



... og på den 3. dag begyndte de at drømme

af Kirsten Dahl og Catherine Poher

...Og på den 8. dag begyndte de at drømme

Af Kirsten Dahl og Catherine Poher.

Grafisk design og realisering : Olivier Guillemain.

«Teater er meget enkelt. Man sidder sammen
i mørket og lytter til lyset.»

(Christian Bobin)



Indholdsfortegnelse

Forord

Intro af Kirsten Dahl og Catherine Poher

Læremestre

Intro af Catherine Poher

Kirsten Dehlholm

Ray Nusselein

Det poetiske og det narrative teater

Den internationale familie

Intro af Catherine Poher

Gyula Molnár (Ungarn/Italien)

Agnès Limbos, Gare Central (Belgien)

Jacques Templeraud, Théâtre Manarf (Frankrig)

Charlot Lemoine og Tania Castaing, Vélo Théâtre, (Frankrig)

Philippe Lefebvre (Flop), Groupe ZUR, (Frankrig)

Paolo Cardona, Skappa! & Associés, (Frankrig)

Carina Persson (Sverige)

Den danske familie

Intro af Catherine Poher

Bjørneteateret

Teater Rio Rose

Hans Rønne, Teatret

Dirck Backer, Teater Patrasket

Jette Lund

Rolf Søborg Hansen

Katrine Karlsen og Sissel Romme Christensen, Graense-Loes

Gertrud Exner, Teater Blik

Bodil Alling, Gruppe 38

Thomas Eisenhardt, Aaben Dans

Samarbejdet med Det Kongelige Teater – et stort institutionsteater

Intro af Catherine Poher og Kirsten Dahl

At skifte skala - Manifest af Catherine Poher

At give form til sin vision

Procesmosaik af Kirsten Dahl

Den visuelle dramaturgi

Epilog

At leve livet i poesiens ånd

Tak til

- samt replikker fra *Den 8. dag* af Ray Nusselein

Appendices

Uddrag af manuskripter af Ray Nusselein

Begravelsen fra Min altankasse

Den franske fugl

Klovnearbejdet André Gautrés guldkorn. Noter fra en workshop.

Artikler af Catherine Poher

“På jagt efter underet” (bearbejdet version af artikel bragt i Børneteater-avisen, nr. 131, nov. 2004)

“Barnet i én selv” (bearbejdet version af artikel bragt i Børneteater-avisen, maj 2008)

“Fra lokal til international”. (2011/2018)

Artikler af andre

“Det Kongelige Teater og skabende strategier” af Kathrine Winkelhorn og Erik Exe Christoffersen interview med Catherine Poher. (2011)

“Catherine Poher og Horisonten”. Uddrag af portræt-artikel af Erik Exe Christoffersen. (2016)



Forord

«Den eneste løsning for Mennesket er at leve et poetisk liv på jorden.»
(F. Hölderlin, 1770-1843)

«Hvis vi er mange nok, der tilslutter os den poetiske indstilling, vil det kunne forandre verden.»
(Novalis, 1772-1801)

En håndfuld erindringer

Allerede for 200 år siden var Hölderlin og Novalis klar over, at der var en anden måde, hvorpå man kunne leve sit liv på jorden end ved at løbe efter rigdom, vækst, magt, succes og anerkendelse. En stille og kontemplativ måde, der iagttager skønhedens mange facetter. I dag siger den franske sociolog og filosof Edgar Morin, at det netop er denne tankegang, der skal til for at ændre eller redde verden fra sociale uligheder, uløselige konflikter og økologisk undergang.

I slutningen af 1970'erne opstod der en bevægelse indenfor gruppeteatret, som reagerede mod de store institutionsteatre, som den fandt kritikløst og ureflekteret spillede klassikere uden at gøre dem til deres egne, og som ofte på meget realistisk vis i deres forestillinger serverede klichéfylde sandheder om aktuelle emner i tiden. Formen, de nyopståede teatre udtrykte sig med, skabte en anden slags teater. Den teaterform lever den dag i dag og er til stadighed et vigtigt alternativ.

Som freelance teaterarbejder har jeg arbejdet sammen med nogle af de nøglepersoner i gruppeteater-traditionen, som har skabt fysiske, visuelle og poetiske forestillinger. Jeg bærer derfor på en rig viden om de principper og arbejdsredskaber, som anvendes på de forskellige teatre, og jeg kender til og er en del af denne udvikling. Det er den viden, vi gerne vil formidle videre.

De kreative processer, som blev skabt dengang og nu, udspringer af mange timers, dages og ugers improvisationer. At skabe "en anden slags teater" kræver opmærksomhed på alt, der sker i arbejdsrummet: Stilheden, fornemmelser, billeder, absurde og humoristiske handlinger, korte dialoger, dansende trin, kropssprog, mærkelige objekter og magiske visuelle forvandlinger. Der er ingen grænser for, hvad det er, som inspirerer.

Med *...og på den 8. dag begyndte de at drømme* vil Kirsten Dahl og jeg gerne hylde en lille gruppe teatermennesker, som har dedikeret deres liv til "en anden slags teater", før de og det forsvinder.

Jeg glæder mig over at kunne give et indblik i min 40 år lange karriere og over at give ord til de kunstnere, jeg har skabt teater sammen med.

God læselyst.

Catherine Poher

Essentielle spor i teaterpoesiens historik

Nærværende digitale værk, *...og på den 8. dag begyndte de at drømme*, er et vidnesbyrd om en bevægelse. Det er et forsøg på at formidle den mangfoldige og enestående scenekunstperiode, som fra begyndelsen af 1970'erne, op gennem 1980'erne og 1990'erne og siden da, har placeret Danmark på det scenekunstneriske verdenskort. Der er tale om et hidtil stort set usynligt og ubeskrevet kapitel i dansk teaterhistorie, som hænger tæt sammen med teaterudviklingen i flere andre europæiske lande.

Teatrene, som skabte, hvad vi har valgt at kalde det visuelle poetiske teater, udgør en stor familie på tværs af landegrænser, og der er mange flere teatre, end vi har med her. Vi har været nødt til at begrænse os.

Det poetiske teaters univers er ofte vanskeligt at indfange med ord, når først poesien, lyset og bevægelserne har taget over. Catherine Poher, som har været og fortsat er en central del af denne familie, har derfor allieret sig med mig for at sætte ord på og give stemme til det poetiske teater.

Som dramaturg, teaterskribent og ph.d. i poetisk teater har jeg ved selvsyn gennem alle årene nøje fulgt denne bevægelses teatre. Jeg har set og skrevet om de danske teatre og deres forestillinger siden begyndelsen af 1980'erne. I forbindelse med denne udgivelse har jeg interviewet de centrale danske teaterpersonligheder i teaterfamilien. Og jeg har rejst til en række af de væsentligste internationale teatre i teaterfamilien, set flere af deres forestillinger og lavet tilsvarende interviews med kunstnere fra Frankrig, Italien og Belgien.

Vi har bevidst valgt det digitale format, fordi det giver en enestående mulighed for at forene fotos, skitsetegninger og tekst med levende billeder. De sceniske udtryk bliver ikke kun formidlet verbalt, de er også via links tilgængelige i deres oprindelige, teatraliske udtryksform.

Bogen er ingen akademisk afhandling. Indenfor dens kapitelstruktur har vi bevidst valgt på en springende og associativ måde at præsentere appetitvækkere fra de poetiske teatres skatkamre.

Det er vores håb, at *...og på den 8. dag begyndte de at drømme* vil inspirere udøvende scenekunstnere, undervisere og studerende i scenekunst på universiteter og andre læreanstalter, samt andre teaterinteresserede. Og vi håber, at bogen vil give lyst til at opleve og videreudvikle scenekunst.

Rigtig god fornøjelse.

Kirsten Dahl



★ [video link](#) [Aaben Dans - Butterflies](#) (2:56 min.)



Læremestre

Jeg har to læremestre: Kirsten Dehlholm og Ray Nusselein

Kirsten Dehlholm inviterede mig til København for at arbejde med hende i Billedstofteater, lige efter jeg var blevet færdiguddannet arkitekt fra l'École Centrale des Arts Décoratifs i Paris. Sammen med hende lærte jeg at skabe stedspecifik og visuel scenekunst. Jeg lærte, at højæstetiske og stærke billeder har en dyb påvirkning på den associative bevidsthed og digteriske forståelse af vores verden. Jeg lærte at sætte modsætningsfulde elementer sammen for at vække vores sanser. Jeg lærte, at basale kropslige bevægelser som at stå, gå, sidde og ligge er nok til at fortælle alt. Det er unødvendigt at begynde at spille. Det er rytmen, lyset, placeringen i rummet og mødet med andre figurer, som skaber dramaturgien.

Kirsten har ændret mit liv. Uden hendes invitation ville jeg sikkert i dag arbejde på en arkitekttegnestue i Paris. Hun har skubbet til en dør, som jeg ikke tror, jeg ville have turdet åbne selv.

Den anden læremester, Ray Nusselein, åbnede mit blik for en helt ny forståelse af scenekunstarbejde. Jeg så ham spille for mennesker i alle aldre på én gang, og nå dem alle. Han var nærværende med små børn, deres forældre og deres bedsteforældre. Han var på én og samme tid underfundig, sjov, filosofisk, kompleks og meget enkel. Han lærte mig at være tro mod mig selv og finde en scenisk form for det, jeg var betaget af eller undrede mig over. Han lærte mig at være opmærksom på sammenkoblingen af billede, lys, musik, ord og objekter. Han lærte mig at spinde usynlige tråde der, ved at gnide sig mod hinanden, skaber "elektricitet" - en kildrende vibration, der minder os om, at vi er levende. Han lærte mig at tage det usynlige alvorligt. Ray har været min mentor. Vi diskuterede hinandens arbejde. Han var min hårdeste kritiker. Det takker jeg ham for.

Catherine Poher



Kirsten DEHLHOLM

Billedstofteater

«To be close is to be far and sometimes to be in the middle is to be and to be close is to be far away is a way to balance on one foot forward and backwards we move at the same time we move from place to place is to play and place the foot to balance on one foot and then the other at the same time we move back and forth.»

(Robert Wilson)

Vi var fascinerede af at sætte det almindelige ind som kunstværk og af at skabe ritualer, som ikke var riter

Interview af Kirsten Dahl

Jeg er hos Catherine i hendes lejlighed på Frederiksberg, for vi har besluttet, at det er her vi skal mødes, så de to veninder gennem mange år også kan ses.

Det ringer på, og Kirsten Dehlholm træder ind iført farvestrålende kjole og strømpebukser i sprælske mønstre. Inden vi har nået at sætte os til rette i den bløde sofa, ryger det ud af hende: «Jeg har taget en bog med, der står det hele!» Hun tager bogen Billedstofteater fra Christian Ejlers Forlag op af sin taske, bladrer frem til forordet af Morten Skriver og spørger så interesseret: «Interviewer du så en masse mennesker?»

Jeg forklarer Kirsten om bogprojektet, mens Catherine åbner en flaske vin og skænker op, og så vandrer tankerne ellers bagud i tiden og får frit løb i en blanding af fakta-erindringer, mindeværdige øjeblikke og kloge kommentarer til alt det spøjse, som de sammen fandt på dengang Billedstofteater vakte opsigt på museer og i bybilledet.

Billedstofteater banede vejen for Hotel Pro Forma, som Kirsten Dehlholm sammen med Willie Flindt grundlagde i 1985 og lige siden har været kunstnerisk leder og direktør af. Hotel Pro Forma er i dag Danmarks mest etablerede performancekompagni. Et kompagni, hvis forestillinger er kendetegnet ved, at de med stringens forsøger at balancere på eller

overskride grænserne mellem teater, dans, billedkunst og performance. Forestillingerne arbejder ofte med optiske forskydninger af det rumlige perspektiv. I mange tilfælde er de medvirkende almindelige mennesker med et særligt kendetegn (fx tvillinger, dværge, børn) i stedet for professionelt uddannede scenekunstnere. Hotel Pro Formas udtryk er på mange måder væsensforskelligt fra de forestillinger, som Catherine i tidens løb har iscenesat i andre teatres regi. Det er også noget, vi kommer ind på i løbet af samtalen.



– Hvornår og i hvilken sammenhæng mødte du Catherine første gang? Catherine og jeg var ganske unge, da vi mødtes på Holbæk Højskole, hvor jeg var lærer på et sommerkursus. Det var engang i 1970'erne. Catherine kom som elev fra Paris. Men det jeg husker mest var, at jeg besøgte hende i Paris, hvor hun introducerede mig for sine venner, og jeg lavede en workshop på arkitektskolen, hvor hun studerede. Jeg viste de studerende billeder af mure, havde alt muligt slags materiale



Bildt optog © Torben Voigt

med - også brugte hygiejnebind - og jeg bad dem om at bygge mure i undervisningslokalet. Jeg gjorde ting dengang, jeg aldrig ville gøre i dag. Det var vildt ulækkert med de brugte hygiejnebind. Jeg var i oprør. Jeg var billedkunstner og med i en kraftfuld kvindebevægelse, som i 1975 skabte den store, historiske kvindeudstilling *Rejsning* på Charlottenborg, hvor jeg udstillede gipsafstøbninger af kvindegravsten. Vi var 42 danske og 50 internationale kvindelige kunstnere.

– *Hvad skete der så derefter?*

Jeg startede Billedstofteater i 1977, og kort tid efter ringede jeg til Catherine for at få hende med. Jeg har sikkert tænkt, at det var godt, at der var en arkitekt med i gruppen. Og hun havde fortalt mig, at hun ikke ønskede at arbejde som arkitekt. En af censorerne ved hendes afsluttende eksamen som arkitekt havde efterladt et lille kort i hendes postkasse, hvorpå der stod: “Lad være med at blive arkitekt, bliv ved med at lege”. Hun følte sig mere beslægtet med billedkunst. Vi havde et fælles sprog, en fælles æstetik. Vi så *Einstein on the Beach* af Robert Wilson i 1976 og var vilde med den. Vi hadede begge to teater og ville noget helt andet. Jeg kom til Paris flere gange for at besøge Catherine. Det var interessant for mig, fordi hun introducerede mig til noget, jeg ikke kunne få i Danmark. Hun var fremmed. Det franske er lidt uopnåeligt, måske på grund af den filosofiske og intellektuelle dimension! Så i 1977 ringede jeg til hende, og hun kom til Danmark. Det skulle kun have været for en kort årrække. Det er blevet til 40 år!

– *Hvad kendetegnede det teater, I skabte sammen i Billedstofteaters regi?*

Dengang var Kantors teater med *La Classe Morte* det første scenekunstchok for os før Robert Wilson. Endelig så vi billedkunstnerisk teater. Det var en revolution. Da vi startede Billedstofteater, var Per Flink Basse og jeg fascinerede af at sætte det almindelige ind som kunstværk, samt at skabe ritualer, som ikke var riter. Vi lavede iscenesættelser af menneskers liv og færd. Vi stiliserede deres genkendelige gøremål. Satte dem ind i en ramme. Satte dem ind i en anden kontekst eller gav dem et andet tempo. Når man spiser langsomt, for eksempel, bliver det et billede i bevægelse, som associerer til



Rastepladser © Torben Voigt



Rastepladser © Torben Voigt

hvad måltidet er, helt fra nadverbordet over et familiemåltid til noget grundlæggende for at opretholde livet. Det rækker videre ud end lige præcis det at sidde og spise.

– Morten Skriver er helt på linje med det, Kirsten Dehlholm fortæller, når han i forordet til bogen *Billedstofteater* skriver:

“Forestillingerne handlede ikke om andet end det man så. De foregik ikke noget andet sted, end der hvor man var. Det håndfaste udgangspunkt i konkrete genstande, specifikke steder, reelle handlinger, gjorde at billedet kom til at fremstå som en klar og tydelig realitet og ikke en fiktion. *Billedstofteater* var *Billedkunst*, den mest jordnære og grundlæggende af kunstarterne. Den kunstart som alle mennesker praktiserer til daglig, når de klæder sig på, dækker bord eller går på indkøb. Forestillingerne var bevægelige installationer sammensat af døde genstande og levende kroppe. Billederne åbnede sig for tilskuerne og gjorde dem til deltagere. Det var intuitive koder, som enhver kunne tolke efter sine egne behov og tilbøjeligheder. Og sådan fungerer billedkunsten, når den er allerbedst. (...)

Som navnet antyder, bestod *Billed-stof-teater* af en sammenstilling af forskelligartede basiselementer. Af disse tror jeg, det stærkeste med den mest overrumplende effekt var forestillingernes langsomme måde at folde sig ud i rummet på. Langsomheden var fra første færd det centrale og suveræne virkemiddel. De medvirkendes tranceagtige bevægelser gav forestillingerne et kultisk, henført, hypnotiserende præg. Denne simple idé, opdagelsen af langsomhedens intensitet, var en indlysende oplagt og derfor genial, performance-strategi i en tid, hvor tempoet i alle sammenhænge til stadighed blev skruet op. *Billedstofteater* erobrede sin egen tid, og den tid det erobrede, var ejendommeligt flydende og plastisk. Den bevægede sig ingen steder hen, men strømmede alligevel i alle retninger.”

– Hvordan arbejdede I dengang?

Vi tog udgangspunkt i specifikke arkitektoniske rum. For eksempel er Rundetårn i København et billede på livets stræben, fordi man bevæger sig opad ind i det spiralformede runde tårn. Vi lavede figurer, der skubbede og trak ting hele vejen op og andre, der skubbede og



Rundetårn © Torben Voigt



Rundetårn © Torben Voigt

trak ting på vej ned. I vinduerne og i nicherne var der figurer, der dannede forskellige *tableaux vivants*. Helt i bunden af tårnet var der placeret gamle mennesker i farverigt tøj, og på vej opad blev figurerne yngre og yngre og deres tøj blev mere og mere farveløst for at ende i toppen af tårnet med en lille, lyshåret pige i en hvid kjole. Et billede på livet: Gamle mennesker har mange farver i sig og jo yngre man er, jo mindre påvirket eller erfaringsramt er man. Min tilgang til arbejdet dengang var mere intuitiv end akademisk. Jeg var betaget af de almindelige ting, mennesker (ligesom Warhol) og det arkitektoniske rum omkring dem.

– Igen er det forståeligt, at Kirsten Dehlholm har taget *Billedstofteater-bogen* med. Det er som at høre et ekko af det Dehlholm fortæller, når Morten Skriver anfører:

“Uanset om en forestilling var henlagt til et af kunstens specielle reserver, eller stykket foregik på en helt anden type territorium, blev stedet inddraget i forestillingen og gjort til en del af dens betydning og karakter. Stedet var aldrig en kulisse, det var ikke en fiktion, men en helt konkret fysisk realitet, der netop blev synliggjort gennem teatrets flydende form og figur.”

– Hvordan vil du beskrive jeres arbejdsprocesser og samarbejdet i gruppen?

Vi var syv faste medlemmer i Billedstofteater. Vi planlagde forestillingerne, spillede selv med i dem og rekrutterede tillige et meget stort antal øvrige medvirkende. Der var kult omkring det. Folk var stolte over at være blevet valgt, fordi de var tykke eller gamle. Vi havde en kollektiv proces i vores lille gruppe og skabte billederne til de forskellige steder, vi valgte. Vi diskuterede hvilke figurer, vi vil sætte ind i de forskellige rum. Det kunne blive op til 120 medvirkende, og det krævede, at vi brugte oceaner af tid på praktiske opgaver: På at finde rekvisitter, sy kostumer, planlægge og strukturere prøver. Dengang kunne man stadig finde mærkelige ting. Vi havde utrolige mængder af mærkelige ting. Nogle gange var det tingene, der gav os ideerne til, hvad vi skulle lave. Jeg kørte altid rundt i min lille Citroën og fandt ting.





Påtrængende slægtninge © Torben Voigt



Påtrængende slægtninge © Torben Voigt

Når vi talte sammen i arbejdsprocessen, brugte vi almindelige ord, vores egne følelser og drømme, som er grundlæggende menneskelige. Vi oversatte dem til et sprog, der havde meget billedstof i sig. Vi forbedrede alting, og til sidst havde vi meget få dages prøver med alle de medvirkende. Vi arbejdede altid. Vi lavede tre forestillinger om året. Otteogtyve forestillinger på ni år. Selv DR bad os om at lave noget for dem. Tænk at det kunne lade sig gøre dengang! Vi fik en masse mennesker ind i et studie og filmede kun deres ansigter, én efter én. Jeg var betaget af, hvordan man får mennesker til at fremtone! Vi havde bedt dem om at være neutrale, men det kan man aldrig være. Men man kan lade være at spille eller lave gestik og nøjes med at stå, sidde, ligge og være. Jeg kan huske, at vi engang blev spurgt om, hvorfor vi havde så mange smukke mennesker med i vores forestillinger. De var smukke, fordi de havde et øjeblik ro.

– Kan du nævne flere eksempler på, hvordan I skabte forestillinger?

Ja, vi lavede en forestilling, der hed *Påtrængende slægtninge* i Glyptotekets atten sale omkring festsalen. Vi havde besluttet et princip om, at de fire hjørnerum repræsenterede ild, vand, jord og luft. Og vi havde valgt, at grundkonceptet var “vejarbejde”, fordi vi var i rum med arkæologiske fund (når vi graver i dag, graver vi i veje). Vi re-arrangerede museets skulpturer; vi dækkede nogle med gennemsigtigt plastik og satte sorte skraldeposer over andre. Efter man var gået igennem ni rum med masser af skulpturer uden at kigge på dem, blev man pludseligt opmærksom på dem.

– Morten Skriver kommer i den forbindelse i *Billedstofteater-bogen* ind på følgende kendetegn ved den type scenekunst som *Billedstofteater* skabte:

“Billedstofteater havde desuden, gennem alkymien, et fjernt slægtskab med naturvidenskaberne. De enkelte forestillinger gav indtryk af at høre til i en serie af velkontrollerede videnskabelige eksperimenter... Projektets videnskabelige aura blev yderligere understreget af en kølrig koncentreret objektivitet, der gav forestillingerne et præg af at være forsøgspstillinger, laboratoriepræparater rensset for enhver uvedkommende følelse.”





Jeg glemte at fortælle © Antonio Wohliert



Jeg glemte at fortælle © Antonio Wohliert

– Skabte I altid sted-specifikke forestillinger?

De fleste forestillinger, vi lavede, var skabt til gaden, butiksvinduer eller andre offentlige steder. Men vi lavede *Jeg glemte at fortælle*, som ikke var stedspecifik. Den blev skabt til en black box med siddende publikummer, fordi en af gruppens medlemmer, Else Fenger, var blevet kørt over. Hun mistede nogle tæer og skulle ligge i sengen på hospitalet. Vi skabte forestillingen omkring en seng, hun lå i. Vi viste den strøm af billeder, hun havde i hovedet. De sorte billeder, de brogede billeder og de hvide billeder. De medvirkende i forestillingen var også patienter i store, udstoppede, lyserøde kostumer og sygeplejersker, der bar gennemsigtige masker og havde stramme gule korsetter og underkjoler på. Forestillingen sluttede med, at Else sagde: *Jeg glemte at fortælle*. Det var de eneste ord, der bliver sagt i hele forestillingen.

– Kan du uddybe det, som kendetegnede jer som performere og sige mere om det fokus på billeder, som I havde?

Ja. Vi var ikke dansere, og vi havde ingen kropstræning, fordi vi aldrig havde tid til at træne noget som helst. Vi bevægede os langsomt og på en måde ret stift. Det ville ikke gå i dag. At vi ikke var dansere eller kropstrænede, var ikke så godt i forhold til *Jeg glemte at fortælle*, hvor publikum sad ned og kiggede på os i lang tid. Men til de andre forestillinger på museer og på gaden gjorde det ikke noget. Folk gik rundt med deres egne dårligt trænede kroppe og så mere på billederne og helheden end på, hvordan vi bevægede os.

Vi var ikke betagede af vores kropsholdninger eller kroppe. Vi var optaget af billederne. Ret symbolske billeder. For eksempel når Catherine står i sygeplejerskekostume og holder på to kolber med reference til den fysiske lov om forbundne kar: hvis man holder den ene kolbe op løber der vand ned i den anden. Den vekselvirkning må aldrig stoppe. Det var for os et symbolsk billede på livet.

– Hvor mange år arbejdede Catherine og du sammen?

Og hvorfor fortsatte I ikke med det?

Vi var sammen i Billedstofteater i fire-fem år. På et tidspunkt begyndte Catherine og jeg at diskutere og have modsatte synspunkter.



Jeg glemte at fortælle © Antonio Wohliert

Jeg var optaget af fravær og hun af nærvær. I Billedstofteaters forestillinger skulle vi aldrig have øjenkontakt med publikum, selv om vi var midt i mellem folk og ret tæt på dem. Der var ingen direkte kommunikation mellem beskuerne og de optrædende. Det var en regel, fordi publikum skulle have mod til at kigge på figuren. Og figuren, der ikke var en trænet spiller, skulle have mulighed for at beholde sit eget rum. I det øjeblik øjnene mødes, brydes grænserne ned. Det kan blive personligt og måske privat. Vi skulle skabe et "ingenmandsland" mellem figuranten og beskueren. Jeg var ikke interesseret i interaktion. På det tidspunkt havde Catherine mistet sin søster og havde brug for at kigge folk i øjnene. Hun var enig med mig i, at vores arbejde i Billedstofteater ikke kunne gøres anderledes, men hun ville gerne skabe kontakt. Vi er begge temmelig stædige i forhold til, hvad vi vil og ikke vil. Vi er væddere! Vores forskellige optagethed af henholdsvis fravær og nærvær var en grundlæggende forskel - og vores veje måtte skilles. Jeg ville fastholde den form, Billedstofteater arbejdede med i de fremtidige produktioner, hvor Catherine ønskede at begynde på en anden slags scenekunst.



Jeg glemte at fortælle © Antonio Wohliert

- Det er mange år siden nu. I hvilke retninger har jeres kunstneriske arbejde, ifølge dig, bevæget sig siden da?

I dag er jeg meget mere optaget af tekst end Catherine er. Jeg gik fra ingen tekst i ni år i Billedstofteaters regi til en halvanden time lang Inger Christensen tekst i Hotel Pro Formas regi. Jeg undersøger ord og billeder på scenen. Hvordan de supplerer hinanden eller bliver til noget tredje, som er større. Siden starten af Hotel Pro Forma har digtere og forfattere skrevet vidunderlig litteratur til forestillingerne. I modsætning til mig, arbejder Catherine i dag med dagligdagsprog. Sprog, som ikke nødvendigvis er litterært. Hun er optaget af billeder og kroppens bevægelser i rum. Når hun bruger tekst er det for at hjælpe forståelsen. Hun er stadig en billedmager. Det er vi begge.



Forestillinger som Catherine har været med til at lave i Billedstofteater:

1977-1982. Et blå optog.

90 min. 50 medvirkende. Skabt til gader og pladser.

1978. Rastepladser.

80 min. 20 medvirkende. Udarbejdet til Glyptotekets Vinterhave.

1978. Forestående forførelse.

100 min. 100 medvirkende. Udarbejdet til DR TV, ikke realiseret.

1978. Projekt Rundetårn.

90 min. 120 medvirkende. Udarbejdet til Rundetårn.

1978-1979. Jeg glemte at fortælle.

120 min. 25 medvirkende. Teaterforestilling.

1979-1982. Fremmede kommer til byen.

20-100 min. 20 medvirkende. Udarbejdet til gader og pladser.

1979. Påtrængende slægtninge.

90 min. 120 medvirkende. Udarbejdet til Glyptotekets antikke samlinger.

1980. Dos pas nu.

90 min. 55 medvirkende. Udarbejdet til Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

For flere oplysninger om Kirsten Dehlholm se: www.hotelproforma.dk





Ray NUSSELEIN (1944-1999)

Paraplyteatret

«I en landsby står en småtosset dreng og tegner en kridtstreg rundt om sig selv. Om aftenen kan han ikke gå hjem, for han er jo lukket inde. Gurdjieff, der selv er barn, går hen til ham og visker et lille stykke af ringen væk, så drengen kan komme ud og gå hjem.»

(Gurdjieff)

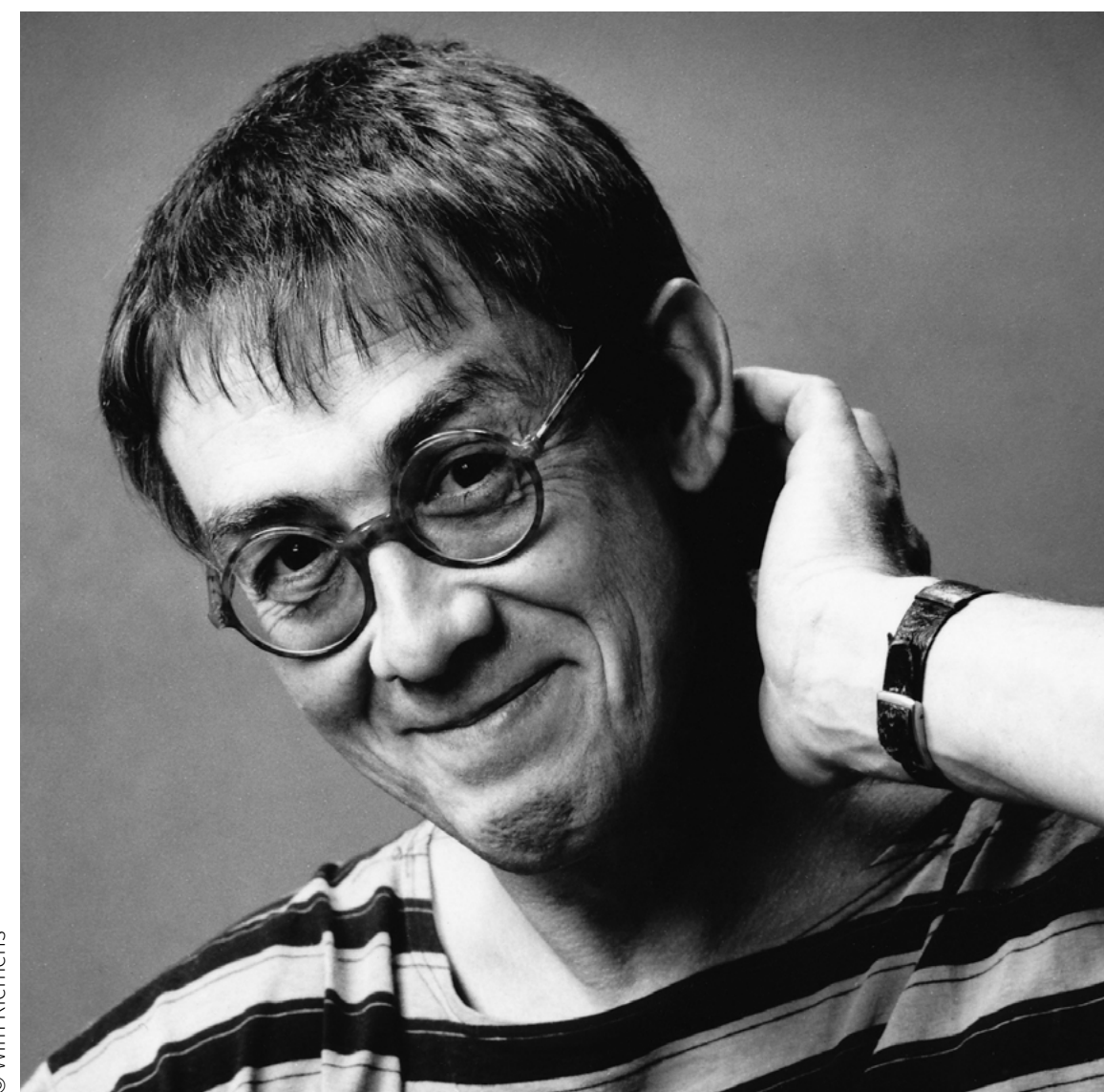
Ovenstående er en historie af Gurdjieff, græsk-armensk filosof, som Ray Nusselein brugte til at illustrere, hvad der var det vigtigste for ham: At få øje på kridtstregerne, at forholde sig til dem og at acceptere barnets egen oplevelse.

