



Jeg bryder mig ikke så meget om
hunde, de er for tætte på
mennesker, de bliver en slags
erstatning for børn. Nej, hellere
børn.

Interview

Distance, nærvær, autenticitet og dosering

Den 4. morgen (2017)

Bora Bora

Distance, nærvær, autenticitet og dosering

Af Astrid Hansen Holm

Samtaleinterview mellem iscenesætter Jon R. Skulberg og dramaturg Astrid Hansen Holm om arbejdet med *Den 4. morgen - en forestilling om skabelse og genskabelse*, januar 2017, Bora Bora.

I *Den 4. morgen* møder publikum tre personer i rollen som sig selv. Præsten Anne-Mette Gravgaard, der har mistet en arm og et ben i en trafikulykke, transkønnede Malene Andreasen og kunstner Finn Adrian Jorkjén. Performer Lisbeth Sonne Andersen gestalter *Den Gådefulde*. Forestillingens fortæller er et barn.

AHH: Hvordan og hvor begyndte I arbejdet med *Den 4. morgen*?

JRS: Da jeg og Signe Klejs først mødtes og snakkede om, hvad der interesserede os, så var Signe meget interesseret i teorierne omkring jordens skabelse og de forskellige gasser og grundstoffer, der var begyndelsen på jorden. I længere tid havde jeg været interesseret i en præst, jeg havde mødt til et bryllup, og som havde mistet en arm og et ben i trafikulykke for flere år siden, og som jeg havde lyst til at arbejde med. Så ud fra dette voksede projektet. Fra start vidste jeg, at jeg ville have både skolede og ikke-skolede performer kroppe med i produktionen, som et kunstgreb var det lige så vigtigt som temaet, så det har været med hele vejen.

AHH: Altså hendes genskabelse med nyt ben og manglende arm og hendes erhverv som præst havde med skabelsen at gøre, så på den måde var hun et koncept i sig selv?

JRS: Ja, jeg er grundlæggende interesseret i kroppe, som er på scenen, ikke fordi de kan, men fordi de ikke kan, og jeg synes, at Anne-Mette gav os mulighed for at lave en forestilling med en stor

eksistentiel refleksion. De autentiske figurer er repræsentanter for temaet. Anne-Mette har efter sin ulykke været tvunget til en genskabelse og til at skabe et nyt liv uden ben og arm. Malene foretog en selvvalgt genskabelse ved at rejse til Thailand for at lade sig operere, så hun kunne blive den kvinde, hun er, og Finn er en ung norsk kunstner, som både i alder og profession skaber og er i skabelse. Autentiske figurer er for os ikke-skolede kroppe eller det, som man også referer til som hverdags-eksperter. Vi bruger den terminologi, fordi personerne både optræder som visuelle figurer i forestillingen og i kraft af sig selv og deres historier.

AHH: Men hvorfor gå uden om fiktionen? Man kunne jo godt have lavet teater, hvor en skuespiller har en kunstig arm og et ben og én der spiller transkønnet, og én, der spiller ung kunstner? Hvad er det, man får ud af at bruge autentiske figurer? Hvad er argumentet for det?

JRS: Jeg tror, at repræsentation kan blive forstyrrende i forsøget på at skabe kommunikation. Ved at invitere autentiske kroppe ind på scenen, åbner man jo for en særlig etik og spørgsmål. Men der er jo lige så mange etiske spørgsmål, som skal og bør stilles, når man bedriver en mere traditionel form for skuespil og repræsentation.

AHH: Er det for dig et mere ærligt projekt at give ordet til de, som selv sidder med den egentlige problematik?

JRS: Jeg er interesseret i virkelige liv, men ikke nødvendigvis i virkelighed. Det er også derfor vi laver scenekunst, ellers kunne vi lave dokumentarfilm, det er noget med den

balancegang. Det er jo kunst, vi laver *in the end*. Men arbejdet med de autentiske figurer giver nogle særlige æstetiske og formmæssige kvaliteter. Det vil jeg være helt åben om. Som publikum bliver du konfronteret med et tema og med et liv på en helt anden måde end ved brug af repræsentation. Du bliver ansvarlig overfor de her personer, som står der som sig selv, i kraft af sig selv, og med sine liv, i modsætning til hvis du ser en skuespiller, som har taget noget på. Det ansvarligger publikum, og jeg tror jo på teaterrummet som et muligt empatisk fitnesscenter, og der tror jeg, at autenticiteten er en vigtig faktor.

