

# *I rollen som sig selv*

*Et antropologisk studie af en teaterforestilling om ordblindhed på Frederiksberg  
og scenekunstens potentiale til at forhandle subjektpositioner*

Et kandidatspeciale af Emma Liv Kornbech | Særlig udgave til Inger Eilersen 2020



## Indhold

<b>Den dramaturgiske proces og bevægelserne i det dokumentariske teater .....</b>	<b>4</b>
<b>Instruktørens rolle i de første møder med de medvirkende.....</b>	<b>5</b>
Hvad initierer instruktøren disse første gange? .....	5
<b>Instruktørens rolle i omformningen af fortællinger til scenekunst.....</b>	<b>11</b>
Hvad indeholder dette for instruktøren? .....	11
Affektive praksisser .....	11
Redigeringsarbejde.....	16
At medvirke i hinandens fortællinger.....	20
<b>Instruktørens rolle i at ændre fokus og gentænke positioner i samfundet.....</b>	<b>22</b>
De vigtigste pointer?.....	22
Et fokusskift .....	22
Elijahs digt .....	23
"Jeg kan selv bestemme, hvad jeg siger til dem" .....	24
Repræsentationens magt .....	25
<b>Perspektivering.....</b>	<b>26</b>



## Den dramaturgiske proces og bevægelserne i det dokumentariske teater

Denne dramaturgiske proces, som foregår over disse måneder, skildrer en bevægelse bestående af forskellige dele:

1. Indledningsvist åbner de medvirkende op og deler erfaringer om at have ordblindhed med hinanden
2. Derefter nedskrives dette i et dokument
3. Følgelig skal de medvirkende genkalde sig deres historie
4. Herefter gennemgår historien en udvikling til at være en monolog
5. Slutteligt skal de medvirkende spille denne redigerede udgave på scenen, hvor de skal ”*mærke deres egen historie, så levende som muligt, så den der modtager kan mærke det*” (Inger Eilersen)

## Instruktørens rolle i de første møder med de medvirkende

*Hvad initierer instruktøren disse første gange?*

- Introduktion med tydeliggørelse af forskellen på medvirkende dokumentarisk teater og skuespillere – det er vigtigt, at det er jer, der er protagonister!
- Speeddating-øvelse – en måde at bryde den sitrende nervøsitet og skabe et rum, hvor *det fælles* kan begynde at blomstre.
- Alderscirklen kan fungere som et direkte led mellem mennesker, der ikke kender hinanden.
- Tematikker omkring det bedste og det værste - en umiddelbar måde at skabe genkendelse, for de flestes vedkommende er dette første gang.
- At vække sanseligheden allerede i fortællingsfasen.

---

At understrege vigtigheden af, at det ikke skal være skuespillere

Instruktøren Inger Eilersen ankommer lidt før de medvirkende. Naghmeh byder velkommen og præsenterer Inger - Leder af Den Danske Scenekunstscoles Instruktionslinje. De næste fem minutter fortæller Inger om sin professionelle baggrund og personlige interesse for netop denne teaterform, der kan karakteriseres som scenisk dokumentarisme. Det er sjette gang, Inger hyres ind til at instruere en C:NTACT-produktion. Hun fortæller:

*Der er en grund til, at det netop er jer, der kan formidle, hvordan det er at være ordblind. Det vil aldrig bevæge publikum så meget, hvis vi bare hyrede skuespillere ind, der spillede rollen som ordblind. Det er jeres historie, så det skal være jer, der fortæller den.*

Naghmeh afrunder præsentationen med at sige, at dem, der er mødt op i dag, naturligvis ikke behøver at vide allerede nu, om de med sikkerhed vil være med i forestillingen, men at hun inden længe gerne vil have en endelig tilbagemelding fra alle. Allerede ved præsentationen tydeliggøres intentionen med forestillingen og dens format, idet Inger siger: “*Det er jeres historie, så det skal være jer, der fortæller den*”. På den måde tillægges de 13 medvirkende en særlig position: De besidder som gruppe en viden, som hverken Inger, Naghmeh eller jeg selv har adgang til, da vi ikke har ordblindhed.

Det vigtige her er din understregning af forskellen på dem som medvirkende og skuespillere. Det kan være udfordrende, især når man ikke befinder sig i teaterverdenen, at afdække, hvorfor er det lige *mig*, der skal stå her på denne scene og ikke en professionel skuespiller: *Det vil aldrig bevæge publikum så meget, hvis vi bare hyrede skuespillere ind, der spillede rollen som ordblind*, er en vigtig sætning, du siger allerførste gang. Det skaber en forståelse i de medvirkende.

### Speeddating-øvelse

Indledningsvist vil Inger lave en lille *speeddating*-øvelse med dem alle sammen, hvor hun instruerer dem i, at de skal sidde overfor hinanden på stole, to-og-to, hvor de får 2 minutter til at fortælle lidt om sig selv, hvorefter den ene række rykker en plads mod højre, når uret ringer. *“Prøv at se, om I kan fortælle noget forskelligt, hver gang I rykker en plads”*, siger hun. Herefter går snakken, og det ligner fra min plads i rummet, at speeddating-øvelsen for de flestes vedkommende går let og ukompliceret. Jeg har sat mig ved siden af Inger og lægger mærke til, hvor koncentreret hun lytter til dem. Jeg ser, hvordan hun lader blikket glide mellem personerne uden at intervenere. Hun suger til sig.

Det vigtige her er at tilbyde et rum, hvor spontan snak kan blomstre. Du sætter her rammen om aktiviteten. Det afgørende er, at du ikke intervenserer, da den første snert af ejerskab får lov at opstå. Det fremstår ligeledes som et godt tidspunkt netop at rammesætte sådan en øvelse, idet de medvirkende kan få lov at lufte deres umiddelbare tanker/bekymringer/frustrationer eller lignende.

### Tematikker - det bedste og det værste

Inger tager lidt efter ordet og siger, at vi her til aften skal snakke om, hvilke overordnede tematikker, der er på spil, når man har ordblindhed. Hun beder de medvirkende om at rejse sig og komme hen til sig midt i Siloen. *“I skal nu placere jer i en cirkel alt efter, hvilken alder I har. I skal gøre dette uden at snakke sammen men bare ved at kigge på hinanden og gætte jer frem. Naghmeh og Emma, I er også med”*, siger hun. Vi rejser os op og går hen til de andre, der med tøvende skridt placerer sig forskellige steder i cirklen. Med undtagelse af en enkelt person, har alle placeret sig i den korrekte rækkefølge. Vi siger alle vores aldre fra den yngste medvirkende, der er 13 år gammel, og til Inger på 61 år. Der grines rundt i cirklen, og de medvirkende begynder at småsnakke om, hvor imponerende det er, at alle kunne gætte sig frem til den korrekte aldersrækkefølge.

