HVEM ER ORIGINAL?

Forsøgsstationen i samarbejde med Glad Teater maj 2013

Forsøgsrapport redigeret af
Øyvind Kirchhoff & Karen Vedel

INDHOLDSFORTEGNELSE

I	Indledning (Karen Vedel)	s. 3
II	Hvorfor (Øyvind Kirchhoff)	s. 6
III	Hvordan (Karen Vedel)	s. 9
IV	Styregruppens refleksioner over proces og perspektiver	s. 11
	• Angelina Watson	s. 11
	• Øyvind Kirchhoff	s. 15
	• Jesper Michelsen	s. 25
	• Tue Biering	s. 27
	• Karen Vedel	s. 29
	• Lars Werner Thomsen	s. 33
V	Sammenfatning (Karen Vedel)	s. 36
VI	Efterskrift fra skuespillerne	s. 40
	• Gry Guldager	s. 40
	• Christian Adelhorst Rossil	s. 42
	• Maja Clementsen Hansen	s. 45

Rapport over forsøget ”Hvem er original?” v. Forsøgsstationen og Teater Glad.
Selve forsøget fandt sted over tre uger fra 29.4. – 18.5. 2013 med støtte fra Statens Kunstråds Scenekunstudvalg og Dansk Skuespillerforbund.
I tilknytning til rapporten udkommer en filmisk dokumentation redigeret af Øyvind Kirchhoff og Poul Storm.

I INDLEDNING (Karen Vedel)

Hvad er originalitet? – Hvordan er det muligt at undersøge originalitet i scenekunstnerisk forstand? - og hvem er egentlig original?

I foråret 2013 valgte Forsøgsstationen v. Øyvind Kirchhoff, at rammesætte en undersøgelse af originalitet i mødet mellem to grupper, to såkaldte "reservater":

- 8 skuespillere fra teaterskolen "Glad Teater": Anne Ersbøll Poulsen, Anna Sophie Lübeck, Carole Cuisine, Kristine Olsen, Mai Vorreiter Jepsen, Rune von Würden, Sanjin Fischer, Siri Friis Vikesaa
- 6 teaterskoleuddannede skuespillere, også kaldet 'konventionelle skuespillere', som ansøgte om at medvirke på baggrund af et opslag: Bjarne Antonisen, Christian Adelhorst Rossil, Gry Guldager, Maja Clemmensen, Niels Martin Eriksen,

- De medvirkende i forsøget var herudover: Jesper Michelsen og Lars Werner Thomsen, stiftere af teaterskolen "Glad Teater", skuespiller og stemmelærer Angelina Watson, (Suzuki), teaterinstruktør Tue Biering (instruktion), Øyvind Kirchhoff, skuespiller, kunstnerisk leder af Forsøgsstationen (forsøgsledelse og maskearbejde), Karen Vedel, teaterforsker og adjunkt ved Teater og Performancestudier, KU (sparring for forsøgsledelsen under hele forsøget).

Mai, Kristine, Gry, Maja

Med inspiration fra bl.a. filosoffen Anders Fogh Jensen kredsede forsøget omkring tre forskellige betydninger af originalitet og det originale[1]:

1. Det uspolerede
   Originalitet i den første betydning handler om oprindelse og oprindelighed. Originalitet i denne betydning knytter sig til en romantisk tanke, der gør gældende, at der i alle fænomeners ophav er en helt særlig kraft, en form for uspolerethed, som sidenhen er gået tabt.

2. Autenticitet vs. kopi
   Den anden betydning af det originale er noget autentisk i modsætning til en kopi. I denne betydning har originalen særstatus og autoritet; den er prototypen hvorover alle senere udgaver er formet. Denne type originalitet er det, alle senere udgaver forholder sig til, måles op imod.

3. Muligheder / det u-udforskede
   Den tredje type originalitet er det, der peger fremad mod noget endnu u-udforsket – det særegne, dét der ligger ud over det almindelige og giver nye muligheder. Her kigger vi fremad.

Disse udlægninger af begrebet originalitet knytter an til en lang række diskussioner, hvoraf nogle har været oppe at vende i forsøgsledelsen. Det gælder fx mere teoretiske overvejelser om 'fejl', gentagelser og forskydninger. Men betydningerne peger også ind i diskussioner med mere direkte relevans for skuespilfaget, fx improvisation, tilfældighed (chance) og tilstedeværelse.

Rapportens opbygning

Rapporten dokumenterer processen og reflekterer over forsøgets mest grundlæggende spørgsmål: Hvorfor interesserer vi os for originalitet, hvordan bar vi os ad og hvad kom der ud af det?

Rapporten er stykket sammen af tekster, som tegner de forskellige tilgange repræsenteret i styregruppen: instruktørens, teaterlederens, stemme- og bevægelseslærens og teaterforskerens. Herudover har tre af de medvirkende skuespillere bidraget med reflekterende tekster. Synspunkter og iagttagelser fra enkelte af de øvrige medvirkende er

[1] filosoffen.dk/filosoffen_skriver/foredrag/menneske/originalitet

skudt ind i teksten i form af citater. Fotografierne er leveret af Øyvind Kirchhoff.

STOR tak til Dansk Skuespillerforbund og Scenekunstudvalget under Kunstrådet for støtte, som har muliggjort forsøget.

II HVORFOR? (Øyvind Kirchhoff)

Et teater i forandring
Teatret er i forandring. - ligesom dets skuespillere og hvad der idag stilles af krav og forventninger til deres uddannelse.

Indtil starten af 1900-tallet var dramatikeren den ledende kunstner, teksten var i centrum og scenekunsten var redskab for forfatteren. Den franske skuespiller og teaterfilosof Antonin Artaud kritiserede det traditionelle borgerlige "dramatiske teater", fordi skuespilleren kun var et redskab for instruktøren og kun gengav forfatterens ord. Idag er skuespilleren også en performer, der henvender sig til sit publikum som rolle eller privatperson og er ikke kun en fremstiller af en rolle:
Teateret er ikke kun litterært, det kan fødes uden ord. Det kan være fragmentarisk uden dramatisk logik og give nye bud på, hvad scenekunsten kan/er - Det er et teater for sanserne, hvor skuespilleren/performeren lever i og taler med sine bevægelser, og hvor åndedrættet, tempoet, rytmen og dynamikken bliver skuespillerens partnere i et anderledes scenisk udtryk, der bliver til visuel symfoni og rumlig poesi.

Glad Teater
I 2006 skabte Jesper Michelsen og Lars Werner Thomsen teaterskolen "Glad Teater" med visioner om at udviklingshæmmede skuespillere kunne berige den danske teaterscene og bidrage med nye og anderledes sceniske udtryk. I en årrække er der blevet forsøgt små tiltag med at få placeret udviklingshæmmede, mongoler eller andre handicappede i teater- og danse- forestillinger - men altid med et formål om at manifestere eller provokere det anderledes udtryk. Forsøget har været prisværdigt men har også fastlåst "den anderledes" i en helt bestemt arketypisk rolle. Ønsket og visionen for skolen var at rive det fastlåste billede af den udviklingshæmmede ned- som værende udelukkende "den anderledes følsomme" og det kunne kun ske gennem en seriøs teateruddannelse af de udviklingshæmmede. For på samme måde som vi "de normale" er fastlåste i vores måder at se på, at caste vores roller i teater og film, (f.eks. at en sort eller mørklødet dansker

endnu kun skal spille amerikansk stuepige i 30 ernes Amerika, bandeleder i Vollsmose eller negerkonge i Afrika) -ja så er vi endnu mere fastlåse i forestillingen om, at den handicappede kan være andet end handicappet/udviklingshæmmet på scenen og at det i sig selv udgør hele summen af personens berettigelse i vedkommende kunstprodukt.

Jeg har arbejdet 2 år som lærer på Glad Teaterskole, hvor jeg har undervist i de samme metoder og teknikker, som jeg har undervist i 15 år på Statens Teaterskole. Jeg blev overbevist om, at undervisningen gav eleverne fokus, disciplin, kreativitet og formidlingsevne - men også at de skuespillerteknisk og håndværksmæssigt ikke kunne matche Statens Teaterskoles elever: Her tænker jeg på at lære en tekst udenad, kunne sit fysiske arrangement, mærke den dramatiske udvikling, mål, intention og hensigt for at kunne gestalte, være og leve rollen.
Kort sagt blive en "rigtig" skuespiller i klassisk forstand.
Men hvorfor egentlig lave en dårlig kopi af en rigtig skuespillers uddannelse!! (og hvad er en rigtig skuespiller?) Kunne man måske gå nye veje og arbejde med "svagheden" som styrke og det skæve, det kejtede og fejlen som et plus - som noget menneskeligt? Det er menneskeligt at fejle, og det er måske en vej til fornyelse af teatret at tillade skævheden, forkertheden, det anderledes, ikke regelrette, at gøre sin entre på scenen og det store lærred, med udgangspunkt i at det er ligeværdigt og gældende som et udtryk i sin egen eksistens.

Det er på denne baggrund, forsøget og dets grundspørgsmål og hele tilrettelæggelse skal ses.

To teaterreservater
I vores arbejde som(teaterskole-uddannede) skuespillere fokuserer vi ofte på at lykkes, få succes i den enkelte produktion og på lang sigt en vellykket karriere.
Vi overser ofte det kolossale potentiale og de muligheder der ligger dybt gemt i os og som bare venter på at komme frem. Måske fordi den følelse/udtryk vi har som ligger gemt og truer med at krakelere overfladen, ikke fornemmes "passende" i situationen eller omgivelserne.
Vi påtager os en rolle i dagliglivet og det kan betyde at vi heller ikke kan lægge den fra os, når vi skal iklæde os en karakter, et andet menneskes

karaktertræk og situation for at kunne fortolke et stykkes budskab.
Der kan derfor ske det at rollen bliver endimensionel, farvet af vores dagligdags maske: I bedste fald er det bare lidt kedeligt. Vi forpasser muligheden, hvor vi netop som kunstnere har uddannelsen og kompetencen til at skabe kunstværk på scenen og hæve virkeligheden op på et andet niveau. Et sted der sætter budskabet i et større relief og sammenhæng.
Et udgangspunkt i "hvem er original" er en tro på, at den udviklingshæmmede skuespiller, det vil sige den Gladteater-uddannede skuespiller, har et mere transparent filter og er en mindre trænet maskespiller end den 'normale' skuespiller.

Mødet mellem de to grupper har til hensigt at undersøge, hvad der vil komme ud af at tilføre det skæve og uforudsigelige til det måske mere forudsigelige og konventionsbestemte – og omvendt.

Niels Martin

Jeg tror at vi kan have glæde af mødet med den udviklingshæmmede skuespillers/performers kreativitet og måske nye spillemåde og tilgang til scenisk udtryk og tilstedeværelse i det mere konventionsbestemte teater. Det kan give os mulighed for en opløsning af de gængse opfattelser af, hvad teater og scenekunst kan, skal og vil
- og hvad vores funktion og betydning som skuespillere har i dette kaos af forskelligt rettede ambitioner.

