



# Interview

FIX&FOXY's poetik, metode og organisering

# FIX&FOXY's poetik, metode og organisering

## Interview med Tue Biering, oktober 2021 og januar 2022

*Af Exe Christoffersen, Ida Krøgholt og Kathrine Winkelhorn*

Vi taler om teatrets profil, arbejdsmåder og ikke mindst om, hvad der sker med teatret kunstneriske udtryk, når de medvirkende ud over at være medskabende i en forestilling også så at sige repræsenterer sig selv. Vi begynder et lidt andet sted. Undertiden er Tue Biering instruktør og ansat på fx Ålborg Teater, Aarhus Teater, Det Kongelige Teater, Eventministeriet eller Mungo Park. Der er sikkert et kunstnerisk sammenfald, men de forskellige teatre har egne organisatoriske produktionsmåder og vilkår.

*Hvad er forskellen på den måde FIX&FOXY producerer på og de forestillinger, du arbejder med på forskellige institutionsteatre?*

I FIX&FOXYs regi føler jeg, at jeg kan være 100% konsekvent. Her er koncept, indhold, form, proces, visuel identitet tænkt sammen, og vi kan fastholde vores helt egen måde at gøre tingene på, hele vejen fra ide til sidste forestilling. Det kan jeg ikke andre steder.

*Kan du skitsere din metode?*

Jeg har altid sagt, at jeg ikke har nogen metode, at der er en ny metode for hvert projekt. Det hænger sikkert sammen med, at jeg fik nok af metoder og masterclasses på teaterskolen og har derefter altid trodsigt nægtet selv at have en metode. Men på trods af det er der alligevel nogle mønstre og rutiner, som går igen. Det er en metode, som efterhånden er blevet intuitiv. Med tiden er det også gået op for mig, at hvis jeg vil skabe noget nyt og forlade mine egne rutiner, bliver jeg nødt til at være bevidst om min praksis og erkende, at der nok er noget metode. Først når jeg kan kortlægge det mønster, kan jeg bryde det. Det i virkeligheden utrolig krukke at påstå, jeg ikke har en metode.

*Laver I en form for drejebog for forestillingerne?*

Ofte forbereder vi os utrolig meget, men samtidig er vi nødt til konstant at kunne ændre konceptet, fordi de mennesker og det materiale vi arbejder med er noget, vi først rigtig lærer at kende, når vi står med det. Vi ved heller ikke, hvordan virkeligheden reagerer på konceptet, og derfor skal vi være beredte på, at alt kan ændre sig. Det føles som om vi forbereder os på mange versioner og scenarier på samme tid og ender med at have skabt en række forskellige forestillinger gennem processen. Vi er altid klar til at kaste det hele op i luften, hvis ikke det fungerer, som vi har tænkt det.

*Hvordan overtaler du de medvirkende til at deltage?*

Jeg føler ikke jeg skal overtale nogen. Det er snarere en invitation ind i et fælles kunstnerisk arbejde. Det handler om, at alle kan føle sig trygge. Og så er hver proces meget særlig, og jeg bliver virkelig nødt at lytte til dem, der er med, for vi kan aldrig regne den ud fra begyndelsen.

Det er ofte noget med at være parat og beredt til at møde et andet menneske, og så skal der være en transparens i processen og en nysgerrig åbenhed i forhold til, at det her menneske kan bringe dig et nyt sted hen.

*Hvordan spiller det lokale ind?*

Det kommer meget an på den enkelte forestilling. Jeg synes først og fremmest, at det skal have relevans for de mennesker, som ser det og den relevans får forestillingen nogle gange ved at være lokalt forankret. Med *Et Dukkehjem* har det indtil videre fungeret rigtig godt at lave forskellige versioneringer, der egentlig er ret ens uanset, om det bliver skabt i nord Norge eller i Frankrig. Men fx. i London, sagde de, at nogle ting kunne blive ret svære at gennemføre og forstå, da familiestrukturer og måden, man inviterer folk hjem på, er helt anderledes end i Danmark. Jeg synes det er interessant, når vores danske version, møder en anden kontekst, og der skabes en samtale om, det skandinaviske familieblik, forestillingen kommer med. Jeg vil mene, at Ibsen er interessant i hele verden, fordi hans dramaturgiske mekanik udfolder og udfordrer noget i os alle.

*Er det målet, at FIX&FOXYs forestillinger skal franchises (selges som et koncept og et manual)?*

At få nogle andre instruktører til at tage forestillingerne videre er noget, vi er i gang med at udvikle, og det er også derfor, vi skal kunne beskrive vores processer og metoder ret præcist. Det ville være fantastisk, hvis der var en person, der fulgte mig og så kunne overtage forestillingen, når den skulle videre ud i verden. Tidligere har skuespillerne fra forestillingerne fungeret som instruktører i genopsætninger i andre lande. Det er virkelig fint. Men jeg tror mere og mere på, at vi skal have en person, der kontinuerligt kan være den, som overtager forestillingerne og bringer dem videre.

*Hvordan ser jeres fremtidige organisation ud?*

Det er stadig svært at sige, men vi vil gerne arbejde mere internationalt og co-producere med internationale partnere i fremtiden. Vi vil gerne se ud i verden og invitere verden ind i vores arbejde. Simplethen fordi vi elsker at møde andre kunstnere og skabe komplekse historier, som udfordrer vores eget perspektiv. Vi skal også arbejde på at blive økonomisk bæredygtige og mindre skrøbelige ved at bygge vores organisation op, så vi er støttet af forskellige typer af institutioner og fonde. Vi drømmer om at kunne skabe forestillinger, som kan langt mere og nogle gange har større volumen, end dem vi har lavet indtil nu. Vi løber meget stærkt i vores lille organisation, og vi drømmer om at være flere til at løbe, med de mange ideer vi har.