Det vigtige ved denne kortvarige og tilsyneladende ikke-centrale aktivitet er, at den allerførste konkrete forbindelse etableres, da du beder de medvirkende om at træde ind i en cirkel svarende til de medvirkendes alder. Her sættes der direkte relation mellem de medvirkende, hvortil de ser sig selv som en helhed i både symbolsk og praktisk forstand.

Inger træder ind i midten af cirklen og siger, at de i grupper af cirka tre-og-tre i den rækkefølge, de står i, skal gå ud og snakke om, hvad det bedste og det værste ved at have ordblindhed er. I de alderssvarende grupper, bevæger de medvirkende sig ud på Edison for at snakke. Da de kommer tilbage, sætter de sig i en cirkel rundt om Naghmeh og Inger. Naghmeh har taget to tavler, hvor hun laver et minus og et plus i hjørnerne på dem hver. Hver gang, der kommer en kommentar, vurderer Naghmeh, hvorvidt den er af positiv eller negativ karakter. Derefter skriver hun et stikord til de kommentarer, de medvirkende kommer med. Dette for at Inger kan få et overblik over, hvad de potentielle medvirkende oplever af negative og positive elementer ved at have ordblindhed. Jeg sætter mig i baggrunden ved et bord, så jeg kan skrive ned på computeren. Inger siger, at de kan starte med at dele historier, så snart de er klar. Snakken går ivrigt og netop som en person afslutter sin sætning, overtager en anden. Der bliver nikked, grint og rullet med øjnene. De medvirkende har snakket i snart en time, og Inger indskyder, at vi er nødt til at bevæge os videre til den sidste gruppe. Inger indskyder, at tiden er ved at være gået. Inger siger, at hun næste gang gerne vil uddybe de forskellige udtalelser, som de 13 medvirkende kom med her til aften. ”*Jeg håber at se jer alle igen næste gang.*”, siger hun og smiler. Et par af de medvirkende er hurtige til at sige, at de uden tvivl ses næste gang. Et par stykker smiler bare. De potentielle, nye medvirkende er svære at få ud af døren, og Inger, Naghmeh og jeg står længe og snakker med dem med overtøjet under armen.

Ved denne aktivitet får de medvirkende mulighed for at koncentrere sig og dykke ned i oplevelser af at have ordblindhed, hvilket skaber en umiddelbar genkendelse, hvilket for de flestes vedkommende er første gang, dette sker. Det fungerer godt, at tidsrammen er stram, da det samtidigt kan bevirke, at de medvirkende får lyst til at vende tilbage, da de ikke oplever at have delt alt det, de gerne ville. Denne øvelse viser dermed de medvirkende, hvilket potentiale denne teaterform har.

## At dele i mørket

*Vi begyndte klokken 18 i dag, og jeg synes klart, at det har været den mest interessante prøvegang indtil videre. Inger havde forberedt, at vi skulle sidde i mørke. Naghmeh og jeg sad med i cirklen som 'tilskuere'. Folk skulle fortælle om en situation, hvor de skulle fortælle en person om deres ordblindhed, og måske hvor det var ubehageligt eller mærkeligt. Alt lys blev slukket. At Inger bad om, at de medvirkende skulle genkalde sig og fortælle om en situation, tror jeg var for at få dem til at komme til sagens kerne og fremkalde en situation, hvor ordblindheden har været i fokus, vigtig, ja måske afgørende. Det var meget forskellige situationer, folk fortalte. Det var meget rørende at lytte med, og jeg fik efterfølgende transskriberet hele lydklippet. Det tog ca. 35 min, hvorefter Inger fik de medvirkende til at iscenesætte den situation, de fortalte. Vi fik både grint - især Jonas er bare enormt morsom og dygtig til at improvisere. Det var tydeligt, at de her fik en mulighed for helt konkret at tage ejerskab over deres fortælling. De fik af Inger at vide, at de selv skulle 'sætte scenen', finde nogle statister blandt de medvirkende, og fortælle om rummet, hvilket for nogle af dem krævede mere vejledning end andre.*

Dette er et udklip fra mine feltnoter ved tredje prøvegang. Inger iscenesætter en erfaringsdeling i mørke, hvor de medvirkende sidder i en rundkreds på stole med en optager i midten.

Fortællingernes rækkefølge skal opstå spontant, fortæller Inger – det skal ikke planlægges. Kasper lægger ud og fortæller om en situation på sit nuværende job. Efter de første sætninger, indskyder Inger: ”Prøv at fortælle med sanserne; hvad du ser; hvilket menneske du sidder overfor; hvordan temperaturen er; hvordan der lugter; hvordan stolen føles. Så kan vi andre opleve det imens.” Fra at Kasper ved første deling fortæller, at han var bange, fortæller han nu, at han bliver klam og svedig på hænderne. Han tilføjer ydermere detaljeret, hvordan personerne i rummet ser ud, og hvordan han føler det i sin krop. ”Super godt – prøv I andre også at lytte med og fortælle med sanserne. Det gør en kæmpe forskel.”, afrunder Inger, da Kasper har afsluttet sin fortælling. Den næste, der tager ordet, deler en historie fra sin folkeskole, hvortil Inger efterfølgende siger: ”Tak! Du får rigtig mange detaljer og situationer med her. Du deler din fortælling op i små momenter, som gør, at man næsten umiddelbart kan lave en lille scenisk situation. Til den næste: Tænk på farver, dufte, sanseligt, så kan vi andre forestille os situationen.”, hvorefter den næste tager ordet.



Denne situation vidner om, hvordan sanselighed vækkes i denne del af processen. Det er afgørende for de medvirkende, at du kontinuerligt minder dem om at fortælle med sanserne – det kommer ikke så let, når man i mange år bare har fortalt den samme, skræddersyede fortælling, som man måske kan på rygraden. Det hjælper, at rummet er mørkt, da det for de mere generte, unge mennesker kan være en grænseoverskridende oplevelse at fortælle ud af det blå (eller det mørke i denne specifikke situation). Det vigtige her er at understrege det, du siger efter den næste i rækken: ”*Prøv at skærpe dit blik. Prøv at genkalde jer med sanserne, fordi når vi sidder her i mørket, er det ligesom at tale til én, der er blind. Så derfor må man male nogle billeder*”, hvilket for mange er en helt ny måde at fortælle og forstå på. Det skal kultiveres, hvilket denne øvelse er en fortrinlig måde at gøre det på.