III HVORDAN? FORSØGSRAMME OG FORLØB (Karen Vedel)

Forud for forsøget gik omtrent et år med samtaler og udveksling af ideer i styregruppen. Hensigten var at opnå en fælles forståelse af forsøgets mål og midler. Vi valgte at arbejde i en forholdsvis flad struktur, der tillod, at de forskellige kompetencer, interesser og erfaringer i styregruppen kunne komme i spil. Samtidig ønskede vi at give plads til, at der kunne finde et reelt møde sted i den særlige gruppe af mennesker, forsøget samlede. Detaljer i forsøgsrammen blev på den baggrund begrænset til det mest nødvendige, indtil den dag deltagerne mødtes i prøvesalen på Forsøgsstationen.

Under selve forsøget fungerede deling af logbogsnotater og tilbagevendende refleksionsmøder som styringsredskab. Beslutninger om detaljerne i de enkelte dages forløb blev truffet aftenen i forvejen. Udover den skriftlige dokumentation af forsøget blev der dagligt optaget video af øvelser og præsentationer. Videomaterialet er efterfølgende blevet redigeret til en kort præsentation af forsøget.

Forsøgsrammen tilgodeså formålet om at lade spillerne arbejde sammen på gulvet uden skelen til deres baggrund og desuden udfordre dem på lige fod såvel fysisk som tankemæssigt i arbejdet med originalitet. Helt lavpraktisk stod forskellige medlemmer af styregruppen for forskellige opgaver til spillerne i løbet af dagen. Disse indspil kan inddeles i:

1: Suzuki-træning, forskellige former for maskearbejde, som udgik fra den første forståelse af originalitet som 'det uspolerede'.
2: Øvelser med afsæt i eget materiale og lyster, som udgik fra den anden forståelse af originalitet som et spørgsmål om 'autenticitet'.
3: Enkle arrangementer og øvelser med gentagelse/kopi og en lydhørhed overfor fejl/mutationer (incl. egentligt tekst- og rollearbejde), som udgik fra den tredje forståelse af originalitet som et spm. om det endnu u-udforskede.

De forskellige tilgange blev evalueret og justeret løbende. Nogle øvelser blev gentaget, andre blev videreudviklet og kombineret på forskellig vis. I praksis viste de sig at supplere hinanden.

Med afsæt i indspil fra Anders Fogh Jensen blev der desuden lagt op til en række benspænd, som faldt fint i hak med styregruppens interesse for fænomenerne kopi og gentagelse samt en voksende forståelse af nødvendigheden af 'prototyper', som originaliteten kunne måles op i mod.

Bjarne

Om benspænd (mail fra Anders Fogh Jensen, 17.4.2013)

"Det kan godt være, at alle originaliteter kommer ud af en fejl. Men det betyder ikke det omvendte, at alle fejl medfører originaliteter. At køre ind i en betonklods er ikke originalt. Det er set så mange gange før.

En originalitet må være forskellig fra noget, der før er lavet. Hvordan finder man ud af hvad en forskel er? Ved at gentage. I gentagelsen ser man, at det aldrig var en helt identisk gentagelse, men at den var lidt forskellig fra den sidst.

De bespænd, jeg derfor vil foreslå er:

1. Forestillingen skal involvere gentagelse, der virkelig søges gentaget og ikke søges gjort forskellig.
2. Hvis der sker en fejl, må denne også gentages. Det er begyndelsen til en mutation.
3. Der skal indgå en synlig eller hørbar standard, som man viser, at man afviger fra."

Anne Sofie, Gry, Carole

IV STYREGRUPPENS REFLEKSION OVER PROCES OG PERSPEKTIVER

ANGELINA WATSON: DET USPOLEREDE

Vi oplever verden gennem den måde vi er forbundet med situationen. Vi har en prærefleksiv implicit viden i samspil med vores verden.

"At udforske sig selv ved hjælp af en anden. " Reinhard Stelter 2012.

Vi kastede os ud på dybt vand. Hvordan opstår originalitet?
Kan vi skabe originalitet bevidst?

Vi tænkte at det kunne vi ved at lade to teaterreservater møde hinanden. Nemlig Glad teaters kompagni og 5 uddannede konventionelle skuespillere.
Vi satte os for at være coaches, og i forsøgets ånd, fokusere på processen, og det der var i rummet. Det betød at vi hver dag bestemte, hvem der startede dagen og hvem der sluttede dagen, og at man på et hvilket som helst tidspunkt kunne bede om at en anden bidrog, eller at de andre frit kunne bidrage til det der foregik på gulvet.

Det var vigtigt for mig ikke at blive underviser. Alligevel var det vigtigt at have et fælles udgangspunkt de første dage på gulvet, så der var et samlende fokus. Et fokus som centrerede skuespillerne om noget udenfor dem selv.
Så jeg lagde ud med en øvelse af Tadashi Suzuki. En fysisk krævende øvelse, der udfordrer den enkelte og fokuserer på at kontakte det ubevidste.

Den hedder Standing Statues.
Alle er på gulvet i samme udgangsposition, bredstående stilling, ned i en dyb plié med hovedet nede. På klap, skal de så hurtigt som muligt op på halv tå i en statue. Det udfordrer balancen, hurtigheden og ens "manerer" bliver meget tydelige. Vi har typisk 2 til 3 statuer som mennesker, vi veksler mellem, og det tager noget tid, før hjernen giver slip og lader kroppen reagerer.
Alle vores forestillinger om os selv, hvem vi er, hvad vi kan bliver udfordret og provokeret, når det går op for en at man er banal.
Så det er en forløsning når den 4. Statue endelig viser sig. Det gør den oftest efter flere ugers træning.
I denne sammenhæng, handlede det for mig om to ting:
At de blev opmærksomme på deres krop, og at de fik kontakt til det ubevidste, i håb om at noget originalt ville opstå.
Vi arbejdede med gentagelsen, at gentage en enkel koreografi, gang på gang en efter en, og se hvordan koreografien ændrede sig en lillebitte smule hver gang, selvom vedkommende bestræbte sig på at være præcis.

"I udforskningen af den positive kerne i det menneskelige system vil forandringsprocessen blive bedre, dybere og mere varig. Det er gennem samtale og dialog , nye relationer dannes: :..(og gennem kreative processer kunne man tilføje..red.) "
Social konstruktion. Ind i samtalen. Appreciative Inquiry. Side 4 . Kenneth J. Gergen & Mary Gergen.

Igennem ugen , blev det tydeligt at vi alle bærer masker. Masker, både ansigtet og kroppen, der forhindrer os i at være autentiske.
De konventionelle skuespillere, udtrykte at de blev overrumplede af Glad´s skuespillernes autenticitet.
Der var et stærkt ønske om at kunne aflære noget af det de har lært på teaterskolen, for at kunne genopdage sig selv.
Vi er blevet dygtige, og i mødet med en udviklingshæmmet opdager vi hvor skolede og afhængige af aftaler vi er blevet.

Her en personlig overvejelse fra 1. Uge.

Ugen der gik
Gak hurtigt.
En original kopi
Af liv.

At spørge: Hvorfor
Original?
At svare med en gentagelse
En hår rystende fokuseret
Mambo.
Hoppende Grieg.
At se og ikke se hinanden –
Sådan for alvor.
Smil!
Hvad dækker smilet?
Angsten for at være
U-original?
På række og dog forskellige
Og dog ens.
at stille sig til rådighed
med alder, navn og fødested.
Kroppene er også begyndt
at smile til hinanden.
Måske opdager reservaterne
deres lighed er
ulighed – uvanthed i
rum.
Åbenhed udsat for spørgsmål
som ikke giver mening.
Vi laver teater på månen?
Eller måske er vi alle sammen
Sattelitter…..

Fortsættelse følger..

En del af dette forudsætter selvfølgelig at man var til stede ved forsøget for at forstå det. Det digtet handler om, er vores masker.
Det at være original opstod i mødet mellem de enkelte skuespillere i en klassisk scene, Romeo og Julie , balkonscenen.
I en fast struktur, d.v.s. et givet arrangement, en fast tekst viste originaliteten sig, bestemt af spillernes forskellige forudsætninger.
Det var sprødt, skørt, rørende og vanvittigt, fordi ingen kunne være sikre på at aftalerne blev holdt. På den måde tvang Glads skuespillere de mere konventionelle til at være i nuet. Det er vigtigt at understrege, at alle gjorde deres bedste for at overholde aftalerne.
I kroppene viste sig anstrengelsen for at være hos den anden, og vi så maskerne blive smidt, fordi der ikke er plads til dem i nuet.

Her en anden personlig overvejelse fra en af skuespillerne.

”Jeg bliver konstant overrasket.
Hvordan er man original når man er trænet.

Det er svært at være ens.
Måske er jeg stadig for høflig.
Jeg kunne godt tænke mig at miste kontrollen mere."

At skrue op for "relationsparametret"…..

Med det mener jeg: at vi i vores søgen efter originalitet, eller hvad og hvordan originalitet opstår, fokuserede mere og mere ind på den menneskelige relation.
Det er i brudfladen mellem normal og udviklingshæmmet, autentisk og skolet, bevidst og ubevidst…. Man kan blive ved. Det er i disse sprækker, vi ikke kan sætte i bås, at ting begynder og ske og originalitet opstår.
Jeg oplever at det sker mellem mennesker. … og jo mere vi åbner op, søger med alle sanser at forstå den anden, jo mere åbenbarer vores forunderligheder sig i intentionen at ville forstå.
Modsat viser det sig at jo mere vi forsøger at være originale, jo mere banalt bliver det. Jeg tror det er fordi, alt det *er* forsøgt som man kan regne ud med hjernen.
Det blev meget klart i vores forsøg, at det var *mellem* skuespillerne originaliteten opstod, når maskerne var faldet, både de mentale, ansigts og kropsmaskerne, (og de er der alle sammen) og alle sanser var mobiliseret for at nå den anden.

Det lyder måske ligeud ad landevejen, og det er det måske også.
Forhindringen består i at bevare det, så det er levende og ikke en ny teknik vi tilegner os. Dette urørlige som opstår mellem mennesker, og som kunst også består af.

Vores krop er et samlingspunkt for viden, der forhandles og kommunikeres i samspil med omverdenen. Stine Degerbøl 2011.

Chrisitian

ØYVIND KIRCHOFF: MASKEARBEJDE

Jeg har altid været interesseret i det ordløse teater. Det at kommunikere nonverbalt og at skabe en teaterillusion/en fortælling uden ord. For kroppen *er* skuespilleren og det er den der bærer vores følelser, og udtrykker stemninger og tanker i og gennem vores bevægelser, holdninger og gestus. Jeg har i mit arbejde som skuespiller og mimer været stærkt inspireret af teater filosoffer og pædagoger, bl.a: Edward Gordon Graig, Vsevolod Meyerhold og Jacques Copeau og senere Antonin Artaud og Jaques Lecoq på grund af deres søgen efter nye teaterretninger bl.a. gennem maskearbejde. Det var et oprør med det for dem alt for naturalistiske teater der satte deres arbejde i gang. De ville løsrive sig fra et teater, hvor teksten var teatrets fundament og hvor skuespilleren f.eks i følge Edward Gordon Graig bare var et fotografi af virkeligheden. Masken blev et middel til at fjerne skuespilleren fra sin imitatorrolle. De søgte alle et teater der talte mere til sanserne, det spirituelle, åndelige og symbolske og mindre til det intellektuelle og litterære. De søgte et dynamisk og visuelt teater, hvor bevægelse og fysisk udfoldelse var den primære kraft i det dramatiske udtryk.