*Når I ansøger, skal plan og koncept være klar lang tid i forvejen?*

Ja, og det kan være ret udfordrende at skulle se langt ud i fremtiden og beslutte, hvad der er relevant til den tid. Derfor bliver man nødt til at være meget åben og tænke projekterne som nogle konceptuelle rammer, man vil arbejde med. En ansøgning er tænkt ret frit, fordi det er lang tid til at ideen skal realiseres, så man kan tænke alt muligt vildt og være modig. Til gengæld står man med den udfordring, at bordet fanger, og det bliver et spørgsmål om at løse de helt vanvittige og umulige ideer. Det ligger der en god energi i. Koncepterne bliver som regel bedst, når man ikke samtidig skal tænke på realisering og praksis. Jeg er ufattelig naiv og helt uden blokeringer i

begyndelsen af konceptudviklingen. Det er først senere, at det går op for mig, hvor vanskeligt det er at gennemføre. Den naivitet sætter jeg stor pris på, for jeg kan også blive meget forsigtig, og så bliver det helt utrolig kedeligt.

*Hvordan tænker I at inddrage nye medier?*

For mig er det digitale et vildt spændende legerum at være i. Det digitale giver mulighed for at skabe historier, der kan distribueres på alle mulige platforme, og som kan inddrages live i teaterrummet. Jeg snakker for tiden med andre, der ser et kæmpe potentiale i koblingen mellem det digitale og teater. Vi, som arbejder med teater, kan skabe live oplevelser, og hvis vi kan omsætte det til fx digitale formater, er der rigtig mange muligheder.

*Hvordan kan vi beskrive din poetik? Handler det om, at bringe sig selv i en vanskelig og sårbar position, eller handler det om at opsøge det, du ikke ved noget om på forhånd, det du er blind over for? Kunne du fortælle om *Familieudredning*<sup>1</sup>, 2013, hvor du sætter hele din identitet på spil?*

*Familieudredningen* er ikke produceret af FIX&FOXY, men af Eventministerie på Det Kgl. Teater. Jeg lavede forestillingen med min kæreste, Marie Rosendahl Chemnitz, og vi spurgte os selv: hvad vil være det sværeste og det mest utænkelige og overskridende for os selv? Det ville være at lave en forestilling med vores egne forældre. Marie og jeg var selv skrevet ud af historien, men der er stadig meget på spil, når man arbejder med nogle mennesker, som er så stor en del af ens eget liv, og som man forhåbentlig skal se og fungere med igen langt ud i fremtiden. Der var gråd og protester og konflikter på kryds og tværs, og det var et meget dramatisk forløb, som kunne have fået konsekvenser for relationerne mellem vores forældre. Det blev en generationsfortælling om nogle epoker, de alle havde været igennem, men hvor de hver især havde taget nogle meget forskellige valg. Processen endte med at være udviklende for alle i familien, og forestillingen gav os nogle fælles referencer, og det år kunne vi holde jul sammen for første gang alle sammen. Familien fik en ny fortælling

*Hvordan var dramaturgien til *Familieudredningen*?*

Det var en simpel livsdramaturgi: Hvad kommer jeg fra? Hvem støder jeg ind i, og hvorfor opstår der nye retninger i et menneskes liv? Det viste sig, at flere i familien havde fællesreferencer og havde været samme steder i nogle historiske begivenheder. Jeg har opdaget, at jeg ofte vender tilbage til skæbnefortællingen. Jeg kan ikke få nok af at høre om folks liv. Hvorfor ender de, hvor de gør, gennem den her kombination af tilfældigheder og mere eller mindre bevidste valg? I processen måtte jeg være helt distanceret og langt mere professionelt defineret end i andre tilfælde. Jeg var nødt til at sige: ”Her i rummet lader vi som om, vi ikke har en familie relation.” I begyndelsen snakkede

---

1) *Familieudredning* drejer sig om tilfældigheder, drømme og forventninger til fremtiden og det fantastiske i almindelige menneskes liv. De medvirkende er Biering og Rosendahl Chemnitz’ forældre med nye og gamle partnere, som ikke kender meget til hinandens livshistorier. De er samlet for første gang og fortæller om slagterens datter, der fortryder at hun aldrig blev gogo danser, pigen fra det indremissionske hjem, manden der kan bevise sin egen uødelighed, den ordblinde dreng, der fik en pige i hver havn og senere fik hukommelsestab, manden der lærte at flyve ved tankens kraft, pigen der ville se hele verden og kvinden der fik brev fra Mick Jagger.

de ofte i munden på hinanden på kryds og tværs, så jeg måtte sige: ”det er mig der bestemmer, og når jeg siger ”hold kæft” er det sådan.” Det skræmte dem til at begynde med. Det var en meget ny relation til mig, men gav alle en fornemmelse af alvor, og at vi tog det meget seriøst, at de leverede noget, de ikke havde gjort før, og at det kun kunne lade sig gøre, hvis de lod mig hjælpe dem. Så det var mig, der bestemte over mine forældre og svigerforældre i 14 dages prøver. Det er så ikke sket siden, kan jeg roligt sige.

