



Essay

Make it Real

Fragt (2017)
Aarhus Teater

Make it real

Introduktion: Former for virkelighedsteater

Af Erik Exe Christoffersen

Virkelighedslængsel

Virkelighedsteater er en søgen efter en form og indhold, som unddrager sig teatrets klassiske tradition for repræsentation, og i vores optik ikke en bestemt genre. Det er en virkelighedslængsel, som man finder i alle kunstarter (jf. Knudsen og Thomsen, 2002) som en form for genfortryllelse og italesættelse af, at hvad som helst kan være kunst. Denne tendens går helt tilbage til Marchal Duchamps ikke-bearbejdede readymades, 1912-19 (sneskovl, kam, pissekumme, cykelhjul, flaskestativ) som er fundne objekter, der dog først for alvor bliver anerkendt som kunst i løbet af 1950-60'erne. Med performance-traditionen forekommer der i 60'erne en modstand mod teatermediets "som om", og man søger i stedet det reelle i konfrontationen med fx tilfældigheder, tilskuereindgreb, faktiske destruktioner og benspænd, kunstnerisk "nøgenhed". Et eksempel på denne performative realisme er Yoko Onos *Cut pieces* fra 1964. Tilskuerne blev inviteret til at klippe et stykke af Onos tøj mens hun sad ubevægelig på en scene. 60'ernes performancekunst rummede en række forestillinger som på lignende måde både var destruktion og en rekonstruktion af materialer og traditionelle kunstrammer.

Kunstkritikeren Michael Fried formulerede i sit essay "Art and Objecthood" (1967) en skarp kritik af den kunst som i 60'erne vendte sig mod konteksten, tilskueren, rummet og situationen og som Fried kritiserede for at være en teatralisering af kunsten. Dermed påpegede han to forskellige kunststopfattelser: En som kræver en medial autenticitet og rensning så kunsten er autonom og abstrakt og en anden som ser kunsten som en mulighed for autenticitet i kraft af intervention i virkeligheden. Det er to forskellige virkelighedsformater som i 00'erne

blev til stadig modsætning mellem et teatralt teater og et virkelighedsteater. Det forstærkes med det postdramatiske teater og det Lehmann (1999) kalder *das TheatReale*. Det er et tilsyneladende valg mellem et teater, som skaber betydning i kraft af konteksten eller teater, som finder sin betydning igennem autonomi og et selvgyldigt sprog. Hvor Fried bekymrede sig for kunstens konkretisme er der i kunstverdenen for nogle en bekymring for kunstens autonomi, fordi kunsten indretter sig på identitetspolitik og lader sig underordne hensynet til fællesskabet (Rauterberg, 2017).

Kontekstkunst og autonomikunst behøver nu ikke at være uforenlige modsætninger. Hvis begge former tænkes som retorik og repræsentationseffekter, kan de sagtens trives indenfor samme værkramme er den redaktionelle påstanden i dette nummer af peripeti.

Virkelighedsfragmenter og effekter

Et dansk eksempel på et givningsorienteret virkelighedsteater er Solvognens *Julemandshær*, 1974. I ugen op mod jul vandrede en julemandshær på 80-100 rundt i København og skabte en række begivenheder, som blev formidlet i medierne. En af de mest markante aktioner mod "kapitalismen" var Julemandshærens uddeling af boggaver i stormagasinet Magasin. Det førte til en konfrontation med politiet, som til tilskuernes forargelse hårhændet anholdt de mange julemænd.

Man kan bruge Peter Bürger begrebet *virkelighedsfragmentet* om udnyttelsen af virkeligheden (bøgerne, politiet, julesange, børn og voksne) om denne kunstrefleksion og brugen af kunstmidler som montage af musik, kostumer, ritualer. Teoretisk er Roland Barthes begreb *virkelighedseffekt* også centralt i denne sammenhæng, hvor Julemandshærens

iscenesættelser er tilsyneladende "ikke-repræsenterende". Det er de små detaljer (fx brugen af bøger som uddeles), som skaber effekten i forhold til tilskuernes reception af begivenheden som virkelighed, og som skærpes med politiets afbrydelse af forestillingen.

Begrebet *virkelighedslængsel* dukkede op i midten af 90'erne og i forskellige varianter med forskellige optikker: psykoanalytisk og etnografisk kunst, politisk kunst, relationel kunst og autofiktion. I 1996 skrev Hal Foster *The Return of the real* om neoavantgarde i 60'erne og 70'erne, der realiserede den historiske avantgarde fra 20'erne og 30'erne og dens drøm og at nedbryde adskillelsen mellem virkelighed og kunst. Kunstnerrollen undergår dermed en forandring, og sammenlignes af Foster med en etnograf eller antropolog, som undersøger virkeligheden.

Foster bruger begrebet *det reelle* i en psykoanalytisk optik inspireret af den franske psykoanalytiker Jacques Lacan. Det reelle er forbundet med det førsproglige som fortrænges. Lacan taler om den symbolske orden, der som medial skærm, beskytter mod det reelles amorfe og identitetsopløsende karakter. Kunsten rolle kan ifølge Foster være at skabe flænger i skærmen og dermed en sensorisk adgang til det reelle og objektet. Det reelle kan i øvrigt sidestilles med Nietzsches begreb det dionysiske, som rummer samme opløsende kraft i forhold til den etablerede kultur.

I kunsten vendte det reelle tilbage både som en flænge eller *sår* ifølge Foster og mange værker bearbejdede det reelle som konkret og personlig smerte på scenen.

Virkelighedsteater rummer både en kritik af teatermediet og en udvidelse af mediet ved at benytte og opfinde nye performative strategier. Virkelighedsteater både handler om virkelighed og konstruerer virkelighed ved at benytte virkelighedsfragmenter som repræsentationseffekter. Hotel Pro Forma benyttede fra 1989 mange forskellige aktører: gymnaster i *Hvorfor bli'r det nat, mor?* (1989), børn i *Carpe, Carpe, Carpe* (1990), skibsbyggere,

politimænd og brandmænd m.v. i *Vandstier* (1991), roere i *Navigare* (1996), tvillinger i *Fact-Arte-Fact* og dværge i *Snehvides billede* (1994). Disse aktører havde primært en formel og medial funktion, i forlængelse af performancetraditionens ønske om at tilvejebringe overraskende perceptionsformer. Aktørerne blev iscenesat gennem rensning og reduktion i forhold til oprindelige betydninger. I værkets kontekst skabtes en intens opmærksomhed og en ny form for skønhed. Det rummede for tilskueren både en distance og en nærhed i kraft af dynamiske og genkendelige handlinger. Hos Hotel Pro Forma var der ofte en montage af kropskompetencer som fx dans, roning og afvigelser fra normal kroppen.

