



Essay

Fællesskabsformater

46+1, Aalborg Teater (2017)

Fællesskabsformater

100 procent København, 2013, Fædre, 2015, All my dreams come true, 2013, Kalaallit Aalborgimiitut, 2015, Uropa, 2016, The Provocateur, 2015, Bâtiment, 2016, 46+1, 2017.

Af Erik Exe Christoffersen og Ida Krøgholt

Brugen af ikke-professionelle kan ses som en form for selvkritik af teatret. Teatret bevæger sig ud af det etablerede teaterum eller omvendt trækkes ikke-teatervante tilskuere ind i teatret. Det er en risiko som også knytter sig til de medvirkende som ikke har den professionelles sikkerhed og derfor på mange måder er udsat – selvfølgelig også i forhold til hvad der sker efter forestillingsperioden.

Det følgende er gensyn med en række forestillinger, hvor vi peger på forskellige formater. De forskellige måder at inddrage aktørerne på, kan tilsammen vise en variation i feltet. Iscenesættelserne lader aktører indgå i en fremstilling af en by (*100 procent København, 2013*), i et tematisk fællesskab (*Fædre, 2015*), et drømmende fællesskab (*All my dreams come true, 2013*), et etnografisk fællesskab (*Kalaallit Aalborgimiitut, 2015*), et asylpolitisk fællesskab (*Uropa, 2016*), et nationalt fællesskab (*The Provocateur, 2015*), et stedsspecifikt fællesskab (*Bâtiment, 2016*), et genetisk fællesskab (*46+1, 2017*).

100 Procent København,

Rimini Protokoll, Det Kongelige Teater 2013

Byen som fællesskab

Konceptet begyndte i Berlin i 2008, og siden har teaterkollektivet Rimini Protokoll iscenesat statistiske kædereaktioner i en række andre byer: Mannheim, Köln, Melbourne, Athen, Vancouver, London, Zürich, Wien og endnu flere – og altså nu i København.

Drejescenen bevæger sig langsomt, og en for en stiger de medvirkende op på den og præsenterer sig med navn, alder, en medbragt ting og en kommentar om "likes" og "dislikes". Claus, som mener det kongelige teater burde drives på markedsvilkår, har taget en kasse med søm og skruer med, "fordi man aldrig ved hvad der kan ske". Amalie elsker at rejse og har dekoreret sig selv med breve fra folk, hun skriver med ude i verden. Pertunia viser publikum en skinnende gul kjole, som hun har fået af sin sydafrikanske mor. Og Sonja, der har været buschauffør og hader frivillig tvang, stiller sin valgplakat fra Dansk Folkeparti til skue. Personerne, man her møder, er alle sammen københavnere, endda 100 %. Det betyder ikke, at de har københavnske aner eller taler en københavnsk dialekt, men at de bor i København. Og da er man statistisk set københavnere. De er kommet med i forestillingen her, fordi de dækker seks statistiske kriterier, der afspejler Københavns demografi: køn, alder, geografi, familiestatus, etnisk oprindelse og socialøkonomisk stilling. Og hver af dem repræsenterer på den måde 5.622,53 af de 562.253 indbyggere i Københavns Kommune.

23 % af Københavns befolkning er udlændinge, 54 % er født uden for København. En bys statistikker holder sammen på borgerne, de gør det muligt at skabe et overblik over byen. Ifølge sociologen Anthony Giddens, lever alle i det moderne omskiftelige samfund, som små sociologer. Vi bruger statistikernes

oplysninger om ægteskab, skilsmisse, dødelighed osv. til at beregne og planlægge vores handlinger. Statistikker er altså ikke bare empiriske facts om det sociale liv, de er med til at skabe det sociale, og derfor er statistikken ifølge Giddens *refleksiv*. *100 Procent København* er fremstillet på baggrund af en lignende tanke og kombinerer det statistiske overblik med et komplekst socialt spil.

Et partcipatorisk kunstværk

I virkeligheden er selve forestillingen kun en del af et partcipatorisk værk, som deltagerne har været aktører i over nogle måneder. Københavnerne i forestillingen er nemlig castet af hinanden i en lang kæde. Den eneste medvirkende, Rimini Protokoll selv har hyret, er statistikeren, Karl Axel, der har været ansat 40 år på Statistisk Kontor, og som endda har fået en medalje for tro tjeneste. Karl Axel har inviteret Villy med, Villy er pensionist og vil gerne have trafikken ud af byen. Og Villy har inviteret Kaj, der har inviteret Dorthe, der har inviteret Louise, der har taget Hikmat med osv. Castingen startede i maj i år. Hver ny deltager fik til opgave indenfor 24 timer at finde den næste ud fra princippet om, at vedkommende skulle matche en eller flere af de seks statistiske kategorier for befolkningen i Københavns Kommune. Og hver gang en ny deltager var blevet fundet, blev valgmulighederne for, hvem den næste kunne blive, forståeligt nok mindre.

Programmet til denne forestilling har en særlig betydning. Forestillingens partcipatoriske stil er tydeligvis inspireret af principper fra de sociale medier, man får et helt katalog med facts om samtlige medvirkende 'venner', der har deres egen profil med foto og korte beskrivelser af personlige karakteristika. Også det statistiske princip bag castingen og forestillingen informerer programmet om. Bagefter kan man så løbe det igennem og tilegne sig flere facts om byen København og om forestillingens faktiske personer, som man er kommet nær.

På en sjov måde får forestillingen ved hjælp af personerne i den vist, hvordan den menneskelige faktor snyder kortlægningsprocessen. Mod enden af forestillingen svarer flere af de medvirkende bekræftende, da der spørges "hvem har løjet i dag", og sådan bliver statistikens signifikansniveau tematiseret. Det er en præmis for det hele, at der ikke er nogen troværdighedspræmis for virkelighedsfremstillingen i denne teatrale populationsundersøgelse.

Mediering af de 100 borgere

Forestillingen præsenterer københavnerne både som unikke individer og som mere ensartet masse. Den korte og frontalt henvendte præsentation, de hver især bidrager med på drejescenen ved forestillingens begyndelse, har gjort dem til personer, man som publikum føler med og engageret holder øje med i det kommende. Men der er gjort lige så meget ud af at præsentere masseperspektivet. Det sker primært medieret, via et kamera der filmer drejescenen oppefra. Set fra oven projiceres deltagerne på en stor rund skærm, der hænger bag dem. Der indgår mange snedige koordineringer mellem deltageres bevægen sig omkring på gulvet og filmatiseringen af samme. Fx grupperer de sig på gulvet i forhold til hvilken del af Københavns Kommune, de kommer fra. Og skærmbilledet supplerer med en grafisk finesse, hvor man kan se kommunegrupperingerne gennem et transparent kort med afmærkede bydele. På skærmen synliggøres her detaljer, som kun kan ses i det vertikale perspektiv: hvem der kommer fra Østerbro, Nørrebro, Bispebjerg, Amager osv.

At skildre deltagerne skiftevis som personer, der adskiller sig fra hinanden og som en anonymiseret flok, er et central greb i forestillingen. Skildringen udfoldes gennem en stribe af holdnings- og adfærdsmæssige stikprøver, som udspiller sig undervejs. En af forestillingens måder at etablere sådan et spil på, sker gennem en spørgeleg, som er struktureret efter principper, der gør det nemt og enkelt at gruppere og statistisk aflæse deltageres svar, som i et spørgeskema. Der er som regel to valgmuligheder

a la ”jeg” og ”jeg ikke”, og deltagerne besvarer stikprøven ved at placere sig ud for deres foretrukne. De positionerer sig her holdningsmæssigt i forhold til emner som politik, religion, miljø. Men der tages også stikprøver af mere tilfældige forhold, fx ”hvem kom til København for at opfylde sin drøm?” ”hvem har grædt indenfor det sidste døgn?” eller ”hvem bor med sine forældre?”.

