



AALBORG UNIVERSITET
STUDENTERRAPPORT

TEATER DER IKKE BARE ER TAGET UD AF DEN BLÅ LUFT

EN KVALITATIV UNDERSØGELSE AF
VIRKELIGHEDSTEATER MED
UDGANGSPUNKT I KUNSTNERNES
AMBITION OG PUBLIKUMS OPLEVELSE

Søren Arne Dydensborg Thygesen

SPECIALE, SAMFUNDSFAG

JANUAR 2018

Teater der ikke bare er taget ud af den blå luft

– en kvalitativ undersøgelse af virkelighedsteater med udgangspunkt i kunstnernes ambition og publikums oplevelse.

Speciale

Kandidatuddannelsen i samfundsfag

Institut for Statskundskab

Aalborg Universitet

Forfattet af **Søren Arne Dydensborg Thygesen**

Studienummer **20113805**

Afleveret **Januar 2018**

Vejleder **Johannes Andersen**

Antal Anslag **169.988**

Normalsider **71**

Forsideillustrationen er lavet af Søren Thygesen.

Specialets titel er en omskrivning af følgende citat fra en af specialets informanter:

Pia: Jeg kan godt lide, at jeg skal tænke “mon det var rigtigt, det der?” og sådan noget. Men jeg vil tro, at det var sandheden. Altså, at det var virkeligheden, det vi så her, Maria og Mohamed. Men jeg kan godt lide det her med, at det ikke bare er en historie, der er taget ud af den blå luft

(Bilag 3.C, 7:334)

Forord

I september 2011 startede jeg som 20-årig min rejse på Aalborg Universitet. 7 ½ år er nu gået, og jeg er snart færdig. Hold da op, tiden er fløjet af sted!

Jeg vil gerne takke de mange, der gennem hjælp og inspiration har været vigtige for mig i tilblivelsen af dette speciale. Først og fremmest tak til Johannes Andersen for kyndig vejledning, irriterende (skarpe) spørgsmål og for at møde mig i øjenhøjde og med interesse for mine idéer. En særlig tak til Solveig Gade, Maria Rich og Nanna Cecilie Bang. I stillede op til interviews med godt humør og indviede mig i jeres viden om- og erfaringer med virkelighedsteater.

Derudover vil jeg gerne takke alle informanter, der har deltaget i min undersøgelse. I har sat tid af, tænkt jer grundigt om og svaret på mine underlige spørgsmål. Selvfølgelig også en stor tak til Teater Grob og Teater Sort/Hvid for at åbne dørene til jeres fantastiske teatre og for at hjælpe mig med kontakt til både skuespillere og publikum.

Jeg har igennem processen nydt godt af, at både familie og venner har været gode støtter. Her en speciel tak til Magnus Andersen, Mette Thygesen, Jacob Jørgensen og mine kære forældre Helle og Jan Thygesen for at give kritik og feedback. I har hjulpet mig med at få styr på alt fra store forvirrende tanker til kommasætning. Og måske vigtigst af alt, så har I været der med et smil og en high-five, når jeg havde brug for det. Tak.

København, januar 2018

Søren A. D. Thygesen

Abstract

This thesis investigates the form of theatre, which is known as theatre of the real. The discussion will take its point of departure in the two questions, *what is the artistic ambition behind mixing facts and fiction in a theatre context?* and *what defines the experience of the spectators when the line between fact and fiction is blurred and difficult to distinguish*. In order to illustrate its points, the thesis will include an analysis of two plays, namely *Maria & Mohamed* by Maria Rich (Teater Grob, 2017) and *True Story* by Nanna Cecilie Bang (Teater Sort/Hvid, 2017).

In terms of its methodological approach, the thesis will compare the ambition of the artists behind the plays with the individual experiences of the audience who attended the plays. By doing so, the thesis outlines the strengths and weaknesses of theatre of the real. The thesis uses a qualitative approach, and semi-structured interviews are the concrete methodological tool. The theoretical contribution to the thesis is lead by Jacques Ranciere and Morten Kyndrup. They give two philosophical views on how the *confusion of the spectators*, which defines the theatre of the real, actually can lead the spectators to find themselves enlightened by the play through experiences of insight. Through a part empirically and part theoretically based analysis, the thesis discusses similarities, differences and deviations between the artistic ambition and the spectator's experiences. This leads to three notable conclusions that are illustrated through this comparison:

1) That theatre of the real is shown particularly suitable to emancipate the spectators in the sense that they participate in an identity investigation *with* the actors. Several examples from *Maria & Mohamed* and *True Story* support this notion in that they point out that spectators during the plays reflect on who they are and their perspective on the world around them.

2) That theatre of the real would fail in relation to its ambition, if it were targeted towards another kind of audience than the audience who is actually seeing the plays. In the investigation, it is shown that the members of the audience who participate in this thesis through interviews are primarily young, academic and very interested in theatre. This *advanced theatre audience*

distinguishes itself by reflecting on plays on a meta level, instead of reflecting on them on a more superficial level. The audience and the artists end up in an “academic trap” where those to whom the performance is actually addressed are not present, neither on the stage nor off it.

3) That it is in fact quite difficult to say anything specific about the potential of theatre of the real in terms of whether it actually delivers concrete political messages to the audience. Theatre of the real lives on the confusion of the spectators, and there are indication that its potential lies within the confusion that it creates because the confusion creates a feeling of intimacy and presence in between the actors and the audience. However, there are other signs that show that spectators do not always “get” the political messages, which the artist has an ambition to deliver through her show.

Kapitel 1: Virkelighedsteater forvirrer publikum	1
1.1 Teater <i>bør</i> gøre publikum klogere	2
Tre nedslag i teaterhistorien	4
1.2 Virkelighedsteater – en kunstnerisk strategi fra 2000’erne	6
Eksempler på virkelighedsteater	7
Dokumentarteater og kroppen som <i>dokument</i>	9
1.3 Problemstilling	11
Specialets undersøgelsesdesign og logik	12
Forklaring af specialets undersøgelsesdesign og logik (læsevejledning)	13
1.4 <i>Maria & Mohamed</i> og <i>True Story</i>	14
 Kapitel 2: Metodiske overvejelser	 16
2.1 Kvalitativ tilgang	16
Udvælgelse af publikum	16
Semi-struktureret interview, interviewguide(s)	17
Transskription, meningskondensering	19
Min rolle som forsker	20
2.2 Specialets cases	21
Multiple case design	21
Case-værdien og ”de sorte svaner”	22
 Kapitel 3: Hvorfor denne forvirring?	 23
3.1 <i>Virkelighedsteaterstrategien</i> , Solveig Gade	23
Begrebsafklaring	23
Dokumentarisk teater i dag	24
Når virkelighedsteaterstrategien lykkes og når den fejler	25
Dobbeltheden: Søren Pilmark og rollen	27
To analysemodeller: Klassisk strategi og Idealtypisk virkelighedsteaterstrategi	28
3.2 <i>Den frigjorte tilskuer</i> , Jacques Ranciere	29
Publikum-paradokset	29
Den uvidende lærer	31
Idiomet	32
3.3 <i>Den Æstetiske Relation</i> , Morten Kyndrup	33
Kunst er ikke containere med betydning	36
Publikum ser sig selv se	37

Kapitel 4: Kunstnernes ambition og publikums oplevelse	38
4.1 Kunstnernes ambition med virkelighedsteaterstrategien	38
Maria Rich: "Jeg spiller rollen som mig selv"	38
Nanna Cecilie Bang: "Jeg spiller en rolle"	40
To nye analysemodeller – Kunstnernes virkelighedsteaterstrategier	42
4.2 De 8 tilskuers oplevelse	44
<i>Maria & Mohamed</i> : Anders, Kimmi, Pia og Sussie	44
<i>True Story</i> : Agnete, Benjamin, Hans og Julie	52
 Kapitel 5: Stemmer det overens?	 62
5.1 <i>Lighed</i> : Publikum deltager i identitetsundersøgelsen	62
Forklaring ud fra informantprofiler	64
Forklaring ud fra Ranciere og Kyndrup	64
5.2 <i>Forskel</i> : Publikum: "Der er mig.. og så er der alle de andre"	66
Forklaring ud fra informantprofiler	69
Forklaring ud fra Ranciere og Kyndrup	71
5.3 <i>Afvigelse</i> : Politisk budskab eller ej?	72
Forklaring ud fra informantprofiler	75
Forklaring ud fra Ranciere og Kyndrup	75
5.4 Efterkritik	78
 Kapitel 6: Konklusion	 79
 Litteratur	 82

Bilag

85

1 Interviewguides

1.A Solveig Gade

1.B Maria Rich

1.C Nanna Cecilie Bang

1.D Publikum

2 Interviews med Solveig Gade, Maria Rich og Nanna Cecilie Bang

2.A Solveig Gade

2.B Maria Rich

2.C Nanna Cecilie Bang

3 Interviews med publikum til Maria & Mohamed

3.A Anders

3.B Kimmi

3.C Pia

3.D Sussie

4 Interviews med publikum til True Story

4.A Agnete

4.B Benjamin

4.C Hans

4.D Julie

5 Andre

5.A Eksempel på meningskondensering

Kapitel 1: Virkelighedsteater forvirrer publikum

As a member of the audience, I was in a state of performance theory ecstasy – a state interrupted when one of the freshmen honor students who had accompanied me to the theatre turned to me and asked, 'is this for real?' After a pause, and a great risk of losing face for the rest of the semester, I whispered definitively, 'I don't know'

(Martin, 2013:3)

Sådan skriver teater- og performanceteoretiker Carol Martin om sin oplevelse med den hollandske teaterforestilling *Is.Man*. I forestillingen forlader en arrig skuespiller pludselig scenen, efter der har været tekniske problemer med teatrets lydsystem, og op på scenen kommer dramatiker og instruktør Adelheid Roosen. Han maner til ro, beder publikum om at tilgive fejlen og lader forestillingen fortsætte. Om det var planlagt, og om skuespilleren rent faktisk forlod teatret og brød ud af sin rolle, er ikke til at sige. Dette eksempel viser, at *grænsen mellem fiktion og virkelighed i teatret kan sløres*. I eksemplet forlader skuespilleren rent fysisk scenen og går ud i ”den virkelige verden” og ud i samfundet. Mange gange er det langt mere subtile nuancer, som skaber *sløringen* og dermed også *forvirringen hos publikum*. Nogle gange vil forskellige tilskuere endda have forskellige oplevelser af, hvad der er virkelighed, og hvad der er fiktion i den pågældende forestilling. Med et bredt begreb kan teater, hvor det er uklart, hvad der er fiktion, og hvad der fakta, kaldes for *virkelighedsteater* (Thulstrup & Mortensen, 2012).

I nærværende speciale undersøger jeg teaterformen virkelighedsteater nærmere. Undersøgelsen kredser om følgende spørgsmål: Hvilken kunstnerisk ambition og strategi ligger der bag at inddrage virkeligheden i teatret? Hvad oplever teaterpublikummet, når grænsen mellem fiktion og virkelighed ikke umiddelbart er til at gennemskue? Hvordan forholder vi os egentlig til et begreb som *virkelighed* i denne sammenhæng? Hvori ligger forskellen i, at en skuespiller spiller en rolle eller spiller rollen som sig selv på scenen?

For at besvare disse spørgsmål tager jeg udgangspunkt i de to konkrete forestillinger *Maria & Mohamed* og *True Story*, som er skrevet og spillet af henholdsvis Maria Rich og Nanna Cecilie Bang. De to inddrager begge deres personlige erfaringer og historier i deres forestillinger. De gør det dog på forskellig vis. Rich bruger sin livshistorie direkte i sin forestilling, og optræder således også i rollen som sig selv i *Maria & Mohamed*.

Omvendt bruger Bang sine livserfaringer indirekte, som en slags idégenerering og inspiration, i sin forestilling. Hun optræder således ikke i rollen som sig selv, men heller ikke som nogen konkret anden, i True Story. Fælles for de to forestillinger er, at elementer af "virkelighed" i en eller anden grad inddrages fra kunsternes side. Jeg har interviewet Rich og Bang med henblik på at få defineret, hvad der ligger bag denne kunstneriske strategi, som jeg vælger at kalde *virkelighedsteaterstrategien*. Dette vender jeg tilbage til senere. Jeg har derudover udført en række interviews med publikum, som har set de to forestillinger. Idéen er, at jeg i specialets analyse sammenligner publikums oplevelse med den kunstneriske ambition og strategi bag forestillingerne, og med denne sammenligning vil jeg påvise ligheder, forskelle og afvigelser. Dette for at se på den kunstneriske ambition og strategi bag virkelighedsteater på den ene side og publikums oplevelse af virkelighedsteater på den anden side.

Inden vi når så langt, vil jeg i de næste afsnit (1.1 og 1.2) "kridte banen yderligere op". Først ser jeg på hvilke ambitioner og strategier, der igennem historien har hersket i den vestlige verdens teaterhistorie. Derefter ser jeg nærmere på virkelighedsteatret. Disse afsnit er en redegørelse for, hvilken kontekst jeg, med mit speciale og min undersøgelse af virkelighedsteater, skriver mig ind i. I de efterfølgende afsnit (1.3 og 1.4) vender jeg tilbage til specialets overordnede problemstilling og beskrivelse af forestillingerne Maria & Mohamed og True Story.

1.1 Teater *bør* gøre publikum klogere

We therefore need a different theatre, a theatre without spectators: Not a theatre played in front of empty seats, but a theatre where the passive optical relationship implied by the very term is subjected to a different relationship.

(Ranciere, 2009:3)

Dette citat er fra bogen *The Emancipated Spectator* (2009) skrevet af den franske filosof Jacques Ranciere. Den gennemgående påstand i dette værk er, at teaterformen, som vi traditionelt kender den, har en indbygget svaghed, idet publikum ikke er *aktive* i deres relation med skuespillerne. Ranciere hævder, at forholdet mellem tilskuer og aktør i den dominerende del af den vestlige verdens teater op igennem det 20'ende århundrede kan sammenlignes med forholdet mellem lærer og elev. Med dette henviser han til, at tanken traditionelt har været, at dramatikeren besidder en visdom og viden, som skal

”overføres” til publikum igennem et givent drama og en given forestilling. Publikum har altså ikke skullet forholde sig aktivt til dramatikken, mener Ranciere.

Ordet *drama* er græsk og betyder *at handle*. Dette understreger ifølge Ranciere, at et lærer-elevforhold i en teaterkontekst er misforstået i forhold til dramaets, og dermed teatrets, magt og politiske funktion i samfundet. En enkel forståelse af Ranciere er, at han i bund og grund mener, at teater bør gøre publikum klogere. Relationen mellem tilskuer og aktør bør sigte mod, at tilskueren igennem teateroplevelsen får et fornyet blik på sig selv og på det samfund, vedkommende lever i (Ranciere, 2009). Med denne pointe skriver Ranciere sig ind i en diskussion vedrørende forholdet mellem æstetik og politik.

Dette er en diskussion, som kulturteoretiker Henrik Kaare Nielsen også deltager i. Kaare Nielsen foreslår, at det i denne diskussion giver mening at bestemme *politik* som dækkende over de institutionaliserede sociale praksisformer, som forholder sig til kanaliseringen af konflikter og organiseringen af magtrelationer (Kaare Nielsen & Simonsen, 2008). Denne definition skal ses som et argument for, at vi i det senmoderne samfund skal være vågne for, at politik og magtrelationer ikke skal forstås snævert som eksempelvis noget, der vedrører politiske partier eller lignende. Derimod skal vi være opmærksomme på, at politik er et bredt begreb, der er sigende for mange af de måder, vi mennesker er sammen på. Her er kunsten en særlig genstand inden for det æstetiske felt (et andet kunne være reklamer eller mode). Kunsten har ifølge Kaare Nielsen det kendetegn, at den udfordrer status quo. Kunsten gør dette ved at åbne etablerede betydningsfelter og blande dem med andre. Forskellige diskursformer blandes og ”vrides” således i kunsten og indenfor det æstetiske felt (Kaare Nielsen & Simonsen, 2008).

Kunst er de æstetiske artefakter, som den samfundsmæssigt legitimerede kunstinstitution på et givet historisk tidspunkt anerkender som kunst

(Kaare Nielsen & Simonsen, 2008:9)

Et eksempel på Kaare Nielsens pointe er Marcel Duchamps kunstværk *Fountain*. I 1914 signerede Duchamp et pissoir, udstillede det og sagde, at det var kunst. Vi forbinder normalt ikke et pissoir med kunst, og derved er det tydeligt, hvad der er unikt for den æstetiske praksisform. Her skal parallellen til specialets omdrejningspunkt virkelighedsteater ses i, at en skuespillers hverdagsbetragtninger og banale erindringer ikke, i lighed med pissoiret, normalt opfattes som kunst. Pointen er, at teatret ifølge

Kaare Nielsen har potentiale, qua dets status som *kunstrum*, til at påvirke den måde, vi opfatter verden omkring os på.

For at vende tilbage til Ranciere, så er han langt fra den første til at anvise, hvad teatret *bør gøre*. Helt tilbage til Aristoteles *Poetik* (322 f.kr.) er teatret og dramaet blevet tilskrevet en væsentlig placering i samfundet. På en scene er det muligt at skabe en lukket og iscenesat "virkelighed". Publikum kan i forestillingens tidslige og rumlige udstrækning ikke undgå at forholde sig til denne iscenesatte virkelighed. Derfor kan det hævdes, at teatret kan påvirke publikum, og derved er der et magtforhold i spil. Denne magt kan angribes på mange forskellige måder. I Danmark, og i den vestlige verden som sådan, kan der således også identificeres en række traditioner, som har præget den dominerende tilgang til denne magt i teaterinstitutionen igennem forskellige perioder. Hver tradition kan tilskrives en underliggende ideologi, eller et formål om man vil, i forhold til, *hvad publikum skal have ud af at gå i teatret*.

Tre nedslag i teaterhistorien

I dette afsnit redegør jeg for de tre teaterhistoriske traditioner *det naturalistiske teater*, *det episke teater* og *det absurde teater*. De tre traditioner er udvalgt på baggrund af, hvilke der, i forhold til teaterlandskabet i dag, kan synes mest betydningsfulde. Derudover er de tre valgt, fordi forskelligheden mellem dem er stor. Dette understreger i sig selv pointen, at man igennem tiden, og stadig i dag, har brugt mange forskellige kunstneriske strategier i teatret.

Frem til begyndelsen af 1900'tallet var den naturalistiske tradition herskende i den vestlige verdens teater. For at få et billede af, hvad det naturalistiske teater sigtede mod, er en dramatiker som Henrik Ibsen værd at fremhæve som eksempel. Ibsen, som er mest kendt for *Et Dukkehjem* (1879), skrev naturalistiske dramaer, som er kendetegnet ved at være henvendt til samfundets borgerskab, og som typisk iscenesættes som "spisestuedramaer". Her opretholdes den fjerde væg, og publikum for igennem den, som en slags "flue på væggen", indblik i, hvordan borgerskabets liv udfolder sig. Indenfor den naturalistiske tradition er det altoverskyggende ideal en illusion om, at forestillingen er et 1:1 billede af virkeligheden (Tjäder, 2008).

Som modpol til naturalismen kan Bertolt Brecht og *det episke teater* nævnes. Brecht mente, at godt teater skulle være af politisk debatterende karakter. Vejen til dette kunne ifølge Brecht findes ved at bryde virkeligheds-illusionen og på den måde

bevidstgøre publikum om, at forestillingen, og teatret i det hele taget, er et fiktionsrum. Virkeligheds-illusionen og den fjerde væg kunne eksempelvis brydes ved, at skuespillerne midt i en forestilling søgte publikums involvering igennem direkte henvendelser fra scene til sal. For Brecht, som var særdeles præget af en marxistisk tankegang, var målet, at publikum igennem teatret og kunsten på denne måde skulle tvinges til at tage stilling til deres egen sociale position og samfundets uretfærdigheder. Det episke teater havde sin storhedstid i 1930'erne, og det måske mest kendte drama af Brecht *Laser og pjalter* (1928) bliver typisk anset som både socialistisk, revolutionært og kapitalismekritisk (Tjäder, 2008).

En tredje tradition er *det absurde teater*. Denne tradition gjorde sit indtog i efterkrigstiden, anført af dramatikere som Samuel Beckett (eks.: *Venter på Godot*, 1953) og Eugène Ionesco (eks.: *Den skaldede sangerinde*, 1950). Her var den dramatiske tekst karakteriseret af at være fragmenteret, umiddelbart uforståelig, tragikomisk og ja.. absurd. Det absurde teater var en tradition, der opstod i efterkrigstiden, og det uforståelige og absurde skal her ses som elementer, der havde som funktion at underbygge en debat om menneskenes trang til at finde mening i den meningsløse verden, hvor skyggerne fra 2. verdenskrig var markante. I *Venter på Godot* venter vagabonderne Vladimir og Estragon for eksempel i evigheder på Godot, som aldrig kommer. Hele stykket handler derfor om de to vagabonders meningsløse venten (Tjäder, 2008).

Efter disse tre teaterhistoriske nedslag, retter jeg nu fokus mod virkelighedsteater. Dette er en forholdsvis ny tradition. Det er en teaterform, hvor der er en bemærkelsesværdig strategi i spil. I forhold til naturalismens stædige opretholdelse af den fjerde væg, og det episke teaters insisteren på at bryde den, kan virkelighedsteaterstrategien placeres et eller andet sted imellem. I mange tilfælde opretholdes den fjerde væg i klassisk forstand, men samtidig brydes den ofte i og med, at virkelighedsteatret forholder sig meget direkte til både skuespillernes og publikums virkelighed (Gade, 2014). Det, at det er så svært at placere strategien i forhold til de klassiske teaterhistoriske yderpoler, kan vel nærmest betragtes som *strategiens DNA*. Endvidere kan legen med følgende spørgsmål ses som centrale i publikums relation til forestillinger, hvor virkelighedsteaterstrategien er i spil: "Hvad er virkelighed?", "Hvordan er den dramatiske tekst inspireret af virkeligheden?" og "Skal jeg forholde mig til dramaets karakterer som mennesker, jeg kunne møde på gaden, eller som fiktive karakterer?". Traditionen er siden starten af 2000'erne blevet mere og mere udbredt på

de danske teatre. I dag kan virkelighedsteater, i mange forskellige former, således også ses flere steder i landet.

1.2 Virkelighedsteater - en kunstnerisk strategi fra 2000'erne

I dette afsnit beskriver jeg hvad virkelighedsteaterstrategien, i sin bredeste definition, dækker over. Jeg argumenterer endvidere for, hvilken konkret "gren" af virkelighedsteaterstrategien, som jeg ud fra undersøgelsen i specialet ønsker kunne sige noget om.

Grundlæggende for virkelighedsteaterstrategien er, at den opererer i et grænseland mellem virkelighed og fiktion. Dog findes der en masse forskellige udgaver af, hvordan den er bragt i spil rundt omkring i teaterverdenen. I den ene ende af spektret kan der være tale om, at de skuespillere, som medvirker i forestillingen også er med i tilblivelsen af dramatikken bag forestillingen. Adskillelsen mellem dramatiker og skuespiller nedbrydes på denne måde. Det er således muligt for skuespilleren at bringe elementer fra sit eget liv med ind i den dramatiske tekst.

I den anden ende af spektret, er der virkelighedsteater, hvor det er *ikke-skuespillere*, som er på scenen. Dette er eksempelvis den form for virkelighedsteater, man kan se på Aalborg Teaters såkaldte *borgerscene*. I den form for virkelighedsteater er det målet, at menneskerne på scenen *spiller rollen som sig selv* (Damm, 2007). Omdrejningspunktet, at virkelige hændelser og historier blandes sammen med fiktion, dramaturgiske overvejelser og iscenesættelse, er dog den samme i begge tilfælde. Det kan altså konkluderes, at *forvirringen hos publikum*, i forhold til forholdet mellem fiktion og virkelighed, er central i de forskellige former for virkelighedsteater.

Som betegnelsen angiver, er der tale om teater, der orienterer sig ganske direkte i forhold til virkeligheden og gerne inddrager aktører herfra i selve teaterforestillingen.

(Gade, 2014:16)

Virkelighedsteater kan ses som én af strategierne i 2000'ernes og 2010'ernes danske dramatik, som adskiller sig fra 1990'ernes. Virkelighedsteater er, som netop eksemplificeret med de to yderpoler, et bredt begreb. Den research-baserede, dokumentariske tilgang kan dog ses som fællesnævner for de forskellige retninger inden for de forskellige grene af strategien. Det er væsentligt for virkelighedsteater, at selve tekstens tilblivelse ikke foregår efter en klassisk stringent arbejdsgang. I nogle tilfælde

skrives teksten af skuespillerne, nogle gange opstår den igennem en instruktørs research, og andre gange er den skrevet af ikke-skuespillere, som indenfor virkelighedsteatret kaldes *hverdagseksperter* (Hinz, 2014). Ofte starter den kunstneriske proces helt uden en tekst, men i stedet ved en personlig oplevelse, erindring eller lignende. Teksten kommer i stedet senere og kan derfor ikke siges at være ”hævet” over forestillingens øvrige elementer (Gade, 2014).

Forsker i teater- og performancestudier Solveig Gade nævner i hendes forord til *Antologi 2008-2013*, at det i 1990’erne var menneskets stilling til eksistentielle spørgsmål om identitet, fællesskab og værdier, ofte med en underliggende samfundskritik og en higen efter at forstå den senmoderne virkelighed, som i høj grad var omdrejningspunkter for årtiets dramatik (Gade, 2014).