Jeg er, i vores undersøgelse af originalitet, særlig interesseret i maskearbejdet som et redskab til at kunne udvikle og frigøre skuespillerens kreativitet og fantasi. Vi
må, som skuespillere, forsøge at smide den maske, som vi tror er vores virkelige ansigt, men som begrænser os, og istedet finde ind til vores virkelige essens, gennem en fælles maske. En maske som i kraft af maskens udseende hjælper os/skuespillerne til at fjerne os fra det personlige og fremstå med det universelle, det mere abstrakte og symbolske udtryk.

Jeg vil arbejde med masken uden udtryk også kaldet "the noble mask" skabt af Jacques Copeau og dens "magi" og lade en anden tilstedeværelse overtage vores krop og sind. En tilstedeværelse hvor vores forudfattede meninger om os selv er sat på stand by, så noget andet får lov til at trænge igennem Masken vil måske tillade os at finde og fremvise nye, hemmelige og uopdagede sider af vores selv. Dette arbejde kan være en vej ind til noget uspoleret, oprindeligt, autentisk. Det ubevidste og uberørte kunstneriske potentiale i os, og det vi i vores undersøgelse kalder for den romantiske forestilling om, hvad det originale er, og hvornår det fremelskes.

Maskering.
I middelalderens karneval fik man engang om året muligheden for at løsrive sig fra sin sociale stand og de moralske og etiske regelsæt der hørte sig til. Adelsmanden blev til bager for en dag. Den lærde tog staldbukser på, og tjenestepigen legede frue. Man byttede roller og udforskede og undersøgte denne fremmede verden af mangfoldighed, som man ellers normalt ikke kunne og måtte og ville gøre hvis man skulle stå til regnskab for sine handlinger. Men denne ene dag - bag masken var ens identitet gemt og alt var tilladt.

Jeg bruger dette karnevalseksempel fra den mørke middelalder som et billede på vores forsøg, en begivenhed, hvor vi sætter mennesker sammen som ellers lever i hver deres verdener adskilt af mure og fordomme, og som kun sjældent mødes i et samarbejde for at lære af hinanden.

Masken. Et konkret eksempel fra undersøgelsen
Skuespillerne tager en maske på. I dette tilfælde et sort silkesjal som dækker ansigtet, så vi kun svagt kan ane omridset af ansigtets træk inde bag det mørke klæde. De to grupper af skuespillere, eller

teaterreservater, som vi kalder dem, deles op i blandede par. Folks forskelligheder udlignes efterhånden som ansigterne dækkes til og der opstår en gruppe med en maske, som er fælles for alle. Vi ser kroppe uden ansigter - de ansigter som ellers i vores verden definerer deres personlighed, deres karakter og karaktertræk med øjne, næse og mund og hvad vi selv læser ind i det vi ser.
Jeg ønsker at stille vores medvirkende i projektet på nogenlunde lige fod i deres udgangspunkt. da det ofte er egoet som står i vejen for kreativitet, lydhørhed og dermed skaben af nyt.

Derfor forsøger jeg først at afpersonifisere dem med masken. Jeg håber på, at dét, at de er maskerede og selve opgaven, de skal til at gå igang med, vil fjerne opmærksomheden fra deres egen person og få dem til at fokusere på partneren, gruppen og opgaven, det væsentlige. Skuespillerne ved godt, at vi søger noget udenfor dem selv, noget som skal opstå i mødet med hinanden- og at vores fokus ligger på nuet og processen.

Jeg tror ikke, de kender til dette maskearbejde. Jeg ved at de ikke har særlige forudsætninger - heller ikke de konventionelt uddannede skuespillere. Det kræver ingen tekst, ingen særlig teknik. Vi beder dem improvisere, så vi så vidt muligt frigør dem fra præstationsangst. Der er ikke noget rigtigt og forkert, eller godt eller dårligt; alt opstår i nuet.

Vi søger efter at fjerne præstationsangsten helt, så der opstår nyt materiale, et nyt scenisk udtryk, som er uafhængigt af hvorvidt man er udviklingshæmmmet eller ej?

Arbejdet begynder
To kroppe står overfor hinanden og begynder at bevæge sig. Først hver for sig. Skuespillernes bevægelser synes først lidt stive og forsigtige. De virker tøvende, forsigtige uden megen kraft. Bevægelserne gentages i de samme mønstre lidt som blev de født af maskiner. Jeg ser de samme ideforladte bevægelser køre i ring. De bevæger sig i de samme baner, uinspirerede, uden nogen retning og motivation. De er blevet til bevægelser. -For hvad gør man, når ordene er fjernet og vi skal kommunikere med andre midler??!!

Så begynder de langsomt at se på hinanden og kroppene slapper mere af og giver mere slip. De ser deres partnere og de ser sig selv i masken. De begynder at spejle hinandens bevægelser. De går sammen, de følges ad, de leder hinanden, forsigtigt

berører de hinanden, de giver og modtager bevægelser som var det en samtale. Der opstår en slags dialog født af bevægelsens dynamik, rytme og åndedræt, og når skuespillerne lytter bedst til hinanden, ser vi det som var det en dans og en leg.

Ligesom vi begrænser vores sind, vores kreativitet og fantasi -(for hvad mon folk så ville tænke om os!!!) - begrænser vi vores ide om hvad vi kan udtrykke med kroppen. Men i mødet med den anden skuespiller fremprovokeres nye bevægelser i os. Det er spændende at se hvordan Skuespilleren fra Glad Teater, der ellers altid går rundt med små skridt, med arme der nærmest sidder spændt fast til kroppen, og som i sit hverdagslige udtryk er nærmest energiforladt - i mødet med en anden skuepiller, tør brede sine arme ud, lade energien strømme gennem kroppen og dele denne med en medspiller. Det er også fantastisk at opleve den konventionelt uddannede skuespiller på udebane, og se hvordan han/hun bevæger sig som var det første gang spilleren mærkede sine skridt og oplevede sin gang.

Der er noget dejligt klodset og famlende i fremtoningen, fordi skuespilleren bliver forstyrret i sin bevidsthed om præstation og teknikker og derfor må slippe sin rutine og kaste sig ud i uvisheden. Han overraskes konstant. Kan aldrig vide hvilke bevægelser, der nu kommer, hvor han bliver ledt hen, hvor han skal fange den andens bevægelse, hvornår han selv skal lede. Han kan ikke regne den ud men må overgive sig til dette nu med den anden som også føler, at han er havnet på en fremmed planet.

Denne transformation af begge kroppe tror jeg ikke ville ikke være mulig uden masken. Masken har den psykologiske indvirkning på os, at vi føler vi kan gemme os bag den. Den flytter fokus fra det ego, som vi klamrer os til, uanset hvilket menneske vi er.

Vi får via masken anonymitet, som tillader os at vores virkelige jeg træder frem fra sit skjul. Masken fratager os skyld, det er som om den løsriver os fra vores opfattelse af, hvad vi er i stand til. Konkret virker kroppen friere, smidigere og hurtigere, og ikke mindst farligere. Der bliver ikke sat grænser for det normale eller for hvad der kan lade sig gøre.

Masken skjuler ikke kun -den afslører også. Bevægelserne bliver født af rytmer, og disse rytmer tilhører vores følelsesliv.

Vi bevæger os ind i ukendt land og nye og ukendte sider af os selv dukker frem. Masken vækker nye kræfter og lidenskaber til live. Den synliggør måske de inderste usynlige tanker, følelser, stemninger og ideer. Den viser vore sande jeg, vores urkraft, det uspolerede oprindelige det helt særlige - det originale.

At arbejde med og ikke mod forskelle

Der er noget helt særligt ved denne konstellation af skuespillere fra Teater glad og konventionelt uddannede skuespillere.

Skuespillerne fra Glad kaster deres kejtethed med ind i improvisationen. De holder ikke igen og er meget generøse med deres bud, som giver mulighed for nye fysiske bevægelser og sceniske udtryk. Jeg ser det i intimiteten med partneren hvor de næsten kommer *for* tæt på den anden og klæber sig fast til denne som en sugekop. Andre gange virker de så uendelig distancerede, som var bevægelsen født af en maskine uden menneskelige følelser og sanselighed. De er mange gange lidt før, eller lige efter. Og netop denne ubalance, disse twist og skævheder, virker ufrivilligt komiske og er samtidig meget bevægende. Jeg bliver berørt når de misforstår den andens intention, når de går fejl af hinanden, når de træder forkert, ja snubler som en voksen baby og fejler i en vidunderlig kamp mod alt og alle, gulvet, en genstand, partneren, sig selv - og gør alt hvad der kunne tænkes muligt, umuligt - uoverkommeligt, som et bjerg af forhindringer der skal bestiges.

Men denne klovnens dramaturgi opstår kun, fordi de presses af den anden skuespiller. Og presset er fysisk som mentalt. Uden den andens pres ville de

måske blot blive i deres egen begrænsning, defineret som udviklingshæmmet og "anderledes følsom ".
Men når den konventionelt uddannede skuespiller forcerer et højere tempo med nye avancerede rytmer - som jeg ser i mødet mellem en blind spiller fra Glad med spastisk lammelse og en nyuddannet fra Statens Teaterskole, opstår der noget nyt:
Den blinde må finde nye veje ind til nye bevægelser for at øge sit tempo, og den seende skuespiller må samtidig søge nye løsninger med sin egen krop i samarbejdet med den blinde. De mødes et tredje sted i en fælles balance. En tredje krop skabes, og der findes nye måder at arbejde på gulvet og i luften, bl.a. med brug af nye vægtprincipper født af øjeblikkets kroppe. Hvad der før isoleret set kunne ses som en begrænsning i den fysiske udfoldelse på gulv og i luft, bliver nu til muligheder.

Vi ser eksplosioner i kroppene. De er ikke kun født af et fysisk handicap og spastiske bevægelser - de bruges nu i et bevidst udtryk, - at lave eksplosioner med begge kroppe i alle retninger, i samarbejde med en krop som er væsensforskellig fra din egen. De går fra noget så konkret som at have et handicap - til bevidst at bruge dette handicap i et kunstnerisk valg - abstrakt og symbolsk på samme tid - som fortalte de et fysisk portræt.
Nervøsiteten, angsten og kampen for at frigøre sig fra at være indespærret i sit hoved og i sin krop.

Anarki mødes med disciplin, orden med uorden, balance med ubalance, stilhed med storm, forvirring med klarhed, held med fejltagelser og succes med fiasko som komplementære kræfter i et unik fælles udtryk der giver form og retning.