*Var det et hårdt pres for dem at være med?*

En af dem fortalte, at hun havde sceneskræk og var angst hver dag, når hun som skolelærer trådte ind foran sine elever. Det værste hun kunne forestille sig, var at synge offentligt - så det skulle hun selvfølgelig i forestillingen - på Det Kgl. Teater. Det var en ægte kamp at se det menneske kæmpe med den reelle omstændighed i rummet, og det er noget, som vi alle kan mærke og spejle os i. Jeg elsker at arbejde med den reelle kamp på scenen, for det netop er u-spillet. Det gælder både skuespillere, og dem der ikke er skuespillere.

*Hvordan pressede du?*

Det var mange forskellige former for overtalelser. Og denne gang, må jeg indrømme, var det ren overtalelse, for det kunne jo ikke være andre end lige præcis dem, der medvirkede. Der var flere der i begyndelsen modvilligt gjorde det for vores skyld. Men alle var nysgerrige og kunne se en mulighed for at lære sig selv bedre at kende. Gennem timevis af interviews lærte de lige så meget nyt om sig selv, som vi gjorde.

*Hvordan var arbejdet med børnene i Mod alle Odds?*

Med børnene handlede det om noget så eksistentielt som skæbne, og de forudsætninger man har gennem sin opvækst i et samfund. Vi ville udfordre antagelsen om, at vi lever i et samfund, hvor alle har lige muligheder.

Vi gik i gang med castingen et år før, vi skulle lave forestillingen. Vi fik vi en hel skoleklasse af elever på 12 år ind til en workshop. Jeg lavede nogle forskellige koreografier med klassen, der anskueliggjorde hvem og hvor mange der sov dårligt om natten, havde fraskilte forældre, hvilke forskellige socioøkonomiske baggrunde de kom fra osv. Det fungerede godt med den aldersgruppe og mængde af børn, og de workshops blev grundlaget for den fortsatte proces.

*Hvordan fandt I børnene?*

Vi havde mange castings. Castet skulle være statistisk repræsentativt for den danske befolkning af børn, og det viste sig at være meget udfordrende. Det var tydeligt, at det generelt var den samme gruppe af børn med kulturelt orienterede forældre og med et socialt overskud hjemmefra, der mødte op til vores castings, og der manglede altid den del, man tidligere ville kalde ”underklassen”. Det gav god mening at den gruppe, som ikke havde samme grad af støtte hjemmefra ikke mødte op til casting, og da forestillingen også skulle belyse personlige ting som økonomisk og social baggrund, er det en meget mere udsat position at stå i, end for de andre børn. I lang tid stod vi med et halvt cast. Vi manglede dem fra underklassen. Arbejdet med koncept og planlægningen af forestillingen

havde taget tre år, og jeg havde ikke lyst til at lave forestillingen, uden at de var repræsenteret. Vi prøvede med de børn, som allerede var valgt, og i mellemtiden var vi i gang med at finde resten af castet i samarbejde med mange forskellige castere, konsulenter og mennesker, som arbejder med børn med forskellig baggrund. Nogle gange fik vi engageret nogle børn, men vi skulle have tilsagn fra forældrene, og det var nødvendigt, at forældrene forstod projektet, og det virkede nogle gange tæt på umuligt. Vi var oprigtigt tæt på ikke at kunne gennemføre forestillingen, og de sidste medvirkende fandt vi tre uger inden premieren, hvor vi så endelig kunne begynde det egentlige arbejde med forestillingen.

*Hvilken interesse har du i børn og unge, og hvordan arbejdede I med forestillingen Ungdom?*

Tue: Jeg har ikke haft en egentlig drøm om at arbejde specielt med børn eller unge. Det er på en måde en naturlig nødvendighed i forbindelse med nogle konceptuelle ideer. Men sådan er det egentlig med casting i alle vores forestillinger.

Med *Ungdom* (2015) startede det med, at vi havde lyst til at lave noget med store følelser, og i ungdommen er alt eksistentielt sat på spidsen, følelserne er forstørret, og man står overfor nogle af livets store gennemgribende overvejelser og beslutninger. Vi ville genskabe nogle af de øjeblikke sammen med publikum. Det bedste cast til den forestilling ville selvfølgelig være unge mennesker.

Præmissen var, at hvis dette skal kunne lade sig gøre, må det være et meget langt forløb.

Arbejdet med *Ungdom* tog et halvt år med prøver, men endnu længere med forberedelser. De unge gik jo i skole og kunne kun prøve efter normal arbejdstid og ikke sammenhængende. De første par måneder gik de til prøver en gang om ugen, og så blev det to gange om ugen og så tre gange om ugen. Derefter var der et opløb i to uger, og de sidste tre dage tog vi dem ud af skolen. Det var afgørende, at vi havde så lang tid sammen, for at lære hinanden at kende, blive modige sammen, så de kunne udvikle sig selv og forestillingen. Til prøverne lod vi dem ind i mellem se hinandens handlinger. Vi fandt ud af, at det betød meget for alle at opleve de andres historier. Det var interessant at høre andre, fortælle om seksualitet, om angst, om ensomhed. Lige pludselig rykkede det helt vildt, og de byggede hinanden op. Vi opdagede, at de kunne facilitere hinanden ved at være publikum til hinanden. Jeg synes ikke jeg instruerer, men jeg kan fortælle folk, hvad der virker. Jeg fortæller dem ikke, hvad der *ikke* virker, men siger: ”Det der, som du gør lige der, det er godt”. Og når alle hører det, vil de også prøve at arbejde i den retning. For hvem vil ikke gøre det godt?