Hvor den dramatiske tekst i 1990’er-teatret – ligesom det generelt har været normen for det moderne, vestlige teater – tjente som udgangspunkt for forestillingen, så bliver den i dag gerne udviklet eller deviset frem i samarbejde mellem dramatiker, instruktøren og spillerne på baggrund af et på forhånd formuleret koncept. Ofte er der ikke en gang en dramatiker tilknyttet processen.

(Gade, 2014:15)

I 1990’erne var det modsat i virkelighedsteatret stadig, som traditionen i vestligt teater ellers tilsiger, en dramatikers tekst, som var kernen i dramatikken. Blandt andre, var dramatikere som Jokum Rohde og Line Knutzon bannerførere i denne periode. Indholdsmæssigt adskiller virkelighedsteaterstrategiens fokus på det enkelte menneskes unikke perspektiv på verden sig også fra 1990’ernes dramatik.

Nu er den brede definition af virkelighedsteater og strategien bag på plads. Jeg vil derfor i næste afsnit redegøre for nogle eksempler på forskellige virkelighedsteaterforestillinger.

Eksempler på virkelighedsteater

Virkeligheden er ’in’ i disse år på teatrene. (...) Nu sættes almindelige mennesker på scenen i rollen som – ja, dem selv

(Søgaard & Jørgensen, 2015)

I de seneste år har der været en markant stigning i mængden af virkelighedsteater på de danske scener. Den brede opmærksomhed er også tiltagende, hvilket ovennævnte citat fra dagbladet Politiken fra 2015 er et eksempel på.

Indenfor den gren af virkelighedsteatret, hvor de såkaldte *hverdagseksperter*, der som tidligere nævnt er ikke-uddannede skuespillere, der *spiller rollen som dem selv*, er omdrejningspunkt, står Betty Nansen Teatret stærkt som traditionsbærer i Danmark. Primært fordi de kom først frem med denne måde at lave teater på. Det skete i slutningen af 1990'erne, og den første egentlige forestilling gik under navnet *Projekt Paradis* (Damm, 2012). Det var en forestilling, hvor Kirsten Thorup og Peter Langdal inviterede indvandrere på scenen til at fortælle deres personlige historie om det at komme til Danmark som indvandrere. Siden har andre teatre også meldt sig på banen, hvorfor Betty Nansen Teatret nu ikke er det eneste teater i Danmark, der har virkelighedsteater på programmet. En vis grad af institutionalisering kan endda siges at have overgået virkelighedsteatret, idet der både i Aarhus og Aalborg er blevet etableret deciderede borgerscener, hvor alle forestillinger bruger hverdagseksperter. På scenen i Aalborg har der eksempelvis været en forestilling om den minoritet af grønlændere, som lever i Aalborg. Denne forestilling hed *Kalaallit Aalborgimiittut – Grønlændere i Aalborg* (Krøgholt og Christoffersen, 2015).

Udenfor Danmarks grænser har virkelighedsteater rødder i grupper som *She She Pop* og *Rimini Protokoll* (begge fra Tyskland), der blev etableret i henholdsvis 1998 og 1999. Sidstnævnte gruppe har blandt andet lavet forestillingen *Black Tie*, hvor en koreansk kvinde, der er opvokset i Tyskland, fortæller sin livshistorie som adoptivbarn (Haug & Wetzel, 2018). En gruppe som *Manchester* fra England er også interessant at fremhæve. Quarentine Manchester er lige så meget en eventgruppe, som en egentlig teatergruppe, men ikke desto mindre er omdrejningspunktet at tage udgangspunkt i de mennesker, som forestillingen eller eventen er en del af. Gruppen blev ligeledes etableret i 1998 (Quarentine Manchester, 2018).

Et eksempel, hvor virkelighedsteaterstrategien er brugt på den vis, at en professionel skuespiller har brugt sit eget liv som udgangspunkt for en forestilling, er *Nordskoven* (2014), som blev sat op på teatret Mungo Park i Allerød. Her spillede skuespiller Kasper Leisner rollen som sig selv, og det handlingsmæssige omdrejningspunkt var Leisners barndom i provinsen. Leisner kommer i den selvbiografiske forestilling ind på, hvordan det var at vokse op i provinsidyllen, og hvordan han i dag har brug for at gøre op med, hvad han var engang. Hans personlige overvejelser om at være blevet skuespiller og om ikke at kunne finde den store kærlighed er her centrale (Mungo Park, 2017).

Dokumentarteater og kroppen som *dokument*

En til virkelighedsteater nært beslægtet tradition kan ses i *dokumentarteatret* (Hinz, 2014). Dokumentarteater kendetegnes ved, at det tager udgangspunkt i et eller andet *artefakt* fra virkeligheden. Dette artefakt er ”dokumentet”, som teatret tager sit udgangspunkt i. Melanie Hinz, som er forsker i teatervidenskab og performance ved Hildesheim Universitet, hævder, at den væsentlige forskel skal ses i, hvad netop *dokumentet* er for henholdsvis klassisk dokumentarteater og virkelighedsteater. Hinz ser den afgørende forskel i, at et menneske i kød og blod, i virkelighedsteater udgør dokumentet, hvor det førhen var fotografier, filmklip, artikler eller lignende (Hinz, 2014). Det konkrete menneske og dets konkrete krop bliver i sin blotte tilstedeværelse på scenen et såkaldt dokument fra virkeligheden, da dets krop er et vidnesbyrd om- og en konkretisering af et levet socialt liv. Et argument for, at dokumentar- og virkelighedsteater er to sider af samme sag er, at det gennemgående spørgsmål inden for de to genrer er det samme. Både i det klassiske dokumentarteaters storhedstid, i 1960’erne, og nu i virkelighedsteatrets storhedstid, siden 1990’erne, er det målet at publikum skal spørge sig selv: ”Er det sandt?” (Hinz, 2014). Dette understreger igen, at ambitionen med virkelighedsteater, som tidligere nævnt, grundlæggende er at skabe *forvirring hos publikum*.

Der kan dog rejses et kritisk perspektiv på virkelighedsteaterstrategiens brug af mennesket som dokument og det, at skuespilleren herigennem fremstår som et slags bevis fra virkeligheden. Der er en indbygget svaghed i det, at skuespilleren befinder sig i et sløret felt mellem egen personlighed og en given karakter. Teatret vil til alle tider være præget af dramaturgiske overvejelser omkring historiefortælling og dramatisk opbygning, hævder Carol Martin i *Dramaturgy of the Real on the World Stage*:

Theatre, after all, combines the emotional weight of storytelling with truth-telling and a sense of experiencing something happening right in front of our eyes

(Martin, 2010:23)

Det, at kroppen fremstår som bevis for, hvad virkeligheden er, er ligeså problematisk, som når reality-tv opfattes som en skildring af virkeligheden. Man skal derfor ikke være blind for, at det dokumentariske teater, lige såvel som andre medier, der påstår at kende til sandheden og virkeligheden, let kan vise en meget ensidig fremstilling af virkeligheden. Begejstringen over, at menneskerne på scenen er ”virkelige”, kan

potentielt betyde, at dette glemmes, når virkelighedsteater, eller *theatre of facts*, som Martin kalder det, betragtes.

The paradox of a theatre of facts that uses representation to enact a relationship to the real should not be lost in the enthusiasm for a politically viable theatre. Documentary theatre's blurring of the real and the represented is just as problematic as television's ambiguous "reenactments," "docudramas," and "reality" shows.

(Martin, 2010:23)

Dette kritiske perspektiv, anført af Carol Martin, har jeg inddraget for allerede her i kapitel 1 at synliggøre min bevidsthed om, at det ikke er problemfrit at hævde, at en form for teater er "virkeligt". Jeg følger op på dette perspektiv i kapitel 3. Her vil jeg, med henvisning til mit interview med Solveig Gade, som forsker i dokumentariske strategier i teatret, udfolde hvilke styrker og svagheder, virkelighedsteaterstrategien kan hævdes at have. Den gennemgående pointe her i indledningen har som sagt været at belyse problemfeltet, som jeg med specialet skriver mig ind i, og gøre det klart, at det mest grundlæggende træk ved virkelighedsteater er, at den kunstneriske strategi bag sigter mod at skabe *forvirring hos publikum*.

1.3 Problemstilling

Specialets centrale problemstilling er følgende:

I hvilken udstrækning stemmer den kunstneriske strategi og ambition bag virkelighedsteater overens med publikums oplevelse, og hvad kan forklare en mulig lighed, forskel eller afvigelse?

Jeg redegør i dette afsnit for, hvorfor denne formulering er skruet sammen som den er. Det er derudover min hensigt at klargøre hvilke underliggende spørgsmål, jeg arbejder med igennem specialet. Problemstillingen rummer to dimensioner, som det er nødvendigt at få defineret inden den egentlige diskussion.

1. *Hvad definerer virkelighedsteaterstrategien, og hvad er den kunstneriske ambition bag?*

Dette identificerer jeg i første del af analysen igennem interviews med skuespillerne Maria Rich og Nanna Cecilie Bang. Det er vigtigt her at understrege, at specialets to cases er udvalgt på baggrund af min egen personlige oplevelse som publikum til forestillingerne. En ting er, at min oplevelse er, at virkelighedsteaterstrategien er i spil. En anden ting er, hvad kunstnerne selv mener. Derfor har jeg i denne del også en opmærksomhed på, at kunstnerne ikke nødvendigvis deler opfattelse med mig.

2. *Hvad er publikums oplevelse?*

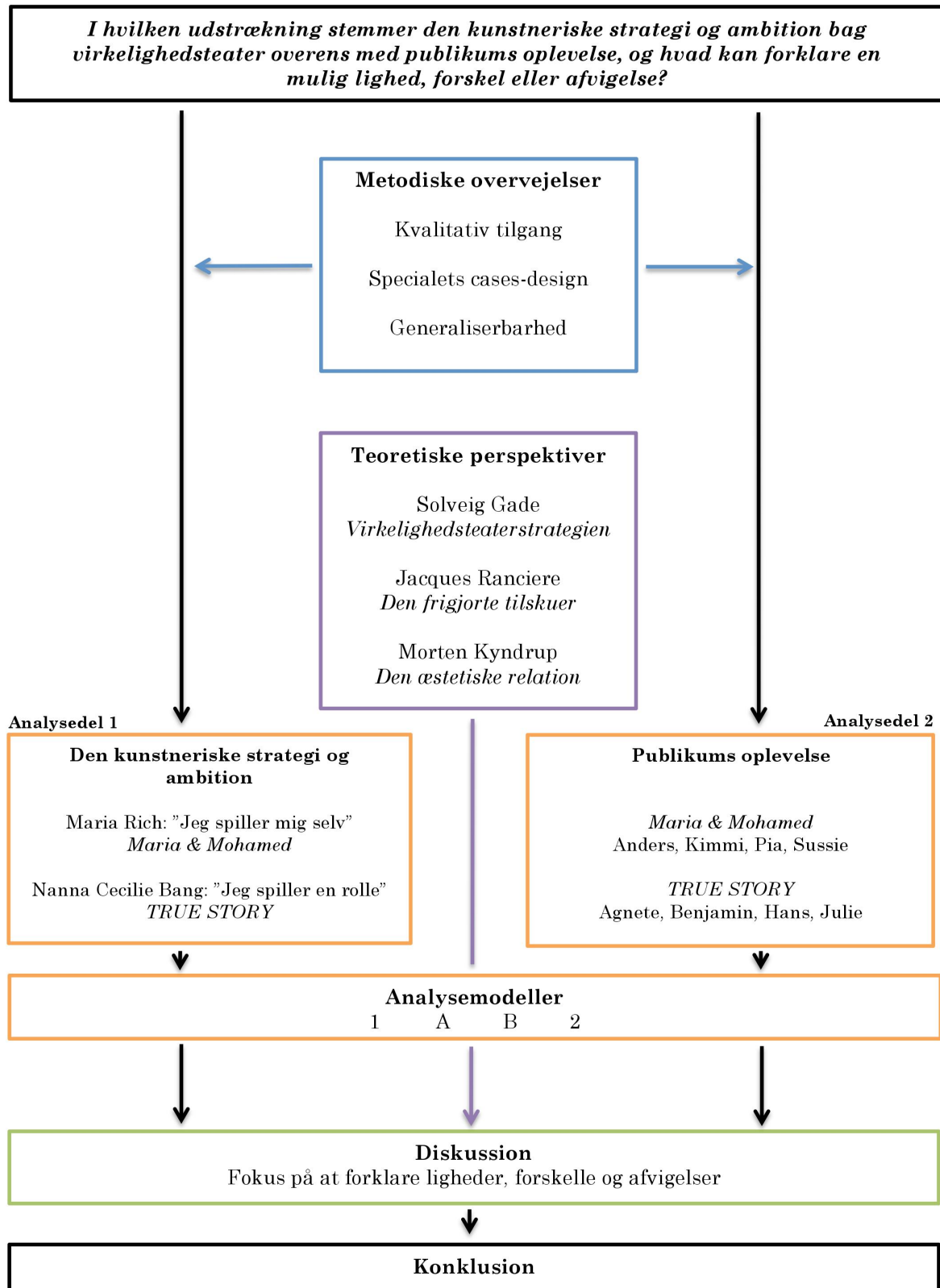
Dette udfolder jeg i anden del af analysen igennem 8 interviews med publikum fra forestillingerne Maria & Mohamed og True Story. Her klargør jeg, igennem en kondensering af empirien, hvad der karakteriserer hver enkelt tilskuers oplevelse.

Efterfølgende, i specialets diskussion, sættes pointerne fra de to dele af analysen op imod hinanden. Dette med henblik på at påvise ligheder, forskelle og afvigelser mellem den kunstneriske ambition med- og publikums oplevelse af virkelighedsteaterstrategien. Som teoretisk ballast i denne diskussion inddrages teoretiske perspektiver anført af henholdsvis Solveig Gade, Jacques Ranciere og Morten Kyndrup. På de næste sider præsenterer jeg specialets undersøgelsesdesign og logik.

Specialets undersøgelsesdesign og logik

På næste side følger en forklaring af 1) de forskellige elementer i designet og 2) af den gennemgående logik. Derudover skal næste side også betragtes som en læsevejledning til specialet.

Teater der ikke bare er taget ud af den blå luft



Forklaring af specialets undersøgelsesdesign og logik (læsevejledning)

Rammen, *kapitel 1 og 6*

i kapitel 1 præsenteres specialets problemfelt og problemstilling. I kapitel 6 udfoldes specialets konklusion.

Metodiske overvejelser, *kapitel 2*

Den kvalitative tilgang jeg valgt til min indsamling af empiri. I kapitel 2 præsenteres de metodiske overvejelser bag dette valg. Jeg kredser om de tre punkter 1) Kvalitativ tilgang, 2) Specialets cases-design og 3) generaliserbarhed.

Teoretiske perspektiver, *kapitel 3*

Her præsenteres specialets teoretiske ballast. Hvor Solveig Gade repræsenterer en teatervidenskabelig akademisk vinkel på fænomenet virkelighedsteater, så tilbyder Jacques Ranciere og Morten Kyndrup mere generelle perspektiver til at analysere forholdet mellem æstetik og politik. Der redegøres for alle tre perspektiver i kapitel 3.

Analyse, *kapitel 4*

Ud fra interviews med Maria Rich og Nanna Cecilie Bang, udfolder jeg i analysedel 1, hvad den kunstneriske strategi og ambition i henholdsvis Maria & Mohamed og True Story er. I analysedel 2 fremhæver jeg hovedpointer fra specialets informanter, de 8 tilskueres, oplevelse med forestillingerne. Pointerne fra begge analysedele tages med videre i specialet som sammenligningsgrundlag i diskussionen.

Analysemodeller, *kapitel 4 og 5*

Mine analysemodeller bliver også præsenteret i kapitel 4. De bruges herfra som modeller til at analysere og diskutere ud fra og op imod. Analysemodellerne skal opfattes som en konkretisering af min analysestrategi i forhold til at påvise ligheder, forskelle og afvigelser imellem kunstnerisk strategi og publikums oplevelse

Diskussion, *kapitel 5*

Her diskuteres analysens frembragte pointer i relation til specialets teoretiske perspektiver. Der fokuseres, jævnfør specialets problemstilling, på at forklare ligheder, forskelle og afvigelser.

1.4 *Maria & Mohamed* og *True Story*

I dette afsnit præsenterer jeg specialets to cases. Jeg har udvalgt to forestillinger, hvor jeg personligt har oplevet og troet på, at virkelighedsteaterstrategien har været i spil, idet jeg selv har været forvirret omkring forholdet mellem fiktion og fakta, da jeg så dem.

De to forestillinger er *Maria & Mohamed*, som er skrevet af skuespillerinde Maria Rich, og *True Story*, som er skrevet af skuespillerinde og dramatiker Nanna Cecilie Bang. Begge forestillinger spillede i efteråret 2017. *Maria & Mohamed*, som blev opsat på Teater Grob i København, så jeg fredag d. 22. september og igen onsdag d. 27. september. *True Story*, som blev opsat på Teater Sort/Hvid i København, så jeg fredag d. 6. oktober.

I *Maria & Mohamed* er skuespillerne Maria Rich og Mohamed Ali Osman de to eneste på scenen. De optræder i en scenografi, der leder tankerne hen mod science-fiction og en rejse i det ydre rum. Maria og Mohamed tager i forestillingen, så at sige, på

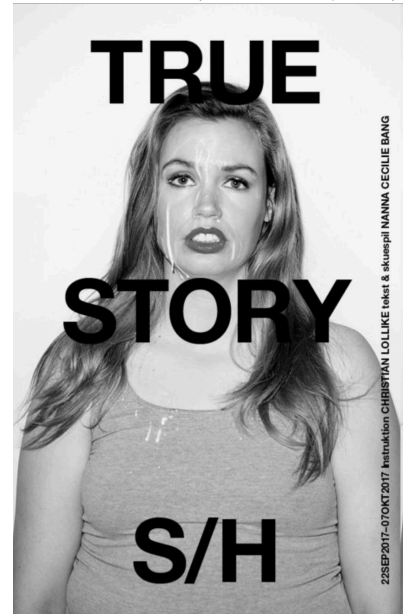


Billede 1 (Teater Grob, 2017)

opdagelse i hinandens liv. Præmissen er, at Maria spiller Mohamed og Mohamed spiller Maria. Dette med udgangspunkt i en række nedslag i deres liv. Kontrasterne mellem de to liv gøres tydelig igennem disse nedslag. Mohamed er fra Mogadishu, og der er fokus på hans forhold til forældre og deres situation som flygtninge og ”gæster” i Danmark. Maria er modsat fra en kernefamilie i Hellerup, og hendes største problem som barn var, at hendes mor var irriterende overbærende og forstående over for de drillende klassekammerater til Maria. Temaer så forskellige som borgerkrig, racisme, nudistbarndom og livet som skuespiller bliver berørt i denne ”rejse” i de to menneskers liv (Teater Grob, 2017).

Nanna Cecilie Bang er eneste medvirkende på scenen i True Story, som blev opført på Teater Sort/Hvid på Vesterbro i København. Forestillingen har også turneret på andre teatre rundt omkring i landet (Sort/Hvid B, 2017). Hun fortæller i forestillingen historien om en kvinde, der har mistet troen på livet. Der er særligt fokus på kærlighedslivet og tanker om det at være ung og bo i storbyen København. Hun står alene med en mikrofon og udfolder historien igennem en kavalkade af jokes og anekdoter. Både dramaets form og iscenesættelse leder tankerne hen mod stand-up. Bang har selv skrevet historien. Det er svært at afgøre om, og hvis ja i hvilket omfang, at Bang og den navnløse karakter i True Story egentlig er én og samme person.

Billede 2 (Sort/Hvid A, 2017)



Jeg har i specialet valgt netop Maria & Mohamed og True Story som cases fordi, de har det til fælles, at det i forestillingerne ikke har været tydeligt for mig, i hvilket omfang forestillingens karakterer deler identitet med skuespillerne bag. Hvor Maria Rich på den ene side siger *vi spiller rollen som os selv* i Maria & Mohamed, siger Nanna Cecilie Bang på den anden side, at *hun spiller en rolle* i True Story. De har begge har brugt erfaringer og oplevelser fra sit eget liv til at lave forestillingen. Jeg redegør i bredere omfang for disse to forskellige tilgange i specialets analysedel 1 (Første del af kapitel 4). Argumentet for at bruge Maria & Mohamed og True Story som cases i specialet er, at begge forestillinger er lavet ud fra en strategi og en ambition, der sigter mod at skabe forvirring hos publikum. Dette er, som vist igennem indledningens præsentation af specialets problemfelt, en del af DNA'et i virkelighedsteaterstrategien.

Inden jeg for alvor giver mig i kast med analysen af henholdsvis 1) kunstnerisk strategi og ambition og 2) publikums oplevelse, redegør jeg for mine metodiske overvejelser i forbindelse med spe

Kapitel 2: Metodiske overvejelser

I dette afsnit fremlægger jeg mine overvejelser omkring de valg, der ligger til grund for projektets forskningsmæssige metodiske afsæt. Der vil løbende være fokus på, *hvad* jeg har gjort, og *hvorfor* jeg har gjort det.

2.1 Kvalitativ tilgang

Jeg har i specialets undersøgelse valgt en kvalitativ tilgang på baggrund af to pointer:

- 1) Specialets problemstilling hviler på to ben, der med rette kan opfattes som ”bløde” analyseobjekter: *Kunstneriske ambitioner* og *publikumoplevelser*. Disse objekter syntes for mig komplekse, situationsbestemte og personlige, hvilket udgjorde et argument for at tage den kvalitative værktøjskasse, hvor det er dybden og ikke bredden, der sigtes efter, i brug.
- 2) Det var motiverende for mig at benytte denne tilgang til et felt, som mig bekendt ikke tidligere er blevet angrebet på samme måde. Her sigter jeg mod det, at jeg igennem en konkret empirisk undersøgelse, hvor interviews med én forsker, to skuespillere og 8 tilskuere indgår, belyser problemfeltet for æstetik og politik. Det metodiske afsæt har derudover været en vej til at kombinere mine to fagligheder og interessefelter, fra henholdsvis mit hovedfag samfundsfag på Aalborg Universitet og mit sidefag teater- og performancestudier på Københavns Universitet, på en meningsfuld måde.

Udvælgelse af publikum

I forbindelse med at jeg selv var inde og se de to forestillinger på henholdsvis *Teater Grob* og *Teater Sort/Hvid*, havde jeg forinden etableret en kontakt til de to teatre via mail. Herigennem fik jeg lov til at hverve publikummer til interviews i foyeren efter forestillingerne havde spillet. Her gik jeg så rundt og spurgte publikummerne om jeg måtte låne to minutter af deres tid. Jeg fortalte helt kort, hvem jeg var, at jeg var i gang med speciale, og at det handlede om teater, hvor fiktion og virkelighed blandes samme. Jeg noterede kontaktoplysninger på dem, der gerne ville deltage, og herefter tog jeg kontakt til dem over mail og telefon.

Min udvælgelsesmetode var altså mere tilfældig end organiseret, og her ligger der et kritikpunkt. Jeg oplevede, at publikum var meget hurtige til at forlade teatret efter forestillingerne. Der var derfor rigtig mange, jeg ikke fik præsenteret mig overfor. Jeg tror, det har betydet, at jeg har fået nogle interviewpersoner, hvis profil minder meget om hinanden. De, der "bliver hængende" i teaterfoyeren, kan tænkes at være de særligt teaterinteresserede. En anden gang, ville jeg tage ned til teatret for at hverve publikum en anden aften end den, hvor jeg selv skulle se forestillingen. Dette kunne muligvis give mere overblik over publikum, når de kommer ud fra forestillingen.

Jeg har valgt at anonymisere alle interviewpersonerne i specialet og givet dem nogle navne, jeg har fundet på. Dette har jeg gjort med håbet om, at det ville fremme umiddelbarhed og ærlighed i interviewsituationen, så hverken de eller jeg skulle tænke over, hvad der nu "kommer videre" om dem i specialet.

Solveig Gade, Maria Rich og Nanna Cecilie Bang er dog ikke anonymiseret, og de har derfor også afgivet samtykke til at blive citeret med navns nævnelse i interviewene. Dette kan findes til sidst i de tre interviews (Bilag 2.A, 2.B og 2.C).

Semi-struktureret interview, interviewguide(s)

Jeg har foretaget 11 interviews i forbindelse med undersøgelsen. De kan imidlertid grupperes i tre grupper. Jeg har således også udfærdiget tre forskellige interviewguides til de tre typer af interviews. Fælles for alle interviews er, at jeg har tilstræbt en *semi-struktureret interview*-tilgang. Her først en redegørelse for min sondring mellem de tre typer af interviews.