Vi er så vant til at se disse modpoler som enten positivt eller negativt ladede, men her er disse modsætninger forenet og hinandens søskende.

Nye benspænd
Jeg prøver hele tiden at øge presset og obstruere skuespillerens indlærte automatikker og vaner. Jeg skaber en situation hvor skuespilleren igen mister kontrol og sætter sig selv på spil. På samme måde presser jeg Gladteater spilleren endnu mere, ved at begynde at sætte flere og flere regler op i improvisationen, ved at strukturere den.

Jeg binder de to skuespillere sammen med et reb og tvinger begge til at arbejde lige så hurtigt som

før og at fortsætte med at undersøge kroppen i alle dimensioner.
Jeg binder også den ”konventionelle” skuespillers arm fast til hans eget ben.

Endelig vælger vi en hel konkret scene. Vi har en begyndelse et midterstykke og en slutning. Vi har et fast fysisk arrangement, dvs. man skal gå fra punkt a til punkt b, og vi har en tekst. Vi bruger balkonscenen fra *Romeo og Julie* af William Shakespeare.

Den bevidste og ubevidste skuespiller
Jeg har prøvet i vores undersøgelse at arbejde med de ubevidste og "fremmede" sider af os selv. Styregrupen har fokuseret på at arbejde med det, vi umiddelbart er "dårlige" til eller at obstruere den selvfølgelighed, vi ellers ville have grebet opgaverne an med. Når vi pludselig bliver spurgt om at skrive med "den dårlige" venstre hånd i stedet for højre, bliver vi forlegne fordi skriften måske ser barnlig og primitiv ud. På samme måde som vi ser edderkoppen grim men dens spindelvæv som vidunderlig smukt, vil vi langsomt, hvis vi tør, se noget nyt i den måske meget barnlige eller ubehændige håndskrift. Når vi skriver igen med højre hånd, er skriften forandret, højre hånd er påvirket af den venstre. Den højre slipper kontrol og bliver mere ubevidst på den bevidste måde.

Vi kender det fra skuespillet. Det at kunne sin tekst så godt, så vi kan glemme den og lade ordene leve i os og situationen og lade os og dermed ordenes intentioner påvirke af rum og medspiller/medspillere, så det, vi gerne vil formidle bliver troværdigt.
At glemme og slippe, at være på usikker grund og dog være sikker i en usikker situation er den vigtigste del at skuespillerens arbejde - at være nærværende- ja at have evnen til at styre sin rolle som en marionet. Skuespilleren kender udfaldet i historien, men det gør rollen, han spiller, ikke.

I mødet mellem de to teaterreservater bliver den for bevidste tilgang til spillet overfor den *for* ubevidste tilgang synliggjort.
Den mere ubevidste skuespiller repræsenteret af Gladteater skuespilleren har ikke den samme evne som den mere bevidste "klassisk" uddannede skuespiller til at skabe distance fra sig selv og rollen. Han bliver en slags medlever til sin rolle eller situation som var han/hun i paradis eller i helvede alt afhængighed rollens eller situationens udvikling og dramaturgi. Det virker som om Gladteater

skuespilleren er sparket ind på scenen lidt mod sin vilje og stillet overfor en masse forhindringer han/hun skal løse for at komme ud af scenen igen. Det er som var vi vidner til en tyrefægtning, hvor tyren er opgaven og for at løse opgaven skal den nedlægges.
Det gør naturligvis scenen så intens og nærværende at se på - som gjaldt det liv og død. Intention og mål er altafgørende og form og arrangement er underordnet. Det fantastiske er, at vi udefra oplever at al kransekagen og det overflødige skrælles af og smides væk. Vi kommer ind til essensen af scenen, to kroppe i et rum, som handler om kærlighed og lidenskab, krop og sanselighed.
I balkonscenen i *Romeo og Julie,* oplever vi en Romeo som glemmer hele scenografien på scenen og ordene der skal siges. Han går uden om muren (i stedet for at springe over den) glemmer busken som han skulle gemme sig bag, balkonen forsvinder, teksten bliver til intet, for der er kun hende der spiller Julie og intentionen om at nå og kysse den elskede.

Det er vigtigt at forstå, at Gladskuespilleren vitterlig prøver at huske hele strukturen - og ved at glemme skaber dramaet. Den øjeblikkelige usikkerhed og bevidsthed om fejl og tab af kontrol bremser heldigvis ikke spillerens fremmarch. Tværtimod giver det ekstra sitrende en gave til karakteren Romeo og scenen. Som en sportsmand opsøger han heldet. Alt det "unødige" bliver brændt væk, og det nøgne drama, og den nøgne intention står tilbage, hvor vi forstår på et helt andet plan, hvordan Romeo og Julie drages mod hinanden som sansende væsner.

Som kontrapunkt står den konventionelle skuepiller, som er tvunget til improvisation. Hun må tage det der kommer og forholde sig til den ny version af Romeo. Det måske alt for pæne teater - kys bliver her i denne version et inderligt smaske kys med spyt og savl ud over det hele (for hvad man glemmer med ord kan udtrykkes med mund) så overvældende og sitrende så Julie må tørre munden af med sin hånd og snappe efter vejret. Kan kærlighed næsten blive større!!!!!!!
Det er disse fejl som kommer af de benspænd, vi sætter op, og som skaber små skønne forskydninger. De nærmest muterer noget nyt frem i spillet og i scenen og giver nye muligheder.

Refleksion
At kaste sig ud, tage afsæt, springe, for så at falde og finde fodfæste igen kræver mod, fordi vi ikke ved hvor vi præcis lander. Jeg synes at vi har skabt trygge rammer for at det mod har kunnet udfolde sig blandt skuespillerne.
For ikke at brække benene må søgeprocessen forudsætte håndværkets kunnen, præcision og omhyggelighed, som gør det muligt at opsøge samarbejdet med tilfældet og heldet. Det har været vigtigt at alle spillere har en del års uddannelse og erfaring bag sig - så de trods benspænd og kontroltab, hele tiden ser og indvilliger i målet for undersøgelsen.

Jeg tror på at turde leve i og af det usikre, gør os nærværende. Heri ligger også kernen i en skuespillerpræstation. Det overrasker publikum, fordi der fra a til b aldrig går en lige linje. Det provokerer, fordi publikum aldrig får det, de forventer.
Og det sætter skub i nye oplevelser i teatret og giver os muligheder for at finde frem til nye skatte i fremtidens scenekunst.

Afskrift af udtalelse til kamera

Niels Martin:
"Det har været rigtig interessant at undersøge, hvad det 'slip' betyder at finde ind til det Originale. Jeg er ikke klar over det endnu. Men når jeg ser Rune som Romeo, forstår jeg, hvor meget slip der skal til for at orignalitet (personlighed) kombineret af en teknik går op i en højere enhed. Jeg har fundet ud af, hvor vigtigt det ikke er at holde fast i vanen men bryde den – gå efter at blive overrasket og være den tynde is, der har en tyk bund under sig. Det har været skønt for en gangs skyld at føle mig som normal, for i teatersammenhæng er jeg ofte for meget og for skæv. Dette har gjort, at jeg nu ved, at jeg er på den rette vej og det handler om at være sig selv med alt det kaos det indebærer.

Tak for et fedt forløb.

Rune

JESPER MICHELSEN: MØDET - PERSPEKTIVER OG OVERVEJELSER I RETROSPEKTIV

De tre uger viste mig, at der gennem mødet mellem de to reservaters tilgang til scenearbejdet opstod helt unikke og meget seværdige ”produkter”. Glad Teaters skuespillere, bidrager med meget anderledes billeder, forståelser og eksekveringer af scener og karakterer. De kan ikke udføre en rolle i den form, man normalt ser hos en skuespiller. De fleste mangler forståelsen for hvordan man f.eks. farver et øjeblik, lader en situation og skaber en situation i øjeblikket, ligesom deres bevidsthed om kvalitetskrav i forhold til publikum hos flere af dem er fuldstændig fraværende. Den manglende bevidsthed gør, at skuespillerne har en meget særlig tilstedeværelse i øjeblikket. Samtidig er det også meget svært at ”styre” en situation eller fortælling i den rigtige retning. Gennem arbejdet med koreografier eller helt enkle handlinger skabte vi rammer, der gjorde det muligt for skuespillerne at være til stede med den manglende bevidsthed og samtidig bevæge sig indenfor en ramme, der gjorde det muligt at fortælle noget.

De konventionelle skuespillere har de faglige forudsætninger. De har muligheden for, i øjeblikket, at bevæge og styre fortællingen/ scenen i den retning, den skal. Den bevidsthed og faglighed sat sammen med Glad Teaters skuespilleres ikke- bevidsthed skabte de særlige momenter henover forløbet. Det var i situationerne hvor de konventionelle og Glads skuespillere spejlede sig i hinanden og lod sig inspirere af hinanden, at originaliteten for alvor opstod.

Mai, Anna, Anne Sofie, Siri

Samtidig var der en fælles arbejdsdisciplin, som alle kunne indgå i. Det er en afgørende forudsætning at alle forstår rammerne for professionelt teaterarbejde.

Perspektivering
Som kunstnere leder vi altid efter det originale. Vi forsøger famlende, at skabe gennem fornemmelser, skæve blikke på verden og ny inspiration. Målet er at ramme rigtigt og få publikum op ad stolene. Vi prøver at finde balancen mellem det genkendelige og det nye, det styrede og det umiddelbare. Det umulige er at finde den form, der med sikkerhed rammer målet. Igennem de tre uger forsøget varede, mener jeg, at vi fandt nogle elementer, der bragte os nærmere:

- Koblingen mellem de to skuespillerreservater
- Genkendelighed og brud i scener, koreografier og historier
- Arbejde gennem krop og kontakt – tekst var sekundært
- Vi prøvede ikke at instruere, læs gøre det ”godt” og ”seværdigt”

Den afsluttende visning for publikum bar præg af dette. Men publikum blev meget inspireret og var underholdt og berørte af det de så. Det var en succes. Forsøg, visninger osv. er fantastiske forudsætninger for at undersøge og udvikle, men i sidste ende er teatret ikke noget uden sit publikum med de krav som publikum eller den til alle tider tilstedeværende kultur stiller.

Dette leder mig til to overordnede spørgsmål:

- Er det muligt at tage et næste skridt og arbejde med en egentlig iscenesættelse med alt hvad det indebærer uden at de grundlæggende succesfulde elementer forsvinder?
- Hvordan ser en original iscenesættelse ud?

Jeg mener, at et helt oplagt næste skridt kunne være, at skabe endnu et forløb, der tager afsæt i de allerede akkumulerede erfaringer og beskæftiger sig med iscenesættelsen eller produktperspektivet.