At spille teater for det mindste i de store og det største i de små

Tekstmontage af Catherine Poher

Jeg ville ønske, at jeg kunne sidde overfor for Ray på Paraplyteatret og lytte til alle de historier, han kunne fortælle om de oplevelser, han havde haft på turné eller om de nye tanker, han havde om en fremtidig forestilling. Desværre kan hans stemme ikke høres mere. Jeg har derfor samlet alt det, som jeg har kunnet finde af stumper og stykker af interviews og tekster, som han selv har skrevet og sat det sammen til en montage. En montage, der er en slags ekko af hans stemme.

Da jeg var dreng lavede jeg mit eget lille dukketeater i en appelsinkasse med dukker af tomme toiletruller og opdagede børneteaters store muligheder, da min lærer i 3. klasse gav mig lov til at spille for klassen. Bagefter bad han mig spille for alle de andre klasser på skolen. Jeg kom i lære hos Frater Herman Josef, en munk. Han var en charmerende, gråhåret trold, der lærte mig alt om detaljernes vigtighed, livsnydelse, og så byggede vi sammen mit første, store,



© Wim Riemens

transportable dukketeater. Det kunne ligge på en påhængsvogn bag på cyklen og med det kunne jeg spille i alle min mosters kollegers børnehaver. Fordi jeg var en mand, kunne jeg ikke blive børnehavepædagog. Jeg blev sygeplejerske og arbejdede i fire år sammen med udviklingshæmmede børn. Der opdagede jeg, at de i virkeligheden kunne lære mig meget mere end jeg dem. Deres hengivenhed og henrykkelse er misundelsesværdig. De åndssvage børn modtog mig, den fremmede, uforbeholdent og lærte mig med største tålmodighed at tale dansk.

Ray var hollandsk af fødsel, men betragtede sig som kosmopolit og havde valgt Danmark som hjemsted for at udfolde sine evner som forfatter, instruktør og dramatiker. Han havde sin første offentlige forestilling i februar 1968, men først i 1972 blev det lille teater døbt **Paraplyteatret** efter hans foretrukne rekvisit på scenen.

Paraplyforestillingen Premiere i 1970

Jeg ledte efter en forestilling med en scene, jeg kunne gå rundt med, sådan at jeg havde hele teatret på mig. Jeg fæstnede mig ret hurtigt ved en paraply og forestillede mig, at jeg kunne stå med paraplyen over mig med et tæppe hængende i snore under paraplyen. Jeg konstruerede et skulderstativ, og da jeg havde det på, kunne jeg lige så godt sætte et "orkester" bestående af forskellige lyde, fast på det. I tæppet under paraplyen var der lommer, hver lomme fik sin personlighed, og de fik hver deres "historie", der udviklede sig i en dialog med børnene. Børnene så tæppet blive hængt op, så mine ben, når tæppet blev lukket, så historien blive spillet og fortalte mig, hvad der var sket, når jeg lukkede tæppet op igen. Godt 2000 gange blev forestillingen spillet, og ingen af dem var ens. I forestillingen spilles der med ting, og ikke med "rigtige dukker". Både for at vise at de ting, man ikke bruger mere, godt kan være mere og andet end det, de ser ud til. Men også for at forskellige børn kan synes, at tingen ligner noget, de kender.

Dukketeater er sådan et belastet ord. Man tror, at det er et spørgsmål om at sætte en dukke på hver hånd og snakke løs bag en skærm. Men det er det ikke! Det jeg laver er form-teater, hvor en figur lever sit eget liv. Jeg giver ting et selvstændigt liv, gør dem levende ved at give dem sprog. Om det er en strømpe, en hat eller et begreb er uden betydning.



Første gang jeg kom tilbage til Holland for at spille på en festival, var der en meget tæt og forventningsfuld stemning, men også lidt à la "Lad os nu se, hvad han duer til". Jeg husker det så tydeligt. Der sad et barn på første række som begyndte at græde, lige da jeg skulle til at begynde. Hvad gør jeg nu, tænkte jeg. Var alt ved at falde sammen for mig!? Jeg gik hen til drengen, der sagde, at han ikke kunne se sin mor. Pludselig var drengen vigtigere end forestillingen. « Din mor sidder der bagved », sagde jeg, « Og hvis du har lyst, tænder jeg en lampe, så du kan se din mor hele tiden. » Det var han meget fornøjet med. Folk var meget rørte, og jeg satte mig igen og skulle til at begynde med forestillingen. Så rejste han sig op med sådan en kæmpe bamse og sagde: « Min bamse må godt være hos dig. » Det var jo en tillidserklæring af den anden verden. Men hvad gør jeg med den bamse, tænkte jeg. Så jeg tog bamsen og sagde til drengen: «Jeg kender ikke din bamse, så det er ikke sikkert, den vil være hos mig. » - « Jo, jo », sagde han, « Min bamse hedder Lille Peter Måneskin, der smiler kl. 12 om natten. » Det var en personlighed, den bamse! Så sad jeg der med bamsen og lukkede mit tæppe og skulle til at spille Paraplyforestillingen. Jeg anede ikke, hvad jeg skulle gøre med den bamse. Så lukkede jeg tæppet op igen og sagde til drengen: « Din bamse har lige sagt, at den savner dig. » - « Det tænkte jeg nok », sagde han synlig lettet, og han rejste sig op, kom og hentede bamsen og sad sammen med den resten af tiden. Dermed havde bamsen været hele hans egen proces igennem.



Ligesom dig Premiere 1978

Min allerbedste dukke kommer delvist fra Anatole France. Nogen fortalte mig, at han beskriver, hvordan han som barn kom på kostskole og blev skræmt, da han, alene og ukendt, sad mellem en masse larmende børn i spisesalen. For at trøste sig selv slog han en knude på sin serviet, satte den på hånden og lod den trøste sig. I løbet af ingen tid var der stille omkring ham, og alle de larmende børn var dybt optagede af at se Anatole France blive trøstet af sin serviet. At spille og tale med et lommetørklæde på sin hånd, gør en til kunstner, når man står på en scene. Gør man det samme som ekspedient i en herreekviperingsforretning, er det sandsynligvis fyringsgrund.



Min allerbedste dukke, uddrag af Ligesom dig: ★ uddrag

Ray: Min allerbedste dukke.

Dukken: Mit allerbedste menneske.

Ray: Jeg holdt om dig.

Dukken: og jeg om dig.

Ray: men du kunne ikke nå hele vejen rundt.

Dukken: Jeg gjorde det, så godt jeg kunne.

Ray: Og jeg kunne sige alt til dig. Men ikke det slemme?

Dukken: Det behøvede du ikke, det forstod jeg alligevel.

Ray: og de uhyggelige drømme?

Dukken: Dem delte jeg med dig, og så var de kun halvt så uhyggelige.

Overfor mig sad en mor. Jeg havde lige spillet *Ligesom dig* som aftenforestilling for forældrene til de børn, der havde set forestillingen om formiddagen. Efter den tredje kop kaffe kiggede hun mig dybt i øjnene og sagde: « Du kan sagtens, du har jo din allerbedste dukke. » Jeg trak den op af lommen og sagde: « Men det er bare et lommetørklæde » og pudsede næsen i den. Jeg glemmer aldrig hendes skuffede blik. Senere, alene i bilen, gik det langsomt op for



mig, hvad jeg havde gjort. Først havde jeg fået alle til at "tro" på min allerbedste dukke og derefter benægtet dens eksistens. Jeg havde gjort det, for at ingen skulle tro på, at jeg sådan rent privat også levede med min allerbedste dukke. Jeg havde set alt for mange besynderlige mennesker gå rundt på dukketeaterfestivaler med deres dukker, som "levede" rigtigt for dem. Sådan én ville jeg ikke være. Det moderen i virkeligheden havde sagt var: « Du kan sagtens, du kan omgås med de ting, din allerbedste dukke repræsenterer. » Jeg har senere ofte foræret min allerbedste dukke væk.

Min altankasse Premiere Juli 1984



Når jeg laver en ny forestilling, tænker jeg aldrig på, om materialet egner sig for børn. Jeg bliver fascineret af et tema - en mulighed, en udfordring - og går på opdagelse. Jeg bygger, leger, undersøger, bygger om, venter, vender, snakker med tingene, lytter til tingene, leger videre, og et par måneder senere er der et materiale, der kan spilles. Først dér kommer børnene ind, og nu fortsætter processen sammen med dem.

At bruge tid på det, man gør, er utroligt vigtigt. Der er nogen, der kalder mig Skandinaviens langsomste spiller. Det tager jeg som en kompliment. Jeg vil bruge tid på dem, jeg er sammen med. Jeg vil give dem tid. Jeg kan ikke lide at sige: « Nå, sæt jer nu ned, nu laver jeg det her for jer. » For mig er det snarere: « Det her kan jeg godt lide, må jeg godt fortælle det til jer? Lade os bruge tid sammen. »

Hvorfor skulle alt dét, der glæder, foruroliger, bekymrer, ængster, fryder, skræmmer et barn i det "virkelige" liv ikke kunne finde en form, hvori det kan opleves på så stor afstand, at det bliver "ufarligt" og dog stadig tæt nok på til at give hverdagen poesi? (...) I *Min altankasse* viser jeg, hvordan et barn kan opleve en begravelse. I stedet for at vise sorgen ved det, der forsvandt, prøver jeg at vise glæden over dét, der blev tilbage.

Begravelsen og den fransk fugls historie manuskripter.



Min altankasse © Wim Riemens

I mine forestillinger er der altid en filosofisk undertone. Jeg bruger symboler, drømme, fabler, lignelser, metaforer, musik og billeder til at lave historier, som kan pirre fantasien hos tilskuerne. Jeg vil gerne gøre det usynlige synligt, give det usagte sprog og lede efter ærligheden i figurerne og fortællingen. Forestillingerne fortæller om genert-hed, kærlighed, død og savn. Fru Jørgensen og Hr. Jakobsen (de to hovedfigurer i *Min altankasse*) hentede jeg fra en anden forestilling *Mig og verden*, hvor de aldrig fandt sig til rette, og de flyttede ind på mine træsko i hver deres lille hus, hver med sin kælder. Herren havde gemt en tåre og fru en lille smil.

Fru Jørgensen og Hr. Jakobsen, uddrag fra *Min altankasse*

Fru Jørgensen: Man skal huske at være lille, selvom man er blevet stor, for ellers sidder man fanget bag sin egen dør.

Ray: Så lukker jeg taget op. Du skal da ikke gå en vej, du ikke kan gå.

Fru Jørgensen: men ikke så hurtigt, så bliver jeg forpustet.

Ray: Du må gerne sidde i min hånd.

Fru Jørgensen: Har du vasket den?

(Senere).

Ray: Du skal da ikke gemme et smil i kælderens, du skal da vise det frem.

Fru Jørgensen: Nej tak. Det er farligt, når man er kone, for så tror de bare, at man er ude på noget. Så tror de bare at man vil giftes med dem.

Ray: Fru Jørgensen, man behøver da ikke at blive gift, bare fordi man viser et smil.

Fru Jørgensen: Det ved jeg, og det ved du. Men ved de det også?

Ray: Må jeg vise dit smil frem?

Fru Jørgensen: Hvis jeg slipper for at blive gift. Jeg vil bare sidde i din store varme hånd og puste engang i mellem.

(Ray tager smilet og lægger det i kassen.)

Ray: Det kan ikke være der. Dit smil fylder alt for meget.

Fru Jørgensen: Så giv mig en tåre.

Ray: Hvad for en?

(Han lægger en tåre i hendes altankasse, nu kan smilet være der.)

Ray: Nu kan det være der.

Fru Jørgensen: Når man giver en tåre, bliver der plads til et smil.

(Senere i forestillingen har Hr. Jakobsen fået lov at holde en tåre.)

Hr Jakobsen: Hvor længe må jeg holde på tåren?

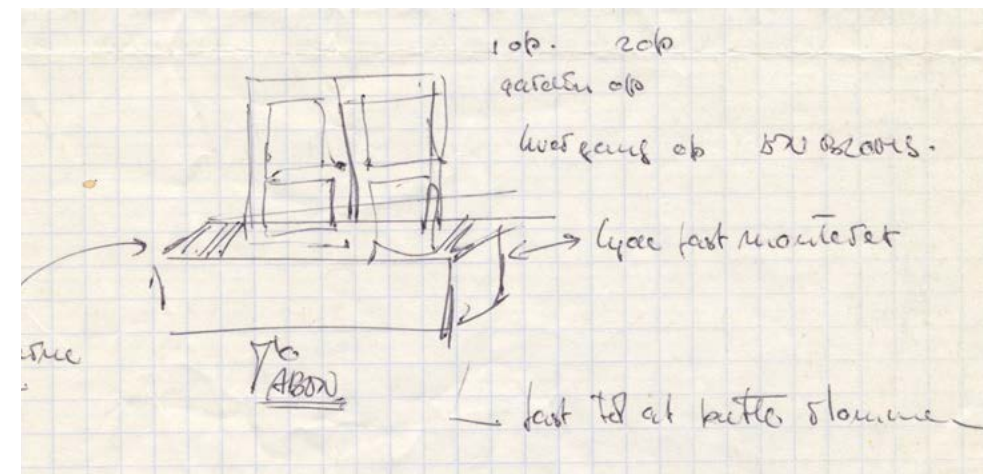
Ray: Llige så længe du vil.

Hr Jakobsen: Også når jeg er død?

Ray: Så kan man ikke holde på tårer.

Der er altid gået lang tid fra idé til den færdige forestilling, nogle gange to-tre år. Jeg får impulser fra litterære citater eller billedkunst. Et maleri af et æg i bur fik mig til at tænke « Så ung og allerede inde-spærret » og gav mig idéen til forestillingen *Hvad siger ægget?*. Hver ny forestilling er for mig en undersøgelse, en ledet efter svar på spørgsmål, som jeg først stiller undervejs. Og når svarene er der, er forestillingen færdig - ikke bare færdigproduceret, men også færdigspillet. Jeg spiller forestillingen så længe, der dukker nye spørgsmål og nye svar op. Udebliver de, har forestillingen tabt sit liv og bliver til reproduktion. Forestillingerne er en leg med mulighederne, ikke kun de fysiske som scenografien og figurerne rummer, men de muligheder der er, når begreber og tanker kan træde konkret frem. Måske sidder en af længslerne på en lille stol i skoven og hvisker og undrer sig over, at ingen kan høre den. Måske er en stor længsel genert og gør sig alt for lille.

Jeg arbejder i mange måneder både konkret på gulvet og i værkstedet, men også bag rattet på de mange turneer, under forestillingerne mens jeg spiller, om natten når drømmene kommer og i samtalerne med andre. Jeg bruger ikke en metodisk fremgang, men går frem efter min indlevelsesevne. Jeg kan kun trænge ind i begreberne ud fra legen, intuitionen. Nogen taler om Paraplyteatrets univers. Men det er ikke ét univers. Jeg prøver hver gang at lave et nyt. Hver forestilling har sit eget, og netop dét er hver gang det sværeste: at få universet defineret og begrænse det. Først når grænserne er skabt, bliver universet født.





Lille P. Premiere 1984



Præsentationstekst fra forestillingens program:

Kan man se *Lille P.*? Næh..., men måske kan man høre melodien, hvis man vil og hvis man tør tage sit allermindste barn frem og lytte til det, tør snakke med sin pestilens og tør smide sine underlige øjne og ører ud.

Jeg tror, jeg havde spillet forestillingen i 4-5 måneder, før jeg fandt ud af hvad dens forudsætning var: Lad være med at prøve at forstå, stol på dine oplevelser. Det der findes inden i mennesker er meget større end man kan beskrive med ord. Ord begrænser følelsen. Det handler om at lade være med at insistere på ordenes betydning. Jeg er selv en forfærdelig ordkløver, nok fordi jeg oplever, at ord rummer så mange muligheder og kan forstås på så mange måder. Kan man nå en forståelse hinsides ordene, kommer man langt. Jeg selv har én oplevelse af et billede, imens en anden oplever noget helt andet. Det vigtige er, at man tør stole på sin egen oplevelse. Folk forstår billeder eller forestillinger anderledes, end jeg havde i tankerne. Hvis atmosfæren i en forestilling er af en sådan karat, at dem, der oplever den, tør tolke selv, tør leve med oplevelsen, så er det fint. Det kræver tillid til publikum, især de voksne.

Dialog med pestilensen fra Lille P. :

Pestilensen: Jeg vil op!

Ray: Så kom.

Pestilensen: Du skal hjælpe mig!

Ray: Du ligger på hylde nr. 1.

Pestilensen: Pestilenser kommer aldrig af sig selv, de skal hjælpes lidt på vej.

(Pestilensen er kommet op og kigger sig omkring).

Pestilensen: Tror du virkelig, at de her kender vejen til den anden verden?

Ray: Måske, jeg kan spørge dem.

Pestilensen: Og hvordan forklarer du så, at de sidder her endnu?
VORHERRE BEVARES!

(Senere: Pestilensen er kommet ind i buret).

Pestilensen: Hvor er døren? Luk den op, jeg er bange!

Ray: Den er bagved dig.

Pestilensen: Jeg kan ikke se døren, jeg er bange!

Ray: Så vend hovedet.

Pestilensen: Jeg kan ikke se døren, jeg er bange!

Ray: Så vender jeg dit bur.

Pestilensen: Der var døren, hvorfor kunne jeg ikke se den før?

Ray: Fordi du havde så travlt med at være bange.

Pestilensen: Vorherre bevares!



Lille P. © Wim Riemens

Fijke Boschma sagde til mig: « Du spiller ikke med dukkerne, du lader dukkerne spille med dig. » Der ligger en hemmelighed gemt der. At man når at kontrollere tingene så meget, at de kan kontrollere én selv. Jeg har i flere forestillinger oplevet, at pestilensen sagde ting, som vitterligt kom bag på mig. Og jeg ved godt, det er mig, der gør det, men alligevel, alligevel har jeg tænkt: jamen, hvorfor skal du gøre det nu, hvor alle folk sidder og hører på det. Hvis man når derhen, bliver folk fascineret af legen, og så behøver de ikke sidde og tænke på, hvad det betyder. Så snart billedet i en forestilling er på plads, begynder tingene at leve deres eget liv, og så har de en egen lovmæssighed, som jeg må prøve at følge.

Alle de forestillinger, jeg laver, handler om nysgerrighed. Om at finde ud af hvordan det hænger sammen. De er en udforskningsproces, som jeg ikke ville kunne gennemføre alene. Jeg er nødt til at have et publikum, for sammen med det at gå på opdagelse i materialet. Jeg lærer frygtelig meget ved at spille forestillinger. Blandt børnene er der en nysgerrighed tilstede, som er sværere at finde i en voksenverden, hvor forklaringer ofte erstatter spørgsmål. Jo mere nysgerrig man er, desto mere ustabile bliver de faste værdier. I det øjeblik man kaster sig ind i en ny oplevelse, forlader man noget. Det er ikke sikkert, man kan vende tilbage, som den man var, til den kasse, man havde konstrueret. Mange voksne kan måske opfatte det som en trussel, hvis børnene får lov til at bevæge sig på et højt plan. Det er farligt, hvis man, som voksen, ikke selv magter at følge med. Børn opfatter og forstår det hele. Men efter en forestilling er der mange voksne, der tror, at børnene ikke har fattet en brik! Det er vigtigt at give børnene de oplevelser, som forældre ofte afskærmer dem fra.

Vi skal lære børnene nye ord og begreber – give dem ny kundskab og lov til at opleve højderne og dybderne. Der er næsten ikke noget niveau, der er for højt for børn - de opfatter, hvad de kan. Blot de har en knage at hænge forståelsen på, som gør det nemmere at konkretisere abstraktionernes verden. Børn opfatter emotionelt, og voksne forventer, at de skal kunne finde ord for, hvad forestillingen har handlet om. Hvordan skal et barn kunne svare med ord, hvis voksne ikke



engang kan? Når en voksen efter en forestilling spørger barnet «Var det sjovt?», kan det godt være, at barnet svarer nej. Måske synes barnet, at det var spændende - eller som 5-årige Mathias sagde efter at have set *Lille P.*: «Den er ligeså smuk som måneskin.» En forestilling er en oplevelse, som det kan være svært at sætte ord på, den er ikke håndgribelig. Det er derimod nogle af de ting, vi deler ud efter en forestilling. Et stykke himmel, en lille vinge eller et postkort. Med noget i hånden kan det være nemmere at dele sin oplevelse med andre og fortælle om den.

Jeg laver eventyret, så må folk tage deres egen virkelighed med ind i mit eventyr og se, om det giver dem noget. Når jeg spiller for voksne, håber jeg, at jeg holder en konference med alle de allermindste børn, der også er til stede.

Man skal være bange for at lave en forestilling eller enormt glad for det. Men man skal ikke lave den, fordi det er enormt vigtigt for nogen eller noget. Synes man, det er enormt vigtigt, så ved man jo det hele på forhånd. Man skal være bange, men man skal samtidig kunne lide at være bange. Det er vigtigt. I stedet for at lave research i samfundet skal man gå ind i sine egne erfaringer: Hvor smertefuldt er det at give afkald på noget, for eksempel. Det handler om forholdet imellem intellektuel og emotionel forståelse. I forestillingen *Slå højt på tromme* skal jeg lukke en æske op, men kan ikke lide at gøre det - for, siger jeg til børnene, der ligger et gammelt ønske i den. Der har jeg flere gange oplevet børnene sige: «Du må ikke tage det op, lad det blive der!» - «Jamen, det er ikke jeres ønske, det er mit», siger jeg så, «Og jeg skal selv passe på mit eget ønske. Jeg kan ikke tage det op, fordi det er krøllet.» Så siger børnene: «Glat det ud!» - «Kan man godt glatte et gammelt ønske ud igen?» spørger jeg. «Ja» siger de så, «det gør vi så tit med et stykke papir.» Og så glatter jeg et gammelt ønske ud og takker børnene, fordi de har lært mig det. Og så sker det, som jeg synes er så flot og som netop kan lade sig gøre i den form for teater: Ønsket kommer op af æsken og børnene siger: «Det er jo en gammel julestjerne!» - «Jamen», siger jeg, «Jeg vidste ikke hvordan et ønske skulle se ud, og så lavede jeg det af en gammel julestjerne.»

Så er julestjernen igen et ønske. Den har lige været gennem en omvej. På den måde kommer man ind på en vidunderlig blanding af emotionalitet, abstrakthed og konkretthed på samme tid. Jeg har ikke siddet og udtænkt det. Børnene har lært mig det. Det meste af det, der sker i mine forestillinger, kommer af sig selv. Jeg tror, det hænger sammen med nysgerrigheden: At afgrænse et univers og så se, hvad der sker i det. Derfor er en forestilling ikke et resultat. Det er en proces, hvor resultaterne først foreligger, når man ikke længere spiller forestillingen.

Sidste gang jeg spillede *Paraplyforestillingen* sagde nogle børn, mens jeg stadig sad bag tæppet: «Jamen du er usynlig, det kan vi godt se.» Og så tænkte jeg: «Bum! Den må jeg holde fast i. Det er utroligt. De siger, du er usynlig, det kan vi godt se.» Tænk at lave en forestilling, som er usynlig!



Mod himlen i lommen © Henrik Hedenius

poetiske magiske

Communication
kontaktbederfuis

den esyptiske delene
- der var det holder sig

Formidling ??

DRAG

poet
tæller sig?



! @ min a

At give gaver, stole på publikums evner.
Sommerfuglene, der skal have lov til at dale ned og ikke smides i hovedet på publikum.

Jeg vil gerne lave en gruppe, hvor alle de, der endnu ikke ved hvad de vil med børneteater, kan diskutere dette, i stedet for at blive belært af alle dem, der ved.

Middelmodighed er fjenden

Fru Jensen / Mor

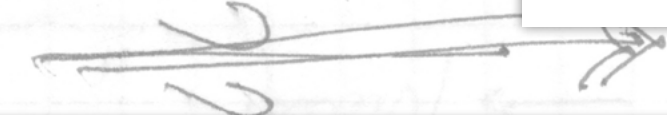
gennem et betyngt

defini på kunst
= hvem

Hvordan lyste det?
Mit arbejde tager udgangspunkt i de ikke-stillede spørgsmål. Det var sådan Magritte beskrev sin arbejdsproces.

Det er ikke effekterne på scenen, der skaber følelser i salen, det er følelser på scenen, der skaber effekt i salen.

Håndværk / Kunst



Individuel.

modsbæn - ved hændelse

Sværest at rejse derhen, hvor man allerede er.



drukket pott - forrest

IA

Staten - hvor længe i mig selv

Den indre og den ydre verden.
Hvad vej skal døren åbnes?

- at ha lyst til at def.

Hvad synes du om rollen? Hvad synes rollen om sig selv? Hvad synes rollen om de andre roller? Hvad synes rollen om dig?

Jeg siger altid, at jeg laver en forestilling.
At "lave" betyder for mig at arbejde med hænderne og hjertet og så følger hovedet langsomt med. Så får tingene navn og form, hilser på hinanden og begynder at snakke med mig. Jeg skriver aldrig en tekst, tingene snakker under mine hænder, og når de har snakket nok, begynder jeg at ordne dem.

Det er ikke ordene, men nødvendigheden af at fortælle netop disse ord, som er vigtig.

Er at spille at blotte sig, uden at se hvad de andre gemmer?

kun realisere det man selv har opdaget

Teksten er der, hvor kroppen ikke slår til længere.
Hvad hvis teksten forsvinder og kun bliver til billeder?

til opdagelse

Hvorfor er det så svært at tale normalt og tænke normalt, når det er teater, og man ikke behøver at være sig selv?

ZEN

The levels of truth



Brucis Fildig / (Catherine)

→ Huse (ut)stager

god/besser



Den 8. dag © Torben Huss

Faktisk brugte han usynlige figurer i sine forestillinger. I *Trafiklys gælder ikke for ænder* havde han en usynlig nysgerrighed, som han skulle give små gummistøvler på, for at vi kunne se den. I *Den 8. dag* indgik en usynlig myre. En gang imellem forsvandt myren, og han skulle lede efter den. Han fandt den i musikerens violin, inde blandt publikum og alle mulige andre steder. Børnene passede godt på ikke at træde på den!

Ray døde i 1999. Den sidste forestilling, som han nåede at lave, hed *Aske*.

Aske fortæller Mugus' historie. Mugus sidder ubevægelig på den kasse, hvor Ray har sine rekvisitter til forestillingen, sit tulipankostume og sine medspillere, bierne. Mugus sidder med Rays tøj på med ryggen til publikum uden at bevæge sig. Han forhindrer Ray i at spille forestillingen. Takket være hans tilstedeværelse spiller Ray en helt anden forestilling end den han havde planlagt. En forestilling om at miste alt og møde venlighed.

Uddrag af *Aske*:

« ...en dag hørte man voldsomme eksplosioner, og en grim ild ødelagde det hele. Huset, landsbyen og skoven udenom. Mugus så ilden og kunne ikke forstå hvordan en hel skov med træer så store, at de havde brugt hundreder af år på at blive så store, kunne brænde ned på et par timer.

Mugus blev, puf, voksen på en eneste dag. Mugus gravede i asken. Tog noget af den brændte skov i lommerne, sammen med agern (som han havde samlet for at plante senere) til den nye. Tog de få ting, der blev tilbage fra hans hus og puttede dem i en kuffert og sagde: « Jeg må gå, jeg skal afsted. » Dagene og årene går, og Mugus er undervejs, langt, langt, - så langt, at han ikke længere kender nogen. Ingen forstår hans ord. Så langt, at han til og med selv har glemt sine egne ord.



Den 8. dag © Torben Huss

I 1983 og 1987 stiftede og kuraterede Catherine og Ray "En anden slags teater" festival, der introducerede europæiske objektteater-udøvere i Danmark.

Kilder:

Paraplyteatrets 25 års jubilæumsskrift. 8.2.1993.

"Under en blå paraply: Historien om et lille teater der revolutionerede vores sind", Beth Juncker. *Politiken*, 02.08.93.

"Lad være med at forstå, prøv at opleve!" Ray Nusslein og Beth Juncker, *Bixen*. Årg. 17 Nr. 1.

"For at forstå bruger man hovedet", Ray Nusslein, *BUKS*, Børn og Teater, april 1991. Nr. 19.

"Doktor i dukketeater", Charlotte Ravnholt, *Børn og Unge*. Nr. 30.

Paraplyteatrets arkiver findes på Det Kongelige Biblioteks teatersamlinger. Søg på www.bibliotek.dk

★ [1 video link](#) [Min altankasse](#) (11:15 min.)

★ [2 video link](#) [Lille P.](#) (13:40 min.)



Det narrative og det poetiske teater

Poesien forsøger at løfte et hjørne af sløret, der skjuler livets essens

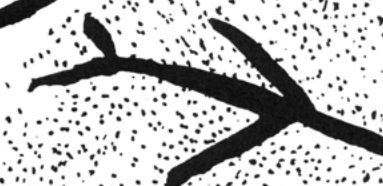
Interview af Kirsten Dahl

De teaterforestillinger, som Catherine har været medskaber af, oser uden undtagelse af poesi. Det poetiske kan scenisk tage sig meget forskelligartet ud. Ikke desto mindre er der på et dybereliggende plan fællestræk og kendetegn, som kan gå igen. I bestræbelserne. I den måde hvorpå fortælleelementerne spiller sammen. Og i den måde hvorpå forestillingerne kommunikerer med publikum. Herom fortæller Catherine i en sammenligning mellem narrativt teater og poetisk teater.

