

# 5. VEJ

„NU SKAL DE SELV SKABE ROLLEN“

– DEvised TEATER

## INTRODUKTION TIL DEVIDED TEATER

Som femte og sidste vej vil vi præsentere „devised teater“. Vi flytter dermed fokus lidt og ser på, hvordan teaterforestillinger skabes.

I *Ny dansk dramatik* (1998) introduktion til 1990'ernes teater skriver forfatterne Ib Lucas og Anne McClymont, at der bag den levende forestilling eksisterer en dramatisk tekst som et bærende fundament, og bag den findes den usynlige dramatiker, fortælleren. Forholdet mellem forestilling og manuskript formuleres sådan: „Teatret starter i teksten, og det er i manuskriptet, i sprogets udtryk, at kimen til iscenesættelsen ligger.“ Nullernes teater gør op med den „selvfølgelighed“, at der bag en forestilling på forhånd ligger en dramatikers manuskript. Mange forestillinger bliver skabt i tæt samarbejde mellem instruktør, skuespillere og i nogle tilfælde hele teaterholdet. En fælles betegnelse for de nye produktionsformer er „devised teater“.

Det er ikke et fælles, æstetisk udtryk for forestillinger, der skabes gennem devising-processer. Det er forestillinger med vidt forskellige, æstetiske udtryk. Det kan være dialogbaseret teater, visuelt teater, performance-teater eller børneteater.

Devised teater bliver ikke først opfundet efter 2000. Allerede 1970'ernes politiske gruppeteater bruger kollektive devising-processer her i Danmark, når de skaber deres forestillinger. I Solvognens forestillinger bliver ingen skuespillere eller sangere nævnt ved navn, fordi forestillingen er et kollektivt produkt. I 1980'erne og 1990'erne arbejder mange performancegrupper med teknikken. Store dele af det virkelighedsteater, der bliver skabt i nullerne, og som fortæller autentiske historier baseret på forskellige menneskers liv, bliver også skabt gennem devising-processer. Nogle gange

bliver de skabt i samarbejde med de medvirkende, andre gange på basis af et stort researcharbejde (se kapitlet om 1. vej). Teaterkoncertens sceniske fortælling bliver også udviklet i en form for devisingproces. Udgangspunktet er musiknumrene, der bliver nyfortolket og sat ind i en dramaturgisk komposition i et tæt samarbejde mellem instruktør, musikarrangører, sangere og musikere. Endelig er meget børneteater skabt ved hjælp af devising-metoder.

Det særlige i devised teater i forhold til teatertraditionen er, at man gør op med to grundlæggende byggesten i teatret. For det første den traditionelle idé om, at teater er en instruktørs iscenesættelse af en dramatekst. For det andet gør man op med skuespillerens traditionelle rolle i forestillingen – at skuespilleren „kun“ fortolker en færdig dramatekst ved at lægge krop og stemme til. Skuespilleren får en større rolle og bidrager kunstnerisk som medskaber af forestillingens indhold.

### PARALLEL

#### Devising teater

Devising (engelsk: opfinde, konstruere) eller devised teater er en betegnelse for forskellige teknikker til at skabe teaterforestillinger, som siden 1960'erne er brugt i såvel professionelle scenekompagnier som i dramapædagogisk sammenhæng. Devising er ikke en iscenesættelse af færdige tekstmanuskripter, men opstiller fra produktion til produktion en række regler for, hvilke materialer der kan indgå, og hvorledes det kan bearbejdes til komplicerede montager af krop, stemme, lys, lyd, medier og objekter. Devising bruges bl.a. af Odin Teatret og den amerikanske gruppe Wooster Group.

– Efter John Andreasen, *Gyldendals Teaterleksikon*.

