

Til rette vedkommende

Dramaturgiske noter vedr. Dehlholm/Øye-workshop 12/2 – 6/3 2010 på République
Af Laura Schultz

Konceptet og holdet

Der er tale om et stærkt koncept funderet i et stærkt hold:

Grundideen er at lade den mest markante instruktør inden for det visuelle performanceteater i Danmark, Kirsten Dehlholm, arbejde med professionelle skuespillere og med et handlings- og dialogbaseret manuskript af en yngre dramatiker, Astrid Øye.

Castet består af klassisk uddannede skuespillere med en åbenhed over for en mere fysisk og stiliseret spillestil. Gennem improvisationer ud fra formelle spilleregler undersøges det, hvad der sker i mødet mellem Kirsten Dehls formalistiske udtryk og en mere psykologisk indlevet spillestil.

Teksten er på nuværende tidspunkt ufærdig. Den er udarbejdet i et samspil med instruktøren, ligesom dramatikeren har været aktivt involveret i workshoppen.

Teksten

Teksten har et plot, hvis grundlæggende greb er enkelt – en løgn bliver taget for pålydende, får sin egen realitet og kommer til at definere alle personernes opfattelse af sig selv og hinanden. En klassisk intrige i senmoderne setting, hvor alle personer kredser om deres egen selvrefleksive selvrealisering. Ud af dette enkle greb vokser en kompleksitet, som kan udnyttes og spilles på, både formelt scenisk og psykologisk forløbsmæssigt. Karakterernes forskydninger og fordoblinger trækker på den klassiske forvekslingskomedie, men samtidig anslår figurenes spejlinger og projiceringer aktuelle skismaer i det (sen)moderne liv. Stykket har derved en eksistentiel rækkevidde der kan fremhæves i mødet mellem den stramme sceniske realisering og intensiteten i skuespillet.

Replikkerne er enkle og effektive, men samtidig ladet med flertydige betydningslag, hvilket ikke mindst skyldes stykkets tematisering af selve de sproglige strukturer. Stykket er både formelt og tematisk en undersøgelse af, hvordan ordet fanger – hvordan vi både kan forme vores liv og identitet gennem sproget og samtidig bliver fanget ind af de udsagn, vi sender ud i verden. Som sådan spiller teksten aktivt op til intentionen om at lade mødet med teksten være omdrejningspunktet for denne udfordring af Kirsten Dehls visuelt-arkitektoniske udtryk. Dialogens meta-tematisering af sproglige bevægelser giver samtidig et formelt modspil til Kirstens udtryk ved at lade det være i sproget selv, mødet finder sted, frem for i den bagvedliggende psykologi. Det gælder både mødet mellem karaktererne i stykket og mødet mellem instruktør og dramatiker, tekst og iscenesættelse, på scenen.

Derudover er teksten struktureret omkring en række sangtekster/musiknumre, der leverer titlerne på de enkelte scener. Dette greb åbner for en udnyttelse af musik og sang som dramaturgisk niveau i forestillingen. Man kunne fx forestille sig musik eller sangtekster optræde som strukturerende princip ned gennem forestillingen. I form af ledemotiver, der kan binde scener sammen på tværs af handlingsforløbet, som kommenterende lag i forhold til handlingen, etc. I den foreløbige tekst er dette ikke direkte foregrebet, men eksisterer som en mulighed, for så vidt sangtitlerne fungerer som kommentarer eller stemningsangivelser til de enkelte scener.

Reading

Ingen andre end Kirsten og Astrid kendte teksten til den første reading. Readingen var præget af intensitet, især mellem Ulla Henningsen og Peter Plaugborg, og undrende latter i takt med at overraskende situationer og replikker trådte frem. En åben og søgende første orientering i universet, som var meget lovende og stimulerende.

Workshoppens udbytte

Workshoppen har været virkelig værdifuld i ft. at afprøve arbejdsformer, strategier og udtryksmuligheder inden for projektets set up. Der ligger nu en første skitse til fysisk arrangement på en stor del af scenerne, og der ligger et grundlag for karakterernes udtryk og samspil. Der er taget hul på arbejdet med stemmekomposition, som spiller smukt sammen med karakterarbejdet og dramaet.

I praksis har det vist sig, at det dramatiske og formalistiske udtryk kan forstærke hinanden i mødet. Men også at det i arbejdsprocessen byder på vanskeligheder, som det er godt at have erfaret forud for et egentligt prøveforløb.

