

**Eksperiment 3: Politisk Dramatik i Europæisk Perspektiv.
Forsøgsledere: Isabelle Reynaud og Jens Christian Lauenstein Led. Juni 2006**

Hvad er forskellen?

af

Isabelle Reynaud og Jens Christian Lauenstein Led

**Del af eksperimentrækken Manuskriptudviklingsmetoder 2005-2007
LABORATORIET ved Entré Scenen, Århus Danmark**

Hvad

- Eksperimentet havde til formål at undersøge og sammenligne det politiske teater i Frankrig, Tyskland og Danmark.
- Fokus var rettet mod politisk teater initieret af en auteur, dvs. enten en instruktør, som også skriver dramatiske tekster, eller en dramatiker, der selv iscenesætter sine tekster.
- Et delmål var at skabe mulighed for udveksling og inspiration mellem politisk engagerede scenekunstnere fra de tre lande, samt at invitere et udsnit af danske scenekunstnere til en diskussion af politisk teater og til at blive opmærksom på og få udbytte af Laboratoriets arbejde.

Hvorfor

- For at undersøge forskelle og ligheder mellem de tre landes praksis udi produktion af politisk engageret teater.
- For at undersøge metoder til tekstproduktion, hvor forfatteren er helt tæt på det praktiske teaterarbejde for så vidt som han/hun selv bedriver det.
- For at kvalificere og inspirere det politisk engagerede teater i Danmark ud fra den opfattelse, at de tilsvarende bestræbelser i Frankrig og Tyskland har en anderledes funktion og æstetik, og at udveksling ville være gavnligt for alle tre parter.

Hvordan

- Seks dages eksperiment: tre grupper á en auteur og tre skuespillere arbejder separat og parallelt i fem dage. Den sjette dag præsenteres arbejdet for alle deltagere samt et inviteret publikum af danske scenekunstnere, og der afsluttes med en bredere diskussion af politisk samtidsteater.

Deltagere i Eksperiment 3:

- Den franske gruppe:
Auteur: **Eugène Durif**, Fransk skuespiller: **Karelle Prugnaud**, Danske skuespillere: **Emmanuel Limal** og **Helle Bach**.
- Den tyske gruppe:
Auteur: **Clemens Bechtel**, Tysk skuespiller: **Katarina Schröter**, Danske skuespillere: **Samy Andersen** og **Dorthe Hansen Carlsen**
- Den danske gruppe:
Auteur: **Nina Larissa Bassett**, Skuespillere: **Nanna Bøttcher**, **Lene Hummelshøj** og **Julie Riis**
- Observatører og forsøgsledere: **Isabelle Reynaud** og **Jens Christian Lauenstein Led**
- Dokumentation: **Cecilie Schmidt**

1. Introduktion og udgangspunkter

Vi vil i det følgende beskrive eksperimentet i tre dele: Første del beskriver eksperimentets idé, design og formål, anden del beskriver eksperimentets konkrete udførelse i hver af eksperimentets tre grupper, mens den tredje og sidste del evaluerer eksperimentet i forhold til udgangspunkterne og forsøger at svare på, hvad der kan siges om temaet ud fra det udførte eksperiment.

Eksperimentets grundlæggende idé var at sammenligne politisk engageret samtidsteater i de tre lande Frankrig, Tyskland og Danmark. Vi skulle ikke ret langt ind i det tidlige researcharbejde, før vi opdagede en vis tendens til, at det politisk engagerede teater i de tre lande blev initieret af en *auteur*, dvs. enten en instruktør, som også skriver dramatiske tekster, eller en dramatiker, der selv iscenesætter sine tekster. Vi besluttede derfor at indsnævre og konkretisere eksperimentet på den måde, at vi ville danne tre grupper hver bestående af en auteur og tre skuespillere, og at de tre grupper skulle arbejde parallelt ud fra det koncept, som autoren lagde op til. Hvad angår indholdet i arbejdet og tilgangen til fænomenet "politisk teater" ville vi lade det være helt op til den enkelte auteur at definere sig, ligesom vi ikke ville bede dem om at "repræsentere" deres landes traditioner eller leve op til mulige associationer og fordomme omkring begrebet auteur i form af en mere eller mindre diktatorisk instruktørstil. Vi ville i stedet bede de tre auteurs om at arbejde fem dage med tre skuespillere på den samme måde, som de "plejer".

I forhold til intentionen om at sammenligne ville det være mest ideelt, at de tre grupper havde "ren" nationalitet, altså at alle tre skuespillere i den franske gruppe var franskemænd, alle var tyskere i den tyske, osv. Vi besluttede os dog for at bløde op på denne ideal-sammensætning og lavede i stedet grupperne sådan, at den franske auteur fik en fransk og to danske skuespillere, den tyske tilsvarende en tysk og to danske, mens den danske auteur fik tre danske skuespillere. Det var så tanken, at den franske og den tyske auteur skulle have medbestemmelse mht. den franske hhv. tyske skuespiller, så de fik mulighed for at "medbringe deres egen spiller". Der var to grunde til denne beslutning: 1) Budgettet tillod os ikke at betale for transporten af otte deltagere frem og tilbage mellem Danmark og Frankrig hhv. Tyskland, men transport af fire kunne godt gå. 2) Et sekundært, men alligevel vigtigt formål med eksperimentet var at skabe mulighed for udveksling mellem danske, franske og tyske scenekunstnere, og med helt "rene" grupper ville det ikke være muligt. Med den valgte model var det i hvert fald i alt 4 danske skuespillere, som fik mulighed for at arbejde med en ikke-dansk auteur.

