

1

Uhåndgribelige konflikter

En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger

JEPPE KRISTENSEN

SAMMENDRAG I artiklen analyserer jeg forestillingen *Love Theater* af Fix & Foxy og dens tilblivelsesproces fra idé til prøver. Forestillingen er en form for deltagende kunst, hvor publikum sammen med en kvindelig thailandsk prostitueret genskaber situationer fra kvindens liv. Analysen viser, hvordan forestillingen arbejder med en konfliktfyldt problematik, der er mere kompleks end klassisk dramaturgi, ved at være immersiv og konceptuel. Jeg peger på *forandring* som en mulig position for politisk engageret teater.

NØGLEORD dramaturgi | virkelighedsteater | koncept | politik | sexturisme

ABSTRACT In the article I analyse the theatre performance *Love Theater* by Fix & Foxy, and the creative process behind it. The performance is a kind of participatory art, where the audience together with a Thai prostitute recreates situations from her life. I show how the performance deals with a highly conflictual situation that is more complex than what traditional dramaturgy can contain by being conceptual and immersive. I point to transformation as a possible position for a politically engaged theatre.

KEYWORDS dramaturgy | reality theatre | concept | politics | sex tourism

INTRODUKTION

Som skaber af teaterforestillinger står man ofte over for et helt grundlæggende problem: Hvad gør man, når det håndværk, man har tillært sig, og de konventioner, ens fag baserer sig på, og man anvender i dagligt arbejde, ikke i tilfredsstillende grad synes at kunne besvare udfordringerne fra den omgivende (eller indre) verden, man ønsker at beskæftige sig med?

I Fix & Foxy, den teatertrup, jeg i de seneste tolv år har drevet sammen med sceneinstruktør Tue Biering, har vi siden vores første forestillinger haft et ønske om at lave teater, der er politisk og samfundsmæssigt engageret, socialt relevant, og som *gør* noget.

Biering og jeg har nu sammen med den store gruppe af skuespillere, produktionshold og andre skabende kunstnere, der løst udgør Fix & Foxy, skabt over 20 forestillinger. Alle handler de om en eller anden form for samfundsmæssig problemstilling. *Europæerne* (2005) handlede om krig, *Come on, Bangladesh, just do it!* (F&F, 2006) handlede om outsourcing, *Pretty Woman a/s* (2008) om prostitution, *Friends* (F&F, 2009) om asylpolitik, *Guldfeber* (2009) om klasseforskelle, *Parsifal – et operakorstog* (2011) om ghettodannelser og racisme, *Sex og Vold* (2012) om det perverterede i mediers underholdningstilgang til overgreb og tragedier, *Viljens Triumf* (2012) om politisk manipulation, *Love Theater* (2015) om sexturisme, *Det store Ædegilde* (2015) igen om klasseforskelle, *Ungdom* (2015) lidt atypisk blot om at være ung og *Et dukkehjem* (2013) lige så atypisk om moderne parforhold, *Velkommen til Twin Peaks* (2016) om den negligerede og stagnerende provins og *Landet uden Drømme* (2017) om vores fremtid.

Det er kendetegnende for alle disse problemstillinger, at det er samfundsforhold, vi i udgangspunktet har haft et stort engagement i uden at have indgående kendskab til dem. Det er forhold, hvor vi har været overbeviste om, at noget var forkert i den måde, de sociale, politiske eller økonomiske relationer er størket på, men ikke nødvendigvis på hvilken måde dette var problematisk, eller hvad der skulle til for at forbedre situationen.

Hvordan kan man da som kunstner gå til arbejdet med at lave en forestilling, der ikke blot har som ambition at beskrive en situation, men på sin egen vis deltage i den og forsøge at forandre noget?

KONFLIKT SOM DRAMATURGISK BEGREB

Teatrets tilgang til sådanne problemstillinger har været at forstå dem som konflikter. Et dramas røde tråd, konstaterer den danske dramaturg Birgitte Hesselaar,

er »den konflikt som hovedpersonen (protagonisten) involveres i, fordi han/hun har et *projekt*, som møder modstand. En modstander (antagonisten) har et modsatrettet projekt« (Hesselaar, 2001, s. 23, original kursivering). I Michael Evans' grundbog i dramaturgi *Innføring i dramaturgi* (2008) formuleres det således: »I dramatiske fortællinger i alle sjangrer er handlingene konfliktfyldte. Personene handler på grunn av en konflikt, ellers hadde de holdt seg i ro« (Evans, s. 30).

Evans placerer konflikt som det centrale element i dramaturgien, hvoraf al handling udspringer – i forlængelse af Ferdinand Brunetières *La loi du théâtre* fra 1893 (Brunetière, 1893) – og ser derved alt dramatisk teater siden da som konflikt-baseret. Dette handler ikke blot om dramatik i forståelsen *action* på scenen, men endnu vigtigere som den formale konstruktion, der kan skabe betydning, altså få et teaterstykke til at handle om noget. Og som også derigennem kan medvirke til, at tilskuerne ændrer opfattelse af en problemstilling – i sidste ende tilmed være med til at skabe en forandring i verden uden for teatret. Evans introducerer forskellige konflikt-niveauer: ydre konflikter, personlige konflikter og indre konflikter (Evans, 2008, s. 31). I hans eksemplariske gennemgang af Ibsens *Et Dukkehjem* (1879) bringer han alle disse niveauer i spil. Den handlingsskabende konflikt i *Et Dukkehjem* er mellem Nora og Krogstad, som hun skylder penge. Denne konflikt er dog kun opstået på grund af en anden og langt mere personlig konflikt mellem Nora og hendes mand, Thorvald, om, hvad det vil sige at være en god ægtefælle. Og endelig er Nora vedvarende i indre konflikt med sig selv om, hvordan hun skal handle – og i stadig forandring frem til sit endelige valg om at forlade ægteskabet. For Evans bliver teatertekster bedre og rigere, når stykkets dramaturgi formår at udvide konflikterne *udover* og *indover*. I *Et Dukkehjem* er der konflikter imellem karaktererne på Evans' mellemniveau, men »i løbet av annen og tredje akt utvides konfliktene til å omfatte Noras kamp mot samfunnets normer og ikke minst Noras kamp med seg selv. Om Ibsen hadde holdt seg til det mellomste nivået, hadde *Et Dukkehjem* vært omtrent like fort glemmt som forrige ukes episode av *Hotel Cæsar*« (Evans, 2008, s. 39).

Det inspirerende ved Ibsen, når man som skabende og politisk engageret kunstner ser på hans arbejde, er hans evne til at identificere en væsentlig problemstilling – i *Et Dukkehjem* en brydning i synet på køn og ægteskab – samt hans evne til at formgive denne i en konflikt, der ikke blot beskriver problemstillingen, men via Noras handlinger suger os ind i en forandringsstrøm frem mod den overraskende og konsekvente slutning. Det gør han i en sådan grad, at det i dag kan være vanskeligt at forstå, hvorfor ikke samfundet har forandret sig, når nu stykket tvinger os til det. Ibsen har fundet frem til en »forandringsmodalitet«, som vi på et teatralt

og dramatisk niveau oplever faktisk virker, og som på et (i bredeste forstand) politisk niveau nok også gør det, og i hvert fald har gjort det.

AT ARBEJDE MED HYPERKOMPLEKSE PROBLEMSTILLINGER

Når man da, som vi har stillet os selv i opgave i Fix & Foxy, står over for sociale problemstillinger og skal lave teater om dem, ville en mulighed være at lede efter den egentlige konflikt i dem.