Workshopformen, hvor alt holdes åbent, rummer i sig selv nogle udfordringer, især for skuespillerne. Der har desuden været en nødvendig fokusering på enkeltstående scener, der nødvendigvis må suppleres at et fokus på den overordnede dramaturgi i en fuldt realiseret forestillings forløb.

Workshop-processen

Der blev arbejdet med 8 ud af 10 scener fra det ufærdige manus: Sc. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10.

Jeg overværede den indledende reading, samt en dag i den første uge, to dage i den anden uge og den endelige visning.

Prøvesalen var et nøgent sort rum. Eksperimenter med lyssætning blev hurtigt udskudt til en egentlig prøveperiode. I stedet blev der fokuseret på bevægelse og improvisation. Der blev desuden leget med musik, sang og enkle lydeffekter. Til slut i forløbet blev der eksperimenteret med stemmeforstærkning, rumklang og andre effekter.

Instruktionen gik i første omgang formelt til værks. Skuespillerne var blevet bedt om ikke at lære deres replikker udenad. Teksten var i stedet projiceret op på to lærreder over tilskuerrækkerne, hvilket bevirkede at skuespillerne måtte kigge op i samme retning for at hente deres replikker.

Kirsten opstillede nogle stramme bevægelsesrammer – skuespillerne havde hver deres baner i rummet, som de måtte holde sig til, men som samtidig kunne varieres i de forskellige scener. Desuden måtte de ikke se direkte på hinanden? Inden for disse ydre rammer improviserede spillerne ud fra teksten.

Karakterarbejdet blev ligeledes i første omgang udarbejdet formelt. Der blev arbejdet med fordobling og forskydning, forsvinden og tilsynekomst.

Den centrale karakter, Otto, spillet af Peter Plaugborg, var eneste gennemgående figur i alle scener. Som psykologisk model blev han opfattet som en soldat med posttraumatisk stressyndrom. Trods improvisationer med varierende spillestil var det gennemgående, at han spillede på kanten mellem sammenbrud og indestængt aggression. Som markant skikkelse ragede han også fysisk op over de øvrige spillere. På grund af plottet, som er bundet op på Ottos løgn om den afdøde elskede, og fordi Otto er den centrale figur i alle scener, er der en tendens til, at de øvrige figurer forekommer som udspaltninger af hans bevidsthed. Denne effekt kan justeres op eller ned i det videre forløb, men det er i alle tilfælde interessant at fastholde den spænding, som tvetydigheden omkring personernes status giver.

Parkonge blev spillet af Anders Budde Christensen og Rasmus Hougaard. De var fysisk forbundne det meste af tiden og spillede med en høj grad af samtidighed, idet Rasmus konsekvent fordoblede Anders' replikker og gestus. Dette havde en udtalt komisk effekt, men med en diabolisk undertone, der blev fremkaldt af magtrelationerne mellem Kongen og Otto og i nogen grad Pardame.

Pardame, spillet af Tilde Maja Frederiksen, kunne i de fælles scener placere sig rumligt signifikant i ft. kongerne: Kile sig ind i mellem dem, eller positionere sig selvstændigt i ft. dem.

Hendes pardannelse med kongen – som i forvejen blev spillet som par – forstærkede spillet mellem spaltning og fordobling, som en materialisering af hele stykkets tematisering af menneskelige relationer mellem projektion og nærvær, isolation og kontakt.

Johanne Louise Schmidt spillede rollen som Jenny/Sally. Der blev spillet på hendes skiftende status mellem konkret tilstedeværende karakter og fraværende, afdød fantasikvinde. Der blev arbejdet med at lade hende gentage dele af Ottos replikker som et ekko, og med at spille hende ud mod Kvinden, spillet af Ulla Henningsen, således at Otto fx fysisk vendte sig mod Kvinden med replikker henvendt til Jenny (sc. 10). Effekten var, at Jenny skiftevis fortonede og materialiserede sig i skiftende grader.

Kvinden blev i alle versioner spillet af Ulla Henningsen. Figuren rummer fra tekstens side en dobbelthed mellem at være den samme eller være en anden i de forskellige scener. Hendes fortælle-mæssige funktion er at byde modstand og modspil til Ottos karakter og hans fantasmagoriske spind af løgne, primært i hendes roller i kapellet og som terapeut. I rollen som kursist er der et andet styrkeforhold, men stadig magtkamp på spil. Hendes styrke på scenen var et intenst nærvær og nedtonet bevægelighed og gestik, som en udfordring til de øvrige figurers bevægelser og kampe.