Men hensyn til eksperimentets varighed lagde vi os fast på 1 uge – primært igen af økonomiske hensyn. Derudover var der i planlægningsfasen spørgsmålet om præsentation af resultater, og i hvor høj grad de tre gruppers arbejde og resultater skulle gøres tilgængelige for andre end eksperimentets deltagere. Det er et grundlæggende princip for Laboratoriet, at eksperimenterne ikke skal være produkt-orienterede, men derimod give deltagerne mulighed for at afprøve og netop eksperimentere med et aspekt af scenekunsten uden premierens forstyrrende stress. Da vi samtidigt gerne ville give teatermiljøet i Danmark mulighed for at deltage i en diskussion om politisk teater i europæisk perspektiv – og ved samme lejlighed gøre dem opmærksomme på Laboratoriets eksistens – besluttede vi os for en seks-dages-model for eksperimentet: fem dage, hvor de tre grupper skulle arbejde individuelt og uforstyrret, og én dag, hvor resultaterne af arbejdet skulle præsenteres for de øvrige deltagere og for et begrænset, særligt inviteret publikum af danske teaterkunstnere, dramaturger, teaterdirektører o.a. Vi lagde helt fra begyndelsen vægt på, at der skulle være tale om en "præsentation af arbejdet" og ikke på nogen måde om en færdig forestilling. Hvad angår intentionen om at skabe mulighed for udveksling mellem kunstnerne besluttede vi os for så vidt muligt at indkvartere alle

deltagere i det samme hus for på den måde at give deltagerne den måske bedste platform for udveksling og netværksudbygning, nemlig det almindelige, sociale samvær. Kompromisset mellem drømme og økonomisk realitet resulterede i en aftale med Teater Katapult, som vi lejede i en uge, og hvor hovedparten af deltagerne levede, boede og spiste under eksperimentet, mens arbejdet foregik på Entré Scenen.

Ud fra dette design begyndte vi at finde deltagere til eksperimentet, idet vi først ledte efter de tre auteurs: vi brugte vore forskellige kontakter i de to lande. Reynaud var i Paris, hvor hun mødtes med dramatikerens Eugène Durif, Led var i Berlin for at researche på mulige emner, og da vi fandt frem til Clemens Bechtel, lavede vi aftale med ham, og efterfølgende var vi begge i Berlin, hvor vi mødtes med ham. Hjemme i Danmark var vi i kontakt med flere forskellige og besluttede os for en aftale med Nina Larissa Bassett. Da de tre auteurs var i hus, satte vi en jagt ind efter ni skuespillere – herunder fire fransk- hhv. tysktalende, danske skuespillere.

For senere at kunne dele ud af eksperimentets erfaringer og for at fastholde det, mens det fandt sted, anskaffede vi to videokameraer, så vi kunne dokumentere arbejdet i grupperne. Hertil fik vi god og nødvendig hjælp af Cecilie Schmidt, som deltog som eksperimentets video-dokumentarist. Den følgende beskrivelse af eksperimentet gruppe for gruppe er bl.a. foretaget på baggrund af dette videomateriale, løbende noteringer, lydoptagelser fra eksperimentet samt hukommelse.

2. Arbejdet i eksperimentets tre grupper

I det følgende vil vi beskrive arbejdet i de tre grupper hver for sig, og vi vil for hver gruppe se på to aspekter, nemlig a) *konceptet og gruppen* – hvilken æstetik og arbejdsform lagde gruppens auteur fra begyndelsen op til og hvem var de fire kunstnere i gruppen og b) *processen* – hvordan udformede arbejdet sig i praksis.

2.1. Den franske gruppe

a) Konceptet og gruppen

Eugène Durif (f. 1950) var autoren i den franske gruppe, og han er en fransk lyriker, dramatiker, filosof og instruktør. Siden 1986 har han endvidere været en initiativrig kultur- og litteraturskribent. Siden 1990 har han eksperimenteret med små intime, politiske forestillinger tæt på kabareten, han har skrevet et utal af dramatiske værker og er for tiden en af de mest spillede franske dramatikere – ofte på *Théâtre Ouvert* i Paris. Vi bad, inden eksperimentet gik i gang, Durif skrive et par linier om sit forhold til begrebet politisk teater:

I am less and less sure what is to be understood by 'political theatre'. So in failing to understand it, I try to speak about the world, to approach the real, but in a paradoxical, even ambiguous way. With the blackness of humour (and sometimes the grotesque) and the violence of the poetic. Without being too concerned with whether or not one is on the side of the good ideas. That's it. But these are only intentions, distant wishes. In the meantime I do what I can!

Durif vil under ingen omstændigheder give en definition af politisk teater - bl.a. fordi han er bange for at falde i den socialrealistiske fælde. I stedet ønsker han at vække tilskuernes og overraske dem. Da Durifs tekster er meget poetiske og af høj litterær kvalitet med mange forståelses- og fortolkningslag, skal selve iscenesættelsen "modarbejde hovedet". Det vil sige, at der skal fest og farver på: masker, sang og dans, der pirrer tilskuernes sanser. Publikum skal involveres, de skal føle, de skal helst chokeres, men også plejes og aes.

Eugène Durif havde til eksperimentet skrevet teksten *Deux Temps, Trois Mouvements* – en politisk, dramatisk tekst bestående af dialoger og monologer til tre skuespillere. Temaet var den politiske situation i Frankrig,

nærmere bestemt de problemer, som Frankrig har med at integrere medborgerne fra de tidligere kolonier, bl.a. Marokko og Algeriet - visse grupper af franskmænd skammer sig over deres tilstedeværelse. Han beskriver de indre stemmer af Bourgeoisiet, der sidder i sine biler ved lysreguleringerne i store byer i Frankrig og overfalder af vinduespuddere (i reglen mennesker tilhørende etniske minoriteter med rødder i de tidligere kolonier), der tilbyder deres tjenester. Indvandrere bliver i teksten symboliseret af hunde (skuespillere med hundemasker), fordi franskmændene hellere vil dele deres byer med hundene end med "sorte" fra de tidligere kolonier. Kendsgerninger, som f.eks. indvandrernes frosne, kolde blå hænder når de om vinteren i frostvejr vasker bilisternes ruder, bliver hos Durif til det poetiske, smukke, men også brutale digt *Blå Hænder*. Eugène vil tage tabuer op og skabe et nyt sprogligt og billedligt univers omkring dem og give tabuerne en ny rytme, der giver publikum en fornyet mulighed for at anskue et problem i et nyt perspektiv. Selvom Durifs bud på politisk teater har sine rødder i Frankrigs socialpolitik og samfund, kan den let overføres til et af den vestlige verdens væsentligste problematikker: integration.