## FORSKELLIGE TYPER DEVIDED TEATER

I performanceteater arbejder man ofte med devising, men ud fra meget forskellige koncepter. Odin Teatrets leder, Eugenio Barba, sammensætter f.eks. forestillinger ud fra „partiturer“, skuespillerne har arbejdet på i lang tid. I filmen *Spor i sneen* fra 1994 kan man se, hvordan Roberta Carreri fra Odin Teatret gennem et halvt år arbejder med at skabe sin egen figur. Kirsten Dehlholm og Hotel Pro Forma arbejder mere konceptororienteret, det vil sige ud fra fastlagte rammer. Det kan f.eks. være et helt bestemt sted, som en kirke i forestillingen *Jesus\_c\_odd\_size*. Man kalder denne type forestilling „site specific teater“. Mange af de forestillinger, vi omtaler i kapitlet „1. vej. I kødet på virkeligheden“ – bl.a. samtidsteatret og virkelighedsteatret – er også „devised“ forestillinger baseret på omfattende research (eksempelvis *Sandholm, Tørklædemonologerne, Seest og Fucking Aalborg*).

## EKSEMPEL: KAMILLA WARGO BREKLINGS TRILOGI

Vi har valgt at belyse devised teater ud fra Kamilla Wargo Breklings spændende og nyskabende forestillingstrilogi *Krig* (Kaleidoskop, 2004), *Undskyld* (Det Kongelige Teater, 2005) og *Pis* (Det Kongelige Teater, 2007). Brekling har gennem devising-processer skabt en række forestillinger, der rammer lige i hjertekulen på det moderne voksenliv.

Vi vil i kapitlet både beskrive den endelige forestilling og måden, Kamilla Wargo arbejder med skuespillerne på. De fleste eksempler, vi refererer til, er hentet fra forestillingen *Pis*.

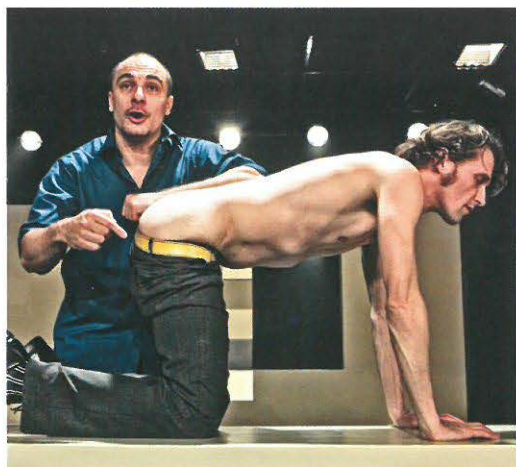
Alle tre forestillinger er montageforestillinger, hvilket vil sige, at de består af en række enkeltscener eller

fragmenter. Der er ingen gennemgående dramatisk handling, men når forestillingen er sat sammen, bliver det en samlet, kalejdoskopisk fortælling om moderne mænd og kvinder og ikke mindst deres liv sammen. Forestillingerne undersøger, hvordan vi er prægede af vores køn, vores forskellige roller og vores identitet. *Pis* fokuserer på den mandlige identitet.

### PARALLEL

#### Kamilla Wargo Brekling (født 1966)

Brekling er autodidakt instruktør og uddannet koreograf. Hun fik i 2007 en Reumert for „Årets instruktør“ med forestillingen *Om et øjeblik*. I 2009 havde Brekling premiere på forestillingen *Slut på Republique*, en forestilling om ældres liv, og hun var desuden instruktør på teaterkoncerten *Baby Blue* på Betty Nansen Teatret. I 2010 instruerede hun *Kvinde kend din krop* på Mungo Park og *Pålæg* (en forestilling om mad) på Husets Teater.



◀ Forestillingen *Pålæg* er en kommentar til de mange madprogrammer, der sendes i tv, og i det hele taget til tidens store interesse for kost og sundhed. Her udpeger Rasmus Hammerich det gode bækfod på Kristoffer Krarup. Forestillingen er udviklet af Kamilla Wargo Brekling sammen med skuespillerne, efter idé og koncept af Merete Byrial. *Pålæg* på Husets Teater, 2010. Foto: Henrik Ohsten Rasmussen.