*Er det generelt en del af din prøvemethode?*

Jeg har ret sjældent det jeg vil kalde prøver, når jeg arbejder med skuespillere. Jeg laver hellere gennemspilninger fra første dag. Så det er som regel bare gennemspilninger og noter hver dag i mange uger. Det giver skuespillerne mulighed for at arbejde frit og prøve mange forskellige ting af. Skuespillere er ofte meget klogere på situationer og fysisk tilstedeværelse end mig, og det giver mig mulighed for at se deres potentialer og ideer og personlige stil. Det ville jeg ikke kunne, hvis jeg bad dem om at gøre noget, jeg havde udtænkt på forhånd. Efter hver gennemspilning kan jeg sige: ”Jeg synes det var ret spændende, da I gjorde det der. Men gør noget andet i morgen”. Så opstår der ofte noget, der er totalt organisk og virker rigtigt. Jeg afbryder så lidt som muligt, indtil de sidste to-tre uger. For på det tidspunkt har vi fået et sprog og en fornemmelse af forestillingen. Først der går jeg ind og stryger og skriver om, og så får vi pludselig rigtig travlt. Men det vigtige er at nå dertil, hvor det er blevet skuespillernes eget. ”I må også gerne sige noget andet, end det

jeg har skrevet”, siger jeg som regel. Det ender dog ofte med, at de siger det, der oprindeligt stod, men som de nu har gjort til deres eget. Men altså, nu skal det ikke lyde, som om det bare fungerer hver gang, det gør det ikke.

*Springer du direkte til materialet uden læseprøve for, at gøre skuepillerne medskabende?*

Jeg synes, man ofte til læseprøver sidder rundt om et bord og snakker og forventer at høre en masse kloge ord. Men jeg tror, der er en stor kvalitet i at gå på gulvet med det samme og prøve nogle ting af. Bare det, at man har lavet et rum, nogle konceptuelle rammer og besluttet, at det er lige præcis den gruppe skuespillere, som skal skabe det, er meget konkrete rammer og nogle præmisser, som sætter en retning i prøverummet. Jeg husker tydeligt fra de første prøver på *Ungdom*, at jeg siger: Det skal komme fra jer, for det er jer, det skal handle om. Det er jer, der oplever det at være ung lige nu, noget vi andre har glemt, så det er jer, der skal levere det.

*Bruger I en særlig interviewteknik for at fremkalde de medvirkendes personlige materiale?*

Jeg må indrømme, det nogle gange er superbanalt. Det er ofte noget med at spørge, ”hvad er det værste, du har oplevet, og hvad er det smukkeste, du har oplevet, hvad er dit livs sværeste beslutning”, og hvis du kan fortælle om det smukkeste og det værste og alt derimellem, er man kommet langt med at lære et andet menneske at kende. Så kan man hurtigt tale om vendepunkter og dramatiske øjeblikke. Der er selvfølgelig meget mere i det, men det kan være et meget godt kick starter og vi kan alle godt li’ at tale om de øjeblikke, fordi de er definerende for, hvem vi er. Selv meget introverte mennesker er glade for at dele de ting, når de er i et trygt rum. Det vigtigste er at få skabt dette rum.

*Hvad er det mest grænseoverskridende du har lavet?*

Det hurtige svar vil nok være *Pretty Woman A/S*, for da havde vi absolut ingen erfaring med den slags arbejde, som vi så senere har praktiseret mange gange. Da vi lavede *Pretty Woman A/S* i 2008 skulle vi caste prostituerede, og det var helt klart grænseoverskridende. Vi skulle møde mennesker, som jeg ikke anede, hvordan jeg skulle forholde mig til. Men det jeg lærte dengang, er stadig noget af det, vi trækker på. At forstå, at den største forbrydelse er at fratage mennesker muligheden for at blive set eller blive hørt. Når man snakker med nogle af de såkaldt ”sårbare”, vil de ofte gerne på scenen. Men de får aldrig muligheden, de bliver stoppet af en pædagog, en læge eller andre velmenende, fordi de ikke må lade sig ”udstille”. Men i *Pretty Woman* stod der nogen stærke kvinder som sagde: ”Jeg står hver dag og skal tage nogle ret store valg omkring nogle kunder, så det der med at spille teater og at stå på en scene, det kan jeg faktisk godt”.

En anden ting, vi også lærte, var at tilknytte konsulenter til at hjælpe os. Jeppe og jeg havde møde med den daglige leder af Reden, som er et værested for prostituerede, og hun sagde, ”prøv at snakke med Tiller, her får I hendes nummer”. Hun tænkte vel: ”Så kan Tiller sige: Den går ikke, drenge”. Men Tiller, der var tidligere narko-prostitueret, var simpelthen fantastisk. Hun forstod, hvad vi ville og syntes, at det var verdens bedste ide at lave forestillingen. Så hun gik i gang med liv og sjæl og begyndte at kontakte de kvinder, som arbejdede som prostituerede i nærheden af Halmtorvet. Her opdagede vi, hvor vigtigt det var at have et menneske med os, der kunne garantere, at de mennesker der medvirker, har det godt, og at vi ikke kommer til at gøre noget galt. Og hvis vi

gør noget galt, får vi det at vide. Hun sagde: ”Hør her drenge, I er nødt til at se dem i øjnene, og I er nødt til at tale med dem. De er jo helt almindelige mennesker.” Det var vildt fedt, for det værste man kan gøre, er at tale til folk, som om de ikke er rigtige mennesker. Så den mest grænseoverskridende oplevelse var *Pretty Woman*, og samtidig var det den, der lærte os, at grænserne egentlig ikke er så snævre, som man selv tror.