Den deltagende franske skuespiller var valgt af Durif selv, og det drejede sig om hans ledsager professionelt og privat, Karelle Prugnaud. Hun er danser, performer, skuespiller og sceneinstruktør, og i Frankrig har hun allerede arbejdet med Durif mange gange. Han ønskede at have hende med, fordi han ikke føler sig så rutineret som instruktør, og da han er begyndt at interessere sig for skuespil, ville han måske gerne selv være med på scenen. Med hensyn til de danske skuespillere ønskede han skuespillere med en fysisk tilgang til arbejdet eller dansere med skuespillerfaring. Derfor valgte vi Helle Bach, der hovedsagligt er danser og uddannet i Frankrig, og Emmanuel Limal, der er franskmænd, og uddannet på Odense Teaterskole. Skuespillerne havde fået teksten allerede før vi begyndte med arbejdet, Durif havde fordelt de tre roller i teksten, og alle tre spillere blev bedt om at lære teksten, så de kunne den ved begyndelsen af arbejdet i Århus.



b) Processen

Forbløffende hurtigt arbejdede skuespillerne og autoren meget tæt sammen: der blev læst og diskuteret, forklaret og stillet spørgsmål. Prugnaud præsenterede med Durif deres fælles instruktionsidéer, som blev diskuteret, men meget hurtigt gik de på gulvet og afprøvede nogle fysiske billeder. Alt blev fotograferet og gennemset, og derefter besluttede gruppen i næsten demokratisk fællesskab, hvorvidt scenerne skulle beholdes eller smides ud. Alle medlemmer af den franske gruppe havde forslag til iscenesættelsen, og alle blev hørt. I løbet af dag to besluttede Durif sig for at stryge den ene af de tre scener i teksten, og erstatte den med en lille scene, hvor han selv reciterer et digt, han tidligere havde skrevet, og som dannede grundlaget for den scene, der blev taget ud. Digtet skulle reciteres af ham iført klownemaske, mens de andre tre skuespillere

lavede fysiske billeder i habitter og hundemasker symboliserende bourgeoisiet / borgernes / menneskehedens færden. Allerede på den tredje dag fungerede Durif hovedsagelig som dramatiker og skuespiller, mens Prugnaud helt havde overtaget instruktionen, mens hun fortsat medvirkede som skuespiller.

Da Durifs tekster er meget litterære og poetiske, kan og må de spilles direkte, ligefrem og naturligt. Det kræver imidlertid, at der arbejdes i dybden med sprogets rytme for at undgå at forfalde til et syngende og "kunstigt" teatersprog, og det forudsætter igen en fuldstændig beherskelse af det franske sprog. Prugnaud og Durif mærkede hurtigt, at gruppen ikke havde tid til at fordybe sig i de sproglige vanskeligheder – vanskeligheder, der også ville have været med udelukkende franske skuespillere – så de koncentrerede sig om den fysiske præcision. Helle Bach, der er vant til at arbejde med egne projekter og performance og dans, er vant til det meget kollegiale samarbejde med instruktør og de andre medlemmer af ensemblet. Men hun havde stor glæde af at koble dette meget fysiske arbejde med Durifs poetisk kraftfulde sprog, der består af mange lag. At kunne billedliggøre disse skjulte lag gav hende en stor kunstnerisk tilfredsstillelse. Emmanuelle Limal havde til gengæld stor glæde af at bruge sit modersmål og ville nok gerne have haft mere tid til den sproglige præcision, men han nød den kropslige, legende indfaldsvinkel, det høje humør og den store spilleglæde, denne gruppe havde tilfælles.

Som sagt var det i høj grad Prugnaud, som overtog rollen som gruppens instruktør – dog med Durif som en fast referent. Hendes instruktionsstil kan beskrives som en satsning på det energetiske niveau i prøvesituationen: de fleste prøvedage begyndte med høj musik i højtalerne, gruppen havde bedt om mikrofon og lydanlæg, som blev flittigt brugt, de fire medlemmer øvede sig både på fælles scener og på tekst og partiturer hver for sig – alt sammen med i en blanding af høj energi og et vist moment af kaos. Det kaotiske forvandlede sig imidlertid altid i løbet af dagen til et skarpt fokus, hvor der blev zoomet ind på en enkelt scene, der blev prøvet om og om igen i det uendelige, indtil Prugnaud og skuespillerne var tilfredse. Hertil kommer hos Prugnaud en stor forkærlighed for det bevidst vulgære, kitsch'ede og seksuelt udfordrende og legende. Med sig fra Frankrig havde hun eksempelvis bragt en ca. 30 cm høj letpåkledt dukke, som stod i en udfordrende position og ved tryk på en knap kunne vrikke med hofterne og synges "I wanna be loved by you...". Dukken skulle tjene til inspiration – bl.a. for den lille koreografi, som Helle Bach indøvede og udførte i præsentationen.

Selvom vi havde forsikret alle tre grupper om, at vi ikke efterlyste en endelig forestilling, arbejdede den franske gruppe næste helt fra begyndelsen – i denne til dels kaotiske form – meget målrettet og udførligt frem mod et produkt. I prøverummene fandtes et tilfældigt udvalg af kostumer, som franskmændene straks tog i brug, de brugte deres medbragte hundemasker samt mikrofoner og musik, de brugte en del energi på den detaljerede indøvning af tekst, gestik, koreografi etc., og deres prøvedage strakte sig i reglen fra 9:30 til 17 eller 18. I den forstand styrede den franske gruppes proces klart frem mod et produkt.

c) Præsentationen

På den sjette dag præsenterede den franske gruppe deres arbejde i form af, hvad man kunne kalde en "velforberedt og udførligt indstuderet reading" af Durifs tekst. Præsentationen begynder med Durifs recitation af digtet *Blå Hænder* – han er iført klovnelemaske, taler i mikrofon og anvender en gestik og en diktion, der minder om en sprechthallmeister. Han afbrydes af musik, og efter en lille pantomime, hvor de tre skuespillere i jakkesæt og med hundemasker symboliserer (og parodierer) småborgerens hverdagsliv, følger scenen med parret, der bliver opsøgt af indvandrere, der vil vaske forruden på deres bil. Parret vil ikke vide af den fremmede, men begynder i stedet en art "parforholdsdiskussion" i overstørrelse: scenen blev spillet af Limal og Bach, og mens førstnævnte krænger sine længsler ud til musik af Meat Loaf, mens Bach kaster sig ud i en vulgær koreografi inspireret af Prunauds dukke. Præsentationen munder ud i, at "hundene" synger en blues

om forfald og dødelighed - en smuk og faktisk meget varm sang, der spreder glæde. Igen et udtryk for Durifs ønske om at anskue tabuer på en anden måde. Det inviterede publikum og de øvrige deltagere lod til at opfatte præsentationen som både underholdende, varm og overraskende, og den var da også præget af netop den blanding af stærkt poetisk sprog og en spillestil, der er bevidst vulgær, forstørret, humoristisk og indeholder et vist element af vild- og galskab.