▼ Kvinde kend din krop, *Mungo Park*, 2011. Teatret kalder forestillingen en „collageforestilling“. Den er med manuskript og instruktion af Kamilla Wargo Brekling på baggrund af bogen fra 1970'erne. Forestillingen udarbejdes i tæt samarbejde med skuespillerne Maria Rich og Kasper Leisner. Foto: Maria Fonfara.





▲ Scenografen monteres. Foto: Mungo Park.

## ISCENESÆTTELSE

Forestillingerne er strengt koreograferede og spilles med stor fysisk energi. Skuespillerne skaber i løbet af et splitsekund en ny karakter og bruger gestik, kropsbevægelser og stemme til at ride den nye figur op, men hele tiden i samme, ret neutrale grundkostume. Der tales direkte til publikum.

I forestillingen *Pis* er scenerummet stort set tomt. Scenen og bagtæppet er markerede med farvede „tivo-

lipærer“. Scenebaggrunden er neutral; skiftene mellem scenerne markeres ved lysskift og spots. Kun til allersidst i den afsluttende scene, „På et tidspunkt går jeg min egen vej“ (scene 40), bliver bagtæppet skiftet ud med et naivistisk bagtæppe med en påmalet lystbåd.

I den første scene i *Pis* kommer alle fem mandlige skuespillere ind i „den klassiske mandeuniform“, nemlig jakkesæt. Jakkessættene er anonyme, sorte, grå og mørkegrønne – meget almindelige. Skuespillerne har det samme jakkesæt på i hele forestillingen. Den eneste undtagelse er „fodboldscenen“, hvor de lynhurtigt skaber et billede hos publikum af den særlige, lumre atmosfære i et mandeomklædningsrum, idet de begynder at tage mandeuniformen af. De varmer op og spiller derefter fodbold kun iført hvide boksershorts, som en flok kåde drenge, der endelig har fået fri. Nye, skiftende rum bliver på den måde hele tiden skabt med ganske få midler og især „ud af“ skuespillerne fysiske spil, deres indlevelse i figurerne og replikkerne.

## DRAMATURGI

I Kamilla Wargo Breklings trilogi kan ideen bag kompositionen sammenlignes med et varieret og afvekslende stykke jazzmusik. Der bliver vekslet mellem monologer og fællesscener. Det er fragmenter fra mandelivet, vi bliver præsenteret for. Der er ingen tydelig begyndelse, midte eller slutning i fortællingen; rækkefølgen kunne i princippet ændres. Der skiftes mellem korte og lange scener og meget forskellige vinkler på temaet „at være mand“. Bluesagtige, triste scener i lavt tempo (f.eks. „Så blev jeg syg“, scene 11) kommer efter (ikke før) befriende, morsomme scener (f.eks. „Intimhygiene“, scene 10) eller fysiske legesyge scener som „Fodboldscenen“



▲ Manderollerne i *Pis* er udviklet i tæt samarbejde mellem skuespillere og instruktør. Her ses Lars Mikkelsen. *Pis*, Det Kongelige Teater, 2007. Foto: Per Morten Abrahamsen.

kortere tid, end det tager at pisse over kors.“  
– Anne Middelboe Christensen, anmeldelse i *Information*, 02/10/07.

(scene 27). Det, man som publikum tager med hjem, er et livgivende indtryk af mange forskellige slags „mandeliv“ – og at de alle sammen er gode nok!

