

18. september 2006

"en anden slags teater", rapport om et forsøg.

- af Jette Lund ©

rapportens 1. del

1. INDLEDNING: "en (anden) slags teater":

Denne rapport handler om et forsøg med en anden måde at skabe teater på - en måde at skabe "en (anden) slags teater" på. Begrebet "en (anden) slags teater" er ikke nyt. Det blev introduceret af kunstneren Ray Nusselein¹ ved en teaterfestival, som han arrangerede i Hvidovre i 1983.

Dette begreb dækker over teaterformer, som ofte også samles under begrebet "performance art", og udøves også af en lang række kunstnere, som historisk set intet har med Ray Nusselein at gøre og måske dårlig nok kender hans navn.

Disse teaterformer har en lang historie, som man sædvanligvis lader begynde med teaterpersonligheder som Alfred Jarry² og Edward Gordon Craig³.

Det "nye" er altså ikke teaterformen, men en mulig erkendelse af, hvordan og på hvilken måde den adskiller sig fra de klassiske, traditionelle former.

I det forsøg, som her skal redegøres for, er også et skridt i denne erkendelsesproces.

Rapporten omfatter 2 dele. Denne 1. del omhandler selve forsøget i dets udgangspunkt, dets forløb og dets resultat, samt de visioner, vi har for en videreførelse af forsøget.

I 2.del af rapporten opridses baggrunden for beskrivelsen, der gives definitioner af de anvendte begreber, samt en nærmere beskrivelse af teaterformens karakteristika, sådan som de også kan aflæses i forsøgets forløb og resultat. Her skal gives en kort sammenfatning.

¹ født i Arnhem 1944, død i København 1999

² 1873-1907

³ 1872-1966

nogle karakteristika:

Det grundlæggende karakteristika for denne teaterform er, at scenografien, som i det traditionelle teater tænkes som en illustrativ eller ekspressiv ramme om skuespillerens spil, her har en integreret, medspillende funktion: Spillerne udgør "scenografien", ligesom "scenografien" spiller med, og gøres til hvad man kan kalde et "spillemateriale"⁴. Herved rammer teaterformen dels billedkunsten og installationskunsten, dels dansen, og dels det klassiske og det moderne dukketeater.

Teaterformen rummer dukketeatret i alle dets former, men er ikke begrænset til dukketeatret, og den adskiller sig kvalitativt fra alle andre teaterformer ved at være opbygget på et spil med subjekt/objekt-forbindelserne mellem spiller og spillemateriale⁵.

Sagt med andre ord er der principielt to forskellige "arter" inden for scenekunsten - vi kan kalde det "det subjektive spil" og "spillet med subjekt/objekt-forholdet".

Inden for "det subjektive spil" finder vi de klassiske former, hvor udtrykket primært skabes af spillerens sproglige og kropslige udtryk, såsom drama, dans eller sang.

Inden for "spillet med subjekt/objekt-forholdet" finder vi de mange forskellige former for "performance art", som f.eks. integrerer billedkunst ("visual art") eller som tingsliggør spillerens krop som i "live art"-former, samt de klassiske og de moderne dukketeater-, figurteater- eller animationsteaterformer, herunder objektteater m.v.

Gruppen omfatter således også mange af de moderne "cross-over"-former, hvor genrer overskrides og indgår nye alliancer.

Den kvalitative forskel indikerer ikke blot en anden kunstnerisk vilje hos teaterformens udøvere og et særligt talent, men også anderledes uddannelsesformer (som pt. kun findes i udlandet, til dels hos Cantabile II), og sidst men ikke mindst - en kvalitativt anderledes skabelsesproces, som ikke (absolut) tager udgangspunkt i en dramatisk tekst og dens fortolkning, men som implicerer af-dækning og evt. udformning af et (fysisk) spillemateriale. I skabelsesprocessen tilegner spilleren sig alle de valgte udtryksmidler i en integreret, dialektisk proces.