Anerkendelsesteater

Det er en palet af mennesker: Som nu 20-årige iranske Husam, der har besluttet sig for at skifte en kriminel løbebane ud med skole og lektielæsning, og Kipanga fra Congo, der er flygtning, arbejdsløs og for hvem, København er verdens bedste by. Det gibber lidt i publikum, da 22 af de ellers muntre københavnere bekender at have lidt af en depression, og atter da 20 af dem markerer, at de har overvejet selvmord. De scener, hvor et enkelt individ er helt alene om en ytring, er også stærke fremstillinger. Som manden, der svarer bekræftende på udsagnet ”vi tror ikke vi vil være i live om tre år”. Eller kvinden der står alene i sin røde kjole på scenen som respons på ”vi voksede op uden en mor”. I den form for udskillelse af enkelte individer anes noget tragisk, men man må nøjes med anelsen, der gives ikke mere end disse stærkt visuelle statements. Ind imellem savnede man spørgsmål med et mere konfronterende touch. Men stemningen i salen var hjertelig og anerkendende, så hvorfor ødelægge den gode stemning, kan man spørge, er det ikke netop byens samhörighed på trods af forskellighederne, denne forestilling skal affirmere og fejre?

Den personlige og varme relation, der blev etableret ved forestillingens begyndelse til hver enkelt medvirkende gjorde, at der blev meget kort vej til publikums empati. Alle synspunkter blev mødt med synlig anerkendelse. Der blev klappet og piftet, og både den unge fyr med skyderen og tilhængeren af Dansk Folkeparti kunne stå frit frem uden at skulle høre buh'en fra salen. Den anerkendende grundstemning bevirkede, at kulturelle, politiske eller religiøse forskelle blev sidestillet men ikke konfronteret med hinanden, og forestillingen kom ikke rigtig i kødet på de mere problematiske sider af det at leve side om side med vidt forskellige værdier.

Mulighed for antagonisme?

En elegant og åbnende gestus var det, da publikum i en lille sekvens blev inviteret til, med håndsoprækning, at markere, om *de* følte sig repræsenteret. Det ledte over i en scene, hvor publikum fik til opgave at rette spørgsmål til de medvirkende, der markerede ved at række en hånd i vejret. Mens første del af publikumsinvolveringen var et forfriskende aktiveringsgreb, var den efterfølgende spørgerunde under publikums ledelse ikke så vellykket. Interaktionen virkede lidt umotiveret, nærmest som et ideologisk dogme, der ved at give publikum det førende greb, gav dem indflydelse men desværre samtidig svækkede iscenesættelsen. Problemet var ikke, at publikum blev aktiveret, men at der ikke var nogen ramme for interaktionen. Det var egentlig fint at blive konfronteret med opgaven, man kunne næsten ikke undgå at komme til at overveje betydningen af spørgeretningen. Fx overvejede jeg, om man kunne spørge på en mere udfordrende og måske antagonistisk måde, end forestillingen hidtil havde gjort, men jeg kunne ikke komme på noget brugbart, for hvordan skulle spørgsmålet formuleres, og hvad ville konsekvensen blive? Enkelte forsøgte sig så halvhjertet med spørgsmål som ”hvem mener landbruget har betydning for København” og ”hvem prutter om natten”. I stedet for den lidt ørkesløse interaktion med salen, ville en dramaturgisk opstramning med indarbejdning af nogle mere præcise kontrapunktiske momenter formentlig have givet en modsat effekt og kunne have gjort kommunikationen af værdimæssige forskelle til et ’farligere’ og mere vedrørende emne.

100 Procent København er baseret på et eminent koncept. Den statistiske kædereaktion overfører på en finurlig måde principper fra de digitale medier til analog form, og det er imponerende, at

Rimini Protokoll kan rammesætte dette kaos: de 100 medvirkendes spil, de statistiske skabeloner og interaktionerne så vel-timet og visuelt virkningsfuldt. De dramaturgiske svagheder, der samtidig viser sig, kan ses som et resultat af den anerkendende tilgang, som skinner igennem som princip bag produktionen. Et princip, der ser mennesker som ressourcer, og som derfor forholder sig undersøgende til 'den anden' frem for at fokusere på de problematiske sider af det sociale fællesskab. Grundindstillingen er: "jeg ved ikke, hvad du er for et system, og du kan ikke se ind i mig, så lad os undersøge hvad relationen mellem os kan udrette". Det er oplagt at et participatorisk kunstprojekt som *100 Procent København*, der undersøger forholdet mellem teatret og det sociale, og som er betinget af aktørernes frivillige indsats, i en vis udstrækning betaler participation med anerkendelse. Men den anerkendende indstilling har også en pris, og spørgsmålet er, på hvilken måde forestillingen udfordrer "massen i os", som Peter Sloterdijk har efterlyst i sin kultursociologiske diagnose af massesamfundet (*Masse og foragt*, 2002), hvor han forholder sig kritisk til massekulturens gensidige rygklapperi. Sloterdijks synspunkt er, at vi i det moderne massesamfund ikke kan finde ud af at give foragten en anstændig form, og derfor bliver den umulig at håndtere og et samfundsmæssigt tabu. I *100 Procent København* er der en tendens, der peger i den retning, en tendens til at den anerkendende fremstilling af københavnervillevet lægger en dæmper på de mere beskidte og smertelige sider af samme.

Fædre

Aarhus Teater 2015

Et tematisk fællesskab

Der ligger 5 tons sand på scenen. Der er en masse sandkorn svarende til sædceller i en enkelt sædudløsning, fortæller Patricia. Scenen er en sandkasse, som aktørerne søger og graver i, med publikum siddende tæt udenom i en halvcirkel. Patricia er forestillingens eneste kvindelige medvirkende, og hun opregner det detaljerede sædcelleregnskab, mens hun studerer sandbunken ved hjælp af lyset fra en lommelygte. Hun har selv søgt efter den mand, der for 27 år siden leverede en ladning sæd til hendes mor, hvoraf en skæbnefuld celle har skænket hende de mørke øjne og genetiske evner for musik. Men nu har hun opgivet at finde ham, den anonyme far, og selv om hun gerne ville kende sit genetiske ophav, gør det hendes verden lidt mere overskuelig at lade vær at lede mere. Patricia er én af de syv medvirkende, hun sørger for at forestillingen glider, hun giver tekniske cue's, har overblik, og lægger stemme og rytme til.

Fædre lader de medvirkende fortæller om et vedkommende tema, hvis konfliktpotentialer berører alle. Men som 'sig selv' præsenteres de som singulære personer. Og det betyder at uanset hvor meget 'vi' alle kan snakke med om fædre, kan vores oplevelser ikke beskrives med et fælles 'vi', da erfaringerne er noget, vi gør alene. Hvert eneste blik forestillingen tilbyder forbliver på den måde personligt, uden at der søges efter en fælles abstraktion a la: sådan bør vi være fædre, eller sådan kan vi forestille os fædre må føle. Derfor fungerer forestillingen også godt som virkelighedsteater - det er virkelighed, der præsenteres på scenen med disse medvirkende borgere som materiale, og 'i virkeligheden' findes vi kun en og en.

Instruktør og dramaturg har vægtet de mere smertelige dele af far-forholdet. Dermed virker det også som om, de medvirkende satser noget med deres fortællinger, og at de er på opdagelse i deres egen forståelse af det, de beretter om – og måske får noget ud af at stå på scenen her og nu og dele deres erfaringer. Det er denne form for nærvær gennem autofiktion, Borgerscenen i denne forestilling har udviklet et rigtig fint greb for. Fortællefragmenterne er bundet og monteret sammen på en højst

virkningsfuld måde, med en transparent dramaturgi, der løbende formidler et overblik og ved hjælp af vejskilte markerer den dramaturgiske retning. De musikalske indslag er ret afgørende og de medvirkende kan alle sammen spille musik. Det er sandsynligvis derfor, de ikke forsøger at 'spille skuespil'. Musikken skaber brud med de personlige fortællinger, og det virker forfriskende, at aktørerne spiller og synger sammen og laver rytmisk musik – stomp - ud af bevægelser med redskaber og skovle, når de graver i sandet.