– Du skelner mellem to slags teater – det narrative teater og det poetiske teater. I den skelnen ligger der ikke en vurdering af, at den ene type teater er bedre end den anden. Der er vel snarere tale om en slags “arts”- eller “væsensforskellighed”. Kan du forklare, hvordan de to typer af teater, for dig at se, hænger sammen og hvordan de adskiller sig fra hinanden?

Det narrative teater tilfredsstiller mit dennesidige jeg og det poetiske mit spirituelle jeg. Krop og sjæl, to uadskillelige sider af mig. Nogle dage har jeg fødderne velplaceret på jorden og elsker at høre en god historie. Andre dage er jeg mere indadvendt, mere spørgende, og jeg sulter efter at blive badet i billeder og ord. Ord, der hjælper mit blik til at trænge igennem det usynlige.

Hvad er en fortælling? Ordborgen angiver en fortælling som en række af handlinger, udfoldet på en levende og pittoresk måde, som udviklingen af en situation. Leder man efter betydningen af ordet “poesi” møder man dets oprindelse i græsk som poiêsis, der betyder skabelse. Det er en sproglig kunst, der sigter efter at udtrykke eller antyde noget gennem rytme, sammensætninger og billeder. Maleren Nicholas de Staël siger, at « poesien skal reflektere alle universets skønheder gennem farver, lyde, rytmer. Der er poesi i alle levende væsener, der kan mærke dybe og store følelser ».





© Catherine Poher



Kære På den anden side

Tusinde - det kan vist i virkeligheden ikke gøre det, så - utalende mange gange tak for den fantastiske oplevelse det var, at blive taget med på tur, på den anden side.

Det var så fint, så levende, så undrende og forunderligt, så bevægende og bevægende.

Jeg så det to gange. Det var i den sidste uge foresætningen kerte, og jeg kunne have set det igen og igen. Kun tid og udsolghed forhindrede mig - ev. Men jeg nåede heldigvis at få delt oplevelsen med mennesker jeg holdes af, og få sendt fter ind og se stykket.

Kærlig hilsen Anne

- Hvordan vil du beskrive det narrative teater?

Det narrative teater tilbyder publikum en fortælling. Man kan følge en person eller en gruppe af personer, som er i samspil med familie, samfund, verden - alt det, der udgør tilværelsen. Og i forhold til hvilke beslutninger disse personer tager, vil de enten ødelægge sig selv eller løse alle knuder og problemer. Tragedie eller komedie - med alle tænkelige nuancer. Fra det sorteste drama til det mest løsslupne narrespil. Alle former inden for det narrative teater har det fælles fortælle tekniske forløb, at alle scener udfolder sig på basis af den foregående scene og sigter mod en egentlig slutning. Som sådan er der tale om en lineær strækning, der kan afbrydes af 'stiløvelser' - som gentagelser, ekskursioner, flash backs el.lign. Fortællingerne kan være simple eller komplekse og beskæftige sig med psykologiske, politiske og etiske dilemmaer. I det narrative teater modtager publikum således en gave, der allerede er åbnet. Publikum kan sidde dybt i teaterstolen og høste overfloden af det stof, der strømmer fra scenen.

- Kan du konkretisere hvordan det narrative teater kommunikerer med sit publikum?

Det narrative teater er fuldt af ord, aktioner og reaktioner, årsag og konsekvens, lyde og lyseffekter, scenografiske konstruktioner og teatraliske arrangementer. Stilhed forekommer sjældent. Stilhed, der kunne invitere publikum til at reflektere og spejle sig. Her, tværtimod, kan publikum forbruge og fordøje dette færdige produkt. Publikum er mere eller mindre tilfreds i forhold til skuespillernes præstation og instruktørens iscenesættelse, scenografiens skønhed og tekstens litterære kvaliteter.

Sikken lykke, når alt falder på plads! Når den skrevne tekst begynder at ånde gennem skuespillernes præstation og gennemtrænge, røre og gribe os. Som i de fleste andre kunstneriske udtryk kommer teatret sjældent op på dette niveau. Der gøres mange mislykkede eller næsten mislykkede forsøg. En meget smuk tekst kan blive ødelagt af en dårlig instruktion eller af en skuespillerpræstation uden nødvendighed. Det kan opleves som om, truppen nøjes med at vi-

deregive historien, men uden at det afspejles, hvor og i hvilken grad teksten har påvirket dem selv.

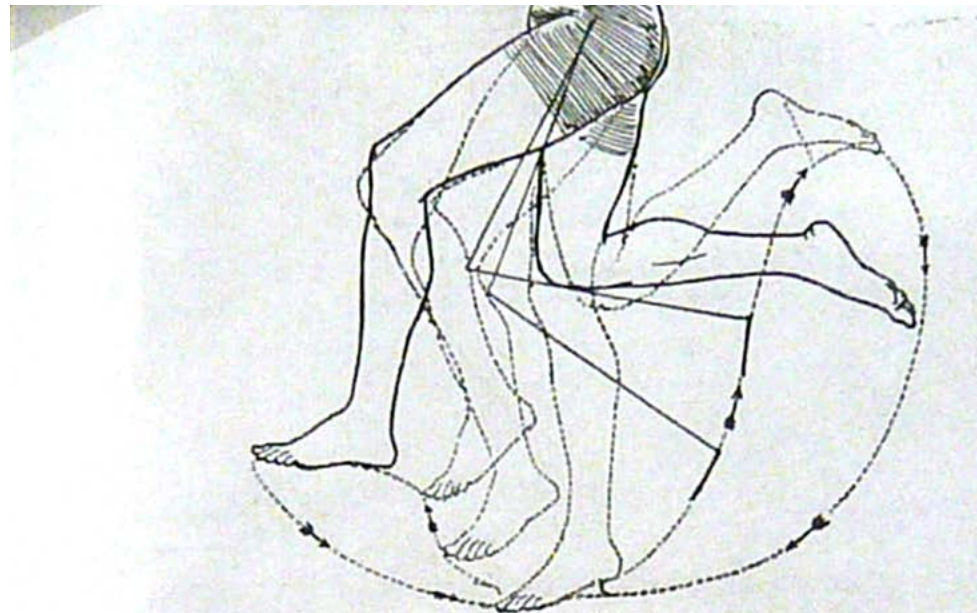
Publikum forlader teaterstolene - uden at sulten er blevet stillet! Det er absolut nødvendigt at slå teksten "ihjel" ved at transformere den til sin egen. På den måde finder skuespillerne ud af, hvorfor det er vigtigt for dem at give den videre til et publikum med lige så meget overbevisning som forfatteren selv. En hemmelighed skal afsløres for, at forestillingen lyser op. Formidleren skal finde ind til nuancerne i sin egen personlighed, gøre sig påvirkelig, ja, skrøbelig for at videregivelsen af teksten/personen lykkes. Takket være denne personlige udforskning kan poesien glide ind i det narrative teater og gøre ordene vibrerende, ved hjælp af lys, utænkelige pauser og overraskende bevægelser.



© Catherine Poher

– Kan du uddybe den skrøbelighed, du her taler om?

Et teaterstykke er altid sårbart på grund af de mange ukontrollerbare faktorer. Hver aften er publikum en ny gruppe mennesker. Så snart dørene åbnes, og længe inden forestillingen starter, sker det, at man mærker om publikum er åbent og nysgerrigt - eller ufokuseret, træt, lukket. Når lugten af modstand er for stærk, kan skuespillerne ikke trænge igennem. Skuespillerne er også mennesker – mere eller mindre koncentrerede, trætte, syge, bekymrede, triste – og det påvirker deres præstation. Når en forestilling turnerer, kan de forskellige sale være mere eller mindre egnede til stykket. Og endelig kan man sige, at publikums modtagelse – trafikpropper, strejker i den offent-



lige transport, en fodboldkamp, et præsidentmord, stjerners positioner, hvem ved? - alt dette kan ødelægge en aften. Denne skrøbelighed er også teatrets styrke. Det er den tilbagevendende fortælling om mødet mellem publikum og skuespillerne, der formidler et værk. Det narrative teater er heldigt, idet det kan støtte sig til det fundament, som en historie udgør. Og, vel at mærke, historien vedbliver med at være en realitet – selv om kontakten/udvekslingen med publikum ophører. Noget tilsvarende er en umulighed for det poetiske teater, der kun eksisterer i den energi, der vibrerer mellem salen og scenen.

– Det lyder meget luftigt, at beskrive poetisk teater som energivibrationer mellem scene og sal. Kan du udfolde hvad du forstår ved poesi og poetisk teater? Hvad er bestræbelserne? Og hvordan kommer det til udtryk i det sceniske rum?

Poesien forsøger at løfte et hjørne af sløret, der skjuler livets essens. Digtere nøjes med - i få sætninger - at få os til at forstå de dybe spørgsmål. Gennem sidestillingen af ord, der ikke umiddelbart passer sammen, lyde, der optræder uharmonisk, aktioner uden logik, men fyldt med forundring er det muligt at udtrykke dele af livets essens. Det poetiske teater er en udforskning af sceniske sprog, hvor hvert parameter – rum, lys, rytme, bevægelser, ord, rekvisitter og scenografi – er sat i en konfliktende relation til hinanden for at skabe et nyt sprog. Når det lykkes, vækker det den intuitive del i os, som ved – uden at man skal overbevise nogen om noget. Denne del i os « giver sit blod til englenerne, som passerer forbi », som Christian Bobin udtrykker det. Han siger også, at « poesien er en livsnødvendig affære, en klarsynets apoteose; den river det bind væk fra de levendes øjne, som livet har fæstnet på deres hoveder, så de ikke frygter, at hvert eneste øjeblik allerede er passé. »

Poesien er først og fremmest en måde at leve på – før den er en måde at skrive på. Det indebærer at være opmærksom på det usynlige, dét, der er ind imellem dét, man kigger på. Det er at kigge på den bølge, der optræder mellem mennesket og dets omgivelser, det mellemrum, hvor livets strøm cirkulerer. Min første tegnelærer lærte mig ikke at kigge på træet, men på det tomme rum mellem grenene. Ikke at kigge

på modellen, men på formerne, som de bøjede arme og ben tegner i rummet. Tomrum er et nøgleord i beskrivelsen af poetisk teater. Man skal være opmærksom på dét, der ånder, kroppenes vægt og deres relation med andre kroppe, objekter, rummet, lyset. Sammensætte aktioner og ord, der ikke passer sammen, ikke fortælle, ikke forklare, kun antyde og skitsere, så publikum kan "tegne".

Der ligger en fare i ikke at være opmærksom på denne strøm frem og tilbage. I stedet for at give form til energien i mellemrummet laver man en mental og abstrakt konstruktion, der kun er sin egen projektion på verden. Ikke desto mindre kan denne måde give meget smukke, formmæssige resultater. Men ofte vil de være karakteriseret ved at være utilgængelige.

– Du stiller det narrative og det poetiske teater op som kontraster. Indledningsvist talte du om, at det tilfredsstillende to forskellige sider af dig selv – kroppen og sjælen. Kan du ud fra det uddybe din beskrivelse af poetisk teater?

I modsætning til det narrative teater er det poetiske teater ikke lineært. Det skaber rum – som arme, der kærligt omfavner den enkelte publikummer. Jeg har oplevet, at disse forestillinger er ekstremt skrøbelige - de kræver beskyttelse. Der, hvor de er program-sat, skal teatret i sin helhed gøre sig ekstra umage med at byde publikum velkommen, da publikum skal "vibrere med", dvs. indtræde som medskabende. Det er overraskende at tale med publikum efter en opførelse: hver især har de set dét, de gerne vil se, spejlet af dét, de selv er. Det poetiske teater fortæller ikke bare én historie, men lige så mange historier, som der er publikummer.

De, der ikke er interesserede i den slags teater, keder sig ihjel. Og jeg har set den samme forestilling skifte fra fiasko til mirakel. Den eksisterer kun i publikums egen indre transformation. Og sker dette ikke, vil forestillingen "forsvinde". Skuespillerne er virkelig sat på en prøve, for de kan ikke – som i det narrative teater – bruge deres skuespiller-mæssige håndværk. Her drejer det sig ikke om dygtige, performative

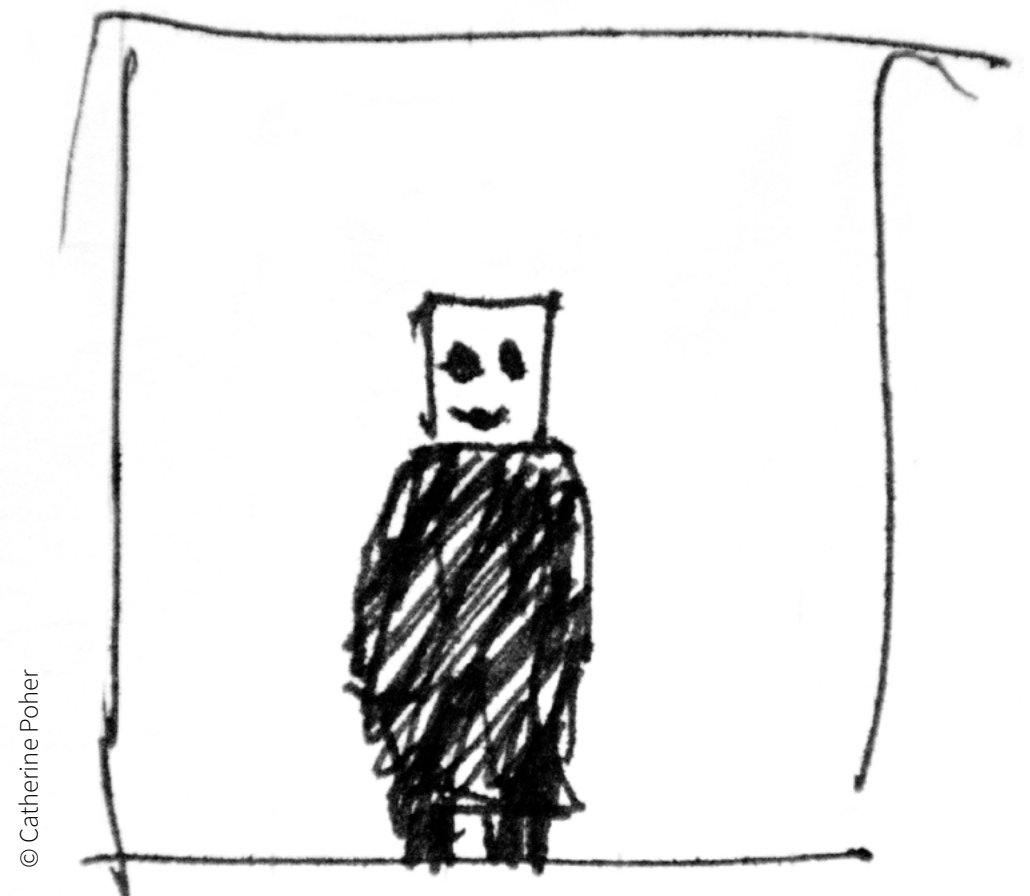
udfoldelser, men om at være så nærværende som muligt og totalt skrøbelig. Skuespillerne skal lade forestillingens stof flyde igennem sig og give det til publikum.

– Hvordan vurderer du det poetiske teaters position og nødvendighed i den tid, vi lever i lige nu?

Stilhed og kontemplative øjeblikke er nu en luksusvare i vores verden. Poesien får mindre og mindre plads i vores effektive dagligdag. Når vi endelig får fri efter stressede arbejdsdage, er det nemmere at slappe af med en eller anden form for underholdning end at udfordre sig med noget, der kræver, at vi er vågne og meddigtende. Men samtidig ser jeg også en sult efter det magiske, det poetiske, det ikke umiddelbart forklarlige eller forståelige. Det moderne menneske vil gerne "være med" og "skabe med". Iagttagelse får mig til fortsat at insistere på at lave poetisk teater, fordi jeg er overbevist om, at poesien er et essentielt sprog, der skal beskyttes mod udryddelse.

★ [video link](#)

[På den anden side](#) (7:55 min.)



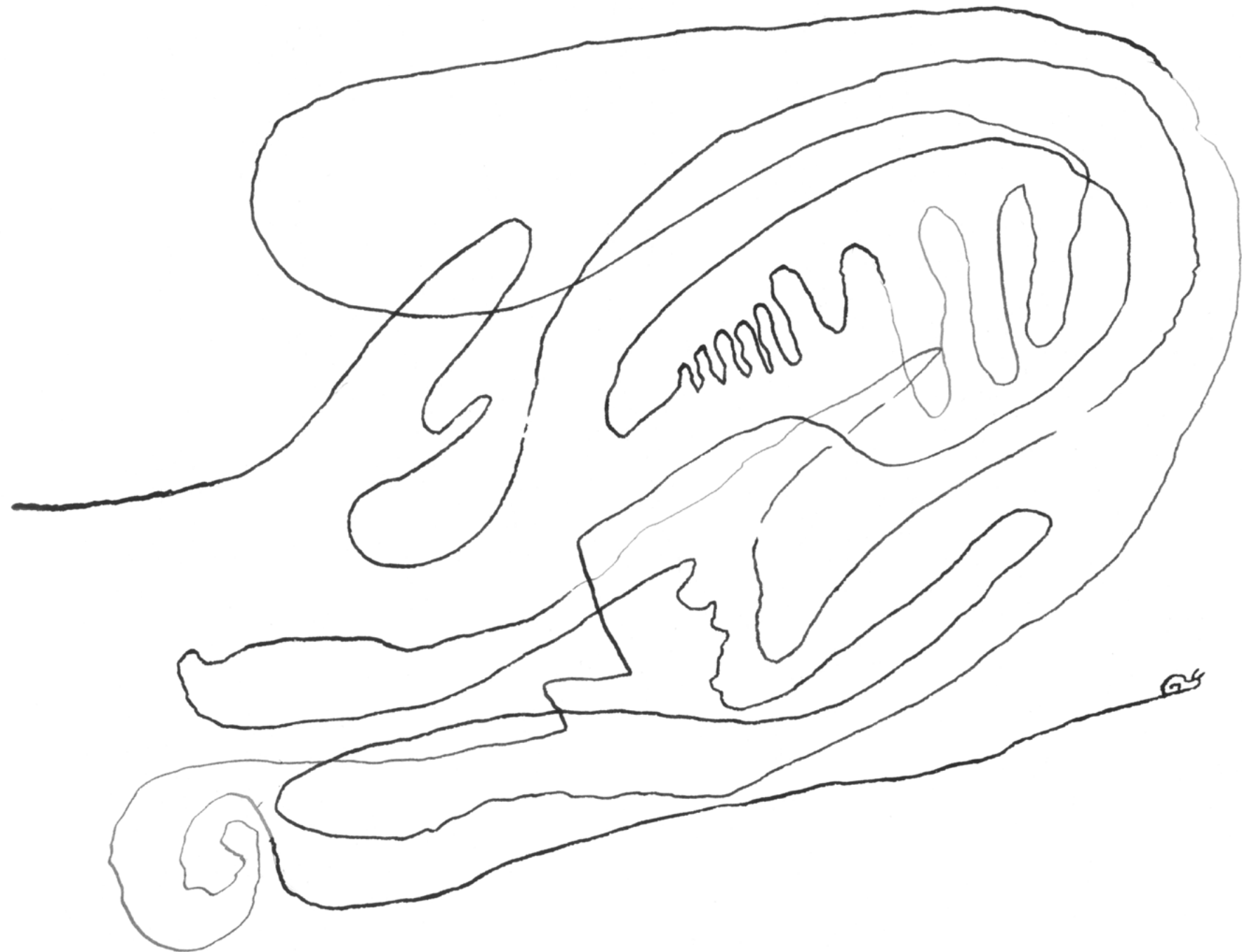
© Catherine Poher



Den internationale familie

Selvom den største del af min karriere har været dansk baseret, har jeg kontinuerligt være forbundet med forskellige kollegaer i Europa. De fleste af dem har jeg mødt gennem mit samarbejde med Ray Nusselein omkring festivalen “En (anden) slags teater”, som vi kuraterede i 1980 og 1983. Vi mødtes år efter år på festivaler rundt omkring i Europa, udvekslede drømme og visioner og fik lyst til at samarbejde. Det har været en stor gave for mig at få mulighed for at invitere dem til at arbejde med mine danske kollegaer. I nærværende kapitel kan I møde en lille håndfuld af dem. De fortæller om deres arbejdsprocesser og liv som scenekunstnere.

Catherine Poher



Guyla MOLNÀR

(Ungarn/Italien)

«Dét jeg opdagede var nemlig, at en roman i udgangspunktet intet har med ord at gøre. Det at skrive en roman er noget kosmologisk af samme art som en skabelsesberetning... forudsætningen for at berette er først og fremmest at skabe en verden så fuldstændigt som muligt, ned til den mindste detalje... problemet ligger i at skabe en verden, herefter kommer ordene næsten af sig selv.»

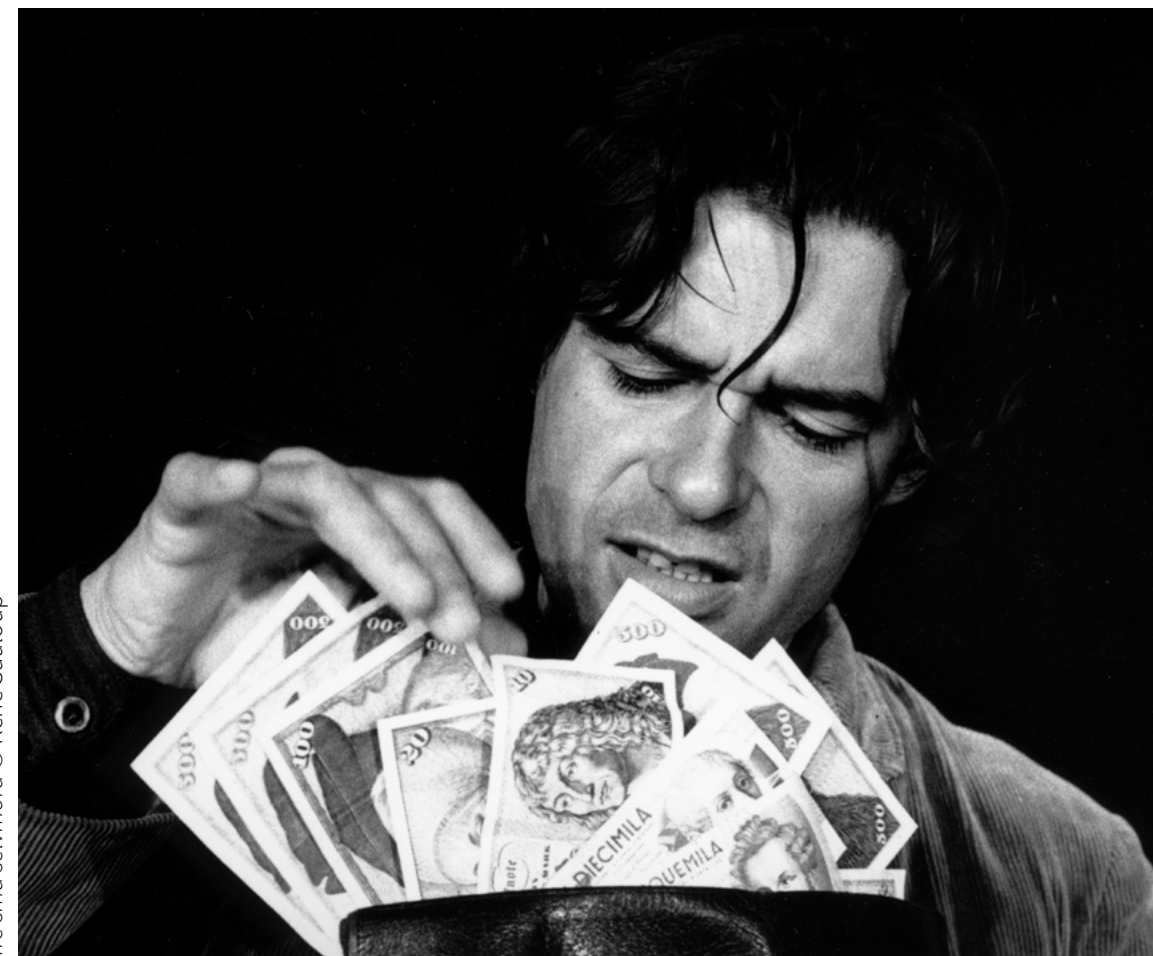
(Umberto Eco)

Hvad skriver du, broder? Jeg skriver ikke, broder, jeg udsletter det hvide på dette stykke papir

Tekstmontage af Catherine Poher

Det er ikke til at forudse, at en lille forestilling, som man har lavet helt alene, uden penge, vil ændre ens liv. Sådan har det været for Guyla Molnàr med *Tre små selvmord*, som han skabte i 1981 og stadig spiller ved exceptionelle lejligheder. Han siger selv:

Tre små selvmord opstod tilfældigt, ud fra en improvisation i forbindelse med en teaterworkshop. Det var i 1981, dengang da begrebet objektteater endnu ikke var opfundet og efterspurgt af kuratorerne. Jeg fortalte tre korte historier og håndterede i den forbindelse nogle almindelige genstande på et lille arbejdsbord. Eftersom denne form for kommunikation med sikkerhed også var neandertalerne bekendt, og i umindelige tider er blevet lykkeligt praktiseret af alle menneskebørn, troede jeg ikke, at jeg havde foretaget mig noget innovativt. For mig var det eneste særlige, at jeg, så at sige, lod tingene selv fortælle deres historie. I begyndelsen optrådte jeg nærmest for sjov i udkanten af de festivaler, jeg frekventerede. Men de *Tre små selvmord* blev en succes, en kultforestilling! I 1989 tog jeg de *Tre små selvmord* ud af mit repertoire, fordi de var ved at kvæle mig. Siden har de ligget i en skuffe. En eller to gange årligt tager jeg dem frem, så jeg ikke glemmer dem.

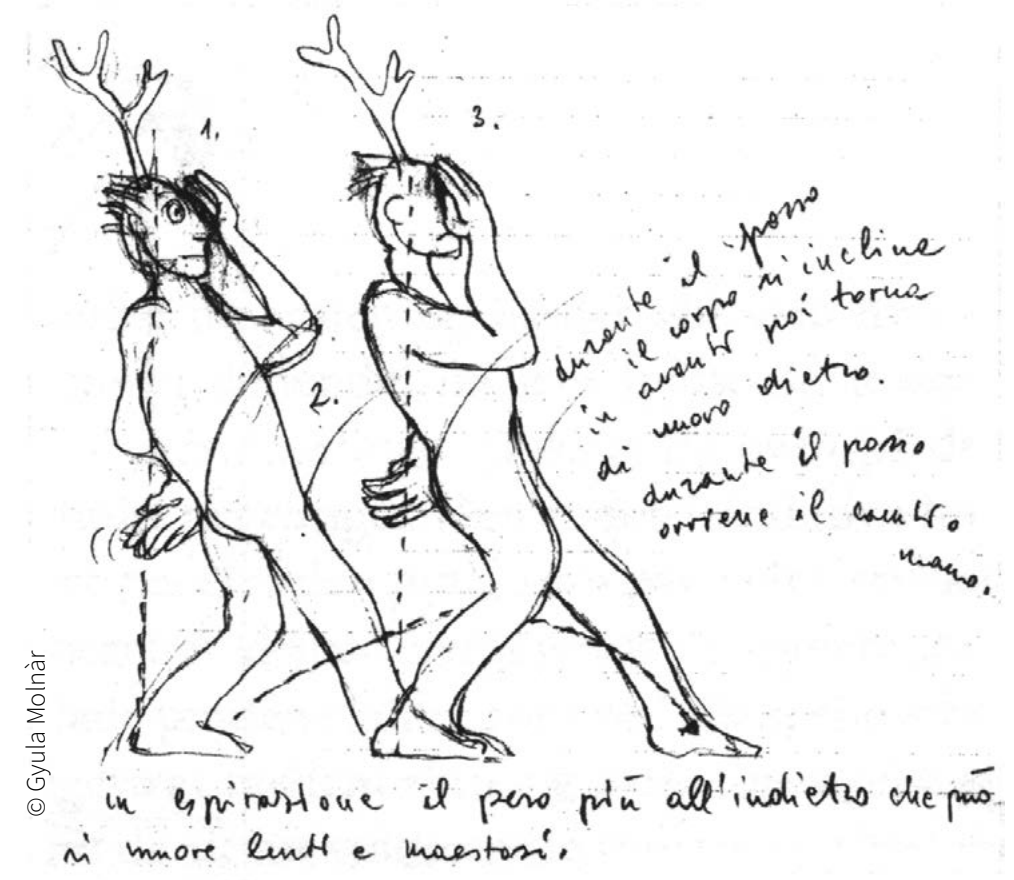


Tre små selvmord © René Sauloup

Selv om jeg har været med i 150 forskellige produktioner, har jeg kun lavet én forestilling. På en måde laver jeg bare variationer af det samme. Jeg er hjemme, når jeg arbejder. Jeg elsker at arbejde sammen med andre. Når vi finder på og noget dukker op, er jeg lykkelig. Det er skabelsens proces, der er det vigtigste for mig. Jeg søger at bringe mig selv så meget som muligt i situationer, hvor intuitionen pludseligt kan tage over og føde ideer. Det er det bedste, jeg ved. Når jeg spiller, glemmer jeg mig selv og verden. Jeg er i en slags trance. Det er en dejlig fornemmelse at være fri for sig selv. Men at spille er ikke det, jeg foretrækker. Jeg vil helst være i improvisationens rum.”