⁴ Rapportens 2. del: Ved *spillemateriale* forstås alle de genstande og sanselige fænomener (som f.eks. lys og lyd) som scenekunstneren vælger at placere og benytte i sit scenerum, incl. rummet selv.

⁵ Rapportens 2. del: Under begrebet "subjekt/ objekt-forbindelser" samles såvel *subjekt/objekt forholdet* (forhold = det ene er givet ved det andet), som *subjekt/objekt-relationen* (måden, hvorpå subjektet forbinder sig med objektet)

2. UDGANGSPUNKTET:

2.1. UNIMA'S generalforsamling 2004:

Da dukketeatret er den teaterform, hvor den medspillende "scenografi" og de skiftende subjekt/objekt-forbindelser kommer tydeligst til udtryk, kan det ikke undre, at forløbet tog sit udgangspunkt i dukketeatret.

På UNIMA's generalforsamling i september 2004 i Roskilde var temaet: Dukketeatrets dramaturgi.

For at belyse dette tema havde en gruppe unge dukkespillere⁶ indvilliget i at forberede et 10 minutters forløb, som var "åbent i begge ender", og instruktøren Catherine Poher havde indvilliget i som instruktør at arbejde med disse sekvenser og "montere" dem sammen, i løbet af en fælles prøvedag.

Resultatet blev et morsomt og tankevækkende oplæg til en diskussion om dukketeatrets forskellige fremtrædelsesformer og deres muligheder, også set fra en dramaturgisk vinkel: dramaturgi forstået bredt som læren om det at lave teater - i dette tilfælde den specielle teater-art, som vi her har valgt at kalde "En anden slags teater".

2.2. Erfaringerne herfra:

For de deltagende dukkespillere viste det sig at være en særlig oplevelse at komme ud af den isolation, de tit følte sig fanget i, at se, hvad andre lavede, og at komme under instruktion, i stedet for selv hele tiden at skulle finde ud af det hele.

Deres isolerede position skyldes i hvert fald tre forhold:

Økonomi: De små teatre, som arbejder med denne teater-art, er ofte bygget op over enkeltpersoner eller faste grupper. Med den herskende økonomi er det svært at finde "plads" i dem til nye kræfter. De unge har ikke selv den økonomi, der skal til, ansøgninger om støtte har en tidshorisont på to år, og kun en brøkdel imødekommes.

Viden: Bortset måske fra de egentlige dukketeatre er bevidstheden om, hvad dukkespilleren kan til forskel fra skuespilleren, begrænset. Mange vil gerne arbejde med dukker eller objekter, men er ikke bevidste om forskellighederne. Man er tilbøjelig til at bruge de skuespillere, man kender i forvejen, uanset om de har erfaringer med og talent for denne teaterform eller ej.

⁶ Rolf Hansen, Lina Gerhardt, Charlotte Bisted Olsen, Katrine Karlsen og Svend E. Kristensen.

Teater-arten selv:

Teater-arten adskiller sig som nævnt i indledningen kvalitativt fra andre teaterformer. Teater-artens udøvere er meget bevidste om deres spillematerialers betydning, og udformer eller vælger det ofte selv, som en væsentlig del af deres koncept. Bl.a. derfor tenderer teater-arten til at være soloarbejde eller "auteur"-arbejde. Men det betyder ikke, at dens udøvere ikke har brug for kolleger i et kreativt fællesskab.

2.3. Beslutningen:

Ud fra erfaringerne og diskussionerne ved UNIMA-generalforsamlingen besluttede Odsherred Teaterskole/ Scenekunstens netværk, på initiativ af Catherine Poher og Jette Lund, at igangsætte "Laboratorie-projektet". Projektet afveg fra UNIMA-konceptet ved at rette sig mod deltagerens egne projekter og ikke specifikt at knytte sig til dukketeatret i den gængse opfattelse af begrebet.