*Kan man sige din produktion har et etisk blik?*

Det er jeg ikke så meget for. Hvad mener I med etik?

*Nogle vil måske definere det som en bestemt medmenneskelig holdning. Andre vil måske sige, at etikken ligger I, at give scenen til eksempelvis de prostituerede? Det er jo ikke kun et spørgsmål om det er godt eller dårligt at være prostitueret.*

I *Pretty Woman A/S* havde vi en kommunikationsrådgiver, der sagde, at det var helt afgørende, at vi ikke bekendte kulør. Hvis vi beskrev vores personlige intentioner, så ville det blive for let aflæseligt, og vi ville miste potentialet for en diskussion. Det er vigtigt at holde sig neutral og aldrig være moralsk. Vi tager aldrig parti, men vores koncepter er nogle gange iscenesat som en slags overgreb, som bringer en etisk diskussion i spil.

*Er der også en form for overgreb i *My Deer Hunter* (2020)?*

At sætte mennesker med PTSD op på en scene med skarpt lys, høje lyde og en hel masse mennesker som sidder og kigger på, er helt klart et overgreb. Men det var afgørende for at vise, hvad det er de kæmper med hver dag. Men det starter et andet sted. *My Deer Hunter* handlede om at lave en tidsmaskine og stille spørgsmålet: Kan man gå tilbage i tiden til et sted i livet, før et ekstremt grænseoverskridende og livsforandrende øjeblik i et menneskes liv og genskabe det? Vi tænkte, at noget af det mest livsforandrende er at være i krig. At når du får en riffel i hånden, som er skarpladt, og du ser mennesker omkring dig dø, så udfordrer det noget grundlæggende menneskeligt, og noget vil forandre sig i dig selv. Derfor medvirkede en gruppe krigsveteraner, og af den grund blev forlægget for vores tidsmaskine filmen *Deer Hunter*.

Det er måske også et overgreb, at anbringe børnene i *Mod alle odds* på scenen med deres egen statistiske skæbner. At få et barn til at sige: ”Jeg tager mit eget liv, når jeg er 29 år”, er ret grusomt. Det må man bare ikke, men for os handler det ikke så meget om, at det er et overgreb, men om at skabe oplevelser af konsekvens. Men det er også vigtigt at sige, at vi ikke vil være provokerende eller grænseoverskridende som udgangspunkt. Det er ikke interessant, men jeg synes, det var interessant, da nogen mente, vi ikke kunne tillade sig at lave teater med prostituerede, når samfundet samtidig tillader prostituerede blive købt af mænd, der putter dem ind i deres bil og kører dem ned under Dybbøls Bro, gennemtæsker dem, lader være med at betale dem, og så smider dem ud af bilen?

*Kan vi snakke om *Dark Noon* (2019) og processen fra western, til tekst og dramaturgi med de forskellige rum og dit arbejde med skuespillerne?*

*Dark Noon* begyndte med, at vi ville afsøge en kæmpe blind vinkel, vi havde med hensyn til Afrika. Afrika som fænomen har fyldt meget, siden vi var børn. Den evige skyld og afmægtighed, der er



blevet til et narrativt og en dehumanisering af et kæmpestort kontinent i verden. For Afrika er ofte blevet gjort til et sted, hvor folk altid sulter og nærmest går rundt uden tøj på. Hvordan kunne vi prøve at undersøge dette og tage det ind på en scene? I en lang periode havde jeg en forestilling om, at det skulle handle om migration, og jeg skulle caste nogen fra Nigeria, der var potentielle immigranter, og de skulle fortælle om deres eget liv, sat i en western ramme. Men jeg kunne godt se, hvor den forestilling bar hen. Det ville blive en reproduktion af en magtrelation, hvor jeg dirigerede de medvirkendes historie om Afrika for at tilfredsstille mit nysgerrige blik. De medvirkende ville være readymades og gode til at spille sig selv, men ikke specielt gode til at spille teater. Det ville blive en forudsigelig fortælling om fattigdom og mennesker, der vil til Europa. Efter en masse overvejelser besluttede vi, at det ikke var det, vi skulle. I stedet ville vi finde nogle gode skuespillere. Jeg havde ingen forudsætninger for at caste i Afrika, men begyndte at snakke med folk, der havde arbejdet i forskellige afrikanske lande og blev anbefalet at søge skuespillerne i Sydafrika. Utrolig heldigt blev jeg vært i forbindelse med nogle internationale residencies arrangeret af Metropolis. På listen over deltagere kunne jeg se, at der kom en person fra Sydafrika, og hende tog jeg et møde med. Hun fortalte, at hun kendte en sydafrikansk koreograf og danser Nhlanhla Malangu, som ville fungere godt med den måde jeg arbejdede på. Da jeg kontaktede ham, var han på turne med en forestilling og ville være i Tyskland en uge. Så tog jeg til Tyskland, så forestillingen og mødtes med ham dagen efter. Kort efter vores møde gik i gang, åbnede han sin kalender og spurgte: ”hvornår er det?” Han fik datoer. ”Det er fint” sagde han og slog en streg i kalenderen. Det var ret vildt, at det gik så hurtigt, og jeg er normalt meget langsom til store og afgørende beslutninger, men jeg kunne mærke, at det var det helt rigtige. Nogle måneder efter tog jeg til Sydafrika med vores producent Annette Max Hansen og havde casting i Johannesburg med en hel masse skuespillere og dansere. Der mødte alle mulige op til casting, som var sindssygt dygtige. Vi ville finde vort eget ensemble for at få så stor diversitet i gruppen som muligt, og vi fik et cast med personligheder, som ikke bare var dygtige performere, men som virkelig kom med hver sin historie.