På Glad Teater er vi meget glade for de erfaringer, vi fik gennem forsøget. Det har altid været vores mål at blande de to reservater. Vores skuespillere har opnået den nødvendige arbejdsdisciplin til at dette er muligt. Derfor bærer vores fremtidsplaner også meget præg af blandede grupper af medvirkende.
Ud over forestillingstankerne vil vi på Glad Teater i fremtiden invitere eksterne skuespillere til at deltage i mindre ”originalitetsworkshops” sammen med vores skuespillere, for yderligere at undersøge feltet og blive klarere på metodik og fortælleformer.

TUE BIERING: FORSØG MED ORIGINALER

Kristine, Morten, Tue, Carole

Min medvirken i forsøgsstationens undersøgelse af tilgange til originalitet har været inspirerende for mit eget arbejde som oftest er resultatorienteret med klare konceptuelle rammer tidligt i processen. Det at få mulighed for at lave forsøg er meget unikt. Ikke at skulle arbejde mod et resultat men kunne undersøge få, isolerede mekanismer som relaterer til skuespilmetode, publikums perception og andet i forbindelse med begrebet originalitet.

I forsøgets forberedelsesfase som lykkeligt har kunne udvikle sig over et års tid med mange møder, har vi haft mulighed for at udvikle en række præmisser for forsøgsopstillinger. Disse har, i de tre uger forsøget blev afviklet, forandret sig i en proces der løbende har forholdt sig til hvert enkelt forsøgs udfald.
Udover forsøg med henblik på originalitet var for mig en ligeså stor del af undersøgelsen en forskning i at lave forsøgsopstillinger. At skabe forsøgsopstillinger hvor det er muligt at måle forsøget. At arbejde med enkle, uteatrale opstillinger, som skærpede blikket på helt simple funktioner og reaktioner.

En række af de forsøg som jeg kan tage videre med mig var blandt andre:
<u>Opstilling: Det normale som unikt materiale.</u>
At insistere på at skabe noget 100% normalt. At gøre det så normalt som muligt. Herigennem træder nogen helt ukontrollerbare originale detaljer frem.

<u>Opstilling: Den originale personlighed.</u>
En helt enkel handling som at sætte sig ned på en stol indøves til mindste detalje og gentages herefter af forskellige personer. Her træder den enkeltes

personlige træk frem og det er muligt at diskutere hvilken version af ”at sætte sig på en stol” der var mest interessant.

Siri

Opstilling: Den andens maske.
At kopiere hinandens fysik. Måden at gå, sidde, løbe, tale på. Den enkelte maske er personlig og original og kopien af denne bliver det også. Kopisten skal ikke selv opfinde en maske og undgår hermed at gentage sig selv, sine egne klicher, masker og vaner.

Opstillling: Kopien og mutationen som materiale.
Hvad sker der når man kopiere den foregående. Og efterfølgende kopier af kopien. Heraf efterfølgende mutationer. Hvad sker der når originalen kopiere sine kopier.

Opstilling: Mødet med det uforudsigelige, fejlen, det ukontrollerede.
At skabe et meget enkelt forløb og gentage det i forskellige konstellationer. Mødet som et sted hvor det originale hele tiden er en mulighed, hvis man opgiver sine egne planer og lader den anden overraske/fejle og sende situationen i en ny retning.

For mig vil det i fremtiden være interessant at arbejde med ’det kollektivt normale’, fordi det i sig selv er en umulighed og ved at insistere på at definere denne normalitet vil vores alle sammens originalitet træde frem. Det er som at løfte en helt almindelig, normal sten, der altid har ligget i ens synsfelt og derunder opdage en uendeligt mylder af hidtil uset inspirerende liv.

KAREN VEDEL: SYV PÅSTANDE OM ORIGINALITET

I styregruppen er jeg den eneste, der ikke interager direkte med spillerne i den forstand, at jeg stiller dem opgaver. Som akademiker og teaterforsker med baggrund i praksis interesse for praksisforskning er jeg på sidelinjen, når jeg konstaterer, at forsøget anvender et bredt spektrum af fortrinsvis velkendte øvelser/opgaver fra scenekunstens bagkatalog. Når jeg ser spillerne arbejde på gulvet, kan jeg genkalde mig de kropsligt indlejrede erfaringer fra lignende øvelser i anden sammenhæng.

I starten er de fleste øvelser kollektive, som fx at bevæge sig i stime med temposkift eller som 'kongens efterfølger', hvilket har den funktion, at spillerne vænner sig til hinandens kroppe i rummet. De fysiske øvelser suppleres på dette tidlige tidspunkt af forløbet med samtaler om originalitet og spørgsmål som "Hvad er det, der gør dig unik?". Dagene starter typisk med noget fysisk, fx Suzuki-træning, med den hensigt at brænde noget af spillernes ekstra energi af og måske tabe lidt af kontrollen og komme ned i nogle dybere lag. Derpå kommer øvelser, der indebærer at spillerne arbejder sammen i forskellige grupperinger. Vi er nogle stykker i styregruppen, der tager noter undervejs, som vi deler med hinanden.

Dér, hvor jeg har en mere udtalt funktion, såvel under forberedelserne som under selve forsøget, er som sparring for forsøgsledelsen v. Øyvind Kirchhoff og styregruppen. I den forbindelse kommer jeg bl.a. med indspil til uddybning og systematisering af de tanker og erfaringer, gruppen står med.

Nedenfor har jeg samlet en række påstande om betingelserne for originalitet i scenekunsten, som enten direkte eller indirekte bliver bragt i spil i løbet af forsøget. Det skal understreges, at de forskellige påstande ikke udelukker, men supplerer og ofte overlapper hinanden. Med tanke på en opsamling, har jeg tilføjet eksempler/strategier fra forsøget efterfulgt af en subjektiv kommentar til påstandens gyldighed:

1. **Påstand**: Originalitet opstår ved en **tilfældighed** eller

en masse tilfældigheder, der udkrystalliserer sig i noget originalt. Som Anders Fogh Jensen udtrykker det: Originalitet er en hændelse.[1]

Strategi: Benspænd for skuespillerne fysisk og/eller mentalt, fx ved hjælp af masker eller hurtige udskiftninger af spillere i forhold til karakterer.

---

1 filosoffen.dk/filosoffen_skriver/foredrag/menneske/originalitet

Kommentar: Forsøget har nogle særlige vilkår og en særlig åbenhed, som sjældent er tilstede i et produktionsrettet prøveforløb, hvorfor det er vanskeligt at afgøre påstandens gyldighed uden for en forsøgsramme. Men måske er arbejdsmetoderne i den henseende værd at se nærmere på?

2. Påstand: Muligheden for originalitet gives ved **gentagelse på gentagelse**, fordi gentagelsens gentagelse aldrig er en fuldstændig kopi.

Strategi: Øvelser, der arbejder med kopiering af fx gangart eller enkeltarrangementer fra en krop til en anden. En spiller stilles for eksempel den opgave, at hun skal komme ind af en dør og gå fra bagvæggen mod forscenen for at sætte sig ned på en stol helt fremme. Arrangementet er således ultra enkelt. En ny spiller får til opgave at lave en kopi af originalen, hvorefter originalen kopierer kopien. Altså en kopi i anden potens.

Kommentar: Set med mine øjne er påstanden sand, i hvert fald i forsøgets sammenhæng. Øvelserne med gentagelse af stramme og enkle koreografier er noget af det mest interessante, fordi det er her, den enkelte spillers personlige træk træder tydeligst frem. Forskellighed i sig selv er imidlertid ikke originalitet, men i kraft af de små forskydninger skabes der nye aflæselige betydninger. Undervejs skifter min opmærksomhed desuden fra de fysiske handlinger til en opmærksomhed og undren over, hvad der rør sig i det indre.

3. Påstand: Gentagelsen kan ved deciderede **fejl** mutere til noget originalt i den forstand, at der opstår noget, som kan opfattes som legitimt grundlag for forventninger og nye muligheder.

Eksempel: En scene med tre spillere gentages et antal gange i raskt tempo og for hver gang er der én spiller, der skiftes ud.

Kommentar: Fordi det går hurtigt, opstår der et utal af 'fejl', som bliver del af det nye oplæg. Når det bliver interessant (originalt?) at se på, er det ikke mindst på grund af de serielle og den parathed, hvormed spillerne griber de til tider kaotiske oplæg og tilsyneladende uden næsten at vide af det selv når frem til nye meningsfulde udsagn.

4. Påstand: Forudsætningen for originalitet i scenekunstnerisk forstand er den særlige **konstellation af skuespillere**, som er samlet på et givent tidspunkt.

Eksempel: Selve forudsætningen for originalitetsforsøget er dets konstruktion som et møde mellem skuespillere fra to reservater.

Kommentar: Forsøgets grundpræmis blev i mit hoved hurtigt omskrevet til, at der snarere end et møde mellem to reservater er tale om et møde mellem professionelle teatermennesker med forskellig baggrund / forskellige historier / forskellige masker og forskellige udfordringer. For så vidt som at der i scenekunstnerisk sammenhæng kan eksistere en radikal åbenhed for disse forskelligheder, finder jeg påstanden bekræftet.

5. Påstand: originalitet **opstår på baggrund af en kontekst, noget fælles**.

Eksempel: Øvelser og benspænd, der bevidst går efter originalitet som brud med konventioner.

Kommentar: Forsøget overbeviser mig på den ene side om, at originalitet ikke kan ikke opnås med en bevidst indsats. På den anden side er det fælles / en fællesnævner en forudsætning for, at noget kan fremstå som originalt.

6. Påstand: originalitet forudsætter en anerkendelse af **autenticitet** som **noget, der får særstatus**, autoritet og dét, som andre senere kopier er bygget over.

Eksempel: Det besluttes at lave en prototype på en scene, som skal danne udgangspunkt for øvelser med gentagelser.

Kommentar: Selv om prototypen har særstatus som den, gentagelserne bygger over, er den nok den mindst originale af de versioner, den giver anledning til. Påstanden får kun gyldighed, når den er formuleret som påstand 7.

7. Påstand: Originalitet kan først bestemmes **retrospektivt**, da det beror på, om det viser sig at have skabt nye muligheder.

Eksempel: Spillerne er blevet bedt om at forberede noget, de altid har drømt om at optræde med. Hun danser insisterende en koreografi, der gentager sig selv i det uendelige.

Kommentar: Jeg finder dette bud på opgaven inspirerende. Den giver anledning til mange ideer i mit hoved. Påstanden er i dette tilfælde sand.

Gentagelse, originalitet og scenekunst

Forsøget bekræfter, at forholdet mellem originalitet forstået som autenticitet og kopi eller gentagelse berører selve teatrets væsen, dets ontologi om man vil. For hvad er teateroplevelsen, hvis ikke noget, som på én og samme tid rummer alle nu'ets potentialer og alligevel kan gentages i morgen aften?

Snarere end en modsætning til autenticitet fremstår gentagelsen eller mimesis som en forudsætning for en stadig bevægelse hen imod 'at blive sig selv'. Det er denne meget virkelige bevægelse filosoffen Gilles

Deleuze er på sporet af, når han efterlyser et gentagelsens teater, som ikke sætter repræsentationen først.[2]

Morten

Som jeg ser det, er vores forsøg med originalitet ude i et beslægtet ærinde. Det er i den sammenhæng tankevækkende, at det franske ord for en teaterprøve er *répétition,* altså en form for forsøg.

