materialet sandhedsværdi eller politiske potentiale. Også i de tilfælde hvor der er tale om retten til at komme med politiske udsagn.

Ditte Maria Bjerg påpegede en berøringsangst overfor det politiske statement, da hun refererede til et essay af den polske videokunstner Arthur Zmijewskis essay »Applied social arts«.<sup>16</sup>

Det der optog Ditte Maria Bjerg var det uudsagte dogme om, at man ikke i dag må skabe et kunstværk, som har en politisk dagsorden: hvis det er politik, så er det ikke kunst! Og derfor spurgte hun, om det ikke var på tide at gøre op med dette dogme, »der måske stammer fra en tid, hvor det politiske kunstværk var dårlig *kunst*.« Ditte Maria Bjerg slog på det personlige engagement bag Camp X. Ikke noget med at lave teater ud fra en læsning af eksisterende stykker. På Camp X skal der laves forestillinger, der siger noget om det, der brænder på for os (kuratoren) lige nu.

## Research er et redskab

Afslutningsvis kan man sige, at oplæggets mange spørgsmål om metoder og udfordringer til dramatikere, der arbejder med virkelighedsmaterialet, måske implicere en forventning om en mere klassisk »virkelighedsloyalitet«. I så fald blev den klart imødegået af en forholdsvis ubekymret følelse af *ret* til at omgås research som et *redskab* og materialet med udgangspunkt i sit eget personlige engagement, der ikke skal indfri bestemte æstetiske eller etiske forventninger, bare fordi det er researchet. Den grundlæggende holdning til virkelighedsmaterialet er, at det i sig selv er fortællinger, der kun indebærer en relativ sandhedsværdi, og at de undertiden (som avantgardens brug af readymades) kan indgå uforarbejdet i forestillingen øvrige tekstmateriale. Med den tyske instruktør Thomas Ostermeiers ord: »Forfatterne undgår enhver socialpsykologisk overvindelse af lidelsen. Blot en kæde af handlinger, der er lysår forud for enhver kliché om den menneskelige psykologi«, er vi hinsides både 30'ernes og 70'ernes »realisme kontra naturalisme«-diskussion.

i en situation, hvor teatret kredser om brugte ideologier og laver de mærkeligste, gammeldags slumprodukter,(-) har vi brug for forfattere, der kan åbne øjne og ører for verden og dens utrolige historier, forfattere der skaber et sprog for stemmer, der ellers ikke bliver hørt, finder figurer for mennesker, der ellers ikke bliver set, viser konflikter i problemer, som ingen ellers havde tænkt over, finder fabler over historier, der ellers aldrig var blevet fortalt.<sup>17</sup>

Det blev dagens moderator og næstsidste taler, lektor ved Afd. for Dramaturgi Janek

Szatkowski, der med udgangspunkt i Christian Lollikes forfatterskab beskrev, hvordan den dramaturgiske refleksion af det dokumentariske materiale stadig åbner muligheder for at levere et modtræk eller en udfordring til den kausaltænkning, de fleste medier strukturerer deres researchede materiale efter. I oplægget påviste Szatkowski, hvordan Lollike i stykker som *Dom over skrig* (2004), *Underværket – the Re-Mohammed-ty Show* (2005) og *Service Selvmord* (2006) ikke på noget tidspunkt går efter at være dokumentarisk. Men hvordan han alligevel med udgangspunkt i researchet stof bruger dramaturgien i sine stykker til at provokere den selvbeskrivelse af samfundet, massemedierne dyrker i en meget lineær og kausal narrativ struktur.

Med den subjektive holdning til virkelighedsstoffet følger altså ikke en manglende lyst til at konfrontere den politisk (korrekte) dagsorden og selvforståelse.

Janicke Branth

Rektor for Dramatikeruddannelsen

## Noter

- 1—Wilhelm Michel tysk litterat (1877 - 1942).
- 2—Erwin Piscator: *Det politiske teater* [1929] – dansk udgave 1970.
- 3—Erwin Piscator: *Det politiske teater*, p. 70.
- 4—Konference i det tyske videnskabsakademi nov. 1959.
- 5—Heinar Kipphardt, »In der Sache J. Robert Oppenheimer« Frankfurt am Main 1964 p. 127.
- 6—Rolf Hochhuth, »Der Stellvertreter« (Hamborg 1963) p. 229.
- 7—Peter Weiss »Die Ermittlung«, Theater Heute 1965 (sonderheft p.58).
- 8—Begrebet hverdagsekspertes benyttes af den tyske teatergruppe Rimini Protokol i forbindelse med flere af deres forestillinger, hvor skuespillere erstattes af samfundsborgere med en personlig viden om relevante forhold i forestillingen.
- 9—Andres Veiel i Interview: [www.piffel-medien.de/der\\_kick/der\\_kick.php](http://www.piffel-medien.de/der_kick/der_kick.php)
- 10—Anna Bro: replik på seminar 210907.
- 11—Peter Brook: »US« calder and boyars london 1968 p. 23
- 12—Torunn Kjølnér: »Teatralitet og performativitet« in: *Peripeti* nr. 7 – 2007, side 11.
- 13—Lars Norén i SV2 Tema aften om Lars Norén 11.12.04
- 14—Lars Norén interview i SV» Tema aften om Lars Norén 11.12.04
- 15— Se hertil Nirav Christophes artikel »Den nøgne skrift« i dette nummer af Peripeti.
- 16—»Does contemporary art have any visible social impact? Can the effects of an artist's work be seen and verified? Does art have any political significance – besides serving as a whipping boy for various populists? Is it possible to engage in a discussion with art – and is it worth doing so? Most of all, why are questions of this kind viewed as a blow against the very essence of art?« in: *Krytyka Polityczna* no. 11-12/2007.
- 17—»Teater og acceleration«, in: *Lettre Internationale* nr. 9, december 2005, side 22.