I den første uge var der en tendens til, at der opstod slags "falsk patos". Kombinationen af de stramme bevægelsesmønstre og den nedtonede personinstruktion gav en slags dobbelt patos, som ikke var intenderet i manus. Det var, som om der både opstod en slags højtidelighed i rummet qua de stiliserede bevægelser, samtidig med at skuespillerne faldt tilbage på et lidt overdrevet replikarbejde, måske for at tilføre en intensitet i spillet, som var svært at få frem i et mere naturligt samspil. For de havde svært ved at spille sammen, isolerede som de var i deres rumlige baner og med blikket vendt mod tekstskærmene.

Skuespillerne udtrykte selv stor frustration og usikkerhed i forhold til deres karakterforståelse. De vedvarende improvisationer var voldsomt krævende, samtidig med at de selv havde svært ved at vurdere effekten af deres greb. Der opstod fantastiske ting i improvisationerne, men de blev ikke bundet op på en forståelse af karakteren og var derfor vanskelige at holde fast i og videreudvikle. Som jeg hørte diskussionen torsdag eftermiddag i den første uge, var problemet i nogen grad, at spillerne ikke kunne trække på en indlevelse i karakteren. De kunne derfor ikke selv vurdere effekten af deres forskellige følelsesmæssige farvning af scenerne inden for de fastlagte bevægelsesmønstre.

Det var min klare oplevelse, at denne stivhed var lettet i den anden workshop-uge. Her var en anden frihed og lethed i improvisationerne, og der var en højere grad af samspil. En ny opmærksomhed på hinandens placering i rummet og en evne til at lytte til hinanden trådte frem. Også i denne uge opstod imidlertid en frustration torsdag eftermiddag (!) Den tror jeg imidlertid hang sammen med en usikkerhed i forhold til visningen om lørdagen. Ikke så meget i forhold til at vise et ufærdigt produkt, men mere en usikkerhed om, hvad formen på det skulle være, hvad man skulle arbejde hen imod: Var ambitionen at få fastlagt et arrangement og en decideret koreografi – eller var det fortsat improvisation inden for de etablerede rammer. Så snart dette var afklaret, var der igen et stort overskud i arbejdet om fredagen.

Imidlertid tror jeg, at det er vigtigt at tage de erfaringer, som kom til udtryk i diskussionerne, med over i et egentligt prøveforløb. Fx udtrykte spillerne en oplevelse af, at principperne hele tiden forandrede sig. Det var, som Peter sagde, et frit rum med et hav af regler. Og når reglerne så hele tiden forandrede sig, kunne man ikke kulminere, som Ulla udtrykte det. Mens Tilde Maja oplevede en forvirring over, at noterne gik på detaljer, gestus og tone etc., mens principperne endnu ikke var på plads. Alle de spillere, som fik mulighed for det, gav udtryk for, at det var en stor hjælp at se de andres scener udefra. Fordi der var et misforhold mellem det udtryk, som faktisk blev formidlet til tilskuerne, og spillernes egen oplevelse af ikke helt at have greb om, hvad de udtrykte – og hvad deres karakter egentlig skulle udtrykke.

Der var en oplevelse af, at de første improvisationer ofte havde en intensitet og nerve, men at det var svært at fastholde i gentagelsen – ”det spiser sig selv”, når det bliver gentaget, som Peter udtrykte det. Så snart spillerne forsøgte at arbejde videre ud fra noterne, blev improvisationens friskhed naturligt nok begrænset i første omgang.

Derfor viste det sig også at være et rigtigt greb at lade visningen have den samme karakter af improvisation inden for de formelle rammer, som selve arbejdsprocessen havde haft. Frem for at forsøge at lægge en egentlig koreografi fast.

Visningen

Der blev vist 4 af de 8 scener, der var blevet arbejdet med: 4, 5, 8, 10.

Visningen var en stor succes. Publikum var blevet briefet med en kort programtekst, der præsenterede plottet i den mest basale form, og de kunne umiddelbart relatere til handlingen, på trods af at visningen startede forholdsvis langt inde i stykket med sc. 4.

Samtidig var det tydeligt, at de enkelte tilskuere læste ret forskellige betydninger ind i handlingen. Publikum udtrykte efterfølgende stor tillid til formen. Det oplevedes som en klar kvalitet, at formen levede så stor plads til publikum. Der var plads til, at man kunne danne sine egne billeder og betydninger, men der var også rent tempomæssigt plads til, at man kunne nå at følge med og stille ind på den enkelte scene.