## Instruktørens rolle i omformningen af fortællinger til scenekunst

*Hvad indeholder dette for instruktøren?*

- Scenografi: Hjælper at det tilpasses det aktuelle emne.
- Affektive praksisser: Instruktørens praksis i omformningen af fortællinger til scenekunst - præsenteres som centralt i scenisk dokumentarisme: At skabe en opmærksomhed omkring de ”naturgivne” fortællinger/narrativer til en genopdagelse af situationen. Multisensoriske spørgsmål, der kræver en vedvarende insisteren.
- Magt og afmagt: Mellem instruktøren og de medvirkende.
- Kropslig akavethed på scenen: Drillerier og leg for at imødekomme usikkerhed.
- Sproglig ændring fra fortælling til scene.
- Tålmodighed: De medvirkende kan finde monologudvikling udfordrende, hvilket kræver gensidig tålmodighed.
- Tillid: Den kan variere i redigeringsfasen, da du kan beskære, slette og justere uden altid at have deres ’godkendelse’. Tilliden kan genoprettes.
- Medspillere: Medvirkende iscenesættes som medspillere.

---

### Scenografien

De medvirkende er i gang med at øve deres fortællinger i en scenografi, som Inger for nogle uger siden besluttede sig for skulle forestille et klasselokale. Hun står mellem otte borde og dertilhørende stole, som er lånt af en folkeskole. Bordenes indbyggede linealer og kroge i siderne til skoletasker bringer minderne tilbage til at sidde i sit eget klasselokale, hvilket vist netop er årsagen til dette valg af scenografi.

Scenografien har en vigtig funktion i forhold til din måde at skabe de bedste rammer for affektive praksisser. Dette primært, idet scenografien kan bidrage til ”at mærke efter”. Det kan for de medvirkende være lettere at mindes, hvis det ikke er for et professionelt eller ’sceneagtigt’ setup.

### *Affektive praksisser*

#### ”At mærke efter” – en orientering mod kroppen

*I bund og grund handler det hele om, at I skal kunne mærke jeres fortællinger. Lige så snart, det bliver for overspillet, kunne vi ligeså godt have hyret skuespillere ind. Det vigtigste er, at det er jer, der siger de her ting. Det er jeres fortællinger jo. Man kan hyre skuespillere ind, men det har netop ikke den effekt, som hvis I står*

*og fortæller det. I har en indlevelse, som ikke kan fratages. Der, hvor jeg bliver rigtig rørt, er, når jeg mærker, at I bliver rørt eller virkelig er i jeres fortælling. Når I står på scenen, så mærk efter hvordan det var i pågældende situationer, fordi så kan I formidle det til publikum. Husk på hvilken gave, det er, at få lov til at mærke sin egen historie inden i sig og fortælle den. -Inger, 61 år, 26.11.18.*

Som en del af den indledende erfaringsudveksling, instruerer Inger de medvirkende i at dele nogle situationer fra deres liv, der har været udslagsgivende i forhold til deres ordblindhed. Inger pointerer, at det væsentlige i denne forbindelse er at spørge ind til omgivelserne og ”mærke efter”. Dette inkluderer spørgsmål såsom; ”Hvilke farver er der?”, ”Hvordan føles det?”, ”Hvordan lugter og lyder der?” og ”Hvordan har du det?”. Dette er én af de første gange, hvor de medvirkende begynder at orientere sig mod sanserne, hvilket jeg i følgende kalder ’affektive praksisser’. Affektive praksisser kan forstås som den orientering, Inger introducerer igennem den dramaturgiske proces, hvilket indebærer et fokus på kroppen og det sensoriske, som tydeliggjort i spørgsmålene ovenover. Da jeg under et fokusgruppeinterview efter premieren spørger Tessa, Kasper og Elijah, hvordan de oplevede denne opmærksomhed på kroppen, fortæller de:

*Kasper: Hvis Inger ikke havde fortalt os, hvilken måde vi skulle sige tingene på, havde vi aldrig haft sådan et ærligt stykke. For jeg havde aldrig sagt de ting, jeg sagde, hvis de ikke blev tvunget ud. Hun har nogle gode metoder at få os til at sige tingene på. Ellers havde mit været meget overfladisk sagt. Jeg er ikke typen, der plejer at fortælle følelser.*

*Elijah: Jeg synes, hun har brugt magt.*

*Tessa: Ja, det kan man sige. Hun er jo instruktør?*

*Elijah: Hun har brugt sin magt til at sige, hvad vi skulle gøre.*

*Kasper: Ja, det der med bare at stille spørgsmål igen og igen. Det kan være, at du ikke kan huske det, men så kommer du til at tænke. Det bliver visuelt lige pludselig. Jeg kommer til at tænke, hvordan jeg egentlig følte, da alle børnene stod og råbte på mig. For jeg har jo bare fortalt, at børnene råbte. Så derefter fortæller jeg, at det var ubehageligt, hvorefter jeg så skal forholde mig til, hvordan det var ubehageligt, og hvordan jeg følte det i øjeblikket. Så begyndte historien langsomt at komme. Det ligegyldige pis blev fjernet. Bum. Så har du historien, og så sidder den bare oppe i hjernen. Jeg ved ikke, om I har det på samme måde?*

*Tessa: Jeg har det på præcis samme måde.*

*Elijah: Enig.*

-Elijah 21 år, Tessa 16 år, Kasper 24 år, fokusgruppeinterview, 10.12.18.

Det er netop den multisensoriske orientering, som Inger opfordrer til, der for Kasper bliver udslagsgivende i forhold til genkaldelsen af sin fortælling. ”*Det bliver visuelt*”, siger Kasper, hvorfor han pludselig mærker, hvordan det var for ham at stå på sin arbejdsplads med skrigende børn omkring sig. Inger udtrykker ofte sætninger såsom: ”*Mærk jeres situation, jeres historier, jeres drømme - det er lige meget, om I glemmer noget - det er jo jeres liv, og det kender I jo!*” ; ”*Din krop skal ikke være foran dine ord, man skal ikke mærke din hensigt, før du gør det.*” og ”*Når du over, så brug din krop, så husker du også ordene.*”. Alle udtalelser eksemplificerer Ingers brug af affektive praksisser. Hun kultiverer en kropsbevidsthed i de unge medvirkende, et nærvær, en sensorisk opmærksomhed.

Affektive praksisser er noget af det vigtigste, der finder sted i hele processen. Denne multisensoriske orientering er en måde, hvorpå du kan aktivere den kropslige hukommelse af de medvirkendes minder. Det er rigtig godt, hvis du gentager de sensoriske spørgsmål, som på én og samme tid er enkelte og komplekse, da de ligger op til et simpelt svar men samtidigt åbenbarer et helt følelsestrådnnet hos de medvirkende. Det virker især, hvis/at du ikke stiller dig tilfreds, så at sige – du må gerne gå til dem og insistere på, at de anstrenger sig for at tænke over, hvordan situationen var.