### *Hvordan blev teksten til?*

Jeg havde kæmpet meget med at finde ud af, hvordan vi skulle gøre det her. Det var jo et super godt koncept i ansøgningen, men hvordan skulle det gøres? Jeg havde et fantastisk cast fra Sydafrika, jeg vidste, at der var noget interessant i western-rammen, men jeg havde ikke noget materiale. Jokum Rohde gav os et foredrag, for han er total connaisseur indenfor westerns, men det blev totalt uoverskueligt med de utrolig mange underkategorier inden for western. Jeg sad hjemme og så alle sheriffilm, diligence film, syd-nordstats-film, indianer film osv. Deadline begyndte at nærme sig og jeg havde ikke noget materiale, og jeg var ret desperat. Jeg så bare flere westerns og lavede tonsvis af noter, men jeg manglede noget substans og noget mening.

Med et rent tyndt koncept og meget løse tanker rejste jeg igen til Johannesburg med forskellige temaer, der korresponderede med Sydafrikas historie. Det var temaer og klassiske western scenarier i forskellige rum som saloon, guldmine, bank, jernbane og den slags. Jeg havde skrevet temaerne ned på sedler og bad spillerne på skift tage en hver og spille en scene over det tema. Det var meget legende, og jeg lagde op til, at de medvirkende skulle integrere noget fra deres egen historie. Det blev historier om alkoholisme, fattigdom og vold og efter nogle prøver tænkte vi alle, at det blev for stereotyp. Det ville blive en reproduktion af en gammeldags Afrika fortælling, skabt af mig, der sidder med min store hvide hat og elfenben stok. Så jeg foreslog, at vi gjorde det på en anden måde. Jeg foreslog, at spillerne skulle repræsentere mig og min Europæiske migrationshistorie.

Jeg foreslog, at de sminkede sig hvide i ansigterne, og på en måde var det samtidig en form for undersøgelse af repræsentation. Forskellen på at repræsentere minoriteter og sidde øverst i fødekæden, og så være den som er vandt til at sidde nederst og skulle repræsenteres af de andre. Vi blev alle sammen ret glade for den ide, og nu havde jeg måske fået fat i et koncept med noget substans, der kunne hjælpe mig med at skabe materialet. For lang tid siden havde jeg købt en bog om USA's historie, som jeg løbende har læst i og haft stående på reolen. Da jeg kom hjem fra Johannesburg, blev den fundet frem, og det gik op for mig, at den jo var manuskriptet. Hele manuskriptet lå i den amerikanske historie. Da jeg forstod det, lagde jeg de her westerns til side og dykkede ned i historierne om den europæiske migration til mulighedernes land. Vi ville stadig benytte os af western genren, men mere som en æstetisk reference og et teatralisk greb. Der var stadig lang vej, for nu kunne jeg se dramaturgien for mig, men rent scenografisk famlede vi stadig. Vi var meget optaget af perspektivet. Skal man kigge ind på eller selv være inde i scenografien? Jeg sad med scenografen Johan Kølckjær og flyttede rundt på alle mulige små sætstykker i en model, og vi kunne ikke beslutte os. Vi rev ned og byggede nye modeller op af alle mulige western byer, og pludselig gav det mening. Hele den amerikanske historie handler om at bygge, den bevæger sig fra det horisontale flade ubeboede landskab til det vertikale, i højere og højere skyskrabende bygninger. Vi ryddede scenen, for det begynder selvfølgelig med et tomt rum, en flad, gold, u-erobret jord, som skal indtages. På den måde handler *Dark Noon* på et andet metaforisk plan om opbygning af verdenen.

*Hvordan forholder I jer til repræsentation i dag?*

Min holdning er, at vi er nødt til at tale om potentialerne ved repræsentation, og det har været spændende at arbejde i Sverige med et projekt, som jeg kalder *At Repræsentere En Anden*. Ideen er at rykke samtalen, så det netop handler om potentialer og ikke begrænsninger. 99%, af det vi laver, er repræsentationer, så vi er nødt til at undersøge repræsentationer og forsøge at generobre dette dilemma fyldte felt. En skuespiller kan repræsentere børn, dyr, fantasivæsener og alt muligt andet. Hvor går grænsen? Måske skal man passe på med at trække grænsen for tæt, for det kan være, der sidder mennesker, som faktisk har brug for, at du repræsenterer dem. Jeg kan finde på at spørge folk, om de vil repræsentere sig selv eller lade en skuespiller gøre det, uanset køn, etnicitet, religiøs præference osv. Så begynder der pludselig at blive etableret en konstruktiv samtale. Mine erfaringer siger mig, at der ligger noget interessant i at se sig selv repræsenteret af en anden, og ofte af en som langt fra ligner mig selv, men som netop prøver at fange essensen af, hvem jeg er. Jeg skal dog sige, at jeg synes, det er meget vanskeligt at navigere i og det er meget mere komplekst. Jeg tror, at problemerne med repræsentation nogle gange handler om magt og dårlige erfaringer med nogle repræsentationer, som i højere grad kan betegnes som mobning. Det helt afgørende er, at vi har fået bevidsthed om, hvad repræsentation betyder. At det har en væsentlig betydning "hvem og hvordan". Jeg er blevet mere bevidst om, den magt, der er forbundet med at repræsentere, og hvem det er, der står på scenen, og hvem der fortæller historien.