Projektet skulle ses som en ramme, hvori deltagerne kunne udarbejde et koncept og en spillemåde i en teaterform, hvor spiller og spillemateriale er lige væsentligt for udtrykket, og hvor spillers egen tilegning sig spillematerialet og dets muligheder er centralt.

I dette arbejde ville deltagerne blive understøttet af Catherine Poher som instruktør og Jette Lund som dramaturg, samt af konsulenter, hentet ind i forhold til den enkelte deltagers særlige behov. Formålet var ikke at skabe eller færdiggøre en deltagers forestilling, men at arbejde med at skabe grundlaget for en forestilling, som deltageren så selv måtte færdiggøre og bringe frem til en premiere - måske med de traditionelle 6-8 ugers prøvetid. Laboratorie-forløbet derimod skulle afsluttes med en fælles, samlet visning af udvalgte sekvenser, som en synliggørelse af et behov og af de enkelte deltagers potentiale. En annonce blev udformet, og en ansøgning blev sendt af sted.

Til audition meldte sig 13 ansøgere, hvoraf 10 blev udvalgt: De opfyldte kriterierne om at være uddannet og at arbejde professionelt, de havde en bevidsthed overfor spillematerialet i videste forstand, og havde et bevidst ønske om og behov for støtte i en søgen efter nye udtryk. Senere måtte to melde fra på grund af ansættelser - det må jo i konteksten anses for en "lykkelig begivenhed"⁷.

⁷ I panelet sad: Catherine Poher, Martin Elung, Sara Topsøe Jensen, Jacob Haahr Andersen og Jette Lund. Deltagerne var: Anna Tulestedt, Maja Linde Christensen, Katrine Karlsen, Charlotte Bisted Olsen, Gitte Kielberg, Sille Heltoft, Wahid Evazzadeh, Pernille Nedergaard, Tea Rønne, Gertrud Exner og Gabriella Grundemar. Anne Abbednæs og Niels Christian Bredholt blev optaget på grundlag af vort kendskab til dem. Pernille Nedergaard og Tea Rønne, samt Wahid Evazzadeh blev ikke optaget. Gertrud Exner og Gabriella Grundemar blev optaget men meldte fra p.gr.a. arbejdsopgaver. Charlotte Bisted Olsen meldte fra midt i forløbet af personlige årsager.

2.4. Resultatet:

Imidlertid blev ansøgningen ikke imødekommet. Odsherred Teaterskole, Catherine Poher og Jette Lund besluttede, i samråd med deltagerne, at fortsætte projektet alligevel, og håbe, at der bl.a. ved ansøgning til Gramexmidler kunne opnås støtte til de konsulenter for de enkelte projekter, som vi antog ville blive nødvendige.

Som det kan ses, var ikke alle de deltagende kunstnere "unge og uetablerede". Men alle havde de dette behov for et frirum, hvori ideer og tanker kunne få lov til at udvikle sig, uden prøveperiodens pres i retning af færdige løsninger, med en premieredato, som rykker stadig nærmere. Det understreger for os, at selv om udgangspunktet var de unge nyuddannedes særlige, akutte behov, så er behovet for anderledes produktionsformer et behov for et bredt segment i teaterverdenen, nemlig den del, der arbejder med eksperimenterende teaterkunst, uden for det etablerede teater. Og igen er det især samspillet mellem spillemateriale, spil og scenekunstner, som kræver en tilgang, der ikke kan rummes inden for et traditionelt produktionsapparat og en traditionel kulturstøtte-tænkning.

Over en periode på 5 weekender er der blevet arbejdet med disse projekter. Da evt. konsulenter skulle søges individuelt af hver enkelt deltager, blev der kun i meget begrænset omfang gjort brug heraf.

