

Essay

A Secret Art of Rehearsal

A Secret Art of Rehearsal?

www.rehearsalmatters.org som inspirerende ressource

Af Niels Lehmann

Findes der en fællesnævner for alle slags teaterprøve? Eller formuleret i forlængelse af den tænkning om performerens særlige kunstart, som Eugenio Barba og Nicola Savarese har introduceret: Findes der "a secret art of rehearsal"? Kan man med andre ord uddestillere nogle centrale principper, der gør sig gældende for enhver teaterprøve, lige meget hvilken æstetik der end måtte være på færde?

Spørgsmål af denne type får man lyst til at stille, når man besøger hjemmesiden www.rehearsalmatters.org, der er en relativt ny hjemmeside skabt af Laboratoriet ved Entréscenen. Hjemmesiden er et work in progress. Udvalget af scenekunstnere virker stadig en anelse arbitrært, men der er en hel masse godt materiale om den teaterprøve, som ifølge hjemmesidens navn gør en forskel. En række af de toneangivende scenekunstnere i samtiden bliver præsenteret: Richard Foreman, Wayne Traub, Eugenio Barba, Heiner Goebbels, Kirsten Dehlholm, Annette Arlander, Richard Lowdon, etc. Det er et stort fortrin, at kunstnerne får lov til selv at præsentere deres synspunkter i fokuserede interviews, ligesom det er en klar fordel, at hjemmesiden indeholder links til andre sider, hvor man kan få smagsprøver på de respektive kunstneres produktioner.

Interviewene kommer temmelig vidt omkring, men målet er først og fremmest at få belyst prøvesituationen. Alle scenekunstnere bliver således spurgt om deres tilgangsvinkel til prøven, og man får derfor mulighed for at overveje forskelle og ligheder mellem de respektive bud på, hvordan forestillinger bør forberedes. Som materialet fremstår nu, fremkommer det mig meningsfuldt både at forsøge sig med et negativt og et positivt svar på spørgsmålet, om

der gives et fælles fundament under kunsten at prøve, der gør det muligt at formulere en teaterprøvens teori.

Tavshed og heterogenitet

Især to forhold modarbejder en bestræbelse på at skabe en generel teori om teaterprøven med udgangspunkt i www.rehearsalmatters.org. Dels er kunstnerne forbløffende tavse om deres kreative grundprincipper, når det kommer til stykket, dels synes feltet at være for disparat og mangfoldigt til at gøre det muligt at uddestillere grundprincipper, som alle kan samles om.

Tavsheden er unægtelig påfaldende i betragtning af, at hjemmesidens emne grundlæggende er teaterprøven. De mange scenekunstnere har rigtig meget at sige om emner såsom, hvilken teateræstetik de foretrækker, hvilken slags teater de ønsker at lave hver især, hvilke typer af performere der kræves for at lave netop deres form for teater, og hvilke idealer de ønsker at skabe teater ud fra. Men når det kommer til konkrete tiltag, metoder, og produktionsprincipper med henblik på at indløse idealerne, bliver de overraskende tavse.

For nogens vedkommende giver tavsheden på en måde god mening. Fx anser Richard Lowdon fra *Forced Entertainment* sig selv for at være en skeptiker, hvad angår muligheden for at formulere og forfølge bestemte metoder. Gruppens grundprincip er simpelthen: "Gå ind i et rum og gør noget". På baggrund af denne grundholdning er det egentlig bare konsekvent, at han ikke har det store at sige om, hvordan teater bør laves, og derfor må nøjes med at svare på spørgsmålet om, hvad det vigtigste er, med en ironisk bemærkning: "Lots of coffee!". Men selv mere artikulerede kunstnere som fx Heiner

Goebbels har faktisk ikke det store at sige angående teaterprøvens væsen. Det tætteste, han kommer på definitioner, er en inddeling af prøveperioden i tre grundlæggende faser: en første, der gerne skal ligge et år før forestillingen og anvendes til ren improvisation; en anden, der gerne skal gennemføres et halvt år før forestillingen, og som bør indeholde en mere kontrolleret eftersøgning af forestillingens struktur; og endelig en tredje, der leder frem til den endelige forestilling. Det spøjse er imidlertid, at Goebbels ikke har noget som helst at sige om, hvordan han organiserer prøverne i disse tre faser, og hvilke kreative principper der styrer arbejdet.