Fædre, Aarhus Teater (2017)

Den gode familiefar, den fraværende far, stenaldermanden og fremtidens far

Blandt de syv medvirkende har tre selv erfaring med rollen som far - eller faropgaven, -gaven eller -udfordringen, alt efter hvordan man ser på det. Alle har medbragt fortællinger, som kalder på at blive fortalt, og som omhandler personlige, ofte smertefulde og pinlige men også forløsende erfaringer med deres fædre og i nogle tilfælde altså med eget faderskab. Og der er mange måder at have det med fædre på indenfor faderskabet, hører man. En far kan vise sig at være en helt anden end den, man troede. Selv den mest cool macho-far kan gå hen og blive blød og grådlabil. Og man kan godt savne sin far hver eneste dag, selv om han i sit fravær bare hælder mere og mere salt i afsavns-såret.

Forestillingen er dramaturgisk organiseret i fire kategorier, som lapper ind over hinanden: den gode familiefar, den fraværende far, stenaldermanden og fremtidens far. Stenaldermanden bekymrer sig ikke om, hvilke børn der er hans, og hvem der er børnenes mor. Sæddonoren er sådan en stenaldermand. Den fraværende far fylder betegnende nok mest i forestillingen, det er den kategori, de fleste fortællinger berører, den, der er mest stof i og mest kvalfulde. Fremtidens far er også under kontinuerlig tematisering,

bl.a. diskuterer de medvirkende flere gange holdninger og grænser i forhold til naturlig befrugtning, fertilitetsbehandling og reagensglasbørn. De drøfter hvad genetisk relation egentlig betyder og diskuterer både deres egne og mere almene etiske grænser for, hvornår og hvordan der kan være grund til fertilitetsbehandling. Og de snakker om, hvilken far de gerne selv vil være, hvilket igen relaterer til deres egne erfaringer og sætter deres fertile baggrunde i spil.

Det at tage afsked med en far eller ændre de forestillinger man har om at være eller have en far tematiseres: Jeppe beskriver sit forsøg på at sige farvel til sin fars bastante normer og kritiske fordømmer-refleks, og barndomshjemmet sammenligner han dystert med en tomt, der ligger og stråler som efter en atomulykke. Samtidig er farens store legeme et potentiale, og hans fars krop har en tiltrækningskraft, som han reflekterer over: "At give min far et kram er som at holde om et træ i skoven. Man bliver ikke krammet igen, men man ved godt, det har en vitalitet." På den måde tegnes diskret og humoristisk en nuanceret fortælling om et faderopgør. At være far beskrives også som en grundmodel. Henrik er selv far, men i en ny farmodel – en ultra kompakt letvægtsmodel. Henrik er nemlig ikke så stor som de fleste andre fædre, da han har sygdommen knogleskørhed. Hans egne børn lider heldigvis ikke af det samme - men han tumler med oplevelsen af, at børnene er blevet belastet af andres blikke på deres lille far. Til syvende og sidst kan det nu ikke slå ham omkuld, siger han. At være far kan også ses som et kompetenceprofilert job, og Lasse fortæller i munter stil om sin jobsamtale til projektstillingen, hvor han gjorde sit bedste for at overbevise sin kommende kollega om, at han kunne leve op til kravet om stabilitet og omstillingsparathed. Han fik jobbet og opdagede, at han reelt havde signeret en 18-årig kontrakt, ja, nærmest havde fået fastansættelse.

Det sørgelige

Man bliver vidne til en tabubelagt og grum fortælling, som fortælles usminket af Nikolaj, forestillingens yngste medvirkende. Hans far lever ikke længere, han var filosof og misbruger. Hver tredje uge drak faren sig fra sans og samling, og moren samlede ham op gang på gang. Moren valgte også selv at afruse faren og lænkede ham med håndjern til en radiator, som han blot rev ud af væggen. Man var i kaos næsten hver dag, så da forældrene overraskende fortalte, at der ventede en ny i familien, kunne drengen Nikolaj ikke rigtig følge deres forventningsglæde men blev meget bekymret. Og allerede mens moren lå på hospitalet med den nye lillesøster, måtte han som 8-årig passe hus og hjem, fordi faren fik behov for at 'tage en tur'.

Flere fortællinger drejer sig om fædres svigt ved fravær og mangel på en kærlig relation, men den anden vej rundt er der også fortællinger der reflekterer over sønners risiko for, intenderet eller ej, at svigte eller forsømme en far. Fortroligt fortæller Patricia, at hendes far først fortalte hende og hendes søster, at han ikke er biologisk far til dem, da de var 22. Afsløringen skabte en krise både hos faren og børnene. Hos børnene primært fordi forældrene havde hemmeligholdt dette faktum så grundfortællingen om far pludselig ikke stemte. Og hos faren fordi han var skrækslagen for børnenes reaktion og frygtede, de ville kappe forbindelsen til ham. Var deleordningen mellem forældrene efter de blev skilt så et stort bedrag, nu da den genetiske realitet var udslettet? Og skulle campingturene og alle isene spist sammen med far med et slag devalueres? Svaret lyder kærligt: "nej, det er netop de ting vi har haft sammen, der gør, at han er vores far." Og i det lys er Patricias far så blevet en ny virkelig far. Et af de fineste indslag i forestillingen foregår omkring hendes fortælling, da et mandekor uventet spankulerer ind på scenen imens de synger Nick Caves *Into My Arms*. De er alle sammen 50+ og de virker rørende, lidt skrøbelige som de står der og synger, mens Patricia smilende ser dem i øjnene en for en, i jagten på sin sædfar. Hun opgiver at finde ham, det kunne jo være dem alle, og antallet af potentielle sædfædre er alt for stort.

Borgerscenen arbejder med, hvordan det personlige gives kunstnerisk form og bliver et værk, der kan

opleves af mange. De medvirkende optræder med deres egne navne, de er personer, som er nærværende til stede på scenen hver og én. Udfordringen er så at finde en form, som kan kommunikere det unikke ved disse mennesker og deres hverdagsfortællinger. Når instruktøren sætter de medvirkendes særegne fortællinger ind i en teaterramme, hvor meningen opstår gennem tilskuerens tilstedeværelse, skal det unikke fortælles som om, der er et fælles 'vi', for på den måde får tilskueren mulighed for at genkende sig selv, samtidig med at det gøres tydeligt, at vi alle erfarer vores virkelighed unikt og hver for sig.

Iscenesættelse: Anne Zacho Søgaard. Medvirkende: Mikkel Drejer Bertelsen, Andy Villadsen, Jeppe Brøndum Hansen, Henrik Hjort, Lasse F. A. Nielsen, Patricia Møller Steffensen og Nikolaj Boye Thomsen.

All my dreams come true

Aarhus Teater 2013

Et drømmende fællesskab

To personer A og B kommer ind på scenen iført store ansigtsmasker. Rummet er stort og tomt bortset fra et skab (med reference til eventyret *Narnia* af C.S. Lewis) på midten og en pc i den ene side og en gammeldags pladespiller i den anden. Fra tid til anden går skuespillerne ind i skabet, her optages de af et videokamera og billedet projiceres op på bagvæggen. I baggrunden er der tomme stole og på gulvet papkasser med kostumer. Væggene er plastikbaner og rummet minder om et ufærdigt rum, hvor der stadig arbejdes. De to personer føler sig pinligt berørte, de er usikre og tilsyneladende blot kastet ind på scenen uden noget klart formål. Deres kroppe udtrykker denne tilstand af rørende utryghed. De bekender begge, at de faktisk er deprimerede, den ene mere end den anden. De er også trætte af tomheden, kriser og mangel på fantasi, af sig selv og det, de alligevel ikke tror på: fremtiden. De bliver enige om, at de vil have eventyret tilbage i deres liv.