3 typer interviews

Interviewet med Solveig Gade har en særlig karakter. Idet Gade er en stor akademisk personlighed indenfor teater- og performanceforskning, tenderer interviewet til at være den type interview, som Steniar Kvale og Svend Brinkmann kalder et *eliteinterview* (Kvale & Brinkmann, 2009). I et sådant interview, skal man som interviewer være omhyggelig med at være sat ind i stoffet, som interviewet skal handle om, da det ofte kræver en vis faglig observans at kunne få *eksperten* i tale på fornuftig vis (Kvale & Brinkmann, 2009). Udfordringen, som Kvale og Brinkmann peger på, forsøgte jeg at imødekomme ved at sende Gade de overordnede temaer for interviewet en uge inden interviewet skulle finde sted. Ved den lejlighed spurgte jeg også Gade, om

hvad hun tænkte om disse temaer. Dette besvarede hun skriftligt. På denne måde fik jeg både *forventningsafstemt* hvad interviewet skulle handle om og en ekstra mulighed for at læse op på eventuelle emner, som jeg ikke følte mig godt nok rustet til at interviewe Gade om. Interviewguiden er vedlagt som bilag 1.A.

Til anden gruppe hører mine to interviews med skuespillerne Maria Rich og Nanna Ceccilie Bang. I forbindelse med disse interviews gjorde jeg samme forberedende tiltag med at være i skriftlig kontakt med interviewpersonerne omkring interviewets indhold. De to skuespillere kan måske ikke opfattes som deciderede eksperter i forhold til virkelighedsteater som sådan, men det kan de til gengæld i forhold til de enkelte forestillinger. Derfor gik jeg også til disse interviews med samme ydmyghed og fokus på at være inde i stoffet, som jeg gjorde i forbindelse med Gade-interviewet. Mine interviewguides til interviewene med Maria Rich og Nanna Cecilie Bang er vedlagt som bilag 1.B og 1.C.

Tredje gruppe er de 8 publikuminterviews. Interviewguiden til disse interviews er vedlagt som bilag 1.D. Et bemærkelsesværdigt forhold ved disse, som ikke gjorde sig gældende i de andre tre interviews, var, at jeg i dialogen med dem oplevede at fremstå som eksperten på området. Det var derfor vigtigt for mig at understrege overfor interviewpersonerne, at ingen svar var rigtige eller forkerte, og at det var *deres oplevelse*, som jeg var interesseret i og nysgerrig overfor. Dette var igennem de fleste af interviewene en reel udfordring, hvilket kan eksemplificeres med, at flere af interviewpersonerne sagde ting, der gav mig et indtryk af, at de tænkte, at de skulle ”levere noget bestemt” eller ”leve op til en vis standard”. Her er to eksempler på dette:

Interviewer: Og så er det vigtigt for mig at sige, at der ikke er nogle rigtige og forkerte svar.

Pia: Nå, det er godt. For jeg sad og tænkte “gud ja, hvad siger du nu. Er det nu rigtigt, eller er det bare noget, du tror”.

(Bilag 3.C,1:31)

Sussie: Jeg ved ikke hvad du fisker efter.. Jeg kan ikke give dig det

(Bilag 3.D, 7:300)

Jeg har som sagt lagt mig op af en semi-struktureret interviewstrategi i alle interviewene. Det vil sige, at jeg har haft en interviewguide, som i

udgangspunktet har ”styret” det enkelte interview, men at jeg samtidig har været åben for at forfølge eventuelle ”nye åbninger” foranlediget af informantens svar. Jeg har bestræbt mig efter at være en *aktiv lytter*, og i min søgen efter at få undersøgt og belyst interviewguidens tematikker bedst muligt, har jeg tilladt mig at stille opfølgende spørgsmål, som ikke på forhånd stod i interviewguiden. I den forbindelse har jeg ladet mig inspirere af Kvale og Brinkmanns *Kunsten at stille opfølgende spørgsmål* (Kvale & Brinkmann, 2009). Et eksempel på dette er, at jeg, i interviewet med Maria Rich, undervejs fandt på spørgsmålet ”*Hvis du sad med nogen fra publikum i morgen, hvad ville du så spørge dem om?*” Dette gav nogle interessante svar, da det virkede som om, at Maria Rich på grund af spørgsmålets formulering blev tvunget til konkretisere hvad, der egentlig interesserer hende ved publikums oplevelse med forestillingen. I de efterfølgende interviews genbrugte jeg dette spørgsmål. Med publikum brugte jeg det med omvendt fortegn: ”*Hvis du sad overfor Mohamed og Maria i morgen, hvad ville du så spørge dem om?*”.

Konkret er mine interviewguides opdelt efter en række temaer samt en *prolog*- og en *debrief*-afdeling. Hensigten med prologen var både at ”varme op” til det egentlige interview samt at gøre informanten opmærksom på, hvem jeg er som forsker og klargøre, at de i specialet fremstår anonyme. Debrief-afdelingen af interviewet skulle virke som en tryk og klar afrunding af interviewet. Det var her vigtigt for mig at skabe mulighed for, at informanten kunne komme med eventuelle ekstra bemærkninger til interviewets temaer og til interviewet generelt. Jeg spurgte her ”*Noget du ønsker at tilføje?*” og ”*Hvordan har det været at deltage i interviewet?*”. Under interviewene var det interessant, hvordan denne del af interviewet virkede. Det viste sig at være væsentligt at have disse spørgsmål med, da det tydeligvis var godt for informanterne at have dette ”rum” til at komme af med de tanker, de sad tilbage med.

Transskription, meningskondensering

Jeg har transskriberet de 11 interviews, og disse er vedlagt projektet som bilag (se bilag 2,3 og 4).

I transskriptionen er diverse fyldeord som ”*hmm*” og ”*hvaderdetnudethedder*” udeladt, bortset fra de steder, hvor jeg fandt, at fjernelsen af disse virkede meningsforstyrrende. Pauser er vist med ”..” eller (*pause*), hvis det var en

længere pause. Grin er vist med (*griner*). Personlige oplysninger er skjult ved at være udeladt i transskriptionen. Hvis en informant fortæller en personspecifik detalje, har jeg udeladt denne og eksempelvis skrevet (*konkret humanistisk uddannelse*) i stedet for den specifikke uddannelse, som interviewpersonen siger hun studerer. Til transskription har jeg benyttet programmet *F5 to MAC*.

Jeg ser det at transskribere som den spæde start på analysen, idet man, når man transskriberer, i en vis grad tolker, når man eksempelvis angiver om noget er grin eller gråd. Det er derfor vigtigt at pointere, at det er ordene, jeg tillægger betydning i min efterfølgende analyse, og at jeg derfor *ikke* har angivet tonefald og mindre stemningsskift i transskriptionen.

Efter jeg havde transskriberet interviewene, var det svært, for ikke at sige umuligt at overskue den bunke af empiri, der lå foran mig. Til at få overblik, meningskondenserede jeg interviewene et efter et. For hver passage i det enkelte interview skrev jeg stikord til, hvilke hovedpointer, som havde været i spil (Brinkmann & Tangaard, 2010). Derudover bemærkede jeg hvor i interviewene, der var skarpe sigende citater, som jeg kunne inddrage i specialet. Denne proces foregik med kuglepen og papir, da dette forekom mig mest praktisk. Jeg har dog skrevet et eksempel på min måde at meningskondensere ind på computeren, og dette er vedlagt som bilag 5.A.

Min rolle som forsker

Jeg betragter mig selv som medproducent af empirien sammen med interviewpersonerne i interviewene. Det forstået på den måde, at et interview kan ses som en *forhandling af mening* (Packer, 2011). Dette betyder, at de enkelte udsagn, som jeg har uddraget i forbindelse med forskellige pointer i analysen, ikke kan tages ud af den kontekst, hvori de er blevet sagt. Denne opmærksomhed handler om at være tydelig i, at den specifikt rumlige, tidslige og sociale kontekst, som forskningsinterviewet udgør, kan have betydning for interviewets udfald (Järvinen & Mik-Meyer, 2005).

Ud fra denne pointe, som støtter sig til Järvinen og Mik-Meyer, er det væsentligt at understrege, at den viden, jeg igennem interviewene har fået om feltet, altså ikke kan ses som en afdækket, objektiv sandhed. Derimod skal den opfattes som et udtryk for en kontekstuel og intersubjektivt forhandlet mening. Målet med den semi-strukturerede interviewform har som sagt været at lægge op til

dialogprægede interviews, som ikke unødigt fokuserer på temaer, der ikke er relevante i forhold til den enkelte interviewperson. Derimod er det hensigten at give informanten mulighed for at have indflydelse på, hvad der bliver dvælet ved og brugt mest tid på.

2.2 Specialets cases

Multiple case design

Som tidligere beskrevet er forestillingerne Maria & Mohamed og True Story valgt som specialets cases.

When using a multiple case design we should endeavour to treat each case as a single case so that we are able to establish a full account of that case before engaging in cross-case comparisons. The unity of the single case should be respected.

(de Vaus, 2001, 227)

Med udgangspunkt i David de Vaus principper for multiple case designs i bogen *Social Research*, er jeg opmærksom på, at de to cases Maria & Mohamed og True Story er forskellige. Det er eksempelvis derfor, at min analyse er bygget op som den er. Ud fra min meningskondensering af interviewene gennemgår jeg i analysedel 2 hver publikumoplevelse for sig. Det samme gør sig gældende i analysedel 1, hvor kunstnerisk ambition og strategi også udfoldes hver case for sig. Dette for at være tydelig med hvilken case, der er i spil hvornår. I specialets diskussion blander jeg de to cases, og laver det de Vaus kalder *cross-case comparisons*. Dette er valgt for at hæve specialets taksonomiske niveau og gøre det selvstændigt. Det er dog også i denne del af specialet vigtigt for mig, at det er tydeligt, hvilken case, de enkelte pointer kommer fra i første omgang. Jeg bestræber mig herved på at respektere det unikke ved hver enkelt case.

While case studies may achieve excellent internal validity by providing a profound understanding of a case, they have been widely criticized as lacking external validity (...) A case is just that – a case – and cannot be representative of a larger universe of cases.

(de Vaus, 2001, 237)

I et case-studie er der altså det iboende problem, at argumenter for studiets *eksterne validitet*, som de Vaus her nævner, ikke giver sig selv. Det ligger i et

case-designs natur, at det ikke er repræsentativt for noget i virkeligheden. Det oplagte spørgsmål er selvfølgelig så: *"Hvad skal vi så bruge et case-studie som dette speciale til?"*. Til at besvare det spørgsmål har jeg inddraget et velbrugt argument fra Bent Flyvbjerg omkring *det at finde sorte svaner*.

Case-værdien og "de sorte svaner"

Generalisering og repræsentativitet indenfor kvalitativ forskning er af en anden størrelse end i kvantitative studier. Som sagt er min undersøgelse et case-studie, og undersøgelsens relevans for feltet som helhed kan derfor illustreres med henvisning til Bent Flyvbjerg. Han argumenterer for relevansen ved case-studier ved at bruge påstanden om, og opfattelsen af, at alle svaner er hvide som eksempel. Virkeligheden er, at der også findes sorte svaner - og finder man én, kan man konkludere, at påstanden er falsk. Flyvbjerg argumenterer for, at casestudiet netop er godt til at finde disse "sorte svaner" (Flyvbjerg, 2006). I min undersøgelse ser jeg igennem de to cases – forestillingerne Maria & Mohamed og True Story – på, hvorvidt den kunstneriske strategi og ambition bag virkelighedsteater stemmer overens med publikums oplevelse. Mine konklusioner kan således potentielt få relevans for de, der konkret interesserer sig for virkelighedsteater og for de, der generelt interesserer sig for feltet for æstetik og politik.

Næste kapitel omhandler den teoretiske ballast i specialet.

Kapitel 3: Hvorfor denne forvirring?

3.1 Virkelighedsteaterstrategien, Solveig Gade

I denne del af kapitlet sigter jeg mod at få defineret, hvad virkelighedsteaterstrategien indebærer udover, at den skaber *forvirring hos publikum*. Til det tager jeg udgangspunkt i mit interview med forsker, og tidligere dramaturg på Det Kongelige Teater, Solveig Gade, som aktuelt sidder med et forskningsprojekt om *dokumentariske strategier i samtidsteatret*. Jeg har fokus på at få belyst virkelighedsteaterstrategiens styrker og svagheder ud fra Gades akademiske perspektiv. Det centrale spørgsmål her er altså, ”hvornår henholdsvis lykkes eller fejler virkelighedsteaterstrategien?”.

Til at starte med afklarer jeg, hvorfor det netop er virkelighedsteaterstrategi, som er det gennemgående begreb i specialet.

Begrebsafklaring

Kært barn har mange navne, og således forholder det sig også med virkelighedsteatret. *Reality teater*, *the theatre of the real*, *the theatre of facts* eller *det senmoderne dokumentarteater* er eksempler på betegnelser, som i forskellige sammenhænge bruges om teaterformen. Jeg har dog, med inspiration fra Gade, valgt at bruge *strategi*, som gennemgående begreb for, hvad det er jeg ønsker at belyse med min undersøgelse.

Gade: Fordi at ”genre”, det bliver tit sådan nogle ting, man så skal krydse af. Og så bliver det nærmest nogle regler man skal opfylde. (...) Og der synes jeg måske, at den der ”strategi” åbner mere op for, at det er.. og det er måske netop også koblet mere til det politiske, at det sådan er et ”take”, man har for at nå frem.

(Bilag 2.A, 6:258)

Det kan også synes oplagt at definere virkelighedsteatret som en genre, men at tænke ud fra genrer kan nemt komme til at blive en rigid kasse-tænkning, hvorimod strategi-begrebet i stedet åbner op. Det ”åbner op” forstået på den måde, at en strategis udformning kan variere alt efter, hvad målet er. Derudover leder begrebet strategi, som vi kender det fra krig, sport og spil, tankerne mod, at

”noget skal opnås”. Dette giver god mening i og med, at det er kunstnernes ambition bag virkelighedsteaterforestillingerne, som specialet især drejer sig om.

Dokumentarisk teater i dag

Man skal passe på med at opfatte virkelighedsteaterstrategien som noget helt unikt for nutidens teater. Gade lægger vægt på, at strategien kan spores tilbage i teaterhistorien, og hun betragter faktisk virkelighedsteaterstrategien som en del af det dokumentariske teaters *tredje* bølge. Første bølge opstod i 1920’erne med eksempelvis Erwin Piscator, som havde ”arbejderkor”, et kor af folk fra forskellige arbejder-foreninger, på scenen i en række forestillinger. Anden bølge kan ses i 1960’erne og en mand som Peter Weis, der eksempelvis brugte originalt materiale fra retssager mod Auschwitz-bøddler i forestillingen *Forundersøgelsen* (Lehmann, 2006). Den tredje bølge, som virkelighedsteaterstrategien skal opfattes som en del af, adskiller sig fra de tidligere bølger ved, at der er en opmærksomhed på, at dokumenter fra virkeligheden ikke nødvendigvis afspejler virkeligheden. Dette kalder Gade en poststrukturalistisk repræsentationskritik.

Gade: Den bølge (Den tredje) er også meget informeret af sådan en poststrukturalistisk repræsentationskritik. Med det, der mener jeg, at man ikke nødvendigvis mener, eller at man ikke længere tager det for givet, at et dokument afspejler virkeligheden. Men at man i højere grad tænker, det kan sagtens være, at det er blevet manipuleret.

(Bilag 2.A, 2:63)

Denne bølge er en tendens, der også kan ses på andre kunstneriske felter end scenekunsten. Det er eksempelvis oplagt at se autobiografismen som en pendant til virkelighedsteaterstrategien. Selvbiografier bliver udgivet som aldrig før, og det subjektive perspektiv og verdensbillede er i den grad et, der i dag går igen både i litteraturen og i teatret (Bilag, 2.A, 3).

I begrebet *den poststrukturalistiske repræsentationskritik*, ligger ifølge Gade, at selve det at skrive historie eller udlægge virkeligheden i sig selv er problematisk. Det er ikke en objektiv gebet, men derimod en subjektiv gebet, at skrive historie. Historieskrivning vil til alle tider være formet af det blik, der lægges på historien.

3 HVORFOR DENNE FORVIRRING?

Gade: Man er ligesom klar på, at historieskrivning ikke er en objektiv gebet. Det er en subjektiv gebet, som er formet af det blik, som den, der nu skriver historien, lægger på den. Og en konsekvens af det er også, at de personlige dokumenter, altså de personlige vidnesbyrd og den personlige historie, altså det subjektive perspektiv, simpelthen er vundet rigtig meget frem som dokument.

(Bilag 2.A, 4:154)

Ud fra denne pointe er den lette konklusion, at når alt er subjektivt, så kan man slet ikke snakke om at noget er *virkeligt*. Dette er en *poststrukturalistisk fælde*, siger Gade. Vi bliver nødt til at tage virkelighedsteatret alvorligt og forholde os til, at kunstnerne bag bruger denne strategi, hvor publikum forvirres med hensyn til hvad der er virkelighed og fiktion, fordi de gerne vil 1) nærme sig en virkelighed, 2) sige noget om den og 3) måske endda rykke ved den. Vi skal altså ikke være blinde for, at der ofte ligger et oprigtigt politisk engagement bag disse forestillinger.

Gade: På trods af, at man benytter sig af poststrukturalistiske strategier og på trods af, at man leger med koblingen af fiktion og fakta og så videre, så er der den her, at man forpligter sig over for virkeligheden. Man vil rent faktisk gerne nærme sig det, der er "derude". Og måske bliver fiktion en måde at gøre det igennem på. Den dobbelthed synes jeg er vigtig faktisk. At det er ikke bare sjov og ballade og fransk poststrukturalisme og sådan noget.

(Bilag 2.A, 9:398)

Når virkelighedsteaterstrategien lykkes og når den fejler

Forholdet mellem den manglende objektive sandhedsværdi i det subjektive perspektiv på den ene side og det oprigtige politiske engagement hos kunstnerne på den anden side er, ifølge Gade, særdeles central i en analyse af virkelighedsteaterstrategiens styrker og svagheder. Hun nævner, at det netop er, når publikum bliver konfronteret med, at deres egen virkelighedsopfattelse også er subjektiv, at strategien lykkes. Gade bruger hendes egen oplevelse med forestillingen *Pretty Woman A/S* (af gruppen Fix & Foxy, 2008), der tog udgangspunkt i den kendte hollywoodfilm. Denne gang med prostituerede fra Vesterbro på scenen.

3 HVORFOR DENNE FORVIRRING?

Gade: Den (Pretty Woman A/S) var jeg giga kritisk overfor, da jeg gik ind og så den. (...) Altså jeg kom med alle mine fordomme, og det lød som om, at de udnyttede de her kvinder og "var det ikke bare et smart stunt" og så videre. Og undervejs havde jeg virkelig en fornemmelse af at blive konfronteret med alle mine egne fordomme og altså få den her fornemmelse af, at gulvet egentlig blev revet lidt væk under mig.. og "hvor står jeg egentlig selv i forhold til det her?".

(Bilag 2.A, 7:297)

Gade blev igennem forestillingen udfordret til at tage sine egne idéer omkring rigtigt og forkert op til revision. Dette understreger ifølge Gade, at virkelighedsteaterstrategien lykkes, når det ikke bliver "skåret ud i pap", hvad der er op og ned og rigtigt og forkert. Og allerhelst skal forestillingen invitere publikum til at tænke over, hvor de selv står i forhold til den enkelte forestillings aktuelle problemstilling. Så det bør ikke være målet, at forestillingen fortæller, eller måske endda prædiker for publikum, at deres fordomme er forkerte. Virkelighedsteaterstrategien skal derimod bruges til at sætte refleksionen i gang hos publikum. Den lykkes altså, når publikum tænker: "Hvorfor tænker jeg som jeg gør?".

Gade: Jeg var helt blown away, da jeg kom ud fra den. Og for mig at se, så er det noget af det, ja som god kunst kan gøre i det hele taget, men særligt de her doku-strategier kan gøre, tror jeg. (...) måske også noget med at få os til at kigge på, altså den måde vi lidt pr. automatik ser på verden på.

(Bilag 2.A, 7:304)

Gade siger, at det er afgørende, at forestillingerne også problematiserer sig selv. Dette leder over til, hvornår virkelighedsteaterstrategien fejler. Og vidende at det er i den kritiske refleksion, at forestillingerne hæver sig over blot at være et produkt af den problematiske repræsentation af virkeligheden, som virkelighedsteatret i sin kerne har som mål at problematisere og kritisere.

Gade: Jeg tror, at jeg vil sige, at det dårlige virkelighedsteater, det er sådan noget, der ligesom siger.. eller prætenderer. Altså ligesom går ind og siger "alle politikere lyver. Sådan "alt hvad vi har hørt om denne her case er blevet fremført sådan og sådan, men nu kommer den sande version.". Det er der jo også meget af det, der gør. Altså lidt har den der tro på, at "nu skal i bare høre..". Så altså, jeg mener, virkelighedsteater kan også være ekstremt

3 HVORFOR DENNE FORVIRRING?

manipulerende. Og være ligeså propagandistisk som det mediespind, det hævder at kritisere.

(Bilag 2.A, 7:297)

Denne pointe leder over til det element af virkelighedsteaterstrategien, som jeg i specialet har et særligt fokus på. Jeg sigter her mod den dobbeltheden, der ligger i, at skuespilleren på scenen i virkelighedsteatret både er sig selv og i rolle.

Dobbeltheden: Søren Pilmark og rollen

Denne dobbeltheden er egentlig et generelt karakteristikum for alt teater. Dog ”zoomes” der i virkelighedsteatret ind på den. Lighederne og forskellene mellem personen og rollen på scenen er således et centralt omdrejningspunkt i virkelighedsteaterstrategien.

Gade: Der står jo altid den her person, som er spaltet på scenen, ikke? Man er en rolle, og så står man der som sig selv, i kød og blod. Og jeg vil sige, at den spaltning er måske mere udtalt i virkelighedsteatret. Sådan mere intensiveret eller mere radikaliseret. (...) Måske vil publikum ved første indsigt tænke ”det er jo Søren Pilmark, der står der, og han er jo sig selv”, men på et eller andet tidspunkt vil de jo nok også tænke ”ej, han spiller vist en rolle”, og blive bevidst om den der dobbeltheden.

(Bilag 2.A, 9:428)

Forvirringen hos publikum er her nøglen til at forstå, hvordan virkelighedsteaterstrategien hænger sammen med den tid vi lever i, hævder Gade. *Fake news* og iscenesatte virkeligheder er en del af vores færden på internettet såvel som i mediebilledet generelt. Sammenblandingen af fakta og fiktion er altså et grundvilkår i det senmoderne samfund, og dette er ifølge Gade et argument i sig selv for, hvad virkelighedsteaterstrategiens relevans og centrale pointe bør anses for at være.

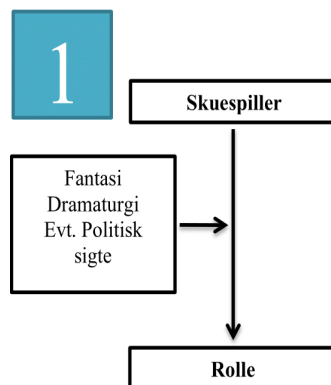
Gade: Det (dokumentariske) bliver ofte koblet med fiktion eller fiktive strategier, så man ligesom får det der utydelige terræn, hvor man bliver i tvivl. ”hvad er rigtigt?”, ”hvad er forkert?”. Og så kan man koble det med den viden, vi indhenter om verden ved at gå på nettet eller ved at læse aviser eller ved at høre politikere tale, eller hvad ved jeg.. altså ”hvad er rigtigt og hvad er fiktivt?”, ”hvor meget er fiktion er der og hvor meget er iscenesat?”

(Bilag 2.A, 8:355)

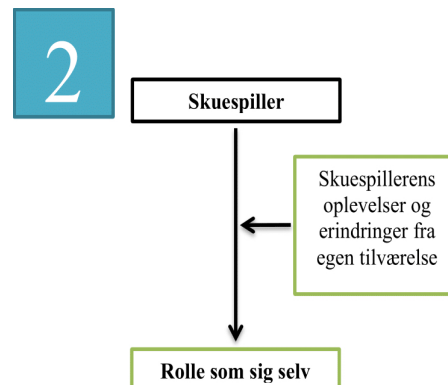
Gade understreger her virkelighedsteatrets nutidige relevans, og hun bidrager med den forklaring, at *dobbeltheden*, det vil sige vekselvirkningen mellem skuespilleren og skuespillerens rolle, til alle tider er aktuel i teatret, men at den er specielt aktuel i virkelighedsteatret. Der bliver ”zoomet” ind på denne dobbelthed, og det slørede felt mellem skuespilleren selv og skuespillerens rolle er mere markant. Det slørrede felt bruges af kunstnerne som en strategi til at skabe den førnævnte *forvirring hos publikum*. Dobbeltheden ligger som sagt i, at skuespilleren ikke er sig selv på scenen, men samtidig er skuespilleren heller *ikke ikke sig selv* på scenen. Her trækkes der på begrebet *not not me* fra den amerikanske teatervidenskabsprofessor Richard Schechner (Lehmann, 2006).

To analysemodeller: Klassisk strategi og Idealtypisk virkelighedsteaterstrategi

Jeg vil nu introducere to simple modeller for at vise, hvad Gade har bidraget med til specialets undersøgelse. Dette har jeg kaldt den *idealtypiske virkelighedsteaterstrategi*, og jeg specificerer her, hvad dens kendetegn er i forhold til en *klassisk teaterstrategi*.