For en sikkerheds skyld skal jeg nok tilføje, at konstateringen af den udbredte tavshed angående prøvernes karakter ikke er ment som en kritik af scenekunstnerne. Man må formode, at der er en styrtende masse *tavs* viden i spil, og at principperne bag prøveforløbene blot er så selvfølgelig for de involverede kunstnere, at det ikke virker nødvendigt at formulere dem. Pointen er imidlertid, at tavsheden gør det meget vanskeligt at foretage egentlige sammenligninger og på den baggrund formulere centrale principper på prøven. Med henblik på en eventuel version 2.0 af www.rehearsal.org ville det være værdt at overveje, hvordan man kan få lokket scenekunstnerne mere til truet. For at fremdrage den tavse viden kunne man også forestille sig, at man adderede feltstudiebaserede analyser af de respektive produktionspraksisser lavet af personer med et *udefrakommende* blik på de kreative processer. Som hjemmesiden fremstår nu, må man nøjes med at konstatere, at tavsheden – trods den ærværdige intention om at synliggøre produktionsmetoderne – stadig regerer og gør et forehavende om at uddrage principper til en generel teori om prøvens karakter nærmest umuligt.

Den anden vanskelighed for dette forehavende hidrører fra den anselige heterogenitet, der kendetegner feltet af scenekunstnere, og som kommer til syne på mange forskellige niveauer. Richard Lowdon understreger kol-

lektiviteten, mens en anden Richard (nemlig Foreman) insisterer på at være en altkontrollerende instruktør. Annette Arlander hævder, at alt må begynde med et eller andet inspirerende materiale, mens Wayn Traub argumenterer for, at en god forestilling fordrer et veldefineret indstiftende koncept. Heiner Goebbels siger: ”begynd altid med en tekst!”, mens Kirsten Dehlholm foretrækker at begynde med billeder. Osv., osv. Denne heterogenitet synes næsten at gøre positionerne inkompatible, og læser man sig igennem interviewene på www.rehearsal.org, er det mest slående formentlig den enorme pluralisme, der er på færde. Lige meget hvilket princip, man forsøger at forfølge, synes der altid at være en scenekunstner, der favoriserer det modsatte princip.

Også pluralismen synes umiddelbart at pege på, at en bestræbelse på at formulere en generel teaterprøvetheori er et dødfødt projekt. Men hvis en altomfattende teori synes at være en kimære, kunne man måske forsøge sig med en devaluering af de høje forventninger og i stedet spørge, om der da ikke i det mindste gives en mulighed for at formulere teorier med udsagnskraft for forskellige traditioner.

Dekonstruktion af traditionsmodsatninger

En sådan bestræbelse kunne tage udgangspunkt i en bestemt velkendt modsætning. Jeg tænker på den distinktion mellem dramatisk og postdramatisk teater, som Hans-Thies Lehmann har indført, og som slæber et stort antal underliggende modsætningspar med sig: tekstbaseret vs. forestillingsbaseret teater, repræsentation vs. præsentation, narrativitet vs. atmosfære, kohærens vs. fragmentering, instruktørkontrolleret vs. kollektivt teater, forståelse vs. oplevelse, osv. osv.

Det tjener www.rehearsalmatters.org til ære, at man netop ikke har anvendt en sådan distinktion (eller for den sags skyld andre lignende distinktioner) som organiserende princip. Derved slipper man nemlig uden om at sætte scenekunstnerne i båd på forhånd. Ikke

desto mindre er modsætningen virksom i visse af selvfrestillingerne, og man kunne på den baggrund stille det spørgsmål, om det ikke lader sig gøre at formulere to forskellige tilgangsvinkler til produktionen af teater med udgangspunkt i en adskillelse af den dramatiske og den post-dramatiske teatertradition. En sådan skandering kunne formentlig hjælpe os lidt på vej, men jeg er alligevel ikke sikker på, at den egentlig fungerer klagørende, når det kommer til stykket. Af to grunde.

For det første er der det indlysende problem, at der på begge sider af distinktionen ikke ligefrem hersker enighed om hvilken øvepraksis, der må følge af de æstetiske idealer, der bærer de to søjler af modsætningspar. Nogle instruktører i det tekstbaserede teater arbejder med improvisation, mens andre ikke gør. Nogle grupper, der arbejder ud fra et tekstgrundlag, fokuserer mere på skuespillerens rolle end andre; nogle grupper insisterer mere på scenebilledet end andre og så fremdeles. Og man kunne sige noget tilsvarende om scenekunstnere, der (måske) kan siges grundlæggende at arbejde ud fra den anden side af distinktionen. Nogle eksperimentelt orienterede grupper tager udgangspunkt i en bestemt atmosfære, andre i bestemte materialer. Nogle grupper lader nye medier styre meget af processen, mens andre mere sværger til det særegent teaterale – og så fremdeles.