Som praktisk/teknisk hjælp sprang skuespilleren Lina Gerhardt ind. Med de til rådighed værende timer og vejledere, og med de uundgåelige afbud, er det blevet til i gennemsnit 5 "konfrontations-timer" pr. weekend pr. projektdeltager, eller ialt ca. 25 vejledertimer pr. projekt.

Som afslutning blev der på den 6. weekend optaget en video, som vedlægges her som bilag.

3. VEJLEDERNES ROLLE

For vejlederne handler det om - på basis af scenekunstnerens idémateriale - at skabe et rum, hvor det er tilladt ikke at vide, hvad man (konkret) vil med en idé. Hvor man bliver taget alvorligt og respekteret og accepteret i dette "ikke at vide". Og hvor man samtidigt får et incitament til at GØRE noget ved sin idé, som man ikke finder i sin egen dagligstue.

Det har været hårdt arbejde for vejlederne at holde 6-8 projekter i hovedet samtidig. Men på en måde har det også lettet os opgaven med at fastholde projekterne som deltagerne projekter.

Som i enhver "rådgiver" eller "coach"-situation er det ikke rådgiverens erkendelse, det drejer sig om, men den personlige erkendelse hos den, der rådgives.

Funktionen er af cand.mag. Lene Kobbernagel kaldt "reflektør" - et fint og dækkende udtryk for en funktion, som ligger langt fra instruktørens, dramaturgens, koreografens eller dramatikerens traditionelle rolle, og som kan give scenekunstneren den ønskede status af "auteur" for sit eget projekt.

De to elementer, vi efterspurgte ved audition: bevidstheden om spillematerialet samt det bevidste ønske om og behov for støtte i en søgen efter nye udtryk - et personligt engagement - , er væsentlige elementer af teaterformens karakteristika. De har dannet udgangspunkt for arbejdet og kan sammenfattes således:

3.1 - hvad angår det praktiske arbejde, spillematerialet og det sceniske objekt:

Spillematerialet omfatter i sin definition alt, hvad scenekunstneren vælger som mulige udtryksmidler, herunder sproglige tekster, lys og lyd. Men der er naturligvis forskel mht. den praktiske omgang.

I sin omgang med de visuelle spillematerialer ligner scenekunstneren billedkunstneren, og arbejder i mange tilfælde på samme måde. I det "billede", som det visuelle spillemateriale og rummet udgør, og hvori scenekunstneren ser sig selv som en del, tager scenekunstneren hele tiden nye muligheder i betragtning, flytter, kasserer og tager til nåde igen. Man kan se det som en collage, hvori scenekunstneren selv indgår, og som derfor løbende skal koordineres med de sceniske aktiviteter, som scenekunstneren udtænker for sig selv.

Som i en collage handler det ikke blot om farver og form, men lige så meget om de konnotationer, som spillematerialet medbringer i kraft af sin materialekarakter og sin fortid. Til forskel fra en traditionel scenografi af f.eks. dagligdagens møbler og rekvisitter er der ofte tale om elementer, som er hentet andre steder fra og indsat i dagligdagens funktioner, eller de dagligdags ting indsættes i nye og anderledes funktioner.

Collagekarakteren gælder imidlertid ikke blot de visuelle billedkunstneriske udtryk men i lige så høj grad de auditive udtryk, musik, lydbilleder og sproglige udtryk.

Det er vigtigt at forstå, at de associationer og konnotationer, som danner grundlaget for det konceptuelle arbejde i laboratoriet, ikke opstår ud af den tomme luft i snak over et bord, men at de opstår i scenekunstnerens konkrete arbejde på gulvet, sammen med sit spillemateriale.

Scenekunstneren har måske valgt materialet på grundlag af intuitive fornemmelser, men materialets potentiale folder sig først ud i den aktive, konkrete brug.

Reflektørens måske væsentligste rolle er at bistå scenekunstneren med aflæsningen af spillematerialets muligheder.

3.2 - hvad angår det personlige engagement:

I nogle af projekterne er det et personlige engagement i det givne emne, som er det fremherskende, og det udtrykkes direkte af scenekunstneren selv.