AHH: Argumentet for at bruge de her kroppe - er det, at det er i det sceniske møde med den autentiske figur, at potentialet for empatien ligger?

JRS: Ja, man kan sige, at forestillingens ræsonnement ligger i kroppene helt konkret. Vi arbejdede med det her kæmpestore abstrakte tema, skabelse og genskabelse, og i det blev de her tre kroppe en hyperfiksering af genskabelse, og det, tror jeg, er den eneste måde kunstnerisk at manøvrere på, når man skal foretage et så stort tematisk ræsonnement, som omhandler skabelse og genskabelse. De tre kroppe reducerer kompleksiteten, samtidig med at de stiller rigtig mange nye spørgsmål.

AHH: Den måde, du iscenesatte dem på, understøtter vel det, du taler om her, for de er iscenesat sådan, at de det meste af tiden ser direkte ud på publikum? Var det afgørende at skabe det direkte møde med publikum, hvor empatien kunne opstå - en reel empati, fordi det er ægte mennesker? Det virker, som om empatien ikke er flyttet ind i et fiktionsrum, det er ikke indlevelsen med karaktererne, der skal lykkes, det er en faktisk empati med dit medmenneske i nuet på scenen. Er det et relevant æstetisk argument for at arbejde med autentiske figurer i en sådan grundlæggende eksistentiel tematik?

JRS: Ja, jeg mener, at grunden til, at scenekunst

er interessant og vigtig, og grunden til, at jeg beskæftiger mig med den, er 1:1 skalaforholdet mellem publikum og kroppene på scenen. Scenekunsten agerer i den samme dimension, som når publikum står op af sengen om morgenen, det er det samme størrelsesforhold. Det vil romanen aldrig kunne og det vil videoværket aldrig kunne og heller ikke filmen. Der er en tredimensionalitet og en kropslighed, som er fuldstændig den samme, som den vi ellers lever vores liv i, og det potentiale er fantastisk. Det skal forvaltes med omhu, og her har autenticiteten et kæmpe potentiale. Iscenesættelsen fokuserer mødet, man skærper blikket. Det er en "i-syne-sættelse", og det gør, at man på relativt kort tid kan komme tættere på hinanden. Vores overvejelser, om hvordan vi skulle dosere denne her autenticitet og dens potentiale, var også en stor del af det kompositoriske arbejde i forhold til tekst og i det hele taget. Hvordan doserer vi det her materiale i forhold til publikum? Vi ledte efter en balance mellem at give og ikke give for meget. Og de overvejelser rører både ved det æstetiske og det etiske aspekt i arbejdet med autentiske figurer. Vi havde en lang diskussion om, om de overhovedet måtte tale. Dels var der de æstetiske overvejelser: "Kan jeg holde det ud, at høre dem tale?" "Er det et udtryk, jeg vil have, er det et virkemiddel, jeg vil bruge?" Men det handlede også om det etiske aspekt, "kommer vi for tæt på, bliver det for meget?" "Bliver det en terapeutisk form?" det var vi også bange for. Det med at gå "all the way" med folks liv og lægge det hele til skue, det vil jo altid virke, det er nærmest snyd. Vi ville ikke flyde over i medlidenheden, men skabe mulighed for reel empati og respekt for de mennesker, der står på scenen, og det krævede at de beholdt deres autoritet, og det kunne de kun, når vi holdt igen på deres fortælling.

Set i forhold til publikums rolle som beskuer, så synes jeg, at det handler om at distingvere mellem det erotiske og det pornografiske. Man har set eksempler på forestillinger, hvor det dokumentariske bliver pornografi, i det her tilfælde er forestillingen nok mere en erotisk gestus - "at vise sin skulder". Og man skal ikke undervurdere

kraften i det erotiske i modsætningen til det pornografiske. I en virkemiddels-kultur som vores, der tror jeg mere på: Less is more.