2.2. Den tyske gruppe

a) Konceptet og gruppen

Hos tyskerne hed autoren Clemens Bechtel (f. 1964), som er instruktør og uddannet ved Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Gießen. Bechtel har arbejdet i hele Tyskland både på de etablerede teaterscener og i det offentlige rum som f.eks. i 2006 på amts-rådhuset i Tübingen. Hvor Durif er en dramatiker, der jævnligt iscenesætter egne tekster, er Bechtel en instruktør, som jævnligt skriver / monterer / sammensætter teksterne til sine forestillinger. På spørgsmålet om sit syn på politisk teater svarer Bechtel:

Our place is occupied. In it stands today mediocre acting politicians in high polished set designs declaring to the dictators of the world: "Sire, give freedom of thought!" They pretend to be defenders of those deprived of rights, they turn the parliaments in to what appears to be moral institutions, and reciting their memorized text they fight for the same things for which playwrights were thrown in prison 200 years ago (and in some countries they still are).

In a world this enlightened, where lies the function of the political theatre? Without any sense of orientation we theatre-makers stumble through the world literature endlessly repeating the neverchanging formulas of equality and tolerance. But maybe the theatre must change and become an institution of immorality. At least an institution radically questioning our (apparent) morality, and opening to other perspectives. The one who believes that the Western idea of civilisation is the only one capable of prevailing in a globalized world is a fool.

To me political theatre means a change of perspective. Maybe we need to learn to see the world through the eyes of the Islamic terrorist, through the eyes of women circumcising

Politisk teater er for Bechtel at overraske publikum og vise det forbudte – f. eks. i form af fascinationen af islamisk fundamentalisme, snarere end fordømmelsen af den. I tråd hermed var det hans intention med arbejdet i eksperimentet at undersøge, hvordan man på teater kan få publikum til at identificere sig med de for vesterlændinge ellers så fremmedartede og uhyggelige synspunkter og tankegange i den islamiske terrorismes miljø. Hans intention var at komme hinsides den fordømmelse, som vi alligevel alle er enige om, og at nå dette mål med relativt klassiske, teateræstetiske strategier så som tilskuerens og skuespillerens identifikation med karakteren, klassiske, dramaturgiske udviklingsforløb og psykologisk indlevelse.

Vi mødtes med Clemens Bechtel i Berlin, hvor han først havde tænkt at lave noget om generationer og gerne ville tage udgangspunkt i skuespillernes personlige historier. Men allerede efter kort tid besluttede han sig i stedet for at lave en collage af tekster om og af Osama Bin Laden og andre såkaldte islamiske fundamentalister og terrorister¹. Montagen blev samlet i teksten *Dshchihad*, som er en dramatisering af disse tekster, hvor vi følger en leder af bevægelsen, et længerevarende medlem og et nyt medlem, der i slutningen af teksten ofrer sig i en selvmordsaktion. Teksten er en torso, for så vidt som det var – og er – Bechtels intention at sammensætte og iscenesætte en længere montage ud fra det samme princip. Dramaturgien i det

¹ Teksterne stammer hovedsageligt fra Kepel, Gilles: *Texte des Terrors oder das schwarze Buch des Dschihad*.

større projekt skal ifølge Bechtel bestå i en udvikling fra den romantiske og idealistiske "lejrålsstemning", der er dominerende hos (islamisternes egen genfortælling af) de allerførste mujahedins i Afghanistan i 1980'erne; over den islamiske bevægelses udvikling til globalt terrornetværk og ideologi; frem til dens omslag i internt forfald og forråelse i kommercialiserede kriminelle og voldelige grupperinger i Irak efter den anden golfkrig.

Af de tre skuespillere i den tyske gruppe havde Bechtel selv valgt den tyske, Katarina Schröter (uddannet i Dresden, hvor hun i en længere periode også var fastansat i ensemblet), mens vi "leverede" de to danske, nemlig tyskfødte og dansk uddannede Samy Andersen, og endelig Dorthe Hansen Carlsen, fast del af ensemblet på Århus Teater. Bechtel bibeholdt sin interesse for skuespillernes personlige historier som en del af materialet, og derfor ville han gerne interviewe skuespillerne forud for eksperimentet – af logistiske årsager lykkedes det kun med Dorthe Hansen Carlsen. Også Bechtel fordelte på forhånd rollerne og bad spillerne læse teksten udenad.



b) Processen

Selvom Bechtel altså ligesom Durif havde en tekst klar forud for arbejdet, så var det ikke med den, han begyndte. Han havde bedt os sørge for en internetforbindelse i prøverummet, og den brugte han til at vise de tre skuespillere en mængde dokumentationsmateriale omhandlende islamisk fundamentalisme og terror. Det drejede sig især om flere små film, der viser autentiske selvmordsaktioner, stolte mødre til selvmordsofre, instruktioner i terroraktioner og forherligelser og uddybninger af den islamiske fundamentalismes ideologi. Materialet fremkaldte intense og langvarige diskussioner om emnet, og Bechtel fortsatte og fastholdt denne praksis, idet han vedblivende vendte tilbage til materialet fra de islamiske hjemmesider og videreførte diskussionen. Skuespillernes personlige historier blev inddraget, idet de efter tur blev bedt om at fortælle om bl.a. deres familie og om tidspunkter, hvor de havde erfaret og oplevet had. Der viste sig her en national forskel: Bechtel og Schröter var – som et stort antal tyskere i deres generation – meget optagede af deres forældre og ikke mindst bedsteforældre; hvem de var, og hvilken fortid, de havde. Carlsen og Andersen var i mindre grad optaget af deres egne slægter og kunne ikke helt så udførligt redegøre for bedsteforeldrenes livsforløb. Gruppen forklarede selv forskellen som et udslag af Tyskland historie og det heraf affødte behov for at undersøge, om man har nazister i sin egen familie, og hvem der har fortrængt hvad og hvorfor. Endelig refererede alle gruppens medlemmer ofte til Rote Armé Fraktion som en afgørende forskel mellem Danmark og Tyskland, men også som en mulig indgangsvinkel til at sætte sig ind i den islamiske terrors ideologi. Som Bechtel flere gange påpegede: "Terror er jo et sprog – der er noget, de prøver at fortælle os med det, men vi kan eller vil ikke forstå det. Måske vil de kommunikere til os, at vores demokratiske samfundsindretning, som vi påtvinger dem, er uacceptabel for dem – men er det synspunkt ikke uacceptabelt for os?"