De to personer forsøger at genskabe noget som de har mistet. Og hvad er det så, de eksperimenterer med? Jo de prøver at finde *det*. Det som de savner, det som kun synes at overleve i en udvandet form i mediernes Disneyland. Men kunne tale om et forsøg på genfortryllelse i forhold til det, som Max Weber allerede i 1913 kaldte det moderne livs af-fortryllelse.

”Tænk hvis vi er dem som inderst inde ved, at vi har spillet fallit. At jorden, klimaet, krisen, overbefolkningen, forbruget, DET HELE, er ved at bukke under og det ikke nytter noget at skrigt vækst. Tænk hvis vi er dem, som ved *det*. Tænk hvis vi er dem, der siger, vi *vil* ikke mere. Vi *kan* ikke mere. Vi vil have en anden fortælling, en anden historie – et eventyr vi kan tro på”. Citeret fra programmets manuskript.

A (hun) går gennem skabet for at komme ud som Snehvide, og de spiller fragmenter af historien om den onde stedmor og de syv små dværge og den prins, som redder hende i slutningen. Men så bliver de uenige om konceptet, og han mener hun blot lider af en indbildt depression. B (han) begynder på sin yndlingsfigur Aladdin, men heller ikke den historie får de spillet færdig, for A klarer ikke rollen som ”nøgen” prinsesse Jasmin. Hun afbryder, fordi hun føler sig grim og med for stor en røv. Hun går frem til rampen og taler direkte til tilskuerne med en personlig ikke-teatral stemme:

”Jeg beklager at jeg bare står her og hælder af, at det hele går i stå, men her før jeg kom begyndte min krop at ryste. Jeg forsøgte ringe til min far. Mine fingre kunne knap ramme tasterne og da jeg kom

igennem faldt ordene ud af munden og lå på gulvet og gispede. Jeg lagde på, kravlede ud på toiletet og kastede op. Jeg forsøger at få vejret. Indhalende min egen galde". (Manus)

Er det rollen eller er det skuespilleren som taler? Replikken siges, som delte hun (skuespillerne) en intim fortrolighed med tilskuerne. Det skaber en autenticitetseffekt, som på forskellige måder uddybes i resten af forestillingen. De springer fra tid til anden ud af rollerne og henviser til Disney, som allerede har "klaget over denne forestilling". B henvender sig også direkte til tilskuerne. Han drømmer om at gøre oprør og skabe en revolution som det arabiske forår. Han søger de store muligheder, men erkende at "mulighedssansen" er kvalt.

Forestillingen har ud over de to skuespillere også et kor af usædvanlige virkelige "eventyrfigurer": to dværge, en spastiker, en overvægtig kvinde og en usædvanlig høj fyr på to meter og atten. Men kunne formodentlig have valgt skuespillere til at repræsentere sådanne typer med diverse sceniske trick, men det ville virke på en anden måde. Her er det sansningen af disse personer, som skaber en særlig virkning på grund af den kropslige forskellighed fra skuespillerne. De virker i kraft af deres kropslige format uanset hvad de gør. Og det er med til at spænde ben for den sceniske handling. Selvom de iscenesættes i en række roller med og uden masker og både synger og taler, er de først og fremmest autentiske. De er det de er som *outcast*, sjove, mærkværdige men også tragiske, fordi de aldrig bliver lige som os. Det kommer yderst klart og stærkt frem, da de som samlet gruppe går frem på scenen og taler højere og højere så de til sidst råber direkte til tilskuerne: "DET er frihed. DET er rigdom. DET er skønhed. DET er beundring. DET er anerkendelse. DET er respekt." (Manus)

Det er hvad også de drømmer om. Statisterne spiller en række forskellige roller som dådyr, dværge, Grethe der voldtages og Supermand som crowdsufer hen over publikum og de hjælper med at iscenesætte Snehvides kedsomhed efter ægteskabet, hvor prinsen har travlt med rigets regnskaber og magien fra skoven er forsvundet. Det hjælper ikke meget, at Snehvide får et barn, faktisk gør det blot det hele meget værre. Hun går hjemmefra, fester igennem, kommer hjem med tømmermænd, får besøg af lægen, men ingenting hjælper, for hun mangler *det*.

I en anden historie spiller B Joakim von And, som har alle muligheder, men ikke kan mærke sig selv. Han går til psykolog, men det hjælper ikke. Han tænker det er sex, han mangler, men selv ikke en ekstrem voldtægt af Supermand og Bambi hjælper på hans manglende selvfølelse. Spastikeren truer han til at fortælle en rørende historie om sine drømme, men heller ikke det kan han mærke. Han håner spastikeren for at være uden værdi og får en dværg til at skyde ham i tindingen. Endelig sker der noget på Aarhus Teatret, som han siger, og tilføjer at han vil kneppe den døde spastiker i skudhullet. Her kommer Snehvide tilbage som den franske revolutions frontfigur med blottet bryst. Hun afbryder And med bukserne nede og truer ham med en pistol. Hun gentager: "vi vil have et eventyr, vi kan tro på". Men tror vi på hende? På hendes bluse står der skrevet "Vi er dem". Altså dem som ved at "vi har spillet fallit".

Det er en tvetydig slutning for også den franske revolution mistede evnen til en anden fortælling og medfølelse. Men er der alligevel muligheder for en fremtid på bunden af depressionen. Forholdet mellem Snehvide og von And er i hvert fald fantasifuld i sin underlige overskridende karakter. Det moderne liv rummer muligheder for selvrealisering. Ingen er på forhånd principielt dømt ude, men der er tale om et pres og en betydelig konkurrence for at holde sig på sporet. Det perfekte liv kan let blive en overbelastning, som fører til depression og angst for at "falde ud" af systemet. Og så er det vanskeligt at melde sig ind i "kampen", som A siger. Marginaliseringen, som allerede er et vilkår for de håbløst u-perfekte, truer også os som i udgangspunktet har muligheder for at begå os i livets talentshow. Hvad betyder det, når disse forskelligheder mødes i en kreativ proces. Kan forskelligheden befrugte hinanden og åbne for en genfortryllelse?

Dramaturgien

Lollike afsøger det normale og det unormale i det senmoderne liv, som han også gjorde det i *Det normale liv* 2011 og *Manifest 2083*. En af de centrale forbandelser er refleksiviteten og selviagttagelsen, som gør, at man hele tiden bliver selvvruderende og selvkritisk i forhold til alle mulige og umulige iagttagelsesmuligheder, koder og synsmåder for det *ideale*. Disney spærrer for virkeligheden ved så at sige at kontrollere vores evne til at opfinde eventyr.

Refleksiviteten er et tema men den er også en form for dramaturgi, som Lollike udvikler. Fortællinger afbrydes og betragtes udefra. A og B betragter deres liv og skaber distance til dette liv ved at spille forskellige roller, som samtidig reflekterer deres eget liv. På lignende måde skaber samspelet mellem dem og med tilskuerne konstant nye optikker og det samme gør videoprojektionerne og statisternes forskellige gestaltninger. Man kan sige at dramaturgien består i en række spring mellem forskellige tilskuerpositioner. På et tidspunkt åbner bagscenen sig og tilskuerne ser ind på Store Scene, hvor en skuespiller (Niels Ellegaard), som medvirker i Molières *Den Gerrige*, viser sig og vinker. Det er genialt, at man på den måde lader den gerrige og Joakim von And spejle hinanden og dermed skaber en form for konkret transparens på teatret. De to skuespillere bytter scene for et øjeblik, og dermed identitet og publikum.

Scenen ligner som nævnt en prøvesal, hvor man afprøver forskellige roller tilsat (tilsyneladende tilfældig) musik fra en pc, med eller uden mikrofon, med masker og med videooptagelser. Man eksperimenterer med hinanden, tilfældighederne og de givne materialer - både når skuespillerne går ind i et skab på scenen og spiller for videokameraet, eller når de går ud til publikum og spørger, om der ikke er en eller anden, som har en ekstra anti-depressiv pille. Lige som prøven altid er ufærdig og et udkast, er forestillingen 'ufærdig'. Den forhandles og diskuteres. Det giver forestillingen en improvisatorisk karakter og de ufærdige figurer bliver metaforer for et senmoderne menneske. Dette kan iagttages som *en skuespiller* der afprøver roller og mulige spil i livet som en form for prøve. Kan man huske sin replik? Er den lavet om? Spiller vi måske i virkeligheden med i et andet stykke? Er I med på, at vi lige prøver denne handling af? Spiller vi deprimerede eller er vi deprimerede?