I Fix & Foxy har vi valgt at gå en anden vej. De problemstillinger, vi har arbejdet med, deler nogle karaktertræk set med vores øjne: For det første er det problemstillinger, det er muligt at se på som konfliktløse. Vi syntes fx, da vi gav os i kast med at lave en forestilling om outsourcing i *Come on, Bangladesh, just do it!* (2006), at globaliseringen af produktionsforhold var dybt problematisk, og at sva-leøkonomiernes udbytning af arbejdskraft var en ganske ekstrem konflikt mellem virksomheder med næsten ubegrænsede handlemuligheder og arbejdere med få eller næsten ingen handlemuligheder.¹ Men på forhånd at udgrænse det hos os og vores omgangskreds upopulære synspunkt, at globaliseringen var en win-win-situation, forekom os reducerende. Man *kunne* se problemstillingen som en af de stærkeste og mest samfundsændrende kræfter i verden uden at se en konflikt. Dette var væsentligt. For det andet var det problemstillinger, vi ret hurtigt måtte sande, at vi havde holdninger til, men ikke udstrakt viden om. Risikoen for at lave en fortælling eller en grundkonflikt, som blot bekræftede, hvad vi allerede mente, forekom alt for stor.

En grundtanke i vores arbejde har derfor været, at de problemstillinger, vi synes er interessante, sandsynligvis er så komplekse eller hyperkomplekse, at det ikke giver kunstnerisk mening for os at arbejde med dem i form af en traditionel dramatisk konflikt. Og at de lige så sandsynligt er så komplekse eller hyperkomplekse, at vi ikke kan komme med et bud på, hvad løsningen måtte være, eller at det måske slet ikke giver mening at tale om løsninger i disse sammenhænge.

1. Vores væsentligste kilde til at mene det, vi mente, om outsourcing, var Naomi Kleins journalistisk baserede indblik i outsourcingens mekanismer i bogen *No Logo. Mærkerne, magten, modstanden* (Klein, 2001). Bogen kom også til at bidrage med forestillingens dramaturgi. Den befriende tanke, der opstod under arbejdet med outsourcing som tema, rimede på skurken i Kleins bog, Nikes, slogan: Just Do It. Frem for at formidle Kleins pointer gennemførte vi i arbejdet med forestillingen en outsourcingproces lig de processer, store virksomheder gennemgik. Resultatet blev en forestilling spillet af bangladeshiske skuespillere på Det Kongelige Teater i København.

Samtidig har vi haft som en strøm igennem vores arbejde, at vi det til trods ikke har været villige til at opgive tanken om behov for forandring. Det har placeret os i den særlige situation, at vi har villet deltage i konflikter som skabende teaterkunstnere på anden vis end via en klassisk kritisk position; at vi har ønsket at skabe en positiv forandring uden at være klar over et positivt endemål; og at vi af både lyst og nødvendighed har skullet sammenkoble en dagsorden om forandring med en tilsvarende åbensindet nysgerrighed. Vi har skullet lære undervejs – ikke blot researche nok til at kunne se konflikten klart og vælge side, men lære situationens kompleksitet at kende og erfare dens uhåndterbarhed samt give denne uhåndterbarhed en form på teaterscenen, der på en eller anden måde igangsætter en positiv forandring. Hvordan gør man det?

Vores eneste svar har været at undersøge det i teaterprøven. Vores daglige arbejde med at give en forestilling form og træffe bittesmå valg om, hvordan forestillingen skulle skabes og ende med at være, har drejet sig om at iscenesætte denne usikkerhed over for den politiske eller sociale situation, vi bearbejdede, på en måde, som vi samtidig kunne genkende som konstruktiv.

Det har været væsentligt for disse tematiske valg og formgivningsprocesser, at vi ikke har gennemført dem alene. I sådanne situationer, hvor vi ikke har ment at vide, hvad der var det rette valg – hvor vi ikke har vidst, om vores Nora skulle gå eller ej, men været nysgerrige på hendes egen holdning til situationen – har vi tyet til en dobbelt strategi: Vi har inviteret de mennesker, problemstillingen berører, til på en eller anden måde at deltage i tilblivelsen af forestillingen. Ofte som skuespillere og også som medskabere. Og vi har ud over at bruge teaterfiktionen til at give problemstillingen form (ved at lave en forestilling, der i fiktiv form fremstiller et problem i form af en historie med aktører i konflikt med hinanden) også gjort selve teatersituationen, altså det, at tilskuere og skuespillere er samlet i samme rum, for at tilskuerne kan se skuespillerne opføre forestillingen, til en del af vores betydningsbærende materiale og noget, vi kunne arbejde med kunstnerisk.

På denne måde har vi forsøgt at iscenesætte komplekse problemstillinger og fastholde vores egen usikkerhed over for disse som et væsentligt element og samtidig holde fast i idéen om at ville gøre noget med forestillingen – at den på en eller anden måde skal blive til en forestilling, der fører sine tilskuere gennem en forandring og dermed på en lille skala er med til at forandre sin omverden og sin samtid til det bedre.

I det følgende skal jeg se nærmere på vores forestilling *Love Theater* og processen med at skabe den for at give et konkret eksempel på dette arbejde.

LOVE THEATER

I det tidlige forår 2014 rejste jeg med scenograf Sille Dons Heltoft og vores »fixer«² Hanne Thornager til Bangkok i Thailand som det første skridt i arbejdet med at lave forestillingen *Love Theater*. Vi havde hver sit ansvarsområde på turen. Sille skulle finde alt, der senere skulle udgøre vores scenografi i København, som skulle være et thailandsk hotelværelse. Hun brugte dagene i Bangkok på at opsoge hotelværelser med sit kamera, og efterfølgende arbejdede hun sig igennem markederne i byen på jagt efter thailandske stikkontakter, sæber, hotelhåndklæder, lamper, sengetøj, røgelsespinde, bambusblade, morgenkåber, vinkekatte, masseproducerede billeder med bagbelysning, pornofilm, kunstige blomster, tørrede fisk, engangstandbørster, hjemmesko osv. – optaget af små detaljer for at kunne genskabe et thailandsk hotelværelse, når vi vendte tilbage til København.

Jeg var i Bangkok for at caste. Vi skulle finde en thailandsk prostitueret til at spille hovedrollen i vores forestilling. En prostitueret, der var interesseret i at tage nogle måneder til Danmark og udvikle og spille en teaterforestilling med hende som eneste skuespiller på scenen. Forestillingen skulle bygges over hendes eget liv og hendes egne oplevelser som prostitueret.

Denne form for casting har været en central del af vores arbejde i Fix & Foxy. I vores forestillinger optræder mennesker, der hver især er vidt forskellige og (også for os personligt) er værd at kende som individer, men som i vores forestillinger har optrådt under en eller anden form for label såsom »bangladesher«, »prostitueret«, »fattig«, »beboer i et socialt boligbyggeri«, »asylansøger« og lignende.

Dette er et udtryk for vore personlige udgangspunkt i arbejdet med forestillingernes temaer. De problemstillinger, de omhandler, vedkommer os ikke synderligt i første omgang. Vi kan fint bevæge os i vores dagligdag uden at bekymre os om prostitution eller outsourcing eller den stadige skævvridning af boligmuligheder mellem etniske og ikkeetniske danskere. Disse problemstillinger – som vi jo vitterlig mener er af stor betydning – optræder i vores liv først og fremmest som historier (og sandsynligvis gælder det samme for en meget stor del af vores publikum). Vi læser om dem i avisen, ser dem i nyhederne, i film, som stereotyper i den musik, vi lytter til. Vores forestillinger har derfor ofte som konceptuelt udgangspunkt, at vi alle i vores liv kommer i berøring med – om vi nu påtvinges eller

2. At vi i arbejdet med at lave en teaterforestilling anvender en »fixer«, der som fagperson med kompetence i at tilrettelægge og gennemføre arbejde i vanskelige omgivelser oftest arbejder inden for internationalt forretningsliv eller i udviklings- og nødhjælpsbranchen, er et meget konkret eksempel på, at skiftet fra karakterbårne konflikter til personforankrede problemstillinger ikke blot har betydning for, hvad der sker på scenen, og hvordan teaterkunsten ser ud, men i lige så høj grad for, hvordan man må tænke teaterproduktion og det skabende arbejde.

annammer – historier om, hvem vi er, og hvem de andre er. Disse historier varierer fra rene fordomme til mere nuancerede forsøg på forståelse. De er fiktioner, vi har om hinanden, men de er ikke blot fiktive; de siver ind i vores liv og bliver virkelige. De påvirker den måde, vi opfatter hinanden på, og den måde, vi opfatter os selv på.