[2] Laura Cull (ed.) *Deleuze and Performance*, Edinburgh (2009)

LARS WERNER THOMSEN: RESULTATER AF SPØRGEUNDERSØGELSE OM ORIGINALITET

Oplysninger indsamlet i f.m. visning d. 16.5.2013

Hvad er din opfattelse af originalitet i scenekunst?

- Noget nyt, noget ikke set før.
- At den er tæt på fraværende!
- Overraskelser.
- Nyskabende – originalitet kommer når man tør gå væk fra det vante og tager det som det kommer.
- Improvisation på baggrund af en fast ramme – præcis som i musikkens verden.
- En åbenhed, en renhed. En måde at fortælle en historie på. Det handler om at turde stå med HELE sig selv som udøvende kunstner.
- At være sig selv!
- Ægthed – om at være ægte, at spille en anden end den, man er.

Hvad blev du særlig nysgerrig på i dette forsøgsprojekt?

- Mulighederne!
- Samarbejdet mellem Glads skuespillere og konventionelle skuespillere. Hvordan Glad skuespillere gav et andet hold ekstremt stort mod udraderede skuespiller-selvoptagethed og omvendt hvordan fagligt håndværk fra de konventionelle skuespillere gav Glad skuespillere skarphed og faktisk også mod. I øvrigt var kombinationerne af par mellem de to hold yderst forskellige og meget inspirerende at følge.
- Møder… jeg bliver fascineret af hvordan folk møder hinanden. Og hvordan man bliver påvirket af hinanden på scenen.
- Hvordan man frigør sig selv for vaner og konventioner. Jagten på ens egen originalitet i mødet med andre.
- Den uventede komik der opstod i de mange spejlinger af samme scene. Skuespillere der ikke vidste hvad der forventedes af dem, og som forsøgte at improvisere sig ud af kniben.
- At se aktører på dybt vand – spændende at se reaktioner når man ikke følger ”manus”.
- Hvor fri skal man få lov til at være under en kreativ proces!

Hvad var det nye for dig i projektet?

- Samarbejdet og denne udveksling, som stiller skarpt på en anden måde at arbejde på for skuespilleren. Fortælleglæden, mangfoldigheden og det mellemmenneskelige mod.
- Åbenhed og nysgerrighed hos konventionelle. Mod og gåpåmod hos Glad skuespillere.
- Udskiftning af roller – formidabelt!

- At få lov til at se handicappede overtage skuespillernes scene og observere skuespillernes reaktioner: Glæde, frustation osv.
- Havde aldrig set Glads skuespillere på scenen, sikke en fornøjelse!

Hvad kunne i din opfattelse være det langsigtede perspektiv?

- At åbne det op for et publikum. Gå ind i legen med mødet mellem to verdener.
- Mixe reservaterne mere gennem al teaterarbejde: Træning, forsøg og forestillinger. Bruge erfaringen til at mixe og udforske andre forskelligheder i scenekunsten. Fx to meget forskellige kulturelle baggrunde, meget gamle/ meget unge, sort/ hvid, mand/kvinde, homo/ hetero etc.
- Et laboratorium som kan udvide ens verden, arbejde med sig selv og sin egen originalitet. Forestilling med blandede spillere. Alle er berettiget plads på scenen! Ingen er mere rigtig end andre.
- Flere "ukonventionelle" skuespillere i "konventionelle" projekter – mødet bidrager til nærvær!

Hvad kunne det næste skridt være?

- Et udvidet samarbejde mellem Forsøgsstationen og Glad Teater. Et forløb med henblik på at samle materiale nok til en forestilling. Undersøge om der kan etableres en ramme, der kan rumme denne form, så projektet kan åbnes for et publikum.
- Samling af ideer, grundlæggelse af et endeligt koncept - "teatersport", "åben scenekunst".
- Arbejd mere med møder – lad det konventionelle møde det skæve, eksperimenter med andre perspektiver. Glad instruktør møder konventionelle spillere og konventionel instruktør møder Glad skuespillere.
- Lav et lignende forsøg og sælg billetter! Med det formål at undersøge om mod og anarki kan bevares på trods af et øget præstationspres.
- At lave endnu flere aftener med et publikum – folk har godt af at opleve det!

Hvad savnede du i dette forsøg?

- Koreografi, dans. Har selv lyst til at arbejde, instruere og koreografere en forestilling med konventionelle spillere og Glad spillere, tak for en kanon aften! Kh Lotte (FS)
- Flere møder!
- Flere gentagelser!
- Fysiske møder med masker. Romeo/ Julie scenen. Det er interessant at se hvordan de to typer påvirker/ bliver påvirket.
- Mere karakter og situationsarbejde, fordi det allerede går vildt godt.

- Fortolkninger af klassiske/ arketypiske karakterer.
- Dialog, selvom jeg kan forestille mig, at det er svært at bevare sin oprindelige form, når roller skiftes.
- Kopiere hinanden fysisk.
- Unikt øjeblik i første del med maskerne. Parvis. Aktiv/ passiv. Til sidst var de ens i bevægelserne – endnu mere af det!

V SAMMENFATNING v. Karen Vedel

Publikumsdagen, som afsluttede forsøget, var en succes. Da styregruppen mødtes for at evaluere mindre end en uge senere, bar stemningen præg af den positive oplevelse. Jeg har samlet op på nogle af de temaer, der var oppe at vende.

Forsøget som erkendelsesproces

I forberedelserne til projektet talte vi om benspænd som et af redskaberne i forsøget. På evalueringsmødet blev det konstateret, at benspændene fik langt mindre plads end forventet, fordi "vi vidste ikke altid, hvilket ben vi stod på", som et medlem af styregruppen udtrykte det.

Vi konstaterede desuden, at vi havde bevæget os rundt mellem de tre betydninger af original, samt at det kunne have været interessant at forfølge tankerne omkring hhv. transformation, mutation og kopi med fortolkning med større stringens. Undervejs blev det imidlertid mere og mere tydeligt for os, hvad forsøget handlede om, og vi blev gradvis bedre til at gribe det, der var i øjeblikket – fordi vi havde været igennem de indledende manøvrer sammen. Det blev desuden klart for alle, at det at lave et kollektivt forsøg kræver ekstrem konsekvens – hele tiden er det nødvendigt at si noget fra. Forsøget er et særligt, sjældent og undertiden ret underligt rum. Det var, som om vi i løbet af de tre uger skrællede os ned til en fælles forståelse af den overordnende forsøgsopstilling og en uudtalt enighed om den del af skuespillernes arbejde, vi var på udkik efter.

Mødet mellem de to reservater

Det viste sig, at alle bar masker, der skulle aflægges. Glad skuespillerne havde fx ganske præcise forestillinger om, hvem de er.

Det var interessant at se, hvordan disse ideer blev flyttet ret hurtigt. Momentvis lykkedes det desuden for 'de konventionelle' at stille sig der, hvor det hele kan brase sammen og det uhåndgribelige kommer inden for rækkevidde.

Den forvirring, der til tider herskede i begge reservater, om hvad forsøget 'egentlig' handlede om, var også frugtbar, fordi det tvang spillerne til at stille sig til rådighed for det uforudsigelige. Det gav en særlig dynamik, at ikke blot styregruppens medlemmer men også skuespillerne kom og gik i løbet af de tre uger; det bragte nye ideer ind i og

en skærpet lydhørhed overfor, hvordan rummet forandrede sig afhængig af de personer, der var tilstede på et givent tidspunkt.

Når det alligevel gik godt, skyldes det ikke mindst, at det hurtigt blev tydeligt for alle, at egoet er fraværende der, hvor det bliver virkelig interessant. Det var også bemærkelsesværdigt, hvordan der blev bygget videre med ny empiri hele tiden i en spiralagtig og organisk bevægelse. Alle var m.a.o. ærlige overfor det materiale, der blev skabt undervejs.

Det var interessant at arbejde med de mange gentagelser, kopier af kopien, også selv om der var mange Glad-spillere, der hadede denne øvelse. De viste desuden en form for jomfruelighed i forhold til at gå ind på scenen med noget traditionelt, som i balkonscenen af Romeo og Julie åbnede op for noget spændende, også hos de konventionelle.

Vi kan overordnet set konstatere, at mødet lykkedes. Ikke alene afstedkom det forandringer i begge reservater, det skabte også noget tredje midt imellem. De perspektiver, der åbnede sig, når det lykkedes spillerne at være fri af deres masker i mødet med hinanden var intet mindre end forjættende.

Særlige observationer

Hjemmeopgaven, hvor spillerne skulle komme med et bud på, hvad de allerhelst ville optræde med, gav nogle ganske forunderlige og i visse tilfælde originale scener, der kunne have været kørt endnu længere ud. Fx Morten med tre bleer og æg og en beskrivelse af at blive far for første gang. Og Maja, som satte en hoppe-frø i gang. Der var også Caroles koreografi, som hun kunne have blevet ved med at danse i nok 22 timer - og Rune som oberstløjtnant. Der var scener, som på en og samme tid var alt, hvad vi elsker og alt, hvad vi hader.

Valget af balkonscenen fra Romeo og Julie som materiale fungerede godt, fordi det er en enkel scene og den handler om kærlighed. Det mest interessante er imidlertid det underliggende princip, at scenen giver plads til at arbejde med gentagelsen og mutationerne, som noget centralt for forsøget. Vi kunne også have valgt noget andet, fx Caroles koreografi, som var meget stringent.

Originalitetens største forhindring var, konstaterede vi, når usikkerhed kom til udtryk som ironi og

sarkasme. Når skuespillerne til gengæld tilegnede sig materialet uden egoets forstyrrelser, opstod der en form for autenticitet, en ærlighed, som i nogle tilfælde forekom lettere tilgængelig for Glads spillere end for 'de konventionelle'.

Hvordan kan vi komme videre?

Diskussionen pegede på to veje videre: En, der folder forsøget ud i et bredere felt og sigter på egentlig produktion af forestillinger. En anden, der snævrer forsøget ind, og gør det endnu mere præcist i forhold til undersøgelsen af originalitet. For Glad Teater ligger det lige for at benytte erfaringerne i det daglige arbejde, da der har været mange bud på, hvordan man kan arbejde og fx udvikle et projekt med dramatikere.

Den forsøgsmæssige tilgang til emnet originalitet har afsløret et hav af historier, der venter på at blive fortalt og et tilsvarende antal af muligheder for at undersøge de midler, hvormed de kan fortælles.

Hvis man her ud over vælger, at forsøget skal munde ud i en produktion – en forestilling, hvortil der skal sælges billetter, vil der komme endnu mere i spil for begge reservater. Spørgsmålet er, om det, der sker, stadig vil vise sig at være originalt? Vil det i en forestillingskontekst formå at bryde med det, vi er vant til at se? Kan man ved hjælp af de erfaringer, vi har nu, nå frem til en form for iscenesættelse af en scenisk fortælling? Kunne man fx tage en måned og arbejde hen imod en premiere i Det røde rum, sådan som det blev foreslået af en tilskuer ved visningen???