Det gennemgående er transparente teaterhandlinger: Skuespillerne tage maske på og af, tale i mikrofon, afbryde hinanden, filme sig selv, tale med publikum, sige replikker som del af den performative begivenhed. Det forstærkes af, at vi både har professionelle skuespillere på scenen og personer, som ikke er skuespillere, men som er deres rolle. De forstyrrer på en måde hinanden, fordi de har forskellige koder, teknikker og dramaturgier. Er spatikeren rørende, fordi han faktisk er spatiker? Det virker latterfremkaldende når to dværge kommer ind på scenen og siger: "Det er os der er dværgene". Forestillingen dyrker disse glidninger mellem person og rolle som ufærdige udkast. Det skaber en appel til tilskuerne, som så at sige inddrages i eksperimentet. Forestillingen er under tilblivelse og der er tale om både ironi og patos i denne udveksling mellem skuespiller og rolle. Der er en tragik blandt statisterne på grund af deres anormale kroppe, men også skuespillerne er tragiske roller. Samtidig er der en overflod af ironiske afbrydelser og referencer til, at det er "spil".

Tekst og iscenesættelse: Christian Lollike. Medvirkende skuespillere: Marie Louise Wille og Morten Burian. Kor/statister: Carsten Mathiesen, Henriette Dienesen, Mikkel Lund, Kristian de Linde.

Kalaallit Aalborgimiittut (Grønlænder i Aalborg)

Aalborg Teater 2015

Et etnografisk fællesskab

Scenen i den lille teatersal er en glasmontre. Syv grønslænder-borgere er udstillet i montren på række med front mod tilskuerne. De er klædt i typiske grønslænderdragter med pelsbelagte hætter, huer, kamikker eller gummistøvler, sælskindsvanter og forskellige rekvisitter som harpuner, snesko, en rød fiskekasse, et tov. Som kulturhistoriske genfærd står de og betragter tilskuerne gennem glasset. Synkront begynder de at bevæge sig og lægger først redskaberne, derefter vanterne, så huerne, og langsomt smides "kostumet" for til slut at afsløre syv personer i almindelig dansk påklædning. Man hører aktørerne sige deres navn og alder bag glasset. Gennem deres tilhørsforhold til de to kulturer er de fælles om en eksistentiel spaltning. De befinder sig mellem grønslænderen og danskeren, og ingen af rollerne er helt deres egen. Her i teatret indgår de samtidig i en teatral spaltning mellem den person, de hver især er, og den rolle, de påtager sig som repræsentanter for grønslandske borgere i Ålborg og Danmark. Forestillingen benytter elegant den teatral spaltning i det videre forløb, hvor de syv medvirkende fremstilles enkeltvis med en monologisk fortælling og et scenisk billede.

Ud af montren

Glasmontren åbnes og de syv medvirkende træder ud af den museale ramme og beretter med en direkte henvendelse om en personlig identitet, som ellers forekommer usynlig, når der tales om grønslændere som enten etnografika eller alkoholiserede stakler. De syv personlige fortællinger drejer sig netop om at være i et mellemrum: hverken eller og både og.

Der er den unge kvinde, Inaluk, som er kommet til Ålborg med kæresten, der skal studere, mens hun forgæves forsøger at finde et job indenfor modebranchen. Hun har søgt over hundred jobs og fået afslag på afslag. Samtlige ansøgninger projiceres op på bagvæggen, og hun står i billedet og taler som med projektionen i ansigtet. Hun vil gerne hjem, og vil samtidig blive her hos kæresten og barnet.

Sociologen Maliina holder foredrag på amerikansk om den grønslandske brain-drain – hjerneflugt, som hun mener er forårsaget af de mange grønslandske skolereformer, der har ødelagt den grønslandske folkeskole. Paradoksalt nok, for der investeres markant flere midler i uddannelse på Grønland, hvor uddannelsessystemet udgør 15 % af bruttonationalproduktet mens det til sammenligning udgør 8 % i Danmark. Maliina er selv et udtryk for hjerneflugten men har dog til hensigt at vende tilbage til Grønland. Skolelæreren Lotte, halv dansker og halv grønslænder, fortæller om, hvordan hun ankom til Grønland i helikopter. Hun står på scenen under en larmende propel og beretter om mødet med de grønslandske børn. Bag hende står de øvrige i rollerne som børn, der stirrer på hende som en fremmed. Efter nogle år gav hun op på grund af de sociale problemer og er vendt tilbage til Danmark. Marie er også lærer og underviser tilskuerne i grønslandsk sprog. Hun hører os én for én i vores viden om folkevandringerne og andre aspekter af grønslandsk kulturhistorie. Man får ny viden og genopfrisket basale oplysninger om inuitterne, som også kaldes Thulefolket, og som er de mest overlevelsesdygtige og grundstammen i den grønslandske befolkning. Marie har undervist i 30 år i den grønslandske skole og har nu som pensionist valgt at forlade Grønland for at være tæt på børnebørnene, der er født i Danmark. Agathe viser sin fascination af afrikansk dans, og demonstrer dermed hvordan hun er globaliseret. Terkel dyrkede taekwondo på Grønland, men efter han kom til Ålborg for fem år siden har han været isoleret og uden lyst til at fortsætte sin sport, da han føler sig udstillet som fremmed. Mens han demonstrerer

sine færdigheder, fortæller han, at han har det bedst, når han ikke bliver set, og derfor hverken har lyst til at deltage i danske klubber eller sidde med de andre grønlandere på bænken, så han er basalt ensom. Anna var servitrice på et værtshus, hvor hun mødte sin mand. Senere fik hun konflikter med manden og blev skilt, og det førte langsomt men sikkert til, at hun som sin far blev alkoholiker. Hun står på scenen med en pose tomme flasker, som de andre befrier hende for.

Efter monologerne inviterer aktørerne tilskuerne til kaffemik på scenen. Man er gæster omkring et rigt kagebord, og masser af kaffe bliver sat til livs, mens der bliver talt og udvekslet erfaringer. Aktørerne er generøse værter, og da alle er forsynet, stemmer de i sang, hvorefter forestillingen går videre. I den sidste scene er aktørerne atter bag glasmontren, som fyldes med røg mens vinden suser. Røgen er som en snestorm, den lægger sig langsomt, og aktørerne dukker frem i lyset og ser ud på tilskuerne. Er det grønlandere, som ser ud mod os, adskilt af kulturens glastrude? Er det de grønlandske ånder som svæver mellem levende og døde?

Forestillingen viser de medvirkende som fanget i roller og repræsentationer, de ikke kan slippe for, hvad enten det er som dansk eller grønlandsk borger. De er hjemløse genfærd i mellemrummet mellem to kulturer, hvilket giver dem et grundlæggende usikkert livsvilkår. Det vilkår deler de ikke blot med hinanden og andre grønlandere men med mange i vores globaliserede verden, hvor flytninger, flugt, deportation og identitetstab er hverdagskost. De er fanget i den kulturelle overgang, og selvom de afprøver forskellige roller som sociolog, taekwondokæmper, arbejdsløs, skolelærer eller afrikansk danser, bliver de aldrig identiske med deres roller. Det er det tragiske moment i forestillingen.

Det kunstneriske fællesskab

Netop ved at vise de medvirkende som unikke personer med en historie forsøger forestillingen at skabe en ny ramme, som også tilskuerne bliver inddraget i. Gennem rammen henvender forestillingen sig til tilskuerne som skolebørn, som elever til foredrag, som gæster til kaffemik etc., og på den måde får tilskuerne aldrig lov til at hvile i en fast rolle.