I den forbindelse er det opgaven at spørge ind til engagementet, være "djævelens advokat", bære i nuancer i opfattelser og udtryk og stille spørgsmål netop ved det, som udtrykkes med den største selvfølgelighed. Derudover at bringe almene, samfundsmæssige og sociale diskussioner og problemer i spil, for at give scenekunstneren mulighed for at vurdere mulige ønskede - og uønskede - reaktioner fra sig selv, og fra et kommende publikum.

For andre ligger det personlige engagement på et andet plan, og udtrykkes mere indirekte som optagethed af at forme eksperiment. Her er det i højere grad reflektørens rolle at hjælpe med at analysere det foreslåede formsprog og dets muligheder, og måske fremprovokere nye og anderledes formsprog, som kan gøre scenekunstneren bevidst om sine muligheder.

Her vil projektets tema ofte tendere mod de eksistentielle spørgsmål, som vi alle stiller os.

I begge tilfælde kan spillet med subjekt/objekt-forbindelserne mellem spilleren/scenekunstneren og spillematerialet føre til "sprækker" imellem scenekunstneren som person og som scenisk figur. Disse "sprækker" er en væsentlig del af denne teater-arts særlige udtryk, og det er vigtigt at sikre, at scenekunstneren på et eller andet plan bliver bevidst herom og når frem til at acceptere dem, fjerne "det private" og almengøre problemstillingerne, for dermed at kunne bruge dem dramaturgisk i sin forestilling. Dette forhold bliver behandlet nærmere i rapportens 2. del.

I begge tilfælde er det reflektørens opgave at hjælpe scenekunstneren til at finde de "regler", som gælder for det sceniske univers - den "grammatik" som gælder for det valgte formsprog. Når dette "sprog" er blevet bevidst for scenekunstneren, kan konceptet finde sin endelige form.

3.3. - hvad angår resultatet

Som vejledere eller reflektører har vi ikke set det som vores opgave at gå ind i et egentligt udviklingsarbejde eller en egentlig personinstruktion - men derimod at støtte i udviklingen af konceptet, medvirke til at finde dets egentlige kerne, og hjælpe kunstneren til at sætte sine ideer ind i sammenhængen - og måske

derved finde frem til, hvad der "hører med" og hvad der "ikke hører med" - eller hvad der er "for meget".

Det direkte resultat skulle blive materiale til en ansøgning, som derved skulle kunne blive mere kvalificeret.

Hvis ansøgningen ikke imødekommes, har kunstneren i hvert fald et grundlag at gå videre på, med egne ressourcer og muligheder.

I den "kvalitetskontrol", som audition og laboratorieforløb udgør, ligger der også en understøttelse af selvfølelsen, af følelsen af at "kunne", og følelsen af, at det ikke (ubetinget) altid er en selv, der er noget i vejen med. Den selvfølelse kan det være svært at opretholde, når man står alene med (endnu) et afslag.

For alle projekternes vedkommende lykkedes det at nå frem til et kunstnerisk sprog, og i deres forskellighed viste de en bred palet inden for begrebet "En anden slags teater".

Forløbet og projekterne præsenteres på den video, som blev optaget på den sidste weekend og som vedlægges som bilag.

4. KONKLUSION/VISION

Alle deltagernes evalueringer og vore egne erfaringer bekræfter, at der er brug for sådanne kreative rum, og at det er i sådanne sammenhænge, at teatersproget kan forny sig.

Vores vision er derfor at kunne gøre et sådant laboratorium til et fast element i teaterlandskabet, en mulighed, som man som scenekunstner kan opsøge.

For de unge, nye scenekunstnere, som står uden midler, uden rammer og med et begrænset netværk, vil det betyde en mulighed for at synliggøre sig og skabe forudsætninger for rammer og netværk.