I vores forestillinger inviterer vi mennesker, en sådan fortælling berører, på scenen. Ofte for at møde en populærkulturel version af denne fortælling. Vores tanke er, at populærkulturelle fortællinger ikke er uskyldige. De er det hav, vi svømmer i, hvad angår vores forståelse af hinanden, og deres måde at udglatte, romantisere eller dæmonisere på påvirker den måde, hvorpå vi ser på mennesker, vi ikke kender.

På den baggrund har vi lavet forestillinger, hvor prostituerede spiller Julia Roberts' rolle i filmen *Pretty Woman* (Marshall, 1990); hvor asylansøgere – der heller ikke har noget indhold i deres dagligdag – overtager de seks venners plads i sofaarrangementet på Central Perk i *Friends* (Crane & Kaufmann, 1994–2004); hvor unge inviterer publikum indenfor i en teltlejr og indvier dem i deres hemmeligheder; hvor beboere i Odsherred påtager sig rollerne i *Twin Peaks* (Frost & Lynch, 1990–1991).

Fix & Foxys forestillinger beskæftiger sig på den måde med det fremmede, det, at vi skaber fortællinger for at fylde hullerne i vores verdensbillede ud, og den betydning, disse fortællinger får for os alle sammen. I vores forestillinger arbejder vi med konflikt som en problematisk, spændingsfyldt diskrepans mellem et menneskes, eller en gruppe menneskers, virkelige liv og de forestillinger, vi andre har om dem. Kan den klassiske dramatiske konflikt til tider forekomme os for entydig – og det er den helt tydeligt i sin popkulturelle variant – oplever vi igen og igen, at mødet mellem disse alt for simple historier, vi har om hinanden, og det virkelige menneske bringer os ind i en uoverskuelig og fascinerende rigdom af betydninger, iscenesættelsesmuligheder og nye opdagelser.

I *Love Theater* ville vi ikke arbejde med en pophistorie som udgangspunkt. Vi tænkte, at de forestillinger, et københavnsk teaterpublikum måtte have om en thailandsk prostitueret og om, hvad sexturisme er, ville være tilstrækkeligt udgangspunkt for arbejdet. Vi ville da lade publikum møde en thailandsk prostitueret og hendes egne historier. Spørgsmålet blev da: Hvilke historier?

CASTING

I Bangkok stod jeg efter første runde af interviews, der blev gennemført via et samarbejde med de prostitueredes fagforbund, med valget mellem tre potentielle hovedroller. Og dermed også mellem tre helt forskellige potentielle forestillinger.

Vi gennemførte castingen ved at låne et hotelværelse og her bede kvinderne fortælle om deres første oplevelse som prostitueret. Samtidig med at de genfortalte situationen, forsøgte vi at genskabe den med mig som kunden. Jeg blev ved med at spørge ind til detaljer i fortællingen – helt praktiske, små observationer – for i videst muligt omfang at lade os to genskabe den. Hvordan kom I ind på værelset? Hvad gjorde I så? Hvad sagde du? Hvad skete der derefter? Kvinderne syntes, det var utrolig dumt at spørge om den slags ting, fordi det for dem var helt indlysende, hvordan man gjorde. Men jeg anede ingenting om prostitution og sexturisme, så det var vigtigt for mig. Og samtidig begyndte der at opstå små situationer mellem os, der tilnærmelsesvis kunne ses som en form for realisme, og hvor de små detaljer i relationen mellem prostitueret og kunde begyndte at give mening ud over det praktiske – små billeder på tryghed, lyst, omsorg, angst, forretning.

Men oplevelserne var helt væsensforskellige. Den ene af de tre kvinder kom flere timer for sent. Hun var vred over, at vi havde aftalt at mødes tidligt på eftermiddagen. Hun havde været oppe hele natten og var stadigvæk beruset. Da vi endelig kom i gang med prøven, skældte hun mig jævnlige ud, afslog at deltage og var flere gange ved at falde i søvn. Samtidig var der en stor indignation over egen livssituation, hun var vred på kunderne og helt eksplicit vred, fordi hun så sit arbejde som et vedvarende overgreb. Det var kaotisk og vildt, vanskeligt at se, hvordan et videre prøveforløb skulle gå, men også med en virkelig god historie, et personligt engagement og en holdning til sexturismen, som svarede godt til min egen.

Den anden kvinde arbejdede hovedsagelig med thailandske mænd. Hendes første prostitutionsoplevelse fandt sted på en lokal restaurant, hvor hun sammen med andre unge kvinder sad bag en glasrude i restaurationslokalet, mens lokale mænd kom og spiste og drak og fra tid til anden valgte en kvinde fra vinduet. Hendes arbejde som prostitueret i dette thailandske miljø var helt anderledes end prostitutionsmiljøet rettet mod vestlige mænd. Til gengæld var hun dygtig til at genskabe situationer. Det gjaldt ikke bare detaljer og fakta. Hun formåede også at skabe en relation, hvor det føltes vældig intimt at være sammen med hende og behageligt på en måde, der gjorde prostitutionens tiltrækningskraft tydelig.

Tredje kvinde var politisk aktiv i EMPOWER, en form for lokal fagforening for Bangkoks prostituerede. Hun var skarp og morsom, kompetent i den situation, vi havde stillet op. Det var usikkert, hvor megen erfaring som prostitueret hun egentlig havde. Forholdsvis god til engelsk og med en klar holdning til prostitution, som hun så som et personligt frigørelsesprojekt, som kunne give hende egen indtægt og gøre hende uafhængig af thailandske mænd, hvis syn på kønsroller hun misbilligede.

Casting er i sådan en situation, hvor vi skal vælge at arbejde sammen med en person, der kommer til at stå som vores sceniske repræsentation af et politisk problem og dermed som repræsentant for en stor gruppe andre mennesker, en opgave, der kun kan løses ved at afgrænse enorme dele af feltet. Det hele kan ikke komme med. For os har det væsentlige været at gøre os klar over – eller løbende at overveje – ud fra hvilke kriterier vi bør navigere. I alle castingsituationer, også denne, *må* vi være fokuserede på teateroplevelsen for publikum. Det indebærer nogle praktiske overvejelser – vi skal fx have en god fornemmelse af, at det kan lade sig gøre at gennemføre prøveforløb og forestillinger på en god måde, uden at en deltager springer fra. Vi er optagede af den historie, vores deltagere har. Er den interessant for andre? Dette kan sagtens være tilfældet også for små og udramatiske historier. Og endelig bruger vi megen tid på at tænke over, hvordan en deltager kan formidle denne historie, både med hensyn til dennes egne evner som performer og vores idé om, hvilken form for forestilling vi skal lave. Forestillingen kan godt tilrettelægges efter deltageren frem for det modsatte.

I situationen, mens jeg caster i Bangkok, fremtræder dette som en afvejning af ren praktik på den ene side og forestillingens tema og udsagn på den anden. Set på afstand er jeg mindre sikker på, at dette er tilfældet, og vores måde at håndtere dilemmaet på er også formet af erfaringer med, at modsætningen måske ikke er så stor. Det er klart, at de tre kvinder, jeg mødte til casting i Bangkok, repræsenterede det politiske problem sexturisme på helt forskellige måder eller ville viderebringe helt forskellige billeder af, hvad sexturisme er, og hvad konsekvenserne af denne industri er. De produktions- og teaterpraktiske overvejelser er essentielle, for der *skal* komme en forestilling ud af det. Overvejelser om repræsentation af det politiske problem er lige så essentielle, for vi vil jo noget bestemt med vores teater. Men samtidig er arbejdet med at give en problematik form også processuelt og handler om at opdage forskellige aspekter. Det vigtigste er næsten at ende med at lave en anden forestilling end den, vi drømte om fra begyndelsen. Mødet med virkeligheden, og her spiller de praktiske overvejelser en afgørende rolle i det daglige arbejde, er med til at lede os nye steder hen.

