



Essay

At være på Borger scenen

Processen, Borger scenen

Aarhus Teater

At være borger på Borger scenen

Af Sofie Heidelberg

I september 2014 blev jeg udvalgt til at medvirke som aktør i Borger scenen på Aarhus Teaters opsætning af *Processen* – frit efter Franz Kafkas roman af samme navn. Som dramaturgistuderende og borger medvirkede jeg, og brugte min viden og personlige oplevelser til at iscenesætte mig selv sammen med ni andre borgere fra Aarhus ud fra spørgsmålet: *Hvem ligner hovedpersonen Josef K mest?* *Processen* blev en forestilling, der forenede de medvirkendes egne historier med iscenesættelser, der byggede på romanen og inviterede publikum i samtale med de medvirkende. Disse forskellige elementer skabte flere brud i forestillingens dramaturgi.

Arbejdsprocessen

Før prøvestart gjorde instruktøren det klart for de medvirkende, at hun ikke ville skrive et manuskript til forestillingen, men at det var noget der skulle udarbejdes i samarbejde mellem de medvirkende og instruktøren. Da der opstod forvirring omkring, hvordan gruppen skulle arbejde hen mod en færdig forestilling, nævnte instruktøren begrebet *devising*, dog uden at gå for meget i detaljer, måske for ikke at forvirre de ikke-teatervante medvirkende for meget. Hun forklarede dog, at denne arbejdsform var meget åben i forhold til en klassisk teaterproces. *Devising* kan forstås som at udtænke eller opfinde noget nyt med noget kendt som reference (Kjølner 2009). I dette tilfælde var referencen romanen *Processen* af Franz Kafka. Typisk for *devising* var hierarkiet løst, så der var en stor del af prøvetiden åbent for, at de

medvirkende kunne byde ind. På den måde blev følelsen af at skabe sin egen rolle og historie på scenen forstærket for den enkelte. Havde instruktøren været mere autoritær fra starten, kunne der have været en risiko for, at hun ville miste nogle af de medvirkendes engagement, da de medvirkende ikke kun medvirkede på grund af specielle kompetencer, men fordi de havde noget personligt på hjerte.

Arbejdsprocessens opbygning på Borger scenen mindede på flere måder også om *viewpointarbejdsmetoden* (Kobbernagel 2009), som kan beskrives som en slags fysisk *brainstorm* ud fra ni kategorier og spilleregler, og hvor arbejdet fordeles over forskellige faser. Den kinæstetiske respons er den mest grundlæggende *viewpoint*, og er med til at skabe et sammenspil mellem de medvirkende, og er knyttet til den fysiske væren og bevægelse på scenen. Dette handlede altså om, hvordan aktørerne reagerede på hinandens fysiske impulser. Den kinæstetiske respons blev oftest brugt som opvarmning for at gruppen nemmere kunne lære at reagere på hinanden og med hinanden. Et eksempel på dette var en *tømmerflådeøvelse*, hvor de medvirkende skulle bevæge sig som en enhed og stoppe på samme tid og gå på samme tid. Der måtte ikke være en leder, og det skulle være som om hele gruppen bevægede sig af sig selv. Den kinæstetiske respons var ganske grundlæggende for os, for at kunne lære at reagere på hinanden og være til stede i forestillingen. Vi blev ekstra opmærksomme på hinanden og på rummet. Da vi mødte hinanden før den egentlige prøvestart, skulle

vi ligeledes lære, hvordan vi kunne stå på en scene og samtidig være så meget som muligt os selv. Når man skal stå på en scene, kan man som medvirkende godt føle, at man skal præstere. Derfor lavede instruktøren to øvelser med os, hvor det handlede om at være til stede på scenen, men uden at skulle vise noget frem eller forsøge at fremkalde en egentlig reaktion hos tilskueren. I den første øvelse satte instruktøren et stopur på to minutter, og bad os gå op én for én med et afslappet blik rettet mod tilskuerne, som her var instruktøren og de andre medvirkende. I den anden øvelse skulle vi ligeledes stå enkeltvis på gulvet, men her handlede det om, uden at forsøge at underholde, at fortælle, hvordan man havde det på gulvet. Igen tog øvelsen to minutter. Jeg kunne fx stå på gulvet og sige, at jeg var nervøs over at stå der, og at jeg ikke kunne lide at skulle se folk i øjnene, men det behøvede heller ikke at handle om følelsen omkring øvelsen. Man kunne også fortælle, at man kunne mærke, at man var træt, tør i munden, havde ondt i benet og så videre. Begge øvelser var med til at styrke det kinæstetiske. Vi lærte noget af at se hinanden stå på gulvet, det styrkede vores tilstedeværelse på scenen og samtidig fjernede det et fokus fra det at skulle præstere. I disse øvelser handlede det om at være fuldstændig tro mod sig selv, og ligesom i de andre kinæstetiske øvelser om at følge de impulser, som man fik, mens øvelsen stod på. Således kom vi ind til en af essenserne ved borgerscenetheater; at det netop handler om at se almindelige mennesker være almindelige og sig selv på scenen.