#### PARALLEL

„Skuespillermæssigt bliver forestillingen en modig balanceren på absolut intet andet end klicheer om dagligdagen 2007 – omsat i replikker, du hørte i metroen i går. Men disse fem mænd løfter alligevel banaliteterne op med deres stærke nærvær og bizarre professionalisme i kunsten at skabe skæbner på

Mange af scenerne er monologer. Her taler mænd, der ikke har navne, men kun numre, lige ud af posen. Der er skruet ned for censuren og op for de fritløbende tanker. Monologerne sætter ord på store ting i livet, f.eks. døden og kærligheden, men også på bagateller, f.eks. smarte modetørklæder og fodbold. Tilsammen skaber forestillingerne et genkendelsens gib i publikum.

En anden type scene er fællesscenerne, der er skudt ind mellem monologerne. Fællesscenerne kommer der heller ikke et traditionelt, dramatisk samspil ud af. Monologerne fortsætter! Nu krydsklippes der blot mellem forskellige mande- og kvindestemmer, der hver især beskriver deres forhold til samtaleemnet, som kan dreje sig om alt fra intimhygiejne over børnehaver til venskab og død. Mange gange virker samtalerne som forsøg på at overgå hinanden med det „hotteste“ eksempel.

Enetalerne skitserer lynhurtigt en stemme, en person bag den frie tankerække. Personerne røber noget om sig selv, smertepunkter i deres liv, der er svære at håndtere. Det er usikkert, hvem de henvender sig til: måske til en fortrolig, måske til en terapeut, men nok mest til dem selv. Samtidig taler de direkte til publikum. De taler meget om følelsen af utilstrækkelighed som mand, kvinde, far eller mor og om bekymringer på jobbet. De fortæller også om deres angst for skilsmisse, for at miste børnene og for kroppen – og en sjælden gang om storladne fremtidsdrømme.

#### TEKST

##### **Kamilla Wargo Brekling om arbejdsprocessen:**

###### **Om sin teknik som iscenesætter:**

„Det handler om at se kvalitet i banalitet, sætte lup på detaljen og lave en stor scene ud af noget, man normalt bare tænker er helt almindeligt.“

###### **Om grænsen mellem det private, det overskridende, det intime, det personlige:**

„Det er min tjans at sørge for, at folk ikke går over grænsen. Det er ikke navlepilleri, og der er ting vi ikke nødvendigvis vil høre om, men selvfølgelig er

det sjovest og mest frugtbart, når man giver alt, hvad man tænker. Man skal have mod til at tænke – jeg er talerør, for dem der har det sådan her. Man tænker nemt, åh det er bare mig, der har det sådan ... I virkeligheden er det meste ret generelt og alment.“

###### **Om skuespillernes arbejde i forestillingen Slut:**

„Det kræver en særlig dedikation hos en generation af skuespillere, der har været vant til at arbejde ud fra et manuskript. Nu skal de selv skabe rollen.“

###### **Om instruktørens rolle og autoritet:**

„Det kan være svært, fordi vi skal gå så tæt på hinanden, og så er det selvfølgelig svært, at jeg pludselig midt inde i forløbet siger – okay, så er det mutter der bestemmer herfra. Den rollefordeling har fra min side heller ikke været lige klar altid.“

– Kamilla Wargo Brekling, interview i *Weekendavisen*, 04/06/09.

#### PARALLEL

##### **Fiktion – virkelighed?**

I scene 13, „Alaskahytten“, fortæller Mand nr. 2 i en dagdrømmende monolog, at han vil have sit navn sat på den hytte, han ville bygge, hvis han altså kunne bygge, og så skulle den hedde „Prip's Cottage“. Det er det eneste sted, hvor sceneteksten røber en sammenhæng mellem stemmen og den skuespiller (Henrik Prip), der måske har lagt liv og erfaringer til karakteren. Hvad, der er fiktion; hvad, der er virkeligt; hvem, der fortæller hvad om sig selv, ved man ikke. Monologerne skaber både genkendelse, overraskelse, forundring og nysgerrighed hos publikum.