I castingen i Bangkok bliver tanken om, at det er irriterende, at den eneste praktisk egnede kandidat til rollen er aktivistisk tilhænger af prostitution, derfor også til idéen om, at det kan blive en kvalitet i forestillingen.

PRØVER

To måneder senere ankom den tredje kvinde, Ping Pong, til København. Vi gik i gang med et prøveforløb sammen, hvor kun rammerne var fastlagt. Vi vidste, at vi

ville arbejde videre med den form for scener, jeg havde brugt til castingen, hvor en tilskuer og Ping Pong sammen genskaber en situation fra Ping Pongs liv som prostitueret. Og vi vidste, at dette skulle foregå inde i det hotelværelse, vores scenograf havde hentet elementer til i Bangkok. Andre væsentlige elementer af forestillingen var endnu helt uafklarede. Hvad skulle de enkelte situationer handle om? Hvilke konkrete historier skulle genfortælles? Og hvilket billede af sexturisme ville disse give?

Det tilføjede også et element af usikkerhed til prøverne, at Tue og jeg havde det ganske klare udgangspunkt for hele projektet, at vi var kritiske over for sexturisme, mens Ping Pongs holdning var den modsatte. Hvordan skulle vi kunne arbejde sammen? Hvordan skulle vi kunne lave en forestilling, vi alle var glade for?

I det traditionelle teaterproduktionsapparat er nogle ting givet: Man arbejder altid med fagfolk. Arbejdet er deres profession, og de er interesserede i at anvende deres evner. De mennesker, man arbejder med, kender til en teaterproduktions elementer og forløb. De ved, hvad de forskellige medarbejdere laver, de kender til teatrets skabelsesprocesser og ved, at der er gode og dårlige dage. De kender til et prøveforløbs særlige rutiner, hvilket gør det nemmere at organisere et samarbejde. De er også del af arbejdet med at skabe forestillingen, fordi de har en professionel interesse i det: De vil gerne arbejde med teater, de vil fremme deres karriere, de vil gerne spille skuespil.

Intet af dette gælder, når man, som vi gjorde i *Love Theater*, arbejder med en hovedperson, der ikke er skuespiller. En grundlæggende præmis i arbejdet ændrer sig. Som instruktører kan vi ikke kræve noget. Vi kan ikke presse skuespilleren til at anvende sin skuespillerkompetence eller professionalisme eller bede skuespilleren om at spille en rolle, hun finder uinteressant, eller bede hende om at udtrykke tanker, hun ikke er enig i. Vi bliver nødt til at tilrettelægge en proces, hun gerne vil være del af, og lave en forestilling, hun kan lide.

Det betyder ikke, at vi ikke er ambitiøse. Tværtimod, vi oplever, at når vi er professionelle og fuldt engagerede i vores forestillinger, bliver det mere attraktivt og givende for andre at være med. Folk er nervøse og tvivler, så det er vores ansvar at stå inde for, at den forestilling, vi har bedt dem om at deltage i, bliver god.

At lave en forestilling, der er tilpasset skuespillerens person, såvel vedkommendes evner til at spille skuespil som vedkommendes holdninger, er ikke særlig udbredt i vores felt. Vi er vant til at tænke, at vi som instruktører og konceptudviklere skal udtænke en forestilling og så iscenesætte den. Men Ping Pong var ikke kommet til København for at spille teater. For at en prøveproces som denne skulle virke, var det nødvendigt at skabe en forestilling, hvor hun kunne vise sit syn på

sexturisme. Attraktionen – og grunden til, at Ping Pong og deltagerne i vores andre forestillinger engagerer sig – er, at de her kan vise eller fortælle publikum noget, de føler, de ikke har andre muligheder for at fortælle.

Den mest indlysende pointe, når vi arbejder med mennesker, der ikke er skuespillere, er, at vi ikke kan få det, vi vil have. Vi må acceptere, at de spiller anderledes, at de agerer anderledes under prøverne, og at de har andre holdninger, end vi selv har. En vigtigere pointe er dog nok, at vi ikke har mere ret end dem. Vi må acceptere, at vi ikke ved, hvad der er rigtigt og forkert, selv om vi måtte have en klar politisk vision og en stærk holdning. Og dette er i og for sig hele grundlaget for denne form for teater. I vores roller som instruktører er vi tilskuernes repræsentanter i prøveforløbet. Og vi ønsker at føre vores publikum til en verden, et syn på verden, en oplevelse, der er ny for dem. Vi ønsker, at de skal blive usikre, sætte spørgsmålstegn ved deres egen overbevisning. Så selvfølgelig ved vi ikke, hvad der er rigtigt og forkert, sådan må det være, ellers ville vi ikke have nogen grund til at lave forestillingen.

Under prøverne til *Love Theater* begyndte dette arbejde med, at vi fik Ping Pong til at fortælle os historier. Berette om situationer, hun havde oplevet. Hun fortalte om sin første oplevelse som prostitueret, nu med lidt flere nuancer end i Bangkok. Hun fortalte om morsomme episoder. Hun var særligt glad for at fortælle oplevelser, hvor mændene fremstod lidt fjollede. Efterhånden fik vi et overblik over materiale, der kunne blive til ni forskellige scener.

Vi måtte i høj grad stole på, at Ping Pongs fortællinger var rigtige. Der var ingen mulighed for at lave et faktatjek. Vores strategi blev derfor at blive ved med at spørge ind til detaljer i fortællingerne og at lede efter detaljer, der ikke nødvendigvis var helt så positive, som hun selv fremstillede det overordnede billede.

Samtidig gik vi i gang med den fysiske iscenesættelse. Også dette handlede meget om at spørge ind til, hvordan det var foregået i den oprindelige situation. Hvordan kunden havde set ud, hvordan han havde siddet, hvordan havde de rørt ved hinanden. Vi blev mere og mere optage af helt konkrete detaljer.

De konkrete detaljer hjalp os til at overskride vores egne holdninger til stoffet. Når vi genskabte intime situationer mellem Ping Pong og hendes kunder, oplevede vi i de konkrete fysiske detaljer, at vi til dels kunne forstå nogle af kundernes behov. Når vi trådte ind i rollen som kunde og blev instrueret af Ping Pong – og dermed blev draget ind i samtaler, havde fysisk kontakt eller bare fik lov til at have øjenkontakt – virkede situationen mindre som et overgreb, end vi oprindeligt forestillede os, og mere som en situation, hvor Ping Pong var i kontrol.

Der er selvfølgelig en række indvendinger til dette, der er dybt relevante. Det er som tidligere nævnt problematisk at lade en enkelt kvinde, som er ressourcestærk

og selvstændig, fremstå som sandhedsvidne for en industri, hvor mængder af kvinder sandsynligvis har andre oplevelser. Det er også problematisk at have ukritisk tillid til en kvindes version af sit arbejde uden at tage i betragtning, at hun kan have en politisk eller psykologisk grund til at fremstille sit liv mere positivt, end det kan hænde at være i virkeligheden.

Detaljerne, den insisterende form for dokumentarisme, blev derfor væsentlig i vores prøveforløb. Det blev en måde at bringe os – politisk engagerede, humanistiske kunstnere – ud i et landskab, hvor vores normer ikke slog til. Og modsat etablerede detaljerne et niveau i forestillingen, der havde en anden fortælling end Ping Pongs egne versioner. Meget af dette lå i mikrosituationer, der blev gentaget ved hvert møde med en ny kunde. I hver eneste situation ser vi Ping Pong placere en mobiltelefon med en veninde på *speed-dial* som sikkerhedsforanstaltning, så hun ved alle møder med kunder kun er et enkelt tastetryk fra at få hjælp. Mellem hvert møde gentages det igen og igen, at der mekanisk lægges nyt sengetøj på og nye håndklæder frem, ligesom der er en stadig repetition af at udveksle penge. Disse handlinger, situationsbeskrivelserne også rummede, var langt mere triste, end Ping Pong lod os forstå.

