



Essay

Tilskuerrelationen i Fix & Foxys forestillinger



Love Theatre (2015)

Foto: Søren Meisner

Tilskuerrelationen i Fix & Foxys forestillinger

Af Erik Exe Christoffersen

Fix & Foxy (Jeppe Kristensen og Tue Biering) har lavet en række forestillinger, som på forskellige måde gentænker teatermediet ved at benytte ikke-professionelle aktører og ved at inddrage tilskuerne i forestillingen både som deltagende og som tilskuere. Tilskuerne får en dobbeltrolle som medspiller og som iagttagere til et spil, som er rammesat af en given kontekst: en film, tv-serie eller et hverdags-ritual. Det skaber en række forskellige typer af virkelighedsrelationer i og med, at forestillingerne både skaber en form for performativ virkelighed og samtidig skaber en teatral fiktion. Tilskuerne bevidner både fiktionen og tilblivelsen af denne. Det skaber en subjektiveret metafiktionel optik. Fix og Foxy har stået for en del forestillinger og nogle af dem er følgende:

Pretty Woman als 2008 var en remediering af Hollywoodfilmen Pretty Woman. Til hver forestilling blev der købt en gadeprostitueret til at spille Julia Roberts rolle, mens den professionelle skuespiller Anders Mossling spillede Richard Geres rolle. Forestillingen skabte en produktiv tvivl om forholdet mellem fiktion og virkelighed og det planlagt iscenesatte eller tilfældige.

Dollars (fø) 2009 blev indspillet som remake af 7 episoder af tv-serien Dollars på Færøerne på 14 dage - 7 forskellige steder i landet.

Friends 2010. Her medvirkede en gruppe asylansøgere fra asyල්jre omkring København i rollerne som tv-seriens seks venner.

Guldfeber 2010 havde en spastisk, ordblind, muslimsk andengenerationsindvandrer i hovedrollen som vagabonden i Klondykes bjerge, der mod alle odds ender med guldet og pigen.

Parsifal 2011 var en rejseopera. En performance, der bragte operapublikummet ud til

hjem og bygninger i Brøndby Strand.

Viljens Triumf 2012. Filmen om Nazisternes kongres i Nürnberg 1934 blev genindspillet med publikum i rollerne som det tyske folk.

Et dukkehjem 2014. Ibsens drama opføres i private hjem med de private beboere. Værterne som var ikke informeret om, at de også skulle medvirke i stykket som Nora og Helmer. De blev guidede af tre skuespillere, som spillede Rank, Krogstad og fru Linde, og fik udvalgte replikker samtidig med at der blev indflettet elementer fra deres private liv.

Ungdom 2015 blev opført på Teater Republique som havde skabt en kunstig strand med 90 ton sand, en teltlejr med 35 farvestrålende festivaltelte og en badesø med 15.000 liter vand. Performererne er ca. 30 unge ikke-professionelle, som mødtes med tilskuerne i en form for ungdomsritual.

Love Theatre 2015 foregik i et hotelværelse med plads til 10 tilskuere. Scenerummet var bygget til formålet og fuldt møbleret med en stor dobbeltseng, med spejl i loftet, sofa, køleskab og med jacuzzi i det ene hjørne. Her tog Ping Pong fra Thailand, prostitueret, i begyndelsen af fyrrerne, høfligt og venligt imod, klædt i almindeligt vestligt tøj.

Det store ædegilde 2015. En gruppe kontanthjælpsmodtagere afprøver og kommenterer overklasselivet som det skildres i filmen La grande Bouffe af Marco Ferreri.

Velkommen til Twin Peaks 2016. Forestillingen, som var inspireret af det sære univers i David Lynch's TV-serie fra 1990 og blev opført i Odsherred med lokale som medvirkende. I 8 biler kørte lokale borgere publikum rundt på egnen for at møde kvinden hvis søn har siddet i fængsel for drab, kvinden som fortæller om

den store kærlighed og grækeren på campingpladsen etc.

Lampedusa Cruises (2016) var en sejltur i Københavns havn om bord på Alhadj Djuma, en 11 meter lang og 3.80 meter bred træbåd. I 2013 forlod den Egypten med kurs mod den italienske ø Lampedusa med 282 passagerer ombord, hovedsageligt fra Etiopien og Eritrea. På turen i København var med mad, musik og havbadning og samtidig flygtninges beretninger fra overfarten. Stykkets centrale modsætning er altså kontrasten mellem en festlig havnecruise og erfaringerne fra flygtningeruten mod Italien.

Jeg skal beskrive fire Fix og Foxy forestillinger som hver især benytter en form for dramaturgiske model i form af en grundmodstilling. *Pretty Woman A/S* og *Viljens Triumf* konfronterer begge et filmisk forlæg med opførelsens performativitet. *Love Theatre* og *Ungdom* benytter en slags hverdagsritual som forlæg og konfronterer dette med opførelsens konkrethed.

Den dramaturgiske model har som funktion at synliggøre virkelighedens kontingens. Det vil sige at virkeligheden består af mange mulige perspektiver med hver deres forskellighed, udsyn og begrænsning og som tilskuerne kan vælgel imellem eller springe imellem.

Mellem film og teater

Pretty Woman A/S, 2008 blev opført i containere på Halmtorvet i København, som et remake af filmen *Pretty Woman* med Richard Gere og Julia Roberts. Stykket fulgte manuskriptet, men rollen som prostitueret blev spillet af en gade prostitueret, som blev engageret før hver forestilling på gaden og iscenesat gennem en øresnegl i forhold til replikker og bevægelser. Den prostituerede blev betalt svarende til "gadeprisen" og den risiko, som lå i at man ikke vidste hvem der skulle medvirke var altså en del af konceptet og en dynamisk autenticitetseffekt.

Tilskuerne så ind på scenen gennem en ramme med glas. Denne blev videofilm, og

vist på tv-skærme foran tilskuerne. Stykket var således både video og teater og en version af den originale film. Forestillingen var betinget af en række tilfældigheder og muligheder: Den aktuelle medvirkendes "kvaliteter", interaktionen mellem tilskuernes forhåndsoptik og den faktiske begivenhed. *Pretty Woman A/S* skabte en særlig version af samspillet mellem forestillingen og det omkringliggende miljø og ikke mindst den kulturelle offentlighed, hvor forestillingen skabte betydelig debat. Nogle politikere kaldte forestillingen "social pornografi" og kritiserede, at Kunstrådet havde støttet forestillingen med 987.500. Kunstrådets Scenekunststudvalg forsvarede forestillingen som et spændende eksperiment, der "bevæger sig udenfor det etablerede teaters rammer og møder kvinderne i deres eget miljø" (www.kunst.dk/kunstraadet/). Anmelderen Per Theil påpegede behovet for en modreaktion til *virkelighedsteatret* og forsvarede den professionelle skuespiller og teatret som noget kunstigt og ikke-virkeligt (*Politiken* 30. 10. 2008). De prostituerede var i virkeligheden ukendte svenske skuespillere, hævdede Lars Wredstrøm i dagbladet *Børsen* (3. 11. 2008). Dramatikeren Christian Lollike fremhævede at "medieomtalen er en del af værket ligesom processen" (*Politiken* 8. 11. 2008). Instruktørerne fastholdt, at den pågældende svensker, som spillede rollen til premieren, faktisk var prostitueret, men havde spillet rollen før (Tue Biering i *Politiken* 8. 11. 2008).