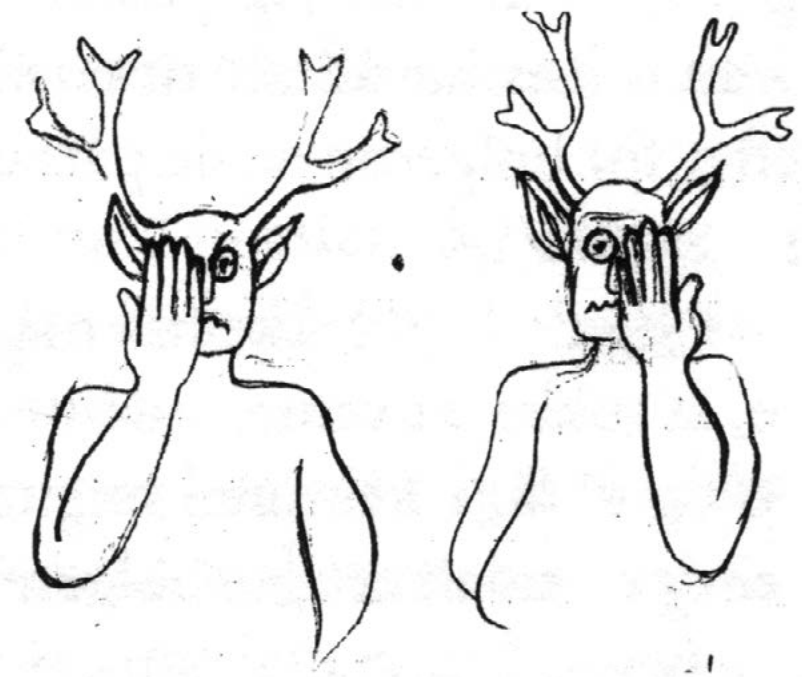
Ved siden af sit teaterarbejde maler, tegner og skriver Gyula Molnár. Han har udgivet en bog om objektteater i Tyskland i 2011 på forlaget Theater der Zeit. Bogen er oversat af Jette Lund og udgivet af Scenekunstens Udviklingscenter. Der findes ingen bedre tekst end dén til at beskrive, hvordan en meget dyb kommunikation kan være ordløs. Molnár er mester i det. Så snart han træder ind på scenen, bebor han rummet med så stor en tilstedeværelse, at han ikke behøver at snakke. En bevægelse, et ansigtsudtryk, en blikretning, hans placering i rummet eller i forhold til lyset eller et objekt, hans måde at røre eller flytte et objekt - alt fortæller noget, vi genkender fra vores egen livserfaring.

Det er ikke fordi, han aldrig bruger ord. Det gør han også. Ord, der åbner op for mulige tolkninger, der sender os på poesiens veje. Men ordene kommer aldrig alene. De er ledsaget af præcise handlinger, bevægelser, stemmeintonationer eller skiftende rytmer, der gør dem til et musikalsk akkompagnement til det visuelle univers, som Molnár generøst deler med os. Ligesom Marco Polo skaber han nyt sprog for at udtrykke og kommunikere sin egen undren over livet.



© Gyula Molnár

« Nyankommen som han var og helt ukendt med Østens sprog kunne Marco Polo kun udtrykke sig ved at hale genstande frem fra sine rejsetasker: trommer, saltede fisk, kæder af vortesvinstænder, alt imens han fortalte om dem ved hjælp af håndbevægelser, hop, forundrings- og rædselsudbrud, eller ved at efterligne sjakalens hyl og sløruglens tuden. Sammenhængen mellem de enkelte elementer i fortællingen stod ikke altid helt klart for kejseren; for genstandene kunne betyde forskellige ting... Men det, der gjorde hver hændelse og hver nyhed som den uartikulerede udsending fortalte, så værdifuld for Khanen, var det rum, der blev ved at være omkring den, en tomhed som ikke blev opfyldt af ord. »
(De usynlige byer af Italo Calvino)



© Gyula Molnár

Uddrag af *Objektteater: Optegnelser, citater, øvelser*

(Gyula Molnár, 2011)

Ved tvang, ved tilfælde, ved trylleri

Ved tvang

Jeg er kun et sandkorn ved uendelighedens bred, men i bølgerne gribes jeg af en higen efter at måle havet. Det kan man. Denne uafviselige higen, som skyller om mine konturer, er beviset.

Og jeg har tiltro til min higen.



Om end jeg er barnebarn af før-fortiden og barn af fortiden er jeg også fanget i samtiden. Derfor udspiller mine forsøg på at berøre det ophøjede sig tvangsmæssigt i hverdagen. Det hverdagsagtige spejler sig i mig, jeg spejler mig i det hverdagsagtige. Og jeg beklager mig ikke. Jeg har en fast stilling. Jeg laver udkast til indpakning af påskeæg.

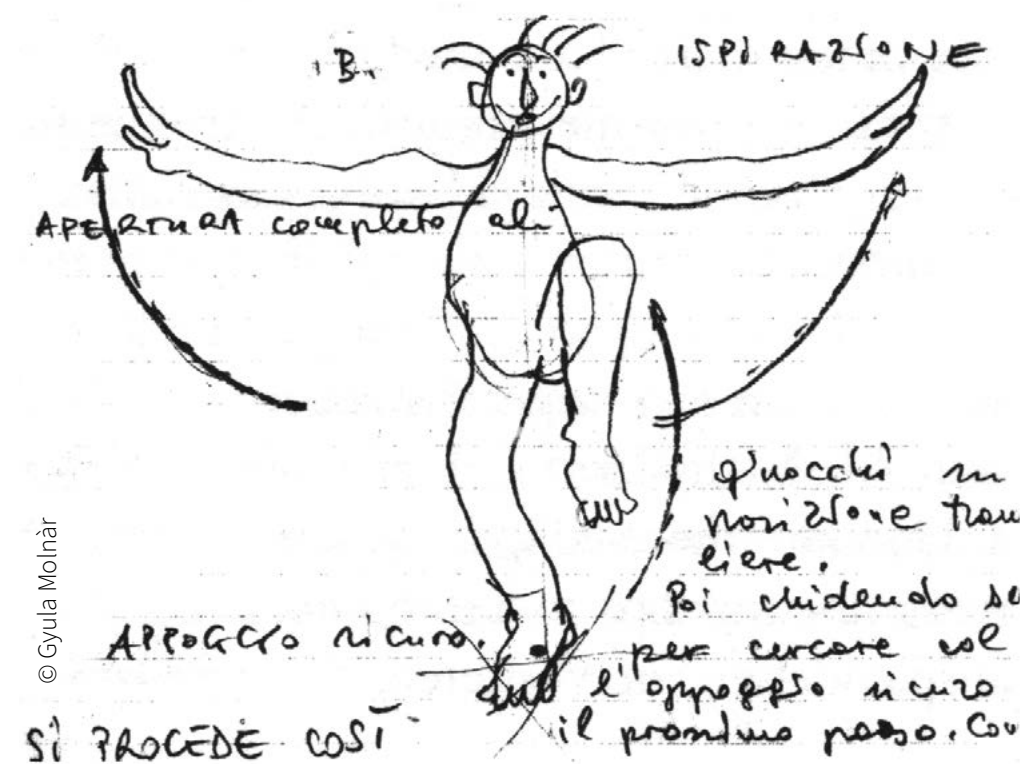
Vi ved, at der ikke mere findes chokolade, at påskeharen er død og begravet, og med den ægget, hønen og spørgsmålet om, hvem der kom først. Men indpakningen forbliver. Solid, begribelig og konkret. Man kan krølle den mere eller mindre sammen, man kan smide den væk. Man kan gøre udkast til en ny. Det er mit arbejde. Jeg laver

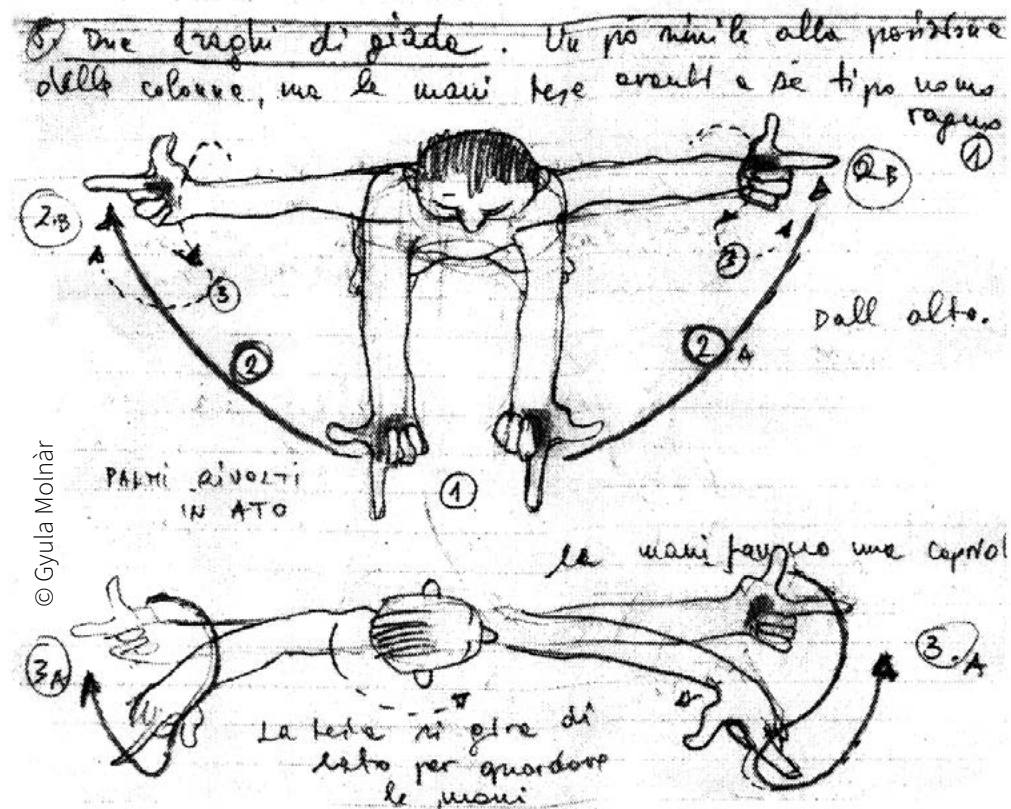
udkast til indpakning af ingenting. Min direktør værdsætter mig og betaler mig for det. Leve direktøren! Han længe leve! Eller: Ned med chefsammenkrølleren! Det kan man sige. Direktøren er ligeglad med om han bliver elsket eller udkældt, for ham går regnestykket altid op, tvangsmæssigt.

Jeg er kun et støvkorn i det uendelige, men i bølgerne gribes jeg af en higen efter at tale. Jeg puster mig op med ord. Når bølgerne stiger, må jeg tvangsmæssigt udtale dem, ellers rådner ordene i mit bryst. Altså giver jeg efter for bølgerne, og de påtrængende ord piler som sardiner gennem havets skumsprøjt.

Når jeg derimod ikke har noget at sige, gror jeg fast i tavshed, for at ånde, at se, at sukke, at vente.

Af og til får direktøren mig til at tale, når jeg ikke har noget at sige. Under tvang og uden at agte bølgerne. I disse tilfælde giver jeg efter for direktøren. Jeg bevæger munden, stum tale strømmer imod ham og falder i intetheden.





Ved tilfælde, ved trylleri

Hvad skal man fortælle? Hvad og hvordan? Hemmeligheder? For at kunne fortælle, må man have hemmeligheder, men man må ikke afsløre dem. For en god fortæller lykkes det at trænge frem til sin tilhørers hemmeligheder, uden at afsløre sine egne.

Historier, som har stor lyst til at blive fortalt. Historier, som vækker længsel efter at opleve ting, som det lønner sig at fortælle. I mellem fortællingens hemmeligheder har poesens sankthansorme altid fascineret mig. De lyser op og slukkes, flakker i smertelig uforudsigelighed om imellem "Hvad" og "Hvordan". Man må have heldet med sig for at møde dem. At erkende dem er allerede en tilstand af nåde. Jeg lagde mig på lur for at øjne de ridser, som opstår i tingenes træffen-på-hinanden og skubben-sig-ind-over-hinanden, der hvor poesens sankthansorme fødes frit, ene og alene ved tilfældet. Jeg strakte lynhurtigt min hånd ud og løb hjem med bankende hjerte. Da jeg endelig åbnede hånden, lå der en død, sort orm.

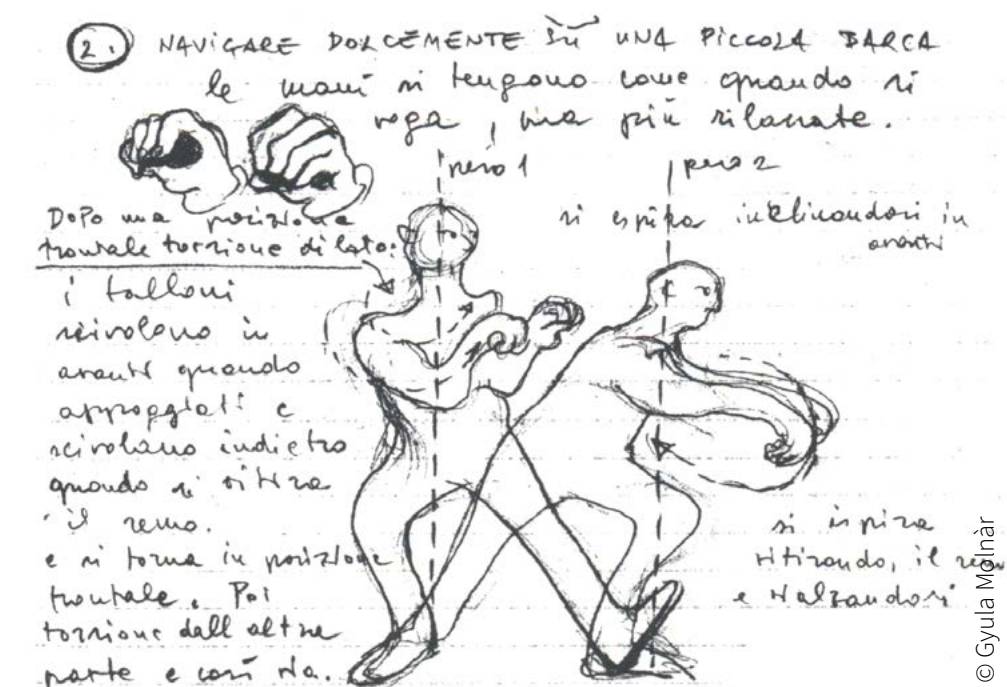
Altså er jeg holdt op med at prøve at fange dem, men ikke med at begære dem; og i hemmelighed hægede jeg om min tro på, at det

en dag vil lykkes mig at fremkalde de omstændigheder, hvoraf de fødes. Jeg hengav mig derfor til alkymi. Og med tiden, efter flere års tålmodig rykken sammen og fra hinanden, har jeg gjort beskedne fremskridt i kunsten at forcere tilfældet.

Af og til, når jeg følger tilfældet, kommer jeg til grænserne for det lidet, jeg ved, og jeg går med ængstelige og udfordrende skridt videre i det ubekendte, hvor hver gestus, hvert tegn, hver klang er ny og under sin fødsel definerer sig selv. Der sker skabelsen. Jeg siger, sker, fordi skabelsen aldrig bliver skabt, men sker, ved trylleri.

Men pas på. Man må ikke forveksle skabelsen med poesien. Sankthansormene er nøjagtigt lige så sjældne i det ubekendte som i det hverdagsagtige, som på den vej, som forbinder de to med hinanden. I hvert fald har jeg fundet behag i skabelsens rus og begiver mig ind i dette usikre område, når som helst jeg kan. Yderligere: Da skabelsen sker i det ubekendte, forsøger jeg at formindske afstanden mellem min hverdag og min uvidenhed. En, som intet ved, er også skabende, når han går en tur.

Jeg vil gerne i al magelighed gå en tur, sådan som galakserne drejer sig, og hvis en sankthansorm kommer forbi, højst hæve det venstre øjenbryn. Jeg vil gerne dø ved et tilfælde, ramt af et stjernesud.







★ [video link](#) **Piccoli suicidi** (14:10 min.)

Du kan læse mere om Gyula Molnár og hans teaterunivers i hans bog: *Objektteater: Optegnelser, citater, øvelser*, samlet af Gyula Molnár, Scenekunstens Udviklingscenter. Oversat fra tysk af Jette Lund. 2013.

Gyula Molnár har arbejdet som skuespiller, auteur og instruktør i hele Europa.

Han kom til Danmark i 1988 med sin forestilling *Tre små selvmord*, kurateret af Paraplyteatret.



Han har instrueret:

Bag det blå bjerg for Bjørneteateret/Teater Rio Rose (1988), ***Mod Nord*** for Teater Rio Rose (1994) og ***Nattevågen*** (1994), ***Den 8. dag*** (1997) og ***Aske*** (1999) for Paraplyteatret.

Han overtog ***Aske*** efter Ray Nusseleins død og spillede den i flere år.



Agnès LIMBOS

Gare Centrale (Belgien)

«Det vi kender er endeligt. Det vi ikke kender er uendeligt. Det vi forstår, er ligesom en lille bitte ø tabt i det uforklarlige ocean. Hver generation er forpligtet til at forstørre det stykke land.»

(T.H. Huxley, 1887)

Objekterne taler til mig

Interview af Kirsten Dahl

Den belgiske objektteaterkunstner, skuespiller, instruktør og tekstforfatter, Agnès Limbos var dejligt nem at træffe. I januar 2017 gæstespillede hun med sin forestilling *Ressacs* på Teater Refleksion i Aarhus. Og hun var uden forbehold med på at komme forbi hjemme hos mig til et interview. Udstyret med en flaske portugisisk rødvin satte Catherine, Agnès og jeg os ved spisebordet. Og her fortalte Agnès både om hvorfor og hvordan teater blev den vej, hun valgte i livet. Hvordan hun fik ideer til forestillinger. Og hvad hun, som det næste projekt, brændte for at lave: Shakespeare for babyer!

– Hvornår og hvordan opstod din interesse for teater?

Lige siden jeg var barn, har jeg været optaget af at betragte himlen og træerne hos min onkel, som var præst, og som jeg boede hos i en lang periode. Jeg elskede at ringe med kirkeklokkerne om morgenen, rulle mig i høet, smage på syltetøj, skjule mig i køkkenhaven, kikke på Jomfru Marias skulptur og finde miniatureobjekter i sæbspånernes indpakninger.

I 1968 kastede jeg mig passioneret ud i politiske diskussioner. Jeg fordybte mig i læsning af poesi og opdagede billedkunst. Jeg følte, at jeg levede og endelig var ved at komme ud af min ensomhed. Jeg rejste rundt i verden, uddannede mig på Jacques Lecoq-skolen i Paris, tog til Mexico og begyndte at samarbejde med et mexicansk teater. Med dem skabte jeg den første forestilling. Forestillingen fik



© Guy Thérache

international succes efter at være blevet inviteret til at spille på Edinburgh International Festival.

– Hvad var det for en slags teater, du spillede dengang?

Vi spillede kun med hænder og fingre på et rundt bord. Med så lidt kunne vi lave alt. Fingre som bevæger sig hen over bordplanen er bølger, og ved at fortsætte bevægelsen opad bliver det til hænder, som sættes på panden og bliver til skuespillerens hænder, der spejler ud over havet. Jeg elskede den nøgternhed, og på den måde begyndte jeg at udforske mulighederne med den slags teater, der senere blev kaldt objektteater.



Conversation avec un jeune homme © Mélanie Rutten



Dégage petit © Mélanie Rutten

– *Hvad skete der så efter Edinburgh Festivalen?*

Der skete det, at jeg i 1984 startede mit eget teater, Compagnie Gare Centrale. Min første forestilling *Petruska* turnerede i hele verden og spillede mere end 800 gange. Derefter er det gået slag i slag. På internationale festivaler har jeg mødt franske teatre og Paraplyteatret fra Danmark, som havde samme scenesprog som mig. Det var fantastisk at føle, at vi var forbundet, at vi var en del af et fællesskab. Med dagligdags genstande skabte vi noget, der var forståeligt overalt på jorden. Det gav os styrke, og vi inspirerede hinanden.

– *Kan du give nogle konkrete eksempler på, hvordan dine forestillinger bliver til, og hvor inspirationen eksempelvis kommer fra?*

Ja, udgangspunktet for min anden forestilling var en ærteåse, jeg havde købt. Mens jeg stod i supermarkedet med dåsen i hånden, tænkte jeg: “Stakkels ærter låst inde i den dåse!” Det fik mig til at tænke på koncentrationslejre. Jeg gik hjem, åbnede dåsen og kastede ærterne ud på et bord. Det blev til starten på en ny forestilling. Jeg tog en sort frakke på og råbte i en megafon til ærterne: “Bevæg jer ikke! Stil jer på række to og to! Ikke tre og tre!” Og jeg tog et stykke pigtråd og puttede det rundt om, og jeg tog megafonen og en lampe og råbte: “STOP! Bliv her!,” og så skilte jeg en ært fra de andre, og den sagde: “Lad os gå! Lad os flygte!” Det gjorde “han”, men før andre kunne det, råbte jeg: “STOP!” og blandede alle ærterne sammen i min blender. Det var det første tableau ud af fem, hvor man fulgte den lille flygtning, frem mod den lykkelige slutning som udspillede sig i skæret af en flot solnedgang, skabt ved hjælp af et æg, som jeg slog ud over en bjergtop af karton.

Jeg skaber altid en ny forestilling, mens jeg turnerer, fordi det inspirerer mig at spille. Der opstår noget, der får mig til at skrive, og jeg lader bare ting opstå. Når ideerne er stærke nok, skaber jeg en ny forestilling.

– *Hvorfor lige objektteater?*

Jeg har altid samlet på objekter. Objekterne taler til mig. De er ligeså meget skuespillere, som jeg er, og jeg skal være præcis i min manipulation af dem. De er forestillingens fundament. Spilletets søljer. Jeg sætter dem på hylderne hos mig og finder sammensætninger, der sætter noget i gang i min fantasi. De motiverer mig. Et skib, jeg finder i et supermarked, får mig til at tænke på opdagelsesrejser, kolonialisme og monopolisme. Så finder jeg en lille bitte båd, som jeg anbringer ved siden af den store og improviserer for at finde ud af, hvordan jeg kan fortælle noget med de objekter. Jeg kasserer alt, der ikke er stærkt i sit udtryk.

– *Kan du komme i tanke om andre eksempler på, hvor din inspiration kan komme fra?*

Ja. En dag fandt jeg en brudekjole på gaden. Jeg forestillede mig, at bruden havde kastet den ud af vinduet med et højt skrig. Kjolen lå ganske nær en kirke. Jeg tog kjolen og besluttede at lave en forestilling om bryllup. Det er faktisk blevet til to forestillinger. En kort version, *Ô* (2006), hvor man kun viser bryllupsrejsen og en lang version *Troubles* (2008), der viser udviklingen af et parforhold fra forelskelse til had. ★¹

– *Hvad er afgørende for dig, når du laver en forestilling? Hvad kendetegner dit teatersyn?*

Det er vigtigt for mig at skabe scenekunst, som er populært, og som er fyldt med følelser. Scenekunst, som bygger på forståelsen af, at vi navigerer mellem fantasi og virkelighed, mellem det tragiske og det komiske univers, vi er en del af og som bygger på instinktets styrke. For at udtrykke det bruger jeg et visuelt og fysisk scenesprog i evig forandring. Det er detaljens kunst, der fascinerer vores øjne og påvirker vores underbevidsthed.



Catherine har inviteret Agnès Limbos til Danmark siden firserne. I 2012 til en kavalkade med tre forestillinger på Det Kongelige Teater. Og Shakespeare for babyer? Den idé blev realiseret nogle måneder efter dette interview, og den spillede under titlen *Baby Macbeth*, bl.a. med stor succes i Charleville-Mezières i september 2017 på Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes. ★²

★ [video link 1](#) *Ô* (21:46 min.)

★ [video link 2](#) *Baby Macbeth* (2:13 min.)

Agnès Limbos arbejder i 2018 med Catherine og Gruppe 38 på forestillingen *Historien om huset, der blev til en prik*.

For flere informationer: www.garecentrale.be

Se filmklip og mere om [Compagnie Gare Centrale](#) og [Agnès Limbos](#) på [vimeo.com](https://www.vimeo.com)



Jacques **TEMPLERAUD**

Théâtre Manarf (Frankrig)

«Kreativitet er en hjælp til ens skrøbelighed, fordi man arbejder med håbet om noget, der er større end en selv.»
(Martin Hall)



Intime intime © René Sauloup

Usikkerheden er vores bedste ven

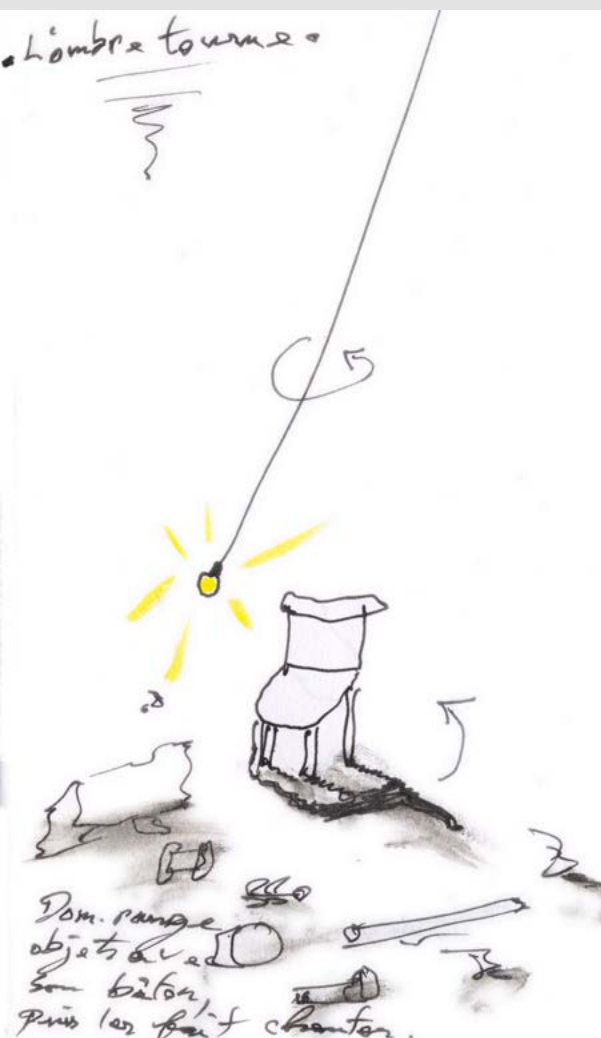
Interview af Kirsten Dahl

Det er midt i oktober, men vi kan sidde udenfor på terrassen og tale sammen, fordi vi befinder os i Catherine Pohers hus i Provence. Til stede er Jacques Templeraud, Catherine og jeg selv. Med lavendler som forgrund og bjerge i horisonten, sidder vi i de ultramarineblå havestole og spoler tiden tilbage.

– Du er multikunstner og grundlægger af objektteatret Théâtre Manarf i Angers. Det er via dit kendskab til Ray Nusselein, at du mødte Catherine Poher og kom til at arbejde sammen med hende. Kan du fortælle lidt om, hvornår det var og hvad der skete?

Ja, det var i 1991, hvor Ray Nusselein inviterede min forestilling *Paris-Bonjour* til Danmark. Under turneen lærte jeg Ray at kende. Det var ikke fordi vi talte ret meget sammen. Vi havde en måde at være sammen på, som er svær at forklare - en slags kunstnerisk broderskab, selvom vi havde meget forskellige scenekunstneriske udtryk. Ray var en fortæller. Han brugte ord og henvendte sig direkte til sit publikum. Han kunne også holde lange samtaler med sine dukker og på den måde snakke om svære temaer. Jeg snakkede næsten ikke på scenen. Men vi kunne lide de samme ting. Vi brugte meget tid sammen på at kigge på videoer, specielt dem med fantastiske klovne, og vi var meget optagede af deres måde at fortælle uden at snakke, og af hvordan en klovn altid springer op igen efter at være faldet.





© Jacques Templeraud

– Du har i hele din karriere været meget optaget af klovne, og man kan måske også betegne dit teatersprog som en krydsning mellem klovnen og objektteatrets. Kan du fortælle lidt mere om hvori din store fascination af klovne består, og hvordan de to traditioner kan forenes? Klovnenes udødelighed fascinerer mig. Da jeg var 30 år gammel var jeg lærer. Jeg drømte at jeg bevægede mig på en scene uden at fortrække en mine, og alle, der kiggede på mig, grinede. Den drøm fik mig til at deltage i forskellige klovneworkshops. Derefter prøvede jeg kræfter på gaden, på cafeerne og hos folk i deres lejligheder. Jeg udviklede små forestillinger med objekter på et bord, en stol og en kasse. Det var ligesom, når børn leger. For at en klovn er god, skal han udtrykke rigtigt mange ting, som ligger skjult i de små aktioner, han gør. Det er det samme arbejde som at skrive et digt. Med få ord åbner man mange forståelseslag. Hver klovn har et objekt som medspiller. Charlie Rivel har en stol og en guitar. Grock en lillebitte violin. Joe Jackson en cykel med et båthorn, der kan få ham til at juble, når han hører "Pouet"-lyden, selv efter at han som 80-årig har opført sit nummer i 40 år!



Gros maux d'amour © René Sauloup

– Hvornår og hvordan kom Catherine ind i billedet?

Det var dengang i 1991, at jeg mødte Catherine. Ray og jeg skulle overnatte hos hende. Hun havde lavet en chokolademousse, der var mislykket, alt for flydende. Så flydende, at hun i stedet for at spise den, druknede plastiklegotøj i den. Perfekt objektteater! Det lignede en frygtelig tsunami! Catherine og jeg blev venner, og vi fik lyst til at lave noget sammen. Vi startede vores samarbejde med *Giglo 1er*, som handlede om en helt almindelig mand, som var eneste overlevende efter en katastrofe. En forestilling vi skabte sammen for Angers Teater i Frankrig. Få år senere introducerede hun mig for Per Olov Enquists bog *Den forstødte Engel*. Den var ikke oversat til fransk dengang. Vi sad en hel eftermiddag i en sofa, og hun oversatte hele bogen til fransk for mig. Det er en bog, som taler om monstrøsitet. Både fysisk (en mand med to hoveder) og psykisk (kærlighedsrelationers monstrøsitet). Et oplagt tema for klovnenes arbejde. Vi fik lov af Per Olov Enquist til at lave en visuel forestilling over hans narrative fortælling, og vi gik i gang med *Gros Maux d'Amour*.

– Kan du beskrive det arbejde?

Isabelle Hervouët, som var min medspiller i forestillingen, og jeg startede med at finde vores figur. Vi tog tre næser ovenpå hinanden, som vi skiftede mellem undervejs, store sutsko med plastiktæer stikkende ud af dem og japanske kimonoer holdt sammen af stramme damekorsetter. Via improvisationer begyndte vi at skabe billeder, der udtrykte den atmosfære, der var i bogen. Vi ville lave en poetisk transskription med meget få replikker. Et lagen til en dobbeltseng blev scenografien. Det hang på en snor bundet til andre elementer: En tegneblok fyldt af publikumsportrætter (som jeg malede mens de kom ind i salen), en blomsterbuket og et stearinlys. Alle elementerne kunne flyve. Vi ville skabe en fornemmelse af, at luften ånder, vibrerer, lever. Luften, der er i mellem skuespillerne, skuespillerne og objekterne, skuespillerne og publikum er fyldt med usynlige bevægelser, bløde eller voldsomme.