## ARBEJDSPROCESSEN

Kamilla Wargo Brekling udarbejder de tre forestillinger *Krig*, *Undskyld* og *Pis* (Forlaget Drama 2009) i samarbejde med skuespillerne og arbejder altså ud fra devising-principper. Man kan kalde de tre forestillinger om parforhold, kvinder og mænd for „koncept-devising“, hvor konceptet går på at undersøge, hvordan kvinder og mænd i dag skaber og udfylder deres kønsidentitet i sprog og handlinger. I den første forestilling har begge køn ordet sammen, så får kvinderne det i anden forestilling, og til sidst overlades det til mændene i tredje forestilling.

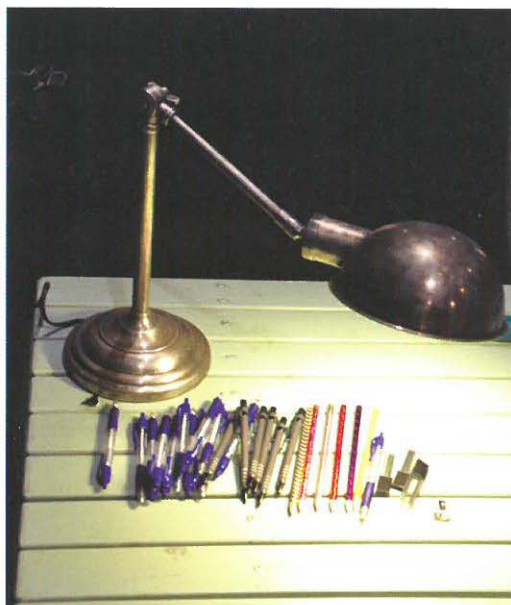
Forud for prøveprocessen har Brekling over længere tid nedskrevet materiale, som hun bruger til at konstruere „de bærende bjælker“ i forestillingen, det vil sige konceptet. Det kan være små hverdagsituationer, replikker og overskrifter, som hun skaber forestillingens „bund“ med. Ved det første møde med skuespillerne præsenterer hun dem for sit koncept.

Om prøveprocessen med disse forestillinger fortæller Kamilla Wargo Brekling, at hun først arbejder en uge individuelt med hver skuespiller. Her produceres *solo-materialet*; siden skabes fællesmaterialet i fælles processer. Begge typer processer handler altså om generering af materiale. Skuespillerne bidrager selv med autentisk materiale og brudstykker fra deres eget liv, deres personlighed og deres sprog ved at improvisere hen over det materiale, Brekling giver dem. Det kan være tekststumper, spørgsmål og ideer. Det simpleste spørgsmål lyder: „Hvordan går det?“ Ud fra dette bores der videre; måske kan der ligge noget spændende gemt. Andre spørgsmål kan være: „Hvad er det vigtigste for dig lige nu?“, „Hvad drømmer du om?“, „Hvordan bor du?“ eller „Er du handyman?“

Det resulterer i otte til tolv enkeltscener for hver skuespiller. Efter solougerne samles hele holdet om historierne og Breklings materiale og går i gang med improvisationerne til fællesscenerne. Forestillingens materiale bliver altså skabt i samarbejde med skuespillerne, men ud fra Kamilla Wargo Breklings ideer, forestillingens koncept.

I løbet af processen med at generere materiale (efter solougerne) sorterer Brekling materialet i tre „bunker“. Det, der kan anvendes direkte, kommer i bunken „scenen“. Det, der måske kan anvendes, kommer i bunken „loftet“, og det, der skal kasseres med det samme, kommer i bunken „skraldespanden“. Hun styrer selv udvælgelsen og bestemmer suverænt, hvad der skal stå i de

▼ *Man begynder helt uden manuskript, når man laver deviset teater. Foto: Mungo Park, 2011.*





endelige tekster, der også bliver efterarbejdet sprogligt af hende.