Forestillingen havde flere dramaturgiske lag: Fiktionslaget blev genskabt via en iscenesættelse, som via trådløse øremikrofoner adskilte person og rolle. Derved skabtes en slags forsinkelse af replikken og en kunstighed mellem plot og iscenesættelse. Tilskueren glemmer ikke – i modsætning til den originale film – at der er tale om en iscenesættelse, som skabes her og nu. Dette tydeliggøres yderligere, idet fiktionen præsenteres og kommenteres. Der er visse udeladelser i forhold til filmen og konkrete

ændringer, så som at hovedpersonen er på cykel og ikke i bil. Det reale plan er betinget af de faktiske aktører, som fra tid til anden peger på deres manglende skuespillererfaring eller måske overbevisende fremtræden. Det peger på opførelsen som en kulturel og kunstnerisk praksis: Hvad betyder det fx at prostituerede pludselig spiller teater? Er det ikke hvad de altid gør når de er på arbejde? Endelig er teatrets rum og placering i et bestemt miljø en afgørende rammesætning for forestillingen.

Forestillingen var hverken en romantisering af de prostituerede eller en dannelses- eller frigørelses-proces for de deltagende eller for tilskuerne. Originalens modstilling mellem den prostituerede og den samfundsmæssige magt (styret af penge), som er inautentisk, ufølsom og kropsforskrækket, blev genskabt, men var ufærdig i sin åbenhed. Aktørens realitet adskilte sig fra det etablerede rollebillede (Julia Roberts), og den potentielle risiko for afbrydelsen blev en del af iscenesættelsen. *Pretty Woman A/S* befandt sig mellem ironi og patos, reel prostitution og teater, skuespiller og rolle. Det betød, at forestillingen rummede forskellige iagttagelsesmåder. Denne iscenesættelsesstrategi etablerer et metafiktionselt spil, med spor af processen og de vanskeligheder denne måtte rumme. Forestillingens performative risikomoment var afgørende i ”remedieringen” af den prostitueredes optræden som teater.

Viljens Triumf

Viljens Triumf 2012 genskabte Leni Riefenstahls film fra 1935 *Triumph des Willens*. Med publikum som deltagende videofilmes scenerne en efter en og vises løbende for tilskuerne. De ser sig selv som iscenesat og scene for scene projiceret op på en storskærm.

Triumph des Willens blev lavet på opfordring fra Adolf Hitler om nazipartiets fem dage lange kongres i Nürnberg i 1934. Det er en sort-hvid propagandafilm, som kun til en vis grad er dokumentarisk. Den begynder med, at man ser

en flyvemaskine på himlen og følger den hen over skyerne ind over byen. Det er som at se frelseren, der kommer til jorden, og således følger vi ham i en monumental iscenesættelse. Filmen viser ”folkets” indkvartering i telte, forberedelse til indvielsen, renselsen, legen, livet omkring lejrbalet og masseopstillingen. Med religiøse undertoner drages tilskuerne ind i en form for transformation, som ender med den totale overgivelse til Førerens vilje og triumf. Filmen er gennemført pompøs og dyrker forholdet mellem Føreren og masserne og massernes storslåedes disciplin og evne til formation. Masserne er som et æstetisk sanseligt subjekt og dog en anonym masse. Filmen er original i forhold til brug af kameravinkler, klipning og iscenesættelse gennem lysætning og en grafisk brug af rum og menneskemasserne.

Remake

Der er træbænke til tilskuerne, og i den ene ende er der bygget en miniature modelby, en lille teltlejr og andre kulisser, som videofilmes. Publikum spiller rollen som ”folket” i filmen, og en skuespiller (Anders Mossling) fremstiller filmens centrale figur: Adolf Hitler. Det er også ham, der er en slags instruktør og fortæller, og som venligt beder publikum om at medvirke til genindspilningen af denne efter hans udsagn fantastiske film. Han dirigerer publikum rundt i rummet, så de kan optages med video. Tilskuerne har således i en vis forstand en dobbelt optik. De er dels tilskuere til en film, hvor de selv er statister og ”spiller” de 700.000 nazister, som var samlet til kongres, og samtidig er de tilskuere til Anders Mosslings solooptræden som Hitler.

Forestillingen indleder med, at Anders Mossling bekender, at han ikke er nazist, men at filmen er smuk og fascinerende bort set fra, at der også er enkelte dårlige scener. Han glæder sig til lave denne genindspilning, og bekymrer sig på intet tidspunkt om filmens tegn og betydninger. Mossling er klædt i brun kedeldragt og får

tilskuerne til at medvirke: vi skal vinke til ham som Hitler, når han stiger ud af Flyet. Vi skal gå ned på knæ og vinke og smile. Senere er vi i lejren, hvor vi vasker os, leger, spiser suppe og vasker op. Vi bærer spader og faner og deltager i ceremonier. Og vi lærer at marchere i gummistøvler og udføre den nazistiske hilsen.

Det er en kreativ udfordring at ville genindspille denne film i et teaterum, hvor publikum på omkring 50 skal spille 700.000 nazister. Hvordan får man tilskuerne til at flytte sig rundt i rummet, så filmen kan optages scene for scene? Kamerapositioner er stramt fastlagt og tilskuerne beordres venligt men bestemt fra den ene side af rummet til den anden og udfører enkle handlinger. ”Det er ikke farligt, I skal ikke spille, blot gøre sådan og sådan!” siger Mossling, men der opstår et misforhold mellem det, der sker i rummet, og det redigerede materiale man ser på skærmen.

Undervejs opstår der en næsten munter stemning blandt publikum i kraft af fællesskabet og opgaven. Der er nogle, som nægter at medvirke, og det er helt i orden siger skuespilleren. Der er ingen tvang og de sætter sig lidt ud til siden. De fleste vil gerne lave film og medvirke, men vil vi medvirke i denne film? Det er forestillingens provokatoriske pointe. Bliver vi manipuleret til at medvirke i noget, man ikke bør være med i? Er det tabubelagt at mene, at nazismen udviklede visse fascinationsformer? Kan og skal vi som tilskuere tage afstand fra projektet? Kan man stole på den mand, der spiller Hitler? Tilskuerne er statister i forhold til filmen men vel også i filmens fiktionsunivers. Tvetydigheden ligger og lurur. Tilskuerne oplever sig selv i rummet og samtidig som medieret i denne kontekst. Er man gidsel i et projekt?

Det interaktive

Mossling henvender sig til og interagerer med publikum. Publikum interagerer med hinanden i rummet, hvor de filmes og redigeres ind i en filmens kontekst. Der er en interaktion mellem

den oprindelige film, som vi enten kender eller forestiller os og genindspilningen, som af gode grunde kun kan være en fattig rekonstruktion, som dog alligevel forbavser ved at ligne. Endelig er der en interaktion mellem rummet og den filmiske flade. Forestillingen opstår i disse interaktioner og tilskuerens sansemæssige og intellektuelle perception af den nazistiske kulturarv.

Forestillingens virkning ligger i dette rum mellem film og teater. Det vil sige mellem den kreative genindspilning i det konkrete rum med publikum som statister og filmen med dens æstetiske og politiske kontekst. I dette mellemrum bliver tilskuerne spaltet mellem at være deltagende og betragtede. Det er en modstilling mellem det personlige og rollen, hvor nogle vil opleve det positivt og spændende at være sammen om en filmoptagelse, andre vil måske opleve, at iscenesættelses-grebet i forhold til rollen er så stramt, at det grænser til uetisk manipulation. Under alle omstændigheder er der tale om et kreativt kunstlaboratorium, hvor præcision i optagelserne og redigeringen skabte et affektivt fællesskab med nazismens masseoptrin.

