

**Essay**

**Menneske-specifikt teater**

# Menneske-specifikt teater

## International workshop om interaktivt teater (for børn)

Af Thomas Rosendal Nielsen

En pige på omkring de 12 år står spændt og venter foran en lukket dør. Hun har fået at vide, at hun er forsøgskanin i et teatereksperiment. Hun er blevet taget ud af den gruppe børn, som hun er kommet med, og hun står nu alene uden en anelse om, hvad der venter hende på den anden side af døren. Den åbner sig på klem, og en ung kvinde ser hende mistænksomt an, tysser på hende med pegefingern og fører hende ind i lokalet. Det er et stort åbent rum, der ligner et gammelt, rodet klasselokale, men op ad den ene væg står der et lille spejl, og foran spejlet ligger der et tæppe; det ligner en primitiv frisørsalon. Pigen sætter sig på tæppet foran spejlet, kvinden løsner pigens lange fletning og stryger blidt hendes hår. Pigen får derefter lov til at røre ved kvindens hår. Så tager kvinden saksen frem. Hun tager roligt fat i en lang tot af pigens hår, måler af, kigger pigens i øjnene. Pigen nikker, kvinden klipper. Pigen får overdraget saksen og klipper seks totter af kvindens hår. Kvinden får saksen igen, de sidder begge to en tid og kigger på bunken af hår på tæppet foran dem. Så tager kvinden fat i pigens hår igen, måler en lang tot af – pigens anviser hende en lidt kortere længde – hun flytter saksen og klipper. Kvinden pakker det afklippede hår ind i papir, giver pigens pakken og fører hende ud af døren.

### Rammer

Denne lille scene var én ud af ca. 15 interaktionskoncepter, der blev udviklede, testede og modificerede på en research-workshop over fem dage i maj 2011 på egensteatret Carte Blanche i Viborg. Workshoppen blev styret af teatrets kunstneriske leder, Sara Topsøe-Jensen, og i alt 11 performere og iscenesættere fra Australien, Tyskland, Belgien, Spanien foruden Danmark bidrog. Tre skoleklasser afprøvede de små tea-

terinstallationer, jeg selv deltog som observatør. Workshoppen forløb over tre runder, hvor deltagerne skabte konkrete bud på interaktionskoncepter i form af små scener eller installationer, som blev afprøvede og diskuteret med børnepublikummer. Dette gav anledning til nye eller justerede opgaver osv., indtil en afrundende refleksion den sidste dag.

Undersøgelsen var rammesat med afsæt i to spørgsmål, der går igen næsten hvor som helst, hvor man beskæftiger sig med interaktiv dramaturgi. På den ene side kontrolspørgsmålet: "Hvordan kan man kreativt og kunstnerisk bruge/styre den uforudsigelighed (og det kaos), det giver, at lukke publikum ind i sin teatral ramme?" (Carte Blanche 2010, s. 1). Altså spørgsmålet om, hvordan man i det enkelte interaktionskoncept udelukker nogle typer uforudsete handlinger og gør det muligt at omsætte andre til *form* i kunstoplevelsen. Det andet vedrører spørgsmålet om, hvordan man sikrer, at de former, der bliver til igennem publikums medskaben, bliver æstetisk tilfredsstillende: "Hvordan finder man balancen mellem at skabe en reel følelse af medskaben og frihed hos publikum og samtidig fastholde den kunstneriske kvalitet i en forestilling/installation" (ibid.). I begge tilfælde er der tale om spørgsmål, som næppe lader sig besvare med en generaliserende teoretisk konklusion (se i øvrigt Nielsen 2011). "Balancen" er et praktisk realiseret udtryk for et tilfredsstillende forhold mellem på den ene side de kunstneriske værdier, der for kunstneren eller for publikum afgør, hvad der gælder som kunstnerisk kvalitet, og på den anden side de kommunikative strukturer, som i det enkelte interaktionskoncept bestemmer, hvilke præcise former for frihed og medskaben, der giver form til kunstoplevelsen. Det er kort sagt et spørgsmål om poetik.