#### Magt og afmagt – om instruktørens strategier

Når Inger som instruktør udtaler, at de medvirkende skal spørge dem selv, hvordan omgivelserne er, hvordan der ser ud og den kropslige følelse forbundet til situationen, kan det betragtes som et eksempel på det, som Mahmood beskriver som ”*behavioral techniques in order to provoke the desired affect*” (Mahmood 2001:843). De muslimske kvinder anbefales således at gøre brug af særlige teknikker, som hun skriver. Det skal nævnes, at Mahmood beskriver en kultivering af såkaldte ‘nye’ affekter. Med dette menes, at de muslimske kvinder skal naturliggøre en kropslig affekt i en situation, som er ny for dem. Det tages altså ikke fra et minde og skal derfor ikke genkaldes eller genopdages. Det er derimod tilfældet for de medvirkende i forestillingen. De skal genkalde sig et personligt minde og de følelser, de forbandt med pågældende situation.

Inger beder de medvirkende om at gøre fortællingen så levende som muligt, ”*så den der modtager kan mærke det*”. Udtrykkene ”*at mærke efter*”, ”*at mærke sin fortælling*” eller ”*at mærke sin historie*” var hyppigt brugte formuleringer fra Ingers side igennem de to måneder, prøverne stod på. Som Kasper italesætter, kommer dette dog ikke naturligt. Han udtaler, at det er Ingers metoder, der er årsag til, at forestillingen ikke er ”*overfladisk*” men derimod ”*ærlig*”, som han siger.

Ved at instruere de medvirkende i at genkalde sig farverne på væggen og lugtene i rummet, benytter du dig af visuelle og sensoriske strategier. Kasper betragter dine metoder som en måde at fremtvinge følelser hos de medvirkende. Elijah stemmer i og beskriver det som en magt, at du gør dette. Det er interessant, at de medvirkende faktisk oplever det som en magt, og at det er noget, de bliver tvunget til, som Kasper udtaler. Det er ikke nødvendigvis en 'dårlig magt' i denne sammenhæng, men det er bestemt relevant for dig at være bevidst omkring, at de medvirkende oplever manglende kontrol i denne del af processen, selvom de anerkender, at det er nødvendigt.

Hvis vi vender tilbage til Mahmood, kan vi forstå denne magt som det, som Mahmood kalder 'disciplinary practices' (Mahmood 2001:837). At "mærke efter" kan således betragtes som en disciplinær praksis. Denne praksis skal fremkalde følelser ved gentagende gange at forbinde følelser med en kontekst. I Kaspers tilfælde opstod følelserne, idet han skulle genkalde sig, hvad han følte, da han som pædagogmedhjælper stod overfor en flok børn, der forventede, at han kunne læse deres navne. "Det bliver visuelt lige pludselig. Jeg kommer til at tænke, hvordan jeg egentlig følte, da alle børnene stod og råbte på mig", som han siger.

En vigtig del af den dramaturgiske proces består af, at disse fortællinger, som de medvirkende har fortalt og genkaldt sig via affektive praksisser, skal iscenesættes. Dette indebærer, at de medvirkende skal redigere og tilpasse sig deres fortællinger.

#### At gøre de medvirkende familiær med scenen

Da alle 13 medvirkende samt Inger er ankommet, fører Inger an mod Salen på første sal, hvor vi skal opholde os for første gang i dag. De medvirkende hopper straks op på scenen. Da de medvirkende har løbet lidt rundt på scenen og puffet til hinanden, indikerer Inger, at de skal samles omkring hende. Hun fortæller, at hun har printet hele manuskriptet ud, som hun nu vil fordele, så alle har deres egne fortællinger i hænderne. Inger omfordeler de forskellige sider, hvor folks navne står på. Herefter beder hun mig om at notere den rækkefølge, som hun finder på undervejs, samt materialemængden per person. Sidstnævnte for at sikre sig, at alle medvirkende har omtrent den samme mængde fortællinger. Hun beder folk om at træde op på scenen, hvor hun fortæller, at de skal blive, også selvom det er nogle andres tur til at fortælle. De må således ikke bare "liste afsted", som hun siger. Det er på nuværende tidspunkt første gang, at de medvirkendes fortællinger bliver sat i relation til en teaterperformance. Idet de yngste træder op, tydeliggøres en adfærdsændring hos de yngste medvirkende i kraft af drillerier og leg. De medvirkende kan, som tidligere nævnt, betragtes som

dokumentariske vidner på scenen. Melanie Hinz (2013) siger hertil: ”*De har ikke brug for nogen skuespillermæssig kunnen, for deres levede liv har været prøve og træning nok til det, de skal fortælle på scenen*” (ibid.:58). Det kan netop være denne skrøbelighed, der kommer til udtryk, når de medvirkendes driller hinanden på scenen: De er uvante i dette rum. Drilleri kan være en måde at imødekomme den usikkerhed.

Det vigtige her at bemærke er, at de medvirkende finder det udfordrende og akavet at stå på scenen de første par gange. Det er for de fleste første gang, og det skaber en øjeblikkelig følelse af at have lyst til at forlade scenen grundet usikkerhed. Leg og drillerier fremkommer derfor naturligt, da det er en mekanisme for at håndtere denne kropslige akavethed, hvilket må have én eller anden plads her den/de første gang(e).

#### Den sproglige forandring fra fortællinger til scenekunst

”*Hvad med at vi starter med ‘Det bedste og det værste’ som åbningsscene?*”, spørger Inger retorisk, idet hun ikke forventer et svar. Inger delagtiggør derefter os andre i den rækkefølge, hun har overvejet, at de medvirkendes fortællinger skal have i forestillingen. ”*I dag prøver vi at fortælle de personlige historier på 2 minutter. Bare så I lige kan prøve at formidle noget på scenen*”, fortsætter hun. De medvirkende har på nuværende tidspunkt historier af forskellig karakter. Cirka 2/3 af manuskriptet er forskellige typer situationer fra de medvirkendes liv. Dette er enten situationer, der har betydet noget for deres forståelse af deres ordblindhed eller situationer, hvor de har skulle fortælle andre om deres ordblindhed. Den sidste tredjedel består af historier i andre formater såsom digtform, berømte menneskers udtalelser på ordblindeområdet eller lignende. Det er i dag første gang, de medvirkende får deres fortællinger i hånden som nu.

Det vigtige her er, at du i sætningen: ”*Hvad med at vi starter med ‘Det bedste og det værste’ som åbningsscene?*”, etablerer en forandring af fortællingerne. Når du begynder at omtale deres fortællinger på denne måde, er fortællingerne ikke længere en samling af sætninger i et dokument baseret på de medvirkendes erfaringer, de er derimod en ”*åbningsscene*”. De ændrer sprogligt karakter fra fortællinger til scenekunst. Dette markerer en overgang, som kan virke kunstig for de medvirkende, da det er deres liv, der snakkes om, hvilket de ikke er vant til skal være en del af en performance..