For de erfarne scenekunstnere betyder det muligheden for kunstnerisk at forny sig og få ro til at afprøve ideer, som man drømmer om og brænder for.

For begge grupper vil det også betyde muligheden for at afprøve nye genreoverskridende formsprog, som hverken støttepuljer eller uddannelsesinstitutioner har haft plads til, og som scenekunstneren måske selv med hele sit engagement og sin fascination står usikker og famlende over for.

Vi ønsker os derfor midler til at indkalde de nødvendige, kvalificerede konsulenter til projekterne, og midler til at sørge for den nødvendige tekniske bistand med lys og lyd og andre praktiske ting.

Vi ønsker os mulighed for at tilknytte studerende fra universiteterne til projektet, for forskning og dokumentation. Det gennemførte forløb dokumenterer, hvordan disse parallelle projekter skaber et enestående forskningsmateriale.

Det, vi i almindelighed kalder "teater", bygger på det subjektive spil - et spil mellem fiktive subjekter. "En anden slags teater" bygger på et spil med subjekt/objekt-forholdet. Vi ønsker at udbrede og udvikle forståelsen for teaterarten og dermed medvirke til at udvikle en kvalificeret teaterkritik, som ikke - som det altfor ofte sker - måler denne kunstart med det klassiske teaters alen.

Vi er opmærksomme på, at forudsætningen for at man har kunnet nå så langt på så forholdsvis kort tid er, at der er tale om solo-projekter, eller højst to samarbejdende kunstnere, så der ikke er en stor gruppe, som skal bruge tid på at blive enige om hvad de vil. Men begrebet "en anden slags teater" kan ikke kun knyttes til det solospillet. Når det ofte forekommer sådan, skyldes det en generel mangel på bevidsthed om kunstartens karakteristika og de metoder, den kræver.

Oprindeligt havde vi forestillet os at afslutte med en visning. Efter at have oplevet dette første forløb, har vi imidlertid indset, at det vil fjerne fokus fra den egentlige, centrale opgave: At udvikle en scenekunstners idé, og i stedet sætte fokus på scenekunstnerens fremtræden med et skitsemæssigt projekt for et mere eller mindre forstående publikum.

Vores vurdering er derfor, at projektet bør afsluttes med optagelsen af en videofilm af det opnåede resultat, som scenekunstneren kan bruge til de videre ansøgninger, og som evt. kan vises ved en evaluering og diskussion af forløbet, også for et indbudt publikum.

Vi ønsker at bekræfte scenekunstneren i retten til - som alle andre kunstnere - at være usikker og søgende, og retten til at eksperimentere uden for et rum, hvor succes måles på billetsalg og avisomtale.

Kunstneren, som skriver en bog eller maler et billede, kan forlade sit værk og tage det op igen. Det kræver, at man kan komme igennem kriserne og de perioder, hvor man er i kreativt underskud, indtil værket er klart til at blive præsenteret for omverdenen. Dette forløb kan forblive i det private.

I det konventionelle teater er det primært dramatikerens forlæg, som får prædikatet "kunstværk". I den kontekst kan instruktør, koreograf, komponist og scenograf måske også skabe "værker", som så levendegøres og virkeliggøres af skuespilleren som "den svamp, som opsuger og uforandret gengiver farverne"⁸.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831, Ästhetik, 1835, Die Schauspielerkunst.

Men scenekunstneren i "en anden slags teater" - som solospiller eller sammen med andre - skaber i udgangspunktet selv sit værk og er selv dets medium. Værket eksisterer kun i kraft af scenekunstnerens person på scenen her og nu.

Det giver denne teaterform et særligt liv, en særlig nærhed, en særlig skrøbelighed, og en særlig skønhed, som vi måske netop har brug for i en tid, hvor massemedierne fjerner os fra hinanden, mere end de bringer os sammen.

Rapportens 2. del følger op på de nævnte problemer og spørgsmål.

© Jette Lund