Produktet af workshoppen som kreativ proces var netop sammenføjnngen, forandringen og skabelsen af en heterogen poetik for interaktivt teater. Med dette mener jeg et fælles arbejdsgrundlag, som ikke nødvendigvis er ensbetydende med den enkelte deltagers kunstsyn, men som udgør den (mere eller mindre eksplicitte) sproglige, videnskæssige og værdimæssige referenceramme for gruppens arbejde. Denne proces var i sig selv styret som en slags interaktiv dramaturgi. Pointen var nemlig – selvfølgelig – at give de deltagende kunstnere frihed og medejerskab i processen, samtidig med at rammerne var tilstrækkeligt præcise til at deltagernes forskellige interesser, erfaringer og værdier kunne omsættes i et fælles skabende arbejde. Startstedet for denne proces var en intern kortlægning af interesser og en indsnævring af rammen med afsæt i et underspørgsmål fra Sara Topsøe-Jensen, som rettede fokus mod, hvordan man i interaktionen kan behandle børn ikke bare som børn, men som ligeværdige mennesker. Første skridt var en konkret opgave stillet af Nullo Facchini, som leverede en slags dramaturgisk skelet til at opbygge små en-til-en møder mellem performer og publikum. Ud fra denne indledende værdimærkning og strukturelle skabelon, kunne deltagerne i workshoppen begynde at konstruere forskellige bud på kombinationen mellem Topsøe-Jensens og Facchinis poetik i ”deres eget billede”. Den fælles refleksion over disse bud tegnede en skitse til den gruppepoetik, som jeg vil karakterisere nærmere i det følgende.

### Variationer

”Frisørsalonen” ovenfor var muligvis det mest kontroversielle eksperiment. Det indebar en uafgjorthed i forhold til, hvorvidt spillet mellem de to deltagere skulle fungere som et venskabsritual eller som en magtkamp. Det var fra performerens side (Alex Desebrock) et forsøg på at afprøve grænsen for, hvilket ansvar man kan overlade til et barn i forhold til at respektere og kræve respekt omkring personlige grænses. Sik-

kerhedslinen var performerens opmærksomhed på, hvornår og hvorvidt barnet eventuelt gik med mod sin vilje, fx på grund af performerens autoritet som voksen og som kunstner i situationen. Men til hendes overraskelse gav flere af børnene udtryk for, at legen havde været ubehagelig, selvom børnene havde virket tillidsfulde og velvillige i situationen, og hun forsøgte derfor senere at justere konceptet. Pointen var netop ikke at træde over deres grænses, men at invitere dem ind i et rum, hvor de ikke blev talt ned til eller overbeskyttet, fordi de var børn.

Et andet svar på opgaven blev udviklet af Marga Socias, der viste børnene rundt i en lejlighed i administrationsbygningen, hvor hun tidligere havde boet sammen med en mand ved navn Gabriel. Efter rundvisningen placerer hun børnene komfortabelt i stuen og afslører, at Gabriel er fader til hendes barn, og at hun for få dage siden, lige inden hun tog af sted til Danmark, har afbrudt forholdet. Historien er autentisk, og Marga bliver naturligvis selv stærkt påvirket af at fortælle den, men forsøger uden omsvøb at give børnene et indblik i et voksent menneskes komplekse følelsesliv uden at forenkle eller forklare. Den lille hverdagslige tragedie oplødes i fremstillingen af et humoristisk indslag, hvor hun viser børnene en folder om førstehjælp, som hun fandt på flyveren, og hun fantaserer sammen med dem om, hvordan hun fortvivlet forsøger at få Gabriels hjerte til at slå igen uden at give ham et usandsynligt håb om genforening. Scenen afsluttes med et lille ritual, hvor de sammen råber ud af vinduet for at rense kroppen for den triste følelse. Spørgsmålet er selvfølgelig, om det møde, som denne her dramaturgi formidler, tilbyder en ligeværdig og gensidigt berigende udveksling mellem deltagerne, eller om publikum føler sig taget som gidsler i performerens private følelsesliv. Det spørgsmål gør sig vel gældende uanset publikums alder. I den efterfølgende samtale responderede børnene generelt positivt på oplevelsen – i selve situationen reagerede de større børn med tavs og opmærksom omsorg, de mindre børn lidt mere usikkert. Især drengene var i den efterfølgende diskussion

ganske fåmælte, men børnene gav på forskellig vis udtryk for, at oplevelsen havde været usædvanlig og forstyrrende, men ikke direkte utryk eller grænseoverskridende.