Kamilla Wargo Brekling sammenligner kompositionsprocessen med redigeringen af en film. De enkelte scener/brikker flyttes rundt, indtil det forestillingens dramatiske forløb ligger fast. Forestillingsteksten bliver en rytmisk montage af en række enkeltscener, der til sidst skal fremstå som en kunstnerisk helhed.

---

**TEKST****Model for produktionsprocessen hos Kamilla****Wargo Brekling**

Brekling udvikler sin idé eller sit koncept ved forud at indsamle tekststumper, ordvekslinger og spørgsmål.

Generering af materiale: improvisationer, først solo og siden fælles ud fra spørgsmål og tekststumper.

Opsamling sker løbende.

Sortering i tre bunker: „scenen“, „loftet“ og „skraldespanden“.

Komposition fastlægges; struktur for forestillingen bestemmes af Brekling.

Prøveforløbet, iscenesættelsen.

Spilleperioden på teatret.

---

# ØVELSER

## SCENISK ØVELSE: MIN BEDSTE STOL OG HVOR SKAL DEN STÅ?

Vi skylder Kamilla Wargo Brekling stor tak for denne øvelse. Det er hendes koncept, som vi lærte på et kursus på Betty Nansen Teatret. Vi har tilpasset den til undervisningen i gymnasiet.

**Generér materiale** individuelt. Skriv og fortæl om din yndlingsstol. Det skal fylde ca. ½ side.

Monologerne læses op. Alle læser i små rundkredse på tre til fire personer.

Gå på gulvet. Ret monologen til. Find indlednings- og slutreplik.

Én ad gangen i smågrupper på tre-fire personer:

Improviser om at sidde i stolen. Hvordan kommer I ind? Hvordan slutter I? Ikke store sammenhængende handlinger, bare se, hvad der sker. Følg impulser.

Vend derefter tilbage til skrivearbejdet. Genskriv

monologen og beskriv stolen nærmere. Hvor står den?

Hvad er det gode ved den? Hvad er det spændende ved den? Hvordan ser den ud? Beskriv stolen – *vær konkret!*

**Ny opgave:** Beskriv dit forhold til stolen som et kærlighedsforhold.

**Udvælgelse:** Hvad kan du nu bruge i den nye version af dit materiale. De nye versioner læses op i større grupper (ca. otte personer), og man vælger ud med fokus på følelser og på historien.

**Iscenesættelse:** Arbejd med at få følelsen frem. Vær dig selv i monologen og fortæl din historie til publikum. *Din historie er vigtig. Husk din begyndelsessætning og*

*din slutsætning; improviser over resten. Fokuser på din følelse og forsøg at gøre den større.*

*Sæt bevægelse på, rens ud i materialet og vis følelsen.*

### Forkortet version til visning:

Holdet deles i to grupper til opførelsen og placeres over for hinanden og er på den måde både publikum og skuespillere. Her følger to ideer til opførelsen.

### Startrække 1:

Kom ind på en række én efter én. Fornem, hvornår du skal gå ind. Stil dig i rækken, som du vil, eller sæt dig ned.

Hold startformationen så længe, det er muligt. Smil og inviter på den måde publikum indenfor i teatret. Gør publikum roligt ved selv at være rolig.

Bevæg jer rundt mellem hinanden på scenen. Stop, sæt dig ned eller stå, som du vil. Brug eventuelt hinanden.

Brud: Én går frem, resten fordeler sig på scenen. Sæt jer ned. Reager på hinanden (kinæstetisk respons); flyt dig, hvis du vil have rummet for dig selv – giv plads, hvis du gerne vil have en anden tæt på. Brug rummet og arbejd med afstand og nærhed.

Find ti måder at sætte dig på en stol på. Vis disse måder for hinanden i grupper på fire personer. Udpeg de tre bedste måder.

Indøv de tre måder.

### Startrække 2:

I sidder alle på jeres stole. I glider langsomt ned ad stolen. I „smelter“ nærmest ned på gulvet.

En efter en rejser I jer op og finder et sted eller bliver liggende og begynder på jeres monologer.