For det andet har modsætningen det med at dekonstruere sig selv, hvis man undersøger modsætningsparrene lidt nærmere i stedet for blot at hypostasere dem. Vi har således ”traditionelle” instruktører, der arbejder med fragmenterede tekster (eller fragmentering af tekster), med atmosfære og med præsentationelle elementer som fx et performerniveau bag ved (eller foran) rollerne. Omvendt er dyder, som umiddelbart forbindes med det dramatiske teater også hyppigt i spil i det post-dramatiske teater. Vi har fx allerede set, at Richard Foreman insisterer på at have kontrol over alting i processen og altså arbejder som en ”klassisk” gudeefterlignende instruktør; at Wayne Traub arbej-

der meget konceptuelt og tillige med en meget stringent form for kohærens; og at Goebbels (og Richard Foreman for den sags skyld) ønsker at begynde med en tekst – også selvom deres teater ikke ligefrem ligner ”almindeligt” proscenium teater særlig meget.

Følger man disse opløsningstendenser til dørs – og jeg er tilbøjelig til at tro, at de også vil gøre sig gældende i forhold til eventuelle andre modsætningspar, man måtte forsøge sig med for at dele landskabet op – bliver man nok nødt til at konkludere, at det heller ikke er muligt at skandere feltet med udgangspunkt i de to traditioner og bringe dem på hver deres fællesnævner. I stedet ledes man til det langt mere pluralistiske synspunkt, at de respektive produktionsstrategier er dialektisk forbundne med de produktioner, de sigter imod. Hvis hver forestilling kalder på bestemte produktionsstrategier, og hver produktionsstrategi omvendt ”kalder på” bestemte forestillinger, bliver konsekvensen, at man må antage, at der gives en produktionsstrategi for hver forestilling.

Længere fra en idé om en enhedsrig teori om teaterprøven kan man ikke komme, og synspunktet understøttes faktisk af flere af de scenekunstnere, der optræder på www.rehearsalmatters.org (måske mest eksplicit af Annette Arlander og Richard Lowdon), når de understreger, at metoden altid er ny og må bero på det helt konkrete materiale, som forestillingen skal generes på baggrund af.

Generalisering til en teori om kreativitet som mulig udvej

Men måske gives der alligevel en mulig vej for bestræbelsen på at finde enhed i mangfoldigheden. Måske kunne man faktisk følge samme spor, som Eugenio Barba og Nicola Savarese, der som bekendt overvinder forskellen mellem de forskellige skuespiltraditioner ved at generalisere teorien op til niveauet for det sceniske bios, altså et niveau der handler om de grundlæggende love for den sceniske krops bevægelser. For en teori om teaterprøven kunne et

tilsvarende niveau måske findes i en teori om kreative processer eller den kreative indstilling som sådan. Måske.

En sådan teori kunne hente hjælp i den psykologiske litteratur på området, og ikke mindst Edward de Bonos idé om en horisontal eller lateral tænkning kunne vise sig nyttig i sammenhængen.

For Edward de Bono er hovedpointen, at kreativitet fordrer en helt anden måde at anvende vores kognitive ressourcer på end den, vi normalt betjener os af. I en vertikalt orienteret tænkemåde handler det om at undgå fejltagelser ved at analysere og kritisere foregående antagelser og på den baggrund opstille en kausallogisk og lineær argumentation. På den måde håber man at kunne gå den lige vej til det mål, man har sat. En lateral (sidevætsorienteret) tænkning er denne tænkemådes absolutte modsætning. I lateral tænkning handler det om at kunne få øje på muligheder og alternativer i det forhåndenværende, og til dette formål fordres der ikke-lineære og ikke-kausale spring i tanken. Her er omvejen og mangfoldigheden i højsædet.

Følger man Edward de Bono på vejen til en lateral tænkning, lader det sig gøre at fremskrive tre grundlæggende principper for den kreative indstilling. Lateral tænkning er nemlig ikke ensbetydende med fuldstændig kaos. Også den har sine indbyggede logikker, og disse kan ekspliciteres. Jeg er tilbøjelig til at sammenfatte logikkerne i tre grundlæggende principper, og det er interessant, at de alle bekræftes af nogle af de scenekunstnere, der optræder på www.rehearsalmatters.org.