Flere tilskuere oplevede, at det her var et egentligt psykologisk teater, som var mere ægte end klassisk naturalistisk teater. En tilskuer mente, at det at skuespillerne hentede teksten udefra, gjorde ordene mere fysiske. Peter kommenterede bagefter sin undren over dette: Ordene burde jo være mest kropslige, når han hentede dem indefra. Peter mente, det var en slags trick-effekt (Peters ord!), fordi der opstår en ganske lille pause, når man kigger op på projektionen efter teksten. De pauser er der også i naturlig tale, men mangler tit i iscenesat dialog, fordi tempoet er effektiviseret og tilpasset et dramatisk flow. Peters pointe var, at der kommer en naturlighed ind ad bagvejen, og at pausen desuden giver publikum plads til at catche op i forhold til sin egen opfattelse af situationen.

Jeg tror, Peter har ret i, at tempoet giver plads til en slags realtime-effekt, der kan opleves naturlig eller ægte. Men jeg tror derudover, at effekten hænger sammen med de formelle strukturingsprincipper. Publikum var generelt imponerede over, hvor langt vi var nået. De troede, at langt mere var lagt fast og ikke improviseret. Jeg tror, denne sikkerhed i fremføringen i nogen grad er en effekt af de formelle regler eller dogmer. Trods den usikkerhed, skuespillerne selv oplevede i forhold til deres karakterarbejde undervejs i arbejdsprocessen, så har den formelle rammesætning givet grobund for en intensiveret lydhørhed over for hinanden og har arbejdet skuespillerne sammen i rummet. Dette aspekt kan klart tages med over i det videre arbejde.

Der var en del, men spredt, forsigtig latter under visningen. Nogle tilskuere udtrykte forvirring over dette. Der var en diskussion af, hvorvidt humoren opstod i kraft af teksten/dialogen eller i kraft af det gestiske. Den umiddelbare vurdering fra publikum lød, at det var det gestiske, der fremkaldte humoren. Jeg er ikke enig heri, men tror, at den konklusion skyldes, at publikum ikke umiddelbart havde teksten og dialogen for sig under diskussionen. Jeg oplevede tværtimod, at det ofte var i sammenstødet mellem dialog og gestus, at latteren opstod. Usikkerheden om humoren ligger også i teksten, der balancerer underfundigt mellem humor og farlighed, hvilket allerede kom frem i den intensitet og samspil, der opstod under den første reading.

Replikkerne kan bære rigtig meget spil i sig selv, fordi de er plastiske, enkle og formbare. På den måde spiller dialogen godt op til en visuel og formaliseret iscenesættelse.

Videre arbejdsproces

Hele udgangspunktet for projektet er at skabe et møde mellem performance-teatret og det dramatiske teater. De tre vigtigste parter i dette møde er 1) en fysisk-visuelt orienteret instruktør, 2) en ung dramatiker med en tekst, der er karakteriseret ved effektive, men ladede replikker, et dobbeltbundet plot og sitrende karakterer 3) et hold superdygtige skuespillere, der kan "gå selv" i improvisationerne.

Det er helt afgørende, at det virkelig bliver et møde, hvor hver af disse forcer får lov at bidrage og stå stærkt hver især. Så resultatet ikke bliver et "fladt kompromis", hvor den rumlige komposition nedtones af hensyn til plottet, eller plottet smuldrer i den rumlige iscenesættelse. Eller at skuespillerne stækkes for at passe ind i en struktur, eller overspiller på bekostning af de øvrige betydningslag i forestillingen.

Erfaringerne fra workshoppen og visningen er på den ene side, at man kan nå et stærkt udtryk med denne form – men på den anden side også, at en decideret prøveproces skal være ret stramt tilrettelagt med klare mål for, hvad man arbejder med i de forskellige faser, og hvad man arbejder hen imod i de enkelte faser.

Astrids funktion under workshoppen var en balancegang. I arbejdsprocessen følte hun til tider, at hun forvirrede spillerne, når hun kom med noter ud fra andre præmisser end Kirstens – nemlig tekstens og plottets betydningslag og den dramatiske udvikling. Samtidig var det vigtigt at melde ud, når spillet tog en drejning, som ikke var adækvat i forhold til teksten. Så vidt jeg kunne vurdere, gik Kirstens noter i høj grad på gestus og formelle forhold, også i replikarbejdet. Det blev et spørgsmål om dosering og distribuering: hvor langt ud i en bevægelse eller gestus, hvor meget (eller lidt) følelse i dialogen. En balance mellem præcision og ikke at overspille, som blev vurderet ud fra effekten her og nu i den rumlige, sceniske komposition. Astrid arbejdede på lidt andet niveau, med henblik på tekstens og handlingens klarhed.