Figur 2:
Klassisk teaterstrategi



Figur 2:
Idealtypisk
virkelighedsteaterstrategi

Model 1 viser en *klassisk strategi*, som er kendetegnet ved, at skuespilleren spiller en rolle. Den rolle er formet af fantasi, dramaturgiske overvejelser og eventuelt også et politisk sigte. Jævnfør sidste afsnit, og eksemplet med Søren Pilmark, er dobbeltheden mellem skuespiller og rolle til stede. Det slørrede felt, og dermed forvirringen hos publikum, er dog ikke markant. Model 2 viser relationen mellem skuespiller og rolle i en *idealtypisk virkelighedsteaterstrategi*. Her spiller skuespilleren rollen som sig selv. Rollen er derfor ene og alene formet

efter skuespillerens personlige oplevelser og erfaringer. Dobbelttheden er i høj grad til stede i denne strategi. Det slørede felt, og dermed forvirringen hos publikum, er derfor også markant større end i model 1. Det er vigtigt at understrege, at de to modeller er idealtyper, da det er utænkeligt, at en virkelig relation vil kunne være så rendyrket som en af disse modeller. Jeg vender tilbage til modellerne i løbet af analysen.

Det oplagte spørgsmål efter dette afsnit er selvfølgelig ”Hvad skal vi så bruge denne forvirring til i teatret?”. Til dette inddrager jeg i det følgende to teoretiske perspektiver fra virkelighedsteatrets samtid. Perspektiverne er af filosofisk karakter og er anført af henholdsvis Jacques Ranciere og Morten Kyndrup. Perspektiverne sigter mod at vise, hvordan teatret kan *gøre publikum klogere* igennem den forvirring, som virkelighedsteatret drejer sig om. Det skal understreges, at det er *mit* argument, at disse to perspektiver kan tages til indtægt for en sådan sammenkædning.

3.2 Den frigjorte tilskuer, Jacques Ranciere

Rancieres perspektiv, der bliver udfoldet i dette afsnit, har jeg inddraget for at have et teoretisk formuleret bud på, hvad ”det gode teater” er. Det er hensigten at inddrage Rancieres pointer herfra i analysen til at belyse om de to belyste virkelighedsteaterforestillinger lever op til Rancieres ideal. Mit argument er, at den *publikumfrigørelse*, som Ranciere beskriver, teoretisk og idealtypisk må tænkes at kunne opnås igennem eksempelvis den forvirring hos publikum, som tidligere er belyst som omdrejningspunktet i virkelighedsteatret. Jeg tager i afsnittet udgangspunkt i værket *The emancipated spectator* (2009).

Publikum-paradokset

Som nævnt i specialets indledning, er Ranciere overbevist om, at vi har brug for et ”andet slags” teater. Argumentation for dette tager udgangspunkt i den sproglige pointe i, at ordet *dramas* oprindelige betydning er *handling*. Ud fra denne udleder Ranciere det, han kalder *the paradox of the spectator*. Forholdet mellem skuespillerne på scenen og publikum i salen på publikumsrækkerne hviler traditionelt på en ikke hensigtsmæssig opfattelse af, hvad publikum bør opfattes som. Publikum-paradokset henviser til det, at publikum pr. definition er

3 HVORFOR DENNE FORVIRRING?

passive, men samtidig er publikum altafgørende for, at vi overhovedet kan snakke om et teater, konkluderer Ranciere.

There is no theatre without spectators (...). But according to the accusers, being a spectator is a bad thing for two reasons. First, viewing is the opposite of acting: the spectator remains immobile in her seat, passive. To be a spectator is to be separated from both the capacity to know and the power to act.

(Ranciere, 2009:2)

Og hvordan løser vi så dette publikum-paradoks, og undgår at publikum er passive i teatret? Ranciere hævder, at der er to løsninger. De to løsninger har begge det sigte at aktivere publikum i den forstand, at ”meningen med forestillingen” ikke fremstår eller fremkommer tydeligt, hvis ikke publikum selv tænker og investerer kræfter i at ”linke” forestillingens forskellige elementer.

Den ene løsning er den, hvor publikum får funktionen at være *the scientific investigator*. Her skal publikum så at sige regne et mysterium ud og herved finde frem til meningen med forestillingen. Den anden løsning er, at publikum igennem forestillingen bliver præsenteret for et idealtypisk dilemma, som er alment sigende for menneskers liv. Forestillingens mening og relevans for den enkelte tilskuer afhænger af- og udspringer således fra denne tilskuers egen ”evalueringssans” (*his own sense of evaluation*) (Ranciere, 2009).

I løsning nummer to, som er den Ranciere anbefaler i forsøget på at løse publikum-paradokset, trækkes der helt tydeligt tråde tilbage i teaterhistorien. Her til både Bertolt Brecht og Antonin Artaud, som med henholdsvis *det episke teater* og *grusomhedens teater* også plæderede for at aktivere det publikum, som ellers havde funktion af ”vidner” i relation til skuespillerne, som på scenen udlevede en ”lukket virkelighed” (Ranciere, 2009). Tænk her på *det naturalistiske teater* fra den korte teaterhistoriske gennemgang i indledningen (afsnit 1.1).

Det gode teater er ifølge Ranciere det teater, som i stedet for at hævde at virkeligheden på scenen er et billede af virkeligheden med ”to streger under”, stiller spørgsmålstegn ved den iscenesatte virkelighed.

Dette spørgsmålstegn skal eksempelvis stilles ved: Forestillingens sammenlignelighed med det omkringliggende samfunds virkelighed, ligheder og forskelle forestillingen og virkeligheden imellem og forestillingens virkning i forhold til henholdsvis ejerskab og fremmedgørelse hos publikum. Og grunden til

at netop dette er kendetegnende for ”det gode teater” i Rancieres perspektiv er, at dette vil medføre en intellektuel frigørelse, eller *emancipation*, hos publikum.

”Good” theatre is one that uses its separated reality in order to abolish it. (...). Or rather, it is the network of presuppositions, the set of equivalences and oppositions, that underpin their possibility: equivalences between theatrical audience and community, gaze and passivity, exteriority and separation, mediation and simulacrum; oppositions between the collective and the individual, the image and living reality, activity and passivity, self-ownership and alienation

(Ranciere, 2009:7)

Den uvidende lærer

Denne intellektuelle emancipation er det modsatte af *stultification*, som direkte oversat betyder fordummelse. Stultification er dog et mere præcist begreb at bruge, da det dækker over den proces, hvor en uendelig bekræftelse af éns manglende evner finder sted. For at forklare forskellen mellem emancipation og stultification, bruger Ranciere et lærer-elev-forhold som arketypisk eksempel. Læreren kan blot ved at ændre sin tilgang til relationen til eleven også ændre, hvad eleven får ud af mødet med læreren.

En klassisk lærer-elev-relation er kendetegnet ved, at der er en ”afgrund” (*a gulf*) imellem læreren og eleven, idét lærerens opgave er at ”fodre” eleven med læring, så den videnskabsmæssige afstand mellem de to kan blive mindre. Det er her stultification, og den uendelige bekræftelse af manglende evner hos eleven, giver mening. For at læreren kan ”fodre” eleven med den rigtige viden, må læreren have overblik over, hvor ”afgrunden” er, og hvad den består af. Dette betyder, at afgrunden konstant vil være defineret af læreren (Ranciere, 2009). Ranciere indfører begrebet *den uvidende lærer* for at forklare, hvordan en mere hensigtsmæssig lærerrolle kan beskrives. Den ”dumme” lærer skal her ikke forstås bogstaveligt som en uintelligent lærer, som ikke er eleven overlegen i viden om et givent emne. Derimod skal han forstås som en lærer, der bevidst har givet afkald på *the knowledge of ignorance*, hvilket er møntet på den før beskrevne ”afgrund”. Læreren skal ikke tro, at der er en forskel mellem hans og elevens intelligens. Udgangspunktet for relationen skal i stedet være, at eleven og læreren er lige intelligente i udgangspunktet.

3 HVORFOR DENNE FORVIRRING?

Intellectual emancipation is the verification of the equality of intelligence (...)

There are not two sorts of intelligence separated by a gulf.

(Ranciere, 2009:11)

Mennesket lærer alt igennem livet ud fra samme princip, som det i første omgang lærte sit modersmål, nævner Ranciere. Dette er et eksempel på, hvilken mekanisme han adresserer med denne "intelligensernes lighed". Barnet lærer sit modersmål ved, at de voksne omkring det snakker sammen. På den måde bliver sproget (og "visdommen") præsenteret som et ukendt territoriums ting og symboler, og ikke som en sandhed barnet skal "fodres" med. Ud fra denne logik, bør eleven også undervises, hævder Ranciere.

The distance the ignoramus has to cover is not the gulf (...). It is simply the path from what she already knows to what she does not yet know.

(Ranciere, 2009:11)

Eleven kan lære ved at blive sat i den lærdes sted og blive udfordret ved at skulle gøre og ikke bare lytte. I den pædagogiske verden kan der her ses et slægtskab med John Dewey og princippet *learning by doing* (Holtoug, 2006). Det er ved at opleve på egen krop, beskrive denne oplevelse, fortolke den og samtidig forholde sig til andres oplevelser og historier, at eleven kan blive klogere. Husk her, at hele pointen med denne lærer-elevanalogi er, at forholdet mellem skuespiller og tilskuer ifølge Ranciere bør angribes på samme måde. Det er *det aktive* i tilskuerens (og elevens) handlen, der fører til intellektuel frigørelse hos publikum

Idiomet

The spectator also acts, like the pupil or scholar. She observes, selects, compares and interprets. She links what she sees to a host of other things that she has seen on other stages, in other kinds of space. She composes her poem with the elements of the poem before her.

(Ranciere, 2009:13)

Idéen om *den uvidende lærer* overfører Ranciere altså til teatret. For at forstå, hvordan Ranciere tænker, at dette skal ske i praksis, må man se på begrebet *idiomet*. Hver enkelt tilskuer forstår og fortolker forestillingen mens de "komponerer deres eget digt". "Digtet" skal forstås som den enkeltes virkelighed

eller udlægning af verden. Et sådant ”digt”, komponerer skuespillerne, og dramatikerens bag for den sags skyld, også.

Menneskerne på og foran scenen er altså ligeværdige og har hver især sin egen version af, hvad forestillingen udtrykker og betyder. Den enkelte tilskuers evne (*power*) til individuelt at fortolke forestillingen ud fra eget verdensbillede er den evne, som skal vækkes for, at publikum bliver emanciperede. Dette gøres ved at skabe *idiomer*, hvilket kan oversættes til en forestillings ”meningsbillede”. Idéen er, at forestillingens idiommer ikke giver mening, hvis ikke publikum bruger deres egen livshistorie i deres fortolkning og forståelse af dem. Når nogen bruger udtrykket ”*vi er alle i samme båd*”, giver det kun mening for dem, der ved, hvad en båd er, og at det at være uden for båden ikke er en reel mulighed, da vandet er vådt og koldt og farligt. De, der er ”i samme båd”, er altså i samme situation (om den så er at foretrække eller ej). Du tænker sikkert, at dette eksempel virker meget banalt, men det er netop fordi, du forstår idiomet.

The effect of the idiom cannot be anticipated. It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own story. An emancipated community is community of narrators and translators.

(Ranciere, 2009:22)

Med andre ord er Rancieres hovedpointe, at der skal skabes rum for, at tilskueren selv kan medtænke forestillingen, og at den aktive deltagelse ligger i en grundlæggende anerkendelse af tilskuerens evne til at reflektere og fortolke, hvilket er en aktiv handling. Hvis en teaterform formår dette, vil det ifølge Ranciere betyde, at publikum frigøres, og dette vil på sigt have betydning for meget mere end den enkelte forestillings umiddelbare udstrækning i tid og rum.

To dismiss the fantasies of the rod mad flesh and the spectator rendered active, to know that words are merely words and spectacles merely spectacles, can help us arrive at a better understanding of how words and images, stories and performances, can change something of the world we live in.

(Ranciere, 2009:23)

3.3 Den Æstetiske Relation, Morten Kyndrup

Jeg udfolder i dette afsnit et andet perspektiv på, hvad ”det gode teater” kan give publikum. Litteraten Morten Kyndrup er afsender på dette erkendelsesteoretiske perspektiv. Kyndrups grundlæggende idé er, at den æstetiske relation mellem

kunstværk og individ indebærer andet og mere end blot den æstetiske virkning. Jeg fokuserer i afsnittet på pointen, at beskueren af et kunstværk, eller publikummet i teatret, kan opleve at *se sig selv se* i en æstetisk relation.

Kyndrup tager udgangspunkt i, at romantikkens sammenkædning mellem den æstetiske oplevelse og kunstværker ikke er fyldestgørende. Den æstetiske oplevelse har at gøre med andet og mere end kunst, og omvendt har kunst mere i sig end den æstetiske virkning, som isoleret set ofte handler om en simpel smagsdom, hvor spørgsmål er, om beskueren kan lide kunstværket eller ej.

Kyndrup påstår, at der er brug for en moderne og alternativ måde at anskue forholdet mellem kunst og æstetik. De to begreber har været ”gift” siden 1800-tallet, og det er ikke nødvendigvis givtigt i dag, at dette ”ægteskab” består uden at blive udfordret. Det centrale er, hvad der karakteriserer de to parter, når de er adskilt (Kyndrup, 2008).

Når æstetikken ofte svulmende diskurser hævdede at have monopol på ikke bare sandheden i kunsten, men også om kunsten (og herigennem ofte endog sandheden om sandheden), (...) – så blev det svært for kunstvidenskaberne at komme til med en anden slags, en videnskabelig sandhed.

(Kyndrup, 2008:54)

En anden måde at opfatte kunst og æstetik på er at se dem som to forskellige modellerende operationer, som i udgangspunktet starter hver sit sted; i kunsten og i æstetikken. Det fælles er imidlertid, at begge modellerende operationer er kendetegnet ved, at noget bliver til noget andet. Igennem en æstetisk relation oplever ”jeg’et” igennem ”det’et” en forståelse eller erkendelse af ”vi’et” (Kyndrup, 2008). Denne sammenhæng hæfter Kyndrup sammen med den idealtypiske smagsdom: Jeg’et afsiger en smagsdom, det’et er objekt for denne æstetiske relation, og vi’et er det, som jeg’et i sin smagsdom anråber med hensyn til, at dommen har en almen gyldighed (Kyndrup, 2008). Smagsdommen er ikke nødvendigvis i balance, og som Kyndrup også nævner som eksempel, kan man sagtens forestille sig en smagsdom, hvor der er et overeksponeret ”jeg”. Dette resulterer i, at smagsdommen nærmere er et postulat end en idealtypisk smagsdom.

Det særlige ved Kyndrups perspektiv er imidlertid, at han siger, at denne smagsdom lige såvel som den kan være rettet mod kunst, kan være rettet mod

3 HVORFOR DENNE FORVIRRING?

”hverdagsagtige” ting og begivenheder. Dette understreger, at ægteskabet mellem æstetik og kunst er baseret på falske forudsætninger. Hvis man i stedet opfatter kunst og æstetik som to forskellige modellerende operationer, vil sammentræffene imellem dem tydeligt vise, at det er tilfælde snarere end reglen, at det bringer de to ting sammen.

Man kunne begribe attribuering til kunsten og attribuering til det æstetiske som to forskellige modellerende operationer. Da ville under alle omstændigheder kvantificerende indbyrdes operationaliseringer fremstå som i bedste fald et resultat af ekstreme, enkeltstående særtilfælde – men som i almindelighed ubegrundede, ubegrundelige og dermed meningsløse.

(Kyndrup, 2008:81)

Det oplagte spørgsmål, som Kyndrup selv fremhæver i forlængelse af dette, er selvkært, om der er baggrund for sådan en opfattelse. I argumentationen herfor, fremhæver han, at det, siden de avant-gardistiske kunstretningers opståen i starten af det tyvende århundrede, er blevet opfattelsen, at ”alt” (alle objekter, begivenheder, situationer osv.) kan være kunst. Dette har Marcel Duchamp på flotteste vis eksemplificeret med kunstværkerne ”Fountain” og ”Bottle Rack”, som henholdsvis er et pissoir og et flaskestativ. I kraft af at Duchamp har sagt, at det er kunst, betragtes begge i dag som kunst. Men omvendt er det ikke sådan, at vi i vores dagligdag går og forholder os til alle urinaler eller flaskestativer som om de var kunst (Kyndrup, 2008).

Dertil kommer, som vi ved, at ikke enhver relation til et kunstværk nødvendigvis er æstetisk, heller ikke i denne bredere forstand. Vi kan med lethed forholde os kognitivt, politisk, økonomisk etc. til kunstværker. Omvendt indbefatter ikke alle æstetiske relationer nødvendigvis kunstværker.

(Kyndrup, 2008:82)

Den æstetiske relation derimod kan være relevant i forhold til en hvilken som helst genstand, begivenhed eller situation. Man kan eksempelvis tænke på den førnævnte idealtypiske smagsdom. Kyndrups pointe er altså, at ”alt” kan være æstetisk, men at ”alt” ikke kan være kunst, og videre herfra gør han det tydeligt, at et kunstværk ej heller nødvendigvis fordrer en æstetisk relation.

Kunst er ikke containere med betydning

Som tidligere nævnt er fællesnævneren for de to modellerende operationer, kunst og æstetik, at noget bliver til noget andet. I denne ”forvandling” er betydningshandlinger centrale. Kyndrups pointe er videre, at betydningshandlinger kan inkarnere sig i betydningsartefakter, og at disse artefakter har flere lag af betydning. Først rummer artefaktet den umiddelbare udsagte udsigelse. Her kommer der et udførligt eksempel på dette:

Tænk på forestillingen Maria & Mohamed. Kunstværkets udsagte udsigelse er at fortælle historien om de to menneskers liv, fra de bliver født, vokser op og til de til sidst møder hinanden. En ”rejse i to liv”, som man kunne læse i forestillingens program. Den udsagte udsigelse rummer både virtuelle (foreskrevne) og reale handlingsbetydninger, og begge disse indeholder både historiske og nutidige betydninger, som kan afdækkes (Kyndrup, 2008). Samme betydningshandling kan dog sagtens rumme flere betydninger nutidigt versus historisk. Tilbage til eksemplet: Maria har lys hud og Mohamed har mørk hud. De er begge to uddannede skuespillere og er vokset op i henholdsvis Nordsjælland (Maria) og Jylland (Mohamed). I dag giver det mening at tillægge Mohameds status som skuespilleruddannet en betydning som mønsterbryder. Mohamed bliver billedet på en indvandrer, som ”trods alt” klarer sig godt og viser vejen for ”alle dem”, der ikke lykkes med at blive integreret. Omvendt ville det i starten og midten af det 20. århundrede måske være mere oplagt at tilskrive Mohamed en betydning som et ”eksotisk” eller fremmed element i det danske samfund. En sort mand fra det store udland var ikke dengang normalt i Danmark på samme vis som i dag. En umiddelbar reference til mønsterbryder, og et handlingsmønster for indvandrere i det hele taget, syntes derfor ikke oplagt.

Zoomer vi nu tilbage til den særlige type betydningshandlinger, som finder sted inden for kunsten, så er det klart at kunstværker ikke i dette perspektiv med føje kan opfattes som proteser eller containere for foreliggende blokke af ”betydning”.

(Kyndrup, 2008:155)

Hensigten med eksemplet er at vise hvad betydningslag, som bestemmes af den historiske kontekst, er. Kyndrup understreger dog, at kunstværker ikke bør opfattes som ”containere” med betydning (Kyndrup, 2008). Det centrale med betydningshandlinger er nemlig, at vi som beskuere af kunst ikke blot ser

3 HVORFOR DENNE FORVIRRING?

kunsten og tillægger den forskellige betydninger. Derimod ser vi os selv se kunsten og tillægger den forskellige betydninger.

Publikum ser sig selv se

At agere på højde med sig selv vil sige at kunne transponere sig hen i udsigelses- og anskuelsespositioner, hvorfra vi ser os selv se det vi ser – og ser dette under det vilkår af begrænset dennesidighed vi har indset at vi er underlagt.

(Kyndrup, 2008:163)

Kyndrups pointe er, at man ikke ser et modernistisk kunstværk – man ser sig selv se det, og at dette baner vejen for helt nye typer af indsigt. En indsigt, der er personlig og som er karakteriseret ved refleksion omkring egen udsigelsesposition. Det vil sige, at vi som beskuere agerer på højde med os selv.

Kapitel 4: Kunstnernes ambition og publikums oplevelse

I dette kapitel udfolder jeg specialets deskriptive analyse. Første afsnit tager udgangspunkt i mine interviews med henholdsvis Maria Rich og Nanna Cecilie Bang. Mit mål er her at gøre det klart, hvad de to kunstneres ambitioner med de to konkrete forestillinger, Maria & Mohamed og True Story, er. Herunder hvordan deres strategi kan placeres i forhold den klassiske strategi og den idealtypiske virkelighedsteaterstrategi. I den forbindelse introducerer jeg to nye analysemodeller, som viser Rich og Bangs virkelighedsteaterstrategier. I andet afsnit præsenterer jeg de enkelte publikumsoplevelser én efter én. Jeg fokuserer her på at tegne en *informantprofil* af hver enkelt tilskuer, jeg har interviewet. Udover at redegøre for hvilket arbejde de har og de andre faktuelle oplysninger, jeg har adgang til, vil jeg beskrive den enkelte informants forhold til ”det at gå i teatret”. Jeg vil til sidst også udpensle, hvordan den enkelte informant har oplevet den førmtalte *forvirring* i den pågældende forestilling.

4.1 Kunstnernes ambition med virkelighedsteaterstrategien

Maria Rich: ”Jeg spiller rollen som mig selv”

Rich: Der har da helt klart været sådan en tendens, hvor det kommer tættere og tættere og tættere på (...). Altså med det her projekt, har jeg tænkt ”Okay, nu gør jeg det helt enkelt. Helt rent, ikke andet.” Nu blev det afsløret, hvad jeg har i mig. Eller, dele af det jeg har i mig, ikke?

(Bilag 2.B, 8:374)

Sådan beskriver Maria Rich selv sit udgangspunkt for, hvorfor hun har brugt virkelighedsteaterstrategien i Maria & Mohamed. Hun bekræfter samtidig det, som blev fremhævet i det seneste afsnit, igennem Gades akademiske vinkel, at hun med forestillingen skriver sig ind i en tendens i tiden. En tendens, hvor autenticitet og den private vinkel er blevet mere og mere anvendt og populær i teaterverdenen. Det er således også understreget, at det fra kunstnerisk side er valgt, at skuespillerne, Maria Rich og Mohamed Osman, *spiller rollen som dem selv* i forestillingen.

Ambitionen med *Maria & Mohamed*

Rich og Osman skulle spille sig selv, og derved skulle forestillingen fremstå vedkommende og nærværende for publikum. Det centrale i processen frem mod den endelige forestilling var at vælge nogle *afgørende situationer* i de to skuespilleres liv. Situationer, hvor Rich og Osman har taget nogle livsformende valg. To eksempler fra forestillingen er Maria, der overvejer selvmord og Mohamed, der tager afstand til sin families religion. Til spørgsmålet om, hvor vigtigt det dokumentariske lag var i forestillingen, og hvorfor det var overhovedet var vigtigt, svarer Rich:

Rich: Vi diskuterede meget om vi skulle tage de rigtige navne og tage de rigtige steder og personer og alt muligt. Så det har været sådan en vippen frem og tilbage. Men vi endte med at syntes det var interessant, at det ligesom var til stede i rummet. At folk havde den der fornemmelse "Fuck det er sgu virkeligt!"

(Bilag 2.B, 5: 218)

Det var altså vigtigt for Rich, at publikum blev overbevist af autenticiteten i forestillingen. Ambitionen var, at publikum videre skulle reflektere over, hvilke afgørende situationer, der har formet *deres* eget liv. Rich formulerer det på den måde, at forestillingen bør betragtes som et eksperiment og en *identitetsundersøgelse*, som publikum er en del af. Rich og Osman stiller sig selv til rådighed som eksempler i denne undersøgelse. Det er igennem en høj grad af ærlighed og nærvær, at Rich og Osman fremstiller sig selv. Dette er afgørende, fremhæver Rich. Det er eksempelvis også derfor, at det var vigtigt at bryde "den fjerde væg" i forestillingen og henvende sig direkte til publikum.

Rich: Det var et eksperiment, for at finde ud af hvad, hvad er det for nogle valg, der gør en personlighed, og det eksperiment stiller vi ligesom til rådighed for publikum. Så publikum bliver også en del af det.

(Bilag 2.B, 2:72)

Rich: Jeg synes det er interessant, at folk de sidder og går med på den undersøgelse. Også for at stille spørgsmålene til sig selv: "Hvor ærlig kan jeg være i mit liv?" "Hvor ærligt kan jeg genfortælle vigtige situationer i mit liv?" og "Hvor afklaret er jeg med, hvad det var, der førte mig hen til det næste step."

(Bilag 2.B, 6:250)

Det, at gøre publikum til en del af denne identitetsundersøgelse, må i særlig grad kunne tilskrives at være ambitionen med Maria & Mohamed. Jeg spurgte i den forbindelse om, hvad Rich ville spørge publikum om, hvis hun havde mulighed for det. Hendes svar var: *"Hvad satte det i gang af tanker i forhold til dit eget liv?"* (Bilag 2.B, 12:575). Dette understreger, hvad den kunstneriske ambition har været med forestillingen. Virkelighedsteaterstrategien skulle qua ærlighed, autenticitet og nærvær appellere til publikums refleksion over egen tilværelse. Dog kommer det også frem i interviewet, at der er et andet mere konkret politisk sigte med forestillingen og brugen af virkelighedsteaterstrategien.