Det allermest grundlæggende for den kreative indstilling er formentlig princippet om affirmation. Ifølge dette princip, som man ikke mindst kender fra improvisationsteatret, gælder det om at sige ja til alle impulser. Kritik er bandlyst, og enhver tendens til at indtage en fordømmende holdning over for muligheder er out, fordi den er ødelæggende for tilblivelsen af alternative ideer. Hvis nogen i en improvisation

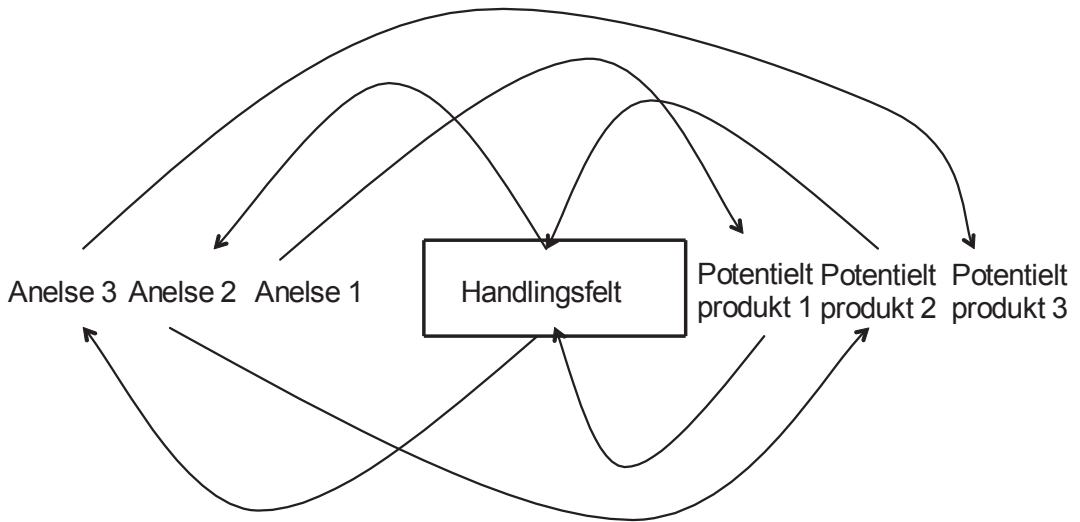
siger ”Her på månen kan vi lide grøn ost”, ja, så befinder vi os på månen, og vi ved tillige allerede, at månebeboere kan lide grøn ost. Mest prægnant formuleres dette princip formentlig af gruppen *Monstertruck* (hvis interviewtekst er én af de få, der kun foreligger på engelsk): ”We are trying to avoid all forms of hierarchy. We don’t divide our ideas into good and bad. We refrain from determining something as a good idea because we have worked on it for 10 hours and something else as a bad idea because it appeared out of drunkenness”.

Den grundlæggende affirmative holdning, der skal til for at få kreativiteten til at blomstre, medfører et interessant paradoks. Hvis kreativitet først og fremmest handler om at acceptere og arbejde videre på de konkrete impulser, man får, må man konkludere, at *kreativitet i virkeligheden er reaktivitet*. Og dette paradoks fører videre til det andet afgørende moment i den kreative indstilling, nemlig princippet om rammesættelse.

Hvis kreativitet først og fremmest handler om at kunne reagere på impulser, bliver det vigtigt at opstille rammer, der kan sikre tilstedeværelsen af impulser. Det er bl.a. derfor, Viola Spolin insisterer på at bestemme en improvisations hvem, hvad og hvor på forhånd, og det er det, der har fået mange til at tale om nødvendigheden af constraints. I interviewet på rehearsalmatters.org giver Eugenio Barba et par gode eksempler på, hvordan man kan arbejde med rammesættelser: ”One of the actors had to sing all the time. **When one stopped another had to start** (...) It is all in order to create the unpredictable”. Barba formulerer her, hvad man kunne kalde ideen om ”rules as tools”. Det drejer sig ikke om absolutte regler, men om regler opfundet til lejligheden med henblik på at få noget uventet til at opstå.

Også dette princip rummer et paradoks, nemlig at frihed fører til ufrihed, eller omvendt at man *for at ”tænke ud af boksen” må gå ind i en boks*. Og det gælder faktisk også det tredje moment i den kreative indstilling, som

En kreativitetsmodel funderet på de tre principper



man kunne kalde princippet om målopgivelse. Pointen er, at den vertikale tænkemådes entydige fokusering på målet står i vejen for at tænke kreativt. Nyttænkning kræver, at man sætter parentes om målet i stedet for at hellige sig de praktiske opgaver, som rammesættelsen af bestemte aktiviteter opstiller. Paradokset i dette er, at *hvis man vil nå sit mål* (udformningen af en ny idé, forestilling eller teknologisk dims), *bliver man nødt til at opgive målfokuseringen*. Konsekvensen er, at man må blive pragmatiker, hvilket bl.a. fremgår af en af Richard Lowdons bemærkninger om *Forced Entertainments* tilgang til teaterprøven: "(...) it was the only way we knew to make theatre: To go into a room with a group of people, talk about things and *trying as much as possible in practice*" (min fremhævning).