Flere af kunstnerne trak opgaven i lidt andre retninger end det intime eller konfronterende møde, som der var lagt op til, og som eksemplerne ovenfor illustrerer. Nogle rum bar fx mere præg af interessen for at igangsætte ekstra-hverdagslige sanseprocesser eller interessen for at stimulere en poetisk form for leg. I et rum blev deltagerne fx bedt om (alene) at bygge videre på en slags beskyttende totem-dyr i et lille forløb, der kredsedede om oplevelsen af angst og sårbarhed på et fysisk og sanseligt niveau. Der var flere rum, der eksperimenterede med, hvordan deltagerne agerede, når de blev efterladt alene i et rum med sparsomme eller tvetydige instruktioner: hvordan de enten opfandt deres egne regler og lege, hvordan de forsøgte at aftvinge rummene tegn på regler eller opgaver, der kunne fungere retningsanvisende for dem, eller hvordan de simpelt hen blot gjorde, hvad der blev sagt.

Den sidste dag var især helliget et eksperiment med at få en helt klasse til sammen med performerne – tavst og ”organisk” – at improvisere skabelsen af en stor skulptur/installation i teatrets blackbox. To momenter i dette eksperiment illustrerer grænsen for, hvilken slags uforudsigelige hændelser kunstnerne anså for poetiske, og hvilke der blev iagttaget som formløst kaos. Den første hændelse skete, da deltagerne efter at have modtaget introduktionen og en lille bukseknap, var gået ind i teatersalen og havde sat sig i en rundkreds omkring en spand med lommelygter, der lignede et lille bål. Et barn tabte tilfældigvis sin knap foran sig, en anden deltager (måske en performer) gentog bevægelsen, og pludselig gentog alle deltagerne tabet af knappen på gulvet. Der opstod en rytmisk puls i rummet, deltagerne bevægede sig mod spanden i midten, og derefter gik de i gang med at bygge skulpturen. Tabet af knappen var en tilfældighed, der blev iagttaget som en form og omsat til et mønster i en organisk skabelsesproces. Sara Topsøe-Jensen fremhævede senere hændelsen som work-

shoppens højdepunkt, og en af performerne (Jean-Marie Oriot) beskrev, hvordan hændelsen eksemplificerer performerens grundlæggende opgave i interaktionen: at reagere på og udvide en impuls givet af publikum og på den måde forvandle tilfældighed til mening. Den anden hændelse opstod langt senere i forløbet, hvor et barn pludselig rejste sig og råbte: ”jeg er et juletræ”, og dermed startede en ny, mere kaotisk leg, hvor en stor gruppe børn forlod skulpturen og mere støjende begyndte at klæde drengen ud. Denne hændelse brød ifølge performerne med den organiske og poetiske kvalitet, aktiviteten i rummet indtil da havde haft, og den blev således et eksempel på uønsket tilfældighed – og i øvrigt et regelbrud.

### Retninger

Det var mit indtryk, at de værdi- og interesseforskelle, som kunstnerne havde, ikke gav anledning til direkte konflikter, idet deltagerne overførte etikken fra improvisationerne i interaktionskoncepterne til den kreative proces: egoer blev sat i parentes, medspillernes impulser blev grebet og udvidet i forskellige retninger. (Workshoppens fulgte i øvrigt meget eksemplarisk de tre principper for kreative processer (affirmation, rammesætning og målopgivelse), som Niels Lehmann beskriver andetsteds i nærværende tidsskrift (Lehmann 2011)). Det betød imidlertid ikke, at hverken afsættet eller resultatet for undersøgelsen var en klar poetologisk konsensus. Men der udviklede sig et fælles arbejdsprog og en referenceramme, der på gruppens niveau omsatte de individuelle poetikker til en heterogen poetik, hvis enhed og sammensathed, jeg vil forsøge at beskrive som det interaktive teaters svar på en romantisk kunst- og dansesestradition.