Giglo 1er © René Sauloup

– Kan du uddybe det?

Ja. Det er ikke så nemt at flytte sin opmærksomhed væk fra sig selv og mod alt det usynlige, der er ind i mellem. Når noget vibrerer mellem publikum og skuespillerne, åbner alt sig til et højere bevidsthedsniveau. Essensen af fortællingen dukker op lidt efter lidt, og publikum kan fortolke den forskelligt i forhold til dem de er. Når man endelig skal spille forestillingen, er det nødvendigt at glemme alt for så at genopfinde alting på ny i øjeblikket. Måske lykkes det. Den usikkerhed er vores bedste ven. Den beskytter os fra færdige meninger og rutiner, men den gør os også skrøbelige og fuld af tvivl.

– Hvad er det afgørende for dig, når du skaber forestillinger?

Æstetikken er meget vigtigt for mig. Lyset, skyggerne, farverne, objekterne og deres størrelse, skuespillernes bevægelser. Hver detalje er vigtig. Det skal være smukt. Men det er umuligt at definere hvad skønhed er. For mig er det, når alt overflødig er fjernet, og der kun er det absolut nødvendige tilbage. Det er når lyd, lys, aktioner og scenografiske elementer spiller sammen for at ramme det, der er essensen. I Tyskland kalder de den slags teater “visuelt imaginativt teater”. Den måde hvorpå man sammensætter et billede, en aktion, et lys og en lyd for at skabe mening. På sin egen mærkelige måde er poetisk teater også narrativt. ★²

– Hvad er for dig at se forskellen på poetisk teater og narrativt teater?

Hver scenekunstner skaber et univers, der svarer til det han vil udtrykke. Den ene fylder rummet med mange objekter, den anden har en stol i et tomt rum og viser fravær ved at fjerne stolen. Vores blik flytter sig fra skuespilleren til rummet selv. En gang imellem fortæller objektet ved siden af skuespilleren mere end skuespilleren selv. Det sceniske rum spejler hver tilskuers indre rum. Der skabes en resonans, en vibration. I traditionelt teater er skuespilleren det vigtigste element, han skal fange publikums opmærksomhed. Scenografien, rekvisitterne, lyset, lyden, alt skal fremhæve hans præstation. I objektteater er skuespillerne interesserede i at gøre rummet

synligt, forsvinde mellem objekterne og pludselig dukke op og fylde rummet med ord og bevægelser ligesom en traditionel skuespiller. Der er forskel på at ønske at få verden til at vibrere og at vibrere sammen med verdenen. Bruce Chatwin siger det meget præcist i bogen *Drømmespor*: « De hvide ændrer verden uafbrudt for at få verden til at passe til deres fremtidsvision. Aboriginere lader verden være det den er og synger den frem ». ★³

– Objektteater er noget andet end dukketeater. Kan du beskrive på hvilken måde, de to typer af teater, ifølge dig, adskiller sig fra hinanden?

I dukketeater identificerer publikum sig med dukken og glemmer dukkespilleren. Det kan man ikke med et objekt. Når Gyula Molnár bruger tændstikker ser vi tændstikkerne, og vi identificerer os med Molnárs desperation over at være én blandt mange (tændstikker), én som ikke kan genkende, hvem den elskede er. Molnár siger, at objektet snakker, og skuespilleren er der for at hjælpe. Men objektet kan faktisk hjælpe skuespilleren med at udtrykke sig. Da jeg begyndte at bruge ord i mine forestillinger, fandt jeg ud af, at de var som skum. Man skal ikke give dem for meget vægt. Det, der er vigtigt, er den energi, som vandrer igennem kroppen, før den siver ud af munden i form af ord. Hvis et objekt kan blive lige så vibrerende som et ord, vil mange objekter kunne danne fabulerende sætninger. Et æble og en elektrisk pære er jorden og solen. Det er simple antydninger, der i deres naive reproduktion af universet er storslået; en måde ikke at fylde for meget, ikke at forklare men tværtimod kun antyde. Hvis man bruger meget komplicerede teknikker, kan publikum ikke lade være med at spekulere over, hvordan det virker og hvor meget det koster. Når alt er simpelt, og man viser hvordan man gør tingene, bliver alt en del af historien. Klovnen kan blive bange for sin egen skygge, puste projektorer ud som om de var stearinlys, hælde musik fra en højttaler ind i en gryde, trampe på musiknoder.



© Jacques Templeraud

– Kan du komme med nogle eksempler på, hvordan ideerne opstår til det objektteater, som du skaber?

Da jeg var ung teaterstuderende, blev jeg bedt om at fortælle om en bilulykke på scenen. Jeg valgte sort humor. Da jeg arbejdede på min tekst om aftenen derhjemme, legede min søn en leg med at køre sin plastiktrillebør over med sin cykel. Jeg tænkte, at jeg kunne køre hans bamse over med trillebøren. Det kunne han ikke lide. Mens vi spiste aftensmad, flyttede jeg en gaffel med en billyd og kørte over en ært, der lå ved siden af hans tallerken. Vi grinede begge to, mens en lille hjemløs ært lige var blevet mast på dugen! Jeg valgte en gaffel og en ært til mit spil på skolen.

– Kan du komme med flere – gerne konkrete – eksempler på, hvad du forstår ved objektteater?

Det er billedkunstnerne, der har fundet disse nye koder til at fortælle en historie. Skuespilleren er i baggrunden og spiller aldrig en rolle. Han bliver ved at være sig selv, men han vælger at forstørre en side af sig selv. Objekterne og handlingerne er i forgrunden. Det er vigtigt at bruge objekterne, som de er. Ligesom Josef Beuys brugte en frakke, en stok, skabe, en stol og placerede dem i en usædvanlig sammenhæng, bruger vi fx en tændstik eller et æble, der vækker erindringer i vores eget liv. Men vi bruger dem på en anden måde, end vi plejer at gøre. Objektteater er en blanding af dans og billedkunst. Vi fylder et stykke tid med rytme og bevægelser. Objektteater forsvinder, hvis der ikke er ryt-miske strukturer. Vi vil hellere kalde vores teater Micro-Macro end objektteater.

– Hvem er målgruppen for de forestillinger, du har været med til at skabe?

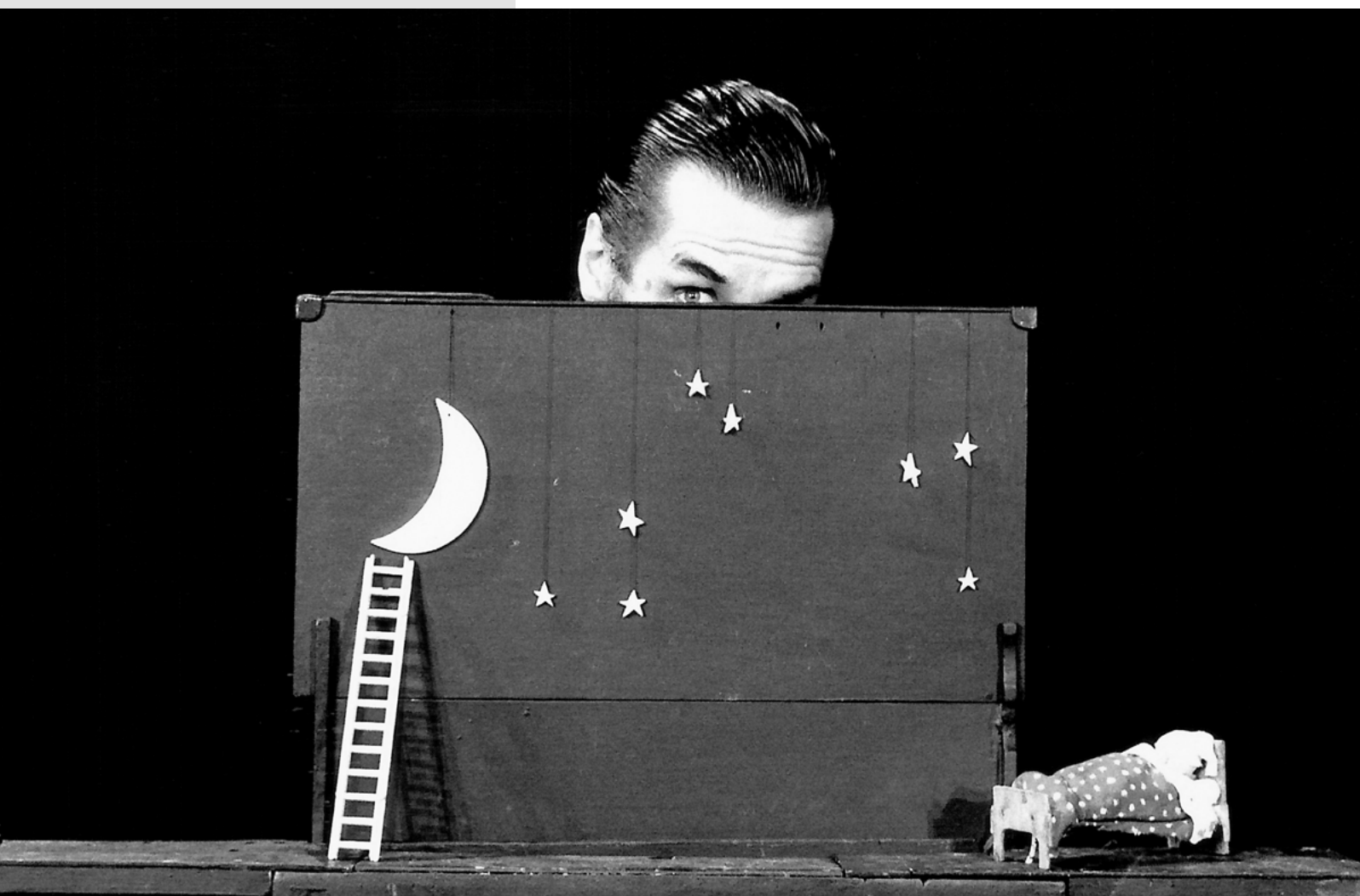
Vi laver ikke det, man kalder børneteater. Vi laver noget, der vækker barnet i os. Vores forestillinger kan ses af flere generationer. Når vi skaber forestillinger, bruger vi vores erfaringer. Det er som at foretage arkæologiske udgravninger af vores oplevelser og omsætte dem til teater. Det bliver til en naturlig strøm af associationer, der

taler til vores fælles forestillingsevne. Vi leger ikke, som børn gør. Vi er voksne, der arbejder med det, der næsten er ingenting. Detaljer i dagliglivet, som spejler vores relation til omverden. Det afgørende er, hvordan øjne, hænder og ting relaterer sig til hinanden og skaber en verden. At arbejde i en lille skala gør det nemmere at udtrykke universets uendelighed.

I objektteater er der en trekantsrelation mellem skuespilleren, objektet og publikum. Vi arbejder med det, vi har ved hånden, med det, der er sket i løbet af dagen, og vi registrer og integrerer det, der sker hos publikum. Det gør forestillingerne skrøbelige og meget forskellige fra den ene dag til den anden. Vi viser vores store og komplicerede verden med simple, daglige og fattige midler. Det er måske denne genkendelighed, som taler til publikum - en genkendelighed, som adskiller sig fra genkendeligheden i realistisk teater.

– Hvilken betydning har Ray Nusslein haft for den måde, hvorpå du tænker og skaber teater?

Hos Ray Nusslein møder man et nøgent udtryk, en samtale mellem ham og publikum, en direkte emotion. Han har lært os teaterfolk at lytte til publikum. Han kunne integrere børnenes reaktioner uden at miste forestillingens retning. Han har lært os, at selv om vi er alene på scenen, er vi ikke alene. Publikum er med os. Hver eneste tilskuer med deres åbne øjne, ører og hjerter. Vi var enige med ham om, at det vigtigste ikke var at snakke. Det var at handle, prøve af, spille, være. Sådan en sætning som "Rosen spørger ikke hvorfor; den blomstrer fordi den blomstrer" af Angelus Silesius kunne have været en replik i én af Rays forestillinger.



Paris bonjour © René Sauloup

Catherine har været med til at skabe følgende forestillinger:

1987. *Giglo 1er.*

1994. *Gros Maux d'Amour.*

Hun har desuden hjulpet Jacques med:

1998. *Moi aussi, Moi aussi.*

2009. *Mouvement communicatif.*

2012. *Intimes, Intimes.*

Jacques Templeraud er freelance
og arbejder med forskellige scenekunstnere.

Se også forestillingen Pff pff pff af Théâtre Manarf på You Tube.

★ [1 video link](#) ***Joe Jackson Jr.*** (12:34 min.)

★ [2 video link](#) ***Gros Maux d'Amour*** (5:37 min.)

★ [3 video link](#) ***Paris bonjour*** (12:39 min.)

Charlot LEMOINE og Tania CASTAING

Vélo Théâtre (Frankrig)

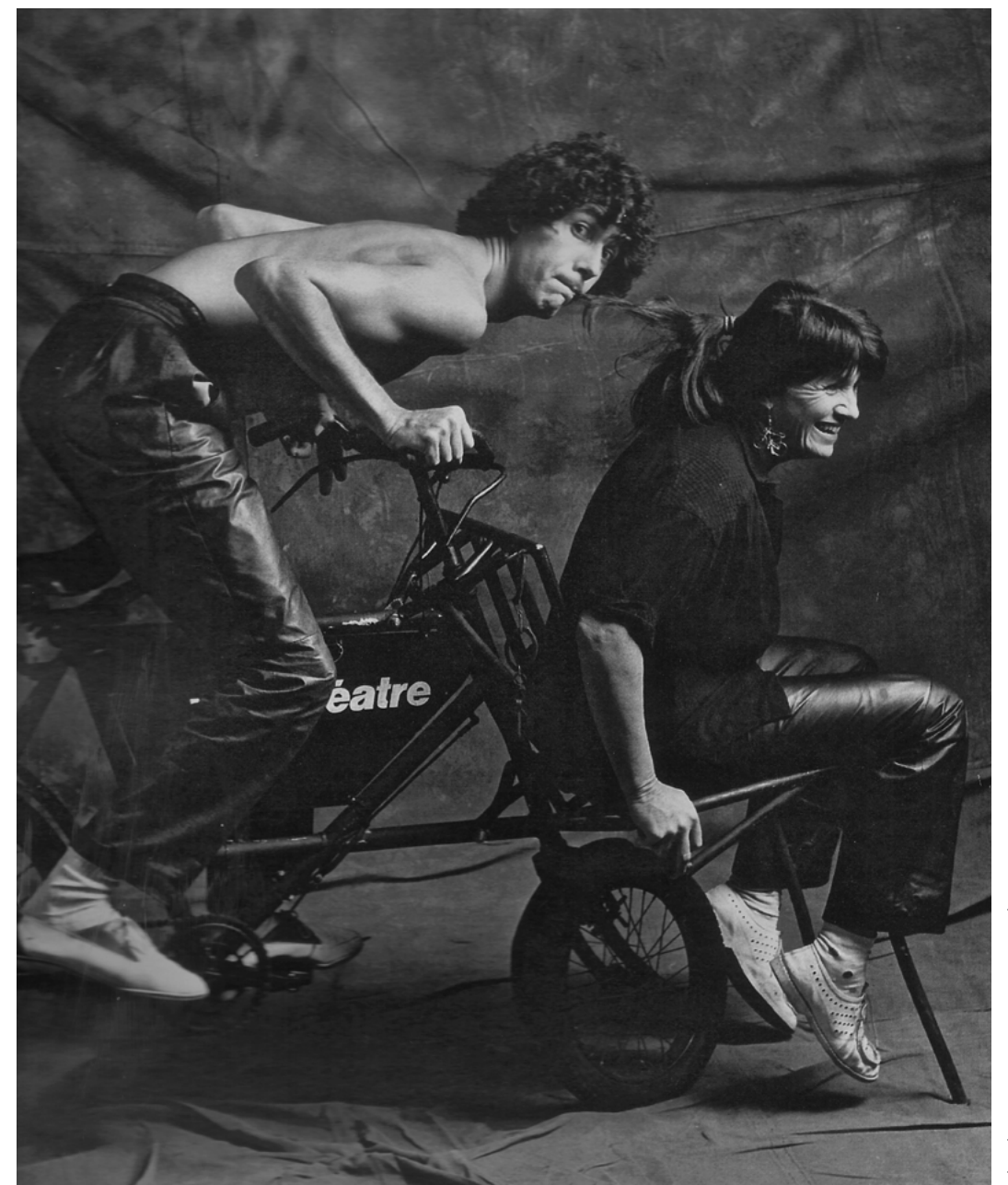
«To be an artist is to ask the question, what is it.»

(Robert Wilson)

Dygtighed for dygtighedens skyld keder mig

Interview af Kirsten Dahl

Dagen, hvor jeg interviewer Vélo Théâtres to hovedskikkelser, ægteparret Charlot Lemoine fra Frankrig og australskfødte Tania Castaing, er vidunderlig begivenhedsrig. Om formiddagen har jeg i Avignon set én af teatrets forestillinger *La grenouille au fond du puit croit que le ciel est rond* (Frøen i bunden af brønden tror, at himlen er rund) sammen med en gruppe børn. Om aftenen skal vi sammen ind på deres teater i Apt og se en *Work in Progress*-forestilling, hvor Jacques Templeraud fra Théâtre Manarf medvirker. Og midtvejs – om eftermiddagen – interviewer jeg Charlot i parrets hus i Viens. Det er et hus fyldt med skulpturer, med høns og bier og med en kæmpe køkkenhave udenfor køkkendøren. Tania serverer urtete, sætter sig ned og deltager interesseret på hendes australsk-franske i den samtale, jeg har med Charlot. Udenfor forvandler Lubérons bjerge sig til kæmpestore elefantfødder i det sene sollys. Charlot hæver øjenbrynene, ser på mig med sine milde øjne og fortæller med et smil, at han er klar.



– *Hvornår og hvorfor begyndte I at spille teater?*

Vi besluttede ikke en dag, at vi ville lave teater. Teater er ikke et mål, vi har, men et værktøj, som har udviklet sig. Tania [Castaing] og jeg gik på kunstakademiet sammen i Angers og den bedste måde, hvorpå vi kunne vise vores arbejde i mødet med folk, var på gaden. Derfor besluttede vi os for at udføre vores afsluttende og diplomgivende opgave fra Kunstakademiet udenfor - på gaden. Det var mere umiddelbart, end at vise det på et galleri. På det tidspunkt eksisterede gadeteater næsten ikke. Vi arbejdede på at skabe helt bittesmå, næsten usynlige, urbane begivenheder, som skulle forandre synet på det hverdagslige. Det første vi lavede var i 1981: en lille installation, anbragt på en engelsk slagtercykel, jeg cyklede på rundt i byen. Deraf navnet på vores teater, Vélo Théâtre (Cykel Teater).

Vores kunstneriske tilstedeværelse på gaden vakte så megen glæde, at vi endte med at spille mange gange, og efterhånden udviklede det sig til en forestilling. Dette møde med andre mennesker er en fantastisk glæde. Vi blev afhængige af det. Og siden er vi ikke stoppet med at bygge og med at spille.

– *Hvordan vil I karakterisere Vélo Théâtres forestillinger?*

De forestillinger, som vi tilbyder, er hovedsagelig baseret på brug af objekter. Vi sætter objekterne overfor hinanden. Objektet bliver ladet med mening, og dets primære funktion er at vække følelser hos den, der manipulerer det. Vi skaber på den måde et vokabular, som ikke er baseret på ord, men på billeder. Med objekter kan vi arbejde med sammenstød mellem størrelsesforhold, ligesom det sker i eventyret *Alice i Eventyrland*. Jeg elsker sætningen - Alice siger til sig selv - for derfra kan alt ske. Det er forestillingsevnen, som udspringer fra barndommen. Den lille tinsoldat er en rigtig soldat for barnet, som leger med den.

– *Hvad er for jer at se det essentielle i den måde, hvorpå I skaber teater?*

Det er nødvendigt hver gang at glemme det, som man har lært, for

at blive i stand til at få nye oplevelser og ikke falde i den fælde at blive effektiv og vælge det, som man ved fungerer. Jeg foretrækker en forestilling, som er skrøbelig og fuld af følelser, frem for en forestilling, som er godt skruet sammen, hvor deltagerne ikke udsætter sig selv for noget. Des større beherskelse, des større risiko for at miste inderlighed. Dygtighed for dygtighedens skyld keder mig. Det er på den måde nødvendigt at starte forfra hver gang. Det vanskeligste er ikke at gentage sig selv. Det er nødvendigt at lægge bånd på det, man er sikker på. Lade tiden arbejde for én. Det ukendte i den skabende proces er altid lige stort, selv efter så mange års arbejde. Det er nødvendigt - dag efter dag - at være i stand til at transformere det materiale, man arbejder med, lige indtil man kan mærke, at hvert element har fundet sin plads. Og når hvert element har fundet sin plads, er det nødvendigt at genfinde "den første gangs" undren hver gang, man spiller. Vi beholder vores forestillinger lige så længe, den undren er levende for os. Tyve år er ikke en undtagelse.

– *Kan I uddybe det med et konkret eksempel?*

Efter adskillige år, hvor vi havde bevæget os længere over mod teatret og udviklet forestillinger til traditionelle teaterscener, fik vi lyst til at skabe en anden slags forbindelse til publikum. Teater, hvor vi ikke længere har den usynlige 4. væg, som adskiller os fra hinanden. Vi påbegyndte arbejdet med én af vores seneste forestillinger *La grenouille au fond du puit croit que le ciel est rond (Frøen i bunden af brønden tror, at himlen er rund)*, hvor vi inviterer publikum op på scenen, og forestillingen forandrer sig til en udstilling, som publikum besøger.

Faktisk vender vi tilbage til begyndelsen af vores karriere, hvor vi spillede på gaden. Vi er på ny sammen med publikum i en ekstrem nærhed og også i en ekstrem skrøbelighed. I vores seneste forestilling, *Une poignée de gens, quelque chose qui ressemble au bonheur (En håndfuld mennesker, noget som ligner lykke)* spiller vi sammen med publikum. Den psykiske stræben efter lykke er i vores forestilling oversat til en fysisk rejse. Temaet er blevet forestillingens form. Min



Et il me mangea © Christophe Loiseau

kollega og jeg er guider, som inviterer publikum med på en rejse. Vi begyndte med at interviewe en masse mennesker i den by, hvor vi bor - børn, unge, gamle; på gaden, i butikkerne, på skolerne og på alderdomshjemmene - for at finde ud af, hvad lykke er for dem. Vi samlede deres udsagn i en lydmontage til vores forestilling. Det viste sig, at lykke for de fleste var forbundet med følelsen af at være på sin plads. Det gav os ideen til scenografien - én stol pr. person. Forestillingen begynder med, at hver publikum får til opgave, at finde sin egen stol i en enorm bunke af stole. Efter at have fundet en stol, skal folk sætte sig, hvor de vil og lige så stille lytte til de betragtninger om lykke, som vi har indspillet. Derefter starter de rejsen sammen med os guider. Med 70 stole og et medvirkende publikum skaber vi fem totalt forskellige rum:

- En dyngestole.
- Stole spredt ud i rummet.
- Fire stolerækker stillet op som i en ventesal.
- Stole, som sammen danner en togvogn tværs gennem rummet.
- Og stole langs alle fire vægge med front mod midten, hvor en miniaturemodel af vores verden kommer til syne. Til sidst bliver publikum inviteret til at placere en miniature-kopi af deres stol i modellen; at vælge deres favoritplads i miniaturelandskabet. ★¹

Det var vigtigt for os, at tilskuerne deltager i skabelsen af forestillingen, uden at de føler sig brugt eller tvunget til at gøre ting, som de ikke har lyst til at gøre. Det er en vanskelig balance at finde, og vi er rigtigt glade for, at det er lykket. Det er dejligt, at der ikke er brug for applaus til sidst. Tværtimod. Vi har lavet forestillingen sammen, og vi bliver efter forestillingen for at snakke om livet, mens vi drikker et glas og nyder at være sammen. Det er i øvrigt den første af vores forestillinger, som Catherine er medforfatter af og instruktør og scenograf på. Vi har begge kendt Catherine lige siden 1983. Og Ray Nusselein var vores bindeled, fordi det var ham, som inviterede Vélo Théâtre til Hvidovre i Danmark for at deltage i festivalen "En anden slags teater".

- Hvordan vil I karakterisere jeres kunstsyn?

Vi tror ikke på kunstneren, som isolerer sig i sit elfenbenstårn og dér - helt alene - tænker på sin kunst. Hvis man vil have, at kreativitet skal være en del af livet, skal man de-sakralisere det. Kunst skal være lige så vigtigt, men ikke vigtigere, end daglige gøremål.

Kunst er dyrt at lave og indbringer kun en lille smule. Men det bidrager til et lands historie. Det er med til at skabe harmoni i verden og balance i vores liv og sprede strømninger af nytænkning rundt om i verden. Hvordan vil et samfund være uden kunst!?



Une poignée de gens, quelque chose qui ressemble au bonheur. © Christophe Loiseau



Vélo Théâtre har skabt en forestilling næsten hvert år siden 1981 og turneret internationalt. I deres eget teater i Apt i Frankrig har de gæsteforestillinger og kunstneriske residencies (fx har både De Røde Heste med **Krokodillen** og Gruppe 38 med **Du må være en engel**, **Hans Christian** været i residency hos Vélo Théâtre). Hvert andet år afholder teatret en teaterfestival, og teatret støtter andre kunstnere med konsulenthjælp. Det er værd at bemærke, at Vélo Théâtre er det eneste teater i Frankrig i den internationale familie, som har eget teater med spillesal, hvor der er mulighed for at invitere gæstespil og lave residencies. SKAPPA! & Associés (som man kan læse om i ét af de efterfølgende kapitler) har også deres eget teater, men ingen sal.

Vélo Théâtres bygninger er gamle industriværksteder, som byen har lavet om til lokaler til kulturelle formål. Der er også to andre teatre, som har deres kontor der, samt et filmproduktionselskab.

Det er et teater, der emmer af atmosfære, lige fra man i gangen støder på teaterplakater for forestillinger fra hele verden, som i tidens løb har gæstet teatret (heriblandt de danske teatre Gruppe 38 og Teater Rio Rose), til man når ind i foyeren, hvor publikum kan tage plads i sofaer og lænestole og sludre inden forestillingen går i gang, og hvor man efter forestillingen kan købe veltilberedt mad og drikkevarer.



Charlot et Tania © Gérard Nuel

Catherine har været med til at skabe i følgende forestillinger i Vélo Théâtres regi:

2017. *Une poignée de gens, quelque chose qui ressemble au bonheur.*

★ [video link 1](#) ***Une poignée de gens...*** (8:12 min.)

For mere information om Vélo Théâtre se www.velotheatre.com



Philippe LEFEBVRE (Flop)

Groupe ZUR (Frankrig)

«Beautiful things can grow out of nothing.»

(Brian Eno)

Begrænsninger gør mig kreativ, og fejl giver mig nye ideer

Interview af Kirsten Dahl

Murene er brudt ned. Helt fysisk. I det hus ude på landet udenfor Angers i Loire, området vest for Paris, hvor jeg nu befinder mig, er der ikke mange skillerum. Alt emmer af kunstnerisk aktivitet. Jeg er ankommet til det sted, hvor Philippe Lefebvre, også kaldet Flop, bor sammen med sin kone Francesca Sorgato og deres teenage-søn. Ved et kæmpestort arbejdsbord har Francesca dagen i forvejen stået og syet. Langs ydermurene er der også værkstedsborde. Vi sætter os ved køkkenbordet – det sted i huset, hvor der er den bedste udsigt ud over de flade marker og ud på de træer, hvis grene vugger i efterårvinden. Hen over en kop varm te fortæller Flop, om hvordan hans arbejde med lys og skygger begyndte. Undervejs finder han sirligt udfyldte notesbøger frem, henne ved arbejdsbordet viser han mig plakater, som han har lavet, og ude i det tilstødende værksted, som er fyldt med dingenoter og himstregimser, navnlig i metal, viser han mig hvordan han med ståltråd på en træplade kan skabe illusioner, som er magi for øjet og poesi for sjælen. ★¹





Groupe ZUR, Prochainement! © Jef Rabillon

– *Hvordan og hvornår kom teater ind i dit liv?*

Da jeg studerede på Kunstakademiet i Angers, ville jeg ikke nøjes med at lære en enkelt teknik. Jeg ville male, lave skulpturer, fotografere og filme. Jeg grundlagde performance-gruppen ZUR (Zone Utopiquement Reconstituée - utopisk genskabt område) sammen med to andre elever, Olivier Guillemain og Jean-Francois Orillon. Groupe ZUR eksisterer stadig i dag, og vi skaber stadig store sted-specifikke installationer.

I 1988 præsenterede vi vores afgangproduktion fra Kunstakademiet, den filmiske installation *Les Récupérateur's*, på en stor festival i Charleville-Mézières. Den blev en succes og vores karrierestart. Vi blev inviteret mange steder hen. Flere kunstnere tilsluttede sig gruppen undervejs, så vi i 1995 var i alt 15.

– *Hvordan arbejder I i Groupe ZUR i dag?*

I de sidste år har vi fundet en god balance imellem at arbejde kollektivt og at fordybe os hver især i vores eget arbejde. Når vi arbejder på store projekter i kirker, fabrikker, naturområder, er det vigtigt at være mange. Vi kender hver især nogle teknikker, og vi hjælper hinanden med at realisere alle ideer.

– *Hvordan vil du beskrive dit personlige, kunstneriske arbejde uden for kollektivet?*

Mit personlige arbejde var til at begynde med meget grafisk. Jeg lavede plakater og grafiske arbejder. I 1989 lavede jeg sammen med Vélo Théâtre en lille forestilling, som vi skulle rejse med på Amazonas floden og spille i landsbyerne langs floden. Det gav mig smag for at fortælle en historie ved hjælp af få elementer. Jeg bliver meget kreativ, når jeg giver mig selv begrænsninger. Jeg er nødt til at finde nye løsninger, som jeg aldrig vil kunne tænke mig til.

