



Essay

Virkelighedens laboratorium

Hjemvendt (2015) Aalborg Teater

Fotograf: Lars Horn

Virkelighedens laboratorium

Af *Tine Voss Illum*

Dette essay forholder sig til den form for virkelighedsteater¹, der arbejder med aktører i stedet for professionelle skuespillere. Ambitionen er, at belyse nogle af de udfordringer, der kan opstå i produktionsprocessen, samt pege på, hvilke potentialer jeg ser som resultat af inddragelsen af aktører som et realitetsfragment. Jeg har derfor fokus på autenticitet som begreb i borgersceneforestillinger, og de problemer, der kan opstå, når den svigter. Jeg mener det er relevant, at vi forholder os konkret til, hvad der er på spil, når borgere og deres erfaringer indtager scenen. Jeg håber nemlig ikke, at denne form for teater kun er en døgnflue på den danske teaterscene, selvom der bestemt er nogle udfordringer.

Borgersceneteater

Peter er soldat, og har været inden for militæret i 41 år. Han har været på mission 7 gange, til bl.a. Cypren, Bosnien og Afghanistan. I hans tid, som soldat har det ikke været muligt for ham, at tale med sine nærmeste om det, han har oplevet på missioner. Der er, som han siger indledningsvis i forestillingen; svært at tale om noget, der er så voldsomt. Peter har nogle ekstraordinære erfaringer, som har haft store konsekvenser for hans liv.

Peter var en af de medvirkende krigsveteraner i *Hjemvendt*, som spillede på Borgerscenen på Aalborg Teater i forsommeren 2015. Borgerscenen holder til på teatrets mindste scene og har i sæson

13/14 og 14/15 produceret to forestillinger per sæson, efterfølgende er det blevet en per sæson. Disse er kunstnerisk professionelle opsætninger, men i stedet for professionelle skuespillere er der aktører på scenen – aktører, som Peter. Aktørerne stiller deres egne fortællinger og historier til rådighed, og træder frem som sig selv i kraft af deres egenskaber, om det er biografisk, fysisk eller mentalt.

Når aktører inddrages, får iscenesættelsen mulighed for at komme helt tæt på disse menneskers individuelle sandheder om sig selv, samtidig med at den valgte tematik skaber en fælles fortælling. Det er altså aktørernes erfaringer, som bliver bærende elementer i forestillingerne. Fælles for forestillingerne er desuden en interesse for at danne grupper af aktører på tværs af grupperinger i samfundet. Aktører, som på trods af forskellige erfaringer, alle har noget til fælles – nemlig en relation til det valgte tema. De pågældende personers liv giver stof til forestillingen, og den skabes typisk gennem en devisingproces bestående af bl.a. interviews og improvisationer.

Borgerscenen på Aalborg Teater arbejder ud fra følgende to dogmer: Vi lyver aldrig, og borgerne fungerer altid som sig selv - aldrig som skuespiller. Ideen er altså, at aktørerne aldrig skal lade som om, de er noget andet, end det de er. De sandheder, som præsenteres på scenen, er aktørernes subjektive opfattelser. Der er her tale om en form for teater, der ikke kun baserer sig på virkeligheden, men inkorporer virkeligheden gennem brug af realitetsfragmenter, hvor realitet og iscenesættelse, kunst og liv går i dialog med hinanden. Der er stadig tale om en iscenesættelse - en konstrueret virkelighed. Om det er på scenen i teatret eller i det forvandlede byrum, gribes der ind i realiteten, og *det* er ikke længere som altid – der må nødven-

1) Det er problematisk at benytte sig af begrebet virkelighedsteater, idet man kunne antage, at der dermed sættes et skel mellem teater, som er virkeligt, og teater, som *ikke er*. Hvilket ikke giver mening, da al teater dybest set er virkeligt. Grunden, til at jeg alligevel benytter mig af begrebet, som overordnet genrebetegnelse, er for at accentuere en insisteren på et særligt forhold til virkeligheden i kraft af inddragelsen af realitetsfragmenter (aktører).

digvis være tale om en eller anden form for transformation, som bliver til i løbet af den kreative proces. Den helt grundlæggende interesse går altså på at transformere mødet med de pågældende aktørers erfaringer til kunst.