Rich: Der er i den (forestillingen) en politisk vinkel, som ikke bliver sagt ligeud. Men indirekte så er det jo et politisk projekt, der hedder at: Vi skal ligestille mennesker.

(Bilag 2.B, 6:286)

For at løfte denne politiske dimension af forestillingen, er det igen helt centralt, at det er virkelighedsteaterstrategien, som Maria Rich har benyttet. Ligesom med identitetsundersøgelsen, stiller Maria Rich og Mohamed Osman sig frem som eksempler for publikum. At de igennem nysgerrighed overfor hinandens forskellige virkelighedsopfattelser når til at kunne snakke om deres forskelligheder er her pointen.

Vi stiller os midt i dilemmaet, hvor vi kan forstå alle de forskellige versioner af tilværelsen og rumme dem. Først når vi kan det, så kan vi begynde at snakke, for det øjeblik, vi dømmer nogen og ser ting på overfladen kun, så bliver det enormt svært at få løst nogle af alle de konflikter der er omkring i verden. Så på en eller anden måde, så er Mohamed og Maria vores personlige projekt lige så vel som et politisk projekt.

(Ibid)

Nanna Cecilie Bang: "Jeg spiller en rolle"

I True Story spiller Nanna Cecilie Bang *ikke* rollen som sig selv, men derimod som en navnløs kvinde.

Bang: Jeg synes der er et lag i, at det ikke 1:1 er mig. Fordi, at jeg så som skuespiller og som dramatiker faktisk kunne give et ekstra lag til teksten. Og også kan give et ekstra lag i, hvordan jeg spiller det. Altså sådan så, at selvom der er mange ting, der bare lige er hvordan jeg reagerer på det. Så er der jo

også ting, hvor at sådan her vil jeg gerne have at det virker eller sådan her vil jeg gerne levere det. Og så kan det godt være, at selve karakteren er på et ærlighedsprojekt. Men jeg er jo på et projekt, som handler om at få mine budskaber frem eller vise min karakter så godt som muligt.

(Bilag 2.C, 6:289)

I modsætning til Maria Rich bruger Nanna Cecilie Bang altså ikke sig selv direkte i hendes forestilling. Hun er helt indforstået med, at mange publikummer dog tror, at hun gør det. Bang har ikke tydeligt afkræftet, at forestillingen handler om hende selv, og man har således også kunne læse hende udtale sig kryptisk i pressen omkring forestillingens relation til virkeligheden og hendes eget liv (Jessen, 2017). Hun fortæller i interviewet med Formatformat.dk, at det ikke er vigtigt for hende, at publikum tror, det er hende, men at det omvendt er vigtigt for hende ikke at spolere oplevelsen af, at det er hende, hvis det er den oplevelse, publikum sidder tilbage med. Hendes argument er, at hendes eventuelle afstandstagen til, at rollen er hende selv muligvis vil betyde noget for publikums oplevelse (Bilag 2.C, 2:95). Bang er altså åben for, at True Story af nogen kan opfattes som virkelighedsteater, men understreger, at dette er et tilfælde.

Virkelighedsteaterstrategien kan dog hævdes at have været i spil som en *gennemgående leg* i processen frem mod forestillingen, siger Bang. For hende og instruktør Christian Lollike, har det gentagende gange været til diskussion, om hun skulle *spille rollen som sig selv* eller ej. Det endte som sagt med, at hun ikke skulle. Undervejs, da Bang forsøgte sig med at skrive scener, der tog udgangspunkt i hendes eget liv, oplevede hun og Lollike, at resultatet var kedeligt. Det fungerede simpelthen ikke særlig godt kunstnerisk for hende at benytte en dokumentarisk tilgang.

Bang: Jeg vil sige, at de få historier, hvor at Christian (Lollike) sagde "kan du ikke komme med noget mere af dig selv". Og så skrev jeg noget dårligt om mig og min kæreste, eller sådan noget, ikke? Og var han sådan "ja, det er kedeligt". Og så var jeg også sådan "ja, det er rigtigt".

(Bilag 2.C, 8:348)

Bang fremhæver til gengæld, at hun har skrevet stykket med udgangspunkt i hendes hverdag. Selve *ægtheden* i forestillingens historier synes hun dog ikke er

væsentlig. Hun retter i stedet opmærksomheden på, om publikum kommer til at tænke over noget ud fra forestillingen.

Bang: Jeg synes, at det er mega spændende med noget teater, der tager udgangspunkt i vores hverdag. Og så er det nemlig, at jeg bare er lidt mere ligeglad om det egentlig er ægte. Altså så længe det er en god historie. Eller så længe det er noget, som kan få folk til at tænke over nogle ting.

(Bilag 2.C, 8:383)

Ambitionen med *TRUE STORY*

Med True Story har det for Bang været vigtigt *ikke at moralisere*. Forestillingen skulle for det første gerne være sjov og underholdende og for det andet skulle den gerne sætte nogle tanker i gang hos publikum. Mere præcis har Bang svært ved at blive:

Bang: Jeg har egentlig ikke tænkt så meget på, hvad folk får med videre. (...) Jeg tror bare, jeg er ret åben eller nysgerrig på, om det har sat tanker igang.

(Bilag 2.C, 11:507)

Dog fremhæver Bang en ting, som er ret bemærkelsesværdig. Hun synes, det er spændende, hvordan *man fortæller historien om sig selv*, og dette vil hun gerne, at publikum kommer til at tænke over, når de ser forestillingen. Der kan her ses en pendant til Richs såkaldte *identitetsundersøgelse* i Maria & Mohamed. Bang nævner, at virkelighedsopfattelse og verdensbillede som sådan er et tema for forestillingen, og publikum gerne skulle motiveres til en refleksion over dette igennem True Story. Det centrale er, hvordan vi som mennesker opfatter verden omkring os.

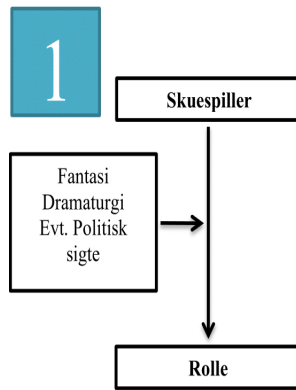
Bang: Hvordan man ser ting. Der er jo også nogen, der har snakket om vennekultur. Det tror jeg også, at jeg har sagt nogle gange. Men det der med, hvordan vi snakker med hinanden og hvordan vi fortæller historier. Og jeg synes altid det er spændende, hvordan fortæller man historien om sig selv.

(Bilag 2.C, 11:523)

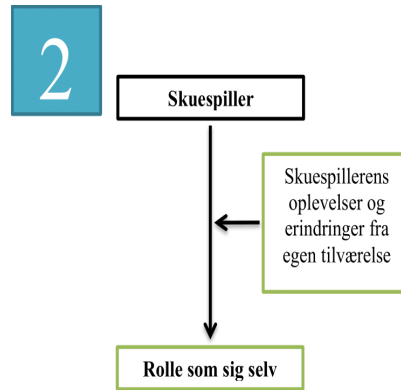
To nye analysemodeller - Kunstnernes virkelighedsteaterstrategier

Det er nu blevet klart, at Maria Rich og Nanna Cecilie Bang begge læner sig op ad virkelighedsteaterstrategien. De er begge optagede af *dobbeltheden* og det

slørrede felt mellem skuespiller og rolle. Richs virkelighedsteaterstrategi er dog tættere på den idealtypiske virkelighedsteaterstrategi end Bangs. Jeg introducerer her to nye modeller for at klargøre denne forskel i de to kunstners virkelighedsteaterstrategier. Her viser jeg først modellerne 1 og 2, som jeg tidligere har introduceret.

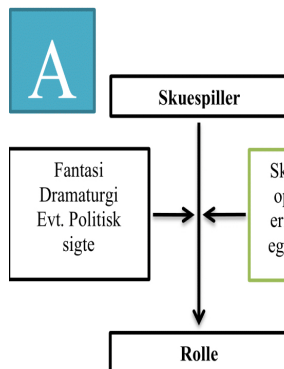


Figur 4:
Klassisk strategi

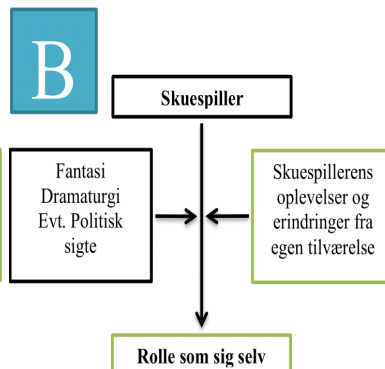


Figur 4:
Idealtypisk
virkelighedsteaterstrategi

Og her de to nye analysemodeller, A og B, der viser henholdsvis Bangs og Richs virkelighedsteaterstrategi.



Figur A:
Nanna Bangs
virkelighedsteaterstrategi



Figur B:
Maria Richs
virkelighedsteaterstrategi

Jeg konstaterer, at både Bang og Rich har en kunstnerisk ambition om at skabe den indtil nu meget omtalte *forvirring hos publikum*, og derfor tillader jeg mig at benævne deres kunstneriske strategier som virkelighedsstrategier.

Model A og B har det til fælles, at de trækker på både model 1 og 2. Model A er sigende for den strategi Nanna Cecilie Bang bruger i True Story. Hun trækker på egne oplevelser og erindringer, men spiller en rolle i forestillingen. Model B er sigende Maria Rich, der i Maria & Mohamed spiller rollen som sig selv.

4.2 De 8 tilskuers oplevelse

I dette afsnit følger en præsentation af hver enkelt informants oplevelse. Først tegnes der kort en "informantprofil". Herefter har jeg udvalgt nogle pointer, som er sigende for informantens oplevelse med henholdsvis Maria & Mohamed og True Story.

Maria & Mohamed: Anders, Kimmi, Pia og Sussie

Anders – 27 år, studerende

Anders er i øjeblikket i gang med den sidste del af kandidatuddannelsen på en humanistisk uddannelse på Københavns Universitet. Ved siden af studierne, arbejder Anders på en lokal folkeskole som lærer. Han bor desuden på Nørrebro sammen med sin kæreste. Anders' forhold til teater beskriver han selv som "*styrket igennem de seneste par år*" (Bilag 3A,1:42). Han har sådan set altid gået i teatret et par gange om året, men efter han og kæresten købte årskort til Teater Grob, er det blevet til meget mere teater for de to. Han er derfor også meget inde i sæsonens program på netop Teater Grob. Anders ser typisk ikke så mange forestillinger på de større teatre som Det Ny Teater, Det Kongelige Teater eller Nørrebro Teater, da det er for dyrt. Anders har fået øjnene op for virkelighedsteater igennem Teater Grob, og især forestillingen *Mig og Tyson* fra foråret 2017 har gjort, at det er en type teater, som han i dag godt kan lide. Det gode virkelighedsteater er, ifølge Anders, det, at der bruges interessante og vedkommende historier fra virkeligheden på scenen. Det syntes han til dels, at Maria & Mohamed gjorde. Det var altafgørende, at det var Rich og Osmans egne historier, det var dette lag af virkelighed, som gjorde det interessant for Anders at se. Selve historierne var nemlig i sig selv til den klichéfyldte side i og med, at det er nogle, "vi har hørt rigtig mange gange", som han siger. Til mit spørgsmål om, hvorvidt det var afgørende, at det var netop Maria Rich og Mohamed Osman, som var med i forestillingen. Og om der videre heraf ville have gjort en forskel, hvis nogle andre skuespillere havde spillet rollerne som Maria og Mohamed, svarede Anders:

Anders: Så ville man føle sig snydt. Så tror jeg, at jeg i endnu højere grad ville tænke: "Hvorfor er det så relevant?". For så er det jo to historier, vi har hørt rigtig mange gange, som vi så hører igen, uden at der er en eller anden virkelighed til det. Det ville være ligesom hvis man skrev en historie i avisen,

som også stod i avisen i går.. Men denne gang var det bare ikke sket i virkeligheden.

(Bilag 3.A, 8:338)

Virkelighedsteater appellerer, ifølge Anders, til andet end blot en æstetisk oplevelse. Her mener han, at det er svært at bedømme en virkelighedsteaterforestilling på samme måde som andre forestillinger. Spørgsmål omkring, hvorvidt forestillingen er flot eller ej, god eller dårlig eller vellykket eller mislykket er svær at forholde sig til. Han bruger ballet som eksempel på en type teater, der er det modsatte. Han siger, at virkelighedselementet er fuldstændig afgørende i Maria & Mohamed, eftersom det får ham til at engagere sig i historien og forholde sig til den på en anden måde end han ville med anden slags teater, som eksempelvis ballét.

Anders: Man kommer ikke for at se en historie (når man ser ballét). Det er virkelig det æstetiske, man går ind og ser der. Og det er musikken, man gerne vil nyde. Eller hvor vildt det er, at de der dansere kan det, de gør. (...) Vi kender jo godt historien om Nøddeknekkeren. Altså det er ikke den, vi vil ind og høre igen.

(Bilag 3.A, 8:380)

Kimmi – 20 år, amatørskuespiller

I 2015 blev Kimmi student og siden har hun arbejdet i forskellige timelønnede jobs, imens hun har holdt liv i drømmen om at blive skuespiller igennem forskellige frivillige engagementer i teatermiljøet. Hun har således været på teaterhøjskole og i skrivende stund er hun med på scenen i en teaterforestilling på et etableret teater i København, hvor hun desuden også bor og kommer fra.

Kimmi har ikke én type teater, hun kan lide mere end andet, men hun nævner dog, at hun finder det spændende, at grænsen mellem fakta og fiktion slørres. Ligesom det var tilfældet i Maria & Mohamed. Hun syntes, at det var svært at finde ud af præcis, hvor stor en del af forestillingen der var direkte taget ud af Rich og Osmans liv. Dog blev hun overbevist og ”valgte at gå med” på præmissen. Det er vigtigt at huske, at de elementer fra deres liv, som er udvalgt til forestillingen, er udvalgt frem for mange andre ting. Og det siger derfor noget om ambitionen med forestillingen, at de har valgt netop disse elementer ud.

Kimmi: Det er jo virkelige historier de fortæller, men.. og sådan kan man jo sige med alt, hvad vi fortæller. At vi vælger jo det, vi fortæller. De har jo ikke fortalt alt i deres liv og alle mellemregningerne. De har fortalt noget, der stikker ud og noget, der har ændret noget (...) Jeg gik i hvert fald med på præmissen, at det var.. at alt hvad de fortalte, og alt de spillede fra hinandens liv, det var virkeligt.

(Bilag 3.B, 3:121)

Videre herfra kommer Kimmi med en bemærkelsesværdig pointe. Hun nævner, i forlængelse af hendes beskrivelse af præmissen for forestillingen, at man som publikum skylder skuespillerne at gå med på præmissen. Det tror hun, at Maria Rich og Mohamed Osman gerne vil have, så det bør publikum også gøre, udtrykker Kimmi.

Kimmi: Jeg tænkte, at det er den præmis, som jeg tror, at de gerne vil have, at publikum gik med på. Og så synes jeg, at man som publikum skylder dem at gå med på den.

(Bilag 3.B, 3:141)

Det er en meta-refleksion, som Kimmi her giver udtryk for, da hun reflekterer over, hvordan skuespillerne og dramatikerne (som her er de samme) kunne tænkes at have til hensigt, at hun og det øvrige publikum bør reflektere over og opfatte forestillingen. Senere i interviewet tager Kimmi igen dette perspektiv, når hun skal forklare, hvad hun har fået ud af forestillingen. Følgende citat er en del af et svar i en spørgsmålsrække omkring, hvorvidt Maria Rich og Mohamed Osman lykkedes med at få hende til at tænke over hendes eget liv igennem forestillingen.

Kimmi: Jeg tror sgu ikke rigtig jeg kom til at tænke over mit eget liv. Men jeg kom til at tænke over.. Altså det er jo mere det der med, at man kan genkende sig selv, synes jeg. Jeg kunne genkende mig selv i meget af det, de begge to fortalte. Og det er jo også at rykke ved noget i én.

(Bilag 3.B, 5:207)

For hendes eget vedkommende oplever Kimmi altså ikke den store refleksion over egen tilværelse. Dog er hun særdeles åben over for, at andre kan have fået mere og andet ud af forestillingen end hende. Det er her, at hendes meta-refleksion igen er tydelig, idét hun både forholder sig til hendes egen oplevelse

samtidig med, at hun forholder sig til, hvordan ”man” eller ”det øvrige publikum” muligvis har oplevet forestillingen.

Kimmi: Altså jeg tror.. Og selvfølgelig er det sådan med alt, man ser. At man.. Du har fået noget andet ud af det, end jeg har. Fordi man tager det fra hvor man er. Det er ligesom hvis man hører en sang eller læser en bog. Men jeg tror, at.. Det er også det jeg mener med, at det var ret banalt og.. ikke naivt, men jeg ved ikke hvordan jeg skal sige det. Der var ikke så meget hokus pokus.

(Bilag 3.B, 5:233)

Den sidste pointe fra Kimmi, som jeg vil fremhæve her, er den hun nærmer sig i slutningen af dette citat. Det, at Maria & Mohamed i sin kerne var ret banal, og at dette, ifølge Kimmi, er et sigende træk for virkelighedsteater. Det er en tilgængelig genre, idét publikum ikke skal ”regne noget ud”, men derimod kan koncentrere sig om at opleve menneskerne, der står på scenen og giver et indblik i deres liv. Det er at sammenligne med at kigge i nogens dagbog eller lytte med til en cafébordssamtale. At dét er spændende, er ifølge Kimmi en del af menneskets natur. Og heri ligger virkelighedsteatrets potentiale. Publikum kan lytte, tage dele med hist og her. Det kræver ikke et særligt klassiker- eller genrekendskab at få noget ud af en virkelighedsteater-forestilling.

Kimmi: Det er en meget tilgængelig genre (...) Det er ikke nødvendigt at kende noget før. Fordi at man kan ligesom håndplukke de ting, man synes er væsentlige (...) Så jeg tror, at den kan nu ud til mange. Også mange, der ikke interesserer sig for teater eller er så vant til at gå i teatret (...). Også fordi, at vi mennesker helt naturligt synes det er spændende at kigge ind i nogle andres liv. Altså, det er ligesom at overheøre en samtale ved et cafébord. ”Må jeg overhovedet det her?”

(Bilag 3.B, 7:333)

Pia – 67 år, pensionist

Inden Pia blev pensioneret, arbejdede hun med flygtningehjælp. Derudover har hun undervist i tegning og maling. Hun bor i København, og i dag er Pia stadig meget kunstinteresseret, og hun er således også særdeles aktiv i det københavnske kulturliv. Dette kommer til udtryk i hendes engagement i en

bogklub, årskort til Teater Grob og hendes kærlighed til både film, teater og litteratur. Pia er desuden også radiovært på en lokalradio i København.

Pia: Jeg elsker teater, jeg elsker film, jeg elsker musik og billedkunst (...). Jeg læser. Jeg starter min dag med at læse.. I øjeblikket læser jeg Herman Bangs samlede værker.

(Bilag 3.C, 2:55)

I sammenligning med hendes andre kunstinteresser nævner Pia, at teater kan noget specielt, idet at den intime kontakt er unik for teatret. Uanset, at skuespillerne ikke ved, at hun sidder iblandt publikum, så oplever hun en speciel kontakt til skuespillerne, som ikke er den samme på film. Det er nu'ets kunst, og det der siges den ene aften på scenen er ikke nødvendigvis det samme dagen efter. Dette er meget inspirerende for Pia. Hun uddyber denne pointe ved at beskrive, hvor afgørende skuespillerens krops duelighed er for, hvilket udtryk forestillingen vil have.

Pia: Altså man kan ikke bare genspille det, og hvis skuespilleren er syg eller har brækket benet, så vil karakteren også have det.

(Bilag 3.C, 3:114)

I forhold til den konkrete forestilling Maria & Mohamed, er Pia meget optaget af selve indholdet og handlingen i forestillingen. Den måde de to skuespilleres forskelligheder og ligheder bliver fremstillet har tydeligvis gjort stort indtryk på hende. Hun er sågar kommet til at tænke over hendes stillingstagen til flygtninge- og danskhedsdebatten i Danmark. Mohameds situation vækker en irritation hos Pia, da hun igennem forestillingen bliver bekræftet i, at flygtninge bliver behandlet dårligt i Danmark. Fremvisningen af Marias tilværelse og liv har også fået Pia til at reflekterer over egen tilværelse. Maria er opvokset i Hellerup, men den umiddelbart socialt og økonomisk sikre opvækst (*født med en sølvske i munden*, som hun siger) er dog ikke nogen garanti for et godt liv. Pias bruger her hendes egen opvækst i et arbejderkvarter i Hvidovre som perspektiv og sammenligningsgrundlag i sin refleksion.

Pia: Jeg syntes de (flygtningene) har været behandlet rigtig dårligt i Danmark, mange af dem. (...) Han (Mohamed) er blevet whitewashed på alle mulige måder, men han bliver stadigvæk behandlet som den der asyldreng fra Afrika. (...). Og så kom Maria, og så tænkte jeg "ja, selvom du er født med

en sølske i munden, så kan det jo altså godt gå galt". Altså jeg er opvokset i et arbejderkvarter ude i Hvidovre, og så tænker jeg "ja, ja.. der er jo ikke den store forskel".

(Bilag 3.C, 6:265)

I forlængelse af denne refleksion over egen tilværelse hos Pia, er det væsentligt at fremhæve en anden ting, som Pia lægger vægt på. Hun siger, at man som publikum simpelthen *bliver nød til at tage stilling* til de emner, som tages op i forestillingen. Det er ikke "bare underholdning", siger hun. Der kan i dette argument ses paralleller til Kimmis pointe, som tidligere blev udfoldet. Kimmi følte, at man som publikum til en virkelighedsteaterforestilling *skylder* at gå med på præmissen og investerer i interaktionen med skuespillerne på scenen, da de også har investeret stort den anden vej.

Pia: Ja, som sagt, så fik man fornemmelsen at man kunne genkende sig selv i de historier på en eller anden måde. Man blev nød til at tage stilling. Det var ikke sådan, at du bare kan sidde og sige "ha ha, det er sjov underholdning"

(Bilag 3.C, 10:488)

Pia går dog længere end Kimmi gør. Hun siger ikke blot, at man som publikum *bør* gå med på præmissen. Hun siger rent faktisk, at hun *tror på* præmissen, og det er også herigennem at hendes fascination af Maria & Mohamed og virkelighedsteaterstrategien blomstrer. Pia hæver sig altså ikke op på meta-refleksionerne, omkring hvorvidt "man" og publikum generelt burde og kunne tænkes at gøre, men derimod forholder hun sig til, hvordan hun selv oplever det. Hun tror på, at Maria & Mohamed langt hen af vejen *ikke bare er en historie, der taget ud af den blå luft*. Og den tvivl, hun samtidig har, omkring forholdet mellem fiktion og virkelighed, kan hun godt lide.

Pia: "Jeg kan godt lide, at jeg skal tænke "mon det var rigtigt, det der" og sådan noget.. Men jeg vil tro, at det var sandheden. Altså, at det var virkeligheden, det vi så her, Maria og Mohamed. Men jeg kan godt lide det her med, at det ikke bare er en historie, der er taget ud af den blå luft".

(Bilag 3.C, 7:334)

Sussie – 26 år, folkeskolelærer

Sussie bor på Nørrebro i København og arbejder til dagligt som folkeskolelærer i Storkøbenhavn. Hun har ikke et nært forhold til det at gå i teatret, og betegner

sig selv som ”ikke vanvittig teaterinteresseret”. Et par gange om året bliver det dog til, at hun går i teatret, og hun kan egentlig ret godt lide det, når hun endelig er der.

Virkelighedsteater var ikke noget, Sussie havde stiftet meget bekendtskab med inden hendes oplevelse med Maria & Mohamed. Den konkrete brug af historier og inspiration fra skuespillernes eget liv virkede ifølge Sussie overbevisende på hende. Det gjorde de især fordi, de var meget *hverdagsagtige*. Drillerier i skolegården og konflikter mellem mor og datter er eksempler på dette. Omvendt reflekterer Sussie samtidig over, om hun mon har været for forudindtaget og forblindet af, at hun havde hørt, at forestillingen byggede på virkeligheden.

Sussie: Jeg ved ikke om jeg var for forudindtaget, og bare tog det hele for gode varer, fordi det var det jeg havde hørt, at det var. Men jeg synes egentlig ikke, der var noget, der fik mig ud af den tro på noget tidspunkt (...). fordi der også var de der helt små dagligdagsfortællinger. Altså Maria, der er sur på mor eller sur på elever, der har drillet hende og sådan noget, ikke? Det var ikke fordi det var sådan nogle kæmpe store ting alt sammen, som der blev det taget op

(Bilag 3.D, 3:118)

Det banale og hverdagsagtige er altså med til at understrege det autentiske ved virkelighedselementet i forestillingen. Da jeg spørger Sussie om, hvorvidt hendes oplevelse med forestillingen ville have været anderledes, hvis hun mødte Rich og Osman, og de sagde, at det hele var noget de havde fundet på, svarer hun:

Sussie: Jeg synes jo stadig, at det var godt fortalt og godt lavet.. Jeg synes jo bare, at så var det et element i det, at de sådan lidt snyder folk (...). Personligt ville jeg jo nok synes de havde været lidt tarvelige over for mig. Fordi jeg har siddet og holdt med dem og sådan.. Man får jo sådan et lidt personligt forhold til dem i den der lille time, man sidder derinde, ikke?