Lars Noréns stykke *Syv:Tre* (1999) på Riksteatern i Stockholm vakte både skandale og debat og rummede en høj grad af risiko. Stykket blev lavet fordi Lars Norén havde fået en henvendelse fra nogle af Sveriges mest belastede indsatte, som arbejdede med teater, men savnede et for dem relevant stykke. Norén, der også var teaterdirektør, skrev stykket, der handler om en forfatter, som skriver et stykke sammen med og om tre kriminelles baggrund og forhold. Stykket blev opført med de pågældende kriminelle selv på scenen. En af de medvirkende var den højreorienterede Tony Olsson som Norén lod fremsige meninger om den hvide races overlegenhed. Olsson var idømt en langvarig fængselsstraf for forsøg på lejermord, og efter sidste opførelse tog han på weekendorlov og begik sammen med to andre medfanger et mislykket bankkup, som endte med to betjentes tragiske død. Fra manges side blev hele projektet fordømt som både uetisk og uansvarligt. Uanset denne tragiske konsekvens fremstår begrebet virkelighedsteater stærk hos fx Betty Nansen Teater, Teater Grob, Teater Momentum, Das Beckwerk, Husets Teater og teaterfolk som Henrik Hartmann Tue Biering, Jeppe Kristensen, Christian Lollike, Line Mørkeby, Andreas Garfield, Moqi Simon Trolin og Ditte Marie Bjerg.

Med en reference til Noréns stykke *Syv:Tre*

skriver Solveig Daugaard i sin anmeldelse af *Rocky* (2017):

”Et råt scenerum, en spand rød maling, en kødkrog med en død gris i. Virkemidlerne er få i Tue Bierings nyskrevne enmandsforestilling Rocky. Husets teaters scene fremstår som småsnavset sort boks, hvor Morten Burian er alene med få rekvisitter samt Bierings tekst og instruktion. Alene med sin fascination af Rocky – den oprindelige film fra 1976 med Sylvester Stallone – om taberen der bliver en vinder til slut. (...) stykkets mest voldsomme virkemiddel er (...) Cheanne Nielsen, som træder ind på scenen efter Burians exit. For det første fordi hendes fysiske nervøsitet mærkes så tydeligt: Hendes hænder ryster, hendes stemmeføring er viljefast, men skrøbelig, og det skingre ligger lige under overfladen. Salen er imod hende, og hun ved det godt. Hvis Burian aldrig var rigtig alene, selv da han hang i krogen, så er Cheanne det fra først til sidst. Men endnu mere på grund af det hun siger. Hendes tale holder måde med foragten for det publikum hun står overfor, og endda med forurettetheden over den politianmeldelse for racisme, hun har i bagagen og den foragt der følger i kølvandet på sådan en. Men alligevel er hendes holdninger så tilpas urimelige at jeg personligt slet ikke kunne sluge dem. (...) Den simple slutsalut i hendes tale er, at vi skal respektere hende, fordi hun respekterer os”. Solveig Daugaard <http://www.peripeti.dk/2017/09/27/rocky-paa-husets-teater/>.

Perceptionen af det reelle, hvad enten der er tale om en fysisk krop eller en social habitus, har flyttet sig ganske meget indenfor de sidste 20 år og dermed også for teatrets muligheder. At placerer en højreorienteret på scenen er stadig et provokerende virkemiddel i virkelighedsteatret. Men dog ikke mere end at det foregår relativt upåagtet i offentligheden. I Tue Bierings iscenesættelse af virkelighedsteater får det, med Peter Bürgers begreb, en uorganisk værkkarakter. Er Cheanne Nielsen en del af værket? Er det værket eller hende som person der taler. Er hun netop et virkelighedsfragment

i en montage? Daugaards anmeldelse, som kan læses i sin helhed i nærværende Peripeti, antyder en markant tvetydighed, som givet er instruktørens pointe.

Den etiske og æstetiske problematik

Brugen af ikke-professionelle rummer en etisk problematik, som drejer sig om hvem man kan tillade sig at bringe på en scene og selvfølgelig hvordan disse eksponeres. Soldater, prostituerede, handicappede, kontanthjælpsmodtagere, grøn-lændere, børn, flygtninge osv. er grupper, som givet har deres egen sårbarhed, men det er måske netop derfor, de kan være interessante at bringe på en scene. Det er formodentligt en vis pris at deltage som frivilligt virkelighedsfragment.

I 2003 måtte Det Kongelige Teater aflyse en *Hamlet* forestilling med instruktøren Stefan Bachmann. For nogle af skuespillerne var der tale om et etisk problem i forhold til instruktørens idé, hvor Ofelia skulle spilles af en amatør med Downs syndrom. For andre var der tale om en instruktør med utroværdige arbejdsmetoder. Henning Jensen understregede, at han ikke havde noget imod at »gå på scenen med en handicappet person«, og i øvrigt havde et udmærket samarbejde med hende, men at det var måden hun blev brugt på: »Det skulle være vildt, voldsomt og ekspressivt. Det opnåede Bachmann ved, at lede hende hen til et sted, hvor hun mistede overblikket og overskred sine egne grænser« (Information 7/8, 2002).

Det Kongelige Teater har senere uden at blive skandaliseret benyttet særlige personer og deres selvfremsstilling som materiale for bearbejdning.

Tendensen til at blande en etisk problematik ind i vurderingen af virkelighedsteater har været tydelig: i 2003 opførte Katapult i Aarhus et stykke af Christian Lollike, som var delvist dokumentarisk baseret på en gruppevoldtægt i byen. Det blev af Dansk Folkepartis ordfører Louise Frevert problematiseret som uforsvarligt og usmageligt specielt fordi teatret var statsstøttet. En lignende holdning gav formanden for Aarhus Teaters bestyrelse udtryk for i sin kommentar: ”Aldrig mere sex på scenen”. Denne var rettet

mod den spanske teatergruppe La Fura dels Baus' forestilling XXX, som blev opført som gæstespil på teatret i 2004. Begge forestillinger beskæftigede sig med sex ud fra en temmelig voldsom og tvetydig optik. Ingen af forestillingerne benyttede ikke-professionelle aktører, tilskuerne blev inddraget meget livagtigt i XXX.

Tue Biering og Jeppe Kristensens forestilling *Pretty Woman A/S*, 2008 blev opført i containere på Halmtorvet i København med en prostitueret i hovedrollen. Købt samme aften til at deltage præcis en time mod betaling svarende til det en prostitueret får for salg af sex i tilsvarende tidsrum. Forestillingen var en remediering af filmen *Pretty Woman* med Richard Gere og Julia Robert og den skabte debat om det etisk forsvarlige i at udstille prostituerede. Ikke mindst blev spørgsmålet om deres ægthed italesat. Spekulativt virkelighedsteater inspireret af luset tv, mente Per Theil: "Under alle omstændigheder så går nogle teatermennesker ud på gaden og hyrer en ny luder hver aften. Mod at hun yder visse ydelser på vegne af sin profession. Ikke sex, men noget, der ligner netop: social pornografi. Ved nærmere eftertanke: ret usympatisk. Det virkelighedshungrende monster. Vi taler ikke bare om udstilling, men om udnyttelse. Hvordan skal den enkelte prostituerede uden større indsigt og forberedelse kunne håndtere en aften på scenen?" (Per Theil Politiken 30. 10. 2008)

Selvom der kan siges at være en vis modstand i den kulturelle offentlighed fortsætter virkelighedsteater med at iscenesætte almindelige mennesker. Christian Løllike benyttede i *All my dreams come true* (2015) aktører, som fortalte og viste deres forskellige reelle handicaps og udfordrede dermed den etiske dømmekraft. Forestillingen remedierede fiktion og virkelighed for at relatere de fiktive drømme til det virkelige liv. Det samme sker i *I føling* (2014) med krigsveteraner og *Uropa* med asylansøgere (2016). Begge var et samarbejde mellem Christian Løllike og Det Kongelige Teaters balletensemble Corpus.

En andet og mere socialt orienteret virkelighedsteater udviklede den skotske instruktør

Jeremy Weller på Betty Nansen Teatret, første gang med forestillingen *Kvinder – Virkelighedsteater* (1996). Det førte til etableringen af C:NTACT (fra 2004), som lavede virkelighedsprojekter med unge med forskellige sociale og kulturelle baggrunde, blandt andet unge med muslimsk baggrund. Ideen var at skabe møder med personlige fortællinger som udgangspunkt for en iscenesættelse af "de fremmede" på scenen. En vigtig del af projekterne var, at skabe kendskab til fortælleteknikker og skabe grundlæggende færdigheder og evner til at kunne arbejde og udvikle en overordnet integration i processen og i selve mødet mellem produkt og publikum. Her er det altså de ikke-professionelles sociale habitus og baggrund der er det centrale. I autofiktion, som man kunne kalde det, benytter karaktererne deres egne navne i en selv fremstilling, som ikke nødvendigvis er identisk med virkeligheden og i hvert fald er der en accepteret forskel mellem rollen og skuespillerens person. Undertiden er det en fiktionisering uden en egentlig dramatisk fiktion men med en fiktioniserende retorisk strategi.

Performanceteatret Signa har udviklet en *immersiv teaterform*. Signa lavede i 2010 forestillingen *Villa Salò* som foregik i en forfalden herskabsvilla i Østerbro, København med omkring 40 medvirkende. Forlægget var Pier Paolo Pasolinis film *Salò* (1975). Forestillingen blev spillet døgnet rundt i fire perioden af en uges varighed, hvor de medvirkende ikke kunne forlade villaen. Tilskuerne deltog efter eget ønske så længe de havde lyst. De kunne komme og gå og indgik mere eller mindre aktivt i fiktionen. Denne drejede sig om, at villaen var en form for bordel med en stram hierarkisk struktur. Øverst var der fire "Masters" og fire værtinder som skulle oplære en børneflokk på 12 i at føje befalinger fra Masters. Desuden var der fem vagter og en flok tjenestepiger. Tilskuerne kunne betragte mishandlingen af børnene, som til slut i forløbet blev henrettet. Volden i form af pisk, voldtægt og anden afstraffelse blev udført med stor grad af realisme. Debatten om huset

handlede om tilskuernes handlemuligheder indenfor de regler og rammer som forestillingen etablerede. Nogle tilskuere fandt dem uklare og fx blev nogle tilskuere smidt ud af vagterne. Tilskuerne blev direkte eller indirekte straffet ved overtrædelse af regler. Og mangel på lydighed og respekt udløste straf af ”børnene”. Tilskuernes balance mellem indlevelse og refleksion udløste en etisk stillingtagen, men også en følelse af at blive misbrugt. Det tilbagevendende kritikpunkt var tilskuernes manglende handlemuligheder i denne installation, hvor de i øvrigt kunne forlade huset og komme igen. På den måde var det op til tilskueren selv at etablere den vanskelige balance mellem det virkelige og det fiktive.

En senere variant af denne form for altomsluttende performanceinstallation, immersiv teater, er Sisters Academy og Sisters Hopes månedlange ophold på Den Frie Udstillingsbygning (oktober 2017). Som teateranmelder Monna Dithmer skrev handlede det om at ”erkende verden med sanserne” (Dithmer, Monna, 2017) i et forunderligt poetisk univers. Academy laver den slags totale forvandlinger på skoler og kunstinstitutioner og skaber en form for parallelunivers gennem lys, tæpper, musik, objekter og performerhandlinger. ”Det viser sig at være et gennemgående læringsgreb: via en fremmedartede, altmodisch ramme bliver man sporet ind på en mere åben sansning af, hvad der gemmer sig lige her, i nuet – inden i og omkring os”. (ibid). Forløbet foregik i forskellige rum med markante stemninger og atmosfærer: et hvidt, et rødt og et kulsort rum og deltagerne spiste, drak og sov sammen og deltog i forskellige øvelser og opgaver. Dithmer pegede på et sanseterapeutisk perspektiv men også på ”en underliggende, dunkelt ubehagelig tone af overvågning, kontrol og repressiv tolerance” (ibid).

Borgerscene

På teatrene i Ålborg (2013), Aarhus (2014) og Odense (2015) har borgerscener benyttet særlige ”professionelle borgere” som dramaturgen

Jens Christian Led, Ålborg Teater har kaldt de medvirkende. De skal ikke spille teater men

”være sig selv, troværdige og autentiske, og de skal fortælle deres egen historie. (...) Vi gør meget ud af at forklare folk, at de ikke skal spille skuespil og være skuespillere. Til gengæld er de forpligtede på samme måde som professionelle skuespillere i forhold til mødetider og i forhold til at tage arbejdet alvorligt (...) Forskellen mellem professionelle skuespillere og amatørskuespillere er bl.a., at de ikke kan reproducere aften efter aften og stadig holde liv i stykket. Når amatører kommer på scenen er det friskt de første gange, men når de begynder at gentage, bliver det dødt. Her har vi naturligvis en udfordring i vores arbejde med borgerscenen, for borgerne skal finde en måde at bevare deres autenticitet og nærvær, selvom de gentager deres historier aften efter aften. (...) Det er ofte bedre, hvis de aldrig har spillet teater, så er de mere sig selv. Hele denne her x-factor kultur, der hersker lige nu, er ikke produktiv i forhold til dette her projekt. Så får man nogle der vil præstere og være stjerner, og det er ikke det, det går ud på” Jens Christian Led, dramaturg på Ålborg Teater. I Markvard Andersen, 2013.

Borgerscenen skaber en dramaturgisk overgang fra det enkeltstående til det almene ved at udnytte kunstreferencer som fx Shakespeares *Romeo og Julie* eller ved særlige iscenesættelsesgreb. Borgerinvolverende teater kan ses som en del af teaterinstitutionens selvrefleksion – de er et forsøg på at udvikle publikumsformater, som henvender sig til et bredere publikumssegment. På Aarhus Teater har man lavet et borgerscenemanifest med følgende punkter:

1: Vi vil dele mikrofontiden, rampelyset og erfaringen med at arbejde på en scene. 2: Vi interesserer os for de liv, der leves omkring os, og for de historier som Østjyllands borgere bærer rundt på: Gamle som nye, korte som lange, excentriske som banale. 3: Vi opfordrer til, at du bringer en flig af din verden ind på scenen. Din krop og livserfaring er din kapital! 4: Borgerscenen er et sted for alle, som har noget på

hjerter og lysten til at udfordre sig selv i en kunstnerisk proces. 5: Vi afsøger både kreationen af egne stykker og blandingsformen, hvor klassiske teatertekster bliver nye gennem borgerscenens medvirkende. 6: Vi forstår scenen som et rum, hvor vi kan undersøge, tænke, synge, grine, huske, fejle, forstå, danse og glemme tiden sammen. 7: Vi ser lysten til at spille, eksperimentere og til at dele som den vigtigste komponent i den kunstneriske proces, hvad enten den foregår i BORGERSCENENS ugentlige teaterklubber eller i sæsonens iscenesættelser. Forkundskaber udi skuespilkunsten eller erfaring med at lære tekst er derfor IKKE nødvendigt for at deltage. 8: Vi giver borgerne i Aarhus muligheden for at erfare teatret som et rum, der styrker mødet, kommunikationen og det kreative samspil fra menneske til menneske. På tværs af alder, køn og social baggrund. 9: Vi arbejder ud fra troen på: Fællesskab, involvering, åbenhed, autenticitet, integration, nysgerrighed og generøsitet. 10: Vi tror på, at hvis man selv har prøvet at stå på en scene, så ser man bagefter teater med andre øjne - og i bedste fald også livet. (Aarhus Teater, hjemmesiden)

Det var gennem det EU-støttede projekt THEATRON man fik mulighed for at inddrage tilskuerne på en anderledes måde. Fra sæson 14/15 til og med sæson 15/16 producerede Borgerscenen ved Aarhus Teater fem forestillinger med østjyske borgere på scenen. Borgerscenen på Aarhus Teater blev lukket ned i 2016.

Også Odense Teater har i 2015 etableret en borgerscene:

”På borgerscenen er virkeligheden trådt ind over scenekanten, og den almindelige odenseaner har erstattet skuespilleren. Fiktionen er væk, og tilbage er en invitation til borgerne om at dele deres personlige fortælling på scenen. En flok kvinder i alderen 21-74 år giver i borgerscenens første opsætning: Kære Krop! indblik i deres dybt personlige forhold til deres krop med sex, selvopfattelse, sygdom og alt det, livet nu ellers byder på. (...) Måske tør vi (...) tale om kroppen på en ny måde, når vi har lidt fiktionskoder at holde os fast i. Måske er scenekanten distance nok, til at vi ikke sidder og vrider os tå-krummende i sædet” (Odense Teaters hjemmeside).

Odense Teaters nye forestilling *Forfra* på Borgernes Scene (2017) er historien om, hvordan det er at flytte til en by, man ikke kender, at komme til et land, man aldrig har været i før og møde en kultur, man er fremmed overfor. Forestillingen er baseret på de seks medvirkendes personlige historier (Instruktør: Kasper Sejersen).

Borgerscenerne kan betragtes som en institutionel organisering af en anden virkelighed på teatret både i forhold til teatrets egne teknikker og hierarkier og i forhold til tilskuerne. På den måde kan man se borgerscenerne i relation til andre eksperimenter som Turbo Town (Det Kongelige Teaters anneksscene fra 2004-2007), Camp X (2007-2009) eller Det Røde Rum (Det kongelige Teaters autonome ensemblescene 2011-2016) med sit eget manifest omhandlende blandt andet en udfordring af tilskuernes empati. Disse scener har alle på forskellige vis udfordret teatrets virkelighed. På Turbo Town havde man fx i 2007 ansat kunstnergruppen Superflex til at udfordre dagligdagen på teatret gennem nye regler. Superflex's kontrakt med Det Kongelige Teater var i al sin enkelthed en begrænsning af teatrets diskurs i perioden fra 1. – 31. marts, 2007. Man måtte ikke benytte ord som ”Teater, skuespiller, forestilling, scene, instruktør, billet, spille, prøve, premiere, publikum”. Ifølge kontrakten ville misligholdelse af aftalen ”kræve erstatning, kræve godtgørelse, herunder for krænkelse af rettigheder”. Konceptet søgte gennem disse benspænd at af-normalisere teatret og dets arbejdsprog. Det var en måde at vise hvordan teatret er påhæftet bestemte regler, værdier og ”ubevidste talemåder” med selvfølgheder, afvigelser og en praksis, som er styret af disse spilleregler.

Eventministeriet i Skuespilhuset på Det Kongelige Teater blev oprettet i 2008 som en afløser for Turbo Town og skabte på lignende vis en særlig virkelighed med prøvetid på få dage og hvor lys, lyd, rekvisitter, scenografer og kostumer kunne være genbrug eller blot markeringer.

Det er et produktionsvilkår at forestillinger er ufærdige og improviserede ud fra valgte regelsæt.

Et sidste eksempel på en form for virkelighedsteater er Odin Teatret, og specielt den teaterform som teatret har kaldt byttehandel, hvor teatret udveksler sange, danse og adfærd med lokale ikke- professionelle miljøer. Odin Teatret har på mange måde skabt sin egen autonome virkelighed i form af et teaterlaboratorium med rum til eksperimenter med forestillings formater, kreative processer, og træning. Desuden har man skabt læringsmetoder og formidling af teatral viden i form af seminarer, konferencer og i Odin Teatrets Arkiv. Odin Teatret fastholdt i øvrigt, at de på et tidspunkt vil ophøre når teatrets centrale aktører falder fra. Teatret har som udtryk for dette vilkår etableret et gravsted på Holstebro kirkegård, hvor de af teatrets medlemmer som ønsker det kan begraves.

Eksemplerne her peger i høj grad på at virkelighedsteater på ingen måde kan stemples som mimesis eller realisme men heller ikke antimimesis.

Stedets virkelighed

Det er ikke blot aktører, som skaber virkelighedseffekten. Også stedet, rummet og mødet kan skabe en ramme for et virkelighedsteater. Global Stories (Ditte Marie Berg og Morten Nielsen) og projektet *Med andre øjne* fra 2011 drejer sig om at skifte identitet og udseende i en kortere eller længere tid i det offentlige rum: Med sminke og kostumer skabes en anden etnisk identitet, hvorefter deltageren får mulighed for at gå rundt i byen i denne rolle for at fornemme reaktionen fra tilskuere/borgerne som opfatter dem som ægte. Her er det altså det anderledes møde, som skaber en virkelighedseffekt.

Under Eutopia 2017 kunne man opleve *Hamlet Short*, instrueret af Christoffer Berdal med skuespillerne Thure Lindhardt og Chadi Abdul-Karim i en delt rolle som Hamlet. Forestillingen fortolker Shakespeares klassiker i private hjem i Gellerup, Aarhus. Det er ikke en opførelse af Hamlet i sin fulde version men nedslag i fortællingen:

”Vi kommer til at tage nogle passager ud, som vi vil gå ind at arbejde med. Hamlet bliver brugt og læst i mange forskellige kulturer. Shakespeare formår at beskæftige sig med nogle af de mest essentielle spørgsmål: Hvad vil det sige at være menneske? Hvad vil det sige at tilhøre en kultur og være i kamp med sin kultur og sin familie? Forholdet til tro og til gud, til sin næste og til kærlighed. Efter hver forestilling mødes skuespillere og publikum over et fælles måltid, som værtsfamilien har tilberedt. Det, vi kommer til at spille, bliver et afsæt for det efterfølgende møde. De ting, der rammer os tre, vil forhåbentlig også ramme de mennesker, der kommer og ser det, så de får lyst til at snakke videre med udgangspunkt i de ord, de har hørt”. (Christoffer Berdal).

I dette tilfælde var det især stedet og mødet som var i fokus og *Hamlet* og skuespillerne en ramme. *Terror* på Det Kongelige Teater (2017) var endnu en særlig hybrid mellem fiktion og virkelighed hvor mødet var centralt. Forestillingen var iscenesat af Christoffer Berdal. Fiktionens plot lød således: En terrorist kaprer et passagerfly og sætter kurs mod et stadion i Frankfurt, hvor 70.000 tilskuere er til fodboldkamp. To jagerfly sættes ind for at stoppe det kaprede fly, og den ene jagerpilot vælger at skyde det ned og sende de 164 passagerer i døden. Stykket foregår i en retssal, hvor jagerpiloten er anklaget for drab på 164 uskyldige mennesker. Publikum, som agerede nævninge, skulle efter forsvar og anklager tage stilling til, om piloten kunne frikendes eller dømmes og udfaldet på retssagen bestemte pilotens skæbne og dramaets slutning. *Terror* af den tyske forfatter og advokat Ferdinand von Schirach har været opført på 59 teatre verden over.

Der er en række centrale internationale eksperimenter med virkelighedsteater, som ikke her er blevet nævnt: Christoph Schlingensiefel, Rimini Protokoll, Gob Squad og ikke mindst tyske borgerscener. Det er udelukkende for at begrænse os til en dansk kontekst.

Autenticitet og teatralitet

Virkelighedsteater bliver ofte forbundet med autenticitet som en særlig form for kvalitet og værdi: ofte som en særlig troværdighed eller ægthed. Påberåbelse af autenticitet kan skabe en vis skepsis fordi autenticitet ofte defineres, ikke ved hvad der er, men ved sin negation: fravær af virkelighed og inautenticitet. Godkendelsen af noget som en særlig autentisk og dyb ægthed hænger sammen med modforestillinger om det overfladiske og falske. Det betyder at der er tale om en tilskrivning i et spil og en konstruktion. Måske er det netop dette spil og en søgen efter autenticitet som er sagen i virkelighedsteater. Der er god grund til forsigtighed og virkelighedsteater kan ses som et kontinuum af udtryksformer som virkeligheds- og autenticitetseffekter.

Det autentiske er et vanskeligt paradoksalt begreb (ligesom virkelighed er det), som peger på det, som er hvad der er. Det vil sige noget som ikke repræsenterer noget andet og som besidder en umiddelbarhed, uberørthed og renhed i forhold kulturen og ikke mindst sproget. Det er her det bliver paradoksalt, for i samme nu noget er udnævnt til at være autentisk, er det blevet konceptuelt og sprogliggjort, og har derfor mistet sin uskyld. Når noget fremhæves som autentisk, bliver det i samme nu repræsentation af det autentiske og en autenticitetseffekt. Autenticitet er (ligesom virkelighed) under alle omstændigheder kun tilgængelig gennem en medialisering og er *en forestilling* om at være i berøring med noget, som er uberørt af kultur og sprog.

Virkelighedsteater kan skabe et særligt autenticitetsblik på det sceniske materiale som tabt: objekter, personer, landskaber, natur. Denne medialisering er en organisering af relationen mellem tilskuer og scene, hvor det er som om forestillingen er ubearbejdet og taler af sig selv. Det er som om, der er et reelt møde mellem de medvirkende og tilskuerne. Imidlertid er der en præsenteringsmåde for dette "møde", som flytter det fra en social til en æstetisk relation. Det betyder at sansningen spiller en særlig rolle og at autenticitet bliver en effekt i værkets udsigelse.

Aktørerne er således ikke særligt autentiske i betydningen ægte og sande, det er kunstrammen, som skaber denne effekt.

Det er en sanselig effekt, der opstår i bruddet mellem noget som tilsyneladende er ikke-medieret og noget som er kraftigt og eksplicit medieret. Virkelighedseffekter kan opstå mellem den kontrollerede opførelse og fejlen og afbrydelsen. Det kan opnås når man benytter ikke-professionelle aktører eller appellerer til tilskuernes uforudsigelige deltagelse i forestillingen. Aktører kan netop skabe en autenticitetseffekt fordi de er unikke, utrænede og personlige. Instruktøren er nødvendig for at fremhæve denne kvalitet i forhold til de professionelle skuespillere, som ikke kan skabe lignende effekter.

Virkelighedsteater stiller når det er bedst spørgsmål til virkeligheden, udfordrer denne, bryder normer og etablerede virkelighedsopfattelser og understreger, at denne kan sanses og konceptualiseres på forskellige måder. Virkelighedspræsentationen er ofte parataktisk og undergraver en umiddelbar genkendelighed og dermed en rutinemæssig måde at tænke virkeligheden på. Det understreger teatrets dobbeltkarakter som både en samling tegn og en sanselig realitet, som skabes her og nu i relation til netop disse tilskuere. Denne sanselige interaktionen, som også er blevet kaldt performativ realisme, skaber en dynamisk feedback og et mere eller mindre rituelt og affektivt fællesskab. Mødet adskiller sig fra dagligdagens udvekslinger gennem mediering og rammesætning og muliggør et fællesskab som føles meningsfuldt og med mulighed for kropslig og verbal reaktion. Forudsætningen synes at være, at virkelighedsteater hverken er bundet op på bestemte tros- eller værdisætninger, og at det ikke indgår i en bestemt magtpolitisk og økonomisk fordeling, men besidder en relativ autonomi.

Det ubearbejdede besidder en højere sandhed og er i princippet ikke beregnet på fremstilling. Men autenticitet kan også betragtes som kunsten, der besidder en nøgen sandhed i en form for distance til dagligdagskulturen. Den

er en andethed som en chokagtig optræden, der overskrider kulturens og identiteternes former som fx Antonin Artauds forestillede sig med *Grusomhedens teater*. Autenticitet kan også ses som en form for værku dsigelse. Det vil sige at værket iscenesætter noget, som perciperes som autentisk. Forestillingen kan referere til noget, som er en virkelige hændelse eller den kan besidde et selvyldigt udtryk, en særlig tone eller en unik teatralitet. Endelig kan forestillingen skabe autenticitet i forhold til tilskuerne og i mødet.

Autenticitet er foranderlig

Når man betragter udviklingen af formerne for virkelighedsteater er det tydeligt, at der er flyttet nogle grænser for, hvad man så at sige kan tillade sig at fremstille på scenen. Hvor *Hamlet* i 2003 vakte skandale, er der ikke noget problem i at Ålborg Teater med borgersceneforestillingen *46+1*, 2017 havde medvirkende med Down syndrom. Det hænger givet sammen med at også begrebet om virkelighedsstatus og autenticitet har ændret sig:

"I teatervidenskaben har to begreber, som gensidigt betinger hinanden, siden 1990'erne bestemt diskursen: En tiltagende tendens til iscenesættelser af autenticitet i kunsten og samtidigt en tiltagende teatralitet i hverdag og samfund. Iscenesættelserne af ikke-professionelle medvirkende bevæger sig netop på denne grænse i en æstetik af uafgjor lighed mellem liv og kunst. (...) Det anvendte dokument (for eksempel et foto, et interview) henviser ikke længere med nødvendighed til en virkelighed udenfor sig selv, men skaber derimod selv realitet. Det dokumentariske bliver til et fænomen i vores perception. I vores reception af dokumentariske værker er vi konstant beskæftiget med trosspørgsmålet" Hinz, Melanie: 2014

Autenticitet har som forestilling flyttet sig i forhold til teater som en illusion. Denne modstilling går helt til bage til Platons skelnen mellem ideernes verden som tabt og forurenet af den materielle verden. Med renæssancens antropocentrisme bliver modstillingen mellem person og rolle,

som man ser fx hos Shakespeare i *Hamlets* tilbagevende tvivl mellem den sminkede overflade og værens autentiske følelse. I Shakespeares univers er sandheden tabt og erstattet af en repræsentativ teatral overflade. Det er naturligvis lidt af et paradoks at *Hamlet* bruger skuespillerne til at afsløre hoffets teatral spil og at han selv spiller gal for at fremprovokere en bagvedliggende virkelighed. Autenticitet bliver en modpol til den falske repræsentation, i og med den er nærmere den sande natur. På den måde er autenticitet hos Shakespeare forbundet med noget oprindeligt og rene følelser og handlinger som fx karakteriserer *Ofelia*, *Julie* eller *Desdemona*. De er, hvad de siger, de er.

Den moderne vestlige kultur har tilsyneladende mistet denne autentiske kraft og aura. Det er blevet reflekteret fx af Rousseau, [Friedrich Nietzsche](#) og Walter Benjamin. Først og fremmest er det i kunsten det bliver muligt med den såkaldte dybdemodell at søge ned til og rekonstruere eller komme i kontakt med det tabte og en oprindelig væren.

Med postmodernismen som var dominerende fra slutningen af halvfjerdserne til midten af halvfemserne ændrer denne søgen sig, fordi det tabte blev erkendt som en umulig konstruktion. Postmodernismen søger ikke en autenticitet i dybden eller i det bagvedliggende men i overfladens her og nu som en lokal autenticitet og en diskursiv effekt. Autenticitet bliver en ironisk figur. I midten af halvfemserne opstod en form for metamodernisme og autenticitet får en genkomst som tilvejebringelsen af en reel smerte og patos gennem fx crash-dans eller "selvtortur" som Mariane Abromovic praktiserer. Metamodernismen udvikler strategier den såkaldte remediering, hvor medieprodukter genskrives i brugen af "immediaci" og "hypermediaci". Autenticitetseffekten opstår her i bruddet mellem det umiddelbare udtryk og det kraftigt medierede gennem video og mikrofoner, sang og dans. Et andet eksempel er dogmefilm, dogmeteater eller improvisationsteater, som genindfører autenticitet gennem reduktion af mediet og forskellige

begrænsninger og regler.

Autenticitetens tidsalder kalder Charles Taylor (2002) den moderne samtid, hvor man søger at realisere sit originale og oprindelige selv. Det er et etisk projekt som Taylor udtrykker med begrebet ”modernitetens ubehag”. Dette retter sig mod en udbredt instrumentel fornuft, som reducerer handlekraften til en pragmatisk, bureaukratisk og af-fortryllende praksis, styret af den økonomiske, teknologisk og rationelle fornuft. Det gælder om at gøre tingene så let som muligt og med maksimal effekt eller indtjening. Irrationelle lidenskaber bliver miskrediteret og livsmålet indskrænket til det minimalt nødvendige. Det skaber for mange et udbredt tab af mening. Der findes ikke længere en ”sag” der så at sige er nødvendig at gå i døden for. Det bliver et kulturelt ubehag og for nogle et behov for ikke at tilhøre ”tidsånden”. Dette kan netop også være med til at forklare interessen for virkelighedsteater og fx borgerscene, hvor valget af nogle værdier og begrænsninger, valget af en særlig personlighed, kan være meningsgørende i forhold til både identitet og fællesskabet. Det kollaborative praksisfællesskab er en dialogisk model, hvor den enkeltes personlige refleksion er parallel med den kunstneriske refleksion over teaters funktion i en søgen efter det, man ikke ved noget om. Teaterprocessen bliver en måde for den enkelte at finde og definere sit potentiale på.

Deltagelse

Virkelighedsteater kan også være en strategi for at få flere og nye grupper itale i teatret. Dermed forandres teatrets kultur og udvides, idet relationen mellem tilskuer og scene antager forskellige former lige fra didaktisk og politisk propaganda til mere nærværstyrkende genre. Deltagelse kan opfattes som en kritisk dimension i sig selv set i forhold til det passiviserende samfund hvor borgerne reduceres til konsumenter. Man kan tale om forskellige parametre som kontinuum mellem teater som kunst og et socialt felt. Deltagelsesform kan være mere eller mindre aktiv, fysisk handlende eller psykologisk indlevelse. Det at mærke sig selv, afgrænse sig selv og åbne sig empatisk i mødet med

den anden gennem deltagelse kan både stimulere den enkeltes personlighed og identitet og være en form for iscenesættelse som ”fjerner” den enkelte fra sin egen kontekst. Deltagere vil altid befinde sig i en form for mellemrum mellem ikke-sig selv og ikke-ikke-sig selv. Det betyder at der vil være en form for ikke-viden og en transformation i teatrets kontekst. Borgerne er sig selv, men er også ”skåret” til som roller i værket. Tilskuerne reagerer i vekslende grader på det personlige nærvær og opførelsen af rollen som et ”autentisk selv”. De er lige så iscenesatte som alle andre skuespillere, men på grund af deres ikke- professionelle kompetence kan de ikke som skuespilleren skjule sig bag rollen og en vis professionel selvsikkerhed. De er udstillede og situationen er skrøbelig og sårbar. Glemmer de replikker, er de for nervøse? Det er den sårbarhed som er virkelig. Det handler om at finde iscenesættelsesgreb som både skaber formmæssig sikkerhed og samtidig tillader en flænge i formen så det personlige og unikke at komme til syne.

Et særligt eksempel på denne autenticitetssøgen gennem deltagelse er performer og instruktør Marie Hauges projekt *The act and art of authenticity*. Hauge ringede til ca. 2000 tilfældige mennesker, for at tale med dem om hvordan begrebet ensomhed spiller ind i deres liv:

”Mit navn er Marie Hauge, jeg er kunstner og jeg ringer til dig i forbindelse med et projekt om ensomhed. Må jeg stille dig et par spørgsmål? Føler du dig nogensinde ensom? Hvilket råd vil du give til mig, når jeg føler mig ensom? (Eksempler på handlinger). Jeg ringer til dig fordi jeg selv lever med en dyb følelse af ensomhed og ønsker at skabe samhørighed med dig. (Fortæller om min ensomhedsfølelse og ønsket om samhørighed). Føler du dig forbundet med mig, selvom vi ikke kender hinanden? Jeg anser vores samtale for at være et kunstværk som vi er ved at skabe sammen lige nu. Kunstværket består i at vi i løbet af disse minutter er fælles i ensomheden. Hvad synes du om ideen at kalde vores samtale et kunstværk? Må jeg ringe til dig igen?” (Hauge, 2014)

Samtalerne blev dokumenteret gennem video og

lydoptagelser og kunne 2015 ses på DR2 (<https://www.youtube.com/watch?v=SchWyH9XwCs>)

Marie Hauges projekt skabte en direkte relation, som både kunne afvises og godtages. Forestillingen *var* den dialog som opstod. Teatrets scene var flyttet over i et medie, hvor skuespiller og tilskuer var adskilt rent fysisk. Rammen var fastlagt men selve dialogen improviseret og forudsatte en vis tillid og troværdighed. Hauges forestilling er tværfæstetisk og skabte materiale for film, udstilling, nye formater for kunst og fællesskabsrum. Selve værket havde en begrænsende regel i og med at man ikke kunne se hinanden. Der skabte en særlig nærhed, en haptisk sansning af stemmens "berøring af øret".

Om dette var kunst var en fælles afgørelse mellem de to involverede. Værket agerer *som om* det ikke var repræsentation, *som om* det ikke var medieret og skaber en særlig forundring, nysgerrighed, lyst eller opmærksomhed i tilskueren. Hauges samtale-værk var en performativ konstruktion, som rummede en risiko ved at være emergent og uforudsigeligt. Værket adskilte sig fra teatrets illusionsskabende fremstilling med en henvendelsesmåde, som er anti-illuderende. Der var ikke en bestemt hensigt eller villeshed bag henvendelsen, tværtimod var det som om det meningsfulde for nogle indfandt sig som noget selvgældigt, noget der havde sin egen autoritet og som var rensset for traditionelle koder og fortolkningsmønstre.

Værk, medialitet og remediering

Hvilke problemer viser der sig dramaturgisk set for virkelighedsteater?

1. Hvad sker der i en kunstnerisk formgivning af virkelighedsfragmenter? Hvad er det for en autenticitets-effekt der tilstræbes?
2. Ligger der en særlig politisk strategi i at inddrage ofte marginaliserede stemmer i en offentlig kontekst? Hvilke etiske forpligtigelser er der overfor publikum, som formodes at kunne engagere sig i og drage konsekvenser af den affekt som kommunikationen skaber?
3. Hvad kræver det af fortælleformen?
4. Er virkelighedsteater et relevant svar på

mediesamfundets kamp om autenticitet?

Virkelighedsteater er den realitet, der finder sted mellem skuespillerne og tilskuerne. Denne er en dynamisk proces som adskiller teater fra fx sport, cirkus, koncert og andre performative begivenheder. Virkelighedsteatret implicerer en stor grad af risiko, som derved udfordrer teatrets etablerede arbejdsmetoder. Det er ikke et spørgsmål om at opløse kunst-rammen men om at udvide denne. Det er fordi der er tale om *kunst*, at det kan blive interessant og ikke fordi det ligner socialt, politisk eller terapeutisk arbejde. De ikke-professionelle borgere kan udvide teatret i kraft af deres kropslige og mentale sanselighed, deres konkrete livshistorier, men også fordi de udgør en form for obstruktion af det professionelle teater. Virkelighedsteater er "fejlen" som sætter uforudsete processer i gang.

Denne proces har en socialiserende effekt, som skaber et nut sanseligt fællesskab *sensus communis*. Værket gør så at sige krav på at indgå i et socialt æstetisk fællesskab. Det er den subjektive dom: "dette er kunst", der skaber relationen.

Virkelighedsteater skaber virkelighedsrepræsentationer som er sammensat af mange forskellige medier: tekst, tematik, skuespilleren, scenografien, lyset, iscenesættelsen, tilskueren som deltager, kontekstens indgriben. Disse er til stede samtidig og som regel i en form for hierarkisk orden, der betyder, at noget træder frem for andet i tilskuerens sansning. Det kan ses som et kontinuum, hvor man i den ene ende er "kunstig" og teatral i form af sang, dans, rolle, kostumer og maskeret etc. i den anden ende er man der "som sig selv" og uberørt og ikke-perfekt i forhold til den professionelle skuespiller.

Som afslutning kan man sammenfatte syv kunstgreb som virksomme i virkelighedsteater, idet de fleste konkrete forestillinger dog har flere af disse formater.

Det indgår konkrete dokumenter med referencer til virkelige aktuelle begivenheder eller personer.

Aktøren er ikke-professionelle "virkelighedsfigurer" som sig selv som person, kropslig form

eller iscenesat i en fiktionsramme.

Tilskueren er deltagende som sig selv eller i en fiktionsramme.

Forestillingsmødet er en reel form for *feedback sløjfe* og udveksling.

Rummet eller stedet er en specifikt ikke-bearbejdet medagerende ramme for opførelsen.

Risikoen, det tilfældige og det uforudsigelige er fremtrædende og tilvejebragt ikke-tilfældigt gennem regler, obstruktioner eller benspænd i den kreative proces.

Virkelighedsteater er en destruktion af teatrets traditionelle institutionelle virkelighed og kunststrammer med henblik på en gentænkning af teatermediet.

Erik Exe Christoffersen

er lektor ved Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

Referencer

Artaud, A. (1967). *Det dobbelte teater*. Arena.

Barthes, R. (2004). *Forfatterens død og andre essays*. København: Gyldendal.

Bourriaud, N. (2005). *Relationel æstetik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.

Branth, J. (2007). Hvilken virkelighed? hvis virkelighed? Peripeti 8.

Bürger, P. (1974). *Theorie der Avantgarde*. Shurkamp Verlag.

Dehs, J. (2012). *Det autentiske. Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. Kbh. Forlaget Vandkunsten.

Eriksson, B.: "Fælles kommunikation, fleksibel kreativitet" i *Æstetisering - forbindelser og forskelle*. Birgit Eriksson et.al. (red.). Klim, 2012. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance*. New York: Roudledge.

Foster, H. (1996). *The return of the real*. MIT Press.

Dithmer, M. (2017), At være lukket inde på kostskolen på Den Frie er ret befriende. *Politiken* 8.

10. 2017. Forberg, S.& Frandsen, M. red.) 2013.

Monster of Reality. The Danish National School of Performing Arts.

Gade S. (2007). Samtale med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll. Peripeti 8.

Gade, S. (2008). At spille på den store scene. Peripeti 9

Gade, S. (2009). *Pretty Woman Walking Down The Street*. Peripeti 11

Gade, S. (2014). Udvidelsen af kampzonen – dramaets forandrede rolle i dansk teater i 00'erne og 10'erne. I *Antologi Drama 2008-2013* (red. Eeg og Diers). Forlagt Kronstork og Forlaget Drama.

Gade, S. (2010). *Intervention og kunst – socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. Politisk Revy.

Hinz, M. (2014). Den ikke-professionelle skuespiller som dokument? Peripeti 21

Hustvedt, K. (2011). Realitet på spill. Peripeti 15

Jørgensen, T. Byrdal (2014). Biografier på scenen. Etik og subjektivitet i virkelighedsteatret. Peripeti 21

Kirby, M. (1995). On acting and not-acting. I P. Zarrilli (red.), *Acting (re)Considered*. New York: Routledge.

Knudsen og Thomsen (red.). 2002. *Virkelighedshunger – nyrealisme i visuel optik*. Viborg

Kristensen, J. (2014). Hvad har vi egentlig haft gang i? Ethiske, sociale og kunstneriske undersøgelser i Fix&Foxy's forestillinger. Peripeti 21.

Krøgholt, I. (red. m.fl.) (2016) *Kunsten på kanten*. Peripeti særnummer 2016

Led, J. C. L. (2014). Die Burgerbühne. Peripeti 21

Led, J. C. L. (2003). *Konkretismens katharsis*. Aktuelle teaterproblemer 50. Afdeling for Dramaturgi. Aarhus Universitet.

Led, J. C. L.: "Tillid til teater og kærlighed" i *Æstetik og politik. Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*. Henrik Kaare og Karen-Margrethe Simonsen (red.) Klim 2008.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

- Lehmann, H.-T. (2007). Just a word on a page and there is the drama. Peripeti 8.
- Lehmann, N. (1997). Viljen til realitet. I *Teatertribunen*. København: Teatervidenskabeligt Institut.
- Lehmann, N. (2005). Seksualoplysning. Aarhus Universitetsforlag.
- Markvard Andersen, M. (2013) interview med Jens Christian Led, dramaturg på Ålborg Teater. Rampelyset.
- Martin, C. (2014). The Theatrical Life of Documents. Peripeti 21
- Miriam Tscholl, M. (2014). Det er tilladt at spille og kysse. Peripeti 21
- Mortensen J. Holm (2014). Romeo og Julie Lever! Aalborg Teater. Peripeti 21
- Mortensen, J. Holm (2014). Inde Ved Siden Af. Borgerscenen på Aarhus Teater. Peripeti 21
- Nielsen, T. Rosendal (2009). Interaktivitetsbegrebet, Peripeti 11.
- Nielsen, T. Rosendal (2011). Menneske-specikt teater. Peripeti 16
- Petersen, K. og Sandbye, M (red.) (2003). *Virkelighed, virkelighed!* Tiderne skifter.
- Rancièrè J. (2014). *Den frigjorte tilskuer*. K&K. Kultur&Klasse, 43 årg. Nr.118.
- Rauterberg, H. (2017) Dagbladet Information 16. 8. 2017. Information. dk/serie/kunstens-frihed.
- Rothschild, B. (2004). *Kroppen husker*. Aarhus: Forlaget Klim.
- Schultz, L. L. (2009). Intimitet i samtale-køkkenet. Peripeti 11
- Schulze, D. (2017). *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance*. Bloomsbury Methuen
- Skjoldager-Nielsen, K. (2012). Signas Salò: Affekt og non-etisk katastrofe. Peripeti 17
- Stern, D. (2004). *The present moment in psychotherapy and everyday life*. New York: Norton.
- Taylor, C (2002). Modernitetens Ubehag - Autencitetens Etik. Forlaget Philosophia
- Thygesen M. (2006). Rammens udkrængning. Peripeti 6
- Thygesen, M. (2007). Dit hjem er et minefelt! Peripeti 8.
- Thygesen, M. (2006). Det man siger er man selv – om diskursive rum i Christian Lollikes *Underværket* (2005). I *Standart*. Årg 20. Nr 3. Aarhus
- Torp, M. (2008). Reality Re-checked. Statens Museum for Kunst.
- Vedel, H. (2007). At vove virkeligheden. Peripeti 8.
- Vedel, H. (2010). *Virkelighedsteateret - og teatermediets potentiale som formidler af virkelighedsagttagelser*. Aarhus Universitet. Dramaturgi.
- Winther, H. (2014). *Kroppens sprog i professionel praksis*. Værløse: Billesøe & Baltzer.
- Winther, H. (red.). (2006). *Bevegelsesns poetik – om den æstetiske dimension i bevægelse*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Wolf, M. (2009). Den nye dreng i klassen. Peripeti 11
- Zarrilli, P. (red.). (1995). *Acting (re)considered*. New York: Routledge.
- Ziehe, T. (1989). *Ambivalens og mangfoldighed*. København: Politisk Revy.
- Ziehe, T. (2008). *Ny ungdom og usædvanlige læreprocesser- kulturel frisættelse og subjektivitet*. København: Politisk Revy.