– *I hvilken forbindelse mødte du Catherine?*

Jeg mødte Catherine gennem min daværende kæreste, Isabelle Hervouët, som var skuespiller sammen med Jacques Templeraud i

forestillingen *Gros Maux d'Amour*, som Catherine instruerede. Catherine kunne lide mit arbejde, og jeg blev forestillingens scenograf. Jeg endte faktisk på scenen, da jeg skulle bevæge scenografien under forestillingen. Jeg trak i de snore, der fik scenografien (et lagen til en dobbeltseng) til at flyve, mens jeg drejede på en rulle (ligesom den jødiske Tora), som jeg havde monteret på en projektor. Takket være det system kunne jeg skifte lyset og scenografien; det gjorde det muligt for mig at vise de forskellige billeder, som jeg projekterede op på lagenet ved at rulle den lange strimmel af sammensatte fotos, tegninger, tape, mønstre og illustrationer hen foran projektorens lyskegle. Vi ønskede, at forestillingen ikke skulle fylde ret meget mere end tre kufferter, og det fik mig til at nøjes med én eneste projektor. Det var på én og samme gang en meget primitiv og en ret avanceret scenografi, som på en finurlig måde kunne sættes i bevægelse. Jeg sad med ryggen til publikum foran første række og var ligesom publikum vidne til en "monstrøs" kærlighedshistorie inspireret af Per Olov Enquist bog *Den forstødte Engel*. ★²



Gros maux d'amour © René Sauloup



Den lille pige med svovlstikkerne © Jan Rűsz

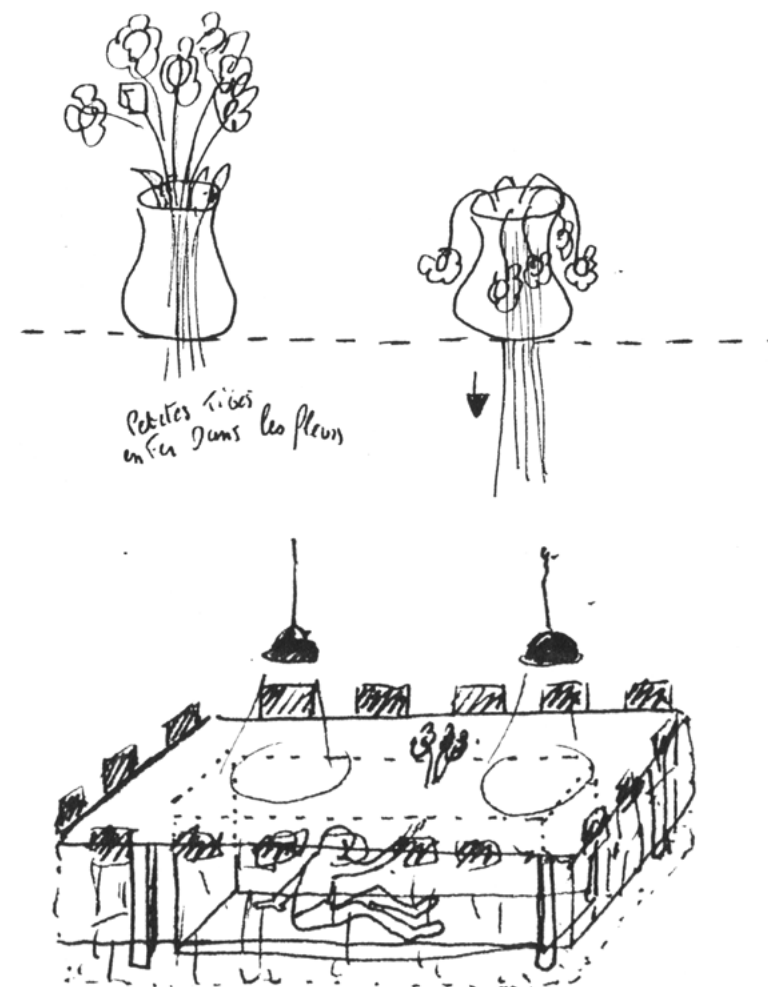
– Hvordan har dit kunstneriske virke udviklet sig? Hvordan vil du karakterisere det? Og hvad er vigtigt for dig i dit arbejde?

År efter år har jeg forfinet mit kunstneriske udtryk. Jeg kan ikke finde ud af Photoshop eller andre tegneprogrammer på en computer. Takket være min uduelighed udviklede jeg et analogt klippe/klistre/tegne/male-udtryk. Jeg arbejder med gammelt skrammel, som jeg fikser for at give det den form, jeg leder efter. Ståltråd er mit favoritmateriale. Jeg vil ikke sige, at jeg skaber billeder. Jeg laver stumper af billeder, der antyder noget, som den, der betragter det, kan fantasere videre ud fra. Alt jeg laver har sit udgangspunkt i en følelse, noget der har rørt mig. Jeg genskaber livet som jeg oplever det med fattige materialer (pap, træ, ståltråd og ragelse). Det er nødvendigt for mig at røre, ændre form og forstå mekanikken. Digitaliserede elementer siger mig intet. En maler kan male et landskab, der rører ham. Jeg skaber en genspejling, som er vigtigt for mig med en elastik og et stykke papir, der drejer rundt. Måske er den vigtig, fordi den vækker en barndomserindring.

Så snart jeg får en idé – det kan nogle gange næsten være en vision – er jeg dedikeret til at finde ud af, hvordan jeg kan materialisere den. Jeg laver mange fejl undervejs i min forskningsproces, og det giver mig nye ideer.

– Kan du komme med nogle konkrete eksempler på, hvordan du arbejder?

Ja, jeg arbejdede igen med Catherine på Gruppe 38s *Den lille pige med svovlstikkerne*. “Det sner”, skriver H.C. Andersen. Det var nok til at give mig ideen til scenografien. En sort skærm, der drejer langsomt rundt og bliver mere og mere hvid, indtil den er helt hvid i slutningen af forestillingen. Ellers brugte vi kun A4-papir. Et stativ med “lysmagerens” manuskript og et med “lydmagerens”, samt “fortællerens”. Begge manuskripter sad fast på et stativ, som stod i hver side af scenen og arkene blev skiftet ud undervejs. Bodil [Alling] havde fortællingens manuskript. Der var ingen ord, kun billeder. Når hun strøg en svovlstik, rev hun papiret på langs. Det lød fuldstændig som en tændstik, der bliver tændt.



© Flop Lefebvre

– Kan du komme i tanke om andre eksempler?

Ja, da jeg arbejdede på Gruppe 38s *Du må være en engel*, Hans Christian, havde Paolo Cardona, som også var scenograf, mange ideer, og det var spændende at finde ud af, hvordan de kunne realiseres. Catherine har en fantastisk intuition i forhold til, hvad vi skulle lave, og hun er meget præcis, når hun deler sin vision med os. Vi er en god trio. Der er intet ego involveret. Vi tjener ideerne. Alt er selvfølgelig mellem os. Vi dækkede bordet med en speciel opdækning til hver eventyrfigur. Jeg vil gerne give et eksempel på en af opdækningerne til vores fødselsdagsfest for H.C. Andersen, *Prinsessen på ærten*: Vi lagde et rigtigt hovedpudebetræk på bordet og oven på dét en tallerken, der drejede uregelmæssigt rundt på grund af hovedpudebetrækkets folder. En seng var malet på tallerkenen og en ært prøvede at ramme et hul midt på madrassen. Man kunne høre en lille stemme, der ømmede sig. Vi dækkede bord til 19 eventyrfigurer, og H.C. Andersen selv sad for enden af bordet. Den grimme ælling havde selvfølgelig ingen plads, men endte på digterens plads og forandrede sig, via en projektion, til en flot svane.



Du må være en engel, Hans Christian © Morten Fauery





Elskende © Ditte Valente

– Kan du fortælle om andre måder at arbejde på?

Ja, på Aaben Dans var det en helt anden proces. Der havde vi et færdigt manuskript, *Elskende* af Jacques Salomé. Et portræt af hans mor, en rørende historie om et menneske, der på trods af trange kår finder glæden i livet. Thomas [Eisenhardt] og Catherine bad mig om at lave en færdig installation, som jeg skulle levere ved prøvestart. Vi havde få dage sammen, hvor vi gennemanalyserede Catherines dramatisering af novellen. Thomas og Catherine fortalte mig, hvad der var vigtigt for dem. Catherine snakkede meget om dagligdags gøremål, der rummer livet og kærligheden i al sin kraft. Hun snakkede også om, at det var vigtigt, at der var umærkelige tegn i luften. Ligesom at luften vibrerede af kærlighed.

Jeg byggede et bord med opvaskestativ, som gjorde det ud for køkkenet, et natbord udgjorde soveværelset, et spisebord udgjorde stuen, et balje badeværelset og en primitiv bænk parken. De havde alle et indbygget lys, som projicerede sig i luften og kastede spejlinger. Til at vise kærligheden mellem moren (Lane Lind) og sønnen (Thomas Eisenhardt) billedgjorde jeg bevægelser, der udtrykte ømhed. For eksempel satte jeg en linse på siden af vaskebaljen. Morens hånd i vandet blev belyst og billedet af hendes hånd blev projiceret op på ryggen af sønnen, takket være linsen. ★⁴

For at udtrykke, at den store kærlighed allerede er indeholdt i de små daglige gøremål, byggede jeg et simpelt system, der fik dugen på bordet til at flyve op og forvandle sig til en skærm, hvorpå en himmel, der åndede som et åndedræt, blev projiceret. ★⁵

Der var et system bygget under bænken, hvor linsen flyttede sig frem og tilbage og gjorde billedet skarpt og uskarpt. Til sidst, når moren dør, bliver alle de billeder, der har været projiceret under forestillingen blandet sammen på skærmen. Hele hendes liv kunne genopleves som en utydelig strøm af billeder.

– Hvordan er det for dig at arbejde sammen med Catherine?

Det er meget levende at arbejde med Catherine. Hun er gennemsyret af sine omgivelser og er opmærksom på, hvad der er vigtigt for hende



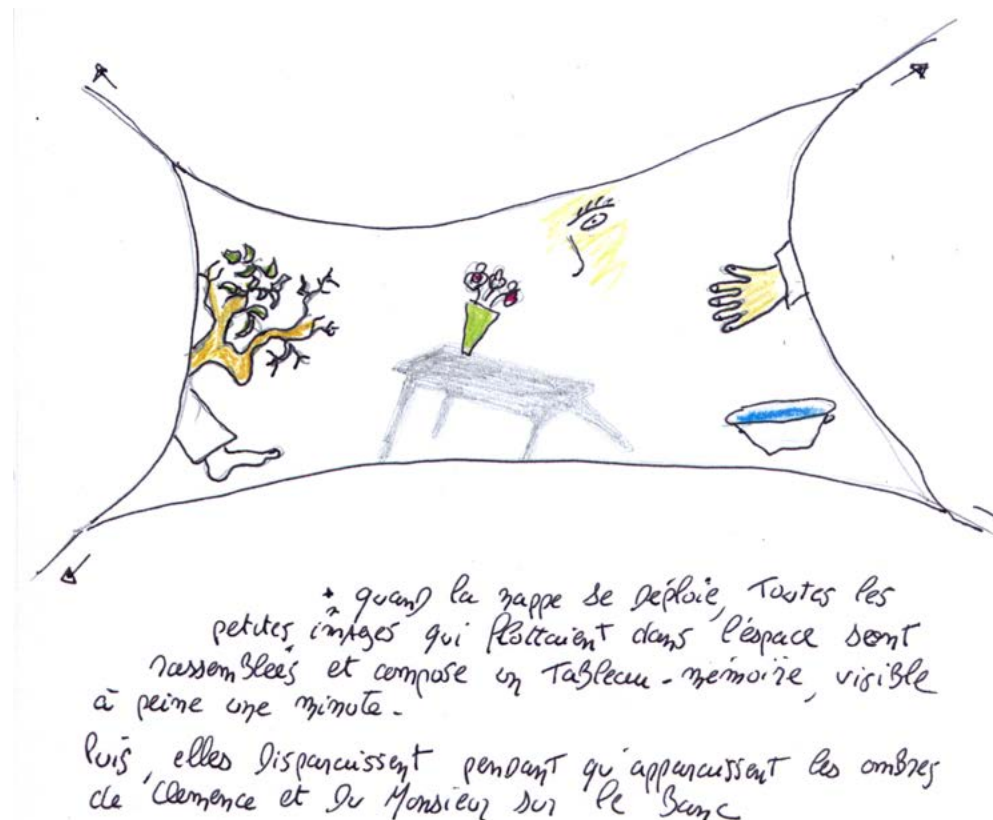
Historien om huset, der blev til en prik © Lars K. Olesen

at oversætte kunstnerisk. Hun er meget præcis i sine beskrivelser af hvilke følelser, vi skal give publikum, hvilke fornemmelser og sansindtryk, vi skal formå at skabe.

Som en digter bruger hun associationer og er opmærksom på fejl og tilfældigheder for at bruge dem til at berige forestillingen. Det er tydeligt, at hun ønsker at give publikum dét, der er essentielt for hende, livets mysterium.

– Er der noget du har lyst til at tilføje?

Når jeg arbejder alene i mit atelier, er jeg midt i mit univers af små ting, ståltråd, elektriske ledninger, vand, og jeg forsker. Jeg skaber billeder “à vue”. I min forestilling *Dal Vivo!* skaber jeg først en *nature morte*, derefter et landskab og til sidst et abstrakt billede lavet af lys og spejlinger bare ved at flytte på alle de forskellige objekter og elementer, der er rundt omkring mig. Jeg tror, at vi kunstnere er i gang et helt liv igennem med at undersøge, hvordan vi kan give et jordnært udtryk til ét essentielt spørgsmål, der er vores personligheds grundtema. Jeg er optaget af at male med lys og få billeder til at dukke op og forsvinde. Livets gang!



© Flop Lefebvre



Sur le fil © Sonia Gemayel

★ [video link](#) **Lumière** (0:38 min.)

Catherine har arbejdet med Flop på følgende forestillinger:

1994. Gros Maux d'Amour. Théâtre Manarf.

2003. Den lille pige med svovlstikkerne. Gruppe 38.

2005. Du må være en engel, Hans Christian. Gruppe 38.

2011. Elskende. Aaben Dans.

2017. Une poignée de gens, quelque chose qui ressemble au bonheur. Vélo Théâtre.

2018. Historien om huset der blev til en prik. Gruppe 38.

For at se mere om Philippe Lefebvres (Flop) arbejde se:
www.floplefebvre.fr og www.groupe-zur.com

★ [1 video link](#) **Autoportrait** (5 min.)

★ [2 video link](#) **Gros Maux d'Amour** (8:59 min.)

★ [3 video link](#) **Den lille pige med svovlstikkerne** (0:48 min.) Gruppe 38.

★ [4 video link](#) **Elskende 1** (0:43 min.) Aaben Dans.

★ [5 video link](#) **Elskende 2** (3:33 min.) Aaben Dans.



Paolo CARDONA

SKAPPA! & Associés (Frankrig)

«Sørg for at lade drømmen opsluge dit liv, så livet ikke æder dine drømme.»

(Saint-Exupéry)

Det vigtigste er at lede efter essensen og abstraktionen i hver historie

Interview af Kirsten Dahl

Paolo Cardona er midt i produktionen af *Gerdas rejse* for Teater Refleksion, og det er her, på det lille dukke- og animationsteater i Aarhus, jeg skal interviewe ham. Vi sidder overfor hinanden ved et lille bord i et værkstedsrum, hvor væggene er broderet med små trækasser. Da vi en måneds tid før mødtes i Frankrig og talte sammen, svigtede teknikken. Båndet med optagelsen var totalt uden lyd, og noterne fandt jeg utilstrækkelige. Hvor dejligt er det så ikke, at Paolo velvilligt stiller op, nu han er i Danmark. Stemningen er rigtig god. Jeg har tjekket op på optagelsesteknikken. Og efter en god times tid, er vi begge enige om, at det faktisk er helt ok med svipsere, fordi vores nye samtale havde været meget mere spændende end den oprindelige.





Den lille pige med svovlstikkerne © Morten Fauerby

– *Hvad er din teaterbaggrund og hvordan kom det i stand, at du begyndte at arbejde sammen med Catherine Poher?*

Jeg er uddannet scenograf, men ret hurtigt blev jeg skubbet på scenen for at flytte nogle scenografiske elementer i et stykke af instruktøren fra Tam Teatro Musica - det italienske teater, som jeg arbejdede med dengang. Vi rejste meget på turné i Frankrig, og der så jeg én af Catherines forestillinger, *Gros Maux d'Amour* og lærte Isabelle Hervouet, der spillede med i den, at kende. Vi blev forelskede, jeg flyttede til Frankrig, og vi startede vores eget teater, SKAPPA! En dag ringede Isabelle til Catherine for at sludre. Catherine var desperat, fordi hendes scenograf var gået få uger før prøvestart på *Den Hellige Nat* - et projekt med Gruppe 38 om juleevangeliet. Isabelle fortalte straks om den scenograf, som hun nu boede sammen med, og at hun var sikker på, at vi passede godt sammen. Catherine havde tillid til Isabelle og organiserede mit samarbejde med Gruppe 38. Jeg sendte hende en fax med en tegning af mig selv, så hun kunne genkende mig på perronen, når jeg ankom med toget. Det blev vores første samarbejde, der åbnede for mange andre siden.

– *Du og Catherine arbejder stadig sammen i dag, både på forestillinger i Frankrig og i Danmark. Kan du beskrive hvordan samarbejdet har udviklet sig over tid?*

Vores samarbejde har udviklet sig meget naturligt. Når vi er sammen, mødes vores ideer, og skridt for skridt vokser det sceniske materiale frem. Vi viser hinanden billeder, der siger os noget, eller læser tekster, vi kan lide. Vi har tit samme måde at reagere på billedkunst, den samme undren eller nysgerrighed. Vi har det til fælles, at vi begge både er billedkunstnere og arbejder med teater. Hun tegner, maler og laver grafik, og jeg er fotograf. Det er vores fundament. Vi kan skabe en forestilling alene bygget på et billede, der taler til os. Den æstetiske vision bærer os, det er et helt andet niveau end en teatertekst. Det er mere et filosofisk niveau. De små og store spørgsmål i livet. Hvor vi kommer fra? Hvor vi skal gå hen? Hvem vi er? Hvad laver vi her på jorden?

Allerede i Teater Rio Rose, da vi lavede *Ta Ti Ting*, var Catherine og jeg næsten som ét menneske. Vi behøver ikke at snakke så meget med hinanden. Vores sanser er vågne, og vi bruger dem til at skabe scenekunst, der taler først til kroppen og derefter til hovedet.

I Gruppe 38s forestilling *Du må være en engel*, Hans Christian bevæger publikum sig rundt om en installation, et kæmpe fødselsdagsbord, hvor alle gæsterne er figurer fra H.C. Andersens eventyr. Udfordringen var at udtrykke karakteren af hver af de figurer, der sad til bords, udelukkende ved hjælp af udformningen af deres tallerkener, glas og bestik. Figurerne selv var usynlige. *Snedronningen* var for eksempel en tallerken lavet af stumper af spejl, hendes glas var fyldt med flydende is, hendes stol var på ski og havde klokker på ryglænet. Et øje dukkede op, når der blev serveret for hende. Det var et fantastisk samarbejde. Flop - som også var medskaber af forestillingen - vidste, hvordan det alt sammen kunne bygges. Og Catherine og Bodil [Alling] havde tjek på eventyrfigurerne, essensen af deres historier, og hvordan de kunne relateres til hinanden takket være den bordplan, de havde lavet.



Du må være en engel, Hans Christian © Morten Fauerby





A © Christophe loiseau

– *Hvordan vil du på et mere abstrakt eller overordnet plan karakterisere den type teater, I laver?*

Vi antyder og vækker minder og genkaldelser hos dem, der kigger på. Publikum fuldender oplevelsen. Det er dem, som skaber forbindelser og historier. At lede efter essensen og abstraktionen i hver historie er det vigtigste i mit arbejde med Catherine. Vi fortæller ikke historien, vi viser hjertet. Det vigtigste er hjertet af historien. Rundt om det laver vi politiske, æstetiske og filosofiske forbindelser. I starten af en arbejdsproces finder vi ting, digte og tekster. Vi følger vores intuition. Vi afprøver og smider meget ud. Hjertet bliver fodret, når man finder den rette balance mellem de forskellige elementer. Det er ligesom at lave mad. Man finder nye ingredienser, som spiller sammen og pludselig et uventet krydderi, og retten løfter sig. For at blive i sammenligningen med mad, fortrækker jeg meget lidt mad på min tallerken, men det skal smage fantastisk.

– *Kan du eksemplificere det, måske via én af de forestillinger du nyligt har skabt sammen med Catherine?*

Ja, Catherine har instrueret og været medforfatter på min nye SKAPPA!-forestilling A, hvor publikum bliver totalt inddraget i

forestillingen. Det er faktisk en udstilling om paradiset. Vi har skabt syv installationer, som publikum kan gå rundt og kigge på. Men en rengøringsmand (spillet af mig), som ikke er så øvet i at gøre rent, ødelægger alle installationerne. Publikum forstår ret hurtigt, at han er fremmed; at han kommer fra de lande, som blev betragtet som paradiset i middelalderen (Irak, Iran, Syrien, Gazastriben); at han er en flytning, som lige er ankommet. Vi har prøvet at eliminere den mur, som er mellem skuespilleren og publikum, der følger med mig rundt i rummet. En fra publikum, tit en kvinde, bliver min hjælper, min "skytsengel" igennem hele forestillingen. Hun passer på de ting, som bliver taget fra mig ved "grænsen". Mit pas, mine husnøgler og min vielsesring. Publikum oplever igennem hele forestillingen, hvordan hans paradisi/liv er blevet taget fra ham, og til sidst byder han dem velkommen til at være sammen med ham om det træ, han planter, for at det skal gro lige der midt i udstillingen. Hans nye paradisi. Udgangspunktet for forestillingen har været små skulpturer, som jeg har lavet. Det er små plastikfigurer, hvor jeg har skiftet fødderne ud med rødder. Jeg er meget optaget af rødder. Måske fordi jeg selv er flyttet fra mit land [Italien] og skulle finde nye rødder eller et fundament i mit liv.



A © Christophe loiseau

– Du arbejder meget med skygger. Man kan vel nærmest sige, at det er én af dine spidskompetencer. Kan du fortælle lidt om, hvad skygger er for dig, og hvad der er vigtigt for dig, når du arbejder med skygger i teatret?

Skyggen snakker om os. Den er et andet “jeg”. Den er os, bare deformeret. Det er vores indre jeg, der er i evig forandring. Sort er ikke nødvendigvis et symbol på ondskab. Når man ser en skygge - af en ting, en person, sig selv - viser den, at dét, der kaster skyggen, har en mulig forlængelse, som breder sig ud over dets fysiske grænser. For mig er det som at arbejde med begrebet “forskell”. Vi er alle forskellige, og vi er selv flere. Et objekts skygge kan blive til et andet objekt. Det kan vi ikke forstå, men vi ser, at det sker. For eksempel kan en vases skygge være et ansigts profil. Det giver mulighed for spændende transformationer. I *Gros Maux d'Amour* blev skyggen af Jacques' knæ til to vinger.

– Det er meget filosofisk interessant, det, du fortæller. Kan du komme med konkrete eksempler på, hvordan man effektivt kan arbejde med skygger?

En skygge koster ingenting. I *Den Hellige Nat* var Herodes et lille stykke pap belyst af en lampe. En flamme kan være et lille stykke plastik sat fast på en ventilator, som så bliver belyst, så det kaster en flaksende skygge. Det er skrøbeligere end projicering af rigtige flammer. Des skrøbeligere tingene er, des mere overrasket bliver man. Det er ligesom livet. Og ligesom der står på SKAPPA!s hjemmeside: « Jeg er her på scenen klar, åben overfor publikum. Jeg har ikke en historie at fortælle. Kun tid, vi kan dele. Ingenting skal forstås. Der er så mange ting, vi ikke forstår i livet. Glæden ved det ukendte og det usikre er det, som SKAPPA!s forestillinger er lavet af. Essensen af dette arbejde er i mellemrummet mellem det “sikre” og “det usikre”, lige dér hvor det vibrerer, uden at man ved hvorfor. »





Horisonten © Miklos Szabo

★ *video link* **Horisonten** (1:47 min.) Det Kongelige Teater.

★ *video link* **På den anden side 1** (6:38 min.) Det Kongelige Teater.

★ *video link* **På den anden side 2** (5:51 min.) Det Kongelige Teater.

Catherine har været involveret i følgende forestillinger i SKAPPA! & Associés regi:

1998. Skappa Skappa.

2016. A.

Catherine har arbejdet med Paolo på følgende forestillinger:

1996. Den Hellige Nat. Gruppe 38.

2002. Ta Ti Ting. Teater Rio Rose.

2003. Den lille pige med svovlstikkerne. Gruppe 38.

2005. Du må være en Engel, Hans Christian. Gruppe 38.

2010. På den anden side. Det Kongelige Teater.

2012. Jeg er ikke bange for noget. Gruppe 38.

2015. Horisonten. Det Kongelige Teater co-produktion med Aaben Dans.

SKAPPA! & Associés ligger i Marseille. Teatret laver performances, stedspecifikke forestillinger, forestillinger for alle og også for små børn. Det turnerer internationalt.

Alle oplysninger findes på: www.skappa.org



Carina PERSSON

(Sverige)

«Light is the measure of all things.»

(Einstein)

Lyset som hovedperson!

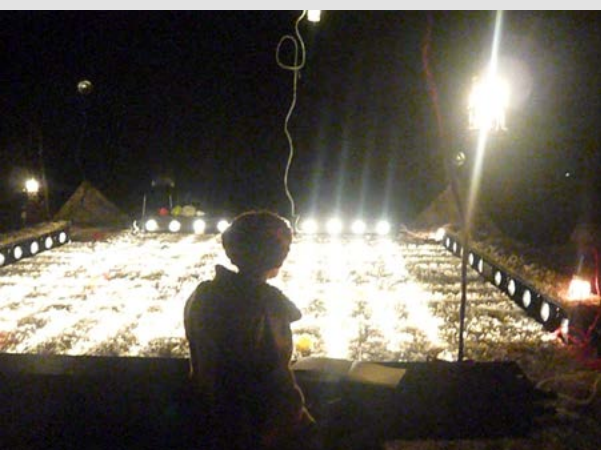
« Jeg er uddannet arkitekt og har lært, at en bygnings åbninger skal tegnes med omhu, fordi lyset er det vigtigste element for at skabe rum. Min kærlighed til lys har jeg taget med mig på teatret. I 40 år har jeg bestræbt mig på at forfine påvirkningen af sanserne og at udvikle brugen af lys og lyd. Lys fascinerer mig. Lys opfanger formernes bevægelser og beriger min perception af materiens vibrationer. Hvordan det skifter intensitet, hvordan skiftene kan flagre, glide ind i hinanden, være umærkelige eller provokerende hurtige, skaber vidt forskellige stemninger og fortællinger. Lyset kan være frysende koldt og meget varmt, blændende stærkt og kun en svag glød. Lige meget hvordan vi bruger lys, påvirker det os og får os til at reagere. Det har både en dramaturgisk og en magisk kvalitet. Jeg håber, at jeg en dag får mulighed for at tage skridtet helt ud i en forestilling og udelukkende bruge disse to elementer: lys og lyd, der påvirker det ubevidste i os på et dybere plan end skuespillet. Jeg tror, at man kan fortælle en hel historie ved på mange forskellige måder at belyse en skuespiller, som næsten ikke gør noget. »

(Catherine Poher)





Under tiden lever man © Camilla Schiøler



Igen © Catherine Poher

Intet midt imellem

Interview af Catherine Poher

Jeg har bedt Carina Persson, som har lavet lyset til flere af mine forestillinger, om at fortælle om sit arbejde med lysdesign. Vi deler en æstetisk og kunstnerisk forståelse af scenekunst. Vi giver form til forestillingens eksistentielle tema ved brug af stramme, konceptuelle rammer og bevidstheden om, at lyset er hovedperson! Så snart hun træder ind ad min dør en sensommeraften, smider hun skoene. Der gør hun altid. Også på teatret. Hun går rundt i bare fødder iført opfindsomt sammensatte outfits. Noget af hendes tøj kan have et par århundreder på bagen, mens andet er taget ud af den seneste trend. En kæmpe, rød fletning i håret, flettet og holdt sammen med orange uldgarn, omkranser hendes lidt blege renæssanceansigt. Hun sætter sig i min sofa med benene i skrædderstilling, med en kop kaffe i den ene hånd og en cigaret i den anden. Så er vi klar!

– Hvordan vil du beskrive lyset?

Lys er rum. Lys er stof i luften på vej fra et punkt til et andet. Det synliggør luften. Lampernes placering er altafgørende for, at vejen fra lyskilden til dét, der skal belyses, bliver interessant. Vejen er det vigtigste. Jeg bruger altid røg for at synliggøre lysets tilstedeværelse i rummet og fremkalde stofligheden. På den måde bliver lyset meget fysisk med alle de kvaliteter, det kan have - koldt, varmt, svagt, stærkt. Jeg vælger med omhu pærerne og skjuler aldrig deres kvaliteter bag filtre. Derefter er jeg opmærksom på lysskiftene. De tegner forestillingens rytme. Stærke, tydelige skift er lige så nødvendige som langsomme, glidende overgange. Det drejer sig om at skabe magi. Lyset er altid på vej. Jeg støtter dets egenskaber med flytbare lyskilder. For eksempel kunne alle lyskilder i *Horisonten* på Det Kongelige Teater flyttes. Der var fire vertikale tårne, ét i hvert hjørne af scenen, som alle kunne drejes til hver side om deres akse, og to horisontale linjer, der kunne vippe op og ned. Jeg fik lov til at arbejde med en enorm mængde KW: 100 Svoboda-lamper! Det gav en fantastisk mulighed for at rejse i mellem yderpolerne, mellem den mindste

glød til ubærligt blændende lys. Det interesserer mig at arbejde med konsekvenser. Noget er resultat af noget andet. Efter de syv himles fald i *Horisonten* - verdens undergang, illustreret ved syv bagtæpper, der faldt/dalede fra deres skjul i tårnet over Skuespilhusets Store scene og forsvandt ned i sceneelevatorenes dyb - skabte jeg et åndedrag af lys i det tomme rum, for at få det nye liv til at vokse frem. ★¹

– Er der en opgave, som du virkelig har været glad for at løse?

Ja, da du bad mig om at viske forestillingen ud med lys. Det var lige mig. Jeg vil helst undgå blackout, fordi livet ikke slutter med forestillingens afslutning. Det var fantastisk, at du, som det sidste billede, ville åbne scenerummets ydre vægge og vise bag- og sidescenerne og verden udenfor teatret, som man skimtede den igennem vinduerne i Skuespilhusets ydermure. ★²

Et andet eksempel er *På den anden side*, hvor en stor del af lyset kom nede fra gulvet. Det var interessant at finde ud af en måde at understrege den eventyrlige stemning, forestillingen havde. ★³

– Du arbejder mest på store teatre. Hvordan er det for dig at arbejde for små produktioner i gruppeteatrenes regi?