(Bilag 3.D, 4:163)

Sussie føler, at hun har siddet og *holdt med skuespillerne* igennem forestillingen, og at det ville være tarveligt, hvis det viste sig, at hun havde gjort det på en falsk præmis. Dette er bemærkelsesværdigt i forhold til den tidligere pointe fra Kimmi om, at publikum *skylder skuespillerne noget*, fordi skuespillerne har investeret en del af deres personlighed i karakteren på scenen. Hos Sussie er det omvendt

skuespillerne, der skylder publikum noget, fordi det ikke er i orden at snyde publikum.

I forhold til hvad der indholdsmæssigt gjorde indtryk på Sussie i Maria & Mohamed, nævner hun temaer som identitet, 'det at passe ind' og spørgsmål som "hvem er jeg?" samt "hvad skal jeg tro på?". Forskelligheden i Maria og Mohameds udgangspunkt gør det klart for Sussie, at det er dette identitetstema, som har gjort indtryk på hende.

Sussie: Jamen det der med at passe ind og hvad éns baggrund er.. Om det så er hende fra Hellerup, hvor man tænker, at hun har en lettere start (...) og så til Mohamed, som.. nogle gange i hvert fald, lader det til, tumler med nogle større ting. Men altså, det kommer jo an på, hvilket udgangspunkt, man har, ikke? Hvad der sådan er store ting at tumle med for én, det kommer an på hvor man starter henne. (...) Altså gå i mod sin families holdning til ting, hvor man starter, hvor man ender. (...) Men altså sådan nogle temaer. Det er jo bare helt ned i.. "Hvem er jeg?", identitet og.. udvikling og sådan noget

(Bilag 3.D, 4:195)

Dette leder godt over til Sussies mening om virkelighedsteaterstrategien generelt. Hun hævder, at strategien personliggør teatret og gøre det nemmere for publikum at se sig selv i de problemstillinger, som forestillingen berører.

Sussie: Det kan i hver fald give noget autenticitet til teatret. Og det kan personliggøre det. Og det der med, at det er nemmere at spejle sig i nogen, når man ved at det er dem, der står lige foran én. Det gør det personligt for publikum at se på. At føle, at nogen rent faktisk giver ud af sig selv, tror jeg, kan gøre meget ved dem, der kigger på det.

(Bilag 3.D, 6:258)

Sussie siger endda, at det igennem denne her virkelighedsteaterstrategi rent faktisk er muligt at give et indblik i virkeligheden. Hendes pointer er, at det, at forestillingen er opstillet og indøvet, ikke gør, at Maria og Mohameds historier bliver mindre sande. Dette konkluderer jeg ud fra hendes svar til mit spørgsmål om, hvorvidt det overhovedet er muligt at vise virkeligheden igennem fiktion. Dette på trods af, at en iscenesat forestilling på et teater, som hun selv siger, ikke ord for ord *kan* være som virkeligheden.

Sussie: Jeg tror ikke det gør noget ved det, at det er opstillet og at det er indøvet. Jeg tror stadig godt, at det kan være ægte. Men det er selvfølgelig en blanding, fordi at så.. Ja, så skal man sælge noget, som man siger er sandt, men som jo ikke kan være ord for ord den ægte oplevelse lige der. Men ja, det tror jeg sagtens.. Det tror jeg godt, man kan. Den har jeg i hvert fald købt, ikke?

(Bilag 3.D,6:271)

Den sidste pointe er en svaghed ved virkelighedsteaterstrategien, som Sussie fremhæver. I modsætning til andre former for teater, så gør Maria & Mohameds virkelighedselement i form af de ”*banale historier*” fra Rich og Osmans liv, at man som publikum ikke oplever at blive forført til ”en anden verden”. Denne anden verden er ifølge Sussie kendetegnende for en normal teateroplevelse. Fordi det er ægte mennesker det handler om, så forsvinder det eventyrlige og følelsen af ”*at blive taget hen et helt andet sted*”.

Sussie: Det er måske denne her ”helt anden verden”, som mange går i teatret for at finde.. Eller for at denne her oplevelse af, at nu er jeg et helt andet sted. Den mangler måske. Det der med at blive taget et helt andet sted hen, fordi.. Fordi at det er de mennesker, som det handler om. Det er måske ikke lige så eventyrligt

(Bilag 3.D, 7:284)

True Story: Agnete, Benjamin, Hans og Julie

Agnete – 32 år, skuespiller og højskolelærer

Første publikum fra True Story er Agnete fra København. Hun er selv skuespiller og det viste sig hurtigt i interviewet, at hun kender Nanna Bang perifært igennem fælles bekendte og skuespiller- og teatermiljøet. Ved siden af skuespillerlivet underviser Agnete i drama og teater på en kunstnerisk højskole. Det giver god mening, at man som skuespiller ser meget teater, og dette er også tilfældet for Agnete, selvom hun gerne så, at hun ”*så endnu mere*”, som hun siger. Det specielle ved teater i forhold til andre kunstarter er, ifølge Agnete, at det rummer mulighed for at blande en masse forskellige kunstarter.

Agnete: Det har jo en helt speciel form, fordi det ligesom blander utrolig mange kunstarter, synes jeg. Altså det kan jo både være billedkunst nærmest,

og dramatik, og sang. (...) Og derfor er det også en ret kompliceret kunstform egentlig.

(Bilag 4.A, 2:79)

Videre fremhæver Agnete det væsentlige og unikke ved, at man i teatret har levende mennesker på scenen. Dette har potentiale til at skabe et andet slags nærvær end det for eksempel er muligt at skabe på et filmlærred. Dog er det nogle gange svært for hende at forholde sig "neutralt" eller "normalt" til forestillinger, da hendes profession gør, at hun nemt bliver meget faglig i hendes vurdering og oplevelse.

Agnete: Når jeg sidder og ser teater, så har jeg jo også min skuespiller ind over, og det kan jo godt forstyrre egentlig (griner), hvis jeg skal være helt ærlig.

(Bilag 4.A, 2: 84)

I forhold True Story, synes Agnete dog, at der netop er noget nærvær og noget ærlighed på spil. Det er i den måde, hvorpå publikum igennem fiktionen og historiefortællingen i nogen grad tror på, at skuespilleren Nanna Bang rent faktisk er den samme som den navnløse karakter på scenen. Dog er Agnete overbevist om, at True Story ikke har et stort virkelighedselement. Det er altså helt klart fiktion, og Nannas karakter på scenen har ikke noget med Nanna Bang at gøre, mener Agnete.

Agnete: Hvis du spørger mig sådan 1 til 1. Så er jeg ret overbevist om, at det ikke er. Nej, det tror jeg ikke. Sådan som jeg ligesom ser den, så kunne det være rigtigt, eller hvad skal man sige. Men nej, den er.. Jeg så den helt klart som fiktion

(Bilag 4.A, 3:141)

På den anden side er Agnete dog særdeles åben overfor, at Nanna Bang muligvis har brugt sig selv og hendes personlige oplevelser og erfaringer i hendes idégenereringsproces på vejen mod den færdige forestilling. Det er måske fagkvinden i Agnete, der taler her. Hun siger, det er en ganske gængs materialegenereringsmetode at tage udgangspunkt i eget liv, når man laver teater. I denne argumentation må Agnete undervejs indrømme, at hun under forestillingen da havde sine overvejelser omkring om karakteren på scenen måske alligevel, i en eller anden grad, var den samme som Nanna Bang.

Karakteren fortalte i en historie, at hun havde haft en kæreste, og dér overvejede Agnete om det også kunne passe på Nanna Bang.

Agnete: Altså jeg kunne forestille mig, at hun har taget noget af det ud af egne oplevelser og noget af det ud fra veninders oplevelser. Og så har hun taget det sammen i et stort mismask, og der er sikkert også noget, som er fuldstændig fundet på. Tror jeg. Og når det så er sagt. Så tror jeg, at jeg havde tanken undervejs, "har hun ikke en kæreste, eller?"

(Bilag 4.A, 4:188)

Agnete er igennem interviewet ikke meget for at gå i dybden med, hvad hun personligt har fået ud af forestillingen. Hun er mere optaget af de skuespiltekniske og kunstneriske teknikker, som Nanna Bang, og holdet bag forestillingen, har gjort brug af. Dog er der en enkelt sekvens, hvor Agnete kommer ind på, at forestillingen har en "åbnende" karakter, hvor den fik hende til at tænke over problemstillinger i hendes eget liv. Hendes eksempel, til at forklare hvad hun mener med "åbnende", er en scene fra forestillingen, hvor et seksuelt overgreb bliver beskrevet.

Agnete: Altså den (forestillingen) åbner op fordi, at man griner og kan relatere til det, hun siger. Og fordi hun netop snakker om ting, der kan relatere til én. En af de historier, som står skarpest for mig, og som jeg kan huske.. Det er den her overgrebshistorie, vil jeg nærmest kalde den. Hvor hun dater den her mand på en bar, eller et eller andet, og ender hjemme ved ham, og han muligvis i virkeligheden voldtager hende, (...) Den gjorde meget forestillingen for mig, fordi den tager et emne op, der kan være utrolig svært at snakke om

(Bilag 4.A, 7:303)

Agnete slår dog fast, at teater i hendes perspektiv aldrig kan vise virkeligheden. En iscenesat virkelighed har ikke noget med det, man normalt kalder virkelighed, at gøre, siger Agnete. Man kan dog sagtens *lege* og *drille publikum* med at blande elementer fra virkeligheden ind i fiktionen. Hun nævner endda, at hun i sit arbejde med højskoleelever selv har arbejdet netop med denne strategi. Det fortolkende lag, som en skuespiller til alle tider lægger over en tekst, hvor "virkelig" den end måtte være, betyder ifølge Agnete, at man ikke kan snakke om virkelighed i teatret.

Agnete: Altså jeg har selv lavet forestillinger sammen med højskoleelever, hvor vi har interviewet dem om personlige ting, og så ligesom skrevet tekster ud fra det. Men lige så snart du ligesom laver en.. hvad skal man sige, en forestilling ud fra det. (...) Ja, altså så er det allerede blevet fortolket. Men selvfølgelig synes jeg det er skide spændende at lege med det. Og også at forvirre sit publikum, hvis man nu kan.. Og det tror jeg da helt klart også, at den leger med den her forestilling, synes jeg. Selvfølgelig gør den det

(Bilag 4.A, 8:369)

Benjamin – 24 år, studerende

Til daglig har Benjamin sin gang på Københavns Universitets humanistiske fakultet på Amager. Ved siden af det arbejder han i Kunststyrelsen og er desuden også privat meget interesseret i scenekunst.

Benjamin synes virkelighedsteater har en stor relevans for samfundet. Netop i den tid vi lever i, med forskellige iscenesatte "virkeligheder", eksempelvis på sociale medier og i reality-tv, har virkelighedsteatret en fortjent plads i teaterbilledet, mener Benjamin. Det har det fordi, det giver mening at se virkelighedsteaterstrategien som en del af en "bølge", en slags generel tendens, i samfundet.

Benjamin: Den (her slags teater) er vildt relevant. Jeg tror ikke, at jeg oplevet en form, der på samme måde taler ind i den virkelighed, vi har. Det hænger måske også lidt sammen med, at vi efterhånden er blevet så vant til at se virkeligheden, og her sigter jeg også mod tv for eksempel.

(Bilag 4.B, 7:341)

Det virkelighedselementet kan i teatret er, at det bryder med det fiktionsrum, som teatret i udgangspunktet er. Benjamin tror, at en tydelig og eksplicit brug af virkelighedselementer kan gøre, at teatret så at sige kan række "dybere". Han mener, at de diskussioner og refleksioner, som virkelighedsteater medfører hos publikum, vil tage udgangspunkt et andet sted end ved "normalt" teater. Om den konkrete forestilling er lig virkeligheden uden for teatret eller ej, er selvfølgelig til alle tider og i alle former for teater til diskussion. Men når virkelighedsteaterstrategien er benyttet, og publikum er bevidste om det, så bliver de nødt til at tage stilling til forestillingen som *nogens virkelighed*.

Benjamin: Når man bruger virkeligheden på den her måde, så kan man ikke bruge det her argument "it doesnt seem real to me". Altså der er man simpelthen nød til at forholde sig til det her som en virkelighed. Og så er det, at man springer tre trin af forhandlinger i debatten over omkring "er det virkeligt eller ej?", og så når man direkte til kernen af det, og man kan sige: "Okay, det her er noget der sker.", "Hvordan forholder vi os til det?", "Hvordan føles det for mig?", "Hvordan påvirker det min opfattelse af, hvordan verden er?"

(Bilag 4.B, 8:378)

Benjamin berører her et særdeles interessant spørgsmål omkring virkelighedsteaterstrategien: Kan man overhovedet vise virkeligheden i en scenisk virkelighed? Benjamins svar er, at det kan man ikke. Dog ser han ikke dette som et problem ved virkelighedsteater. Det er tværtimod en styrke, da det understreger og zoomer ind på en fundamental ting ved mennesker, hvilket er den, at enhver virkelighedsopfattelse er subjektiv. Det, at man som publikum bliver så direkte præsenteret for en anden virkelighedsopfattelse end éns egen, og at afsenderen af den er tydelig, kan i sidste ende gøre, at virkelighedsteatret har potentiale til rent faktisk at udfordre og rykke ved publikums egen virkelighedsopfattelse. Benjamins pointe er interessant at sammenholde med Agnetes pointe omkring, at det ikke er muligt at vise virkeligheden i teatret. Agnete taler altså om én virkelighed, hvor Benjamin taler om mange virkeligheder. De er begge to enige om, at virkeligheden på scenen ikke kan være lig "virkeligheden derude". Dog er Benjamin mere åben for, at man på scenen, trods iscenesættelse, dramaturgiske virkemidler, kan vise én virkelighedsopfattelse. Eller *en fortolkning af virkeligheden*, som han selv beskriver det.

Benjamin: Vores billede af verden er altid begrænset af hvad vi ser, hvad vi hører, hvad vi mærker. Og udover det, er det jo også påvirket af en milliard filtre, vi har inde i vores hoveder omkring vores idé om hvordan verden er (...) man kan sige, at det bliver en fortolkning af virkeligheden, som dem vi hele tiden selv producerer. Nu ser vi så bare en anden fortolkning af virkeligheden, som måske kunne udfordre den måde, vi hele tiden selv går og opfatter vores verden på.

(Bilag 4.B, 9:418)

Dog synes Benjamin ikke, at True Story er et særlig stærkt eksempel på virkelighedsteater. Han synes ikke, at den var konsekvent nok og unik nok til, at det kan betegnes som virkelighedsteater. Dog er der visse træk ved forestillingen, der trækker på virkelighedsteaterstrategien, bemærker Benjamin. Grundlæggende oplever han ikke, at Nanna Bang er i rolle som sig selv, men derimod at hun er i rolle som *en type* snarere end en karakter. Denne type kan Benjamin genkende fra sit eget liv, og her optræder et slags virkelighedsteaterelement, idet at rollen, som Nanna Bang træder ind i på scenen, er nærværende og aktuel for Benjamin.

Benjamin: Jeg oplevede, at den handlede om Nanna Cecilie Bang. Ehm.. Den handlede om hende, men den handlede i lidt bredere forstand om en type af ung kvinde. Hvis ikke bare i Danmark, så i den vestlige verden. Som på en eller anden måde er blevet lidt en arketype.. Som Bridgett Jones eller Nynne-figur.

(Bilag 4.B, 1:43)

I nogle scener i forestillingen, bliver Benjamin dog i tvivl omkring, hvorvidt Nanna Bang rent faktisk er i rolle som sig selv. Han fremhæver en scene, hvor hun fortæller en historie omkring, at hun (altså rollen i forestillingen) er blevet forelsket i en ældre instruktør. I dette eksempel nærmer rollen og Nanna Bang sig så meget, at det er svært for Benjamin at adskille de to, idet at rollen pludselig også er en kvindelig skuespiller med samme alder, som Nanna Bang.

Benjamin: Så fordi, at hun er skuespiller, så havde jeg indtrykket af, at det er ikke en historie, som alle de Nanna Cecilie Bang'er, jeg kender, kunne fortælle. Den virkede på en eller anden måde meget mere specifik. Det var lige præcis hende, og fordi den var så specifik for hende, virkede den stærkt, synes jeg. For der fik jeg lige pludselig indtrykket af, at her er noget, der kunne være en rigtig historie.

(Bilag 4.B, 6:256)

Den sidste pointe, jeg vil tage med videre fra interviewet med Benjamin, er den, som jeg også startede med at fremhæve. Netop, at Benjamin ser virkelighedsteater som en del af en større bølge i kunstverdenen, populærkulturen og i samfundet som sådan. Fremvisning af *fortolkede virkeligheder* ser man i dag til daglig på de sociale medier, og Benjamin trækker her en parallel til virkelighedsteaterstrategien. Denne strategi, som True Story

til dels gør brug af, kredser især om ét centralt spørgsmål: *Hvad er virkelighed egentlig?* For ja, på teatret skabes en uvirkelig historie om et virkeligt liv. Men er det ikke også det, vi mennesker gør på internettet hver eneste dag? Dette er Benjamins centrale pointe.

Benjamin: Selvom jeg måske ikke synes, at True Story måske var det stærkeste eksempel på virkelighedsteater, jeg har set. Så synes jeg helt sikkert, at det er en form, der virkelig kan noget, og som virkelig taler i den tid, vi lever i. Vi snakkede om reality-tv tidligere, men der er selvfølgelig også en dimension af sociale medier og Instagram og alle de der ting. Hvor folk ligesom konstruerer en helt uvirkelig historie om deres virkelige liv. Og vi er på den måde meget vant til at forholde os til forskellige grader af virkelighed. Så jeg tror virkelig, at det er en form, som taler ind i den tid vi lever i lige nu

(Bilag 4.B, 11:529)

Hans – 32 år, studerende

Hans er endnu en interviewperson, som er særdeles interesseret i teater og scenekunst generelt. Han ser normalt ofte teater, men i disse år er det dog lidt begrænset, da han har fået et barn, som selvklart kræver tid at passe. Det skal nævnes at Hans kender Nanna Cecilie Bang perifært, ligesom det var tilfældet for Agnete. Hans' relation går gennem nogle højskolebekendtskaber.

Teater gør noget specielt for Hans, idet han kan få en oplevelse af virkelig at være til stede sammen med det øvrige publikum. Han synes, at der i scenekunsten er mulighed for at tale direkte til publikum, og at man derfor på tilskuerrækkeren kan få fornemmelsen af, at der bliver talt direkte til én. Derudover er det særegent, at der ikke er samme muligheder for forstyrrelser undervejs i en teateroplevelse, som når han sidder derhjemme og lader sig underholde af andre medier.

Hans: Hun bruger jo meget sig selv, tænker jeg. Hun ser ud som om, at hun ikke er klædt ud. Det er sådan meget hverdagsagtigt tøj. Jeg kan ikke huske om hun bruger sit eget navn, men hun siger i hvert fald bare "jeg" mange gange og fortæller det ligesom som om, at det er personlige oplevelser. Så når jeg lige umiddelbart sidder og ser det, så tænker jeg det som om, at det er selvbiografisk.. agtigt.

(Bilag 4.C, 3:130)

I forhold til True Story og virkelighedselementet i den konkrete forestilling er Hans splittet. Han oplever på den ene side forestillingen meget selvbiografisk og sammenligner den med en dagbogsoplæsning. Det selvudleverende træk ved Nannas fremstilling af den navnløse karakter i forestillingen er det, som Hans her lægger vægt på.

Hans: Jeg oplevede det meget selvbiografisk, det må jeg indrømme. Da jeg sad derinde, tænkte jeg meget "nå, det er meget sådan selvudleverende" ja, det mindede mig lidt om den her bølge med dagbogsoplæsninger, man ser rundt omkring

(Bilag 4.C, 4:156)

På den anden side har Hans dog også en stærk fornemmelse af, at karakteren er *digtet*. Man kan derfor sige, at Hans er splittet omkring, hvorvidt han skal forholde sig til karakteren i True Story. Ligesom tidligere interviewpersoner, forholder Hans sig her til forestillingen på et meta-niveau, idet han siger, at "*det er et spændende felt, for det er svært at adskille faktisk*". Ud fra denne pointe, kan det hævdes, at Hans er splittet, fordi hans oplevelse dels er båret af hans personlige oplevelse som publikum og dels er båret af oplevelse som akademiker og fagmand.

Hans: Jeg tror aldrig helt jeg slap fornemmelsen af iscenesættelse, selvom jeg siger til dig, at jeg opfattede historierne som private, så oplevede jeg det mere som iscenesættelse. Men det er et spændende felt det, for det er lidt svært at adskille faktisk. (...) Og flere gange så jeg også hvordan, det var skrevet for mig. Netop som en dagbog eller sådan. Nogle steder i teksten, var der nogle greb, hvor det var sådan "poetisk" eller sådan. Hvor det var helt tydeligt, at det var en digtstemme eller hånd, der havde været inde over.

(Bilag 4.C, 5:240)

Det meta-analyserende perspektiv er igen tydeligt, når Hans bliver spurgt ind til, hvad virkelighedsteaterstrategien kan og ikke kan. Når han bliver spurgt til, hvad han efter forestillingen, sidder tilbage med af spørgsmål og undren, nævner han, at det irriterer ham, at han ikke kan genredefinere forestillingen. Han har tydeligvis et behov for at placere forestillingen i en "kasse".

Hans: Jo, altså du spurgte hvad jeg havde af spørgsmål. Og jo, det var lidt svært at genredefinere det. Var det standup? Var det en monolog? Var det en

forestilling? Og så tror jeg bare, at jeg endte et sted mellem netop de der dagbogsoplæsninger, jeg fortalte om, og så standup

(Bilag 4.C, 8:357)

Julie – 22 år, studerende

Julie er studerende på en humanistisk uddannelse. Hun ser meget teater, dog ikke så meget opsætninger af klassikere på de store teatre. Det er mere de små teatre, som eksempelvis Sort/Hvid, som Julie opsøger. Det er lang fra den eneste forestilling, hvor forvirringen mellem fakta- og fiktionslag har været central, som Julie har set. Hun nævner blandt andre *Opvisning i lavt selvværd* som en anden forestilling, hvor dette har været i spil. Julie foretrækker faktisk at se teater, som ikke er ren fiktion. Det er ifølge Julie når *virkeligheden kommer ind i teatret, at det rykker*, som hun siger.

Julie var, inden hun så True Story, opmærksom på, at den var skrevet af Nanna Cecilie Bang selv. Dette gjorde, at hun var ekstra opmærksom på sammenhængen mellem tekst, karakter og Nanna Bang selv. Det styrker autenciteten i forestillingen, at det ikke var en *"50'årig mandlig dramatiker"*, som havde skrevet det. Nanna Bang står, i hvert fald i et eller andet omfang, bag de ord, karakteren siger i forestillingen, fremhæver Julie.

Julie: Jeg tror måske, at de (historierne i forestillingen) er inspireret af hendes eget liv. Altså nu læste jeg, at det er Nanna selv, der har skrevet teksterne.. Så jeg tænker da, at de er inspireret, men jeg tror da også, at de er mega dramatisk bearbejdet.

(Bilag 4.D, 2:80)

Julie nævner i interviewet, at hun synes det slørrede forhold mellem virkelighed og fiktion gjorde det ubehageligt, på en god måde, at være publikum til forestillingen. I følgende sekvens fra interviewet er denne pointe tydelig. Julie havde brug for, undervejs i forestillingen, at klynge sig til, *"at det heldigvis bare var teater"*. Ellers havde det simpelthen været for tungt at skulle forholde sig til at det var Nanna Bang selv, at det var synd for. Det er nemmere, når det bare er en karakter, som har det svært. Tvivlen hos Julie er det gennemgående tema i det følgende.

Julie: Jamen, du ved, så er det ikke nogle følelser og et manuskript, hun har fået stukket i hånden, sådan "føl det her". Så er det måske der, hvor hun begynder at tage noget mere inspiration fra sig selv. Men altså, jeg ved det jo ikke. Det kan jo være, at hun har sat sig ned og fundet på det hele. Altså, det ved vi jo ikke. Men det føles ikke sådan.

Interviewer: Nej, hvorfor føles det ikke sådan?

Julie: Nej, jamen det tror jeg var noget at det første jeg tænkte. At grunden, til at jeg syntes det var ubehageligt, var netop det med, at man kan ikke finde ud af om det er hendes (historier).. eller om det er 100% hendes egne. Altså det håber man så meget, at det ikke er. Det tænkte jeg hele tiden.. sådan "Åh, godt det bare er teater". Men altså ja, mit indtryk er, at der er noget af det, der bunder i hende selv. Altså det er det. Det tror jeg.

(Bilag 4.D, 2:148)

Det, at Nanna Bang rent fysisk også ligner den karakter, som hun portrætterer i forestillingen, er af helt væsentlig betydning ifølge Julie. Nanna Bang ser ud som kvinder er flest, og hun ligner altså ikke en fotomodel eller lignende. Julie tror, at dette gør, at hun vinder empati hos publikum. Det gør, at publikum kan relatere til både karakteren og Nanna Bang selv. Og at det videre også er svært at skelne imellem de to. Udseende og den kropslige lighed mellem karakter og skuespiller er altså afgørende, siger Julie.