På den måde kom prøverne til at handle om at bringe fortællinger, berøringer, gentagelser og samvær sammen i en form, hvor det politiske, sociale og relationelle fænomen sexturisme kan erfares som en hyperkompleks konflikt, og at selve det at træde ind i den og opleve den mindre sort-hvidt, end man normalt gør, kan være et skridt i retning af at forandre den.

Konflikten, vi ønskede at præsentere publikum for, var altså ikke nødvendigvis en del af de historier, Ping Pong genskabte. Her var der ikke nødvendigvis i klassisk dramaturgisk forstand to karakterer, der var i konflikt med hinanden – eller i hvert fald ikke på et så bevidst plan, at der opstod en handling eller handlen ud fra det. Det var snarere tilfældet, at ingen af de to karakterer oplevede situationen som en konflikt. I stedet ville vi præsentere publikum for en konflikt imellem deres egen forforståelse og de fortællinger, de mødte, mellem forestillingens fortællinger og forestillingens repetitive form, mellem at kunne gennemskue det problematiske i sexturisme og samtidig opleve det positive i den fysiske kontakt og omsorg fra den prostituerede.

FORESTILLINGEN LOVE THEATER

I den forestilling, vi endte med at præsentere for publikum, spillede den thailandske prostituerede Ping Pong derfor ni scener fra sit liv. Hver scene viste et møde med en udenlandsk sexkunde, og hver scene blev spillet med hjælp fra en af fore-

stillingens ti tilskuere, som så fik rollen som kunde. Forestillingen blev spillet i en industrihal i København. Den foregik inde i en hvid kasse på ca. 6 x 4 x 3 meter. Når man som en af de ti tilskuere blev lukket ind i kassen, trådte man ind i en parafase over et thailandsk hotelværelse: En thailandsk kvinde bød dig velkommen i døren. Indenfor var det varmt. Der duftede af karry, og farverne var anderledes grelle end udenfor. Langs den ene væg var der placeret ti orange klapstole, hvor du kunne sætte dig sammen med de andre tilskuere. Centralt foran dig stod en dobbeltseng med et sengetæppe samt farverige puder. Over hele sengen hang et stort spejl. Til venstre for sengen var installeret en jacuzzi med et badeforhæng foran, og længere mod venstre helt forbi døren, du kom ind ad, var der et skab fyldt med håndklæder. Længst til højre helt op ad tilskuerrækken stod en sofa, og i bageste højre hjørne var der et lille skrivebord eller toiletbord med et spejl. På væggen ved siden af hang et TV. Der blev spillet thailandsk musik, og du var omgivet af reallyde af thailandsk gadeliv på den anden side af væggen, skridt på etagen ovenover loftet etc.

Den thailandske kvinde satte sig på enden af sengen og kiggede længe smilende på publikum. Så fokuserede hun på en af jer, smilte inviterende og klappede på sengen ved siden af, hvor hun sad, og ventede på, at den kvinde eller mand, hun havde sit blik på, ville rejse sig og sætte sig ved siden af hende. Derefter sagde hun følgende³:

PING PONG:

You are my first foreigner customer. Twenty years ago. I am 22 years old. I am scared of foreigner. They are ... everything is big. My friend told my foreigner they are very polite. You can get more money. And quick too. You can finish in five minutes. So, I would like to try. Hi, I am Ping Pong nice to meet you.

TILSKUER:

Anders. Nice to meet you.

PING PONG:

Where are you from?

TILSKUER:

I come from Denmark.

PING PONG:

That time you come from Germany.

TILSKUER:

Okay, I come from Germany.

3. Replikskiftet er citeret fra den interne videodokumentation af en enkelt forestilling. Det præcise ordskifte forandrede sig en smule fra aften til aften alt efter tilskuerens reaktion.

PING PONG:

You a big guy. Have a white hair. And you are sixty years old.

TILSKUER:

Excuse me?

PING PONG:

That time.

TILSKUER:

Oh, okay

PING PONG:

And you have a big belly.

(Begge ler).

And you have some beard in your face. You look like Santa Claus!

Hun var meget omhyggelig med at vente med at fortsætte, til hun så, at tilskueren forstod, at hun/han nu var blevet pålagt at være en gammel tysk mand med hvidt skæg, der for hende lignede Santa Claus. Og var hun sød og smilende i samtalen med denne tyske herre, kunne hun være ganske bestemt, i fald tilskueren begyndte at improvisere i rollen. »We meet in a beer bar. Would you like to buy me a beer? *That time you said yes!*«, forklarede hun.

I scenen genfortalte hun sit møde med denne sin første udenlandske sexkunde. Historien var ganske kort: De mødes på en bar. Hun vælger ham, fordi han ikke ser skræmmende ud. De tager til hans guesthouse, hvor han har et lille værelse, der lugter af bambus. Hun bader. Derefter bader han, og mens han bader, prøver hun at se sexet ud på sengen. Han kommer tilbage, hun lægger ham ned. Hun ved ikke, hvad han har lyst til, og prøver at aflæse det af hans kropssprog. Hun gør sit arbejde, tager et bad og beder om penge. Derefter giver hun ham et kram og siger, at han er en venlig mand.

Forestillingen består af ni sådanne scener – en per tilskuer og en enkelt, hvor to tilskuere deltager. Historierne er alle sammen »små« uden store dramaer eller konflikter. I overskrifter er scenerne: 1) Den første kunde, 2) Kunden, der ville have, at hun skulle undervise hans kone i sex, 3) En mand, hvis mor lige var død, 4) En forelsket ung mand, 5) En ældre mand, hun tog på rejse med, 6) To truende unge mænd, 7) Kunden, der tilfredsstillede hende, 8) En deprimeret og livstræt kunde og 9) Hendes sidste kunde, der fik hende til at føle sig gammel.

Alle scenerne benytter sig af de samme virkemidler, der efterhånden bliver ganske velkendte for tilskuerne. De bliver et særligt sæt spilleregler for lige netop denne forestilling, som alle i rummet lærer sig gennem forestillingen: I hver enkelt

scene bliver en tilskuer inviteret op på scenen med et smil, et lille vink eller et diskret »Come«. Ping Pong fortæller da tilskueren, hvor hun ønsker, hun eller han skal placere sig. Ofte blot med et fingerpeg, et klap på sengen ved siden af sig eller lignende. Hun fortæller da, hvem tilskueren er i fiktionen, og hvor de befinder sig. »You are young man. You very handsome. We meet in beer bar«. Eller: »You are professor. You drink coffee«.

Som i eksemplet med den ældre tyske kunde vil tilskueren ofte svare ud fra, hvem vedkommende selv er. Og som i eksemplet vil de da blive talt hen til rollen som lige netop denne kunde i stedet for. Deres eget liv er ikke interessant som generator for replikker, og selv om den enkelte tilskuer er på scenen uden nogen form for forberedelse, får de ikke noget rum til at improvisere. Hvis tilskueren forsøger at spille sin rolle på egen hånd, at improvisere replikker, vil Ping Pong korrigere og stoppe dette ved at tale om rollen, fx »No, you not laugh. You very quiet guy«.

Ping Pong får på denne måde tilskueren med til at genskabe situation i ord og handlinger. Det er konkret, detaljeorienteret og kan tage lang tid. I anden scene udspiller for eksempel denne lille situation sig, hvor man kan se den helt særlige teatralitet, forestillingen får gennem den fælles genskabelse. Her optræder genfortællingen af den oprindelige situation mellem Ping Pong og en kunde og det nye møde mellem Ping Pong og en tilskuer parallelt. Meget fastlagte rammer og scenehandlinger flettes sammen med en uforberedt samtale. Først forsøger Ping Pong at få tilskueren til at tage rollen som kunde på sig gennem at tiltale ham som »you«:

PING PONG (sætter sig på sengen med en tilskuer).

I meet you in a beer bar. You are ...

(Hun ser intenst på ham).

... 35 year old.

I'm 32.

TILSKUER:

Okay.

PING PONG:

And you tell me you have a thai wife.

TILSKUER:

Naaahh, that wouldn't be true.