Man kan muligvis sammenfatte den kreative indstilling baseret på disse principper i nedenstående model. Princippet om affirmation medfører, at det grundlæggende må dreje sig om at få etableret et *handlingsrum*, der tillader

én at gennemføre forskellige partikulære handlingseksperimenter. Jf. princippet om rammesættelse skal hvert enkelt eksperiment være rammesat, så den konkrete *opgave* så klart som muligt kan virke som en impuls, der kalder på reaktioner. Endelig gælder det (jf. tredje princip om at opgive målrettetheden for at nå målet) om at *bryde med den lineære tid*.

Eftersom tiden pr. definition er lineært fremadskridende og irreversibel, kan man næppe helt komme uden om lineariteten, men et stykke på vejen kan man dog komme ved at nedtone den teleologiske tilgangsvinkel. Dette ville kunne gøres ved at tage udgangspunkt i ideen om et handlingsfelt og indføre en *anelse om et potentielt produkt* som substitut for den målorienterede proces-tænkning. En anelse er dels kendetegnet ved at være formuleret eller fornemmet i al foreløbighed, dels er den så løs i koderne, at den uden videre lader sig udskifte af andre anelser. En sådan udskiftning vil kunne finde sted, når man har gennemført en partikulær bevægelse gennem handlingsfeltet og på

baggrund af de erfaringer, man derved har opnået, kan "gå bagom" den oprindelige anelse og generere en ny.

Overført på en teaterproduktionsproces indebærer modellen konkret, at man starter med et mere eller mindre artikuleret koncept for en forestilling og på baggrund af dette fx gennemfører en bestemt improvisation. Af denne improvisation vil man kunne lære en del om de figurer, den situation eller den handlingstråd, som man måske havde i tankerne i og med etableringen af den første anelse. Indsigten vil kunne give anledning til at genoverveje anelsen og måske føre til konstruktionen af en ny og anderledes anelse om en mulig forestilling, som så igen vil gøre det meningsfuldt at rammesætte bestemte konkrete undersøgelser – og så fremdeles indtil skabelsen af den endelige forestilling.

Generaliserer man helt op på dette abstraktionsniveau, har man muligvis fået formuleret en teori med gyldighed for alle de meget forskellige tilgangsvinkler til teaterprøven. Man må dog gøre sig klart, at prisen for generaliseringen er den samme som den, Eugenio Barba og Nicola Savarese må betale for at skabe deres teori om det sceniske bios. Ligesom de (pga. det høje abstraktionsniveau) ikke kan have så meget at sige om den konkrete optræden i de forskellige skuespiltraditioner, giver den generaliserede kreativitetsteori ikke anledning til at sige noget specifikt om det særlige ved de forskellige teaterproduktionsprocesser. Ja, faktisk er abstraktionsniveauet endnu højere end det, de to skuespilteoretikere betjener sig af, idet kreativitetsteorien end ikke er specifik for det teaterkunstneriske domæne. Den siger i stedet mod en teori om kreativitet som sådan.

Overvejer man spørgsmålet om teaterprøvens teori med udgangspunkt i de scenekunstnere, der optræder på *www.rehearsalmatters.org*, synes man at blive fanget imellem Scylla og Charybdis. Enten henvises man til at antage et hyperpluralistisk standpunkt og lade produktionsstrategi og forestilling være gensidigt

afhængige, eller også kan man formulere en teori om kreative processer, der befinder sig på et så højt abstraktionsniveau, at den blot adderer til den tavshed om de konkrete produktionsmetoder, som i forvejen karakteriserer *www.rehearsalmatters.org*. Det ville ganske vist være urimeligt at lægge hjemmesiden til last, at den producerer dette vanskelige dilemma, for intentionen med den er udelukkende at lade scenekunstnerne selv komme til orde. Allerede i den nuværende version tjener den sit formål ved simpelthen at fremprovokere refleksioner over spørgsmål af den type, jeg har forfulgt her. Til gengæld kan man håbe, at det i en eventuel version 2.0 lykkes at få scenekunstnerne til at løfte sløret noget mere for, hvordan de hver især konkret arbejder med teaterprøven. Lykkes det, vil man måske kunne komme tættere på en mere konkret teori om teaterprøven, og i så fald vil den i endnu højere grad end nu være en inspirerende ressource.

Niels Lehmann

Lektor og institutleder på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Han har bl.a. udgivet et større antal artikler om performanceteater, teoretisk dramaturgi og anvendt teater. Desuden har han undervist i design og ledelse af kreative processer.