Julie: Hun bruger jo sig selv virkelig meget, og det synes jeg er virkelig godt. Altså med sit eget udseende, og det er jo også der, at man nogle gange bliver i tvivl. Altså hvor hun ser ud, som den hun taler om.

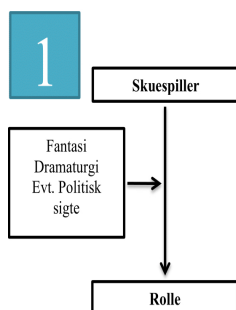
(Bilag 4.D, 6:252)

Ud fra denne deskriptive analyse af først kunstnernes ambition med Maria & Mohamed og True Story og herefter de 8 personlige publikumsoplevelser, har jeg nu udpeget en række pointer ud. Disse er grundlaget for de temaer jeg har valgt ud til specialets diskussion, som jeg udfolder i næste kapitel.

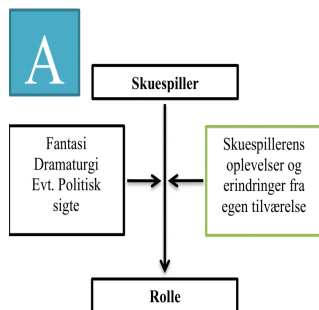
Kapitel 5: Stemmer det overens?

Her sammenligner jeg kunstnerens ambition og strategi på den ene side med publikums oplevelse på den anden side. Jeg har valgt tre temaer ud, hvor der er en *påfaldende lighed, forskel eller afvigelse* imellem de to. Læg mærke til, at det ikke er en *repræsentativ logik*, der hersker (jævnfør specialets case design, som er beskrevet i afsnit 2.2). Jeg bestræber mig i kapitlet på at forklare henholdsvis ligheden, forskellen og afvigelsen på to måder.

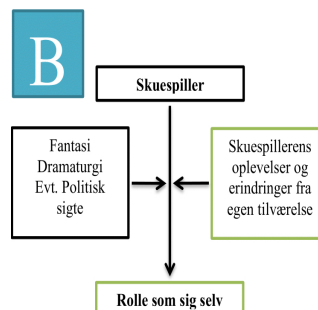
For det første ved at se på publikums *profiler* ud fra spørgsmålet ”Hvad er særligt ved den enkelte tilskuers *informantprofil*?”. For det andet ud fra de to teoretiske perspektiver, der ud fra tidligere argumentation kan forklare når virkelighedsteaterstrategien lykkes eller fejler i forhold til at *gøre publikum klogere*. Perspektiverne er, som fremlagt i kapitel 3, anført af henholdsvis Ranciere og Kyndrup. Det skal igen understreges, at det er *mit* argument, at disse to perspektiver kan tages til indtægt for en sådan analyse, som jeg her fremlægger. Jeg vil løbende også referere til de fire analysemodeller, som jeg tidligere har introduceret:



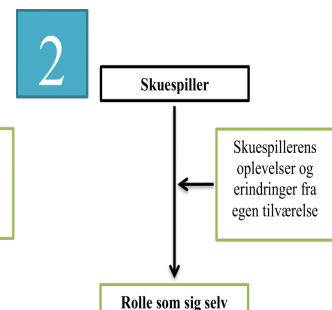
Figur 5:
Klassisk strategi



Figur A:
Nanna Bangs
virkelighedsteaterstrategi



Figur B:
Maria Richs
virkelighedsteaterstrategi



Figur 2:
Idealtypisk
virkelighedsteaterstrategi

5.1 Lighed: Publikum deltager i identitetsundersøgelsen

På trods af de forskellige strategier (se model A og B), er der fællestræk i Maria Rich og Nanna Bangs ambitioner med deres forestillinger. De er begge optaget af, at publikum gerne skulle tage del i en *identitetsundersøgelse*. Spørgsmål som ”Hvem er jeg?” og ”Hvordan opfatter vi verdenen omkring os?” går igen, når Rich og Bang fortæller, hvad de håber publikum får med fra forestillingerne (se afsnit 4.1). Kunstnerne vil altså begge gerne, at publikum reflekterer over deres egen identitet og deres syn på samfundet. Det kan ud fra informanternes oplevelse

konstateres, at dette i nogen grad lykkes. Jeg fokuserer her på oplevelserne for Julie (True Story) og Sussie (Maria & Mohamed), da de i særlig grad virker til at gå med på Rich og Bangs *identitetsundersøgelse*. Her først et citat fra Julie, hvor det fremgår, at spørgsmålet, om hvordan vi opfatter verden omkring os, synes centralt for hende. Hun bemærker, at True Story har fået hende til at tænke over, hvad det er for en virkelighed, hun og andre unge er en del af i dag. Hun overvejer således hendes egen position og stillingstagen i forhold til unges datingliv for eksempel. Her henviser hun til, at Bang i True Storys beskriver situationer, hvor hun har brugt dating-applikationen som Tinder til at finde den store kærlighed.

Julie: For det første synes jeg, at jeg har relateret den meget til mig selv. Nu er jeg måske lige 10 år yngre end hun er, men alligevel sådan nogenlunde indenfor samme aldersgruppe. Og sådan hvordan jeg selv oplever det her datingliv og den her ligestillingsdebat. Altså alle de her ting, som man må kæmpe med. Men altså også alle de her ting, som er sådan samfundsmæssige, synes jeg også, at jeg tænkte over. Altså "hvad er det for en virkelighed unge lever i dag med alle de her ting?"

(Bilag 4.D, 4:196)

Ligeledes kan det i følgende udsnit af interviewet med Sussie konstateres, at hun også "køber ind" på en lignende *identitetsundersøgelse*. Maria & Mohamed har fået Sussie til at tænke over, hvad det er, *der gør en person*. Denne formulering tolker jeg som værende i samme kategori som spørgsmålet "Hvem er jeg?"

Sussie: Jamen det er nok netop det der med at personliggøre det. At gøre det..

Interviewer: Vedkommende?

Sussie: Ja, præcis.

Interviewer: Hvis vi dykker ned i historien. Hvad var det, der så var vedkommende for dig? Man hører jo om den her helleruppige Maria og hvordan hun.. (...) Hvad satte det i gang af tanker hos dig at høre de historier?

Sussie: Jeg tror, at det der også var interessant i det, var det der med, at det var lidt parallelt man kørte, men fra begge deres respektive verdener. Og, ja hvad det er, der gør en person, og det er også interessant, hvor de vælger at

sætte ned i et helt liv, ikke? Bare de der almene ting, som vi alle sammen tumler med.

(Bilag 3.D, 4:174)

Julie og Sussies oplevelser minder altså om hinanden i forhold til denne *identitetsundersøgelse*. I ovennævnte citater fra de to kan endnu en lighed endda udpeges. Julie fremhæver, at True Story får hende til at tænke på *"alle de her ting, som man må kæmpe med"*. Denne udtalelse kan ses om en pendant til, at Sussie nævner, at *"de almene ting, som vi alle tumler med"* er centralt i Maria & Mohamed.

Der kan med udgangspunkt i disse eksempler argumenteres for, at Rich og Bang begge lykkes med deres virkelighedsteaterstrategi i forhold til ambitionen om at få publikum til at deltage i deres *identitetsundersøgelse*.

Forklaring ud fra informantprofiler

Det er lige hos Julie og Sussie, at denne lighed særligt kommer til syne, og dette kan forklares ud fra deres informantprofiler. Der kan argumenteres for en vis lighed mellem deres profiler og kunstnernes. Julie nævner selv, at hun aldersmæssigt er nogenlunde samme sted i livet som Bang, og at det måske er derfor, hun kan relatere til True Storys gennemgående tematik *"at være ung kvinde i dag"*. Et lignende sammentræf kan ses i Sussies profil. Rich bor i dag i København, og hun er vokset op i Nordsjælland. Dette er et omdrejningspunkt i Maria & Mohamed, idet at det er et gennemgående tema, at Rich er opvokset under væsentligt andre kår end Mohamed Osmann. Sussie bor også i København og er ligeledes vokset op i Nordsjælland. Argumentet er her, at identifikation, og ligheder på væsentlige parametre, tilskuer og skuespiller imellem, er afgørende i forhold til om virkelighedsteaterstrategien lykkes eller fejler. Dette argument kan støttes endvidere af følgende citat fra Benjamin (True Story).

Benjamin: Jeg kan ikke se mig selv i den her figur. Fordi, at jeg som mand ikke dribler med de samme ting på samme måde

(Bilag 4.B, 10:479)

Forklaring ud fra Ranciere og Kyndrup

Ud fra et teoretisk perspektiv, og det at Rich og Bang begge trækker på den idealtypiske virkelighedsteaterstrategi (model 2), er det imidlertid andre

faktorer, der forklarer, at kunstnerne lykkes med, at publikum tager del i deres *identitetsundersøgelse*.

Forvirringen hos publikum ligger i virkelighedsteaterstrategiens DNA, og det er her, at forklaringen skal findes. Ranciere har fremhævet, at publikums *aktive deltagelse* afhænger af, at publikum ikke "forsvinder" ind i forestillingen og passivt bliver "belært" af skuespillerne i en lukket iscenesat virkelighed. Netop dette er som tidligere nævnt en anden central del af Sussies oplevelse med Maria & Mohamed.

Sussie: Det er måske denne her "helt anden verden", som mange går i teatret for at finde.. (...) Den mangler måske. Det der med at blive taget et helt andet sted hen.

(Bilag 3.D, 6:284)

I forhold til hvorvidt virkelighedsteaterstrategien lykkes med at inddrage publikum i *identitetsundersøgelsen* eller ej, er det afgørende, at publikum ikke "drømmende forsvinder" væk og forbliver passive. Dette er sigende for Sussie, idet hun, som citatet ovenfor viser, ikke oplever, at man i Maria & Mohamed bliver taget med hen til *en helt anden verden*. Som publikum er man derimod tvunget til at være aktiv og deltage med refleksioner i forestillingen. Dette er ud fra Rancieres perspektiv grunden til, at Rich med Maria & Mohamed lykkes med hendes strategi og ambition omkring *identitetsundersøgelsen*. Sussie giver i eksemplet udtryk for at være en *frigjort tilskuer* i Rancieres perspektiv.

Kyndrups perspektiv lægger imidlertid vægt på en anden faktor. Det er afgørende, at den idealtypiske virkelighedsteaterstrategis succes er kendetegnet ved, at det lykkes at få publikum til at blive bevidste om egen udsigelsesposition. Den enkelte tilskuer skal blive bevidst om, at netop *hendes* unikke udsigelsesposition er udslagsgivende for hvilke betydninger, kunstværket indeholder i hendes øjne. Ud fra dette perspektiv kan det betragtes som afgørende, at Julie, i eksemplet i starten af afsnittet, selv reflekterer over, at hun er en ung kvinde med nogle tanker og problemer, som er typiske for netop en ung kvinde. Denne refleksion over egen udsigelsesposition er den, der gør, at hun *ser sig selv se True Story*. Julie nævner i interviewet flere gange, at det er *ubehageligt* for hende at se True Story fordi, hun er forvirret omkring, hvad der fiktion, og hvad der er fakta. Kyndrups perspektiv fremhæver dette som en

positiv ting, da det tyder på, at hun ikke bare reflekterer over forestillingen, men derimod også reflekterer over at hun reflekterer over forestillingen.

Julie: Jamen det tror jeg var noget at det første, jeg tænkte. At grunden til at jeg syntes det var ubehageligt var netop det med, at man kan ikke finde ud af om det er hendes.. eller om det er 100% hendes egne (historier).

(Bilag 4.D, 3:105)

Ligheden mellem kunstnernes ambition og strategi og publikums oplevelse i forhold til *identitetsundersøgelsen*, kan altså forklares på forskellige måder. Den ene forklaring er, at Sussie og Julies informantprofiler har en vis lighed med kunstnernes ”profiler”. Den anden er, at Rancieres perspektiv peger på, at Sussie i det ene eksempel igennem Maria & Mohamed tvinges til at være en *aktiv tilskuer*, eftersom hun ikke ”drømmende” kan ”forsvinde” ind i en iscenesat virkelighed. Ligeledes peger Kyndrups perspektiv i det andet eksempel på, at Julie igennem True Story tvinges til at reflektere over hendes udsigelsesposition, idet virkelighedsteaterstrategiens mål om at *forvirre publikum* lykkes i True Story.

Min pointe i afsnittet er grundlæggende, at Rich og Bangs virkelighedsteaterstrategier (model A og B), ud fra eksemplerne her, kan vurderes til at lykkes med hensyn til at delagtiggøre publikum i deres forestillingers *identitetsundersøgelse*.

5.2 Forskel: Publikum: ”Der er mig.. og så er der alle de andre”

Som modvægt til pointen, at Rich og Bang lykkes med deres strategi og ambition, udfolder jeg i dette afsnit et modargument. Dette går på, at der er en væsentlig artsforskelse i hvilken slags publikum, som Rich og Bang adresserer med deres virkelighedsteaterstrategier og det publikum, som rent faktisk ser deres forestillinger.

Denne artsforskelse kommer til syne i det, at kunstnerne på den ene side har en idé om, at de med deres forestillinger henvender sig til *et klassisk teaterpublikum*. På den anden side giver informanternes oplevelser i vid udstrækning indtrykket af, at de er *et avanceret teaterpublikum*. Et klassisk teaterpublikum forstår jeg som et publikum, der er vant til at forholde sig til den klassiske relation imellem skuespiller og rolle (model 1) i teatret. Det *avancerede teaterpublikum* forstår jeg omvendt som et publikum, der er vant til, at teatrets

grænser rykkes på forskellige måder, og som derfor ikke er synderligt overraskede over, at virkelighedsteaterstrategier bliver benyttet.

Ud fra denne definition, har jeg identificeret, at jeg iblandt mine 8 informanter fortrinsvis har at gøre med *et avanceret teaterpublikum*. Dette har jeg gjort ved konstatere, at flere af informanterne reflekterer over forestillingerne igennem *meta-refleksioner*. Et eksempel er følgende citat fra Kimmi. Konteksten for citatet er, at jeg lige inden har spurgt ind til, hvordan hun oplever forholdet mellem fakta og fiktion i Maria & Mohameds forskellige scener og i forestillingen som helhed. Kimmi svarer ved at sige, at hun i hvert fald godt vil leve op til hendes ansvar som publikum. Hun har åbenbart en idé om, at Rich og Osmann godt vil have, at publikum ”går med på præmissen” og tror på, at forestillingen er udtryk for fakta frem for fiktion, så derfor vil hun som et ”velopdragent” publikum godt ”gå med på den”.

Kimmi: Jeg tænkte, at det er den præmis, som jeg tror, at de gerne vil have, at publikum gik med på. Og så synes jeg, at man som publikum skylder dem at gå med på den

(Bilag 3.B, 3:141)

Kimmi forholder sig altså analytisk og køligt til forestillingen. ”Køligt” forstået på den måde, at det ikke virker til at være de store følelser, som Maria & Mohamed vækker i hende. Det er snarere en rationel vurdering af, hvad hun som publikum *bør* reagere på. Det er heller ikke fordi, hun giver udtryk for, at *forestillingens virkelighedsteaterstrategi* (model B) virker på hende, men eftersom hun efter sigende har regnet ud, at en *virkelighedsteaterstrategi* er i spil, så handler hun ud fra dette og opfører sig, som et ”velopdragent” publikum vil gøre.

Et andet eksempel på en informant, som giver udtryk for at være et *avanceret teaterpublikum*, er Benjamin. Han beskriver hvordan han tager ind for at se forestillinger på et teater som *Sort/Hvid* og forventer noget andet end på de store teatre. Han forventer *intelligens*, siger han. Han påpeger, at det intelligente islæt, som man kan tænke har at gøre med en særlig form for dybde i forestillingens budskab, form eller lignende, har været kendetegnende for virkelighedsteater de sidste 10 år. Dette bærer tydeligt præg af, at Benjamin er en teatergænger, der forholder sig til forestillinger på et nærmest akademisk

niveau, og som derfor ikke er særligt umiddelbar i sin tilgang til forskellige former for teater.

Benjamin: Jeg forventer noget intelligens. Og det er jo lidt sjovt, for det at bruge noget fra virkeligheden indbyder jo ikke pr. definition til, at det skal være skide klogt. Men simpelthen fordi, at det har været sådan et udtryk, der har været meget brugt af de førende teaterfolk de sidste.. ja, 10 år eller sådan noget.

(Bilag 4.B, 4:179)

Det tredje eksempel, jeg har inddraget for at vise forskellen mellem kunstnernes ambition og det *avancerede teaterpublikums* oplevelse, er Hans. Han udtrykker i dette citat refleksioner, der, ligesom i tilfældene med Kimmi og Benjamin, kan tolkes til at have karakter af *meta-refleksion*. Dette peger altså igen retning af, at vi har at gøre med *et avanceret teaterpublikum*.

Hans: Altså det jeg virkelig tog med og reflekterede over, det var det her med.. Jo, altså du spurgte hvad jeg havde af spørgsmål. Og jo, det var lidt svært at genredefinere det. Var det standup? Var det en monolog? Var det en forestilling?

(Bilag 4.C, 8:357)

Det, som Hans primært sidder tilbage med efter sin oplevelse med True Story er altså, hvilken "genrekasse", han kan placere forestillingen i. Hans kunne lige så godt have fremhævet True Storys tematikker og indholdsmæssige side, forholdet mellem fakta og fiktion eller noget helt tredje.

Efter disse tre eksempler på *et avanceret teaterpublikum*, vender jeg nu opmærksomheden mod Pia. Hun stikker imidlertid ud blandt de 8 informanter. Pia kan nemlig ikke, på samme måde som de andre, ses som et eksempel på *et avanceret teaterpublikum*. Hun forholder sig til Maria & Mohamed på en bemærkelsesværdig anderledes måde end Kimmi, Benjamin og Hans i ovenstående eksempler.

I forhold til Pia, lykkes kunstnerne nemlig tilsyneladende i langt højere grad med strategi og ambition end i tilfældene med Kimmi, Benjamin og Hans. Pia tager forestillingens problematikker til sig og forholder sig til dem på et konkret niveau. Tidligere har jeg fremhævet, at Pia nævner behandlingen af flygtninge i

Danmark og social ulighed som emner, hun kom til at reflektere over og tage fornyet stilling til på baggrund af Maria & Mohamed.

Pia: Jeg syntes de (flygtningene) har været behandlet rigtig dårligt i Danmark, mange af dem. (...) Han (Mohamed) er blevet whitewashed på alle mulige måder, men han bliver stadigvæk behandlet som den der asyldreng fra Afrika.

(Bilag 3.C, 6:265)

I forhold til Kimmis citat omkring, at man *bør* gå med på præmissen, så går Pia skridtet videre (eller stopper op skridtet før, om man vil). Hun *tror* rent faktisk på forestillingens præmis. Pia er forvirret, som virkelighedsteaterstrategierne (model A, B og 2) foreskriver, og denne forvirring er *ikke* på et højere plan. Den er derimod på et ”lavt”, ærligt og umiddelbart plan. Den er møntet på forestillingen, forholdet mellem fiktion og fakta og de tematikker samt problemstillinger, som Rich havde som ambition, at publikum skulle tage stilling til.

Pia: Jeg kan godt lide, at jeg skal tænke "mon det var rigtigt, det der" og sådan noget. Men jeg vil tro, at det var sandheden. Altså, at det var virkeligheden, det vi så her, Maria og Mohamed. Men jeg kan godt lide det her med, at det ikke bare er en historie, der er taget ud af den blå luft

(Bilag 3.C, 7:334)

Pia, og hendes tro på at Maria & Mohamed ikke bare er taget ud af den ”den blå luft”, fremstår her som eksemplet på et *klassisk teaterpublikum*. Det er et vigtigt eksempel, da Pia er bemærkelsesværdigt anderledes end de andre informanter. Hendes oplevelse må derfor få en særlig opmærksomhed.

Forklaring ud fra informantprofiler

Jeg vil her støtte sig til *informantprofilerne* og herigennem forklare, hvorfor der er denne forskel mellem det avancerede teaterpublikums oplevelse af forestillingerne på den ene side og kunstnernes strategi og ambition på den anden side. Mit argument er som sagt, at sidstnævnte er møntet på et klassisk teaterteaterpublikum. Jeg beskriver herunder, ud fra *informantprofilerne*, hvorfor det kan antages, at Kimmi, Benjamin og Hans er repræsentanter for et *avanceret teaterpublikum* og Pia for et *klassisk teaterpublikum*.

20'årige Kimmi er til daglig amatørskuespiller, og hun drømmer om en dag at blive professionel skuespiller. Hun beskriver sig selv som *meget teaterinteresseret* og går ofte i teatret. Hun bor i København, og hun opsøger både de store etablerede teatre og de små teatre, som *Teater Sort/Hvid* og *Teater Grob*. Den store teaterinteresse går igen hos 24'årige Benjamin. Han studerer på en humanistisk uddannelse på Københavns Universitet og nævner selv, at han har en forkærlighed for virkelighedsteater. Dette hænger godt sammen med, at han primært opsøger de små teatre. Benjamin arbejder desuden i Kulturstyrelsen. Hans er 32 år og ligesom Kimmi og Benjamin bor han i København. Hans generelt meget interesseret i scenekunst, manuskripter og skuespil, og han har endda også beskæftiget sig i teater- og filmbranchen i de seneste 10 år. Nu læser Hans på en humanistisk uddannelse på Københavns Universitet. Hans kender desuden Nanna Bang perifært igennem et højskoleophold.

De tre virker til at have en del til fælles. Især lægger jeg mærke til, at de 1) alle tre er *meget teaterinteresserede*, at de 2) alle tre bor i København, og at de 3) alle tre er unge mennesker. Desuden færdes både Benjamin og Hans til dagligt i et humanistisk akademisk miljø.

Min pointe med *det avancerede publikum* er, at det ud fra deres informantprofiler giver mening, at deres refleksioner over forestillingerne er *meta-refleksioner* og ikke udpræget umiddelbare. Det kan tænkes, at de har en masse række "filtre", som teateroplevelsen filtreres igennem, inden den formuleres. Tænk eksempelvis på deres store interesse for teater og deres færden i akademiske miljøer. Konkret bliver det i interviewene i Kimmis forestilling om, hvad et "velopdraget" publikum er, Benjamins viden om den historiske kontekst for virkelighedsteater, og Hans der har behov for at kunne placere forestillingen i et genrelandskab.

Ud fra denne forklaring, og dette speciales informantgruppe, tyder det på, at der er en problematik i, at virkelighedsteater i nogen grad er teater for en "teater-elite", eller et primært *avanceret teaterpublikum*, men at kunstnerne bag virkelighedsteater henvender sig til et *klassisk teaterpublikum*. 67'årige Pia er eksemplet, der beviser det modsatte. Hun kan som tidligere vist betragtes som et *klassisk teaterpublikum*. Det skal dog nævnes, at hun også har karakteristika i

hendes informantprofil, som peger mod det avancerede teaterpublikum. Hun har årskort til *Teater Grob*, hun læser ivrigt skønlitteratur og generelt er hun meget kulturelt interesseret. Der er dog én faktor, iblandt dem jeg har kendskab til, som er anderledes end hos Kimmi, Benjamin og Hans, og det er hendes alder. Pia er væsentligt ældre end de andre, og det kan tænkes, at dette er afgørende for, at hun opfører sig som et klassisk teaterpublikum. Det kan tænkes, at Pia qua hendes alder er vokset op med fortrinsvis traditionelt naturalistisk teater og først senere er blevet præsenteret for virkelighedsteater.

Forklaring ud fra Ranciere og Kyndrup

Hvis man ser på forskellen mellem kunstnernes ambition og det avanceredes publikums oplevelse med specialets teoretiske perspektiver er forklaringen en anden.

Forklaringen ligger, ud fra Rancieres perspektiv, i det, at denne forskel tyder på, at forestillingerne ikke lykkes med at *frigøre publikum*. Dette fordi, at det i eksemplerne med Kimmi, Benjamin og Hans fremstår som om, at de ikke investerer med dem selv i deres fortolkning og forståelse af forestillingerne. Lad mig bruge Kimmi som eksempel på, hvad jeg mener med denne kobling til Rancieres perspektiv. Kimmi siger, at hun forholdte sig til Maria & Mohamed på en bestemt måde, fordi hun oplevede, at det forventedes af hende. Dette kan i Rancieres perspektiv ses som et udtryk for, at Kimmi, i Maria & Mohamed, ikke bliver mødt med den ”den uvidende skolelærer”. *Intelligensernes lighed* imellem kunstner og tilskuer er ikke til stede, så længe Kimmi oplever, at der er *et facit* for, hvordan hun skal se Maria & Mohamed. Det virker som om, at Kimmi har en ”armslængde” mellem hende og forestillingen.