PING PONG:

And that you speak thai, too.

At tilskueren faktisk kan en smule thai, fører til en lille ekstrasekvens:

TILSKUER:

Kap pong kah.

PING PONG:

That means thank you. Kap pung kap. Sawadee kap. That means hello ...

Ping Pong begynder på at give instruktioner om, hvordan kundens fysik var:

Everytime you sit comfortable like this.

(Hun viser ham, hvordan han skal sidde, tilbagelænet, hvilende på sine arme, afslappet).

TILSKUER:

I was a bit younger.

PING PONG (sætter sig op igen):

And that time ... everytime I meet a customer in a beer bar I do like this.

(Hun fører langsomt sin hånd op ad hans inderlår).

For check about your size for the condom.

TILSKUER:

Oh.

PING PONG:

You're size ... 52.

Yes?

De må finde en måde at tale sammen om det meget prosaiske og måske lidt ukomfortable spørgsmål om kondomstørrelse:

TILSKUER:

But you didn't tell that. That was your little secret.

PING PONG (forstår ikke helt, hvad han siger, og ser længe på ham):

No secret.

(De ler).

No secret, sorry!

And you tell me, you would like some woman for tonight.

Okay?

And I say yes to go with you. And we go to the motel.

Når de er kommet så vidt i den fælles forståelse, kan Ping Pong tage tilskueren med ind i en ret intim scene:

PING PONG (rejser sig):

That have a white wall.

I take mobile phone to bed side table. I can call my friend very quick. If I have some problem.

(Hun placerer sin telefon på sengebordet og tager et håndklæde).

I would like to take shower.

(Hun folder håndklædet omkring sig, uden på sit tøj).

Would you like to take shower with me? ---

(Han tøver lidt, og hun svarer for ham).

---- yes!

(Hun viser opfordrende hen til et håndklæde på sengen og venter på, at han tager det om livet uden på sit normale tøj. Imens tager hun en pakke kondomer ved sengen).

(Til publikum): 52!

(Da han er klar holder hun sin hånd ud. Han tager den, og sammen går de op i badekaret.

Hun tager sit eget håndklæde af, derefter hans, tager ham i hånden).

Can you sit on the floor?

(De sætter sig over for hinanden i det tomme badekar, hun på knæ, han mere afslappet).

I take care for you ...

TILSKUER:

Okay ...

(Hun vasker hans ene hånd og noget af hans underarm med en lyserød badesvamp, der har stået i parfumeret vand. Han lukker øjnene imens. Hun rækker ud efter et håndklæde, der hænger ved badekaret, og tørrer hans arm og hånd grundigt og blidt).

PING PONG:

And you take care for me, too.

TILSKUER (*lavt*):

Okay ...

(Uden yderligere instruktion tager han svampen og vasker hendes arm. Hun holder håndklædet i hans nærhed, han tager det og tørrer hendes arm).

PING PONG:

Then ... like this ...

(Hun lægger ham længere ned i badekaret og læner sig en anelse ind over ham).

I put a condom on you. And we have sex in the bath.
(Hun smiler til ham).

TILSKUER:
Okay.

PING PONG:
You like that?

TILSKUER:
I never tried it.
(De ler lidt).

Indledningsvis bliver det, også her i anden scene, en del af forestillingen, at tilskueren og Ping Pong skal »finde hinanden« – tilskueren skal bruge en smule tid på at finde ud af spillereglerne. Her: at kunden ikke er den samme som i første scene, altså ikke en ældre tysker, men en belgier på 35 år. Og at når Ping Pong siger, at han har en thailandsk kone og kan thai, må han acceptere dette, for at scenen kan komme videre. Ping Pong må på sin side bruge nogle forsøg på at finde en omgangsform, hvor hun får ham til at følge spillereglerne uden at gøre situationen ubehagelig for ham og uden at ty til direkte og omstændelige instruktioner, som er uinteressante som teater.

Derefter forløber scenen som en genskabelse af en konkret situation. Der bliver lagt vægt på at genskabe detaljer, der kan genskabes. Hvordan de sad, hvad de sagde til hinanden, hvordan og hvorfor Ping Pong placerer sin mobiltelefon let tilgængeligt, at de vaskede hinanden rene, hvor de havde sex osv. Detaljer, der ikke kan genskabes, bliver refereret til eller fortalt. Hvor gamle de var, da handlingen udspillede sig i virkeligheden, hvordan motellet så ud, størrelsen på kondomerne osv.

Det er også en del af teatraliteten, at handlingen ikke udelukkende bliver genfortalt, men også demonstreret. Ping Pong bruger megen tid på at gennemføre handlingerne og vente på, at tilskueren deltager og gennemfører sin del af handlingerne.

Den situation Ping Pong har oplevet med en virkelig kunde, bliver kun antydningssvis spillet som klassisk skuespilkunst. Ping Pong tonelægger det, hun sagde dengang, så det fremstår realistisk og som en ret mimetisk og indlevet form for teater, og ligeledes gennemfører hun handlinger med indlevelse og evne til at skabe billeder hos tilskuerne af, hvordan det havde været. Men denne del af forestillingen er kun spredte brudstykker af handlinger og skuespil blandet ind i en forestilling, der i lige så stor udstrækning består af instruktioner, konkrete handlinger i rummet, genfortællinger af ting, man ikke kan se i rum-

met, eller som tydeligvis adskiller sig fra rummet og de handlinger, der foregår i det.

I de første scener er det tydeligvis ikke oplagt for tilskuerne, hvor grænserne går, i forhold til hvad der skal genskabes, og hvad der ikke skal. Og for hvordan og hvor indlevet det skal genskabes. Det giver en række kluntede situationer, men først og fremmest en stor grad af usikkerhed, der nok udspringer af det praktiske, men også bliver forestillingens stemning. En stor del af tilskuernes oplevelse af *Love Theater* udspringer derfor af teatersituationen snarere end den dramatiske fiktion. Der er kun få og korte anledninger til som tilskuer at glemme sig selv og sin tilstedeværelse i rummet og forsvinde ind i fortællingen.

Tilskuernes rolle er altså væsentligt anderledes end den klassiske tilskuersituation. Peter Szondi beskriver sidstnævnte således i sin analyse af dramaet:

The theatergoer is an observer – silent, with hands tied, lamed by the impact of this other world. This total passivity will, however (and therein lies the dramatic experience), be converted into irrational activity. He who was the spectator is pulled into the dramatic event, becomes the person speaking (through the mouth of the character, of course). The spectator-Drama relationship is one of complete separation or complete identity, not one in which the spectator invades the Drama or is addressed through the Drama. (Szondi, 1987, s. 8)

Idealet for Szondi er, at tilskueren glemmer sig selv og sin tilstedeværelse i teatret for i stedet at leve sig fuldt ind i handlingen og opleve denne gennem karakterne. Dette bliver i vores forestilling afløst af en oplevelse, hvor den konkrete teatersituation – at være i et intimt rum sammen med den prostituerede og ni andre tilskuer – fylder langt mere.

Dette er en bevidst strategi, som har at gøre med den form for betydningsdannelse, forestillingen tilbyder publikum. Og, kan man måske sige, hvilken form for oplevelse – hvis man med oplevelse forstår det, man åbner sig for for, i en eller anden grad, at blive en anden.

I Love Theater spejler teatersituationen løbende handlingen i fortællingen. Hver aften var det en omstændighed, at Ping Pong måtte bruge tid på at skabe en god relation til den første tilskuer, så denne forstod fiktionskontrakten og fik lyst til at deltage i legen. Men det var også en spejling af den reelle situation, Ping Pong fortalte om, hvor hun mødte en kunde og brugte tid på at aftale spillereglerne med denne. Det samme gjaldt de sproglige udfordringer, der hele tiden prægede forestillingen, og den måde, hvorpå hun tog hånd om tilskuerne og fortalte dem, hvad der skulle ske.