Enheden i den sammensatte poetik træder nok tydeligst frem, hvis man ser på gruppens aktiviteter i sammenligning med andre, der arbejder med interaktivt teater. ”Frisør-salonen” giver associationer til den mere kritiske og konfronterende publikumsinvolvering, som vi historisk set kender fra kunstnere som Julian Bech og Ju-

dith Malina (Living Theatre), Marina Abramovic og Yoko Ono – tænk fx på Yoko Onos lille performance *Cut Piece* (1964), hvor publikum klippede tøjet af hende stykke for stykke. Denne mere aggressive form for publikumsinvolvering, der kombinerer et meget konkret fysisk ritual med en rationel, opdragende pointe, ser vi også i mange af samtidens performance-installationer, selvom disse ofte indebærer et stærkere fiktionselement; det oplagte eksempel kunne være SIG-NAs dystopiske universer (se fx Schultz 2010, Nielsen 2010). Det var en udtalt værdi for flere af denne undersøgelses deltagere, at fiktionen ikke måtte virke fjendtlig overfor publikum. Derfor blev ”frisør-salonen” også lavet om: det fremmede territorium, som performeren etablerede med sit blik gennem dørsprækken og gennem et rum, der hverken var et offentligt eller et privat rum, blev erstattet med en intim hule, som performeren og publikumsmedlemmet sammen sneg sig hen til. Klipperiet blev reduceret til en enkelt udveksling, hvormed magtkampen blev fjernet og kun venskabsritualet blev tilbage.

Fællesnævneren for kunstnerne var altså ikke en politisk betonet aktiveringsdagsorden, men en interesse for, hvordan den hverdagslige, overfladiske erfaring og menneskelige kontakt kunne overskrides mod en poetisk dybere (*profound* var et ord, der blev brugt meget) og mere sanselig erfaring og mod et mere direkte, autentisk møde mellem konkrete mennesker (Nullo Facchini foretrak netop at kalde sin dramaturgi for *human-specific theatre*). De var med andre ord optagede af, hvordan publikum og performeren gennem tilstedeværelse i en mere eller mindre real fiktion (teatralitetens paradoks), og gennem legens frisættende spilleregler (rammesættningens paradoks) kunne bringes til at overskride sig selv mod en sanselig verden og mod ”den anden”. I netop denne forstand er den fælles poetik romantisk (sagt uden hån og uden de konnotationer af naivitet, som af og til følger ordet), idet den netop er udtryk for den stræben – både i samspillet med publikum og andre kunstnere – som Friedrich Schlegel (1772-1829) beskrev i sin ”Samtale om Poesien”:

*Eftersom ens egen poesi, netop fordi den er ens egen, må være begrænset, så kan ens egen opfattelse af poesien heller ikke være andet end begrænset. Dette kan ånden ikke bære, uden tvivl fordi den uden at vide det alligevel ved, at intet menneske blot er et menneske, men samtidig egentligt og virkeligt kan og skal være hele menneskeheden. Derfor går mennesket, sikker på altid at finde sig selv igen, hele tiden ud af sig selv for at søge og finde fuldstændiggørelsen af sit inderste væsen i en fremmeds dyb. Meddelelsen og tilnærmelsens spil er livets gerning og kraft; absolut fuldendelse findes kun i døden (Schlegel 2000).*

Netop refleksionen over egen begrænsning (*No Ego* var fx en slags motto for Sara Topsøe-Jensen) og forsøget på at række udover denne begrænsning mod en almen menneskelig hemmelighed gemt dybt i ”den anden” – som kunne være en anden kunstner eller et publikumsmedlem, men også nogle gange rummet eller deltageren selv – gik igen, både i de konkrete interaktionskoncepter, og i den måde deltagerne diskuterede deres arbejde på.

Dette værdigrundlag, som kom til syne gennem den kreative proces, bygger dog stadig på forskelligheder (poetiske begrænsninger), som peger i flere retninger. Lidt forenklet er der især tre forskellige, der træder frem, hvortil nøgleordene kunne være *sandhedssøgende eskapisme, menneskelig ”sharing” og det transformative rum*. Alle tre ligger i forlængelse af den romantiske tradition, men med forskellige emfaser. Den første handler om gennem legen og fiktionen, at sætte en triviel og fantasiløs og i den forstand usand realitet i parentes, og i stedet ”flygte” ind i et poetisk rum, der så at sige er mere virkeligt end virkeligheden. Det afgørende er altså livetaget med fiktionens paradoks. Den anden handler om at overskride sig selv mod det fremmede og det kendte i den anden – med Schlegels ord om at genkende menneskeheden i den enkelte – og det afgørende er således livetaget