Diskussionerne om islamisme og skuespillernes personlige historier blev ikke eksplicit arbejdet ind i Bechtels montage, *Dschihad*, men de dannede i høj grad baggrund og klangbund for arbejdet med den. I overensstemmelse med sit udgangspunkt i en relativt klassisk teateræstetik arbejdede Bechtel med teksten på

måder, som ligner iscenesættelsen af enhver anden dramatisk tekst: de begyndte med læseprøver, Bechtel afprøvede forskellige betoning og pauser i den enkelte skuespillers replikker og monologer, de gik på gulvet, og Bechtel foreslog et arrangement, som der blev arbejdet videre med. Skuespillerne gik til arbejdet med stor alvor, ro og en atmosfære af sympati med tekstmaterialet, som det er mere end fristende at tilskrive de dagligt tilbagevendende indledende fordybelser i emnet i form af filmene og samtalerne. Men det var ikke kun ved den særlige form for personlig fordybelse i materialet, at Bechtels arbejdsform adskilte sig fra det typiske, danske teaterarbejde: Bechtel arbejdede med koreografiske tableauer, hvor hver rolle havde et defineret forhold til de andre medvirkende. Disse relationer forandrer sig i takt med, at tableauerne forandrer sig. Der var tale om en kollektiv undersøgelse, som alle deltog i, men hvor Bechtel alligevel tog rollen som arrangør og sprogspejl fuldstændig på sig. Der blev igen og igen øvet på intensiteten af spillernes relationer og sproglige udtryk, og en scene blev afprøvet i utallige varianter. Carlsen udtrykte forskellen således: "I en dansk produktion med den samme begrænsede tid til rådighed ville en scene være blevet prøvet tre gange, og resten af tiden ville vi have snakket om figurerne og opsætningen. Hos Bechtel prøves scenen syv gange, og der er mindre snak. Hos Bechtel prøver vi af, om det fungerer og smider det ud, hvis det ikke gør, men vi diskuterer os ikke frem til afslag eller accept". Hun opfattede forskellen som befordrende for koncentration og fokus i prøven.

c) Præsentationen

I sammenligning med den franske gruppes præsentation var det, den tyske gruppe viste på den sjette dag, langt mere nedtonet, roligt og alvorligt i sit udtryk. Der var tale om en reading af et work-in-progress, men den beskrevne seriøsitet og dybde i forhold til spillernes indlevelse i tekstens eksempler på islamistisk ideologi trådte klart frem. Præsentationen lagde ud med et interview med Osama Bin Laden, der blev spillet af Andersen med Carlsen i interviewerens rolle, og fokus rettes herefter mod Schröters figur, der fascineres af det islamiske projekt og ender med at ofre sit liv for det. Til den afsluttende selvmords-scene havde Bechtel og gruppen fundet på det lille kup, at Carlsen, der spiller Schröters figurs hjælper og indpisker, går ud til publikum og tager det ene af eksperimentets to videokameraer og bruger det til at dokumentere og presse Schröters figur ud i selvmordet. På den måde blev eksperimentets realitet (at vi gerne ville dokumentere) "stjålet" og brugt i scenens fiktion, der refererer til en helt anden realitet (den islamiske terrors realitet), hvor dokumentation indgår i en strategi, som kan være fatal for både bevægelsens medlemmer og dens modstandere. Man kunne sige, at kombinationen af a) grebet med videokameraet og den dybde-indlevelse, som skuespillerne på fem dage nåede i kraft af den nære relation til tekstens autentiske rødder og b) den grundlæggende klassisk indlevede teateræstetik, peger på Bechtels strategi for et politisk teater: et teater, der gennem velkendte teaterteknikker inkorporerer den politiske realitet i sig og derved får tilskueren til at tænke anderledes, end han/hun plejer.

2.3. Den danske gruppe

a) Konceptet og gruppen

Som auteur i den danske gruppe valgte vi Nina Larissa Bassett (f. 1971), som i lighed med Bechtel ikke først og fremmest er dramatiker, men en instruktør, der ofte selv udvælger, finder og monterer tekst til sine forestillinger. Hun er uddannet cand. mag. i teatervidenskab, er leder af gruppen Teater Uden Grænser og medstifter af det engelsksprogede *That Theatre Company*. Hendes dramatiker-debut om trafficking af kvinder, §125a, skal spille på Edinburgh Festivalen i 2006. Bassett er til dels opvokset i England, og dermed blev den danske gruppe alligevel ikke helt "rent" dansk. Også Bassett blev forud for eksperimentet bedt om at forholde sig til begrebet politisk teater:

I'm in doubt about the exact meaning of the concept of 'political theatre' in contemporary Denmark. I question whether it is possible to create truly political theatre here. Many artists are producing theatre that often get categorized by others as political theatre (this is great!). Most of these artists, including myself, are cautious of labelling our work as strictly political - possibly because labels quickly become stifling. Is it really possible to create political theatre in a classic sense in Denmark? In my opinion political theatre is in direct conflict with those in power / the structures of power.

In this country, all legal forms of rebellion are quite quickly integrated, digested and swallowed up by the eternally good and pulsating hyper-democracy – signifying Danish tolerance (or indifference?). In fact this system is very shrewd, as it is able to pacify rebellion and prevents it from gaining any real power. In effect politicians in power can pop down to Nørrebro's Teater after a nice meal and laugh their hearts out at their own dealings in war, lies and sycophantic behaviour towards superpowers – and no one gets hurt in the process.