Jeg er lige så glad for at lave lyssætningen til en stor forestilling på et stort institutionsteater med mange muligheder, som for at lave det på et lille teater med begrænsede midler. Hvem, jeg arbejder med, er det vigtigste. Man skal finde dem, der brænder for det samme som én selv. Jeg har brug for at involvere mig helt i en proces, følge mine ideer helt til dørs uden kompromiser, uden at finde sikre løsninger. Der skal være kunstnerisk vilje til stede. Der findes lige så stor kunst på små steder, som på store. Jeg lider under et pres fra de store institutioners værksteder. De forventer, at jeg har helt styr på alt, før forestillingen er skabt. Jeg skal præsentere dem for store og tit meget dyre, visuelle koncepter og jeg håber hver gang, at det kommer til at fungere. Jeg er meget lettet, når det viser sig at blive bedre end dét, jeg havde forestillet mig. På gruppeteatrene skal jeg ikke spille stort spil. Jeg er faktisk mere fri, når der er mindre midler til rådighed. Jeg

udvikler mit koncept i takt med forestillingens udvikling. Jeg finder simple fysiske løsninger. En lommelygte, der lyser på forskellige materialer og skaber reflekser og skygger, kan være magiske.

I Graense-Loes forestillingen *Under tiden lever man* brugte jeg almindelige elektriske pærer fæstnet på Sissel Rommes heliumballoner. Skuespillerne kunne tage fat i ledningen og flytte ballonerne til dér, hvor de havde brug for lys. Det var en meget billig og god løsning for en turnerende forestilling og et lille gruppeteater.

Det har også været en fornøjelse at skabe lys til småbørnsforestillinger for Aaben Dans: *I Mig, Dig, Os* kunne teknikeren trække og bevæge den centrale lampe med kablet, der var fæstnet ved hendes bord. ★⁴

I *Igen* skabte jeg en lysleg. ★⁵

Og lyskonceptet i *Tre ben* bestod af en lysende port og en mobil lysstang.



Tre ben © Catherine Pøher

– Ionesco har sagt: «En god lyssætning er at lade skuespillerne være i skyggen eller i mørket, hvis det er nødvendigt.» Hvad er nødvendigt for dig?

Jeg har altid brug for at udvikle mig som kunstner og vælge nye måder at gøre ting på. Det giver mig muligheden for at eksperimentere. Jeg arbejder frit og naturligt, når jeg giver mig hen til et nyt koncept, jeg har valgt - med de begrænsninger eller systemer, der ligger i ethvert valg. Selvom jeg kan skabe spektakulært lys, bør det aldrig blive til en effekt. En effekt er en illustration, der kun rummer viljen til at imponere. Det er ikke interessant. Jeg leder efter det modsatte - at kende noget indefra og prøve at udtrykke det. Jeg arbejder med virkeligheden i stedet for illusionen. Intet skal dække det, der er. Jeg vil hellere belyse en ramponeret bagvæg end et moltontæppe! Der skal ikke hænges lamper i loftet, som ikke bliver brugt. Jeg kræver, at man gør rent bord, og at der bliver bygget lige det forestillingen kræver. For eksempel hvis jeg har besluttet mig for at anvende fem lysgreb, så er jeg nysgerrig efter at eksperimentere med de fem muligheder. Jeg ved ikke på forhånd hvordan eller hvornår, jeg vil bruge dem. Jeg finder ud af det undervejs, mens forestillingen bliver skabt.

Scenekunsten er større end som så. Teater er et af de sidste steder, hvor mennesker er samlet af lysten til at opleve noget. Jeg forstår ikke, at der stadig er så meget teater, hvor man lader som om, at publikum ikke sidder i salen, og skuespillerne agerer, som om de ikke ser dem. Alt bliver bare et spil, og publikum spiller med og klapper med stående ovationer! De er blevet underholdt, ikke beriget eller udfordret. Jo ældre jeg bliver, jo mindre tåler jeg at se den slags forestillinger. Jeg vælger nu med omhu de kunstnere, jeg samarbejder med. Det handler om at skabe et værk, der kræver, at vi giver os helt og gerne lidt mere.



Mumin © Catherine Poher

Carina Persson har lavet lysdesign til:

2007. Trådløs. Teater Patrasket.

2008. Mig, Dig, Os. Aaben Dans.

2009. Mumin. Mungo Park Kolding.

2010. På den anden side. Det Kongelige Teater.

2010. Undertiden lever man. Graense-Loes.

2011. Igen. Aaben Dans (hertil har hun desuden også lavet scenografien i samarbejde med Catherine Poher).

2012. Butterflies. Aaben Dans.

2015. Horisonten. Det Kongelige Teater og Aaben Dans.

2015. It's All my fault. Graense-Loes.

2016. Tre Ben. Aaben Dans.

Carina Persson arbejder på mange store scener i Skandinavien.

★ [1 video link](#) **Horisonten 1** (3:18 min.) Det Kongelige Teater.

★ [2 video link](#) **Horisonten 2** (0:50 min.) Det Kongelige Teater.

★ [3 video link](#) **På den anden side** (4:01 min.) Det Kongelige Teater.

★ [4 video link](#) **Mig, Dig, Os** (1:06 min.) Aaben Dans.

★ [5 video link](#) **Igen** (0:40 min.) Aaben Dans.

★ [6 video link](#) **Tre Ben** (3:18 min.) Aaben Dans.

★ [7 video link](#) **Trådløs** (2:58 min.) Teater Patrasket.



Den danske familie



Det er primært danske teatre, jeg har skabt forestillinger sammen med

I nærværende kapitel fokuserer vi - via artikler og interviews - på de samarbejder, jeg gennem årene har haft med en række danske scenekunstnere og teatre. Hvor det i kapitlet om den internationale familie handlede om at give stemme til en del af de teatre i Europa, som har sat milepæle for det poetiske og visuelle teater, drejer det sig her om at beskrive og give ordet til en håndfuld af de danske kolleger med hvem jeg - lukket inde bag teatrets sorte mure - i talløse timer har været på jagt efter dét, vi ikke vidste, vi ledte efter!

Catherine Poher



BJØRNETEATRET

«Da barnet var barn, gik det med dinglende arme. Det ville have, at bækken var en strøm, strømmen en flod, og pytten var havet.

Da barnet var barn, vidste det ikke, at det var barn.

Alt havde for det en sjæl, og alle sjæle var et.

Da barnet var barn, havde det ikke nogen mening om noget som helst, ikke nogen vaner. Det sad ofte på hug og løb så pludselig, med håret i uorden, og gjorde ikke miner, når nogen fotograferede det.»

(Peter Handke fra introduktionen til filmen
"Himlen over Berlin")

En engels vinge rører barnet på dets kind

Af Catherine Poher

I modsætning til alle andre kapitler er nærværende tekst sat sammen af en tidligere publiceret og til lejligheden bearbejdet artikel, "En engels vinge rørte barnet på dets kind" (Børneteateravisen nr. 70, december 1989) samt teksten, "Teater for alle", som jeg har skrevet til min hjemmeside (www.catherinepoher.dk). Teksterne indeholder tilsammen de vigtigste tanker, jeg gjorde mig, dengang jeg skiftede retning og valgte at skabe scenekunst for alle.

I 1980 besluttede vi i Billedstofteater at rejse langt væk for at få inspiration og nye billeder på nethinden. Vi rejste hver især til forskellige lande; jeg rejste til Kerala i Sydindien til en Katakali skole. Jeg var interesseret i at se en ældgammel ritualiseret danseform og opleve effekterne på publikum. Først så jeg, hvordan skuespillerne brugte en hel dag på at forandre deres krop og ansigtstræk med meget avanceret make-up, kostumer i flere lag og hundredvis af meter stof. De skulle transformere sig til Guder for at genfortælle deres mytologiske sagaer. Forestillingen startede i det øjeblik, solen forsvandt bagved



De er her © Patrick Argirakis

horisonten, og stoppede ved de første solstråler næste dag. Hundredvis af mennesker havde samlet sig foran den vakkelvorne scene, som var lavet af brædder og dekoreret med farverige stoffer. Der var store familier med madkurve og tæpper, meget larm og latter. Sikke en fest! Jeg nød at kigge på de gamle, der bar på babyer; små børn, der fungerede som støtte for gangbesværede bedsteforældre; unge, der flirtede; voksne, der prøvede at holde styr både på deres gamle og deres unge. Et vidunderligt kaos af liv. Men så snart faklerne blev tændt omkring scenen, blev alt stille, undtagen en baby hist og pist, der græd. Jeg blev tryllebundet af den intensitet af opmærksomhed, der kom fra mængden af mennesker.



De er her © Patrick Argirakis

Jeg kiggede på, hvordan generationerne påvirkede hinanden i deres oplevelse af kunst. Børnene reagerede kropsligt og sanseligt på, hvad de så. Deres sanser var fuldt modtagelige. De udtrykte fryd, frygt, glæde, sorg, undren og også træthed og kedsomhed. Imens var de voksne optagede af historien, musikken, sangene, de poetiske vers – mange kunne dem udenad og reciterede dem i takt med opførelsen. Den nat mærkede jeg kunstens kraft. Jeg var vidne til, hvad jeg forestiller mig scenekunsten var oprindeligt: Et åndeligt ritual, der gav form til livets mysterier og de eksistentielle spørgsmål. En teaterform, der var for alle, og som var bevidsthedsudvidende og udfordrende. Et teater med sin helt egen form, der passede til indholdet. Alle, fra børn til gamle, kunne opleve det på deres eget forståelsesniveau. Den nat besluttede jeg mig for, at jeg ville vie mit teaterarbejde til at finde vor tids svar på et teaterudtryk, der er visuelt og fysisk stærkt, dybt poetisk og absolut nærværende. Det var starten på min opdagelsesrejse ind i teater, som ikke er forbudt for børn, og jeg startede Bjørneteateret sammen med Tom Nagel Rasmussen, min daværende mand, lige omkring samme tid, som vores søn blev født.

Hvad har jeg gjort?

Jeg har befriet mig fra de mange kasser, som de forskellige teaterudtryk er blevet proppet ned i.

Jeg har lavet hverken børneteater eller voksenteater, hverken politisk teater eller underholdningsteater, hverken tragedie eller komedie, hverken danseteater eller tekstbaseret teater, hverken traditionelt teater eller avantgarde eller performance, hverken intellektuelt teater eller morskabsteater... Jeg har skabt en teaterform, der prøver at fange den helhed i livet, som hvert øjeblik indeholder.

Jeg skaber for børn, som ikke vil barnliggøres, for voksne, der stadig mærker barnet, de var, og for dem, der ved, at vi alle kommer fra vores barndoms landskaber. Jeg skaber for alle dem, der stadig gerne vil undres. Jeg skaber for at kreere øjeblikke af samhørighed

og hengivelse imellem børn og deres voksne. Jeg skaber for at så et frø af drømme, for i enhver at efterlade et fnug af kærlighed. Jeg skaber for at vække sjælen fra sin dagligdags søvn. Når det lykkes mig at give en forestilling, hvor alle aldre, med alle niveauer af forståelse, vibrerer sammen, er det for mig den største lykke. En oplevelse af fylde og sammenhæng. Det føles, som om jeg har kastet en lille sten i vandet, og ringene spreder sig langsom ud, ud, ud... større og større - for aldrig at forsvinde, selvom de er usynlige.

I Bjørneteaterets regi arbejdede jeg (og gør det stadig i dag, blot i andre fællesskaber) med en bestemt teaterform, som er delt i tre planer:

Det første plan er sansernes plan, som helt umiddelbart påvirker vores syn og hørelse. Det kræver et meget præcist og gennemført valg af scenografiske elementer, lys, lyddesign og musik.

Det andet plan er følelsernes plan - og forståelsen heraf. Det er dramaturgien. Ordene, billedernes sammensætning og forestillingens rytme danner en historie, som tager såvel skuespillere som publikum med på en rejse fra et sted til et andet, og i hver rejse sker der en udvikling.

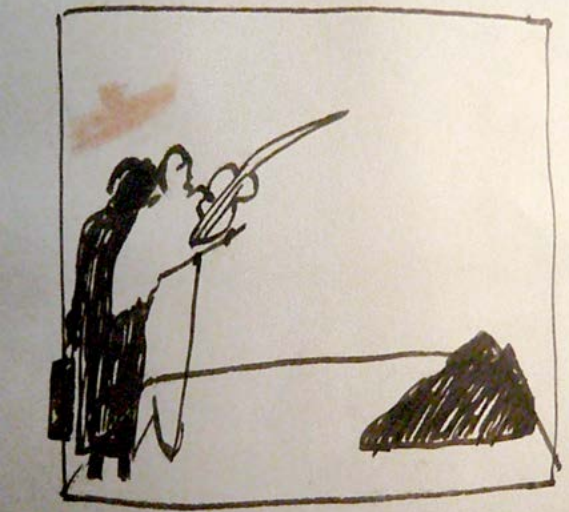
Det tredje plan er det symbolske plan, det mytologiske og arketyperiske, som kan komme til udtryk både i billederne og i teksten, der hvor man rører ved noget, som er større end forstanden, det man kan kalde "en universel underbevidsthed". Jeg taler her om en universel forståelse, som ikke er intellektuel eller vanskelig at opnå, men tværtimod er helt tæt på os som mennesker, noget som ligger dybt i os. Der, hvor en engels vinge rører barnet på dets kind, som jeg beskrev det, dengang jeg arbejdede i Bjørneteateret.

Mit møde med børn

Før jeg selv fik et barn, var jeg bange for børn. Jeg vidste ikke hvad i alverden, jeg skulle snakke med dem om. Da jeg fik min søn, blev jeg nødt til langsomt at lære at åbne for en mere spontan, sensuel, kropslig del af mig selv, så jeg kunne være sammen med ham. Her



le ciel bleu dernière le noir



Frakken © Catherine Poher

nyttede det ikke at være intellektuel eller have gode ideer. Jeg begyndte at lege med små stykker træ, snore, små kasser. At lege med ham, inspirerede mig til at lave en forestilling for de mindste og deres voksne. Det blev til forestillingen *Inde i spejlet*.

Det blev til en perlerække af korte, billedlige fortællinger, der tilsammen udgjorde en helhed om at være her, lige her sammen med børnene og deres voksne. Min kontakt med publikum var essensen. Der var en kontakt uden så mange ord. Det var på et intuitivt plan, præcis som en mor kan være med sit barn gennem sin hud. ★¹

Med den forestilling lærte jeg, hvad børneteater kan være. Børnene har brug for, at vi voksne er til stede med vores kroppe, følelser, tanker og sjæle. Og vi - voksne - har brug for at blive mindet om den kvalitet af nærvær. Børnene er desværre uddannet i ensomhed. Selvfølgelig er det først og fremmest i børnenes dagligdag, derhjemme og på institutionerne, at samværsformerne skal ændres. Men vi, teaterfolk, kan give dem et pust, en inspiration.

Hvad kræver det af os at kunne nå den kvalitet af nærvær? Det kræver, at vi kommer med noget, der er vigtigt for os! Noget som vi gerne vil dele med andre. Dernæst kræver det, at vi arbejder seriøst og professionelt med vores materiale. Det betyder, at vi må finde ud af, hvad det betyder for os, dét vi vil formidle, hvad det vækker i os og hvorfor. Jeg har på fornemmelsen, at vi kan finde hele universet i os selv. Det betyder, at vi har alle roller, alle slags figurer, samlet i én. Følgelig er det at spille teater det samme som at være en side af sig selv i stedet for at spille en rolle. På den måde undgår man at bruge klicheer.

Jeg holder meget af at beskæftige mig med figurer, der tegner små mennesker med store verdener indeni. Jeg fortæller ofte om næsten ingenting, om det at være, om gerne at ville være uden at vide hvordan, om at elske uden at turde sige det, om at vente eller komme frem, om at nyde, om stilheden, om dagligdagen, om himlen og sammenhængen mellem himlen og mennesker.

Hvordan jeg forbereder en forestilling

Mine notesbøger er de samme for min billedkunst og min scenekunst. Jeg skriver sætninger, der inspirerer mine forsøg. Mine arbejdsnoter for improvisationer til forestillingen *Frakken*, kunne ligeså godt være noter til at male billeder:

- At rejse mod naivitet.
- Alt er ikke sort og hvidt. Alt levende har skygger.
- En fugls vingers skygge på et ansigt.
- Havets brus som glidende glasskår. Manden dækker sit ansigt med sin hat.
- Violinen og musikerens ansigt toner frem i mørket.
- Siddende kvinde. Hendes portræt ved siden af.
- At bide i en appelsin. Saften løber.
- En ung kvinde snakker om en gammel, mens hun viser et billede af hende som ung.
- Den enfoldige danser, skiftevis på den ene og den anden fod i sin slidte smoking.
- Hænder/fuglevinger.
- En kvinde i hvidt, vinden blæser. En mand i sort bøjer sig over hende. Vinden stopper. Han går, vinden blæser igen.
- Kvinden bevæger sig meget, manden er stille.
- En lang pind kommer ud af frakken.
- Månen og flyvemaskinen mødes. En figur sidder bagved et lagen, der løfter sig en gang i mellem.
- En papirsilhuet bagved et stykke glas. Glaskanten er malet blå.
- Skygger og klippet silhuet foran en projiceret film.
- Lyde som er modsat det, man ser.
- Lyde, der fremkalder billeder. Derfor er det ikke nødvendigt at vise dem.
- Billeder, der bliver vist på andre tidspunkter.
- Lyde, der varsler noget, der vil komme til at ske, som lægger noget til et billede.
- Er der sprog først?
- Er der billeder før ord?
- At se uden lyd, lytte uden billede. Hvordan kan man variere de to muligheder?



Frakken © Morten Schandorff

For at finde visuelle løsninger til de spørgsmål brugte vi projektioner længe før de nye tekniske muligheder, vi kender fra i dag, var tilgængelige. Forestillingens afvikler og fortæller (Jan Rűsz) holdt en Super 8-filmfremviser og projicerede film - billeder af vand, en fugl, der fløj, elefanter - op på den kæmpestore frakke, der var det eneste scenografiske element. ★²

Frakken var en svær forestilling at spille, fordi vi hverken viste noget specielt eller fortalte en rigtig historie eller gjorde nogle imponerende handlinger eller havde et budskab. Det var en kærlighedshistorie mellem en mand og en kvinde og en betragter/fortæller, der fik historien til at skride frem. Vi var tre figurer, som drejede om os selv, og midt imellem hinanden var vi forbundet med usynlige tråde. Ubevidste åbninger og lukninger. Alt var meddelagtighed, lytten, forvandlinger, afviklinger. Uden forførelse, uden effekter. Alt var fortalt subtilt og med dagligdags handlinger. Min største ambition var at være enkel og tydelig. En kæmpe frakke lukkede sig om kvinden, der ikke var klar til en relation. Hvad vil åbne frakken igen?

Frakken var en co-produktion med Det Lille Teater og blev spillet næsten 100 gange, før den kom på turné i Danmark og Europa. Hans Rønne var instruktør og Ray Nusselein konsulent.

Bjørneteateret blev stiftet af Catherine Poher, Tom Nagel Rasmussen og Jakob Hoff i 1981. Catherine Poher forlod Bjørneteateret i 1990 for at blive freelance instruktør og scenograf. Bjørneteateret stoppede i 2000.

★ [1 video link](#) ***Inde i spejlet*** (3:07 min.)

★ [2 video link](#) ***Frakken*** (3:21 min.)



Frakken © Morten Schandorff

Catherine har været med til at skabe følgende forestillinger:

1981. *En underlig rejse.*

1982. *Engang var der ingenting.*

1983. *Inde i spejlet.*

1985. *Frakken.* Co-produktion med Det Lille Teater.

1986. *De er her.* Gadeforestilling.

1988. *Bag det blå bjerg.* Co-produktion med Teater Rio Rose.

Teater RIO ROSE

«Jeg har en forestilling om sanglinjerne som noget, der strækker sig over alle kontinenter til alle tider; om at mennesket overalt hvor det har sat sin fod, har efterladt sig et sangspor (som vi nu og da måske kan opfange et ekko af), og at disse spor må gå tilbage, i tid og rum, til en isoleret lomme på den afrikanske savanne, hvor det første menneske åbnede munden, trods de rædsler som omgav det, og råbte den indledende strofe i verdens sang, JEG ER!»
(Bruce Chatwin i bogen "Drømmespor")

Vi udviklede et æstetisk og abstrakt sprog uden at miste nærværet og forbindelsen til det almindelige liv

Interview af Kirsten Dahl

Teater Rio Rose bragte et nyt fysisk og billedrigt scenesprog ind i den danske børneteaterarena. Et kunstsprog, som forbavsede, forundrede og begejstrede børn og voksne på de første børneteaterfestivaler, teatret spillede forestillinger på. Med tiden forfinede teatret sit kunstneriske udtryk. To af teatrets forestillinger fik en Reumertpris og yderligere én blev nomineret. I næsten to årtier var Catherine med til at skabe forestillinger i teatrets regi. Hvad der drev hende, og hvordan de i teatret skabte poetiske universer, fortæller hun om i det følgende.



Bag det blå bjerg © Jan Rüz

– Sideløbende med at være med i Bjørneteateret begyndte du at arbejde for Teater Rio Rose, som i 1985 blev stiftet af Tove Bornhøft og Daniela Piccari. Det begyndte med nogle co-produktioner med Bjørneteateret, men blev siden til en lang række forestillinger i Teater Rio Roses eget regi. Kan du fortælle om hvordan det samarbejde begyndte, og hvordan det udviklede sig?

Tove Bornhøft og Daniela Piccari kommer fra Odin Teatret. De var en del af Iben Nagel Rasmussens gruppe Farfa. De var veninder med Tom Nagel Rasmussen og mig, og det var naturligt, at vi hjalp dem med at starte Teater Rio Rose. Jeg hjalp dem med at færdiggøre deres første forestilling *Bow Down*.



Bag det blå bjerg © Jan Rüz

På et tidspunkt ville jeg gerne lave en forestilling, der tog udgangspunkt i Farid ud-Din Attars bog *Fuglenes tale*, en Sufi tekst fra det 13. århundrede. Det blev til *Bag det blå bjerg*. Tove Bornhøft, Daniela Piccari og jeg var meget optagede af den poetiske og filosofiske tekst, der beskrev den rejse, som alle fugle, der var trætte af krige og ødelæggelser, drog ud på for at finde deres konge, der skulle bringe fred. Fuglene havde både trang til at rejse for at løse deres problemer, men de var også ræd for det og havde tusinde undskyldninger for ikke at tage afsted eller stoppe undervejs og vende om. Tove blev en spurv, Daniela en flagermus og jeg en påfugl. Vi fandt hver især vores kostumer og skabte bevægelsespartiturer, der udtrykte henholdsvis den skrøbelighed, lysskyhed og selvoptagethed, der hver især karakteriserede vores fugle. Det sværeste at finde ud af var, hvordan man kan vise flyvning, uden at det bliver en kliché. Mågerne gav os svaret. En morgen, hvor vi kørte mod Bjørneteaters sal, som var ved Kalundborg fjord, så vi tre måger, der stod stille i luften med strakte vinger. Så vidste vi, hvad vi skulle gøre: ★¹

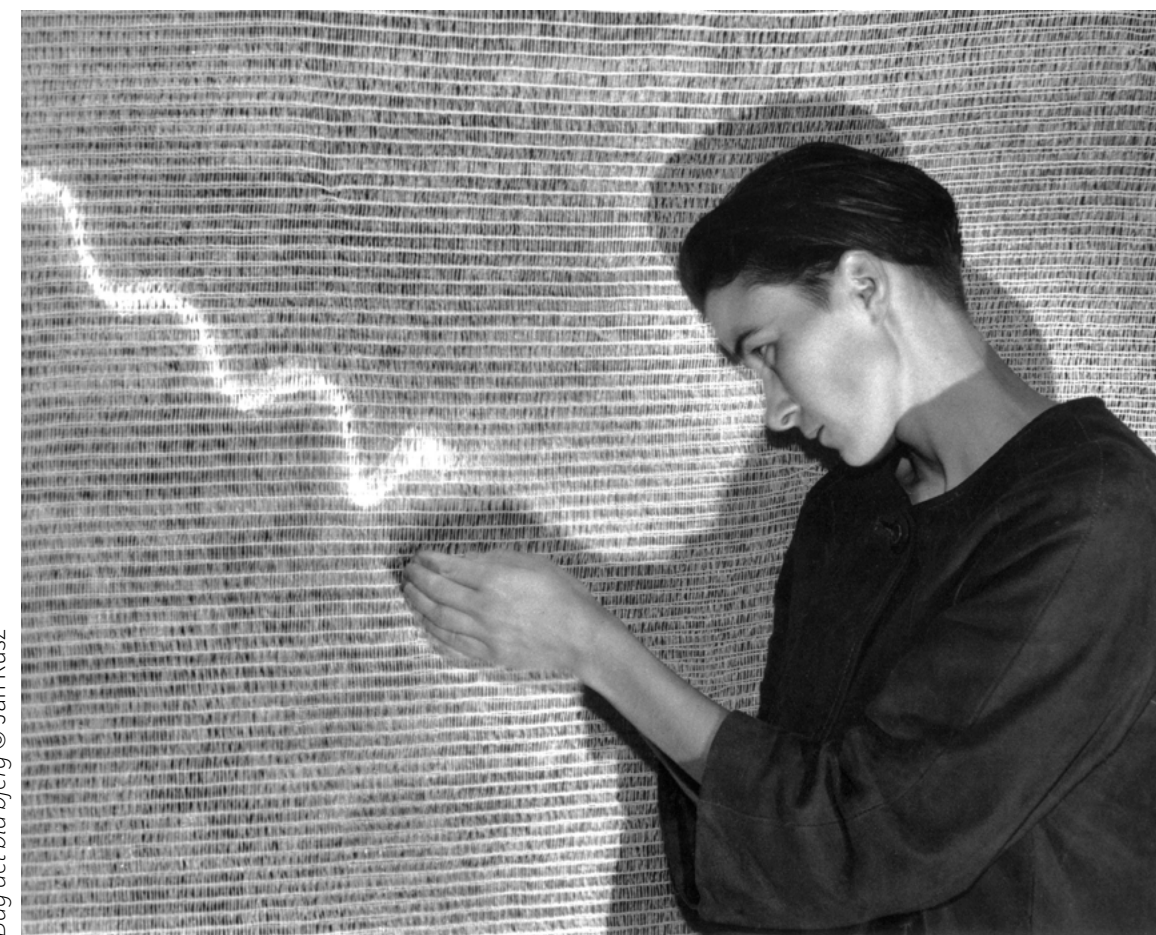
Moralen af historien om fuglene er, at den konge, som vi alle søger, bor inden i os og ligner os. Forestillingen spillede i flere år, også i flere lande i Europa. Jeg var skuespiller i fire forestillinger i alt. *Bag det blå bjerg* var den sidste forestilling, jeg stod på scenen i - derefter var jeg udelukkende på den anden side af rampelyset.

– Du indgik også som spiller i både Billedstofteaters og i Bjørneteaters forestillinger. Siden har du ikke selv optrådt, men været scenograf, medforfatter og iscenesætter. Hvilken betydning mener du det har haft for dit teatervirke, at du dengang selv stod på scenen?

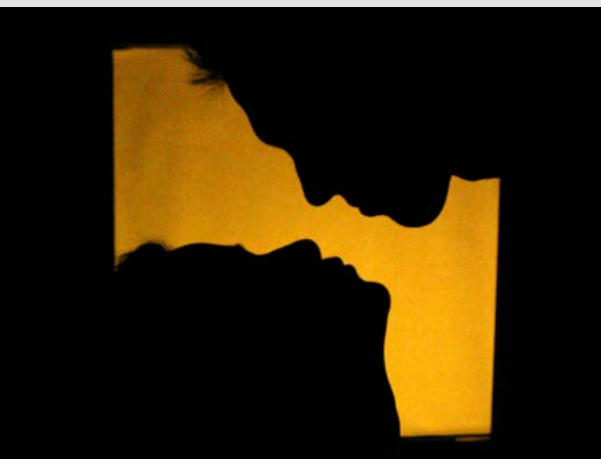
Jeg har aldrig sluppet fornemmelsen af, hvordan min krop ville opføre sig og føles, hvis jeg var den, der gjorde hvad skuespillerne gør på scenen. Det er ligesom mit åndedræt; hver muskel, rytmen i mine bevægelser husker, hvordan de selv ville svare på opgaven. Jeg mærker, hvis der mangler kraft eller pauser eller mangler forbindelser med rummet omkring, de andre, os i salen. Det er en meget fysisk måde at være instruktør på. Analysen kommer derefter.

– Hvordan adskilte den måde I skabte forestillinger i Teater Rio Roses regi sig fra de forestillinger du var med til at forme på Bjørneteateret?

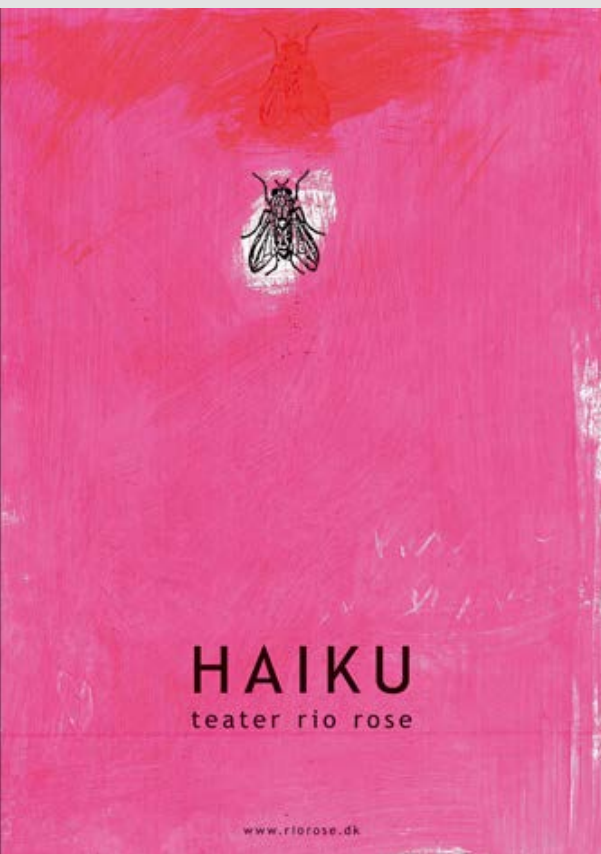
Tove og Daniela er trænet i fysisk teater. Tom Nagel Rasmussen er fortæller, musiker og dukkefører. Det er to forskellige scenesprog. Tove og Daniela er uddannet på Odin Teatret. De arbejder med fysiske partiturer, som er en koreografi af bevægelser. De skaber figurer, der er tættere på litteratur end daglig liv. Det er et ikke-realistisk scenesprog. Mens Tom først og fremmest er en fantastisk fortæller. Han laver narrativt teater.