(Re)-præsentation og sandhed

„Samtidens dokumentarteater består i, at det reflekterer sin egen virkelighed, sine egne fordringer, betingelser og muligheder. Og netop gennem denne selvrefleksion, bliver scenen til et virkelighedslaboratorium, i hvilket sociale fantasier gennem specifikke æstetiske greb kommer til deres ret.” (Tobler 2014: 147 min egen oversættelse)

I artiklen *Kontingente Evidenzen – über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters* i *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit* (2014) fremanalyserer Andreas Tobler en forskydning i anvendelsen af »virkelighed« inden for teatret. Tobler påpeger, at der ses forskellige bekræftelsesstrategier (Begløbingsstrategien), som på scenen rejser forskellige krav til sandhed. I samtidens dokumentariske teater startende med bl.a. Rimini Protokoll indtages i stedet for dokumenter subjektets egne erfaringer, hvormed subjektet selv, med sin krop og gestik står som garant for sandheden: ”De stiller sig frem med deres borgerlige navn, siger ”jeg” og påviser dermed, at de er vidner i egne sager. Med subjektivitet og gennem kohærens vinder deres fortællinger troværdighed“ (Tobler 2014: 152 egen oversættelse). Når realitetsfragmentet iscenesættes og bliver en del af en montage, bliver dets realitetsstatus bragt i spil, tvivlen indfinder sig, og der bliver ifølge Tobler tale om en selvdekonstruktion. Denne selvdekonstruktion bliver problematisk, når der insisteres på, at der findes en sandhed, som kan (re)-præsenteres på scenen. Tobler beskriver, at der i samtidens dokumentariske teater er en tendens til at bryde med tidligere tiders objektivitetskrav, selvom det heller ikke her er muligt at omgå et krav om sandhed, men der er tale om en forskydning i forvaltningen heraf. I kraft af produktioner hvor aktører rekonstruerer deres egne livsfortællinger og forholder sig selvrefleksivt til deres virkelighed, sker der et skifte.

Sandhedskravet løftes for betragteren til et anden ordens perspektiv. ”Det (samtidens dokumentariske teater red.) viser også, hvordan virkeligheder (vil kunne) konstrueres, som da (vil kunne) anses som sande” (Tobler 2014: 158 min oversættelse). Selve kontingensen gøres synlig. Dette muliggør, at publikum kan gøre sig kontingenserfaringer, samtidig med at en total dekonstruktion undgås. Udsagnetes forbindelse til sandhed postuleres ikke som værende en evigt gældende sandhed, men virkelighed og sandhed fremstilles som konstruktioner. Heri ligger et af borgersceneteaterets betydningsfulde potentialer. Derimod kan det for borgersceneteater være problematisk ureflekteret at insistere på aktørernes autenticitet, og dermed ønske at overbevise publikum om at dette er en mere rigtig og autentisk udlægning af virkeligheden end andre former for teater. Dogmer som ”vi lyver aldrig”, og ”borgerne fungerer altid som sig selv”, er med til at sætte et klart skel til fx amatørteater, men insisterer derved også på en autenticitet, som kan blive problematisk, hvis det står ureflekteret hen i iscenesættelsen.

En anden udfordring for arbejdet med aktører er, at borgersceneteater er underlagt teaterinstitutionens rammer, traditioner og måder at tænke teater og produktion af teater på. På landsdels-scenerne er der en ret solid tradition for mimetiske instruktionsgreb. Men aktørernes styrke er ikke mimetisk skuespil, og de skal ikke sætte sig ind i en andens perspektiv og *spille* en rolle troværdigt. På den måde er det vigtigt, at virkelighedsteater ikke kun erstatter skuespilleren med aktører og så ellers fortsætter med at producere teater som altid. Virkelighedsteater er en genre for sig, hvor udfordringen bliver at opfinde måder at iscenesætte aktører og autenticitet.