Forestillingen minder os om undertrykkelse og kolonisering af fremmede kulturer, som systematisk udryddes og samtidig romantiseres som museale objekter. Nok så vigtigt skaber forestillingen et æstetisk fællesskab. Aktørerne tilbyder deres personlige historier, og i kraft af den måde, forestillingen lader person og rolle veksle på, bliver de anerkendt og genkendelige som *levende* kunstneriske udtryk. Deres livshistoriske usikkerheder bliver almene: en allegori på modernitetens vilkårlighed.

Medvirkende: Inaluk, Anna, Marie, Lotte, Agathe, Terkild og Mailina. Instruktør: Nicoletti Faber. Dramaturg: Jens Christian Lauenstein Led. Scenograf: Christian Albrechtsen. Lysdesigner: Mathias Hersland. Lyddesigner: Aske Bergenhammer Hoeg. Instruktørassistent: Anne Basse

Uropa – en asyloballet

Aarhus teater 2016

Et asylopolitisk fællesskab

En gruppe asylansøgere indgår i en udveksling med danserne fra Corpus. Forestillingen handler om asylansøgernes situation, liv og fremtid. Men også og måske især om vores, tilskuernes, oplevelse af en næsten uløselig flygtningeproblematik. Vi befinder os i en tid, som på mange forskellige niveauer er

præget af og udfordret af de mange flygtninge og asylansøgere. Krisen virker som en forarmelse både for flygtningene og modtagerlandene. Det er virkelighed, men langt de fleste af os tilskuere møder den kun gennem mediernes fremstilling. Denne medialisering skaber en form for følelseskult gennem ikoniske billeder, som af den druknede dreng (Aylan Kurdi) på Tyrkiets kyst, der ”rystede verden”.

I den situation synes teatret at kunne tilbyde et møde med nærhed, realitet, affekt og empati. Selv om det med hjælp fra Dansk Røde Kors er lykkedes at finde asylansøgere, der gerne ville deltage i projektet, har det været usikkert, om de medvirkende aktører stadig ville være i landet, når forestillingen skulle på scenen, og den præmis, at produktionsteamet aldrig helt vidste, hvem der var med, har tydeligvis præget produktionen. Da vi så forestillingen på Århus Teater d. 2. februar, indledte Christian Lollike begivenheden med at indvie publikum i præmissen. Han indstillede os på, at der siden premieren få dage forinden var lavet markante ændringer i forestillingen. Han fortalte også, at en af aktørerne var blevet sendt ud af landet under prøverne i efteråret, mens to andre var gået under jorden efter at have fået afslag på asyl, så dem ville vi ikke kunne se. En var blevet sendt til Frankrig, men ville deltage på skypevideo.

Teatermøde mellem fiktion og realitet

Uropa består af mange forskellige medier: tekst, dans, scenografi, lys, billeder, iscenesættelse og koreografi. Disse er til stede samtidig men i en orden som betyder, at noget træder frem for andet og aktiverer forskellige sanser som udveksles med hinanden. Men *Uropa* er først og fremmest et møde - den sociale dimension i teatret står stærkt i denne forestilling.

Midt i forestillingen inviteres en række tilskuere op og sidder blandt de medvirkende ved et langbord, som var det *Den sidste nadver*. Tilskuerne bliver budt på noget af spise fra forskellige steder i verden, og de får mulighed for at stille spørgsmål: Hvorfor er I kommet til Danmark? Det er et næsten umuligt møde på den store scene som befinder sig mellem den teatral fiktion og den sociale realitet, som begge er i spil i situationen.

De professionelle medvirkende i forestillingen er balletdansere fra Den Kongelige Ballets Corpus Ensemble. Det virker vitaliserende på den tragiske grundstemning når danserne omsætter asylansøgenes fortællinger om livstruende begivenheder, som de har været udsat for på grund af krig eller forbudt seksualitet, i dans. De springer højt eller danser med en plastikpose over hovedet og kæmper for at trække vejret, og man fornemmer de brutale overgreb, disse mennesker har været udsat for, som fx den unge fyr, Samson, fra Eritrea, der var udsat for lignende kvælningsforsøg, før det lykkedes ham at flygte fra de menneskesmuglere, der havde holdt ham i fangenskab.

Mødet balancerer mellem det virkelige og det fiktive og har karakter af at være et grænseland, hvor asylansøgenes realitet kommer meget tæt på. Vi stilles som tilskuere til ansvar og kan samtidig med en vis distance iagttagende, at det er det, der sker. Helt konkret beder forestillingen os overveje absurde kriterier og krav i forhold til, hvem der skal blive og hvem der skal ekskluderes: ”Jeg har lært at tælle til 10 på dansk”, ”jeg lover at jeg vil integrere mig”, ”jeg elsker Danmark på grund af cyklerne, friheden, stilheden og at her ikke er særligt mærkeligt,” de råber alle: ”Tag mig!”

At blive set

Indimellem præsenter en fortællerstemme de basale spørgsmål. Hvorfor her? Hvor mange har vi plads til? Dette grundlæggende problem tematiserer forestillingen uden at postulere et entydigt svar. Men vi ser disse mennesker som det, de er: unikke personer som bærer på ufattelige lidelseshistorier, der til forveksling ligner fiktion.

Forholdet mellem fiktion og virkelighed væves også ved hjælp af den enkle scenografi. Bagvæggen

fungerer som videoskærm, og i en af de sidste scener afspilles en film af havet med enorme bølger, der skyller ind over scenen. Måske er det havet, asylansøgerne har passeret. Uropa-utopia fremstår i en afsluttende scene hvor danserne og asylansøgerne danser sammen i rokokokustumer. Her tilspidses lyd og bevægelser i en hektisk dans, som vælter alle omkuld mens civilisationen formodes at gå under som en synkende skude, hvorefter scenen opløses i røg.

Forestillingen er hele tiden båret af livemusik, som leveres af en medvirkende musiker. I undergangsscenen bliver musikken rockagtigt, stærkere og højere og understreger det dionysiske vanvid mod et rytmisk klimax og et chokerende black out.

Risikoteater

På Århus teater rejste tilskuerne sig som en fælles krop og leverede en rytmisk applaus, som antagelig både var rettet mod forestillingen, de medvirkende og håbet om noget andet. De medvirkende fik blomster som de efterfølgende kastede ud til tilskuerne, i en tavs gensidig erklæring om, at der er en række spørgsmål hverken de eller vi kan svare på. *Uropa* er præget af den usikkerhed og risiko som knytter sig til forestillingen. Hvad skal vi stille op med den virkelighed, som vores aktuelle situation stiller os i sammen. Under alle omstændigheder er det bekræftende at se teatret, der synliggør asylansøgernes usikre deltagelse, og som peger på tilskuernes deltagelse i et asylpolitisk fællesskab.

Medvirkende: Nayzar Hla Tin, 24 år, fra Burma. Ankomst: 2014. Samson Semere, 24 år, fra Eritrea. Ankomst: 2014. Salam Susu, 32 fra Syrien. Ankomst 2015: Elian Yaakob Dawood, 40 år fra Syrien. Ankomst 2015: Muhammad Ali Ishaq, 45, fra Pakistan. Ankomst 2013. Nakimuli Jesca Brenda, 26 år fra Uganda. Ankomst: 2014.

Koncept Corpus og Sort/Hvid. Instruktør Christian Lollike Koreografi Esther Lee Wilkinson og Tim Matiakis

The provocateur

Aarhus Festuge, 2015

Et nationalt fællesskab

Provokatøren er kommet til Aarhus Festuge og sidder i sit bur på Bispetorvet. Man kunne både opleve en mandlig og kvindelig provokatør, begge indvandrere fra Mellemøsten. Hun er lyshåret, sminket hvid i ansigtet som en klov, i velsiddende sort jakkesæt og hvid skjorte. Hun sidder på sin pind og er udstillet som et dyr i bur. ”Tror du jeg er en abe” råber hun, da en fyr kaster en bold efter hende. ”Så skulle du hellere kaste en banan til mig”. Provokatøren sidder der og råber til de forbigående, og dem som har stillet sig op. For 20 kr. kan man få lov til at kaste en bold efter en hvid knap, og hvis man rammer falder hun ned i skumgummipuder.

Hun snakker konstant og skiftevis håner hun dem, som rammer forbi, og opfordrer nye til at prøve lykken. Hun når også at fortælle, at hun selv som syvårig kom til Danmark som flygtning, at hun boede på et asylcenter og så børneudsendelsen ”Kaj og Andrea”. Hun når at synge kendingssangen, før der igen er en som skyder efter hende. Hun udfritter tilskuerne: ”Hvordan har I det? Er I lykkelige? Hvad med alle flygtningene hvad vil I gøre med dem?” Hvem skal pengene gå til spørger hun? ”De arbejdsløse eller flygtninge?”

En tørklædeklædt kvinde nærmer sig. ”Du får et gratis kast! Hvor er du fra! Hvad hedder du?” ”Fra Irak” fortæller pigen og rammer ved siden af. ”Men du er smuk” siger provokatøren. En fyr bliver hånet for sine tynde arme. En anden bliver udspurgt: ”Har du ikke råd? Har du børn, som skal fodres?” Han skyder flere gange. Endelig lykkes det ham at skyde hende ned, og han triumferer. Men hun er grov og afviser ham som en kedelig fyr.

Provokatøren henvender sig skiftevis til den enkelte og til publikum og hun får os til at klappe af den iranske pige, som modigt stiller sig frem. På den måde skifter kommunikationen fra at være fokuseret på provokatøren til at være fokuseret på den enkelte tilskuer, som stiller sig til skue og som enten løfter armene i jubel, fordi der er ramt plet, eller forlader scenen skamfuldt. Den enkelte tilskuer må stoppe op i forhold til sin byvandring og beslutte sig for at se og høre på. Og så må man tage stilling til om man vil kaste en par bolde med chance for at ramme plet men også med den lille indbyggede risiko for at blive til grin. Provokatøren er ubarmhjertig i sin hån, men også inkluderende især overfor kvinder, som opfordres til at kaste. Og i visse tilfælde gratis.

Den mandlige provokatørklovn håner i flæng aarhusianere, som bør lære at tale dansk og som ikke har set en neger i deres kvarter. Han er også træt af dem, som går med tørklæde for ansigtet men her kommer ”hans kone” ind i buret sortklædt og med tildækket ansigt. Han tilbyder, at man kan få hende til at smide tørklædet, hvis hun bliver skudt ned. Hvor mange har ikke drømt om at se, hvad der skjuler sig bag hovedbeklædningen på en kvindelig muhammedaner? Der bliver skudt lystigt, men ingen rammer. Prisen går op og han tilbyder nu, at hun smider alt tøjet, hvis der rammes plet. Det ender med at hun falder og smider jakke, skjorte og tørklædet.

Scenen giver mindelser om forskellige udstillinger lige fra middelalderens gabestok til abeburet. Tilskuerens rolle som den der kaster kender vi også fra tivoli og markedspladsen. Men tilskuer- og publikumsdialogen har en ny kontekst. Provokatøren genopliver narren som både udfordrer, improviserer og lader sig ydmyge af publikum. Dialogen er dog vanskelig af rent tekniske årsager. Det er lidt svært at høre tilskuerne, som ikke er vant til at tale i en megafon, og interaktionen egner sig ikke til andet end meget enkelte bemærkninger.

Provokatøren udfordrer den almindelige ”selvfede” festgedeltagelse, med henvisningen til flygtninge. Scenen får vist noget om det ubehag, der også ligger i fællesskabet: frygten for at stille sig til skue, men også teatrets mulighed for at tage del i det offentlige liv ved at skabe en risikofyldt, kreativ og interaktiv situation som både samler og adskiller publikum. Her er det op til den enkelte at vælge sin tilskuerrolle.

Koncept og instruktion Christian Lollike. Co-production Festspillene i Bergen (NO), Dramaten in Stockholm (SE), Aarhus Festuge (DK), Staatsschauspiel Dresden (DE), and Sort/Hvid (DK)

Bâtiment. Et spejlbillede i byen

Aarhus Festuge 2016

Et stedsspecifikt fællesskab

Bâtiment, som betyder bygning på fransk, var én stor scenisk illusion og en yderst bogstavelig fortolkning af årets festugeteama, *Upside Down*. Den bestod af en bygningsfacade med vinduer og døre, som lå på Bispetorvets brosten og kunne ses i et kæmpe spejl, der ’rejste’ bygningen op. Gennem spejlet kom facaden til at fremstå som en normal bygning i rette proportioner, og når der blev lukket deltagere ind

på scenen, kunne de bevæge sig rundt på facaden så det så ud som om, fysikkens love var ophævet. Det var den argentinske kunstner Leandro Erlich, som havde skabt denne ”bygning” til Aarhus Festuge. Den kunne både betragtes tæt på og på afstand, og man kunne betragte deltagerens leg med illusion og tyngdekraft. Det var sensorisk underholdende og samtidig et læringsrum for deltagelse i en fremmed kontekst.

Scenen havde et regelsæt:

- Der var kun plads til et begrænset antal ad gangen
- Adgang til var efter først til mølle-princippet
- Genstande af glas samt alkohol var ikke tilladt
- Der var ikke adgang for dyr med undtagelse af førerhunde

Deltagerne kravlede lodret på muren, sad i vindueskarmen eller hang i tagrenden. Særligt mærkeligt var det når en deltager sprang ud af billedet og nærmest ”fløj” væk. Det var tydeligt at nogle, mens de ventede i køen, forberedte sig og indtog en aftalt position, og flere deltagere indledte et samarbejde omkring forskellige tableauer og bevægelser: en gruppe børn stod på skuldrene af hinanden, et barn og en voksen samarbejdede om at fremstille en ”ulykke”, hvor den voksne er ved at falde ned og holdes oppe af barnet. Værket involverer koblinger mellem kroppens bevægelsessans, den visuelle sans, tyngdekraften og evnen til at se det hele udefra i spejbilledet.

Hjernen er i konstant udveksling med sanserne og både foregriber, fortolker og lagrer i form af virkelighedserfaring. Det gælder både de ydre sanser som syn, hørelse, smag, berøring og indre sanser som proprioception, dvs. det at ”mærke os selv” eller blive bevæget. Fremstillingen af visuelle umuligheder og ophævelsen af tyngdekraften bryder perceptionens vaner. Scenen udfordrede hjernens forståelse af forholdet mellem positioner, kraft og retning i rummet. Det store spejl virkede som en ”film” hvor de medvirkende mistede balance og faldt, samtidig med, at det, der foregik, udspilles for øjnene af én. Scenens afgørende pointe var at afsløre, at vi ikke sanser virkeligheden, men at sansningen er en konstruktion, hjernen skaber.

46+1

Aalborg Teater, 2017

Et genetisk fællesskab

Rummet er hvidt. Langs tre vægge står hvidmalede podier, som publikum bænkes på, og scenen er en ligeså hvid lille forhøjning, der løfter Christian, Hanne, Janne, Jill, Jonas, Lotte, Peter, Sune og Martin ud i rummet, når de ikke sidder på stole langs endevæggen. Sådan tager teatret sig her ud som modernistisk udstillingsrum, en ’hvid kube’, som giver indtryk af at være en neutral ramme for det autonome kunstværk. Men ’den hvide kube’ er ikke det, man normalt forbinder med borgerscene, og sådan skaber rummet kontrastfyldte forventninger. Instruktøren, Martin Ringmose, og nogle af aktørerne er i foyeren. Vi ventede i gemytlig stemning på en af skuespillerne som var på toilettet. ”Vi lukker jer først ind, når hun er tilbage,” forklarede Martin, som både har instrueret forestillingen og spiller med i den. 3 min senere åndede vi lettet op, for nu var pigen parat, hun tog et headset på og guidede os. Vi var da spændte på, om det hele nu ville gå som planlagt. Under forestillingen forblev

spændingen intakt: man var lettet over at aktørerne klarede det, og samtidig spændte på, hvordan lige netop disse borgere ville matche det rene minimalistiske teaterum.