I det mere konventionelle teater produceres hele tiden forestillinger men kun sjældent forsøg. Ud over at gentage og skærpe indkredsningen af originalitet gennem forsøgsopstillinger peger vores erfaringer på, at publikum kan tænkes med som et moment i forsøget – og at det i den forstand vil være muligt at nå frem til en forestillingsform, hvor forsøget er fastholdt som præmis.

Som arbejdsmetode har vi desuden set, at den vedvarende gentagelse af noget, som er kedeligt, kan føre til en eksplosion af vanvid i den lille detalje. En sådan form for udfrielse fra forestillingen indebærer en ny form for dramaturgi, en ny måde at være tilstede og reflektere på, som en ny form for interaktion i spillet.

Man kunne også forestille sig Glad spillerne og deres særlige evner bragt i spil som en 'task force': I forestillinger, der er på den anden side af premieren, kunne man fx bytte en spiller ud med én fra Glad og se, hvad der sker. Med hjælp fra Glad spilleren forestiller vi os, at det vil være muligt at vedblive med at være åben overfor forestillingen som materiale.

Er ambitionerne med forsøget blevet indfriet?

Uagtet det heller ikke efter forsøget er muligt at svare entydigt på, hvad der genererer originalitet i scenekunst, er vi helt sikkert blevet mere kloge på fænomenet. Erfaringer og oplevelser vil indgå i fremtidige projekter og forsøg fra både Forsøgsstationen og Glad Teater.

Vi havde planlagt at reflektere dagligt over erfaringerne, evt. lave små interview og samle materialet i en dokumentarfilm, der kunne vise udviklingen fra første uge til afslutningen. Missionen var desuden at lave noget, der nåede ud til flere mennesker end den snævre kreds omkring forsøgsdeltagerne og deres nærmeste.

Udover et vellykket publikumsarrangement står vi efterfølgende med en rapport og en filmisk dokumentar. Desuden har erfaringerne været anvendt i to diplomopgaver fra Odsherred Scenekunstskole, dels på lederuddannelsen, dels på auteuruddannelsen.

Konkluderende

I undersøgelsen af originalitet stillede vi skarpt på et emne inden for scenekunsten, som altid er tilstede men sjældent italesættes direkte. Idet vi beskæftigede os med emnet i en forsøgsramme, nærmede vi os det på en usædvanlig måde. Styregruppen er efterfølgende enige om, at vi bare har krattet i overfladen. Forsøget har afdækket et stort og endnu u-udforsket potentiale, som kan vise sige at være endnu mere spændende end det, vi nu har set. Responsen på visningen viste endvidere, at undersøgelsen har interesse i en bredere kreds af skuespillere og personer, der arbejder med mennesker med funktionsnedsættelse.

Derfor drømmer vi om at gennemføre en 2'er i Forsøgsstations og Glad Teaters regi. En sådan kunne starte med fem forsøgsopstillinger fra hver deltager med udgangspunkt i filosoffen AFJs tre teser om originalitet og herefter folde sig ud som en praktisk og konsekvent tilgang til undersøgelse, udfordring og udbygning af disse.

VI EFTERSKRIFT FRA SKUESPILLERNE

Gry

Gry Guldager

Da Forsøgsstationen åbner dørene for workshoppen "Hvem vil være original?" skriver jeg blandt andet i min korte motivation:

Hvem vil ik' være original!?
Regler regler. Jeg elsker regler og begrænsninger. For mig har det altid været utroligt spændende at følge Teater Glads skuespillere fordi jeg synes skuespillernes funktions nedsættelser er en kæmpe styrke. Jeg oplever som "normal" skuespiller at jeg kan blive for dygtigt og at udøvelsen kan blive så korrekt, at den bliver kedelig.
….
Jeg leder efter udfordringen i mit arbejde. Presser grænsen til min egen formåen – for igennem arbejdet med min egen begrænsning finde nye veje til mit håndværk.
….
Jeg er meget tiltrukket af denne workshop. Jeg ville elske at indgå i et samarbejde med Teater Glad's skuespillere. Jeg tror det ville være en workshop, som ville være en øjenåbner for mit arbejde som skuespiller og nye teaterformer.

Med syv års erfaring (primært teater), tænkte jeg at jeg vidste lidt om hvad jeg kunne forvente af mig selv som skuespiller og hvad jeg kunne forvente af mine medspillere.
Allerede fra første dag fornemmer jeg at den her undersøgelse/workshop vil og kan stille spørgsmålstegn ved det, jeg tror jeg kan og hvorfor jeg tror jeg kan det.

Første dag blev vi præsenteret for at tænke os til en eller flere originale koncepter til et teaterstykke.

Vi blev også bedt om at improvisere det mest originale stykke.

Umiddelbart tænkte jeg at det var en let opgave, fordi de ting der sker i prøvelokalet, aldrig er blevet set før. Men jeg oplevede det som sindssygt svært. Lige meget hvad vi fandt ud af, var det vildt uinteressant. Jeg kunne tydeligt mærke i marv og ben, at i forsøget på at lave noget originalt. Blev det utroligt uoriginalt!

Da vi lavede en ganske enkel øvelse. Kom ind ad en dør og sæt dig på en stol. Går det for alvor op for mig, hvor kliche præget jeg spillede teater. Jeg spillede og spillede, var helt unaturlig og kunne slet ikke slappe af. Set i lyset af, hvor gode Teater Glad's skuespillere er til at være tilstede med det, der er/har. Som er meget mere rent og organisk og frem for alt fucking originalt. Var det nærmest dybt chokerende at finde ud af at jeg ikke engang kunne finde ud af at spille mg selv!? Var jeg virkelig blevet så poleret?

Efter den første uges undersøgelse besluttede jeg mig at give op på det jeg troede, jeg vidste og kaste mig ud på nyt og dybt vand. At give slip på mine vaner og ikke nødvendigvis vide hvor jeg ville ende eller lande var grænseoverskridende. Men fordi vi hele tiden jagtede det originale, var der nærmest ingen grænser for hvad vi ikke kunne rode os ud i. At alle skuespillere og instruktører hele tiden var på dybt vand skabte et trygt, legende og ide skabende rum. Men også fordi og måske især fordi, vi arbejdede konkret med at finde en original scenisk ide og originale skuespillere.

Jeg kan huske en øvelse, hvor vi lavede et arrangement og derefter kopien og derefter en kopi af kopien osv. Jeg oplevede, at det var meget mere interessant at se en skuespiller løse en opgave end at opgaven rent faktisk blev løst. Der opstår et ekstremt nærvær og en super organisk tilgang til sit skuespil. Det gik op for mig i hvor høj grad, jeg censurerer mig selv for at komme frem til et færdigt produkt i stedet for at slippe kontrollen og lade momenterne opstå. Når jeg stopper med at jagte en bestemt måde at spille skuespil på – opstår kreativiteten.

En dag blev jeg rasende over et fysisk arrangement vi havde brug lang tid på at øve, men som når vi spillede scenerne, aldrig blev det samme. Jeg mumlede jeg noget med, "at det da ikke kunne

være rigtigt, at bare fordi det var tilfældigt, hvad der skete, så var det originalt."
Vi snakkede, og jeg forstod, at selv om hver scene var meget forskellig, var intentionerne altid de samme. Og det fysiske arrangement var ikke tilfældigt. Der var blot nuancer med (mere eller mindre) de samme stationer. Og hvis eller når min medspiller sprang en station over, hjalp det nye bud mig til at forstå scenen bedre. Aldrig har jeg så hurtigt set så forskellige, skarpe, effektive og stærke bud på Romeo go Julies kærlighed.

På hvem vil være original workshop har jeg været vidne til et mod, et samarbejde og en udvikling skabt på meget kort tid. Jeg er blevet en bedre skuespiller og har igen husket mig selv på at intet er forkert og at det korrekte til er røv kedeligt. Det er i det uventede og overraskende, at skuespillet og originaliteten for alvor kan opstå.

Christian Adelhorst Rossil: Tanker om originalitet

Nu har jeg skrevet utrolig mange ord, jeg har omformuleret mig og prøvet at finde nye originale vinkler på emnet. Men jeg synes konstant at støde ind i en barriere; det er hele tiden klichéer og lommefilosofi der kommer ned på papiret.
Derfor er mit udgangspunkt for, hvordan jeg ser på originalitet en erkendelse af, at jeg ikke er et sted, hvor jeg synes jeg kan sige noget originalt om emnet, men erkender det ironiske i, hvor svært det i det hele taget er, at udtale sig interessant om dette emne.
(Denne indledning er skrevet efter at have arbejdet på mange forskellige tekster og tanker. Derefter er den efterfølgende tekst skrevet, som et resultat af de forudgående refleksioner).

DET UMIDDELBARE
I indledningen skriver jeg om det ironiske i, hvor svært der et at sige noget interessant om originalitet. Det synes jeg er en væsentlig pointe i forhold til, hvordan jeg forholder mig til emnet i en arbejdsproces. For det vil jo svare til, at jeg vil sætte mig ned og udtænke en original scene, et originalt værk eller på anden vis udtænke noget original kunst.
Med kendskabet til min egen måde at arbejde på, både individuelt og i samarbejde med andre, er det enormt begrænsende for en kunstnerisk proces, hvis jeg har et så fast defineret mål. På den måde bliver det også selve begrebet originalitet, der bliver motoren for processen, og hvis jeg ikke

formår at skabe noget originalt, så bliver det et stort nederlag.

Men originalitet i sig selv er jo ikke andet end et ord. Det er et begreb, som så meget andet, der er blevet udviklet, udtænkt og som har antaget forskellig karakter i gennem de sidste århundreder.

ORDET
Men på den anden side, så er ordet og begreber der jo. Jeg vil derfor bruge det, men hele tiden med en bevidsthed om, at det skal være for at styrke opmærksomheden på, når jeg oplever det; modsat en ufrugtbar jagt efter det originale, som i sidste ende vil blive en hæmsko for mit arbejde.

ORIGINALITET I KUNST
Når vi snakker kunst og kultur, så er det jo fantastisk, når man enten som publikum eller som udøvende kunstner oplever noget originalt. Med originalt mener jeg her: - en oplevelse af noget autentisk, noget man ikke har set før. Man kan få en oplevelse af at være blevet taget et nyt sted hen i sin udvikling som menneske. Hvilket også må betegnes som et hovedargument i forhold ti at berettige kunst, hvorfor vi skal have kunst.

Der spiller imidlertid et andet parameter ind – subjektivitet. For hvad eder for mig kan være en fuldstændig fantastisk oplevelse af originalitet, kan for min sidemand være en triviel gentagelse. Kan man så tale om originalitet?