Realitetsfragment og autenticitet

Ved at anvende aktører som et realitetsfragment ved vi på realplan, at disse aktører er hentet fra virkeligheden uden for den fiktive ramme og reelt set kunne være en af os. Derved bliver *autentisk* et oplagt begreb til at beskrive borgersceneteater med. I *Det autentiske – Fortællinger om nutidens*

kunstbegreb (2012) skriver Jørgen Dehs, at det autentiske ikke bør forstås som et superlativ til at bedømme kunsten med, men en måde hvorpå vi forstår den. "Vi bruger begrebet (red. autenticitet) som betegnelse for det, der forekommer os ikke at udgive sig for noget, ikke at stille sig an, men træde frem som det, der er". (Dehs 2012: 14). Hertil har det siden romantikken været et kriterium, at der *ikke* synes at være en menneskelig intention bag. Borgersceneteater er et møde, i hvilket virkelighed og fiktion, realitetsfragment og iscenesættelse går i dialog med hinanden. Der er altså tale om en iscenesættelse, og dermed en menneskelig intention, hvorfor man kan spørge, om man overhovedet kan benytte begrebet autentisk i denne kontekst. Vi bevæger os dermed over i en æstetisk forståelse af autenticitet, som Dehs beskriver som: "Æstetisk behøver autenticitet ikke at betyde meget andet end tilstrækkelig autentisk - nemlig tilstrækkelig til at fremstå autentisk og ad den vej kvalificere sig i forhold til vores virkelighedsforståelse" (Dehs 2012: 16). Autenticitet er her ikke længere par tout sammenfaldende med noget oprindeligt eller ægte og dermed at *være* autentisk. Autenticitet begrebsliggør altså i følge Dehs det at *fremstå* autentisk. Dehs beskriver endvidere med afsæt i Niklas Luhmann det, han kalder for det heteronomt autentiske, dvs. at indtrykket af autenticitet angår det inddragedes realitetsstatus. På den baggrund kan man udlede at aktørerne, som realitetsfragmenter i en borgersceneforestilling bliver forbundet med vores forestilling om et stykke virkelighed, der er selvstændigt, selvbeholdende og selvgyldigt (Dehs 2012: 25), og det har dermed en klar realitetsstatus. Denne klare realitetsstatus gør en forskel og vækker en autenticitetseffekt. Iscenesættelsen producerer "fejl", tøven og afbrydelser for at vække autenticitetseffekten for derved at tildele fragmenterne, dvs. borgerne, en klar status som realitet og lade dem virke, som den andethed de er i teatret. Man ledes da til at opfatte Peter som Peter samt se, at der er tale om levet liv med virkelige konsekvenser, og det selvom aktøren er iscenesat.

Der benyttes forskellige måder at arbejde med

fragmentet på i borgerscene- og virkelighedsteater-iscenesættelser. Der kan være forskel på hvor tydeligt aktører er kurateret, hvorfor autenticitet fremstår på forskellige måder. Da virkelighedsteater på den ene side vil, at realitetsfragmentet skal være sig selv, altså *være* autentisk, og samtidig være teater, hvorfor der bliver tale om at *fremstå* autentisk. Der opleves derfor en særlig svingning mellem teatermediet og fragmentet, hvor teatraliteten træder stærkere frem i kraft af den andethed, som realitetsfragmentet er i teatret, og som nævnt ovenfor bliver man nødt til at tage det alvorligt, idet aktørerne står som garant for levede liv med virkelige konsekvenser. Det bevirker, at publikum kan identificere sig, og man kan hævde, at publikum reagerer på realitetsfragmentet, *som om* det er autentisk. Dette kan man sige, at der er en god teatral økonomi i. Man skal ikke igennem en lang karakteropbygning eller nødvendigvis have gang i den store teatermaskine, for at få forestillingen til at virke. Teatrets funktion er her primært at rammesætte tilskuerens blikke på aktørerne og undersøge de potentielle fortællinger. Det betyder omvendt, at med relativt få eller simple virkemidler skabes en forbindelse til virkeligheden, og dette muliggør et spring fra potentialitet til realitet. Man kan se det som, at der for tilskueren åbnes et mulighedsrum, der tillader forandringskabende drømme, hvormed der ses et potentiale, til at virkelighedsteater kan skabe social og politisk forandring ved at tilbyde sit publikum lighed, frihed og mulighed for kontingenserfaringer.

Produktionsstrategier

Borgerscenens forestillinger har typisk en 5-7 medvirkende aktører, og på den måde danner hver forestilling en gruppe på tværs af grupperinger i samfundet, der har et til fælles, nemlig en relation til det valgte tema. I forbindelse med borgerscenens forestilling, *Hjemvendt*, var der fem aktører med hver deres erfaring med krig; en nødhjælpsarbejder, en feltpræst og tre soldater.