Vi når dét, vi når

Aalborg Teater har i denne forestilling stillet scenen til rådighed for otte mennesker med downs syndrom. Martin Ringmoses rolle er bl.a. at præsentere og bearbejde forventningshorisonten. Da vi som publikum har sat os til rette langs væggen, byder han os velkommen og opstiller nogle præmisser for aftenen: "I må meget gerne tage fotos med jeres telefoner. I må også gerne tage telefonen, hvis den ringer under forestillingen. Og I skal endelig spørge undervejs, hvis der er noget I gerne vil vide noget om. Hvis I kan se, nogen har brug for hjælp, så skal I ikke holde jer tilbage, I må gerne hjælpe. Og I siger bare til, hvis I selv har brug for hjælp". Med andre ord: her er det tilladt at fejle: "Vi spiller i præcis 5 kvarter, og når de er gået, slutter forestillingen. Så håber vi, vi har fået det hele med, men det er ikke sikkert - vi ser hvad vi når, for nogle af aktørerne skal jo med den sidste rutebil hjem."

Med den introduktion breder der sig en munter stemning, et par kvinder springer straks op og retter på et scenetæppe, der driller, for nu hvor ingen kan forvente en perfekt iscenesættelse af ophøjede skuespillere, kan man lige så godt gå lidt til hånde. Sammen med Martin præsenterer aktørerne forskellige numre, fra practical jokes til dans, sang og oplæsning af dagbog. Man bruger hashtags til at markere dramaturgien. Disse projiceres for hver sekvens hen over det hvide scenegulv og kategoriserer de emner, forestillingen kommer omkring: # 1 Tegning, # 2 Montre, # 3 Dans osv. og på den måde bliver dramaturgien oplyst. Flere af de medvirkende danser fint, en artikulerer ikke så klart men er rigtig god til at beatboxe, en pige skriver dagbog og læser højt af den. Parallelt med talentpræsentationerne, nedbryder mange af numrene samtidig hele talentidéen og bliver i stedet negationer af situationer, ofte med instruktøren som den, der obstrueres. Det er tilfældet i # 5 Tape, hvor Martin tiltales med et "sit", mens pigen med headset vikler hans ansigt ind i tape til han er fuldstændig maskeret og blændet. # 6 er det store æggekastningsnummer, hvor vigtigheden af at koge æg skal demonstreres, og da æggekasteren skal levendegøre dette, kommer han ironisk nok i flere omgange til at fejle ved at smadre et ukogt æg på gulvet, så forestillingslederen Pia må tilkaldes og fejrer op. I sig selv er nummeret ikke særlig imponerende, men udførelsen er sjov: en af de medvirkende har rollen som videnskabelig ekspert udi æggekogning, og mens hans assistenter demonstrerer forskellen på rå og kogte ægs tilstand, leverer han en speak hen over nummeret på sort italiensk, mens Martin simultantolker. I # 8 Tale interviewes de medvirkende på skift. De sidder på stole langs endevæggen og besvarer systematisk Martins spørgsmål, fortæller hvor de bor, hvem de bor sammen med, hvem deres familie består af, og hvad de godt kan lide. Hanne er glad for at bo i Ranum. Hun er gift og bor sammen med Sune, som også elsker sin by: "Jeg er virkelig stolt, nu har jeg været i Ranum i 18 år." Imens Martin interviewer, roder Lotte ham kærligt i håret. "Kom nu videre," lyder det fra én af de andre, og så kommer turen til Lotte, som kan lide alle folk, "både mandfolk og damer. Og dig, Martin." Peter har under interviewet sniksnakket og raget rundt med sin sidemand, Kristian. Peter kan sit efternavn, han præsenterer sig som Peter Kjær, men han er lidt usikker på sin alder: "3 år?" De andre vil hjælpe ham: "23?" Nej, det er 30, som er det rigtige. "Er du glad for at være dig?" spørger Martin en af pigerne. "Ja," lyder svaret uden tøven og med et smil, man ikke sådan glemmer.

Efter næsten fem kvarter speedes der op, Martin fortæller, at vi ikke når alle scener i aften, vi springer frem til finalenummeret, hvor Jonas spiller musik med en boremaskine. Efter applausen vil de medvirkende gerne give autografer, hvilket skaber et nyt rum, hvor publikum får mulighed for at snakke, spørge og takke de medvirkende personligt.

Det professionelle og ikke-professionelle i spil

46+1 løser det elementære paradoks, borgerscenerne befinder sig i, nemlig hvordan teatret skal få æstetisk velfungerende forestillinger ud af arbejdet med helt almindelige-ualmindelige mennesker. Med borgerscenernes placering i spændingsfeltet mellem det professionelle og det ikke-professionelle, bliver bearbejdningen af teatrets, spillernes og publikums forventninger enormt vigtig, og det bliver vitalt at teatret og instruktør og dramaturg har en procedure eller modus for, hvordan dette kan gøres.

Vi kan forklare den måde, 46+1 håndterer borgerscenens paradoks, med Goldsmith-professoren, Irit Rogoff's begreb 'at kigge væk' (Rogoff, I: "Looking away: Participations in Visual Culture" i Gavin Butt (edt.): *New responses to Art and Performance*. London: Blackwell Publishing 2005). Rogoff bruger termen om en kulturel form, hun har iagttaget i museernes deltagelseskultur, hvor atmosfæren og kommunikationen omkring udstillingerne er mindst lige så vigtig for museumsoplevelsen som iagttagelse af kunstobjekterne. Begrebet 'looking away' udspringer også af det faktum, at den traditionelle adskillelse mellem det at skabe kunst (praksis) og det at se kunst (publikum) ikke er så indlysende længere. Som kritikere, analytikere og tilskuere forventes vi traditionelt at undersøge, indleve os i og vurdere værket, mens det at 'kigge væk' potentielt åbner mulighed for at re-artikulere forholdet mellem skaber, objekt og tilskuer. At 'kigge væk' ser Rogoff ikke som en egentlig subversiv kunstiagttagelsesstrategi men som en alternativ vej til kulturel deltagelse. 46+1 appellerer ret konsekvent til at vi som publikum 'kigger væk.' Den joviale stemning inden forestillingsstart, som Martin Ringmose bidrager til med afslappet tilstedeværelse og en enkelt bemærkning, der hjælper publikum til at møde hinanden i forestillingens ånd, mens vi venter på en af de medvirkende, er befriende. Velkomsten, hvor det gøres tydeligt, at vi som publikum gerne må være i kontakt med omverdenen og må spørge, hjælpe og assistere, er endnu et greb som aktiverer publikums 'kiggen væk', og talentpræstationerne, der i mange tilfælde er ikke-numre, bidrager på deres måde til det samme. Hvis vi kigger kritisk på objektet, kan dette sikkert opleves som mindre vellykket teater med medvirkende, der ind imellem helt glemmer, at de 'er på'. 'Kigger vi væk', får vi mulighed for at mærke det på samme tid kaotiske og vidunderlige i det lille ekstra kromosom. Samtidig er 'kiggen væk' et udtryk for teatrets nye muligheder, hvor kvaliteten ikke kun ligger i skuespillerens professionalitet, men fx i det møde mellem mennesker, en instruktør, en dramaturg, en scenograf kan iscenesætte. Borgerscenen obstruerer vores normale forventninger til teatret som professionel kunstform, og sådan skaber det nye måder at være tilskuer på.

Instruktion Martin Ringmose. Scenografi David Gehrt. Dramaturgi Kjersti Hustvedt og Jens Christian Lauenstein Led. På scenen er otte mennesker med Downs og skuespiller Martin Ringmose.

Ida Krøgholt og Erik Exe Christoffersen

Lektorer ved Institut for Kommunikation og Kultur, Dramaturgi, Aarhus Universitet.