Det betød, at en stor del af tilskuernes perception foregik uden for fiktionen, og at de betydninger, der opstod, oftest blot var associativt knyttet til fiktionen. Det akavede, men alligevel sanseligt skønne, i at sidde i et badekar og blive vasket af en fremmed i *teaterrummet*, spejlede det akavede og alligevel tiltrækkende ved at blive vasket af en fremmed i *Thailand*.

I forhold til traditionelt teater og den teatrale modalitet, Evans (2008) gennemgår i sin analyse af Ibsen, er indlevelse i karakter og handling her ikke afløst af, men kombineret med en teatralitet, hvor der forstås gennem kroppen og sanserne i samværet med Ping Pong i den enkelte scene, og der opleves og dannes betydning gennem den sociale situation at være i dette rum sammen med en fremmed kvinde og ni andre tilskuere, og sammen have ansvar for at skabe en forestilling. Her bliver venlighed, høflighed, nysgerrighed, forståelse for andre og lignende sociale kompetencer pludselig lige så vigtige som kritisk refleksion. Og samtidig er det muligt at sidde på sin stol og leve sig ind i handlingen, ligesom det er en væsentlig del af forestillingen, at man hele tiden har mulighed for at reflektere over selve ideen med at betale en thailandsk kvinde for at komme til Danmark og underholde med sine oplevelser, og hvorfor og hvorvidt det er i orden, at man er placeret i denne position som tilskuer.

KONCEPTUELLE OG DRAMAPÆDAGOGISKE RØDDER

Love Theater er en teaterform og måde at skabe perception, som kan betragtes i forhold til to store tendenser i samtidsteatret.

Den ene tendens er den konceptuelle og interventionistiske vending i samtids-teatret med klare forbindelser til udviklinger i den visuelle kunst, som handler om *at gøre*. I denne konceptuelle tankegang bliver kunstformernes modale former til en del af materialet. Teun Casteleins registrering af varemærket Allah (Castelein, 2017), der lader religion og kommercialisme støde konfliktfyldt sammen i en simpel kasket, kan nævnes som eksempel herpå. På samme måde har den dansk-norske kunstnergruppe Superflex i en årrække omtalt deres værker som *tools*, og deres arbejde med fx at udvikle biogasanlæg bliver på den måde også tydeligt formidlet som værker, der skal gøre noget frem for at vise eller omhandle et tema (Superflex, u.å.). I teatersammenhæng kan dette fokus på at gøre ses både på og uden for scenen. Et eksempel på det første er vores egen *Pretty Woman a/s* (F&F, 2008), hvor vi genskabte hollywoodblockbusteren med gadeprostituerede i en midlertidig bygning på Halmtorvet i København. Store dele af Claus Beck-Nielsens arbejde – fx hans rejse til Irak for at indføre demokrati i *Selvordsmissionen* (2004) – er gode eksempler på at anvende teatrets strategier uden for scenen. Ser

man nærmere på hans digitale museum over sit eget arbejde (Das Beckwerk, 2011), vil man møde dette greb igen og igen: at forlade teatrets rammer, der egner sig til at fortælle historier, for i stedet at tage dets virkemidler i brug i politiske handlinger. Centralt i de konceptuelle værker er, at de flytter konflikten ud af det behandlede materiale over i selve behandlingen *ved at gøre*. I *Intervention og kunst – socialt og politisk engagement i samtidskunsten* pinpointer Solveig Gade (2010) denne udvikling i samtidskunsten som en udvikling fra det mediespecifikke til det debatspecifikke og som værende optaget af at »gribe ind i og blande sig i andre samfundsmæssige systemer og rationaler end kunstens« (Gade, 2010, s.11).

Den anden tendens er den samtidige, men ikke parallelle immersive drejning med klare forbindelser til dramapædagogikkens kunstnerisk-didaktiske strategi, som handler om *at være i* og opleve indefra.

Dramapædagogikken har igennem sin historie haft læring som fokus. Til det formål har man udviklet kunstnerisk-didaktiske strategier, hvor man anvender teatrets virkemidler som karakterdannelse, dialog, handling, rum og dramaturgi. Til forskel fra kunstteatret har arbejdet i dramapædagogikken ikke fokuseret på at skabe værker, som kan iagttages udefra, men derimod som noget, man deltager i og oplever som deltager frem for som tilskuer. Man arbejder med at lade deltagerne påtage sig roller og gennemleve scenarier i roller. Formålet med dette er både at gøre perspektivet til en væsentlig del af det at lære og at kropsliggøre måden at lære på. I dramapædagogikken har man erfaret, at det at skabe en kunstnerisk-didaktisk situation, deltageren kan *være i*, giver deltageren en helt anden empatisk og reflekteret måde at forstå komplicerede problemstillinger på. Og parallelt har man i dramapædagogikken lært, at når man gennem den kunstnerisk-didaktiske situation giver deltageren mulighed for at erfare gennem sine egne sanser og sin egen krop, får læringen en anden form for fylde, den bliver mere nuanceret og paradoksalt nok mere reflekteret (Bailin, 1993).

Kunstteatret har i senmoderne tid undersøgt disse strategier inden for egne rammer. Man har lavet forestillinger, hvor adskillelsen mellem scene og sal er ophævet. De første eksperimenter med dette fandt sted helt tilbage i den anden bølge af avantgarde, i New York i 1960'erne, fx i Richard Schechners *Dionyses in 69* (Schechner, 1994). Kunstteatrets interesse for at opleve indefra, på engelsk betegnet med begrebet *immersed theatre*, er stadig intens. Som yderpunkter i dette felt kan nævnes engelske Punch Drunk Theatre, som laver overvældende og oplevelsesrige *feel good*-universer, du kan bevæge dig rundt i og alligevel blive forførerisk ledet gennem en historie, og dansk-østrigske SIGNA, hvis immersive

totaloplevelser er langt mere udfordrende og problemfyldte, og som tvinger dig til at opleve seksuelle, kønspolitiske, magtrelaterede tematikker indefra (SIGNA, u.å).⁴

Love Theater kan placeres mellem det konceptuelle og det immersive. I en ud af ni scener var den enkelte tilskuer med – og så alligevel ikke. Den immersive væren-i-deltagelsen, den enkelte scene lagde til rette for, og som havde sin kvalitet i, at man fik mulighed for at forstå en konfliktfyldt situation indefra, blev vedvarende udfordret af fortælleformen. Man var netop ikke denne karakter, men fik flyttet relationen til Ping Pong og oplevelsen af de fysiske berøringer, omsorgen og skuespillet, hun udførte, over på et privat plan.

I de otte andre scener var man vidne til en konceptuel gøren – genskabelsen af Ping Pongs møder med vestlige mænd udført sammen med vestlige tilskuere. Men heller ikke denne position var »sikker«, dels på grund af teaterrummets ekstreme intimitet, dels på grund af den immersive bevidsthed om – og ubehaget ved at vide – at om lidt blev det din tur. Heller ikke her, hvor de andre tilskuere lånte deres krop, sympati og venlighed til den beskrevne kunde, blev der givet noget særlig rum til normativitet.

Denne forestillings kendetegn og styrke var altså at undgå at fortælle en konflikt og at undgå at tegne positionerne i den komplekse situation som henholdsvis gode og dårlige. Her blev – ud fra en immersiv og en konceptuel position – blot videregivet oplevelser, hvori hverken kunderne eller den prostituerede ser sexturisme som et problem eller en skarpt skåret konflikt. Det er meget mere kompliceret end som så.

Og hvad er der så egentlig tilbage? For det første mener jeg, der er en række væsentlige scener om længsel, omsorg, kedsomhed, frygt og livets forløb, vi ville have overset eller bortcensureret, hvis vi havde været på jagt efter en konflikt.