AHH: Og i de her overvejelser, der mødes den æstetiske og den etiske beslutning. Der er jo også hele voyeur-aspektet over at have "rigtige" mennesker på scenen, i modsætning til når skuespillerne skjuler sig bag en karakter. Hvor er grænsen for voyeurismen, for man skal vel heller ikke holde sig for meget tilbage? I forhold til det med at udstille de autentiske figurer, havde du også nogle overvejelser i forhold til kostumering og beklædning, kan du forklare lidt mere om det?

JRS: Ja, altså en vigtig pointe er jo egentlig, at de tre autentiske figurer ikke kun er sig selv alligevel, de er også en del af en form i denne her komposition. Så jeg ville ikke have dem i deres eget tøj, det er for nemt. Det var noget med at finde den balance, mellem noget som er højt formaliseret, men som samtidig kan rumme det autentiske. Mads Dinesen, som var vores designer, arbejdede med beklædning af både de autentiske figurer, barnet og den gådefulde karakter. Han lavede en fortolkning af deres eget tøj, som alle performerne følte sig komfortable i. Der var undervejs en tæt dialog mellem kostumedesigner og performerne om udformningen af tøjet.

AHH: Bliver de rent formmæssigt afsender af sig selv, i æstetiseret form?

JRS: Ja, og det var også den måde, vi arbejdede med teksten på. De var med til at skabe deres egen tekst, og i det hele taget var de ret medskabende i forhold til, hvad de gerne selv ville byde ind med. Og vi stolede på, at de kom med de rigtige ord om sig selv. Vi justerede i teksten, men det var deres tekst, det kunne man også sige om arbejdet med beklædningen. Det var deres tøj, men teatraliseret. Det æstetiske valg, at de havde kostume på, det valg gjorde også, at de lå og vippede mellem distance og nærvær i sig selv.

AHH: Kan du forklare lidt mere om, hvordan du udforskede distance og nærvær i de figurer?

JRS: Jeg vil jo sige, at distance og nærvær er det virkemiddel, jeg arbejder med som instruktør. Det er de to parametre, jeg laver teater ud fra. I *Den 4. morgen* er der et meget distanceret, men agerende barn, hun går, tegner, hælder fløde i akvariet osv., men hun er nærmest slettet for psykologi, hun leverer en poesitext fra en tom skal og bærer rollen som fortæller i gennem forestillingen. Måske var hun den, som var tættest på en form for teaterrolle, samtidig med at hun også meget tydeligt var et barn, som var redigeret. Så publikum reagerede ret stærkt på barnet, fordi det var så lidt barnligt i sit sprog og i sin ageren. Så havde vi en koreografisk figur, Lisbeth Sonne Andersen, som var på forscenen i en lang sekvens, inden hun rykkede ind i billedet sammen med de andre. Det valg var også et rent rummeligt og kompositorisk valg. Jeg ville gerne have en figur, en betragter, som står med ryggen til i forgrunden af billedet. Det var noget, jeg gerne ville prøve at arbejde med. Den figur findes gennem hele kunsthistorien, tydeligst i renæssancen, hvor figuren bliver bærer af betragterens perspektiv. Og så tror jeg, at denne her teatrale figur gjorde distinktionen mellem de forskellige roller klare, således at Malene, Anne-Mette og Finn fremstår som noget helt andet, så man ikke bliver i tvivl. De autentiske figurer agerer meget lidt, de står i billedet, men hvordan gøre det samtidig med, der er en teatersituation i gang, at der er noget på spil? Hvordan være aktiv i en så passiv position? Det handler om nærvær, og det er meget svært at prøve sig frem til, for det handler om et møde mellem publikum og dem på scenen. Mødet og nærvær, som jeg holder mere af, fordi tidsligheden er til stede i de ord, er jo begreber, som er kommet ind i teatret via performancekunsten, som ikke arbejder med lange prøveforløb på samme måde. Vi brugte meget tid på at tale om det her potentielle nærvær, som reelt ikke opstod før premieren eller før prøver med publikum i salen.