Det helt centrale omdrejningspunkt for det videre arbejde må på den baggrund siges at være balancen mellem det rumligt-visuelle udtryk og det dramatiske.

I workshoppen har der været arbejdet med at skabe nogle stærke scener, og der har været arbejdet med scenerne enkeltstående og ikke i kronologisk rækkefølge. Fordi der er en narrativ udvikling og en intrigue i stykket, vil der imidlertid også være en lineær historie, der skal udfoldes og en tilsvarende dosering af virkemidlerne. Forpligtetheden på en dramatisk tekst indebærer, at der i sidste ende skal komme et fokus på den gennemgående dramaturgi. Det, som giver et stærkt udtryk i den enkelte scene, skal justeres i fht. det fulde forløb. Banalt sagt, så skal det voldsomste udtryk måske ikke spilles ud i første scene.

I mødet med Kirstens kunstneriske form, som er mere strukturelt-arkitektonisk, vil denne overordnede dramaturgi ikke nødvendigvis behøve at følge en lineær spændingskurve – eller ikke kun. Det kan fx være en kontrapunktisk dramaturgi båret af stemnings- og intensitetsskift fra scene til scene, eller andre struktureringsprincipper kan supplere den lineære. Musikken og lyset kan binde scener sammen på forskellig vis, etc.

I alle tilfælde er det vigtigt, at der bliver aftalt en arbejdsdeling, så det er klart, hvilke niveauer af forestillingen der bliver arbejdet med i den enkelte prøvefase. Og hvad der er Kirstens hhv. Astrids funktion i den enkelte fase.

Astrid og Laura har talt om, at det på baggrund af skuepillernes usikkerhed på karakterernes samspil kunne være en fordel med læseprøver, hvor analysen af karaktererne og deres relationer

i situationerne er i centrum. For derefter at have prøver med arbejde i rummet, hvor Kirsten får plads til at arbejde med rumlige og koreografiske arrangementer.

I publikumssamtalen efter visningen insisterede skuespillerne (Peter og Anders) imidlertid på, at det var vigtigt, at der i fht. den stramme form er en frihed i spillet og rum til improvisation. Altså et synspunkt, der dels modsiger en alt for stram fastlæggelse af karaktererne på forhånd, dels modsiger den frustration, spillerne selv formulerede undervejs over ikke helt at kunne fornemme deres karakter og samspillet i situationerne.

Hertil kommenterede Astrid, at hun aldrig kommer til at skrive karakterer, som er udtømmende defineret fra tekstens side. Der vil altid være mere at opdage, men samtidig skal der ske en fastlæggelse af spillet. Der er ting, der fungerer bedre end andet i forhold til stykkets samlede udsagn.

Tilde Maja foreslog en periode med koncentreret fysisk arbejde med rummet, hvor holdet simpelthen arbejdes sammen fysisk og i rummet, fx ud fra view point-inspirerede teknikker. Det ville give en efterfølgende sikkerhed og frihed i samspillet.

Min klare fornemmelse er i alle tilfælde, at prøveprocessen bør deles op i faser hvor man arbejder koncentreret med forskellige lag af forestillingen, så skuespillerne dels kan fokusere, dels hele tiden har noget med sig at arbejde videre på.

Det ligger selvfølgelig i workshopformen, at man eksperimenterer og stiller spørgsmål og holder alting åbent. Men improvisationsformen er ekstremt krævende og kan få mere retning, hvis der er et koncentreret fokus.

Især i fht. Ulla er det tydeligt, at hun har brug for både tid og rum omkring sig til gå ind i den enkelte scene eller situation.

Når det er sagt, så er det klart, at der allerede er oparbejdet et stort materiale at arbejde videre på. Problemet med den udtømming af energien, som skuespillerne oplevede i gentagelsen af improvisationerne, vil fx opløse sig i en ny frihed, når mere bliver fastlagt og der bliver tid til at arbejde sig ned i det enkelte udtryk.

En sidste kommentar, bare en tanke: De scener, der er arbejdet med indtil videre varer allerede en time. Scene 10 står som en mulig slutning. Måske skal der ikke lægges til i enden, åbnes nye spor med Jenny som Sally, men skrives scener til inden for den foreliggende forløbskurve?