På scenen fremsættes forskellige erfaringer, der ikke nødvendigvis er eller skal komme i overensstemmelse med hinanden. Det interessante er

forskellene og de potentielle konflikter, der kan ligge mellem de forskellige aktører, men også mellem aktørernes udsagn og publikums iagttagelser heraf. Derved kan borgerscene-teater være et mødested på tværs af smag, holdninger og meninger. Et fællesskab², der ikke er elitært eller ekskluderende og dermed kun for de stærke. Et sted, hvor individets selvforståelse reelt udfordres – både aktørernes og publikums.

Fortællinger som grundsten

Inddragelsen af aktører i Borgerscenens produktioner har indtil nu bevirket, at fortællinger har været en af grundstenene, man bygger forestillingen på. En produktionsproces starter typisk med et eller flere interviews med de medvirkende aktører, hvor man i dialog med den pågældende aktør finder ind til kernen i deres fortælling. Derfor foretages der typisk løbende omskrivninger gennem hele prøveforløbet. I forbindelse med produktionen af aktørernes tekst til scenen er jeg igennem mine observationer blevet opmærksom på, at instruktørens rolle både består i at vurdere og selekttere, men også i at korrigere i teksten. Der bliver i høj grad foretaget et dramaturgisk arbejde, hvor aktørernes ord bliver sat i relation til hinanden for at skabe sammenhænge, flow og fremdrift. Men det er tale om en væsentlig balancegang mellem aktørernes egen fortælling, fortællemåde og et kunstnerisk formsprog. Ved gentagende rettelser opstår der en risiko for, at teksten ikke længere er aktørens egen, og dermed kan den blive dem fremmed, hvilket kan resultere i, at den følelsesmæssige forbindelse til oplevelsen forsvinder, og dermed at oplevelsen af autenticitet forsvinder for publikum. At forblive tæt ved aktørens formuleringer bidrager til en troværdighed, som har positiv indvirkning på oplevelsen af autenticitet. Eksempler er fx at erstatte overordnede beskrivelser med beskrivelser af konkrete oplevelser, som så ikke skrives ordret ud i det endelige manuskript, hvilket giver aktøren mulighed for at beskrive oplevelsen på ny hver gang og dermed mindskes ri-

sikoen for, at de 'spiller' deres tekst. Samtidig øges risikoen for 'fejl', for tøven, for upræcise formuleringer, hvorved netop sprækker mellem iscenesættelse og det autentiske træder frem. Tendensen er altså, at der arbejdes på, at aktørernes tekster i den endelige forestilling ikke virker for præcise og korrekte. I kraft af at disse 'fejl' står i kontrast til formen og den illusion, som teater ofte sigter mod, producerer fejlene en troværdighed og en oplevelse af autenticitet.

Få ordene til at leve

En af de udfordringer denne form for teater kæmper med hver eneste gang er, hvordan man får forestillingen til at leve på scenen, så det ikke bare bliver et PowerPoint-foredrag. Som pointeret arbejder Borgerscenen ud fra at aktørerne ikke skal spille, samtidig er det umuligt bare at være sig selv. Så spørgsmålet er, hvad aktørerne skal gøre på scenen? Her ses en tendens til iscenesættelser som griber tilbage til hverdagshandlinger, som aktørerne i forvejen er fortrolige med, som i *Livet med døden*, hvor aktørerne blive iscenesat omkring et middagsbord, eller i *Hjemvendt*, hvor krigens beretninger indtager en ganske almindelig dagligstue. Egentlig eksisterer der ingen grænser for den fysiske iscenesættelse, men iscenesættelsesgrebenes muligheder bevæger sig på en knivsæg, fordi det igen er væsentligt for denne genre at sikre forbindelsen til aktørens liv og erfaringer. Balancen er helt afgørende for, om et iscenesættelsesgreb fremstår autentisk eller kunstigt. Aktørerne kan ikke skjule, hvis et iscenesættelsesgreb ikke har noget med dem at gøre, men (heldigvis) heller ikke, når det har noget med dem at gøre³. Når Peter sidder helt alene på scenen i en læder-sofa og fortæller om, hvordan han efter 6 måneder i Bosnien kom hjem og kun kunne holde til at spille computerspil eller se fjernsyn, underbygger billedet på scenen den isolation, han oplevede. Han har det dårligt og familien forstår ham ikke - med den konsekvens, at han bliver skilt.