*Var det også repræsentation Viljens Triumf (2012) handlede om?*

Den handlede først og fremmest om iscenesættelse, forførelse og skønhed. Jeppe kom med forslaget, at vi skulle genskabe Leni Riefenstahls berygtede Nazi-propaganda film *Viljens Triumf*, og for mig lød det tilstrækkeligt vanvittigt til, at det skulle vi gøre. Det var egentlig meningen, at der

skulle være fire skuespillere med, men så sprang tre af skuespillerne fra, og til sidst stod vi tilbage med skuespilleren Anders Mossling og skulle finde ud af, hvordan pokker vi med én spiller skulle fortælle historien om verdens største film, som oprindeligt havde over en million medvirkende. Det endte med at være en gave, fordi der nu stod et enkelt, hjælpeløst menneske på scenen, som man som publikum fik lyst til at hjælpe. Det helt umulige ved projektet viste sig at være den bedste nøgle til at få publikum til at ville deltage. Publikum endte med at repræsentere og genskabe filmen scene for scene sammen med Anders. Den film er jo en stor forførelse, og vi kunne på denne måde reproducere forførelsen. Vi blev alle forført til at heile, marchere og elske det særlige fællesskab som filmen viser fra kongressen i Nurnberg 1934. Og på den måde kan man godt sige, at forestillingen også handler om repræsentation.

*Er der en form for selvrepræsentation i jeres arbejde?*

Altså, i begyndelsen handlede det om, at virkeligheden skulle tilbageerobre fiktionens repræsentationer. Dvs. den måde, de prostituerede var repræsenteret i filmen *Pretty Woman*, skulle generobres af dem, som det handlede om. Det har jo været et løbende projekt for os, når vi sætter de mennesker på scenen, som det faktisk handler om. Men jeg kan mærke, at jeg nu har mere og mere lyst til omvendt at generobre den teatrale repræsentation af virkeligheden. Genforhandle teatrets æstetik og greb. Det er udfordrende på en farlig, spændende og uafklaret måde.

*Oplever du nogle gange, at dine ideer bliver opfattet anderledes, end de er tænkt?*

Jeg har senest ret konkret oplevet det i Tyskland, hvor jeg fornylig har lavet min egen gendigtning af *Hamlet*, og hvor der var megen diskussion om en scene, hvor Ofelia skulle druknes. Jeg havde valgt, at hun skulle druknes på scenen i stedet for, at der kommer en ind og siger: "Har I hørt, at Ofelia er druknet?" Jeg ville gerne have, at det blev italesat, at kvinden skulle druknes. Shakespeares stykker er skrevet i en prædemokratisk, voldsom patriarkalsk tid. Det er problematisk, hvis vi ikke er bevidste om, at vi er i gang med at reproducere de strukturer uden at kommentere det. Det ville jeg gerne have Ofelia til at sige, og at hun skulle nægte at blive druknet, og de andre skuespillere på scenen skulle anerkende det - og så alligevel drukne hende bagefter. Det havde nogle af skuespillerne det svært ved i starten. Store dele af de kvindelige ansatte på teatret var rasende på mig for at lave den scene. De bad mig om, at fjerne scenen eller lade Ofelia forlade scenen, men jeg mente, at vi så fortæller en løgn om, at der ikke længere er strukturer, som netop holder dele af samfundet fast i gamle strukturer. Scenen var meget ubekvem for os alle, men jeg mener, at det er vigtigt, at scenen netop startede en diskussion. Hvis vi havde ladet hende gå, så havde det været feel good, og forestillingen havde været harmløs og moralsk korrekt underholdning. Det blev i stedet for en forestilling, hvor der jævnlige var publikummer, som gik op på scenen for at stoppe netop den scene i protest, og jeg tror teatret og de medvirkende efterfølgende forstod, at det var vigtige og gode konfliktfyldte samtaler, der opstod mellem publikum undervejs og bagefter.

*Du er ved at lave en forestilling om Kina?*

Forestillingen hedder *Imperiets Tropper* og udgangspunktet er at lave en forestilling, der taler ind i den frygt, og det her narrative, der er eksponentielt stigende omkring Kina. På godt og ondt sker der en dæmonisering af et stort område i verden. Det er en kæmpe blind vinkel hos mig. Jeg er ikke selv

i nærheden af nogen kinesere. I gymnasiet gik jeg i klasse med en pige med kinesisk baggrund, men jeg snakkede aldrig med hende, og hendes far havde en grillbar. Den eneste relation jeg har haft til kinesere, er den kinesiske grillbar, som lå i nærheden af, hvor jeg boede som barn, og hvor jeg har tilbragt en stor del af min ungdom med at spise jumbo burgere og spille arkadespil. Men det er jo en fattig, stereotyp forestilling om, hvordan kinesere er. Så jeg vil meget gerne lave en forestilling, hvor der udelukkende er kinesere på scenen, fordi deres repræsentation er så lidt til stede på scenen her i landet, helt i modsætning til, hvor meget Kina er eksponeret i medierne.