## SCENISK ØVELSE: PARTITUR OVER DIGTE

Fysisk partitur over fire digte fra Katrine Marie Guldagers digtsamling *Ankomst Husumgade* (2001). De udvalgte digte skal klippes op i linjer. Dette er en lukket øvelse.

### Første trin: koreografi

Alle skal lave de følgende punkter i grupper på fire til fem personer. Hver gruppe har en kuvert med et digt.

- ▶ Find hver især fem forskellige stillinger – stående eller liggende. Bevæg dig inden for en tænkt firkant.
- ▶ Lav en sti (en måde at bevæge sig på) mellem hver bevægelse/udtryk. Forstå det som forbindelsesled mellem de fem udtryk.
- ▶ Lav en rækkefølge mellem stierne og de fem stillinger og vis det hele i sammenhæng for gruppen.

### Næste trin

- ▶ Træk hver især en digtlinje fra kuverten.
- ▶ Lær ordene udenad.
- ▶ Sæt ordene sammen med din bevægelse fra forrige øvelse.
- ▶ Eksperimentér med viewpoints, stemmeleg og bevægelser. Husk at overveje kontraster, udtryksniveauer, relationer, gentagelser og stilisering. Du kan f.eks. „fryse“ i en stilling eller gengive noget i langsomme bevægelser.

### Sidste trin

- ▶ Afgræns et scenerum til opførelsen.
- ▶ Sæt partituret sammen ved at følge digtets orden.
- ▶ Øv det og lav et færdigt, fælles partitur. Hold fast i præcisionen og husk, at I viser det for et publikum.

Analysér og giv respons: Hvordan er partituret moderne?

### Åben øvelse

Lav en individuel, personlig respons på Guldagers digte. Din respons kan bestå i en sang, en dans, en performance, et fysisk partitur, en scene, en installation eller lignende. Præsenter din reaktion i scenisk form. Diskuter, hvad der egner sig til at arbejde videre med. (Inspireret af Torunn Kjølnér).

## FORESTILLING: VORES LIV

Begynd at generere materiale til en forestilling om jeres eget liv. Brug 15 minutter på at skrive et svar til mindst to af følgende spørgsmål.

- ▶ Hvordan går det?
- ▶ Hvad drømmer du om?
- ▶ Hvordan bor du?
- ▶ Hvad er dit bedste tøj?

## ANALYSE

- ▶ Diskuter, hvordan man generelt kan afgøre, hvad der skal med i en devised forestilling.
- ▶ Diskuter fordele og ulemper ved, at det er instruktøren alene, der udvælger stof.
- ▶ Hvad skal i skraldespanden i en devising-proces, og hvad er kvalitet? Hvordan kan man se det?
- ▶ Vælg ét af de tre eksempler på scener fra trilogien eller andre uddrag. Diskuter Kamilla Wargo Breklings udsagn om at „se kvalitet i banalitet“.
- ▶ Er der rigtigt, at teksten ikke er privat, banal? Hvorfor er den spændende og vedkommende for andre? Hvorfor er den udvalgt som forestillingstekst?

**PARALLEL**

**Tip:** Hvis I vil arbejde med at skabe en hel forestilling ud fra devising-principper, gennemgår Torunn Kjølner meget grundigt og med mange praktiske råd og ideer sin arbejdsmetode, konceptuel devising, i *Skuespilleren på arbejde*. Hun advarer her mod en stor fare i devising-processer: kunstnerisk ubeslutsomhed!

**TEKSTUDDRAG TIL REALISATION**

Som afslutning på kapitlet om devised teater bringer vi her tre tekstuddrag fra *Krig*, *Undskyld* og *Pis*. Læg mærke til, at hvis I vælger at opføre scenerne, så bliver det bare en ganske almindelig scenetekst og ikke devised teater. Hvis man skal arbejde med devised teater, skal man selv skabe materialet.