AHH: Det, jeg synes var interessant, var, at barnet,

de tre autentiske og den koreografiske gådefulde figur, hver især både havde et nærvær og en distance i sig, men at de var forskellige fra hinanden. Barnet havde den fordel i sig selv, at lige meget, hvor meget hun var skrælet ned til at være ren form, så kan man alligevel ikke slette det barnlige, så de to kontraster stod og citerede mellem hinanden i den karakter. Lisbeth Sonne Andersen havde det sceniske nærvær, som den performer hun er, men rent kompositorisk og billedmæssigt var hun oftest rygvendt og på den måde fraværende, og de tre autentiske figurer, havde det empatiske møde med publikum, det absolutte nærvær, og så havde de en fysisk tilstedeværelse, som ikke i traditionel forstand er scenisk nærværende. Det bevæger sig på et helt andet parameter. Spørgsmålet er, om det er nærvær eller distance?

JRS: Jeg tror ikke, at det er distance. Vi skabte et møde mellem de tre autentiske figurer og Lisbeths koreografiske figur i et iscenesat epilepsianfald, hvor de tre autentiske figurer kommer hende til undsætning og hjælper hende op. Herefter går vi tilbage i noget mere distanceret billedkomposition. Der er en sådan hyperfiktion til stede lige pludselig. Og på nul sekunder bliver det til amatørteater, hvilket er ret fascinerende. Det momentum, hvor der er mest muligt samspil mellem figurerne på scenen, bliver så det mest kunstige moment.

AHH: Det er et slip i repræsentation, et lynskift mellem fiktionslag.

JRS: Ja, man kan sige, at det er et meget effektivt greb, der viser os, hvad resten ikke er. Hvor man ellers bruger det at klippe virkeligheden ind på scenen, så klipper vi fiktion ind her. Men det er også den her fiktioniserede situation ved epilepsianfaldet, som er en del af budskabet i forestillingen, nemlig at mennesker behøver mennesker. I forhold til både at have "skolede kroppe" og "ikke-skolede kroppe" på scenen, så synes jeg, at det var ret interessant at arbejde med nogle folk, som faktisk ikke kan levere i et prøverum. Det empatiske autentiske møde skete først mellem performer og publikum

til premiere.

Under prøven havde barnet været den drivende fortæller, men i mødet med publikum, så blev barnet en dramaturgisk håndbremse, som stoppede rummet. Undervejs, så var dette "autentiske nærvær" svært at arbejde med som en spiller i prøverummet. På et tidspunkt spurgte jeg: "Hvorfor har jeg valgt dem her? De kan da noget, de har da en speciel energi, når man møder dem ikke?" Jeg var aldrig i tvivl om værdien af dem, i forhold til mødet, at det møde ville finde sted. Det var jeg tryk ved, men det at skulle overbevise dem om, at det ville ske: At sige til dem, du står her, og du gør meget, meget lidt, at det har en kvalitet, det var krævende. Men de viste en stor tillid.

AHH: Var du sikker på deres livserfaring, at de havde meget at komme med filosofisk, erfaringsmæssigt og tematisk?

JRS: Ja absolut, man kan sige, at de blev medtænkende mere end medskabende, og det var også en måde at øge trygheden for dem, håber jeg. Når man får folk til at rive flere uger ud af deres normale liv, pakke kufferten og komme ind på scenen, så må man tage dem rigtigt ind. Ikke kun ved deres tilstedeværelse, men også deres refleksioner og spørgsmål, og at vi gjorde det, det tror jeg også kvalificerede forestillingen. Det handler også her om at anerkende folks sårbarhed. Når man står som instruktør, så er man også sårbar og frustreret, men det nytter ikke, at man lader det styre, og i hvert fald ikke hvis man ikke anerkender de andres sårbarhed. For det er svært at være menneske, og det ikke nemmere at være menneske i en situation, hvor man bliver iscenesat som sig selv. Vi udstiller jo folk i denne her forestilling, men jeg vil aldrig bede folk om at gøre noget, de ikke vil. Måske kan man i processen skubbe lidt til folk, men jeg vil aldrig bede dem om at gøre noget, de ikke vil. Det, vil jeg faktisk også sige, gælder professionelle. Det som er vigtigt i det her, det er at have styr på respekten. Det gælder i det hele taget, når man laver teater, men når man