2) Jf. Zygmunt Bauman, *Fællesskab* 2007 (2001).

3) Jf. *Die Bürgerbühne – beschreibung eines Modells* af Miriam Tscholl i *Die Bürgerbühne – das Dresdner Modell* (2014)

Der ligger en udfordring i at tage imod aktørernes virkelighed, og derefter transformere dette til noget, der i sidste ende kan fungere for eller med et publikum, uden at aktørernes forbindelse til deres virkeligheder mistes. Det ses som en tilbagevendende udfordring, at instruktører ikke altid formår at rammesætte aktøren, men i stedet fristes til at præge aktøren. Der er i arbejdet med at omsætte fortællingerne til scenen tale om en svær balancegang mellem kunstnerisk autonomi og aktørernes suverænitet og autonomi. Med valg, der går ud over forbindelsen til aktørernes liv, ændres aktørernes rolle fra realitetsfragment til skuespiller, en opgave som aktøren umiddelbart ikke formår at løfte, eller der opstår en risiko for at manipulere eller udstille aktørerne. Et helt grundlæggende spørgsmål til borgersceneateaters produktionsprocesser bliver da, hvem eller hvad der skal tages hensyn til. På den ene side har vi kunsten, som fordrer at et materiale ordnes med et bestemt formgreb, og på den anden side aktørerne, hvis status hænger sammen med autenticitetseffekten, som på mange måder er hvad disse forestillinger lever og ånder for, men som opnås gennem en sensibilitet over for aktørernes liv og erfaringer, jf. tidligere omtalte balance. Der bliver derved tale om en balancegang mellem at intervenere og potentialisere, mellem en demokratisk proces og en æstetisk proces, mellem at rammesætte de mennesker, der nu engang er materiale for forestillingen, og at præge dem.

Devising som strategi

Kendetegnende for devising er at skabe en forestilling uden et på forhånd givet tekstforlæg, hvor processen i stedet inkorporerer og går i dialog med de involveredes perspektiver og input, typisk gennem kollaborativ skabelse. En proces, der ifølge Alice Oddey i *Devising Theatre* (1994), er kendetegnet ved et fokus på udvælgelsesprocessen, som kræver innovation, opfindsomhed, fantasi og risikovillighed. Endvidere fremhæves improvisation, intuition og spontanitet som væsentlig for fremgangsmåden. I kraft af at jeg ser en fælles grundlæggende interesse i borgersceneateater

for at involvere aktører og bygge en forestilling på deres erfaringer, giver det god mening at benytte devising, for det potentiale, som kan forløses gennem devising, bliver forestillinger der kan blande personlige og æstetiske udsagn, og det ofte uden at værkets eget synspunkt helt kan lade sig bestemme.

“... devising as a collaborative process of performance-making, potentially enables the production of a different kind of performance structure that in some senses reflects its collaborative creative process – typically compartmented or fragmented, with multiple layers and narratives” (Heddon og Milling 2006: 221).

Som gennemgående kendetegn ved de borgersceneproduktionen jeg har fulgt, genereres materialet til forestillingerne (udover førnævnte interviews) gennem improvisationer, der tog udgangspunkt i aktørernes levede liv og hverdag, og når det lykkedes at involvere aktørerne, var det gennem en åbenhed og en villighed til at eksperimentere fra begge parter. Endvidere ses en tilgang præget af dialog, som søger at give plads til aktørerne og deres inputs. Idet der er en interesse for at transformere mødet med de pågældende aktørers erfaringer til kunst og ikke gengive dem én til én, søges der samtidig at få skabt et rum, hvor grænser kan afprøves.

Instruktørens rolle

I forbindelse med mit arbejde med virkelighedsteater ser jeg, at instruktørens primære opgave består i at vælge ud og transformere materialet til en forestilling. De er blikket udefra, som hjælper aktører med at fremstille sig selv i et medie, teatret, som de typisk ikke har erfaring med. De er søgende og spørgende, og går efter at skabe et rum for den kreative proces, der bygger på tillid og ærlighed, og hvor de kan nærme sig aktøren og dennes erfaringer gennem empati og omsorg. De instruktører, jeg har kendskab til, indtager ofte en dobbeltrolle som facilitator af en demokratisk proces, hvor han/hun møder aktørerne i øjenhøjde med respekt, inddrager dem i processen og er

åben for og lytte til, hvad de har at sige gennem en dialogbaseret og spørgende tilgang. Samtidig er en instruktør kunstner med ansvaret for at transformere materialet til at værk for et publikum, hvor han/hun sorterer, organiserer fokus og lader de forskellige aktørers perspektiver møde hinanden i en montage. Dette kompositoriske arbejde kan bestå i fx at vælge ud, at lægge noget til, trække noget fra eller at kombinere⁴, hvor udfordringen ligger i et spil mellem åbninger og lukninger i en konstant forhandling mellem kunstnerisk frihed og aktørernes suverænitet. I arbejdet med realitetsfragmenter fordres en sensibilitet over for, hvornår man som instruktør skal være åben og tilbageholdende, for at give aktørerne plads, og hvornår og i hvilken grad instruktøren kan have en strukturerende og styrende tilgang. Som en proces skrider frem og en instruktørs anelse om det endelige resultat står klarere, er det nødvendigt i højere grad at styre processen ovenfra og begynde at præge. Risikoen er her at der insisteres på bestemte udlægninger af aktørernes fortællinger, og at der interverneres i dem ud fra et ønske om at dramatisere eller dokumentere sammenhænge. Instruktørens rolle kan ændre sig fra at være facilitator af en devising til instruktion uden hensyntagen til den oprindelige intention om medskabelse. I et sådan skifte som godt kan forekomme – også som et uerkendt dilemma - risikerer ideen om, at aktørerne står som realitetsfragmenter at blive forstyrret, og derved kan muligheden for at lade dem virke som den andethed de er i teatret også forrykkes. Dette er for mig at se problematisk, da det at realitetsfragmentet har en klar realitetsstatus har den effekt for oplevelsen af denne form for teater, at virkeligheden trænger sig på og peger på levede liv med virkelige konsekvenser. Jeg mener altså, at det er vigtigt at prioritere realitetsfragmentet og synliggøre det af hensyn til virkelighedsteatrets særlige funktion.

At udfordre individets selvforståelse

Borgerscenateater gør det muligt at møde forskelle i et dissensus-fællesskab. Et fællesskab, der ligesom det æstetiske fællesskab jf Zygmunt Bauman i *Fællesskab* (2001) er kendetegnet ved et knage-fællesskab, et uforpligtende fællesskab, som ikke går udover retten til forskellighed. Ordet dissensus er lånt fra Rancières essaysamling *Dissensus: on Politics and Aesthetics* (2010), i hvilken politik og æstetik karakteriseres som former for dissensus: "artworks can produce effects of dissensus precisely because they neither give lessons nor have any destination." (Ranciere 2010:140). Ideen om dissensus-fællesskabet hænger tæt sammen med, hvad denne genre kan, nemlig at nuancere et tema gennem de medvirkendes forskellige oplevelser eller synspunkter. Om det er på scenen, eller det er i det forvandlede byrum, så sammensættes et fællesskab, der går på tværs af forskelle; høj som lav, stærk som svag. Ved at lade aktører indtage rollen som ekspert på eget levet liv, opnår individet (det være sig både aktør og publikum) en social anerkendelse og beroligelse (jf. Bauman). Og ved at iscenesætte individuelle perspektiver på et givent tema på tværs af samfundsgrupper, gives der et mangfoldigt perspektiv bestående af individuelle sandheder, hvorved forestillingerne kan formå at konstituere et dissensus-fællesskab hvor situationer/scener er mulighedsrum, i hvilke man kan gøre sig erfaringer, og hvor man kan møde et udsagn, som står suverænt, men som samtidig *ikke* homogeniseres eller hævdes gyldigt for alle. Herved frigøres tilskuerne (jf. Ranciere) til at linke det de ved, med det de ikke ved og dermed kan denne form for teater potentielt set åbne for social forandring. I mødet med erfaringer og synspunkter på vores fælles verden gives mulighed for at reflektere over andres smag, men samtidig involveres publikum i refleksionerne over fx det at bo i Aalborg Øst eller være i krig og vende hjem igen. Derigennem bliver publikum mere modtagelige for at anerkende forskelle, og fortællingerne kan bruges som grundlag for at kunne orientere sig og handle i en virkelighed, som er fluktuerende