## Redigeringsarbejde

### At udvikle monologer

Inger introducerer lidt efter, at Naghmeh, Babak, hende selv og jeg skal fordele de medvirkende mellem os og påbegynde 'Monologudvikling'. Når der monologudvikles, fungerer det i praksis således, at en ansat fra C:NTACT - i dette tilfælde Babak, Inger, Naghmeh og jeg - individuelt sidder med en medvirkende og læser deres fortællinger op med dem. Derefter italesætter de medvirkende, hvad de synes, det vigtigste er i den pågældende passage. Jeg oplever, at de hver især begynder at reflektere over det, jeg læser højt. Dette kan jeg fornemme, idet de reagerer på det, som om det var første gang, de hørte det. Monologudvikling er en del af den proces, hvormed fortællingerne skærpes, og der skal tydeliggøres en pointe med hver enkelt historie. Dette indebærer til- og fravalg. Fra at fylde 25 sider, skal fortællingerne nu fylde én side.

Det vigtige her er, at de medvirkende får tid og ro til at reflektere over, hvad der er vigtigt for dem. De medvirkende har haft en lang periode, hvor de har fået mulighed for at være helt ærlige og for mange, har denne fortællingsproces været hård og lidt udmattende. Det er derfor for de fleste en underlig situation at skulle se deres helt personlige fortællinger som en del af noget, der skal blive et manuskript. Det vigtigste her er dermed ikke at underkende denne transformation for fortælling til monolog som noget, der kræver en del af de medvirkende. Det er for de fleste først her, det går op for dem, at det skal præsenteres på en scene foran 270 mennesker hver aften.

Under et fokusgruppeinterview med Elijah, Kasper og Tessa, kommer de ind på, hvordan de forholder sig til deres fortælling, efter den har undergået en redigeringsproces:

*Kasper: Min egen historie rørte mig faktisk ikke. Jeg fortalte jo bare mit liv, altså. Det var først, da Inger, eller vi sammen, skar det ned, så begyndte det at blive klart for mig. Det har været rimelig hårdt. Før var det jo bare at fortælle, hvad man har oplevet.*

*Elijah: Vi har glemt det hele, men efter vi har fortalt, er vi begyndt at huske. Alle detaljer og alt, der er sket.*

*Tessa: Man kommer helt ind til knoglebenet. Helt ind til marven.*

*Kasper: Det er der, jeg begynder selv at kunne mærke min historie faktisk.*



Elijah: *Det bliver meget virkeligt. Jeg havde aldrig tænkt, at den historie skulle fortælles her. Det var lidt mærkeligt for mig. Men da Babak begyndte at reagere på det, jeg sagde, så sagde han, at jeg skulle sige det på bestemte måder. Og så begyndte det at give mening. Ordene og detaljerne vækkede historien til live. Historien var død, men den blev vækket til live.*

-Elijah 21 år, Tessa 16 år, Kasper 24 år, fokusgruppeinterview, 10.12.18.

Ovenstående udtalelser skildrer et vigtigt element af denne proces, hvorpå de medvirkendes fortællinger indgår i en dramaturgi. Udtalelserne tydeliggør et klart 'før og efter'-redigering. "Ordene og detaljerne vækkede historien til live. Historien var død, men den blev vækket til live", siger Elijah, hvilket eksemplificerer denne pointe.

### Om at have tillid og at kunne se sig selv i historien

"Vi tager Elijahs historie. Vi har slettet starten, Elijah, bare lige så du ved det", siger Inger til Elijah, da han står klar på scenen mellem de 12 andre medvirkende. Det er næsten en måned siden, at de medvirkende skulle fra stueetagen, hvor fortællingerne blev delt, til Store Scene på Edisons førstesal. Elijah fryser et øjeblik på scenen. Det er svært at aflæse, hvad han tænker om denne information. Et par sekunder senere drejer Elijah om og går med hurtige skridt mod garderoberummet i scenens ene side. Inger rynker brynene og kigger lettere forvirret på mig. Jeg fornemmer, at jeg skal gå efter ham. Elijah er allerede i garderoberummet og har lukket døren til scenen bag sig, inden jeg får rejst mig op. Da jeg finder Elijah bagerst i lokalet, siger han straks, at han er okay: "Jeg blev bare lidt overvældet. Jeg har bare lige brug for at tage det ind", siger han. Det er vigtigt for ham at have sin historie med, fortæller han, og efter lidt tid aftaler vi, at han bare kan komme ud på scenen igen, når han er klar. Jeg går tilbage på scenen og siger: "Han kommer ud igen om et øjeblik". De andre har holdt en lille pause imens, og da Elijah kommer ud lidt efter, siger Inger: "Du må stole på, at jeg ved, hvad jeg laver". Elijah ser ikke ud til at være i snakkehumør, så han nikker bare og siger, at han er klar igen.

Det er ikke første gang, der har været udfordringer med Elijahs fortælling. For en uges tid siden, var der en del snak frem og tilbage mellem Elijah, Inger og Henrik, C:NTACT's kreative direktør, om Elijahs fortælling. Den omhandler en skolesituation, hvor Elijah skal have diktat. Hverken Elijah, eller nogen i hans omgangskreds, ved på dette tidspunkt ikke, at han har ordblindhed. Han kan ikke følge med i skolen, hvortil hans lærer bliver frustreret og ender med at slå Elijah. Han bliver smidt udenfor klasselokalet. Dette var den første fortælling, Elijah valgte at fortælle indledningsvist i prøveforløbet, og den blev skrevet ned nøjagtigt, som Elijah fortalte den. Efter Elijah har fortalt det på scenen, siger Henrik, at han skal huske at nævne, at det skete i Iran. Elijah ringer til mig nogle dage

efter og udtrykker frustration over Henriks kommentar, idet han synes, at historien har ændret sig for meget allerede. Over de næste par dage, får jeg kommunikeret denne hændelse ud til Naghmeh og Inger, der sætter et møde op, hvor de i fællesskab med Elijah kan drøfte det hele. Under mødet italesætter Inger overfor Elijah, at det vigtigste er, at han kan ”*se sig selv i historien*”, som hun siger. Elijah siger, at han nok skal nævne Iran, hvis det betyder meget.