med individets paradoks; at vi netop kun kan være os selv igennem relationen til den anden. Den tredje retning handler om, at vi ikke blot er fremskridtets "demiurger", der former verden omkring os efter eget forgodtbefindende, men at vi samtidigt selv bliver forvandlet gennem den verden og de rum, vi bebor. Måske kunne man kalde det for livetaget med skabelsens paradoks. Udover disse tre retninger er der enkelte elementer, der peger udover den romantiske dannelsestradition (fx i retningen af den tragiske og den ritualistiske, se hertil Nielsen 2011), men uden for alvor at sprænge den.

### Konklusion

I forhold til den videre proces – gruppen er i gang med at etablere et netværk, der skal arbejde videre med undersøgelserne – kan det være interessant, hvilke synergier, der opstår mellem retningerne, og om én af retningerne bliver styrende, ligesom det er værd at holde øje med, hvorvidt forskelligheden indebærer en risiko for tab af fokus eller direkte konflikter. Det sidste virker dog mindre sandsynligt, da den omtalte refleksion over begrænsningen og vilje til selvoverskridelse langt hen ad vejen vaccinerer poetikken mod truslen fra i det mindste mindre uenigheder.

Jeg vil ikke her til slut fremhæve den romantiske tradition som kunstnerisk overlegen i forhold til fx de omtalte avantgardistiske retninger, som præger meget af det interaktive teater. Men tilgangen er på mange måder forfriskende, fordi jeg tror, at der i dette rum kan udvikles nogle præcise muligheder for at udnytte især improvisation som deltagelsesstrategi i interaktive teaterformer, hvor det ellers ser ud til, at nyere interaktive dramaturgier med inspiration fra digitale medier og fra avantgardepotikker ofte strukturerer deltagelsen ud fra algoritmiske<sup>1</sup> strukturer eller politiske dagsordener. Måske in-

debærer arbejdet med børn også en mere ydmyg indstilling til publikum, end det ofte praktiseres i det såkaldt frigørende teater. Så selv hvis man ikke abonnerer på ideen om, at der er noget dybere menneskeligt, som kunsten kan åbne vejen til, eller hvis man længes efter en mere farlig form for interaktiv kunst, så tror jeg, at den skitse til en poetik, som her er ved at tage form, leverer et meget frugtbart udgangspunkt for et kunstnerisk laboratorium, der kan medføre erkendelser, som rækker ud over den specifikke sammenhæng.

### Litteratur

Carte Blanche, 2010. International Research Workshop om Interaktion og Installation. Projektansøgning. Viborg: Carte Blanche.

Lehmann, Niels, 2011. A secret art of rehearsal? *Peripeti*. 16.

Nielsen, Thomas Rosendal, 2010. Den frigjorte tilskuer? *Teater 1*. 151.

Nielsen, Thomas Rosendal, 2011. *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*. Ph.d.-afhandling. Aarhus Universitet.

Schlegel, Friedrich, 2000. *Athenäum fragmenter*. Oversat fra tysk af Jesper Gulddal. Kbh.: Gyldendal.

Schultz, Laura Luise, 2010. Overskridelsesæstetik og publikumsinvolvering i SIGNAs *Villa Sælo*. *Peripeti*. [www.peripeti.dk](http://www.peripeti.dk).

---

### Thomas Rosendal Nielsen

Ph.d., dramaturg, underviser på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, og på Syddansk Musikkonservatorium og Skuespillerskole. Forsvarede i august 2011 ph.d.-afhandlingen *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*; et bud på en analytisk tilgang til interaktive teaterforestillinger, dramapædagogiske rollespil, computerspil mm. Har været en del af Peripetis faste redaktion siden 2006.

---

1) "algorithm (derived from the name of the Islamic mathematician Al-Khwarizmi) A set of rules or instructions that will result in the solution of a problem. An algorithm gives a decision procedure, or computable method for solving a problem" (*The Oxford Dictionary of Philosophy* (2008), Oxford Reference Online ([www.oxfordreference.com](http://www.oxfordreference.com))), 3. November 2011).