4) Se *Geographies of Requiredness: Notes on the Dramaturg in Collaborative Devising** i *Contemporary Theatre Review*, Vol. 20(2) Willams 2010: 199

og kompleks. Gennem associationer og spaltninger anerkendes den distance, som er indskrevet i værket og som sætter alle tilskuere lige for at fortolke på sin måde. Med andre ord er der ikke én fælles meningshorisont men flere mulige, og det er, hvad dissensus er ude efter. Ved at være interesseret i noget, som er dissent, kan en adskillelse i smagsfællesskaber imødegås. Derved kan teatret fungere som mødested, hvor fællesskabet, om end forstillet eller midlertidigt, ikke er elitært eller ekskluderende – et dissensus-fælleskab. Heri ses en potentiel publikumsudvikling. Dissensus-fællesskabet hænger for mig tæt sammen med tendensen i samtidens dokumentariske teater: arbejdet med at bryde med tidligere tiders objektivitetskrav og derved undgå at insistere på, at der findes en sandhed, som kan (re)-præsenteres på scenen. Ved fx at gøre brug af en selvrefleksiv tilgang, hvor iscenesættelsen reflekterer sin egen virkelighed, betingelser og muligheder, kan borgerscene-teater løfte det potentiale, jeg allerede har beskrevet. Forestillingerne kan åbne et mulighedsrum for publikum, der udfordrer individets selvforståelse og tillader forandringsskabende drømme mod social og politisk forandring. Idet der er tale om ikke-professionelle skuespillere, er forbindelserne til aktørens liv og erfaringer afgørende for, om et iscenesættelsesgreb fremstår autentisk eller kunstigt. Ideelt set mindskes springet fra potentialitet til realitet. Vi mærker forandringsens nødvendighed.

For at vende tilbage til Peter, har det for ham været en kæmpe oplevelse at være med i en borgerteaterforestilling, men udover det har det også været ren terapi. Hvis man snakker med Peter om hans medvirken, er man ikke i tvivl. Det at være med i *Hjemvendt* var ensbetydende med endelig at få fortalt, hvad det vil sige for ham at være på mission, hvad hans arbejde har betydet for ham og hvilke konsekvenser, det har haft. En fortælling som både er vigtig for ham at få fortalt og højest oplysende for samfundet at høre.

Tine Voss Ilum

Cand. mag. i dramaturgi (2015) og skrev speciale om virkelighedsteater, samtidig arbejdede hun som koordinator for Borgerscenen ved Aalborg Teater. Senest har hun været ansat på projektet ”Kunsten at lytte” ved Carte Blanche, hvor hun bl.a. arbejdede med borgerinddragelse.

Litteratur

Bauman, Zygmunt 2007 (2001): *Fællesskab*, Hans Reitzels Forlag, København

Dehs, Jørgen 2012: *Det autentiske – fortællinger om nutidens kunstbegreb*, forlaget Vandkunsten,

København

Heddon, Dierdre og Milling, Jane 2006: *Devising performance – a critical history*, Palgrave Macmillan, New York

Kurzenberger, Hajo og Tscholl, Miriam 2014: *Die Bürgerbühne – das Dresdner Modell*, Alexander Verlag, Berlin

Led, Jens Christian Lauenstein 2014: *Kapitalismekritiske teaterdokumentarismer i Peripeti; Dokumentarisme*, Afdeling for Dramaturgi, Århus

Oddey, Alison 1994: *Devised Theatre a practical and theoretical handbook*, Routledge, London

Rancière, Jacques 2009: *The emancipated Spectator*, Verso, London

Rancière, Jacques 2010: *Dissensus: on Politics and Aesthetics*, Bloomsbury Publishing, London

Tobler, Andreas 2014: *Kontingente Evidenzen – über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters i Dokument, Fälschung, Wirklichkeit Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Theater der Zeit, Berlin

Williams, David 2010: *Geographies of Requiredness: Notes on the Dramaturg in Collaborative Devising** i *Contemporary Theatre Review*, Vol. 20(2), Routledge