Da vi en dag møder op til en prøve på Edison Teater, har de medvirkende straks bemærket, at Inger siden gårsdagens prøve har klippet i manuskriptet og rykket rundt. Sara siger, som én af de første: ”Har du klippet min situation ud? Jeg ville hellere have haft, at du havde klippet både min historie og min drøm ud og *ikke* min situation!”, hvortil Inger svarede: ”Det her er mit job; jeg har og skal have et blik for det dramaturgiske, og jeg skal kunne skære noget ud for at se historierne og en sammenhæng i det”. Der var lidt småsnak herefter, men ingen store indvendinger, som den, Sara kom med. Under et fokusgruppinterview med Kasper, Tessa og Elijah kommer vi ind på, hvordan de har haft det med at få slettet dele af deres fortælling. De fortæller:

*Kasper: Det eneste, jeg tænkte, var, at jeg håber, at Inger har styr på det. Og det havde hun jo. Det blev et fedt stykke. Men jeg tænkte også, at Inger ikke har arbejdet med det her i så mange år for så ikke at have styr på det. Jeg blev egentlig ikke sur, men jeg gik hjem og fik en øv-følelse omkring, at der var noget, jeg egentlig gerne ville have sagt.*

*Tessa: Da jeg tog hjem med det der papir og skulle prøve at skære det ned, tænkte jeg på det, Inger sagde, at jeg skulle tænke på, hvad det er, jeg gerne vil fortælle. Da du, Emma, skulle sidde og læse det, tænkte jeg, at der kom du ind på mit territorium. Jeg blev lidt sur. Jeg tænkte, at det her vil jeg også gerne sige, men det skulle jo skæres ned. Men jeg blev lidt muggen.*

*Kasper: Der var også én ting, som jeg gerne ville have sagt, som Inger skar ned, men hvor jeg tænkte bagefter, at vi også bliver nødt til at have et stykke, hvor folk ikke begynder at kede sig. Det der med, at alle børn skal testes i 3. klasse<sup>1</sup>, synes jeg virkelig var vigtigt. Det var noget af det vigtigste. Men hun havde ret. Det skulle forkortes ned. [M]en jeg blev i tvivl, om det nogensinde kunne blive til noget, hvis hun altid lavede om. Jeg blev virkelig i tvivl. Men da hun kom med det endelige resultat, tænkte jeg, at det bare var mig, der var totalt kylling, en bangebuk.*

*Elijah: Jeg synes, det var godt, hun slettede min historie. Jeg var først meget vred og tænkte: ’Hvorfor har hun slettet det?’ Men efter tænkte jeg, at hun havde ret. Hun vil have det så præcist, som muligt. Hun er virkelig professionel. Men det var hårdt.*

-Elijah 21 år, Tessa 16 år, Kasper 24 år, fokusgruppinterview, 10.12.18.

---

<sup>1</sup> Se bilag 2: ’Kaspers drøm’.

Elijah, Tessa og Kasper deler i ovenstående oplevelser af at indgå i denne redigeringsproces, hvor deres fortællinger beskæres og tager en anden form, der i høj grad er baseret på Ingers anvisninger. Hvis vi et øjeblik betragter denne redigeringsproces som et ritual, kan Inger betragtes som den autoritet, der leder de medvirkende gennem dette ritual. Det kræver tillid at overlade styringen til denne person, hvilket ikke selvfølgelig eksisterer. Det kan kræve forhandling, tilvænning og accept at indgå i ritualet under de forudsætninger, som Inger fastslår, hvilket det ovenstående empiriske uddrag er et eksempel på. Det relevante er her, hvordan et ritual ofte vil have en form for autoritet, der kan tage styringen i denne proces (ibid.:66, 70, 77). Vi kan betragte Inger som netop dette. En autoritet, der styrer slagets gang, for de medvirkende i dette ritual. Ritualet vil fremstå som et mulighedsrum, hvor udfaldet vil være ukendt (ibid.:67). Ikke desto mindre skal man kan tillid til processen, og til at man kommer igennem den liminale fase og genfinder en struktur på den anden side (ibid.). Når Kasper udtaler: ”*Det eneste, jeg tænkte, var, at jeg håber, at Inger har styr på det. Og det havde hun jo*”, vidner det om en accept af Inger som autoritet i processen. Denne accept balancerer for Kasper mellem at være forbeholden og overgivende overfor Ingers instruktion.

Dette er formegentlig det mest udfordrende ved denne proces, som du som instruktør skal guide de medvirkende sikkert igennem. Det tidspunkt, hvor denne tillid undervejs blev mest udfordret var, når historierne blev slettet, ændret eller lignende. Her var det tydeligt, at de medvirkende havde umådelig svært ved at forholde sig til denne forandring. Dette giver mening, da det i forvejen har krævet tillid at give sig hen til at dele sin fortælling og tilmed at lade den blive præsenteret på en scene. Når der slettes noget, kan det derfor opleves som om, du har vurderet, at den del af deres liv(shistorie) ikke er relevant eller vigtig. Det kan føles som et 'clash' mellem, at der siges til dem, at det er *deres* fortælling, og at du derefter træffer beslutninger omkring, at der er noget af dette, der ikke er 'vigtigt nok'. Det ville derfor godt kunne betale sig at fortælle de medvirkende tidligt i processen om dit ansvar for at skabe en forestilling uden for mange gentagelser og indenfor en helt specifik tidsramme, hvilket betyder, at du fra tid til anden er nødt til at træffe nogle valg omkring deres fortællinger.

## *At medvirke i hinandens fortællinger*

### Relationel affekt

Det besluttes et par uger før premieren, at Kasper skal spille klasselærer i Elijahs fortælling. Elijah beskriver, hvordan han oplevede, at Kasper tog form af den klasselærer, som Elijah havde dengang i tredje klasse. Elijah oplever en affekt grundet det, der relationelt sker på scenen. Da jeg til et fokusgruppinterview efter premieren spørger Elijah, Tessa og Kasper, hvordan de havde det med, at de skulle spille med i hinandens fortællinger, kommer de ind på, hvordan hinandens tilstedeværelse på scenen skaber en affekt.

De sætter ord på forskellige aspekter ved at dele sin historie med andre, lytte til deres historie og spille historierne på scenen med de andre medvirkende. De medvirkende oplever en affekt i kraft af, at de andres fortællinger *gør* noget ved dem, når de befinder sig i historierne sammen på scenen. Vi kan derimod kun snakke om affekt, når der er noget i vores nærhed, der berører os. Følelser er på denne måde ikke ekspressive, idet de ikke er inde i alle mennesker og bare venter på at komme ud i specifikke situationer (ibid.:36). Affekten opleves således relationelt, hvilket ligeledes tydeliggøres, idet Elijah fortæller, at han ikke kan ”*mærke det*” første gang, han fortæller om sin situation men oplever et flashback, når Kasper begynder at spille med i situationen.

Det vigtige er her, at de medvirkende i høj grad oplever en affekt under deres fortællinger, idet du iscenesætter de andre medvirkende som medspillere. Det tydeliggøres således, at ens egne fortællinger ikke nødvendigvis levendegøres ved blot at italesætte dem. De levendegøres derimod performativt, kropsligt og relationelt. De medvirkende indgår kompromisser og accepterer i høj grad denne redigering, da de kan se, at deres fortælling indgår i en større sammenhæng – de er en del af et fællesskab. De forstår ikke nødvendigvis dem selv i kraft af deres egne historier men i lige så høj grad i kraft af det samskabende, fælles produkt, hvilket dét at gøre hinanden aktive i hinandens fortællinger hjælper til med.



## Instruktørens rolle i at ændre fokus og gentænke positioner i samfundet

### *De vigtigste pointer?*

- Fokusskift: At tilbyde de medvirkende en ramme, hvor de kan skabe en anden fortælling om dem selv, end de er vant til.
  - Talenter: At værdsætte dét, som de medvirkende bringer med sig, hvad end der er en sang, artikel eller et digt.
  - Selvbestemmelse: Når de medvirkende får mulighed for selv at sige til og fra ift., hvad de ønsker at fortælle på scenen.
  - Gentagelsens magt: At stå på scenen og gentage det sværeste i sit liv, kan give en følelse af ejerskab og magt, som man ikke har været i besiddelse af før.
- 

### *Et fokusskift*

Gennem Ingers instruktion får de medvirkende mulighed for at gå ind i specifikke situationer og ændre et fokus i forhold til, hvad de har forbundet af følelser med situationen. Inger fortæller til en prøve, at de medvirkende i dag skal sætte sig sammen to-og-to og fortælle hinanden, hvad de selv synes, at de er gode til og i hvilke situationer, det kommer til udtryk. *“I skal fortælle hinanden om jeres gaver, og I skal helst overdrive og prale lidt af jer selv”*, siger hun, inden hun sender de medvirkende ud på DDSKS for at finde rolige steder, hvor de kan snakke sammen. Jeg bevæger mig rundt mellem dem og tager billeder og efter lidt tid, stiller jeg mig nær Astrid og Gustav, som sidder i et hjørne på to stole overfor hinanden. De skutter sig begge ved tanken om at skulle ”prale” af dem selv, og de indleder med at snakke lidt frem og tilbage om, hvem der skal begynde. Astrid lægger ud efter lidt pres fra Gustav. Jeg står et par meter fra dem, da hun fortæller: *“Jeg kan rigtig godt lide at lave noveller. Jeg kan godt lide at lege lidt med at overraske lidt i sådan helt korte fortællinger [...] Og derfor kan jeg også lide at skrive en lille smule ‘ved siden af’, og så får jeg ideer til forskellige gode historier”*. Gustav spørger nysgerrigt ind til Astrids begejstring over at skrive noveller: *“Har det betydning, at du er ordblind? Kan du mærke det? Hjælper det?”*, hvilket Astrid tænker lidt over, før hun svarer: *“Jamen... Jeg synes, det hjælper. Jeg ved det jo selvfølgelig ikke, men jeg tror, at jeg er mere fantasifuld og måske også får brugt nogle andre ord og tænker meget i billeder”*.

Jeg ser i særdeleshed et spørgsmål, der har en betydning i denne interaktion mellem Astrid og Gustav. Gustav spørger: *“Har det betydning, at du er ordblind? Kan du mærke det? Hjælper det?”*. Den måde, hvorpå Gustav formulerer spørgsmålet, indebærer, at Astrid i sin besvarelse skal lægge vægt på positive elementer ved ordblindheden særligt qua formuleringen: *“Hjælper det?”*. Når de 13 medvirkende skal sidde overfor hinanden og fortælle om en situation, der repræsenterer, hvad de hver især er gode til,

kan det ses som et udtryk for netop dette. Når Gustav spørger ind til, om Astrid kan mærke, at ordblindheden hjælper, går Astrid sprogligt ind i mindet og fokuserer på de positive aspekter fremfor de negative. Ordblindhed bliver dermed forbundet til fantasifuldhed samt visuel tænkning. Det tydeliggøres sprogligt, at Astrid ikke er vant til at italesætte positive elementer ved sin ordblindhed, idet hun siger: *“Jeg tror, at jeg er mere fantasifuld og måske også får brugt nogle andre ord og tænker meget i billeder”*. Ordene *“tror”* og *“måske”* indikerer en usikkerhed omkring, hvad hun skal svare. Det skildrer en nytænkning omkring, hvordan ordblindheden positivt har haft en indvirkning på Astrids evne til at skrive noveller. Kasper siger et par dage før premieren: *“Det her er jo gratis terapi”*, hvortil Inger svarer: *“Det er dejligt, hvis I føler, at I kan få noget ud af det.”*, hvilket i høj grad understreger, hvad det er, denne teaterform kan og gør, uden at det dog nogensinde italesættes som et formål.

Det interessante ved denne øvelse, som du initierer er, at de medvirkende er nødsaget til at koncentrere sig om et aspekt ved dem, som de fleste ikke har tænkt over. Det viser sig at være yderst gavnligt, at du beder dem overdrive deres positive tanker om dem selv, da det tillader dem at prale, hvor det netop er meningen – du har jo sat dem til det. Selvom det for de fleste var fyldt med usikkerhed at prale og overdrive, tydeliggør denne situation, hvordan den ramme, som du har givet, tilbyder en åbning af eksisterende forståelser af noget, der altid har været betragtet som negativt.

### *Elijahs digt*

Da jeg interviewer Elijah anden gang cirka en måneds tid senere, fortæller han, at han har fundet ud af, at han har et talent for at skrive digte. Elijah udtrykker her et behov for at bevise sit værd. *“Jeg ville fortælle min historie til folk, jeg ville være en del af et projekt, så jeg senere kunne fortælle folk, at jeg klarer mig godt”*, siger han. Dette ønske bliver for Elijah et helt konkret projekt, som han kan knytte til sig selv og sine præstationer, således at andre mennesker ikke skal være i tvivl om, hvorvidt han dur til noget. Han sætter lighedstegn mellem at have præsteret noget, der helt konkret kan fremføres på en scenen, med at være stærk.

Inger beder de medvirkende om at skrive et digt, der omhandler, hvad de hver især drømmer om: *“Hvis alt var muligt”*, som hun siger. Elijah skriver ovenstående digt cirka 14 dage efter, at de medvirkende har mødt hinanden for første gang. Da han præsenterer digtet, begynder Inger at græde. Hun fortæller Elijah, at det er virkelig godt, og at hun gerne vil have det med i forestillingen, hvilket han indvilliger i. Han ser stolt og overvældet ud. Elijah præsenterer digtet den første gang, de

medvirkende kommer på Edisons Store Scene. Inger placerer sig på forreste række, får Elijah til at sætte sig med et udprint af sit digt forrest på scenen og får de andre medvirkende til at agere kor ved at sige ”*Det er voldsomt*” bagved Elijah, hver gang det fremtræder i digtet. Da han indledningsvist sendte digtet til mig, inden han har præsenteret det for gruppen, var min første reaktion at rette de stavefejl, der var, hvortil Inger sagde, at jeg ikke måtte rette det: ” *Det skal stå præcis, som han har skrevet det*”.