Den tredelte dramaturgi

Det kinæstetiske, som vi arbejdede med, sætter Eugenio Barba (Barba 2010) i forbindelse med den organiske dramaturgi, som han forbinder med skuespillerens individuelle arbejde. Den

organiske dramaturgi er en selvstændig logik, som hverken hænger sammen med instruktørens eller dramatikerens/forfatterens intentioner, men handler om, at den medvirkende skaber sine egen logik ud fra sin biografi, personlige behov, tekst, karakterer samt sit forhold til de andre aktører, og de opgaver de får tildelt. Barba ser ikke skuespillerens arbejde som en fortolkning af en karakter eller tekst, men som en primær komposition med en værdi i sig selv. Den organiske dramaturgi er med til at holde forestillingens øvrige elementer sammen og give liv til den sceniske tilstedeværelse. Netop fordi skuespillerenes arbejde ikke er afhængig af en fælles fortolkning, er Odin Teatrets skuespillere kreativt uafhængige. På samme måde var de medvirkende i *Processen* i en stor del af arbejdsprocessen frie til at have deres egen tolkning af deres personlige rolle i forestillingen samt af romanen, og instruktøren på *Processen* var langt hen af vejen uvidende i forhold til den færdige forestillings udtryk.

Som en del af Barbas tredeling af dramaturgi, kalder han den evokative dramaturgi for tilskuerens dramaturgi, da det evokative sker ved tilskuerens oplevelse af aktørens kinæstetiske væren på scenen, mens den organiske dramaturgi skaber følelser hos tilskueren, og den narrative dramaturgi fremkalder tanker, spørgsmål og evalueringer. Båndet mellem aktørens bevægelser og tilskueren kalder Barba for kinæstetisk empati. For Barba er der altså en sammensætning mellem følelsen og tanken mellem den organiske og narrative dramaturgi. Tilskuerens dramaturgi kaldes også de forandrende tilstandes dramaturgi. Dette er en "rystelse" af tilskueren ved en form for uorden eller spring forestillingen tager, som fremkalder en anden følelses- eller bevidsthedsmæssig tilstand hos tilskueren. Barba mener, at denne

dramaturgi både er rettet mod tilskuerne og de medvirkende, da forestillingen her er blevet uafhængig og har fået sit eget sprog, som de medvirkende og publikum skal tyde sammen. Dette sker gentagende gange i brudene i fortællingerne i *Processen*. Idet der sker et brud, bliver tilskueren opmærksom på sig selv i teatret.

På Borgerscenen kan man tale om, at den kinæstetiske empati er, når tilskueren oplever den almindelige borger på scenen. Det er en anden oplevelse end at se en skuespiller fremstille en rolle. Man kan reagere ved at se noget særligt ved borgerens fysiske fremtræden. Er hun gammel eller ung? Trækker hun på sit ene ben? Disse fysiske udtryk kan vi også reagere på, når vi ser en skuespiller, men deri kan der også tillægges en intellektuel tolkning, da man som tilskuer ved, at vi ser på en skuespiller, i en indstuderet rolle. Selvfølgelig kan man stadig tolke på en borgersceneproduktion på samme måde, men jeg vil mene, at man vil opleve en langt større kinæstetisk empati på Borgerscenen, da tilskueren først og fremmest ved, at det er en borger, som lige så godt kunne være tilskueren selv. Netop fordi den kinæstetiske empati er knyttet til den organiske dramaturgi, vil jeg mene, at den kinæstetiske empati er størst i de dele af forestillingen, hvor der er fokus på den medvirkendes personlige historie, og hvor tilskueren bliver inviteret op på scenen til de medvirkende. Her oplever tilskuerne de medvirkende i kontakt med deres eget materiale, og vil derfor læse den medvirkendes kropssprog og reaktioner med kinæstetisk empati.

Et nyt kunstbegreb

Værkets autoritet i teatret har for det klassiske teater været dramatikerens manuskript, men hvad er værkets samlende autoritet i *Processen*? Selvom et skrevet værk dannede rammen for forestillingen,

havde det ikke den autoritet, som man ser i klassisk teater, hvor det replikbaserede manuskript ligger til grund for forestillingens gang. I stedet ser man en forestilling, hvor de, der havde autoriteten på Borgerscenen, var de medvirkende borgere. Man kan altså sige, at det vigtigste element, der definerer både *Processen* og borgerscene- produktioner generelt, er det autentiske eller dokumentariske menneskes fortælling og medvirken i værket.

Tine Byrdal Jørgensen (2016), der har fungeret som koordinator og dramapædagog på Borgerscenen på Aarhus Teater, skriver i artiklen *Borgerscener og kunstkritik* om, hvordan borgerscenerne udfordrer kunstsystemet. Byrdal mener, at hvis borgerscenerne får fodfæste i det danske kulturlandskab, kan de udvide kunstens grænser og give en ny forståelse for, hvad teater kan være. Borgerproduktioner både forskyder forståelsen af teater og trækker tråde tilbage til en moderne kunstforståelse. Byrdals artikel åbner op for, at der bør etableres et nyt kunstbegreb, der anerkender borgersceneproduktioner som professionel kunst på trods af manglen på professionelle aktører på scenen. Hun trækker en linje tilbage til Marcel Duchamps udstillede pissoirkumme, som netop var et kunstværk, fordi det var udstillet af en kunstner på et museum, selvom det var en genstand, som var taget direkte fra ”den virkelige verden”. På samme måde er de medvirkende, de almindelige borgere, taget væk fra deres hverdagsramme og ind i en kunstnerisk ramme og iscenesat af et professionelt kunstnerisk hold, hvor de fremstår som det, de er i deres hverdag. Forskellen er dog, at Duchamps kumme var et objekt, der kunne sættes uændret ind i den kunstneriske ramme, hvorimod de medvirkende borgere selv har en indflydelse på, hvordan de vil fremstilles i den teatrale ramme, hvilket også kan være med til at udfordre

kunstbegrebet. Borgerscenen åbner op for et kunstnerisk samarbejde mellem professionelle og ikke-professionelle. Det er en genre, som med Tine Byrdsals ord folder kunst og hverdagsrummet sammen og udfordrer på avantgardistisk vis grænsen mellem kunst og livsverden. Det er en form for kunst, der giver forskellige typer mennesker mulighed for at møde hinanden på tværs af forskellige segmenter.

Den franske filosof Yves Michaud har karakteriseret moderniteten i tre utopier: Utopien om demokratisk medborgerskab, arbejdets utopi og kunstens utopi, som alle tre er relateret til hinanden. Utopien om demokratisk medborgerskab handler om frihed og lighed. Arbejdets utopi handler om social forandring og kunstens utopi drejer sig om kommunikation og fællesskab mellem mennesker. Forbindelsen mellem utopierne fører tilbage til Immanuel Kants idé om erkendelseskræfternes frie spil i den æstetiske tilstand. Det handler om, at man ved at kommunikere om den æstetiske erfaring, rækker ud efter en subjektiv universalitet, og derved deltager og bidrager til at skabe et intersubjektivt menneskeligt fællesskab. Når man frigør sig fra personlige og sociale begrænsninger, kan kommunikationen om det æstetiske civilisere og kvalificere alle slags mennesker til politisk frihed og lighed (Eriksson, 2014). Dette betyder altså, at kunsten kan være med til at skabe et fællesskab og en lighed mellem mennesker på tværs af segmenter. Borgerscenen forsøger at skabe identifikation og nærhed mellem publikum og de medvirkende med et kunstbegreb som sætter en ikke-scenevant på scenen, og derved møde publikum i øjenhøjde.

Sofie Heidelberg

Sofie Heidelberg har skrevet specialet: *At være eller ikke at være Josef K. – En personlig fortælling og en dramaturgisk analyse af processen og forestillingen "Processen" af Borgerscenen på Aarhus Teater*, Dramaturgi 2016.

Litteratur

Barba, Eugenio (2010): *On directing and dramaturgy – burning the house*, Oxon, Routledge.

Eriksson, Birgit (2014): "Mellem kommunikation og kreativitet", in: *Kultur og Klasse*, nr. 118.

Jørgensen, Tine Byrdal (2016): "Borgerscener og kunstkritik", in: *Peripeti* 24.

Kjølner, Torunn (2009): "Devising og konceptuel devising", in: Kobbarnagel, Lene (red.): *Skuespilleren på arbejde*, Frydenlund, København K.

Kobbarnagel, Lene (2009): "Viewpointteknikken" in: Kobbarnagel, Lene (red.): *Skuespilleren på arbejde*, Frydenlund, København K.