Tilskuerne er i rollen som statister, hvor den ”personlige krop” medieres ved at videooptages. Videogreb skaber en vis paradoksalitet i værket, i og med dette tydeligt er medieret som teater som en affekt-konstruktion. Det bliver en retorisk figur, som skaber distinktionen mellem det personlige og rollen som en konstruktion. *Viljens Triumf* skaber en dobbelthed. Der er både tale om teatrets nærhedseffekt, idet man glemmer mediet og samtidig synliggøres mediet som konstrueret igennem en række optagelses- og klippeteknikker.

Deltagelse og tilskuerforhold

Tilskuerne blev som nævnt inviteret til at deltage i en produktion, som var meget stramt tilrettelagt. De får klare instruktioner, og kameraholdet ved hele tiden præcist hvor og hvordan der skal filmes, hvert enkelt skud er

fastlagt med hensyn til kamerapositioner og -vinkel, beskæring, afstand, format, belysning, forhold mellem forgrund og baggrund etc. Den instruktion er normalt skjult i det færdige resultat, men her er indstuderingen imidlertid synlig, og tilskuerne ser de tricks og effekter, som skaber det filmiske resultat. Samtidig er tilskuerne "inde" i teatrets forestillingsrum, hvor de ikke skal "spille", men hvor optagelsen udnytter deres autenticitet. Filmen udnytter publikums lyst til at være med i en film. I kraft af produktionens velforberedthed ser man resultatet næsten samtidig med at der optages, og nogle gange forskydes visningen. Tilskuerne synes det er sjovt at se sig selv i en film, og reagerer umiddelbart med et smil, retter ryggen og bliver en anelse teatral. Denne umiddelbare reaktion etablerer en feedbacksløjfe mellem tilskuerne og optagelsen af tilskueren.

Dette produktionsæstetiske greb skabte værket særlige udsigelse som en relation mellem film og teater. Tilskuerforholdet var ikke udenfor værket, men en del af og i værket. Det var tydeligt og eksplicit udnyttet – med en ganske minimal forskydelse i tid fra optagelsen til tilskueren så sig selv på skærmen. Deltagelsen var en effekt i værket udsigelse, hvor både skuespilleren og kamerafolkene var "stemmer" i instruktionen, som udnyttede denne uforudsigelighed i forhold til om publikum vil spille med, udføre partiturer eller smile hvis de ser sig selv.

Mellem ritual og teater

Love theater. I do everything to make you happy (2015) foregik i et "hotelværelse" med plads til 10 tilskuere. Scenerummet var bygget til formålet og fuldt møbleret som et rigtig pænt hotel med en stor dobbeltseng, med spejl i loftet, sofa, køleskab og med jacuzzi i det ene hjørne. Her tog Ping Pong fra Thailand, i begyndelsen af fyrrerne, høfligt og venligt imod, klædt i almindeligt vestligt tøj.

Hun sætter sig på sengen og gennemspiller en række scenarier med tilskuerne en ad

gangen. Med et bestemt kropssprog får hun den udvalgte tilskuer til at sætte sig på sengen. Det er ikke noget med at melde sig. Hun bestemmer og angiver, hvem man er. "Nu er du fra Tyskland og en fyr med skæg og en stor mave. Vi sidder på den brede seng på mit hotelværelse. Så tager jeg et bad" siger hun, og tager håndklædet omkring sig, stiger op i badet og kommer tilbage til sengen. "Jeg giver dig et kondom på, og så har vi sex". Hun sætter sig oven på mig og udfører nogle rytmiske bevægelser. Derefter går hun i bad igen. Så skal der betales. Pungen ligger på bordet viser hun. Hun er sig selv og giver tilskueren replikker, som man gentager med en delvis indlevelse og en demonstrativ udførelse. Vi går i bad, og hun gør "sit job" og går igen i bad med et hvidt håndklæde om sig. I pungen på bordet finder man de 200 euro, som hun tager imod og gemmer i sin taske, stiller sig ved døren og siger farvel. Man sætter sig igen, og en ny rolle etableres: en kvinde som har mistet sin mand, en fyr der kan blive ved og ved, en som bare vil snakke. Da vi alle har været gæster i hotellet, som diskret ændrer sig ved hjælp af lyset, har vi også været tilskuere til et både fremmedartet og genkendeligt rollespil.

Ping Pong er født i 1971 og hedder Thanta Laovilawanyakul. Hun er alenemor til to voksne døtre på 26 og 21 år. Hun har tidligere arbejdet som blandt andet receptionist i et forsikringsselskab og i et bilfirma. Hun bor i den thailandske by Chiang Mai, hvor hun arbejder på en af sine venners beer bar. Her passer hun baren og møder sine kunder. Hun betegner sig selv som en "professionel giver af kærlighed og omsorg". Hun har været med til at udvælge stykkets episoder med fokus på omsorgsarbejdet, selvom man forstår at det også kan være trættende med kunder, der kan blive ved i en uendelighed. Men også skønt med en kunde, som tilfredsstiller hende. Og nogle kunder vil bare holdes om og græde ud. Det handler om møder mellem mennesker, selvom der også handles: noget for noget. Hun er, hvad

hun siger, hun er, og alligevel spiller vi teater. Det skaber en gennemgående dobbelthed, hvor Ping Pong både er og ikke er sig selv. På samme måde bliver tilskuerne fordoblet.

En ung kvindelig tilskuer bliver fx også en ældre professor med briller. De går i bad med tøjet på og gør det med to-tre rytmiske gesti. Pludselige springes der i tid, og de gør det igen. Alt er indstuderet og rekvisitter ligger, hvor de skal, også da hun siger, at en kunde har lyst til at spille guitar, ja så ligger guitaren der under sengen. Autenticitet er en effekt af, at det tilsyneladende er på hendes præmisser. Det som måske ikke er helt klart er, om hun er en ”heldig” performer og dygtig til at spotte ”farlige” kunder. Hun er selvstændig. Men hvor mange er det i prostitutionsmiljøet. Hvor mange er ikke afhængige af en bister alfons, af stoffer mv.?

Disse stramt koreograferede rammer skaber et rum for tilskuerens indlevelse og refleksion. Blot opstillingen med de 10 klapstole langs rummets væg er i sig selv ganske komisk i forhold til det, der skal ske. Forestillingen har ikke en oplysningsmission men retter sig mod tilskuerens reaktion og den kommunikationshandling, som foregår i teaterrummet.

Hjemmeteater

(Skrevet sammen med Laura Louise Schultz til Peripeti.dk)

Fix og Foyx's *Et dukkehjem* var baseret på tekst af Henrik Ibsen (1879). Den blev opført i private hjem med almindelige mennesker i hovedrollerne som Helmer og Nora – og uden nogen instruktion eller forberedelse. Iscenesættelsen blev skabt løbende af de tre skuespillere med et manuskript i hånden, mens de spillede dramaets øvrige roller. Skuespillerne kendte ikke parret eller lejligheden på forhånd. De reagerede ud fra Stanislavskijs ”magiske hvis”: hvad nu hvis de givne omstændigheder var sådan, at du var kommet til at underskrive et dokument

i din afdøde fars navn, og sandheden så kom for en dag. Hvad ville der så ske lige her og nu? Ville din mand forstå dig og tilgive dig? Eller ville han være totalt uforstående?

Denne aften foregår det på Store Møllevej på Amager. Vi finder med lidt besvær frem til adressen, som er et ret nyt boligkompleks. En uniformeret kvinde med Det Kongelige Teaters logo krydser os af, og snart er vi forsamlet 30-40 tilskuere. Så kommer skuespillerne Troels Thorsen, Thomas Hwan og Kitt Maiken Mortensen. De præsenterer sig, giver hånd til tilskuerne og introducerer aftenens begivenhed. Vi skal se *Et dukkehjem* opført i virkelige rammer, og to personer, Ulla og Klaus, har indvilliget i, at det kan foregå i deres hjem. De har også sagt ja til at spille hovedrollerne, men har ingen information eller instruktion modtaget, andet end at de bare skal være hjemme og villige til at gå ind i spillet. Vi ringer på og går indenfor, og alle er spændt på at se lejligheden.

Et moderne hjem på Amager

I den pænt store moderne lejlighed med store vinduer og god udsigt, kunst på væggene, flotte modedesignede lamper og møbler og to altaner, sætter vi os i hjørnesofaen, på gulvet og hvor der nu er plads. Ægteparret sidder også i sofaen og skuespillerne udfritter dem. Han er bankmand og arbejder med såkaldt risikovurdering, og hun er kreativ designer med eget tøjfirma. Det passer som bekendt fint med Helmer og Nora. Hun har en lille forkærlighed for chokolade og søde sager, som hun finder frem. Til forskel fra Helmer og Nora har de ingen børn.

Skuespillerne begynder at ride historien i *Et dukkehjem* op. I det følgende spiller de Krogstad, Rank og fru Linde, samtidig med at de løbende referer handlingen og iscenesætter ægteparret, som gentager enkelte replikker og handlinger. Ind i mellem spilles der musik, og enkelte særlige handlinger spilles i slowmotion. Andre handlinger udspiller sig mellem tilskuerne, som flyttes rundt undervejs. Løbende afbrydes

spillet dog, og der spørges til parrets privatliv for at antyde visse ligheder og forskelle til Helmer og Nora. På samme måde skabes der også en vis dobbelthed mellem skuespillerne og deres roller. Specielt indrømmer skuespilleren Thomas Hwan, som spiller Dr. Rank, at han synes Ulla er rigtig sød, og at de har en god kontakt. Han nyder at spille sammen med hende og glæder sig til scenen, hvor hun blottes sig for ham. Kitt Maiken Mortensen beder ham om at tone sin iver noget ned og ikke overspille rollen som Rank, der er hemmeligt forelsket i Nora og bedste ven med Helmer.

De to hovedroller indlever sig i dukkehjemmet ud fra en personlig tilgang. De professionelle skuespillere improviserer, instruerer, ommøblerer og fører parret og tilskuerne rundt i fiktionen, parrets selvfortælling og lejlighedens realrum.

Forestillingen glider hele tiden mellem fiktionen og den reale situation, ligesom vi som tilskuere er "fluer på væggen" men også drages ind i fiktionen: fx skal vi gemme os i slutningen af 1. akt, hvor Nora leger skjul med børnene. Det virker ganske komisk, når 40 voksne mennesker forsøger at gemme sig bag puder, under en stol eller bag et gardin eller en sofa. Og senere i begyndelse af 3. akt er vi til fest sammen med Nora og Helmer. Det er maskeballet, hvor alle danser, drikker øl og leger futtog ned ad trappen og bliver fulde. Tilbage i dukkehjemmet kommer vi til opgøret.

Forestillingen har godt fat i den tematiske dobbelthed som findes i Ibsens drama. *Et dukkehjem* benytter en gennemgående maskemetaforik. Nora, Helmer og Rank spiller teater med hinanden, de har "masker" på og er snart ansvarsfulde voksne og snart legende børn. Maskepiet skjuler nogle afgørende forskelle og konflikter mellem de to og husvennen Rank. De dyrker en form for teater, hvor de skjuler stort og småt for hinanden, men lever så at sige lykkeligt med det, indtil først Rank afslører overfor Nora, at han er forelsket i hende, og Krogstad senere truer med at afsløre Noras

falske underskrift. Det vil så igen medføre, at Helmer forstår, at hun gjorde det for at skaffe penge, så de kunne rejse til de varme lande, for at han kunne redde livet på grund af en sygdom, han ikke måtte vide om. Krogstad og fru Linde beslutter sig for, at fortiden ikke længere kan forties. Konflikten bryder ud og Helmer afviser Nora, selvom han senere siger, han tilgiver hende og er villig til at lade "teatret" forsætte. Men det viser sig, at de ikke forstår ikke hinanden og er fremmede for hinanden. Stykket ender som bekendt med, at Nora vælger at forlade "teatret" for at undersøge og konfrontere sig med virkeligheden. Og hun smækker provokerende med døren.

Ulla og Klaus, som har været sammen i 18 år og som er glade for deres nye hjem og lykkelige for forholdet og papegøjen som larmer i baggrunden, konfronteres med den situation, at det måske kunne ramle sammen, ligesom det sker for Nora og Helmer. Kunne de forestille sig en afsløring af en hemmelighed, som ville få de konsekvenser? Det mest interessante er nok selve spørgsmålet, som naturligvis ikke besvares, men det er tydeligt, at det skaber en form for overvejelse og refleksion for de to og for tilskuerne. Det er nok det mest centrale ved denne eksperimentelle forestilling, som kun opføres denne ene aften – de andre aftener spiller den med andre par i andre hjem. Kunne katastrofen indtræffe?

Forestillingens risikofelt

Skuespillerne balancerer behændigt og nænsomt den intime situation uden at udstille parret på nogen ubehagelig måde. Det væsentligste sker på en måde i de ikke-realiserede mulighedsrum, der åbner sig – selve det at sætte Ibsens dukkehjem op imod et helt almindeligt par i vores skilsmisseramte samtid, hvor vi statistisk set ved, at forhold ganske hurtigt revner. Hvad støder vi da imod af uovervindelige konflikter i dagens parforhold, lyder det underliggende spørgsmål, som til gengæld ikke kan besvares i denne forestilling. For det er klart, at

intimiteten rummer både styrker og svagheder: vi skal helt ind i hjemmet, dukkehjemmet, men så må skuespillerne til gengæld også bevare en respektfuldhed over for de mennesker, som stiller sig selv og deres hjem til rådighed. Dermed bliver analysen naturligvis ikke så nådesløs, som den kunne være blevet i et rent fiktionsrum. Men hvad der tabes i radikalitet vindes måske i nærhed. Og sluts scenen bliver faktisk både rørende og dramatisk, når den bliver spillet af et par, der på ingen måde ønsker at ende der, hvor Nora og Helmer ender. Spændingen forbliver så at sige på et dobbelt plan. Hvordan går det Helmer og Nora? Går hun virkelig? Og hvordan går det Ulla og Klaus i den her meget teatrale ramme?

Forestillingen skaber et fælles æstetisk refleksionsrum. Det er et anderledes fællesskab end i det klassiske teater, hvor der er en adskillelse mellem scenen og tilskuerrummet. Tilskuerne befinder sig i og er en del af scenen og teatrets ramme, tilskuerne drages momentvis ind i fiktionsrummet men er ellers udenfor, som iagttagere til hovedpersonernes indlevelse og skuespillernes instruktion. På en måde er der tale om en demonstration af, hvordan fiktionens katastrofe kan udveksle med den såkaldte virkelighed. Forestillingens risikofelt er naturligvis, hvordan parret vil reagere: hvad hvis de har hemmeligheder for hinanden, som afsløres overfor os. Hvad hvis Nora-fremstilleren rent faktisk skred fra manden? Den dramatiske konflikt spejles i det aktuelle par således af forskelle og ligheder bliver forestillingens spændingsfelt.

Mellem fiktion og virkelighed

Efter forestillingen er vi i en overgang: forestillingen er slut, og vi er nu ikke længere tilskuere og snakker om opførelsen med andre tilskuere. Vi er jo heller ikke bare gæster, for vi kender ikke beboerne. Vi er mellem teatret og det private.

Klaus viser sin tamme papegøje, som han holder som en lille lærkefugl i hånden, og som

er glad for at blive aet. En af skuespillerne fortæller, at det er tredje sted de spiller, og at de har mødt meget forskellige par: et ældre par, et ungt par og Klaus og Ulla som midt i mellem. De havde aldrig været her før, og deres opgave var naturligvis at bruge rummet så godt som muligt. Det er meget specielt for dem, fordi de både spiller og instruerer og flytter rundt på rummet. Kitt Maiken Mortensen synes, det er spændende og har aldrig prøvet noget lignende. Selve den dramatiske struktur er fastlagt, men der stor forskel på, hvordan interaktionen mellem dem og personerne og personerne-i-roller, tilskuerne og rummet foregår. En tilskuer bemærker, at det fx var fantastisk at høre papegøjen i buret skræppe op på det helt rigtige tidspunkt, hvor Nora overvejer, om selvmordet er den eneste løsning. Ulla vidste ikke, at Helmer kaldte Nora lærkefuglen. Tilskuerne siver langsomt, mens Klaus og Ulla takker for besøget, og vi takker for deres opførelse. Deres hjem, indretningen, deres påklædning reflekteres af Ibsens Et dukkehjem både som en identifikation og distance. Fra første moment er de og tilskuerne iscenesat af situationen, og det er den iscenesættelse, som skaber risikomomentets autenticitetseffekt og affekt.

Ungdom 2015

Teater Republique har skabt en kunstig strand med 90 ton sand, en teltlejr med 35 farvestrålende festivaltelte og en badesø med 15.000 liter vand. Performerne er ca. 30 unge ikke-professionelle, som mødes med tilskuerne i en form for ungdomsritual. Mødet foregår i små telte, hvor et par tilskuere indgår i en dialog med en ung, i lidt større grupperinger omkring et lejrball eller som en samlet fest. Forestillingen er både en installation, en interaktiv udveksling og en rituel dans.

Ved ankomsten klæder man om. I foyeren hænger shorts og sommerkjoler som publikum kan iføre sig. Teatret har lovet, at der er sommervarmt i salen. Det skaber en særlig lidt

karnevalsagtig stemning, at tilskuerne står der i sommertøj og bare tæer, som var vi på vej til et badeland. Det skaber både et fællesskab og en transformation til en rolle. Man lukkes langsomt ind i rummet. Der er en lille sø, man kan gå igennem eller passere via en bro. Nogle i korte bukser vader bare igennem vandet, som går til knæene. Teatrets gulv er fyldt med sand, og der er en større teltlejr, træer og udkigstårne. I midten af rummet er der en åben plads, hvor tilskuerne placerer sig lettere desorienteret, fordi der er tåget, halvmørkt, og det er vanskeligt at se, hvem der er hvem. Her står man så og er lidt usikker, indtil der i mit tilfælde pludselig kommer en ung pige på omkring 17, tager mig i hånden og spørger, om jeg vil med ind i hendes telt. I sig selv lidt af en overskridelse at blive inviteret ind i en ung piges telt udstyret med diverse tæpper, billeder, dyr og bøger.

Ungdom er autofiktion, og de unge fortæller om sig selv og det er det, man reagerer på. Det er et møde men dog stramt iscenesat. Hvad de deltagende skuespillere finder på er ikke nødvendigvis sandhed, men det virker sådan i mødet, som fungerer troværdigt. Selvfortællingen er monteret ind i en teaterramme: Republique er en anerkendt teaterbygning, overraskende fyldt med sand og en masse telte. I denne ramme er autofiktionen på grænsen mellem fiktion og virkelighed og forholdet mellem det unikke eller partikulære og det universelle.

De unge fortæller om deres eget liv hver især til et par tilskuere. Det er en stramt iscenesat forestilling, som sikrer, at det ikke udvikler sig til hyggesnak, men bliver en udveksling på baggrund af en truende fremtid.

Ungdom kommer i sin form til at pege på et af de afgørende ungdomsproblemer i dag: mangel på fællesskaber overbelaster det enkelte subjekt, som presses til at dyrke individuel succes, selvkontrol og originalitet. Det skaber angst for at miste kontrol og for at fejle. *Ungdom* er en fremstilling af fællesskabets muligheder og umulighed. Selve opførelsen

bliver en slags udveksling mellem rollen og det personlige. Den personlige identitet er på ingen måde skjult, og træder frem i sin u-perfektehed, sårbarhed og menneskelighed.

Aktørerne er bragt i intim nærkontakt med deres tilskuer, hvilket skaber en ganske særlig udfordring. Det usædvanlige er selve udvekslingen, kontakten og mødet uden at de spiller på de sædvanlige ungdomsklicheer. Så de unge fremstår, som sårbare, uskyldige, transparente. Er det, hvad de er? Eller er det min projektion af min egen ungdom?

På besøg i teltlejeren

Hun har allerede en gæst, og hun spørger os, hvad vi kan lide og ikke lide. Jeg siger fx, at jeg godt kan lide at ryge inden jeg går i seng, og det viser sig, at det kan hun også. Der lyder pludselig en høj faretruende lyd, og der er et lysglimt, som var det torden. Hun skifter emne og læser op fra forskellige dagbøger ved lyset fra en lommelygte: det første kys var ikke så sjovt, heller ikke det første knald, hun læser om engang, da hun var gal på sin mor. Igen lyd og lysglimt som afbryder scenen, og hun skifter emne.

I den ”sorte” bog fremgår det, at hun har haft anoreksi og været ned på 36 kilo. Hun viser os dagbogen, hvor det fremgår, hvordan hun tæller kalorier, og hvor meget hun må spise. Vi spørger hende om detaljer, men afbrydes igen af lyden og lysglimtet. Hun beder os om at børste sine tænder og derefter digte en historie om en lille elefant. Hun viser breve og tegninger ophængt i loftet, fortæller om depression og indlæggelse. Jeg ser, at hun har sår på arme og ben, og hun fortæller, at hun har skåret sig. Hun viser os billedet af mormors kat og af hendes far, som hun ikke har set, men som hun nok vil opsøge en dag. Hun ved han bor i Svendborg. Billedet er revet over men klistret sammen igen.

Efter ca. 20 minutter, hvor vi også har ligget ned og holdt hinanden i hånden, går vi til et lidt større telt, hvor vi mødes med to veninder, som hver især også har to tilskuer-gæster med sig. Vi snakker om at være fuld til fest, om

at være på rejse, intimbarbering og hvilket tøj de skal vælge til festen. Min ven smider blusen og tager på mit forslag en hvid t-shirt på. Vi går videre til fest, og pludselig er der fuld gang i den. Alle danser med alle, og der danses runddans og futtog. Jeg får en kæmpe kaninmaske på og ser derfor ingenting, men jeg bliver ført med og guidet af min unge ven. Hun foreslår, vi sætter os ved søen med fødderne i vandet og snakker videre om fremtiden. Hun vil gerne til Afrika, og jeg fortæller om min oplevelse af det, for mig, skræmmende land. Vi går videre til et lejrball. Det er ved at være nat, og jeg tages i hånden af en ny ung. Vi ligger i en stor bunke og bliver strøget over håret og ser på månen. Derefter bliver jeg inviteret ind i et nyt telt. Denne gang er lyden og lysglimtet længere og mere skræmmende. Varsler det en naturkatastrofe, et jordskælv eller en skræmmende fremtid? Den unge er bange og bekymret, fortæller hun. Hvordan skal man kunne sætte børn i verden, når der er så mange bekymringer? Jeg fortæller om mine børn og de problemer og bekymringer, som ikke bliver mindre med årene. Hun tager mig i hånden, og vi lægger os udenfor på et tæppe og ser op på stjernerne, taler ublufærdigt om drømme og om fremtiden.

Det er morgen, og solen står op. Det er et fantastisk syn, da hele den ene bagvæg bliver til 100 sole. Morgentågen ligger i rummet, og langsomt kommer vi op at stå, og den unge peger på udgangen, som tilskuerne siver ned mod. Da vi forlader rummet, står de unge tilbage i sandet som efterladte. Jeg får lyst til at løbe hen til min første ven og give en knuser. Men jeg nøjes med at vinke, og hun vinker diskret tilbage. Er hun i en anden verden? Ved udgangen vender jeg mig atter og ser de unge stå stille tilbage som statuer. Der er ingen applaus og ingen bukker eller markerer, at forestillingen er slut.

Fiktion og ritual

Det hele har haft karakter af en form for ritual, en fiktion og en realitet. De unge er troværdige

og virkelige: de er sig selv, men de er også ”fortalte”. Min unge ven læste op af forskellige tekster, som hun formodentlig selv havde skrevet, viste billeder, tøj og bamser, og er på den måde en fortæller af sin forhistorie. Samtidig er hun her også her og nu: Hun holdt mig i hånden med en fast og bestemt hånd, det var i sig selv grænseoverskridende, men hendes autoritet skaber tillid, og man overgav sig fuldstændigt til hendes fortælling og konkrete handlingsforslag.

Mødet og samværet er stramt iscenesat og komprimeret. Vi følger en aften og nat til solen står op. Tiden er inddelt i sekvenser, hvor det truende vender tilbage og varsler fremtidens katastrofer og i sidste ende døden. Især udgangen giver mig associationer til de unge som fiktioner, som allerede har indoptaget både fortiden og fremtiden i dette melankolske nu, som vi allerede er på vej til at miste.

Lejren har iscenesættelsens afgrænsede karakter. På den måde adskiller det sig helt afgørende fra mange af de mediale iscenesættelser, som ungdommen tilbydes i de sociale og offentlige medier: fra facebook til reality-tv-shows. Det hænger sammen med forholdet mellem den optrædende ungdom og tilskuerne. De unge er handlende subjekter, de tager ledelse, ansvar og styrer myndigt og roligt de for manges vedkommende ældre tilskuere, som kunne være deres forældre. Hvordan det fungerer for unge og yngre tilskuere er ganske vanskeligt for mig at sige.

Der var for mig en oplevelse af anderledeshed, at blive ført af den unge uden diskussion. Forestillingen iscenesætter på den måde kommunikationen mellem de voksne og de unge som en form for ”karnevalistisk” omvendning. Den unge er autoriteten, og vi følger med som ”uvidende”. Teltlejren er et grænseland og en passage eller overgang mellem barndom og voksenliv, hvor processen og mulighederne er åbne. Det er grænseløst som en spejling og gensidig refleksion mellem tilskueren og den unge. Ungdomsrummet er

et særligt felt, hvor man hverken er det ene eller det andet, men i en form for overgang og opløsning (beruselse, jf. blå mandag): en transformationsproces, hvor vi (både dem og os) kan afprøve en række forskellige identiteter, og dermed ser vi gensidigt hinanden med den andens blik.

Identitet og identifikation

Som tilskuer var jeg ”ung” og ”ikke ung”. Jeg kunne identificere mig med den unge, jeg havde lyst til at feste og give den gas, men samtidig var jeg også i rollen som voksen og ældre. Skulle jeg forklare hende, hvad jeg mener, hun skal gøre, og hjælpe hende med de problemer hun havde? Skulle jeg spørge hende til råds i forhold til mine vanskeligheder med mine børn? Kunne hun forklare mig, hvem jeg er i hendes optik? Hvem er læren, og hvem er eleven? Pointen i denne form er, mener jeg, at vi begge i en vis forstand er det, som Jacques Rancière kalder den uvidende lærer (Forlaget Philosophia 2007). Det vigtigste bliver næsten, hvad hendes hænder fortæller mig. En tryghed, tillid, en uvished og det nødvendige og alligevel triste farvel. Det var teater, og vi må tilbage til vores virkelighed. Der er tale om en gensidig udveksling.

17-årige Astrid Haugensen og Jonas Slotorub på 19 er begge gymnasieelever og medvirkende. De ved at forestillingen skal være så autentisk som muligt, og at det er deres helt private tanker og erfaringer, de hver aften skal dele med publikum:

”Vi har også haft prøvepublikum på et par gange, og jeg føler, at jeg får et helt særligt forhold til den person, jeg har haft med inde i mit telt, netop fordi jeg har givet så meget af mig selv – og fordi de har givet så meget tilbage. Faktisk har jeg tænkt på vedkommende længe efter og forestillet mig, hvordan det ville være at møde den person ude i det virkelige liv. (...) For os er det jo en særlig mulighed at tale med et menneske, som måske er mere erfaren og kan give nogle råd, men som man ikke kender og formentlig aldrig kommer til

at se igen. Det kan sætte nogle nye tanker i gang – og den 60-årige kommer forhåbentlig ud efter forestillingen med en oplevelse af selv at have været ung igen.” Citeret efter Trine Munk-Petersen Berlingske 29.1. 2015. <http://www.b.dk/kultur/ungdommen-den-fantastiske-og-frygtelige#!>

Ungdom er både er både et reelt og fiktionelt møde. Det skaber en frihed og en potentialitet men også en tabsfølelse, fordi vi aldrig skal ses igen. De unge fortæller om dem selv med egne ord – til fremmede, som de ikke nødvendigvis har tillid til. At det lader sig gøre hænger formodentlig sammen med den sikkerhed, der er indarbejdet i dramaturgien. Desuden er der etableret en særlig gruppekultur forskellig fra hvad unge ellers deltager i fx som facebooks virtuelle fællesskab. Gruppen mødes udenfor teatret og har indført nye fællesskabssymboler.

Ungdom kan ses i lyset af de etablerede teatres forsøg på i disse år at sammentænke kunstproduktion, brugerorienterede strategier og pædagogiske udviklingsarbejder (fx under teatersammenslutningen Theatron).

Teaterinstitutionernes opgave som dannelsesinstitution, der ikke bare skal producere teater, leder til eksperimenter med nye publikumsformer, deltagelseskultur og nye måder at konsumere teater på. Der udvikles relationer, hvor deltagelse og oplevelse indgår som strategisk mål. I relation til den pædagogiske verden er forestillingen interessant, idet den afprøver et samarbejde mellem kunstproduktion og fællesskaber.

Der er et ansvar både overfor de unge og for tilskuerens væren i dette fællesskab. Det kan beskrives med Rancières begreb den ”Den frigjorte tilskuer”:

”Vi har brug for et teater uden tilskuere, hvor de tilstedeværende lærer i stedet for at blive forført af billeder, hvor de bliver til aktive deltagere i stedet for at være passive beskuerer”. K&K · Kultur&Klasse · 118 · 201

Rancière etablerer en analogi til den pædago-

giske relation, hvor han mener lærerens rolle er at ophæve afstanden mellem sin egen viden og elevens ikke-videnhed.

”I den pædagogiske logik er den uvidende ikke bare ham, der endnu ikke ved det, læreren ved. Det er ham, der er uvidende om, hvad han ikke ved, og hvordan han kan komme til at vide det. Læreren er på sin side ikke alene ham, der besidder den viden, om hvilken den uvidende er uvidende. Det er også ham, der ved, hvordan man gør den til et vidensobjekt, hvornår og ifølge hvilken fremgangsmåde.” Ibid.

Tilskueren er ikke blot uvidende i betydningen af, at han mangler fortællinger. Han kan inspireres til at formulere og udvikle sine egne eventyr og han kan sætte ord på egne erfaringer. Det svarer til, at Ungdom ikke er oplysende og giver en bestemt viden, men etablerer en relation, hvor tilskueren aktiverer sin egen handlekraft og sammensætter fortællinger i ord, billeder eller bevægelser.

Hvordan virkelighedsteater?

De fleste af Fix & Foxy forestillinger omhandler ikke virkeligheden, selvom flere udspilles i virkelighedens så som på Halmtorvet, Odsherred, Færøerne. Den centrale virkelighed er imidlertid selve opførelsens realitet. Fix & Foxy fremhæver og udpeger denne virkelighed via ikke-professionelle aktører. De er ofte i rolle og sat ind i en fiktionsramme, men deres personlighed, kropslighed, sårbarhed skinne igennem og griber tilskueren fordi de opfører en ofte velkendt fiktion på en anderledes måde. Derved får vi i særlig grad udpeget et vilkår. Virkeligheden er kun tilgængelig gennem en iagttagelseshandling. Vi ser ikke hvad som helst, men netop ’en virkelighed i denne optik. Det betyder af Fix & Foxy i særlig grad synliggør en anden konstruktion end den vi vanligvis benytter i iagttagelsen af virkeligheden.

Det er således ikke ”almindelige mennesker” som spiller deres egen historie. De er hverken vidner, dokumenter, eller hverdags eksperter som hos Rimini Protokoll. De er snarere aktører som reflekterer teatersituationen og

tilskuerforholdet. Fix og Foxy er hverken dokumentarisme eller fiktionsteater, men en forstyrrende hybrid, som i kraft af en interferens mellem opførelsen og forlægget (en film, et drama, et hverdagsritual) aktiverer tilskuernes refleksion: det kan være på et etisk plan eller det kan være på et æstetisk plan. Spørgsmålet for tilskuerne er om dette er kunst, hvorfor, for hvem, hvordan og i hvilken optik?

Som noget gennemgående er der i forestillingerne en meget venlig atmosfære mellem aktører og tilskuere og det skaber primært en undrende affekt. Det vil sige der er ikke tale om meget emotionelle eller følsomme forestillinger. Der er en vis distance som dog ikke er en ironisk distance. Det er affekternes indbyggede distance, som ligesom i Brechts episke teater vækker til refleksion – ikke nødvendigvis blot intellektuel refleksion ofte også som kinæstetisk empatisk refleksion. Det vil sige en refleksion som er baseret på tilskuerens kropslige deltagelse som samtidig iagttages at tilskueren udefra i en tilskueroptik.

Prostituerede, unge, en thai-kvinde, publikum der bliver indført i teatermediet med henblik på en forstyrrelse eller underliggørelse. Samtidig skabes en stærk empati og en affektiv relation, idet tilskueren så at sige lever sig ind i en andens vilkår. Empati åbner for en social sansning af noget andet end det som det vi allerede ved og som forstyrrer hierarkier og mønstre. Det afgørende er at de andre ikke er de stakkels andre som legitimere tilskuernes magt og position. Empati er en adgang til forståelsen af en anden kultur, I visse situationer kan empati stivne til fordomme, og det er det Fix og Foxy vil forhindre ved at producerer ambiguitet og uafgørlighed mellem forskellige koder og virkeligheds iagttagelser.

Forestillingerne har en række forskellige dramaturgier:

Den oprindelige forlæg som remedieres eller genopføres.

Tilskuernes deltagelse som roller/statister og som tilskuer-gruppe til i forestillingen

Produktionsteamets handlinger i form af teknik, rollespil, instruktion af tilskuerne.

Interaktionen mellem tilskuerne, produktionsteamet og forlægget.

Forestillingens virkning opstår i samspillet mellem disse forskellige niveauer, hvor nogle tilskuere går meget ind og deltager aktivt, mens andre er lidt mere passive og få bliver rene iagttagere.

Interview med Instruktør og dramaturg Jeppe Kristensen omkring Ungdom

Af Erik Exe Christoffersen og Ida Krøgholt

Hvordan spiller Fix og Foxys visioner om kunstnerisk udvikling sammen med idéerne om publikumsdeltagelse? Hvordan har I valgt de medvirkende?

Audition var et afgørende øjeblik i forhold til vores erkendelse af, hvad det var for en forestilling vi lavede. Vi ville lave noget, som kunne være interessant for et større teater, og vi havde snakket med République og havde mulighed for et stort rum, som kunne bruges til noget storslået, store billeder og vi havde også en drøm om noget interaktivt teater.

Hvad skulle vi gå efter og lægge mærke til? Castingen bestod af øvelser, som vi havde arbejdet med før. De skulle fortælle historier til hinanden to og to med få overskrifter. Det skulle være morsomt, trist eller fx beskrive en forandring. Og så bad vi dem fortælle de her historier på en linje, ikke deres egne, men dem de havde hørt, som om det var deres egne. Det blev myldrende fantastisk, hvad der kom ud af det. Det gik op for os, at det ikke ville give mening for os at vælge ud, hvem der skulle være med. Det ville blive helt skævt.

Hvordan havde I fået kontakt med dem som var

kommet?

Det var med annoncer i avisen. Vi besluttede at sige, at alle der havde lyst kunne være med og det var ikke os, der skulle bestemme. Det blev noget gennemgående. Arbejdet bestod i at lave et rum, som var interessant for dem at være i. Et prøverum der gjorde, at de havde lyst til at komme og blive gode venner og fortælle historier, at lede efter noget de kunne være tilfredse med og som vi samtidig kunne se på som tilskuere.

Det var ikke et bestemt problem eller tema?

Nej overhovedet ikke. Det normale hierarki blev vendt på hovedet: vi har overskudsbørn og arbejderbørn og det var ret tydeligt, at de som følte, at de normalt kunne klare alting, de havde en udfordring med forestillingen, for de havde ikke så meget at fortælle, og det var nemmere for dem som havde haft diverse problemer.

Hvordan foregik processen? Er det den enkelte som selv vælger ud? Hvor meget gør I ud af fortællingerne?

Meget lidt. Den var en lang proces fra september til februar med enkelte dage og weekender. Det meste handlede om i fællesskab at finde ud af, hvad det var for en forestilling og så to uger til at lave den. Noget der fyldte meget, var det der med, at der er en der tager dig i hånden og fører dig.

Er det noget I har trænet? At de fortæller og tager imod tilskueren og guider dem?

Hos os er det typisk, at vi ikke iscenesætter gennem at øve, men vi udvikler det, ved at man forstår, hvorfor man gør det. Vores prøver bestod i lang tid i, at vi mødte op og vi sad i en rundkreds og man fortalte, hvad man havde lavet siden sidst. Det tager lang tid. En time. Og så sagde vi: Nu deler vi op i to hold. Det ene hold har premiere på forestillingen om fem

minutter og det andet hold er tilskuere, og vi gik udenfor og når de så var klar kom vi ind og så en forestilling som var deres improvisation. Sådan arbejdede vi i månedsvi, hvor vi så ting og snakkede. Noget er kommet med i forestillingen. Fx den store krammescene på gulvet. Vi laver lys til den, men det er deres bud. Vi havde en fornemmelse af, at det ville være umuligt at time forestillingen: vi kunne ikke lære dem stikord, så vi lavede mange øvelser. 50 mennesker går rundt, og skal stå stille på samme tid, og går rundt igen samtidig. Øvelser hvor de lå på et tæppe. Hvor der ikke skete noget, og hvis der skete noget skulle man tage det ind i en egen stemning. Der opstod et univers af impulser.

Hvad med tematikker? Jeg oplevede en snak om intimbarbering, som var spændende at deltage i sammen med de unge for en fra min generation. Andre temaer var mindre berørende. Hvor stramt struktureret er det?

Det ved jeg knapt nok, jeg har jo ikke været inde i det hele. Vi spurgte også til casting, hvilke scener skal der være med i en forestilling om ungdom. Og vi tog imod forslag. Vi havde selvfølgelig også ideer. Men ikke nogle som var vigtigere. Vi blev ved med at spørge: Hvad synes I der skal være med? Temaer, som de foreslog, var først: Vi har travlt, Facebook, lektier. Ting som fylder, men som måske ikke var det, som stod tilbage. Det var mere: Hvordan får man en kæreste? Hvordan drikker man sig fuld?

De var 50, som aldrig havde mødt hinanden. Og man kunne ikke springe et skridt over og gå lige til "nu giver jeg mig selv helt". Men vi kom derhen, hvor de fortalte vilde historier. Vi havde indtil to uger før premieren en forestilling, der bestod i, at vi lukkede publikum ind i et rum og så improviserede de i to timer. De var på teltlejr og vi havde lyd og lys, som lagde stemninger, som de skulle reagere på. Der er den her stresslyd, der er romantisk sekvens, men de måtte ikke gøre det, de lavede forrige gang. Der var reglen at de skulle møde nye mennesker. Og sådan så det ud indtil

kort tid før premieren. Vi havde prøvepublikum og det var interessant, men også vanskeligt for lige pludselig var der en masse mennesker i rummet, som drev lidt rundt og ikke vidste, hvor de hørte hjemme. Det skiftede vi ud og tog fat på noget fra begyndelsen af processen. Men der var kommet en masse situationer og samværsformer, som vi kunne tage med. Men vi skabte ret hurtigt en stram struktur. I første del snakker de alle om sig selv og om barndoms minder, som de begraver og de taler om førstegangsminder. Fx det første kys. Anden del er forberedelse til fest. Her får man tilskuerne til at fortælle, hvad de har prøvet af udskjelser. Så er der festen, som er en fælles improvisation, som er helt fastlagt, så de ved hvad de skal. Her kan de skifte tilskuer, hvis de har behov for det. Der er så en kaoscene, som ender i en klump af mennesker. Derefter er der en natscene med angst, frygt, drømme og så kommer soloppgang, som er ordløs og som ender ud i afsked. Rummet er opdelt. Der er et telt, hvor man taler om krop og et kældertelt nede i jorden: kulkældereren, hvor det handler om tristed og angst. Ved søen snakkes der følelser. Hytten i træet har temaet det anderledes. I tisseteltet tales der om det at score. Rummene skaber struktur og de unge kunne trække tilskuerne med ind disse rum. Der er også et område, hvor man kan komme af med en tilskuer, som det ikke fungerer med. Der var to tilskuere til hver spiller som regel og hvis man havde to skulle man fortsætte med to. Nogle forestillinger var man med tre. Man havde ansvar for et bestemt antal hele vejen igennem, selvom de kunne udskiftes.

Har den enkelte et arsenal af historier som kan bruges. Hvordan vedligeholdes energien? Skal de veksle mellem forskellige fortællinger?

Jeg aner det ikke. Det svinger fra, at nogle er nede på jorden og andre, som er mere teatrale.

Hvordan fungerer lyden?

Lyd markerer skift i dramaturgi, som spillerne kan reagere på, den er en særlig "ulmen". Bortset fra festen er det lydflader, der er lyd med fugle, lyden af nat og lyde, som sætter stemningen og følger et

døgn som baggrundsmusik. De responderer på det til improvisation. Det forhindrede dagligdagssnak, at der var tegn til en ny scene. De brugte lyden til at skifte scene. Vi prøvede uden lyd. Men vi opdagede, at mange tilskuere bare ville snakke om sig selv og kunne bruge tiden på det. Det kunne være hyggeligt, men det var synd at de gik glip af flere møder. Hvis forestillingen blev for meget på tilskuernes præmisser, var det lidt uinteressant. Lyden var en form for dramaturgisk rensning

Hvordan har I tænkt tilskuerne? Jeg oplevede nogle vanskelige situationer. Fx var min unge helt fortvivlet, han havde brugt narko og var bange for ikke at kunne klare sig. Hvad skulle jeg gøre? Den anden tilskuer prøvede at gå i dialog, mens jeg lyttede. Jeg kunne ikke lade som om jeg var terapeut. Det var en fordel, at man fornemmede, at de havde styr på det. Jeg mistede min unge efter festforberedelsen og jeg ventede. Hvad skal jeg nu? Men så kom der en og tog vare på mig. Det var trygt.

Mange prøver drejede sig om, hvad man gør med de tilskuere, som ikke accepterer fiktionen. Nogle tilskuere kunne måske spørge: Hvor mange kilo sand er der? Kender I hinanden? Det blev uinteressant. Så de unge havde et nødmanus, de kunne trække frem, hvis de fik en snaksaglig tilskuer som spurgte: Er det spændende at være med? Det skulle de ikke svare på.

Der er en fase, hvor man tester kontrakten. Vi sad alene i teltet i lang tid og det var en sart situation. Men var han instrueret i, at der skulle være en ro og lade spændingen brede sig?

Det var et praktisk problem at få alle ind. Der kunne gå 10 minutter. Så nogle havde lange pinlige pauser, men det gav en interessant spænding og det gav mening.

Hvordan med interaktionen? Er der eksempler på at deltagerne er brudt ud af eller har overskredet fiktionen, hvor det er blevet problematisk?

Det var nok først og fremmest svært for tilskuere. Hvad skulle man stille op med det, at en taler om sin depression? Jo mere formgivet det var, jo lettere var det. Jeg har ikke oplevet, at spillerne har talt over sig. Det var så vigtigt, at de selv havde valgt det.

Her var det de unge, der tog ansvar, men hvordan foregriber man denne udveksling?

Vi ville gerne genskabe nogle af de minder, man har, hvor der virkelig skete noget fantastisk klokken fire om natten. Det skete kun denne ene gang og var fantastisk. Teltene, vandet, de bare tær i sand, lyden og lyset var det, som skulle få tilskuerne derhen i en fart. Det tror jeg skete en del gange, men afhængig af forholdet mellem spiller og tilskuer.

Jeg ved ikke om tilskuere er gået ud, men nogle satte sig ud til siden og så på. Der var faktisk nogle unge, som blev kærester under forestillingen. Der har været ekstremt intime situationer.

Ida Krøgholt og Erik Exe Christoffersen

Lektorer ved Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet.