There is however a movement in Danish theatre that expresses a great need to comment on the structures of society and deal with moral issues. I recognize this movement in myself, and this is why I think I am attracted to creating performances that deal with a political/ social content. I have the privilege of having a media at my disposal - and for a short period of time, the audiences lend me some of their time – I'd like to create experiences that question the way in which we have structured our lives and that question the structures of power behind these structures. This is a way of showing respect to the time given me – as well as an integrated personal curiosity. Some claim that everything is political, but I think that is too easy.

I samtaler og diskussioner, vi undervejs i eksperimentet havde med Bassett, gav hun flere gange udtryk for en sympatisk fascination, ja en rørdhed over fænomenet teater, altså selve det faktum at vi stadig jævnligt samles for i fællesskab og i kunstnerisk form at føre en bestemt form for dialog om den verden og det samfund, vi lever i. Det betyder ikke, at hun mener, at det teatral fællesskab i sig selv garanterer, at der bliver tale om "politisk teater", men at fællesskabet udgør potentialet for, at teatret kan være politisk. Hendes tilgang til teaterarbejdet og dets politiske potentiale begynder derfor i det personlige fællesskab mellem instruktør og skuespiller, og det sigter frem mod at skabe en reel kommunikation mellem skuespiller og tilskuer.

Bassetts udgangspunkt for arbejdet i eksperimentet adskilte sig fra de to øvrige auteurs derved, at hun ikke medbragte allerede skrevet eller monteret tekst. I stedet bad hun os finde skuespillere, der opfyldte to krav: at de havde en personlig tilknytning til Århus, og at de var kvinder. Bassett foreslog selv Nanna Bøttcher som den ene af de tre. Bøttcher er uddannet på skuespillerskolen ved Århus Teater i 2004, og vi supplerede med to nyuddannede fra samme sted, nemlig Lene Hummelshøj og Julie Riis. Det betød, at Bassett fik tre relativt unge skuespillere at arbejde med, selvom hun ikke havde bedt om det, og selvom vi faktisk var ganske tæt på at få en aftale med en væsentligt ældre skuespiller.

b) Proces

Det viste sig straks fra den første prøvedag, at Bassett ville arbejde i en form, som er beslægtet med og inspireret af den britiske model for teaterarbejde, kaldet *devising*², som bl.a. er kendetegnet ved, at gruppens medlemmer selv medbringer det materiale, der skal arbejdes med, og at alle bidrager til og har – forskellige former for – indflydelse på, hvordan arbejdet udformer sig, og hvad arbejdet skal resultere i. I eksperimentet lagde Bassett på den første dag ud med at diskutere projektets rammer (tiden, antallet af deltagere, politisk teater som det overordnede tema), og det blev bl.a. en samtale om feminisme som mulig eller ikke mulig strategi for et politisk engageret samtidsteater. Herpå præsenterede Bassett temaet for arbejdet i gruppen, nemlig historier og måden, hvorpå de fortælles i det offentlige rum. Skuespillernes første opgave var at gå en

² Metoden findes beskrevet i bl.a. Oddey, Alison: *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Routledge 1996.

tur ud i Århus, iagttage byen og dens mennesker og vende tilbage og fortælle, hvad de havde set. De fik hver især et ord, som de kunne bruge som fokusering af deres iagttagelse. Dagen efter fortsatte Bassett og de tre skuespillere jagten på historier i det offentlige rum, denne gang på to fronter: de fandt aviser fra dagen før, og de købte ind i Føtex for på den måde at indsamle en række produkters historier, sådan som de folder sig ud på emballagerne.

De tre grupperinger af historier blev fordelt på de tre skuespillere, sådan at Riis' vandring gennem Århus blev suppleret med de to andres vandringer og sat sammen til en monolog. Bøttcher fik rollen som avisoplæser, og gruppen valgte historier ud fra aviserne fra dagen før og satte dem sammen i en montage, mens Hummelshøj blev placeret i en indkøbsvogn med alle produkterne, hvis historier hun læste op fra emballagerne. Udvælgelsen af tekst, montagen af tekstdele og den egentlige iscenesættelse af de tre skuespilleres forskellige typer af historier fra det offentlige rum fandt sted i en fælles afsøgende proces: alle fire medlemmer af gruppen arbejdede ofte simultant med hver sit element, men med opmærksomhed på de øvriges arbejde. F.eks. kunne Bassett instruere Riis i monologen om vandringen gennem Århus, mens Hummelshøj undersøgte koreografiske muligheder i indkøbsvognen, og Bøttcher beskar og monterede de forskellige avisudklip. Og mens de hver især arbejdede med disse ting, iagttog de løbende de andres arbejde, kommenterede, kom med forslag, vendte tilbage til deres eget, spurgte de andre til råds. Efterhånden som enkeltdele fandt deres endelige udformning, bevægede denne undersøgende og mere eller mindre "symbiotisk-simultane" arbejdsform sig i retning af mere sammenhængende prøver på det, der blev gruppens resultat.

Også i den danske gruppe sneget sig en vis "premiere-stress" ind, selvom vi havde forsøgt at afdramatisere og nedtone den sidste dags præsentation. Gruppen arbejdede de sidste dage meget målrettet, udførligt og detaljeret frem mod et resultat, der godt kunne betragtes som en forestilling: de fandt en række rekvisitter, de fandt frem til at scenografisk udtryk bestående af, at hele scenen blev bestrøet med mel, så skuespillernes færden efterlod sig konkrete spor, de fremskaffede indkøbsvogn til Hummelshøj og aviscontainer til Bøttcher, ligesom de skaffede og inkorporerede musik.



c) Præsentationen

Danskernes præsentation bestod i en montage af de tre typer af historier fra det offentlige rum, sådan at forstå, at de tre skuespillerinder repræsenterede hver sin type af historier. Også her blev eksperimentets realitet inddraget direkte, idet Julie Riis' første replik hed: "Hej. Jeg hedder Julie. Jeg har i fem dage deltaget i et eksperiment om politisk teater. Og i mandags gik jeg ud i Århus for at finde historier". Hummelshøjs og Bøttchers først replikker indeholdt den samme præsentation af deres respektive navne og historie-afsøgning.