I forhold til lærer-elev-relationen, hvilken Ranciere som tidligere beskrevet sammenligner med skuespiller-tilskuer-relationen, kan man ud fra eksemplerne med Kimmi, Benjamin og Hans yderligere stiller nogle spørgsmål. Hvem opfatter det avancerede publikum mon som ”læreren”? Når man kommer med en sådan faglig ballast og viden om teater, hvad er det så egentlig man søger i teatret? Ranciere vil sige, at uanset hvad det avancerede publikum, når det kommer til stykket, søger, så har de brug for det samme, som det klassiske publikum har brug for – for at blive klogere. Pointen hos Ranciere er jo den, at teater har potentialet til at gøre publikum klogere, og han opstiller en måde, som dette

potentiale kan blive indfriet på. Analysen her fremviser dog den svaghed ved Rancieres perspektiv, at det er utrolig vanskeligt at formulere en generel metode, hvorved at publikum vil blive *frigjorte*. Det avancerede publikum kræver tydeligvis en anden virkelighedsteaterstrategi end dem, som Bang og Rich (model A og B) benytter. Omvendt er der ud fra eksemplet med Pia tegn på, at, i hvert fald Richs virkelighedsteaterstrategi (model B), virker i forhold til at *frigøre* det klassiske teaterpublikum.

I Kyndrups perspektiv er det relevant at pege på, at Kimmi, Benjamin og Hans ikke synes at reflektere synderligt over deres udsigelsespositioner. Paradoksalt nok er Kyndrup optaget af, at publikum skal reflektere over, at de reflektere, som det også var i tilfældet i sidste afsnit med *identitetsundersøgelsen*. Problemet, med Kimmi, Benjamin, Hans og *det avancerede publikum* som sådan, er, at de *først og fremmest* meta-reflekterer, som jeg tidligere har eksemplificeret. Kyndrups perspektiv advokerer for en anden kobling. Han ønsker, at publikum skal reflektere over deres refleksioner, og dette er ikke tilfældet i disse eksempler. Det avancerede teaterpublikum havner derfor i en "akademisk fælde" ud fra Kyndrups perspektiv. Fordi de har en stor viden om teaterhistorie, teatergenrer og så videre, så er resultatet, at de selv opfatter kunsten som *containere med betydning*, hvor der er et facit for, hvordan forestillingerne skal opleves.

5.3 *Afvigelse*: Politisk budskab eller ej?

I forhold til Rich og Bangs ambitioner i forhold til at formidle et bestemt politisk budskab er det særdeles svært at blive klog på om det lykkes ud fra publikums oplevelse. Der er både tegn på ligheder og forskelle. Jeg har derfor udvalgt dette som et eksempel på en afvigelse. *Afvigelse* skal her forstås på den måde, at publikum vedrørende dette tema har oplevelser, der peger i alle mulige retninger.

Pia er som tidligere nævnt meget optaget af det politiske indhold i Maria & Mohamed. Der er her en lighed med Richs ambition med forestillingen. Rich vil med forestillingen kort sagt sætte fokus på, at det er svært at være indvandrere i Danmark, og at mennesker skal ligestilles. Tilsvarende, kan der i forhold til Bangs ambition med True Story ses en lighed i det, at Benjamin lægger vægt på

forestillingens underholdningsværdi. Dette falder i god tråd med Bangs ambition, da det vigtigste med forestillingen for Bang efter sigende er at underholde. Agnete har dog en modstridende oplevelse med True Story. Hun er meget optaget af "overgrebsscenen" i forestillingen. Hun tillægger denne stor betydning for budskabet for forestillingens som helhed.

Agnete: En af de historier, som står skarpest for mig, og som jeg kan huske.. Det er den her overgrebshistorie, vil jeg nærmest kalde den. Hvor hun dater den her mand på en bar, eller et eller andet, og ender hjemme ved ham, og han muligvis i virkeligheden voldtager hende.

(Bilag 4.A,7:306)

Agnete bemærker også, at forestillingen har et humoristisk lag, men når hun bliver spurgt til, hvad True Story handlede om i hendes øjne, så fremhæver hun overgrebsscenen. Det humoristiske lag er i baggrunden her og tematikker, som dårligt selvværd og udnyttelse af kvinder i nattelivet, er i forgrunden. Her kan man i nogen grad godt tale om et politisk budskab. Dette taler som sagt ind i Bangs ambition med forestillingen. Hun tillægger ikke underholdningsværdien i forestillingen stor betydning, udover at hun bemærker, at forestillingen trækker på stand-upgenren, men at denne genre ikke er noget, hun kender meget til.

Agnete: Alle de der tabuer.. dårligt selvværd, overgreb og overgreb på sig selv og sådan.. Jagten på lykke handlede den om. Men den var også.. Den talte også lidt til et segment. Det var en storbypige. Det handlede om det dårlige selvværd, synes jeg. "Den indre grimme kvinde". Og på den måde kan jeg spejle mig i det, når jeg taler mig selv "ned" indvendig.

(Bilag 4.A, 3:127)

Et andet eksempel, der bekræfter forskellen mellem Bangs ambition med True Story og publikums oplevelse af forestillingen, kan findes hos Julie. Hun nævner, at True Story har et budskab om, at det er svært at være kvinde i dag. Et argument, der kan tolkes som værende et argument for, at forestillingen har et feministisk budskab. "Jeg føler egentlig godt, at jeg ved, hvad hun vil mig", siger Julie. Det kan godt være hun har ret, men i denne sammenligning, må jeg tage udgangspunkt i det, som jeg i igennem mit interview med Bang, har fået indtryk af hendes ambition med forestillingen er. Jeg inddrager citater fra Bang og Julie, der tydeligt viser denne forskel.

5 STEMME DET OVERENS?

Bang: Jeg har det svært med, når du spørger "jamen, hvad vil du med forestillingen?". Det har jeg egentlig lidt svært ved at forklare, fordi at selvom jeg har ting på hjerte, så vil jeg ikke noget bestemt.

(Bilag 2.C, 11:542)

Julie: Jeg føler egentlig godt, at jeg ved, hvad hun vil mig. Det ved jeg ikke om jeg var så klar om før egentlig, men jeg synes det er klart, at der er et budskab omkring, at unge kvinder har det dårligt.

(Bilag 4.D, 8:374)

Så på den ene side vil Bang primært underholde, og selvom hun "har ting på hjerte", så er det vil hun ikke noget bestemt. Julie oplever på den anden side, at forestillingen har et klart budskab om, at det er svært at være ung kvinde i dag. Jeg vil nu vende tilbage til Maria & Mohamed og et sidste eksempel, der skal vise, at det er meget vanskeligt at tegne et enslydende billede af, om kunstnernes ambition og publikums oplevelse stemmer overens i forhold til dette tema. Rich har som sagt en ambition om at sætte fokus på, at mennesker skal behandles lige, uanset hvor de er fra i verden og hvilken socialøkonomisk baggrund de har. Kimmi oplever, at virkelighedsteaterstrategier er dårlige til at formidle sådanne konkrete politiske budskaber.

Kimmi: Altså hvis man går ind og ser Et Dukkehjem for eksempel, så er det ret klart hvilke temaer, der ligesom er. Men her, så rører de ved en masse temaer. Ved kærlighed og ved ungdom og ved racisme og ved.. Ja, altså alt muligt, ikke? Og det er det, jeg mener med, at de bare kaster "den" op. Alt efter hvilken sindstilstand, man er i, så er det jo også, hvad man mest lige lægger mærke til.

(Bilag 3.B, 6:294)

Kimmi lægger vægt på, at virkelighedsteatret kaster "den" op og så er det op til publikum at gribe "den". Dette "kaste-gribe-billede", som Kimmi bruger til at beskrive hendes pointe, kan tolkes på den måde, at virkelighedsteatrets løse struktur vanskeliggør leveringen af et klart politisk budskab. Den markante dobbelthed og det slørrede felt, som karakteriserer virkelighedsstrategierne (model A, B og 2) kan tænkes at være afgørende faktorer for, at Kimmi oplever denne kasten med "den" i forestillingen.

Forklaring ud fra informantprofiler

Mit argument i dette afsnit er, at det er utrolig svært at identificere noget iøjnefaldende i forhold til publikums oplevelse af forestillingernes konkrete politiske budskaber, da informanternes svar peger i alle retninger. Derudover er det også lige på dette område, at Rich og Bangs virkelighedsteaterstrategier (model A og B) adskiller sig fra hinanden. Derfor er sammenligninger på tværs af de to forestillinger ikke givtige i dette tilfælde. Jeg har forsøgt at skabe overblik over de forskellige eksempler fra afsnittet i tabel 1 og 2.

Richs Ambition i <i>Maria & Mohamed</i>	Konkret politisk budskab: <i>Alle mennesker skal behandles lige</i>
Pia	= (<i>Det er synd for indvandrere i Danmark</i>)
Kimmi	≠ (<i>"Den" bliver bare kastet op</i>)

Tabel 1

Bangs Ambition i <i>True Story</i>	Intet konkret politisk budskab: <i>Jeg vil ikke noget bestemt</i>
Benjamin	= (<i>Det er primært underholdende</i>)
Agnete, Julie	≠ (<i>Jeg ved, hvad hun vil mig</i>)

Tabel 2

Tabellerne viser, hvordan der er stor diversitet i informanternes oplevelse på dette område. Det er ikke til at give en entydig forklaring på, hvorfor de netop svarer på denne måde ud fra informantprofilerne, i hvert fald ud fra de informationer, som jeg har til rådighed. Det vil sige alder, køn, job og teatermæssige interesse. At Agnete og Julie oplever, at de ved, hvad Bang "vil hende", og at forestillingen i deres øjne drejer sig om ligestilling og det at være kvinde, kan dog pege på, at deres informantprofiler internt er forholdsvis ens. Agnete er som Julie ung og kvinde. Længere ud af en informantprofil-forklaring er det vanskeligt at gå, og forklaringen på denne *afvigelse* må derfor i stedet være, at virkelighedsteaterstrategier, som dem Rich og Bang benytter, virker meget forskelligt, når det kommer til at levere konkrete politiske budskaber til publikum.

Forklaring ud fra Ranciere og Kyndrup

Denne afvigelse i forhold til forestillingernes konkrete politiske budskaber kan også forklares ud fra de teoretiske perspektiver. Med Rancieres perspektiv, vil

det være væsentligt at lægge vægt på eksemplet med Kimmi. Hun har en oplevelse af, at Maria & Mohamed kaster ”den” op, og at publikum selv skal finde ud af hvad, hvilke budskaber de tager til sig eller *lægger mærke til*.

Kimmi: Det er det, jeg mener med, at de bare kaster ”den” op. Alt efter hvilken sindstilstand, man er i, så er det jo også, hvad man mest lige lægger mærke til.

(Bilag 3.B, 6:297)

Rancieres perspektiv viser, at Rich her lykkes med at *frigøre publikum*. Kimmi giver udtryk for, at hun skal *gøre*, og ikke blot lytte, for at få dannet mening med forestillingen. Meningsbillederne i forestillingen, de såkaldte *idiomer*, skabes hos tilskueren og er ikke givet på forhånd. Der er omvendt tegn på at dette er tilfældet hos Pia. Hun synes som sagt, at det *er synd for indvandrerne i Danmark*, da de bliver behandlet dårligt. Dette oplevede hun, at Maria & Mohamed havde som omdrejningspunkt. Man kunne tolke dette som et tegn på, at Rich i forhold til Pia ikke lykkes med at frigøre publikum. Forklaringen hertil, er i Rancieres perspektiv, at Rich begår en væsentlig ved at være sikker på, hvad hendes politiske budskab er med forestillingen. Herved tager hun ikke position som ”den uvidende skolelærer”, men derimod som den vidende lærer, der ved ”det eleven ikke ved”. Omvendt kan eksemplet med Pia også ses som udtryk for, at Rich overfor Pia, ligesom overfor Kimmi, rent faktisk lykkes med sin *frigørelse af publikum*. Dette ud fra sidste afsnits pointe, at det avancerede teaterpublikum og det klassiske teaterpublikum reflekterer på forskellige ”niveauer”, selvom de påvirkes på samme måde. Rancieres perspektiv giver altså ikke en entydig forklaring,

Jeg vil nu forklare afvigelsen ud fra Kyndrups perspektiv, og dette med udgangspunkt i eksemplerne med Benjamin, Agnete og Julie (Tabel 2). Julie og Agnetes tro på, at de ”ved hvad Bang vil dem” kan i nogen grad tilskrives at være et udtryk for, at de opfatter True Story som en ”container med betydning”. Dette er ikke positivt i Kyndrups perspektiv. Dette synes dog som en ”for nem” slutning. Derfor retter vi nu blikket mod *den æstetiske relation*. Denne er som bekendt karakteriseret ved, at *jeg’et* ser på *det’et*, som fortæller noget om *vi’et*. Benjamin opfatter på den ene side True Story (*det’et*) som en underholdningsforestilling. Dette gør Bang også. Julie og Agnete opfatter

imidlertid True Story som en forestilling med politiske budskaber. Dette er også bestemmende for, hvad de oplever, at forestillingen siger om dem selv, det øvrige publikum og samfundet for så vidt. Her eksemplificeret med, at Benjamin lægger vægt på *humor*, og dennes potentiale i virkelighedsteatret.

Benjamin: Der er et eller andet over at kunne grine over noget, der er sket i virkeligheden. Det er lidt sjovere, synes jeg personligt. Det er min personlige smag af humor. Det er sjovere at grine af en virkelig historie, som nogen har oplevet, end det er at grine af en vittighed, som nogen har konstrueret. (...) En virkelig historie, der bliver fortalt sjovt kan være vanvittig skæg.

(Bilag 4.B, 3: 128)

Så lang, så godt. Det er dog desværre ikke så enkelt. For Benjamin giver i en anden del af interviewet udtryk for at læne sig op ad Julie og Agnetes oplevelse. Benjamin har dog en anden distance til emnet end de to kvinder giver udtryk for. Selvom han ikke synes, at True Story havde det store politiske budskab, så var han dog opmærksom på dette samme betydningsmæssige lag i forestillingen som Julie og Agnete. Han tillægger det blot ikke samme betydningsmæssige vægt.

Benjamin: Det er jo langt stykke hen af vejen banalt. Altså, der er.. Jo, hun lever ikke op til de perfekte kvindeidealer og blah blah blah.. Men hvem fanden gør det?

(Bilag 4.B, 4:153)

Eksemplet her, og denne afvigelse i det hele taget peger i Kyndrups perspektiv på en central pointe. Hver tilskuers oplevelse er unik, og det, at jeg har svært ved at se nogle linjer eller iøjnefaldende ligheder eller forskelle i forhold til temaet om politiske budskaber understreger dette.

5.4 Efterkritik

Det er logisk at stille spørgsmålstejn ved min fremgangsmåde ved udvælgelse af informanter. At mine informanter er så ens idet, at de fleste af dem kan hævdes at tilhøre et *avanceret teaterpublikum*, kan pege på min fremgangsmåde i forhold til informantudvælgelse. Jeg kunne have været mere opmærksom på at få informanter med forskellige informantprofiler, og derved have opnået en større diversitet i min informantgruppe. Omvendt er det slet ikke sikkert, at en øget opmærksomhed ville have hjulpet på problemstillingen. Det kan endda tænkes, at informantgruppen i virkeligheden sigende for, hvad det i det hele taget er for et publikum, der opsøger virkelighedsteater. Dog er det ikke hensigten at kunne generalisere ud fra dette speciale og dets metode, hvorfor dette selvfølgelig langt fra kan konkluderes. Pointen er derimod, at fundet af denne forskel mellem *det avancerede teaterpublikums* oplevelse med virkelighedsteater og kunstnernes ambition med virkelighedsteatret peger videre. Det peger mod en undersøgelse af *hvad der karakteriserer publikummet, der opsøger virkelighedsteater*, og om der overhovedet er et mønster i, hvordan dette publikum forholder sig til- og oplever virkelighedsteatrets forestillinger. Hvorvidt forskellige (virkeligheds)opfattelser var sigende for publikummet i en sådan undersøgelse eller ej ville kunne besvare spørgsmål så som *"Er virkelighedsteater en individualiseret teaterform?"*.

Kapitel 6: Konklusion

Dette speciale har omhandlet virkelighedsteater, og det har undersøgt, hvilken udstrækning den kunstneriske ambition og strategi bag virkelighedsteater stemmer overens med publikums oplevelse. I forlængelse heraf, hvad der kan forklare en mulig lighed, forskel eller afvigelse i denne sammenligning.

I specialets redegørende del blev det tydeliggjort, at virkelighedsteatrets slørede felt mellem fakta og fiktion frembringer en *forvirring hos publikum*. Dette kan siges at være teaterformens mest grundlæggende karakteristikum. Ud fra to filosofiske perspektiver, anført af henholdsvis Jacques Ranciere og Morten Kyndrup, er det vist, at denne *forvirring* har potentiale til, at publikum kan blive klogere på dem selv og på verden omkring dem, eftersom teatret igennem forvirringen stiller spørgsmål til, hvad der op og ned i publikums verden og virkelighed. Derefter blev det diskuteret, hvorvidt skuespillerne Maria Richs og Nanna Cecilie Bangs strategi og ambition bag de to virkelighedsteaterforestillinger Maria & Muhamed og True Story stemmer overens med publikums oplevelse. Med fokus på ligheder, forskelle og afvigelser i denne sammenligning i en delvist empirisk og delvist teoretisk forankret diskussion, står tre bemærkelsesværdige pointer klart frem. Ud fra specialets undersøgelse kan jeg derfor konkludere følgende:

1) Virkelighedsteater viser sig særligt velegnet til at føre publikum fra en position som passive tilskuere, der blot lader sig "fodre med viden", til en position som *frigjort publikum*. I analysen ses flere eksempler på, at publikum i forestillingerne deltager i en *identitetsundersøgelse* sammen med skuespillerne. Publikum reflekterer over, hvem de selv er, og hvordan de ser på verden. Der er her en påfaldende lighed mellem kunstnernes ambition, og det publikum oplever. Forklaringen kan findes i, at tilskuer og skuespiller skal minde om hinanden for, at dette gør sig gældende. Det er nemlig særligt hos de tilskuere som, i forhold til køn, by og alder, minder om skuespillerne, at pointen er tydelig. Derudover peger undersøgelsen på, at det er afgørende, for at få publikum til at deltage i identitetsundersøgelsen, at skuespillerne ikke lader publikum ikke "forsvinde ind i en anden verden". Virkelighedsteatrets brydning af den fjerde væg er her central, da dette er en måde til at holde publikum aktive og fordre refleksioner,

hvor publikum ikke blot ser virkelighedsteater, men *ser sig selv se* virkelighedsteater.

2) Virkelighedsteater fejler, hvis ambitionen er at nå den brede befolkning og det *klassiske teaterpublikum*. Ud fra specialets interviewede tilskuere tegner der sig nemlig et billede af, at det fortrinsvis er et *avanceret teaterpublikum*, der ser virkelighedsteater. Det avancerede teaterpublikum forstås i undersøgelsen som et ungt, akademisk og teatervant publikum. Dette avancerede publikum er kendetegnet ved at meta-reflektere over forestillingerne. Publikum, og kunstnerne for så vidt, havner derved i en "akademisk fælde", hvor *de*, som virkelighedsteatret egentlig er adresseret til, hverken er til stede på scenen eller i salen. Denne "fælde" betyder i sidste ende, at virkelighedsteatrets publikum opfatter forestillingerne som *containere af betydning*. Det er ikke kunstnernes ambition, at der skal være et facit i forhold til, hvordan deres forestillinger skal opleves, og dette står derfor tilbage som en forskel i sammenligningen mellem kunstnernes ambition og publikums oplevelse.

3) Det er vanskeligt at sige noget entydigt om virkelighedsteaters potentiale i forhold til at levere politiske budskaber. Virkelighedsteatret skaber som sagt *en forvirring* hos publikum, og denne kan i nogen grad have potentiale til at levere politiske budskaber. Dette skabes på baggrund af, at skuespillerne i denne *forvirring* forekommer nærværende, vedkommende og tillidsvækkende for publikum. Ud fra andre af de i undersøgelsen fremlagte eksempler er det dog tydeligt, at nogle tilskuere ikke "griber" de politiske budskaber, som kunstnerne har ambitioner om at viderebringe igennem virkelighedsteatret. Denne pointe er en afvigelse i den gennemgående sammenligning, og den kan forklares ud fra den pointe, at en æstetisk oplevelse er unik for hver person.

Specialets to cases Maria & Mohamed og True Story har igennem specialet eksemplificeret, at de kunstneriske strategier bag virkelighedsteaterforestillinger kan variere i udformning. Det er vist, at graden af forvirring hos publikum kan kobles sammen med, hvor meget den enkelte strategi trækker på personlige erfaringer og historier fra skuespillerne. Specialets kvalitative metodiske afsæt har derudover vist sig velegnet til at åbne et kunstnerisk, og ellers typisk humanistisk, genstandsfelt, ud fra en samfundsvidenskabelig vinkel. Metoden har således frembragt eksempler fra de enkelte tilskueres

6 KONKLUSION

oplevelser, og disse har udgjort et sammenligningsgrundlag, som i dens konkrete og præcise karakter har vist sig analyseegnet. Dog peger specialet også på en svaghed ved metoden. Den manglende mulighed for at generalisere var savnet, da en generel karakteristik af virkelighedsteaterpublikummet kunne være fordelagtig at tegne. Dette for at kunne drage en generel slutning i forhold til, om det fortrinsvis er et klassisk teaterpublikum eller et avanceret teaterpublikum, der ser virkelighedsteater.

Litteratur

Brinkmann, Svend & Tanggaard, Lene (2010): Kvalitative Metoder – en grundbog, *Hans Reitzel Forlag*

Damm, Anja (2012): Virkelighedsteater, *Gyldendals Teaterleksikon*, senest redigeret 2012

Flyvbjerg, Bent (2006): Five misunderstandings about case-study research, *Qualitative Inquiry* (vol. 12, nr. 2), *SAGE Publications*

Gade, Solveig (2014): Forord til Antologi 2008-2013, *Forlaget Drama & Kronstork*

Hinz, Melanie (2014): Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?, *Peripeti* (vol.21: *Dokumentarisme*), Tidsskrift udgivet af Afdelingen for Dramaturgi på Aarhus Universitet.

Holtoug, Anne Grete (2006): John Dewey. En introduktion, *Hans Reitzel Forlag*

Jessen, Catarina Nedertoft (2017): Hvordan er det lige, man er selvstændig og fri, når man bare gerne vil elskes?, *formatformat.dk* 03.10.2017

Direkte link: <https://formatformat.dk/artikel/6163/hvordan-lige-man-selvstaendig-fri-naar-man-bare-gerne-elskes/>

Järvinen, Magretha & Mik-Meyer, Nanna (2005): Kvalitative metoder i et interaktionistisk perspektiv: Interview, observationer og dokumenter, *Hans Reitzels Forlag*

Kaare Nielsen, Henrik & Simonsen, Karen-Magrethe (red.) (2008): Æstetik og Politik – analyser af politiske potentialer i samtidskunsten, *Forlaget Klim*

Kvale, Steiner & Brinkmann, Svend (2009): Interview – Introduktion til et håndværk, *Hans Reitzels Forlag*

Kyndrup, Morten (2008): Den æstetiske oplevelse, *Gyldendal*

Lehmann, Hans-Thies (2006): Postdramatic Theatre, *Routledge*

Martin, Carol (2010): Dramaturgy of the Real on the World Stage, *Palgrave Macmillan*

Martin, Carol (2013): Theatre of the real, *Palgrave Macmillan*

Mungo Park (2017): Nordskoven, *mungopark.dk*, lokaliseret 07.01.2018

Direkte link: <https://www.mungopark.dk/forestilling/nordskoven/>

Packer, Martin J. (2011): The Science of Qualitative Research, *Cambridge University Press*

Quarentine Manchester (2018): Forsiden, *qtine.com*, lokaliseret 07.01.2018

Direkte link: <http://qtine.com/home/>

Ranciere, Jacques (2009): The Emancipated Spectator, *Verso*

Sort/Hvid (2017) A: Pressemeddelelse: Det er svært at sluge, når man græder, *Via Ritzau*. Lokaliseret 28.09.2017

Direkte link: <https://via.ritzau.dk/pressemeddelelse/det-er-svaert-at-sluge-mens-man-graeder?publisherId=6838473&releaseId=10754893>

Sort/Hvid (2017) B: True Story S/H, *Teater Sort/Hvid*, lokaliseret 06.12.2017

Direkte link: <http://www.sort-hvid.dk/projekt/true-story/>

Søgaard, Anne Zacho & Jørgensen, Tine Burdal (2015): Hvad skal vi egentlig med borgere på scenen, *Politiken* 07.02.2015

Direkte link: <http://politiken.dk/debat/kroniken/art5564485/Hvad-skal-vi-egentlig-med-borgere-p%C3%A5-scenen>

Haug, Helgard & Wetzel, Daniel (2018): Black Tie, *rimini-protokoll.de*.

Lokaliseret 07.01.2018

Direkte link: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/black-tie>

Teater Grob (2017): MARIA OG MOHAMED – en opdagelsesrejse i to liv,

Teater Grob. Lokaliseret 28.09.2017

Direkte link: <http://www.grob.dk/forestilling/maria-og-mohamed/>

Thulstrup, Lotte & Mortensen, Jette (2012): Teater i det nye årtusinde – fem veje ind i teatret, *Frydenlund*

Tjäder, Per Arne (2008): Uppfostran Underhållning Uppror – En Västerlandsk Teaterhistoria, *Forlaget Studentlitteratur*

de Vaus, David (2001): Research Design in Social Research, *SAGE Publications*

Krøgholt, Ida & Christoffersen, Erik Exe (2015): Kalaallit Aalborgimittut – mellem Grønland og Aalborg, *Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier*