Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

16 - 2011

Kreative strategier

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

Temaredaktion

Siemke Böhnisch, Rikke Gürgens Gjærum, Thomas Rosendal Nielsen og Erik Exe Christoffersen.

Redaktion

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Michael Eigtved, Solveig Gade, Louise Ejgod Hansen, Falk Heinrich, Birgitte Hesselaa, Kjertsi Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendal Nielsen, Laura Schultz og Mads Thygesen.

Layout: Christian Brink Christensen og Thomas D. Kragebæk

Omslag: Hotel Pro Forma: *Ellen,* 2010. Foto: Roberto Fortuna

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler er fagfællevurderede.

Redaktionsadresse

Peripeti
Afdeling for Dramaturgi
Institut for Æstetisk og Kommunikation,
Aarhus Universitet,
Langelandsgade 139,
DK – 8000 Århus C.
E-mail: aekexe@hum.au.dk

www.peripeti.dk

Bestilling og abonnement

peripeti@hum.au.dk
Abonnement (to numre): 150 kr.
Løssalg 100 kr.
Internet: http://www.dramaturgi.au.dk/forskning/publikationer/peripeti
Peripeti udkommer to gange om året.

Indhold

Redaktionelt forord 5

Temaartikler

Tillid i kreative samarbejder 9
Af Eva Novrup Redvall og Sara Malou Strandvad

Kreative prosesser i "art-based-research" 21
Af Rikke Gürgens Gjærum og Gro Ramsdal

Kollektiv kreativitet i forestillinger 33
Af Siemke Böhnisch

Kreativ scenekunstpolitik 43
Af Louise Ejgod Hansen

Intuitiv eller konstrueret serendipitet? 55
Af Marion Vick

Interviews

Det Kongelige Teater og skabende strategier 67
Af Kathrine Winkelhorn og Erik Exe Christoffersen

Det Røde Rum 81
Af Astrid Hansen Holm

Den kreative proces på Odin Teatret 89
Af Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn

Essays

Vort kroniske liv 101
Af Roberta Carreri

Menneske-specifikt teater 111
Af Thomas Rosendal Nielsen

En montage om den kreative proces 117
Af Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn

Spilleregler og benspænd 135
Af Erik Exe Christoffersen

Fra utopi til metode 143
Af Barbara Simonsen

A Secret Art of Rehearsal? 147
Af Niels Lehmann

Portrættet

Michael Thalheimer | Klassikerbarber og gestuskoreograf 155
Af Solveig Gade

Værket

Hamlet | Vagtskifte og magtskifte 163
Af Magnus Tessing Schneider

Kritik og anmeldelser

Det Røde Rum: Det gode menneske fra Sezuan 171
Af Thomas Rosendal Nielsen

Odin Teatret: Det kroniske liv 176
Af Mia Mimi Boyding

Husets Teater og Holland House: Den Gyldne Drage 179
Af Niels Lehmann

Bent Holm: Tyrk kan tæmmes 187
Af Kela Kvam

English Summaries 190

Tidligere udgaver af Peripeti 191

Redaktionelt forord

Teaterproduktion og kreative strategier

Med dette nummer ønsker vi at belyse kreative strategier i forskellige teaterproduktioner. Bidragene spænder vidt: fra turboprocesser til årelange udholdenhedsprøver, fra konceptudvikling til interaktion med publikum i færdigprøvede forestillinger, fra Det Kgl. Teater til projektteater med drop-out-ungdom i udkants-Norge eller Hotel Pro Formas forestilling i fem forskellige byer. Vi ser både på konkrete processer og på overordnede organisatoriske og scenekunstpolitiske rammer. Flere tekster går i dybden med udvalgte instruktørers særegne arbejdsmåder. Spørgsmålet er, om der findes en fællesnævner for kreative strategier. Under alle omstændigheder er den klassiske produktionsform på 6-8 uger med læseprøve, arrangementsprøver, kostumeprøver, lysprøver etc. under kraftig transformation.

Teaterproduktion bliver en stadig mere kompleks proces. Det skyldes ikke blot, at de enkelte processer altid er unikke i forhold til tid, rum og deltagernes kropslige tilstedeværelse. Det skyldes også, at processen og håndværket ofte har karakter af en omvej, som er baseret på tavs viden. Hvad gør man fx ved prøvestart? Serverer man kaffe og kage rundt om et bord i tilknytning til en læseprøve? Eller modtager man skuespillerne med musik i et tomt rum? Ved man på forhånd, hvad stykket handler om? Eller er der lavet en form for social kontrakt om i et givet tidsrum at skabe en teaterforestilling? Er deadline på forhånd fastlagt, eller er det noget som besluttes hen ad vejen? Der er en række usikkerhedsfaktorer, som skal håndteres, og valg, som skal træffes for at skabe rammerne for produktionen, hvor der foregår en tilegnelse og transformation af tekst, rum, medvirkende og tilskuere. Hvilke kunstneriske valg får betydning for det kunstneriske resultat, og hvilke valg træffes af hensyn til omgivelserne? Der er ikke tvivl om, at der er et markant behov for at prøvens tavse viden transformeres til eksplicitte manifester, principper, værdisætninger, hierarkier etc.

Selvom feltet er bredt og divergent, er der en del temaer, som går igen. For det første er der spørgsmålet om *tid* og strukturering af prøvens tid. Findes der produktive begrænsninger med hensyn til tiden, som er til rådighed for den kreative proces? Hvordan kan vi tolke den erfaring, at man ofte gerne ville have én uge til, når deadline er nået? Hvilke restriktioner eller friheder vælger kunstnerne selv og hvorfor? Hvilke kommer fra institutionel eller kulturpolitisk hold, og hvordan påvirker disse de kreative processer?

Men det handler også om, hvordan tiden bliver struktureret. Flere lægger op til arbejde i tidsmæssigt adskilte faser. Spørgsmålet om *faser* i processen er kendt fra kreativitetsteori. Og hvordan reflekteres denne i teatermediets specifikke rammer?

Et andet tema, som danner en rød tråd gennem dette nummer, er *relationer, samarbejde og ledelse*. Teaterprocesser er som regel kollektive og baseret på samarbejde. Det betyder ikke, at flade hierarkier bliver foretrukket. Flere bidrag omhandler det, vi kan kalde en autokratisk ledelsesstil, med en instruktør som har stærke og ledende visioner, som definerer ufravigelige spilleregler og tager autoritative afgørelser, som ikke diskuteres undervejs i processen. Samtidig bygger denne form for ledelse på tillidsfulde relationer. Instruktøren er orienteret mod alle gruppemedlemmer og deres unikke og individuelle bidrag til processen og gruppen. Det gælder både primadonnaens behov for at føle sin særegenhed og sit kunstneriske kald tilgodeset, samtidig med at processens pragmatiske behov for planlægning imødekommes – fx PR afdelingens behov for en forestillingsbeskrivelse længe før man ved, hvad resultatet bliver. Stærk styring indebærer paradoksalt nok en høj grad af responsivitet.

Dette leder videre til det tredje gennemgående tema: Selve tendensen til *paradoksalitet* i kreative processer og håndtering af paradoksalitet bliver af flere bidragsydere tolket som en central udfordring i kreative processer. Det hænger sammen med, at kreative processer forudsætter en affirmativ og besluttet tilgang, uden at man på forhånd ved, hvad målet er, og ofte vil man så at sige finde noget andet, end det man ledte efter. Paradoksalitet handler også om, at kreative processer beskrives som både frem og tilbageskridende.

Projektformen er et fjerde gennemgående tema. Der er en udbredt tendens til at projektformen på en række forskellige måde præger teaterproduktioner. Det betyder, at den enkelte produktion er specifikt designet i forhold til rammer, økonomien, ansættelser, samarbejdspartnere etc. Projektformer åbner op for forskellige kreative tiltag, som får konsekvens for den endelige produktion. Odin Teatrets samarbejde med Grotowski Instituttet i Wroclaw, Polen, betød at en gruppe tilskuere påvirkede processen. Det Røde Rum på Det Kgl. Teater er i sig selv et projekt, hvor ledelse, organisering og arbejdsdeling er til forhandling.

Produktionens *koncept* er et femte tema. Artiklerne viser mange eksempler på, hvordan det ikke blot er kunstnerens personlige egenskaber eller de organisatoriske rammer, der styrer og bærer processen, men også det kunstneriske startpunkt, der ligger i den indledende konceptuelle afgræsning, idé eller materiale. Sådanne koncepter kan have vidt forskellige udformninger: Det kan være et manifest, der intervenerer i vante produktionsformer som hos Catherine Poher, det kan være forsøget på at gøre noget med en bestemt målgruppe som hos Rikke Gürgens Gjærum og Gro Ramsdal, det kan være mødet mellem et navn og et sted som hos Hotel Pro Forma, eller det kan være bestræbelsen på at overskride sin egen biografi som hos Odin Teatret. Spørgsmålet er, hvordan man bestemmer sig for og genkender det potente koncept, dvs. finder et sted at starte, når ingen produktionsmetoder i sig selv leverer svaret?

Et sjette tema er processens grad af *risiko, interaktion og benspænd*: Risikomomentet er et kreativt moment i Hotel Pro Formas *Ellen*, hvor der i udstrakt grad blev arbejdet med improvisatoriske momenter via inddragelse af publikum i forestillingen. Odin Teatret arbejder med et risikomoment i forhold til selve prøvens udstrækning i tid og den intentionelle ikke-styring af processen. Fx ved ikke at fastlægge tekst og tema.

Endelig kunne man pege på et syvende tema: Teaterproduktioner forbindes ofte eksplicit med et *laboratorium*. Odin Teatret taler om et væksthus, Det Røde Rum definerer sig som et rum for eksperimenter. Pointen er at produktionen så at sige kaster mere af sig end en forestilling; den skaber også en indsigt og erfaring, som har et videre liv i form af manifester, metoder og spilleregler.

Bidrag:

I den fagfællebedømte sektion analyserer Sara Malou Strandvad og Eva Novrup Redvall i artiklen "Tillid i kreative samarbejder" sammensatte tillidsformer og deres konsekvenser i en række projekter i den danske filmbranche. Rikke Gürgens Gjærum og Gro Ramsdal beskriver i "Kreative processer i 'art-based research'", hvordan forskning og kunst sættes i dialog med hinanden gennem etnoteater-produktionen *Ufrivillig Utenforskap*. I "Kollektiv kreativitet i forestillinger" analyserer Siemke Böhnisch, hvordan også forestillingen i sig selv kan anskues som en kreativ proces, der tager form i interaktionen mellem skuespillere og tilskuere. Louise Ejgod Hansen anvender kreativitetsbegrebet på et kulturpolitisk niveau i artiklen "Kreativ scenekunstpolitik", idet hun diskuterer de ideer om kreativitet, der er på spil i scenekunstudvalgets rapport *Scenekunst i Danmark – Veje til udvikling* og i høringssvarene på rapporten. Endelig sammenligner Marion Vick tre forskellige tilgange til den kreative proces i projektet *Den glemte by* på Teatret Gruppe 38 – artiklen hedder "Intuitiv eller konstrueret serendipitet?"

Essay-sektionen byder først og fremmest på en række interviews med kunstnere om deres kreative arbejde i forbindelse med aktuelle produktioner og projekter: Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn har talt med Kirsten Dehlholm, Ellen Friis, Ellen Hillingsø, Sara Anker-Møller og Maja Nydal Eriksen om Hotel Pro Formas forestilling *Ellen*, som blev særligt tilpasset til de fem forskellige byer, den spillede i 2010. Foruden Christoffersen og Winkelhorn bidrager Jørn Erslev Andersen, Morten Søndergaard og Ansa Lønstrup med refleksioner over projektet. Christoffersen og Winkelhorn har desuden interviewet Eugenio Barba, Ursula Andkjær Olsen og Thomas Bredsdorff om arbejdet med Odin Teatrets seneste forestilling, *Det kroniske liv*. Roberta Carreri, skuespiller fra Odin Teatret, bidrager med sine oplevelser og erfaringer fra processen. Endelig har Christoffersen og Winkelhorn talt med Catherine Poher og Emmet Feigenberg om strategierne og rammerne for produktionen af forestillingen På den anden side på Det Kongelige Teater i 2010. Astrid Hansen Holm har talt med Elisa Kragerup, Palle Sten Christensen, Maria Rossing og Solveig Gade om Det Kongelige Teaters projekt med at skabe en form for gruppeteater i *Det Røde Rum*.

Barbara Simonsen præsenterer den omfattende vidensbank om prøveprocesser, *Rehearsal Matters*, som *Laboratoriet* ved Entrescenen har lavet gennem interviews med 37 anerkendte scenekunstnere fra hele Europa. Niels Lehmann bidrager med en diskussion af projektets perspektiver. Erik Exe Christoffersen har sammenfattet en slags katalog over forskelige benspændstrategier, og Thomas Rosendal Nielsen analyserer et internationalt laboratorieprojekt, arrangeret af Teater Carte Blanche i Viborg, der har arbejdet med at udvikle strategier for interaktivt teater med børn.

Dette nummers Portræt, skrevet af Solveig Gade, er af den tyske instruktør Michael Thalheimer, som i øjeblikket er aktuel med en iscenesættelse af *Gengangere* på Det Kongelige Teater, og Værket er intet mindre end Shakespeares *Hamlet*, analyseret af Magnus Tessing Schneider. Til sidst bringer vi som altid en række anmeldelser af aktuelle teaterforestillinger og bøger.

Tillid i kreative samarbejder

Af Eva Novrup Redvall og Sara Malou Strandvad

Artiklen diskuterer tillid som et centralt element i kreative samarbejder. Igennem en række casestudier fra udviklingsarbejdet i den danske filmbranche eksemplificerer analysen tre former for tillid: 1) kalkulationsbaseret tillid i nye samarbejder, 2) relations- eller identitetsbaseret tillid ietablerede samarbejder, og 3) vidensbaseret tillid i det institutionelle felt.

Når man læser om kreative samarbejder i aviser, ugeblade og biografier, er der ofte tale om gode, kulørte historier. Omdrejningspunkterne i historierne kan være følelsesudbrud, aftalebrud og heureka-øjeblikke. Intense momenter, der pludseligt og uforudsigeligt fører arbejdet nye steder hen. Når man læser om kreative samarbejder i den teoretiske litteratur, ser billedet noget anderledes ud. Her er kreative processer sædvanligvis beskrevet som faseinddelte forløb, hvor viden akkumuleres efterhånden, og der sker en løbende progression.

I denne artikel forsøger vi at integrere disse to modbilleder og vise, hvordan udfordrende momenter er en del af kontinuerlige, kreative udviklingsforløb. Artiklen stiller skarpt på spørgsmålet om tillid som centralt i arbejdet med at udvikle i fællesskab, hvilket andre før os har påpeget (fx Ekvall 1996; Ekvall & Ryhammar 1999; Johnson & Johnson 2006; John-Steiner 2000). Med empiriske eksempler fra casestudier i den danske filmbranche analyserer vi, hvilken rolle tillid spiller for samarbejder, samt hvilke problemer mistillid kan medføre. Vi argumenterer for, at tillid gør sig gældende på mange forskellige planer. Både tillid til egne kompetencer i en proces og tillid til selvvalgte samarbejdspartnere, men også ekstern tillid til, at et projekt i en omkostningstung kunstart som film vil kunne blive realiseret på overbevisende vis.

Artiklen er baseret på vores ph.d.-afhandlinger, der begge undersøger udviklingsarbejdet i den danske filmbranche (Redvall 2010; Strandvad 2008). Vi har, med henholdsvis en filmvidenskabelig og en sociologisk baggrund, studeret filmprojekter under deres udvikling fra at være ideer frem mod at blive færdige manuskripter. I alt har vi fulgt syv projekter, hvoraf fem er blevet til færdige film. Metodisk har vi undersøgt filmprojekterne ved hjælp af interviews og deltagerobservation, suppleret med analyse af manuskripter, støtteansøgninger, sagsbehandlinger samt interne og eksterne mails. Ved siden af casestudierne har vi lavet supplerende interviews med centrale aktører i branchen. Vi har valgt at anonymisere alle projekter.

På tværs af de syv udviklingsforløb viser der sig en række fællestræk, blandt andet spiller spørgsmål om tillid en afgørende rolle. Analyser af tillid var ikke omdrejningspunktet i vores afhandlinger, men retrospektivt har vi i sammenstillingen af vores materiale kunnet konstatere, at informanterne igen og igen bringer tillid op som tema i alle cases. Spørgsmål om tillid manifesterer sig løbende på forskellige måder i kreative udviklingsforløb. Derfor har vi i denne artikel valgt at stille skarpt på, hvad tillid betyder for kreative samarbejder.

Med sit fokus på tillid sigter artiklen på en generalisering over nogle af de problemer, der opstår i kreative samarbejder. Filmproduktion adskiller sig naturligvis fra eksempelvis teater på en lang række områder. Alligevel mener vi, at artiklens fokus på samarbejde i udviklingsfasen indeholder relevante pointer for teaterfolk såvel som filmfolk – og andre, der indgår i kreative samarbejder. Håbet er, at de beskrevne casestudier indeholder stof til eftertanke, som kan anvendes i lignende processer.

Udviklingsarbejdet

Udviklingen af spillefilmsprojekter betegner i denne sammenhæng forløbet fra fremkomsten af en ide til en film indtil forekomsten af et manuskript, som kan gå i produktion. Dette er et forløb præget af stor usikkerhed, eftersom manuskriptet, som fx manuskriptforfatteren Jean-Claude Carrière har formuleret det, er første led i en metamorfose (Carrière 1995, s. 148). Manuskriptet er ikke et færdigt værk, men et tidligt led i skabelsen af et muligt værk. Som Carrière har uddybet det, er manuskriptet "ikke kun drømmen om en film men dens barndomstid. Den gennemgår en stolprende, stammende periode, hvor den efterhånden finder sine styrker og svagheder" (ibid., s.172).

Under udarbejdelsen af et manuskript hersker der således stor usikkerhed om, hvad man egentlig er i gang med at skabe. Den amerikanske manuskriptforfatter William Goldman er bl.a. kendt for at have knæsat ideen om, at "den ene vigtigste kendsgerning i hele filmindustrien er, måske, at 'ingen ved noget som helst' (…) Ikke en eneste person i hele filmfeltet ved med sikkerhed, hvad der kommer til at virke. Hver gang er det et gæt og, hvis man er heldig, et kvalificeret gæt" (Goldman 1983, s. 39).

Goldmans berømte udsagn om, at ingen ved noget som helst, fremhæver præmissen om risiko og usikkerhed i udviklingsarbejdet. Ifølge Goldman ved ingen, hvilke film der bliver vellykkede eller mislykkede. Dermed bliver selve processen omkring at udvikle filmprojekter indhyllet i en aura af mystik, hvor det er svært gennemskueligt, hvad der foregår, og hvad der virker. Denne holdning har præget – og præger stadig – opfattelsen af udviklingsarbejdet, og ofte har de involverede aktører selv svært ved at sætte ord på fremgangemåderne eller forløbene. Som manuskriptforfatter og underviser i manuskriptskrivning på Den Danske Filmskole Mogens Rukov har udtryk det: "Inde i mit hoved blander sig tanken om, hvor simpelt det er, og hvor svært det er. Det er simpelt, det er svært. Jeg prøver at sætte fingeren på, hvordan det er. Nogle gange lykkes det, og nogle gange lykkes det ikke. Det er ikke så nemt. Jeg har faktisk ingen anelse" (Rukov i Redvall 2010, s. 6).

Samtidig med at det er uklart, hvad der virker, og denne uklarhed nærmest er blevet ophøjet til et dogme, er udviklingsfasen altafgørende. I dag er filmmanuskriptet en institutionaliseret instans, som er fundamentet for finansiering af filmprojekter. I filmbranchen bruges der således mange ressourcer på at formulere manuskripter for at få bevilget midler til at lave film. Mange er derfor interesserede i at finde ud af mere om udviklingsforløbs natur. Det Danske Filminstitut har de seneste år sat fokus på denne centrale fase, og der er kommet øget fokus på manuskriptskrivning som et håndværk med regler, der kan læres. Betydningen af den sociale del af processen er imidlertid stadig sparsomt belyst, selv om 'den danske model' bygger på et centralt samarbejde mellem i hvert fald tre funktioner i forløbet: en instruktør, en manuskriptforfatter og en producer (Mathieu & Strandvad 2008).

I europæisk film har instruktøren traditionelt været i fokus som den skabende kraft med andre i mere assisterende roller som fødselshjælpere. Tidligere filmkonsulent Vinca Wiedemann har beskrevet, hvordan værker i 1960'ernes auteur-højtid blev betragtet som skabt inde i hovedet på en instruktør, der skulle bruge nogle jordiske mennesker til at få den ud. I den forbindelse blev produceren anset som hovedfjenden frem for en hjælpende aktør (Wiedemann 2005).

I dag betragtes producerne i højere grad som medspillere, og i flere sammenhænge opereres der med termen 'kreativ producer' for at fremhæve producerens rolle som en del af den kreative proces, og der undervises nu decideret i trekantsamarbejdet mellem instruktør, manuskriptforfatter og producer på Den Danske Filmskole (Redvall 2010b; Philipsen 2005). Underviser på produceruddannelsen på Den Danske Filmskole, Ole John, har beskrevet trekantsamarbejdet som det bedste bolværk i forhold til at komme igennem udviklingsprocesser, hvor man ofte bliver udfordret og

angrebet fra mange sider (interview med Ole John). Både producere og forfattere har de senere år beskrevet, hvordan de nu er en mere integreret del af udviklingsprocesserne i dansk film, og udviklingsfasen er således præget af centrale samarbejder, hvor instruktøren imidlertid stadig lader til at være i centrum.

Tillidsbaseret kreativitet

Mens der er skrevet meget om det frugtbare i triangelsamarbejder, er der få konkrete analyser af, hvordan de fungerer i praksis. Vores casestudier viser, at de kan tage sig meget forskelligt ud – men at tillid eller mistillid er en central faktor i dem alle. Derfor vil vi i det følgende stille skarpt på spørgsmålet om tillid. Mens der inden for organisationsteori og management-litteratur de senere år har været fokus på begreber som tillidsbaseret ledelse, burde man efter vores mening i højere grad også fokusere på betydningen af tillid i forhold til kreative samarbejder. Både i forhold til sociale mekanismer mellem forskellige parter i en samarbejdsrelation og i forhold til de strukturer, som skal støtte og fremme disse relationer.

Klassiske studier om gruppeteori og gruppekompetencer fremhæver, at fælles mål, social afhængighed og tillid spiller en stor rolle i gruppeinteraktion (fx Johnson & Johnson 2006, s. 66). Betydningen af tillid er ikke mindst central, hvis man bevidst arbejder mod at skabe noget nyt. Professor i lingvistik og pædagogik Vera-John Steiner har på baggrund af studier af markante intellektuelle og kunstneriske samarbejder argumenteret for, at "generative ideer opstår igennem fælles tænkning, i betydningsfulde samtaler, og gennem kontinuerlige kollektive kampe for at opnå nye indsigter, som føres af flere der tænker på samme måde" (John-Steiner 2000, s. 3). Ud fra den russiske psykolog Lev Vygotskys kulturhistoriske teorier understreger hun betydningen af en dynamisk afhængighed af sociale og individuelle processer, som fører til "fælles konstruktioner af viden, redskaber og genstande" (ibid., s. 5). Med fokus på aspekter som fælles visioner og fælles vækst introducerer John-Steiner fire mønstre for partnerskaber som former for 'tanke-fællesskaber', hvor aktører i modsætning til i samarbejdende teams "løber følelsesmæssige og intellektuelle risici for at konstruere empati og produktiv gensidig afhængighed. Deres mål er at udvikle en fælles vision og samtidig nå resultater igennem forhandlende samarbejder" (ibid., s. 196). At engagere sig i forløb præget af både følelsesmæssige og intellektuelle risici kræver tillid til andre i processen. Efter John-Steiners mening er de bedste vilkår for fremkomsten af nye tankemønstre eller kunstformer, når man gennem længere tid engagerer sig i det, hun beskriver som integrerede samarbejder, hvor man på baggrund af fælles visioner sammen kan møde den modgang og usikkerhed, som nye ideer uvilkårligt render ind i (ibid., s. 203). Det kan være svært at håndtere byrden af det, hun kalder disciplinær og kunstnerisk socialisering alene. Derfor mener hun, at tillidsbaserede samarbejder er centrale.

Tillidsbegrebet kan ifølge lektor i organisationsstudier Søren Jagd defineres som "min tro på din evne eller dit ord i en konkret sammenhæng" (Bracey i Jagd 2009, s. 11). Denne definition understreger, at tillid er baseret på, at den ene part stoler på, at vedkommendes interesser imødekommes af den anden part. Med andre ord indgår der i tilliden til andre, at man gør sig sårbar over for deres handlinger. Jagd skitserer en opgørelse over fem grader af tillid, der er opstillet af ledelsesforskerne Graham Dietz og Deanne Den Hartog på baggrund af tidligere forfatteres definitioner af tillidsbegrebet (Jagd 2009, s. 11f). Den første grad af tillid er afskrækkelsesbaseret tillid, hvor tilliden er resultat af frygt for sanktioner. Den anden grad af tillid er kalkulationsbaseret tillid, hvor tilliden baserer sig på en rational afvejning af fordele og ulemper samt en grundlæggende skepsis over for andres motiver. Den tredje grad af tillid er vidensbaseret tillid, der funderer sig på en viden om den anden part. Den fjerde grad af tillid er relationsbaseret tillid, der opstår over tid baseret på

konkrete erfaringer med den anden. Den femte grad af tillid er identifikationsbaseret tillid, hvor parterne deler en fælles identitet og begge kan repræsentere den andens interesser. Dietz og Den Hartog betragter afskrækkelsesbaseret tillid og kalkulationsbaseret tillid som udtryk for mistillid. Der går således en skillelinje mellem de to første og de tre sidste grader, hvor den egentlige tillid starter. Ifølge Jagd har flere tillidsforskere argumenteret for, at tillid udvikles over tid som en gradvis proces. Det vil sige, at relationer starter med kalkulationsbaseret tillid, hvor der indgår en vis skepsis over for den anden parts motiver. Konkrete interaktioner mellem de to parter kan føre udviklingen af tilliden videre til de næste grader – vidensbaseret, relationsbaseret og i sjældne tilfælde identifikationsbaseret tillid. Relationen kan imidlertid også stagnere på et af de tidligere trin eller helt strande (Jagd 2009).

I denne artikel har vi med inspiration fra de af Jagd skitserede typologier valgt at præsentere pointer fra vores casestudier ud fra tre, overordnede former for tillid: 1) Den kalkulationsbaserede tillid, som ofte præger nye samarbejder, hvor samarbejdsparterne skal finde hinanden. 2) Den relations- eller identitetsbaserede tillid i etablerede samarbejder, hvor samarbejdsparterne kender hinanden godt. 3) Den vidensbaserede tillid, som både præger de kreative samarbejder internt, og som også er central i forhold til det, man kan beskrive som institutionel tillid.

Kalkulationsbaseret tillid i nye samarbejder

Lad os tage mistilliden først, da de mange film, som aldrig ser dagens lys, oftest bliver forbigået i tavshed, men tit er lærerige eksempler på vigtige elementer i processen. I et af vores casestudier (case A) finder en producer sammen med en manuskriptforfatter om en ide, som manuskriptforfatteren kommer med. Samarbejdet er funderet på kalkulationsbaseret tillid: Produceren øjner chancen for at lave en succesfuld film, manuskriptforfatteren ser muligheden for at få realiseret sin ide. Manuskriptforfatteren har imidlertid en grundlæggende mistillid til produceren, som tidligere har flere kuldsejlede samarbejder bag sig. Som han retrospektivt fortæller om processen, forventede han fra starten, at det på et eller andet tidspunkt ville gå galt: "Fra første sekund, jeg hørte navnet [navn på producer], vidste jeg, på et eller andet tidspunkt går det her galt" (interview med manuskriptforfatter). Alligevel valgte han at indgå i samarbejdet, fordi han var bange for at gå glip af en chance. Som han forklarer, var han nervøs for, at andre i stedet ville lave det, som han så sig selv som den rigtige til at lave og havde sporet sig ind på. Man kan betragte manuskriptforfatterens holdning som et udtryk for afskrækkelsesbaseret tillid, idet han vælger at indgå i projektet af frygt for slet ikke at få mulighed for at lave projektet, hvis han takker nej.

Produceren fortæller, ligesom manuskriptforfatteren i bagklogskabens klare lys, at han fandt den overordnede ide til filmen god, men derudover var loren ved projektet. Fra starten tvivlede han på manuskriptforfatterens evner og egeninteresser, og denne tvivl blev kun værre, som processen skred frem. Da manuskriptforfatteren afleverede en gennemskrivning af manuskriptet på baggrund af kommentarer fra Filminstituttets bedømmere på 60/40-ordningen samt en læser fra en tv-station, blev produceren stærkt utilfreds: "Det, vi læser, det er eddermame, det er ikke godt, det er næsten [som] det første (…) vi vil få nej på instituttet på det ud fra de pointer, det vil du kunne se, de ting de angriber har han ikke rettet. Så vi er rigtig fucked (…) Så det var spild af tid, hvis vi ikke gjorde noget" (interview med producer). Produceren besluttede, uden at orientere forfatteren, at lade instruktøren lave en ny gennemskrivning, som han også selv var inde over. Da manuskriptforfatteren erfarede, at produceren og instruktøren havde skrevet manuskriptet om, blev han stærkt oprørt. Forfatteren kontaktede produceren, som forsøgte at klinke skårene for at kunne fortsætte, men det ville forfatteren ikke, fordi "tilliden er jo på en eller anden måde røget" (interview med forfatter). Manuskriptforfatteren oplevede det som et tillidsbrud og udtryk for manglende respekt, at produceren og instruktøren havde skrevet manuskriptet om uden hans vidende. Han stoppede

derfor samarbejdet, og projektet bliver lagt ned.

I denne case bliver den kalkulationsbaserede tillid således ikke ført videre i et egentligt tillidsforhold. Tværtimod er graden af tillid helt i bund, da projektet stopper. Ved slutningen af samarbejdet er der tale om et eksempel på den afskrækkelsesbaserede tillid, hvor frygten for hvad den anden part kan finde på, får manuskriptforfatteren til at trække sig fra samarbejdet. Mistilliden til produceren vinder.

I et andet casestudie (case B) forsøger en producer at etablere nye samarbejder. Efter et års arbejde er ingen af projekterne ført videre til næste stadie; ingen er blevet til færdige manuskripter. Produceren fortæller om to af de initierede projekter for at forklare, hvorfor det er tilfældet. Det første projekt var ansporet af selskabets ledelse, som fandt et særligt miljø interessant. En manuskriptforfatter formulerede et oplæg. Det blev præsenteret for en instruktør, som indvilligede i at gå ind i projektet, men instruktøren bidrog ifølge produceren ikke nok til projektet. Samtalerne mellem forfatteren og instruktøren førte ikke frem til afleveringen af en ansøgning til Filminstituttet, og projektet stagnerede.

Produceren forklarer det i høj grad med instruktørens manglende motivation. Der blev holdt mange gode møder, som gav mange ting, men der blev aldrig rigtigt skrevet. Han mener, at det er tydeligt fra starten, om nogen vil et projekt eller ej, og at instruktøren skal drive projektet. Det skete ikke her, men produceren betragter ikke forløbet som en fiasko. Han fremhæver derimod de mange gode samtaler, som har udviklet forholdet mellem deltagerne. Projektet har været med til at opbygge en relationsbaseret tillid mellem deltagerne, og produceren har indtryk af, at instruktør og manuskriptforfatter på et tidspunkt vil færdiggøre en ansøgning sammen, men han kan ikke forcere det. Deres motivation til at føre samarbejdet videre må vokse langsomt frem. På den måde satser produceren på at udvikle en relationsbaseret tillid, som formes over tid og bygger på erfaringer med den anden part.

Samme ansporing til at vække den relationsbaserede tillid præger det andet projekt, produceren fortæller om, hvor han sammen med en instruktør havde nogle uformelle samtaler om ideer, løse temaer og skuespillere, instruktøren gerne ville arbejde med. De talte om, hvor instruktørens lyst lå henne, og produceren beskriver det som en 'coaching-snak', hvor man på et tidligt stadie taler om, at man gerne vil lave et eller andet sammen og lufter andre mulige samarbejdspartnere. På baggrund af en sådan snak kan en fælles ide opstå over tid. Med andre ord var den relationsbaserede tillid i centrum; den var udgangspunktet for at lave et projekt sammen. For at videreudvikle ideen inviterede produceren og instruktøren en manuskriptforfatter med ombord. Han kom imidlertid med egne ideer frem for at bidrage til det tænkte udgangspunkt, hvor han skulle hjælpe med at lokalisere instruktørens lyst. Ifølge produceren åbnede manuskriptforfatteren den tvivl hos instruktøren, som produceren netop havde forsøgt at skrinlægge. Derfor besluttede instruktøren og produceren at skille sig af med manuskriptforfatteren igen. I samme ombæring gik de bort fra den første ide, og ved det udførte interview arbejdede de nu på andre ideer. Produceren indrømmer, at man kan beskrive forløbet som negativt, fordi projektet ikke blev til noget. Han konkluderer imidlertid samtidig, at:

> *relationen og vores indbyrdes erfaring og indbyrdes tillid, som hele tiden var imellem [os] – 'vil vi det samme?' – blev i det her tilfælde bestyrket af, at den tredje energi, der kom ind i form af en forfatter, rent faktisk ikke korresponderede med vores værdier eller vores lyst i forhold til projektet. Så man kan sige, vi havde en god erfaring sammen, og tilliden blev kun styrket, fordi det handlede ikke om, at når projektet er dødt, at relationen så også er død (interview med producer).*

Den relationsbaserede tillid voksede således, på trods af at projektet strandede. Dermed er arbejdet ikke spildt. Tværtimod er samarbejdsparterne blevet en erfaring rigere, og deres indbyrdes forhold er blevet styrket. Ifølge produceren er dette netop, hvad der skal til for at udvikle et solidt samarbejde og skabe gode projekter sammen i fremtiden. Med andre ord er logikken bag den relationsbaserede tillid styrende for denne producers tilgang til de projekter, han forsøger at starte, mens dette afsnits første eksempel som kontrast var et eksempel på en tro på en ide, men en grundlæggende mistillid i relationerne.

Relationel og identitetsbaseret tillid i etablerede samarbejder

Som beskrevet af en række filmforskere i forbindelse med strukturerne i filmbranchen er den i høj grad præget af det, Helen Blair har beskrevet som netværksbaserede, semi-permanente arbejdsgrupper (Blair 2001, 2003). Netværk spiller en stor rolle i sammensætningen af kreative hold fra projekt til projekt. Man prøver at sætte et hold med dygtige folk, man har tillid til, og tidligere, gode erfaringer er naturligvis en fordel. I interviewbogen *Danish Directors 2* (Hjort, Jørholt & Redvall 2010) beskriver en række instruktører værdien af at have mere eller mindre faste samarbejdspartnere som en tryghed i en proces, som let kan virke uoverskuelig og kaotisk. Flere beskriver imidlertid også behovet for ind imellem at søge nye veje og bevidst bryde ud af faste samarbejder for at kunne forny sig kunstnerisk.

Som påpeget af Lily Kong i en analyse af de sociale strukturer i Hong Kongs filmindustri, glemmer man ofte betydningen af social viden og gensidig tillid i mange kulturpolitiske forsøg på at fremme forskellige kulturindustrier (Kong 2005). Mange samarbejder i dansk film bliver etableret allerede i filmskoleregi, hvor folk har god tid til at lære hinanden at kende både socialt og i arbejdssammenhæng, men de senere år er der også blevet afholdt flere dating-arrangementer – bl.a. på Filmværkstedet – hvor man forsøger at introducere potentielle samarbejdspartnere for hinanden ud fra tanker om, at samarbejder som udgangspunkt bygger på en god relation på baggrund af personlighed såvel som respekt for hinandens faglige kompetencer. I vores cases er det gang på gang blevet fremhævet, at "det skal være rart at drikke kaffe sammen" (interview med manuskriptforfatter, case C). Den konkrete formulering af, at det skal være rart at drikke kaffe sammen, stammer fra en etableret manuskriptforfatter, som påpeger, at det for ham er blevet stadig vigtigere med årene. Ikke mindst fordi man uvilkårligt bliver uvenner undervejs, og så er det vigtigt som udgangspunkt at kunne lide hinanden for at kunne løse konflikterne på en god måde.

Samtidig beskriver han, hvordan en vigtig del af processen for ham er at skabe en tillidsfuld relation, hvor man kan tillade sig at sige dumme ting. I et af hans samarbejder opererer han sammen med instruktøren med 'det dumme rum', hvor man må foreslå alt:

> *fordi man ved aldrig, hvor ideen springer fra, og hvem der får noget på det dumme. En del af undersøgelsen opstår ved, at man tør være dum og gøre det konkret: Her! Pitch! Den er på femten linjer. Den lyder virkelig bøvet, men hvad? Er der noget, du synes, ringer i den her? Og så pitcher vi frem og tilbage. Med fuld accept af dumhed (interview med manuskriptforfatter).*

Hans erfaring er, "at man kan jo samle de fineste hoveder omkring et bord, men hvis man sidder og er bange for at kvaje sig eller tænker, at de andre er sikkert meget mere begavede og sådan noget, så dur det ikke. Så sker der ingenting". At turde det dumme kræver tillid, og den tillid vokser bl.a. ud af en relation, hvor man ikke oplever at skulle overbevise andre om, at man dur i processen.

Kun en enkelt af vores cases (case C) bygger på et samarbejde, hvor parterne har arbejdet sam-

men adskillige gange, og produceren, instruktøren og manuskriptforfatteren er et stærkt sammentømret team. Det beskrives af dem fortrinsvis som en styrke, men også som en potentiel svaghed. Styrkerne handler i høj grad om den tillid, som er oparbejdet gennem de tidligere processer. Som manuskriptforfatteren beskriver det, har instruktøren og han gennem årene fået en gensidig tillid:

> *Jeg ved, hvad hun står for og sådan noget. Der er ikke noget værre, end hvis man begynder at tøve i en proces med en instruktør og tænke: "Er hun fed? Eller er det fedt?" Det er svært, ikke? Lige pludselig sidder man med helt vildt meget arbejde, og der skal man have den der følelse af, at vi kommer til at gøre det godt, eller vi kan noget sammen. Det synes jeg bestemt, jeg oplever, i vores. Der har vi optjent en fælles tillid (interview med manuskriptforfatter).*

Instruktøren beskriver på lignende vis den gensidige tillid som en stor styrke. Det konkrete case studie voksede ud af klart definerede fælles mål, hvor instruktør, manuskriptforfatter og producer sammen formulerede, hvad den film, de ville skabe, skulle kunne. Historien blev siden bygget op fra nul, og en af grundene til, at instruktør og forfatter trives i samarbejdet, er, at de oplever at kunne skabe noget sammen, som de aldrig selv ville have kunnet skabe, og sætter stor pris på den andens kompetencer.

Det konkrete samarbejde kan ses som et eksempel på det, Vera John-Steiner har beskrevet med begrebet 'tankefællesskaber', som er kendetegnet ved, at aktørerne løber både en emotionel og intellektuel risiko, når de konstruerer et fællesskab ud fra en fælles vision og med et defineret mål for øje (John-Steiner 2000, s. 196). Begrebet kan sammenstilles med den identifikationsbaserede tillid, hvor partnere deler identitet og repræsenterer hinandens interesser. I denne case har parterne igennem adskillige samarbejder fået et indgående kendskab til hinanden. De indleder processen med at definere fælles mål, som de arbejder sammen om at nå, og de oplever, at de kan noget særligt sammen. Samarbejdet har derved fået en karakter, som kan siges at være præget af den identifikationsbaserede tillid.

En mulig svaghed ved de lange samarbejder, som både instruktør, forfatter og producer berører, er imidlertid, at man kan få brug for at udfordre sine rutiner, og at en proces altid er farvet af det forrige samarbejde. I dette tilfælde blev den forrige film ikke, som de havde tænkt sig, og en del af processen har været præget af 'at ryste fiaskoen af sig'. Der var så at sige en mistillid til, om deres fælles proces denne gang ville give et bedre resultat, og efter manuskriptets færdiggørelse er der stor tilfredsstillelse over oplevelsen af ikke at have ladet det forrige projekt tynge processen. Man kan nemt blive forsigtig, hvis man ikke har tillid til sin proces, men her har der hele tiden være følelsen af at blive klogere og bevæge sig fremad i stoffet. Som forfatteren formulerer det, løber man altid en kunstnerisk risiko med et nyt projekt. Derfor er det essentielt at have tillid til de mennesker, man skal skabe noget nyt sammen med.

En anden svaghed, som både instruktør og manuskriptforfatter fremhæver, er, at deres gensidige forståelse og graden af fordybelse gennem et længerevarende parløb, også kan skabe visse problemer. Blandt dem er, at de ikke har behov for at formulere alting i manuskripterne, for de ved jo godt, hvordan alt skal være. På grund af denne indforståethed bliver manuskripterne sværere at læse for andre, hvilket bringer os videre til en diskussion af institutionel og vidensbaseret tillid. Et vigtigt element i diskussioner af tillid i en kreativ proces som filmskabelse er nemlig oplevelsen af tillid mellem de kreative aktører og de institutioner, som undervejs skal vurdere kvaliteten af deres ideer til en mulig film.

Institutionel og vidensbaseret tillid

Ifølge informanterne i samtlige cases er tillid ikke kun et internt spørgsmål på et projekt, men et anliggende, der strækker sig til også at omfatte gatekeepere og investorer, som eksempelvis repræsentanter fra Det Danske Filminstitut, TV-selskaber og distributionsselskaber. Da manuskriptet kun er en beskrivelse af en mulig film, som skal forløses, tildeles støtte ofte på baggrund af tillid til personerne bag projektet såvel som opfattelsen af et foreslået projekts kvalitet. På den måde kommer en vidensbaseret tillid i spil, hvor financierer vurderer deltagerne ud fra viden om deres kompetencer og tidligere projekter. Der er ikke noget overraskende i, at folks *track record* spiller ind, men i flere cases har vægtningen af hhv. personen bag projektet og det foreslåede projekt været interessant at følge.

Manuskriptforfatteren fra det foregående casestudie (case C) er af den overbevisning, at nogle filmkonsulenter kører en 'tillids-metode', hvor de prioriterer at støtte etablerede navne ud fra en tillid til, at de igen vil skabe noget interessant. Manuskriptforfatteren har selv tidligere fået støtte 'på tillid'. Han mener, at det bestemt er en fordel at hedde Lars von Trier, hvis man skal vinde forståelse for en fundamentalt nyskabende ide om fx at skabe film ud fra kridtstreger på gulvet som i *Dogville*; men 'tillidsmetoden' er ifølge ham problematisk, hvis for mange film ender med ikke at leve op til tilliden, måske fordi der er blevet stillet for få kritiske spørgsmål i processen. Han bakker gerne op om tillid i systemet, men projekter skal ikke køre ukritisk igennem.

En etableret instruktør fra en anden case (case D) arbejder i det analyserede forløb bevidst med at udfordre sine vante fremgangsmåder. Der er her tale om en instruktør, som tidligere har lavet succesfulde film. Vurderingerne af hans foreslåede projekt var præget af en tillid til, at han ville kunne forløse et manuskript, som ellers mødte skeptiske kommentarer fra de projektselekterende læsere: Læserne havde svært ved at se den foreslåede film for sig, men stolede på, at den pågældende instruktør – på baggrund af de tidligere succeser – ville kunne skabe en seværdig film.

Mens den etablerede manuskriptforfatter fra case C fremhæver det problematiske i at få støtte 'på tillid', mener flere andre, at der mangler tiltro til de kreative kræfter. Instruktøren, som manuskriptforfatteren samarbejder med, efterlyser en tillid fra manuskriptets læsere til, at hun har tænkt manuskriptet igennem og kan forløse det, selv om andre læsere ikke forstår alt i detaljer. Flere af de analyserede cases vidner om en stor mistro over for manuskriptet som det endegyldige udgangspunkt for en film. Dels fordi både instruktører, producere og forfattere tvivler på folks evne til at læse deres intentioner fra papiret, dels fordi de oplever, at visse historier gør sig bedre på papir end andre. Fra de kreative aktørers side efterlyses en tillid til, at de vil kunne forløse en ide, selv om den måske ikke fremstår helstøbt eller fuldt forståelig i den skrevne hensigtserklæring. Samtidig er der som nævnt skepsis over for ukritiske støttetildelinger 'på tillid', og den balance er naturligvis svær at definere.

Generelt oplever de kreative aktører, at der de senere år er blevet mindre tillid i støttesystemerne, som i højere grad løbende efterlyser en række 'kontroldokumenter' for at prøve at sikre kvaliteten i de komplekse processer. Flere tvivler på det hensigtsmæssige i de mange dokumenter, og visse fremhæver, at deres bedste processer har været præget af indledende tillid, hvor man ikke har behøvet præsentere del-resultater eller har skullet overbevise nogen undervejs. Som Anders Thomas Jensen fortæller i *Danish Directors 2*, var det fx tilfældet med dogmefilmene, hvor pengene var der fra starten, og man derfor bare kunne gå i gang og hvile i, at filmene ville blive til noget. Per Fly beskriver på lignende vis det kreativt tilfredsstillende ved at lave en tv-serie som *Forestillinger*, hvor DR på forhånd havde givet tilsagn om penge, og han havde frie hænder til at skabe en serie. Det er dejligt at stå på et fundament af (finansieret) tillid frem for løbende at skulle overbevise en række

parter om værdien af ens projekt og vide, at man når som helst kan blive stoppet i forløbet, hvilket er et grundvilkår i mange af filmverdenens udviklingsforløb.

Med en statsstøttet filmindustri er branchens tillid til gatekeepernes kompetencer central. I den danske model kan man diskutere, hvorvidt de blot er projektselekterende gatekeepere, eller snarere en form for medspillende 'cultural intermediaries', som tager del i processen frem for udelukkende at sige ja eller nej til mulige projekter (Strandvad 2009). Medspillende financierer stiller ikke mindst krav til en tillidsfuld proces, hvor de kreative aktører har frihed til at gå med deres fornemmelse af det rigtige for et projekt, selv om indflydelsesrige sparringspartnere foreslår noget andet. I støtteordningen New Danish Screen, som har til formål at støtte og inspirere udviklingen af kreative talenter samt filmens formsprog og fortælling, har man forsøgt at skabe en struktur, "som skal forstå at udnytte talenternes energi og retning frem for at styre talenterne i bestemte retninger" (DFI). Støtteordningen skal så at sige have tillid til talenterne og deres tanker for, at det nye skal kunne opstå. Fra et kulturpolitisk synspunkt er det interessant, hvordan man på den måde søger at skabe en institutionel tolerance for det, ordningens første kunstneriske leder, Vinca Wiedemann, har kaldt risikoen for 'interessante fiaskoer' (Redvall, udkommer 2012).

Diskussion/konklusion

Som det er fremgået, er tillid værd at diskutere både i forhold til konkrete, kreative samarbejder og i forhold til de strukturer, som skal være med til at sikre fremkomsten af de bedst mulige film. Der er ikke noget at sige til, at der skrives meget om tillidsbaseret ledelse i øjeblikket. Tillid er et komplekst begreb, og i forhold til heuristiske, kunstneriske processer er der brug for en god portion af det. Derfor er det vigtigt at analysere gode såvel som dårlige processer og blive klogere af dem for at generere viden om de mange situationer, som er præget af forskellige behov for tillid i skabelsesprocesserne 'bag scenen'. Hvilke tillidstyper er der tale om? Hvem har man tillid til? På baggrund af hvilke vurderinger? Hvordan udmønter tilliden sig?

Mens det umiddelbare fokus i vores afhandlinger ikke var spørgsmål om tillid per se, stod det gradvis stadig mere klart, hvor stor betydning tillid har i kreative processer. Man kan ønske sig mere forskning i 'tillidsbaseret kreativitet' de kommende år, hvor der ikke mindst er interessante problemstillinger i at undersøge tillidsforhold mellem kreative aktører i internationale eller digitale projekter, hvor forskellige produktionskulturer mødes, eller hvor folk rent faktisk aldrig befinder sig i samme rum og kan hygge over en kop kaffe.

Som påpeget af kirurgen og forfatteren Atul Gawande i bogen *The Checklist Manifesto*, kan det i mange processer spille en væsentlig rolle at huske små ting, som i farten kan virke ubetydelige. Ifølge ham gør det fx en forskel, om folk i et operationsrum hilser på hinanden, inden de påbegynder deres arbejde. Det skulle ifølge Gawande medføre en 30% nedgang i fejl, fordi dét, at man kort har talt sammen inden operationen, giver folk større mod til at sige til, hvis de bemærker problemer undervejs (Gawande 2009).

Mens vores forskning peger på behovet for yderligere studier af tillid og kreative processer, er en konkret pointe, at der er god grund til at diskutere filmmanuskriptets status i forhold til udviklingsprocesser i dansk film. Tillid spiller en væsentlig rolle i de institutionelle strukturer omkring manuskriptudvikling og produktionsstøtte, fordi produkt og person er stærkt forbundet både i den kunstnerisk orienterede konsulentordning og i den kommercielt orienterede markedsordning (den tidligere 60/40-ordning). Den stærke forbindelse mellem produkt og person indebærer, at gatekeepere i den danske tilgang til projektudvikling ikke vurderer færdige manuskripter; de forholder sig snarere til åbne, ufærdige ideer. Derfor udvides spørgsmålet om tillid til at omfatte ikke kun det

interne samarbejde mellem instruktør, manuskriptforfatter og producer, men også andre aktører i feltet. Feltets aktører læser foreslåede manuskriptudkast ud fra en tillid til, eller mistillid til, at personerne bag i den videre proces vil kunne arbejde sig frem til et overbevisende resultat – ikke kun ud fra, om udkastet i sig selv er overbevisende. På den måde risikerer 'tillidstilstanden' i den danske filmbranche at lukke af for nye kræfter, som endnu ikke har bevist deres værd. Det kan på den ene side være en god model for at udvikle et stærkt miljø baseret på en høj grad af tillid til hinanden. På den anden side kan det risikere at udelukke ideer, som ikke bakkes op af velkendte aktører, selv om de muligvis kunne blive til fornyende film.

Litteratur:

Blair, H., 2001. 'You're Only as Good as Your Last Job': The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, Employment and Society*, 15:1, pp. 149-169.

Blair, H., 2003. Winning and Losing in Flexible Labour Markets: The Formation and Operation of Networks of Interdependence in the UK film industry. *Sociology*, 37:4, pp. 677-694.

Carrière, J., 1994. *The Secret Language of Film*. London: Faber and Faber.

Ekvall, G., 1996. Organizational Climate for Creativity and Innovation. *European Journal of Work and Organizational Psychology*, 5(1), pp. 105-123.

Ekvall, G. and Ryhammar, L., 1999. The Creative Climate: Its Determinants and Effects at a Swedish University. *Creativity Research Journal*, 12(4), pp. 303-310.

Gawande, A., 2009. *The Checklist Manifesto*. New York: Metropolitan Books.

Goldman, W., 1983. *Adventures in the Screen Trade*. London: Macdonald & Co (Publishers) Ltd.

Hjort, M. Jørholt, E. and Redvall, E.N., 2010. *Danish Directors 2: Dialogues on the New Danish Fiction Cinema*. Bristol: Intellect Press.

Jagd, S., 2009. Tillidsbaseret ledelse – en ny udfordring for ledere? *Ledelse og erhvervsøkonomi* 78(3), pp. 9-23.

Johnson, D.W. and Johnson, F.P., 2006. *Joining Together. Group Theory and Group Skills*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.

John-Steiner, V., 2000. *Creative Collaboration*. Oxford: Oxford University Press.

Kong, L., 2005. The Sociality of Cultural Industries. *International Journal of Cultural Policy* 11(1), pp. 61-76.

Mamet, D., 2007. *Bambi vs. Godzilla. On the Nature, Purpose, and Practice of the Movie Business*. New York: Pantheon Books.

Mathieu, C. and Strandvad, S.M., 2008. Is this what we should be comparing when comparing film production regimes? A systematic typological scheme and application. *Creative Industries Journal* 1(2), pp. 171–192.

Philipsen, H., 2005. *Dansk films nye bølge: Afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole*. Ph.d.afhandling. Odense: Center for medievidenskab, Syddansk Universitet.

Redvall, E.N., 2010a. *Manuskriptskrivning som kreativ proces: De kreative samarbejder bag manuskriptskrivning i dansk spillefilm*. Ph.d.-afhandling fra Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

Redvall, E.N., 2010b. Teaching Screenwriting in a Time of Storytelling Blindness: The Meeting of the Auteur and the Screenwriting Tradition in Danish Film-Making. *Journal of Screenwriting* 1(1), pp. 57-79.

Redvall, E.N., udkommer 2012. Encouraging Artistic Risk-taking Through Film Policy: The Case of New Danish Screen. In: M. Hjort, ed. *Film and Risk*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 209-226.

Strandvad, S.M., 2008. *Inspirations for a new sociology of art: A sociomaterial study of development processes in the Danish film industry*. Ph.d.-afhandling fra Institut for Organisation, CBS, Handelshøjskolen i København.

Strandvad, S.M., 2009. New Danish Screen – an Organizational Facilitation of Creative Initiatives: Gatekeeping and Beyond. *International Journal of Cultural Policy*, 15(1), pp. 107-121.

Wiedemann, V. 2005. Immaculate Conception: Scriptwriting at the National Film School of Denmark. *FILM* 41, pp. 24-26.

Eva Novrup Redvall
Ph.d. i filmvidenskab. Adjunkt ved Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet. Har publiceret i en række tidsskrifter og bøger om dansk film og kreative processer, senest i bogen *Danish Directors 2: Dialogues on the New Danish Fiction Cinema* (med Mette Hjort og Eva Jørholt, Intellect Press, 2010).

Sara Malou Strandvad
Cand.scient.soc. i sociologi og ph.d. i organisationsstudier. Adjunkt ved Institut for Kommunikation, Virksomhed og Informationsteknologier på Roskilde Universitet. Har skrevet om kreativt arbejde, organisering og socio-materialitet i blandt andet *European Journal of Cultural Studies*, *STS Encounters* og *Tidsskrift for Arbejdsliv*.

Kreative prosesser i ”art-based-research”

Af Rikke Gürgens Gjærum og Gro Ramsdal

Gjennom denne artikkelen ønsker vi å eksplorere hvordan etnoteatermetodikk kan generere kreative prosesser i dialogen mellom forskning og ***applied theatre/***anvendt teater.[1] Artikkelen er empirisk og basert på en treårig studie av ungdom utenfor arbeid og skole i Nord-Norge. Forfatterne bygger på en forskningstradisjon hvor: “(…) performance kan bli brukt som en ***fullstendig forskningsmetode***, som et redskap til datainnsamling og analyse, så vel som en ***(re)presentasjonsform***” (Leavy 2009, s. 136).[2]

Innen art-based-research-paradigmet har vi valgt etnoteater-metodikk (Saldana 1998, 2005; Alexander 2005) som forskningsdesign fordi: “Etnotheatre employs the traditional craft and artistic techniques of theatre production to mount for an audience a live performance event of research participants’ experiences and/or the researcher’s interpretations of data” (Saldana 2005, s. 1). I vårt prosjekt innebærer dette at deler av intervjumaterialet fra det kvalitative forskningsprosjektet ”Ung identitet uten arbeid” (2008–2011) iscenesettes som en offentlig teaterforestilling med en tilhørende politisk debatt om ungdommers oppvekstvilkår i det såkalte norske velferdssamfunnet.

Etnoteateret kjennetegnes av at det søker forståelse for ulike kulturer og levd liv gjennom en form for “(…) body-centered method of knowing (…) a dialogical understanding” (Alexander 2005, s. 411). En slik *body-centered method of knowing* har nettopp vært vår intensjon i forskningsprosjektet, på søken etter en dialogisk forskningsmetodikk som kunne generere kunnskapsinteraksjon mellom informanter, skuespillere, forskere og offentligheten. Vi har valgt å bruke det norske begrepet *etnoteater* i artikkelen når vi beskriver *hele* teaterproduksjonen. Begrepet dekker da både manusutvikling og improvisasjonsprosesser. På engelsk brukes både termene ethno*drama* og ethno*theatre*, performance ethnography og ethnoperformance om disse prosessene (Denzin 1997).

Vi ser at ”(...) ethnography and interview can be translated into performance texts in many *different ways*” (Leavy 2009, s. 136), og vil derfor gjennom artikkelen kritisk analysere hvordan akkurat dette prosjektet utviklet seg i form av kreative prosesser i dialogen mellom forskning og teater. Resultatene fra denne analysen kan tenkes å ha en viss overføringsverdi til andre liknende studier med hensyn til bruken av forskningsmetodisk design basert på anvendt teater.

Bakgrunn for studien

I 2007 ble vi oppmerksomme på at Nord-Norge hadde et større problem med ’drop out’ fra videregående skole enn resten av landet samt en større økning i unge uførepensjonister. ’Drop out’ og ungdomsledighet var også gjenstand for omfattende studier i resten av Europa, Australia og USA (Petersen & Mortimer 1994; Hammer 2003; Kieselbach et. al. 2006). Studiene viste at ungdomsledigheten er betydelig større enn den generelle arbeidsledigheten, og viste en godt dokumentert sammenheng mellom arbeidsløshet og psykiske lidelser. Vi ønsket gjennom vårt forskningsprosjekt på unge uten arbeid og skole å oppnå mer enn bare å generere data som gav interessant kunnskap om ungdommenes forståelse av egne liv. Vi ønsket like sterkt å bruke disse dataene på en måte som kunne berike ungdommers liv, og slik virke forebyggende, med tanke på ytterligere problemutvik-

1) *Applied theatre* er teaterprosjekter der skuespillerne ofte tilhører marginale grupper, som spiller utenom tradisjonelle teaterinstitusjoner og der publikum har en aktiv eller deltagende rolle (Nicholson, 2005).

2) Vår uthevelse i sitatet, vår oversettelse.

ling. Men vi hadde også en intensjon om å påvirke de politiske beslutningstakernes forståelse av oppvekstsvilkårene for barn og unge i dagens Norge. Derfor tok vi teateret som en estetisk erkjennelsesarena i bruk:

> *A performative approach helps me to find, experience, and express the desire, passion, ambivalence, powerlessness, uncertainty, shame, love, fear, and other emotions that are hidden in our relationships and our cultural discourses. (Leavy 2009, s. 136)*

Kreative prosesser – i forskning og teater

Teaterproduksjonen kan betraktes som en *kreativ forskningsprosess* der intensjonen er å skape større forståelse for informantenes livshistorier og de livsbetingelser dagens ungdom er underlagt. Men teaterproduksjonen er samtidig en *kreativ teaterprosess* med premieren som mål for reisen. Vi definerer i denne artikkelen en kreativ prosess som en aksjon der det dannes noe nytt, og der den som er skapende, selv er en del av prosessenes valør (Ross 1978; Horng, Hu, 2009; Kaufmann 2006). Dermed er den skapende i tett dialog med den konteksten prosessen foregår i, og mediet det kommuniseres gjennom. Som forskere 'biter vi oss selv litt i halen' med denne hermeneutiske definisjonen, da vi selv rammes inn av den horisont vi har som hensikt å analysere, men faktisk aldri til fulle kan overskue. Men som Gadamer (2010) hevder, er det kun ved å gå inn i en dialog med omverdenen at vi blir i stand til å forstå den, ikke som en objektiv og autentisk viten, men som en sosialt konstruert prosess situert i egen kultur og samtid. Vår analyse av etnoteaterproduksjonens kreative prosesser er derfor preget av vårt sterke 'innenfra perspektiv' som aktivt deltagende aktører, noe som både er denne typen kunstbasert forskning sin klare styrke, men også svakhet, slik vi betrakter det. Vi vil komme tilbake til kritiske kommentarer og metodiske utfordringer avslutningsvis i artikkelen.

Beskrivelse av kronologien i prosjektet

2008–2010 dybdeintervjuet vi ti ungdommer: fem gutter og fem jenter mellom 19 og 28 år. Metoden var semistrukturert kvalitativt forskningsintervju (Kvale 1998).[3] Intensjonen var gjennom dialog å utvikle kunnskap om livshistorier, virkelighetsforståelse, drømmer og livsidealer hos en gruppe ungdommer som står i fare for å få en selvforståelse preget av negative fordommer av typen: de er late, bortskjemte, kravstore osv.[4]

Vi tolket, analyserte og kategoriserte intervjumaterialet, og definerte på denne måten hovedtemaene i materialet. Førsteforfatter, Rikke Gürgens Gjærum, som har vært instruktør for projektteateret *Usedvanlig Teater* siden 2005, laget en scenarioskisse som bakgrunn for et 'devised theatre'-prosjekt[5] basert på kategoriene fra intervjuene. De enkle scenarioene dannet kun utgangspunktet for det improvisatoriske arbeidet som skulle foregå i *Usedvanlig Teater* ved Harstad University College. Porsjektteateret er hvert år sammensatt av nye skuespillere og innleide musikere. I 2011 var det ni avgangsstudenter på sosialpedagogstudiet[6] og seks unge amatørskuespillere fra lokalsamfunnet som utgjorde gruppen. Studentene ble rekruttert gjennom å velge 'teater som miljøarbeid' i bachelorfordypning. Amatørskuespillerne ble rekruttert gjennom en avisannonse og et påfølgende

3) Informantene er strategisk utvalgt for å få med bl.a. både gutter og jenter i studien.

4) "Ung identitet uten arbeid" er et samarbeid med NAV (Ny arbeids- og velferds forvaltning). Informantene er en del av kvalifiseringsprogrammet på NAV, som er et statlig tilbud til unge mennesker om tidsbegrenset opplæring og arbeidstrening.

5) 'Devised theatre' som begrep brukes ofte om teaterformer der manuskriptet utvikles improvisatorisk i et kreativt samarbeid mellom teatergruppens ulike aktører (Covan, Nicholson, Normington 2007).

6) I Norge kalt vernepleierstudiet.

intervju.[7] Vi ønsket primært unge stemmer som ville bidra til å formidle narrativene fra forskningsstudien, og som hadde egne erfaringer med skole-drop-out eller med å føle seg utenfor det såkalte A-4 livet. De opprinnelige informantene i studien ble invitert til å delta i teatergruppen, men alle valgte å være anonyme og ikke delta som skuespillere.

Studentene ble delt i to grupper og leverte som sin bacheloreksamen to introspeksjonsstudier av teatergruppens sosialestetiske virke.[8] Rikke Gürgens Gjærum var veileder for begge skrivegruppene. Gro Ramsdal, som er psykologspesialist i voksenpsykologi, ledet annenhver uke en refleksjonsgruppe for de unge amatørskuespillerne der disse fikk lufte tanker og følelser knyttet til sine nyervervede teatererfaringer.

Etnoteaterproduksjonen utviklet seg improvisatorisk ved at skuespillerne både tolket scenariobeskrivelsene til regissøren og kom med egne ideer til nye scener. Scenene ble videreutviklet gjennom regi, slik at replikkene gradvis ble fastere og strukturen klarere frem mot premieren.

Uken før premiere begynte skuespillerne å øve med de profesjonelle musikerne og tangodanserne.[9] Hele truppen inntok da selve spillelokalet, og forestillingen kunne ta form i rommets dramaturgi. Etnoteaterproduksjonen fikk tittelen *Ufrivillig utenforskap* og ble spilt i et hvitt kubeformet rom med publikum på tre kanter. Det ga en fysisk og psykisk nærhet mellom alle de tilstedeværende, som da sammen kunne innta de konfliktfylte "rommene" som inntok scenen. Astor Piazzollas akustiske toner på trompet, cello og xylofon fylte narrativene med sårt levd liv, mens tangoen rusket opp fordommer som ugress i veikanten. Truppen spilte to forestillinger i Harstad by på Galleri Nord-Norge. Det var 80 femtenåringer på skoleforestillingen og 100 voksne på kveldsforestillingen, som ble avsluttet med en påfølgende politisk debatt med åtte kommunestyrepolitikere i salen.

Etter premieren i mai 2011 ble forskningsprosjektet kritisk reflektert og teoretisk analysert av forskerne.[10] Datagenereringsteknikkene som ble brukt, var ti forskningsintervju, skuespillernes muntlige – og skriftlige – innspill i teaterprosessen, forskernes loggbøker, foto og videodokumentasjon samt avisutklipp fra pressen om prosjektet.

Analyse av kreative prosesser i tre faser

I den første fasen utspiller det seg, slik vi forstår det, to ulike kreative prosesser. Den ene prosessen er gjennomføringen av forskningsintervjuer av ungdom. Denne operasjonen kan betraktes som *en sosial form for kunnskapsproduksjon*. Den andre prosessen er gjennomføringen av idéprosesser i forkant av forestillingsproduksjonen med de unge skuespillerne. Denne operasjonen kan betraktes som *en poetisk form for kunnskapsproduksjon*.

Begge prosessene i fase 1 har som mål å bidra til å få mer kunnskap om hvordan et strategisk utvalg ungdom opplever og forstår sine liv utenfor viktige samfunnsarenaer som skole og arbeid.[11] Disse opplevelsene har vi som forskere studert ved å sette fokus på den private sfære, der den enkelte informants subjektive narrativer var i fokus.

I den andre fasen kan vi skille mellom to nye kreative prosesser: Den ene prosessen er gjennomføringen av *forestillingens kreative utviklingsprosess* som består av ungdommenes møte med

7) Skuespillerne var: Marit Eriksen, Jeron Verhage, Hanna Sofie Eitrem, Sten Nicolaisen, Sindre Skarding og Rene Rørvik.

8) Bachelorgruppene leverte oppgavene: 1. Inkluderende teater – et vågestykke for aktørene (Riise et.al. 2011), 2. Usedvanlig Teater som arena for utfordring og utvikling (Grosvold et.al. 2011).

9) Teaterorkesteret: ledet av Ole Thomas Gjærum på trompet, Cello: Runa Bergsmo, perkusjon: Geir Nordeng. Dansere: Karin Olsen og Eirik Andre Sellevoll.

10) Analysene av *innholdet* i narrativene fra informantintervjuene publiseres i *Journal of Adolescence*.

11) De utvalgte ungdommene er de ti informantene i studien "Ung identitet uten arbeid" og de 17 skuespillerne i *Usedvanlig Teater*.

det praktiske teaterarbeidet, der utvikling av dramatikk, regi, dramaturgi og skuespillerteknikk inngår. Den andre prosessen i fase 2 er *ungdommenes egne kreative identitetsutviklingsprosesser* som innebærer at ungdommene tester ut nye identiteter for å kunne oppdage hvem de er, kan og vil være, og hvem andre er og kan være for dem. Begge prosessene i fase 2 har som intensjon å skape en teaterforestilling om opplevelsen av ufrivillig utenforskap gjennom å bistå ungdommene i deres utforskning av egen identitet.

I den tredje fasen igangsettes til slutt ytterligere én kreativ prosess: *resepsjonsprosessen* som består av skuespillernes og forskernes møte med publikums reaksjoner. Fase 3 har som mål å presentere en teaterforestilling for en offentlighet med den hensikt at resepsjonsprosessen skal inspirere til en debatt om oppvekstkulturen og mulighetene for å endre den.

Vi velger å betrakte disse fem prosessene gjennom den pragmatiske estetikken, som bl.a. kjennetegnes av den tette dialogen mellom hverdagslivet og kunsten (Dewey 1934; Read 1993). Gjennom bakenforliggende improvisatoriske prosesser og forestillingens teatrale språk og virkemidler kan dermed de opprinnelige informantnarrativene *transformeres* til iscenesatte estetiske spill. Slik *transporteres* forskningsfunnene som nye estetiske narrativer fra informantene via skuespillerne og til et publikum.

Ser man de fem prosessene på denne måten, kan man hevde at teateret blir en kreativ energikilde i forskning og en teatral kunnskapsleverandør til publikum. Helen Nicholson beskriver denne transporten som "(...) going into another world and coming back with gifts" (2005, s. 13).

Eksplorering av de kreative prosessene

De fem kreative prosessene prosjektet inneholder, kan betraktes som dynamiske. De griper nærmest inn i hverandres eksistens. Og gjennom sin væren kan de tolkes som kunnskapsgenererende innenfor et etnografisk forskningsmetodisk paradigme, forstått som *performativ etnografi* hos Norman Denzin (1997):

> *I examine ethnographic and cultural texts turned into poems, scripts, short stories, and dramas that are read and performed before audiences (...). Performed texts have narrators, drama, action, and shifting points of view (...). They are dramaturgical, and they create spaces for the merger of multiple voices and experiences. (Ibid., s. 91)*

I etnoteaterprosjektet har nettopp ønsket om å frembringe *multiple voices and experiences* vært en drivkraft. Denne drivkraften kan sees i sammenheng med grunnforutsetningene for det kvalitative intervjuet som metode, nemlig interessen for det særegne. Faren med et for ensidig fokus på nettopp det særegne kan være at en mister det allmennmenneskelige av syne og dermed blir nærsynt i feltet. Men teaterets kollektive natur spiller opp mot dybdeintervjuets smale nisje og kan dermed fungere som en korrigerende instans for den kvalitative forskeren i analysen av feltet. Når skuespillerne gjør seg kjent med og omformer narrativene, fremheves det gjenkjennelige og det de selv har forutsetninger for å forstå og formidle. Slik skapes noe som bærer i seg elementer av narrativene, men som likevel er nytt og antagelig mer allment.

Forskningsintervjuene

Intervjuet var forskningsprosjektets første kreative prosess. Vi opplevde at det her ble skapt helt nye muligheter for hermeneutisk forståelse når den som søkte kunnskap, beveget seg fra et observerende utenfra-perspektiv og inn i en subjektiv, pågående dialogprosess. Denzin minner nettopp forskeren om at: "(...) rethinking of ethnography is primarily about speaking and listening, instead

of observing" (1997, s. 90). Intervjuene var preget av aktiv fortolkende lytting, stemmebruk og dialog. Når man møter ungdommer som opplever seg avvist, kritisert og forkastet av voksensamfunnet, kan man ikke forholde seg observerende og nøytral. Informantene må gjennom intervjuene motiveres til å bidra med narrativer om skam, tap, nederlag, sinne og håp. Denne motivasjonen kan bare skapes gjennom en tillitvekkende tilstedeværelse fra forskerens side. Intervjuene i feltet var kreative, i den betydning at de var preget av utforskende valg av improvisatorisk og intuitiv natur. Forskeren gjorde foreløpige fortolkninger av narrativene, noe som genererte nye intervjuspørsmål eller reaksjoner og dermed beveget oppmerksomheten i nye retninger, alt utløst av selve dialogen (Kvale 1997). Som forskere var vi eksplorerende og på søken etter ny kunnskap gjennom intervjuene, som så dannet basisen for scenarioskisser som skuespillerne fikk ved prøvestart. Forskernes fortolkning av intervjuene dannet grunnlaget for prosjektets andre kreative prosess: *skuespillernes idéprosesser*.

Skuespillernes idéprosesser

Som etnografiske forskere i ungdomskulturfeltet var vi opptatt av at forskning best gjøres gjennom en eksplorerende dialog med ungdommene selv. Derfor hevder vi at deres kreative idéprosess i manusarbeidet i stor grad også handler om *inclusive research* (Walmsley, Johnson 2003) og ikke kun teaterproduksjon. Refleksjonene som ungdommene gjorde under veiledning av instruktøren, handlet om hvordan de skulle klare å omgjøre fortellingene og livserfaringene sine til mulige spillbare handlinger, noe man ofte kaller *autobiographical performance work* (Govan, Nicholson, Normington 2007). De kreative ideprosessene var preget av et relasjonelt fysisk og emosjonelt samspill. Improvisasjonsøvelser, mime, tablåer og forumspill ble brukt som metoder.

Prosessene endte opp i små scener, frysbilder og tankekart, som vi dro med oss i utformingen av den endelige forestillingen. De sceniske ideene som ble skapt, stilte viktige spørsmål til vårt bestående samfunn og sådde frø til undring og ettertanke. Den estetiske dimensjonen har nettopp denne egenskapen av å kunne sette spørsmålstegn ved samfunnet og åpne opp for: "/…/ possibilities and new implications rather than answers (...), [this] is ultimately at the core of our enterprise and (…) it is what makes us and the products of our research different" (Bell 2009, s. 260). Teatermediets særegenheter hjalp forskningsprosessen ett skritt nærmere nye viktige forskningsspørsmål.

Forestillingens kreative utviklingsprosess

I prosjektets tredje kreative prosess er instruktørens dramaturgiske valg i sentrum. Forestillingens kreative utviklingsprosess hadde fokus på form, spillestil, innøving og utprøving, sang, utvikling av notemateriell, koreografi og utvikling av sceneløsninger og scenografi. Forestillingen ble skapt med tanke på å generere ny viten om ungdom utenfor arbeid og skole, og for å kommunisere denne viten ut i samfunnet. Det var derfor nære bånd mellom forskningen og kunsten i denne fasen. De australske forskerne Brad Haseman og Daniel Mafe (2009) er nettopp opptatt av at denne nære dialogen mellom kunst og forskning kan handle om å benytte kunstens egne arbeidsmetoder, fagterminologi og anvendt språk i det praktiske arbeidet med å skaffe til veie nye rådata og analysere seg frem til funn, slik vi har gjort i vårt prosjekt.

I forestillingens utviklingsprosess arbeidet vi mye med samholdet i gruppen gjennom å påpeke at vi *alle* er annerledes. Gjennom brainstorming og narrativer om egne og andres opplevelser ble annerledesheten til noe som kunne deles. Ideen om et fellesskap i annerledesheten åpnet opp for nye innfallsvinkler til å forstå seg selv og de andre, herunder muligheter for nye allianser og relasjoner.

Teaterproduksjonen reetablerte således det Zygmunt Bauman (2001, s. 34) kaller *savnet felles-*

skap, et sted der ingen gjør narr, erter oss for vår klossethet, og der det er noen til å holde oss i hånden i sorgens stund. Bauman beskriver hvordan fellesskapet forvitrer:

> *Tanken om at evner og talenter, og utelukkende det, skal belønnes, blir lett omgjort til et selvforherligende privilegium som de mektige og vellykkete kan bruke til å bevilge sjenerøse goder til seg selv fra samfunnets felles ressurser. Et samfunn som står åpent for alle talenter, blir i praksis et samfunn der det at enkelte ikke kan oppvise spesielle evner, betraktes som grunn nok til å henvise dem til et liv i underlegenhet. (Ibid., s. 97)*

Dette livet i underlegenhet hadde flere av informantene sterke fortellinger om, som skuespillerne gjenkjente og derfor iscenesatte i tråd med Phillip Auslanders forståelse av iscenesettelser i den postmoderne kunsten. Han hevder at "(...) acting is a demonstration of self with or without a disguise" (Auslander 1997, s. 30). Skuespillerne i *Usedvanlig Teater* ble på denne måten vitner som kun fremstod med særegne individuelle historier, som likevel berørte et bredt publikum. Det teatrale grepet i "Ufrivillig utenforskap" kan knyttes til det vi kaller representasjonskritikken. Det innebærer at vi i vår tid ikke lengre kan basere et politisk engasjert teater på å representere visse universelle sannheter som en objektiv fremstilling av virkeligheten (Auslander 1997). Vi ser teaterforestillingen som virkelighetskonstituerende innen et sosialkonstruktivistisk paradigme og ønsket ikke i kommunikasjon med publikum å lede an til konklusjoner. Derimot ønsket vi å oppfordre til undringer, nye spørsmålsstillinger og kritisk selvstendig refleksjon gjennom det Norman Denzin kaller *presentational theatre* (1997, s. 97). Presentational theatre kan karakteriseres av at logikken i det representative, realistiske teater er fjernet, og handlingene som utspilles, kan være klipp fra en fiksjon. De kan kanskje fremstå som en mulig reell hendelse, men kun presentert i for eksempel en absurd form. Dette kunstneriske valget tok vi når vi spilte ut en mobbescene i fiktivt klasserom. Resultatet ble komikk gjennom japansk-blacktalk. Dette valget tok vi nettopp for å indikere det uforståelige i det å ha lærevansker og bli utestengt av skolefelleskapet av den grunn. Publikum måtte da selv danne seg sin mening utfra: "(...) what is suggested, rather than from what is literally shown" (ibid.).

Gjennom bruk av denne teaterformen lot vi det være opp til publikum å tolke det opplevde innen rammene av sine liv. På den måten kan teateret bli virksomt og være en mulig kraft i endring av holdninger. Forestillingens kreative utviklingsprosesser kan betraktes som et bakteppe for både publikums og skuespilleres egne identitetsprosesser, fordi:

> *Performance is interpretation (...). Performance events always occur in a context – those immediate and historical, social, political, biographical, and aesthetic factors that shape the understandings persons bring to, and experience during the performance. (Ibid.)*

Ungdommens egne identitetsprosesser

Teaterproduksjonens fjerde kreative prosess omfatter det som foregikk i refleksjonsgruppen, gjennom den estetiske fordoblingen og i det relasjonelle samspillet i teatergruppen. Alle disse arenaene representerte muligheter for viktige innspill i *ungdommenes pågående identitetsprosesser.* Identitet kan forstås i lys av mange ulike perspektiver. I vår tid ser vi en økende interesse for identitetsproblematikk, og Kroger forklarer fenomenet slik: "(...) individual identity has become a relatively recent problem in those societies that do not prescribe specific adult roles and life philosophies for their youth" (Kroger 2007, s. 12).

Alle ungdommene i teaterprosjektet lever i et samfunn som i liten grad gir klare modeller for voksenrollen og ikke foreskriver regler for hva som skal styre valgene i livet (Kroger 2007). Har man i tillegg verken arbeid eller skoletilbud, vil viktige identiteter ikke kunne utforskes (Kieselbach 2006).[12] Teatergruppen fungerte imidlertid som et sted for utprøving av gamle og nye identiteter. I diskusjonen etter premieren tok en av skuespillerne mikrofonen og sa at det "å ta ordet slik som nå", hadde hun ikke våget for åtte uker siden. Hun hadde lært å snakke til et publikum på vegne av seg selv og andre. Både det sosiale samspillet, aksepten og anerkjennelsen de medvirkende får fra gruppen, samt styrken de opplever individuelt ved å utfordre sine angster i et trygt fellesskap, ser ut til å være bidrag i identitetsutviklende prosesser (Riise et. al. 2011; Grosvold et. al. 2011).

Erikson (1968) ser på ungdomstrinnet som spesielt viktig i identitetsutvikling. Han mener at aktiv utprøving av ulike identiteter er avgjørende for å forhindre for tidlige fastlåste identitetsvalg, i form av 'foreclosure', eller alternativt: en manglende evne til å velge, i form av rolleforvirring (ibid.). Teatergruppen gav ungdommene en slik mulighet for aktiv utprøving av ulike identiteter eller et 'moratorium', som Erikson kaller det:

> *(...) psychosocial moratorium to Erikson meant a delay of adult commitments by youth as well as a period of permissiveness by society to allow young people the exploration time necessary to make deeper and more meaningful psychosocial commitments. (Kroger 2007, s. 12)*

Mye tyder på at drop-out ungdommene i teatergruppen nettopp ikke hadde fått muligheter til en trygg utprøving av viktige identiteter innenfor rammen av sitt eget mestringsregister. Gitt denne muligheten i teatergruppen, kom de seg opp om morgenen, holdt tider og tok ansvar for planlegging og arbeidsoppgaver. Ingen av aktørene droppet ut i løpet av ti uker.

Refleksjonsgruppen var også en arena for potensielle identitetsprosesser. Å komme sammen og snakke om opplevelsene av å delta i teatergruppen var viktig for å fange opp eventuelle vanskelige følelser og belastninger som oppstod når teaternarrativene berørte ungdommenes personlige narrativer. Innenfor det narrative perspektivet på identitet hevder man at vi kommer til å leve de fortellingene vi lager oss om våre liv (Kroger 2007). I refleksjonsgruppen prøvde aktørene å nærme seg de fortellingene de hadde laget om seg selv, sine angster og styrker, sine erfaringer og drømmer, og hvordan arbeidet i teatergruppen utfordret og til tider endret disse narrativene. Møte med de andre skuespillerne skapte muligheter for nye narrativer, som når en av ungdommene sa til en annen: "Redd? Jeg synes du virker ganske modig jeg – du synger jo fra scenen for søren!"

Resepsjonsprosessen

Teaterproduksjonens femte og siste kreative prosess handler om samspillet mellom publikum og aktørene. Aktørenes evne til å kommunisere med publikum, formidle en historie og få energi fra salen, er avhengig av en dialog der også publikums lydhørhet spiller inn, på en slik måte at: "(...) the stage becomes a flexible playground in which the epic presentations of place, time and characterisation embrace the audience as collaborators in an imaginative journey" (Covan, Nicholson, Normington 2007, s. 58).

I anvendt teater hevder Mienczakowski et. al. (2002) at: "(...) one needs to remember that audiences may also collectively share responses to emotional stimuli (...) and join in what may be described as constructed catharsis" (ibid., s. 35). Prosessen med å dele responser på emosjonelle

12) Kieselbach skriver om viktige roller og identiteter som arbeidstaker, elev, ansatt, lærling, kollega, underordnet, leder, ansvarshavende, kompetent osv.

stimuli var en av forskernes intensjoner med forestillingen. Derav også bruken av politisk debatt rett etter forestillingen, på scenekanten. Publikums umiddelbare reaksjon var bl.a. et resultat av etnoteaterproduksjonens kreative prosesser. De gav klart uttrykk for at denne typen teater, dette ekte, vibrerende og opplevde livet, midt imellom rollen og privatpersonen, var helt nytt for dem. I den politiske debatten som fulgte, fortalte publikum om hvordan de opplevde forestillingens estetiske univers som en slags "edited reality" i Denzins forstand (1997, s. 96). Denzin beskriver at man gjennom etnografisk teater "(...) stirs the critical, emotional imagination of the audience" (ibid., s. 97), noe vi opplevde i diskusjonen etter *Ufrivillig utenforskap*. Den politiske debatten skapte nye former for diskusjoner, og politikerne som deltok, uttrykte eksplisitt at de opplevde reell dialog med helt nye målgrupper gjennom teateret. Dialogen mellom skuespillerne, publikum, forskerne og politikerne var fruktbar og improvisatorisk i sin karakter. Debattantene hadde blitt rørt over ungdommenes sterke nærvær i spillet, men også overrasket over deres evner til scenisk å fortelle en samfunnskritisk historie, så ærlig og sårbart. Teaterforestillingen ble også i media godt mottatt, fordi den ble tolket som et nytenkende og kreativt *applied theatre*-prosjekt om og for marginalisert ungdom. Lokalavisen skrev:

> *"Teatervekker" (...). Det hadde handlet om å bli sett. Ofte er det ikke mer som skal til. Det er liten tvil om at de ufrivillig utenforskap-ungdommene hadde vokst på å være deltakende, og kanskje står de bedre rustet til å møte hverdagen i etterkant. Men det viktigste er kanskje at våre folkevalgte har fått noe å tenke på, og som ikke så lett går i glemmeboka. Mye takket være et sterkt og inkluderende teaterstykke, som nesten er for godt til å være prosjektbasert. (Andersen 2011, s. 28)*

Kritiske spørsmål

Vi har gjennom artikkelen analysert og forsøkt å reflektere over egen etnoteaterforskning – i den grad det er mulig å være hermeneutisk granskende overfor egen praksis, uten hjelp fra et utenfrablikk. Vi vil derfor avslutningsvis prøve kritisk å vurdere – nå med en viss avstand til empirien – hvorvidt art-based-research og etnoteatermetodikk er hensiktigmessige metodiske stier å anbefale andre forskere å gå. Forskning og teaterkunst kan tolkes som en gjensidig dialogprosess preget av kreativitet, slik vi har forsøkt å vise. Likevel ligger det i et prosjekt som dette et klart dilemma i den kreative forskerposisjon. En må kunne spørre seg om så ulike sfærer som *kunst* og *vitenskap* faktisk er i stand til dynamisk å gå den andre i møte, slik vi har valgt å fremstille det?

I rollen som forsker ønsker man nysgjerrig å lete seg frem til årsaker, handlingsmønstre, samfunnsstrukturer, kritiske problemstillinger – for å tolke, analysere og muligens også konkludere. I rollen som teaterkunstner vil man gjerne være i flyt, stille seg undrende, være avkledd for normer, være i nuet, fleksibel og åpen for å velge helt nye veier, fremfor å være nøyaktig, systematisk, planleggende og konkluderende. Det er derfor en utfordring å skulle forene disse to sfærene for å forsøke å generere ny kunnskap om et felt, som f.eks. ungdom utenfor arbeid og skole i et velferdssamfunn. Feltet er sammensatt av mangfoldige livshistorier som både skiller seg fra og likner hverandre. Feltet er skapt av individuelle opplevelser, ulike generasjoners kollektive erfaringer og generelle samfunnstrekk. Det å ta et dypdykk i ti informanters liv for å formidle disse historiene gjennom 17 unge røster og kropper, med den intensjon å skape ny kunnskap og påvirke lokalsamfunnet, innebærer klare utfordringer og begrensninger for forskeren, rent metodisk sett. For teaterkunstneren derimot er det nettopp denne klare avgrensningen til det lokale, det som er site-spesific og sært, som blir teatralt spennende.

Utfordringen ligger nettopp i å arbeide ut fra det spesifikke for å forme et estetisk univers som kan berøre andre. Dilemmaet i den kreative forskerposisjon er virkelig til stede i et prosjekt som dette. Kanskje er ikke alle ledd i prosjektet like godt i dialog med hverandre til enhver tid? Muligens må kunsten vike for forskningen på noen tidspunkt dersom en skal få såkalte valide data? Noen ganger må kanskje noe av forskningens krav til nøyaktighet og stringent metodikk forsakes når en skal skape gripende scener med samfunnskritikk som svir.

Men vi er av den oppfatning at i en verden i stadig endring vil også kunsten og vitenskapens modeller for forståelse og praksis utfordres. Kanskje trenger vi dialoger mellom disse to feltene hvor informasjonsflyten går raskere og mer direkte i møter mellom mennesker? Ungdommene vi møtte, har ikke tid til å vente på at de vitenskapelige artiklene kanskje blir allmenn kunnskap hos journalister, fagfolk, foreldre og politikere. De trenger å komme i en her-og-nå–dialog med skolen, arbeidslivet og samfunnet for øvrig. De trenger modeller for forskning som involverer dem direkte og gjør dem til aktører, mens de bidrar til kunnskap og er medskapere i kreative mestringsprosesser, som kan stille deres problemer og behov under debatt. Eller som Bell skriver det, vi trenger åpnere "(...) 'research' paradigms and methodologies (...) to generate understanding of our academic modes of production and a more nuanced understanding of the place of creative production within the academy" (Bell 2009, s. 261).

Litteratur

Andersen, Tom I. 2011. Teatervekker. *Harstad Tidende*, 16.05.2011., s. 28.

Alexander, Keith, B. 2005. Performance Ethnography: the Reenacting and Inciting of Culture. In: Denzin, Norman, Lincon, Yvonna, S. (ed). *The Sage Handbook of Qualitative Research – third edition*. London: Sage Publications.

Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance: essays in modernism and postmodernism*. London: Routledge.

Bauman, Zygmunt. 2001. *Savnet felleskap*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.

Bell, Sharon. 2009. The Academic Mode of Production. In: Smith, Hazel, Dean, Roger (ed). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dewey, John. 1934. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.

Denzin, Norman. 1997. *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*. London: Sage.

Erikson, Erik, H. 1968. *Identity: youth and crises*. New York: W.W. Norton & Company.

Gadamer, Hans-Georg. 2010. *Sannhet og metode*. Oslo: Pax Forlag.

Govan, Emma, Nicholson, Helen, Normington, Katie. 2007. *Making a Performance: Devising histories and contemporary Practices*. London: Routledge.

Grosvold, Alf J., Kireeva, Anna, Nordmo, Glen, Rødum, Lisa B. 2011. *Usedvanlig Teater som arena for utfordring og utvikling.* Bacheloroppgave ved Vernepleierstudiet. Harstad: Høgskolen i Harstad.

Haseman, Brad, Mafe, Daniel. 2009. Acquiring Know-How: research Training for Practice-led Researchers. In: Smith, Hazel, Dean, Roger (ed). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Horng, Jeou-Shan, Hu, Monica. 2009. The Creative Culinary Process: Constructing and Extending a Four-Component Model. *Creativity Research Journal.* 21:4, s. 376-383.

Hammer, Torild. 2003. *Youth unemployment and social exclusion in Europe, A comparative study*. Bristol: The Policy Press.

Kaufmann, Geir. 2006. *Hva er kreativitet*. Oslo: Universitetsforlaget.

Kieselbach, Thomas, Winefield, Anthony, Boyd, Carolyne (ed.). 2006. *Unemployment and Health: International and interdisciplinary Perspectives*. Bowen Hills: Australian Academic Press.

Kroger, Jane. 2007. *Identity development. Adolescence through adulthood*. London: Sage Publications.

Kvale, Steinar. 1997. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Leavy, Patricia. 2009. *Method meets art: Art-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press.

Mienczakowski, Jim, Smith, Lynn, Morgan, Steve. 2002. Seeing Words-Hearing Feelings. Ethno drama and the Performance of Data. In: Bagley, Carl, Cancienne, Mary B. (ed). *Dancing the data*. New York: Peter Lang.

Nicholson, Helen. 2005. *Applied Drama: the gift of theatre*. London: Palgrave McMillan.

Petersen, Anne. C., Mortimer, Jeylant, T. 1994. *Youth unemployment and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Read, Alan. 1993. *Theatre & everyday life: An ethics of Performance*. London: Routledge.

Riise, Torgeir M., Johnsen, Liv B., Rolness, Siri K., Gjertsen, Erlend, Rubach, Paul R. 2011. *Inkluderende teater – et vågestykke for aktørene.* Bacheloroppgave ved vernepleierutdanningen. Harstad: Høgskolen i Harstad.

Ross, Malcolm. 1978. *The creative arts*. London: Heinemann Educational Books.

Saldana, Johnny. 1998. Ethical issues in an Ethnographic Performance Text: the dramatic impact of juicy stuff, *Research in Drama Education.* Oxfordshire: Cartfax Publishing Company, 3:2, s. 181-96.

Saldana, Johnny. 2005. *Ethnodrama: An anthology of reality of theatre*. Oxford: AltaMira Press.

Walmsley, Jan, Johnson, Kelley. 2003. *Inclusive research with people with learning disabilities-past, present and future*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Rikke Gürgens Gjærum
F*ørsteamanuensis i anvendt teater* ved Harstad University College, Norge. Post.doc. og doktorgrad i drama/teater fra NTNU under Professor Bjørn Rasmussen. Arbeider nå som visiting academic under Professor Helen Nicholson ved University of London. Forskningsinteresser er applied theatre, disability theatre, diskursanalyse, forskningsmetodologi og forumteater.

Gro Hilde Ramsdal
F*ørstelektor* i psykologi ved Harstad University College, Norge. Førstekompetent, Cand.psychol. og psykologspesialist med ti år i terapierfaring fra psykiatrisk senter. Ansvar for psykologifaget ved vernepleierstudiet i Harstad de siste 16 årene. Forskningsinteresser er selvfølelse, narsissisme, forumteater som pedagogisk virkemiddel i kommunikasjonsundervisning.

Kollektiv kreativitet i forestillinger

Om differanse, ambiguitet og kreativitetens paradoks

Af Siemke Böhnisch

Kollektiv kreativitet og feedbacksløyfer

Kreativitet i teaterkunsten har blitt beskrevet som sosial og kollektiv. Det har skjedd først og fremst med tanke på prøveprosesser frem til premieren (Kurzenberger 2009). Men tanken kan tenkes videre. Kollektiv kreativitet kan også oppspores etter at prøveprosessen er avsluttet: i publikums bidrag til forestillinger, i aktørensembles adhocstrategier på scenen og ikke minst i dynamiske prosesser mellom aktører og publikum, såkalte feedbacksløyer i forestillinger.

Når man anvender kreativitetsperspektivet på den måten, impliserer det et åpent verkbegrep – et verkbegrep som kan minne om et resepsjonsestetisk tankesett. Resepsjonsestetikken har satt fokus på tilskueres kreative bidrag til verkets tilblivelse i form av resipientenes meningsproduksjon. Et performativt tankesett tar det hele ett skritt videre. Publikums potensielle medvirkning i forestillinger gjelder da ikke bare tolkningen, men også selve forløpet av teaterbegivenheten. Fokuset rettes mot publikums hørbare og synlige bidrag der-og-da i forestillingen. Kollektive prosesser kommer i synsfeltet. Som konsekvens blir verkbegrepet enda mer dynamisk enn i et resepsjonsestetisk perspektiv (Böhnisch 2010), eller det blir avskjediget for godt, som i Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen (2004).

I en kritisk rekonstruksjon av Fischer-Lichtes feedbacksløyfebegrep (2004) har jeg tidligere lagt frem et alternativt syn på feedbacksløyfer (Böhnisch 2010; 2011a). Kort sagt, erstatter jeg Fischer-Lichtes binære tenkning med en graduell modell ved å anta at feedbacksløyfer inneholder både det planlagte og det ikke-planlagte, det gjentagbare og det ikke-gjentagbare, det intensjonale og det tilfeldige. Mens Fischer-Lichte fokuserer på feedbacksløyfers såkalte urådbarhet (*Unverfügbarkeit*),[1] spør jeg i hvilken grad og på hvilken måte feedbacksløyfer er styrt av de involverte. Dermed flytter jeg fokuset fra det generelle faktumet at feedbacksløyfer aldri kan planlegges og styres fullstendig, til forskjeller mellom ulike feedbacksløyfer. Jeg lokaliserer styring ikke bare i den forutgående planen for forestillingen (iscenesettelsesstrategier), men også der-og-da i forestillingen (adhocstrategier). Dessuten antar jeg at ulike former for henvendthet, både fra aktørenes og fra publikums side, er relevante for å forstå feedbacksløyfeprosesser. Forskjeller mellom feedbacksløyfer kan da knyttes til spillestiler, publikumsstiler, sjangerkonvensjoner samt til forestillingers tekniske og kulturelle rammer.

Det finnes en opplagt link mellom feedbacksløyfetesen og kreativitet: I den grad feedbacksløyfer innebærer noe som ikke kan forutses, åpner det opp for kollektiv kreativitet i forestillinger. Graderer man feedbacksløyfebegrepet slik jeg gjør, innebærer det at forestillinger kan være preget av kollektiv kreativitet i ulik grad. Forskjellige sjangerkonvensjoner, spillestiler, publikumsstiler og forestillingsrammer gir i ulik omfang og på ulike måter rom for kollektive kreative prosesser i forestillinger.

Vi kan dessuten skille mellom et *potensial* for kollektiv kreativitet og dets *realisering*. En bestemt spillestil eller rammesetting kan åpne opp og legge til rette for kollektiv kreativitet, men garanterer ikke at dette potensialet faktisk blir realisert i en konkret forestilling. Omvendt gjelder: Ser vi at kollektiv kreativitet utfolder seg i en konkret forestilling, kan det være relevant å undersøke

1) For en diskusjon av begrepet se Böhnisch 2010, s. 109-111.

hvordan iscenesettelsen (planen for forestillingen) åpner opp og legger til rette for den. Et skille mellom potensial og realisering gjenspeiler den generelle kreativitetsteoretiske tesen om at kreative prestasjoner kan forberedes, men ikke forutses (Schmidt 1988, s. 45). Når man skiller potensial og realisering, kan man ta høyde for betydningen av det uforutsette og ikke-planlagte for kreative prosesser og samtidig få øye på at evnen til å utnytte det tilfeldige henger sammen med at vedkommende er "forberedt" (Kurzenberger 2009, s. 200f).[2] Et tilsynelatende paradoks som korresponderer med mitt syn på forestillinger som unike hendelser *og* planlagte strukturer, tilfeldige *og* intensjonale (Böhnisch 2010, s. 277, 281).

Kreativitet som et iakttakerkonsept

I det følgende låner jeg en konstruktivistisk tilnærmingen til kreativitet som et *iakttakerkonsept* fra den tyske litteraturteoretikeren Siegfried J. Schmidt (1988, s. 40). I dette perspektivet er det lite meningsfylt å spørre hva kreativitet *er*. I stedet undersøkes hva iakttakelse og tilskrivning av kreativitet forutsetter, innebærer og (kan) brukes til (ibid.). Feedbacksløyfer må inneholde noe som ikke kan forutses, for at vi skal kunne tale om kollektiv kreativitet i forestillinger. Det holder imidlertid ikke at det skjer noe som ikke kan forutses. Nyhetskriteriet er, ifølge Schmidt, nødvendig, men ikke tilstrekkelig for tilskrivning av kreativitet (ibid., s. 47). I tillegg må det nye oppfattes som vellykket eller betydningsfullt. Kreativitet har blitt definert på mange forskjellige måter, men disse aspektene ser ut til å gå igjen. Det handler om å skape noe nytt som både er overraskende og verdifullt, sett med "en relevant observatørs blikk" (ibid.). Jeg går ut fra at verdien oppleves mer eller mindre umiddelbart av iakttakeren som attribuerer kreativitet, men at det ikke nødvendigvis er enkelt å sette ord på den. Ikke desto mindre vil det med hensyn til kreativitetsattribusjonens kontekstualitet være relevant å spørre: Nytt og betydningsfullt – på hvilken måte, i forhold til hva og for hvem?

Spesiell interesse vil jeg vie hypotesen om kreativitetens paradoksale struktur, som ifølge Schmidt er konsensus i mange ulike syn på kreative prestasjoner (ibid., s. 38f). Han gjør oppmerksom på at denne strukturhypotesen samtidig kan leses som en hypotese om kreative *prosesser*: "Mestring av det paradoksale" blir da ansett som en vedvarende utfordring for de involverte (ibid., s. 39). At hypotesen kan leses i forhold til både prosess og produkt, gjør den interessant med hensyn til min konseptualisering av feedbacksløyfer som både planlagt og ikke-planlagt samt til et skille mellom kreativitetspotensial og -realisering.

Et kreativitetspotensial

Jeg skal nå se nærmere på et kreativitetspotensial knyttet til en publikumsgruppe som er nokså nyoppdaget i et teaterhistorisk perspektiv: barn mellom null og tre år. I min tidligere forskning på teater for de minste har jeg ikke eksplisitt anvendt kreativitetsperspektivet, men det ligger der implisitt. For eksempel i starten av min ph.d.-avhandling (Böhnisch 2010) hvor jeg tar utgangpunkt i mine egne tilskuererfaringer fra en produksjon for de minste, *Dråpene* av Lund & Ousland (2000–2006):

> *Barnas måte å være tilskuere på tilfører noe vesentlig til denne teatersituasjonen. Teaterets hendelsesdimensjon blir aktualisert på en for meg ny og inspirerende måte. Slike teateropplevelser er utgangspunkt for denne avhandlingen. Min hypotese er at kvaliteten i slike forestillinger ikke kan beskrives uten at de svært unge tilskueres hørbare og synlige bidrag dras inn i analysen. Dessuten antar jeg at barns hørbare og synlige bidrag gir spesifikke utfordringer til aktørene, og at de valgte estetiske strategiene kan leses som svar på disse utfordringene. (Böhnisch 2010, s. 7)*

2) Min oversettelse. Det samme gjelder alle etterfølgende sitater fra fremmedspråklige tekster.

Den implisitte kreativitetstilskrivningen skjer ut fra mitt perspektiv som voksen og teatervant tilskuer, som attpåtil er teaterforsker og interessert i et performativt teaterbegrep (ibid., s. 7f). Og avhandlingen kan leses som et forsøk på å sette ord på den nye kvaliteten som slo meg allerede i mitt aller første møte med teater for de minste.

Kreativitetsperspektivet gjenfinnes også i scenekunstneres prosjektevalueringer: "[D]en kunstneriske prosessen [har] ikke skilt seg fra arbeidet med prosjekter tenkt for voksne – men selve møtet med de små barna har nok fått oss inn i noen nye 'rom' som utøvere, hvor særlig det å utsette seg for, og det å tørre et så direkte og intenst nærvær… er det 'springende punkt'!" (Borgen 2003, s. 52).[3] Igjen beskrives barnas måte(r) å være til stede på som avgjørende for at det oppstår noe nytt og betydningsfullt. Her sett i forhold til aktørenes tidligere praksis som utøvende kunstnere. Den metaforiske beskrivelsen ("nye 'rom'") favner en relevant og verdifull erfaring, som det åpenbart ikke er lett å sette ord på. Samtidig tilføyer formuleringen "å utsette seg for" to aspekter som jeg mener er verdt å se nærmere på. Den indikerer at kreativitetspotensialet knyttet til de minste barna ikke er uavhengig av scenekunstnernes valg. Dessuten rommer den en ambivalens eller ambiguitet. Mens det er verdifullt å få tilgang til nye "rom", er det tydeligvis ikke bare enkelt og ufarlig å aktivere det jeg kaller et kreativitetspotensial. Dermed nærmer vi oss kreativitetens paradoksale struktur.

Differanser

I et konstruktivistisk perspektiv er betingelsen for muligheten av kreativitet en differanse mellom det "normale" og det "andre". Først "eksistensen av en normalitet og forventning" gjør det mulig at noe oppleves som uforutsett, overraskende og nytt (Gumbrecht 1988, s. 12). Og det handler ikke bare om å kunne *iaktta* noe som nytt, men også om å kunne *dra nytte* av det (ibid.). "Teoritrikset", som systemteoretikeren Niklas Luhmann (1988, s. 18) kaller det, er at man ikke tenker enhet, men interesserer seg for differanser.

I teater for de minste finnes det en signifikant erfaringsdifferanse mellom barna og de voksne deltakerne i teaterhendelsen. Så lenge teater for denne aldersgruppen er et relativt lite utbredt kulturelt fenomen, er mange av barna for aller første gang på teater når de blir tilskuer i en forestilling. Som *førstegangstilskuere* møter de opp uten teatrets "ytre ramme" (jf. Bennett 1997). Barna har ikke med seg den allmenne kulturelle konstruksjonen som teater ellers bygger på, den tause kunnskapen om spilleregler, som vanligvis tas for gitt. Førstegangstilskuere kan dermed bli det "andre".

Det enkelte barnet kommer selvfølgelig ikke med blanke ark. Det har erfaringer, kategorier og skripter fra andre kulturelle kontekster som vil ligge til grunn for dets teateropplevelse og måter å forholde seg på. Men i publikum som kollektiv kan det ikke forutsettes en felles kulturell konstruksjon av teatersituasjonen som sådan. Dermed mister teaterhåndteringen sin selvfølgelighet. Det kan for eksempel ikke tas for gitt at barna er henvendt mot scenen og aktørene i sin persepsjon, og heller ikke at de er diskré i sine måter å vende seg bort på. Dessuten kan man ikke uten videre anta at barna holder seg på "sin side" i teatersalen. Tilskuerrollen må dannes der-og-da, og kunstnerne må dessuten ta stilling til hvordan barnas eventuelle ikke-diskré bidrag skal håndteres. Hvordan kan scenekunstnerne møte denne utfordrende situasjonen, og hvilke konsekvenser har det for et kreativitetspotensial?

To strategier og et tredje alternativ

I første omgang kan vi skille mellom to motsatte strategier. Scenekunstnere kan enten forsterke eller bygge ned grensene mellom tilskuere og aktører. Forsterket blir de for eksempel ved at aktørene

3) Borgen siterer her to ikke navngitte scenekunstnere som deltok i det norske prosjektet Klangfugl – Kunst for de minste.

i forkant av forestillingen eksplisitt delegerer ansvar til barnas voksne ledsagerne for ikke å la barna gå på scenen (jf. Ahlers & Damberg 2005), ved at det settes opp et fysisk hinder mellom scene og sal som barna har vanskeligheter med å overskride på egenhånd (f. eks. i *Soldans og Månespil* av Corona La Balance), eller ved at scenelyden blir elektronisk forsterket slik at publikumslyder får mindre gjennomslagskraft i forløpet (f. eks. i *Skal vi danse?* av Uppercut Danseteater). I motsatt ende av skalaen ligger strategier som tar bort grensen mellom scene og sal og minsker det funksjonale skillet mellom tilskuer- og aktørrolle, slik det skjer når tilskuerne får bevege seg og agere fritt i en installasjon (f. eks. i *Le Jardin du Possible* av Benoît Sicat, jf. Kuhn 2009).

Selv om disse to alternativene går i diametralt motsatt retning, har de noe vesentlig til felles. Begge to fører til at differansen mellom førstegangstilskueres potensielt ikke-diskré deltakelse og teaterinstitusjonens veletablerte spilleregler får mindre effekt. Følger vi den konstruktivistiske tesen om betingelsen av muligheten for kreativitet, så minsker samtidig kreativitetspotensialet som ligger i selve differansen. I den henseende blir et tredje alternativ spesielt interessant: Når scenekunstnere velger å ikke skjerme det sceniske forløpet mot førstegangstilskueres ikke-diskré bidrag, og samtidig gjør forestillingen avhengig av funksjonalt adskilte tilskuer- og aktørroller.[4] Slik kan differansen mellom førstegangstilskuere og teaterinstitusjonens "normalitet" i større grad bli virksom.

Avbrytelser og instabilitet

Når man lar denne differansen bli virksom, tar man sjansen på "avbrytelser" (jf. Christoffersen 2011) og instabilitet underveis i forestillingen. Det er her kreativitetspotensialet ligger. Samtidig fører det oss på spor av kreativitetens paradoks: Det finnes ingen garanti for at det kommer noe verdifullt ut av instabiliteten. Tvert imot, den kan bli uhåndterlig og nedbrytende. For å undersøke paradokset skal jeg se nærmere på det jeg har kalt en ikke-diskré publikumsstil (Böhnisch 2010). Jeg vil her ikke diskutere om den med rette kan kalles en stil, men bare skissere utvalgte aspekter som er relevante for å kunne forstå avbrytelsenes og instabilitetens karakter.

For det første er ikke-diskré bidrag godt hørbare og synlige for de andre deltakerne og kan dermed trekke deres oppmerksomhet på seg. Innspillene kan være høylytte eller kraftige, men må ikke være det for å kunne betegnes som ikke-diskré. Det handler om at de er påfallende – og det er som regel avhengig av konteksten. Er det meget stille i salen, vil en lavmælt verbalisering eller gråting være godt hørbar. Beveger en seg forsiktig mot scenen mens alle andre sitter i ro, vil denne forflyttingen tiltrekke seg oppmerksomhet. Det er altså den kollektive oppmerksomhetsprosessen som blir potensielt instabil, ved at påfallende bidrag fra tilskuere kan trekke oppmerksomheten bort fra det sceniske forløpet og oppleves som "forstyrrelse".

I tillegg til å være påfallende er det vesentlig at bidragene kommer på – hva jeg i mangel av bedre alternativer vil kalle – tilskueres eget initiativ. De er ikke igangsatt av aktørene på scenen, altså ikke resultat av en såkalt publikumsaktivisering. Det kan være et hårfint skille som er vanskelig å trekke. Ikke desto mindre er det viktig i forhold til et kreativitetspotensial. En aktør kan for eksempel signalisere åpenhet for barnas innspill, uten å igangsette dem, med hjelp av et åpent blikk som først og fremst er mottakelig (Böhnisch 2011b). Samtidig kan formuleringen "på eget initiativ" bli problematisk. For eksempel når en impuls fra den sceniske handlingen springer over fra scene til sal: Et barn bryter ut i et høylytt latterrop som matcher den sceniske handlingens eksplosive og overraskende lyd og bevegelse (ibid., s. 12). Poenget med hensyn til en ikke-diskré publikumsstil er at den sceniske handlingen ikke krever et slikt påfallende svar. Barnets utrop er i den forstand ikke innskrevet i planen, og det kan likeså godt skje at tilskuerne forblir stille i dette øyeblikket. De ikke-

4) Se også min artikkel "På spor av en tredje poetikk i teater for de minste" (Böhnisch 2011b), hvor jeg belyser kunstpedagogiske implikasjoner av en poetikk som verken er avantgardistisk eller klassisk.

diskré bidragene kan derfor variere sterkt fra forestilling til forestilling og forblir uforutsigbare på detaljplan. Instabilitet oppstår dermed ikke bare i den kollektive oppmerksomhetsprosessen, men også i forhold til aktørenes rutiner for å gjenta et gjennomprøvd opplegg i møte med tilskuerne. Avbrytelsen gjelder da selve mulighet for gjentakelse.

Det siste aspektet jeg vil nevne, er at de ikke-diskré bidragene kan utvikle en betydelig egendynamikk. Det gjelder særlig når individuelle (re)aksjoner forvandler seg til kollektive publikumsaksjoner (Böhnisch 2010, s. 191f, 204), men også når for eksempel et barn mistrives og begynner å gråte (ibid., s. 208-218). Denne egendynamikken kan føre til at noe som i utgangspunkt var et svar eller en reaksjon på en scenisk hendelse, og som hadde kontakt med det sceniske forløpet, står i fare for å miste denne kontakten. Instabilitet og avbrytelser gjelder da den gjensidige kontakten mellom tilskuere og aktører, grunnforutsetningen for at forestillingen kan fungere.

I en ikke-diskré publikumsstil kan publikums (re)aksjoner altså bli påfallende, være uforutsigbare og utvikle en sterk egendynamikk. Det fører til markante feedbacksløyfeprosesser i forestillinger for de minste som åpner opp og legger til rette for en slik stil (Böhnisch 2010). Når denne publikumsstilen kombineres – eller vi kan vel heller si konfronteres – med et scenisk forløp som er gjennomprøvd på forhånd, som er avhengig av kollektiv oppmerksomhet og har egne formkrav, så tar man åpenbart sjansen på avbrytelser og instabilitet underveis i forestillingen. Hvorfor ta denne sjansen? Det er nok det mest nærliggende spørsmålet, men jeg vil først ta en avstikker og spørre: *Hvordan* ta denne sjansen? Selv om det konkrete forløpet av den kollektive kreative prosessen – realiseringen av kreativitetspotensialet – ikke kan forutses, skjer den ikke forutsetningsløst.

Det performatives iscenesettelse

Når jeg skriver at barnets høylytte latterrop ikke er innskrevet i planen, må det presiseres. Det er ikke innskrevet som spesifikk hendelse. Verken det sceniske forløpets komposisjon eller aktøren i sin henvendthet til publikum krever et påfallende bidrag fra tilskueren. Men på et mer generelt plan er en ikke-diskré publikumsstil likevel del av iscenesettelsen. Det blir for eksempel tydelig i spesifikke innrammingsstrategier rettet mot de voksne tilskuerne.

Barn mellom null og tre år er alltid ledsaget av voksne. Det tallmessige forholdet varierer, bl.a. avhengig av om det er forestillinger for barnehagegrupper eller åpne forestillinger, men generelt er det forholdsvis mange voksne til stede. Aktørene møter altså en differensiert publikumsforsamling, sammensatt av to grupper, som har ulik status med hensyn til forestillingers rammer og spilleregler. Sammenlignet med barna er de voksne erfarne tilskuere, selv om de kanskje ikke er drevne teatergjengere. Som barnas ledsagerne vil de føle eller kunne få delegert ansvar for å veilede barnas deltakelse i den kollektive teatersituasjonen. I forestillinger for de minste kan man fort oppdage hvordan voksne ledsagere inntar denne rollen som formidlere av teaterets spilleregler. For eksempel er det vanlig at de bærer eller geleider barna til området som er tiltenkt publikum, at de plasserer barna slik at blikkretningen er rettet mot scenen når det nærmer seg starten av forestillingen, og at de prøver å lede barnas oppmerksomhet mot scenen og aktøren når forestillingen begynner.

Når scenekunstnerne ønsker å åpne opp for en ikke-diskré publikumsstil, kan de voksne ledsagernes måter å regulere barnas teaterhåndtering på bli et problem. Ikke bare når de voksne demper eller forhindrer barnas hørbare og synlige innspill underveis i forestillingen (Priester 2009, s. 207f), men også når ledsagere prøver å aktivisere barn som er påfallende stille (Borgen 2003, s. 75), vil det kunne forhindre en ikke-diskré stil. Et vesentlig moment i denne stilen er at initiativet overlates til barna. Det handler altså mer om å tillate ulike (re)aksjoner enn om en generell aktiv deltakelse.

De voksne tilskuere er ofte erfarne og uerfarne på samme tid. Sammenlignet med barna er de bevandret og blir derfor barnas guider, mens de samtidig som regel mangler erfaring fra teaterforestillinger for og med de aller minste. Således er de voksne også en type førstegangstilskuere som kan

være mer usikre enn vedkommende de har ansvar for å guide (Böhnisch 2007). Hva forventes av barna, og hva forventes av dem som barnas ledsagere (Priester 2009, s. 207)? Hva skal de gjøre om barnet mistrives, om det blir redd og begynner å gråte? I hvilken grad og på hvilken måte skal de gripe inn når et barn forlater sin plass, uttrykker seg høylytt og eventuelt forstyrrer andre?

En ofte anvendt strategi for å minske faren for uklarhet er at aktører formilder spillereglene eksplisitt verbalt til de voksne ledsagerne i forkant av forestillingen. På den måten blir de voksne direkte instruert i sin rolle som agenter i barnas teaterhåndtering. Både innhold og form av denne instruksjonen varierer (Böhnisch 2010, s. 242f). Et uttrykk for det jeg har kalt et tredje alternativ, er instruksjoner som åpner opp for, men ikke krever at barna uttrykker seg hørbar og synlig i forestillingen. Som altså går ut på at de voksne ledsagerne verken behøver å dempe eller igangsette markante (re)aksjoner hos barna. En slik instruksjon kan fort tolkes som et fravær av styring. Jeg vil imidlertid foreslå å beskrive den som en inkludering av de voksne tilskuerne i det "performatives iscenesettelse" (jf. Christoffersen 2009, s. 193) – en iscenesettelse som blant annet innebærer at man signaliserer reseptivitet fremfor aktivering eller disiplinering av de unge førstegangstilskuerne.

Å gjøre usikkerhet tolerabel

De voksne ledsagernes komplekse rolle har blitt belyst både i kunstneriske utviklingsprosjekter (f.eks. Os 2003) og i teatervitenskapelig forskning på teater for de minste (f.eks. Priester 2009). I tillegg til å formidle spilleregler underveis i forestillingen blir de voksne også en viktig sosial referanse i den for barna uvante situasjonen. For at barna skal kunne innlate seg på det ukjente, er de voksne ledsagernes egen trygghet i situasjonen avgjørende, deres funksjon som trygg base (Os 2003, s. 57f). Selv om en avklaring av spillereglene i forkant av en forestilling kan bidra til de voksnes trygghet, kan det forbli mye usikkerhet, både med hensyn til hvordan den kollektive teatersituasjonen vil fungere når det åpnes opp for barnas ikke-diskré innspill, og hvordan det individuelle barnet som den voksne har ansvar for å ivareta, vil trives i den ukjente situasjonen. Utfordringen for ledsagerne blir skjerpet av at kollektive og individuelle behov kan komme i konflikt. Scenekunstnernes oppgave er å gjøre usikkerheten tolerabel. Dermed er vi tilbake til kreativitetens paradoks:

> *Paradoksalitet må ikke bare 'holdes i sjakk', men må kunne gjøres produktiv på grunnlag av bevisste ambiguitetstoleranser. Dette for å gi nye perspektiver på tilgjengelige iakttakerposisjoner, for å skape nye eller for å utløse tilgjengelige differanser, for å utnytte tilfellet [tysk: Zufall] til dannelse av [nye] sammenhenger, […] og] for å gjøre usikkerhet tolerabel […]. (Schmidt 1988, s. 46)*

Mitt inntrykk er at usikkerheten kan gjøres tolerabel med hjelp av spesifikke *mellomrom*. Et slikt rom kan etableres mellom scene og sal, nærmere bestemt mellom aktørenes spilleplass og publikumsplassen. I den italienske produksjonen *ALdiLa* (TAM teatromusica), den tyske *Erde, Stock und Stein* (Helios Theater) og den franske *Uccelini* (Association Skappa!) finner vi dette grepet. Alle tre produksjonene spilles frontalt til publikum. Tilskuerne har sitt eget område på enten en liten tribune, benker eller puter på gulvet. Scenen er på bakkenivå, uten fysisk hinder mellom publikumsplassen og aktørenes spilleplass. Spilleplassen er et rektangel som skiller seg ut fra resten av gulvet, ved at det er lagt ut et henholdsvis hvitt (*ALdiLa* og *Uccelini*) eller rødt underlag (*Erde, Stock und Stein*) – papir, lerret eller danseteppe. Foran og på siden av rektangelet kommer det nakne svarte teatergulvet til syne. Det vil si, spilleplassen trer visuelt frem som figur på svart grunn. Den svarte grunnen er i utgangspunktet "ubebodd", et ingenmannsland. Det er verken spilleplass eller publikumsplass, et tomrom og et tomt rom. Der finnes det ingen ting, verken rekvisitter eller sitteputer.

Ingenmannslandet skaper avstand og er med på å markere selve grensen mellom scene og sal,

mens det samtidig gir barna mulighet for å bevege seg bort fra publikumsplassen og hen mot scenen uten å entre spilleplassen med det samme. Et viktig poeng er at det først blir et spesifikt mellomrom, idet begge to rommene som det ligger imellom, er klart avgrenset og definert: publikumsplassen med hjelp av puter, benker eller en tribune; spilleplassen med hjelp av det hvite eller røde underlaget. Hvitt på svart gir en meget sterk visuell kontrast. Rødt uthever seg med sin signaleffekt. Når spilleplassen og publikumsplassen skiller seg klart fra "resten", blir mellomrommet definert som sådant. Det blir et mellomrom med stor M, til forskjell fra mellomrom som bare oppstår ved at det finnes en fysisk avstand mellom publikum og aktører. Min tese er at mellomrom med stor M gir rom til håndtering av ambiguitet og dermed kan øke ambiguitetstolerans.

I en *ALdiLa*-forestilling sitter cirka 15 barn med sine voksne ledsagerne i den fremre delen av en tribune. I bakre delen sitter noen voksne tilskuere som ikke ledsager barn. Det er en åpen forestilling på en internasjonal festival med voksne fagpublikummere til stede. Jeg er en av dem. Barna sitter på puter på tribunen. I starten av forestillingen er publikumet svært fokusert på det sceniske forløpet. Det kommer noen ettordsbemerkninger fra enkelte barn. Ellers er det stille. Etter noen få minutter forlater en gutt på cirka to år sin plass. Han har sittet på første rad, sammen med sin mor. Han står opp og går nå forsiktig mot høyre siden av scenen, mens han samtidig følger med på det som skjer på scenen. Han beveger seg hele veien på det svarte gulvet. Han går to, tre små skritt inn i det området som ligger til høyre for det hvite scenekvadratet – også det en del av ingenmannslandet. Scenelyset er konsentrert på det hvite kvadratet, likevel er gutten fullt synlig for publikum. Hans blikk vandrer litt rundt. Han ser mest på det som skjer på scenen, men også i taket (på lyskasterne?), så kort mot publikum. Hans mor sitter noen meter unna. Hun blir sittende på første rad, følger med i hva gutten gjør, men griper ikke inn. Han står en god stund med klar avstand til grenselinjen, så beveger han seg videre og stopper nøyaktig på grensen mellom det svarte og det hvite scenegulvet. Han står nå i profil, sett ut ifra publikum. Etter hvert setter han seg ned på grensen til det hvite kvadratet, først på huk, så på knærne, så på rumpa.

Jeg ser en dobbelthet. Guttens sakte og forsiktige tilnærming og måten han stopper opp på gir inntrykk av at den markerte visuelle grensen gir ham motstand, mens han samtidig er tiltrukket av det som skjer innenfor det hvite kvadratet, særlig av en rød kule som står i sentrum av den sceniske aksjonen i denne sekvensen. Det oppstår en spenning for oss voksne som ser på, siden det er uklart hva som kommer til å skje. Det trekker noe av oppmerksomheten bort fra scenen, samtidig leder hans blikk og tydelige fascinasjon den også tilbake til det sceniske forløpet. Guttens bevegelse mot den markerte visuelle grensen av spilleplassen tematiserer dens sårbarhet (det er fysisk fullt mulig å overskride den), mens han også bekrefter selve grensen når han nærmer seg forsiktig, stopper opp før han når det hvite feltet, og ikke minst når han setter seg akkurat der hvor det svarte og det hvite gulvet grenser til hverandre.

I den norske Glitterbirdproduksjonen *Ooujeeih!* (Un-Magritt Nordseth) blir en annen type mellomrom etablert: mellom publikumsplassen og utgangen av teatersalen. Dette mellomrommet kan tas i bruk når et barn blir redd og trenger mer avstand til den sceniske handlingen. Før forestillingen gjør en aktør de voksne ledsagerne oppmerksom på dette: "Hvis noen har behov for det, kan det være lurt å løfte barnet opp på fanget, eventuelt trekke seg noe tilbake fra scenen. Det er også mulig å gå ut, og så er man hjertelig velkommen igjen." Selve grensen mellom teatersal og foajé opprettholdes. De voksne må fortsatt velge om de vil gå ut eller ei, men de har i tillegg et mellomrom til rådighet, før de eventuelt velger å gå ut. I tillegg åpnes det opp for at man kan komme tilbake, om man først føler behov for å forlate rommet.

Ikke bare fysiske mellomrom, men også mellomrom i tidsforløpet kan bli relevante for å gjøre usikkerhet tolerabel. Her tenker jeg spesielt på tidsrommet fra når publikum ankommer teateret frem til forestillingen begynner, og etter at forestillingen er slutt frem til tilskuerne forlater teateret.

Når for eksempel førstnevnte blir brukt til å opprette personlig kontakt med den enkelte tilskuer (*Babydrama* av Unga Klara, jf. Bárány 2008, s. 49f) eller sistnevnte til å gi rom for hva jeg har kalt forestillingers *etterklang* (Böhnisch 2010, s. 268-270). Forestillingens slutt blir tydelig markert, samtidig beholder aktørene kontakten med publikum og forblir i rommet (*Erde, Stock und Stein* av Helios Theater).

Hvorfor ta sjansen?

Det må anmerkes at jeg har tolket spørsmålet om ambiguitetstoleranse handlingsteoretisk: å få handlingsrom til å håndtere ambiguitet – uten at selve ambiguiteten dermed forsvinner. Mellomrom gir smidighet uten at grensene blir opphevet, utvisket eller flytende. De forblir klare og dermed også sårbare.[5] Slik kan det oppstå hva Schmidt kaller en *spenningsfylt balansering*: "En iakttaker kan betrakte balanseringsoppgaven som kreativt løst når det som er oppnådd, ikke er en spenningsløs likevekt, men en spenningsfylt balansering av differansene" (Schmidt 1988, s. 46).

Når kreativitetens paradoksale struktur blir produktiv, oppstår det "løsninger hvis oppgaver fortsatt er merkbare" (ibid.). Dermed er jeg tilbake til spørsmålet som ble satt på vent: Hvorfor ta sjansen på avbrytelser og instabilitet? Det kan nok gis flere svar, blant annet avhengig av hvem som svarer.[6] Her bare ett bud, basert på mine egne tilskueropplevelser i teater for de minste. Det kan oppstå noe verdifullt ved at "oppgaven er merkbar". Avbrytelser og instabilitet fører til at den såkalte *fatiske funksjonen* i kommunikasjonen blir ikke-selvfølgelig og kan få en egenverdi. Denne funksjonen er innrettet mot formidlingssituasjonen og gjelder kontakten mellom de involverte. Den er implisitt til stede i enhver kommunikasjonssituasjon, men blir sjelden løftet opp i vår bevissthet. Den har heller ikke fått mye oppmerksomhet i teatervitenskapelig forskning, kanskje fordi kommunikasjon med dominans av den fatiske funksjonen ofte blir ansett "som en mindreverdig kommunikasjonstype uten innholdsmessig eller referensiell substans" (Maasø 2002, s. 20).

I teaterets kollektive situasjon er den fatiske funksjonen kompleks og en viktig aspekt av feedbackløyfer. Den utspiller seg både på et individuelt og et kollektivt nivå, som dessuten påvirker hverandre. Denne kompleksiteten blir lite merkbar så lenge publikums henvendthet til det sceniske forløpet er basert på en forhåndsetablert overenskomst, og/eller publikum forholder seg diskré. Ikke-diskré bidrag fremkaller en påfallende dynamikk, både når den kollektive oppmerksomheten ledes bort fra det sceniske forløpet, og når den ledes intenst inn i det. Oppmerksomhetsprosessene blir håndgripelige og skriver seg inn på forestillingers formnivå (Böhnisch 2011b). Den fatiske funksjonen blir dermed løftet ut av sin banale selvfølgelighet, og det spørs om man vil kunne argumentere for at den ikke er underordnet, men direkte griper inn i forestillingers meningsproduksjon. I den sammenheng vil det være interessant å drøfte betydningen av det jeg kaller spesifikke mellomrom i den kollektive teaterbegivenheten opp imot den resepsjonsestetiske tesen om betydningen av tekstens "tomrom" (*Leerstellen*) for resipientenes bidrag til meningsproduksjon (jf. Iser 1972). Og det gjenstår å se om den her valgte performative tilnærmingen fører til en graduell utvidelse, eller snarere til en transformasjon av resepsjonsestetiske tenkemåter.[7]

Litteratur

Ahlers, K., & Damberg, M. (2005). Einlass- und "Sich-einlassen". www.theatervonanfangan.de/texte/Dokumentation_First_Steps_Ahlers_Damberg.pdf [sist lastet ned 31.08.11]

Bárány, A.-S. (2008). *Babydrama*. Göteborg: Kabusa Böcker.

5) Gutten i *ALdiLa*-forestillingen krysser senere grensen som han først er med på å bekrefte. Se min beskrivelse og analyse i Böhnisch 2010, s. 237-242.

6) For en oppsummering av de svarene jeg gir i min ph.d.-avhandling se Böhnisch 2010, s. 283f.

7) Se også Böhnisch 2010, s. 38-40, 83-93, 282-285.

Bennett, S. (1997). *Theatre audiences. A theory of production and reception* (2nd ed.). London and New York: Routledge.

Böhnisch, S. (2007). Wer geht mit wem ins Theater? Ein Plädoyer, sich von den Allerkleinsten geleiten zu lassen. *ToihausTheaterJournal, XV*, s. 13.

Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere. Et bidrag til en performativ teori og analyse* (ph.d.-avhandling). [Århus:] Institut for Æstetiske Fag, Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet.

Böhnisch, S. (2011a). Feedbacksløyfer og henvendthet. En revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger. *Peripeti,* særnummer (*Performative former*), s. 65-90.

Böhnisch, S. (2011b). På spor av en tredje poetikk i teater for de minste. *Peripeti*, 15 (*Kunstpædagogik*), s. 9-17.

Borgen, J. S. (2003). *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluering av prosjektet Klangfugl – Kunst for de minste.* Oslo: Norsk kulturråd.

Christoffersen, E. E. (2011). Afbrydelsesstrategier. Om afbrydelsen som begivenhed og iscenesættelsesstrategi i en performativ æstetik. *Peripti*, særnummer (*Performative former*), s. 173-194.

Fischer-Lichte, E. (2004). Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gumbrecht, H.-U. (Hrsg.) (1988). *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?* München: Fink.

Gumbrecht, H.-U. (1988). Der Ort von (ein Ort für) Kreativität. I: Gumbrecht (Hrsg.) (1988), s. 7-12.

Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett.* München: Fink.

Kuhn, S. (2009). Partizipation im "Erlebnisgarten" des Theaters für die Allerkleinsten. I: G. d. Droste (Hrsg.). *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*. Bielefeld: Transcript, s. 187-191.

Kurzenberger, H. (2009). *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität.* Bielefeld: Transcript.

Luhmann, N. (1988). Über "Kreativität". I: Gumbrecht (Hrsg.) (1988), s. 13-19.

Maasø, A. (2002). *"Se-hva-som-skjer!" En studie av lyd som kommunikativt virkemiddel i TV.* [Oslo:] Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub.

Os, E. (2003). *Under tre år? Mener dere under tre? Under tre? Klangfugl – kunst for de minste. Rapport fra et prosjekt som beveger seg under den kulturelle lavalder*. Oslo: Norsk kulturråd.

Priester, E. (2009). Der Erwachsene im Produktionsprozess "Holzklopfen". Rollen und Funktionen des Begleiters innerhalb der theatralen Kommunikation. I: G. d. Droste (Hrsg.). *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*. Bielefeld: Transcript, s. 203-213.

Schmidt, S. J. (1988). Kreativität – aus der Beobachterperspektive. I: Gumbrecht (Hrsg.) (1988), s. 33-51.

Siemke Böhnisch
Førsteamanuensis i teater/drama ved Institutt for visuelle og sceniske fag ved Universitetet i Agder, Norge. Hun har en PhD i teater for de minste, med fokus på performativ teaterteori og analyse, fra Aarhus Universitet, Akademiet for Æstetikfaglig forskeruddannelse. Dessuten har hun en tverrestetisk utdanning fra Universität Hildesheim i Tyskland, med anvendt teatervitenskap som spesialfelt.

Kreativ scenekunstpolitik

Af Louise Ejgod Hansen

Den 26. juni meddelte Kulturministeriet, at der var indgået et bredt politisk forlig om teaterpolitikken. Forliget var indgået på baggrund af en længere debat om rammerne for scenekunsten i Danmark. Det var derfor også lidt overraskende, at daværende kulturminister Per Stig Møller kunne udtale:

> *På baggrund af Teaterudvalgets rapport og fire yderligere undersøgelser har vi haft alle bolde oppe at vende. Dette serviceeftersyn af teaterstøtten er mundet ud i, at vi kan konstatere, at vores teaterstøttesystem grundlæggende er sundt og velfungerende. Vi er derfor enige om, at der kun er behov for enkelte justeringer – primært hvad angår Københavns Teater. (Kulturministeriet 21/6 2011).*

Denne artikel ser på forløbet op til denne beslutning ud fra et ønske om at forstå diskussionerne, lidt bedre. Ikke som politisk proces, men som en diskussion af, hvad der stod som et nøglebegreb i debatten, nemlig begrebet 'scenekunstnerisk udvikling'. I artiklen analyserer jeg Teaterudvalgets rapport *Scenekunst i Danmark – Veje til udvikling* (2010) og inddrager også de 56 høringssvar til rapporten for at pege på tiltag, der skal fremme 'scenekunstnerisk udvikling'.

Veje til udvikling

Rapporten er skrevet af et kulturministerielt udvalg bestående af kunstnerisk konsulent Lars Seeberg (formand), teaterredaktør Monna Dithmer og teaterchef Staffan Valdemar Holm. Udvalgets opgave var – som det hed i kommissoriet:

> *(…) at danne sig et overblik over scenekunstområdet og udpege de største udfordringer, som scenekunsten i Danmark står over for i de kommende år. Udvalget skal på den baggrund formulere en vision for scenekunstområdet som helhed og komme med bud på, hvordan de nuværende og fremtidige udfordringer kan tackles. (Kulturministeriet 2010, s. 52)*

Min analyse har ikke primært til hensigt at afklare, hvorvidt de diagnoser af dansk scenekunst, som rapporten stiller, er korrekte. Hensigten er at se på udvalgets løsningsforslag og at diskutere disse ud fra et kreativitetsteoretisk og organisationsanalytisk perspektiv, der skal kvalificere og nuancere forståelsen af, hvordan man kulturpolitisk kan stimulere den scenekunstneriske udvikling. Artiklen er altså en dokumentanalyse (Lynggaard 2010), der ser på samtlige de officielle tilkendegivelser omkring teaterrapporten, som gik forud for den politiske beslutning om at gennemføre en række småjusteringer af den eksisterende teaterlov.

Mit afsæt er, at jeg ser kulturpolitikken og den institutionelle struktur som en rammebetingelse for den kreative, kunstneriske proces og dermed også for den scenekunstneriske udvikling (Hansen 2010, s. 10ff.). Kulturpolitikken har traditionelt betonet den kunstneriske frihed, og dermed i en vis forstand ikke-påvirkning. Den fornemmeste opgave har således traditionelt været at skabe frie rammer – ikke mindst i forhold til markedet og dets krav om økonomisk rentabilitet. Forståelsen er således negativ: Det handler om at modvirke forhindringer. Dette er i sig selv naturligvis en afgørende påvirkningsfaktor, men i denne artikel vil jeg også gå ind og se på, hvordan det teaterpolitiske system kan bidrage positivt til at skabe rammerne for scenekunstnernes kreative processer. Dette

rører ved spørgsmålet om facilitering og balancen mellem frihed og begrænsninger, som også er centralt i teorierne om den kreative proces. Især inden for benspændsteorier (Christoffersen 2007, Philipsen 2008) arbejdes der med en forståelse af bestemte kunstnerisk-formmæssige begrænsninger som kreativt produktive. Mens den form for begrænsninger forårsager brud ved den kunstneriske vane, har de kulturpolitiske og institutionelle rammer ofte haft en fastholdende karakter, fordi rammerne er stabile.

Hvorfor udvikling?

Rapporten *Veje til udvikling. Scenekunst i Danmark* (2010) tager det for givet, at udvikling er et positivt ladet begreb. Det er ikke noget særtilfælde, sådan er det i rigtigt mange sammenhænge, og herved ligner udviklingsbegrebet kreativitetsbegrebet, som også har en automatisk positiv klang, der gør det til en højt prioriteret værdi inden for såvel kulturverdenen som erhvervsliv og universitetsverdenen (Stephensen 2011).[1]

Rapporten gør sig dog den umage, at den indledningsvis beskriver den kontekst, hvori behovet for udvikling skal forstås. Det handler om en verden, der forandrer sig hurtigt:

> *(…) et videnssamfund, hvor den accelererende globalisering og ekspanderende medie- og underholdningskultur på alskens platforme sætter nye kulturelle dagsordener med ændrede eksistensvilkår for kunsten til følge. (Kulturministeriet 2010, s. 7).*

Rapportens forståelse af scenekunstens omverden trækker dermed på samtidsdiagnoser, der minder om kulturteoretiske samtidsanalyser ala professor i sociologi Zygmunt Baumans (2006) 'flydende modernitet' eller professor i sociologi Ulrich Becks 'risikosamfund' (1997): Et foranderligt og uoverskueligt samfund, hvor den enkelte aktør må forholde sig refleksivt til sine omgivelser, og hvor stabilitet kun opnås midlertidigt.

Uden at reflektere videre over dette, peger rapporten således på, at det er scenekunstens relation til samfundet, der skaber behovet for udvikling. Hermed peger rapporten også på det kulturpolitiske perspektiv i målsætningen: Behovet for scenekunstnerisk udvikling stammer fra kravet om, at den offentligt støttede scenekunst skal have en bredere samfundsmæssig betydning:

> *Teatret skal nødvendigvis fortsat udvikle sig, så det kan bevare sin kunstneriske og sociale legitimitet, sin evne til at underholde, udforske og udfordre og sin karakter af nødvendighed. (Kulturministeriet 2010, s. 7).*

Udviklingsbehovet fremstår uantastet i den efterfølgende debat. Diskussionen handler i stedet om effekten af forskellige konkrete ændringsforslag, og om hvorvidt scenekunstnerisk udvikling er en allerede igangværende proces, som scenekunstmiljøet bedst selv klarer uden kulturpolitisk indblanding.

Udvikling som kulturpolitisk kampplads

I en analyse af høringssvarene konkret og af den kulturpolitiske debat generelt er det naturligvis afgørende at have en forståelse for, at magtkampe er en væsentlig del af den politiske proces. Kulturteoretikeren Henrik Kaare Nielsen har beskrevet den politiske proces som bestående af to niveauer: et konfliktniveau og et konsensusniveau (Nielsen 1993). Konfliktniveauet er karakteriseret

1) Det gælder i øvrigt også kvalitetsbegrebet, se Hansen (2010, s. 9f.).

ved en række kampe mellem forskellige aktører, der ønsker at fremme egne særinteresser. Politiske resultater på dette niveau sker ved en kompromisdannelse, hvor det endelige kompromis afspejler det aktuelle styrkeforhold mellem aktørerne. I Folketinget drejer det sig om at 'kunne tælle til halvfems', i den bredere offentlighed eksempelvis om at have adgang til de politiske beslutningstagere gennem medierne eller interesseorganisationer. Konflikterne udspiller sig på baggrund af det mere stabile konsensusniveau, som repræsenterer det, aktørerne er enige om, og som derfor ikke står til debat. I den aktuelle debat om scenekunst i Danmark står selve målsætningen om 'scenekunstnerisk udvikling' således ikke til debat.

Kompromis-konsensusmodellen gør det muligt at forstå den teaterpolitiske proces som netop en afprøvning af styrkeforholdet i det danske scenekunstmiljø. Hverken rapporten – der også er skrevet af aktører inden for scenekunstfeltet – eller høringssvarene skal forstås som neutrale analyser af, hvilke målsætninger, der skal prioriteres, eller af, hvordan de opnås.

Høringssvarene kan betragtes som teaterlivets officielle respons på rapporten – og den var omfattende. I alt indgav 56 organisationer høringssvar, og indimellem bliver magtperspektivet og spørgsmålet om, hvem der primært har gavn af status quo, tydeligt. Således kan teaterloven fremstilles som en meget dårlig ramme for scenekunstnerisk udvikling af Mungo Park:

> *Den [Teaterloven] ligger dagligt hindringer i vejen for udviklingen af tidssvarende og fremtidig scenekunst. Den skaber unødvendige og irrationelle barrierer overalt i teaterlandskabet. Den hindrer helhedstænkning, kvalitative støttediskussioner og internationalisering. Og vigtigst: den eksisterende lov skaber omfattende ressourcespild og frustrerende dårlig udnyttelse af offentlige kulturstøttemidler.*

Samtidig kan Nørrebro Teater have den stik modsatte vurdering:

> *Vi synes ikke, at det er nødvendigt at revidere Teaterloven, idet den nuværende rummer masser af muligheder for at målstyre gennem resultatkontrakter, som glimrende kunne udvides med mere kvalitative mål. Og vi synes faktisk, at den nuværende lov har udviklet et dynamisk og meget varieret udbud af scenekunst i Danmark. Rammerne for en fortsat udvikling findes i den nuværende lov.*

I denne sammenhæng er det derfor vigtigt at have in mente, at høringssvarene ikke kan ses som neutrale analyser af, hvordan den scenekunstneriske udvikling bedst stimuleres. Alligevel er høringssvarene interessante i forhold til at se på argumenter for og forestillinger om scenekunstnerisk udvikling.

Kreative gruppeprocesser

Inden jeg ser nærmere på hvilke hindringer og virkemidler, der fremhæves i den teaterpolitiske debat, vil jeg præsentere en grundfigur i professor i psykologi og uddannelse, Keith Sawyers, teori om kreative gruppeprocesser (2003, 2007). Sawyer forstår den optimale kreative proces ud fra psykologiprofessor Mihaly Csikszentmihalyis (1990) begreb om flow som en optimal tilstand. Ifølge Sawyer opstår den kreative proces, når der er en balance mellem de eksterne krav, en gruppe står over for, og gruppens fælles strukturer, det vil eksempelvis sige kendte løsningsmodeller, klar rollefordeling og opbygget fælles erfaringsgrundlag (Sawyer 2003, s. 168). En opgave må hverken være for svær, så bliver risikoen for fiasko for stor, eller for let, så bliver løsningen forudsigelig. Sawyer beskæftiger sig generelt med kreative processer inden for en lang række områder, men trækker på

improvisationskunsten som en kreativ, skabende proces af en bestemt type, nemlig den problemsøgende. I modsætning til den problemløsende, der leder efter svar på kendte spørgsmål, så søger den problemsøgende proces nye spørgsmål. Denne forståelse af den kreative proces kan paralleliseres med en moderne forståelse af kunstens samfundsmæssige funktion som et ubestemt refleksionsrum (Kant 2005 (1793), Nielsen 2001) – den gode kunst stiller spørgsmål, men giver ikke svarene.

Sawyers beskrivelse af den problemsøgende kreative proces har altså på dette niveau afgørende ligheder med en tankefigur, der er central i kulturpolitikken. Men også på et andet niveau er der ligheder: Sawyers grundlæggende ide om en balance mellem de stillede krav og gruppens rutine minder om den kontinuerlige diskussion om forholdet mellem tradition og fornyelse, som står helt central i *Veje til udvikling*, men som også mere generelt er en central, kulturpolitisk debat (Langsted 2009). Sawyers forståelse af rammerne for den kreative proces ligner på dette niveau forståelsen af scenekunstnerisk udvikling i tilstrækkelig grad til, at det giver god mening at anlægge et kreativitetsteoretisk perspektiv på diskussionen om scenekunstnerisk udvikling.

Planlægningshorisonter

Men hvilke tiltag skal så sikre scenekunstnerisk udvikling, og hvordan kan de forstås i et kreativitetsteoretisk perspektiv? Flere af de forslag, rapporten indeholder, sætter fokus på de eksisterende forhindringer.

I forlængelse af, at udviklingsbegrebet i rapporten kædes sammen med målet om at indgå i et samspil med samtiden, peger rapporten på en kort produktionsperiode som noget, der bidrager positivt til udviklingsmulighederne. I denne diskussion er scenekunstens samfundsmæssige betydning i centrum, det som rapporten kaldte teatrets "kunstneriske og sociale legitimitet" og dets "nødvendighed". Der er især to forhold som ifølge rapporten forhindrer scenekunsten i at spille denne rolle: Teatrenes planlægningshorisont og Scenekunstudvalgets lange sagsbehandling.

En kortere planlægningshorisont på de store teatre åbner for en mulighed for, at den del af dansk teater, som har den største publikumsandel også i højere grad engagerer sig i udviklingsprojekter. Her peger rapporten på behovet for et større fast ensemble på de store teatre, ikke primært af kunstneriske årsager, men fordi det vil muliggøre en mere fleksibel programlægning i forhold til at forkorte og forlænge spilleperioder samt genopsætte forestillinger. Samtidig udpeges abonnementsordningerne som én af årsagerne til, at de store teatre må planlægge mere end et år frem i tiden. Udvalget drager i rapporten den oplagte konsekvens, at billettilskudsordningen, som blandt andet giver støtte til abonnenter, bør nedlægges. Hermed får de også løst et presserende finansieringsbehov.

Spørgsmålet er måske blot, om en sådan ændring alene vil ændre hele produktionsplanlægningen på teatrene, eller om det vil kræve mere radikale, organisatoriske forandringer? I hvert fald tyder den store modstand i høringssvarene på, at det ikke nødvendigvis er billettilskudsordningen, der er nøglen til en løsning af problemet. I lyset af, at der i øjeblikket er en generel tendens til, at abonnementssalget falder, er en del teatre allerede i gang med at omstille sig til andre salgsformer inden for rammerne af billettilskudsordningen. Det betyder ikke nødvendigvis, at planlægningshorisonten ændres.

I høringssvarene kommenteres der også på problemet med den lange ansøgningsprocedure for projektstøtte fra Scenekunstudvalget. Den medvirker til, at projektet skal være defineret meget tidligt i den kunstneriske proces. Set i en kreativitetsteoretisk optik er det medvirkende til, at resultatet i høj grad fastlægges på forhånd, og at den problemsøgende tilgang, som kendetegner en proces, hvor resultatet i høj grad opstår gennem en processuel afprøvning, får dårligere vilkår. Sawyer

beskriver, hvordan en for præcis ide om resultatet kan være en forhindring i den kreative proces (Sawyer 2007, s. 46f.). Problemet med, at der kan gå flere år fra ide til realisering, har Scenekunstudvalget forsøgt at løse ved oprettelsen af en aktualitetspulje, der netop går til:

> *(…) mindre projekter med kort planlægningshorisont. Sådanne projekter opstår ofte på grund af nye muligheder for samarbejder eller et ønske om at kommentere på samtidsaktuelle emner, og ansøgerne har derfor brug for at kunne søge tilskud i løbet af året. (Statens Kunstråd 14/10 2011).*

Denne pulje har en væsentligt hurtigere sagsbehandling og flere ansøgningsfrister end den almindelige produktionsstøtte. Det burde være muligt enten at øge andelen af støtte givet gennem denne pulje eller at arbejde for en generelt kortere sagsbehandlingstid, hvor det er lettere at foretage ændringer undervejs i projektperioden.

Teaterbygninger

Et andet eksempel på forhindringer for udvikling er ifølge rapporten de eksisterende teaterbygninger, der er skabt til en bestemt form for scenekunst og kan have svært ved at rumme nye scenekunstformer (Kulturministeriet 2010, s. 8). I rapporten forstås teaterbygningerne altså som en stabiliserende og konserverende faktor.

Her er altså tale om et ikke-produktivt kunstnerisk benspænd, idet de fysiske rammer medvirker til at bevare et bestemt scenekunstbegreb. Teaterhistorien har budt på adskillige eksempler på, at nye teaterformer søger nye rum, der blandt andet kan medføre ændrede relationer mellem tilskuere og skuespillere. Her kan det siges at være et problem, at den danske teaterlov hovedsageligt er opbygget omkring institutioner, der i langt de fleste tilfælde er knyttet til en bestemt bygning, så som Aarhus Teater, Betty Nansen Teatret m.fl. Denne kobling mellem teaterproduktion og teaterbygning er i visse tilfælde så stærk, at det er nærmest utænkeligt at ophæve den. Diskussionen af Det Kongelige Teater og Gamle Scene er nok det bedste eksempel.

I den danske institutionsstruktur, som udgør kernen i det danske teaterstøttesystem, forstås teaterbygningerne som en hjørnesten. Det betyder naturligvis ikke, at denne forståelse ikke er udfordret i debatten. Der er masser af aktører, der ønsker en forskydning væk fra institutionerne over mod det mere projektbaserede teater, eller over mod nye bygninger (eksempelvis Uafhængige Scenekunstnere).

Inspireret af benspændsteorien vil jeg pege på en mulig, alternativ vej: At skabe en forståelse af teaterbygningerne som kreative benspænd, som en ramme, der sætter begrænsninger, der kan bruges kunstnerisk produktivt. Det vil dog kræve, at rammerne bruges på en ny måde. Det kunne for eksempel ske ved, at de aktører, der træder ind i dem, ikke på forhånd er så fortrolige med dem, at de groft sagt kun formår at udnytte dem på én måde.

Stabilitet

Når udvikling bliver et automatisk positivt begreb, så får det også en negativ modpol, nemlig stagnation. Et begreb, der i denne dikotomiske tænkning knyttes til stagnationsbegrebet er stabilitet. Og netop stabilitet får i rapporten en negativ ladning:

> *(…) stabil automatik, der på den ene side selvfølgelig er ganske tryg, men som på den anden side også kan medføre en vis form for selvtilstrækkelighed og tendens til gentagelse. (Kulturministeriet 2010, s. 14).*

Denne kritik minder om den kritik, eksempelvis teaterforsker og kulturanalytiker Dragan Klaic på et europæisk niveau har fremført over for institutionsteaterstrukturen (Klaic 1997, 1999, 2010). Kritikken af, at institutionerne står i vejen for udviklingen er tydelig i rapporten, der også fremhæver "en tendens til ensartethed i genrer, indhold og formater, ikke mindst på de større teatre." (Kulturministeriet 2010, s. 22). Hvad der i den sammenhæng skal forstås som en institution er ikke helt konsekvent i rapporten, idet den på den ene side taler om den ikke-institutionelle scenekunst som værende teatre uden driftstøtte, hvilket må betyde, at egnsteatre og små storbyteatre også betragtes som institutioner, men på den anden side taler om 'de store institutionsteatre', hvor disse to kategorier ikke medtænkes. Upræcisheden afspejler vel, at netop egnsteatre og små storbyteatre reelt befinder sig i en mellemposition, hvor de på nogle måder minder om de store teatre og på andre måder mere om projektteatrene. Tryghed udgør ifølge rapporten et problem i forhold til de store institutioner, og et afgørende tiltag er ifølge rapporten at indføre kvalitative kriterier for støttetildeling for hele teaterområdet. Her er det værd at diskutere forholdet mellem stabilitet og udvikling ved at inddrage Sawyer. Når han skal beskrive de optimale forhold for gruppekreativitet, så er et afgørende parameter gruppemedlemmernes kendskab til hinanden:

> *Når medlemmerne af en gruppe har arbejdet sammen i et stykke tid, deler de et fælles sprog og et fælles sæt af usagte forståelser (…) Men hvis gruppens medlemmer er for ens, er det mindre sandsynligt at flow opstår, fordi gruppeinteraktionen ikke længere er udfordrende. (Sawyer 2007, s. 51f., min oversættelse).*

Sawyer opererer med såvel en nedre som en ovre grænse for, hvor tryg og velkendt en produktionssituation må være for, at den kan være kreativ, eller i denne diskussion: for at der kan skabes scenekunstnerisk udvikling.

Ud fra kreativitetsteorien er der altså umiddelbart god ræson i at reducere stabiliteten. I et enkelt høringssvar er der dog et modargument: For lidt stabilitet er også negativt. Således fremhæver Republique i sit høringssvar, at arbejdsro er en forudsætning for udvikling. Denne nuancering af forholdet mellem stabilitet og fornyelse er det væsentligt at hæfte sig ved. Også rapporten påpeger, at for lidt stabilitet er lige så hæmmende som for meget, hvilket er de projektstøttede teatres problem. Spørgsmålet er, hvorvidt man kan fastsætte eksempelvis en tidsmæssig grænse for, hvornår stabilitet bliver en negativ påvirkningsfaktor. Sawyer peger faktisk på, at en gruppes medlemmer kender hinanden for godt efter to års samarbejde. Et teaterpolitisk forsøg på at fastsætte denne tidsmæssige grænse er, at ledelsen af de store institutionsteatre er åremålsansat i en fireårig periode (dog med mulighed for genansættelse). Også Thorvald Sirnes (2001) diskuterer dette i et teaterpolitisk perspektiv og kommer frem til en øvre grænse på fire til otte år for, hvor længe det er kunstnerisk frugtbart at være med i et fast ensemble.

Sawyers evne til at fastsætte en sådan grænse afspejler for mig at se, at hans tankemåde hviler på en forestilling om den kreative proces som en optimal balancegang mellem to faktorer. Det forekommer mig en for forsimplet måde at forstå kreative processer på. En central indvending vil være, at udskiftning af gruppemedlemmer ikke er den eneste måde at sikre fornyelse på, og at det derfor er umuligt at fastsætte en universelt gældende grænse. Inden for scenekunsten er der mange eksempler på kunstneriske samarbejder, der over en langt længere periode udvikler sig. Dette peger på en mere kompleks forståelse af relationen mellem scenekunstnerisk udvikling og samarbejdsrelationer. Jeg har tidligere peget på ensemblemodellen som en organisationsform, der søger kunstnerisk udvikling gennem kontinuitet. Ensemblets styrke er i den sammenhæng dets mulighed for en kunstnerisk specialisering. Teaterorganisationens struktur betinger det kunstneriske arbejde, og en

væsentlig pointe i den sammenhæng er, at der eksisterer flere forskellige organisationstyper, hvilket afspejler at der ikke findes én ideel måde at organisere kunstnerisk arbejde på (Hansen, 2010, s. 86ff.). Kunstnerisk udvikling kan således både finde sted i kendte og nye samarbejdskonstellationer:

> *Gruppeteatrenes samlende kraft er en fælles kunstnerisk ide, der skal udvikles af hele gruppen i fællesskab. Kontinuiteten i gruppeteatrene sikrer kunstnerisk udvikling, der sker i samarbejde med andre, som brænder for samme ide, og som man kender godt som samarbejdspartnere. (Hansen 2010, s. 89).*

over for

> *Med projektteatret er valoriseringen af det nye og af udvikling som kunstneriske værdier helt eksplicit, og der ligger i modellen, at dette kun bevares, hvis også organisationsformen er dynamisk. (Hansen, 2010, s. 91).*

Organisationsform og kunst hænger sammen, og det er netop på det organisatoriske niveau, at teaterpolitikken kan have den mest direkte indflydelse på den scenekunstneriske udvikling. Her er der en reel mulighed for at påvirke ved at prioritere mellem institution og projekt og ved at skabe større eller mindre råderum for organisatorisk forskellighed.

Desværre for kulturpolitikerne er der næppe nogen universel standard for de optimale organisatoriske rammer for scenekunst. Dette er nok den afgørende svaghed ved såvel Sawyers teori, der i sin balancebaserede forståelse bliver lettere forsimplende, og ved det kulturpolitiske niveaus forsøg på at fremme netop scenekunstnerisk udvikling. Udvikling findes de mærkeligste steder, og på det kulturpolitiske og forvaltningsmæssige niveau er den væsentligste opgave måske at holde sig denne kompleksitet for øje. Teaterpolitisk skal der fokus på at modvirke institutionel isomorfi, altså en proces, hvor organisationer som en reaktion på omgivelsernes pres kommer til at ligne hinanden mere og mere (Langsted, 1998; DiMaggio og Powell 1983).

Tværgående samarbejder

Ud over hindringer for udvikling, peger rapporten også på, hvilke positive initiativer, der kan bidrage til scenekunstnerisk udvikling. En af de vigtige er tværfagligt samarbejde. Det gælder på niveauet for institutioner, hvor rapporten fremhæver behovet for samarbejde på tværs af institutionstyper, men også for kunstnerne, hvor rapporten karakteriserer den nyskabende scenekunstner som en, der sprænger faggrænser og arbejder på tværs. Dette er en gængs tankegang, at mangfoldighed og forskellighed skaber udvikling, der også er udbredt i organisationslitteraturen (se eksempelvis Brandi og Hildebrandt 2003), og den forståelse er også repræsenteret i høringssvarene, hvor Udvalget for Børneteater og Opsøgende Teater peger på, hvordan en organisationsform med mange små produktionsenheder giver gode muligheder for udvikling gennem mangfoldighed. Det svarer præcis til Sawyers pointe om, at netop forskellighed er en forudsætning for det nyskabende: "Problemsøgende grupper har en større chance for flow, når der er en høj grad af diversitet." (2007, s. 53).

Spørgsmålet er bare, om det er på det teaterpolitiske niveau, der eksisterer barrierer for denne type samarbejder. Et løsningsforslag i rapporten er at reducere antallet af støttestrukturer fra de nuværende fem til to: store og små teatre. Spørgsmålet er, om de eksisterende barrierer snarere handler om forskellige kunstsyn, produktionsmetoder og manglende kendskab end om forskellige paragraffer i teaterloven.

Faktisk er der aktuelt en del eksempler på samarbejder, der overskrider denne type grænser: Scenekunstudvalget har i samarbejde med Københavns Teater lavet en Company in Residency-ordning, hvor frie scenekunstgrupper indgår i et partnerskab med et teater under Københavns Teater. Et andet eksempel er, at Det Kongelige Teater i december indgik et samarbejde med instruktøren Cathrine Poher om forestillingen *På den anden side* (2010). Forløbet af dette samarbejde er beskrevet i dobbeltinterviewet *Det Kongelige Teater og skabende strategier* (i dette tidsskrift).

Der er altså allerede inden for det nuværende system en tendens til at søge tværgående samarbejde, og der gøres erfaringer med de udfordringer, der ligger heri. Her er det værd at reflektere over nogle af de betingelser, som Sawyer opstiller for den gode kreative proces. Det gælder fælles forståelse af processens mål, lige deltagelse og en vis grad af kendskab (Sawyer 2007, s. 44ff.). En erkendelse af, at netop disse faktorer spiller en afgørende rolle for, hvordan man skaber en god kunstnerisk proces, har haft stor betydning for Scenekunstnetværket i Region Midtjyllands arbejde med at skabe kunstnerisk udvikling: Det går for eksempel ikke at producere forestillinger i fællesskab, når aktørerne er meget forskellige og ikke kender hinanden (Hansen 2011).

Udvikling – hvor?

Det er interessant at se på, hvor rapporten mener, at udviklingen skal ske. Er det overalt i scenekunstlandskabet, inden for bestemte kunstneriske retninger eller bestemte institutionelle kontekster?

> *Et afgørende sted at sætte ind for at styrke innovationen generelt, er den ikke-institutionelle scenekunst (…) har en afgørende spydspidsfunktion i forhold til hele teaterområdet, idet netop eksperimenter er deres kerneydelse og eksistensberettigelse. (Kulturministeriet 2010, s. 40).*

Rapporten fokuserer på alternativer til taleteatret ud fra følgende diagnose: "ensartethed i genrer, indhold og formater, ikke mindst på de større teatre" (Kulturministeriet 2010, s. 22). Denne kunstneriske ensartethed skaber et dårligt afsæt for udvikling, og derfor peger rapporten også på andre dele af teaterlandskabet som dem, der skal gå forrest. Det drejer sig især om performanceteatret og det, som mange gange fremhæves i rapporten, nemlig de tværgående kunstneriske udtryk. Det peger på en forståelse af udvikling som noget, der snarere bryder radikalt med det eksisterende end noget, der videreudvikler og forandrer 'indefra'. Men netop udpegningen af hvilke genrer, der har udviklingspotentiale, mødes med kritik. Danske Dramatikere undrer sig således over, at den ny dramatik stort set er fraværende, mens Den Jyske Opera og Musicalakademiet peger på, at rapporten ikke forholder sig til musikdramatikken.

Men den ikke-institutionelle scenekunst skal ikke være alene om at skabe udvikling. Et centralt forslag i rapporten er derfor oprettelsen af en udviklingspulje for hele scenekunstlandskabet. Hermed understreger udvalget, at udviklingsopgaven ikke skal løftes af særlige dele af teaterlandskabet alene. Til gengæld peger puljetankegangen på to andre interessante aspekter af udvalgets forståelse af udviklingsbegrebet: Det ene er, at scenekunstnerisk udvikling er en særlig aktivitet, noget der skal søges ekstrabevillinger til, frem for noget der er en del af den daglige drift på teatrene. Denne betænkelighed udtrykkes i følgende høringssvar:

> *Men hvis det nyskabende kun skal være noget, der kan rummes i en pulje, vil denne nyskabelse forblive i en meget lukket kreds og ikke komme teaterlivet til gode. Det bliver eksperiment for eksperimentets skyld. (Københavns Internationale Teater).*

Samme pointe går igen i høringssvaret fra Scenekunstnetværket i Region Midtjylland, som påpeger, at det er vigtigt at sikre rammer for udvikling også uden støtte via en udviklingspulje. I forhold

til det kreativitetsteoretiske perspektiv, så kan ideen om en udviklingspulje siges at opdele scenekunsten i det, der skabes med henblik på at være udviklende, og det der ikke gør; eller mellem det Sawyer betegner som problemsøgende og problemløsende processer.

Den anden er, at det er muligt udefra at stimulere lysten til udvikling gennem de tilgængelige midler. Det sidste peger igen tilbage på rapportens tillid til muligheden for en central koordinering: "For at sætte mere kvalitativt skub i udviklingen bør der opereres med et styrket centralt organ med et samlet overblik og med midler til at igangsætte initiativer…" (Kulturministeriet 2010, s. 34).

Som nævnt indledningsvis, så tror jeg, at de kulturpolitiske rammer har en indflydelse på de kunstneriske processer, men som jeg også i anden sammenhæng har fastslået, så ser jeg denne indflydelse som både indirekte og kompleks (Hansen 2010). Det betyder naturligvis også noget for, hvor stor forventningen til det teaterpolitiske niveaus mulighed for at skabe scenekunstnerisk udvikling skal være. Rapporten præges grundlæggende af en tro på, at en styrkelse af det centrale niveau er afgørende for udviklingsmulighederne: "En reorganisering af Scenekunstudvalgets virkefelt er uomgængelig, hvis man ønsker en dynamisk og fair behandling af hele det danske scenekunstliv." (Kulturministeriet 2010, s. 36). Udvalget går altså relativt langt i sin overbevisning om det centrale niveaus betydning for den scenekunstneriske udvikling gennem konkrete styringsredskaber. Dette syn på kulturpolitikken lægger fint i forlængelse af de senere års tradition for at benytte new public management inden for kultursektoren. Uanset om der er tale om kunstnerisk kvalitet eller andre målsætninger, så ligger der i new public management-tankegangen en tro på muligheden for at styre gennem eksempelvis resultatkontrakter.[2]

Tanken om, at et styrket scenekunstudvalg skal være en hovedaktør i forhold til den scenekunstneriske udvikling er et punkt, der forårsager ret stor uenighed mellem de forskellige høringsparter: Mange er positive, mens andre forholder sig skeptiske til centraliseringselementet i forslaget. Modargumentet er, at udvikling sker på det enkelte teater, og at den ikke kan styres centralt.[3] Denne indvending peger i retning af det, Sawyer kalder innovationens paradoks, og som også i denne sammenhæng er værd at hæfte sig ved: "Innovationens paradoks er, at organisationer fremhæver orden og kontrol, og alligevel virker improvisation [og mere generelt den kreative proces, *min tilføjelse*] til at være ukontrollabel" (Sawyer 2007, s. 34). Dette peger på, at det teaterpolitiske niveaus mulighed for at stimulere en scenekunstneriske udvikling begrænser sig til at skabe rammebetingelser. Overskrides denne grænse så risikerer man at skabe forkerte incitamentsstrukturer, hvor udviklingspuljen snarere bliver søgt af økonomiske end kunstneriske årsager. Som Kunststyrelsen advarer i sit høringssvar: "Det er dog vores erfaring, at et økonomisk incitament som den foreslåede udviklingspulje ikke i sig selv skaber mere udviklingsorienterede og dynamiske kulturinstitutioner."

Mange høringssvar peger på fleksibilitet og mindre fokus på produktionskrav som forudsætning for udvikling, dvs. for behovet for laboratorieforløb, artists in residencies o.a., der ikke har til formål at skabe en egentlig produktion (eksempelvis De Frie Koreografer). Selvom mange af disse ord går igen i rapportens prioriteringer, så kan det alligevel i en vis forstand forstås som et modsvar til rapporten: Frihed frem for central styring.

Afrunding

Denne artikel har kastet et kritisk blik på rapporten *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling* samt på de høringssvar, de forskellige teateraktører har fremsat til rapporten. Tilgangen har primært

2) New public management er en styringsform, som blev udbredt i den offentlige forvaltning fra 1980'erne og frem. Se f.eks. Greve 2002. For en diskussion af den offentlige sektor og en mere kompliceret forståelse af styringen heraf, se Christensen, Lægreid, Roness 2006.

3) Dette synspunkt kommer bl.a. til udtryk i Nørrebro Teaters høringssvar.

været kreativitetsteoretisk, en tilgang, der giver mulighed for at reflekterer over de konkrete tiltag og løsningsmodeller i forhold til, hvordan de kan ses som rammesættende for den kreative proces. Begrebsparret udvikling og stabilitet har været centralt, og såvel rapporten som de fleste interessenter har betragtet udvikling som et mål for en fremtidig teaterpolitik. I forhold til denne diskussion rummer kreativitetsteorien en række perspektiver, der er værd at indtænke. En væsentlig pointe i Sawyers teori er, at udvikling og stabilitet ikke gensidigt udelukker hinanden, men at der er tale om afbalanceringer, og om at den kreative proces både forudsætter tryghed og usikkerhed. For mig at se er det væsentligt at holde fast i, når retorikken i den teaterpolitiske debat bliver for polariserende. Kreativitetsteorien har for mig været en måde at holde fast i en diskussion, der fokuserer på de scenekunstneriske processer og ser teaterpolitikken og de institutionelle strukturer som rammer herom. Samtidig er det for mig tydeligt, at Sawyers teorier omhandler kreativitet generelt, og at de konkrete betingelser, han opstiller for den gode kreative proces i for høj grad er 'one size fits all', der skal kombineres med en faglig scenekunstnerisk indsigt for at blive frugtbar i en teaterpolitisk sammenhæng. Også benspændsteorien fastholder et fokus på det scenekunstfaglige som kernen i den teaterpolitiske diskussion. Helt overordnet peger den på behovet for at sætte nogle kunstnerisk produktive begrænsninger, der tvinger scenekunstnerne til at gøre noget andet end det, de plejer. Det er klart, at de konkrete begrænsninger ikke skal bestemmes på det kulturpolitiske niveau, her må man nøjes med kritisk at se på, hvorvidt rammerne tvinger scenekunstnerne til at gøre, som de altid har gjort.

Diskussionen af, om de teaterpolitiske rammer vægter stabilitet eller udvikling reduceres ofte til spørgsmålet om, hvorvidt der er behov for en gennemgribende teaterlovsrevision. Mens rapporten og høringssvarene i overvejende grad efterlyser udviklingsmuligheder, og altså en lovændring, så har de politiske partier med sommerens teaterforlig klart signaleret, at de prioriterer stabilitet i form af en lovgivningsmæssig status quo.

Litteraturliste

Bauman, Zygmunt, 2006. *Flydende modernitet*. København: Gyldendals bogklubber.

Beck, Ulrick, 1997. *Risikosamfundet: På vej mod en ny modernitet*. København: Hans Reitzel.

Christoffersen, Exe, 2007. Kunsten at snuble. *Peripeti* særnummer, s. 15-35.

Brandi, Søren; Hildebrandt, Steen, 2003. *Mangfoldighedsledelse. Om mangfoldighed i virksomheds- og samfundsperspektiv*. København: Børsen.

Csikszentmihalyi, Mihaly; Robinson, Rick E. 1990. *The Art of Seeing. An interpretation of the aesthetic encounter*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

DiMaggio, P. J.; Powell, W. 1983. The Iron Cage Revisited. Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48, s. 147-160.

Hansen, Louise Ejgod, 2004. Hollandsk Teaterpolitik. *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*. Nr. 2, s. 179-214.

Hansen, Louise Ejgod, 2010. *Teaterkunst og teaterpolitik. En analyse af sammenhængene mellem de kulturpolitiske rammer og den kunstneriske kvalitet hos egnsteatrene*. Ph.d-afhandling, Aarhus Universitet.

Hansen, Louise Ejgod, 2011. Udvikling=kreativitet?. Scenekunstnerisk udvikling betragtet som en kreativ proces. *Peripeti* særnummer, under udgivelse.

Høring over Teateruddvalgets rapport. Høringsfrist 1/7 2010. Høringssvarene er tilgængelige på høringsportalen, https://www.borger.dk/Lovgivning/Hoeringsportalen/Sider/Fakta.aspx?hpid=2146001581 (8/9 2011).

Kant, Immanuel, 2005 (1793). *Kritik af dømmekraften*. København: Det lille forlag.

Klaic, Dragan, 1997. A Peek out of Subsidy Land. In: *Theatre.* Årg 27, nr. 1, s. 75-83.

Klaic, Dragan, 1999. Close Encounters. In: *Theatre*. Årg. 29, nr. 2/3, s. 114-128.

Klaic, Dragan (2010). Bilag 5: Offentligt støttet teater – kontra det kommercielle. I: Kulturministeriet, *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling.* København: Kulturministeriet.

Kulturministeriet, 2009: *Scenekunst i Danmark - Veje til udvikling*. København: Kulturministeriet.

Kulturministeriet, 21/6 2011: *Bred politisk aftale om teater*. pressemeddelelse, København, http://kum.dk/nyheder-og-presse/pressemeddelelser/2011/juni/bred-politisk-aftale-om-teater/ (8/9 2011).

Langsted, Jørn, 1998. Fra ekspansion til kontraktion. Hovedtemaer i 25 års teaterlovgivning. In: Andersen, Elin; Lehmann, Niels (red.). *Teaterlegeringer*. Aarhus Universitetsforlag.

Langsted, Jørn, 2009: Kunstpolitikkens dramaturgi – version 2. *Peripeti* nr. 12, s. 109-113.

Lynggaard, Kennet, 2010. Dokumentanalyse. In: Tanggaard, Lene; Brinkman, Svend (red.) *Kvalitative metoder. En grundbog.* København: Hans Reitzel.

Nielsen, Henrik Kaare, 1993. *Kultur og modernitet*. Aarhus Universitetsforlag.

Nielsen, Henrik Kaare, 2001. *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Aarhus Universitetsforlag.

Philipsen, Heidi, 2008: En leg med æstetik og etik: Om filmen "De fem benspænd". *K & K* , nr. 106, 2, s. 167-188.

Sawyer, Keith, 2003. *Group Creativity. Music, theatre, collaboration*. Mahwah: L. Erlbaum Associates.

Sawyer, Keith, 2007. *Group Genius. The Creative Power of Collaboration*. New York: Basic Books.

Sirnes, Thorvald, 2001. 3.3.1. Three Discourses. Three Countries. One Sector. A comparison of theatre policy in Norway, Sweden and Finland from a discourse-perspective. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*. Nr. 1, s. 46-84.

Stephensen, Jan Løhmann, 2011. Kreativitet og videnspolitik: perspektiver på kreativitetsbegrebets indtog i og relevans for universitetets vidensproduktion. *Peripeti,* særnummer, under udgivelse.

Louise Ejgod Hansen
Ph.d., postdoc ved Institut for Æstetik og Kommunikation. Hun er aktuelt tilknyttet Scenekunstnetværket i Region Midtjylland, hvor hun er ansvarlig for forskningsdelen i et treårigt udviklingsprojekt. Hun har primært publiceret artikler inden for det kulturpolitiske fagfelt.

Intuitiv eller konstrueret serendipitet?

Den Gemte By som kreativ proces

Af Marion Vick

I efteråret 2010 gik Teatret Gruppe 38 og 10 århusianske kunstnere sammen om juleprojektet *Den Gemte By*. Et helt særligt projekt, da både teatret og flere af de engagerede kunstnere blev udfordret på et nyt arbejdsområde i arbejdet med installationskunst, og mange af de implicerede desuden arbejdede sammen for første gang. Kunstnerne var vant til kreative processer, og var alle erfarne nok til at de gennem års arbejde havde opbygget dels en viden om deres egne personlighedstræk og disses indflydelse på arbejdsgangene, og dels deres egne kreative metoder. Projektets struktur gav anledning til at stille en række spørgsmål:

- Hvordan opleves og italesættes den kreative proces, når arbejdet afviger fra kunstnerens vante arbejdsområde?

- Hvad sker der med den kreative proces, når veletablerede kunstneres arbejde er påvirket af faktorer såsom manglende erfaring, modsatrettede forventninger og input fra nye kolleger?

Hvordan kan en teoretisk analyse være med til at udvikle erfaringerne fra praksisfeltet?

Målet med disse spørgsmål var, at opnå en forståelse for hvordan teoretiske input kan skabe forståelse for og influere praksisfeltet. Dette blev undersøgt igennem observationer og interviews med fire udvalgte af de i alt ti kunstnere. Og jeg fik på den måde mulighed for at sammenstille kunstnernes egne opfattelser af proces med mine observationer og tolkninger. I denne artikel vil jeg præsentere resultaterne af min undersøgelse, samt diskutere resultaternes betydning for forståelsen af kunstnernes proces, deres forståelse af kreativitet og deres tilgang til metode i forbindelse med projektet *Den Gemte By*.

Processen

Samarbejdet mellem Teatret Gruppe 38 og de 10 kunstnere gik på tværs af det århusianske kunstmiljø. Kunstnerne skulle bygge hver deres udstillingsobjekt. Resultatet af samarbejdet blev udstillingen *Den Gemte By*, ni alternative huse i en teatersal.

I processen arbejdede kunstnerne som udgangspunkt selvstændigt med egne projekter på egne værksteder. Derudover mødtes de fire gange i forløbet for at fremlægge de individuelle projekter og debattere det samlede udtryk i den endelige udstilling. Kunstnernes kreative arbejde var i forløbet begrænset af en række forhold, herunder havde følgende kriterier særlig indflydelse på processen:

- *Den overordnede ramme*: et krav om, at kunstnerne skulle bygge et "hus" efter egen fortolkning. Som inspiration blev tekststykker og emnerne: julenat, lys og mørke udleveret. Om det endelige produkt kom til at ligne et hus i traditionel forstand, og om de udleverede tekststykker blev brugt i projektet var op til den enkelte kunstner at beslutte.

- *Gensidigt hensyn*: hver kunstner måtte forholde sig til, at der var andre værker i rummet og måtte derfor overveje brugen af høje lyde, lys eller andre former for effekter, der kunne have en negativ indvirkning på oplevelsen af de andre huse.

- *Begrænset økonomi*: hver kunstner fik uddelt 5000 kr. til materialer.

Efter projektets afvikling mødtes kunstnerne igen for at evaluere og drøfte mulighederne for udviklingen af det aktuelle projekt, samt muligheden for et fremtidigt projekt ud fra de fælles erfaringer, der nu var gjort. Evalueringen har ført til en videreudvikling af konceptet, og efterfølgende har *Den Gemte By* fungeret som udstillingsobjekt i forbindelse med Teatercentrums årlige børneteaterfestival i april 2011 i Randers.

Min opgave i projektet var at være projektleder. Jeg havde bl.a. ansvaret for budgettet, fondsøgning og ikke mindst den overordnede kommunikation og koordinering mellem kunstnerne. Denne position gav mig et direkte indblik i de store forskelle i kunstnernes tilgange til processen og derved en fornemmelse for hvilke af de ti kunstnere, der ville være særligt gode informanter i denne undersøgelse.

De primære informanter og undersøgelsens forbehold

I undersøgelsen er fire af de ti kunstnere udvalgt som primære informanter for undersøgelsen. Disse har deltaget i interviews og er, på baggrund af dette, undersøgelsens primære fokus. De primære informanter er: scenograf, Sille Heltoft, skuespiller og billedkunstner, Marie Netterstrøm, grafiker, Randi Schmidt og illustrator, Cato Thau-Jensen. Valget om at interviewe disse fire er truffet, fordi de gav udtryk for at projektet udfordrede deres faglighed, samt fordi de alle havde deres daglige gang på teatret og derfor var tilgængelige for observation, uden at min tilstedeværelse virkede påtrængende. I undersøgelsen betragtedes de seks resterende kunstnere som sekundære informanter. De har indgået i feltet og derved bidraget til de generelle observationer og min generelle forståelse af projektets udfoldelse. Tre af de primære informanter har desuden arbejdet i samarbejde med andre, hvilket har påvirket deres arbejdsprocesser. Schmidt og Thau-Jensen har arbejdet sammen om et hus, og Heltoft har arbejdet sammen med Teatret Gruppe 38's ansatte om sit hus. Heltoft, som er uddannet scenograf, er den eneste af de fire primære informanter, der er vant til at arbejde tredimensionalt og rumligt.

I en undersøgelse som denne må det medtages, at det empiriske genstandsfelt er et udtryk for et konstrueret iagttagelsesperspektiv, idet behandlingen både i mundtlig og skriftlig form er sat ind i en teoretisk forståelsesramme og yderligere er påvirket af mine subjektive vurderinger på trods af den tilsigtede objektivitet (Mathiassen 2002: s. 5). Undersøgelsen tager udgangspunkt i en fænomenologisk tilgang til det empiriske genstandsfelt og skaber således et indblik i informanternes livsverden. Netop på grund af min implicitte indflydelse på det empiriske genstandsfelt må nogle metodiske overvejelser medtages i læsningen af denne undersøgelse, deriblandt at jeg selv har fungeret som projektleder og derfor har spillet en aktiv rolle i projektet. Gennem deltagelse har jeg til en vis grad påvirket undersøgelsens resultater. Undersøgelsens afgrænsning må ligeledes tages i betragtning; undersøgelsen indbefatter ikke interviews med alle projektets kunstnere. Dette vil givetvis betyde, at undersøgelsens resultater ved en anden udvælgelse kunne pege i en anden retning. Desuden er kunstnerne kun blevet interviewet ved projektets afslutning, derved er undersøgelsen ikke et udtryk for umiddelbare reaktioner og oplevelser. Der tages udgangspunkt i tilbageblik, og kunstnernes hukommelse omkring forløbet kan være farvet af senere hændelser.

Der er stor forskel på skriftsprog og talesprog, og i nærværende undersøgelse er indholdet af informanternes selvbillede i fokus. Derfor er transskriberingerne af undersøgelsens interviews udført med henblik på at komme så tæt på skriftsproget som muligt uden at ændre på informanternes udtalelser.

Procesteori og serendipitet

I undersøgelsen sammenstilles den indsamlede empiri med to teoretiske fremstillinger af kreativitetsprocesser: dels cand.arch., og ph.d.-studerende ved Arkitektskolen Aarhus, Mette Volfs behand-

ling af designprocessens faser i bogen *Design: Proces og Metode* (2009), og dels socialpsykolog Graham Wallas' fasemodel fra bogen *The Art of Thought* (1926). Endvidere benyttes artiklen "Kunsten at snuble: om serendipitet og benspænd" af lektor mag.art. i dramaturgi, Erik Exe Christoffersen (2004) til diskussion af kontingensens betydning for den kreative proces.

Fælles for Volfs og Wallas' modeller er, at begge er iterative, og modellernes stadier kan altså løbende gentages eller forekomme i en alternativ rækkefølge i den samlede proces, end de her fremstilles.

Graham Wallas' fasemodel bygges på den teoretiske gennemgang af subjektets tankeprocesser i bogen *The Art of Thought* (1926). Her gennemgås forholdende omkring problemløsning, nyopståede ideer og innovativ tænkning. Wallas skelner mellem fire overordnede faser (*stages of control*), som gennemgås ubevidst, men som ved bevidstgørelse kan kontrolleres af subjektet (Wallas 1926: s. 79):

- *Preparation* er, som ordet angiver, et forberedelsesstadie. Det er i denne fase, at den kreative opdager og tilegner sig viden omkring den aktuelle problemstilling. Problemfeltet indsnævres.

- *Incubation* er en passiv fase. Her beskæftiger den kreative sig med andre ting end det konkrete projekt og får derved mulighed for at arbejde ubevidst med problemet.

- *Illumination.* I denne fase oplever den kreative et gennembrud i processen; den kreative løsning på den aktuelle problemstilling og ny viden opstår.

- *Verification*. Her resonerer den kreative over den nye viden fra illuminationsfasen for på den måde at kunne skabe klarhed og validering omkring de nye resultater for derved at kunne opnå en videre udvikling.

Som det ses, er Wallas' opdeling meget overordnet og orienteret imod den kreatives personlige oplevelse af processen – en subjektorienteret behandling af proces.

Mette Volfs opdeling er modsat Wallas' model praksisorienteret mod designprocessen og indeholder derfor også flere faser, der oftest er opdelt i yderligere underfaser. Jeg vælger her at benytte Volfs opdeling i en mere generel hensigt, end den er fremstillet i bogen, da jeg mener, at Volfs model ikke alene er anvendelig i designverdenen, men kan beskrive kreative processer generelt. Volf skelner mellem:

- *Programmeringsfasen,* der består af research og analyse. I denne fase undersøger designeren altså problemet og danner sig et helhedsbillede af dettes karakter.

- *Idégenerering,* hvor idéer til løsningsforslag skabes.

- *Konceptudvikling,* hvor en udvalgt idé videreudvikles og sættes i forhold til problemet.

- *Detaljeringen* af løsningen kommer i forlængelse heraf.

- *Præsentationen* for andre. (Volf 2009: s. 28-29).

Lidt groft stillet op kan Volfs første to faser, programmering og idégenerering, sidestilles med Wallas' *preparation stage*. Tredje og fjerde fase kan sidestilles med *illumination*, og endeligt kan der ses en sammenhæng mellem præsentation og *verification*. Jeg laver denne sammenligning for at belyse en antagelse om, at individets (kunstnerens) personlige oplevelse af den kreative proces har en sammenhæng med de praktiske stadier, kunstneren må gå igennem for at nå frem til det endelige produkt. Da Wallas' fase, *incubation*, ikke relateres til den konkrete arbejdsproces, er den heller

ikke synlig i Volfs model. Dette skyldes modellernes forskellige foki, men behøver ikke at betyde, at fasen ikke indtræder i de processer, Volf beskriver.

Iterationerne i de to modeller opstår, fordi kreative processer ikke er absolutte. Der findes altså ingen endegyldig løsning på den kreative problematik, og derfor må kunstneren blive ved med at søge og efterprøve løsninger, indtil én løsning virker som den bedst mulige ud fra de opstillede parametre.

Forskellen mellem de to ovennævnte modeller kan desuden belyses ved begrebet *serendipitet*, der omhandler kontingensens betydning for den kreative proces. Ifølge Christoffersen er begrebet ikke defineret i det danske sprog, men er dog et velkendt fænomen: den tilfældige opdagelse af noget man ikke søgte (Christoffersen 2007: s. 15-16). Christoffersen beskriver ligeledes serendipitet som "en villet konstruktion af uorden" (ibid.) og reflekterer over begrebets anvendelse i videnskabelig kontekst.

> *Spørgsmålet er, om begrebet serendipitet kan være nyttigt som et videnskabeligt begreb, der understreger "blindhedens" betydning i kunst og videnskab. Serendipitet er ikke en universel metode eller en "naturlov", og jeg mener ikke, serendipitet nødvendigvis er et træk ved verdens eller hjernens kapacitet. Det centrale er at pege på nogle regler for eksperimentet og den kompetence, som er forbundet med subjektets evne til uforudsete handlinger (improvisation) og refleksioner (…). Kunst, kunne man hævde, er en konstruktion af tilfældet, som, så at sige, træder i "karakter", stilles til skue som noget særligt (Ibid.).*

Her rammer Christoffersen det centrale i forskellen mellem de to ovennævnte modeller: deres forhold til kontingensen. I Wallas' fase, *incubation*, er kontingensen netop et passivt virkemiddel, som kunstneren ikke kan kontrollere, men som må medregnes i den kreative proces. Volf derimod benytter kontingenshåndtering som et bevidst metodisk greb i den kreative proces, hvor tilfældighederne fremprovokeres gennem konstruktionen af uorden, netop som det beskrives af Christoffersen. Det er vigtigt at pege på forskellen, fordi den i denne analyse viser, hvilken indflydelse kunstnernes tilgange får for processen, hvad enten de er intuitive eller metodiske, med andre ord er kunstnernes forhold til kontingensen fokus for analysen.

Er kreative processer ens?

I de følgende to skemaer præsenteres et overblik over undersøgelsens resultater i skematisk form. Skemaerne er udformet som en systematisering af undersøgelsens data og vil være referenceramme for processernes fællestræk og uligheder i den følgende analyse af informanterne. I skema nr. 2 er Schmidt og Thau-Jensen behandlet sammen, fordi de i praksis har indgået et samarbejde og derfor gennemgået de samme processuelle stadier. Ligeledes vil de i det følgende blive behandlet sammen, men med referencer til deres forskelligheder i forhold til Wallas' model.

I informanternes beskrivelser af den kreative proces er der klare fællestræk. I alle tilfælde var processen præget af faktorer som temperament, erfaring med den tredimensionale struktur og den bagvedliggende motivation for deltagelse i projektet. Desuden var følelsen af at være udfordret fagligt i denne proces også et fællestræk, og for tre ud af fire var dette også en motivation for at deltage i projektet. Alle kunstnerne opdelte processen ved en tredeling, når de beskrev den – en start, midte og slutning – men hvilke elementer, der indgik i disse tre faser, varierede. Et fællestræk var også, at alle kunne drage paralleller til tidligere kreative processer, og at den faglige udfordring ikke blev beskrevet som influerende på oplevelsen af kreativiteten.

I disse fællestræk er det især vigtigt at bemærke den naturlige sproglige faseinddeling af oplevelserne af processen. Dette kan have flere årsager: f.eks. kan det skyldes, at alle kunstnerne har erhvervet sig en eller anden form for kunstnerisk uddannelse med et teoretisk element. Det kan også skyldes en normsættende hverdagstradition for italesættelse af processer. Eller det kan skyldes en simpel praktisk betingelse – når vi skal tale om og forstå kreative processer, må vi simplificere

Navn/ Stadie	Preparation	Incubation	Illumination	Verification	Karakteristika
Schmidt	Hvad kan lade sig gøre /angsten for det hvide papir.	Idéerne kommer om natten.	”Når jeg fortæller om projektet, ved jeg lige pludseligt, hvad jeg skal gøre.”	”Er min idé god nok? Kan andre forstå den?”	Kan skifte mellem metodisk og intuitiv tilgang.
Thau-Jensen	Gerne lang forberedelsestid.	Går til og fra arbejdet.	Små aha-oplevelser.	”Man kan godt forberede sig for meget.”	Kan godt lide at være i den indledende fase.
Heltoft	Tidsafgrænsning. Kun fælles forberedelse.	Perioder med andet arbejde.	Idéerne rumler.	Forholdet til Teatret Gruppe 38.	Både metodisk og intuitiv.
Netterstrøm	Skitsering og mulighedstænkning. ”Hvad kan jeg?”			Idéerne synes bedre derhjemme, end når de skal præsenteres.	

Skema 1 - Wallas

vores oplevelser for at skabe en sproglig fælles forståelse; vi opdeler og har dermed et større sammenligningsgrundlag. Dette vil jeg vende tilbage til i slutningen af artiklen. Først vil jeg beskrive de karakteristika, der gjorde sig gældende ved de fire informanter og deres processer.

Schmidt og Thau-Jensen

Som det fremgår af skema 2, omtalte alle kunstnerne idégenerering som en vigtig del af processen, og skitser og dialog benyttedes som idegenereringsmetode. I samarbejdet mellem Thau-Jensen og Schmidt tages udgangspunkt i idégenereringen, bl.a. på grund af at huset udvikles i et samarbejde, men begge omtaler også idégenereringen som et bevidst værktøj, der har været anvendt i andre processer til at fremkalde idéer. Det er påfaldende, at Thau-Jensen og Schmidt i deres beskrivelser fremhæver forskellige idéer, samt at der i deres beskrivelser af det indledende forløb fremgår en række usagte valg: idéerne forholder sig alle konkret til ordet ”hus” – der skal laves noget, der er husformet, eller som helt konkret viser noget, hvor ordet hus indgår. På den måde starter Schmidt og Thau-Jensen ikke deres proces med idégenereringen, men de går direkte ind i det, Volf kalder for ”formgivning”, og det er i denne måde at beskrive processens opstart, at der er tydelige fællestræk imellem Volfs model og kunstnernes måde at gribe processen an på. Videre forholder de sig sanseligt til produktet; hvordan lyder, fornemmes og opleves de idéer, der er kommet på banen? Først i næste række kommer de rent praktiske forhold: kan det lade sig gøre at udføre i praksis?

Ligeledes kan der af Schmidt og Thau-Jensens proces også udledes karakteristika fra Wallas' model. Brugen af dialogen er en form for verifikation (se skema 2). Ved at præsentere idéer verificeres disse, og den kreative bedømmer, hvilke dele af idéen der holder, og hvad der må ændres. Denne form for verifikation gennem præsentation foregår også i forhold til den samlede kunstnergruppe, på grund af forløbets form med gennemgående produktionsmøder.

Schmidt og Thau-Jensen starter i dialogen, og for dem begge er det vigtigt at understrege, at dialogen ikke kan forceres. Det er en flydende proces i starten, og reelle planlagte arbejdsmøder bliver

først indført, da de går videre til den praktiske udførelse.

> *Vi mødtes tilfældigt og sad og snakkede, så det var aldrig til at finde ud af, hvornår er det egentligt vi sidder og arbejder konkret på det. Hvis man aftaler et møde og sådan sidder der, så er det ikke sikkert, der sker noget. Men hvis man mødes om noget andet måske eller drikker en kop kaffe et eller andet sted i byen, så kan det være, der sker noget pludseligt; at man får en idé. Man kan selvfølgelig i visse tilfælde være tvunget til, at nu skal det være, og det er selvfølgelig også godt nok, men hvis tiden er der, så bliver det bare, når det opstår. (Interview med Cato Thau-Jensen 03.01.2011)*

Thau-Jensen er den af de fire informanter, der reflekterede mest over det, Wallas' kalder for inkubationstiden. Han er bevidst omkring hvilken betydning, det kan have for det kreative produkt at give processen tid og beskæftige sig med andre ting undervejs. Derved vælger Thau-Jensen at acceptere, at processen ikke kan forceres, der er nød til at være tidsmæssige perioder, hvor der er plads til uforudsete tanker og resultater. Thau-Jensens accept af inkubationstiden er altså også en accept af kontingensen. Men han udviser også en metodebevidsthed omkring processer, hvor der ikke er tid nok til denne lange proces. I et sådant tilfælde kan metoder tages i brug for at skabe vej for tilfældighederne, og resultaterne kan fremprovokeres. Samme form for metodebevidsthed ses hos hans samarbejdspartner. Schmidt benytter samtalen metodisk til at få idéer frem, hun har ikke samme fortrolighed med den tilbagelænede kontingenshåndtering, og hendes inkubation sker derfor på de tidspunkter, hvor hun er tvunget til at slappe af.

> *Tit så er det et eller andet, der kommer, hvis ikke jeg kan sove om natten eller sådan noget. Det er virkeligt en kliche, men lige pludseligt så slår det mig, at det er sådan, det skal være, og jeg ved ikke, hvad det kommer fra, men det er jo nok fordi, man går og tænker og finder en eller anden vej ind i det. Så lige pludseligt så ser man det for sig. (Interview med Randi Schmidt 13.12.2010)*

Afslapningen, når man skal sove, er altså Schmidts inkubationstid, og i løbet af natten kommer illuminationen i form af aha-oplevelsen.
Schmidt og Thau-Jensen bliver enige om en idé: de vil lave et sort hus med tegninger på væggene, og stregerne i tegningerne skal lyse op. Da denne idé er på plads, arbejdes der videre på at finde kernen i idéen – det Volf kalder *konceptudvikling* – og med dette følger *detaljering*. Processen omkring detaljeringen er med til at sortere tidligere idéer fra, fordi Schmidt og Thau-Jensen må forholde sig til de rent praktiske udfordringer, og om de er tilfredse med den udvalgte idé. I beskrivelsen af denne proces kommer Schmidt ind på skitseringen og valget af materialer.

> *Vi har ikke lavet noget praktisk, før vi havde den endelige idé, så det har jo egentligt kørt ganske okay. Der har været sådan flere… Dér i starten, der havde vi en idé, og så var den bare helt vildt fed indtil dagen efter, og så – ej det duer ikke, og så har vi så fundet på noget nyt og så, ja – indtil vi så faktisk syntes, at den her holdt, og så er vi først gået i gang med det praktiske. Men man kan også sige, at de materialer vi har brugt, det er jo ikke sådan nogen, man lige laver nogle skitser i. Så enten så gør man det, eller også så gør man det ikke. Og det lykkes jo så heldigvis. (Interview med Randi Schmidt 13.12.2010).*

Schmidt er bevidst om, at det er muligt at skitsere i forskellige materialer, men materialevalget og valget af det endelige grundkoncept har haft indflydelse på arbejdsmetoden.

Fra observationerne og produktionsmøderne ved jeg, at Schmidt og Thau-Jensen ikke er gået direkte fra idé til udførelse i et valgt materiale. De har løbende fortalt, at de har prøvet forskellige metoder for, hvordan den endelige idé kunne udføres. Prøverne bestod f.eks. i at ridse tegningerne ind i forskellige typer maling, til de til sidst fandt ud af, at den mest holdbare løsning var at dække

Navn/ Stadie	Idégenerering/ Analyse	Koncept-udvikling	Detaljering	Præsentation	Karakteristika
Schmidt/ Thau-Jensen	Starter med at idégenerere på formgivningen. Idéer gennem dialog. Fra abstrakt til konkret.	En realistisk idé udvælges. Et koncept funderet i form frem for fortælling.	Materiale-afprøvning	Fællesmøderne og kommentarerne fra de andre har ikke rykket ved idéen/Huset skal adskille sig fra de andre kunstneres.	Tydelige træk fra designverden.
Heltoft	Udgangspunkt i Bodils idé. Idégenerering gennem dialog. Skitsering i materialer. "Hvad er realistisk?"	Research som argumentation	Hvilke idéer kan vi nå at tage med.	Store og små præsentationer: Arbejdsgruppen/de andre kunstnere.	Idégenereringen stopper ikke.
Netterstrøm	Første idé som arbejdsudgangspunkt. Idégenerering gennem skitsering.	Materialeindsamling	Materialeafprøvning (dukker) og sammensætning.	Det skal være anderledes end de andre kunstneres huse.	Ved ikke hvordan det endelige produkt ser ud før materialerne sættes sammen.

Skema 2 - Volf

akrylplader til med folie og skære tegningerne ud med en hobbykniv. Det vil sige, at Schmidt ubevidst trækker en linje mellem skitsering i materialer og materialeafprøvninger i forbindelse med den valgte idé. Materialeafprøvningen bliver en detaljering af det bærende koncept. Udførelsen af idéen var ikke problemfri, og Schmidt og Thau-Jensen valgte alligevel at lave flere materialeforsøg, før de fandt den endelige løsning på det praktiske problem.

Heltoft

Heltofts proces adskiller sig fra de andre kunstneres, da hun er hyret ind af Teatret Gruppe 38 til at være med til at videreudvikle og udføre en idé af teaterlederen Bodil Alling, og en del af det arbejde, der ligger i programmerings- og idégenereringsfasen, er allerede gjort. Der er et større hold bag Heltofts projekt, og hun skal derfor ikke kun forholde sig til det praktiske, men også til samarbejdet med de mange hjælpere. Hun bliver udfordret i at holde styr på det praktiske, hvilket for hende er med til at udfordre den subjektive oplevelse af processen. Heltoft deler på grund af disse forhold sin proces metodisk op. Hun får løn i nogle helt bestemte perioder, og derfor omtaler hun også sin kreative proces ved en tidslig afgrænsning.

Heltofts beskrivelse af arbejdsformen i den første fase viser, at processen er iterativ. Med Volfs terminologi researcher, analyserer og idégenererer Alling og Heltoft for at nå ind til kernen af deres koncept.

> *Vi har egentligt siddet sammen og snakket ud fra det oplæg, der var (…) Vi snakkede ind til kernen af idéen – med et stenhus med noget tungt og det meget immaterielle og forbindelsen hele vejen op og hele vejen ned. Så vi har haft nogle grundideer, som har bygget sig op undervejs. Og så har vi haft nogle materialeundersøgelser (…). Jeg er sådan en meget praktisk én, der godt kan lide at arbejde med test og 1:1. Så der gik meget kort tid, så var jeg faktisk nede og lave en model – et 1:1 forsøg. (Interview med Sille Heltoft 09.01.2011).*

Af citatet kan følgende udledes: Heltoft og Alling har en dialog om den indledende idé. Heltoft byder ind med nogle tanker, og de forsøger gennem idégenereringen at finde frem til hovedkernen – det Volf kalder for konceptudvikling. Men i selve idégenereringen adskiller Heltoft sig fra de andre primære informanter: Hun skitserer gennem materialeafprøvninger allerede den første dag og tilegner sig derved et realistisk billede af, hvad der kan udføres i praksis. Sagt med Volfs terminologi, benytter Heltoft sig af designeksperimenterende metoder, idet hun "udforsker og eksperimenterer med materialer, konstruktioner og æstetiske udtryk" (Volf 2009: s.95). Eksperimenterne bestemmer arbejdets retning, men nogle af Heltofts forslag afviger fra Allings indledende idé – Heltoft vil gerne lave et stenhus, og hun argumenterer gennem den research, hun har lavet ved at kigge i bøger. Samme strategi benyttes af Alling. Research er altså for begge som ved materialeafprøvningen en retningsbestemmende metode, og det bærende koncept bliver derved forhandlet og bestemt på baggrund af det researchmateriale, som de finder frem til.

Heltoft benytter billedsprog til at illustrere, hvordan det føles at have italesat de mange idéer, og hvordan det opleves, når to eller flere idéer pludseligt kan sættes sammen til en brugbar idé.

> *… og når der er utroligt mange ting, der svæver, indtil der på et tidspunkt er et eller andet, der siger klik, og så var der noget, man kunne bruge. (…) Det er jo også lidt intuitionsbaseret, når der kommer en idé, så har man en fornemmelse af, at det kunne være noget, men det er ikke helt der. Men så rumler den stadigvæk, og så er der en anden, der kommer med en idé, som heller ikke helt er der, og så rumler den også sammen med den anden, og så får man et stort idémateriale. Og så lige pludseligt så er der to ting, der passer sammen, og så er det, at det bliver konkret til et eller andet, der virker, og så er det, man kan sige: "ja den her, den virker, og den tror vi på". Og så er det jo bare ligesom en personlig beslutning eller en personlig intuition om, at den har man lyst til eller den virker. (Interview med Sille Heltoft 09.01.2011).*

To billeder beskriver, hvordan Wallas faser, idégenereringen og konceptualiseringen, føles: Idéerne "svæver" og "rumler". Heltoft er hele tiden bevidst om de mange idéer, og at de på en eller anden vis gør opmærksom på sig selv – de er ikke lydløse, de rumler. Ud fra Heltofts italesættelse er det netop sammensætningen af forskellige ideer, der giver "aha-oplevelserne", men der er ikke nogen metodisk eller rationel forklaring på, hvad der gør det rigtigt. Det er den intuitive forståelse af, hvad der er rigtigt og forkert, der gælder i udvælgelsen. På den måde kan man ud fra Wallas' terminologi tale om både inkubation og illumination i Heltofts arbejde. Inkubation, som følge af en praktisk betingelse, og illumination, som opstår på et intuitivt plan. Heltoft forholder sig altså metodisk til serendipiteten; der er ikke tale om den store oplysende aha-oplevelse som Wallas beskriver det, men nærmere en hverdagsoplevelse af tilfældets indvirkning på processen.

Præsentation er, som ved Schmidt og Thau-Jensen, løbende inkorporeret i projektets fremgangsmåde. Heltoft præsenterer opdagelser og resultater for Alling og de hjælpende teknikere. Hun får verificeret idéerne og på baggrund af det, tages der nye beslutninger.

Netterstrøm

I Netterstrøms beskrivelse af processen tyder det på, at idégenereringen har fyldt meget mindre end hos de andre primære informanter. Dette skyldes, at hun allerede ved kig på de første inspirationstekster fik en idé til, hvad hun ville lave. Derved er alle andre idéer og konceptet udsprunget af denne første idé. Netterstrøms idégenerering er altså på samme måde foregået ud fra denne første grundidé, og hendes metodiske tilgang til dette var at "starte med at sætte sig ned og tegne og skrive. Det hele begyndte på papiret, og så udvikler idéerne sig derfra." (Noter fra interview med

Den gemte by (foto: Jonas Halfdan Jongejan)

Marie Netterstrøm 10.12.2010). Noterne[1] fra interviewet med Netterstrøm[2] viser, at hun benytter det greb, som Volf kalder for skitsering: dels ved at tegne, men, i forbindelse med modelafleveringen, også i andre materialer. Af interviewet med Netterstrøm fremgik det, at det først var, da alt materialet var samlet, at hun begyndte at vide, hvordan det skulle se ud. Der var mange ubekendte, f.eks. opdagede hun, da hun begyndte at stille huset op, at hun ikke kunne hænge perlesnefnuggene op. Men hun ville bruge dem, fordi hun havde sat sine sønners kærester til at lave dem. Så hun prøvede andre muligheder af og fandt en løsning, hun var tilfreds med. Netterstrøm havde altså ud fra eget udsagn ikke noget klart billede af, hvordan det hele ville komme til at se ud, før hun satte det sammen til sidst. Men ud fra de ting, hun fortæller, og de observationer, jeg har gjort mig, fremgår det, at hun allerede tidligt i processen har gjort sig nogle meget konkrete overvejelser om en grundidé, som hun har idéudviklet ud fra og på den måde dannet sig et koncept.

For Netterstrøm opstod detaljeringen, da hun begyndte at forholde sig til det rum, huset skulle opstilles i, at lave dukkerne og præsentere idé og model til produktionsmøderne. Hun verificerede ideerne gennem præsentationen, og derved opstod iterationerne i processen.

Undersøgelsens resultater

Ovenstående gennemgange af kunstnernes kreative processer peger på, at de to modeller viser forskellige aspekter af kreativiteten, og netop dette forhold er vigtigt at holde sig for øje, når man vil undersøge kreativitet. Man må gøre sig klart, hvad det er man ønsker at forstå: Er det den kreative person? Processen? Omverdenens indflydelse på kreativiteten? Eller et mål for hvad der gør et produkt kreativt? Denne bestemmelse er vigtig, når man vil have indflydelse på praksisfeltet. Alle pro-

1) I forbindelse med interviewet gik lydfilerne tabt, og interviewet gengives derfor i noteform. Alle udtalelser er godkendt af Marie Netterstrøm.

2) Noter fra interview med Marie Netterstrøm 10.12.2010.

cesser er forskellige, men undersøgelsen viser, at modellernes bredde og generalitet gør processerne sammenlignelige. Modellerne åbner altså op for en forståelse og en sammenlignelighed, der hjælper med at tydeliggøre det, der er individuelt for den enkelte proces. Denne sammenlignelighed kan benyttes mere generelt i arbejdet med kreative processer, og er vigtig i forståelsen af, hvordan teori og praksis gensidigt kan berige hinanden. I denne proces har kunstnerne stået over for en faglig udfordring, og denne påvirkning af processerne er blevet omtalt både i forbindelse med interviews og observationer. Undersøgelsens begrænsede omfang tillader ikke at præsentere resultaterne som normative eller generaliserbare, men jeg vil alligevel fremhæve en betragtning af Schmidt:

> *Det er jo en opgave som så meget andet, det er selvfølgelig rykket et andet sted hen, men jeg synes egentligt, processerne er de samme som, hvis jeg skulle lave en folder for et eller andet, selvom det har været hundrede gange mere spændende. Men processen – man får den her idé, og hvordan skal den nu foldes ud, det har været noget af det samme. Man griber jo lidt fat i de samme ting, som man normalt gør, og så sker der nogle andre ting alligevel. (Interview med Randi Schmidt 13.12.2010).*

Schmidts betragtning lægger an til spørgsmålet, om det er irrelevant, hvilket produkt kreativiteten arbejder hen mod. Det væsentlige, når kreative processer skal analyseres, er forholdet mellem den objektive metodiske tilgang og den subjektive opfattelse af at være i processen, og i det forhold ligger forholdet til det uvisse. Wallas' og Volfs modeller forholder sig forskelligt til kontingensen. Wallas' model romantiserer det uvisse og forskellen i de to modeller bærer præg af, at de er udviklet med ca. 90 års forskel, men modellen giver en grundlæggende forståelse af de forhold, der ikke fremtræder eksplicit i Volfs model, og tilgangen kan med Christoffersens redegørelse for begrebet serendipitet kaldes for et slumptræf. Volf har en meget mere konstrueret tilgang til det uvisse – kontingensen opstår i modellen som *en villet konstruktion af uorden.* Hvordan, kunstneren forholder sig til og håndtere kontingensen, får afgørende betydning for den metodiske tilgang og den subjektive vurdering af væren-i-proces. I projektet *Den Gemte By* er kunstnerne bevidste om, at uorden kan konstrueres, men også kommer helt af sig selv, når man indgår i en kreativ proces. Forskellen i tilgangene opstår i henhold til subjektive præferencer frem for en "ikke-reflekteret tilgang". Netop det faktum, at jeg har været i stand til at pege på denne forskel i kunstnernes processuelle tilgange, viser figurernes praktiske relevans. Og det er denne viden, der er fordelagtig at holde fast i, ikke alene som teoretiker i forhold til kreative praksisser, men også i mere generelle henseender. Teorierne kan bruges til at pege på de særlige detaljer i den aktuelle situation og skaber derved en viden, der kan benyttes til at konstruere fremtidige processer – processer, hvor man både må omfavne slumptræffet og konstruktionen.

Litteratur

Bjerg, Lars (2004): S*om man spørger: det journalistiske interview.* Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg, pp. 18-49

Brinkmann, Svend & Tanggaard, Lene (2010): Interviewet: Samtalen som forskningsmetode. In: *Kvalitative Metoder. En Grundbog*, Hans Reitzels Forlag, Viborg, pp. 29-53.

Christensen, Bo T. (2002): *The Creative Process and Reality.* Psykologisk Institut, Aarhus Universitet.

Christoffersen, Erik Exe (2007): Kunsten at snuble. In: Christoffersen, Erik Exe (red.): *Serendipitet.* Aarhus: Peripeti, særnummer. (www.peripeti.dk).

Gundersen, Lars Dalby (2008): *Kreativitet og ledelse af teambaserede kreative processer.* Psykologisk institut, Aarhus Universitet.

Mathiasen, Helle (2002): Metoder og perspektiver. Uddrag af ph.d.-afhandling: *Personlige bærbare computere i undervisningen*. København: DPU's Forlag.

Den gemte by (foto: Jonas Halfdan Jongejan)

Mikkelsen, Thea (2009): *Kreativitetens Psykologi – Hvad du som kreativ bør vide om dig selv og din psyke.* København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

Tverskov, Eva og Kim (2004): *Sådan gør journalister – Håndbog for alle andre.* Randers: Forlaget Ajour.

Volf, Mette (2009): *Design: Proces og Metode*. Aarhus: Systime.

Wallas, Graham (1926): Stages of Control. In: Wallas, Graham: *The Art of Thought*. London: Butler & Tanner LTD.

Øvrigt materiale:

Observationer gennem aktiv deltagelse på Teatret Gruppe 38, maj-december 2010.

Noter fra interview med Marie Netterstrøm 10.12.2010.

Interview med Randi Schmidt 13.12.2010.

Interview med Cato Thau-Jensen 03.01.2011.

Interview med Sille Heltoft 09.01.2011.

Marion Vick
Cand.mag i dramaturgi og begivenhedskultur. Til daglig arbejder hun som vækstlagskonsulent i DATS, Landsforeningen for dramatisk virksomhed, og som administrator for Teateriet Apropos.

Interview

Det Kongelige Teater og skabende strategier

Foto: Laura Stamer

På den anden side | Det Kongelige Teater

Det Kongelige Teater og skabende strategier

Interview med Catherine Poher og Emmet Feigenberg, januar 2011

Af Kathrine Winkelhorn og Erik Exe Christoffersen

Udgangspunktet for artiklen er Cathrine Pohers arbejde som gæsteinstruktør på forestillingen *På den anden side*, Det Kongelige Teater, Portscenen, 2010. Artiklen fokuserer på forskellige lag i de kreative processer og ser på samspillet mellem en kreativ ledelsesstrategi og en produktionsstrategi. Vi har derfor valgt et dobbeltinterview med Cathrine Poher og skuespilchef Emmet Feigenberg for at dække de to lag i den kreative proces. Herudover bringer vi som dokumentation Cathrine Pohers manifest for arbejdet med forestillingen samt hendes noter til den første og anden workshop.

Forestillingen

På den anden side (spillede 3. december – 7. januar 2011) er bygget op over en række klassiske eventyr, hvor en vildfarelse tvinger hovedpersonen til at søge hjælp for at finde sig selv igen. Forestillingen benytter teatersituationen som et rum for eventyrets uorden. Tilskuerne møder hele holdet af musikere, dansere og skuespillere i teatrets foyer og lokkes ind i et tomt teaterrum. Alle de indgange og åbninger, som ellers er skjult af scenografier, er synlige. En skuespiller er ved at støvsuge scenen, da publikum kommer ind, en anden trækker stikket ud og siger: "Så er vi klar. Alt er, som det skal være… *I sidder der, og vi står her*, og så kommer der en ørken, som starter her og går dertil. Svend: Vi skal ikke have al den sand her. Jeg har lige støvsuget." (citeret efter manus, min kursivering). Det er først og fremmest relationen mellem scenen og tilskuerne, som definerer teatermediet. Det er en relation, som fungerer på flere forskellige planer. Der fortælles en historie, men først og fremmest skabes der en sanselig relation i rummet. Igennem forestillingen benyttes der en række teatrale kneb. Lemme i gulvet åbner sig, så skuespillere og objekter forsvinder, en skuespiller klædt ud som kanin udfører exceptionelle akrobatiske øvelser, klatrer op af rummets udsugningsinstallationer og andre rør. Pludselig drejes perspektivet, som om tilskuerne ser scenen ovenfra og ned på et gulv, musikken og skuespillerne omringer tilskuerne. Scenen forvandler sig til ørken eller hav, dyr animeres og en lille bjørn, som i den grad levendegøres og vækker tilskuernes krammelyst, så det næste gør ondt, når bjørnen senere forsvinder. Tilskuerne deler også på det kropslige plan hovedpersonens lidelser over at skulle skilles fra sin bedste ven, bjørnen. Via teatrets sanselige virkemidler drages tilskuerne således ind i fiktionens eventyrverden. Scenen som det tomme rum, hvor det er tilskuerrelationen, som skaber en rejse i den imaginære verden. Det er skuespillerne, som får tilskuerne til at se og forestille sig hvad som helst, selv om eller måske netop fordi vi er i det tomme rum.

Leonora er hovedpersonen og kommer ind på den tomme scene, idet hun leder efter kaninen, som tilskuerne også har set i foyeren. Hun er i rummet og døres lukkes, så hun ikke kan komme ud. Den tomme teaterscene forvandler sig, og hun er fanget i fiktionens eller drømmens verden, hvor scenen bliver en ørken, en blomstereng, en skov, et hjem, et slot, en labyrint, en brønd, et ocean og en nattehimmel. Da hun til slut forlader fiktionens univers, er vi tilbage ved den tomme scene: et rum for fortsat forandring, hvor alt er muligt. Det er et karnevalistisk rum og en dionysisk strøm af billeder, der på grusom vis opløses og forrykker sig uden faste holdepunkter. Det gælder karaktererne og rummet, som transformeres, og det gælder forholdet mellem lys, objekter, skuespillere, skygger, dobbeltgænger og tilskuerne, som aldrig er helt sikre på, hvorfor og hvorfra de ser det, som

sker. Forestillingen er en form for drømmespil, og dramaturgien kan minde om Strindberg. I forestillingen spiller det narrative sammen med en musikalsk, rytmisk, visuel og kropslig tilstedeværelse i rummet.

Interview med Cathrine Poher: Instruktørens kreative strategier

Catherine Poher (f. 1953 i Paris, uddannet arkitekt) kom til Danmark i 1976, hvor hun samarbejdede med Kirsten Dehlholm og Billedstofteatret til 1980. Sammen med Tom Nagel Rasmussen stiftede hun i 1980 Bjørneteatret, som hun var en del af til 1990. I en periode på næsten 20 år var hun knyttet til Teater Rio Rose. Desuden har hun bl.a. arbejdet som instruktør for Gruppe 38, Teatret ved Hans Rønne og Åben Dans Production (egnsteater i Roskilde, hvor hun nu er en del af et fast kunstnerisk team). Poher er fra 2011-13 medlem af Statens Kunstfonds Film- og Scenekunstudvalg.

Catherine Pohers produktionsmåde er karakteriseret ved stort medansvar, en direkte kommunikation som skaber et engageret ejerskab for produktet, et enkelt hierarki og en kollektiv skabende proces, som ikke er styret af en tekst. I den kreative proces accepteres en stor grad af ubestemthed, og processen er ofte en form for søgeproces uden et defineret udgangspunkt eller resultat. I samtalen fokuserer vi på de problemer og konflikter, som kan opstå for en instruktør, som kommer fra en anden teaterkontekst, med andre arbejdssprog, normer og værdier. Hvordan takles denne situation produktivt, og hvordan bliver potentielle forhindringer til et redskab i den skabende proces? Fremmedheden eller anderledesheden gør sig gældende i forhold til institutionen, men selvfølgelig også konkret i forhold til de udvalgte skuespillere, dansere og musikere. Hvordan bliver en gruppe professionelle kunstnere med hver deres faglighed til et ensemble, som både føler sig som en enhed, der har en fælles mission, og som et ensemble med divergerende muligheder? Vi er interesseret i både de spilleregler, instruktøren sætter i scene i forhold til institutionens kultur, tradition, ledelse, og de spilleregler som indrammer gruppedannelse, udviklingen af materialet, udforskningen af rummet, lyset, temaet og forestillingens dramaturgi. I et bredere perspektiv kan det undersøges, hvilken effekt et sådant gæstearrangement har på institutionens kultur. Vi spørger til de kreative strategier i den konkrete teaterproduktion, de valgte spilleregler, som optræder i konkrete øvelser, tilrettelæggelsen af processen, udviklingen af gruppekulturen og et arbejdssprog.

Hvorfor lave et manifest?

CATHERINE POHER: Efter at have arbejdet på Mungo Park Kolding og på Aalborg Teater havde jeg nogle erfaringer med at komme ind på en institution i forhold til at arbejde i gruppeteatret. Det blev meget tydeligt for mig, at jeg ikke havde været klar nok på Mungo Park, da jeg sagde ja til at instruere en forestilling, som hed *Mumin* (2009). Jeg forestillede mig, at dramatikeren Anna Bro skulle skrive, mens vi improviserer. Jeg vidste ikke, at jeg skulle arbejde med et færdigt manuskript, som Anna selv skrev. Det gav et dilemma på Mungo Park, for jeg ville ikke have et manuskript. Det blev en proces, som mudrede til både for Anna og for mig. Jeg havde ikke forstået reglerne.

Er der særlige regler i børne- og gruppeteatret?

Normalt er der i de sammenhænge, jeg har arbejdet i, intet færdigt manuskript. Erfaringen fra Mungo Park har været et enormt lærestykke. Derfor måtte jeg nu gøre klart, hvordan jeg gerne ville arbejde. Det blev tydeligt, at det gør en kæmpe forskel, om man starter med bevægelse og lys, eller om man starter med ord. Hvis jeg skulle lave en forestilling på Det Kgl. Teater, måtte jeg præcist formulere, hvordan jeg ville arbejde. Hvis min arbejdsmetode ikke passede til huset, kunne jeg ikke arbejde på teatret. Derfor lavede jeg et manifest.

For lang tid siden kontaktede jeg Emmet Feigenberg og sagde, at det var på tide, at Det

Kgl. Teater rakte en hånd ud til det alternative børneteater. Min pointe var, at det er vigtigt at vise, at man kan lave teater for alle. Ikke familieforestillinger, men teater for både børn og voksne. I første omgang svarede Emmet, at han ikke ønskede at præsentere et gæstespil. Derfra begyndte en lang dialog mellem Emmet og jeg om, hvad jeg så kunne lave. Min første ide var at lave en kavalkade på Gamle Scene med kærlighedsscener fra gamle forestillinger. Men det kunne ikke lade sig gøre at samarbejde med opera, ballet osv. Peter Plys var en anden ide, men her har Walt Disney rettighederne. Så tænkte jeg, at jeg måtte gøre, som jeg plejer. Udgangspunktet må være det tema, som optager mig mest lige nu og her. Og det er forgængeligheden og alt det, som forsvinder. Det tema er forbundet med død og den indre verden. Jeg ville fremhæve den indre verden, som synliggøres gennem musikken, billedet, dansen, poesien – ja, gennem kunsten. Sjælen er ikke forgængelig. Det er vores kroppe og vore sanser, som er forgængelige. Og det er os forgængelige mennesker, som skriver historier og forsøger at udtrykke noget evigt. Rigtigt mange af de historier har levet i mig, siden jeg var barn, og den forestilling ville Emmet Feigenberg gerne producere her på teatret.

Så kom manifestet og en liste over, hvor mange medvirkende jeg havde brug for, og hvem og hvor mange fra Det Kgl. Teater, der skulle være med. Det var vigtigt, at der også var skuespillere med fra Det Kgl. Teater. Der skulle være spor tilbage af forestillingen på teatret.

Feigenberg var klar over, at han ikke kunne involvere skuespillere, som måske foretrak at arbejde med mere traditionelt skuespil. Det ville ikke fungere. Ret hurtigt fandt han frem til skuespillere, som kunne se kvaliteten i mit arbejde, og som syntes, det kunne være spændende at gå med i denne sammenhæng.

For mig, som oprindelig er billedkunstner, er det vigtigt, at forestillingen kommer til at rumme mange facetter, udtryk og fagligheder. Derfor lavede vi en audition med en række dansere udefra. Det var fantastisk, at der dukkede en parcour mand op. Det åbnede endnu en mulighed. Jeg inviterede den danske gruppe Livingstone Cabinet, som laver absurde dada-agtige forestillinger til at komponere musikken og til at være orkester under forestillingen. I forestillingen skulle alting bevæge sig. Og jeg fik også lov til at invitere Folmer Kristensen med udefra.

Gruppens sprog er vel betinget af, hvad du sætter dem til? Du former også gruppen? Kan man sige, at workshoppen er et alternativt til læseprøven og diskussionen om tekst, hvor man her nærmer sig forestillingen gennem det fysiske og kroppen?

I den første fase på tre dage giver jeg skuespillerne og danserne nogle improvisationer, så jeg kan se hvilket "sprog", som skjuler sig i de mennesker. Jeg opfatter det som gruppens hemmelighed. Mit arbejde er at fremkalde den hemmelighed og finde, hvad de kan, hvad er de gode til, har fantasi til og kan skabe sammen. Det er vigtigt, at de bliver trygge ved hinanden. Så får jeg øje på mulige billeder og begynder at laver en slags drejebog. Jeg havde en ide om, hvordan man materialiserer livets strøm. Hvordan får man en fornemmelse af, at noget skrider frem? Hvordan kan disse mennesker materialisere denne strøm? Hvordan går de som i en klump? Hvordan går de på en linje? Hvordan kan vi lave en modstrøm i forhold til Maria? Hvordan kommer man ud af døren eller ind i rummet? Jeg havde en danser, som havde arbejdet med Pina Bausch, med som koreograf, der undersøgte, hvordan de medvirkende skulle gå. Med modstand eller uden modstand. Det bliver til et sprog og giver en enorm energi. Vi optog det hele på video, og derfra kunne jeg lave en libretto.

Vi sluttede den første fase med private spørgsmål: Hvad ville de sige til en døende? Og de svarede individuelt. Materialet blev ikke brugt direkte, og nogle var for blufærdige til at svare. Det vigtige i vores proces er at føle sig fri. De skal ikke føle sig omklamret, men mærke en frihed under hele processen. Under prøverne glemte jeg nærmest, hvem der var danser, skue-

spiller, parcour eller musiker. Vi arbejdede rigtig meget med musikken. Vi havde fundet ud af, hvordan og om de kunne synge. Det er første gang, de oplever, at de er et helt hold uden skarpe faggrænser. Det betød meget for forestillingen. De første dage skabte vi et ensemble med en tryghed og super stemning. Alle har kastet sig ud idet.

I anden fase arbejdede vi med et antal billeder og en rækkefølge som en dramaturgisk struktur. Det var vigtigt, at forestillingen begyndte i en ørken, og at de første dyr var usynlige.

Scenografen og jeg samlede materialer fra Det Kgl.Teater. Og musikerne har indsamlet en række forskellige instrumenter. Vi fik et kæmpe prøverum. Jeg havde lavet en liste over forskellige dyr fra forskellige historier, for på "den anden side" snakker hun med dyr. Hvordan laver man en frø eller en kat, kanin, mus? Det brugte vi en uge på at finde ud af. Det var også et spørgsmål om, hvor meget kostume, der skulle være, og hvor meget krop. Og vi skulle finde måder at gå fra at være dyr til at være ingenting (skuespiller). Det arbejdede vi en del med. Hvordan fører man bjørnen, og hvordan snakker den? Vi prøvede med en som fører og en anden, som var stemme til bjørnen.

Vi lavede en række improvisationer over de billeder, jeg havde i hovedet. Hvordan laver man en ørken, en blomstereng, en skov, hvordan skaber man et hjem, som kan forsvinde igen? Hvordan laver man et slot, en labyrint? En brønd man falder i? Et hav at tårer? Alt skulle fremstilles, men her måtte ikke bruges effekter. Så det blev bygget op langsomt. Efter 14 dage havde jeg svar på de fleste spørgsmål.

Da vi sluttede anden fase, vidste vi alt om kostumer. Vi vidste hvilke dyr, der var med, og hvordan det skulle se ud, hvad vi manglede, og hvordan rummet skulle anvendes. Lysdesigneren havde forestillinger om lyset, musikken var næsten komponeret. Jeg skrev librettoen færdig med visheden om, at det ville blive ændret, når vi begyndte at øve.

Tredje fase var selve prøverne, som var usædvanlige. Normalt har man ingen kostumer. Men jeg krævede, at alt var klart med lys og lyd. Alle kostumer var næsten færdige, og alle dyrene var stort set klare. Men teksten var ikke helt klar.

Jeg arbejder meget intuitivt, og det giver en løs libretto og ingen fast struktur. Når en sekvens ligger nogenlunde fast, kan vi gå videre til den næste sekvens. Sådan bygges forestillingen op med en række enkeltsekvenser, og man kan sammenligne det med perler, som først til sidst bliver samlet og trukket på en snor. Næsten frem til premieren ved skuespillerne ikke helt, hvad de er en del af. Det kan være angstskabende for den enkelte skuespiller, men her er forskel på dansere og skuespillere, for dansere arbejder langt mere abstrakt. Bare de føler sig trygge i deres koreografi og med musikken, har de det godt.

Jeg har været kaptajn for 10 bag scenen og 13 foran. Så jeg har holdt en stram arbejdsdisciplin. Vi har improviseret og prøvet, og det har åbnet nye retninger. Kort snak og ingen private diskussioner. Hvis nogen har følt sig usikre, har de holdt det for sig selv. Skuespillerne har sagt, at det er fordi, jeg har været så præcis, at det store skib kom i havn. Det er en blanding af intuition og præcision. Som maler har jeg lært at befinde mig i uvisheden, for man ved ikke, hvor billedet fører en hen. Måske er det grunden til, at jeg kan være rolig under processen og kan skabe et tillidsfuldt forhold til hele holdet, selvom vi befinder os i et kunstnerisk kaos. Jeg tror, at det processuelle greb har betydet, at man ser på rigtige mennesker, som er nærværende, og det giver mulighed for, at skuespillernes personlighed brænder igennem. Der blev etableret en varm gruppefølelse, og der var ingen konkurrence mellem spillerne og intet forsvar. De medvirkende tog godt imod min instruktion. Det har noget at gøre med, at vi har haft en proces, hvor vi har støttet hinanden.

Jeg arbejder meget langsom og laver det hele tiden om. Jeg starter en forestilling i tåge, og så ser jeg silhuetter, og langsomt begynder noget at materialisere sig. Det tager den tid, det tager. 10 dage før premieren er det ligesom et helt tæt atom og en tung masse af materiale. Så er det

På den anden side | Det Kongelige Teater
(Foto: Laura Stamer)

som en bjergbestigning at gå igennem en gennemspilning. Skuespillerne bliver helt svedt. Alt er tæt og mangler åndedrag, rytme og lethed. Derfra åbner den tætte masse sig langsomt, der kommer pauser, et åndedrag og en vej, og forestillingen begynder at åbne sig. Først der kan jeg se, at forestillingen er født.

Der er en fejl i mit manifest, for min forestilling slutter ikke med premieren. Til forestillingen har vi haft ni librettoer undervejs. Men det er i mødet med publikum, at forestillingen bliver helt færdig, og jeg har brug for mindst 10 opførelser, før forestillingen falder helt på plads. Det har jeg glemt at få ind i manifestet, og efter premieren kunne vi ikke samle holdet. Men en forudsætning for, at forestillingen trods alt lykkedes, var den tillid, jeg blev mødt med på teatret, og alle de dygtige mennesker, som arbejder på Det Kgl. Teater.

Manifest til *På den anden side*, Det Kgl. Teater 2010

Af Catherine Poher

Betingelser for produktionen og rammen for at skabe et visuelt og fysisk scenesprog og for at få sat gang i den nødvendige kreative proces:

Når de medvirkende (skuespillere, musikere, scenograf, lysdesigner, produktionsleder, en tekniker, koreograf) er valgt, vil jeg, før vi starter prøver, præsentere mine overvejelser omkring musik, tekster, det fysiske og visuelle udtryk, og hvordan jeg forestiller mig teksten kan indgå i forestillingen. Det er vigtigt, at de medvirkende forstår arbejdsformen, for den indsats, de siger ja til, kræver et stort engagement af dem, og de skal have lyst til denne proces.

Hver enkelt vil farve og vil være betydningsfyld for processen. Ønsket er at få skabt en ensembleføelse som et grundlag for forestillingen.

De første workshops giver skuespillerne inspiration til at begynde at indsamle materiale, skrive dagbog eller bare at se på verden med fore-

stillingens briller. De medvirkendes personlige erfaringer vil medvirke til at forestillingen bliver meningsfuld også for publikum. I slutningen af den sidste workshop skal de medvirkende have gjort sig klart, om de vil være med eller ej.

Første workshop på tre til fire dage afholdes længe før den egentlige prøveperiode begynder. Hele holdet afprøver scenografiske løsninger, lys, bevægelse og tekster. Det giver en fornemmelse af, hvad der fungerer eller ikke fungerer og hjælper scenografen, lysdesigneren og instruktøren til at finde frem *til forestillingens formsprog*. Vi får brug for et stort lokale, som kan mørklægges og en lystekniker og en tekniker, som kan bygge og hente ting.

Anden workshop er en 14 dages periode et par måneder senere, hvor holdet kaster sig ud i improvisationer. Scenografiske elementer og lyssætninger afprøves. Alt skal filmes, så jeg kan studere improvisationer og renskrive handlinger, dialog og bevægelsesmønstre til senere brug. Lyset designes og afprøves og alle lamper placeres og fokuseres. Det er vigtigt at have en all round tekniker med under hele prøveforløbet. I den anden workshop findes *forestillingens indre struktur.*

En seks ugers prøveperiode frem til premieren. Imellem de sidste to perioder har jeg møder med scenografen, lysdesigneren og produktionslederen for at forberede de sidste seks ugers arbejde. Der skal være daglig kontakt mellem produktionslederen og scenografen omkring alt, som skal bygges, skaffes og ændres, så tingene bliver bygget og ordnet løbende under hele perioden. Alle de involverede tekniske afdelinger på Det Kgl. Teater fra de første to workshops skal være involveret i processen, så de bliver medskabere af forestillingen. De skal forstå, at forestillingen bliver til som en proces i konstant forandring frem til premieren.

Manuskript. Jeg klargør først temaet og laver en slags drejebog før prøverne. Nogle gange er det et hæfte med collager, billeder, improvisationstemaer og inspirationstekster. Andre gange er det en slags libretto, som er tema og sceneforslag, som allerede har en rækkefølge. Det færdige manuskript bliver først skrevet efter premieren. De sidste to uger før premieren, har jeg brug for dramaturgens øjne, som ser forestillingen for første gang. Og så har jeg min egen 'teaterfamilie', som jeg også inviterer til et par gennemspilninger. Jeg er helt tryg ved deres blik.

Skuespillerne skal være åbne for 'devising'. De skal kunne improvisere, lege og give sig tillidsfuldt hen til arbejdet. Jeg arbejder ikke nødvendigvis med psykologisk udvikling. Skuespillerne skal være skabende igennem deres handlinger, bevægelser, billeder og stemninger. Forestillingens form skabes på baggrund af den specifikke gruppe af mennesker, deres talenter og evne til at samarbejde. Hver person præger med sin egen energi processen og resultatet. Derfor er det vigtigt, at de accepterer det kreative kaos og dermed uvisheden. I første omgang handler det især om at få skabt en flydende proces. Som et foto i mørkekammeret toner forestillingen frem lidt efter lidt som resultatet af lige præcis den ånd, gruppen har etableret. Kreativitetens kilde er skuespillerne, som giver krop til ånden.

Scenografen/lysdesigneren skal have afleveret sin model og overordnede ide i god tid, så værkstederne kommer i gang med at bygge. Scenografen og lysdesigneren skal være til stede alle dage i de først perioder og to dage om ugen i de sidste seks uger. Jeg vil ikke bruge dekorationer, så vi skal sammen finde et optimalt scenisk udtryk i forhold til temaet. Det kræver et meget tæt samarbejde med mig.

Instruktørassistent koordinerer alle aftaler, ajourfører prøveplanen, kontakter alle med det, de skal vide, og registrerer alle forestillingens arrangementer, samt har ansvaret for at librettoen gennemskrives løbende.

Uddrag fra Catherines noter og opgaver til den første workshop, marts 2010

Scenografen og jeg samler materialer fra Det Kgl. Teater, som vi vil anvende under de to første workshops. Det er kostumer, møbler, rekvisitter, lys, lamper og en masse musikinstrumenter. Musikerne indsamler også forskel-

lige instrumenter. Jeg har lavet en liste over en række dyr fra forskellige historier og i forestillingen. Hvordan laver man en frø eller en kat, kanin, mus? Det var også et spørgsmål om, hvor meget kostume, der skulle være, og hvor meget krop skulle det være. Holdets arbejde med de forskellige dyr. Vi undersøger og udforsker fx:

- Hvordan sætter man tekst og krop sammen?
- Hvordan bliver skuespillerne en del af dansegruppen?
- Kan skuespillerne spille et instrument? Kan de synge?
- Forskellige processioner: At have en mur foran sig. Vej af forhindringer. Fald i frygtens brønd. Tåre man kan drukne i. Skoven man farer vild i. Huse man gerne vil bo i. Hvordan man klatrer rundt i rummet. Hvordan man dukker op eller forsvinder under gulvet. Alle forskellige ind- og udgange og muligheder i rummet. Skal vi brug døren, der åbner sig mod gaden?
- Monstre fra tegneserier, film, computerspil?
- Find de objekter, møbler, ting, der bruges til at skabe forvandlingsbilleder
- Individuelle bevægelser og gruppekoreografi**:** Kompakt gruppe**.** Parade**.** Skift imellem dem, der er foran og bagved**.** Linjer**.** Rundkreds**.** At svømme sammen**.** At falde. At rulle over scenen**.** Eksplosion. Være forbundet i alle retninger**.** Flugt**.** Livets strøm med lethed, med glæde, med modstand, mod strøm, farligt.
- Hvordan og hvornår dukker musikerne op først gang? Bliver de ved at være i foyeren efter forestillingen, og følger de publikum ind og ud? At spille mens man bevæger sig**.** Råbe i kor**.** Kan vi blande indspillet musik og live musik?
- Forskellige lyde. Teatersalens dør, der lukker og åbner sig. Dør ud til den usynlige verden. Døren ud til gaden. Insekter. Fuglesang. Dyreskrig.
- Procession af lamper, der ender i stjerner, der flyver rundt.
- Lys, der rejser sig langsomt op fra gulvet eller kommer ned fra loftet.
- Lys, der flytter sig.

Noter til den anden workshop, maj 2010

Vi begynder at improvisere med de vigtige dyr i forestillingen og finder ud af, hvordan Maria og bjørnen forholder sig til slangen, frøen, katten, minotaurusen, enhjørningen, dodoen, musen. Alle medvirkende prøver de forskellige dyr.

Hvordan kommer skuespillerne ind og ud af figurerne? Hvordan skaber de, kommenterer og prøver at ændre på historiens gang? Hvordan forholder de andre skuespillere sig til Maria og bjørnen? Improvisationer over alt, der kan komme ud af bagdøren. Arbejdet med bagdøren præsenterer vores virkelige verden. Improvisationer med temaerne grådighed, kontrol, magt og fremmedhad.

Interview med Emmet Feigenberg: Ledelsens kreative strategi

Emmet Feigenberg (født 1954), har været skuespilchef på Det Kongelige Teater siden 2008 og er uddannet sceneinstruktør. Vi har sat Emmet Feigenberg i stævne på hans kontor i Skuespilhuset med udsigt over vandet ind mod byen. Når man kommer ind i administrationsgangen finder man et dejligt åbent område med en mindre kantine, der vender mod operaen. I samtalen med Emmet ønsker vi at afsøge de problemer og dilemmaer, som kan opstå for en

instruktør, som kommer udefra og fra en anden teaterkontekst. Hvordan takles denne situation produktivt, og hvordan bliver potentielle forhindringer til et redskab i den skabende proces? Udgangspunktet for samtalen er *På den Anden Side.* Kan man tale om en eftervirkning? Vi ønsker også at afsøge tankerne bag Det Kongelige Teaters nye initiativ: Det Røde Rum.

EMMET FEIGENBERG: Allerede før jeg tiltrådte som skuespilchef, var Catherine Poher og jeg begyndt at drøfte et samarbejde. Forløbet har været rigtig langt. Det har ikke handlet om tvivl fra min side, men drejet sig om at finde et tidspunkt, hvor det passede Det Kgl. Teater og Catherine Poher, for hun er optaget og meget efterspurgt. Derfor blev det først i min tredje sæson. Catherine Pohers teatersyn og analyse af balancen mellem det såkaldte alternative (som i og for sig også er etableret) og det såkaldte etablerede institutionsteater er vand på min mølle. Jeg har i årevis betragtet det som et unødvendigt skel. Nogen tror stadig, at der er tale om to verdener, der ikke kan mødes. Det ville jeg gerne modbevise. Jeg kunne ikke finde en bedre partner end Catherine Poher. For hende er børneteatrets forbandelse, at det er forældrene som bestemmer, hvad børnene skal se på de store institutionsteatre, og de køber kun dyre billetter til det, de kender i forvejen som *Peter Pan*, *Peter Plys* eller *Folk og Røvere i Kardemommeby*. Catherine Poher *vil* ikke skelne mellem teater for voksne og teater for børn og taler om teater for mennesker. Jeg bryder mig heller ikke om målgruppetænkning. Alt teater udgår fra dig selv og en trang til at kommunikere til en verden et eller andet sted. Teater er en slags flaskepost, og vi sender noget af sted og håber, at nogen finder det. Man skal ikke tænke over, hvad børn gerne vil have, men over, hvad vi gerne vil give. Sådan tænker Cathrine Poher. Nu var Det Kgl. Teater moden til et samarbejde. Vi har medarbejdere på den tekniske side, i dramaturgiatet og skuespillere, som har lyst og mod til at kaste sig ud i alt muligt. Catherine Poher er ikke den første gæst som arbejder lidt anderledes. Vi har haft Frank Castorf fra Volksbühne, Lars Norén og David Marton fra Berlin og har de sidste 5-10 år fået et langt større internationalt fokus. Camilla Wargo Brekling har i mange år arbejdet her og kommer altid uden færdigt manuskript og improviserer forestillingen frem med skuespillerne. Det er ideen, som er det bærende i projektet. Så Det Kgl. Teater *er* modent til det, og vi har lyst til det. Der har været stor begejstring internt for at arbejde med Catherine Poher og de andre medvirkende som Livingstone Cabaret og Didier Oberlé, som er parcour artist. Pohers lysdesigner, Carina Persson, kender vi godt og har arbejdet sammen med flere gange. Scenograf Rikke Juellund og skuespiller Maria Rossing er begge ansatte her. Det var et møde, hvor Det Kgl. Teater kom med nogle medvirkende og Poher med andre. Jeg har haft stor tillid til projektet, og det har både været et lykkeligt projekt og proces. Den eneste lille dråbe malurt er, at man kan ærgre sig over, at det ikke fik et større publikum lige fra starten.

Det kræver simpelthen overskud og økonomisk mod at vænne publikum til, at Det Kgl. Teater laver sådan en forestilling. Publikum har ikke forventet den oplevelse på Det Kgl. Teater og har ikke vidst, hvad det var. Der findes alverdens knæsatte forestillinger og fordomme om, hvordan noget er. Jeg tror ikke, at familien Danmark forstår den titel, og de ved ikke, hvem Catherine Poher er. Det skulle rygtes først. Det er også en læreproces for resten af Det Kgl. Teater. Hvordan håndterer vi det her, og hvilke tangenter skal vi spille på? Når vi næste gang laver en forestilling med Catherine Poher, selvom vi endnu ikke har en aktuel plan, er jeg sikker på, at vi er bedre rustet til at ændre noget og til at sætte en mere langsigtet udvikling i gang. Man skal være parat, for det går ikke af sig selv, selvom forestillingen er det værd. Det kræver tålmodighed.

Der er også en tradition her i huset, hvad børneteater angår. For 3-5 år siden skulle børn ind på Gamle Scene og se englene, lysekronen, Akropolistæppet og hele rokokoteatrets fortryllelse. Det er ikke forkert, men jeg er ikke helt

enig. For det første har vi mange balletforestillinger på Gamle Scene, som henvender sig til børn, og for det andet tror jeg ikke, at vi er de bedste til at lave de store spektakulære forestillinger. Det er der andre, som kan varetage bedre end os. Jeg vil meget hellere arbejde i det format, som Catherine Poher arbejder i. Det er overskueligt, og her kan børnene selv på bagerste række være i tæt kontakt med det, som sker på scenen.

Er der blevet overført en viden fra denne forestilling, og hvordan finder denne overførsel sted til teatret?

Ja, i høj grad. Men det bliver der også, når Frank Castorf kommer med Herman Bangs roman *Stuk* i hånden, og hvor der ikke er skrevet en stavelse. De går bare i gang, improviserer og laver forestillingen på stedet. Og med David Martons *Insomnia* for et par år siden med kunstnere fra udlandet og en japansk sopran. Den forestilling blev også skabt på stedet. Der bliver hele tiden overført en viden om måder at generere et stof på, som bryder med den forestilling, som allerede ligger i manuskriptform. I den forstand er Catherine Poher's arbejdsmetode ikke revolutionerende. Hun har været fremragende til at skabe en holdånd. Der har været stor loyalitet overfor projektet fra hele teatret også fra andre i Skuespilhuset. Jeg har fået kommentarer fra salgsafdelingen, som har været inde at se *På Den Anden Side,* og som har været tryllebundet og har skrevet lange mails til mig. Så den er blevet positivt modtaget internt.

For Catherine Poher var det meget vigtigt at få de rigtige arbejdsbetingelser. Ellers ville hun ikke påtage sig at instruere en forestilling her på stedet, og derfor udarbejdede hun et manifest. Hvordan tog du imod manifestet?

Jeg fornemmer, at Catherine Poher og jeg på mange måder har mere tilfælles, end vi vidste, vi havde. Vi kendte ikke hinanden, og jeg har ikke truffet hende tidligere, men vidste naturligvis, hvem hun var. Jeg tror, at vi har svinget sammen på en måde, vi ikke troede, var muligt. Jeg ved, at hun samtidig med, at hun skriver et manifest, smiler, for hun ved jo godt, at når man står midt i orkanens øje og er i færd med at sætte ting sammen og rense ud i det, man ikke tror på, så hjælper manifestet ikke. Jeg beundrer Catherine Poher for hendes utrættelighed, og så har hun tillid til sit eget instinkt og har tillid til sin egen tvivl, og det virker inspirerende. Alle mærker det, og det er en stor evne, hun har, og dermed får hun andre med sig. Man kan ikke forcere og må finde på øvelser, som måske gør, at man bliver i stand til at afgøre noget. Det er en af de vigtigste kreative strategier. En af de vigtigste opgaver er at forene det i bund og grund ustrukturerede skabende instinkt med institutionsnormer, regler, deadlines og så videre. Vi er en kompleks maskine. Og mange har en opfattelse af, at vi er tunge at danse med. Og så møder Catherine Poher folk på gulvet og hun synes, at de er dygtige, og at det er nemt at være her. Det er et momentum, vi skal holde fast i, for vi skal være førende og eksperimentere med formen og finde mennesker, som kan lave noget sammen. Der skal jeg være vågen og lave de rigtige koblinger.

Hvorfor er det interessant at etablere en mindre teaterenhed her på teatret? Hvilke problemstillinger er Det Røde Rum svar på?

Kunsten er at lave et blomstrende kreativt teater, som er i udvikling og i dialog med sin tid, og som ikke bliver låst fast i en form, som nogen holder af, men andre tager afstand fra. Det skal på samme tid være uforudsigeligt og dog genkendeligt. Den kunst handler om at give plads til den kreative kraft, som hver enkelt teaterkunstner, skuespiller, scenefolk, lysdesigner og instruktør besidder. De har netop valgt teatret, fordi de brænder og gerne vil fortælle. De har en grad af kollektivt instinkt. Der er noget, som skal bringes til at blomstre. Da jeg som ung var i mesterlære her i huset, var der dengang mindst 40-50 skuespillere. De spillede alt, og sådan bliver det ikke mere. Der er mange grunde til,

at det ikke bliver sådan igen. Det handler om mediebilledet og andre forhold, som vi ikke skal fortabe os i nu. Men i hvert fald står det klart for mig, at det er på ensemble- og skuespillersiden, hvor de medvirkende selv definerer deres opgave, at udviklingspotentialet ligger. Vi må skabe nogle betingelser, hvor vi fremkalder medarbejdernes kreativitet. Det er det, vi forsøger med Det Røde Rum. Her er rammerne og stedet, og I har så meget frihed, som jeg kan give jer. Den allersidste beslutning kan jeg ikke give fra mig. Det er mig, som kan sige ja eller nej til det, de foreslår, men jeg siger jo ja. I praksis er det alle de medvirkende i Det Røde Rum, som inden for rammerne afgør, hvad der skal ske. Der er total frihed og en forventning om, at de brænder for det, de laver. Rammerne er, at de har et rum, som er Portscenen, og som vi nu kalder Det Røde Rum. Ud over lønnen til de 11 medvirkende, er der nogle økonomiske midler. Det svarer til to normale produktioner plus en sommerscene. For disse midler laver de fem forestillinger på et år. Der er penge til tre, men de laver fem forestillinger. Det er deres eget valg, at de vil lave mere. Så er det deres opgave at reducere udgifterne til for eksempel dekoration. De har en producent, som er økonomisk ansvarlig, og som er knalddygtig. To af de fire normale forestillinger kommer med i abonnementsbrochuren. De to andre kan de planlægge mere kortfristet med premiere på 2-3 måneder efter. Det kan man ellers aldrig. Det giver inspiration til at finde på noget. Det er klart, at det er vildere – internt taler vi om nye formater. Det kan være en forestilling om aftenen, kl. 24, eller det kan være noget om morgenen. Måske ønsker de at fremelske en måde at arbejde på, hvor de bruger workshoppen som udgangspunkt. Hvis vi normalt har otte ugers prøvetid til en forestilling, så vil de gerne først have en uge og så flere måneder senere to uger, lidt i stil med Catherine Pohers arbejdsmåde. Så er vi til gengæld nødt til at lave forestillingen på fem uger, når den skal have premiere. Men det er op til Det Røde Rum, hvordan de ønsker at strukturere arbejdet. Nu sætter vi tingene lidt fri i forhold til vor normale måde at arbejde på. Det bliver en udfordring for hele teatret, for produktionsafdelingen, kommunikation og marketing. Der er stor opbakning til dette. Rune David Grue har været instruktør siden, jeg kom, og er instruktør i Det Røde Rum. Han har lavet Holberg, *Ulysses von Ithacia,* og *Forbrydelse og Straf*, som vi kunne have forlænget i ugevis – måske månedsvis. Hvis en sådan succesforestilling kommer op i Det Røde Rums regi, så kan den blive ved med at spille, for alle medvirkende er fastansatte. Vi drømmer om den tyske måde, hvor forestillinger kan være på repertoiret i årevis. Det er dyrt og kompliceret. Elisa Kragerup debuterede her og hendes første forestilling var *Den unge Werthers lidelser* af Goethe. Så her er mange gode kræfter, som er håndplukkede. Et vigtigt forhold i Det Røde Rum er, at jeg har valgt dem, og de har valgt hinanden. Det har taget lang tid at nå frem til, hvem som skulle være med til at starte Det Røde Rum. Så må vi se, hvor det bærer hen, og hvor længe det varer. Måske er det for hårdt at lave fem forestillinger. Det ved vi ikke endnu.

Hvad er det for en arbejdshypotese, du har haft med Det Røde Rum?

Der er to ting, jeg har været optaget af. Det ene er at frisætte de kreative kræfter og at give ansvar og ejerskab til dem, som skal udvikle det. At være involveret i Det Røde Rum er mere end bare at få tilbudt en rolle. Det skal tælle at lave noget sammen med nogle kammerater. Den anden hypotese: Jeg vil gøre alt, hvad jeg kan for at ændre den opfattelse, at Det Kgl Teater er noget for ældre borgerlige danskere. At vi simpelthen har noget som lokker nogen andre, men naturligvis også gerne ældre mennesker. Vi vil også gerne have andre end danske danskere ind, så de oplever Det Kgl. Teater som deres nationalscene. Naturligvis vil vi også gerne involvere det publikum, som kommer på de små teatre.

Er der noget, vi trænger til i dag, er det at højne teatrets selvværd, at få styrket den indre tro på, at det er vigtigt. Jeg tror på, at vi er på

ret kurs. Siden Cederholm og Dr. Dante har der ikke rigtig været en generation, som har manifesteret sig i teatret. Der har naturligvis været enkeltpersoner, som har manifesteret sig i teatermiljøet, men ikke som generation. Men Danterne gjorde det først i Allerød og siden på Frederiksberg Alle. De skabte en kæmpe interesse for teatret og en identifikation for mange, som ellers ikke ville tænke, at teater var noget for dem. Det har vi brug for, og det har teatret altid brug for. Teatret er nødt til at genopfinde sig selv, ligesom alt muligt andet må det. Vi må prøve noget nyt, og sandsynligvis kommer der noget, som taler tidens sprog, og jeg er ikke bange for, at nogen bliver selvfede. Der er stor ydmyghed og glæde over at kunne arbejde i Det Røde Rum. Gruppen er ikke et elfenbenstårn, og skuespillerne kan skiftes ud. Nu er de fleste unge, men det er kun indtil de måske har brug for en ældre. Så kan de ringe efter en ældre skuespiller. Det kan også være, at jeg beder en eller to om at være med på en forestilling på Store Scene. Så taler vi om det, og de kan for en tid være ude for så at vende tilbage til Det Røde Rum. Det er ikke en isoleret del af Det Kgl. Teater.

Er der knyttet nogen særlige spilleregler til Det Røde Rum?

De uskrevne regler og de usynlige regler er svære at definere. Men mit tilbud er, at de selv skal opfinde teateret. Det kan man sige er en spilleregel. De har fået scene, midler, producent, dramaturgiat, et kontor og et møderum. Det Røde Rums idebank. Jeg er meget med og går ind og snakker, men uden at jeg går ind og styrer. Jeg bevåger Det Røde Rum. Skuespillerne må forhandle internt om, hvordan de kommer i mål, hvilket også kan siges at være en skabende strategi. Skuespillerne kan komme til mig som gruppe, eller de kan komme individuelt. Den mulighed skal findes, for det er i sidste instans mig, som i firkantet juridisk forstand er ansvarlig. Men ellers må de løse de udfordringer, de møder. Det materiale, de byder ind med, er rigeligt til mange sæsoner. I teatret er der altid noget, som skal finde en form, og her træder måske en tavs viden frem som en øvelse, en træningsform eller en måde at anvende stemmen på.

Traditioner opstår og forgår? Hvad har du taget med fra Kongens Nytorv på godt og ondt?

Det er et spændende spørgsmål. Jeg mener, at al nytænkning og udvikling på en eller anden måde er i dialog med en tradition og dermed det forgangne. Vi bygger på det forrige. Der er ikke noget, der hedder år nul, og der er ikke noget, der hedder, vi visker tavlen ren. Teatret er opfundet, det har transformeret sig og finder hele tiden nye former. Det værdifulde med traditionen har været, at noget er blevet overleveret fra gamle til unge. Det kan være en varetagelse af en rolle, en måde at arbejde med tekst på, at forberede sig til prøver på eller visse teknikker. Men det er noget holdningsmæssigt, der brydes, når en flok mennesker ser hinanden jævnligt. Det sker også på andre teatre. Men det sker især, hvor man er mange, som er ansat i længere tid ad gangen. Det kraftfelt har der altid været på Det Kgl. Teater. Der er bestemt nogen ting, som det er dejligt at slippe af med fra det gamle. Det tænkte jeg meget over, da vi overtog dette hus. At flytte giver en mulighed for at gøre hovedrent, både mentalt og rent fysisk. Man har alle tiders chance for at smide væk. Det man vælger at tage med, får man et fornyet forhold til. Det er ikke en proces, som er færdig. Noget af det gamle er det godt at slippe af med.

Men har flytningen fra Kongens Nytorv ikke også fået betydning for jeres arbejdsformer og kreativitet?

Jeg tror stadigvæk, at publikums vigtigste incitament for at gå i teatret er skuespilleren. Det er skuespillerne, man ser på scenen, og til forskel fra andre medier står de lyslevende foran en, og derfor er det altafgørende, hvem skuespillerne er. Om det så er kendte stjerner eller skuespillere

fra Det Røde Rum. Det er samværet med publikum, som er vigtigt, og det forsøger vi at styrke. *Naturligvis har Stærekassen om ikke andet så rent fysisk også haft en masse forhold, som har været problematiske og besværlige? Kunne du have lavet Det Røde Rum på Stærekassen?*

Vi kunne have lavet det i Turbinehallerne. Men jorden er bedre gødet efter, at vi er flyttet herover, for det har betydet meget på tværs af faggrænser, sceneteknik, administration, systue og værksteder. Der er en stor glæde ved huset, at vi møder hinanden helt tilfældigt, og det gjorde man meget sjældent på Stærekassen. Det gamle teater havde en mere hierarkisk arkitektur. Men det er ikke som i gamle dage, hvor Operaen, Balletten og Skuespillet altid mødtes og endte i den samme kantine på Kongens Nytorv. De tider er forbi.
I Skuespilhuset er alting åbent og synligt, og tit vælger man at gå over til folk i stedet for at sende en mail, for det er nemmere at få det sagt. Følelsen af at være tæt på hinanden er blevet tydeligere her. Det er interessant for hele Det Kongelige Teater, for der er sikkert sket det samme på Operaen. En tysk instruktør sagde, at huset her har en sjælden demokratisk arkitektur. Han havde aldrig været på et teater, hvor systuer og statistgarderober var på samme niveau som chefens kontor. Det har i sig selv en stor betydning, for dermed kommer man i øjenhøjde med hinanden.

Men Det Kgl. Teater er et andet teater, nu hvor en centrifugal kraft har slynget operaen over på Holmen, skuespillet her ved havnen og balletten alene på Gamle Scene. Den spredning har givet hvert hus en stærkere identitet. Det har til gengæld betydet, at vi skal finde ud af at håndtere, hvordan vi, om jeg så må sige, holder sammen på kronen. Der er ikke andre lande i verden, hvis nationalscene har tre kunstarter i samme organisation. Det er en dansk tradition, som er vanskelig at ændre. Som situationen er nu, er det vigtigere at finde løsninger inden for den struktur, vi har, end at bryde den op. Det er der næppe politisk vilje til. Der er også en værdi i synergien, selvom vi ikke laver forestillinger sammen. Det er spændende at have et nært forhold til en Kasper Holten, eller den nye operachef og balletmester, Nikolaj Hübbe. Vi mødes ugentligt og taler om teatrets drift og udviklingen af teatret. Der er en kæmpe solidaritet mellem scenerne på Det Kgl. Teater. Alt, hvad vi får ind af indtægter, ryger i en stor kasse, og det vi bruger, fordeles til hver kunstart som bevillinger. Det betyder, at hvis det går skidt et sted, har man en søsterkunstart, og her støtter vi hinanden også økonomisk. Den gensidige forsikring er også positiv. Det betyder også, at hvis vi laver en succes, så går overskuddet i fælleskassen.

Der er en ting, som jeg måske har lyst til at tilføje, som i mine øjne er interessant og opmuntrende. En ting jeg ser i tiden. Vi har haft flere succesrige forestillinger, og flere har kunnet tiltrække et yngre publikum. Men det spændende og tankevækkende er at se hvilke forestillinger, som også har tiltrukket et yngre publikum. Det har været Holberg, *Ulysses von Ithacia*, Jens Albinus forestilling over Primo Levis bog, *Hvis dette er et menneske*, Goethes *Den unge Werthers lidelser* og ikke mindst Dostojevskis *Forbrydelse og Straf.* Det er jo ikke letvægtsstof, men tunge og alvorlige spørgsmål, som er sat i scene. Det synes jeg er fint, og så tænker jeg, at det nok skal gå alt sammen…
Sagde Emmet Feigenberg kort før fyraften.

Afsluttende perspektiveringer

Vi har set på prøvens kreative strategier. Disse griber ind i både de dramaturgiske strukturer og forestillingens konkrete iscenesættelse og ikke mindst i institutionens kultur i bredere forstand. Fx bryder Pohers prøveforløb med den klassiske otte ugers sammenhængende prøveforløb, som findes på de fleste institutionsteatre. Det er ikke nødvendigvis en konflikt, men det er klart, at Pohers måde at dele prøven op i forskellige faser let *kan* skabe konflikt i forhold til institutionens sædvanlige måde at tilrettelægge prøven på. Derfor opfatter vi det som en vigtig kreativ handling at lave et manifest. Det skal formodentlig laves på en anden måde en anden gang.

Hver proces sit manifest og sine formulerede spilleregler kunne man fristes til at sige. I Pohers manifest er det markant, at ingen spilleregler er normative, men opfundet til lejligheden og med henblik på at udvikle en gruppekultur.

Rummet og medialiteternes sammenspil bliver en del af dramaturgien og fortællemåden. Det betyder, at en kreativ strategi udforsker rum, stemmer, bevægelsesmåder og fortællemåder sammen med processens kollektive karakter.

Vi ser omridset af *prøvens dramaturgi* med flere handlingsfelter:

1. Tid. Den kreative proces handler om organisering af tid og strukturen i forløbet. Tiden må struktureres på en bestemt måde, med mulighed for pauser. Elementerne i de forskellige faser er ikke tilfældige og bestemte improvisationer kommer før en endelig tekst.

2. Rum. Det sceniske rum inddrages som ramme for processen og udforskes i forhold til alle sine arkitektoniske finesser.

3. Gruppen. Gruppekulturen udforskes med hensyn til udtryksmuligheder. Der er her fokus ikke blot på den enkelte, men på det potentiale som netop denne gruppe skaber. Hvad kan denne gruppe?

4. Relationer. Processen skaber et netværk af relationer, og man kan her tale om en personlig etisk dimension. Hvad vil den enkelte, og hvad vil gruppen? Hvad er gruppens værdier i forhold til arbejdet?

5. Progression. Udviklingen af en forestilling foregår på flere forskellige kreative niveauer, hvor tingene udvikler sig tilfældigt, springende, i kraft af spilleregler, brud med vaner og tabuer, misforståelser: Skuespillerne udvikler materialer, koreografier, lyd/musik, enkeltudtryk og gruppeudtryk. Instruktøren skaber relationer og organiserer materiale i form af forestillingsmontagen og sørger i øvrigt for, at den sårbarhed en kreativ proces udvikler, sammenfattes og udnyttes konstruktivt som et led i det skabende arbejde. Ledelsen skaber det kreative 'rum' for, at manifestet kan realiseres.

6. Endelig er også tilskuerne og konteksten en del af den kreative proces og så at sige tænkt ind i prøvens dramaturgi. "I sidder der, og vi står her". Det er denne relation, som definerer teatermediet, der betjener sig af flere kommunikationsformer samtidig: det vokale, det kropslige, de fysiske handlinger, ordene og deres metaforiske betydninger, afstanden til tilskuerne og i det hele taget det relationelle forhold som opbygges i løbet af en forestilling. Instruktionen kan skabe fokus på teksten, spændingen i relationen til tilskuerne, skuespillerens personlighed og kan forskyde fokus mellem de forskellige lag, så der veksles mellem tekstindhold, bevægelse (dans), tonefald (lyd, musikalitet, rytme), det reale nærvær, fiktionsuniverset etc.

For os at se er det vigtigt at undersøge, hvordan disse forskellige niveauer griber ind i hinanden og påvirker hinanden. Der er en enestående mulighed for at sammensætte og afprøve kombinationer af disse kreative parametre i forskellige eksperimenter i Det Røde Rum.

På den anden side**:** Idé og iscenesættelse Catherine Poher. Medvirkende: Folmer Kristensen, Maria Rossing, Niels-Martin Eriksen, Peder Holm Johansen, Rolf Søborg Hansen, Svend E. Kristensen. Dansere: Michael Tang Pedersen, Ahmad Salhi, Didier Oberlé. Musikere: Pete Livingstone (kapelmester), Robert Snorrason, Nina Kareis. Scenografi og kostumer: Rikke Juellund. Lysdesign: Carina Persson. Koreografi: Jakob Haahr Andersen. Musik: Livingstones Kabinet.

Erik Exe Christoffersen
Lektor, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Redaktør af tidsskriftet Peripeti (2004-).

Kathrine Winkelhorn
Medarbejder i Odin Teatrets administration (1987-88) og i Kulturby 96. Universitetsadjunkt knyttet til Konst, Kultur och Kommunikation på Malmö Högskola.

Interview

Det røde rum

Foto: Miklos Szabo

Kabaret Royal | Det Kongelige Teater

Det Røde Rum

Gruppeteatrets genkomst på Det Kongelige Teater

Af Astrid Hansen Holm

Det Røde Rum (DRR) er et nyt selvstændigt ensemble på Det Kongelige Teater (DKT). De kommende to år har de fået tildelt Portscenen i Skuespilhuset for her frit at kunne eksperimentere med nye produktions- og arbejdsformer. DRRs næste forestilling bliver *Det gode menneske fra Sezuan.* Med baggrund i en evaluering af processen på deres første forestilling, *Kabaret Royal*, fortæller et udvalg af DRR, bestående af Elisa Kragerup, Palle Sten Christensen, Maria Rossing og Solveig Gade, om deres ønsker for de kommende to år i forhold til arbejdsproces, metode og kunstneriske ambitioner.

Hvad er fordelene og ulemperne ved at være et lille udvalgt ensemble på så stort et teater som Det Kongelige?

ELISA KRAGERUP: Man har jo denne her forestilling om, at DKT er den her store, tunge maskine, som man skal forsøge at trække i gang. Men i forhold til DRR har der på alle niveauer af teatret været en stor velvilje til at ændre på arbejdsgange og til at eksperimentere med nogle andre formater end de sædvanlige. Fx har vi fået langt senere afleveringsfrister på skitser og modeller til scenografi end normalt, og i det hele taget har vi fået lov til at afprøve en mere fleksibel arbejdsform i forhold til diverse afleveringer og produktionsformer.

PALLE STEN CHRISTENSEN: Ja, DRR forsøger at presse produktionsgrænsen, og det gør, at man på teatret måske også får mulighed for at tage de vante produktionsgange op til vurdering. Men når det er sagt, så *er* det jo stadigvæk DKT, og det Kongelige Teaters produktionshus, vi taler om, og her vil man gerne have lang tid til at overveje og bygge de scenografiske elementer. I forhold til DRR, har vi skabt et scenografisk koncept, der kan fungere godt inden for de rammer, der nu engang er på teatret. Fx har vi nogle variable scenografiske moduler, som vi kan bruge på forskellige måder i stort set alle vores scenografier, hvilket gør, vi kan trække vores afleveringsfrister i forhold til modelaflevering langt. Men for mig som scenograf kan de her faste moduler godt blive et benspænd, fordi der jo er nogle ting, jeg ikke kan i de rammer, og som jeg ville have kunnet, hvis vi skabte en helt ny scenografi fra bunden til hver forestilling.

ELISA KRAGERUP: Vi har også forsøgt at bryde med de vante arbejdsgange i forhold til strukturering af prøveforløbet. Normalt udtænker instruktør og scenograf jo et koncept for forestillingen, og instruktør og dramaturg laver en bearbejdelse af teksten, man arbejder med, og dét præsenterer man så alt sammen til spillerne og resten af holdet til læseprøven. I DRR har vi brudt prøveforløbet op, så vi en måneds tid inden læseprøven afholder en workshop med skuespillerne, hvor vi afprøver såvel teksten som konceptet. På den måde inddrager vi spillerne på et langt tidligere tidspunkt i processen, end man normalt ville gøre, og her er det vigtigt at understrege, at vi tager deres reaktioner og kommentarer med os og lader os influere af dem i den videre udarbejdelse af koncept og tekst.

SOLVEIG GADE: Noget, der også er særligt ved DRR i forhold til repertoireplanlægningen på de øvrige scener i Skuespillehuset, er, at der hver sæson opereres med to titler, der ved sæ-

sonpræsentationen annonceres som "ukendte". Af hensyn til abonnementsordningen skal alle titler jo ellers være på plads længe inden sæsonen skydes i gang, men her er der altså mulighed for at vente ganske længe med at træffe beslutning om to af sæsonens titler. Og det giver jo en stor grad af fleksibilitet og mulighed for repertoiremæssigt at kunne reagere lynsnart på ting, der sker i verden netop nu.

ELISA KRAGERUP: Altså, vi starter prøver på en forestilling om tre måneder, som vi faktisk ikke har besluttet endnu, hvad skal være. Jeg ved ikke, hvor man ellers ville gøre det i dag i det danske teaterlandskab?

SOLVEIG GADE: En anden rigtig god ting ved DRR-modellen er, at den giver os mulighed for at beholde forestillinger lige så længe i programmet, som DRR – og publikum! – måtte ønske det.

MARIA ROSSING: Det er godt for huset, at der er nogle poler inden for de samme vægge. Det håber jeg og tror giver anledning til en sund diskussion internt. Det, man laver, bliver tydeligere, når det andet, som man også laver, adskiller sig.

SOLVEIG GADE: Helt klart. Men samtidig har det været rigtig vigtigt for Emmet [Feigenberg, skuespilchef, red.], at DDR ikke skulle blive en autonom satellit i forhold til resten af huset. Rune og Elisa er jo også med i dramaturgiatet og med til at planlægge – eller rådgive om – repertoire for store og lille scene. På den måde er det tanken, at DRR og husets øvrige produktioner skal indgå i en stadig dialog med hinanden – samtidig med at DRR udgør en slags ensemble i ensemblet med dets egen signatur.

Nu har I lavet en produktion som DRR, hvad har I lært af processen på Kabaret Royal i forhold til, hvordan I gerne vil arbejde fremover?

MARIA ROSSING: Noget, vi var ret enige om bagefter, var, at når der opstår problemer i forhold til iscenesættelsen og konceptet, så er det vigtigt, at alle på produktionen bliver inddraget. Fra spillernes side er der altså et bredt ønske om i fremtiden at inddrages i de iscenesættelsesproblemer, som tit bliver løst uden spillere. I forhold til *Kabareten* så ville spillerne, hvis adspurgt, nok have sagt, at her er noget, som ikke fungerer, og det ville have været frugtbart med en mere åben dialog. Vi ville simpelthen være kommet til konklusionen lidt før.

ELISA KRAGERUP: I forhold til det *Det gode menneske fra Sezuan*, forsøgte jeg mig med noget nyt, som var, at jeg til den workshop, vi afholdt i juni, ikke havde afgjort hvem af spillerne, der skulle spille hvilke roller. I stedet for at fokusere på det, arbejdede vi i en uge, både med tanker om, hvorfor vi skal spille det her stykke, og med formmæssige lege i forhold til de scenografiske elementer. På den måde gik alle i kødet på stoffet frem for at koncentrere sig om netop den karakter, de selv skulle spille.

MARIA ROSSING: Ja, det var altså virkelig en god oplevelse at starte på den måde! Det var simpelthen så givende at skulle forholde sig til historien uden at fokusere på, hvad man skulle få ud af sin egen karakter. Det er et helt andet sted at starte, at man som gruppe har indkredset, hvorfor man vil lave det her, inden man kommer til læseprøve. De uger man normalt ville bruge i en prøveperiode på at prøve at begribe, hvad det er instruktøren mener, og vil have én til at gøre, dem er vi simpelthen hoppet over, ved at blive inddraget så tidligt i forløbet.

ELISA KRAGERUP: Det, jeg oplever som instruktør, er, at man altid bruger enormt meget energi på at motivere de andre i processen. De skal synes, det er lige så vigtigt at lave det her, som jeg synes! Men man kan sige, at det jo er paradoksalt at komme på første prøvedag og gerne ville have, at alle skal være lige så motive-

rede og forelskede i materialet som en selv, når det nu er mig, der har valgt stoffet, og mig, der har besluttet konceptet sammen med scenografen. Jeg synes, det var fantastisk på denne her workshop at opdage, at jeg også selv opdagede stoffet på en ny måde, og blev meget klogere på det ved at inddrage resten af holdet så tidligt i processen. Det er enormt dejligt at vide, at folk har været med til at sige ja til stoffet og vælge en måde at fortælle historien på, som er inspirerende også for dem.

PALLE STEN CHRISTENSEN: Det var en kæmpe gave at afprøve vores ideer med spillerne. Jeg kom på en af workshopdagene og havde sorteret lidt i mine første ideer. Jeg havde bl.a. taget min idé med, at det skal regne rigtigt under forestillingen, helt ud. Det blev de andre rigtige kede af, og de insisterede på at det skulle da med.

MARIA ROSSING: Jamen, hvis man nu var kommet til en normal læseprøve og havde fået at vide, at 50% af spilletiden skal I altså opholde jer i regnvejr – det bliver meget smukt! – så ville man jo føle sig som et offer for et regnvejr. Jeg har selv skullet spille i sådan en jordscenografi, hvor det også regnede, og der gik jo kun en uge, så havde spillerne sørget for, at der kom et eller andet institut ud og målte svampespor og skimmel, fordi vi var sikre på, det var farligt at spille i. Men her har vi jo selv ønsket, at vi skulle beholde ideen om, at det regner, fordi vi kunne fornemme, at det var helt rigtigt, og vi havde lyst til at bruge og undersøge det.

SOLVEIG GADE: Noget lignende gjorde sig gældende i forhold til tekst- og bearbejdelsesprocssen. Til workshoppen havde vi lavet et første udkast til teksten, som vi præsenterede spillerne for og fik deres feedback på. Vi tog deres kommentarer med os og ændrede flere ting – fx var der nogle strygninger, de var meget kede af – og det kunne vi ved nærmere eftertanke se, at de havde helt ret i. Jeg synes, det var superskønt at få nogle skarpe blikke på dét, som det ellers typisk kun er instruktøren og jeg, der sidder og nørkler med op til en læseprøve.

Hvad med dramaturgens rolle i øvrigt, er den anderledes i DRR i forhold til at arbejde på de andre scener i huset?

SOLVEIG GADE: Egentlig ikke så meget, hvilket muligvis hænger sammen med, at der ikke er en fast dramaturg tilknyttet DRR. Denne sæson har jeg fx to produktioner i DRR, en på Store Scene med Michael Thalheimer og en produktion på Lille Scene, hvor Elisa skal instruere *De Europæiske medier* skrevet af ham, der engang kaldte sig Beckwerket. Det er et projekt, som jeg har været manuskriptudviklingsdramaturg på igennem længere tid. *På det gode menneske fra Sezuan* synes jeg, at Elisa og jeg arbejder sådan, som jeg plejer at arbejde med instruktøren: Forskellen var, at Palle som scenograf også var med indover konceptudviklingen, og det er helt klart noget, som jeg håber, vi kommer til at gøre fast i DRR-regi, men for min skyld også meget gerne udenfor DRR. Jeg mener virkelig, at dialogen mellem alle tre parter er supervigtig – ikke mindst i forhold til udarbejdelse af koncept for forestillingen! I forhold til selve produktionsfasen – når prøverne ruller, og man knokler på at få en forestilling ud af det – tror jeg ikke, min funktion som dramaturg bliver anderledes i DRR, end den plejer. Normalt ser jeg løbende prøver og selvfølgelig altid gennemspilninger, og i de sidste to ugers tid op til premieren – der, hvor forestillingen for alvor begynder at blive en organisme, der lever – er jeg altid ekstremt meget på og i tæt dialog med instruktøren. Sådan går jeg helt klart også ud fra, det kommer til at være i DRR. For selvom vi her på mange måder arbejder mere gruppeorienteret end normalt, så har en forestilling, ikke mindst i opløbsfasen, stadig brug for et blik fra en, der kommer om ikke udefra – for det gør man jo ikke som dramaturg! – så fra en, der ikke konstant opholder sig i prøverum-

met og derfor er i stand til at være nogenlunde nøgtern over for, hvad hun ser.

Nu, hvor I har evalueret på Kabaret Royal og den proces, hvordan vil I så bruge jeres evalueringer fremadrettet?

ELISA KRAGERUP: Først og fremmest er vi jo meget privilegerede i forhold til, at vi som gruppe kan drage nytte af vores erfaringer og tage dem med os til vores næste produktion. Normalt ville man efter en produktion gå hver til sit og så selv prøve at føre de erfaringer videre i en ny konstellation af mennesker, men her kan vi bygge videre på vores erfaringer sammen.

SOLVEIG GADE: Og det er vel også en del af den overordnede tanke med DRR – at skabe et rum, der bygger på kontinuitet, og hvor gruppen kan gå i dybden med og udforske nogle ideer over længere tid. I stedet for den der hoppen fra tue til tue, hvor man starter forfra hver gang, og hvor man som instruktør måske skal bruge meget tid i starten af prøveforløbet på at vinde folk og på at bevise sit værd.

PALLE STEN CHRISTENSEN: Ja, vi vil på en hel anden måde stå til ansvar overfor en evaluering med det samme, og også opnå en højere fortrolighed på holdet. Den synergi vil være en kæmpe faktor for os senere, og vi vil kunne producere bedre teater.

ELISA KRAGERUP: Skuespillerne har jo også bedt om kritik, sådan at det bliver i orden at sige, den rolle, du fik der, det var sgu en fejl, den må vi give til en anden. Eller folk kunne sige til mig, hvor ville det være dejligt at se dig gøre noget andet, så jeg synes allerede, jeg kan mærke den lyst til at tage det kunstneriske ansvar for hinanden.

PALLE STEN CHRISTENSEN: Ja, det er altså en respons, man overhovedet ikke får som freelancer. Så ville man sige det til teaterchefen, og så ville han tage det med i sine overvejelser.

Hvad ser I hver især som den største udfordring i forhold til at forsøge at arbejde på denne nye måde, som I er ved at definere i DRR?

ELISA KRAGERUP: Altså, jeg har tænkt på den her gruppeorienterede form som både en udfordring og en mulighed. Nu bliver det jo på mange måder kollektive processer, og skuespillerne skal også have et vist anarki og kunne sige fra, hvis de mærker, at det skal være anderledes, end det instruktøren siger. Men som skabende kunstner skal man jo også have forbindelse til sin egen stemme. Okay, hvorfor er det nødvendigt for mig at fortælle denne her historie? Og dér må man nogle gange være kompromisløs.

Så det, I vil lave, kunne man måske godt kalde en moderne form for gruppeteater?

ALLE: Ja, ja det er det vel.

MARIA ROSSING: Jo, men det væsentligste er, at vi har taget stilling til, hvad vi gør. Og det kan jo være, at vi ændrer vores indstilling og får nok af gruppeteater.

SOLVEIG GADE: Hele konstruktionen af DRR og den høje grad af inddragelse af spillerne handler vel også om at skubbe til de vante hierarkier i teatret og at give alle en fornemmelse af medejerskab i forhold til den kunst, man forsøger at skabe sammen. Men samtidig er en vigtig pointe vel også at undgå, at man i demokratiets eller kollektivitetens hellige navn ender med et kunstnerisk udtryk, der er uskarpt, fordi alle skulle have lidt ret.
I præsentationen af DRR er der et lille manifest, hvor DRR præsenteres som DKT´s bud på et "genopfundet teater". Kan I give en nærmere definition på, hvad sådan et "genopfundet teater" skal indeholde?

ELISA KRAGERUP: Der er et brændende øn-

ske hos os alle om at skabe et ensembleteater frem for et stjerneteater. Det står meget centralt. Men formuleringen om at ville "genopfinde teatret" kan selvfølgelig godt give noget angst. Man kan også sige, at det, vi i virkeligheden alle sammen først og fremmest har lyst til, er at lave nogle historier, der taler til vores tid, og det er der jo for så vidt ikke noget nyt i.

PALLE STEN CHRISTENSEN: Det er jo heller ikke fordi, den måde vi arbejder på, står for alt "det nye", eller fordi vi vil tage patent på "det nye". På samme måde er det jo ikke, fordi gruppeteatret eller ensembleteatret er en ny opfindelse overhovedet. Tværtimod er det en rigtig gammel opfindelse, men vi synes, det er værd at puste liv i den igen.

ELISA KRAGERUP: Det positive ved dette manifest, det er, at det er meget ambitiøst, og det mod, der er til at være ambitiøs, er på mange måder bærende for DRR.

Kunne man se DRR som en forsøgsstation for, hvordan Det Kongelig Teater kunne arbejde i fremtiden?

PALLE STEN CHRISTENSEN: Ja, altså dele af det, men ikke scenografisk, det ville ikke kunne lade sige gøre, sådan som produktionsvilkårene er nu. Så skulle vi til at producere, ligesom de gør på repertoireteatrene i Tyskland.

SOLVEIG GADE: Ja, jeg tror det heller ikke, bl.a. fordi ensemblet ikke er større, end det er, og fordi der til næsten hver forestilling skal hyres skuespillere udefra. I Tyskland, hvor det er normalen at spille repertoireteater og at beholde forestillinger på programmet i mange år, har de jo også meget større ensembler, end vi har; de har typisk op imod 40 spillere.

MARIA ROSSING: Men det giver da et praj om, at vi har en teaterchef, der ikke synes, det er nogen dårlig idé med ensembleteater og en kontinuitet.

I forhold til metoden er det foreløbig ensemble- og gruppeteatret, I har som forbillede, men kan I give en kunstnerisk profil til det teater, som I gerne vil lave?

MARIA ROSSING: Altså, vi har egentlig talt om til de indledende møder, at det ville være dejligt, hvis man ikke kunne sætte noget mærkat på det teater, som vi lavede i DRR. Det ville være dejligt, hvis det sprang til højre og venstre og var uforudsigeligt både i metode, udtryk og format.

ELISA KRAGERUP: Ja og altså at historier ikke skal fortælles på den samme måde hver gang.

SOLVEIG GADE: Ja, når jeg sidder og pløjer nyskrevne stykker igennem, bestræber jeg mig netop på, at dem jeg giver videre til DRR, og som de så sammen tager stilling til, ikke bare er gode, men også formelt set nybrydende. At de peger i nye retninger, og at de i forhold til hinanden har et heterogent udtryk – og et, som udfordrer iscenesætteren, scenografen og spillerne!

ELISA KRAGERUP: Vi vil tage nogen ideer hele vejen, altså ex. sige: Det vi lige legede med, det var fedt, skal vi ikke afprøve det hele vejen?

MARIA ROSSING: Helt konkret kan man sige, at de improvisationer, vi lavede til de indledende prøver på Kabaret Royal, men som vi aldrig rigtig fik brugt, dem har vi lyst til at tage op i treeren, fordi der var noget sjovt i det. Det bliver ikke glemt.

PALLE STEN CHRISTENSEN: Noget, som faktisk indtil nu har fanget vores interesse, er, at arbejde meget konkret med reelle sceniske omstændigheder frem for at illudere noget. Fx er regnen i *Det gode menneske fra Sezuan* et vigtigt element i forestillingen. Og i stedet for at lade som om det regner, i stedet for at spillerne skal illudere, at nu regner det på dem, så gør vi

regnen til en konstant og helt konkret scenisk omstændighed, som uvægerligt kommer til at påvirke spillernes fysiske udtryk og handlinger. Regnen påvirker simpelthen kroppen, og det gør noget ved skuespillet. Det felt, hvor man ikke kun illuderer, men udfører konkrete sceniske handlinger, synes vi er ret interessant at arbejde i. Det ligger meget i tråd med, hvordan jeg arbejder som scenograf, for jeg har jo ikke lavet figurativ scenografi i mange år efterhånden. I DRR kommer vi heller ikke til at lave illustrationsscenografi; der er et rødt rum, og forestillingen vil være i rummet med publikum. Det vil ikke være to adskilte verdner.

ELISA KRAGERUP: Ja vi kommer til at arbejde meget med en konstant bevidsthed om, at publikum sidder der. Det er svært at forestille sig den fjerde væg lukke fuldstændigt i DRR, det tror jeg ikke, vi kommer til at se meget af. Og som noget helt overordnet, og jeg ved ikke, om det skal med, det er jo enormt banalt. Men jeg har virkelig et ønske om, at vores forestillinger bliver svære at ryste af sig. Det vil alle jo gerne, men jeg synes alligevel, det er vigtigt at sige højt: altså den der ambition om, at denne her forestilling forsvinder *ikke*, når du rejser dig fra dit sæde. For det er en fornemmelse, jeg tit har, når jeg går i teatret. Jeg kan godt nyde den tid, en forestilling varer, men den er væk, når jeg har rejst mig op. Det er en ambition for mig, når en forestilling bliver en sten i skoen.

PALLE STEN CHRISTENSEN: Jeg elsker, når en forestilling er en sten i skoen!

ELISA KRAGERUP: Ja, altså når der er noget som rammer en et sted, hvor man ikke bare kan lukke for det igen. Det er overordnet, hvad vi gerne vil, og det er svært at sige, hvordan man gør det. Men vi vil skabe pladsen til at se bag de civilisationsmasker, som vi alle sammen går rundt med, for den plads bliver mindre og mindre i medierne og i vores tid. Og jeg tror, at vi alle mærker en trang til at bruge teatret som et rum, hvor man kradser i de masker, og hvor man undersøger grænserne for, hvad et menneske er. Hvor man kan føle sig genkendt som publikum i nogen af de dybe afgrunde, det er at være et menneske. Og jeg ved, at det ikke er at genopfinde noget, men det synes jeg i hvert fald, at der er et brændende behov for i vores tid.

Det Røde Rum:

Rune David Grue: Instruktør, uddannet ved fra Statens Teaterskole i 2005 og ansat på DKT siden sæson 2008/2009. En af de to instruktører på DRR og derudover også en del af dramaturgiatet på DKT.

Elisa Kragerup: Instruktør, uddannet ved Statens Teaterskole 2010 og herefter ansat på DKT. Hun er ligeledes en del af dramaturgiatet på DKT. Instruktør på *Det gode menneske fra Sezuan.*

Palle Sten Christensen: Scenograf, uddannet ved Statens Teaterskole i 2003.

Jonas Bøgh: Lysdesigner, uddannet ved Statens Teaterskole i 2007.

Maria Rossing: Skuespiller, uddannet ved Statens Teaterskole i 2002.

Helle Fagralid: Skuespiller, uddannet ved Statens Teaterskole i 2001.

Rasmus Bjerg: Skuespiller, uddannet ved Statens Teaterskole i 2000.

Peter Plaugborg: Skuespiller, uddannet ved Skuespillerskolen ved Odense Teater i 2007.

Mikkel Arndt: Skuespiller, uddannet fra Skuespillerskolen ved Aarhus Teater i 2004.

Thomas Hwan: Skuespiller, uddannet ved Statens Teaterskole i 2007.

Johanne Louise Schmidt: Skuespiller, uddannet ved Statens Teaterskole i 2009.

Solveig Gade: Ph.d., cand. mag. i nordisk sprog og litteratur og teatervidenskab. Ansat som dramaturg på DKT siden 2008. Dramaturg på *Kabaret Royal, Det gode menneske fra Sezuan* og *Revolvertrilogien*. Der er i alt ansat tre dramaturger på DKT, som på skift bliver knyttet til DRR.

Fra Det Kongelige Teaters hjemmeside:

• I Det Røde Rum vil vi skabe et lidenskabernes teater.
• Et teater, der ikke er bange for store følelser og som tør at kaste sig ud i det voldsomme menneskelige drama.
• Et teater, som udforsker tilværelsens ekstremer og de mest vanvittige modsætninger, som bor i os.
• Vi vil lave teater om komplekse mennesker, som sprænger politiske og sociale kategorier og sætter publikums empati og medmenneskelighed på prøve.
• Vi vil skabe et teater, som er kropsligt, sanseligt og legefuldt, hvor den levende skuespiller og det levende samspil er i centrum.
• Som udforsker afkrogene af, hvad en skuespiller overhovedet er i stand til på en scene, og som taler til publikum i et nutidigt fortællende sprog.
Det Røde Rum er 11 fastansatte kunstnere med frie hænder, én fast scene og store forventninger, og Det Røde Rum er Det Kongelige Teaters bud på et genopfundet teater.

Astrid Hansen Holm
kandidatstuderende på dramaturgi. Hun har fulgt DRR og dramaturg Solveig Gade i hendes arbejde med *Kabaret Royal.* Hun arbejder lige nu som projektleder i TeaterHUSET og har premiere med hendes teatergruppe MAKværk på deres første forestilling *Et Drømmehus* d. 11november i år.

Interview

Den kreative proces på Odin Teatret

Foto: Rina Skeel

Det kroniske liv | Odin Teatret

Den kreative proces på Odin Teatret

Omkring processen bag *Det kroniske liv*.

Af Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn

Interview med Eugenio Barba, Ursula Andkjær Olsen og Thomas Bredsdorff på Odin Teatret fredag d. 18. februar 2011.

Odin Teatrets nye forestilling havde premiere i september 2011 i Holstebro. Som det fremgår af programmet var det efter næsten fire års arbejde med afbrydelser, så den effektive arbejdstid var omkring otte måneder. At sprede arbejdstiden over så langt et stræk har åbenbart nogle ulemper, men selvfølgelig også den fordel at scenematerialet får lov til at vokse og ændre sig i sit eget tempo. Ingen tvivl om at en sådan produktionsproces er usædvanlig og unik og ikke mindst er en udfordring i forhold til det at bevare flowet og energien i arbejdet. I sidste ende er det et led i den "omvendte" fremgangsmåde, som Odin Teatret benytter. Teatret bliver først enige om at lave noget, derefter skaber skuespillerne figurer og materialer, som instruktøren sætter sammen, og til sidst finder man ud af, hvad det handler om, og (måske) hvad det betyder. Denne arbejdsmetode tvinger de medvirkende til at forpligtige sig og tage ansvar, ikke blot for teatret som sådan og forestillingen, men også for eget engagement. Man skal ville det, også selvom det er en lang og tydeligvis udmattende proces, hvor der skæres bort og ind til benet, uden at man ved, hvis ben der skæres i. Arbejdet sætter så at sige alle på en prøve og tvinger til at grave motivationer og energier frem, som man måske ikke vidste, man besad. Noget, som også er usædvanligt, er de medvirkendes diversitet: Der er skuespillere, som har været på teatret i 20, 30, 40 år. Og der er nogle, som er helt nye. Blandt de medvirkende er også musikere og en tekniker. Man kan altså sige, at meget forskellige kreative forudsætninger og kompetencer har været involveret. Undervejs i processen har særlige tilskuere fulgt arbejdet; også det har været medvirkende til en usædvanlig heterogen og differentieret proces, som i sig selv bliver en form for laboratorieundersøgelse.

Hvilke spilleregler ligger der til grund for arbejdet med Det Kronisk Liv*?*

Eugenio Barba: Vi havde premiere på *Andersens Drøm* i oktober 2004. To år efter spurgte jeg kollegerne, om vi skulle prøve at arbejde sammen. Nu havde vi været sammen i over 40 år, og det var ikke sikkert, at vi var i stand til at stimulere hinanden. Vi blev enige om, at vi skulle bruge en måneds tid og arbejde i det blå rum, hvor vi nu sidder. Skuespillerne spurgte, om de skulle forberede noget. Normalt, når vi laver en ny forestilling, får skuespillerne et tema, som de kan inspireres af, og så forbereder de noget materiale: scener, sange og tekster. Jeg sagde: Nej, I skal ikke forberede noget.

Vi mødtes i dette tomme rum. Udgangspunktet var, at skuespillerne skulle lave en improvisation og begrave en person, som var meget tæt på dem. Det var en person, alle kendte meget godt. Nogen af skuespillerne reagerede stærkt imod temaet, andre gik i gang med at forberede denne begravelse. Efter en halv time havde Iben Nagel forberedt en slags gravølsceremoni – altså en lægmands ceremoni, ikke en religiøs ceremoni. Og så fortsatte hver enkelt med at improvisere. Næste dag blev det lidt mere ironisk, og den tredje dag var næsten sådan lidt "fald på halen"-komedie. Alle disse scener blev sat sammen, optaget på video og det blev noget kolossalt rod. Så begyndte vi at gentage scenerne. Jeg kan ofte blive hidsig og tale meget hårdt, når min adrenalin ryger i vejret, og så eksploderer jeg. Så den første spilleregel

blev, at jeg var nødt til at forsøge at beherske mig under prøveforløbet. Det krævede mine kolleger. Det har været svært, for det betyder, at jeg må begrænse mig selv som instruktør. Hvis jeg reagerer for hårdt, får jeg en meget negativ reaktion fra skuespillerne, og jeg forstår det godt, det er jo modne mennesker, som ofte selv er instruktører. Der var ikke noget tema, da vi begyndte, der var kun materiale. I den periode indførte jeg to andre spilleregler. Den ene spilleregel var inspireret af et stærkt fragment i Biblen: kampen mellem Jacob og englen, hvor englen slår ham på hoften og gør ham halt og siger: "*Du skal ikke længere hedde Jakob, men Israel, den som kæmper med Gud og med mennesker og har vundet". Da Jakob gik over Jordan, så han solen rinde; og han haltede på sin hofte.* Jakob mister sin identitet og sit navn og får et nyt navn, Israel, fordi han har besejret gud og menneskene. Det er interessant, at han i det øjeblik han bliver udvalgt, mister sin identitet og får et nyt navn og tillægges en fysisk skavank: han halter. Skuespillerne arbejdede meget med at finde personlige måder at halte på. Hvis jeg tager et nyt menneske ind i vor sejrrige stamme, som både har besejret teatrenes guder og menneskene, så skal han eller hun slås og erobre sin egen måde at gå på og halte som os. Det var en af de tanker, jeg havde. Den anden spilleregel var at satse bevidst på tilfældigheder. På en af vore *Poesiaftener på en torsdag*, som Odin Teatret står i spidsen for, hørte jeg Ursula Andkjær Olsen læse sine digte op. Jeg kunne vældig godt lide den måde, hun fremførte sine digte på. Den stille og generte digter blev et kraftfuldt og levende individ, når hun læste op. Jeg ville bruge hendes tekster. Jeg kendte ikke hendes digte særlig godt. Det er en fremgangsmåde, vi også brugte med *Mythos* (1998), hvor vi anvendte Henrik Nordbrandts digte.

Vi blev enige om at fortsætte arbejdet og fandt en ledig måned i kalenderen, hvor vi var fri fra vore andre forpligtelser. Jeg sagde til skuespillerne, at når vi mødes næste gang, skal I hver især forberede en skitse til en soloforestilling. Jeg vil derefter arbejde individuelt med jer. Men samtidig må alle disse skikkelser mødes, for nu er det ikke længere kun figurer fra en gravølssituation. Det er nogle skikkelser, som har en sammenhæng med en fortællende horisont, og som har en mening for jer. De spilleregler blev fastlagt i løbet af den første måned.

Det Kronisk liv *udspiller sig på noget, der kan give mindelser om en flåde. Hvordan fandt I frem til dette bestemte rumlige udtryk?*

Eugenio Barba: Det var en uventet konsekvens af en spilleregel om ikke at have et sofistikeret lys, som vi havde i *Mythos* og i *Andersens Drøm* (2004). Jeg ville tilbage til den enkle måde, som vi tidligere har brugt lys på. Men jeg ønskede, at belysningen skulle komme nedefra, og derfor byggede vi et gulv med sprækker, så neonlyset kunne sættes nedefra. Resultatet har overrasket os og har inspireret til mange nye associative retninger. Samtidig var der noget andet. Hvordan man kan formgive de informationer, tilskueren får gennem lyd, tonefald og musik. I vort samfund spiller penge og det økonomiske en væsentlig rolle. Vores nytte kan måles i kroner og øre, og meget i vores liv afgøres af det. Jeg ønskede, at penge blev et slags *leitmotiv*. Hvordan kan vi lave en økonomisk symfoni? Så fik jeg det indfald, at hver gang skuespillerne syntes, at en kollega havde gjort noget godt, skulle de kaste nogle mønter i en skål, så man kunne høre det. Og sådan blev det til, at det regner med penge i forestillingen. Hvis jeg skal lave en økonomisk symfoni, er jeg nødt til at få mønterne til at falde, så de giver en bestemt og præcis gentagelig klang, når de rører trægulvet. Dermed blev plankerne i "flåden" meget hensigtsmæssige for lydresonansen. Det første billede, tilskueren ser i det sceniske rum, er en flåde. Det var det sidste billede, som kom til os.

Dramaturgens funktion

Eugenio Barba: Thomas Bredsdorff er vores dramaturg, og hans støtte er betydningsfuld, fordi han er tålmodig. Han ved, at jeg famler

meget. Han har en evne til at se noget i det kaotiske og det formløse, og så kan han reagere på to måder. Som en helt almindelig tilskuer, som ser noget for første gang, og som en ekspert, som kender forestillingens skelet og anatomi. Så Thomas kan pege på, at denne scene er al for lang, og den scene hænger ikke sammen. Dramaturgen bliver et kompas, som hjælper med at navigere i kaos og det fortællingsmæssige. Det er klart, at forfatteren også spiller en rolle. Jeg har været heldig, for Ursula Andkjær Olsen sagde med det samme, at du kan gøre med materialet, hvad du vil. Hun forstod, at teksten indgår i en kreativ proces, som ikke lader sig dominere af forståelighedskategorier som årsag-virkningskæder eller af psykologiske sammenhænge.

Thomas Bredsdorff, hvad er din holdning til dette materiale?

Thomas Bredsdorff: Det fantastisk attraktive ved rollen som dramaturg på Odin Teatret, kan jeg bedst beskrive ved at sætte det i kontrast til den tilsvarende rolle i det "straighte" teater, hvor jeg kommer fra, og som jeg elsker. Hvis jeg blev tvunget til at vælge mellem Shakespeare og Odin Teatret, ville jeg helt klart vælge Shakespeare. Der begyndte jeg også min beskedne praktiske erfaring. Jeg har undervist og forsket i litteratur, herunder dramatisk litteratur, i mit hovedjob som professor på Københavns Universitet, men har også dyrket teater ved siden af, som anmelder og som dramaturg. Jeg har været dramaturg på Gladsaxe Teater under Preben Harris for nogle og fyrre år siden, hvor arbejdet finder sted på papir. Det første vi samarbejdede om, var Arthur Kopits "Indians", fra slutningen af 1960'erne. Stykket er skrevet på en Brecht inspireret måde og består ikke af fem akter, men af 25 scener og forelå i tre forskellige versioner, en fra London, en fra Hamborg og en fra USA. Her var jeg med i den proces, som finder sted alene mellem instruktør og dramaturg: "Hvis vi nu bytter om på scene 13 og 7…" Vi bygger skelettet op. Det var lærerigt og specielt, fordi det forelå i tre versioner. I andre situationer som dramaturg, planlægger man *mis en scene* og alt sammen, før der kommer skuespillere. At være dramaturg på Odin Teatret kan sammenlignes med at være arkitekt: hvis vi bygger en mur ud der, og så bygger vi en etage op der. Nej, den river vi ned, og så bygger vi muren her. Det er omkostningskrævende, men det er fascinerende, at materialet er det, som skuespillerne kommer med. Der er en ufattelig meget længere prøvetid og et større forbrug af menneskelige ressourcer, men det er meget inspirerende at være med i den fase, hvor vi smider væk. Men ikke på den billige måde på papiret, som arkitekterne gør, men ved at prioritere i materialet.

I det samarbejde I har, foreslår du så nogle tematikker, eller beder du om at få fremhævet nogle ledemotiver?

Thomas Bredsdorff: Vi har begge mange ord, når vi snakker sammen. Til processen hører jo også, at jeg som dramaturg efterhånden kender skuespillerne godt og ved, hvilke svagheder og styrker de har, og ved, hvem der gør hvad godt. Hvordan man skal jonglere med de ressourcer, der er. Jeg forestiller mig, det er lige så brutalt som på en lægekonference. Nej, den der skal ikke på intensiv, og ham her behøver ikke mere massage. Det er dejligt at kunne tale lige ud og råt for usødet om, hvad man synes. Instruktøren bestemmer, og sådan skal det være. Men det betyder også, at man er fri til at sige hvad som helst. Noget kan bruges, og meget kan ikke bruges, og det er jeg helt på det rene med, og det er en stor fornøjelse.

Er du inde i den diskussion, hvor skuespillerne vælger nogle figurer, som de arbejder videre med? Er det helt op til skuespillerne at vælge?

Thomas Bredsdorff: Skuespilleren skaber ikke bestemte karakterer. De vælger nogle bevægelser, nogle måder at føre sig frem på. Det kan betyde det ene for en, og noget andet for en anden. Der er noget, som fænger, og som hører

sammen og kan bruges eventuelt sammen med noget fra et helt andet sted.

Eugenio Barba: Karakterer med bestemte egenskaber er ikke noget, vi forholder os til, når vi laver forestillinger. Skikkelserne her er skuespillernes materialer. Når de bygger deres materiale op, fortæller de ikke, hvilke billeder de har anvendt. Jeg aner ingenting. Roberta kalder jeg måske stuepige. Hun har selv helt andre undertekster i sit partitur, end jeg har. Hun fortæller det ikke, for så begynder hun at spille for eksempel stuepige. Roberta har en stærk indre personlig integritet, og derfor fungerer det. Men hun er samtidig loyal overfor instruktøren, hvis jeg siger, at nu skal hun vaske gulv og forholde sig til en anden kollega, mens hun vasker gulv. For instruktøren er det primært relationerne og reaktioner, som er i spil. Det er en helt anden måde at tænke på.

Thomas Bredsdorff: Aristoteles skrev en poetik, som egentlig burde hedde dramaturgi. Hovedtanken er, at dramaets hovedingrediens eller grundsubstans er mytos, og det betyder meget enkelt handling eller plot. Plottet er hovedsagen, og det sagde Aristoteles, fordi han var i en bestemt debat med andre, som mente, at det er karakteren, som er det vigtigste. Er det plottet eller er det karakteren, som er dramaturgiens grundlag, det var en diskussion. Men for Aristoteles var det ikke karakteren, men netop plottet som var det væsentlige. Odin Teatret er en tredje position, som hverken er plottet eller karakteren, det er nogle bevægelser og relationen mellem karakter og plot. Skuespilleren kan tænke, hvad han vil undervejs, men det er det, de gør, som vi ser og reagerer på. Og der kan man altså plukke ud og sætte sammen, og det er Eugenio Barbas alternativ til både den aristoteliske og ikke-aristoteliske dramaturgi.

Stykket starter med en form for begravelsesscene, som vi vender tilbage til. Vi har ingen klar lineær udvikling, men vi har noget, som gentager sig. Vi kan sige, at gravølssituationen gentages med variationer. Hvordan bliver dramaturgien skabt eller fastlagt?

Thomas Bredsdorff: Hvordan det samlede forløb bliver, ved jeg ingenting om fra begyndelsen, og det ved jeg knapt noget om nu. Men det er hele tiden relationerne mellem det koncentrerende og afslappende; det er rytmen, som først og fremmest afgør, om der sker noget i tilskueren, som er af den fysiologiske art, som rigtig teater skal være. Og så kan man bagefter sætte mange forskellige ord på. Et af Odin Teatrets tricks er at give nogle få ord i et program til tilskueren, før de går ind, som styrer dem en lille smule i en eller anden retning. Men ikke ret meget, for derefter er der frit spil. Det gælder om at bevare mulighederne åbne og ikke gøre det til en lukket allegori. Du får ikke noget svar på, hvordan den aristoteliske mytos er i forestillingen, for den kommer sent og i kraft af noget helt andet. Genfortællingen eller plottet som hos Ibsen, Strindberg, Shakespeare, det fungerer ikke her.

Eugenio Barba: Det vigtigste er, at Thomas kommer og ser det embryo og foster, som langsomt vokser frem. Han skal se, om embryoet har et hjerte som banker, og så siger Thomas, at denne scene lever ikke, her er en kliche, eller denne scene er helt overfyldt og ligner noget, I har gjort før. Det er klart, at skuespillerne har manerer, som vi har erhvervet efter så mange år. Thomas siger måske: i denne scene har du skåret for meget. Så har vi en scene, som måske skal fjernes, fordi jeg har skåret de elementer bort, som var levende. Jeg diskuterer ikke. Nogle gange følger jeg hans råd, andre gange gør jeg ikke. Det interessante er, at jeg næsten altid er enig med ham. (*Thomas Bredsdorff brummer).* Hvis der er noget, som er galt, må jeg nogle gange vente, for det kan tage tid at få noget ændret. Men det kan også være, at jeg siger, at jeg vil beholde det, fordi jeg ønsker en "skandale". Vi laver noget, som har sin konvention, sin æstetik, sin særegne rytme, som tilskueren langsomt begynder at fornemme som spilleregler:

den specielle teatermæssige logik, som forestillingen følger. Så bryder jeg denne logik og får tilskueren til at snuble, for "skandale" på græsk betyder bogstaveligt at snuble. I Odin Teatrets forestillinger findes der altid to-tre "skandaløse" situationer, hvor tilskueren pludselig bliver skubbet udover forståelighedens grænser.

Kunne du give nogle eksempler på, hvordan du får tilskueren til at snuble?

Eugenio Barba: Ja, allerede i den første scene føres tilskueren ind i en situation, hvor han ikke længere kan anvende de almindelige forståelseskategorier. Først ser tilskueren en dukke, og den behandles, som om den var et rigtigt barn. Så kommer der en pige ind, som ligner dukken og er klædt præcist som den, og hun bliver til barnet, mens dukken bliver til faren. Hun er datter eller søn til en enke. Denne forandring tvinger tilskueren til at indstille sig på en anden type af orientering og tolkning af hver enkelt detalje i en scene, men som er forståelig i store træk. Tilskueren genkender en figur, som er enke, og hvis mand var officer og er død. Det er klart, og det forstår alle, og det er faktisk også lidt sentimentalt. Senere i forestillingen kommer en pige for at lede efter sin far, men denne gang er hun blind. Tilskueren spørger sig selv, om det er den samme skikkelse fra første scene eller en anden, som er klædt på i samme tøj. Men hvorfor og hvorfor går hun med disse bind for øjnene?

Ironi betyder afstand på græsk. Hvordan kan man rent teknisk bygge en følelsesmæssig ironi? Vi springer fra et sprogligt til et teatermæssigt niveau, og det er inspirerende at kunne anvende to forskellige sprog, skifte fra det ene med det andet, blande dem, lade dem slås indbyrdes. Handlingen springer ud af det poetiske i sproget. Men tilskueren forstår med de almindelige kategorier og føres af en strøm af modstridende signaler og informationer. Hele tiden ender en situation i sin modsætning. Tilskueren kan ikke logisk beherske, hvad han ser og hører, *fordi det er oplevet*. En forestilling er en oplevelse af en oplevelse.

Aristoteles´ dramaturgi har nogle konventioner som begyndelse, midte, slutning, peripeti osv., som så at sige er normative. Som du også har sagt, har Odin Teatret ikke en klassisk aristotelisk dramaturgi. Derfor har du vel også nogle konventionelle problemer i forhold til at vurdere, hvornår det er godt, og hvornår det er mindre godt? Hvornår virker skandalen, Thomas?

Thomas Bredsdorff: Skandalen skabes ved at træde ved siden af. Den har sin egen dramaturgi og dermed logik. I Odin Teatrets arbejde er dramaturgen ikke en som primært beskæftiger sig med teksten, det er helt og holdent Eugenios valg. Jeg billiger brugen af Ursulas tekst, og jeg har haft en oplevelse med stykket her, som har vist mig, hvor godt det valg er. Min hyppigste arbejdsform på Odin Teatret er, at jeg kommer over en dag, og så snakker vi om gennemspilningen, og bagefter rejser jeg igen. Men jeg havde mulighed for at arbejde en uge sammen med teatret i Polen i oktober 2010. Her så jeg en gennemspilning hver dag, og herefter gennemgik vi det ritual, som vi nu har med hinanden. Men under prøverne var der tilskuere fra Iran, Spanien og Mexico osv., som sad stille og så på. Og når dagen var gået, havde vi en to timers debat med dem. Der sad jeg (selvom jeg var ved at falde ned af stolen af træthed) og skulle forklare lidt om teksterne. Ved at prøve at oversætte gik det op for mig, hvor gode teksterne er. Der er et spil og nogle modsætninger mellem medfølelse og det stik modsatte. I den monolog, hvor Tage Larsen står blandt slagterkrogene og kigger ud af mod rummet og siger noget om færdselsregler, og at hovedreglen er, at der er fri ret til den, som vil frem. Det er sådan en ironisk, super-liberalistisk filosofi, som giver nogle spændinger. Selv om tilskuerne her ikke forstod det, betyder det ikke så meget, for det er med til at vitalisere de skuespillere, som forstår det. På den måde bliver det lige så meget, noget de siger til sig selv, og sådan fungerer teksterne fantastisk godt i forestillingen. Selvom de måske mest fungerer internt i forhold til de få, som forstår hele teksten, når teatret spiller i Danmark.

Eugenio Barba: Men først og fremmest fungerer teksterne for et meget specielt publikum, det danske. Jeg kommer ikke til at oversætte disse tekster. En dansker kommer til at have en anden fornemmelse af denne forestilling end for eksempel end spanier eller en brasilianer.

Forfatterens rolle

Eugenio har valgt nogle af dine tekster ud fra dine bøger, som allerede er skrevet, og sat det ind i en helt ny sammenhæng. Hvordan er din reaktion på brugen af teksterne?

Ursula Andkjær Olsen: Jeg synes, at det fungerer vildt godt, som det er, men det er jo klart, at det er taget ud af en sammenhæng og puttet ind i anden. Derfor bliver det nyt og overvældende. Det er interessant, for jeg ligner ikke Odin Teatret stilistisk. Men det, at disse tekster har noget sarkastisk og noget hårdt i sig – og med den lidt banale og platte sprogtone, betyder, at de bliver meget kommenterende og iagttagende på resten og mindre involveret. Tage kommenterer det, som i øvrigt sker, men står udenfor, og det fungerer og virker godt. Noget af det, jeg værdsætter ved Odin Teatret, er denne her mangel på blufærdighed, som jeg synes er meget efterstræbelsesværdigt og noget, jeg aldrig selv kunne. Det har jeg selv problemer med. Det at blive mødt af denne brutalitet og råhed, som hører til alt teater sammen med det rummelige og det fysiske. Det er voldsomt i forhold til en tekst, som kræver noget andet. For når du læser en tekst, er du i dit eget rum, og det kan også være voldsomt. Men i teatret er man i de andres rum og i hinandens vold.

Du kommer og ser prøverne en gang imellem. Er du blevet bedt om at skrive noget?

Ursula Andkjær Olsen: Jeg tror, at vi på et tidligt tidspunkt talte om, at jeg skulle prøve at skrive nogle nye ting, men vi kom meget hurtigt frem til, at det ikke duede. For at skrive en tekst ville betyde, at teksten kom til at røbe, hvad intentionen er. Der ville komme noget for analyserende ind. Og derfor endte det med, at Eugenio valgte teksterne selv, men fra den samme bog. Det svinger meget sammenhængende, synes jeg. Elementerne går igen og danner en rytme. Det er objekterne, bevægelserne og musikken og disse tekstelementer, man er helt bevidst om. Men netop at skulle have en fortolkning klar eller at udsige, hvad stykket handler om, forsøger man at undgå, fordi det lukker billederne.

Har du en imaginær tilhører, eller hvordan samarbejder du med tilhøreren?

Ursula Andkjær Olsen: Min tilskuer er imaginær, og jeg er meget abstrakt og forestiller mig ikke nogen interaktion. Når man står med et publikum, er det helt konkret. Det er meget anderledes end at være musiker og skuespiller. Min sikkerhed og grunden til at jeg tør at læse op er, at jeg har skrevet min tekst, og det er det, jeg skulle gøre. At læse op er noget ekstra, som jeg kan more mig med. Jeg kunne aldrig selv overskride den grænse at skulle arbejde i alle tre stemmer. Det ville ikke fungere for mig.

Eugenio sagde, at han var fascineret af din måde at fremføre digte på. Arbejder du med oplæsningen og det vokale?

Ursula Andkjær Olsen: Jeg ved, hvordan digtet lyder. Det har hele tiden været styrende for min måde at skrive på, at jeg er optaget af lyden. Jeg læser altid mine digte højt. Når jeg er ved at være færdig med en bog, sidder jeg og læser højt for mig selv mange gange. Det samme stykke 15 gange. Jeg er meget fokuseret på rytme og på det tonefald, teksten har. Jeg har nogle gange mere bevidst forsøgt at arbejde med figurer, som repræsenterede noget forskelligt.

Har dine tekster en stemme og en krop?

Ursula Andkjær Olsen: Sådan har det nok været i starten. Der er selvfølgelig konkrete tonefald og så metaforen, som lyder forskelligt, når jeg læser dem op. Jeg ville ikke være digter, men pianist. Det med musikken var det vigtigste, og så skete det andet lidt bag om ryggen på mig. Man kan sige, at mange af de ting, som er lige for, har jeg med fra musikken. På den måde er jeg teatralsk, men jeg har ikke noget med det visuelle. Det rummelige og det fysiske er abstraheret. Sådan er jeg dannet. Derfor er det godt at se det her, som er meget kropsligt og har sådan en kraft, og den er abstraheret væk i den musikkultur, jeg er grundet af. Det er godt at blive slået omkuld. Den stemme, som Tage (Larsen) bruger i denne forestilling, er ikke min, for min stemme er meget lys, men inde i mit hoved, lyder min stemme mere som hans.

Udviklingen af forestillingen

Hvordan opdager man, at forestillingen eller sekvenser lever?

Eugenio Barba: Jeg tror, at én af de væsentligste forskelle på vores måde at arbejde på og den mere traditionelle, som bygger på en færdigskrevet tekst, er, at kunstnerne her kender deres udgangspunkt. Selvom man tolker radikalt, omstrukturerer og klipper for at lave en anden slags forestilling, så ved man, at hen mod slutningen skal Hamlet dø. Når vi begynder en forestillingen på Odin Teatret, ved vi ingenting. Vi udklækker et æg og under prøverne sørger en spermatozo for, at det bliver til et embryo. Og så vokser det, og man fatter det ikke, selv om der findes en række præcise tekniske forholdsregler for at beskytte denne vækst. Det er næsten umuligt at komme med en helhedsanalyse i løbet af processen. Man er nødt til at vente og først til slut, ved vi noget. Vi startede med en begravelse, og det er meget uventet og tilfældigt, hvad skuespillerne giver af liv med sine improvisationer. Det er det spændende ved processen. Det eneste, jeg kan sammenligne med, er barnet som vokser, og når barnet kommer ud, begynder det at gå på sine egne ben. Hvis du er dværg, vedbliver du at være dværg, og har du blondt hår, ja, så har du blondt hår, selvom du farver håret. Under forestillingens tilblivelse kan jeg bare lytte til, hvad forestillingen vil fortælle mig. Jeg foretager hver eneste dag kirurgiske indgreb. Hver dag skærer jeg noget væk, og hver dag laver jeg en form for kloning og griber ind i det biologiske materiale. Det kan være en handling, som skal være kortere, eller måske skal vi sætte et ekstra element ind et andet sted. Hele tiden griber jeg ind og forstyrrer, og så træder billeder, associationer, forskellige temaer frem. Og jeg væver dem sammen. Det er meget konkret. Der findes også elementære narrative regler, ikke fra Aristoteles, men fra Ibsen, Strindberg, Tjekov, Pirandello, som er det moderne teaters virkelige fædre. Vi er alle epigoner, og når vi ser et eller andet, kan vi ikke lade være med at sige, at det minder om noget, vi har set, læst eller hørt om.

Noget, man umiddelbart genfinder, er fragmenter fra tidligere Odin-forestillinger. Er det også én af dine opgaver, Thomas, at gøre opmærksom på mulige referencer.

Thomas Bredsdorff: Nej, nej, jeg gør, hvad jeg kan for at glemme.

Eugenio Barba: Der findes en dimension i vore liv, som vi alle oplever, og det er uforståeligheden. Vi lader altid som om, alt er forståeligt. Jeg forstår fx ikke, hvorfor jeg kan lide hende. Det meste af mit liv er indfældet i uforståelighed, ikke bare hvorfor jer er blevet født, og hvad meningen er med det, men også de fleste begivenheder som omringer mig: fra den økonomiske krise til den store procent af danske børn, som ikke lærer at skrive dansk i folkeskolen, eller at et flertal i landet kan acceptere visse politikere, som egentlig er forbrydere. Bevidstheden om denne uforståelighed præger mig, selv om jeg ikke går rundt og gentager, at jeg ingenting begriber. Jeg er nødt til at lade som om, jeg forstår alting, for ellers ville jeg aldrig få

tilskud. Men jeg bestemte mig for at få uforståeligheden frem i forestillingen. I forestillingen bygger tilskueren på sin egen forståelse, men indlejret i uforståelighed. For at få dette frem, må man begynde med meget konkrete sanselige stimuli. Der er bitte små forskydninger. Første gang Julia Varley anvender spillekort, tænkte jeg, hvad kan man bruge disse kort til? Men så langsomt anvender hun disse kort i et utal af variationer i forskellige scener, som medfører en vifte af billeder og betydninger. Kortene er både konkrete, men bliver også til metaforer. Det er det samme, når Iben Nagel kom med et samuraisværd, som langsomt efter nogle måneders intenst arbejde forvandler hende til en skikkelse, der udtrykker den blinde energikraft, som er i os og styrer os.

Bagvæggen er noget særligt. Det kan være en slagtehal, men det kan også være en altertavle. Hvordan kom bagvæggens slagtekroge ind i forestillingen?

Eugenio Barba: Jeg er optaget af at skabe modsætninger. I begyndelsen hang musikinstrumenterne, som er skrøbelige, på disse slagterkroge. Det første indtryk af bagvæggen var forfærdeligt. Men jeg havde også et andet billede, som er meget centralt, og som jeg havde forberedt. Jeg ville lave en forestilling, hvor slutscenen var gennemsigtig. Det var et barn, som skulle drukne i en gennemsigtig kiste fuld af vand og med en levende ål. Det prøvede vi i en måneds tid. Jeg havde bedt den italienske arkitekt Luca Ruzza om at lave denne kiste. Kisten kom fra Italien sammen med fire levende ål, som han havde købt. Så kom Thomas og sagde: "ikke tale om".

Thomas Bredsdorff: Ikke kun fordi jeg synes, at det var synd for Sofia, at hun skulle være drivvåd, men fordi jeg argumenterede, at det ville alle tilskuerne også synes. De ville ikke have nogen æstetisk oplevelse af at se en pige blive våd og oven i købet ligge der med en ål. Der er ingen æstetik i det, og tilskueren ville kun føle medlidenhed med personen.

Eugenio Barba: Og der har vi dramaturgen, som beder os om at passe på den kunstneriske metafor i forhold til det bogstavelige.

Thomas Bredsdorff: Du siger, at det uforståelige findes i hverdagen, og derfor må det også findes på scenen. Det uinteressante findes også i hverdagen, men det må ikke findes på scenen. Jeg kan give et lille eksempel på, hvordan arbejdet foregår. Da forestillingen var på et tidligere stade, havde den tilskuere på tre sider. Så fik Eugenio den idé at dreje tilskuerpladserne på den tredje side, så der blev et rum. Så opstår opgaven i at gøre dette rum lige så interessant, som det, som foregår i den anden ende. Det har vi brugt megen tid på at snakke om for at få balance imellem, hvad der sker i den ene og den anden ende af forestillingen. Sådan at det uinteressante rum bliver elimineret og bliver interessevækkende.

Eugenio Barba: Det, at Thomas insisterede, var vigtigt. Hver eneste gang vi mødtes, anførte Thomas, at det nye rum var uinteressant. Problemet var, at jeg var enig med ham. Han havde ret. Hans insisteren øgede min krisetilstand ved ustandseligt at minde mig om, hvordan vi kunne løse det.

Kan I give eksempler på, hvordan I fastholder og værner om uforståeligheden?

Thomas Bredsdorff: Man undlader at rationalisere og intellektualisere og sørger for at bevare flertydigheden. Det vil sige, at målestokken bliver energi, og det er noget andet for mig end forståelighed. Det her teater spiller altid med visse dele af sproget som uforståeligt for visse dele af et publikum i og med, at der tales flere sprog på scenen. Sådan at kommunikationen mange steder, hvor teatret optræder, er ikke-sproglig. Jeg har haft den gave at se teatret optræde på festivaler i den tredje verden, hvor man møder teatergrupper, hvis sprog man ikke forstår, men hvis (teatralske) sprog man lærer sig at forstå. Der lærer man at se det vigtigste

i teatret, nemlig spændingerne, bevægelserne, timingen og rytmen.

Eugenio Barba: Det kan føre os ind på noget teknisk. Skuespilleren er den eneste kunstner, som behersker tre forskellige sprog samtidigt. Det ene er det vokale, som har at gøre med det klanglige og det stemmemæssige. Vi giver informationer gennem lyden. Derfor er musikken så fundamental, og den giver utrolig mange informationer, ja hele stemningen i forestillingen styres af musikken. Det andet er det fysiske, kroppens nærvær og energi, spændingerne, gestik og handlinger; og endelig det tekstlige, som kan udsige noget tredje. Ingen anden kunstart besidder en sådan ekspressiv rigdom og mulighed for at kommunikere på tre forskellige sprog samtidigt uden at sige det samme.

På hvilken måde har den skabende proces i denne forestilling adskilt sig fra Andersens Drøm *eller de andre forestillinger?*

Eugenio Barba: Hvad er forskellen mellem at sætte et eventyr, en myte eller en tekst af Tjekov eller Aischylos i scene? Det kræver skabelsen af noget forskelligt, om jeg fremfører en myte eller et eventyr. Det største problem i *Andersens drøm* var, hvordan jeg kunne give tilskueren en oplevelse af, at dette *er* et eventyr. Men et rum af eventyr er et rum, du aldrig har set, et rum du aldrig glemmer. Det tog lang tid, før jeg tilfældigvis i Silkeborg kom ind i en container, som var af et særligt spejlmateriale, hvor alt blev fordoblet mange gange. Det var en stærk oplevelse. Så fik jeg den italienske arkitekt og scenograf Luca Ruzza til at udarbejde et sådan rum til os. Det skulle være et rum, som ikke eksisterede, og alle skulle måbe, idet man trådte ind i det. Man kunne se sig selv fordoblet og opleve forestillingens forløb mangfoldiggjort på loftet, på gulvet og ved alle sider. Dengang begyndte vi også uden at vide, hvordan forestillingen skulle være.

Thomas Bredsdorff: En af måderne, som Odin Teatret ændrer sig på, er at bringe en skuespiller af en anden alder, tradition, fysisk udtryksform og stemme ind i forestillingen. I *Andersens Drøm* var det den afro-brasilianske danser Augusto Omolú, og i *Det Kroniske Liv* er det den meget unge Sofia Monsalve fra Colombia med den virkning, at hele stemmen i forestillingen forandrer sig. Mødet mellem Augusto og de andre tror jeg personligt ændrede teatrets stemme i *Andersens Drøm* fuldstændigt. Jeg tror, at Augusto på en måde kropsliggør emigranten fra Odense og Andersens egen rejse. Her er den sorte mand blandt de hvide med til at visualisere og bestyrke et tema i forestillingen. En sort mand fra den klassiske ballet med en ung og smidig krop, som kan danse tåspidsdans. Der et for mig et meget bevægende moment i *Andersens Drøm*. Det er det øjeblik, hvor Augusto står i sin soldateruniform, så man dårligt kan se ham. Og ud kommer en balletdanser i tylskørt, som så ydermere stiller sig op på tåspidsen, som også Andersen drømte om. Der er en koncentration af den teknik, at bringe en havkat ind i hyttefadet, og så den tematiske koncentration af sort og hvid, ballet og dagligdag. Sådanne øjeblikke er der igen med Sofia, det lille geni fra Sydamerika, som har den vidunderlige unge og spændstige krop, som kan alt det, som skuespillerne ikke mere kan. Og så er der den unge italienske virtuos, Elena Floris, på violin.

Er det ikke usædvanligt, at tilskueren bliver inviteret til at følge prøven og dermed samarbejde om forestillingen?

Eugenio Barba: Der er foregået en stor forandring. Tidligere tillod jeg aldrig mennesker at være til stede under prøverne, men i de sidste tre forestillinger, har jeg ønsket, at de som virkelig vil se, hvordan en forestilling bliver til, skulle få lov. Når man ser prøverne, ser man alt det, som ligger før forestillingen, alle de problemer vi har, de konflikter der opstår, de kriser vi går gennem. Så får observatørerne (instruktører, skuespillere eller akademikere) indblik i

arbejdet og forstår og oplever, at processen ikke er suggestiv, som forestillingen. Det er jo trættende og ensformigt at sidde og se på, for i løbet af en time kan en skuespiller gentage de samme fire skridt om og om igen. På Grotowski Instituttet i Wroclaw har de et *Artist-in-Residence* program, hvor en kunstner får 250.000 EURO. Det første år var det Peter Brook, som fik dette, og anden gang i oktober 2010 var det Odin Teatret, som viste prøver på *Det Kroniske Liv*. Det var denne polske støtte, som muliggjorde vores teaters videre eksistens. Grotowski Instituttet foreslog, at vi kunne invitere en række mennesker, som havde lyst til at følge arbejdsprocessen i Wroclaw i syv dage og diskutere med skuespillerne. Der kom ca. 40 mennesker fra det meste af verden. Unge mennesker, som sad stille på disse forfærdelige bænke i mange timer. Ofte var arbejdet ikke spændende med en instruktør, der bliver ved med at sige: "en gang til" og "en gang til". Men flere bemærkninger og reaktioner fra observatørerne har haft stor indflydelse. For eksempel blev Iben Nagels figur forandret, fordi en polak sagde, at det var alt for katolsk, hvad Iben gjorde, og dermed alt for forudsigeligt for katolikker. Det fik os til at sprænge klicheen, som Iben uvilkårligt var havnet i.

Thomas Breddorff: Jeg sad i salen i otte dage iblandt dem, og det var en meget stor oplevelse. Det, som kaldes arbejdet, er jo selve forestillingen. Ikke bare sad de stille på de der bænke. De sad også to timer langs væggene og så, hvordan træningen og udviklingen af materialet foregik. De var meget optaget af det. At have åbne prøver er kun noget, man kan gøre i den ende af karrieren. Når man er sikker på, hvad man laver.

Eugenio Barba: Jeg har en fornemmelse af, at de observatører, som følger prøverne i længere tid, påtager sig et ansvar i forhold til mig og skuespillerne. Nogle gange på grund af vor alder eller på grund af træthed, når skuespillerne ikke orker mere, men også på grund af instruktøren, som er håbløs, som siger, gør dette og næste dag siger, gør det modsatte. Der sker hele tiden noget, og jeg forstår, at skuespillerne nogle gange bliver rasende på mig. Fire-fem observatører har fulgt vores prøver hele vejen. Jeg har bedt dem om at give mig skriftlige kommentarer, så de lærer at reagere følelsesmæssigt og at udtrykke deres indtryk på skrift. En gang kom en polsk pige, som havde et meget optimistisk syn på forestillingen, med et digt af Wislawa Szymborska, som lyder: *Der skal altid være nogen, som rydder op efter dig.*

Thomas Bredsdorff: Det får også tilskueren til at stramme sig an. Det er en gensidig proces, og det får også de unge til at stramme sig an. Det er en positiv spiral og bliver dermed en troværdig kreativ proces.

Eugenio Barba: Tilskueren er et mikrokosmos med sin egen historie, kultur og fantasi. En brasiliansk skuespillerinde var meget optaget af "flåden" og fortalte, at der i Brasilien er mange fattige familier, som slås for livet på sådanne flåder. Og denne flåde, som i en europæisk sammenhæng betyder redning, forvandles pludselig til det modsatte og aflæses som noget helt andet. Skuespillerne skal nå frem til handlinger, som er konkrete og suggestive og bogstavelige, men som appellerer til den enkelte tilskuers biografi, noget som kan give genklang i ethvert menneskes indre geografi og følsomhed.

Thomas, hvordan har du det med at sidde sammen med tilskueren. Så kommer du vel også til at tænke på, hvad forskellige typer af tilskuere får ud af det, de ser? Man siger, at dramaturgen skal varetage tilskuernes interesser?

Thomas Bredsdorff: Vi snakker bagefter om, hvad det betyder og hvilke reaktioner, der er og den slags. Men for dramaturgen er det i den henseende atypiske tilskuere, fordi de er bevægede på forhånd.

Eugenio Barba: Ja, den type tilskuere, der har valgt at følge prøverne, som har rejst langt,

brugt tid og penge, viser en stor motivation. Jeg føler mig ansvarlig, fordi det er sjældent, at et menneske giver et så tydeligt bevis på, at jeg er nødvendig for ham eller hende. Ja, både jeg og mine skuespillere bliver bevidste om vores ansvar. Også Jørgen Anton (journalist ved DR, som har fulgt prøver i Holstebro) kom for at overvære prøverne. Han konstaterede, at det var, som om han var rejst til en anden planet, hvor unge sidder i timevis og ser på nogle gamle mennesker, som igen og igen gør den samme bevægelse for at nå til essensen af noget, som man ikke vidste, hvad var. Det var for ham virkeligt fascinerende og utroligt, at der eksisterer et sådant sted, hvor hver detalje er altafgørende.

Det er en ny måde at tænke prøven på. I 1980'erne var det hemmeligt, hvad forestillingen handlede om. Her er det som om, at prøven bliver en dimension af det offentlige rum?

Eugenio Barba: Dengang havde jeg hele livet foran mig. Vi har inspireret mange mennesker, og jeg føler tyngden af mit ansvar. For de skal kende prisen for ypperligheden. At det ypperlige koster tid, tålmodighed, sved og tårer, og du skal gå langt ud over, hvad du kan. Det er en form for heroisme eller måske snarere erobring af en værdighed, som man ikke finder i andre former for arbejde. Det, at teatret kan være et miljø, som tillader dette i vor tid, er en værdi vi skal bygge og værne om. Det er en af grundene til, at jeg bliver ved. Men forestillingen er også præget af nutiden, det som sker rundt om mig. Noget, vores samfund savner, er ceremonier. Ritualer er vigtige, også for mennesker som ikke længere er troende. At ankomme til et nyt land er en omvæltning for mennesker, som er flyttet på grund af elendighed, krig, vold eller økonomiske lidelser. Det er klart, at det at orientere sig i denne nye fagre verden er besværlig, ligesom i en labyrint. Selvom de ikke kan snakke sproget, selvom de ikke tror på, at Dannebrog er faldet ned fra himlen, repræsenterer flaget et nyt tilhørsforhold. Så tænkte jeg, at flaget kunne anvendes som en slags *rite de passage*. Hvad sker der, når man bliver statsborger i Danmark? For mig er det klart, at i *Det kroniske liv* kunne Dannebrogscenen blive et ritual, myndighederne kunne blive inspireret af. Hver eneste gang en udlænding bliver dansk statsborger og får en ny national fødsel, forestiller jeg mig flaget som et skød, der åbner sig, og man kommer til verden som genfødt.

Som dramaturg er du også en subjektiv tilskuer, men tænker du på, hvordan en anden tilskuer vil se på forestillingen?

Thomas Bredsdorff: Svaret er enkelt. Nej, det gør jeg ikke. Jeg ser kun for mig selv, og det er én af de få ting, jeg ikke skal læse lektier til eller forberede mig intellektuelt til. Man skal være veloplagt og så vågen som muligt og så prøve at registrere sine egne reaktioner. Det er en stor fornøjelse.

Eugenio Barba: En sansemæssig oplevelse, det er det, som for mig er teater. Hvordan man når frem til dette, med hvilken menneskelig indsats og fysiske og mentale fremgangsmåder er vores udfordring. Vor tid er en kultur domineret af det visuelle; det er nok at se TV eller bare gå ad en gade med belyste butikker. Hvordan kan man få teater til at blive en oplevelse udover det sædvanlige, noget magisk? Rent fagligt er det den store udfordring.

Essay

Vort kroniske liv

Foto: Rina Skeel

Vort kroniske liv | Odin Teatret

Vort kroniske liv

En skuespillers arbejde med *Det kroniske liv*

Af Roberta Carreri

Vi har lige spist aftensmad, vi sidder stadig ved bordet, og jeg lufter min drøm overfor Torgeir om et familiegravsted for Odin Teatret her i Holstebro, hvor vi har arbejdet og boet i en menneskealder. Vi skriver 2003, og vi arbejder med *Andersens Drøm*. For at skabe mit materiale til forestillingen har jeg købt en urne, min urne, og jeg har lavet en scene med aske. Torgeir lytter og smiler i stilhed fra den anden side af bordet. For ham er døden ganske enkelt fravær af liv, og for ham eksisterer kun livet.

Begyndelsen på en ny forestilling er flere gange blevet sammenlignet med begyndelsen på et nyt liv. Under undfangelsen af vores forestillinger har der aldrig været andre til stede end skuespillerne og instruktøren, og der har hersket en atmosfære af ængstelse og intimitet. Med *Andersens Drøm* har Eugenio befrugtet vores fantasi på de mest forskellige steder: I sit kontor i Holstebro, i et hotelværelse i Moskva, på en tagterrasse i en restaurant i Cagliari. Hans "verbale improvisationer" er præcise og samtidig så vidtrækkende, at det lykkes dem at stimulere forestillingsevnen og vække interessen hos hver enkelt skuespiller. Vi er så forskellige som mennesker, alle med en lang erfaring bag os og med en vis træthed hvilende på skuldrene. Vi fortsætter fordi vi ikke kan lade være. Kald? Af og til kan et kraftigt slag med halen, som fra en fisk der prøver at vriste sig fri af krogen, røre vandene. Irritationsudbrud. Mod ens egen skæbne?

9. april 2011. *Andersens Drøm* i Bogotá slutter på overraskende vis med en erklæring fra Eugenio: "I har været med til den absolut sidste opførelse af denne forestilling." For første gang i Odin Teatrets historie bliver en forestilling afviklet for åben scene. Et øksehug. Et stort træ fældes for at give lys og plads til det lille træ, der to uger inden havde vist sig at have slået rod.

2008. Eugenio sætter februar måned af til at påbegynde arbejdet på den ny forestilling, hvis arbejdstitel er *XL, Extra Large*. Han beslutter at begynde arbejdet i teatrets mindste sal. Til gengæld er vi mange til stede. Fra venstre og rundt langs de fire vægge i den blå sal sidder: Roberta, Jan, Iben, Tage, Julia, Frans, Kai, Eugenio, Torgeir, Sofia, litterær rådgiver Nando Taviani, skuespiller/tekniker Donald Kitt, tekniker Fausto Pro, de tre instruktørassistenter Raul Iaiza, Pierangelo Pompa og Ana Woolf, Tina Folke Drigsdahl, forhenværende skuespiller på Odin Teatret som nu er protestantisk præst, Anna Stigsgaard – instruktørassistent på *Andersens Drøm* – og den unge britiske instruktør Max Webster.

Det er første gang nogensinde, at Eugenio fortæller os om en ny forestillings tema med andre mennesker til stede. Hvert skridt i skabelsen af denne forestilling kommer til at foregå med øjenvidner til stede. Er det for at hjælpe Eugenio? For at hjælpe os?

5. februar 2008. Den blå sal er den eneste sal, der har vinduer. Udenfor svajer birketræernes tynde kviste – de er blevet drysset med et let lag sne. Jeg har forventninger om en ny begyndelse, men idet Eugenio tager ordet, konfronteres vi endnu engang med en begravelse. Denne gang er det ikke begravelsen af en sang eller en idé, men derimod hans egen.

Eugenio siger: "En skønne dag møder I op på teatret og får den meddelelse, at jeg er død. I et brev vil jeg bede jer om at arrangere min begravelse, og at den må indeholde alle de ting, I ved jeg elsker. I vil få mulighed for at føre dialog med mig for at sige alle de ting til mig,

I aldrig fik sagt. I mange år har I kæmpet for ikke at blive mast af Englen. I skal nu skabe en scene, hvor I skildrer Jakobs kamp med Englen. I fortæller en historie fuld af gru og humor, en historie om mig, og I skal henvende jer til mig med "han", aldrig med "du". Hver enkelt af jer skal forberede sin egen ceremoni. I bestemmer hvordan. På få minutter. I skal dirigere jeres kolleger. Sofia derimod har en anden historie. Hun er kommet for at finde sin far."

Denne handling er pælen, om hvilken vores historier skal sammenfiltre sig. Vores ledestjerne er temaet om integration. Som altid er tematikken i Eugenios forestillinger aktuel og brændvarm.

Hvordan undgår man at gentage sig selv efter mange års arbejde med de samme mennesker? Hvordan undviger man sine egne klichéer? Hver gang vi har påbegyndt arbejdet med en ny forestilling, har vi forsøgt nye strategier for at finde svar på disse spørgsmål. Nu flygter vi derimod ikke fra fortiden – i stedet genoptager vi gamle fragmenter af uddøde forestillinger – scener, kostumer, genstande, sange. Som et økologisk teater genbruger vi vores fortid, vi kvaser den for derved at udvinde en ny forestilling. Alt det, vi vælger ud, bliver opsamlet i et "magasin" midt på endevæggen i den blå sal.

Vi tager udgangspunkt i, hvad vi har; vi fremsætter det, som var det en offergave, en rejse i mindernes land. Samtidig får vi at vide: "Når I improviserer, skal I undgå at gentage jeres typiske træk. Vi skal frigøre os fra dem. Detaljerne er essentielle, og dem skal vi arbejde med. I skal ikke forberede materialer, men udarbejde strategier for at undgå jeres egne klichéer." Lolito (englen fra forestillingen *Landet Nod*) og møntscenen fra *Min Fars Hus* er blandt de første til at dukke op. Lolito troner i "magasinet", hvor der samler sig genstande, masker, marionetter og musikinstrumenter. En stor mængde mønter fylder rummet. De bliver afleveret som aflad eller godtgørelser for ens egne handlinger, men også for dem, de andre skuespillere udfører. Når man lader dem falde i bægre af metal, frembringer de lyd og rytme.

"Forestillingen er en stor flod som holdes i live af sine bifloder: dansen og musikken. Men måden, I får mønterne til at leve og klinge med på, er også en biflod. Denne forestilling skal være en dansemaraton, og ingen må sidde uden at lave noget", siger Eugenio.

12. februar 2008. Vi bliver mødt med synet af en stor rektangulær genstand midt i rummet med et klæde over. Eugenio siger: "Herunder ligger to idéer: Én er min, og én er Luca Ruzza´s." Klædet bliver fjernet, og frem dukker der en gennemsigtig kiste, ligesom den i *Snehvide*. Den er fuld af vand og der svømmer en ål rundt i den. Eugenio beder Sofia om a lægge sig i kisten. Hendes krop sænker sig blidt ned i vandet. Håret bølger mens ålen smyger sig langs benene på hende. Det ser ud som om det er hendes rette element. Da Eugenio beder Sofia om at komme op igen, rejser hun sig rystende af kulde og afsky.

Det areal, Eugenio vil bruge, måler 5x3 meter. Lillebitte. Selv den mindste af vores bevægelser er øredøvende. Vi er vant til store rum, og den gamle cirkushest i os får mig og de andre på holdet til at overdrive. Kun Torgeir agerer i henhold til rummets størrelse. Kontrolleret, altid reflekterende, fuldstændig og aldeles til stede. Ikke en eneste detalje i det store hele går ham ubemærket forbi. I modsætning til mange af os andre – der for at finde løsninger på Eugenios anmodninger og opgaver har tendens til at lukke ørerne og sanserne af overfor, hvad de andre laver – er det som om, Torgeir altid lytter.

Hver dag gennemgår vi hver enkelt skuespillers forslag i rækkefølgen af præsentationer, plus dem fra Nando. Hver dag foreslår Eugenio noget nyt, der ændrer dem.

Under sin scene beder Tage os andre om at fremsige de sætninger, som Eugenio over årene har gentaget ad nauseam. Jeg kommer i tanker om følgende: "Denne forestilling skal kunne være i en kuffert".

Efter tre ugers isolation varer gennemgangen

af forestillingen 80 minutter. I "magasinet" ligger der fragmenter fra gamle forestillinger og nye idéer. Vi lægger dem væk i "krystalkisten". Vi afbryder prøverne og tager på turné med vores eksisterende repertoire. Ingen ved, hvornår arbejdet med *XL* atter skal genoptages. Højst sandsynligt om et år. I mellemtiden skal hver af os skabe sin egen karakter og mindst en halv times "musikalsk stof". Jeg har ingen idéer, jeg har kun brug for at flygte fra mig selv.

Det at komme ud fra den blå sals kokon er ikke ensbetydende med at komme ud af den tilstand af kreativitet, som vi har befundet os i. Forestillingen bliver ved med at vokse i mig og giver sig til kende i spontane valg og pludselige indskydelser. I april er vi på turné i Istanbul. Torgeir og jeg går på opdagelse i denne enestående by, udspændt som den er mellem to kulturer. Vi går rundt på må og få og ender i en gade fyldt med instrumentbutikker, og jeg drages af en butik som sælger *bindir,* store håndtrommer med rammer af lagret træ og gedeskind. Nogle af dem er utroligt smukke. Jeg går ind og begynder at prøve mig frem. Mange af de knap så smukke har en fantastisk lyd, andre er smukke men har en fladere klang. Torgeir venter på mig uden hast – han sidder og læser en avis på caféen overfor og nyder en øl. To timer senere kommer jeg ud fra butikken, strålende af glæde med en pragtfuld *bindir* i armene. Uden overhovedet at spørge mig selv hvorfor.

I juni måned er Torgeir og jeg i Athen, dels for at arbejde, dels på ferie. Mens vi slentrer rundt i Plaka, standser Torgeir pludselig foran en souvenirshop, hvor vi kan se, at der hænger et lille instrument. Der er flere af samme slags, men det er den, som først fangede vores blik, vi ender med at købe. Det er den mest simple, men med den klareste og fyldigste lyd. Torgeir siger: "Du skulle tage og bruge den i den nye forestilling". Den såkaldte *baglama* er så lille, at den kan være i min håndbagage. Fra det øjeblik er den min tro følgesvend rundt i verden.

Under en turné i Perú i efteråret 2008 køber jeg nogle folkloristiske masker i tyndt vævet metalnet. To mandlige og to kvindelige masker. Kvindemasken med de grønne øjne og de rosa kinder ligger længst væk fra mit eget udseende og er derfor min favorit. På et marked i Ayacucho køber jeg to forklæder mage til dem, de lokale indianerkvinder bærer. Et med røde og hvide striber, og et med grønne og hvide striber. Der er store lommer på dem med plads til mange idéer. I december tager Torgeir og jeg på turné i Kuala Lumpur. Torgeir er langsommere end sædvanlig. På den sidste dag sidder vi ved siden af hinanden og får kinesisk fodmassage. Da vi er færdige, siger massøren til Torgeir med et meget alvorligt ansigt: "Your body is very tired". Hans udmelding er ikke nogen overraskelse, men hans tonefald har alligevel gjort os ængstelige. Torgeir begynder øjeblikkeligt at holde op med at ryge ved at skære en smøg om dagen væk. Til påske var han holdt helt op og sagde: "Det er mærkeligt – jeg savner slet ikke at ryge".

2009. Januar. Vinter med sne og blå himmel. Jeg vælger at trække mig tilbage og skabe mit individuelle materiale i værelset i Sanjuktas tårn, omkranset af vinduer. Lys og ensomhed. Jeg er kommet herop med en rød kuffert fuld af genstande og instrumenter, CD'er og poesibøger. Jeg begynder tøvende at fylde stilheden ud ved at spille på min *bindir*. Jeg udforsker dens lyde, jeg prøver forskellige måder at holde den på, og pludselig har trommen forvandlet sig til en serveringsbakke.

Når jeg spiller *baglama,* tager jeg hvide handsker på, som jeg har klippet fingrene af. Min *baglama* er en hemmelighed, som kun Torgeir deler med mig. Ingen må vide, at jeg er ved at lære at spille på den. Men efter et par uger har jeg brug for hjælp, og Jan giver mig dyrebar rådgivning.

Derhjemme finder jeg nogle gamle nøgler i en skuffe. Jeg hænger dem om halsen i et bånd.

I min garderobe finder jeg et gammelt toiletspejl frem, som jeg fik i gave for år tilbage; jeg bruger det til at iføre mig den peruvianske maske og en platinblond paryk med pagehår,

som jeg købte engang i Hong Kong. Jeg ser mig i spejlet og genkender ikke mig selv: det er mig, men det er ikke mig. Det er en fantastisk følelse ikke længere at være slave af mit eget udseende. Jeg tænker på Uma Thurman i *Pulp Fiction*. Lidt mærkeligt, for i den film havde hun sort hår. Quentin Tarantino. Associationer. At lytte og lade sig føre af associationerne, hvor banale de end lader til at være. Selve arbejdet ligger i omarbejdelsen af associationerne. *Pulp Fiction* leder mig hen til en amerikansk *diner*. Servitricer, banale og tragiske fortællinger. Dagligdagens tragedier eller tragediernes dagligdag? Hvor mange kvinder med tragiske skæbner serverer kaffen for os med et smil om munden? Jeg ifører mig en kjole fra 1950'erne, grøn med hvide polkaprikker, og over den binder jeg det peruvianske forklæde med hvide og røde striber. De røde laksko med sløjfe og stribet hæl finder jeg i et blad og køber over nettet. Resultatet er et afgjort optimistisk kostume.

I Sanjuktas tårn går jeg på jagt efter tanker og idéer. Jeg gør det ved at udspørge de genstande, jeg har taget med herop. En ny udfordring: at skabe melodier med min *baglama*. Melodier til tekster skrevet på dansk. Jeg vælger nogle digte af Jannina Katz og sætter musik til dem. Eugenio hader at høre mig tale dansk. Hvorfor gør jeg det? Fordi det er, hvad jeg har brug for at gøre i dette øjeblik for ikke at genkende mig selv. Og hvad hvis jeg gik i den modsatte retning? Jeg kommer i tanker om sange fra min ungdom. Jeg synger sange af Lucio Battisti og Milly og akkompagnerer mig selv på *bindir*. Jeg er klar over, at disse sange er for kendte og nedslidte, men det er dem, der falder mig ind her og nu, og jeg er lige her lige nu. Jeg må lade tankerne springe ud. Min opgave er at opdage nye muligheder, og, i bedste fald, opnå at overraske instruktøren. Bagefter er det Eugenio som sørger for at udvælge det, der kan fungere i en forestilling. Torgeir arbjeder andetsteds på teatret. Derhjemme taler vi aldrig om vores individuelle arbejde. Vi kan lide ideen om at overraske hinanden.

4. maj 2009. Vi genoptager arbejdet med *XL*. Vi får at vide, at titlen på den nye forestilling bliver *Det kroniske liv*. Endnu et oxymoron fra Eugenios side tænker jeg, da jeg hører det for første gang. Det vækker ingen genklang i mig. Måske er det inspireret af hans 90-årige mors skæbne. Hun var sengeliggende, uden hukommelse, frarøvet glæden ved at genkende sin egen søn.

Vi har haft over et år til at skabe vores karakterer: Karakterer i et teaterstykke som vi hverken kender historien, sammenhængen eller teksten i. Godt hjulpet på vej af Pierangelos videooptagelser gentager vi den sidste scene og derefter hele montagen. På andendagen er der en helt ny scenografi, der venter os i den blå sal: Et gulv af fyrretræsbrædder gennemskåret af store lysende furer. Med en flaske polsk vodka døber Eugenio den "Medusas Tømmerflåde" og siger, at han ikke vil have projektører i denne forestilling. Han vil kun have stearinlys, lysende stokke, økologiske fakler. Vi skal ikke tænke alt for teknologisk. Ingen lysdesigns af Jesper Kongshaug. Belysningen skal være fantasifuld og fattig. Han meddeler at dansen, ligesom musikken, er et af de centrale temaer i forestillingen, som vender tilbage igen og igen, ligesom et kontinuerligt bas-ostinat. Et andet centralt element skal være halten. Vi skal øve os i at halte. Denne lille begrænsning skal hjælpe os med at overvinde vores klichéer og vil give os nye rytmiske muligheder, siger Eugenio.

Hver dag skiftes vi til at vise hinanden resultaterne af den research, vi hver især har gjort omkring vores karakterer, samt vores materialer og lydspor. Da det bliver min tur, fremlægger jeg to figurer: Sugar og Lola. De bærer begge en peruviansk maske af metalnet og en paryk – den ene er blondine og den anden brunette. Sugar spiller *baglama*, Lola spiller *bindir*. I månedsvis har jeg, på hotelværelser og derhjemme, øvet mig i at spille de stykker, jeg fremfører på *baglama* uden at se på strengene. Eugenio vælger Sugar og beder mig skrive hendes biografi. Det er let: Sugars rigtige navn: Norma Jones,

Amerikaner, født i Utah, barn af en italiensk kvinde og en dansk mand. 60 år gammel. Fra hun er syv til 13 år krænker stedfaderen hende seksuelt. Som 16-årig bliver hun gravid med en klassekammerat. Hun går ud af skolen. Hun flygter til sin bedstemor i Louisiana, hvor sønnen bliver født. Hun bliver servitrice i en diner. Bliver gift og får en datter. Da datteren er syv år, finder hun ud af, at faderen forgriber sig på pigen. (Min første indskydelse er at lade hende dræbe sin mand, men så kommer jeg i tanker om, at der i USA er dødsstraf for den slags forbrydelser.) I mellemtiden bliver hendes 15-årige søn dræbt i en biljagt, mens han prøver at flygte fra politiet på en stjålen motorcykel. Sugars store passion er at synge. Eugenio lytter og foreslår så, at Sugar har kræft i struben, og at dette påvirker hendes stemme.

Da Torgeir viser sin karakter frem, opdager jeg, at han også er "amerikaner" og har røde sko på. Kan det være et resultat af de film, vi har set sammen? Eller er det ønsket om at fjerne os så langt som muligt fra det billede, vi har af os selv, fra det vi identificerer os med? Torgeirs karakter er østeuropæisk spion i USA. Han har blåt jakkesæt på og røde tennissko, rød T-shirt og ditto kasket. Materialet, han præsenterer, er ikke særlig dynamisk i rummet, men det har en stor indre dynamik. Karakteren prøver på alle tænkelige måder at tage livet af sig selv. Han prøver igen og igen, men hver gang er det som om livet i sidste øjeblik overvinder hans trang til at dø. Er dette det kroniske liv? Torgeir er en raffineret skuespiller. At spille teater har altid været hans store passion. Nogle af os har i årenes løb spurgt sig selv, hvad vi havde lavet, hvis ikke vi havde valgt at arbejde på Odin Teatret. Jeg har aldrig hørt Torgeir stille sig selv det spørgsmål. Ingen slag med halen, Torgeir har altid favnet sin egen skæbne. Med lette skridt har han sat dybe spor i tilskuernes hjerter.

Arbejdet begynder hver morgen klokken otte i den sorte sal med to timers "væksthus". Her har vi mulighed for at dyrke de karakterer, vi har skabt. Hver morgen i "væksthuset" går jeg på opdagelse i genstandenes forskellige rum:

Serveringsbakken/bindir, som jeg bruger til at agere servitrice, og som jeg akkompagnerer mig selv med, når jeg synger og improviserer med stemmen. Jeg bruger den også til at udvikle Sugars forskellige gangarter.

Nøglerne. Jeg beder Torgeirs søster, som for tiden bor i Yemen, om at sende mig nogle gamle nøgler. De er store og grove, stærke og tunge. Temaet om nøgler hæfter sig til temaet om døren i *Kaosmos*. Jeg tænker over, at Torgeir i det stykke var "manden der ikke vil dø", hvorimod han i dette stykke er manden, der gerne vil dø.

Lommetørklæderne. Der stikker et lommetørklæde op fra mit forklæde, jeg bruger det til at gnide med, at jage væk, at tørre tårer bort, at vinke farvel. Tørklæderne bliver flere og flere, og jeg binder dem om håndleddene og anklerne, jeg bruger dem til at kneble mig selv, at give mig selv bind for øjnene. Jeg begynder at pudse glas og vinduer.

Spejlet. Spejlet, jeg brugte, når jeg rettede masken og parykken, bruger jeg nu til at belyse eller tiltrække mine medspillere.

Min karakter begynder at træde ud af sin "boble" og begynder at interagere med de andre karakterer. Jeg bruger nøglerne til at åbne brystkasserne og liste hjerterne ud, som en ægte hjerteknuser. Jeg bruger spejlet til at konfrontere dem med deres selvbillede og til at belyse deres fejl og mangler.

For at give danse-maratonen krop skiftes vi i "væksthuset" til at tage dansefatning med Ana Woolf og lære trinene i tango og milonga.

I min funktion af servitrice foreslår Eugenio, at jeg introducerer noget spiseligt, som jeg tilbyder mine medspillere. Noget spiseligt med en lyd, der kan indgå i det vævede lydtæppe, der er ved at blive skabt af både de faldende mønter og dansetrinene, men også af mine medspilleres forskellige genstande: Julias spillekort, Ibens sværd, Kais og Sofias spand og fejekost, Tages bog, Jans bælteslag, Torgeirs ødelagte guitar.

Sugars gang er knejsende og målrettet med små, hurtige skridt. Hendes improvisationer

har karakter af drømme, hvori en fortid fuld af vold og krænkelse dukker frem i glimt. Men i hendes virkelighed er der kun plads til arbejde og sang.

13. maj. Rummet, hvori vi spiller, har undergået en drastisk forandring: Kødkroge fra slagteren er hængt op i "magasinet". De er umiddelbart ufarlige, som de hænger der højt oppe, bomstille, sat fast på et reb, men de er definitivt urovækkende i al deres bogstavelighed. Genstande, instrumenter og marionetter bliver hængt op på dem. Pludselig bliver vores tømmerflåde truende.

I slutningen af denne prøveperiode har jeg den klare fornemmelse, at min karakter ikke er nødvendig for denne forestilling. Jeg har skabt den for at flygte fra mine klichéer og hjælpe Eugenio med at bryde sine, men sandheden er, at Eugenio ikke virker interesseret i at bryde sine klichéer; tværtimod bekræfter han dem og styrker dem. Min karakter, der er så "anderledes", kan derfor ikke fungere i den forstand, at den dramaturgisk set ikke har en funktion. Men i sin afsluttende tale overrasker Eugenio mig, da han sammenfatter konklusionerne fra denne anden etape af *Det kroniske liv* ved at sige: "Nu har vi rummet og karaktererne. Historien er tydelig: Hvordan bliver et menneske integreret? Vi har Julias karakter, som lader sig integrere, og Sofias karakter, som ikke lader sig integrere. Vi er frie, og dog lader det til, at der ikke er nogen vej ud, fordi vi ikke kan finde nøglen til døren. Mønterne, der klirrer, er del af den symfoni af lyde, der ledsager hele forestillingen., maden er det andet element: i dette samfund spiser vi uden at være sultne og drikker uden at være tørstige". Serveret på et sølvfad: Sugars nøgler og mad er brugbare og fungerer.

Eugenio efterlader os med en række individuelle opgaver, som skal løses inden vores næste møde i oktober.

Den tredie etape starter den 5. oktober 2009. Vi er rykket ind i den hvide sal for at give plads til publikumsopbygningen. Elena Flores er, med sit talent og sin erfaring som violinist, blevet en del af ensemblet i stedet for Frans, som er gået ud.

Eugenio opridser temaerne i forestillingen og beder Julia om at ændre sit kostume: Hendes figur skal ikke være en mand, men en kvinde. Vi er i et øjeblik, hvor folk er åbne, og der er næsten ingen, der har behov for at forsvare sig.

Om morgenen fortsætter vi arbejdet i "væksthuset", og derefter er der prøver som består i gennemgange, der afbrydes af Eugenios rettelser. Af og til opstår der spændinger, fordi vi alle vil gøre vores bedste og bruge ethvert ledigt øjeblik til at arbejde med musikken eller teksterne. Men i den kreative proces skal man lægge mærke til de øjeblikke, hvor Eugenio finder løsninger og tager chancer. Og der skal man være opmærksom, også selvom den scene ikke lige involverer dig som hovedperson. Eugenio har brug for hjælp i form af kollektiv koncentration. Torgeir er ekspert i netop dette. Under gennemgangen og under arbejdet med den enkelte scene tænker han aldrig på sit eget arbejde, men holder opmærksomheden rettet mod, hvad Eugenio laver med medspillerne.

Eugenio beder mig videreudvikle temaet om døren/nøglerne og beder mig skrive noget tekstmateriale over emnet.

Midt i oktober begynder Eugenio at arbejde på at gøre publikumsopbygningen til en integreret del af scenografien. Det er endnu engang blevet tid til den del, hvor "drengene" bliver helt opslugt af at finde sjove tekniske løsninger, og vi "piger" keder os til døde. Vi beslutter at sætte hinanden stævne igen til februar 2010.

To uger efter afslutningen på tredje etape af *Det kroniske liv*, finder Torgeir og jeg ud af, at hans træthed og mangel på energi sandsynligvis skyldes kræft. Vi hører ordet "metastaser" formuleret for første gang af overlægen på lungeafdelingen på Holstebro sygehus den 29. oktober 2009. Det er morgen, og det er Eugenios 73 års fødselsdag. Klokken 12 sidder vi med alle de andre medlemmer af Odin Teatret rundt om et bugnende bord og lytter til taler, latter og

sange. Eugenio sidder og stråler for bordenden. Kai synger en sang af Leonard Cohen: "*May everyone live, may everyone die, Hello my love, my love goodbye*". Jeg holder tårerne tilbage, mens Torgeir og jeg knuger hinandens hænder i skjul under bordet. Hvem er vi mennesker, som kan fostre tanken om Gud og samtidig være umenneskelige mod hinanden; som kan smile i smerten og græde af glæde?

Den 10. november om morgenen går vi på rådhuset for at fastsætte en dato for vores bryllup, og derefter tager vi på hospitalet for at få resultaterne af leverbiopsien, der blev foretaget ugen inden: Småcellet lungekræft med metastaser i leveren og på nogle få ribben. Nu, da vi har diagnosen, gælder det om at finde kuren. Sidst på eftermiddagen beder Torgeir mig samle alle kollegerne til et glas sprudlevin i biblioteket. Og dér hæver han glasset og annoncerer sin sygdom og den nært forestående start på behandlingerne.

19. november, klokken 8.30: Bryllup på rådhuset i Holstebro efter at have været kærester i så mange år, at vi allerede kunne have fejret sølvbryllup. Klokken 10.30: Første kemobehandling på sygehuset i Herning.

2010. Eugenio beslutter sig for ikke at bruge februar måned på prøver til *Det kroniske liv*, som det ellers var meningen. I stedet skal vi gennemarbejde alle de eksisterende ensembleforestillinger og skrive Torgeir ud af dem. Eugenio vil have, at Torgeir koncentrerer sig fuldstændig om sine behandlinger og ikke tager med på turné med de gamle forestillinger. Torgeir hjælper selv til i denne hjerteskærende proces med sin sædvanlige lethed og venlighed.

Vi udskyder næste prøveperiode af *Det kroniske liv* til maj.

Fra 10. til 26. maj arbejder vi i den hvide sal. Torgeir står sent op og kommer ikke på teatret før efter "væksthuset" og den første gennemgang af forestillingen. I pausen tager jeg hjem og henter ham. For første gang nogensinde har vi på Odin Teatret besluttet at spise frokost sammen for at være sammen med Torgeir. Vi skiftes parvis til at lave mad i køkkenet. Torgeir er med til eftermiddagens gennemgang. Eugenio laver nye scener og foretager hele tiden radikale forandringer. Han bestemmer, at Sugar skal tale rumænsk. Mine tekster bliver oversat. Eugenio beder mig synge en sang, mens jeg lægger blomster på kisten. Og Sugar går i gang: "*I wanna die easy when I die*". Eugenio meddeler mig, at der ikke er plads til temaet med nøglerne alligevel, og derfor dropper jeg materialet, som jeg havde forberedt med nøglerne fra Yemen. For at skabe kontinuerlighed i de gennemgange vi har om formiddagen, beder Eugenio mig om at udføre Torgeirs handlinger.

Dette betyder, at hver eneste gennemgang er forskellig fra den forrige for mig. Ana Woolf sufflerer hele tiden. Det ville være umuligt for mig at huske alle Eugenios rettelser uden hendes utrættelige indsats. Eugenio overdrager også nogle af Torgeirs funktioner til andre i gruppen.

Den sidste gennemgang, den, som bliver filmet, finder sted om eftermiddagen og Torgeir er med i den. I forvirringen kommer Kai til at sige den tekst (som han har vænnet sig til at sige under gennemgangen om morgenen), som Torgeir sædvanligvis siger, mens han tager fat om pistolen. Efter gennemgangen banker jeg på døren til Torgeirs garderobe og finder ham siddende ved skrivebordet: "Hvordan har du det?"

"Det gjorde mig godt, men jeg var langsom."

"Din karakter er langsom."

"Ja, men *jeg* var langsom."

Så giver han mig pistolen, mens han siger "Giv den videre til den, der skal bruge den efter mig."

En måned senere, 27. juni, holder Torgeir lige så stille op med at trække vejret efter mindre end to dages hospitalsindlæggelse. De tre kvinder, han elskede mest i hans voksenliv, var ved hans side.

Femte etape af *Det kroniske liv* foregår i efteråret 2010.

I september går jeg sammen med Jan om at skabe en scene. Det var en af de opgaver, jeg havde fået af Eugenio. Jeg vælger at lade Sugar

synge *Stand by your man*. Vi tager udgangspunkt i en serie af omfavnelser, som udvikler sig til et slagsmål, hvori Jan spiller, og jeg bruger mine lommetørklæder og klude.

Da vi genoptager arbejdet den 29. september, finder vi ud af, at scenografien er flyttet til den røde sal. Endnu engang er vi endt i teatrets største sal.

Eugenio beder mig bruge brød i stedet for knasende mad. I stedet for at tilbyde brødet til mine medspillere skal jeg selv spise det. Jeg arver to selvmordsforsøg fra Torgeirs karakter, og Eugenio beder mig tilføje et tredie. Jeg foreslår, at jeg kan spise et glas. Ingen af disse ting er imidlertid mulige med masken på. Derfor beslutter Eugenio at ofre masken, som var udgangspunktet for skabelsen af min karakter. Jeg vil ikke tilbage til mig selv! Jeg beslutter derfor at tage grønne kontaktlinser på og lægge en tung make-up. Og værsgo, endnu engang gentager miraklet sig: jeg ser mig selv i spejlet og genkender mig ikke. Jeg er klar til at give afkald på masken.

En anden sang dukker op, mens jeg bruger de blå vinger: *What a wonderful world*. Jeg synger den med bind for øjnene før det første selvmord. Således arver Sugar ikke kun Torgeirs karakters absurde uvane, men også hans ubøjelige optimisme

Jeg finder hele tiden på nye anledninger og måder at spise brød på. Til sidst må jeg brække mig. Værsgo! Sugar er bulimisk; derfor spiser hun og kaster op hele tiden. Det går perfekt i tråd med hendes historie.

I slutningen af denne etape skal vi præsentere prøverne som en *work in progress* i Wroclaw, på Grotowski Instituttet. Derfor afbryder vi arbejdet i "væksthuset" fra den 20. oktober og frem og koncentrerer os om at gennemarbejde scene efter scene. Eugenio bliver ved med at eksperimentere med rummet og placerer spillerne på trappestiger og ude mellem publikum. Problemet er, at vi ikke skal tage pladsen fra publikum.

I Wroclaw arbejder Eugenio med forestillingen foran 40 kursister. En dag ændrer han rummet totalt ved at åbne det op i hele salens længde. Vi bevæger os nu på den velkendte flod mellem to bredder af publikum.

Femte etape slutter således: endnu engang er rummet åbent.

2011. Februar og marts danner ramme om sjette etape af *Det kroniske liv*.

Her beder Eugenio (endnu engang) Jesper Kongshaug om at komme og lave lysdesign på forestillingen. Det er nødvendigt for, at forestillingen kan frigøre sig på et andet plan. Jesper er genial og enkel på samme tid. Lige det vi har brug for.

Stykkets slutning ændrer sig flere gange. Den er nu ved at nærme sig et håbets lys, takket være Sofia og Elenas friske og simple medvirken.

Eugenios tålmodighed virker overmenneskelig på mig fra tid til anden. Han venter gerne i flere år på resultater, som han ikke har den fjerneste garanti for at opnå. Han gør det, fordi han ikke kan lade være. Der hersker ingen tvivl om hans intelligens, men der er også en *anden* form for intelligens, der fører ham.

Eugenio lænker Jan fast til sin elguitar. Hans karakter er nu rockmusiker og må derfor ikke spille på de "folk"-instrumenter, han ellers har præsenteret under tilblivelsen af forestillingen. I en scene beder Eugenio Jan om at lade sig falde ned på ryggen med elguitaren på. Ikke en, to eller tre gange, men mange gange. Jan er 60 år og har ingen træning, hverken som klovn eller stuntman. Det gyser i mig. Jan er musiker. For at beskytte instrumentet mod faldet, redder han sig en fibersprængning, som følger ham under hele prøveperioden og begrænser hans muligheder betragteligt. Og dog fortsætter han. Ligesom mig, ligesom de andre. Fordi vi ikke kan lade være. Andre er gået deres vej, men vi bliver. Favner vores skæbne.

3. juli 2011. For et år siden holdt vi Torgeirs begravelse. *Det kroniske liv*s fødsel løber parallelt med hans sygdom og død. I denne forestilling er hans fravær meget nærværende for mig. Min karakter har arvet en essentiel del af hans karakter. Hans karakterers selvdestruktive elementer var et resultat af hans livs frodighed.

Det grænser til det groteske og grusomme at forestille sig, at en skuespiller i sit livs sidste tid skulle skabe en karakter med en manisk hang til selvmord. Som en heldig krydsning af Buddha og Prins Myskin holdt Torgeir fast ved en afklaret optimisme, som fyldte ham med lys lige til det sidste. Jeg, som har tilbragt de sidste 28 år af hans liv sammen med ham, har aldrig hørt ham ytre et eneste ord om sin egen død.

Torgeir startede Odin Teatret sammen med Eugenio i 1964, og i maj 2011 indviede han Odin Teatrets familiegravsted. Der er plads til 12, men hvis vi rykker lidt sammen er der plads til flere – ligesom til fødselsdagsfester.

Dette essay er publiceret i programmet til *Det kroniske liv*, 2011

Roberta Carreri
Skuespiller, forfatter og organisator på Odin Teatret siden 1974. Har bl.a. skrevet *Tracce*, Milano 2007.

Essay

Menneske-specifikt teater

Menneske-specifikt teater

International workshop om interaktivt teater (for børn)

Af Thomas Rosendal Nielsen

En pige på omkring de 12 år står spændt og venter foran en lukket dør. Hun har fået at vide, at hun er forsøgskanin i et teatereksperiment. Hun er blevet taget ud af den gruppe børn, som hun er kommet med, og hun står nu alene uden en anelse om, hvad der venter hende på den anden side af døren. Den åbner sig på klem, og en ung kvinde ser hende mistænksomt an, tysser på hende med pegefingeren og fører hende ind i lokalet. Det er et stort åbent rum, der ligner et gammelt, rodet klasselokale, men op ad den ene væg står der et lille spejl, og foran spejlet ligger der et tæppe; det ligner en primitiv frisørsalon. Pigen sætter sig på tæppet foran spejlet, kvinden løsner pigens lange fletning og stryger blidt hendes hår. Pigen får derefter lov til at røre ved kvindens hår. Så tager kvinden saksen frem. Hun tager roligt fat i en lang tot af pigens hår, måler af, kigger pigen i øjnene. Pigen nikker, kvinden klipper. Pigen får overdraget saksen og klipper seks totter af kvindens hår. Kvinden får saksen igen, de sidder begge to en tid og kigger på bunken af hår på tæppet foran dem. Så tager kvinden fat i pigens hår igen, måler en lang tot af – pigen anviser hende en lidt kortere længde – hun flytter saksen og klipper. Kvinden pakker det afklippede hår ind i papir, giver pigen pakken og fører hende ud af døren.

Rammer

Denne lille scene var én ud af ca. 15 interaktionskoncepter, der blev udviklede, testede og modificerede på en research-workshop over fem dage i maj 2011 på egnsteatret Carte Blanche i Viborg. Workshoppen blev styret af teatrets kunstneriske leder, Sara Topsøe-Jensen, og i alt 11 performere og iscenesættere fra Australien, Tyskland, Belgien, Spanien foruden Danmark bidrog. Tre skoleklasser afprøvede de små teaterinstallationer, jeg selv deltog som observatør. Workshoppen forløb over tre runder, hvor deltagerne skabte konkrete bud på interaktionskoncepter i form af små scener eller installationer, som blev afprøvede og diskuterede med børnepublikummer. Dette gav anledning til nye eller justerede opgaver osv., indtil en afrundende refleksion den sidste dag.

Undersøgelsen var rammesat med afsæt i to spørgsmål, der går igen næsten hvor som helst, hvor man beskæftiger sig med interaktiv dramaturgi. På den ene side kontrolspørgsmålet: ”Hvordan kan man kreativt og kunstnerisk bruge/styre den uforudsigelighed (og det kaos), det giver, at lukke publikum ind i sin teatrale ramme?” (Carte Blanche 2010, s. 1). Altså spørgsmålet om, hvordan man i det enkelte interaktionskoncept udelukker nogle typer uforudsete handlinger og gør det muligt at omsætte andre til *form* i kunstoplevelsen. Det andet vedrører spørgsmålet om, hvordan man sikrer, at de former, der bliver til igennem publikums medskaben, bliver æstetisk tilfredsstillende: ”Hvordan finder man balancen mellem at skabe en reel følelse af medskaben og frihed hos publikum og samtidig fastholde den kunstneriske kvalitet i en forestilling/installation” (ibid.). I begge tilfælde er der tale om spørgsmål, som næppe lader sig besvare med en generaliserende teoretisk konklusion (se i øvrigt Nielsen 2011). ”Balancen” er et praktisk realiseret udtryk for et tilfredsstillende forhold mellem på den ene side de kunstneriske værdier, der for kunstneren eller for publikum afgør, hvad der gælder som kunstnerisk kvalitet, og på den anden side de kommunikative strukturer, som i det enkelte interaktionskoncept bestemmer, hvilke præcise former for frihed og medskaben, der giver form til kunstoplevelsen. Det er kort sagt et spørgsmål om poetik.

Produktet af workshoppen som kreativ proces var netop sammenføjningen, forandringen og skabelsen af en heterogen poetik for interaktivt teater. Med dette mener jeg et fælles arbejdsgrundlag, som ikke nødvendigvis er ensbetydende med den enkelte deltagers kunstsyn, men som udgør den (mere eller mindre eksplicitte) sproglige, vidensmæssige og værdimæssige referenceramme for gruppens arbejde. Denne proces var i sig selv styret som en slags interaktiv dramaturgi. Pointen var nemlig – selvfølgelig – at give de deltagende kunstnere frihed og medejerskab i processen, samtidig med at rammerne var tilstrækkeligt præcise til at deltagernes forskellige interesser, erfaringer og værdier kunne omsættes i et fælles skabende arbejde. Startstedet for denne proces var en intern kortlægning af interesser og en indsnævring af rammen med afsæt i et underspørgsmål fra Sara Topsøe-Jensen, som rettede fokus mod, hvordan man i interaktionen kan behandle børn ikke bare som børn, men som ligeværdige mennesker. Første skridt var en konkret opgave stillet af Nullo Facchini, som leverede en slags dramaturgisk skelet til at opbygge små en-til-en møder mellem performer og publikum. Ud fra denne indledende værdimarkering og strukturelle skabelon, kunne deltagerne i workshoppen begynde at konstruere forskellige bud på kombinationen mellem Topsøe-Jensens og Facchinis poetik i "deres eget billede". Den fælles refleksion over disse bud tegnede en skitse til den gruppepoetik, som jeg vil karakterisere nærmere i det følgende.

Variationer

"Frisørsalonen" ovenfor var muligvis det mest kontroversielle eksperiment. Det indebar en uafgjorthed i forhold til, hvorvidt spillet mellem de to deltagere skulle fungere som et venskabsritual eller som en magtkamp. Det var fra performerens side (Alex Desebrock) et forsøg på at afprøve grænsen for, hvilket ansvar man kan overlade til et barn i forhold til at respektere og kræve respekt omkring personlige grænser. Sikkerhedslinen var performerens opmærksomhed på, hvornår og hvorvidt barnet eventuelt gik med mod sin vilje, fx på grund af performerens autoritet som voksen og som kunstner i situationen. Men til hendes overraskelse gav flere af børnene udtryk for, at legen havde været ubehagelig, selvom børnene havde virket tillidsfulde og velvillige i situationen, og hun forsøgte derfor senere at justere konceptet. Pointen var netop ikke at træde over deres grænser, men at invitere dem ind i et rum, hvor de ikke blev talt ned til eller overbeskyttet, fordi de var børn.

Et andet svar på opgaven blev udviklet af Marga Socias, der viste børnene rundt i en lejlighed i administrationsbygningen, hvor hun tidligere havde boet sammen med en mand ved navn Gabriel. Efter rundvisningen placerer hun børnene komfortabelt i stuen og afslører, at Gabriel er fader til hendes barn, og at hun for få dage siden, lige inden hun tog af sted til Danmark, har afbrudt forholdet. Historien er autentisk, og Marga bliver naturligvis selv stærkt påvirket af at fortælle den, men forsøger uden omsvøb at give børnene et indblik i et voksent menneskes komplekse følelsesliv uden at forenkle eller forklare. Den lille hverdagslige tragedie opblødes i fremstillingen af et humoristisk indslag, hvor hun viser børnene en folder om førstehjælp, som hun fandt på flyveren, og hun fantaserer sammen med dem om, hvordan hun fortvivlet forsøger at få Gabriels hjerte til at slå igen uden at give ham et usandsynligt håb om genforening. Scenen afsluttes med et lille ritual, hvor de sammen råber ud af vinduet for at rense kroppen for den triste følelse. Spørgsmålet er selvfølgelig, om det møde, som denne her dramaturgi formidler, tilbyder en ligeværdig og gensidigt berigende udveksling mellem deltagerne, eller om publikum føler sig taget som gidsler i performerens private følelsesliv. Det spørgsmål gør sig vel gældende uanset publikums alder. I den efterfølgende samtale responderede børnene generelt positivt på oplevelsen – i selve situationen reagerede de større børn med tavs og opmærksom omsorg, de mindre børn lidt mere usikkert. Især drengene var i den efterfølgende diskussion

ganske fåmælte, men børnene gav på forskellig vis udtryk for, at oplevelsen havde været usædvanlig og forstyrrende, men ikke direkte utryg eller grænseoverskridende.

Flere af kunstnerne trak opgaven i lidt andre retninger end det intime eller konfronterende møde, som der var lagt op til, og som eksemplerne ovenfor illustrerer. Nogle rum bar fx mere præg af interessen for at igangsætte ekstra-hverdagslige sanseprocesser eller interessen for at stimulere en poetisk form for leg. I et rum blev deltagerne fx bedt om (alene) at bygge videre på en slags beskyttende totem-dyr i et lille forløb, der kredsede om oplevelsen af angst og sårbarhed på et fysisk og sanseligt niveau. Der var flere rum, der eksperimenterede med, hvordan deltagerne agerede, når de blev efterladt alene i et rum med sparsomme eller tvetydige instruktioner: hvordan de enten opfandt deres egne regler og lege, hvordan de forsøgte at aftvinge rummene tegn på regler eller opgaver, der kunne fungere retningsanvisende for dem, eller hvordan de simpelt hen blot gjorde, hvad der blev sagt.

Den sidste dag var især helliget et eksperiment med at få en helt klasse til sammen med performerne – tavst og "organisk" – at improvisere skabelsen af en stor skulptur/installation i teatrets blackbox. To momenter i dette eksperiment illustrerer grænsen for, hvilken slags uforudsigelige hændelser kunstnerne anså for poetiske, og hvilke der blev iagttaget som formløst kaos. Den første hændelse skete, da deltagerne efter at have modtaget introduktionen og en lille bukseknap, var gået ind i teatersalen og havde sat sig i en rundkreds omkring en spand med lommelygter, der lignede et lille bål. Et barn tabte tilfældigvis sin knap foran sig, en anden deltager (måske en performer) gentog bevægelsen, og pludselig gentog alle deltagerne tabet af knappen på gulvet. Der opstod en rytmisk puls i rummet, deltagerne bevægede sig mod spanden i midten, og derefter gik de i gang med at bygge skulpturen. Tabet af knappen var en tilfældighed, der blev iagttaget som en form og omsat til et mønster i en organisk skabelsesproces. Sara Topsøe-Jensen fremhævede senere hændelsen som workshoppens højdepunkt, og en af performerne (Jean-Marie Oriot) beskrev, hvordan hændelsen eksemplificerer performerens grundlæggende opgave i interaktionen: at reagere på og udvide en impuls givet af publikum og på den måde forvandle tilfældighed til mening. Den anden hændelse opstod langt senere i forløbet, hvor et barn pludselig rejste sig og råbte: "jeg er et juletræ", og dermed startede en ny, mere kaotisk leg, hvor en stor gruppe børn forlod skulpturen og mere støjende begyndte at klæde drengen ud. Denne hændelse brød ifølge performerne med den organiske og poetiske kvalitet, aktiviteten i rummet indtil da havde haft, og den blev således et eksempel på uønsket tilfældighed – og i øvrigt et regelbrud.

Retninger

Det var mit indtryk, at de værdi- og interesseforskelle, som kunstnerne havde, ikke gav anledning til direkte konflikter, idet deltagerne overførte etikken fra improvisationerne i interaktionskoncepterne til den kreative proces: egoer blev sat i parentes, medspillernes impulser blev grebet og udvidet i forskellige retninger. (Workshoppen fulgte i øvrigt meget eksemplarisk de tre principper for kreative processer (affirmation, rammesætning og målopgivelse), som Niels Lehmann beskriver andetsteds i nærværende tidsskrift (Lehmann 2011)). Det betød imidlertid ikke, at hverken afsættet eller resultatet for undersøgelsen var en klar poetologisk konsensus. Men der udviklede sig et fælles arbejdssprog og en referenceramme, der på gruppens niveau omsatte de individuelle poetikker til en heterogen poetik, hvis enhed og sammensathed, jeg vil forsøge at beskrive som det interaktive teaters svar på en romantisk kunst- og dannelsestradition.

Enheden i den sammensatte poetik træder nok tydeligst frem, hvis man ser på gruppens aktiviteter i sammenligning med andre, der arbejder med interaktivt teater. "Frisør-salonen" giver associationer til den mere kritiske og konfronterende publikumsinvolvering, som vi historisk set kender fra kunstnere som Julian Bech og Ju-

dith Malina (Living Theatre), Marina Abramovic og Yoko Ono – tænk fx på Yoko Onos lille performance *Cut Piece* (1964), hvor publikum klippede tøjet af hende stykke for stykke. Denne mere aggressive form for publikumsinvolvering, der kombinerer et meget konkret fysisk ritual med en rationel, opdragende pointe, ser vi også i mange af samtidens performance-installationer, selvom disse ofte indebærer et stærkere fiktionselement; det oplagte eksempel kunne være SIGNAs dystopiske universer (se fx Schultz 2010, Nielsen 2010). Det var en udtalt værdi for flere af denne undersøgelses deltagere, at fiktionen ikke måtte virke fjendtlig overfor publikum. Derfor blev "frisør-salonen" også lavet om: det fremmede territorium, som performeren etablerede med sit blik gennem dørsprækken og gennem et rum, der hverken var et offentligt eller et privat rum, blev erstattet med en intim hule, som performeren og publikumsmedlemmet sammen sneg sig hen til. Klipperiet blev reduceret til en enkelt udveksling, hvormed magtkampen blev fjernet og kun venskabsritualet blev tilbage.

Fællesnævneren for kunstnerne var altså ikke en politisk betonet aktiveringsdagsorden, men en interesse for, hvordan den hverdagslige, overfladiske erfaring og menneskelige kontakt kunne overskrides mod en poetisk dybere (*profound* var et ord, der blev brugt meget) og mere sanselig erfaring og mod et mere direkte, autentisk møde mellem konkrete mennesker (Nullo Facchini foretrak netop at kalde sin dramaturgi for *human-specific theatre*). De var med andre ord optagede af, hvordan publikum og performeren gennem tilstedeværelse i en mere eller mindre real fiktion (teatralitetens paradoks), og gennem legens frisættende spilleregler (rammesætningens paradoks) kunne bringes til at overskride sig selv mod en sanselig verden og mod "den anden". I netop denne forstand er den fælles poetik romantisk (sagt uden hån og uden de konnotationer af naivitet, som af og til følger ordet), idet den netop er udtryk for den stræben – både i samspillet med publikum og andre kunstnere – som Friedrich Schlegel (1772-1829) beskrev i sin "Samtale om Poesien":

> *Eftersom ens egen poesi, netop fordi den er ens egen, må være begrænset, så kan ens egen opfattelse af poesien heller ikke være andet end begrænset. Dette kan ånden ikke bære, uden tvivl fordi den uden at vide det alligevel ved, at intet menneske blot er et menneske, men samtidig egentligt og virkeligt kan og skal være hele menneskeheden. Derfor går mennesket, sikker på altid at finde sig selv igen, hele tiden ud af sig selv for at søge og finde fuldstændiggørelsen af sit inderste væsen i en fremmeds dyb. Meddelelsen og tilnærmelsens spil er livets gerning og kraft; absolut fuldendelse findes kun i døden (Schlegel 2000).*

Netop refleksionen over egen begrænsning (*No Ego* var fx en slags motto for Sara Topsøe-Jensen) og forsøget på at række udover denne begrænsning mod en almen menneskelig hemmelighed gemt dybt i "den anden" – som kunne være en anden kunstner eller et publikumsmedlem, men også nogle gange rummet eller deltageren selv – gik igen, både i de konkrete interaktionskoncepter, og i den måde deltagerne diskuterede deres arbejde på.

Dette værdigrundlag, som kom til syne gennem den kreative proces, bygger dog stadig på forskelligheder (poetiske begrænsninger), som peger i flere retninger. Lidt forenklet er der især tre forskellige, der træder frem, hvortil nøgleordene kunne være *sandhedssøgende eskapisme, menneskelig "sharing"* og *det transformative rum*. Alle tre ligger i forlængelse af den romantiske tradition, men med forskellige emfaser. Den første handler om gennem legen og fiktionen, at sætte en triviel og fantasiløs og i den forstand usand realitet i parentes, og i stedet "flygte" ind i et poetisk rum, der så at sige er mere virkeligt end virkeligheden. Det afgørende er altså livtaget med fiktionens paradoks. Den anden handler om at overskride sig selv mod det fremmede og det kendte i den anden – med Schlegels ord om at genkende menneskeheden i den enkelte – og det afgørende er således livtaget

med individets paradoks; at vi netop kun kan være os selv igennem relationen til den anden. Den tredje retning handler om, at vi ikke blot er fremskridtets "demiurger", der former verden omkring os efter eget forgodtbefindende, men at vi samtidigt selv bliver forvandlet gennem den verden og de rum, vi bebor. Måske kunne man kalde det for livtaget med skabelsens paradoks. Udover disse tre retninger er der enkelte elementer, der peger udover den romantiske dannelsestradition (fx i retningen af den tragiske og den ritualistiske, se hertil Nielsen 2011), men uden for alvor at sprænge den.

Konklusion

I forhold til den videre proces – gruppen er i gang med at etablere et netværk, der skal arbejde videre med undersøgelserne – kan det være interessant, hvilke synergier, der opstår mellem retningerne, og om én af retningerne bliver styrende, ligesom det er værd at holde øje med, hvorvidt forskelligheden indebærer en risiko for tab af fokus eller direkte konflikter. Det sidste virker dog mindre sandsynligt, da den omtalte refleksion over begrænsningen og vilje til selvoverskridelse langt hen ad vejen vaccinerer poetikken mod truslen fra i det mindste mindre uenigheder.

Jeg vil ikke her til slut fremhæve den romantiske tradition som kunstnerisk overlegen i forhold til fx de omtalte avantgardistiske retninger, som præger meget af det interaktive teater. Men tilgangen er på mange måder forfriskende, fordi jeg tror, at der i dette rum kan udvikles nogle præcise muligheder for at udnytte især improvisation som deltagelsesstrategi i interaktive teaterformer, hvor det ellers ser ud til, at nyere interaktive dramaturgier med inspiration fra digitale medier og fra avantgardepoetikker ofte strukturerer deltagelsen ud fra algoritmiske[1] strukturer eller politiske dagsordener. Måske indebærer arbejdet med børn også en mere ydmyg indstilling til publikum, end det ofte praktiseres i det såkaldt frigørende teater. Så selv hvis man ikke abonnerer på ideen om, at der er noget dybere menneskeligt, som kunsten kan åbne vejen til, eller hvis man længes efter en mere farlig form for interaktiv kunst, så tror jeg, at den skitse til en poetik, som her er ved at tage form, leverer et meget frugtbart udgangspunkt for et kunstnerisk laboratorium, der kan medføre erkendelser, som rækker ud over den specifikke sammenhæng.

1) "**algorithm** (derived from the name of the Islamic mathematician Al-Khowarizmi) A set of rules or instructions that will result in the solution of a problem. An algorithm gives a decision procedure, or computable method for solving a problem" (*The Oxford Dictionary of Philosophy* (2008), Oxford Reference Online (www.oxfordreference.com)), 3. November 2011).

Litteratur

Carte Blanche, 2010. International Research Workshop om Interaktion og Installation. Projektansøgning. Viborg: Carte Blanche.

Lehmann, Niels, 2011. A secret art of rehearsal? *Peripeti*. 16.

Nielsen, Thomas Rosendal, 2010. Den frigjorte tilskuer? *Teater 1*. 151.

Nielsen, Thomas Rosendal, 2011. *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*. Ph.d.-afhandling. Aarhus Universitet.

Schlegel, Friedrich, 2000. *Athenäum fragmenter*. Oversat fra tysk af Jesper Gulddal. Kbh.: Gyldendal.

Schultz, Laura Luise, 2010. Overskridelsesæstetik og publikumsinvolvering i SIGNAs *Villa Sálo. Peripeti.* www.peripeti.dk.

Thomas Rosendal Nielsen
Ph.d., dramaturg, underviser på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, og på Syddansk Musikkonservatorium og Skuespillerskole. Forsvarede i august 2011 ph.d.-afhandlingen *Interaktive dramaturgier i et systemteoretisk perspektiv*; et bud på en analytisk tilgang til interaktive teaterforestillinger, dramapædagogiske rollespil, computerspil mm. Har været en del af Peripetis faste redaktion siden 2006.

Essay

En montage om den kreative proces

Foto: Roberto Fortuna

Ellen | Hotel Pro Forma

En montage om den kreative proces

Hotel Pro Forma: *Ellen*

Af Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn

> *"De tilrejsende Ellen-skuespillere kommer med en bagage af indsamlet viden om stedet samt nye tekster, skrevet med inspiration i navnet. De kommer med lyd, lys, og bevægelse. Som moderne seismografer ankommer de med måleapparater, opmærksomhed og intuition. Det, de kommer med, bliver transformeret i mødet med stedet og dets beboere. Mødet bliver til en forestilling, et værk, der kan tage form af en handling, en undersøgelse, en udveksling. Forestillingen inddrager stedets arkitektur og omgivelsernes sceniske muligheder." (Programmet til Ellen).*

Indledning

Hotel Pro Formas forestilling *Ellen* (2010)[1] blev spillet i fem forskellige byer som en form for *work in progress,* idet forestillingen ændrede sig fra by til by, bl.a. ved at inddrage lokale gæster. Forestillingen bestod af to forskellige teaterformer. Den ene var en fastlagt iscenesættelse af en nyskreven tekst af Morten Søndergaard omhandlende navnet Ellen. Søndergaards tekst hørte tilskuerne gennem høretelefoner, og lyden og talemåden var på den måde eksplicit medieret ligesom de tre skuespilleres præcise koreografi, bevægelsesmåde, blikretning og rytme. Den anden form bestod af 3-4 forskellige interviewede gæster i hver by: fx en indretningsarkitekt fra Silkeborg, en hotel direktør fra Svendborg etc. Disse gæstesekvenser var fastlagt i tid (ca. seks minutter til hver gæst) og til en vis grad forberedt, men ikke indstuderet. I denne del af forestillingen blev høretelefonerne ikke brugt, og gæsterne blev interviewet af skuespillerne, som også fortalte om deres personlige research i forhold til byerne.

I essayet forsøger vi at belyse teaterproduktionens kreative processer i en patch-work-agtig fremstilling i form af interview med de optrædende og produktionsledelsen. Desuden har vi bedt forfatteren Morten Søndergaard om at beskrive arbejdet med *Ellen*, lektor Jørn Erslev Andersen, som var gæst i forestillingen i Aarhus, diskuterer forestillingens tematisering af forholdet mellem sprog og eksistens, og lektor Ansa Lønstrup, tilskuer til samme forestilling, fokuserer på den auditive dimension i forestillingen. Erik Exe Christoffersen beskriver forestillingens iscenesættelsesgreb, og Katherine Winkelhorn har set DR2: *Smagsdommerne,* som diskuterer *Ellen* i Svendborg. Endelig indleder og afslutter vi selv og rammesætter således de medvirkendes tekster. Vi har valgt denne form for at synliggøre en kollektiv produktion med flere forskellige kreative subjekter.

Hvad er Hotel Pro Forma?

Af Erik Exe Christoffersen

Hotel Pro Forma er grundlagt i 1985 og ledes af Kirsten Dehlholm (f. 1945), som har skabt omkring 60 forestillinger med en række samarbejdspartnere (forfattere, lysdesignere, musikere, komponister, performere og koreografer). Nogle forestillinger har primært fokus på lyd,

1) *Ellen* blev skabt som et samspil mellem Hotel Pro Formas kunstneriske leder, Kirsten Dehlholm, instruktørassistenterne og researcherne Maja Nydal Eriksen og Sara Emilie Anker-Møller, tekstforfatteren Morten Søndergaard, de medvirkende: Ellen Friis, Ellen Hillingsø og Özlem Saglanmak og en række gæster og værkets co-producenter.

det visuelle, det kropslige, teksten eller selve rummet og tilskuerposition. Alle forestillinger blander forskellige genrer, former, traditioner, medialiteter, men ikke for at skabe en harmonisering. Oftest er medialiteterne ved siden af hinanden, adskilte og med en parataktisk dramaturgi. Hver ny forestilling begynder med at vedtage regler og arbejdsrammer designet til en bestemt type rum.

Tematikker afprøves og kombinerer en æstetisk og filosofisk erkendelsesmåde, som ofte mimer en naturvidenskabelig distance i sin undersøgelseskonstruktion. Der er ingen fast scene eller ensemble, men et stort værksted, "et hotel", et laboratorium, som skaber og udforsker tid, rum og tilskuernes reception og perception, således at disse omfunktioneres. Iscenesættelserne bliver opført på teatre, museer eller særlige steder med en særlig arkitektur.

Hotel Pro Forma placerer sig langt fra en tekstfortolkende position. Det er ikke fortolkningen, som er udgangspunktet, men materialer og former, der bringes ind i nye sammenhænge, og som derigennem begynder at "tale og handle" tilsyneladende af sig selv. Hotellet benytter som et laboratorium en renselsesmetode, hvor overflødige elementer fjernes. I princippet fritages teksten for en henvisende funktion i forhold til noget uden for teksten selv, og det betyder, at der er fokus på, hvordan den iscenesættes og fremsiges af skuespillere eller ikke-skuespillere og ofte med en form for mediering. Hotel Pro Forma benytter ofte en remontering af virkelighedselementer, der udstiller sin egen tilblivelse gennem fx isolering, reduktion, "ophøjelse", indramning, fordobling, spejling eller sammenstød. Det er primært formgivningen af materialet, som er grundlaget for den kreative strategi eller kunstneriske udfordring. Remonteringens gentagelser, forstørrelser og kontraster skaber en form for gentilegnelse eller re-præsentation, som først og fremmest er troværdig gennem præsentationens formelle præcision.

Ellen. Hvad hedder du?

Tilskuerne bliver budt velkommen af produktionslederen og bedes om at tage høretelefonerne på, således at ledningen er til venstre. En performer (Özlem Saglanmak) med mørk nederdel går ind på scenen til en fuglehuslignende kasse på stativ. Hun er imidlertid ikke høj nok og henter en sort kasse. Den viser sig også at være for lav, og hun går tilbage og henter en højere kasse, som hun træder op på. Højden passer nu, og man hører hendes stemme i høretelefonen. To andre performere kommer ind. Den ene (Ellen Hillingsø) i mørk dragt og mørkhåret, den anden (Ellen Friis) i lys, hørfarvet dragt svarende til hendes lyse kortklippede hår. De taler alle ind i fuglehusets mikrofon, men er også udstyret med trådløse mikrofoner, så de høres, uanset hvor de befinder sig. Alle har gummisko på i hver sin farve: grøn, gul, rød. Lyden er helt tæt på tilskuerens øre, og stemmerne opleves næsten som intim berøring. At se skuespillerne på afstand og mærke deres stemmer tæt på skaber en spaltning mellem det auditive og det visuelle, som er grundlæggende for forestillingens æstetik. De hvisker, læsper, taler i kor, taler direkte til tilskuerne og gentager hinanden. Samtidig sker der et sammenfald med deres navn og tekstens Ellen. Forestillingens performere er både meget formelle og personlige i deres adfærd. Der er en bevidst tilsløring af improviserede hændelser og fastlagte handlinger. Fx i starten af første scene som ovenfor beskrevet. Har man glemt at stille kasserne frem? I en anden situation ringer en mobil blandt tilskuerne, tilsyneladende, og skuespillerne, som sidder med ryggen til og arbejder ved deres "eksistensbord", vender sig og nedstirrer tavst "den forstyrrende tilskuer". Det skaber et autenticitetsmoment – selvom det faktisk er iscenesat. Opførelsen bliver så at sige personlig. I en traditionel teaterforestilling vil det personlige være skjult bag handlingen, replikkerne og kostumet, som om det var fiktionens figur, der talte, men her fremsiger den personliggjorte performer teksten. Det ligger i selve konceptet, at skuespillerne er castet i kraft af deres navn. Det vil svare til, at man fandt en person ved navn Hamlet til at spille Hamlet.

Allerede titlen *Ellen* har en dobbelthed. Refererer titlen til et alment navn eller til de medvirkende? Performerne går, står, sidder og hedder Ellen, siger de, mens de gør det. I og med at skuespillerne hedder Ellen, sker der en fordobling, idet teksten fremsiges for et publikum. "Vi går og hedder Ellen, hvad hedder du?".

"Menneskenes navne er som dråber af syre, der er brændt ind i dem", siger Ellen og antyder dermed et skæbneforhold. Teksten forankres konkret til kroppen, som om det var skuespillernes personlige udsigelse og forstærkes af, at teksten hviskes tilskueren i øret. Ellen Hillingsøs kendte person er naturligvis med til at understrege den autobiografiske effekt

Teksten begynder med en form for fødsel og navngivning. Subjektet tager navnet på sig: "Ellen, jeg vil bo i dit navn, Ellen". Selv om der er tre performere, som tydeligvis er forskellige, er der ikke noget differentiering af Ellen som sådan. De får en Ellen-identitet og drager ud i naturen og verden. Som en nomade følger Ellen "vores dyr". Hun går i alle retninger, men "skygge kan Ellen ikke tåle". Derimod holder hun af de varme lande, sydpå. Hun færdes i verden og bliver en del af denne. Ellen får børn. Hun skaber et hjem i navnet som betyder lys: "Lys er vores faste bopæl. Vi vil være i lys. Vi søger ly … Vi er indfødt i lys, men affødt af mørke." Foranderligheden og bevægeligheden er det, der karakteriserer Ellen. Men hun er også i slægt med ellefolket og har som disse en dragende, forførende og mytisk kraft: "Elleskud er en pludselig opstået sygdom eller smerte, der ifølge folketroen skyldes pileskud."

Afslutningen peger på det forgængelige: Ellen elsker og tiltrækkes af lys, Ellen begærer lyset, men forandres: "Jeg ældes. Du ældes. Vi ældes". Den sidste sætning lyder: "Vi begynder at gå ud af stedet. Vi vender os om. Se: stedet er en lysstråle, der hvor vi stod.". Ellen Friis sidder alene på scenen med en gummigris i skødet, mens de to andre sidder i ude i siden. Lyset ændrer sig og bliver en sti, de tre performere pludselig går ud ad. De går ud i mørket, ud af teatret til det virkelige lys.

Den poetiske tekst beskriver en tilbagevenden til mørket, en tilbagevenden til tiden før Ellen. De går ud af navnet Ellen og derfor ud af lyset og rummet, går så at sige videre til næste by. Denne bevægelse fra mørke til lys og atter til mørke er en af-individualisering eller anonymisering af performerne, som bliver statuariske figurer og stemmer i rummet. Samtidig har skuespillernes stemmer hver deres karakteristiske klang, som træder tydeligt frem og skaber en personlig nærhed Selv om lyden er fremherskende er også blikket centralt, og performerne ser på tilskuerne på forskellig vis. I flere situationer ser fx Ellen Hillingsø med sit mørke intense næsten nedstirrende blik ud mod publikum. Relationen til tilskueren skabes gennem performerens krop, stemme, blik og handlinger og den auditive mediering. Det er ikke en organisk henvendelse, men netop en adskilt eller fragmenteret, og dog er den altså også personliggjort. Som fx da Özlem langsomt bevæger sig frem stirrende mod tilskuerne. Hun ser dem i øjnene, mens hun bevæger munden, men stemmen, man hører, genkendes som Hillingsøs, selv om man næsten tror, det er Özlem, der taler.

Ellens rum og gæster

Ellen i Silkeborg i det kæmpe store Bilernes Hus var et næsten surrealistisk landskab. At se teater i dette bil-univers skabte en crash-effekt, et mentalt sammenstød. De tre performere kom kørende i bil til den afgrænsede scene. De havde hvert et kontor med kæmpe vinduer som baggrund for deres individuelle aktiviteter. I Aarhus blev *Ellen* opført på Èntrescenen, som er en typisk blackbox-scene, hvor gulv og vægge som bekendt er malet sort, hvilket skaber en optimal mulighed for fokusering med lys. Rummet var rimeligt bredt og det skabte en bred, men ikke så dyb scene afgrænset af hvide vægge med åbninger i siden. Fokuseringen skabte et mere "rent" teatralt univers, hvor teksten trådte markant frem. Performerne bliver simpelthen mere form. Fremsigelsen af teksten

fik mere kor-karakter med gentagelser og ekkoer og den gennemgribende adskillelse af lyd og billede. De to opførelsessteder fremhævede altså forskellige sider af forestillingen. I Silkeborg var det i høj grad realiteteseffekten, som trådte frem, mens det i Aarhus var de teatrale greb.

I gæstescenerne medbragte performerne en bog med spørgsmål, men de måtte også improvisere på grund af gæsternes interaktion og uforudsigelighed. Gæsterne kom fra tilskuerpladserne og gik ind på scenen, hvor de talte på egne veje, men ved at være en del af forestillingen bliver deres tale en slags citat og iscenesat autenticitet.

På Hotel Pro Formas hjemmescene på Amager var der en hjemløs, en Ellen-kvinde, som havde bosat sig i ørkenen, en forsker i antropologi, som studerede hjemmets territorier, en falckmand som specialist i hjemmets ulykker, en hjemløs, en lysdesigner, en forstkandidat, fædre til Ellen´er m.fl. På den måde skabtes en tematik om hjem, at være hjemhørende, hjemfalden, at bebo sit navn, sin by, sit hjem. I Aarhus havde man inviteret en IT-konsulent, Ellen Andersen, som arbejder internationalt med ansatte over hele verden. Hun fortalte om virtuelle konferencer, hvor man taler sammen siddende i hver sit identiske kontor forskellige stedet i verden. Hun understreger dog vigtigheden af også at møde de ansatte i virkeligheden. Det skaber respekt og nærvær, at man sætter sig ind i de ansattes konkrete virkelighed, hvor de så at sige kender de kulturelle koder. I det virtuelle rum er der ingen lokale koder, og tilmed navne er forandret, så de kalder sig for Sam, Ben, Jo osv. både i Kina og i Japan og Brasilien.

Hvad er værket?

Ellen har en reference til Shakespeares *Romeo og Julie*, hvor der eksisterer en konflikt mellem navnet som essens og navnet som handling eller optræden. Denne konflikt medfører en række misforståelser, tilfældigheder og konsekvenser, som hænger sammen med, at navnet tilskrives eller fraskrives kærlighed, identitet, pligt, ære osv. *Ellen* forandrer hele tiden forholdet mellem væren og gøren eller identitetens kerne og dens tilblivelseshandling.

Ellen er en heterogen og 'flerstemmig' teaterformform med klassiske, modernistiske træk, men benytter også det postdramatiske teaters realitetseffekter. Dele af forestillingen er eksplicit medieret og teatral gennem fx koreografien og adskillelsen af det visuelle og auditive, mens andre dele er implicit teatrale og indholdsorienterede i en tilsyneladende ikke-medierede form. Forestillingen blander en repræsentationskultur med en begivenhedskultur og et sprogligt undersøgelsesfelt med en geografisk og et bypolitisk undersøgelsesfelt, ligesom den blander professionelle og ikke-professionelle performere. Man kan hævde, at *Ellen* eksperimenterer med en politisk virkelighed i den forstand, at den udspilles i og inddrager konkrete byer. Den er politisk ved at bede borgere fortælle om deres by og give deres blik på byen. Forestillingen er uden en klassisk oplysningsposition i sin relation til konteksten. *Ellen* kommer så at sige med det særlige "lys", som skaber en overraskende og uforudsigelig effekt, der gør det velkendte usædvanligt. Det er en valgt position, som er baseret på en unik anderledeshed, og samlet set kan man måske tale om et nyt teaterformat. Forestillingen styrke er, at den blander en stram værkform med en åben performativ form, så den interaktive proces og den åbne samtalende del bliver en del af værket.

Interview

Med Kirsten Dehlholm, instruktør, Ellen Friis, performer, Ellen Hillingsø, skuespiller, Sara Anker-Møller, researcher og instruktørassistent og Maja Nydal Eriksen, researcher og instruktørassistent.

Kirsten Dehlholm: Konceptet har været et par år undervejs, men det oprindelige Ellenkoncept har holdt i forhold til, hvordan forestillingen er forløbet. Med *Ellen* afsøger vi kunsten i virkeligheden og virkeligheden i kunsten. Det begyndte med, at jeg ønskede at arbejde

sammen med skuespillerne Ellen Friis, Ellen Hillingsø og Ellen Nyman. Sidstnævnte måtte forlade projektet. For at finde en ny Ellen-skuespiller havde jeg valget mellem en dårlig Ellen-performer og en god, hvis navn ikke var Ellen. Jeg ville gerne have en skuespiller med anden etnisk baggrund, ligesom Ellen Nyman har, og valgte Özlem Saglanmak, som har en tyrkisk baggrund og er uddannet på Statens Teaterskole. Ellen Friis er scenograf, Ellen Hillingsø er primært filmskuespiller, men uddannet skuespiller fra Aarhus Teater. Efter at Hotel Pro Forma havde lavet flere meget store og teknisk komplicerede forestillinger, var ønsket at lave en forestilling med en større umiddelbarhed, med en "akut koncentration". "Jeg havde brug for denne øvelse: Hvor er vi? Hvad kan vi bruge? Det regner, fint, akut koncentration, i modsætning til det meget planlagte. Det kan kun lade sig gøre, fordi forestillingens ene halvdel er planlagt i mindste detalje, mens den anden halvdel spiller på tilfældet, intuitionen og heldet. Således har forestillingen nogle fastlagte sekvenser og nogle, der forandres fra opførelse til opførelse, og som kræver en akut koncentration i og med, der er tale om en høj grad af risiko med tilfældet som en indgribende faktor. Tilfældet kan være undergravende, men kan også give en mulighed for fænomener, vi ikke havde forudset. Tilfældighederne kan få lov til at spille ind. Vi er blevet ført fra det ene tilfælde til det andet. Vi har også valgt forkert et par gange. Forestillingen er skrøbelig. Der var én aften, hvor det ikke fungerede. Men så laver vi ændringer og går videre. Vi har været gode til at indrette os efter tilfældet. I Helsingør måtte vi finde et andet rum end først planlagt. Et vanskeligt rum. Det tog vi på os og inkorporerede rummets vinduer og udsigt. Vi har været gode til hurtigt at beslutte os for nye retninger.

Ellen er navnet, som vi bruger til at kaste lys med. Det har en tone, som jeg kunne lide. Der er stemning og tid i Ellen. Mange navne ville jeg ikke kunne bruge. Dette har rummelighed. Forestillingen skulle hedde *Ellen* og opføres mindre steder, ledet af teaterledere med små penge, som laver anderledes teater. Vi kontaktede vores netværk, men der har været store økonomiske problemer, og det har været op ad bakke. Vi var faktisk usikre på, om det kunne lade sig gøre. De små teatre har virkelig ingen penge.

Morten Søndergaard blev tændt på projektet *Ellen* og skrev de første sætninger, som vi gik videre med. Han skrev meget tekst, hvorfra vi udvalgte stykker til i alt syv scener. Han var åben for at flytte rundt på teksterne. På et tidspunkt lå det fast og blev til scener, som vi kun ændrede ved at forkorte. Indstuderingen af teksten skabte nye betydninger. De tre skuespillere, som siger teksten, skaber en slags fordobling. Og så opstår der ekstra lag, når virkeligheden udefra blander sig. Det gør forestillingen nærværende og kompleks.

Ellen minder om Hotel Pro Formas *Calling Clavigo* (2001), hvor vi til hver forestilling inviterede to markante gæster til en samtale omkring begrebet dannelse. Disse i alt 21 par præsenterede sig kort på scenen og flyttede derefter ud i foyeren, hvor de forsatte samtalen. De kunne ikke ses og kun høres over højtalere i teaterrummet. Samtidig skabte tre dansere tableauer i en markant lyssætning på scenen. Vi hørte altså en samtale uden for rummet, mens vi så en dans. Den improviserede samtale var i den grad styrende for forestillingen, men også uden for forestillingens kontrol.

Ellen Hillingsø: Kirsten Dehlholm vil skabe rum, atmosfære, stemninger og sansninger. Vi taler om et paradoks, for grundlæggende hader hun for meget udtryk. Hvis jeg spiller hele følelsesrepertoiret, hvad er der så tilbage til publikum? Derfor er der noget, man skal afstå fra som skuespiller. Det er det samme, som når man laver film, hvor det drejer sig om at trække udtrykket og vitaliteten ind og fokusere den. På den måde er det ekstremt lærerigt at arbejde med Dehlholm. Det bliver en afståelse fra selvfølelsen, altså det, at skuespilleren står og føler det hele selv. Det handler om aktion og reaktion. Det skal opstå i publikum. Den fulde

konsekvens er da også, at de har hovedtelefoner på, så oplevelsen kommer helt ind i hjernen. Så er det publikum, der afgør, hvad de oplever, og det, synes jeg, er det fedeste. Jeg mener, at det er det, vi gør her, og det er den mulighed, denne type af teater giver.

Vi er poetiske, højtravende, filosofisk funderede, vi er smålige og åndssvage, vi er lykkelige og ulykkelige. *Ellen* er videbegærlig, poetisk og sjov. Forestillingen er sammensat og en meget moderne udtryksform. Der eksisterer faktisk nogle damer, som hedder Ellen. Vi vil have subjektive virkeligheder, for her kan vi orientere os. Du ved hele tiden, det er Ellen. Ja, men hun hedder også Ellen, sådan helt rigtigt. Men der er også noget andet ved forestillingen. Den er friskbagt, det er lavet nu og her. Hvis der eksploderede et vandrør i Aarhus, jamen, så ville vores forestilling handle om vandrør. Det er så mærkeligt, at meget teater er så reaktionært og rigidt. Det, vi tager med hjemmefra, er Morten Søndergaards tekst. Den fungerer alle steder og er en meget fin, poetisk og også en vittig tekst. Som skuespiller har jeg mange ideer og mange udtryk, og jeg kan svække mit udtryk. Det bliver udtryksfuldt i sit *ikke udtryk*. Fordi jeg er vital. Der er drøn på Ellen. Så begrænsningen er god, for jeg vil altid gøre tingene levende.

Konteksten er Dehlholms, og hun bestemmer. Sådan er det altid. Man bliver ikke bedre end sin instruktør. Jeg stiller mig til rådighed for Dehlholms æstetik, smag og for hendes ubetingede univers og prøver at få dette til at leve. For mig har det været et helt bevidst og aktivt valg. Med den fantasi og kreativitet jeg har, kan jeg devaluere det med for megen kraft i udtrykket. Så det er sundt og godt for mig at være med her. Først iscenesatte vi alle teksterne. Her blev der arbejdet, som der altid bliver arbejdet på prøver i teatret. Vi kommer med masser af bud, og der var stor lydhørhed. Vi var enige om, at det skulle have en stringens, en tydelig retning, og at det skulle være abstrakt. Det måtte ikke være sådan, at man kunne sige: når hun gør det, så betyder det… Dehlholm er meget præcis, og netop psykologien skulle opstå inden i publikum selv. Der var en stor løssluppenhed og legende stemning, hvor vi eksperimenterede. Noget kan jeg lide, andet kan jeg ikke lide. Men det er ligegyldigt, for man stiller sig til rådighed. Jeg kan ikke sige, hvad sandheden er. Det er Dehlholms sandhed. Så den første del har været et helt almindeligt prøveforløb, som man kunne kalde *give and take teaterarbejde.*

Når vi så kommer ud til byerne, begynder det for alvor. Her har det været 16 timers arbejdsdage, de tre dage op til premieren torsdag aften. Som research har vi i hver by haft forskellige personer, vi skulle møde. Herefter skulle vi finde ud af, hvordan vi kunne fremstille de lokale tekster. Sådan lidt Blå Bog-på-byen-agtig. Den skal knækkes hver gang. I Svendborg lavede vi det som til et matadorspil, fordi flere mennesker sagde, at Svendborg er en matadorby. Det blev ligesom en kollektiv ide, som bare opstod. Hver by er et nyt rum. Vi skal også lave ind- og udgange og finde ud af, hvorfra vi tager rekvisitterne, og hvor kommer gæsterne ind på scenen? Vi bruger tid på at orientere gæsterne. Og så skal vi performe og skrive en lille tekst selv. Vi fungerer som skuespillere, instruktører og forfattere. Det er bare vidunderligt. Vi bruger mandag, tirsdag og onsdag til at knække materialet, skrive nogle tekster, iscenesætte det, finde ud, hvad vi kan tale med vore gæster om.

Men det er hårdt at give et teatralsk udtryk til en prosaisk, faktuel tekst, der er blottet for saft og kraft. Dehlholm er meget usentimental. Hvis du ikke kan teksten udenad, så tag din bog, siger hun. Det er normalt forventet, at skuespilleren kan sin tekst udenad, men Dehlholm ønsker at rense teatret for pænhed og kedelige konventioner. Hun dekonstruerer det, en skuespiller egentlig skal. Det er derfor Dehlholm kan arbejde med unge, gamle, dværge, handicappede, børn og skuespillere. Hvis jeg spillede på min forventning om, hvad en forestilling skal være, ville det aldrig fungere.

Jeg skulle interviewe Niels Fastrup, som er journalist på Information. Vi skulle tale om det at være fremmede. I romanen *Hvis dette er*

et Menneske skriver Primo Levi, at hadet til de fremmede ligger som en latent infektion hos alle mennesker, og at koncentrationslejren er sidste led i dette had. Det er jo et tilfælde, at jeg tog bogen med og kunne anvende den. Det er min erfaring med denne forestilling, fordi forberedelsen også foregår på et intuitivt og spontant niveau. Det er en åbning af alle sanser, fordi vi selv skal interviewe, selv skal skrive og selv instruere, så alle sanseporte er åbne for kreativitet. Jeg har hver gang oplevet, at alt kan bruges. Der var én, som for sjov i Svendborg havde sagt, at da djævlen skulle dele grevskaber ud, flækkede posen over Sydfyn. Det bruger jeg i min egen tekst i Svendborg, for der er så mange grevskaber på Sydfyn og Langeland. Vi arbejder superkonkret og superintuitivt. Der er en åbenhed på så mange parametre, så følelsen af flow bliver meget større. Der har været en sjælden åbenhed, og det har været sjovt at være med. Og det sjove er, at I alle byerne har publikum været forundret over, hvor præcist vi har ramt nerven i byerne. Det lokale publikum har følt sig genkendt og skoset på den gode måde.

Ellen Friis: Jeg syntes, det lød som en skæv idé med de tre Ellen'er, så jeg sagde selvfølgelig ja. Jeg har tidligere fulgt Kirstens Dehlholms arbejde, så jeg var bekendt med forholdene. Prøverne startede med teksten, som lå i en ufærdig form. Der er ingen biografiske referencer, men temaer som hjemlighed og objekter som elletræer. Indstuderingen var stramt styret af Kirsten med fordeling af replikker og partiturer. Det gjaldt om at være meget præcis i forhold til tekstens form, som var vanskelig at lære udenad, fordi den er ubegrundet og uden udvikling. Den er både neutral og har for mig en melankolsk tone. Det drejer sig om at forlade navnet, tingene står tilbage, grisen, dyrene er forladt. Der er tale om en cirkel, men man kommer ikke tilbage til det samme. Man er en anden. Ellen kommer aldrig "hjem", hun kommer aldrig tilbage, fordi hun bliver en anden. Hun har "glemt" adressen og vil gerne findes, hun er eftersøgt: "Vi begynder at gå ud af stedet. Vi vender os om. Se: stedet er en lysstråle, der hvor vi stod."

Figurerne går ind i en anden virkelighed. Eller rettere; jeg føler, at de/vi bliver stående, mens baggrunden skifter, og det er jo heller ikke helt forkert i betragtning af, at teksten er den samme, men baggrunden i form af byerne skifter. Vi sover og vågner i en ny drøm uden at kunne huske, hvordan vi kom dertil. Der er altid et nyt land med nye farer. Vi dør ikke, vi går bare et andet sted hen – og optræder for et nyt publikum – og så videre og så videre. Det er en metaforestilling om teatret som medie. Med Per Højholt, så har showet præcis de kvaliteter, eksistensen ville have, hvis døden ikke fandtes.

Vi havde et kreativt ansvar i forhold til de forskellige byer og de forskellige spillesteder. Det har ikke været muligt at researche så meget, som jeg gerne ville. Hotel Pro Forma forberedte arbejdet, og vores ansvar var at bearbejde materialet og forberede fremførelsen ud fra individuelle forhold. Hillingsø er utrolig dygtig til at interviewe, hvor jeg måske er mere billedskabende. Vi mødtes med gæsterne før forestillingen og aftalte praktiske enkeltheder som bevægelser på scenen, emner og tid, men det blev ikke indstuderet. Somme tider trak det lidt ud, men det gik aldrig helt i stå. Folk har været fantastiske. Konceptet handler om Ellen. Men gæsterne er ikke nødvendigvis interessante, fordi de hedder Ellen. Vi har også haft gæster, som fortolker teksten, samt forskellige eksperter med hver deres felt, som perspektiverer teksten. I Silkeborg var det byens fælles identitet, mens Aarhus handlede om enkeltindivider i byen uden en fælles vision for, hvad byen gør for at komme ind i fremtiden. Vi har tre dage i hver by til at forme materialet og skabe et scenisk greb.

Vi skal individuelt nå at opleve byen og samle materiale, som måske ikke kommer med direkte. Vi har egne indslag som flettes ind, vi skaber et greb på forestillingen og løser opgaver hver især. Hvad kan vi bruge? I Aarhus besøgte vi varehuset Salling og Bazar Vest i Gjellerup og fik en indføring i basarens kultur. Det kan ikke

forbigås i forestillingen. Vil Aarhus være en by i Europa? Hvordan formidler vi fakta på en måde som udspringer af byen? Det er en anden måde at være performer på. Måske skal det ikke ses som teater, men mere som performanceforedrag eller digtoplæsning. Jeg er scenograf. De andre er skuespillere, men ikke traditionelle. Hillingsø går ind og performer ikke-psykologisk, fragmentarisk, hun er sig selv. Özlem er i det, hun laver. Hun er god til at huske teksten og være i den. Min "metode" er at tage kontakt til publikum fra scenen, at fokusere på, hvad jeg gerne vil give og meddele dem, menneske til menneske – som middel til at overvinde den skræmmende tanke om mig selv i deres fokus. Jeg interesserer mig for den retoriske relation, det at tale til et publikum, som jeg kan se. Selve talen og det at forme i ord er spændende for mig.

Min talemåde – en læspen – skyldes at jeg ikke kan høre højfrekvente konsonanter som T og S ordentligt. Jeg kan ikke placere dem præcist i munden. De fleste høretab går ud over de høje frekvenser først. Er det dét, du mener med kropslighed? Mener du, at man fokuserer på det kropslige i sproget, at det først skal artikuleres af nogen, når man hører min læspen? For mig er min udtale noget ydre, noget underordnet, selvom jeg er klar over, at nogle tilskuere studser over det, og at det kommer til at karakterisere mig på scenen. Vi både ligner og adskiller os fra hinanden. Jeg er ikke uenig med ham fra Svendborgs netavis, der talte om overklasseløget, den handicappede og indvandreren.

Om noget, var det ikke min måde at tale på, men mit høretab selv, der spillede en rolle i den kreative proces. Jeg blev klar over, at min rolle i de sidste scener som den person, der opsnapper eller føler det sagte og gentager det, ikke er helt ved siden af. I fællessituationer uden for scenen kan jeg godt sidde at svæve lidt i min egen billedverden og føle, at det kræver en vis anstrengelse at kæmpe sig ind i ordenes verden, det sociale niveau, som en dygtig kommunikator som Ellen Hillingsø tilsyneladende aldrig forlader. Selvom – eller netop fordi? – jeg beskæftiger mig meget med sprog til daglig (bl.a. som oversætter af tyske tekster), er det noget, jeg skal genskabe eller genopfinde hver gang, og dét var måske også nøglen til min bestræbelse på at holde Søndergaards tekst frisk og åben for betydninger. Så hvis du absolut vil tillægge min læspen betydning, kan den naturligvis godt beskrives som en kamp for at tilegne sig sproget, en undren, der aldrig må fryse fast i én form og én fortolkning.

Maja Nydal Eriksen: Genremæssigt er det en særlig form for teater eller performance, som kombinerer digtoplæsning med præsentation af virkelighedspersoner, som er, hvad de nu er. Det hele indrammet af konteksten: byen og rummet. Ingen af forestillingens anmeldere har været særligt interesseret i forestillingens undersøgelsesmetoder, variationerne, udviklingen eller forandringerne.

Vi sætter en ramme for skuespillernes opgave, som består i at omsætte materialet til noget performativt. Vi har tre former for materialer: Egne tekster, gæster og research-materiale. Sammen finder vi på tre dage ud af, hvordan der skal performes. Der skulle stikord til gæsterne, som skulle coaches, men vi undlod at prøve for meget med gæsterne. Det var tre dages turboarbejde med alle forberedelserne. Et nyt koncept opfindes for hver ny by. Vi har brugt vores netværk og kontakter. Performerne holder processen i live gennem forandring og fastholder et mulighedsrum; døre har stået åbne, og det har været risikofyldt. Den hjemløse havde udstråling og var klar i mælet, men kunne han holde sig klar uden at blive patetisk? Falckmanden og den hjemløse var på grænsen og fungerede som kontraster. De var gode på grund af temaet *hjem* og *hjemløshed.* De skulle repræsentere virkelighed, de skulle ikke spille.

Det spændende har været at arbejde med denne undersøgelse som en lang proces, der løbende har budt på forskellige typer af udfordringer. Den kreative proces har haft en række faser: undfangelsen af konceptet, tekstskrivningen, tekstindstuderingen, indstuderingen i by-

erne og mødet med gæsterne. Det er et åbent værk, som udvikler sig i kraft af den kreative proces som en form for undersøgelse af navnet, byen og værket. Forestillingen skaber et rum mellem identitet, krop, subjekt og sprog. Den indkredser mellemrummet og bliver et spejlkabinet, forskellig for hver gang og med nye vinkler. Værket har uanede muligheder.

I Helsingør kunne man gennem rummets vinduer se ud mod Kronborg og Sverige samtidig med, at det dryppede af regnvand fra taget i det nybyggede rum. I København blev der spillet hjemme hos Hotel Pro Forma i et hvidmalet rum, som gjorde forestillingen meget åben. Ellens to fædre og en fætter var gæster. Men man vidste ikke, hvem de konkret var i familie med. Opførelsen fik her en transparens. Publikum kunne vælge at fokusere på det selvbiografiske eller på en mere abstrakt baggrund.

Sara Anker-Møller: Gæsterne er udvalgte i de enkelte byer på baggrund af research. Denne er hverken journalistisk, sociologisk eller antropologisk, men baseret på intuition og kunstnerisk gehør for at gribe, inkorporere og indramme virkeligheden. Metoden er subjektiv og kropslig.

Der er tale om en kollektiv ledelse, hvor vi har lavet et grundarbejde og udarbejdet et grundkoncept for hver by og derefter givet opgaver til de tre skuespillere, som har haft tre dage til at forberede deres arbejde. Valget af gæster har fortrinsvist været betinget af en relation til navnet: de hed Ellen eller var i familie med Ellen, men også andre personer har medvirket for at uddybe tematikker i teksten: fx lys, hjemlighed, hjemløshed, ulykker i hjemmet, elletræer.

Morten Søndergaard havde oprindelig Shakespeares replik med og var optaget af at undersøge spørgsmålet om identitet. Er man navnet eller bliver man navnet? Består navnet i skiftende billeder og nye mønstre. Konceptet har været båret af en fornemmelse, hvor Kirsten er konstruktøren, der spiller ind, og navnet Ellen er den basale spilleregel. Ellen møder og afsøger identitet. Det er en vilkårlig afsøgning: Hvad kendetegner denne by, historisk, i nutiden, set med et blik, styret af en intuitiv kropslig fornemmelse og åbenhed. Vi vil belyse byerne, deres identitetskriser, deres kamp for at skabe identitet.

Kirsten Dehlholm: I Silkeborg, Helsingør og Svendborg var udfordringen at fremstille byerne på en underholdende måde uden at lave satire. Direkte citater fra interviewene skulle fremføres uden at blive ironiske. Publikum kunne genkende deres by, men fik også nye sider af samme by at se. De mente, at lokalpolitikerne skulle have set forestillingen, som var Hotel Pro Formas første politiske forestilling. I København var risikoen at lægge for megen vægt på gæsterne, som her fik mere plads i forhold til de forestillinger, hvor byen selv spillede en større rolle. Udfordringen i Aarhus var inden for den korte tid at skulle balancere mellem det, der allerede var kendt og finde frem til de fænomener og personer, der både kunne afkode byen og samtidig kaste nyt lys på den.

Silkeborg er en "nybyggerby". Byen er grundlagt på Papirfabrikken (1845-1990). Men papirfabrikken er lukket, og byen skal finde nye måder at brande sig selv på. Udover Silkeborgs smukke beliggenhed ved sø og skov vil byen også finde sin identitet igennem erhvervslivet. Silkeborg kalder sig bilernes by. Siden 1970'erne er brugtvognsforhandlerne blevet stærke i byen. De har lagt en ring uden om Silkeborg med deres bilforretninger. Folk fra hele Jylland kommer til Silkeborg for at købe biler. Det var noget nyt for os, og det ville vi arbejde ud fra. Vi valgte Nordeuropas største bilcenter, Bilernes Hus, som spillested for *Ellen* i Silkeborg. Et område af den store bilforretning blev inddraget til scene og publikum. Tre eksisterende glaskontorer blev brugt af skuespillerne, gulvet foran kontorerne udgjorde scenen med en publikumsopbygning opstillet foran. De tre skuespillere ankom og kørte bort i en rød VW. *Ellen* i Silkeborg var et samarbejde med Performers House.

Svendborg har en fortid som en stærk søfarts-

by med et skibsværft og en søfartsskole. Her startede A.P. Møller sin formue ved at sælge aktier for 100 kr. Nogle af Danmarks rigeste familier bor i Svendborg. De har skabt deres formue på AP Møller aktierne. Byens kendetegn er de rige familier, den smukke beliggenhed ved vand og skov, den røde højskole, en rød by, byen med de fleste barer pr. indbygger, det maritime liv, den tredje by efter København og Aarhus med den største kreative klasse. En by med udsyn, da befolkningen har bestået af søfolk, der rejste ud og så verden. Men skibsværftet er lukket, og søfarten har ændret sig. Byen skal finde sin nye identitet og en ny måde at brande sig på – i lighed med mange andre danske provinsbyer.

Ellen i Svendborg var et samarbejde med BaggårdTeatret og blev opført i deres blackbox med Hotel Pro Formas scenografi. I Svendborg bor 135 kvinder ved navn Ellen. De havde alle fået et brev med indkaldelse til et møde i Borgerforeningen. 18 Ellen-kvinder mødte frem. De blev bedt om at svare på to ting: Fortæl om et sted eller en rejse, der har gjort indtryk på dig. Hvor har du hjemme? Vi fik 18 breve med fortællinger. Nogle af disse breve blev oplæst af skuespillerne. De inviterede Ellen-kvinder sad iblandt publikum. Tre gange skulle de gøre noget bestemt: 1) som svar på skuespillerens spørgsmål: "Hvad hedder du?", skulle de rejse sig og sige: "*Ellen*". 2) Som svar på skuespillerens: "Hun har stor spredeevne", skulle de ryste med et lille rysteæg. 3) I kor skulle de sige en tekst fra Morten Søndergaards tekst. De mange Ellen-kvinder kendte ikke hinanden i forvejen. Det vakte stor begejstring at lære så mange andre Ellen'er at kende. Efterfølgende blev der stiftet en Ellen-klub.

København er ikke egnet til at blive karakteriseret i lighed med de mindre danske provinsbyer. Her valgte vi at fokusere på og uddybe temaer fra Morten Søndergaards tekst samt at have flere og skiftende gæster til de seks opførelser. Da teksten bl.a. fokuserer på lys, valgte vi at lave researchtur til Avedøreværket, der leverer lys og strøm til København. Dette besøg blev udgangspunkt for skuespillernes egne tekster. Forestillingen blev opført i Hotel Pro Formas store atelier på Amager. Her for første gang brugt som spillested.

Helsingør har en stærk og rig fortid med Kronborg og Sundtolden. I nyere tid har den været defineret af skibsværftet og siden af handel med sprut til svenskerne. Nu skal den som andre danske provinsbyer redefinere sig selv. Byens butikker lukker på stribe. Men det nye Kulturværft, bygget på resterne af det gamle skibsværft, skal være den nye motor sammen med det kommende søfartsmuseum. Øresundsregionen med Helsingør-Helsingborg er en anden drøm om en fælles fremtid, som dog synes at ligge langt ude i horisonten. *Ellen* i Helsingør var et samarbejde med Helsingør Teater og Kulturværftet og blev opført på Kulturværftet i et rum med store vinduer ud mod Kronborg og nattehimlen.

Aarhus er karakteriseret ved at være en lille storby og en stor provinsby. Den skal vælge, hvad den vil være. Det er en by, der satser stærkt på kultur, på uddannelse og erhverv, på at være smart city i det globale perspektiv. En by med stor udskiftning, især blandt de studerende og erhvervsfolk. Den er på samme tid meget lokal og global. Det var det, vi valgte at fokusere på.

Ellen i Aarhus var et samarbejde med Entréscenen og blev opført i deres blackbox i Hotel Pro Formas scenografi.

Gæster i Silkeborg:

Indretningsarkitekt Ellen Engholm, valgt pga. navnet og for at belyse temaet i Morten Søndergaards tekst om hjem og hjemlighed.

Balletdanser og balletpædagog Ellen Østerby (79 år), valgt pga navnet og sit livslange engagement i dans som dannelse.

Moderne danser Jon Stage (24 år), valgt for sin hiphop dans og sit ihærdige arbejde med de unge til selv at skabe og sætte liv i byen i stedet for at rejse væk til en større by.

En ung musiker fra Performers House optrådte med klavermusik

Gæster i Svendborg:

Direktøren for Hotel Ærø, Ellen Sandal, valgt pga. navnet og fordi hun har sejlet som hovmester på de store have og er nuværende formand for Svendborg beværterforening.

Modeblogger Niklas (16 år), valgt for sin kreativitet og unge professionalisme.

Styrmand Gert Gregersen, valgt som sømanden, der har sejlet på de store have. Hans fortællinger blev optaget på bånd og afspillet under forestillingen.

En sømand, valgt som ikon på en sømand, der er gået i land. Kendt i byen som Søren sømand.

To lokale musikere optrådte med accordion musik

Gæster i København:

Tøjdesigner Ellen Simonia, valgt som en Ellen, der "rejser ud i verden og bliver der." Hun lever og arbejder i en landsby i den ægyptiske ørken.

Lysdesigner Jesper Kongshaug, valgt som mester i at demonstrere lysets virkninger.

Forstkandidat Otto Reventlow (Ellen Hillingsøs fætter), valgt for at fortælle om bl.a. elletræet som et ammetræ

Tidl. ingeniør Jens Kristian Sørensen (Ellen Friis' far), valgt for at holde en personlig tale til sin datter Ellen.

Tidl. general Kjeld Hillingsø (Ellen Hillingsøs far), valgt for at fortælle om at føle sig hjemme i krigen.

Lektor Ida Wentzel Winther, forsker i hjemlighed, valgt for at fortælle om områder i hjemmet, der fungerer med forskellige strategier og traditioner: entreen, måltidet og andre territorier.

Skolepige Ellen Luke og skolepige Ellen Abildtrup, valgt for at fortælle om deres opvækst i henholdsvis New York og Gentofte og vise billeder fra deres Facebook-sider.

Tidl. hjemløs Csaba Setét, valgt for at fortælle om sit mangeårige liv som hjemløs.

Falckmand Henrik Mørk Malmkvist, valgt for at fortælle om ulykker i hjemmet og demonstrere en ulykke og et oplivningsforsøg vha. skuespillerne.

3-4 gæster optrådte pr aften. Hver af de seks forestillinger var således forskellige i kraft af gæstekonstellationen.

Gæster i Helsingør:

Projektleder Jessica Segerlund, valgt for at fortælle om kunst i Helsingborgs nye bydel, H2.

Projektleder Birgitta Freudenthal, valgt for at fortælle om nye tiltag i Helsingborgs byplanlægning

Astrofysiker Anja C. Andersen, valgt for at fortælle om lysende stjerner og mørke huller (Helsingør føler sig forbigået og overhalet af København).

Journalist Niels Fastrup, valgt for at fortælle om det fremmede. Han har skrevet artikler om bl.a. romaer. Der bor mange romaer i Helsingør.

Gæster i Aarhus:

Kaospilot Esben Vallø, valgt som repræsentant for det lokale kreative bymiljø, fortalte om arbejdet ved Bureau Detours og spillede på tromme.

Vicepræsident, Business Liaison, Group IT, Ellen Andersen, valgt som repræsentant for det globale aspekt, fortalte om internationalt arbejde.

Lektor, lic.phil., centerleder Jørn Erslev Andersen, valgt som repræsentant for det akademiske miljø, fortalte og demonstrerede sprog og virkelighed.

Hvor der er en Ellen, er der en vej

Af Morten Søndergaard

Arbejdet med teksten til *Ellen* startede med en telefonopringning fra Kirsten Dehlholm. Den idé, hun fortalte om i samtalen, var inspirerende: En forestilling, hvor alle skuespillerne hed Ellen. Disse Ellen'er skulle rejse mellem fem danske byer med en grundtekst i kufferten. Umiddelbart efter satte jeg mig og skrev i løbet af et par timer en tekst, som kom til at udgøre kernen i den endelige forestillingstekst. Ideen

fra Kirsten Dehlholms side var så klar, at min tekst nærmest skrev sig selv. Måske fordi den rummede et helt elementært spørgsmål, *what's in a name?* og derved knyttede sig til en praksis, jeg ofte har benyttet mig af: Hvad er der inde i et navn? Kan navnet være en indgangsvinkel til en person, et materiale, en kunstners univers? Hvad er et navn, hvad kan vi ved hjælp af navnet sige om navnets bærer? Hvad kan *Ellen* sige om Ellen? Jeg havde bare det navn at holde mig til. Fem bogstaver: To e'er og to l'er og et n. *Ellen* var et sted at gå ud fra. Hendes navn var et nyt sted for mig. Men hvor der er en Ellen, er der en vej.

Når jeg hører et menneskes navn, laver jeg uvilkårligt et lille billede ud af mennesket og navnet. Det sker bare, når jeg hører navnet. Jeg lægger navnet på en lille vægt og måler og vejer det. Denne lynhurtige undersøgelse spørger: Hvad kan jeg hente frem af poetisk viden om et menneske ved hjælp af det arbitrære mærke eller den syre-dråbe, som navnet repræsenterer? Det er en poetisk navne-oplukning. Det sker helt subjektivt og instinktivt, og analysen betjener sig af alle navnets kvaliteter: Helt personlige associationer, lydlige kvaliteter, etymologier etc. Det er personens eller navnets *sound,* kunne man sige.

Lad os tage navnet *Dehlholm*: Tre konsonanter i træk! Det giver en hel fysisk fornemmelse i kroppen, en fremmed klang som får en til at lytte. Det er ikke let, men specielt: l'et står stolt mellem de to h'er, tre konsonanter er en usædvanlig konstellation, som et stjerneskud midt i navnet. Noget lyser op, et glimt fra et fyr langt ude et sted, hvor kun de modigste og mest sejlkyndige kommer. Og l'et viser sig igen som et ekko inde i "holm". Som om fyrtårnets lysserie eller lysrytme var to glimt og så pause. To glimt og så pause. På den måde ved man, hvor Dehlholmene ligger, og vi kan navigere ombord på vores navnes skibe. *Del*, står først, så *holm*, altså et sted for sig selv. På en holm kunne der stå et fyrtårn og lyse op.

Kan vi overhovedet hente brugbar viden ud af et navn? Det spørgsmål angår også forholdet mellem ordene og tingene. Hedder et bord et "bord" af grunde? Ikke alle borde har fire ben, bare fordi et bord har fire bogstaver at stå på. Hedder tingene dét, de gør, af grunde, eller gør de det på grund af tilfældigheder og glemte konventioner? I navnets tilfælde så er vi så tæt ved navngivningen af tingene, som vi kan komme. Det er konkret. Vi hedder, det vi hedder. Ellen hedder Ellen. En navngivning har fundet sted, nogen har givet os navnet. Men vi ved det godt: Vores navne er tilfældige. De er vedtagne, fornavnet er lidt mere valgt end efternavnet.

Men kan man lukke et navn op og alligevel finde brugbar viden? I Ellens tilfælde så kunne man! Der var masser at finde inde i navnet. De betydninger, jeg kunne høre i navnet, kunne lokkes frem ved at blive ved med at lytte til det. Jeg skrev langt mere tekst end det, der endte med at komme med i forestillingen, men det var en stor nydelse at se, hvad der kom med, og hvad der ikke kom med. Kirsten Dehlholm kunne betragte teksten som materiale, som en slags lyssætning på Ellen. Hvilket betydningslys skulle der falde på Ellen? Hvordan ville hun tage sig ud?

Skuespillerne, som siger teksten, hedder selv Ellen. Teksten siges af dem, den handler om. Det er noget helt særligt. Ellen er lig med sig selv på scenen. Hun taler om sit eget navn ved at tale udenom det, tale om Elle-træer og svampe. Tale om sig selv ved at bruge andre navne. Det afsætter en forunderlig spejling, der på en gang er magisk og næsten ubærlig. Man kan anskue teksten som en slags liste, hvor dét, som holder teksten sammen, er navnet Ellen. Ellennavnet er den sol, som ordene må dreje sig om. Eller man kunne sige, at alle tekstdelene ligger på det samme bord. Bordet er navnet Ellen: *Vi sidder ved vores eksistensbord.*

Et eksistensbord

Af Jørn Erslev Andersen

"Vi sidder ved vores eksistensbord." Sådan lød et udsagn i *Ellen* på Entréscenen i Aarhus i mid-

ten af december 2010. Betyder det, at der er tale om et faktisk, eksisterende bord som fx et sybord, et køkkenbord, et spisebord, et skrivebord, et dissektionsbord? Eller er det et bord for eksistensen? Hvilken virkelighed – hvilken ting og hvilken handling – peger ordet 'eksistensbord' da på? Relaterer det sig simpelthen til aktiviteten 'at eksistere'? 'Eksistensbord' er en sammensætning af henholdsvis et 'abstrakt' ord (eksistens) og et 'konkret' ord (bord).

Morten Søndergaards tekst til *Ellen* består af syv afsnit uden sammenhængende narrativ kohærens. Både i de enkelte afsnit og i teksten som helhed reflekteres på mange forskellige måder forholdet mellem ord og ting. Emnet 'navn og navngivning' overvejes på vidt forskellige måder, herunder betydningen af navnene 'Ellen' og 'elletræ', eksotiske navne på svampe og selve navngivningens fænomenologi: "Menneskenes navne er dråber af syre, der er brændt ind i dem". Den har en række poetiske statements, der spænder fra det indædt tænksomme til det åbent humoristiske. Gennemgående spørgsmål i teksten – eller spørgsmål, som den i hvert fald kan afstedkomme – kunne således være: Hvad vil det sige at 'sige noget'? Hvilken betydningsmæssig funktion har et navn? Hvad vil det sige at udøve en poetisk funktion af sproget? Med andre ord: Hvad er egentlig forholdet mellem sprog og virkelighed? Er det sproget, der virkeliggør virkeligheden – eller er virkeligheden (handlinger og ting) en sproguafhængig eller objektiv størrelse? Er en benhård skelnen mellem sprog og virkelighed som to uafhængige domæner – hvilket ofte bestemmes til at være den logiske forudsætning for at kunne stille spørgsmål til forholdet mellem sprog og virkelighed – den bedste vinkel på sagen? Vi ved det ikke med bestemthed, men at de betinger hinanden kunne man uvilkårligt komme til at tænke på, når der i Mortens tekst f.eks. står "Og lykken den går fra dør til dør som en stor træt skildpadde."

Min entré foregik fra en stol blandt publikum og blev indledt med et spørgsmål til Ellen Hillingsø: "Du hedder Ellen – er det her, i denne sammenhæng, at forstå som *dit* navn eller et *formaliseret* navn i forestillingen, eller er det en *fællesbetegnelse* for alle ellen'ener både i og uden for forestillingen?" "Det hele på én gang," svarede hun veloplagt. Herfra kunne en improviseret dialog om forholdet mellem sprog og virkelighed etableres. Med baggrund i undertegnedes overbevisning om, at sproglig aktivitet – såvel talt som skrevet – altid også er en 'kropslig' foreteelse – gestisk, rytmisk, tonalt – var ideen nu på én gang korporligt at vise og verbalt at reflektere dette. Til formålet blev anvendt en simpel øvelse, der for et kort øjeblik kan forvirre den ellers normalt velfungerende interaktion mellem højre og venstre hjernehalvdel. Den går ud på, at man placerer albuerne på en plan overflade – et bord for eksempel – og forsigtigt sætter den ene hånds fingerspidser mod den anden hånds. Berøringen skal være så let som overhovedet mulig. Det er nu umuligt at svare på spørgsmålet – eller for hjernen at afgøre – om det er højre hånds fingerspidser, der berører venstre hånds, eller omvendt. De har et interaktivt forhold, men uden at aktiv-passiv forholdet mellem dem lader sig endegyldigt bestemme.

På scenen var der intet bord. Ellen Hillingsø rakte sine underarme frem som erstatning for et bord. Herpå kunne så mine to albuer placeres og fingerspidserne bringes i let berøring med hinanden. Inden da var højre hånd blevet tilkendt status som metafor for 'virkelighed', mens venstre hånd fik status af metafor for 'sprog'. Hvilken af disse to ville i et sådant *set up* være aktiv og hvilken passiv? Det kan der ikke svares på, idet hjernen på den her effektuerede fingerspidsfornemmelse melder pas på spørgsmålet. Publikum blev opfordret til selv enten senere eller simultant at efterprøve dette.

To ting kunne herefter bemærkes. Måske forholder det sig med relationen mellem sprog og virkelighed som i relationen mellem de to sæt fingerspidser: At den kan tænkes som et forhold, der svarer til det aktiv-passiv-uafgørlighedsproblem, som etableres i mellemrummet mellem de to sæt fingerspidser?

Desuden har vi skabt et *virkeligt* 'eksistensbord': Bordet (in casu: Ellen Hillingsøs underarme) danner grund for interaktionen mellem de to sammenbragte 'højre' og 'venstre' dele, og alle tre forbindes i en trekant, der kan etableres med lige lange sider (bestemt af afstanden mellem albuerne). Relationen mellem 'højre' (virkelighed) og 'venstre' (sprog) peger (virtuelt) tilbage mod 'bordet' (eksistens), som så igen peger tilbage mod relationen og så videre i én lang trekantet cirkulation.

Denne lille improvisation blev fulgt op af nogle spørgsmål: Har vi – i eksistentiel forstand – 'eksistens' *før* vi kender, har adapteret og anvender vores faktiske døbe- eller kaldenavne (Ellen, Morten, Kirsten, Sara, Maja)? Er et navn i vores situationelle (omskiftelige, indædte, afslappede) omgang med det, som vi gerne kalder for vores 'omverden', noget, der primært vedrører vores sprog eller primært vores virkelighed – eller er vi med vores 'syrede' navneprægning stedt i et bestandigt tankevækkende *terra incognita* mellem sprog, virkelighed og krop? For øvrigt i en by, hvis navn ikke længere officielt er Århus, men Aarhus.

Ellens stemmer og tilskuernes ørerum

Af Ansa Lønstrup

Helt fra starten af forestillingen bliver stemmen, lyd og lytning udpeget som et særligt opmærksomhedsfelt for det, som skal foregå i rummet. Selve den kollektive iførelse af høretelefoner – og senere aftagning af samme forud for de improviserede samtaler med gæsterne – etablerer straks en særlig iscenesat position for publikum: vi skal være lyttende tilskuere på en særlig måde, hvor vi både lytter udad til, hvad stemmer og lyd i scenerummet artikulerer, men vi skal også lytte indad til det nærværende, men abstrakte og virtuelle rum, som gestaltes via høretelefonerne.

De tre agerende stemmer har godt nok et og samme køn, men vi hører mere de påfaldende forskelle stemmerne imellem: Özlem Saglanmaks er ung og distinkt i klangfarven, dominеret af de lyse partial- eller overtoner, fattig på de mørke. Ellen Hillingsøs er markant ved et meget bredt partialtone spektrum, hvor alle – såvel lyse/høje som mellem og mørke/dybe – tilsammen etablerer en usædvanlig klangmætning eller hvad vi kunne kalde en *sonor* stemme, som er usædvanlig for en kvindestemme. Ellen Friis' stemme træder frem i kraft af et hørbart talehandicap, der giver stemmen en markant nasal- og hovedklangsresonans, som sjældent høres på en scene, og som derfor giver hendes stemme en helt særlig identitet i forhold til de to andre. Når de tre stemmer performer Morten Søndergaards tekster, sker det i en korisk, ofte polyfon eller fugeret, forskudt form, hvor vi aldrig er i tvivl om kilden til de enkelte stemmer. Heller ikke i tilfældet hvor Özlem mimer det, som en af de andre siger. Via det særlige medhør i høretelefonerne etablerer vi en indfølende, intuitiv nærhed til hver og en af de tre Ellen'er.

Under de tre gæstesamtaler kommer yderligere stemmer ind i lydrummet, og nu hvor vi har taget høretelefonerne af, høres disse ikke så klangligt markante, men de bidrager alligevel til en toning og variation af det vokale spektrum, men først og fremmest skifter vores lyttemåde fra det hypersensoriske til det sprogafkodende.

På et tidspunkt i forestillingen – og udløst af Özlems poetiske frase "stien stopper ikke her" – forlader Özlem rummet, men i høretelefonerne følger vi hendes færden uden for rummet gennem de lyde, hun selv producerer, og som hun møder i nogle andre virkelige rum: lyden af skridt på grus, døre, rindende vand osv. Vores sensoriske aktivitet bliver på sin vis udfordret, idet den sceniske aktivitet foran vores øjne fortsætter, men visuelt dog på et minimalistisk sorthvidt niveau og tekstmæssigt ligeledes minimeret i en "tynd" dialog om ting og deres værdi. Lydene i vores hovedtelefon udgør derimod en voldsom attraktion, eftersom de virker stærkt billeddannende: vi forestiller os de rum, bevægelser og genstande, som afføder dem, og vi visualiserer dem i en indre billeddannelse som et udvidet, virtuelt rum, som kunne være værd at inspicere nærmere.

De specifikke sanser har forskellige evner til *lokalisering:* vi *ser* om ikke *i* øjnene så dog fra et bestemt *point of view,* hvorimod vi *hører* ting hvorfra *de* er, snarere end hvorfra vi selv og vores ører er: hørelsen fylder os op og den sprøder os ud. Et entydigt *point of audition* findes ikke, bl.a. fordi vi ofte befinder os i en flerhed af positioner med hensyn til lyd: de to ører kan fx lytte i forskellige retninger samtidigt. Hvor øjnene behersker rum, så okkuperer og okkuperes ørerne med rum. Kort sagt: lyd er *ikke* gjort af objekter, men af energier, intensiteter og inertier. Det må *lytningen* indkalkulere i sit energi-"budget"[2].

I *Ellen*s lydrum må vi som lyttende tilskuere *switche* mellem den ydre og den indre lytning, mellem det okkuperede, beboede rum og det grænseløse, virtuelle rum. Det kan lade sig gøre, hvis vi mobiliserer en vis grad af intuitiv sensorisk sensibilitet. Denne etableres gennem høretelefoner, forskellige tekst- og udsigelsestyper (poetisk og prosaisk) og i artikulationen af de forskellige og polyfone stemmer.

Smagsdommerne

Af Kathrine Winkelhorn

Ellen udspiller sig i spændingsfeltet mellem skuespillere og gæster, mellem det eksplicitte og implicitte teatrale. Når Morten Søndergaards tekst brydes af en kort fortælling om byen, forrykkes det poetiske univers til et dagligdags. Her kan nævnes en fornøjelig scene i Svendborg, hvor skuespillerne spiller Matador med Svendborg som spilleplade, og Hillingsø trækker et kort op og siger: "Findes der andre steder, hvor kommunen laver en lokalplan, hvor der ikke sker noget i fem år?" Det er også et brud, når en gæst træder op på scenen og interviewes. Disse brud mellem Søndergaards tekst, de inviterede gæster fra byen, gæsternes snak og de til byen producerede tekster, skaber et kontrapunkt i forhold til Søndergaards afsøgende univers. Spørgsmålet er, hvad der egentlig er på spil mellem det eksplicit og implicit teatrale? Virkeligheden er så at sige til forhandling mellem disse poler. Er det mere virkeligt når hoteldirektør Ellen Sandal fra Hotel Æreskøbing står på scenen, end når Özlem Saglanmak fremsiger en poetisk sekvens? Virkeligheden sættes i spil som et forhold mellem det reale og det poetiske. Og her træder virkeligheden frem som et konkret valg, som en konstruktion og en refleksion, og som, når valget er truffet, en realitet for tilskueren. Det er denne leg med sansning, krop, stemme og virkelighed som i vore øjne giver forestillingen vinger, men som samtidig giver tyngde, udsyn og netop bare en duft af Svendborg.

Ellen blev bedømt i DR2 og smagsdommerne var: Tine Fischer, Kirsten Jacobsen og Jon Steffensen. Indslaget varede ca. 9,5 minutter. Før diskussion gik i gang på skærmen, fik seeren et kort klip fra en scene, hvor skuespillerne spiller Matador, og vi hører publikum le begejstret. Til sidst siger Ellen Sandal, en af de lokale medvirkende fra Svendborg: "Vi bliver lidt varme om hjertet. Det er her, og det er noget af mig, og det er noget af Svendborg. Det har været sjovt at være med".

Programvært Alberte Clement Meldal: Tine Fischer, havde du glæder dig til at se forestillingen?

Ja, faktisk. Jeg havde læst om den inden. Man laver et koncept og en proces, som er kontekstafhængig og som i princippet burde være i dialog med det sted, man er. Det syntes jeg lød super interessant Men jeg synes ikke, det lykkedes. Metodemæssigt var der en kortslutning. Det der med at forestille sig, at man kan tage et sted hen en uge og lave noget, som er kontekstafhængigt, det tror jeg ikke en skid på.

Hvad siger du Kirsten [Jacobsen], var du ellevild?

Jeg tror, at det er det værste, jeg har set i mit lange liv, og samtidig vil jeg sige, at i alle de år, jeg har fulgt med, har Kirsten fået statsstøtte.

2) Steven Connor "Ear Room" (2008) http://www.stevenconnor.com/earroom/

Og i bedste fald har det ikke skadet… Det der er simpelthen tomt, udvendigt og mærkeligt populistisk, det der med at tage en by, og alligevel ikke bruge den til noget. Det er bare et dårligt påskud.

Hvad siger du Jon Steffensen?

Jeg vil give Tine ret i, at det jo er interessant at bruge byen som motoren i et stykke og en nutidig historie. Kirsten Dehlholm er jo et konceptmenneske og har i 25 år bygget forestillingerne op over koncepter, og nogle af dem har været meget vellykkede. Desværre, det er det her ikke. Sagen er nok, at det her er light. Der er ikke noget, som for alvor prøver at provokere, det er meget pleasende overfor byen og ideen med at tage et navn, Ellen, og sammenstykke det med nogle Ellen'er i en by. Ja, det er igen, måske konceptuelt interessant, men når det kommer til the real world, så er det uinteressant.
Men hør nu her. Vi har lige set i indslaget, at hele salen hyler af grin, når der bliver læst lokale referencer eller vittigheder op. I kan da ikke bare sige, at det er dårligt, fordi I ikke er fra Svendborg.

Jon: Det er interessant med navnet, som brænder sig ind, og man bliver det navn, man er. Det er noget, som skaber refleksion. Det omkring byen er det rene revy. Det, som nok irriterer mig mest, er, hvorfor man ikke laver et bidende journalistisk portræt. Og de to historier hænger jo ikke sammen. Den del som kunne bide, provokere og skabe noget refleksion, bliver ikke til noget, det bliver bare til laveste fællesnævner. Der er en manglende personinstruktion, og der er en manglende idé om, hvad dette skal handle om. Men Morten Søndergaards tekst og hele ideen med høretelefoner fungerer godt.

De diskussioner, som en forestilling giver anledning til i fx DR2, ser vi som en del af forestillingens kreative proces. Giver forestillingen anledning til nye tanker, nye synsvinkler eller fastfryser den positioner? Det sidste er tilsyneladende tilfældet i DR2, hvor forestillingens relationelle og politiske dimension på næsten provokatorisk vis fejes af bordet. Præmissen for *Ellen* er en forestilling, som med enkle kunstneriske virkemidler forsøger at etablere nye betydningsdannelser i forhold til byen og publikum. *Ellen* ønsker ikke at levere et polemisk journalistisk bidrag omkring fx Svendborg. Netop i skiftene mellem Søndergaards tekst, gæsternes bidrag og de til stedet producerede indslag er forestillingens omdrejningspunkt og styrke. Diskussionen som fandt sted blandt smagsdommerne blev ikke taget på forestillingens præmisser, men blev mere en diskussion om, hvad forestillingen ikke var.

Afslutning: Kreativ heterofoni

Vi har forsøgt at anskueliggøre forestillingens kreative strategier. Der er ikke én bestemt strategi, men flere forskellige og ikke én definition på, hvad det kreative er som substans, fremgangsmåde eller metode. Desuden er der forskellige faser i den kreative proces, og i realiteten er der tale om en uafsluttet proces, hvor hver forestilling ændrer sig og er forskellig fra de foregående. Det gælder altid for en teaterforestilling, at den er unik og som værk betinget af den enkelte opførelse. Men hvor nogle teaterformer tilstræber en ensartethed i forhold til en række opførelser, er der her tale om en villet og planlagt forskellighed, der fungerer som et led i den kreative proces, og som skaber en villet usikkerhed og et risikomoment. Vi kan tale om mindst to forskellige faser i processen. Den første er udviklingen af konceptet, indstuderingen af teksten og iscenesættelsen af rum og scene. Den anden fase er afviklingen af hver enkelt forestilling. Den kreative proces er her åben for planlagte og tilfældige indgreb og forandringer.

Ellen griber ind i og forbinder forskellige virkeligheder, som ellers ikke kobles i det det uddifferentierede moderne samfund. Værket skaber en midlertidig subjektposition, hvorfra lokale bykulturer og identiteter og små teatres økonomiske, lokalemæssige og politiske virkelighed iagttages. Ellen som person og som navn forbinder de indsamlede iagttagelser med

konkrete selvbiografiske identiteter i form af de tre skuespillere, der udsiger teksten. Vi opfatter det kreative som en konstruktion, en særlig tilblivelse, der forudsætter nogle greb, nogle temaer og forhindringer og ikke mindst et bestemt perspektiv, som skaber en midlertidig meningsfuldhed. Der er tale om et perspektiv på verden, som får denne til at træde frem på en bestemt måde – samtidig med at Ellen-figuren træder frem som organiserende subjekt. Der er tale om et valg med konsekvenser, og dette valg kunne være truffet på andre måder. Som vi ser det, er det formgivningens greb, regler og rammer som skaber den kreative proces og ikke en fortolkende tilgang til tekst og virkeligheden.

Den kreative kompetence er kompleks og polyfonisk. Det er det stramme koncept og den præcist indstuderende koreografi, som giver rum for at udnytte uforudsigelige hændelser i de byer teatret besøger. I *Ellen-produktionen* er der fokus på en særlig kunstnerisk kreativ kompetence, som er kollektivt baseret, og som er tværfaglig. Teatret forsøger både at handle kreativt i forhold til de skabende processer i teatret og i forhold til de konkrete bymiljøer, som man møder, og hvor det ofte er uforudsete begivenheder, der skaber interferens mellem disse felter.

I de senere års udvikling af teatret er begreber som virkelighedsteater, interventionsteater, postdramatisk teater eller relationelt teater dukket op indenfor det, man kunne kalde samtidsteater. Det har betydet en markant udvidelse af dramaturgier og i bred forstand fortællemåder i teatret. Der er sket en forrykkelse fra teksten som det naturlige udgangspunkt og forfatteren som autoritet mod kollektive, skabende former, hvor det kreative er blevet et komplekst og mangesidigt moment. Der er flere kreative faser og kreative aktører og en fornyet orientering mod tilskuerne. Tilskuerne bliver i højere grad subjekt for iscenesættelsen af teatret, og dermed fremhæves teatrets dobbeltkarakter af at være en fortælling, en samling tegn og en mere eller mindre sammenhængende fiktion, men også en realitet, som skabes her og nu som en begivenhed i relation til netop disse tilskuere og det eksplicit og det implicit medierede.

Ellen giver bud på, hvordan tekstrepræsentation og realitetsteater kan kombineres i en samlet iscenesættelse, som forholder sig til og inddrager en given kontekst. Forestillingen er kreativt eksperimenterende i sin form og indhold, som består af flere sideordnede dramaturgier, som afbryder hinanden, men uden at skabe et entydigt betydningshierarki. Selve opsætningen er et differensrum, hvor tekst, performer, iscenesættelse og by spiller sammen med hver deres stemme. Der er en heterofoni, som både er et resultat af og en præmis for de kreative processer.

Erik Exe Christoffersen
Lektor, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Redaktør af tidsskriftet Peripeti (2004-)

Kathrine Winkelhorn
Medarbejder i Odin Teatrets administration (1987-88) og i Kulturby 96. Universitetsadjunkt knyttet til Konst, Kultur och Kommunikation på Malmö Högskola.

KONTRAKT

Denne kontrakt (Kontrakten) indgås mellem:

SUPERFLEX, Blågårdsgade 11b, 2200 København N ("SUPERFLEX")
og
Det Kongelige Teater, August Bournonvilles Passage 2-8, 1017 København K ("Det Kongelige Teater")

I henhold til denne kontrakt forpligter Det Kongelige Teater sig til, i alle forhold vedrørende Turbinehallerne, i perioden fra og med den 1. Marts 2007 til og med den 31. Marts 2007 ikke på nogen måde, - det være sig direkte eller indirekte samt på skrift eller tale - at anvende følgende ord eller kombinationer, hvori disse ord indgår:

- **Teater**
- **Skuespiller**
- **Forestilling**
- **Scene**
- **Instruktør**
- **Billet**
- **Spille**
- **Prøve**
- **Premiere**
- **Publikum**

Denne kontrakt omfatter hele Det Kongelige Teater, herunder dets ledelse, ansatte – såvel direkte som indirekte – og såvel fuldtids-, deltids- som løstansatte.

I tilfælde af en parts misligholdelse af denne aftale, kan modparten gøre misligholdelse gældende og kræve erstatning, kræve godtgørelse, herunder for krænkelse af rettigheder samt imødegå enhver krænkelse og misligholdelse i form af fogedforbud.

Enhver tvist, som måtte opstå mellem parterne, afgøres ved de ordinære danske domstole og baseres på gældende dansk ret.

København den 13/2 2007
For SUPERFLEX

Rasm

Jakob Fenger

Bjørnstjerne Christiansen

Københ
For De

Det Kongelige Teater
Postboks 2185
1017 København K

SUPERFLEX

Essay

Spilleregler og benspænd

Spilleregler og benspænd

Af Erik Exe Christoffersen

Det er min antagelse, at kunstens kreative processer bedst udfoldes i en formel, restriktiv ramme bestående af et sæt spilleregler, der fungerer som benspænd og som en slags formtvang i processen. Derved forhindres dagligdagens adfærdsnormer og stereotypier gennem et kreativt flow.

I teatret er masken et arketypisk eksempel på benspænd. Masken er en teatral form, som begrænser ansigtsmimikken. Samtidig begrænser masken spilleren til at henvende sig frontalt til tilskueren, og det betyder yderligere en begrænsning af samspillet og i det hele taget orienteringen på scenen. Spilleren kan ikke se til siden og slet ikke vende sig, og det betyder naturligvis en markant obstruktion af bevægelsesmuligheder. Til gengæld udvikles en mere kropslig og ofte frontal kommunikation, hvor spilleren er meget afhængig af instruktøren til at vejlede og dirigere. Ofte siger man, at spilleren er "besat" af masken, og antyder altså hermed et flow, som ligger ud over subjektets kontrol og intentionalitet. Masken skaber en obstruktion (og har selvfølgelig også mange andre funktioner), som er forbundet med teatermediet, men der findes naturligvis også tværmediale obstruktioner. Fx findes der indenfor alle kunstarter *speed*-opgaver, dvs. opgaver som skal løses hurtigere, end det egentlig er muligt, og som tvinger deltagerne til ikke at reflektere over hensigten med, hvad de gør.

En række kunstnere har i de sidste 10-15 år fokuseret på den "formelle tvang" og gjort den til genstand for eksperimenter, fx Dogme 95. Herved bevæger man sig delvist væk fra en fokusering på værkets indholdseffekt og dermed "fortolkningstvangen" – som Susan Sontag i 1964 opfordrede til, idet hun efterlyste en såkaldt erotisk interaktion med kunsten (Sontag 2009). Denne forrykkelse af fokus betyder en forøget interesser for processen og dens særlig kreative form.

De valgte restriktioner aflaster subjektet (Lehmann 2008) og bringer processen ud af et felt for tavs viden i form af de regler, som kan være både mærkværdige, tilfældige og provokerende. Spilleregler, som har karakter af afbrydelser eller forstyrrelser, skaber en iscenesat ukontrollerbar situation, hvor subjektet sættes på prøve, bliver sårbart og "menneskeligt", og som åbner for det uudsigelige eller uventede. Benspænd skaber en autenticitetseffekt og en rensende effekt i forhold til kulturelle stereotypier.

Vi skal se på nogle eksempler på begrænsninger i den kunstneriske proces[1]. De er mere eller mindre tilfældige, men peger dog på forskellige mediale benspænd i forhold til form, gruppekultur, rum, bevægelse, improvisation og diskurs. Man kunne givet finde på mange andre eksempler i og med benspænd ofte har arbitrær karakter (se fx Christoffersen 2011). Ikke desto mindre mener jeg, man kan udpege nogle principper, som er karakteriserende for bespænd: ubalance, modsætningernes sammenstød og overførsel af fremmedelementer fra et felt til et andet[2].

Benspænd i kunstneriske processer

Formelle benspænd

OuLiPo (Laboratoriet for potentiel Litteratur),

1) Se i øvrigt Elster 2000, som omhandler den såkaldte "Constraint Theory", der tager udgangspunkt i begrænsningen som vejen til frihed.

2) Jeg er her inspireret af Barba (1994), som fremhæver disse tre organiske principper som genkomne i en ekstradaglig energetisk scenisk adfærd.

oprettet i 1960, arbejder med forhindringer og kreative tvangsregler, som ubetinget må følges. Eksempelvis skal den samme hændelse fortælles på 99 forskellige måder, eller en roman skal skrives uden bogstavet e (se Kyndrup 2002). Betydningen bliver et resultat af disse regler og frembringes af subjektet, som vælger disse regler. Der opstår ikke en dybde eller indholdstransparens, men en transparens mellem værket og den skabende proces og de principper, som forfølges. Processen bliver en handling mellem den kunstner, som lader sig rammesætte af spilleregler og værket. Det bliver en kombination af en afprøvende, eksperimenterende dimension og en refleksiv, selvkritisk dimension: Kunsten som en transparent laboratorievirksomhed. Værket er altså ikke affødt af en indholdssubstans, som har sat sig igennem i den skabende proces, værket bliver derimod en forhandling med de pågældende spilleregler.

Benspænd i den kollektive proces

Odin Teatret (1964-) er en teatergruppe og har defineret sin grundlæggende begrænsning som de relationer, som gruppen udgør. Teatret har fra tid til anden placeret sig i en usædvanlig begrænset situation, hvor det ikke har kunnet opføre sine forestillinger. Det har tvunget teatret til at udvikle kontaktflader til omverdenen ud over det at spille og opføre teater: pædagogisk virksomhed, filmarbejde, forlagsvirksomhed, seminarer, gæstespil, byttehandel, hvor man udveksler identitet med en anden kultur, festuger og interferensprojekter, hvor man undersøger gensidigt indgribende virksomhed mellem teatret og mindre miljøer. Fx gennem udveksling af træningsprincipper mellem Odin Teatret og en håndboldklub. Alle disse aktiviteter er udviklet af en mere eller mindre villet begrænsning af teatermediet. Odin Teatret har mange eksempler på mere konkrete begrænsninger, som er selvvalgte eller påførte sceniske problemer. I forbindelse med *Oxyrhyncus Evangeliet* (1985) bemærker Barba:

> *Gennem årene var jeg blevet klar over, hvor vigtigt det er at skabe nogle næsten umulige arbejdssituationer for at fremkalde løsninger, som ikke automatisk gentager gamle manerer både hos skuespillerne og mig selv. Den første forhindring, jeg skabte denne gang, bestod i at reducere spillerummet til en korridor, som ikke var mere end en meter bred. Skuespillerne begyndte så at snyde ved at gå lidt udenfor denne stribe. F.eks. hvis de mødtes eller skulle gå forbi hinanden. For at bekæmpe snyderne løftede jeg dette smalle spilleareal en meter over gulvet, så det blev en slags bro. (Barba 1998, s. 164).*

Odin Teatrets begrænsninger retter sig både mod en udvidelse af teaterkulturen og mod selve gruppen som forudsætning for en kontinuerlig revitalisering. Gruppen, som er flersproget, har altid måtte begrænse sit sproglige udtryk til fordel for et musikalsk, rytmisk eller kropsligt udtryk. Man har opsøgt kodificerede danse og teaterformer – specielt asiatisk klassisk teater – som en inspirerende begrænsende form, fx som ubevægelighed. Teatret har brugt stylter til at skabe en reel usikker position. Teatret har de senere år på forskellig vis indarbejdet forstyrrende fremmedelementer i deres forestillinger. I *UrHamlet* (2006), som blev opført på Kronborg med omkring 100 medvirkende, blev den stiliserede forestilling brudt, i og med at en gruppe på 30-40 fremmede (unge skuespillere fra forskellige lande) intervenerede og slog sig ned på scenen, hvor de "lever" ved siden af hovedhistorien om Hamlet. Odin Teatret har også indført "fremmede" i gruppekulturen som brasilianeren, candomble- og balletdanseren Augustor Omule, der medvirker i forestillingen *Andersens Drøm* (2004) om H.C. Andersens, hvor han kropsliggør dennes *fremmedhed* eller anderledeshed. I *Det Kroniske Liv* (2011) er den biologiske begrænsning (i forhold til tid og alder) en central spilleregel.

Benspænd i rummet
Hotel Pro Forma (1985) er ledet af Kirsten Dehlholm og er et teater uden ensemble. Hver forestilling etableres på basis af unikke spilleregler, hvor teatrets udgangspunkt redefineres. Udgangspunktet kan være et rum, et tema, lyset eller skuespilleren (den optrædende). Det betyder, at der skabes en række rammer og spilleregler for processens organisering.

> *I vores tid bliver vi hele tiden udsat for så mange informationer og desinformationer, og jeg bliver meget let forvirret. For at kunne holde rede på mine tanker er jeg nødt til at holde en streng orden i det fundamentale sceneri. (...) Jeg arbejder altid ud fra et sæt spilleregler, som jeg sætter for mig selv. I princippet kan alt jo lade sig gøre, men det er fundamentalt vigtigt at have en begrænsning, en ramme, at spille med og imod. De forskellige rum giver i sig selv et sæt spilleregler i kraft af deres arkitektoniske indhold (Dehlholm 1995).*

Det valgte rum vælges således ikke, fordi det besidder en central essens, men fordi det skaber fysiske og optiske spilleregler og formelle rammer. Valget af rum, særlige performere, objekter, lokaliteter eller begivenheder begrænser mulighederne. I *Hvorfor bliver det nat, mor?* (1989) er performerne begrænset i deres udtryk, fordi de ligger på gulvet; og tilskuerne begrænses i deres perception i og med, at de ser ned på performerne fra en balkon. Disse begrænsninger i den kommunikative relation skaber derved en række nye muligheder.

Benspænd i improvisationer
Ann Bogards viewpoint-teknik drejer sig om improvisation i rum i forhold til strukturer og bevægelsesregler. Der er forskellige parametre: Kinæstetisk respons, tempo, varighed, repetition, form, gestus, arkitektur, relationer i rum og topografi.

Den enkelte øvelse kan beskrives som en meget formel struktur, som begrænser deltageren på forskellige måder. Med malertape laves fem baner med en stol i hver, og på stolene sidder deltagerne, som ser lige frem med et neutralt ansigtsudtryk. De må kun handle og reagere på en impuls fra de andre. De kan se til højre eller venstre, rejse sig eller sætte sig, gå frem til banens forkant eller tilbage til stolen som reaktion på en impuls. De må kun udføre en handling ad gangen og skal derefter standse, til der kommer en ny impuls. Tempo, rytme og fx skridtlængde kan variere.

Det, som jeg opfatter som det centrale, er, at spillerne reagerer på impulser og altså så at sige er fritaget for at "spille" eller imponere et publikum. Den enkelte er fokuseret på impulserne, som i løbet af øvelsen kan ændre karakter således, at man reagerer på helheden. Pludselig går alle frem, ser til højre eller sætter sig. Eller en står op og alle andre sidder etc. Herigennem udvikles en næsten musikalsk komposition baseret på rytme, gentagelser, skift i fokus på den enkelte eller på helheden.

Benspænd i dans
Palle Granhøj, som er leder af Granhøj Dans, har i tyve år benyttet obstruktion af dans som teknik til at skabe omkring 20 nye koreografier og forestillinger. Metoden kan kort beskrives: Danserne laver et bevægelsesforløb som fastlægges. Det kan være et hop, en lyd, en hånd, der rører ansigtet, og måske et fragment fra en kærlighedssang. Materialet skal kunne gentages uden stop, dvs. der skal laves en overgang fra slutningen til begyndelsen. Herefter kan en partner obstruere danseren, som gennemfører sin sekvens, selvom han forhindres ved, at fx en arm holdes tilbage eller et ben fikseres. Det betyder, at dele af partituret så at sige reduceres i udtrykket så meget, at danseren til sidst er i ubevægelighed og danser partituret med fx med øjnene så partiturets muskulære og sensoriske energi bevares.

> *Danseren laver et materiale, som kan gentages, som måske varer 15 sekunder eller et halvt minut, og så gentager man det og gentager det. Samtidig med at man gentager det, kommer der en obstruktør ind. Obstruktørens fornemste opgave er, at han ikke må gøre sådan, at dansen stopper. Hvis dansen stopper i sin bevægelse, er det obstruktørens fejl. Så er det obstruktøren, der har gjort for meget. Så det vil sige, at han eller hun skal være utroligt indfølende, indlevende, fordi det er voldsomt svært i et materiale at få taget en arm væk, det er faktisk ualmindeligt svært, meget meget svært (Granhøj 2011).*

Obstruktions-teknikken er et spørgsmål om balance mellem for lidt og for meget benspænd. Flowet må ikke bremses, og danseren må kunne gennemføre dansen delvist, enten som en indre mental dans eller som en ydre fysisk dans. Teknikken forrykker fokus fra koreografien som en struktur til danserens personlige "besvær" med at gennemføre dansen. Det skaber en vigtig autenticitetseffekt.

Benspænd i diskursen

Kunstgruppen Superflex' kontrakt med Det Kongelige Teater, marts 2007, er i al sin enkelthed en begrænsning af teatrets diskurs i perioden fra 1. – 31. marts. Man må ikke benytte ord som "Teater, skuespiller, forestilling, scene, instruktør, billet, spille, prøve, premiere, publikum". Ifølge kontrakten vil misligholdelse af aftalen "kræve erstatning, kræve godtgørelse, herunder for krænkelse af rettigheder". Tvist afgøres ved domstolen. Konceptet søger gennem en begrænsning at afnormalisere teatret og dets arbejdssprog. Kontrakten skaber nye relationer i kraft af værkets afstandsskabende effekt, som betyder, at det dagligdags fortolkes i en ny diskurs. Konceptet stiller spørgsmål ved en individuel autonomi ved at vise, hvordan arbejdssproget er påhæftet bestemte regler for acceptabilitet, visse værdier og sandhedsregimer, der regulerer relationer i processen. Værket fokuserer på arbejdsregler og principper som "ubevidste talemåder" og konstruktioner. Der er altid en kamp og en konkurrence mellem forskellige diskursformationer, som rummer eksklusionsprocedurer, som ikke blot udelukker temaer, ideer, argumenter og talemåder, men som også producerer selvfølgeligheder, afvigelser, anormalitet og ufornuft. Diskurser etablerer dermed magtforhold, hierarkier og positioner. Superflex "nedbryder" en kontinuitet, progression og autonomi i processen. Den diskursive fornyelse er med til at iscenesætte og synliggøre den daglige praksis som styret af spilleregler.

Benspænd skaber flow

Benspændsregler skaber rammen for det potentielle og faciliterer en skabende proces. Det, jeg ser som en central pointe, er, at spilleregler er variable og kontingente i deres begrænsninger (som fx en deadline). De nødvendiggør en reaktion, som er umiddelbar handling og dermed skabes en autenticitetseffekt, som er udviklende for en personligheds- eller gruppekultur.

Det karakteristiske for kreative processer er, at de rummer en forstyrrelse af en given struktur og derved skaber et ustabilt moment uden kontrol. Benspænd skaber en form for uorden, hvor tilfældet (konstruerede eller uforudsete), misforståelser, fejl eller materialets genstridighed spiller ind i processen. Benspænd fungerer i æstetiske og organisatoriske relationer. Overordnet kan man sige, at de skaber en balance mellem det flowfremmende og det flowbremsende.

Flow-begrebet sigter på en særlig dynamik i processen i forhold til såvel relationer som i bearbejdningen af et givet materiale. I kraft af spilleregler (rammen, opgaven) skabes en intensiveret tilstand af koncentration, engagement, og involvering. Ikke mindst fordi givne spilleregler forstået som benspænd rummer en risiko for at fejle. Det ligger så at sige i sagens

natur, i og med at benspænd tvinger deltageren væk fra kendte og afprøvede metoder. På den ene side har opgaven en fasthed og klarhed, på den anden side ved man ikke, hvordan resultatet vil falde ud. Opgaven er en balance mellem udfordring og kompetence og en rekombination mellem kendt og velkendt. Flow kræver udfordring, indsats og risikovillighed og dermed et brud med det rutineprægede. Det minder om den oplevelse, man kan have i forbindelse med fx skiløb, hvor man befinder sig lige på grænsen til at miste kontrol. På den blå nedfart udfordres man ikke, og det bliver lidt kedeligt og uden flow, fordi man tænker på alt muligt andet; på den røde nedfart får man måske ind i mellem lidt for meget fart på, men bevarer alligevel flowet. På den sorte nedfart bliver man bange og stopper op, så man mister flowet.

Flow-oplevelser er afhængige af, at man har en forestilling om en meningsfuld retning for processen: at opgaveløsningen vil skabe en indsigt og i sig selv være en oplevelse, som skaber koncentration, balance mellem udførelsen og forventningerne og mellem dionysisk kaos (mangel på kontrol) og appolinsk orden i form af regler og rammer (fx opgavens krav og passende *deadline*).

Flow forudsætter en affirmativ tilgang til processen og den konkrete handling. Det er derfor centralt at have blik for de forhold, som bremser flowet (træthed, usikkerhed, manglende koncentration, manglende fokus). Man kan sige, at det er opgavens obstruktive karakter, dvs. dets risikokarakter, som tvinger til at fastholde flowet.

Samtidig rummer flowet også et refleksivt element, som foregår i særlige evalueringssessions undervejs eller efterfølgende, men som en del af flowet.

Flow skaber et rum for anderledeshed, som kan være et mål i sig selv eller en del af processen og oplevelsen af flow som spændingsfyldt, ekstatisk, grænseoverskridende og risikobetonet og "ex-centrisk" adfærd. Det kan beskrives som et subjekttab (*jouissance,* med et Lacan-begreb, svarer til en hengiven sig til *det reale* (se Christoffersen 2007)), men altså i en stram rammesætning. Der er tre principper, som karakteriserer benspænd:

Benspænd skaber ubalance
Ubalancen er en del af det kreative benspænd, som er umiddelbart før det endelig fald og det totale tab af kontrol. Faldet eller uheldet (fejlgrebet) refererer både til kunstens fald og kunstnerens skrøbelighed, udsathed og fejlbarlighed. Faldet er en teknik, en nødvendighed og en tilfældighed i kunsten. Man kan falde til, i betydningen at man indordner sig de omgivende strukturer, eller man kan falde fra, i betydningen at man opgiver eller modsætter sig omgivelserne og bliver en frafalden. I ubalancen kender man ikke udfaldet.

Benspænd skaber sammenstød
Hvis man lader modsætninger støde sammen såsom stor/ lille, langsom/hurtig, perfekt/ uperfekt, kendt/ukendt skabes en overraskelseseffekt. Grotesken, vitsen eller omvendingen benytter sådanne grundprincipper. Sammenstødet skaber en sensorisk reaktion.

Benspænd skaber overførsel
Metaforen, eller montageteknikken hvor to forskelligartede billeder sammenstilles, er en overførsel mellem to felter, hvor der sker en gensidig påvirkning: fx alderdom som "livets aften", hvor man kan tale om en analogi mellem alder og dagens udvikling, eller man kan tale om en omvending som "dødens brudeseng". Princippet benyttes i såkaldt genbeskrivelse, remediering (overførsel fra et medie til et andet) eller kreativ oversættelse eller undersættelse, som dyrkes i udstrakt grad i et netmedie som *youtube*.

Ubalance, sammenstød og overførsel skaber forrykkelse af det normale dagligdags mønster, gennem perspektivskift, sats, afprøvning og begrænsning. De tre principper drejer sig alle om

processens paradoksalitet: man skaber fremdrift ved at gå tilbage, man skaber nytænkning ved at forbinde ikke-sammenhængende elementer, og man skaber kreativ orden gennem ubalance.

Benspænd skaber "god anderledeshed"

De tendenser, som jeg har beskrevet i forbindelse med en række kunststrategier, fik i Danmark et markant udtryk med det såkaldte dogmemanifest (1995). I lighed med de skitserede strategier handlede disse om at vælge en række spilleregler, hvis formål var at obstruere den såkaldte hollywood-model for filmkultur og fortællemåder og at genskabe en kreativ proces i filmoptagelsen. En række dogmefilm vidner faktisk om, at det lykkedes at forny relationen mellem skuespiller og instruktør, blandt andet ved at gøre optagelserne mere improviserende og derved engagerende for skuespillerne. Filmen *De fem benspænd* (2003) viser med tydelighed, hvordan relationen mellem procesledere (her Lars von Trier) og instruktøren (her Jørgen Leth) kan rammesættes som en kreativ proces baseret på en række obstruerende spilleregler for processen.

Benspænd er medvirkende til at forstyrre en etableret rutine, og jeg ser en analogi til den kreative læringsform, som Thomas Ziehe (2004) foreslår. Det centrale udgangspunkt er en erkendelse af, at den frigørelsespædagogik, som var dominerende i 1970erne, ifølge Ziehe ikke er optimal og nærmest en barriere. Ziehe nævner i forbindelse med "fri dans", at det, der kommer ud af denne, er kropslige stereotypier, som børnene kender og holder af. Han foreslår i stedet, at der indføres en form for anderledeshed, ved fx at bede hvert barn tegne er cirkel omkring venstre fod og følge den regel, at de i dansen ikke må flytte foden fra cirklen. Hvis børnene spørger om hvorfor, er svaret: "bare gør det, det er en regel". I kraft af denne obstruktion opfinder børnene nye trin og gør sig fri af stereotypier. I stedet for naturlighed indfører Ziehe således en kunstighed som modtræk mod det, han karakteriserer som overinformation, manglende nysgerrighed, behov for på forhånd at kende resultatet af en proces, og at være afhængige af at kunne se en personlig relevans og genkendelighed med en proces. Ziehe kalder det en tendens til egocentrisme, som han finder forskellige variationer af, hvor subjektet ser verden ud fra sig selv og "nægter " at udveksle perspektiver. Egocentrismen forstærkes af det, Ziehe kalder identitets-diskursen, hvilket kort sagt handler om fokuseringen på tilhørsforhold, kulturel baggrund, etnicitet etc. Han mener det er vigtigt at gå en anden vej, som han kalder decentrering og som fører til erkendelse af forskelligheder: mellem subjektets ind og ydre verden, den indre verden og den ydre sociale, mellem forskellige subjekters måder at betragte verden på. Opgaven for læring bliver her at obstruere selvfølgeligheder og (indbildte) visheder via kunstighed og den arbitrære regel, som betyder, at man ikke behøver at have samme identitet hele tiden. Kort og godt kan der udveksles perspektiver. Som Eugenio Barba udtrykker det, så kan man i stedet for rødder fokusere på rodløsheden (Barba 2011: *At erobre anderledeshed*, film af Erik Exe Christoffersen). Ziehe sammenfatter perspektivet for læring gennem god anderledeshed som:

> *At man kan vise sig selv uden at udstille sig. At man kan komme på afstand af hinanden uden at lukke sig selv inde. At man kan konkurrere med hinanden uden at snyde. At man kan give sit samtykke uden at blive fornærmet. At man kan give hinanden noget uden at blive forlegen. (Ziehe 2004, s. 80).*

Ziehes etablering af "god anderledeshed" foregår gennem en villet decentrering, en forstyrrelse af subjektet gennem benspænd, og jeg mener som nævnt, at man kan tale om analoge tendenser inden for kunst, hvor det bliver centralt at skabe fokus på begrænsende spilleregler.

Litteratur

Barba, Eugenio (1998). Interview i Rasmussen, Iben Nagel (1998): *Den blinde hest*. København: Lindhardt og Ringhof.

Barba, Eugenio (1994). *En kano af papir. Indføring i teaterantropologi*. Gråsten: Drama.

Barba, Eugenio (2010). *On directing and dramaturgy. Burning the house*. Oxford & New York: Routledge.

Barba, Eugenio (2011): Interview i *Erobringen af anderledeshed. 47 år med Odin Teatret*, film af Erik Exe Christoffersen.

Christoffersen, Erik Exe (2011). Spilleregler i projektsamfundet. Om kreative tragikere**.** *Peripeti.* særnummer om kreative processer. www.peripeti.dk.

Christoffersen, Erik Exe (2007). *Teaterhandlinger*. Aarhus: Klim.

Csikszentmihalyi, Mihaly (2002). *Flow: the classical work on how to achieve happiness*. London Rider.

Dehlholm, Kirsten (1995). Det fornemme eksperiment. Interview af Peter Øvig Knudsen. *Information.* 13.-14.5.1995.

Elster, Jon (2000). *Ulysses unbound*. Cambridge: Cambridge University Press.

Granhøj, Palle (2011). www.rehearsalmatters.org

Hermansen, Mads (2010). *Spilleregler i klassen. Læringsledelse i teori og praksis.* København: Akademisk forlag.

Kyndrup, Morten (2002). Frihedens tvang – tvangens frihed. *Passage.* 42.

Kyndrup, Morten (2008). *Den æstetiske relation*. København: Gyldendal.

Lehmann, Niels (2009). Antichrist. *Peripeti*. 12.

Lehmann, Niels (2008). Kunstfagdidaktik efter subjektet. I: Nyrnes, Aslaug og Lehmann, Niels (2008): *Ut frå det konkrete.* Oslo: Universitetsforlaget.

Nietzsche, Friedrich (1996). *Tragediens fødsel*. København: Gyldendal.

Sawyer, R. Keith (2003). *Group Creativity*. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

Sontag, Susan (2009). *Against interpretation and Other Essays.* London: Penguin Books.

Ziehe, Thomas (2004). God anderledeshed. I: *Øer af intensitet i et hav af rutine*. Udvalg redigeret af Jens Christian Jacobsen. København: Forlaget Politisk Revy.

Erik Exe Christoffersen
Lektor, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Redaktør af tidsskriftet Peripeti (2004-)

Essay

Fra utopi til metode

Fra utopi til metode

Projektet og vidensbanken Rehearsal Matters

Af Barbara Simonsen

I 2008 havde vi i Laboratoriet afsluttet en eksperimentrække, der havde afprøvet forskellige metoder til manuskriptudvikling. Vi diskuterede forskellige muligheder for en ny eksperimentrække, men besluttede først at lave noget forhåndsresearch for at finde inspiration. Vi ville lave nogle interviews med forskellige scenekunstnere, mest ud fra en ret vag ide om, at vi skulle finde ud af, hvad der rørte sig, og hvad folk havde lyst til at arbejde med.

I foråret 2011 præsenterede vi vidensbanken Rehearsal Matters – efter tre år og 32 interviews med scenekunstnere fra 11 forskellige lande. Man kan roligt sige, at vores forhåndsresearch greb om sig. Rehearsal Matters blev et selvstændigt projekt om scenekunstprocesser, best og worst practise, essentielle værdier og redskaber, drømme og drivkræfter.

Det varede ikke længe, før det gik op for os, at disse interviews havde et fantastisk potentiale. Blot fra de første 2-3 interviews kunne vi konstatere, at det var slående, hvor meget viden, man kunne hente, når man interviewede folk om noget, de *gør*. Ikke om, hvad de mener – hvad man jo ellers ofte interviewer folk om – men om deres praksis og konkrete erfaringer med det, de er allerbedst til. Og så var vi positivt overraskede over, hvor åbne de interviewede var, både om deres bedste og værste øjeblikke i prøvesalen, om deres drømme, deres kæreste ideer og deres selvkritik og revision af egne metoder gennem årene. Det var simpelthen fascinerende stof.

Da projektet således startede lidt som en overraskelse for os, blev de præcise rammer og spørgsmål fastlagt hen ad vejen. Derfor kan man også se, at de tidligste interviews er lidt mere forskelligartede end de senere. Efterhånden lagde vi os fast på 4-5 gennemgående spørgsmål, herunder den centrale triade:

Hvad er den vigtigste betingelse for, at et prøveforløb bliver godt?

Hvad er det vanskeligste problem, der opstår i en prøveproces?

Hvad ville du ændre eller afprøve i processen, hvis alt var muligt?

Herudover beder vi de interviewede om at beskrive deres metoder eller typiske prøveforløb. Vi fokuserer primært på det, der foregår i prøvesalen, men det er klart, at begrebet prøveproces opfattes forskelligt, alt efter om man arbejder med færdige manuskripter, devising eller dokumentarisk performance etc., og synsvinklen afhænger også af ens funktion som f.eks. instruktør, skuespiller eller dramaturg.

Vi spørger også som regel kunstnerne om, hvordan det gik til, at de begyndte at lave scenekunst. Det var igen en tilfældighed; et spørgsmål, der blev brugt som "opvarmning" til det egentlige interview – men som viste sig at give nogle svar, der i sig selv er både morsomme, tankevækkende, rørende og mærkelige, og som giver perspektiver på kunstnernes værker, metoder, fokus og værdier.

Valget af kunstnere til interviews indeholder også en stor grad af tilfældighed. Endda idiosynkrasi. I sit interview siger Richard Lowdon om arbejdet i Forced Entertainment, at de ofte starter ud fra "ting, de kan lide" snarere end et tema, og at værkerne således i høj grad afspejler de personer, de er. Det ville også være en fair beskrivelse af Rehearsal Matters. Hver af de tre projektledere, Isabelle Reynaud, Deborah Vlaeymans og undertegnede lavede en favoritliste af kunstnere, vi gerne ville interviewe – som enten lavede forestillinger, vi godt kunne lide, eller som vi vidste havde en interessant og unik proces, eller som vi mente havde noget spændende at sige om processer. Nogle af disse kunstnere lykkedes det at få kontakt til, andre ikke. Herudover sprang vi til, når der var chance for at interviewe nogle af de scenekunstnere, der gæstespillede på Entré Scenen, og når vi f.eks. var ude at rejse i

anden anledning, fik vi lige en interviewaftale ind i kalenderen også.

Vi vidste naturligvis fra starten, at vi aldrig kunne lave en samling, der var dækkende eller repræsentativ ud fra nogen som helst vinkel. Man ville altid kunne komme og sige, at der manglede den og den, eller at vi skulle have valgt nogle andre. Så vi fastholdt personlig nysgerrighed og tilfældighed som principper.

Vi er meget glade for de 37 kunstnere, der udgør Rehearsal Matters-samlingen, og samtidig er det ingen hemmelighed, at det lige så godt kunne have været 37 andre. Skal man tale om en profil i udvalget, kan man sige, at det f.eks. er overvejende erfarne kunstnere, vi har valgt. Det var også et valg, vi traf hen ad vejen. De erfarne kunstnere med mange processer bag sig havde selvfølgelig mere stof at tale ud fra og havde dermed også nogle meget interessante overvejelser over de essentielle spørgsmål (hvad er det vigtigste, hvad er det sværeste), der fik dem til at opsummere et langt arbejdsliv, også med aha-oplevelser for dem selv. Vi prøvede til en vis grad at dække så mange forskellige lande som muligt, men her var vi begrænsede af forskellige praktiske og økonomiske rammer. Vi ville gerne have haft flere østeuropæiske og sydeuropæiske kunstnere repræsenteret. Til gengæld var vi i stand til at interviewe langt de fleste af de valgte kunstnere på deres modersmål, og vi er ikke i tvivl om, at det giver en grad af nuancer og indsigt, som ikke ellers var kommet frem.

Utopiske undersøgelsesfelter

Projektets arbejdstitel var oprindeligt "Utopia". Vi forventede, at de svar, vi primært skulle bruge fra kunstnerne, var svarene på spørgsmålet: *Hvad er dine utopiske ønsker til prøveprocessen? Hvad ville du afprøve, hvis alt var muligt?* Det var en overraskelse for os, at flertallet af de interviewede faktisk ikke havde særligt utopiske eller radikale ønsker til processen. Primært af to årsager, tilsyneladende: Mange af kunstnerne (succesfulde og erfarne som f.eks. Eugenio Barba fra *Odin Teatret* og Richard Lowdon fra *Forced Entertainment*) svarer, at de allerede føler, at de fører deres utopier ud i livet, hver gang de starter på et nyt projekt. Så de går ikke og "gemmer" på nogen. De føler, at de gennem mange år har haft den kunstneriske frihed, der tillader dem at arbejde med det, de vil. Den anden årsag, der gør sig gældende, tror jeg, er scenekunstnernes generelle praktiske og konkrete tilgang til arbejdet. Langt de fleste af dem viste sig ikke at være særligt interesserede i den mere "filosofiske" dimension af spørgsmålet, der ville føre til det brændende ønske om noget umuligt, som var det, vi fiskede efter med vores spørgsmål. De er nok interesserede i at få drømme og ideer virkeliggjort – det er netop det, deres arbejde består af, også i deres egen beskrivelse og forståelse – men de er ikke specielt interesserede i utopiske processer, mere i konkrete og effektive processer, der kan virkeliggøre utopier.

Man kan sige, at det er tankevækkende i et teaterpolitisk og -organisatorisk perspektiv, at et ofte tilbagevendende "utopisk" ønske fra de interviewede er at få en prøveperiode, hvor alle deltagere i produktionen – skabende, tekniske, udøvende – er til stede hele tiden fra start til slut, og hvor man har en prøvesal med de rigtige dimensioner, måske endda den sal, man skal spille i, fra start til slut. Et ønske, der ofte i interviewene bliver udtrykt med et suk af længsel, fordi man har prøvet det, eller noget tæt på, men ikke særligt tit. Helt nøgternt betragtet er det da et beskedent ønske til de grundlæggende arbejdsbetingelser for produktionen af en forestilling – eller? Det kunne også være interessant at lave en lille statistik over, hvor stor en procentdel af scenekunstnere generelt foretrækker lignende arbejdsbetingelser, og hvor stor en procentdel af aktuelle forestillinger faktisk bliver produceret under de betingelser?

Selv om vi ikke fik serveret forslag til utopiske prøveprocesser på et sølvfad, så var det dog ikke, fordi vi ikke fik stof til den eksperimentrække, vi nu har igangsat i 2011 under navnet "UTOPIA-eksperimenterne". Vi tager her udgangspunkt i nogle af de mange mysterier, paradokser og grænser for scenekunst i den rigdom af refleksioner, som de interviewede deler ud af, og prøver at udforske dem gennem praktiske eksperimenter.

For mig er et af de mest mystiske begreber, der gang på gang dukker op i materialet, tid. Det er måske otte ud af 10 af de interviewede, der

ønsker sig mere tid i skabelses- og prøveprocessen. Men jo mere man betragter de forskellige udsagn, jo mere mystisk bliver ideen om "mere tid". Vil de fleste altid synes i en skabende proces, at produktet kunne blive lidt bedre, hvis man havde en uge mere – en måned – et halvt år? Simpelthen fordi de oplever den skabende proces som én lang udfoldelse og udvikling, der hele tiden muliggør nye højder, nye mål, nye visioner om det perfekte, der åbner sig i det uendelige? Er den perfekte mængde prøvetid altid det, man har – og så én uge mere?

Og hvad hvis man pludselig fik forærende "mere tid" som en uventet gave? Lige på det tidspunkt i processen, hvor man synes, den mangler, og premieren nærmer sig med foruroligende hast? Hvad ville man helt præcist gerne nå? Er det altid det samme, der kræver mere tid at opnå? Er det altid den samme del af processen, der har varet for længe i forhold til den samlede mængde tid? Er man i virkeligheden blind for, at de sidste mål kun kan opnås i overgangen fra prøver til forestilling? Eller, måske det allervigtigste spørgsmål: Hvordan ved man, hvornår man er færdig?

Der er ganske få af de interviewede, der formulerer processens tidsaspekt ud fra en anden synsvinkel end ren og skær mængde – nemlig som faser. Eugenio Barba angiver ikke, hvor lang tid hans skuespillere præcist skal bruge for at gå igennem den dialektiske proces fra improvisation til fastlæggelse til den legemliggørelse, som giver udtrykket sit egentlige liv. Jo, han siger, det tager lang tid. Flere uger for én improvisation. Længere tid end kun meget mærkværdige personer ønsker at bruge på at skabe en hel forestilling! Men faserne i processen definerer tiden. Ikke omvendt. Prøveforløbet er afsluttet, når man er nået frem til den sidste fase. På den måde kan man sige, at Eugenio Barba som en af de få ikke ønsker sig "mere tid", men ved præcist, hvad han vil med "meget tid".

Palle Granhøj beskriver sin proces lidt på samme måde. Her er der blot faste tidsangivelser for hver fase. Og her er det snarere performerne, der må tilpasse sig metodens faser, idet metoden og redskaberne er så faste og styrende, at de må siges at være drivkraften for performernes proces. Men også Palle Granhøj definerer prøveprocessens varighed ud fra de faser, det er nødvendigt at gennemgå.

Og så er der Hans Rønne, der ikke ligger under for kunstnerens illusioner om alverdens modstand: "Det ville være nemt, hvis jeg siger, vi bare skal have nogle flere penge eller noget længere prøvetid eller nogle bedre lokaler, så kører det. Næ næ. Det er slet ikke det. Det er meget mere ens egen tvivl."

Et andet utopisk eller umuligt undersøgelsesfelt er berøringsfladen mellem scenekunst og film. Det synes næsten som om, scenekunsten lider af et mangeårigt ulykkeligt kærlighedsforhold til film. En forbløffende stor mængde af de interviewede udtaler, at de egentlig bedre kan lide film end scenekunst. Igen udsagn, som ved nærmere eftersyn har mystiske implikationer.

For Richard Foreman, der meddeler, at han nu som 71-årig (interview 2009) skifter helt fra teater til film, svarer filmlærredet på en måde til det område i scenerummet, han altid har fundet problematisk: den "tynde zone" mellem scene og sal. Richard Lowdon mener, at hvis det havde været nemmere at få fat i kameraer, dengang han og kollegerne i Forced Entertainment startede på teaterstudierne, så ville de nok alle sammen være blevet filmskabere i stedet for. For i virkeligheden brød de sig ikke særligt meget om teater. Laurent Chétouane drømmer om at lave en film i teatret med skuespillere eller dansere, der har fået "filmteknikken ind i kroppen", så de kan skabe en film på stedet, på scenen. Soheil Parsa fra Modern Times Stage Company søgte ind på teaterskolen, fordi han så Charlie Chaplin's Modern Times i biografen i Teheran og blev fuldstændig bjergtaget. Men han har aldrig lavet film.

Hvad er det tiltrækkende for mange scenekunstnere ved filmens æstetik, metoder og redskaber? Grænserne mellem film og teater er endnu et umuligt og mystisk felt at afsøge i Laboratoriet.

Vi håber, at Rehearsal Matters-vidensbanken både for os og andre vil kunne kaste mange flere ideer, eksperimenter, fornyelser af praksis og aha-oplevelser af sig i løbet af de næste mange år. Med renter og renters rente.

Essay

A Secret Art of Rehearsal

A Secret Art of Rehearsal?

www.rehearsalmatters.org som inspirerende ressource

Af Niels Lehmann

Findes der en fællesnævner for alle slags teaterprøve? Eller formuleret i forlængelse af den tænkning om performerens særlige kunstart, som Eugenio Barba og Nicola Savarese har introduceret: Findes der "a secret art of rehearsal"? Kan man med andre ord uddestillere nogle centrale principper, der gør sig gældende for enhver teaterprøve, lige meget hvilken æstetik der end måtte være på færde?

Spørgsmål af denne type får man lyst til at stille, når man besøger hjemmesiden *www.rehearsalmatters.org,* der er en relativt ny hjemmeside skabt af Laboratoriet ved Entréscenen. Hjemmesiden er et work in progress. Udvalget af scenekunstnere virker stadig en anelse arbitrært, men der er en hel masse godt materiale om den teaterprøve, som ifølge hjemmesidens navn gør en forskel. En række af de toneangivende scenekunstnere i samtiden bliver præsenteret: Richard Foreman, Wayne Traub, Eugenio Barba, Heiner Goebbels, Kirsten Dehlholm, Annette Arlander, Richard Lowdon, etc. Det er et stort fortrin, at kunstnerne får lov til selv at præsentere deres synspunkter i fokuserede interviews, ligesom det er en klar fordel, at hjemmesiden indeholder links til andre sider, hvor man kan få smagsprøver på de respektive kunstneres produktioner.

Interviewene kommer temmelig vidt omkring, men målet er først og fremmest at få belyst prøvesituationen. Alle scenekunstnere bliver således spurgt om deres tilgangsvinkel til prøven, og man får derfor mulighed for at overveje forskelle og ligheder mellem de respektive bud på, hvordan forestillinger bør forberedes. Som materialet fremstår nu, fremkommer det mig meningsfuldt både at forsøge sig med et negativt og et positivt svar på spørgsmålet, om der gives et fælles fundament under kunsten at prøve, der gør det muligt at formulere en teaterprøvens teori.

Tavshed og heterogenitet

Især to forhold modarbejder en bestræbelse på at skabe en generel teori om teaterprøven med udgangspunkt i *www.rehearsalmatters.org.* Dels er kunstnerne forbløffende tavse om deres kreative grundprincipper, når det kommer til stykket, dels synes feltet at være for disparat og mangfoldigt til at gøre det muligt at uddestillere grundprincipper, som alle kan samles om.

Tavsheden er unægtelig påfaldende i betragtning af, at hjemmesidens emne grundlæggende er teaterprøven. De mange scenekunstnere har rigtig meget at sige om emner såsom, hvilken teateræstetik de foretrækker, hvilken slags teater de ønsker at lave hver især, hvilke typer af performere der kræves for at lave netop deres form for teater, og hvilke idealer de ønsker at skabe teater ud fra. Men når det kommer til konkrete tiltag, metoder, og produktionsprincipper med henblik på at indløse idealerne, bliver de overraskende tavse.

For nogens vedkommende giver tavsheden på en måde god mening. Fx anser Richard Lowdon fra *Forced Entertainment* sig selv for at være en skeptiker, hvad angår muligheden for at formulere og forfølge bestemte metoder. Gruppens grundprincip er simpelthen: "Gå ind i et rum og gør noget". På baggrund af denne grundholdning er det egentlig bare konsekvent, at han ikke har det store at sige om, hvordan teater bør laves, og derfor må nøjes med at svare på spørgsmålet om, hvad det vigtigste er, med en ironisk bemærkning: "Lots of coffee!". Men selv mere artikulerede kunstnere som fx Heiner

Goebbels har faktisk ikke det store at sige angående teaterprøvens væsen. Det tætteste, han kommer på definitioner, er en inddeling af prøveperioden i tre grundlæggende faser: en første, der gerne skal ligge et år før forestillingen og anvendes til ren improvisation; en anden, der gerne skal gennemføres et halvt år før forestillingen, og som bør indeholde en mere kontrolleret eftersøgning af forestillingens struktur; og endelig en tredje, der leder frem til den endelige forestilling. Det spøjse er imidlertid, at Goebbels ikke har noget som helst at sige om, hvordan han organiserer prøverne i disse tre faser, og hvilke kreative principper der styrer arbejdet.

For en sikkerheds skyld skal jeg nok tilføje, at konstateringen af den udbredte tavshed angående prøvernes karakter ikke er ment som en kritik af scenekunstnerne. Man må formode, at der er en styrtende masse *tavs* viden i spil, og at principperne bag prøveforløbene blot er så selvfølgelige for de involverede kunstnere, at det ikke virker nødvendigt at formulere dem. Pointen er imidlertid, at tavsheden gør det meget vanskeligt at foretage egentlige sammenligninger og på den baggrund formulere centrale principper på prøven. Med henblik på en eventuel version 2.0 af *www.rehearsal.org* ville det være værd at overveje, hvordan man kan få lokket scenekunstnerne mere til truget. For at fremdrage den tavse viden kunne man også forestille sig, at man adderede feltstudiebaserede analyser af de respektive produktionspraksisser lavet af personer med et *udefrakommende* blik på de kreative processer. Som hjemmesiden fremstår nu, må man nøjes med at konstatere, at tavsheden – trods den ærværdige intention om at synliggøre produktionsmetoderne – stadig regerer og gør et forehavende om at uddrage principper til en generel teori om prøvens karakter nærmest umuligt.

Den anden vanskelighed for dette forehavende hidrører fra den anselige heterogenitet, der kendetegner feltet af scenekunstnere, og som kommer til syne på mange forskellige niveauer. Richard Lowdon understreger kollektiviteten, mens en anden Richard (nemlig Foreman) insisterer på at være en altkontrollerende instruktør. Annette Arlander hævder, at alt må begynde med et eller andet inspirerende materiale, mens Wayn Traub argumenterer for, at en god forestilling fordrer et veldefineret indstiftende koncept. Heiner Goebbels siger: "begynd altid med en tekst!", mens Kirsten Dehlholm foretrækker at begynde med billeder. Osv., osv. Denne heterogenitet synes næsten at gøre positionerne inkompatible, og læser man sig igennem interviewene på *www.rehearsal.org,* er det mest slående formentlig den enorme pluralisme, der er på færde. Lige meget hvilket princip, man forsøger at forfølge, synes der altid at være en scenekunstner, der favoriserer det modsatte princip.

Også pluralismen synes umiddelbart at pege på, at en bestræbelse på at formulere en generel teaterprøveteori er et dødfødt projekt. Men hvis en altomfattende teori synes at være en kimære, kunne man måske forsøge sig med en devaluering af de høje forventninger og i stedet spørge, om der da ikke i det mindste gives en mulighed for at formulere teorier med udsagnskraft for forskellige traditioner.

Dekonstruktion af traditionsmodsætninger

En sådan bestræbelse kunne tage udgangspunkt i en bestemt velkendt modsætning. Jeg tænker på den distinktion mellem dramatisk og postdramatisk teater, som Hans-Thies Lehmann har indført, og som slæber et stort antal underliggende modsætningspar med sig: tekstbaseret vs. forestillingsbaseret teater, repræsentation vs. præsentation, narrativitet vs. atmosfære, kohærens vs. fragmentering, instruktørkontrolleret vs. kollektivt teater, forståelse vs. oplevelse, osv. osv.

Det tjener *www.rehearsalmatters.org* til ære, at man netop ikke har anvendt en sådan distinktion (eller for den sags skyld andre lignende distinktioner) som organiserende princip. Derved slipper man nemlig uden om at sætte scenekunstnerne i båd på forhånd. Ikke

desto mindre er modsætningen virksom i visse af selvfremstillingerne, og man kunne på den baggrund stille det spørgsmål, om det ikke lader sig gøre at formulere to forskellige tilgangsvinkler til produktionen af teater med udgangspunkt i en adskillelse af den dramatiske og den post-dramatiske teatertradition. En sådan skandering kunne formentlig hjælpe os lidt på vej, men jeg er alligevel ikke sikker på, at den egentlig fungerer klargørende, når det kommer til stykket. Af to grunde.

For det første er der det indlysende problem, at der på begge sider af distinktionen ikke ligefrem hersker enighed om hvilken øvepraksis, der må følge af de æstetiske idealer, der bærer de to søjler af modsætningspar. Nogle instruktører i det tekstbaserede teater arbejder med improvisation, mens andre ikke gør. Nogle grupper, der arbejder ud fra et tekstgrundlag, fokuserer mere på skuespillerens rolle end andre; nogle grupper insisterer mere på scenebilledet end andre og så fremdeles. Og man kunne sige noget tilsvarende om scenekunstnere, der (måske) kan siges grundlæggende at arbejde ud fra den anden side af distinktionen. Nogle eksperimentelt orienterede grupper tager udgangspunkt i en bestemt atmosfære, andre i bestemte materialer. Nogle grupper lader nye medier styre meget af processen, mens andre mere sværger til det særegent teatrale – og så fremdeles.

For det andet har modsætningen det med at dekonstruere sig selv, hvis man undersøger modsætningsparrene lidt nærmere i stedet for blot at hypostasere dem. Vi har således "traditionelle" instruktører, der arbejder med fragmenterede tekster (eller fragmentering af tekster), med atmosfære og med præsentationelle elementer som fx et performerniveau bag ved (eller foran) rollerne. Omvendt er dyder, som umiddelbart forbindes med det dramatiske teater også hyppigt i spil i det post-dramatiske teater. Vi har fx allerede set, at Richard Foreman insisterer på at have kontrol over alting i processen og altså arbejder som en "klassisk" gudeefterlignende instruktør; at Wayne Traub arbejder meget konceptuelt og tillige med en meget stringent form for kohærens; og at Goebbels (og Richard Foreman for den sags skyld) ønsker at begynde med en tekst – også selvom deres teater ikke ligefrem ligner "almindeligt" proscenium teater særlig meget.

Følger man disse opløsningstendenser til dørs – og jeg er tilbøjelig til at tro, at de også vil gøre sig gældende i forhold til eventuelle andre modsætningspar, man måtte forsøge sig med for at dele landskabet op – bliver man nok nødt til at konkludere, at det heller ikke er muligt at skandere feltet med udgangspunkt i de to traditioner og bringe dem på hver deres fællesnævner. I stedet ledes man til det langt mere pluralistiske synspunkt, at de respektive produktionsstrategier er dialektisk forbundne med de produktioner, de sigter imod. Hvis hver forestilling kalder på bestemte produktionsstrategier, og hver produktionsstrategi omvendt "kalder på" bestemte forestillinger, bliver konsekvensen, at man må antage, at der gives en produktionsstrategi for hver forestilling.

Længere fra en idé om en enhedslig teori om teaterprøven kan man ikke komme, og synspunktet understøttes faktisk af flere af de scenekunstnere, der optræder på *www.rehearsalmatters.org* (måske mest eksplicit af Annette Arlander og Richard Lowdon), når de understreger, at metoden altid er ny og må bero på det helt konkrete materiale, som forestillingen skal generes på baggrund af.

Generalisering til en teori om kreativitet som mulig udvej

Men måske gives der alligevel en mulig vej for bestræbelsen på at finde enhed i mangfoldigheden. Måske kunne man faktisk følge samme spor, som Eugenio Barba og Nicola Savarese, der som bekendt overvinder forskellen mellem de forskellige skuespiltraditioner ved at generalisere teorien op til niveauet for det sceniske bios, altså et niveau der handler om de grundlæggende love for den sceniske krops bevægelser. For en teori om teaterprøven kunne et

tilsvarende niveau måske findes i en teori om kreative processer eller den kreative indstilling som sådan. Måske.

En sådan teori kunne hente hjælp i den psykologiske litteratur på området, og ikke mindst Edward de Bonos idé om en horisontal eller lateral tænkning kunne vise sig nyttig i sammenhængen.

For Edward de Bono er hovedpointen, at kreativitet fordrer en helt anden måde at anvende vores kognitive ressourcer på end den, vi normalt betjener os af. I en vertikalt orienteret tænkemåde handler det om at undgå fejltagelser ved at analysere og kritisere foregående antagelser og på den baggrund opstille en kausallogisk og lineær argumentation. På den måde håber man at kunne gå den lige vej til det mål, man har sat. En lateral (sideværtsorienteret) tænkning er denne tænkemådes absolutte modsætning. I lateral tænkning handler det om at kunne få øje på muligheder og alternativer i det forhåndenværende, og til dette formål fordres der ikke-lineære og ikke-kausale spring i tanken. Her er omvejen og mangfoldigheden i højsædet.

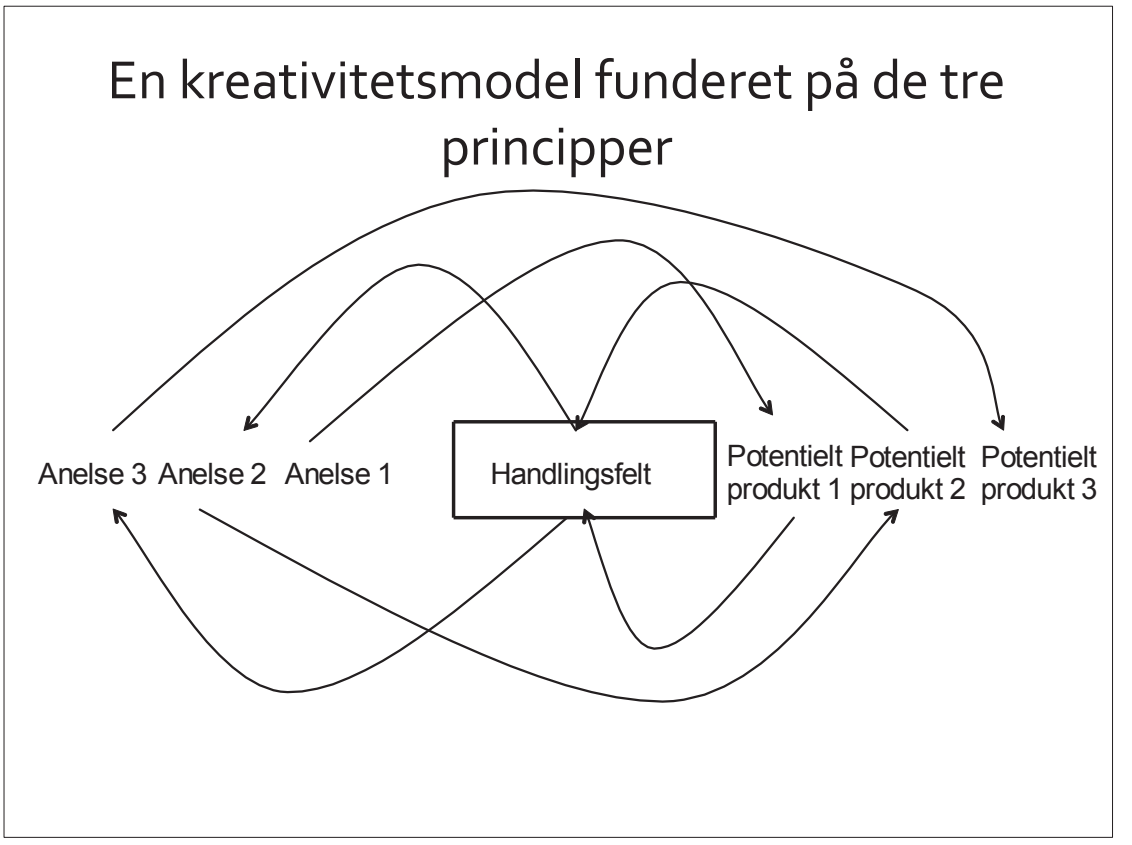
Følger man Edward de Bono på vejen til en lateral tænkning, lader det sig gøre at fremskrive tre grundlæggende principper for den kreative indstilling. Lateral tækning er nemlig ikke ensbetydende med fuldstændig kaos. Også den har sine indbyggede logikker, og disse kan ekspliciteres. Jeg er tilbøjelig til at sammenfatte logikkerne i tre grundlæggende principper, og det er interessant, at de alle bekræftes af nogle af de scenekunstnere, der optræder på *www.rehearsalmatters.org*.

Det allermest grundlæggende for den kreative indstilling er formentlig princippet om affirmation. Ifølge dette princip, som man ikke mindst kender fra improvisationsteatret, gælder det om at sige ja til alle impulser. Kritik er bandlyst, og enhver tendens til at indtage en fordømmende holdning over for muligheder er out, fordi den er ødelæggende for tilblivelsen af alternative ideer. Hvis nogen i en improvisation siger "Her på månen kan vi lide grøn ost", ja, så befinder vi os på månen, og vi ved tillige allerede, at månebeboere kan lide grøn ost. Mest prægnant formuleres dette princip formentlig af gruppen *Monstertruck* (hvis interviewtekst er én af de få, der kun foreligger på engelsk): "We are trying to avoid all forms of hierarchy. We don't divide our ideas into good and bad. We refrain from determining something as a good idea because we have worked on it for 10 hours and something else as a bad idea because it appeared out of drunkenness".

Den grundlæggende affirmative holdning, der skal til for at få kreativiteten til at blomstre, medfører et interessant paradoks. Hvis kreativitet først og fremmest handler om at acceptere og arbejde videre på de konkrete impulser, man får, må man konkludere, at *kreativitet i virkeligheden er reaktivitet.* Og dette paradoks fører videre til det andet afgørende moment i den kreative indstilling, nemlig princippet om rammesættelse.

Hvis kreativitet først og fremmest handler om at kunne reagere på impulser, bliver det vigtigt at opstille rammer, der kan sikre tilstedeværelsen af impulser. Det er bl.a. derfor, Viola Spolin insisterer på at bestemme en improvisations hvem, hvad og hvor på forhånd, og det er det, der har fået mange til at tale om nødvendigheden af constraints. I interviewet på *rehearsalmatters.org* giver Eugenio Barba et par gode eksempler på, hvordan man kan arbejde med rammesættelser: "One of the actors had to sing all the time. When one stopped another had to start (…) It is all in order to create the unpredictable". Barba formulerer her, hvad man kunne kalde ideen om "rules as tools". Det drejer sig ikke om absolutte regler, men om regler opfundet til lejligheden med henblik på at få noget uventet til at opstå.

Også dette princip rummer et paradoks, nemlig at frihed fører til ufrihed, eller omvendt at man *for at "tænke ud af boksen" må gå ind i en boks.* Og det gælder faktisk også det tredje moment i den kreative indstilling, som



man kunne kalde princippet om målopgivelse. Pointen er, at den vertikale tænkemådes entydige fokusering på målet står i vejen for at tænke kreativt. Nytænkning kræver, at man sætter parentes om målet i stedet for at hellige sig de praktiske opgaver, som rammesættelsen af bestemte aktiviteter opstiller. Paradokset i dette er, at *hvis man vil nå sit mål* (udformningen af en ny idé, forestilling eller teknologisk dims), *bliver man nødt til at opgive målfokuseringen*. Konsekvensen er, at man må blive pragmatiker, hvilket bl.a. fremgår af en af Richard Lowdons bemærkninger om *Forced Entertainments* tilgang til teaterprøven: "(...) it was the only way we knew to make theatre: To go into a room with a group of people, talk about things and *trying as much as possible in practice*" (min fremhævning).

Man kan muligvis sammenfatte den kreative indstilling baseret på disse principper i nedenstående model. Princippet om affirmation medfører, at det grundlæggende må dreje sig om at få etableret et *handlingsrum*, der tillader én at gennemføre forskellige partikulære handlingseksperimenter. Jf. princippet om rammesættelse skal hvert enkelt eksperiment være rammesat, så den konkrete *opgave* så klart som muligt kan virke som en impuls, der kalder på reaktioner. Endelig gælder det (jf. tredje princip om at opgive målrettetheden for at nå målet) om at *bryde med den lineære tid*.

Eftersom tiden pr. definition er lineært fremadskridende og irreversibel, kan man næppe helt komme uden om lineariteten, men et stykke på vejen kan man dog komme ved at nedtone den teleologiske tilgangsvinkel. Dette ville kunne gøres ved at tage udgangspunkt i ideen om et handlingsfelt og indføre en *anelse om et potentielt produkt* som substitut for den målorienterede procestænkning. En anelse er dels kendetegnet ved at være formuleret eller fornemmet i al foreløbighed, dels er den så løs i koderne, at den uden videre lader sig udskifte af andre anelser. En sådan udskiftning vil kunne finde sted, når man har gennemført en partikulær bevægelse gennem handlingsfeltet og på

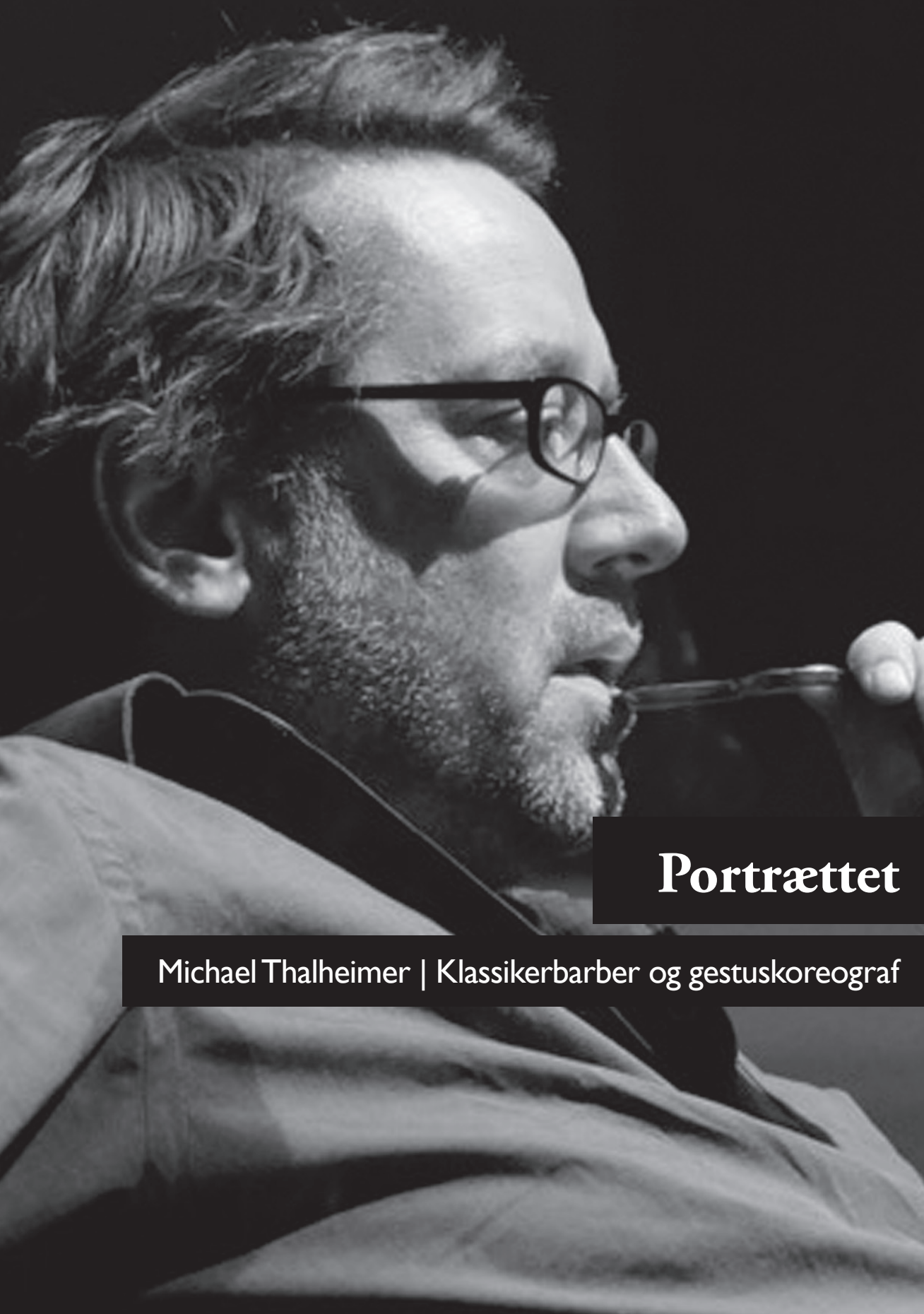
baggrund af de erfaringer, man derved har opnået, kan "gå bagom" den oprindelige anelse og generere en ny.

Overført på en teaterproduktionsproces indebærer modellen konkret, at man starter med et mere eller mindre artikuleret koncept for en forestilling og på baggrund af dette fx gennemfører en bestemt improvisation. Af denne improvisation vil man kunne lære en del om de figurer, den situation eller den handlingstråd, som man måske havde i tankerne i og med etableringen af den første anelse. Indsigten vil kunne give anledning til at genoverveje anelsen og måske føre til konstruktionen af en ny og anderledes anelse om en mulig forestilling, som så igen vil gøre det meningsfuldt at rammesætte bestemte konkrete undersøgelser – og så fremdeles indtil skabelsen af den endelige forestilling.

Generaliserer man helt op på dette abstraktionsniveau, har man muligvis fået formuleret en teori med gyldighed for alle de meget forskellige tilgangsvinkler til teaterprøven. Man må dog gøre sig klart, at prisen for generaliseringen er den samme som den, Eugenio Barba og Nicola Savarese må betale for at skabe deres teori om det sceniske bios. Ligesom de (pga. det høje abstraktionsniveau) ikke kan have så meget at sige om den konkrete optræden i de forskellige skuespiltraditioner, giver den generaliserede kreativitetsteori ikke anledning til at sige noget specifikt om det særlige ved de forskellige teaterproduktionsprocesser. Ja, faktisk er abstraktionsniveauet endnu højere end det, de to skuespilteoretikere betjener sig af, idet kreativitetsteorien end ikke er specifik for det teaterkunstneriske domæne. Den sigter i stedet mod en teori om kreativitet som sådan.

Overvejer man spørgsmålet om teaterprøvens teori med udgangspunkt i de scenekunstnere, der optræder på *www.rehearsalmatters.org,* synes man at blive fanget imellem Scylla og Charybdis. Enten henvises man til at antage et hyperpluralistisk standpunkt og lade produktionsstrategi og forestilling være gensidigt afhængige, eller også kan man formulere en teori om kreative processer, der befinder sig på et så højt abstraktionsniveau, at den blot adderer til den tavshed om de konkrete produktionsmetoder, som i forvejen karakteriserer *www.rehearsalmatters.org.* Det ville ganske vist være urimeligt at lægge hjemmesiden til last, at den producerer dette vanskelige dilemma, for intentionen med den er udelukkende at lade scenekunstnerne selv komme til orde. Allerede i den nuværende version tjener den sit formål ved simpelthen at fremprovokere refleksioner over spørgsmål af den type, jeg har forfulgt her. Til gengæld kan man håbe, at det i en eventuel version 2.0 lykkes at få scenekunstnerne til at løfte sløret noget mere for, hvordan de hver især konkret arbejder med teaterprøven. Lykkes det, vil man måske kunne komme tættere på en mere konkret teori om teaterprøven, og i så fald vil den i endnu højere grad end nu være en inspirerende ressource.

Niels Lehmann
Lektor og institutleder på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Han har bl.a. udgivet et større antal artikler om performanceteater, teoretisk dramaturgi og anvendt teater. Desuden har han undervist i design og ledelse af kreative processer.



Portrættet

Michael Thalheimer | Klassikerbarber og gestuskoreograf

Klassikerbarber og gestuskoreograf

Et portræt af instruktøren Michael Thalheimer

Af Solveig Gade

Det er blevet sagt om teaterinstruktøren Michael Thalheimer, at han har banet vejen for en ny omgang med klassikerne i tysk teater. Mere specifikt er det blevet fremført, at han på den ene side stiller sig på skuldrene af centrale – og i øvrigt meget forskellige – instruktører som Peter Stein i 1970erne og Frank Castorf i 1990erne, hvad angår deres opgør med en traditionel forvaltning af klassikerne som kulturel kapital forbeholdt en privilegeret overklasse. På den anden side, er det blevet understreget, adskiller Thalheimer sig markant fra såvel Stein som Castorfs forsøg på at sætte klassikerne i direkte relation til deres samtids socio-politiske situation. I stedet henlægger han – i et forsøg på at nå ind til det, han betegner som værkets "essens" – det givne drama til et tidløst nu. Resultatet er, at Thalheimers forestillinger snarere synes at kommentere på nogle til enhver tid gældende strukturer end på nogle, der skulle være specifikke for nutiden. Yderligere kan man sige, at hvor fx en Castorf (og den række af instruktører, der har stået i lære hos ham) er berømte for at udspile og udbygge den givne dramatiske tekst, bl.a. ved at supplere den med et væld af fremmedtekster, så er Thalheimers varemærke hans evne til at *komprimere* og koncentrere de klassiske dramaer.

Disse faktorer har foranlediget visse teaterteoretikere til at betegne hans arbejde som "radikalt dramatisk teater" og til at positionere ham i modsætning til det såkaldt postdramatiske teater (Boenisch 2008, s. 31). Jeg vil ikke her komme med en længere udredning af disse begreber, men vil begrænse mig til at sige, at mens det postdramatiske teater groft sagt er karakteriseret ved at have gjort op med tekstens og fablens dominans til fordel for en ligestilling af de teatrale elementer og en accentuering af den reale, teatrale præsens (Lehmann 1999), så er den narrative dramaturgi, dialogen, de mellemmenneskelige relationer og det dramatiske nu centrale komponenter indenfor, hvad Peter Szoni har kaldt "det dramatiske ideal" (Szondi 1956)[1]. Udover, at jeg generelt mener, at de diskurser, der alt for håndfast vil skelne mellem "det postdramatiske" og "det dramatiske" let kan stå i fare for at blive uproduktive og misvisende, er det særlige ved Thalheimers teateræstetik for mig at se imidlertid, at den ikke *enten* kan karakteriseres som dramatisk *eller* som post-dramatisk. Tværtimod bevæger den sig, som jeg vil forsøge at vise i det følgende, i et frugtbart krydsfelt mellem, hvad vi kunne kalde den dramatiske og den post-dramatiske modus. Inden vi ser nærmere på dette, vil jeg imidlertid kort berøre Thallheimers baggrund og udvikling som instruktør.

Skandaleværdi og berømmelse

Michael Thalheimer (født 1965) er oprindelig uddannet slagtøjsspiller. Fra 1985-89 studerede han ved Hochschule für Musik und Theater i Bern i Schweiz, og i årene herefter arbejdede han som skuespiller, indtil han selv begyndte at instruere omkring midten af 1990erne. Gennembruddet kom i 2000 med opsætningen af Ferenc Molnárs *Liliom* på Thalia Theater i Hamburg. Forestillingen, der udløste en invitation til det prestigiøse Theatertreffen i Berlin samme år, blev intet mindre end en skandale! Enhver form for folkelig lokalkolorit, sen-

1) For en præcis og kortfattet sammenligning af det postdramatiske teater og det dramatiske ideal, se Laura Luise Schultz (2007).

timentalitet og forsonende-underholdende momenter var pillet ud af Molnárs stykke om karrusel-udråberen Liliom og tjenestepigen Julie. I stedet var stoffets tragiske centralnerve lagt fri på en måde, der var ganske konfrontatorisk over for publikum. Således startede forestillingen med, at Peter Kurth, der spillede Liliom, stillede sig frem på scenekanten og stirrede aggressivt på tilskuerne i flere minutter. Siden fulgte en rå samlejescene mellem ham og Julie (spillet af en af Thalheimers yndlingsskuespillerinder, Fritzi Haberlandt), kulminerende med, at han sprøjtede sæd ud mellem hendes ben. Endelig blev Lilioms selvmord udvidet til en langstrakt scene, hvor han dolkede sig selv, mens scenen blev oversvømmet med blod. Det var under denne scene, at Hamburgs daværende borgmester Klaus von Dohanyi rejste sig op og råbte: "Dette er et respektabelt stykke. Det må ikke instrueres sådan her!". Et udbrud, der overnight sikrede forestillingen berømmelse og skandaleværdi!

Derfra gik det slag i slag: Samme år skabte Thalheimer sammen med sit faste hold, scenograf Olaf Altmann og komponist Bert Wrede, med stor succes Thomas Vinterberg og Mogens Rukovs *Festen* på Staatsschauspiel Dresden, og i 2001 debuterede han på Deutsches Theater i Berlin med sin legendariske opsætning af *Emilia Galotti*. Forestillingen sikrede ikke bare Thalheimer international berømmelse og et væld af priser, bl.a. Nestroy-prisen, den var også med til at kickstarte den nytiltrådte teaterdirektør Bernd Wilms' meget succesfulde æra på Deutsches Theater. Wilms kvitterede ved at ansætte Thalheimer som ledende hus-instruktør og i 2005 tillige som medlem af teatrets kunstneriske ledelse. I samme periode instruerede Thalheimer desuden fast på Thalia Theater i Hamburg. De seneste år har han udvidet sin arbejdspladsmæssige radius og har bl.a. arbejdet på Schauspiel Frankfurt (*Antigone/Ödipus,* 2009), Dramaten i Stockholm (*Kasimir og Karoline,* 2008), Burgtheater i Wien (*Den hellige Johanna fra slagtehallerne*, 2010), Schaubühne i Berlin (*Mørkets magt,* 2011) og i skrivende stund Det Kongelige Teater i Danmark (*Gengangere*). Siden 2005 har han desuden instrueret flere operaer, herunder *Katja Kabanowa* (2005) og *Bortførelsen fra Saraillet* (2009), begge på Staatsoper i Berlin.

Ikke teksttro, men værktro

> *"Værktro vil jeg ubetinget være, men det har intet at gøre med at være teksttro."*[2]

I et ofte citeret interview hævder Thalheimer, at hans ambition ikke er at være *tekst*- men derimod *værk*tro. Videre anfører han, at der ikke findes noget sådant som "originalopførelsen" i teaterkunsten, og at det afgørende for ham er forestillingens evne til at overføre den *emotionelle effekt*, som fx en Lessings værk måtte have haft på datidens publikum, til et nutidigt publikum. I forbindelse hermed understreger han betydningen af at nå ind til dramaets *essens* – et arbejde, der bl.a. består i at skrælle det givne drama for dets overflødige handlingstråde, figurer og tidsbundne konventioner. I forhold til de metafysiske associationer brugen af begrebet *essens* måtte vække, er det vigtigt at understrege, at Thalheimer hermed ikke hentyder til en stabil semantisk kerne, der skulle ligge indesluttet i værket. I stedet skal essens forstås som den energetiske stamme i værket, der genererer emotioner, perceptioner og billeder hos publikum. Som instruktøren selv præciserer det med en for ham karakteristisk brug af musikalske termer, kan man definere et givent dramas essens som dets "totalrytme" (Boenisch 2008, s. 33-34). Når først denne totalrytme er fundet, består det videre arbejde, med endnu en af hans formuleringer, i at "partituere dramaet" – at skabe et partitur ud af dramaet altså – hvor forestillingens elementer, såsom ord, rum, krop, lys og lyd, organiseres som ligestillede parametre i en komposition, der ikke er under-

2) Thalheimer citeret i Bender 2004, s. 53.

lagt ordets eller tekstens dominans. I forhold til denne ligestilling af de teatrale elementer – der i parentes bemærket ekkoer den postdramatiske diskurs – bemærker Thalheimer meget betegnende, at han afskyr brugen af musik i teatret som et stemningsfuldt og illustrativt bagtæppe til skuespillernes handlinger. I stedet agiterer han for, at det musikalske parameter skal være autarkt og fremstå som en selvberoende instans snarere end som en komponent, der er underordnet dramaets handling og forestillingens øvrige (Thalheimer i Bender 2004). Således er hans forestillinger, hvis lyddesign næsten altid skabes af den tyske komponist Bert Wrede, da også karakteriseret ved et distinkt og yderst suggestivt lydunivers, der snarere end at "gå med" skuespillernes handlinger og stemninger typisk fungerer som en art kontrapunkt til disse.

Et godt eksempel på Thalheimers særlige måde at "partituere" eller komponere klassikerne på er hans bearbejdelse og instruktion af *Emilia Galotti*. Her skar han ca. tre fjerdedele af tekstmængden væk fra Lessings borgerlige sørgespil om prins Hettore Gonzagas' fatale forelskelse i den unge borgerlige kvinde Emila. Mere præcist blev der foruden store blokke af replikudvekslinger fjernet en række bipersoner, ligesom sproget blev filtreret og renset for 1700-talskonventioner og tidsbundne vendinger. Til gengæld blev flere af de tilbageværende replikker gentaget flere gange i løbet af forestillingen med det til følge, at de opnåede en ledemotivs-lignende effekt. Replikkerne blev leveret i et rasende tempo af skuespillerne, der i stedet for at se på hinanden, stod på forscenen med front mod publikum under en stor del af forestillingen. Det høje tempo blev imidlertid kontrasteret af Bert Wredes lyddesign – en loopet version af en langsom vals fra soundtracket til Wong Kar-wais film *In the Mood for Love* (2000). Scenografien udgjorde for sin del en slags catwalk, placeret i et stort, tomt rum med opadstræbende, umalede trævægge. En setting, der ud over at pege på individets lidenhed i et rum, der tilsyneladende var uden udgang, konnoterede et modeshow. I tråd hermed skred den af prinsens så idealiserede Emilia da også ned ad catwalken iført et chikt 1960erlignende kostume, men ligesom modellen på catwalken forblev hun forestillingen igennem uopnåelig for prinsen.

Rent spillestilsmæssigt blev den fatale mangel på kommunikation, som gennemsyrer Lessings drama, i forestillingen forvaltet igennem det førnævnte taletempo, der af og til blev bragt til standsning af abrupte pauser og lange fortættede momenter af stilhed. Anderledes udtrykt syntes figurerne hverken i stand til at lytte til og forstå det, de selv sagde, eller det, de andre karakterer sagde til dem. Denne "interpersonelle impotens" blev yderligere skærpet igennem den fysiske afstand, som skuespillerne igennem forestillingen holdt til hinanden. At berøre hinanden ville i dette ladede og distante univers være direkte skandaløst! I forlængelse heraf kunne man sige, at figurernes psykologi blev oversat til deres kropssprog – en tese, som understøttes af, at deres momentane sammenbrud og tab af selvkontrol ikke blev udtrykt igennem klagende, hændervridende monologer, men derimod igennem abrupte tab af kontrol over kroppen. I et glimt kunne den i forestillingen ellers så strengt beherskede krop således gennemrystes af en spasme, som for sin del trådte i stedet for en af de bortopererede tekstpassager i Lessings manuskript. Et konkret eksempel på denne transponering af det verbale niveau til et koreografisk parameter er håndteringen af den berømte scene, hvor prinsen lovsynger Emilias skønhed til den kunstmaler, hos hvem han bestiller hendes portræt. I stedet for denne dialog, ser vi i Thalheimers opsætning Emilia bevæge sig søvngængeragtigt ned ad catwalken. Efter at have betragtet hende rækker prinsen ud og måler – uden at berøre hende – så at sige hendes ansigt med sin venstre hånd. Da Emilia herefter går videre, bliver han stående og betragter gentagne gange sin venstre hånd, hvorefter han bokser sig om ørerne med lukkede øjne. Voila – således skabes forestillingen om drømmekvin-

den i prinsens hoved på en måde, der måske ikke er "teksttro", men nok tro overfor værket og for den sags skyld også dramaets fabel.

Scenografi som dramatisk kraft og koreografisk gestussprog frem for psykologisk realisme

I forhold til den ovenfor nævnte transponering af det tekstlige parameter til det fysisk-koreografiske er Thalheimers scenograf Olaf Altmann en afgørende faktor. Han arbejder typisk med tomme, stiliserede rum og med max to-tre rekvisitter, som til gengæld er yderst symbolske – i opsætningen af *Emilia Galotti* figurerede der således blot et brev og en pistol, som Emilia måske, måske ikke vælger at tage sit liv med. Grunden til denne næsten asketiske tilgang til brugen af rekvisitter er, at de ifølge Altmann og Thalheimer i reglen blot er døde genstande, som skuespillerne klamrer sig til.[3] Genstande, som kunne forlede til en naturalistisk spillestil, og en sådan interesserer ingen af de to herrer. Til gengæld nærer de en fælles interesse for at oversætte de vilkår, den givne forestillings figurer er underlagt, til konkrete sceniske omstændigheder.

Til *Die Ratten* (Deutsches Theater, 2007) skabte Altmann ved hjælp af to massive træplader således en halvanden meter høj spalte, som gjorde det ud for spillepladsen. Her måtte skuespillerne, alt imens de leverede deres replikker og fremviste deres blodige hænder til publikum, agere krumbøjede i den omkring halvanden time forestillingen varede. Med andre ord var den såvel sociale som menneskelige fornedrelse, som figurerne i Hauptmanns tragikomedie fra 1911, er underkastet, direkte aflæselig i skuespillernes fysiognomi. Et lignende greb gjorde sig gældende i Leo Tolstojs *Mørkets magt* (Schaubühne 2011), hvor spillefladen var reduceret til en slags åben tunnel, placeret faretruende højt over scenegulvet. Her måtte stykkets karakterer, nedrige personager fra samfundets bund, kravle eller krabbe sig igennem den kun halve meter høje tunnel, som var de dyr og ikke fuldt udviklede, opretstående mennesker. I *Vildanden* (Deutsches Theater, 2008) arbejdede Altmann ligeledes med den spænding, der ligger i sammenstødet mellem højde og angsten for at falde ud over kanten. Således bestod scenografien af en skrå, bakkelignende formation, der lynsnart kunne forvandle sig til en halsbrækkende, roterende sceneskive. Meget symbolsk bevægede den Ekdahlske familie, hvis liv er baseret på en livsløgn, sig med stigende usikkerhed rundt i dette ustabile univers. En lignende logik gjorde sig gældende i scenografien til *Orestien* (Deutsches Theater, 2006). En trævæg, der fra forestillingens begyndelse var oversmurt med blod, dækkede scenerummet som en høj væg, der samtidig dannede baggrund for alle aktiviteter. Til skuespillerne var der kun overladt et lille niveaudelt podium, der oven i købet var placeret ubehageligt tæt på tilskuerne. Forestillingens udsagn om, at det ikke er muligt for individet at ånde, tænke eller selv træffe afgørelser i en verden, hvor alt tilsyneladende er determineret af en grum og morderisk skæbne, blev i scenografien altså artikuleret igennem sammenstødet mellem den lillebitte flade, som mennesket har at agere på, og den enorme blodige bagvæg, hvor historien skrives med blodskrift.

Sammenfattende kan man sige, at scenografien i Thalheimers forestillinger fungerer som en dramatisk kraft, der sætter sig i kroppen på skuespillerne som en alt andet end psykologisk realistisk spillestil. I overensstemmelse hermed er Thalheimers signatur som instruktør et særegent koreografisk bevægelses- og gestussprog, der, udviklet i samarbejde med den givne scenografi, tager sig forskelligt ud fra forestilling til forestilling. Anderledes udtrykt benytter figurerne sig i de respektive forestillinger af et kinæstetisk sprog, der som Hans-Thies Lehmann har bemærket, pointerer den fælles antropologiske dimension, de er underlagt, men i mindre grad giver plads til de finere psykologi-

3) Jf. "Sechs Gespräche zu *Faust:* mit Michael Thalheimer" i Jaeger et. al 2006, s. 170.

ske forskelle karaktererne imellem. Denne konstatering får Lehmann til at pege på antikkens teater som inspirationskilde for Thalheimer: "Sammenhængene [i Thalheimers forestillinger] bliver artikuleret igennem kropsgestus og ikke igennem psykologisering i det små. I det spil, Thalheimer iscenesætter, befinder vi os af og til meget tæt på den antikke virkelighed og på maskens virkning" (Lehmann 2011, s. 87). I overensstemmelse hermed har Thalheimer de seneste år da også eksperimenteret med at bruge masker (bl.a. i Ödipus/Antigone*,* 2009, i form af bemalede papirposer og i *Mørkets magt,* 2011, i form af ditto stofmasker) og kor, ofte med op til 40 medvirkende (bl.a. *Orestien,* 2006, Ödipus/Antigone, 2009 og *Den hellige Johanna fra slagtehallerne,* 2010*).* Alt sammen virkemidler, der tjener til at afindividualisere og pege på de større sammenhænge, individet er underkastet, snarere end de indre, sjælelige bølgeskvulp, den enkelte karakter måtte opleve.

Et andet eksempel på, hvordan Thalheimer så at sige går imod en psykologisk realistisk spillestil, er hans adskillelse af det fysiske og det verbale parameter. Således kan en figur fremsige en afgørende replik ganske følelsesløst, blot for øjeblikket efter – eller før – at blive gennemrystet af en ukontrollabel krampetrækning eller tic. Anderledes udtrykt lader Thalheimer altså ikke de forskellige elementer i sit værkpartitur smelte forskelsløst sammen eller følge hinanden synkront. I stedet opererer han med en bevidst forskydning og adskillelse af dem. Denne adskillelse peger dels på en slags kropslig erfaring eller viden, som ikke lader sig beherske af ordet, dels får den – i overensstemmelse med den postdramatiske diskurs – *partiturets* forskellige elementer til at træde frem i al deres forskellighed og ligestillethed. Alt dette er imidlertid ikke ensbetydende med, at skuespillernes handlinger ikke er dybt rodfæstede i de givne *dramatiske* situationer og relationer figurerne imellem. For det er de – i de bedste af Thalheimers forestillinger står de dramaturgiske vendepunkter og karakterrelationer knivskarpt. De udspiller sig blot i et andet register end den psykologisk realistiske spillestil, som er så dominerende i Danmark.

I starten af prøveforløbet (inden man går på gulvet) udfører Thalheimer i samarbejde med skuespillerne da også et overordentligt grundigt analysearbejde af dramatiske situationer, vendepunkter og karakterrelationer.[4] I forbindelse hermed benytter han sig af musikalske termer og lægger sammen med skuespillerne herefter byggestenene til et skuespilteknisk partitur, hvis logik snarere er energetisk og musikalsk betinget end psykologisk. Det vil sige, naturligvis er figurernes handlinger i udgangspunktet psykologisk betingede, men i spillet overlades der ikke plads til de gradvise erkendelser og fine nuancer karaktererne imellem som en psykologisk realistisk spillestil ville kræve, for at skuespillerens handlinger kunne fremstå troværdige. I stedet arbejder Thalheimer med, at skuespilleren, ligesom en musiker, lynsnart skal kunne variere sit tempo, sin rytme, sin dynamik og sit udtryk på samme måde, som hun fra det ene øjeblik til det næste skal kunne bevæge sig fra en ikke-indlevende, deadpan-lignende fremsigelse af replikker til en yderst emotionel spillestil. Den tyske skuespiller Ingo Hülsman, der har medvirket i en lang række af Thalheimers forestillinger, herunder *Faust* og *Emilia Galotti*, har rammende beskrevet denne spillestil som en blanding af Brechtiansk inspireret fremvisning og emotionel indlevelse. Som han siger: "I modsætning til Brecht, hvor du stort set kun viser, får Thalheimer dig til *både* at vise din karakter *og* at spille den emotionelt."[5]

I forlængelse heraf han man sige, at skuespilleren hos Thalheimer accentuerer den dobbelthed, som så at sige er skuespillerens grundvilkår, nemlig at hun på scenen på en og samme

4) I min egenskab af dramaturg for Thalheimer på forestillingen *Gengangere* på Det Kongelige Teater i indeværende sæson har jeg selv haft lejlighed til at opleve, hvordan han sammen med skuespillerne nærmer sig teksten på den ovenfor beskrevne måde.

5) Ingo Hülsmannn i interview med Peter M. Boenisch, citeret in Boenisch, 2008, p. 40.

tid er til stede som skuespiller *og* som dramatisk figur. Når fx Hülsmann i rollen som Faust leverer sin lange startmonolog stående på forscenen med front mod publikum, iført en hvid skjorte og et par brune lærredsbukser, der i princippet ligeså godt kunne stamme fra hans private garderobe, peges der i første omgang på skuespillerens Hülsmanns reale præsens på scenen. Det samme er tilfældet i forhold til Mefisto, der spillet af Sven Lehmann og iført et lige så uspektakulært kostume som Faust, var befriet for alle de tricks og kunster, som normalt definerer Mefisto-figuren (tænk bare på Gustav Gründgens berømte inkarnation af Mefisto!). Ved at accentuere skuespillerens (frem for den fiktive figurs) reale teatrale præsens på denne måde og ved at lade Hülsmann levere startmonologen på en måde, hvor speedsnak, pludselige pauser og betoninger af passager, som ikke sædvanligvis betones i Faust-opførelser, afløste hinanden, pegede forestillingen fra begyndelsen dels på sin kunstighed og iscenesatte karakter. Dels arbejdede den på at modarbejde den traditionelle forudforståelse af og de forventninger til Faust, som publikum kunne tænkes at være mødt op med. Efter denne indledende indirekte dialog med *Faust*s opførelseshistorie kunne Thalheimers læsning af stykket som en indædt kritik af det moderne menneske udfolde sig. På samme måde kunne Hülsmann gradvis træde frem for publikum som Faust. Men vel at mærke en Faust, som han aldrig smeltede forskelsløst sammen med; derimod var der tale om en stadig oscilleren mellem fremvisen og emotionel indlevelse, mellem en accentuering af hans reale præsens og figurens fiktive *som-om* realitet, mellem det teatrale nu og det dramatiske nu.

Afsluttende bemærkninger

Hvad, den ovenfor beskrevne vedvarende pendulering mellem niveauer afspejler, er i sidste instans, hvordan Thalheimer benytter sig af såvel en postdramatisk som en dramatisk modus i sine forestillinger. Som vi så i det foregående, peger såvel hans "partitur-princip", ligestillingen af autarke teatrale elementer, der optræder forskudt i forhold til hinanden som spillestilen (det høje tempo, de pludselige pauser, figurernes blikke, der aldrig søger hinanden etc.) i retning af, hvad vi kunne kalde en postdramatisk modus. Omvendt er alle disse elementer solidt rodfæstede i de dramatiske situationer, ligesom de følger fablens logik med alt hvad den måtte indebære af årsagsbetinget udvikling, vendepunkter og erkendelser. Alt sammen komponenter, der er taget behørigt afsked med hos (postdramatiske) dramatikere og/eller instruktører som fx den sene Heiner Müller, Elfriede Jelinek og René Pollesch eller for den sags skyld Robert Wilson, der nok iscenesætter klassiske dramatiske tekster, men efter min mening har vekslende held med at puste liv i disse.[6] Som anført indledningsvis er det min pointe, at det særegne ved Thalheimer er hans præcise balancering i krydsfeltet mellem en postdramatisk og en dramatisk modus, og med teaterteoretiker og dramaturg Bernd Stegemann kunne man hævde, at det netop er i kraft af denne dobbelte kilde, at hans forestillinger får deres komplekse dramatiske og teatrale udtryk. Som Stegemann skriver i relation til *Faust*-opsætningen:

> *Ethvert iscenesættelses-skuespilmæssigt middel, der isoleret betragtet kunne misforstås som teatrets frigørelse fra dramaet, er hos ham [Thalheimer] bundet til den dramatiske situation,*

6) Der skal ikke herske tvivl om, at Wilson har skabt en række skelsættende fortolkninger af klassiske tekster, herunder hans legendariske *The Black Rider* fra 1990. Ikke desto mindre har jeg i forhold til flere af hans efterfølgende opsætninger af klassiske dramaer haft svært ved at frigøre mig for fornemmelsen af dem som svage genskin af mesterværkerne (spændende over alt fra de banebrydende performances til iscenesættelserne af postdramatiske tekster som Heiner Müllers *Hamletmaskinen*) fra 1970erne og 1980erne. Mere præcist har der – i de værste tilfælde, som fx *Leonce og Lena* (2003) og *Peer Gynt* (2006) – i stedet for en dialog mellem det givne dramatiske værk og instruktøren på det nærmeste fundet en ofring sted af dramaet, mens instruktørens håndskrift har stået i forgrunden på en måde, hvor den i stedet for nybrydende har fremstået som rutineret, glat og forudsigelig.

> *som det samtidig frembringer. Derved adskiller opførelsen sig på den ene side fra de postdramatiske forestillinger og på den anden side fra de dramatiske iscenesættelser. (Stegemann i Jaeger et al., 2006, s. 147-148).*

Hermed på ingen måde være sagt, at alle Thalheimers forestillinger er geniale mesterværker. Tværtimod har hans metode og radikale, til tider grænsende til brutale, bearbejdelser flere gange mødt muren og på det nærmeste taget livet af de dramatiske forlæg. I anmeldelserne af bl.a. Schillers *Kabale og kærlighed* (Thalia Theater, 2002) og Tjekov*s Tre* søstre (Deutsches Theater, 2003) lød det fx næsten enslydende fra kritikerne, at stykkerne pga. de hårde beskæringer havde mistet deres kompleksitet, og at blodet bogstaveligt talt var blevet suget ud af dem i forestillinger, der var endt med at stivne i ren form og konceptbevidsthed (Carlson 2009, s. 149-150). At en fremgangsmåde som Thalheimers indimellem er dømt til at fejle, og at det ikke er alt stof, der er kompatibelt med den, kan imidlertid ikke komme som nogen overraskelse. Problemet opstår for mig at se først i det øjeblik, den skulle udarte til et greb, som bevidstløst blev appliceret på hvad som helst, og som såvel kritikere som publikum og teaterdirektører ukritisk ville tiljuble, fordi den tilhørte en af de helt store spillere på teatermarkedet. Den stadige opgave må bestå i at lytte til og gå i dialog med det singulære værk, samt i at holde teatret åbent som det sted for kritisk offentlighed, Thalheimer selv refererer til, når han betegner teatret som "det sidste tilbageværende offentlige rum hvor man tør kaste sig ud i en live og direkte diskurs om verdens sørgelige forfatning, om humanismens sande stade, om dens sårbarhed, dens hjælpeløshed."[7]

7) Thalheimer citeret i Carlson 2009, p. 159.

Litteratur

Bender, Ruth, 2004. Wo den Menschen die Sprache ausgeht: Der Musiker Bert Wrede und der Regisseur Michael Thalheimer: Von der kreativen Kraft der Herausforderung. In: *Die Deutsche Bühne,* 59:9, september 2004.

Boenisch, Peter, 2008. Exposing the Classics: Michael Thalheimer's Regie beyond the Text. In *Contemporary Theatre Review,* 18:1 (februar 2008).

Carlson, Marvin, 2009. *Theatre is More Beautiful than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century.* University of Iowa Press.

Jaeger, Michael et. al. (red.), 2006. *Verweile doch" – Goethes Faust Heute. Blätter des Deutschen Theaters,* 3, p. 170.

Lehmann, Hans-Thies, 1999. *Postdramatisches Theater.* Verlag der Autoren.

Lehmann, Hans-Thies, 2011. Michael Thalheimer, Gestenchoreograph. In: *Die Kunst der Bühne – Positionen des Zeitgenössischen Theaters*. Marion Tiedkte og Philipp Schulte (Udg.). Theater der Zeit Recherchen, 81.

Schultz, Laura Luise, 2007. Karakterens opløsning i diskursen: Fra Gertrude Stein til René Pollesch. In: *Peripeti,* 8, pp. 13-28.

Szondi, Peter, 1956. *Theorie des modernen Dramas.* Suhrkamp.

Solveig Gade
Ph.d., cand. mag. i nordisk sprog og litteratur og teatervidenskab. Ansat som dramaturg på Det Kongelige Teater siden 2008.

Værket

Hamlet | Vagtskifte og magtskifte

Foto: Rasmus Baaner

Hamlet | Aarhus Teater

Vagtskifte og magtskifte

En allegorisk læsning af Hamlet

Af Magnus Tessing Schneider

En uforkortet version af *Hamlet* rummer godt 30 talende roller, hvortil kommer et uspecificeret antal stumme roller, men da The Lord Chamberlain's Men uropførte tragedien på The Globe omkring 1600, ville mindre end halvt så mange skuespillere formentlig have medvirket. Shakespeare – der nok selv instruerede og spillede med i forestillingen – konstruerede naturligvis sine stykker, så de passede til truppens størrelse samt til spillernes rollefag, forcer og fysiske fremtoning, og forskerne har for længst udviklet metoder til at rekonstruere de 'rollefordoblingsskemaer', hvorover de er strukturerede. Disse giver ikke blot et indblik i, hvordan teaterhåndværkeren Shakespeare arbejdede, men også i hvordan allegorikeren Shakespeare tænkte – for det er sjældent tilfældigt, hvilke roller, der skal spilles af samme skuespiller.

Tolv skuespillere

Et oplagt udgangspunkt for rekonstruktionen er det, som Richard Fotheringham (1985, s. 22) kalder et stykkes "mætningspunkter", dvs. de scener hvor samtlige medvirkende må forventes at have været på scenen,[1] og i *Hamlet* er der tre scener, som kræver medvirken af tolv skuespillere: opførelsen af *The Murder of Gonzago* (III.2), Ophelias begravelse (V.1) og slutscenen (V.2). I First Folio-udgaven fra 1623 overværes *The Murder of Gonzago* af Claudius, Gertrude, Hamlet, Horatio, Polonius, Ophelia, Rosencrantz og Guildenstern, mens stykket i stykket tilsyneladende kræver fire medvirkende,[2] hvilket svarer omtrent til det antal skuespillere, Hamlet taler med tidligere i stykket.[3] Ophelias begravelse overværes af Claudius, Gertrude, Hamlet, Horatio, Laertes, præsten og første graver, hvortil kommer den døde Ophelia selv samt fire hofmænd ("Lords") til at bære hendes båre: det er påfaldende, at den anden graver er blevet sendt til kroen kort forinden, sandsynligvis fordi skuespilleren skulle bruges som ligbærer i optoget. Endelig er der slutscenen, hvor Claudius, Gertrude, Hamlet og Laertes ligger døde på scenen, mens Horatio, Osric, Fortinbras, mindst to engelske ambassadører og et uspecificeret antal hoffolk ("Lords" i The First Folio og i First Quarto-versionen fra 1603, "Officers" i Second Quarto-versionen fra 1604) ser til. Præcis hvor mange, der kræves, fremgår af Fortinbras' ordre om, at "four captains" skal bære Hamlet "like a soldier to the stage". De fire kaptajner var formentlig blandt de tilstedeværende hoffolk, dvs. Osric samt yderligere tre.[4]

Som det fremgår af denne oversigt, er det kun Hamlet, Claudius, Horatio og Gertrude, som optræder i alle tre scener, mens de øvrige 22 personer må være blevet fremstillet af de

1) Richard Fotheringham, 'The Doubling of Roles on the Jacobean Stage', *Theatre Research International*, 10, 1 (Spring 1985), 18-32, 22.

2) I The Second Quarto (Q2) nævnes yderligere "some three or foure" og i The First Folio (F) "some two or three Mutes", men disse er fraværende i The First Quarto (Q1). Hvor F omtaler "Rosincrance, Guildensterne, and other Lords attendant with [the King's] Guard carrying Torches", omtales Rosencrantz og Guildenstern ikke som publikum til stykket i Q1 og Q2. Dog omfattes de i Q1 tilsyneladende af "other Lords".

3) I Q1 og Q2 nævnes deres antal ikke, bortset fra i III.2 i Q2, hvor der tales om "three of the Players". I F nævnes "foure or five Players" i II.2 og "two or three of the Players" i III.2

4) I Q1 overværes duellen af "Lordes", i Q2 af "officers", i F af "Lords, with other Attendants". I Q1 omfatter de nyankomne Voltemar [Voltemand] and the Ambassadors from England" samt "Fortenbrasse with his traine", i Q2 "Fortenbrasse, with the Embassadors" og i F "Fortinbras and English Ambassador" samt dennes "Attendants."

samme otte skuespillere. Men hvordan har rollerne været fordelt?

Der er grund til at antage, at Polonius og graveren begge blev spillet af truppens nar. Graveren omtales som "Clown" i de tidlige tekstversioner, og når Hamlet gennemgående omtaler Polonius som en "nar" ("These tedious old fools!" (II.2) – "Let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in's own house" (III.1) – "Thou wretched, rash, intruding fool" (III.4)), henvises der formentlig ikke kun til ministerens tåbelighed, men også til hans rollefag. Desuden synes det at have været en uskreven regel, at hvis en markant karakter er fraværende i den ene halvdel af stykket (Polonius dør allerede i III.4), ville man se skuespilleren i en anden rolle i den anden halvdel. I slutscenen ville narren så have optrådt i en af de anonyme småroller, måske som den talende af de engelske ambassadører.[5]

Truppen rådede tilsyneladende også over to skuespillere, som gjorde det i større biroller som unge adelsmænd. Det er påfaldende, at netop som Laertes er draget til Paris, dukker Rosencrantz og Guildenstern op i Helsingør, og at netop som disse er draget til England, vender Laertes tilbage. Yderligere spiller en karakter som Marcellus en ret fremtrædende rolle i 1. akt, men forsvinder derpå ud af stykket, mens den unge pralhals Osric i 5. akt overtager nogle af de funktioner ved hoffet, som Rosencrantz og Guildenstern varetager i de tre midterakter.

Hamlet har krævet tre drenge til at spille kvinderollerne som Gertrude, Ophelia og Baptista, dronningen i skuespillet, da disse optræder samtidigt i III.2. Efter Ophelias død må skuespilleren nødvendigvis have optrådt i en af de stumme roller i slutscenen, formentlig som den engelske ambassadørs ledsager, mens den sidste dreng må have optrådt i diverse småroller i løbet af stykket, herunder som Cornelius og som en af de stumme hofmænd i begravelsesscenen og slutscenen.

Der må også have været en voksen skuespiller, som kunne spille de øvrige småroller, herunder Voltemand (der i The First Quarto også omtales som et af hoffolkene i slutscenen), Reynaldo, prologen i skuespillet og formentlig den norske kaptajn og anden graver.

Men dér, hvor betydningen af rollefordoblingerne for alvor hæver sig over såvel det rent praktiske som over den virtuose maskeringskunst og får allegorisk betydning, ligger i castingen af de to sidste skuespillere: Gonzago, kongen i skuespillet, må være blevet spillet af den samme, som spillede genfærdet, og Lucianus, Gonzagos nevø og morder, må være blevet spillet af den samme, som spillede Fortinbras.

Dermed understreges det, at *Hamlet* er opbygget som et sindrigt system af spejleffekter og analogier, hvilket er essensen i en allegorisk dramaturgi. Grænserne mellem åndeverden, teater, drøm, vanvid og virkelighed opløses på en måde, der er karakteristisk for barokken, hvor publikum – i modsætning til tilskuere, der er vokset op med f.eks. en naturalistisk konvention – var trænede i altid at bevare blikket for teatrets paradoksale kobling af det illusoriske og det håndgribelige.[6]

Metaforernes usynlige tråde

Hvis Gonzago spilles af den samme skuespiller, som spiller genfærdet, så *ser* Claudius – på et metateatralsk niveau – jo vitterligt kongemordet blive *reenacted* på scenen, men omvendt har Hamlet jo kun *hørt* om denne begivenhed, og det fra en så lidet pålidelig kilde som et gen-

5) De fleste anonyme småroller i 4. og 5. akt er udeladt i Q1, der muligvis har ligget tættere på den oprindelige opførelse.

6) I dette skema er rollerne fordelt som følger på tolv skuespillere, hvoraf de sidste tre har været drenge, mens […] markerer karakterer, som ikke optræder i Q1. **1.** Francisco, Hamlet; **2.** Claudius; **3.** Horatio; **4.** Polonius, Clown 1, Ambassador 1; **5.** Laertes, Rosencrantz; **6.** Marcellus, Guildenstern, Osric ([Messenger 2,] Lord 2); **7.** Bernardo (Lord 3), Player 1 ("Lucianus"), Fortinbras; **8.** Ghost, Player 2 ("King"), [Claudio (Gentleman 2,] Officer 1), Priest; **9.** Voltemand ([Gentleman 1, Messenger 1,] Lord 1, [Lord 5,] Officer 2), Reynaldo, Player 3 ("Prologue"), Norwegian Captain, [Sailor 1,] Clown 2; **10.** Gertrude; **11.** Ophelia, Ambassador 2; **12.** Cornelius (Lord 4, Officer 3), Player 4 ("Queen"), [Sailor 2].

færd, hvilket i realiteten vil sige, at mordet hidtil kun har eksisteret som en spøgelseshistorie. Idet der sættes lighedstegn mellem genfærdet og skuespilleren, peger *The Murder of Gonzago* – der jo i Hamlets øjne er det endelige bevis på, at genfærdet talte sandt – på samme genfærd som et 'teaterspøgelse', hvorved der paradoksalt nok sættes spørgsmålstegn ved dets moralske autoritet.

Siden romantikken, der jo dyrkede alt overnaturligt og derfor ikke tvivlede på, at genfærdet taler sandt, er vi blevet vænnet til at tage dets version af historien for pålydende og affeje Hamlets indledningsvise skepsis som dårlige undskyldninger. Men med fordoblingen af genfærdet og Gonzago bliver det tydeligt, at åndeverdenen og teaterillusionen faktisk knyttes sammen af et fælles metaforkompleks. Horatio taler om "Our last king, / whose *image* even but now appear'd to us" (I.1), mens Hamlet senere omtaler teatrets funktion som den at vise "Virtue her own feature, scorn her own *image*" (III.2) og beskriver *The Murder of Gonzaga* som "the *image* of a murther done in Vienna" (III.2). Hverken genfærd eller teaterforestillinger har med andre ord nogen selvstændig eksistens, men er blot 'billeder' (*images*) på noget virkeligt, som har evnen til at tale til vores 'indbildning' (*imagination*), hvormed ordet jo er etymologisk forbundet. "He waxes desperate with imagination" (I.4) udbryder Horatio, da Hamlet følger efter genfærdet, og senere erklærer prinsen, at hvis ikke Claudius afslører sig under skuespillet, "It is a damned ghost that we have seen, / And my imaginations are as foul / As Vulcan's stithy" (III.2).

Fantasi og indbildning er knyttet til drømme, som er et andet metaforspor, der forbinder de to verdener. Da første skuespiller har holdt sin gribende tale om Trojas fald, reflekterer Hamlet over det uhyrlige i, at han "But in a fiction, in a *dream* of passion, / Could force his soul so to his own conceit" (II.2), men i den berømte monolog hører vi, at også døden er et drømmeland: "To die – to sleep. / To sleep – perchance to *dream*: ay, there's the rub! / For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil" (III.1). Dødsriget, "The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns," beskrives som en søvn, fra hvilken man aldrig vågner, men Hamlet, der ganske givet er klar over, at Claudius overhører hans ord, taler ikke sandt: han véd jo, at nogle rejsende faktisk vender tilbage fra det ukendte søvnrige, men som genfærd, som billeder, som drømme. Som altså er på niveau med teaterroller.

Metaforkomplekset kobles til tragediens magttematik i en yderst koncentreret udveksling i II.2 mellem Hamlet og Guildenstern, der nærmest kappes om at udlægge allegorien for os. "O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad *dreams*", udbryder prinsen, da hans skolekammerat anklager ham for at være ærgerrig (*ambitious*). "Which dreams indeed are ambition", replicerer Guildenstern, "for the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream." – "A dream itself is but a shadow" – "Truly, and I hold ambition of so airy and light a quality that it is but a shadow's shadow." – "Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretch'd heros the beggars' shadows."

De onde drømme, som Hamlet hjemsøges af, er, som det antydes i den senere monolog, lig med genfærdet, der opfordrer ham til kongemord. Genfærdet er den døde konges skygge, ligesom skuespillerne er de levende kongers skygger, men hvis ærgerrigheden selv kun er en skygge af en skygge – altså en drøm i drømmen, et genfærd på scenen eller et skuespil i skuespillet – så er såvel faderens genfærd som *The Murder of Gonzago* intet andet end visuelle projektioner af Hamlets dulgte ærgerrighed! Er det mon grunden til, at prinsen og hans drømmefar begge hedder Hamlet, og til at skuespillet ikke viser os et brodermord, men en nevø, der myrder sin onkel? Og er det mon dét – og ikke samvittighedsnag – der skræmmer Claudius fra vid og sans?

Ærgerrighedens teater

Dette fører os videre til endnu et metaforspor, som forbinder genfærdet og teatret: vanviddet. Horatio advarer forgæves Hamlet mod genfærdet, der måske vil antage "some other, horrible form / Which might deprive your sovereignty of reason / And draw you into *madness*" (I.4), og prinsen hævder senere, at hvis skuespilleren, der i rollen som Æneas klager over Priamus' død, havde samme motiv som han, "He would drown the stage with tears / And cleave the general ear with horrid speech; / Make *mad* the guilty and appal the free" (II.2).

Da såvel spøgeri som teater taler til vores indbildningskraft, kan de altså drive os ind i vanviddet, så vi mister evnen til at skelne mellem legeme og skygge, mellem skuespiller og rolle, mellem virkelighed og drøm – og mellem magt og ærgerrighed. Hamlet hævder, at hans vanvid kun er en rolle, han spiller, men måske var Horatios frygt berettiget, og genfærdet har virkelig draget ham ind i ærgerrighedens vanvittige skyggeverden, så han selv er blevet til et genfærd, hvilket antydes, da han hjemsøger Ophelia "with a look so piteous in purport / As if he had been loosed out of hell / To speak of horrors" (II.1). I det øjeblik, hvor Hamlet beslutter sig for at "put an antic disposition on" (I.5) og spille gal, rammes han i hvert fald selv af den kritik, han i starten rettede mod Claudius og Gertrude, hvis ydre tegn på sorg affejes som "actions that a man might play", mens han selv har "that within which passes show" (I.2). Ligesom sin onkel formår den ærgerrige Hamlet ikke at opretholde grænsen mellem 'at være' og 'at synes', men bliver til en skygge, en skuespiller – en galning.

Det faktum, at Gonzago myrdes af sin nevø og ikke af sin bror antyder som sagt, at Lucianus' mord ikke kun spejler mordet på den gamle konge, sådan som Hamlet hævder, men også foregriber mordet på Claudius: såvel Hamlet som Claudius spejles i Lucianus, ligesom både den gamle Hamlet og Claudius spejles i Gonzago. Men Hamlet spejles *også* i Gonzago, for eftersom Lucianus og Fortinbras spilles af samme skuespiller, bliver mordet på Gonzago også en gengivelse af det sidste magtskifte i stykket.

Koblingen mellem Lucianus og Fortinbras forstærkes yderligere derved, at det er Lucianus (og ikke Gonzago), der spilles af første skuespiller. "O my old friend! Why thy face is valanc'd since I saw thee last", siger Hamlet til en af skuespillerne i II.2, "Com'st thou to beard me in Denmark?" At der er tale om første skuespiller – tilsyneladende en ung mand – fremgår, da denne får at vide, at talen om Trojas fald "shall to the barber's, with your beard". At det også er ham, der senere optræder som Lucianus, antydes, da han får besked på at fremsige den indlagte "speech of some dozen or sixteen lines", så fremstillingen af tyrannen ikke overdrives, og da Hamlets indforstået refererer til sine råd til første skuespiller, når Lucianus træder ind på scenen: "Begin, murderer. Leave thy damnable faces and begin" (III.2). Den indlagte tale er Lucianus' replik, og det er den, Claudius reagerer på.

Idet Lucianus spilles af første skuespiller, kobles han imidlertid sammen med dennes anden rolle, Æneas, der røres til tårer ved tanken om Trojas fald, så Hamlet må sammenligne skuespillerens engagement med sit eget: "What would he do / Had he the motive and the cue for passion / That I have?" (II.2). Æneas og Lucianus, fiktive grundlæggere af nye kongehuse, fremstår som hhv. Hamlets forbillede og skræmmebillede, men de er to sider af samme sag, forenet i den samme skuespillers krop, som tilmed giver svaret på Hamlets spørgsmål senere i stykket: Fortinbras, den norske prins som også er blevet berøvet sin far og sin fædrene arv, og som netop har "the motive and the cue for passion", som Hamlet har, fremstår vitterligt som mere handlekraftig end den danske prins. Synet af Fortinbras' hær på vej i krig mod Polen i IV.4 opildner Hamlet på en måde, der giver mindelser om hans reaktion på Æneas' tale: "Witness this army of such mass and charge, / Led by a delicate and tender prince, / Whose

spirit, with divine ambition puffed, / Makes mouths at the invisible event". Fortinbras er historiens store skuespiller, skurk og helt i ét, hvis teatralske felttog én gang for alle inspirerer Hamlet til at spille med i det store magtspil: "O, from this time forth, / My thoughts be bloody, or be nothing worth!" Hvis skuespilleren som Lucianus har spejlet foragten og gjort Claudius vanvittig, har han som Fortinbras vist dyden dens egne træk og gjort Hamlet ærgerrig. Dog er ærgerrigheden, ifølge Guildenstern, slet ikke en dyd, men en skygge af en drøm og altså lig med teater, drømme og vanvid…

Konger og kupmagere

Hamlet, Laertes og Fortinbras spejler hinanden: de er alle sønner af dræbte fædre, som – med varierende forstand, handlekraft og beredtigelse – forsøger at sætte Claudius fra magten som hævn.

Hamlet har forstanden, men mangler de andres handlekraft og evne til at gribe de chancer, der byder sig: havde han dræbt den bedende Claudius i III.3, var han nok blevet konge, og Polonius havde overlevet ligesom de seks personer (inklusive Hamlet selv), der må lade livet som en direkte eller indirekte konsekvens af hans død. Da Hamlet endelig tager skeen i den anden hånd, er løbet kørt.

Laertes er Hamlets modsætning: han har handlekraften og formår næsten at vælte Claudius i IV.5, men han mangler de andres forstand. I sin naive harme gennemskuer han ikke Claudius' rænker og ender derfor, ligesom sin far og alteregoet Rosencrantz, som magtens villige instrument, hvilket bliver hans undergang. Han indser først på dødslejet, at hofmandens loyalitet ikke gengældes af kongen, der er lige så ansvarlig for Polonius' og Ophelias død som Hamlet.

Herimellem fremstår Fortinbras som den både forstandige og handlekraftige machiavellist, der handler under dække og udnytter alle chancer. Netop som den danske kongefamilie har udryddet sig selv, træder han ind på scenen og agerer prompte med den slebne politiske improvisators sans for timing: "For me, with sorrow I embrace my fortune. / I have some rights of memory in this kingdom, / Which now to claim my vantage doth invite me" (V.2). Den nye magthaver er den skuespiller, der allerede i II.2 var kommet til Danmark for at 'konfrontere' (*to beard*) Hamlet.

I stykkets allegoriske struktur er slutscenens magtskifte en spejling af åbningsscenes vagtskifte. Klokken er tolv, og Horatio og Marcellus/Osric siger godnat til én soldat og byder velkommen til den næste på posten: "Long live the king!" Francisco må være blevet spillet af Richard Burbage, der spillede Hamlet, og Bernardo af skuespilleren, der spillede Fortinbras.[7] I modsætning til første skuespiller blev Bernardo og Fortinbras måske spillet skægløst, hvilket kunne ligge i Hamlets ellers sært intetsigende kommentarer om, at første skuespiller har fået skæg siden han sidst så ham, og at det skal til barberen. Måske var det kunstige skæg allerede væk, når skuespilleren spillede Lucianus, hvorved ligheden med den sarte og spæde Fortinbras blev understreget, såvel som kontrasten til genfærdet, Polonius, Hamlet og Claudius: autoritetsfigurerne, der alle beskrives som skæggede.[8]

Hamlets problem

Hamlets kamp er mindre en kamp mod autoriteterne end mod selv at blive som dem. Ligesom studiekammeraten Horatio er han inspireret af den neostoiske bevægelse, der opstod i 1580erne og insisterede på at fastholde det humanistiske subjekts integritet i en verden,

7) Fordoblingen af Francisco og Hamlet er allerede blevet foreslået af Stephen Booth (1983/2001, s. 167 (note)).

8) Horatio fortæller, at genfærdets skæg "was as I have seen it in his life, / A sable silvered" (I.2); Hamlet siger med henvisning til Polonius, at "old men have grey beards" (II.2) og spørger senere, hvem der "Plucks off my beard and blows it in my face" (II.2); Claudius advarer Laertes mod at tro, at "we can let our beard be shook with danger, / And think it pastime" (IV.7).

der i tiltagende grad var præget af machiavellistisk manipulation og facadedyrkelse, og hvor den frie tanke blev trampet ned af enevældens hofkultur. Men i stykkets allegoriske triptykon er tragediehelten, der tre gange må vige pladsen for hhv. Bernardo, Lucianus og Fortinbras, malet med både forgængerens og efterfølgerens træk. Francisco i åbningsscenen kan være nok så "honest" og "sick at heart", men han er og bliver dog en vagtpost, der udfører nøjagtigt samme hverv som alle andre vagtposter. Lucianus, der har sin korte stund på scenen nøjagtigt i midten af stykket, spejler på én gang Claudius, som efterfølger den gamle Hamlet; den unge Hamlet, som efterfølger Claudius; og Fortinbras, som efterfølger den unge Hamlet: en tronraner er og bliver en tronraner.

Og endelig er der slutscenens magtskifte. "O heart, lose not thy nature; let not ever / The soul of Nero enter this firm bosom", beder Hamlet i III.2, før han bevæger sig til det skæbnesvangre møde med moderen, "Let me be cruel, not unnatural; / I will speak daggers to her, but use none." Hamlet frygter at blive en ny Nero, den arketypiske tyran og modermorder, som dømte stoicismen, i skikkelse af filosoffen Seneca, til selvmord. Men høres hans bøn? Når alt kommer til alt, har genfærdets og Lucianus' taler vist os, at skønt ord ikke kan dræbe, kan de drive andre til mord, ligesom det næppe er tilfældigt, at Hamlets fader og Gonzago blev forgivet gennem øret. Desuden danner verdenshistorien en dyster klangbund for dramaet, idet Nero jo var stedsøn og efterfølger til kejser Claudius, der havde indgået et 'incestuøst' ægteskab med sin niece, Neros mor. Således vil den, der efterfølger Claudius, altid spille Neros rolle, og skønt Hamlet nøjes med at *tale* dolke til moderen, stikker han Polonius ned, hvilket i den sidste ende fører til moderens død. En tyran er og bliver en tyran.

Den store monolog i III.1 er på én gang Hamlets forsøg på at forgive den skjulte Claudius med ord og en demonstration af hans skæbnefællesskab med onklen: "To be or not to be: that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them?" For at handle politisk må Hamlet synes, hvilket er det samme som ikke at være, og fra et stoisk perspektiv er fyrstens eneste mulighed for autonom og ædel væren derfor døden. Valget mellem Senecas selvmord og Neros våbenfærd er et valg mellem neostoicismen og machiavellismen, mellem humanisten og den moderne politiker, men dette var i lige så høj grad Claudius' valg: "To die: to sleep; / No more; and by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to, 'tis a consummation / Devoutly to be wish'd." "Således må du have tænkt, kære onkel," synes Hamlet at sige til den rædselsslagne Claudius bag forhænget, "da du stod bøjet over din sovende broder med giften i hånden." Forsvaret for selvmordet er samtidig en sarkastisk imitation af onklens formodede indre monolog og dermed "the thing", hvormed Hamlet forsøger at fange "the conscience of the king" (II.2), som han om lidt forsøger at fange den med skuespillet. Men Hamlet står i samme dilemma: "who would bear the whips and scorns of time, / The oppressor's wrong, the proud man's contumely, / The pangs of despised love, the law's delay, / The insolence of office, and the spurns / That patient merit of th' unworthy takes, / When he himself might his quietus make / With a bare bodkin?" Ganske sigende forbliver det uklart, om dette triste liv på anden række henviser til Hamlet eller Claudius, om den blottede daggert skal bruges til selvmord eller til mord, og om hvilket mord, der i så fald er tale om. I denne tvetydighed ligger hele paradokset i Hamlets problem, for eftersom Claudius og Hamlet blot er to vagter på samme post, to fyrster, der spejles af de samme to skuespillere, og to tyranner, der begge bestiger tronen ved et mord, vil de også falde på samme måde.

Det er i slutscenen, at brikkerne falder på plads, og Francisco og Lucianus får deres ende-

lige betydning som Hamlets allegoriske spejlinger. Francisco er kun på scenen i stykkets første atten verselinjer, før han sendes ud i mørket; Lucianus får lagt en tale i munden på tolv-seksten verselinjer, men når kun at sige de seks, før hans tragedie afbrydes; tredive verselinjer efter Claudius' død må Hamlet samme vej. Det er ikke så sært, at stykket ofte er blevet læst absurdistisk, for den magtposition, som Hamlet stræber efter, fremstår kun som skyggen af en drøm og altså som vanvittig, meningsløs. Da han dræber Claudius, har han allerede selv giften i kroppen, og således dør de praktisk talt samtidig: mordet bærer altså selvmordet i sig, hvilket også impliceres i den sammensmeltning af onkel og nevø, der foregår i "To be or not to be".

Men vil det sige, at valget mellem væren og ikkeværen slet ikke er et reelt valg? Det svarer Shakespeare ikke på. Hamlet kæmper for at bevare sin integritet, sin sjæls kerne, stykket igennem, men det forbliver et åbent spørgsmål, om det lykkes. Ellers ville *Hamlet* jo ikke være *Hamlet*.

Litteratur:

Booth, Stephen (1983/2001): *King Lear, Macbeth, Indefinition, and Tragedy.* Christchurch, New Zealand.

Fotheringham, Richard (1985): The Doubling of Roles on the Jacobean Stage. *Theatre Research International.* 10, 1 (Spring 1985, pp. 18-32.

Magnus Tessing Schneider
Cand. mag. i teatervidenskab fra Københavns Universitet og ph.d. fra Aarhus Universitet på afhandlingen *The Charmer and the Monument: Mozart's* Don Giovanni *in the Light of Its Original Production* (2009). Som teater- og operaforsker, dramaturg, foredragsholder og instruktør (senest *Poppæas kroning* på Københavns Musikteater) er han interesseret i at koble dramaturgisk analyse og historisk opførelsespraksis.

Kritik

Det gode menneske fra Sezuan | Det Røde Rum

Foto Miklos Szabo

Det gode menneske fra Sezuan | Det Røde Rum

Det Røde Rum: *Det gode menneske fra Sezuan*

Die Ware Liebe: om kapitalismekritik og godhed på kredit

Af Thomas Rosendal Nielsen

Det Gode Menneske fra Sezuan iscenesat af Elisa Kragerup på Det Røde Rum ved Det Kongelige Teater.

Slutbilledet i Elisa Kragerups iscenesættelse er Shen Te/Shui Ta, "det gode menneske", efterladt af guderne uden noget svar på, hvordan man forener ønsket om at være god med behovet for at overleve i Sezuan – parablen for "alle steder, hvor mennesker bliver udnyttet af mennesker" (Brecht 1953). Der er ikke – som i teksten – nogen epilog, hvor skuespilleren henvender sig til publikum og siger "nu ingen ærgrelse" og spørger efter en løsning på problemet. For det rum, hvorfra et sådant spørgsmål kunne stilles, er blevet afmonteret i løbet af den sidste del af forestillingen.

Guderne har desuden allerede besvaret Shen Tes spørgsmål i publikums sted: med tavshed og hånlatter. For i Kragerups iscenesættelse er guderne netop publikums refleksion på scenen i form af selvgode, vestlige nødhjælpsturister, hvis søgen efter "det gode menneske" kun dækker over et uforløst ønske om selvbekræftelse. Jagten efter gode mennesker er ikke andet end jagten på en undskyldning for ikke at gribe ind: hvis der findes gode mennesker trods fattigdom og nød, så er mennesket ikke et produkt af sine omstændigheder, og så kan selv den fattige stilles til regnskab for sin egen skæbne, og guderne kan trække sig tilbage uden dårlig samvittighed.

For nu at tage historien fra starten, så har Elisa Kragerup og Det Røde Rum lavet en iscenesættelse, der i sit udgangspunkt fremstår som en tro, men samtidig selvstændig og skærpet poetisk fremstilling af Brechts fortælling om, hvordan det moderne samfund – nærmere bestemt kapitalismen – kløver mennesket midtover på flere måder: Det menneske, der ofrer sig selv for at gøre godt, og det menneske, der sælger sig selv for at overleve. Det menneske, der *er* sit arbejde, men ikke besidder det, og det menneske, der besidder andres arbejde, men ikke *er* det. Det menneske, der ejer sig selv (sin krop, sin kærlighed), og det menneske, som har pantsat sig selv og er blevet fremmed overfor sig selv. Tilsammen indkredser disse forskelle tre typer: luderen, alfonsen og martyren. Kun den sidste kan forblive identisk med sig selv, til gengæld er prisen døden.

Konceptet

Det sceniske koncept er konkret og funktionelt i sin tarvelige "materialisme" og alligevel netop symbolsk. Den centrale del af scenen består af en let skrånende rampe, belagt med pap. Langs væggene står nogle havestole i plastik, hvorfra skuespillerne kan iagttage spillet på rampen i første del af forestillingen. Det 21. århundredes Sezuan er selvfølgelig gjort i plastik og pap; begrænsede naturressourcer omsat til forbrugsgoder, kasseret af den første verden og genbrugt i den tredje, overflodssamfundets og globaliseringens bagside kan næppe fremstilles mere enkelt. En stor del af forestillingen regner det. Regnens konkrete tryk på skuespillernes kroppe forstærker den nærmest klaustrofobiske fornemmelse af omstændighedernes pres på det symbolske plan. Lige bagved rampen hænger nogle simple kostumer på en stang. Kostumerne er tarveligt eurotrash-agtige, forskellige nok til at demonstrere forskellen mellem rollerne. Guderne bærer selvfølgelig regnjakker for at symbolisere deres immunitet og AID-mapper, der bogstaveligt udpeger nødhjælpsfiguren. Der er ikke noget eventyrligt tingeltangel over

denne udgave af Sezuan.

Bag rampen står et klaver, og forestillingen begynder med, at pianisten (Kristian Jørgensen) en tid spiller forestillingens tema og etablerer det fælles teatrale rum, som publikum og skuespillerne deler. Et rum, der i første omgang ligger udenfor den dramatiske fiktion, der skal til at udspille sig på rampen. Skuespillerne kommer ind, strækker sig og gør klar, stiller op på række bagved rampen, og efter et koreograferet signal fra de øvrige skuespillere træder Peter Plaugborg op på scenen og trækker i rollen som vandsælgeren Wang ved at tage den gaffa-indtapede vanddunk på. Det dramatiske eksperiment kan begynde. Rampen og de første handlinger markerer i starten meget klart fiktionens grænse, så spillerne kan træde ind og ud af roller, mens pianisten og skuespillerne i tilskuerposition udenfor vedligeholder afstanden til fiktionen. Brecht som vor mor lavede det.

Men afstanden kortsluttes undervejs. Efter pausen er stolene rykket op på rampen, og i sin desperation jager Shen Te (og netop ikke skuespilleren) pianisten ud. Han vender tilbage, men grænsen mellem de to fiktionslag er blevet krydset. Guderne, der i starten optrådte på rampen, indtager rummet udenfor, henslængt omkring klaveret, dømmende fra sidelinjen. Det dramatiske rum udvider sig og det teatrale rum trækker sig sammen, sådan at vi – publikum sammen med skuespillerne – enten må acceptere den plads i dramaet, der er udpeget til os, eller forkaste eksperimentet. Vi sidder på Det Kongelige Teater, vi er ikke arbejdere i 1940ernes østtyskland, der i solidaritet med skuespillerne skal finde en løsning på samfundets dilemmaer. Vi er skurkene, og man har lagt en fælde for os!

Die Ware Liebe

Stykkets arbejdstitel, *Die Ware Liebe,* der på tysk spiller på forskellen mellem vare og sandhed, beskriver nemlig ikke kun (næsten for præcist), hvad *moralen* er: vi er alle ludere for Vorherre. Den angiver en nøgle til at optrævle stykkets skyldsspiral: follow the money. Og når man følger sporet af gule papirlapper – penge, regninger og kontrakter, alt hvad der i stykket udgør en form for gældsbevis, har i iscenesættelsen form af gult papir – ledes man tilbage til guderne, og dermed i kraft af spejlingen til publikum selv.

De gule sedler er hver gang et udtryk for en lakune i form af kredit, der både indstifter og inficerer fortællingens sociale relationer. Alt hvad der forbindes gennem en gul seddel bliver splittet i en uvirkelig og en virkelig side – forventet betaling/aktuel betaling, bytteværdi/brugsværdi, Shui Ta/Shen Te, osv. – og sedlerne repræsenterer både muligheden for og udskydelsen af en genoprettelse af enheden. De gule sedler, lakunerne, splitter alting ad og holder alting sammen i en "falsk" relation (varen). Lakunen reproduceres hele tiden gennem nye gule papirlapper, og det er denne udveksling og udskydelse, der driver handlingen.

Det første bundt penge, som guderne giver Shen Te, er en kredit (camoufleret som betaling for husly), der skal indløses i gode gerninger. Gæld til guderne omveksles i en ny gæld: den moralske gæld til de sultne og hjemløse, gælden til tømreren, gælden til udlejeren, gælden til tæppehandlerne, osv. Et øjeblik ser det ud til at mødet med Yang Sun bryder gældsspiralen, fordi Shen Te vælger kærligheden mod al sund fornuft (dvs. økonomisk sans), men det viser sig selvfølgelig, at det kun fortsætter i en ny form: kærligheden som vare. Yang Sun pantsætter sin kærlighed til Shen Te for muligheden for at flyve. Shen Te pantsætter sin kærlighed til barberen for at kunne forblive et godt menneske (på kredit): dvs. betale sin gæld i alle dens former. Kærlighedseventyret med Yang Sun ender, men efterlader en ny kærlighedsgæld, som skal tilbagebetales: gælden til det ufødte barn.

Da hun gennemskuer sandheden og finder ud af, at kærlighed og godhed blot er en form for kredit, der kan omveksles til en anden, forsøger hun – snedigt – at vende hele systemet på hovedet. At blive kapitalist, at opbygge profit,

Det gode menneske fra Sezuan | Det Røde Rum

(foto: Miklos Szabo)

der senere kan omsættes til godhed og kærlighed til barnet. Den ene form for prostitution afløser derfor den anden, i sidste ende for at kunne tilbagebetale den første gæld: gælden til guderne, som kun kan indløses i form af en "godhed", som hele tiden devalueres. Denne "gule tråd" er altså meget klart og konsekvent markeret i iscenesættelsen.

Kærlighed/godhed som vare, tingsliggørelsen af mennesker, af følelser, af relationer, fremmedgørelsen af mennesker over for sig selv og verden (ikke at forveksle med Brechts *verfremdungs*begreb i øvrigt), det er som bekendt som taget ud af Karl Marx's analyse af arbejdets fremmedgørelse (Marx & Engels 2004 (1844)). Sådan er det allerede i teksten, og hvorfor ikke tage kapitalismekritikken op igen nu, hvor økonomer verden over bl.a. genlæser *Kapitalen* for at forsøge at forstå finanskrisen? (Også i programmet til dette stykke blev finanskrisen nævnt som en anledning). Men hvad er så anderledes i dag? Elisa Kragerup påpeger i programmet et behov for et mere emotionelt engagement, end det Brecht satsede på, fordi den massive tilstedeværelse af globale katastrofer gennem medierne risikerer at gøre os kyniske eller magtesløse. Det er selvfølgelig én måde at forklare, hvorfor iscenesættelsen ophæver distancen hen ad vejen. Men distancens sammenbrud går i denne iscenesættelse også hånd i hånd med en tendens til selvrevselse i samtidens teater; om end vi inviteres til at dele Shen Tes fortvivlelse og få medlidenhed med staklerne/slynglerne, tilregnes der netop publikum skyld og ikke handlekraft. Og spørgsmålet er, om dette ikke er udtryk for en anden form for magtesløshed, som hverken det varme eller det kølige engagement er i stand til at gennemtrænge?

Musefælde-dramaturgi?

Det er måske overilet at kalde denne placering af skyld hos publikum for en tendens, men det er for mig at se påfaldende, at det samme greb i forskellige versioner er gået igen i nogle af sæsonens tidligere klassiker-iscenesættelser. I sin analyse af *Hamlet*-forestillingen på Aarhus

Teater tidligere på efteråret, peger Magnus T. Schneider på, hvordan den svenske instruktør (via den svenskspillede Hamlet i forestillingen) iscenesætter sit danske publikum som ukritiske hygge-mennesker, der hellere vil fortabe sig i et muntert lystspil end tage livtag med den alvorlige og systemkritiske tragedie.

Runar Hodnes iscenesættelse af Ödön von Hórvaths *Kasimir og Karoline*, ligeledes på Aarhus Teater (se Hustvedt 2011), forsøgte sig med noget af det samme: Publikum blev inviteret med til en folkefest (oktoberfest) og på den måde delagtiggjort i det eskapistiske hykleri, som folkefesten i stykket er et billede på i kontrasten til den økonomiske krise, som både er præsent i og udenfor fiktionen.

Et i dansk sammenhæng mindre kendt, men mere radikalt eksempel på denne strategi er Tim Crouch's *The Author* (2009), premiere på Royal Court Theatre i 2009, der revsede den engelske in-yer-face-bølge, og endte med at udstille publikum som elendighedsturister, der tager i teatret for at bekræfte deres moralske og kulturelle overlegenhed og samtidig mæske sig i forbudte billeder af vold og incest, mens de æder *maltesers* og hygger sig i mørket. Spørgsmålet er, hvordan kornfede vesterlændinge, som i praksis har accepteret de vilkår, som det globale samfund fungerer på, overhovedet kan stille sig kritisk an til noget som helst uden at blive hyklere.

Elisa Kragerups iscenesættelse er altså – i kraft af publikums spejling i guderne og kortslutningen af den episke distance og dermed det eksterne holdepunkt for tanke og handling – endnu en "musefælde", der peger på publikums hykleri. Eller mere venligt sagt: der forsøger at konfrontere tilskueren med symptomet på det, der især er venstrefløjens dilemma, at der tilsyneladende ikke længere er noget sted udenfor kapitalismen, hvorfra kapitalismen og dens effekter kan kritiseres (se i øvrigt Zizek 2008). Det kan man så juble eller græde over alt efter observans, det er sådan set underordnet, det afgørende er, at kritikken først og fremmest reflekterer kritikkens grænser. I den forstand er også kapitalismekritikken "på kredit". Vi kan selvfølgelig – med en vis ret – forkaste hele Brechts analyse: ja, mennesket er nok ikke kun et produkt af sine omstændigheder, og måske ser det hele ikke så sort ud endda. (Sådan slutter fx Anne Middelboe og Per Theil deres respektive anmeldelser af samme iscenesættelse med at minde om godhedens sejr trods fattigdomsdesperation og en ond verden.) Fortvivl ikke! Og optimisme er da som regel også ganske konstruktivt.

Men selvom Brechts kritiske parabel er reduktiv (ligesom alle andre parabler), så er den dog en invitation til at tænke *med*. Måske ikke så meget over verdens fortrædeligheder, dem kender vi, men over hvad der er tilbage for mennesket og for teatret, når man har konfronteret sit hykleri, andet end netop magtesløsheden. Den demaskerede Shen Te, der fortvivlet anråber guderne. Man kan så ryste ubehaget af sig og forkaste tanken, eller man kan sætte sin lid til, at der findes en vej hinsides fortvivlelsen. Mest passende er det måske at istemme fantasten og forræderen Yang Suns sang – den eneste af stykkets viser, der i øvrigt synges i iscenesættelsen; måske iscenesættelsens *grundgestus* – nemlig sangen om Sankt Aldrigsdag (Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag): "På Sankt Aldrigsdag bliver jorden til paradis". Ladadi, ladada.

Det Kongelige Teater, Det Røde Rum: *Det gode menneske fra Sezuan*

Instruktion: Elisa Kragerup, scenografi og kostumer: Palle Steen Christensen, lysdesign: Jonas Bøgh, dramaturgi: Solveig Gade, forfatter: Bertolt Brecht, oversættelse: Finn Methling.

Medvirkende: Maria Rossing, Peter Plaugborg, Thomas Hwan, Rasmus Bjerg, Helle Fagralid, Mikkel Arndt, Johanne Louise Schmidt, Krisitan Jørgensen.

Premiere: Skuespilhuset, Det Kongelige Teater, 13. oktober 2011.

Litteratur:

Brecht, Bertolt (1953). Der gute Mench von Sezuan. I: *Versuche 27/32.* Berlin: Aufbau-Verlag.

Det Kongelige Teater (2011): *Det gode menneske fra Sezuan.* Program.

Hustvedt, Kjersti (2011): Kasimir og Karoline*. Peripeti.dk* (5. september 2011).

Marx, Karl & Friedrich Engels (2004). *Det kommunistiske manifest. Den tyske ideologi.* Oversat fra tysk af Sven Brüel. Frederiksberg: Det lille Forlag.

Christensen, Anne Middelboe (2011). Det gode menneske fra Skuespilhuset. *Information.dk.* (17. oktober 2011).

Schneider, Magnus Tessing (2011). "I danska staten någonting är ruttet". *Peripeti.dk* (14. oktober 2011).

Theil, Per (2011). Legesyg forestilling oser af liv. *Politiken.dk*. (15. oktober 2011).

Zizek, Slavoj: Modstand er overgivelse. *Information.dk*. (18. januar 2008).

Thomas Rosendal Nielsen
Ph.d., cand. mag. Underviser i dramaturgi på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, og på Syddansk Musikkonservatorium og Skuespillerskole. Medlem af Peripetis redaktion siden 2006.

Odin Teatret: *Det kroniske liv*

Eksilteater og lidelsesscenarier med politisk brod

Af Mia Mimi Boyding

Odin Teatret associeres ofte med et eksil, hvor skuespillernes langvarige eksperimenter i teaterlaboratoriet sender spillerne på prøvelse, fysisk såvel som psykisk. En rejse igennem et processuelt mørke, hvor famleriets omvendte logik afgør mængden af kunstneriske lykketræf, er kendetegnende for et skabelsesforløb, hvor skuespillerne så at sige kaster sig ud i en villet desorientering. Undervejs i den improvisatoriske work-in-progress tager teatrale figurer bo i dem og modulerer over tid, før de fikseres i montagens komplekse dramaturgi. Med den kunstneriske leder Eugenio Barba i spidsen er Odin Teatrets skuespillere gået i livslangt teatereksil for at eksperimentere med teater i etikken og sociabilitetens tegn.

Grotesk liberalisme

Netop eksilmetaforikken melder sig i Odin Teatrets forestilling *Det kroniske liv*. I et krigsramt kaoslandskab under den tredje borgerkrig i Europa anno 2031 driver et broget figurgalleri rundt i hver deres søgen efter en ny begyndelse, en historie, et tilhørssted, et håb – ja, et eksil.

Her møder vi først den spåkoneagtige sorte jomfru, der med sin blotte tilstedeværelse synes at forvarsle ødelæggelsen. Med en let håndbevægelse kaster hun et sæt spillekort ud på det sorte scenegulv og på et uforståeligt melodisk sprog, hviskepludrer hun forestillingen i gang. Herefter tager enken efter en baskisk officer over med dybfølt klagesang. Hendes mand ligger for døden, hun væder hans ansigt, for som hun siger, så har hun elsket fem mænd i sit liv, som hun alle har vasket og lagt i graven. Med afsæt i dødslejescenariet dynamiseres narrativet med mødet med en ung colombiansk dreng, der leder efter sin forsvundne (eller måske allerede døde) far. På drengens vandring fra dør til dør, møder vi en tjetjensk flygtning, der til sin egen henrykkelse er kommet til "the borders of wonderland", hvor "the poor stays poor and the rich get rich". For som Leonard Cohens sangtekst så pragmatisk ræsonnerer; "That's how it goes and everybody knows."

I forlængelse af det slet skjulte grotesk-liberalistiske tankesæt introduceres en dansk sagfører, der via brugen af diverse omvendte talemåder med skarp sarkasme antyder en kapitalismekritik, der skal vise sig gennemgående for mise-en-scenen. Som et rytmisk ledemotiv regner det forestillingen igennem således med mønter, der klirrer mod scenegulvet og danner en musikalsk valutasymfoni, når skuespillerne på må og få kaster med pengeslanter og på ironisk vis antyder en kritik af kapitalismen som styrende system for vor senmoderne livsverden. Sagføreren påpeger, at det er dumt at kaste med mønter, når man bor i et glashus, og derfor har han i dagens anledning netop valgt at klæde sig ud som et glashus. I disse økonomiske krisetider kan publikum således ikke lade være med at opfatte dette som ironisk ladet.

Rengøring og selvmord

Vi stifter tillige bekendtskab med en færøsk rockmusiker, der med sit kæmpemæssige nordiske korpus får den colombianske dreng til at virke endnu mere skrøbelig og lille. Den kropslige asymmetri de to imellem bringes til fulde i spil i en barsk piskescene, hvor drengen fastholdes af Ferslevs nordiske næve, mens hans bælte skiftevis smælder mod scenografien og hans egen brede ryg.

Af bærende karakterer møder vi sidst, men ikke mindst den rumænske husmor, der kon

stant veksler mellem selvmord og rengøring. Med et velassorteret udvalg af klude hængt om livet, har hun således remedierne på sig til enten at vaske synder og snavs af vejen eller binde hovedet ind i forsøget på at kvæle sig selv. "I wanna die easy when I die", synger hun gentagne gange.

Men en let afslutning på livet bliver der ikke noget af i *Det kroniske liv*. Her beskrives livet som en sygdomstilstand, en kronisk lidelse, der ingen ende synes at tage. En kronisk *lidelse af lidelse*, hvor ikke engang selvmordet lader sig gennemføre med succes.

Tømmerflåde og slagtehus

Den nøgne black box (i Odin Teatrets *red room*) afgrænses scenografisk af en mindre, lysende tømmerflåde. Om figurerne i Europas krigsramte områder er reddede af eller strandede på tømmerflåden, giver *Det kroniske liv* intet entydigt svar på.

Tømmerflådens tvetydige mellemposition understøttes scenografisk med monteringen af en slags slagtehus på bagvæggen, hvor bl.a. et par turkisblå englevinger, diverse musikinstrumenter, en grøn kamphjelm og en drengedukke i militæruniform pryder de mange spidse slagtekroge. Vigtigste rekvisit i dette *stilleben* af et slagteri er dog en dryppende isblok, der med sin metronomagtige puls giver associationer til nedtællingen til den sidste time.

Og netop døden manifesterer sig da også fra første færd på flere planer i mise-en-scenen. Midt på tømmerflåden står, på bedste fattigteater-maner, en seng, der bliver til en kiste, der bliver til et spisebord, der bliver til et alter, der bliver til en dør, og til sidst igen forvandler sig til en kiste. Placeret i to parallelle *banks* med front mod lidelsesscenariet og hinanden er publikum tilskuere til "a wonderfull world" i ødelæggelse, forfald og afvikling.

Det rød-hvide flag

Midt i ragnarokkets mørke daler pludselig dannebrogsflaget ned fra himlen i en elegant blafrende bevægelse, mens landholdsslageren "Vi er røde, vi er hvide, vi står sammen side om side" uskønt brager ud af højttalerne. Danskhedens måske stærkeste symbol får, med sin poetiske bremsning af ragnarokkets kaospuls, en organisk, forløsende virkning og bliver symbolsk anker for en forestilling, der i bund og grund viser sig ganske politisk. Med brugen af vort rød-hvide korsflag tager *Det kroniske liv* livtag med nationalismen, som den tager sig ud i senmodernitetens multikulturelle verdenssamfund. På trods af at sagføreren med sprængfarlig ironi proklamerer, at "med dem er der ikke plads til – skal land bygges", genfødes den colombianske dreng ud af dannebrogsflagets skød. Med hjælp fra den sorte jomfrus samuraisværd skæres drengen fri af flagets meterlange stof og genopstår med det, der kunne tolkes som en ny nationalidentitet. I *Det kroniske liv* omfavner danernes rød-hvide flag den rodløse colombianske dreng, der søger sin far, og dermed velsagtens også en egen identitet, hvormed han tilbydes et eksil. Eksil i det danske.

I tråd med, at forestillingens øvrige unge mænd, visualiseret som konger og knægte i ruder, spar, hjerter og klør, i bogstaveligste forstand må se deres skæbner afgjort i et spil bingo eller kort, peger drengens forening med dannebrogsflaget på, at Odin Teatret med *Det kroniske liv* har begivet sig ud i et politisk ærinde med etiske undertoner. For med Shakespeare i hånden kunne man have lyst til at sige, at noget, på udlændingeområdet, længe har været "rotten in the State of Denmark".

Medmenneskelighed

"Her er ingen medlidenhed, ingen barmhjertighed", råber rumæneren med gråd i stemmen – og mon ikke det budskab, *Det kroniske liv* vil kommunikere ud over rampen, netop gemmer sig her. Ud af ragnarokkets mørke træder buddet om en etisk stillingtagen, der vedrører ethvert menneske på tværs af kulturelle kløfter. Livet bliver netop en kronisk sygdomstilstand, hvis vi ikke tager etikkens krav om medmen-

neskelighed på os. En medmenneskelighed, der også på den politiske scene, bør manifestere sig tværkulturelt.

Her rummer teatret en særlig potentialitet, som Odin Teatret har gjort til sit særkende at udnytte og udvikle. Ved hjælp af kunstens fællessprog nedbrydes de verbalt-sproglige barrierer, vor dagligdags kommunikation støder panden imod. I teatret ånder vi alle den samme luft, som vi sidder der på hver vores *bank* omkring scenerummet. På rituel vis tilbydes vi via teatret muligheden for at overskride de kulturelt funderede mure, senmodernitetens multikulturelle verdenssamfund kæmper med.

Politisk teater anno 2031 eller 2011

Nærværende, velspillet og velkomponeret formår Odin Teatret med *Det kroniske liv* at genaktualisere historiseringen som Shakespeare såvel som Brecht betjente sig af i politisk øjemed. Om historiseringen griber tilbage i historien eller ud i fremtiden, er her ikke af afgørende betydning. Historiseringen i *Det kroniske liv* tjener samme formål; det nu-og-her aktuelle bliver spiseligt under 2031-mise-en-scenen.

Det kroniske liv er et vigtigt bud på politisk teater anno 2011, der tør genoptage de seneste ti års diskussion af danskheden, som den har manifesteret sig i dansk politik. På trods af, at samtlige skuespillere midtvejs i forestillingen iklæder sig bind for øjnene, vender *Det kroniske liv* ikke det blinde øje til den samtidige verden – ikke når man er gået i livslangt teatereksil i etikken og sociabilitetens tegn.

Instruktion og dramaturgi: Eugenio Barba.
Skuespillere: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Sofia Monsalve, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley.
Dramaturg: Thomas Bredsdorff.
Tekst: Ursula Andkjær Olsen, Odin Teatret.
Litterær rådgiver: Nando Taviani.
Lysdesign: Odin Teatret, Jesper Kongshaug.
Scenisk rum: Odin Teatret, Jan de Neergaard, Antonella Diana.
Teknik: Fausto Pro, Raúl Iaiza, Pierangelo Pompa, Ana Woolf.

Premiere på Odin Teatret i Holstebro d. 12. september 2011.

Mia Mimi Boyding
Kandidatstuderende i Dramaturgi v. Aarhus Universitet. Underviser i teaterhistorie på Dramatikeruddannelsen v. Aarhus Teater og arbejder som producent for ungdomsforestillingen *Down By The River Saloon*, som opsættes i samarbejde mellem Odin Teatret og Musikteatret i Holstebro.

Husets Teater og Holland House: *Den Gyldne Drage*

En flyvende drage: Æstetisk engagement mellem montagefest og samfundskritik

Af Niels Lehmann

Med stykket ***Den gyldne drage*** viser Roland Schimmelpfennig sig endnu engang som en mester til at konstruere interessante dramaturgiske montager. Denne gang er omdrejningspunktet en lille asiatisk fastfoodrestaurant, der jævnligt besøges af de øvrige beboer i den opgang, hvor kinagrillen udfylder stueetagen.

Ud over den (relativt store) asiatiske familie, der befolker restauranten, møder vi to stewardesser, der deler en lejlighed i opgangen; et ungt par på kvisten, hvis kærlighed bliver udfordret, fordi kvinden er blevet gravid, og den unge mand ikke ønsker barnet; bedstefaren til den unge kvinde fra kvistlejligheden; et lidt ældre par, hvis kærlighed også er blevet udfordret, fordi den kvindelige part er blevet forelsket i en anden; en kioskejer ved siden af – kort sagt et lille hverdagspersongalleri med hverdagslige, alt for hverdagslige problemer.

Fortællingen springer frem og tilbage mellem de respektive historier, og da man ofte får meget lidt af historierne ad gangen – somme tider faktisk blot en enkelt replik – får vi at gøre med en meget springende dramaturgi, der både kalder på en overordentlig stram instruktion, som kan tydeliggøre sceneskiftene, og en særdeles fleksibel scenografi. Jacob F. Schokking, der både har instrueret og lavet scenografi i Holland Houses version på Husets Teater, har løst denne udfordring på fornuftig vis. Her er man aldrig i tvivl om, hvornår spillerne afslutter en scene, og hvornår de begynder på en ny. Ud over skuespillernes store præcision skyldes dette, at den fornødne fleksibilitet opnås ved at arbejde med projektioner på bevægelige skærme. Ved hjælp af få velvalgte projektioner og hastige forskydninger af skærmene kan der lynhurtigt omstilles fra forlokalet i restauranten, hvor kunderne befinder sig, til køkkenet, hvor den asiatiske familie er stuvet sammen om kødgryderne; fra restaurant til kvistlejligheden med det unge elskende par; fra kiosken til stewardessernes lejlighed; osv., osv.

Det er vist ikke for meget sagt, at Schimmelpfennig med ***Den gyldne drage*** trækker usædvanligt store veksler på vores evne til at ordne information, der ikke ligefrem gives i en logisk rækkefølge. Det imponerende er, at det lykkes at presse os helt ud til grænsen for, hvad vi kan stille op med denne evne, ***uden*** at vi bliver skubbet helt ud over kanten.

Især i begyndelsen skal man gøre en ekstraordinær indsats for at følge med i fortællingens mange spring. Ikke mindst fordi Schimmelpfennig tillige har valgt at operere med et figurgalleri bestående af fem skuespillere, der udelukkende defineres ved deres alder (”en ung mand”, ”en kvinde over tres”, ”en ung kvinde”, ”en mand over tres” og en – ikke nærmere aldersspecificeret – ”mand”) og lade dem spille en række roller hver. I en iscenesættelse giver det den ekstra udfordring, at man ikke som vanligt kan identificere en karakter med den pågældende skuespillers fysiske fremtræden. Nærmest notorisk insisterer Schimmelpfennig oven i købet på at lade de gamle spille de unge og omvendt – fx er det de to skuespillere over tres, der spiller det unge par på kvisten – og selvfølgelig (har man lyst til at sige) vender han også gerne kønnet om, så det fx er ”Manden” og ”Manden over tres”, der spiller de to stewardesser, Inga og Eva. Endelig må man tillige konstatere, at man ikke får scenerne fra de respektive personers historie i kronologisk rækkefølge. Fx møder vi første gang manden, hvis kone har været ham utro, da han sidder

og stener beruset og slikker sår *efter,* at konen har forladt lejligheden. Først senere får vi den scene, der leder frem til hendes exit.

Efterhånden som fortællingen skrider fremad, vender man sig til de hastige narrative spring, intrigens opløsning af den lineære fabel og de mange dekonstruktioner af køn og alder. Risikoen for at miste orienteringen er imidlertid overhængende, og når man undgår helt at fare vild, skyldes det udelukkende anvendelsen af tre helt centrale kunstgreb.

Fastholdelse af narrativ sammenhængskraft

For det første har store mængder af replikkerne episk karakter, og Schokking har meget fornuftigt valgt at lade disse replikker være henvendt direkte til publikum, så det er let at følge skiftene mellem de episke og de dramatiske sektioner. På et helt overordnet niveau har de episke passager den effekt, at vi konstant bliver mindet om, at der er tale om en narrativ leg med Schimmelpfennig og publikum som deltagere. Denne effekt vender vi tilbage til.

I første omgang er pointen blot den, at de episke replikker er altafgørende for at holde narrationen "på plads". Uden dem ville man løbe sur i, hvem der er hvem, og hvilke roller de respektive skuespillere spiller hvornår. Når man fx ikke har vanskeligt ved at forstå, at "Manden over tres" nu spiller en af de unge stewardesser i en af scenerne, skyldes det, at han indleder scenen med en episk præcisering af situationen: "Nu spiser de to stewardesser, Inga og Eva, 25'eren og 6'eren [på menukortet], og samtalen blusser kun op et kort øjeblik ...". Senere når den særlige fortællelogik er blevet accepteret, og man har opnået en vis fortrolighed med personerne, kan man nøjes med et "Manden i den stribede skjorte siger" eller et "Købmanden siger" for at kunne forstå, hvem der taler.

For det andet er der ind mellem de mange enkeltstående fortællinger kilet en handlingstråd, der kommer til at fungere som en slags rygrad i det samlede fortællingskompleks, fordi den gives mere tyngde end alle de øvrige. Det gør den dels, fordi den faktisk fortælles lineært, dels fordi stykket åbnes og afsluttes med netop denne tråd.

Konkret drejer det sig om en noget besynderlig historie om en tand, der som udgangspunkt hører hjemme i munden på en ung kineser fra det asiatiske hold på restauranten. Tanden er dog så angrebet af bakterier, at den må trækkes ud, og da asiaterne desværre er så fattige, at en tandlæge er udelukket, må sagen ordnes i køkkenet. Endnu mere desværre har operationen det uheld til følge, at tanden lander i en ret, der straks efter bliver serveret for en af stewardesserne, Inga. Hun finder tanden, og mens den unge kineser (allermest desværre) forbløder i køkkenet, fordi ingen kan stoppe blødningen efter "operationen", undersøger hun den fascineret og vælger så at tage den med op i den lejlighed, hun deler med den anden stewardesse, Eva. Asiaterne beslutter sig for at skille sig af med liget af den unge kineser ved at pakke ham ind i et tæppe og smide ham i vandet fra en bro. Inga får samme idé med hensyn til tanden, og efter at have mødt asiaterne på broen sender hun som en allersidste handling i fortællingen tanden samme vej som den unge kinesers krop.

Trods sin bizarre karakter er indførelsen af denne fortælling stærkt medvirkende til, at man kan acceptere de mange spring mellem handlingstrådene – egentlig ikke fordi historien om den unge kinesers tandlidelse og tilfældige død på nogen måde udgør stykkets hovedemne, men fordi den dog som en gennemgående handlingstråd, vi konstant vender tilbage til, alligevel kommer til at fungere som en slags rygrad i stykket.

For det tredje indopereres Æsops gamle fabel om den arbejdsomme myre, der samler forråd til vinteren, og den livsnydende græshoppe, der ikke tænker på andet end at synge og spille sig gennem sommeren og derfor er ilde stedt om vinteren. Også denne fabel fungerer som en handlingstråd, der er med til at "holde sammen på" de forskellige enkeltstående fort-

ællinger. Fablen kan i særdeleshed tjene dette formål, fordi den langsomt men sikkert vikler sig ind i de hændelsesforløb, der vedrører de øvrige personer. Eller måske skulle man snarere vende sagen på hovedet og sige, at den viser sig at fungere som en slags tén, der vikler de andre handlingstråde omkring sig.

Til at begynde med fremstår historien om myren og græshoppen udelukkende som en fabel, der kun i allegorisk forstand har noget med resten af handlingsforløbene at gøre. De første tre sekvenser af historien berettes ganske enkelt direkte til publikum af "Kvinden over tres": "Sommeren igennem var myren flittig med at samle forråd ind ..." osv. Stadig uden at overskride det allegoriske moment lader Schimmelpfennig fablen tage en noget grusom drejning. Som modydelse for mad tvinges græshoppen til at prostituere sig, og myren optræder herefter som den ledeste alfons, der uden blusel sælger græshoppen til sine medmyrer. Men da først tvangen til prostitution er indført, skifter fortællingen karakter.

Fortællingen om myren og græshoppen bevæger sig nu fra at være en påmonteret parabel, der blot i overført forstand beretter om menneskelig fornedrelse, til at blive en del af grundfiktionen. Nu opsøges græshoppen nemlig ikke blot af liderlige myrer, men pludselig også af en gammel mand, som man ikke kan lade være med at opfatte som den allerede introducerede bedstefar. Senere er det den unge mand fra kvistlejligheden, der i raseri over at være "ramt" af kærestens uønskede graviditet misbruger græshoppen, og endelig opsøges den med fatale konsekvenser til følge af den forsmåede ægtemand. Det antydes endvidere, at den alfonsagtige myre i virkeligheden er kioskejeren Hans: Ligesom myren har han samlet forråd, og til sidst finder udnyttelsen af græshoppen (der måske i virkeligheden er en kinesisk kvinde) sted i hans kiosk.

Ved på denne måde gradvist at lade fablen glide fra at have parabelstatus *på siden af* grundfiktionen til at være *en del af den* kan Schimmelpfennig få den til at "suge de øvrige historier til sig" og dermed antydningsvis få forbundet de forskellige personers skæbner med hinanden. Kvindeløse som alle mændene efterhånden er, kommer de alle til at deltage i en fælles menneskelig deroute mod den hensynsløse vold. Derouten antydes på bedste dramaturgiske vis, idet Schimmelpfennig gradvist lader volden eskalere. Som den første af de tre "virkelige" udnyttere "nøjes bedstefaren med" at rive et af græshoppens følehorn af; den unge mand optrapper volden, idet han (som det eufemistisk hedder) "tilsyneladende behandlede græshoppen, som han havde lyst til at behandle sin gravide kone" (og det, forstår man, er ikke ligefrem godt); den lidt ældre mand tager skridtet fuldt ud og går tilsyneladende helt amok i et voldsorgie – i hvert fald at dømme efter kioskejerens oprevne udtalelser efter mandens overfald på græshoppen (nu måske alias den kinesiske kvinde): "Hvordan skal hun nogensinde – hvordan i alverden skal hun – er du fuld eller hvad, du har jo fuldstændig ødelagt hende, fuldstændig ødelagt ..."

Mens historien om den unge kinesers kariøse tand forbinder asiaternes historie med stewardessernes, etablerer fablen om myren og græshoppen således forbindelseslinjer mellem de resterende historier. Stort set indtil slutningen af stykket bibringer Schimmelpfennig os den fornemmelse, at der er tale om en handlingstråd, der konkurrerer med fortællingen om den unge kinesers endeligt. Det er først i de tre sidste scener, at det går op for én, at græshoppe-tenen også vikler den unge kinesers historie op. Hvordan det sker, må jeg lige lade ligge et øjeblik, og jeg nøjes i første omgang med at konstatere, at det med fortællingen om myren (alias kioskejeren) og græshoppen (alias den kinesiske kvinde) lykkes Schimmelpfennig at skabe enhed i de disparate fortællinger.

En flyvende drage

Af denne analyse af det komplicerede, men vellykkede dramaturgiske forløb fremgår det

forhåbentlig, at *Den gyldne drage* er fortalt med et kanon narrativt overskud. Man forbløffes over, hvor mange forskellige elementer det lykkes at holde sammen på og alligevel lande på benene med hensyn til det narrative forløb. Endnu en gang må man tage hatten af for Schimmelpfennigs æstetiske sensibilitet og konstruktionsformåen. Der er tale om en veritabel montage*fest*, og man kan slet ikke undgå at blive glad i låget af at opleve et så forrygende dramaturgisk overblik i fuld udfoldelse.

Og Holland House har med Schokking i spidsen valgt at iscenesætte stykket på meget fornuftig vis. Man har med omhu undladt forsøg på opfinde oversmarte løsninger og nøjes simpelthen med at gøre det, der skal til for at fortælle historien (eller rettere: historierne) effektivt. Et så komplekst stykke må nødvendigvis bæres igennem af en meget tekstnær og stram instruktion. Afviger man for meget fra udgangspunktet, kommer man uvægerlig til at øge kompleksiteten i den i forvejen hyperkomplekse dramaturgi, og da vi allerede er meget tæt på grænsen for, hvor megen kompleksitet vi kan kapere, ville en yderligere kompleksitetsforøgelse utvivlsomt vælte stykket. Schokking har tydeligvis erkendt dette og "nøjes" derfor med loyalt at lade teksten selv komme til orde ved at understrege dens egenlogik med sin iscenesættelse. Det er der kommet en *flyvende* gylden drage ud af. Hurra for det.

Men ét er at rose det respektaftvingende dramaturgiske overskud, der kendetegner såvel tekst som forestilling. Noget helt andet er at forholde sig til den *samlede* effekt af det æstetiske udtryk. Ønsker man at gøre dette, må man nødvendigvis også overveje, *hvad* der fortælles, og hvordan dette "hvad" enten understøttes eller modarbejdes af fortællingens form. I den forbindelse er det næppe nok med en henkastet bemærkning (à la den, man finder i programmet) om et deficit på vores konto for forestillingsevne, der ikke blot kalder på nye fortællinger, men også nye fortælle*måder.* Man må nok lidt mere "ind under huden" på fortællingen.

Den kapitalistiske umenneskeliggørelse

For hvad handler *Den gyldne drage* egentlig om? Er der bare tale om en elegant æstetisk leg med fortællekonstruktioner, der serverer nye fortælleformer for os? Sådan kan det måske umiddelbart tage sig ud, men et blik på de to hovedfortællinger giver et andet billede – også selvom den tilsyneladende "konkurrence" mellem den unge kinesers og græshoppens historier ved et første øjekast blot synes at addere til den legende kompleksitetsopbygning ved at trække i to forskellige retninger.

Tandaffæren virker umiddelbart som om, den er sat i en *tragisk* toneart. Kineserens endeligt er ikke rigtigt nogens skyld. Den hænder bare. Det er lige før, at det virker lattervækkende at dø af at få en tand trukket ud, men ikke desto mindre bliver vi tvunget til at tage ad notam, at den unge kinesers død i Schimmelpfennigs univers er lige så uomgængelig, som den er kontingent. Det er overordentlig uheldigt, at hans krop fuldstændig mangler evnen til at få blodet til at koagulere, men sådan er det altså tilfældigvis, og derfor må han nødvendigvis dø. Det kan simpelthen ikke være anderledes.

Omvendt afspilles græshoppeaffæren først og fremmest i en *moralsk* toneart. Også græshoppen må uforskyldt lide hårdt under tilværelsens urimelige tildragelser (selvom de dog "kun" fører til en fuldstændig ødelæggelse af kroppen og ikke til døden), og som den unge kineser kan den ikke stille meget op med sin tunge skæbne. Men græshoppens lidelser er både mindre tilfældige og mindre uomgængelige end den unge kinesers. De er faktisk nogens skyld og er derfor kun nødvendige, for så vidt nogen handler moralsk forkasteligt. I stedet for at optræde som en grisk alfons kunne myren have valgt at dele ud af sit forråd, og ligesom det ikke er en tvingende nødvendighed, at de tre mænd ender med at misbruge græshoppen på det skammeligste, kunne myren have ladet være med at udnytte græshoppens behov for føde. Græshoppens lidelser er altså udelukkende et produkt af handlinger, der kunne have været anderledes,

Den gyldne drage | Husets Teater og Holland House

og ved at fremstille græshoppen som et offer for onde handlinger får fortællingen de nederdrægtige handlinger til at fremtræde i en kritisk belysning.

Schimmelpfennig vender så at sige Æsops fabel på hovedet. I den oprindelige fortælling er det kritiske blik vendt mod græshoppens uansvarlighed, mens myrens fornemme arbejdsmoral besynges. Hos Schimmelpfennig retter kritikken sig omvendt mod myren, fordi den udnytter den fordelagtige position, den har opnået ved hjælp af sin arbejdsmoral. Det er ikke arbejdsmoralen som sådan, der står for skud, men derimod den udbytning, den muliggør. Denne omvending af fablen er afgørende, fordi den tillader Schimmelpfennig at overskride det etiske niveau til et samfundskritisk.

Den kritiske brod retter sig i virkeligheden ikke fortrinsvis mod "onde" mennesker som myren, kioskejeren og de tre mænd. I sigte er snarere den kapitalistiske mekanisme, der ligger til grund for de moralsk forkastelige handlinger, nemlig adskillelsen af mennesker i besiddende og ikke-besiddende, og denne adskillelses trolige følgesvend, tingsliggørelsen. Hvis ikke myren kunne udnytte det forhold, at forrådet har en stor markedsværdi pga. græshoppens uomgængelige behov for føde, ville den ikke have kunnet pantsætte sin medmenneskelighed (eller altså mere præcist: sin medinsektlighed). Det er selve markedsmekanismen med dens relation mellem udbud og efterspørgsel, der er problemet. Det er den, der muliggør forvandlingen af græshoppen til en ting, man kan tjene penge på ved at overlade den til betalende kunders misbrug.

Der efterlades ingen tvivl om, at det er tingsliggørelsen og den bagvedliggende økonomiske logik, der står for skud. Kritikken formuleres i klar tale. Da den unge mand får luft for sine frustrationer over den uønskede graviditet ved at lade det gå ud over græshoppen, forklarer "Manden over tres" i rollen som den unge mand: "Og så behandlede han græshoppen, ikke som en græshoppe, mere som en ting, man har betalt for, hvor det ikke spiller nogen

rolle, hvorvidt den går i stykker". Klarere kan tingsliggørelsen næppe formuleres, og myrens reaktion på ugerningen understreger tillige det grundlægende økonomiske rationale, der forårsager den: "Og da myren så, hvad den unge mand havde gjort ved græshoppen, sagde den: Du skal ikke bryde dig om at komme igen, eller: Kom bare igen, men det du har lyst til skal du betale meget mere for, det tredobbelte". Myren er her lige ved at komme i kontakt med sin empatiske nerve, idet den som udgangspunkt synes, at den unge mand er gået over gevind. Men muligheden for yderligere gevinst slukker omgående for den empatiske tilgang, og som ægte ærkekapitalist skubber myren omgående sin medmenneskelighed til side for at gribe den opståede mulighed for yderligere profit pga. den øgede byttеværdi.

På færde er altså en grundlæggende samfundskritik baseret på en (ret beset marxistisk) analyse af de elendigheder, der følger af at lade menneskelige relationer været determineret af markedets grundlogik: udbud og efterspørgsel. Og ser man nøjere efter, understreges denne samfundskritik faktisk af den tilsyneladende tragiske fortælling om den unge kineser. Skønt selve hans dødsforløb er mærket af tragisk kontingens, er han i virkeligheden fuldstændig ligesom græshoppen et offer for den kapitalistiske umenneskelighed.

Jeg har allerede markeret, at det er manglen på penge, der gør det umuligt for ham at komme til tandlæge og få gennemført tandudtrækningen i forsvarlige rammer. Men forarmelsen, der sætter ham i en tilsvarende situation som græshoppen, er i virkeligheden det mindste problem. Da han efter sin død er blevet smidt i vandet, lader Schimmelpfennig ham tænke tilbage på sit liv, og det bliver klart for os, at han udelukkende har forladt Kina for at finde sin forsvundne søster. Familien har (tydeligvis med det sorte af neglene) skrabet penge sammen til at sende ham af sted, og i denne forbindelse antydes det, at *det i virkeligheden er søsteren, der er græshoppen.* "Jeg ved ikke, hvad hun skal gøre for pengene", forklarer "Den unge kvinde" i rollen som den døde krop på vej hjem til Kina gennem verdenshavene. "Måske har nogen samlet hende op", fortsætter hun og tilføjer: "Jeg har altid følelsen af, at hun er lige i nærheden". Disse replikker falder lige efter den scene, hvor det antydes, at græshoppen i virkeligheden er en kinesisk kvinde, og lige inden den scene, hvor det antydes, at kioskejeren i virkeligheden er myrealfonsen, og at søsteren altså i sandhed har været lige i nærheden.

Det er med disse antydninger, at Schimmelpfennig får viklet den unge kinesers historie ind i fortællingen om græshoppen. Der er lige præcis nok antydninger til, at man ikke kan lade være med at lave forbindelsen mellem søsteren og græshoppen, og den indholdsmæssige pointe er, at den unge kinesers død da i virkeligheden også er forårsaget af myrens/kioskejerens udbytning af græshoppen/søsteren. Den er altså mindre kontingent end som så. Hvis ikke, søsteren var blevet "samlet op", ville den unge kineser formentlig stadig være i Kina, og måske var han slet ikke blevet ramt af tandpinen. Den kapitalistiske markedslogik har altså ikke kun molestreringen af græshoppen/søsteren "på samvittigheden", men ret beset også den unge kinesers død. På denne måde samler alt i stykket sig i en samfundskritisk brod vendt mod den kapitalistiske umenneskeliggørelse.

Æstetisk livtag med det kapitalistiske grundvilkår

Men hvad så med montagefesten? Modarbejdes det seriøse, kritiske budskab ikke af den legende form, der snarere end seriøsitet synes at pege i retning af et frit og uforpligtende æstetisk spil? Måske. Men så måske alligevel ikke.

Som argument *for* en opfattelse af, at der hersker en diskrepans mellem form og indhold, kunne man pege på, at alt synes at blive fortalt med "tounge in cheek". Jeg har allerede antydet, at den afgørende effekt af de episke passager er at forskyde interessen fra fortællingens personer til relationen mellem afsender og modtager.

Det gælder generelt, at episke passager i dramatiske tekster synliggør den implicitte fortæller, der ikke kan komme til orde i almindelige dramatiske tekster. I *Den gyldne drage* handler det imidlertid ikke blot om at synliggøre fortællerinstansen, men derimod om at gøre den til det allestedsnærværende omdrejningspunkt. Denne forskydning af hovedinteressen fra figurerne til fortælleplan (eller fra deres fortælling til deres fortalthed) skyldes ikke blot mængden af episke indslag. Tre andre forhold medvirker til at skabe forskydningen.

1) Den sære fordobling af rollegalleriet i fem skuespillere og deres mange roller understreger det artificielle ved den teatrale grundsituation. Idet skuespillerne skal påtage sig mere end én rolle, synliggøres adskillelsen mellem performer og rolle. Fordoblingen markerer således i sig selv, at der spilles teater – at der altså er tale om en iscenesættelse af fiktive handlinger. Men Schimmelpfennig lader det jo ikke blive ved det. Med sine dekonstruktioner af alder og køn gør han tillige en dyd ud af *forskellen* mellem skuespillerens fysiske fremtræden og de roller, de skal spille, og understreger dermed artificialiteten yderligere. På denne måde tvinges vi til at kigge om bag figurerne og interessere os mere for fortællekonstruktionen end for figurerne.

2) Den springende montage bærer yderligere ved til bålet, fordi den tvinger os til at afsætte anselige perceptionsressourcer til at "regne fortællingen ud" og dermed til at forskyde interessen fra, *hvad* der fortælles, til, *hvordan* der fortælles.

3) Handlingens farceagtige karakter underminerer endelig vores indlevelse i figurerne. Grundsituationen er komisk. Alt foregår, mens asiaterne maser på med at servere et antal fastfoodretter, hvis ingredienser vi bliver gjort bekendt med. Fx: "Nummer 74: Andekød med friske champignon, peberfrugter, bambus, løg, citrongræs og rød karry-kokossauce à la Bangkok (stærk)". Det giver i sig selv alting et noget komisk præg, men det farceagtige element stikker dybere. Selvom tandaffæren (som angivet) viser sig at være ganske alvorlig, hører den vel egentlig først og fremmest hjemme i en farcegenre, hvor overdrivelser og narrative tilfældigheder med vidtrækkende konsekvenser er hverdagskost. Det er i sig selv vanskeligt at tage en død som følge af karies helt alvorligt, men når den forbindes med en beretning om, hvordan den udtrukne tand lander i en suppe, kan man næppe undgå at trække på smilebåndet. Ved at underminere vores empati med farcens virkemidler fjerner Schimmelpfennig en afgørende barriere mod at overgive sig til den "hide and seek"-leg, han grundlæggende leger med os.

Så vidt jeg kan se, er resultatet af denne forskydning af opmærksomheden fra figurerne til fortællerinstansen ganske rigtigt, at *Den gyldne drage* først og fremmest vikler os ind i et æstetisk spil båret af en leg med fiktioner og mulige fortællekonstruktioner. Skønt Schimmelpfennig deler samfundsanalyse med Brecht, er vi milevidt fra den brechtianske form for episk teater. Hos Brecht understreger epikken (i hvert fald angiveligt) fortællingens grundlæggende pointer ved at markere bestemte passagers vigtighed. Når Helene Weigel fx stivner i en skrigende gestus i en meget berømt opsætning af *Mutter Courage*, fremhæver performerens gestus det forfærdelige ved *figuren* Mutter Courages udlevering af sin søn. Dermed *understøtter* det episke element den samfundskritik, der aftegnes på stykkets figurplan. Hos Schimmelpfennig sker nærmest det modsatte. Ved at skabe en allestedsnærværende fortællerinstans og fokusere på den narrative leg med vores evne til at skabe sammenhæng i fortællinger, *løsriver* han snarere det episke lag fra figurplanet. I stedet for at lægge emfase på de centrale samfundskritiske momenter kommer fortælleplanet dermed til at leve sit eget liv.

Resultatet er dog ikke nødvendigvis et uforpligtende æstetisk spil med betydning. Denne konklusion følger udelukkende, hvis man mener, at seriøsitet kun kan handle om klar og kritisk politisk tale. Men *Den gyldne drages* bidrag til en seriøs samfundskritik kan meget vel være

et helt andet. På figurplanet fremstår den kapitalistiske markedsøkonomi som et quasitragisk vilkår i den forstand, at den nok er menneskeskabt, men ikke desto mindre virker uomgængelig, fordi der (i hvert fald for øjeblikket) ikke gives nogen troværdige modbilleder til den. I lyset af det markante fravær af modbilleder kan den narrative leg med fortællekonstruktionen på fortælleplanet opfattes som et æstetisk livtag med dette vilkår – et livtag, der ikke foregøgler os, at vi kan overskride kapitalismen, men som derimod minder os om, at vi dog har en vis frihed til at finde ud af, hvad vi skal stille op med vilkåret.

Der er lidt Kant, Schiller og Nietzsche i dette synspunkt. Pointen er, at Schimmelpfennigs leg med den narrative konstruktion udpeger friheden som en mulighedsbetingelse for at kunne handle ansvarligt (Kant og Schiller), og at hans mesterlige håndtering af denne leg giver os en oplevelse af, hvor kraftfuld man kan blive af at tage æstetisk livtag med de vilkårsskabte lidelser (Nietzsche). Som tilskuere kan vi se, at de uetiske handlinger ikke er uomgængelige, og pga. den æstetiske tilfredsstillelse, som det dramaturgiske overskud bibringer os, kan vi måske suge kraft nok ud af forestillingen til at kunne gøre noget med handlingsrummet.

Anskuer man sagen på denne måde, er det netop *adskillelsen* af figur- og fortælleplan og *prioriteringen* af den æstetiske leg på fortælleplanet, der forlener *Den gyldne drage* med et politisk potentiale. Frisat fra figurplanet gør legen på fortælleplanet det for alvor muligt at spille det spil, der skal give os en fornemmelse af frihed og kraft til at handle. Og denne prioritering er vel rimelig nok i en senkapitalistisk virkelighed: Den kritiske analyse af kapitalismens fortrædeligheder er velkendt og behøver egentlig ikke at blive udpenslet mere, end den bliver på figurplan; til gengæld er der pga. kapitalismens tilsyneladende totale sejr i en globaliseret verden formentlig et stort behov for at føle os frie og kraftfulde nok til ikke at følge kapitalismen ud i alle dens absurde tingsliggørende umenneskeligheder.

Husets Teater og Holland House: *Den Gyldne Drage*.
Instruktion: Jacob F. Schokking.
Forfatter: Roland Schimmelpfennig.
Oversættelse: Karen-Maria Bille.
Medvirkende: Troels Lyby, Kristian Halken, Solbjørg Højfeldt, Tilde Maja Frederiksen, Andreas Berg Nielsen.
Premiere: Husets Teater, København, 10. september 2011.

Niels Lehmann
Lektor i dramaturgi og institutleder på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.

Tyrk kan tæmmes

Fra Carrousel til karrusel

Af Kela Kvam

Anmeldelse af Bent Holm: *Tyrk kan tæmmes. Osmannere på den danske scene 1596-1896*. Multivers Academic 2010.

Bent Holms giver i sin bog en særdeles interessant og gennem sit emne også aktuel analyse af "Tyrken" på teatret i Danmark gennem godt og vel tre århundreder. Basis for undersøgelsen er et meget bredt udvalg af tekster, hvoraf mange er hentet fra "historiens losseplads", hvor de med rette eller urette var havnet. Flere af dem virker da også håbløst forældede, men det er heller ikke den kunstneriske kvalitet, der har været bestemmende for udvalget. Interessen ligger et helt andet sted – nemlig i analysen af hvordan "den anden" (her: osmanneren/tyrkeren/muslimen) er blevet fremstillet i 1500- og 1600-tallets hofkultur, på borgerskabets teater og i den folkelige forestillingsverden.

I sin anmeldelse i Politiken fremførte Thomas Bredsdorff, at Holm, når han i den del af bogen, der behandler renæssancen og barokken, inddrager magtens rituelle iscenesættelser – som f.eks. kronings- og bryllupsfejringer, optog og *carrouseller* (turneringer/opvisninger) – udvider teatervidenskabens hidtidige rammer. Det er ikke rigtigt. Snarere kan man sige, at han griber tilbage til en teaterhistorisk tradition, der blev indført af fagets grundlægger herhjemme, Torben Krogh, der i sin forskning fokuserede massivt på det ikke-litterære teater. Han har såmænd også indledt bogen *Musik og Teater* (1955) med en lille skildring af optogsbilleder fra Christian 4's kroning – en begivenhed, der indtager en vigtig plads hos Holm. Kroghs mål var imidlertid blot en snæver beskrivelse af teknikken bag de komplicerede og spektakulære tableauer, hvor Holms ærinde er en afdækning af virkeligheden bag. Det nye i Bent Holms bog ligger altså ikke så meget i hans inddragelse af ikke-litterære teatrale former, men først og fremmest i, at der her er tale om den første orientalisme-undersøgelse af dansk teater, og i at fiktionen altid ses i sin historiske, samfundsmæssige kontekst. Den vestlige verdens, og specielt Danmarks, vekslende relationer til det osmanniske rige fylder næsten lige så meget som analyserne af fiktionen.

Den grumme tyrk

Det første kapitel dækker årtierne omkring 1600 – et tidsrum, hvor to imperier, det habsburgske og det osmanniske, lå i permanent krig med hinanden. Krigssituationen blev ikke kun betragtet ud fra militære/politiske synspunkter, men blev set i religiøst perspektiv. Begge parter dyrkede hellig krig, og de kristne holdt sig ikke tilbage. Med inspiration fra profeten Daniels visioner og Johannes' Åbenbaring blev Luther ophavsmand til konspirationsteorier af apokalyptiske dimensioner. Tyrken var Djævelens instrument, Guds tugteredskab og indvarsleren af den ultimative træfning på Dommens dag. Luther skrev under indtryk af, at det i 1529 var lykkedes osmannerne at trænge helt frem til Wiens mure og dermed udfordre selve det habsburgske magtcenter. De mange osmanniske sejre dannede billedet af den grusomme tyrk, der truer med at løbe hele kristenheden over ende, og spillede også en betydelig rolle i de storslåede festligheder i anledning af Christian 4's kroning i 1596. Her iscenesættes kongen som luthersk fyrste, udvalgt af Gud til at bekæmpe vantro og kættere, og de mange begivenheder blev indrammet af to installationer, der ved hjælp af tidens raffinerede fyrværkeri-

teknik fremstillede henholdsvis nedbrændingen af en tyrkisk fæstning og en ritualiseret rekonstruktion af osmannernes storm på den persiske fæstning Tauris i 1535.

Den fejlslagne osmanniske belejring af Wien i 1683 betød et vendepunkt. De mange krige svækkede imperiet, og osmannerne udgjorde efterhånden ikke helt den samme trussel på landjorden som tidligere. Til gengæld hærgede pirater fra de nordafrikanske barbareskstater havene, og at blive fanget og gjort til slave var en helt reel fare. I 1715 undgik Holberg med nød og næppe denne skæbne, da hans skib på vej fra Livorno til Civitavecchia var ved at blive kapret af tyrkiske pirater. Holm påviser, hvordan dramatikken i 1700-tallet vrimler med eksempler på sådanne

gidseltagninger, men dog med særlig forkærlighed for mere eller mindre kulørte historier om dydige vestlige kvinder, der tvinges til at leve i en eller anden osmannisk sultans harem.

Den domesticerede tyrk

I løbet af århundredet spredes oplysningstidens ideer til Danmark, og det betyder en nedtoning af de apokalyptiske konspirationsteorier. Holberg har et relativistisk syn på religioner og anser nærmest islam og kristendom som ligestillede. I sine satiriske skrifter og komedier harcelerer han over den paranoide tyrkerforskrækkelse, der levede i bedste velgående i den folkelige fantasi.

I oplysningstiden indgik tyrken i et opdragelsesprojekt – han skulle civiliseres. Denne tendens ses tydeligt i de franske stykker, der dominerede dansk teater i denne periode. Holm peger bl.a. på Voltaires sørgespil *Zaire* og Favarts syngespil *Soliman den Anden* (opf. I Kbvn. i henholdsvis 1757 og 1770). I det første er det sultan Orosmanes kærlighed til den kristne slavinde Zaire, der får ham til at opløse sit serail, i det andet får sultanen læst og påskrevet af den franske slavinde, Roxelane, om almindelig bordskik, piberygning i kvinders selskab etc. Det er karakteristisk, at civilisationsprocessen næsten altid sættes i gang af vestlige kvinder, hvad der bekræfter vor egen kulturs overlegenhed.

Den sensuelle tyrk

Sensualisme er en egenskab, der i stadig højere grad heftes på tyrken. Et godt eksempel er Kunzens og Baggesens opera *Holger Danske* (1789), der ligger på grænsen mellem oplysningstid og romantik. Den analyseres grundigt af Holm, både som *trylleopera* og frem for alt som *Türkenoper*, en populær genre i datiden. Forlægget er Wielands romantiske heltedigt *Oberon*, men Wielands helt Huon er ændret til Holger og operaen dermed gjort til nationalopera. Handlingen er, at den kristne korsridder Holger, som straf for at have dræbt en af Karl den Stores sønner, drager til sultan Buurmans hof i Babylon for at hjembringe sultanens skæg og kysse hans datter, Rezia, offentligt. Holger og Rezia forelsker sig lidenskabeligt i hinanden. De flygter, men tages til fange og havner som slaver hos sultan Bobul i Bagdad. Begge udsættes for tyrkiske forførelseskunster, Rezia fra sultanen og Holger fra sultaninden Almansaris. De bevarer renheden gennem alle prøvelser og dømmes til at lide døden på bålet, men frelses af alfekongen Oberon. Operaen vakte stor skandale og blev på Baggesens ønske trukket tilbage efter kun seks opførelser. Årsagerne til den såkaldte Holgerfejde var mange, men en af dem var moralske anfægtelser. Selvom dyden sejrer, så blev den sanselige vellyst, som en samtidig udtrykte det, "vist med alle de Fortryllelser, som vore Legemer saa saare vanskeligt kan modstaa". Rahbek havde tidligere bedt til, at dette sybaritiske værk ikke skulle få lov til at fornedre og forgifte vor allerede dybt sunkne nationalkarakter. Og Aftenposten mente, at operaen hellere skulle have sat os i flamme "ved rørende, kiække, mandige, fornuftsmæssige og ædle Optrin".

I reaktionerne på operaen anes en ny modsætning mellem os og "den anden", mellem Occident og Orient, en modsætning, som den palestinensisk fødte forsker Edward Said finder

typisk for Vestens opfattelse af Orienten og for vor tendens til at konstruere "den anden" som et omvendt spejlbillede af os selv. Orienten skildres som en irrationel, svag, kvindagtig "anden" i kontrast til det rationelle, stærke og maskuline Vesten. Det er lidt ærgerligt, at Holm hverken i teksten eller boglisten refererer til Saids inspirerende, men også kontroversielle bog *Orientalism* fra 1978.

Den eksotiske tyrk

Den sensualisme, der i *Holger Danske* udfordrede det puritanske borgerskab, mistede sin farlighed i 1800-tallet. Inspireret af *Tusind og en Nats* eventyrverden fremmaner Oehlenschläger hele Østens glød i dramaet om naturens muntre søn *Aladdin* (1805), der er et let skjult selvportræt, ligesom H.C.Andersen sikkert også spejlede sig i den gudbenådede improvisator Raphaella i *Maurerpigen* (1840), der er henlagt til 1400-tallets Spanien, og som Holm ganske overbevisende rehabiliterer.

Med mange eksempler viser Holm, hvordan det fiktive billede af tyrken ændrer karakter i takt med, at det osmanniske imperium går mere og mere i opløsning. I det optog over nationaliteter, som Erik Bøgh maner frem i sit satiriske syngespil *Kaliffen paa Eventyr* (1880), optræder Tyrkiet som en temmelig derangeret figur: etbenet og enarmet krøbling med turban, briller, europæisk jakke og tyrkiske benklæder, ledsaget af visen:

> *Jo-jo, det er ham og ingen Anden,*
> *Ham, den fæle blodige Barbar!*
> *Vi har vidst at sætte Skik paa Manden;*
> *Seer du hvilken Magt Culturen har.*
> *Han er allerede blevet halvt civiliseert,*
> *Resten er hurtigt expedeert.*

I sidste del af 1800-tallet var tyrkeriet reduceret til ren underholdning eller som i Bøghs syngespil til staffage for kritik af hjemlige politiske forhold. Ikke desto mindre havde Grundtvig i *Haandbog i Verdens-Historien* (1833-1836) pustet nyt liv i Luthers eskatologiske konspirationsteorier med den noget finurlige tilføjelse af Danmark som Guds udvalgte folk. I dag har tankerne vundet tilslutning fra teologer med tilknytning til Tidehverv, hvis forlag også står for udgivelsen af Luthers *Mod tyrken og jøden* (1999), men det er en helt anden historie – eller?

Interessen for orientalisme har været mærkbar indenfor flere humanistiske fag gennem de senere år. I 2008 søsatte Københavns Universitet med afdeling for litteraturvidenskab som initiativtager et forskningsprojekt i anledning af 30-året for udgivelsen af Edward Saids tidligere omtalte bog: Islam i europæisk litteratur. Med *Tyrk kan tæmmes*, der bygger på et imponerende tværvidenskabeligt researcharbejde, demonstrerer Bent Holm hvilken guldgrube for orientalistisk forskning, teatret er. Mængden af faktaoplysninger og tekstanalyser kan tynge læsningen i nogen grad, men overordnet set er der tale om en original, velskrevet og rigt illustreret fremstilling, spændt ud mellem to begivenheder, Christian 4's kroning i 1596 og impresarioen Herman Lassens (også kaldet"Harem Lassen") fremvisning 300 år senere af letpåklædte eksotiske odalisker i Tivoli – to begivenheder, der viser en bevægelse fra kongelig pomp til markedsgøgl, fra carrousel til karrusel.

Kela Kvam
Prof. i teatervidenskab 1974-2001, mdl. af Statens Teaterråd 1980-84, redaktør af Nordic Theatre Studies 1988-91. Har bl.a. skrevet: Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik (1974), Betty Nansen – masken og mennesket (1997), medredaktør og medforfatter til Dansk Teaterhistorie 1-2 (1992/93).

English Summaries

Sara Malou Strandvad & Eva Novrup Redvall: Tillid i kreative samarbejder | Trust in Creative Collaborations

This article considers trust as a central ingredient in creative collaboration. Based on several case studies of development processes in the Danish film industry, the analysis exemplifies three kinds of trust: 1) calculative trust in emerging collaborations, 2) trust based on relations or identity in established collaborations, and 3) knowledge-based trust in the institutional field.

Rikke Gürgens Gjærum & Gro Ramsdal: Kreative prosesser i 'Art-Based Research' | Creative Processes in 'Art-Based Research'

This article describes an ethno-theatre production called *Involuntary outsiders*. This theatre production was based on ten research interviews with Norwegian drop outs from high school. Through the article the researchers will explore creative processes generated by the theatre production. They demonstrate how research and theatre become involved in a dialogue with each other. However they also contribute critical reflection concerning the dilemma of the creative researcher standing between the universe of research and the universe of art. The project is analyzed through performance etnography, representation critic, social psychology, identity theory and applied theatre.

Siemke Böhnisch: Kollektiv kreativitet i forestillinger | Collective Creativity in Performances

The potential for collective creativity entailed in a conspicuous audience style is examined in this article. In a constructivist approach the article focuses on the difference between inexperienced first-time spectators and the outer theatre frame as a cultural construct. This difference can trigger interruptions and instability. A paradox is seen in the fact that instability is decisive for creativity, but at the same time can be destructive and hard to handle. The article describes how specific interspaces are used in performances for very young audiences in order to make instability both possible and tolerable.

Louise Ejgod Hansen: Kreativ scenekunstpolitik | Creative Performing Arts Policy

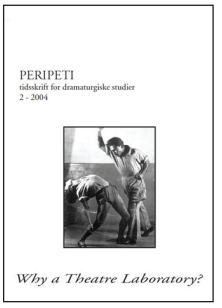
The article analyses the report *Performing Arts in Denmark: Roads to development* and the comments gathered through the public hearing process with the purpose of discussing the concept of artistic development. By using theories about creativity, the article argues for a more nuanced understanding of how artistic development can be stimulated by cultural political means.

Marion Vick: Intuitiv eller konstrueret serendipitet | Intuitive or Constructed Serendipity?

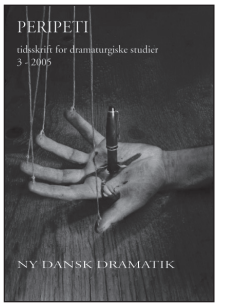
The article seeks to understand the conditions for creativity in the project *Den Gemte By*. How is the creative process experienced and referred to when the work deviate from the artists' normal field? What happens to the process when well established artists' processes are affected by factors like lack of experience, opposite expectations and ideas from new colleges? How can a theoretical analysis contribute to the development of experience from such work?

Tidligere udgaver af Peripeti

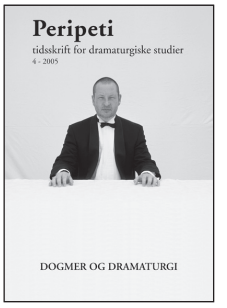
Peripeti 1 - 2004
Jon Fosse



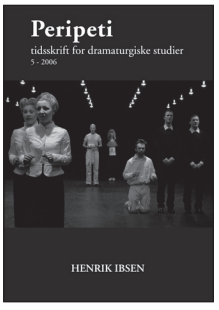
Peripeti 2 - 2004
Why a theatre laboratory?



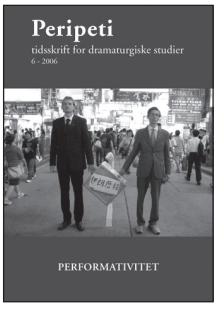
Peripeti 3 - 2005
Ny dansk dramatik



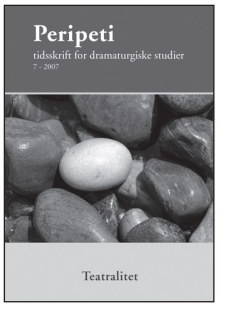
Peripeti 4 - 2005
Dogmer og dramaturgi



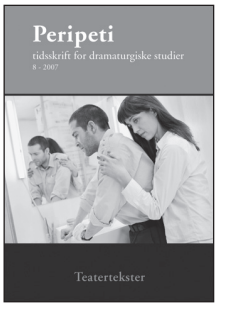
Peripeti 5 - 2006
Henrik Ibsen



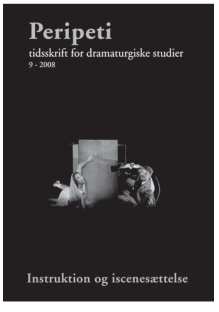
Peripeti 6 - 2006
Performativitet



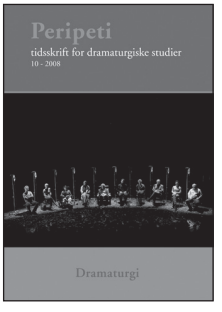
Peripeti 7 - 2007
Teatralitet



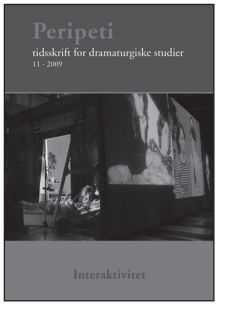
Peripeti 8 - 2007
Teatertekster



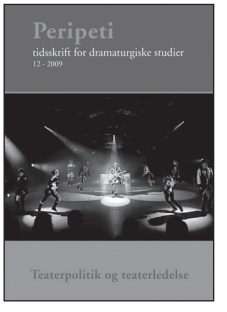
Peripeti 9 - 2008
Istruktion og iscenesættelse



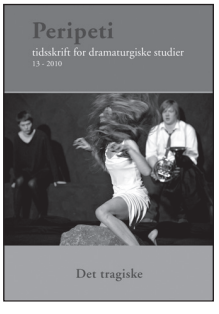
Peripeti 10 - 2008
Dramaturgi



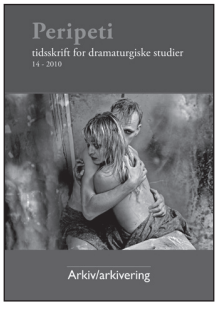
Peripeti 11 - 2009
Interaktivitet



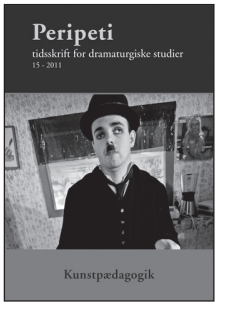
Peripeti 12 - 2009
Teaterpolitik og teaterledelse



Peripeti 13 - 2010
Det tragiske



Peripeti 14 - 2010
Arkiv/arkivering



Peripeti 15 - 2011
Kunstpædagogik