får nogen udefra ind i den her vanvittige butik, vi kalder teater, så bliver det endnu mere klart, hvor stort et ansvar man har over for hinanden, når man er i det rum. Men jeg tænkte undervejs i processen, at vi havde lidt berøringsangst i forhold til, hvor langt vi kunne presse dem. Hvad vi kunne forlange.

AHH: Havde du ikke lyst til at komme ud over en grænse som med en professionel. De var en stor del af materialet, og de kunne jo ikke alt muligt vildt, de kunne gå og stå. Er det et vilkår?

JRS: Ja, valget af denne her type af cast konstituerer en metodik, og man må anerkende denne metodik, og så kan man tage valg inden for den. Og det arbejde kræver en særlig etik hele vejen igennem. Så er spørgsmålet igen, hvor konstruktiv eller frugtbar er det for den kunstneriske proces? Det kan man jo så diskutere, men da handler det om, hvad man vil med projektet, og jeg vil ville jo skabe det her mellemmenneskelige møde, og det, mener jeg, må reflekteres i processen, hvis ikke man kan det, så har det ingen værdi overhovedet.

AHH: Er udvælgelsen af de autentiske figurer en essentiel del af det kunstneriske arbejde? Er de blevet partnere i forestillingen?

JRS: Ja, og da vi så gik i gang, så blev det ret tydeligt, at for at forstå en teaterproces, så må man have prøvet det før, måske endda nogle gange. Her arbejdede vi med nogen, som aldrig havde været i en teaterproces, og ting, man tager for givet, måtte sprogliggøres og forklares.

AHH: Når man arbejder med teater, er der en stor rate af usikkerhed i lang tid. Det ved man som professionel. Det er den måde, man arbejder på, man prøver noget af. Men var du tvunget til undervejs at analysere, hvad det var, du lavede? Kunne det måske være sundt for alle teaterprocesser at bruge lidt mere energi på det?

JRS: Ja, men jeg følte også tit, at jeg blev stillet

nogle spørgsmål, som jeg ikke ville svare på. Selvom jeg kendte svaret, så ville jeg ikke svare på det. For når jeg arbejder på scenegulvet, så arbejder jeg intuitivt indenfor en meget tydelig ramme, og det kan ikke nødvendigvis forklares. Jeg vil gerne se en bevægelse eller en komposition af performere for at se, hvordan det virker i billedet, og så kommer spørgsmålet, hvorfor, og så nogle gange svarer jeg, det er, fordi det ser rigtig godt ud, men det holder jo som regel ikke som overbevisning. Men da kom der en ekstra overbygning i samarbejdet med dramaturgen, som jeg lod besvare mange spørgsmål og fortolke frit, og så kunne jeg være intuitiv med god samvittighed. Det var sådan en dimension i instruktør/dramatursamarbejdet, som jeg ikke har oplevet tidligere, men som blev vigtig for arbejdet. De fik en stor tillid til dramaturgen, og så kunne de rumme mig på en anden måde.

Koncept og iscenesættelse: Signe Klejs og Jon R. Skulberg. Videoværk: Signe Klejs.

Scenografi og lysdesign: Jon R. Skulberg. Komponist: Andreas Busk.

Tekst: Anne Helene Guddal. Kostume: Mads Dinesen. Dramaturg: Astrid Hansen Holm.

Co-lysdesign: Kerstin Weimers

Medvirkende: Lisbeth Sonne Andersen, Anne Mette Gravgaard, Malene Andreasen, Finn Adrian Jorkjen, Irmelin Rønsholdt/Alma Stent.

Producent: Louise Kirkegaard/1:1

Produktion. Teknisk produktion: Lumen.

Co-produktion: Bora Bora.

Astrid Hansen Holm

Cand Mag i dramaturgi og daglig leder af HAUT.