4. I artiklen »Uenighetsdramaturgier – Samtidsteatret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfelleskap« andetsteds i denne antologi analyserer Siemke Böhnisch bl.a. de to forestillinger *Breiviks Erklrning* (Rau, 2012) og *Verrcktes Blut* (Erpulat, 2010). I hendes gennemgang af *Breiviks Erklrning* kan man se, hvor potent en simpel »gøren« kan være i en forestilling, der knap »gør« andet end at oplse en tekst, Anders Breiviks forsvarstale. Lige så inspirerende er gennemgangen af *Verrcktes Blut*. Jeg lægger her særligt mærke til den oplevelse af inklusion i forestillingen og af deltagelse, tilskuerne oplever. Det er værd at notere sig, at immersiviteten ikke blot opnås ved, eller lader sig begrænse til, æstetiske standardgreb som åben dramaturgi, scenografiske universer, vandreforestillinger, fysiske berøringer og lignende. Se også Nina Helene Skoglis artikel »Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke ynene: En oplevelsesorientert forestillingsanalyse« i denne antologi, hvor Skogli analyserer en immersiv forestilling i et tilskuer-deltager-perspektiv. Immersive forestillinger lægger sandsynligvis i højere grad end traditionelt teater op til, at der fokuseres på oplevelse som en del af meningsdannelsen, end den semiotiske analysestradition, der har præget teateranalysen tidligere.

Derudover er der en konceptuelt rammesat, afviklingsmæssigt struktureret konflikt i form af forestillingens næsten kedsommelige gentagelser. Hver scene blev indledt med et smil og et hej, derefter en øl, et bad, sex, endnu et bad, betaling, afsked, hele tiden med hurtige skift mellem spillet glæde og nøgtern fortælling. Og så oprydning, klargøring, næste kunde/næste scene. I gentagelsen blev forestillingen diskret politisk.

Endelig er der en immersiv konflikt, som ligger i tilskuerens oplevelse via hendes/hans *væren i situationen*. Tilskuerne blev her bedt om at repræsentere sexkunder. De blev ikke på nogen måde sammenlignet med disse eller stillet til ansvar. Men de blev placeret i en ikkenormativ situation, hvor normer er gængse, og de blev givet muligheden for via deres eget sensorisk-emotionelle apparat at mærke disse sexkunders behov for berøring, omsorg og relationer – sex kun i meget beskedent omfang. Alt dette i en situation, hvor andre så på, og hvor man selv havde set på andre.

FORANDRING

Love Theater handlede for mig om at iscenesætte usikkerhed. I første omgang til mine egne og tilskuernes holdninger og i anden til verdensbillede og identitet. Det væsentlige var at skabe en form, hvor man tog skridtet ud i usikkerheden, i forhold til hvad der er *rigtigt*, ved at blive gelejdet trygt, men udfordrende ind i et usædvanligt perceptionsrum.

Måske kan man på baggrund af *Love Theater* sige, at der finder en stadig identitetsdannelse sted, når vi gør noget usædvanligt. Dette gælder i teatret såvel som i virkeligheden. Vi vil gerne gøre det rigtige og blive set som nogle, der gør det rigtige, vel vidende at vi ikke ved, hvad det rigtige er. I stedet må vi træde ind i verden og opleve den og gøre det så godt, vi kan. I *Love Theater* forsøgte vi altså at afholde os fra at iscenesætte en konflikt for i stedet at give dette mudder, denne grundlæggende usikkerhed, som ligger under vores stillingtagen i alle konflikter, en form.

Love Theater havde ikke et dramaturgisk forløb i klassisk forstand. Sammenlignet med den dramaturgiske konflikt, Evans (2008) beskriver, var *Love Theater* statisk og uden egentlig udvikling. Alligevel tror jeg, det giver mening at se forestillingen som en *begivenhed*, eller i det mindste vurdere og kritisere forestillingen ud fra denne ambition. Forestillingens særlige formsprog opstod som et svar på, hvordan vi i Fix & Foxy føler, at der er samfundsstrukturer og fænomener, som måske er konfliktfyldte, men i hvert fald af stor vigtighed for os, og som vores klassiske teaterredskaber ikke synes i stand til at håndtere. I stedet blev greb som

fysisk kontakt, genskabelse, et fælles møde, repetition, sanselighed og rollespil støbt sammen til noget, der skete for og med tilskuerne, og som forhåbentlig førte dem fra en tilstand, hvor de følte sig ganske sikre i deres holdninger og på sikker afstand af problemstillingen, til en ny tilstand, hvor de blev flettet ind i problemstillingen – og var mindre afklarede.

Forestillingen var således fra vores side et bud på, hvorfor det i teatersammenhæng er væsentligt at skifte fokus fra den skarptskårne konflikt til den u håndgribelige konflikt. Det handler om at træne evnen til at lade sig forandre.

LITTERATUR

- Bailin, S. (1993). Drama as Experience: A critical view. *Canadian Journal of Education*, 18(2, Spring), 95–105.
- Brunetière, F. (1893). La loi du théâtre. I E. Noël & E. Stoulling (red.), *Annales du théâtre et de la musique* (s. i-xx). Paris: L'Académie française.
- Castelein, T. (2013, 17. april). ALLAHÖ. Hentet fra <http://www.coroflot.com/teun/ALLAH%C2%AE>
- Crane, D. & Kaufmann, M. (Hovedforfattere). (1994–2004). *Friends* [TV-serie]. USA: Warner Bros Television, Bright/Kaufmann/Crane Productions.
- Das Beckwerk. (2011). *Das Beckwerk museum*. Hentet fra <http://dasbeckwerk.com>
- Evans, M. (2008). *Innføring i dramaturgi: Teater, film, fjernsyn* (3. oplag). Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Fix & Foxy. (2005). *Europæerne* [Teaterforestilling]. København: Det Kongelige Teater.
- Fix & Foxy. (2006). *Come On Bangladesh, just do it!* [Teaterforestilling]. København: Det Kongelige Teater.
- Fix & Foxy. (2008). *Pretty Woman a/s* [Teaterforestilling]. København: Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2010). *Friends: the ones with the asylum seekers* [Teaterforestilling]. København: NyAveny, Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2010). *Guldfeber* [Teaterforestilling]. København: NyAveny, Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2011). *Parsifal: et operakorstog* [Teaterforestilling]. Brøndby Strand: Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2012). *Viljens Triumf* [Teaterforestilling]. København: Fix & Foxy, Teater Republique. Hamburg: Thalia Theater.
- Fix & Foxy. (2015). *Ungdom* [Teaterforestilling]. København: Teater Republique.
- Fix & Foxy. (2015). *Love Theater* [Teaterforestilling]. København: Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2015). *Det store ædegilde* [Teaterforestilling]. København: Dansehallerne, Fix & Foxy.
- Fix & Foxy. (2016). *Velkommen til Twin Peaks* [Teaterforestilling]. Nykøbing Sjælland: Ods herred Teater.
- Fix & Foxy. (2017). *Landet uden Drømme* [Teaterforestilling]. København: Det Kongelige Teater og Eventministeriet.

- Frost, M. & Lynch, D. (Forfatter, instruktør). (1990–1991). *Twin Peaks* [TV-serie]. USA: Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment.
- Gade, S. (2009). Pretty woman walking down the street. *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (11), 103–112.
- Gade, S. (2010). *Intervention og kunst: Socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. København: Forlaget Politisk Revy.
- Hesselaa, B. (2001). *Vi lever i en tid: Line Knutzons dramatik*. København: Borgens Forlag.
- Ibsen, H. (1879) *Et Dukkehjem*. Hentet fra https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Du|Duht.xhtml
- Klein, N. (2001). *No logo: Mærkerne, magten, modstanden*. København: Klim.
- Marshall, G. (Instruktør). (1990). *Pretty Woman* [Spillefilm]. USA: Buena Vista.
- PUNCHDRUNK THEATRE. (u.å.). These things are mysteries not to be explained but you will understand when you get there alone. Hentet 31. oktober 2018 fra <https://www.punchdrunk.com/>
- Schechner, R. (1994). *Environmental theater*. New York: Applause.
- SIGNA. (u.å.) *SIGNA*. Hentet 31. oktober 2018 fra <http://signa.dk/>
- Superflex. (u.å.) *TOOLS*. Hentet 1. februar 2019 fra <https://superflex.net/tools>
- Szondi, P. (1987). *Theory of the modern drama*. Cambridge: Polity Press.