Undervejs får vi at høre om Riis' vandring til kaffeautomat, en kvinde, der ikke bryder sig om mødre og en handicappet mand; vi hører brudstykker af nyheder tilsyneladende uden sammenhæng fra Bøttchers container; vi får leveret den ene fantastiske produkthistorie efter den anden fra Hummelshøjs indkøbsvogn, der tilmed køres helt frem til publikum, der bliver bedt om at læse emballagens historier højt. Efterhånden bliver de tre færdige med deres historier, der er fodspor i melet, og præsentationen toner ud – dramaturgisk set uden de klassiske kurver, men fra en teatral synsvinkel med en umisforståelig invitation til publikum til at deltage i den dialog, som Bassett skatter så højt. Tonen hos de tre skuespillere, og i præsentationen som helhed, var grundlæggende ironisk: der spilles lakonisk på pointeløsheden i gåturen, produkterne og nyhederne, og der spores en helt tydelig kritik af den måde, hvorpå historier i det offentlige rum nivellerer og negerer hinanden, så det til sidst bliver umuligt for samfundets enkeltindivider at forholde sig til strømmen af informationer og historier. Når samtidigt de tre skuespillere er ensomme (de kommunikerer indbyrdes kun svagt og modvilligt) og isolerede (Riis i sin vandringens mønstre, Hummelshøj i sin vogn, Bøttcher i sin container) giver det en fornemmelse af tristhed grænsende til det depressive. Det politiske potentiale i præsentationen kan både ligge i den let aflæselige udlevering af mediernes og produkters historier, men også i dybere forstand i den tristhed, som tilskueren via invitationen til dialog har let ved, ja næsten må identificere sig med og indleve sig i.

3. Resultater

Jævnfør eksperimentets tre målsætninger nævnt indledningsvis, vil vi nu forsøge at opsummere og vurdere resultaterne langs de tre akser a) *sammenligningen* – hvad kan vi ud fra eksperimentet sige om politisk engageret teater i de tre lande? b) *politisk teater, tekst og auteurs* – hvilke træk ved tekstarbejdet kunne iagttages i forhold til de to rammer "auteur" og "politisk teater" og c) *udvekslingen* – fandt den sted? Mellem hvem og hvordan?

a) Sammenligningen

I de tre grupper arbejde og præsentationer er der en række iøjnefaldende træk, som passer vældig godt på de forventninger, man kunne have til de tre lande – træk, der derfor også i høj grad bør ses i sammenhæng med de tre landes traditioner for politisk engageret teater og kunstproduktion i det hele taget. Hvis man for et øjeblik isolerer de nationale tilhørsforhold som faktor og iagttager grupperne udelukkende fra det nationale perspektiv, kunne man bl.a. få øje på følgende:

Franskmændene arbejdede som nævnt med en meget symbolistisk og poetisk tekst, og det er oplagt at se det i sammenhæng med den katolicisme, som – på trods af den franske revolutions opgør med kirken - stadig spiller en stor og ofte afgørende rolle for den måde, hvorpå flertallet af franskmænd forstår sig selv og sit samfund. Når Durif bruger hunde som gennemgående tema og lader hundene repræsentere den franske borgerlighed, spilles der ikke kun på ligestillingen mellem borger og hund, men også på de fransk-katolske fabler, hvor dyr ofte fremstilles i roller, hvor de fungerer som forbilleder for den gode katoliks opførsel. Når Prugnaud indførte det bevidst vulgære og seksuelt udfordrende i arbejdet, er det naturligvis også et angreb på den måde, hvorpå katolicismen i Frankrig fortsat bidrager til at fortrænge seksualiteten fra det offentlige rum og fastholder borgerne i bestemte kønsrollemønstre. Tekstens mange im- og eksplicite referencer til indvandrergruppernes situation i forbundet med Frankrigs imperialistiske periode og det lange – på mange måder fortsat igangværende - opgør med den. Den teateræstetiske modstand mod katolicisme og imperialisme kommer hos Durif og Prugnaud til udtryk i kombinationen af højpoetisk sprog og grotesk komik i overstørrelse, og der findes en lang, fransk tradition for netop dette æstetiske træk. Hvad angår gruppens arbejdsform med dens høje energi i en daglig rytme fra kaos til fokus, er det let at se den som et udtryk for latinsk temperament og vilje til at skifte uproblematisk mellem højintellektuel debat og det helt praktiske og fysiske teaterarbejde.

Tyskernes arbejde er på tilsvarende måde indsvøbt i tysk tradition og historie. Når Bechtel afstår fra at ville opdrage og belære tilskuerne om, at de skal fordømme islamisk terrorisme, kan det ses som en reaktion på det tyske efterkrigsteater, som i tråd med Brechts teater netop havde den funktion at (gen)opdrage det tyske folk til demokrati og tolerance. For de fleste tyskere i Bechtels generation har den opdragende funktion imidlertid haft u hensigtsmæssige bivirkninger, og derfor bestræber man sig nu på fremstillingen af politiske problematikker og overlader til tilskuerne at bedømme, hvordan man skal løse dem. Tilsvarende må Bechtels interesse for islamisk terrorisme ses i lyset af RAF-terroristerne (hvoraf en stor del i øvrigt ligesom Bechtel stammer fra Heidelberg). RAF står for mange tyskere i Bechtels generation stadig i dag som et eksempel på, at terror nok er uacceptabelt, men man kan komme i en situation, hvor terror synes at være den eneste vej til forandring. Endelig kan selve den alvor, hvormed man i den tyske gruppe gik til såvel materialet som arbejdet med det, ses som et ganske typisk tysk fænomen: der findes en lang, tysk tradition for at opfatte teater som en meget vigtig samfundsmæssig og politisk institution, og det undrer således ikke, at den tyske gruppe var alvorlig og brugte materiale hentet direkte fra den politiske virkelighed, som de ville lave teater om.

Det særligt danske ved den danske gruppe er det måske lidt sværere at udpege, måske fordi det er svært at udpege det særligt danske. Men man kunne f. eks. forstå det danske som noget, der bl.a. er præget af en lang historie som en lille stat, der har haft bitre erfaringer med at blande sig i internationale stridigheder og derfor har lært, at det er bedre at se indad og udvikle den demokratiske velfærdsstat, end at se udad mod en verden, hvor vi alligevel kun kan miste og intet vinde. Ud fra en sådan forståelse er det udpræget dansk, at gruppen arbejdede i en meget demokratisk form, hvor alle så vidt muligt havde indflydelse på alt. Og at de valgte et indhold og materiale, som holdt sig til det nære: den personlige vandring rundt i de gader, der omgav teatret; de lokale avisers historier; historierne på varerne i det nærmeste supermarked. Den beskrevne ironi i gruppens præsentation har tilsvarende noget typisk dansk ved sig: en let og ironisk trækken-på-smilebåndet af det, der omgiver os.