Det mener jeg godt man kan, for opfattelsen af originalitet må i en vis udstrækning være afhængig af, hvilken kontekst begrebet bliver brugt i. Så jeg, for mit vedkommende, kan have en unik, original oplevelse af et kunstværk i et givent øjeblik og den oplevelse kan ikke blive begrænset af sidemandens opfattelse.
Men vi kan så snakke originalitet i forhold til samtiden, historien og på et mere almengyldigt plan. Her træder individet i baggrunden og man må forholde sig til værket på en er faglig måde. Hamlet af Shakespeare er et originalt værk, der har formået at overleve århundreder og stadigvæk være givende og aktuelt. Et værk, som ikke var set før på daværende tidspunkt. Værket bevarer stadigvæk sin originalitet. Men det er derimod ikke ensbetydende med, at alle versioner af værket, der siden er blevet produceret, kan ophæves til at være originale. Derimod vil de være gentagelser, kopier, hvor der kan opstå nye originale elementer. På samme tid er Hamlet jo heller ikke "starten" på

alting. Shakespeare har været inspireret af sin samtid og historien, men han har så formået at samle sine tanker og sit materiale til et værk, der kan betegnes som originalt.

BEVIDSTHEDEN OM ORIGINALITET
Altså: originalitet kommer ikke ud af ingenting. Så når jeg går ind i en prøvesal eller sætter mig ned for at skrive, så må jeg nødvendigvis:

- *undersøge en masse*
- *som andre har produceret*
- *opleve og tænke*
- *prøve ting af*

Jeg må arbejde med en bevidsthed om, at processen er vigtigt og jeg vil undersøge ting der ikke kommer til at virke. Jeg vil komme til at bruge tid på noget, der ikke vil blive til noget; men det er ingenlunde spildt, idet det vil være med til at akkumulere min viden, min "værktøjskasse"!

I arbejdet med at skabe et værk vil der på et tidspunkt opstå elementer og materiale, som vil antage originalitetens væsen.

Opgaven er så at kunne se det, at kunne fornemme hvornår man har arbejdet sig frem til noget der kan bruges. Det er det springende punkt og noget, jeg tror man ikke kan sætte på formel.
Udover selve arbejdet er det andet, der set med mine øjne må være bærende, lysten. Lysten til at arbejde og blive ved med at skabe. Skabe værker og materiale, jeg kan stå inde for, og som kommer ud af en kunstnerisk nødvendighed. Når værket bliver taget ud eller op på scenen, så må mødet og samspillet med modtageren vise, om det har originalitetens væsen. Jeg vil ikke selv på forhånd kunne betegne det som originalt, men derimod som mit, noget jeg kan stå inde for og som jeg har et brændende behov for at vise.

Maja

Maja Clementsen Hansen: Refleksioner på originalitet

"Hvem vil være original!?" var arbejdstitlen på forsøgsprojektet, der skulle undersøge originalitet i mødet mellem to såkaldte scenekunstneriske reservater; konventionelle statsuddannede skuespillere og skuespillere med funktionsnedsættelse af forskellig art fra Glad Teaters Ensemble.
Alle vil jo sikkert gerne fremstå som originale: Men hvad er originalitet overhovedet? Og hvad vil det sige at være original? Hvordan bliver man original? Kan man det? Eller er det bare noget man er?
Det var sådan nogle spørgsmål som jeg personligt gik og rodede med under processen. Især fordi ordet original altid har provokeret og irriteret mig grænseløst, da det i min verden tit havde været forbundet med et rimelig snævert men også utrolig inkonkret ideal, som aboslut måtte efterstræbes – samt en klar kvalitetsbedømmelse af det arbejde som jeg leverede.

Men i arbejdet på Forsøgsstationen tog begrebet originalitet hurtigt en ny betydning. I løbet af de første dage erfarede jeg umuligheden i at fremtvinge noget originalt gennem viljen til at være original.

Der findes ingen opskrift på originalitet udover bevidstheden om, at jo mere jeg prøver at være original, jo mere uinteressant og uoriginal bliver jeg.
Vi havde en øvelse, som handlede om at fortælle en medspiller om én eller flere ting som var særligt for én selv – ting der på en eller anden vis definerede eller kendetegnede mit individ som unikt. Banale og umiddelbart uinteressante ting som hårfarve, adfærdsmæssige tilbøjeligheder, fobier, livretter,

fysiske og mentale defekter eller kvaliteter. Vi sammenstykkede små portrætter af de enkelte spilleres autenticitet, og det blev for mig ret tydeligt, at Glad Teaters Ensemble havde et langt mere afbalanceret og ukritisk forhold til deres egen autenticitet. Portrætterne i dette "reservat" føltes ikke så beskyttede, afrettede og velpolerede.
Der var simpelthen ikke så mange konstruerede "masker" – som i vores konventionelle skuespillerlejr. For mig var det meget inspirereende at befinde mig i et samarbejde med mennesker som stod så meget ved sig selv – som mennesker, men også i scenisk sammenhæng.
Det gav en kæmpe frihed for mig at se Glad Taters Ensemble rykke så meget på deres iboende originalitet.
Hvad angik autenticitet og i givet fald originalitet, blev jeg og mine "konventionelle" kolleger simpelthen systematisk fejet af banen. Vi spændte ben for os selv i forsøget på at producere og levere i én uendelighed.
Et andet godt eksempel på dette var oplevelserne og erfaringerne i forbindelse med en meget simpel øvelse, der gik ud på at komme ind og sætte sig på en stol midt på scenen. At udføre en enkelt handling uden særlig motivation eller formål udover at være til stede som sig selv. Dette blev for mange af os fuldstændig umuligt i situationen!

Vi snakkede meget i vores gruppe om behovet som skuespillere for at medbringe en maske på scenen, der hed "skuespiller" – en maske, som egentlig bare mudrede og blokerede udtrykket – i den konkrete arbejdssituation, hvor vi nu befandt os (og måske egentlig også i en masse andre arbejdssammenhænge).
Vi begyndte at overveje strategier for, hvordan man kunne tvinges til i momenter at afmontere denne finslebne hinde af træning, teknik, smag og dygtighed, for at finde ind til en slags prototype i hver enkelt af os – som måske i højere grad kunne kaldes original.

I forsøgene, hvor vi slørede vores ansigter med sort klæde for at neutralisere ansigtsmasken som primær kommunikator og i stedet kastede fokus på kroppen, oplevede jeg de allertydeligste eksempler på en type ærlighed og originalitet i udtryk.
Det virkede, som om at kroppens udtryk fik lov til at udvide sig og bryde sine vaner, når den var fritaget fra hele tiden at skulle referere til masken (red. ansigtet). Det gik op for mig, hvor hovedstyret vores udtryk i virkeligheden er. Dette

blev en mulighed for mange af os til at komme ud over vores egne forestillinger om os selv og hinanden.

Dyrkelsen af kroppens kommunikation, tror jeg, er altafgørende for originalitetsspørgsmålet – særligt i vores teaterkultur, fordi den bliver så lidt repræsenteret. Det er en slags u-erobret land, som stadig er råt og uvant både for spillerne men også for publikum, som skal mobilisere helt nye afkodningsværktøjer for at udlede mening af den sceniske handling.

Desuden synes jeg, det var rigtig interessant når arbejdet bevægede sig i retning af at undersøge autenticitet i nogle meget strenge rammer, hvor vi skulle arbejde med gentagelse og kopiering af et originalt oplæg. Eksempelvis den meget klassiske og gennemgenkendelige balkonscene fra "Romeo go Julie". En scene, der er så ikonisk og uundgåelig i vores fælles kulturbank, at det næsten er umuligt ikke at have en reference på forhånd.
Der blev lagt et meget enkelt fysisk arrangement til denne scene. I gentagelsen af arrangementet følte jeg mig ret meget på hjemmebane, fordi der var faste rammer og faste aftaler, som i enhver anden produktionssammenhæng havde være ukrænkelige, når de først var sat.
Denne følelse af ukrænkelighed syntes ikke at have vundet terræn hos Glad Teaters Ensemble, og mange af spillerne følte sig så begrænsede af regelstillelserne, at de tilsidesatte dem til fordel for deres eget autentiske udtryk.
I disse situationer skete der nogle af de mest fantastiske og interessante ting i hele projektforløbet, fordi vores loyalitet over for materialet pludselig crash'ede med den uforudsigelighed, som opstod i mødet med det andet reservats autonomi.
Vi blev tvunget til at slippe vores "skuespiller-masker" for at blive i stand til at løse en kaotiske, umulig og helt konkret opgave, som kom hvirvlende hen imod os med en sådan står insisterende gennemslagskraft, at man bare måtte "overleve" på bedste vis.
Jeg er overbevist om, at vi blev 30 gange bedre og mere originale skuespillere i de sekunder, hvor masken blev tilsidesat til fordel for at løse opgaven på scenen.
Det var meget mere interessant at se folk begå fejl og insistere på fejlen - i stedet for at ignorerer den og forblive tro mod materialet frem for situationen.
Vi kunne lære lidt af at turde give slip på vores

kritikløse loyalitet mod en forelagt tekst, arrangement m.m.

Jeg oplevede i situationer at blive modig og inspireret til at slippe smag, dygtighed og loyalitet for at træde ind i et landskab, hvor regler og modstand konstant opstod i nye former og konstellationer, og at jeg derfor hele tiden måtte skærpe min sanselighed og udvide mig selv.

"Hvem er original?" – og ikke hvem vil være original ….. (for det er vist umuligt at være original af ren vilje). På et tidspunkt blev forsøgstitlen ændret. Og jeg ved ikke, om det var tilfældigt, men det slog mig som meget passende.
Sidste del af forsøget bestod i at invitere et fagrelevant publikum ind i arbejdsrummet. Jeg havde en frygt for, at vi i mødet med publikum skulle forfalde til igen udelukkende at reproducere og fremvise vores arbejde fra de seneste 3 uger. I stedet lykkedes det med publikum på en eller anden måde at gå dybere ind i arbejdet. Jeg tror, det handlede om, at de to reservater var smeltet så fint samen til et rigtig velfungerende ensemble i løbet af forsøgets 3 uger. Et ensemble som supplerede hinandens styrke og svagheder rigtig godt og samtidigt forblev en tilstrækkelig stor udfordring for hinanden til at arbejdet kunne fortsætte til trods for et publikums tilstedeværelse – og alle de konsekvenser, som det måtte få.

Konklusionen for mig bliver, at originalitet opstår i rum, som indeholder omstændigheder, der gør det umuligt ikke at fejle. Der må være elementer af uforudsigelighed og reel risiko tilstede for at udtrykket kan blive levende og potentielt originalt.

Anvendt litteratur

Cull, Laura (ed.) *Deleuze and Performance*
Edinburgh: Edinburgh University Press (2009)

Jensen, Anders Fogh (2004) *Originalitet*.
(filosoffen.dk/filosoffen_skriver/foredrag/menneske/originalitet/)

Upublicerede arbejdspapirer:

- **Originalitetsbenspænd (AFJ)**
- **Invitation til visning**
- **Program/intern forsøgsopstilling til visning**
- **Procespapirer / observationer og mødenotater**
- **Spillernes input og transkriptioner af udtalelser til kamera.**