Når du understreger vigtigheden af det, de skaber, samt vigtigheden i ikke at rette i det, spiller det en afgørende rolle i forhold til at de medvirkendes selvtillid og selvforståelse. Eksempelvis fortæller jeg sidstnævnte situation for Elijah ved et interview, hvilket er meget overraskende for ham, at du vurderer, at der ikke skal rettes i det.

*“Jeg kan selv bestemme, hvad jeg siger til dem”*

Et vigtigt element for Tessa ved C:NTACT's format er, at hun selv bestemmer, hvad hun vil sige, og hvad hun ikke vil sige. For at eksemplificere dette, fortæller hun, at hun havde optaget en historie om sin relation til sin far, hvilket hun endte med at fortryde: “*Det blev lidt for åbent. Lidt for blottet. Jeg følte, jeg stod nogen foran en hvepsesværm. Jeg tænkte meget over, at mine forældre skulle ind og se det*”, formulerer Tessa. Hun siger, at hun fik en følelse af at være blottet, idet hun fortalte en særlig historie om sin far, hvilket gav hende en øjeblikkelig reaktion af fortrydelse. Hun besluttede sig for at slette historien igen. I den situation, Tessa i ovenstående beskriver, har hun siddet overfor én anden medvirkende med en optager mellem sig, hvor hun har fortalt historien om sin far. Denne metode benyttes ikke kun grundet de medvirkendes ordblindhed og dermed udfordringer ved skriftsproget som udtryksform. Det er også en måde, hvorpå man frit kan tale uden at tænke over tegnsætning og grammatik, hvilket muliggør en mere fri tankestrøm. Det hænder dog, som i dette tilfælde, at de medvirkende får delt nogle erindringer, som de ender med at fortryde at have delt, hvormed det slettes. De medvirkende har altså mulighed for at italesætte bekymringer ved det, de har fortalt, hvortil de altid vil have muligheden for at trække det tilbage.



Denne del handler om, hvordan de medvirkende kan og skal italesætte, når der er noget, de ønsker at fjerne fra manuskriptet. Det er enormt vigtigt, at de medvirkende må italesætte, hvis der er noget, de har fortrudt, at de har sagt højt og delt med gruppen. Denne situation var ganske uproblematisk, da Tessa med det samme kunne slette optagelsen – den var endnu ikke en del af manuskriptet. Det er udfordrende, hvis dette først er blevet en del af et manuskript, og det dermed er noget, der er medregnet tidsligt og kunstnerisk.

### *Repræsentationens magt*

De medvirkende har, som tydeliggjort i ovenstående, mulighed for en kontrol over den historie, der fortælles på scenen. Sproget er magtfuldt i den forstand, at når vi fortæller en historie, har vi mulighed for at strukturere historien, så den er meningsfuld for os selv. Elijah opstiller en form for målestok for, at jo flere gange, han kan gentage sin historie på scenen, des mere frihed, tillid og beslutsomhed oplever han at have. Han drager en sammenligning mellem, at han kan sige sin historie højt på scenen med den styrke, han tilsvarende får ud af det. Elijah bliver afsenderen af oplevelsen fremfor modtageren. Inger siger, inden vi runder af den sidste prøvegang: "*Det er jeres fortælling - I har skabt denne forestilling - own it, it's fucking yours. Åh nu bliver jeg helt rørt.*", hvilket får flere af de medvirkende til også at blive rørt. Nette eksemplificerer netop, hvad denne metode kan – den kan give ejerskabet til nogen, der aldrig har fået mulighed for førhen at have det.

Når der er prøver, hvor de medvirkende skal gentage tekst, til de husker det, sker der - udover at de medvirkende selvfølgelig kan huske deres tekst - en såkaldt '*replikgørelse*'. Dette tager form af et mantra, hvor fortællingen bevæger sig fra at være noget, der er sket *for* de medvirkende, til at være noget, de tager ejerskab over ved selv at sige dem højt. Det bliver en citering, hvor den oprindelige situation bliver mindre betydningsfuld, og den fremsagte fortælling på scenen bliver det vigtige og dét, der manifesteres. Det er således værdifuldt for de medvirkende på forskellige måder, når I sammen har dage, hvor de får lov til at gentage dem selv.

## Perspektivering

Et andet fokus kunne være at udforske præmissen om *"beling gennem deling"*. C:NTACT har et eksplicit ønske om at skabe forandring for de mennesker, der deltager i deres forestillinger med historiefortælling som metode. At italesætte sine følelser er, ifølge den pædagogiske psykolog Helle Harnisch, et dogme i den vestlige verdens psykologi (Radio24syv 2017). Harnisch fortæller, at de fleste grene af psykologien arbejder ud fra devisen om at for at få det bedre, skal vi italesætte vores problemer gennem eksempelvis narrativ terapi (ibid.). Hun siger, at det er en idé, som hun både kulturelt og fagligt har accepteret som strategi for at få det bedre. Det ændrede sig dog under sit studie af børne- og ungesoldater i Norduganda. Her undersøgte hun, hvordan de tidligere soldater kommer 'igennem' deres tidligere deltagelse i krig. Da hun fik fortalt de voldsomme historier, erkender Harnisch, at de tidligere soldater ikke fik det bedre af at italesætte, hvad de havde været ude for (Harnisch & Montgomery 2017:103-105). Harnisch breder dette ud og siger, at der er lavet studier af, at børn, der eksempelvis har været i biluheld, vil have bedre gavn af at se film på en iPad, fremfor at snakke om det, da dette vil *"bløde mindet op"*, som Harnisch fortæller (Radio24syv 2017). Dette bryder, ifølge Harnisch, med den narrative terapi, der arbejder med at få sat ord på de svære ting. Harnisch fortæller, at narrativ terapi handler om at omformulere fortællingen og mindet, så det bliver mere hensigtsmæssigt for det individuelle menneske at kunne håndtere fremadrettet (ibid.). Nyere forskning peger derimod på, at individer ikke nødvendigvis skal tale om de svære oplevelser for at *"hele"*, som Harnisch siger. De medvirkende i *Jeg læser falsk* står umiskendeligt i en anden situation, end dem, Harnisch beretter om. Ikke desto mindre er der nogle relevante aspekter ved Harnischs kritik af *'beling gennem deling'* som et dogme i den vestlige psykologi.

Vi kan se, hvordan der er nogle af de medvirkende, der undervejs i den dramaturgiske proces fandt det udfordrende at genkalde sig de svære situationer. Under et fokusgruppeinterview blev det tydeligt for mig, hvordan de medvirkende ikke altid oplever, at det er positivt at snakke om deres oplevelser. Elijah fortæller: *"Da jeg første gang lavede min situation, var jeg bange. Jeg var bange for, at jeg ville få et dårligt flashback til skolen [...] Jeg synes, det var meget ubehageligt første gang, vi skulle dele"*. Det skildrer således et mere kritisk fokus på erfaringsdeling, end specialet i dens nuværende form har.