Disse træk var helt tydelige, når man så på de tre grupperes arbejde, og man kan ikke afvise dem som rigide euro-stereotyper – der var disse forskelle, og de kan føres tilbage til nationale traditioner. Omvendt var der dog også en del træk, der peger i modsat retning, og i den afsluttende diskussion efter de tre præsentationer på den sidste dag var alle tolv deltagende kunstnere rørende enige, da Bechtel lagde ud med helt at afvise de nationale forskelle som forklaring på forskellene mellem gruppernes arbejde³. Forskellene, mente han, skulle forklares med andre ting, og der var da også flere andre og væsentlige forskelle end de nationale – især alder og køn. De tre auteurs var hhv. i 50'erne, i 40'erne, i 30'erne, og det er klart, at disse tre "generations-traditioner" er forskellige, og ville man undersøge de nationale forskelle mere nøjagtigt, skulle man have anvendt auteurs på samme alder. Ligeledes var kønssammensætningen uensartet: Franskmændene arbejdede med en mands tekst hovedsageligt instrueret af en kvinde, tyskerne var ledet af en mand, mens den danske gruppe kun bestod af kvinder, ligesom det var den eneste gruppe med "ren" nationalitet (Bassetts engelske aner fraregnet).

Ser man en ekstra gang på præsentationerne er der også træk, som slører og modsiger de rigide, nationale kategorier: Vildskaben og forkærligheden for den bevidst vulgære seksualitet hos franskmændene mindede meget om den tyske instruktør Frank Castorfs æstetik. Bechtel var faktisk ikke hverken formeksperimenterende eller lagt an på Verfremdung og distancering. Han satsede derimod på identifikation via psykologisk indlevelse. Det er ikke det, tysk politisk teater er mest kendt for. Danskernes arbejdsform var ikke specielt dansk, snarere britisk eller relateret til performanceteater, og det samme kan siges om den

³ Igen kunne man spørge: Er det mon tilfældigt, at det lige er tyskeren, der lægger op til en annullering af det nationale? Det er i hvert fald et hyppigt forekommende træk hos tyskere i internationale sammenhænge.

devising-inspirerede arbejdsform og den specielle blanding af direkte publikumshenvendelser, ironi og tristhed i udtrykket. Kort sagt: var der nationale forskelle? Ja, det var der, men det var der ikke kun.

b) Politisk teater, tekst og auteurs

Hvad angår politisk teater produceret af auteurs er der et påfaldende fællestræk ved de tre ellers *meget* forskellige auteurs: ingen af dem har det specielt let med begrebet "politisk teater" – de vil faktisk helst ikke sige, at det, de laver, er politisk teater. Og alligevel er de alle tre ganske eksplicite i den måde, hvorpå de tager politiske emner under teatral behandling: bilvaskerne og prioriteringen af hundene hos Durif, de autentiske og politisk højaktuelle islamistiske tekster hos Bechtel, den ekspliciterede kritik af historienivelleringen i konsum-samfundet hos Bassett. Videre kan det konstateres, at udnyttelsen og inkorporeringen af selve den teatrale situations autenticitet spiller en vigtig rolle for Bechtel og Bassetts æstetik, mens tilskueren til Durifs og Prugnauds teater i højere grad får lov at sidde i "fred" og blive forstyrret af den groteske poesi. Endelig lader det også til, at tekstudviklingen bliver knyttet helt tæt til det praktiske arbejde, når den udføres af en auteur - selv en så inkarneret dramatiker og "tekst-nørd" som Durif ændrer undervejs teksten som en direkte effekt af det praktiske arbejde. Nærheden mellem tekst- og forestillingsproduktion synes i alle tre tilfælde at være produktiv for et politisk engageret samtidsteater.

c) Udvekslingen

Undervejs gav næsten alle tolv deltagere udtryk for, at de gerne ville have haft bedre mulighed for at se hinandens arbejder – måske ikke så meget præsentationen af resultater, men snarere det konkrete, praktiske prøvearbejde. På projektets fjerde dag afsatte vi formiddagen til at imødekomme ønsket på den måde, at hver gruppe fik til opgave at "fortsætte deres prøvearbejde" i en time, men denne gang med de to andre grupper som tilskuere. Initiativet gav grupperne et vist indblik i hinandens arbejde, men med den korte tid til rådighed fik de interne "kiggen hinanden i kortene" i for høj grad karakter af, at gruppen og dens auteur "optrådte" for publikum, snarere end at de reelt arbejdede videre. Man kan ikke alt på fem dage, og hvis vi skulle fastholde intentionen om at sammenligne de tre nationale traditioner, var denne form for udveksling ikke mulig. Til gengæld syntes udvekslingen internt i grupperne at fungere godt, og den har konkret bl.a. udmøntet sig i en aftale om projektsamarbejde mellem Durif og Limal og mellem Reynaud og Bechtel. Hvorvidt det bidrog til udvekslingen, at deltagerne boede sammen i de seks dage er vanskeligt at vurdere, men det er helt oplagt, at det bidrog til god stemning og stærk holdfølelse i de seks dage.

Hvad angår udvekslingen mellem eksperimentet og teaterkunstnere i Danmark, var den som nævnt henlagt til præsentationerne og diskussionen den sjette dag, og her var der blandt de inviterede gæster stor interesse for kunstnerne og deres arbejde. Én dramaturg var meget optaget af Durifs tekster, én instruktør var meget interesseret i Bechtels måde at bruge autentisk materiale på – for blot at nævne et par eksempler. Det må dog også siges, at der godt kunne have været flere gæster i salen, og vi påtager os gerne vores del af skylden herfor. Vi havde inviteret specifikke enkeltpersoner, og kunne nok have fået et større antal gæster med en mere generel invitation til hele det danske teatermiljø. Men dem, der var, fik et sjældent og grundigt indblik i arbejdsformer og æstetikker blandt europæiske, politisk engagerede teater-auteurs.