*Repræsentation er en nødvendig proces i et demokrati, men er det at repræsentere publikum også med til at skabe forståelse og indlevelse?*

Jeg tror, at repræsentation af publikum er interessant. Vi taler ofte om publikums inddragelse, og det er afgørende for mig at forholde mig til de mennesker, der sidder i salen. Det er altid lettest at pege på dem, der ikke er i salen, dem der er langt væk, og som det er gratis at grine af, men hvad hvis jeg peger på dem, der sidder i salen, og som højest sandsynlig ligner mig selv en hel del. Helt barnligt vil jeg gerne give publikum ar. Noget de husker. De må godt slå sig på forestillingerne.

*Hvordan undgår du at skabe et moralsk kompas, der deler folk i en slags polariteternes dramaturgi?*

Jeg synes, at den verden vi lever i lige nu, er ret overvældende. Og jeg synes det er helt afgørende, at vi bliver bedre til at rumme meget mere komplekse historier. Men jeg er selv mentalt begrænset, og selvom jeg ved, jeg bør rumme kompleksiteten, kan jeg blive meget i tvivl om, hvorvidt jeg egentlig har lyst til at opløse de binære dramaturgier. For man mister overblikket, når man opløser de klare markører. I øjeblikket er *det*, der truer vores sameksistent, drevet af nogle ekstremt kraftfulde binære dramaturgier. Jeg kan være nok så rummelig, men historiefortællinger i klare, letforståelige dramaturgier er et meget magtfuldt våben, og hvis jeg lader være med at anvende det greb, hvad har jeg så at byde på. Lige om lidt er verden måske polariseret i en grad, hvor jeg bliver nødt til at vælge side. Jeg har lyst til at bilde mig selv og alle andre ind, at jeg er bedre end det, men det er naivt at tro, at jeg ikke også vil få lyst til at vælge den simple fortælling. Det skræmmer mig.

*Har du nogen etiske betænkeligheder, når du beder mennesker om at være sig selv og være sårbare.*

Jeg kan godt se mig beskyldt for at være kunstneren, der udnytter andre menneskers skrøbelighed og tragedie til egen vinding. ”De stakkels mennesker, bliver ødelagt af at stå på scenen og udlevere sig selv.” Det synes jeg er værd at diskutere, og nu kan jeg efterhånden med stor sikkerhed sige, at det er det modsatte, der er på spil. Vi kommer tværtimod til at skjule nogle mennesker, der gerne vil have sceneplass. Fordi vi passer sådan på dem, men det er de egentlig ikke interesserede i, for de fleste er jo super stærke. Efterhånden har jeg 15 års erfaring i at tackle de etiske overvejelser og sikre, at jeg har mennesker ansat, som er vildt dygtige til at håndtere de forskellige opgaver, der er forbundet med en forestilling. Men jeg kan altid spørge mig selv, om jeg gør det rigtige, og jeg bruger ganske meget tid på at ransage mig selv.

*Hvordan er du som leder?*

Jeg er jo egentlig antidemokrat, for jeg tror ikke på demokrati inden for min egen praksis. Jeg er meget af fascineret af eksempelvis en gruppe som tyske Gob Squad, der arbejder med flad struktur. Jeg har prøvet det, men det bliver aldrig rigtig godt, fordi det jeg laver ofte kræver en form for ledelse. Min fornemste opgave er at være kurator og leder for en hel masse talenter og samtidig sørge for, at det ikke bliver et rod af alle mulige retninger og stemmer. Jeg skal hele tiden kuratere og editere. Der skal ikke herske nogen tvivl om, at det i sidste ende er mig, der tager en beslutning. Og hvis jeg gør det forkert, er det også mit ansvar.

*Men samtidig er du ret god til at distribuere ledelsen som instruktionsgreb?*

Jeg håber i hvert fald, at alle har oplevelsen af at være med i processen. Jeg ville jo synes, at det var kedeligt, hvis det kun var mine ord der talte. Men når det er sagt, så er jeg også klar over, at jeg har nogle meget klare holdninger til æstetik, tekst, dramaturgi, og jeg siger også rigtig meget nej. Det ville være forkert at bilde nogen ind, at det er flad struktur, for jeg tror, at jeg selv fungerer bedst, når der er nogen, der har ledelsen. Jeg tror, at det gør folk roligere i et rum, og jeg prøver at undgå at sige, at det er mig, der bestemmer. For så bliver det ikke særlig sjovt at være i for nogen. Men hvis alle ved, at det er sådan, så er det mit ansvar at skabe de bedste rammer, så alle kan samarbejde kreativt, og alle kan mærke, at de bliver hørt og bliver brugt. Og så er det jo sjovt.

---

**Erik Exe Christoffersen**, lektor ved Institut for Kommunikation og Kultur – Dramaturgi.  
Aarhus Universitet.

---

**Ida Krøgholt**, er lektor ved Institut for Kommunikation og Kultur – Dramaturgi Aarhus Universitet. Kathrine Winkelhorn har i en årrække været ansvarlig for masterprogrammet i Kultur og Medieproduktion på Malmö Universitet og er formand for Københavns Internationale Teater

---