Bag det blå bjerg © Jan Rüz



Haiku © Joakim Eggert



– *Hvordan vil du karakterisere Teater Rio Roses scenekunstneriske sprog?*

For at fortælle mere specifikt om vores arbejde med teater for alle, skrev jeg i 2003 artiklen “På jagt efter underet”. Den vil jeg gerne citere et lille uddrag fra her :

« *Det er gået op for os, at børnene er langt mere receptive overfor forestillinger, der er skabt for voksne, end vi troede. De har en mere direkte forbindelse med vores sceniske udtryk, som er associative fremfor realistiske, end deres forældre. De vil gerne opleve poesi, musik, billedkunst øvelser, stilhed, vinden, skrøbelighed, mysteriet, skønhed, hvis vi voksne tør give dem det. Det virker, som om de voksne holder fast i ønsket om at forstå ved hjælp af logik. På grund af børnenes reaktioner har vi forstået betydningen af relationen mellem det, der sker på scenen og publikum. Vi har udviklet et æstetisk og abstrakt sprog uden at miste nærværet og forbindelsen til det almindelige liv. Børnene afviser instinktivt tankekonstruktioner, kold og distancerende æstetik, det ikke-generøse. De er ikke et høfligt publikum. De reagerer, når de keder sig. Det er en vigtig lektion! De sætter hurtigt fingeren på de svage øjeblikke, som kan være for konstruerede eller løse. Ved hjælp af deres reaktioner finder vi løsninger.*

Vi skaber ikke forestillinger, som vi tror, er gode for børn. Vi deler derimod vores interesser med dem. Vi tilbyder børnene vores egen undren og spørgen, vores glæder og sorger. Vi forenkler ikke det, der er kompliceret. Vi forsøger med alle nye forestillinger at gå til essensen af de temaer eller emner, vi har valgt at beskæftige os med. Vi ved, at når vi har fået en erfaring selv, så kan vi også dele den med andre. »

– *Kan du komme med konkrete eksempler fra nogle af de forestillinger I skabte?*

Vi kan starte med børneforestillingen *Haiku*, for alle fra 3 år, som fik en Reumertpris og rejste rundt i verden.

Kan man forestille sig at treårige lever sig helt ind i Haikudigtenes univers? Det spørgsmål havde jeg ikke stillet mig selv, dengang jeg

fortalte Tove [Bornhøft], at jeg så gerne ville iscenesætte haikudigte. Det havde hun heller ikke. Vi var begge betaget af det univers og ville gerne dele vores begejstring med andre. Hvis jeg efterrationaliserer i dag, kan jeg godt se, at disse digte har det samme fokus på detaljer, som små børn har. På forestillingens præsentationsbrochure var der et digt:

**“Man lytter til insekternes
Og menneskets stemme
Med forskellige ører”**

Børnene har faktisk de ører, der lytter til insekterne.



– *Hvordan greb I arbejdet med at skabe Haiku-forestillingen an?*

Vi oversatte 52 digte til bevægelser, billeder, handlinger. De fire årstider tog i deres evige, flygtige runddans en mand og en kvinde med sig. De gav sig tid til at se det, som ikke beder om at blive set, og lytte til det, som ikke fortæller noget andet, end at alt er forbundet i en uendelig fredfyldt leg.

Efter at have læst mange Haiku-bøger, forstod jeg, at det var vigtigt at være opmærksom på de detaljer, der ser ud af ingenting. Haikudigtene prøver ikke at vække følelser, vise eller udtrykke noget. De fortæller, med så få ord så muligt, om det, der kun eksisterer i få sekunder. Harmonien, der opstår når elementerne pludselig mødes. Det vidunderlige midt i det almindelige, men også dramaet, der lurer fordi harmonien kun varer sekunder. Kærligheden og døden er forbundet i et lysende skær, som dette Haikudigt beskriver:

« I denne verden går vi på helvedes tag, mens vi kigger på blomsterne. »

Hamburg, 28/09/00

Dear Theater!

Recently I have been watching your performance in Hamburg and I was so enthusiastic about it, that I found out your address to send bits of my enthusiasm right along to you!

Your play was so concise and reduced to the essentials, that it opened a large space, filled with nothing but your friendly, eye-twinkling, affectionate ~~atmosphere~~ ^{radiation}, and through that inviting the world to get in.

Time it was amazing (and very encouraging, too!) to watch you create such an extremely concentrated atmosphere in a place filled with small kids, and, best of all, to experience the (magic?) fact, that 3 years old children and 40 years old woman (must be me. Already 40!) can watch the same piece of play with just exactly the same joy (I found myself losing my critical, analytical view in no time at all).

For me, after a long period without anything comparable, seeing you was a real "Art-Event" and I am still filled with love of life, whenever a little "Rio-Rose-Remember-Atmosphere" blows through my mind!

Thank you so very much for the corroboration (?! What a word! Besides - I hope it does mean what I want it to!) that ^{from} attention in general and carefull treatment of details arises space and air to breathe!

From this point of view your performance will stay with me as a teacher and a friend.

If you are ever going to play again in Hamburg - or in some other northern parts of Germany - I would be glad to receive a note from you, so that I can shoulder friends & enemies & relations and start a pilgrimage towards you!



All the best to you
and my wishes to you that you can go on like that!

Anne v. Arnim





Haiku © Joakim Eggert

– Hvor mange af de 52 digte blev læst op i forestillingen ?

Kun fem og de blev fremført af barnestemmer, som vi havde indspillet. De andre digte oversatte vi til handlinger og dansende bevægelser.

Hvasket Haiku :

*“Pluk den, det er synd
Lad den være, det er synd
Violen”*

Haiku oplæst af et barn, der ikke kan læse, stavelse efter stavelse :

*“En gam...mel..gammel... d...dame
En f..fff..frrrr..ø....en frø
Spri...n...g..er...springer
Plask!”*

Haiku læst af en pige :

*“Langsomt regnede
Skumring
Og så er også
Dagen i dag
Forbi”*

Sunget af en gruppe børn :

*“Havens jord snehvid
En herreløs kat
Sked netop der”*

En glad og hurtig pigestemme :

*“Resten af din sang
Ville jeg høre
I dødens rige
Kuk, kuk”*



Haiku © Joakim Eggert

– Hvad kan du mere sige om den forestilling ?

Scenografien, som var skabt af Claus Helbo, var et podium på 3x3 meter (ligesom en japansk bryllupsseng), en gammeldags filmprojektionsskærm på fod, tre højtalere monteret i kohorn (skabt af komponisten og lydkunsteren Claus Carlsen), to Revox båndoptagere og, midt i det, to vidunderlige skuespillere. Med ét blev magien skabt.

Det er svært at snakke om den forestilling, hvor der intet overflødigt var med. Den var et bevis på at “Less is more”. Det eneste, jeg kan tilføje, er et sidste Haikudigt :

*“Sådan er vores liv på jorden
En morgenstjerne
En boble på vand
En dugdråbe
Et lyn i sommerhimmel
En drøm i den flydende verden”*

– Kan du nu fortælle lidt om voksenforestillingen *Ta Ti Ting*, som handlede om livets mysterium og verdens vanvid. Hvordan fik du lyst til at lave den forestilling ?

Ja, jeg sad i en flyvemaskine på vej til Rangoon i Burma og snakkede med min sidemand. Han var en midaldrende, japansk forretningsmand, der fortalte mig, at han handlede med ædelsten og stolt viste mig nogle af sine nyerhvervede rubiner og jadestykker. Bagefter blev de forsigtigt pakket ned i mappen, hvor der også lå en meget slidt bog, som han tog frem og gav sig til at læse i. Efter et stykke tid sagde han til mig: « Jeg har læst denne bog i 33 år. Hver gang jeg er færdig med den, begynder jeg forfra. Og hver gang har teksten ændret sig. Det er som at læse en ny bog. » Så fortsatte han sin læsning, og vi talte ikke mere sammen. Bogen var *Tao Te Ching* af Lao Tzu, og jeg tænkte, at det var hans dyrebareste “diamant”. Det gav mig lyst til at læse bogen, og det blev begyndelsen til projektet *Ta Ti Ting*. *Tao Te Ching*, blev skrevet for mindst 2300 år siden, da Lao Tzu var bange for,





Ta Ti Ting © Henrik Saxgren

at Kina ville gå til på grund af evige, interne krige. De 81 små tekster i bogen er refleksioner over årsager til konflikt og krig, og de påviser, at løsningen er at rumme modsætningerne i tilværelsen og eksistensens grundessens.



Hovedtemaet i *Ta Ti Ting* er jagten efter lykken og konsekvenserne heraf. Alle er fanget i denne jagt, og derved ødelægger man mulighederne for at blive lykkelig. Så snart man vil lave verden om, kan man ikke længere se, hvordan virkeligheden er, og snarere end at finde løsninger på verdens problemer, forårsager man nye og større ødelæggelser. Man kan aldrig forstå sig selv, og den verden man lever i, helt. Tao filosofien er den frihed, som bliver til ved ikke-forståelse, og Tao har tre væsentlige ingredienser: Det intuitive, det nonverbale og det anti-dogmatiske. Man rykker frem og tilbage mellem en klarhed, der hviler på en tilsyneladende sikkerhed, for derefter at bevæge sig mod dyb usikkerhed og modtagelighed. Den taoistiske dialog mellem klarhed og usikkerhed, sikkerhed og modtagelighed var i tre måneder grundlaget for den søgen, som førte til *Ta Ti Ting*. Alle medvirkende, både foran og bagved scenen, deltog i denne søgen, og gennem samtaler og improvisationer blev teksterne i *Tao Te Ching* forbundet med vores egne erfaringer, erindringer, drømme, længsler og refleksioner over verden her og nu. På den måde er *Ta Ti Ting* et visuelt digt, som forholder sig nøgternt til det, der er sket eller sker. I respekt for Taos ånd bliver der ikke taget stilling til, om det skete er godt eller dårligt: Det vigtigste er, at det er.

– Kan du give eksempler på tekster I studerede og improviserede over?

TAO 2:

Når alle i verden ved at det smukke er smukt

Bliver det grimme skabt.

Når alle ved at godhed er godt

Bliver ondskaben til.

TAO 9:

At overfylde krukken er ikke så godt som at stoppe i tide.

At hvæsse kniven tynd og spids gør den svag.

At fylde hjemmet med guld og jade gør det svært at beskytte.

Når du har gjort det, der skal gøres,

Trækker du dig blot tilbage.

TAO 57:

Jo flere reguleringer, jo større modstand.

Jo strammere regler, jo mere opfindsom er trodsen.

Jo mere kontrol, jo mærkeligere er de ting, der sker.

Når det unyttige bliver påbudt, lærer folk, hvad der er tåbeligt.

Det, som er vigtigt, går tabt i kampen.

– Hvordan kan disse tekster oversættes til scenesprog?

For at skabe et scenisk billede på den mangfoldighed, vores verden består af, et billede hvor det personlige, politiske, historiske, eventyrlige, mytologiske og spirituelle plan kan være repræsenteret, kræver det et meget åbent rum, der kan forandre sig hurtigt for øjnene af publikum. Et rum, hvor mennesker mødes. I byrum er pladsen eller torvet dér, hvor både veje og mennesker mødes. Jeg oversatte pladsens rumlighed til scenerummet. Det blev et 8x8m stor kvadrat med to indgange/udgange for de medvirkende, mens publikum sad hele vejen rundt. Fire lysstativer (designet af Jesper Kongshaug) i de fire hjørner mindede om gadebelysning. Vi valgte medvirkende fra tre forskellige generationer og forskellige sceneudtryk: En musiker, en cirkusartist, en moderne danser, en klassisk danser, en fysisk teaterskuespiller og en gammel dame, som ikke var trænet performer.

Derefter ledte jeg efter et scenografisk element, der ikke låste mig fast i en specifik kontekst, men gav mulighed for at flytte fortællingen både i tid og rum for at mangfoldigheden kunne vises frem. Jeg dækkede



Ta Ti Ting © Henrik Saxgren

gulvet med et hav af tøj, der gjorde det muligt for de medvirkende at skifte karakter lynhurtigt, fortælle en historie ved bare at vise et stykke tøj frem, og danne nye billeder ved at samle tøj sammen.

Jeg ledte længe efter den fortælling, der skulle være bindeled imellem alle de scener, vi havde improviseret frem. Det var meget sent i prøveforløbet, at jeg fandt ud af, at rammen omkring denne billedstrøm er en meget realistisk hverdagsituation: En gammel dame på et plejehjem, som ser sit liv og den verden, hun har været en del af, passere forbi, før hun skal dø.

I starten af forestillingen ser publikum en gammel kvinde i en nylonmorgenkåbe og to mandlige sygeplejere. Kvinden sidder på en stol og spiser suppe. Hun er omgivet af et hav af tøj. Så snart de to sygeplejere går deres vej, trækker hun en ung mand op af tøjet. Det er hendes erindringer, hun finder frem.

Den unge mand er nøgen, som Adam var i Paradisets Have. Han trækker et Jesus-agtigt klæde op og skifter kropsstilling, derefter en Tarzan-underbuks, en Superman-underbuks og til sidst en Calvin Klein-underbuks. Ved de simple skift i både tøj og bevægelse skildrer han en rejse igennem mandens mytiske figur igennem tiderne.

Sådan forvandlede billederne sig igennem hele forestillingen. Scenografien udtrykte selv et tidsforløb. Først et hav af tøj, derefter blev alt tøj samlet i en stor rede, hvorfra eventyret (Den Lille Rødhætte) udsprang. Så forvandlede reden sig til en hvid seng og dernæst en sort kiste for til sidst at give plads til tomhed.

Ta Ti Ting er en danseteaterforestilling. Det vil sige en blanding af de to teatraliske udtryk. I nogle scener er sproget det bærende teatraliske element, i andre bliver handlingen skabt af dansen og de billeder, som de medvirkende frembringer med lys, musik, lyd og kostumer. Historien bliver ikke fortalt i en traditionel dramaturgi, men som en montage. Scenerne er en strøm af tanker og erindringer i en gammel dames hoved og er sat sammen på en associativ snarere en logisk måde, så formen har samme kvalitet som indholdet. Det er ikke en historie, men en tilstand, en billedbog om vores verden.

En montage af dagligdags og politiske situationer, historiske referencer, myter, eventyr, tegneserier og reklamer.

Livets kompleksitet og paradokser bliver udtrykt i hvert øjeblik af forestillingen ved at vise en situation og dens modsætning. Det gør, at publikum ikke kan dvæle i én følelse, da komedien og tragedien er til stede på samme tid. Publikum bliver bombarderet med indtryk, som viser vores verdens flygtighed og evige forvandling.

Ta Ti Ting har rejst rundt i verden og vil stadig i dag være aktuel. Faktisk ville den være mere aktuelle end nogensinde. Desværre er det umuligt for et gruppeteater at holde på 6 spillere og finde økonomien til lange, internationale turneer.



Ta Ti Ting © Video

Catherine har været med til at skabe følgende forestillinger:

1986. *Bow Down*, Voksenforestilling.

1988. *Bag det blå bjerg*, Co-produktion med Bjørneteateret.

1991. *Piano Piano*, Voksenforestilling.

1993. *Himmelmesteren*.

1998. *Haiku*, Reumert pris.

2000. *Se Mig*, Reumert pris.

2003. *Ta Ti Ting*, Voksenforestilling, Reumertnomineret.

2004. *Ugly*.

For flere informationer om de medvirkende, der har været med til at skabe forestillingerne og om Teater Rio Rose : www.teaterriorose.dk

★ *1 video link* **[Bag det blå bjerg](#)** (1:29 min.)

★ *video link* **[Piano Piano 1](#)** (2:52 min.)

★ *video link* **[Piano Piano 2](#)** (2:33 min.)

★ *2 video link* **[Haiku](#)** (5:24 min.)

★ *3 video link* **[Ta Ti Ting 1](#)** (8:08 min.)

★ *video link* **[Ta Ti Ting 2](#)** (7:23 min.)

★ *video link* **[Ta Ti Ting 3](#)** (5:29 min.)



Hans RØNNE

Teatret

"Komikken er det absurdes intuition, derfor forekommer den mig mere fortvivlende end tragikken.»

(Ionesco)

Kropsligt og billedrigt teater om det uformående menneske

Interview af Kirsten Dahl

Det er jo noget vrøvl at sige, at Hans Rønne kom ud af "ingenting" og blev til "alt". Men da han som en undseelig ung mand i begyndelsen af 1980'erne indtog scenerne - dvs. gymnastiksalene på Danmarks børne- og ungdomsteaterfestivaler - var der ingen tvivl: hans forestillinger blev kult. Det kunne ses og mærkes i køerne foran dørene ind til forestillingerne, og det kunne mærkes i rummet, når man overværede forestillingerne. Hans Rønnes ekvilibristiske kropsbeherskelse og de eksistentielle emner, som han omsatte til fysisk, nonverbalt teatersprog, bjergtog og begejstrede publikum, som mestendels var vant til forestillinger, som ville belære eller agitere for en politisk korrekt sag. Jeg førte samtaler med ham dengang og skrev speciale om hans teaterudtryk. Nu her mange tiår senere mødes vi så igen og spoler tiden tilbage.



Den komiske tragedie © Jan Rüz

– Du er jo oprindeligt uddannet folkeskolelærer. I dag er du leder af dit eget teater og har spillet og iscenesat mange forestillinger som autodidakt. Hvordan fandt du vej til teatret?

Jeg startede min teaterkarriere som militærnægter på Kaskadeteatret. Jeg var tiltrukket af det fysiske teater, fordi jeg har en baggrund som gymnast. Jeg så Johnny Melvilles soloforestillinger. De gjorde et stort indtryk på mig, fordi de var så fysiske i deres udtryk. Uden egentlige teaterforudsætninger kastede jeg mig ud i at lave en soloforestilling. Det blev til *Hans Hansen*, som blev iscenesat af Jan Torp, lederen på Kaskadeteatret.



Spring time © Jan Rüz

– *Hvad var Hans Hansen for en slags forestilling? Og hvilken betydning fik den for dig?*

Ud over at være meget fysisk i sit udtryk så brød *Hans Hansen* med normen for, hvad der på det tidspunkt i slutningen af 1980'erne og begyndelsen af 1990'erne blev produceret mest af. Dengang var de fleste børne- og gruppeteatre politiske og samfundskritiske, men jeg var mere interesseret i personlige, eksistentielle spørgsmål om, hvor svært det er at være menneske. *Hans Hansen* blev lidt af en kultforestilling, efter at jeg havde vist den på årets børneteaterfestival. Selv Ray Nusslein, som var tidens store børneteaterikon, var begejstret. Det gav mig mod til at forlade Kaskadeteatret og lyst til at fortsætte med at finde mit eget formsprog.

Jeg var i tvivl om, om jeg ville være maler eller skuespiller og om, hvorvidt mine kunstneriske ambitioner overhovedet kunne forenes med rollen som ansvarlig familiefar. Derfor besluttede jeg mig for at lave en forestilling om mit eget vægelsind. Det blev til forestillingen *Vejrhanen*, som Finn Hesselager var iscenesætter på. Det viste sig, at mange unge delte den slags eksistentielle tvivlsspørgsmål; *Vejrhanen* blev en succes.

– *Hvornår mødte du Catherine første gang? Og hvad var det som gjorde, at I begyndte at arbejde sammen?*

Jeg havde lige mødt Gitte Baastrup, vi blev kærester og startede i 1984 vores eget teater, Teatret, som vi stadig driver sammen. Dengang boede vi i Odder. Nu holder vi til i Aarhus, hvor vi dog ingen scene eller prøvesal har tilknyttet teatret. Omkring det tidspunkt, midt i 1980'erne, mødte jeg Catherine Poher. Jeg havde set forestillingen *Paris Bonjour*, som Catherines ven Jacques Templeraud havde lavet, og jeg blev vildt betaget af hans arbejde med objektteater.

I 1986 blev Gitte og jeg inviteret på et gæstekunstnerophold på Herning Højskole. Jeg havde lige læst min fars dagbog og i den fundet inspirationen til min næste forestilling. Jeg havde brug for et sted til at arbejde, så vi takkede ja til invitationen. Jeg ville gerne finde et

scenisk sprog, som var mere subtilt end de store armbevægelser, jeg hidtil havde gjort brug af. Både Rays og Jacques objektforestillinger ramte mig dybt, og jeg ønskede at gøre noget lignende. På lærerseminariet havde jeg været optaget af maleri og formgivning, men jeg havde aldrig tænkt på det som virkemidler i en teatersammenhæng. En dag, hvor jeg skulle aflevere vores lille datter hos dagplejen, ventede seks dagplejemødre og 25 børn på mig. Jeg havde lovet at optræde for børnene den pågældende formiddag, men det havde jeg glemt alt om. Heldigvis havde jeg en pose ler på min cykel. Med Jacques' forestilling i baghovedet kastede jeg mig ud i en improviseret leg med små lerfigurer. Til stor glæde for børnene og panderynken hos deres voksne.

Catherine havde en poetisk tilgang til sit teaterarbejde. Det var et poetisk univers, som jeg ikke selv havde nøgle til. På Herning Højskole indledte vi et samarbejde omkring forestillingen, der var inspireret af min fars dagbog. Det blev til forestillingen *Springtime*, som vi gjorde færdig sammen med scenograf Poul Plejdrup, da vi kom hjem efter gæstekunstneropholdet på Herning Højskole. På årets børneteaterfestival blev vi hyldet som en teatergruppe i topklasse. Det gjorde mig stolt. ★¹

– *Hvordan vil du karakterisere det teater, du skabte sammen med Catherine Poher? Og hvordan udviklede det sig?*

På Kaskadeteatret havde jeg fået forbud mod at sige replikker, fordi jeg snakkede jysk og havde en dårlig diktion. Så lukker man munden. Catherine og jeg arbejdede ordknapt med objekter, krop og bevægelser. Vi fortsatte med at udvikle vores sceniske udtryk gennem yderligere to forestillinger, *Adam i væksthuset* og *Nattoget* - før vi til sidst tog livtag med talesproget i den fransk/belgiske forestilling *Den komiske tragedie*, som vi havde købt tekstrettighederne til.

Vi var unge og uerfarne. Uvidende om hvor meget det krævede, kastede vi os over en række løst definerede projekter. Jeg kom med en luftig grundide og ringede til Catherine for at høre, om hun ville



Adam i Væksthuset © Jan Rütz

være med. Vi producerede en ny forestilling hvert andet år dengang. Temaerne kredsede typisk om det uformående menneske, og bestræbelsen var hver gang at søge efter det store i det små.

– Kan du komme med konkrete eksempler på, hvordan I arbejdede med det uformående menneske og med at søge det store i det små?

Ja, i *Adam i væksthuset* viser vi en lille mand, som har et lille bitte liv, men drømmer om noget helt andet. Han vil gerne puste sig op, men kan dårligt udfylde sit eget tøj. Vi kasserede en lidt for stor scenografi for at skabe et lille bitte univers, hvor et klædeskab både var soveværelse, køkken og stue. Vi improviserede rigtig meget og skiftede mellem dage, hvor vi var helt høje efter timer med store grineanfald og dage, hvor vi var helt slukkede, tunge og tomme i hovederne. Vi havde forfærdelige prøveforestillinger, hvor alt skulle revurderes. Vi manglede mellemregninger. Vi manglede det, der bandt scenerne sammen og gjorde det forståeligt og logisk for publikum. Det skete for alle vores fire forestillinger. Det var først efter flere mislykkede prøver, at det pludselig faldt i hak. At billederne og situationerne blev genkendelige og meningsfulde uden at blive endimensionelle.

I *Adam i væksthuset* ville vi vise længslen efter kærlighed, vreden over at blive misforstået og ikke mindst anskueliggøre den selvovervurdering, som mange af os lider af. Når Adam kom hjem, fandt han Ekstra Bladet i sin taske og bladrede hurtigt frem til side 9 pigen, som han hængte op på skabets dør ovenpå pigen fra dagen før, hvorefter han smed resten af avisen ud. En aktion der viste hans ensomhed. For at vise længslen efter ømhed blev han strejft på kinden af en grim billig bregne, han lige havde købt for at dekorere sit hjem. Han blev så rørt af den berøring, at han gentog den aktion igen og igen, indtil det udviklede sig til en desperat frustration over, at den ikke kom fra en kvinde. Til sidst hakkede han bregnen sønder og sammen i en persillehakker. At finde frem til sådan en simpel aktion, som skaber krampelatter hos publikum, mens den udtrykker den smerteligste ensomhed, tager enormt lang tid. Catherine kunne

skabe billeder med små midler, og jeg kunne bruge min krop og indimellem mobilisere noget fandenivoldskhed. Sammen skabte vi en absurd humor, der tog udgangspunkt i menneskelig dumhed. ★²

– Er der andre forestillinger, du kan beskrive udviklingsforløbet af?

Ja, vi var også meget vovede, dengang vi lavede lerscenen i *Springtime*. Vi beskrev, hvordan det kan ske, at verden går i krig ved at forme og rulle rundt med to lerkugler, der udviklede sig til USA mod U.S.S.R (vi var stadig påvirkede af den kolde krig). Det endte med, at lerklumperne transformerede sig til en kæmpe penis. Jeg sagde bare: "Rulle, rulle, rulle...", uden at min figur vidste eller forstod, hvad den lavede. Det var den totale uskyldighed, der gjorde, at den scene blev så morsom.

– Efter flere soloforestillinger, hvordan var det så at arbejde med andre?

Jeg fandt fx ud af, at jeg er temmelig langsom sammenlignet med de skuespillere, der evner at finde deres figur i en fart. I *Nattoget* var Niels Ellegaard fx eminent, når vi improviserede, og han fandt stort set sin rolle lige fra starten af prøveperioden. Jeg måtte bygge på lidt efter lidt og blive ved at udvikle til og med den sidste forestilling. Den metode kræver megen prøvetid og en længere spilleperiode. Og en sådan langsomhed går selvsagt ikke på institutionsteatrene, hvor man maksimalt spiller en forestilling 20 - 30 gange. Niels passer godt til det system; ikke mig. ★³

– Hvordan gik det, da I begyndte at arbejde med ord?

Den komiske tragedie er en meget lang dramatisk tekst. Det var et kæmpestort skridt for os at arbejde med så mange på forhånd skrevne ord. Både Catherine og jeg havde fået øje på *Den komiske tragedie*. Hun havde set den i Frankrig og jeg i Sverige. Hun ringede og sagde, at det var lige en forestilling for mig. Vi tog til Belgien og snakkede med de to manuskriptforfattere, Yves Hunstad og Eve Bonfanti, og fik lov til at iscenesætte teksten på vores egen måde. Det var en kæmpe udfordring, at skulle tilegne sig et helt andet scenisk udtryk. Vi skulle

ikke udvikle en fortælling; vi havde et manuskript. Og der var MANGE ord! Jeg var enormt langsom. Det er jeg stadigvæk. Jeg troede, det handlede om evnen til at spille en rolle. Efter at vi havde prøvet i lang tid, forstod jeg, at det drejede sig om at være i nuet sammen med publikum. Jeg var virkelig længe om at indse det. Måske fordi det ikke var vores eget materiale.



Nattoget © Jan Rüz

– Hvordan arbejdede I så med at få teksten til at leve på scenen?

Da hverken Catherine eller jeg havde erfaring med tekstarbejde, opsøgte vi skuespiller Lane Lind, som gennemgik manuskriptet med os. Hun påpegede sceneinddelinger og de pointer, vi skulle fokusere på i hver enkelt scene. Langt inde i prøveforløbet havde jeg stadig svært ved at huske ordene, ligesom jeg tvivlede på, hvordan jeg skulle servere dem. Catherine fandt musikstykker, som jeg skulle bevæge mig til og bad mig i stedet snakke "sort". Vi skabte hele forestillingen scene for scene i dans og bevægelse. Lidt efter lidt hæftede teksten sig på kroppens udtryk, og da alle bevægelserne var gennemarbej-

det, tænkte jeg ikke længere på alle de ord, der skulle ud af munden på mig. ★⁴

– Hvad var kendetegnende for forestillingerne dengang – i forhold til produktionsprocesserne og publikumsmodtagelserne? Og er der forskel i forhold til dengang i den måde hvorpå du i dag forholder dig til en ny produktion?

Vi er begge meget ældre nu. Jeg ved ikke, hvordan det er for Catherine, men for mig skal der være et meget større tilløb, før jeg kaster mig ud i projekter med så mange ubekendte. Jeg ved hvor svært det er, og hvor megen frustration den type "grundforskning" afstedkommer. Dengang blev vores privatliv og vores arbejdsliv fuldstændig blandet sammen. Det var sjovt men omkostningstungt. Vi var enormt ambitiøse og slap ikke, før vi havde fundet det, vi søgte. Vi arbejdede hele tiden! Det var grænseoverskridende for et familieliv. Jeg er meget taknemmelig for, at Gitte tog slæbet med at holde sammen på vores småbørnsfamilie.

Dengang havde vi ikke et offentligt tilskud, der rakte til, at vi kunne ansætte fagfolk på samme vilkår, som vi gør i dag. Vi måtte gøre en dyd ud af nødvendigheden og hjælpe hinanden bedst muligt. Uden at romantisere fortiden var den præmis måske medvirkende til, at forestillingerne blev så markante.

Det var påfaldende, at vores forestillinger fik gode anmeldelser og ros af kolleger, mens det unge publikum ofte var mere forbeholdent i deres bedømmelse. Vi havde stjernestatus på teaterfestivaler både herhjemme og i udlandet, men hverdagsturneerne rundt på skoler og institutioner kunne være hårde og brogede.

– Kunne man forestille sig, at I igen arbejder sammen om en forestilling?

Catherine og jeg fik sat skub i vores teaterkarriere sammen. Måske kunne vi også slutte den sammen. Hvad med en forestilling om at være gammel og erfaringsramt... på scenen og i livet?



Spring time © Jan Rüz

Hans Rønne har instrueret Catherine i:

1985. *Frakken*. Bjørneteateret/Det Lille Teater. Hans arbejdede i denne forbindelse sammen med Ray Nusselein og Jacques Mathiessen, som begge var konsulenter på forestillingen.

Catherine har været med til at skabe følgende forestillinger:

1988. *Springtime*.

1990. *Adam i væksthuset*.

1992. *Nattoget*.

1995. *Den komiske tragedie*.

For mere information om Teatret og Hans Rønne se:
www.teatret.dk

★ [1 video link](#) ***Springtime*** (12:22 min.)

★ [2 video link](#) ***Adam i væksthuset*** (13:15 min.)

★ [3 video link](#) ***Nattoget*** (6:18 min.)

★ [4 video link](#) ***Den komiske tragedie*** (25:14 min.)



Dirck BACKER

Teater Patrasket

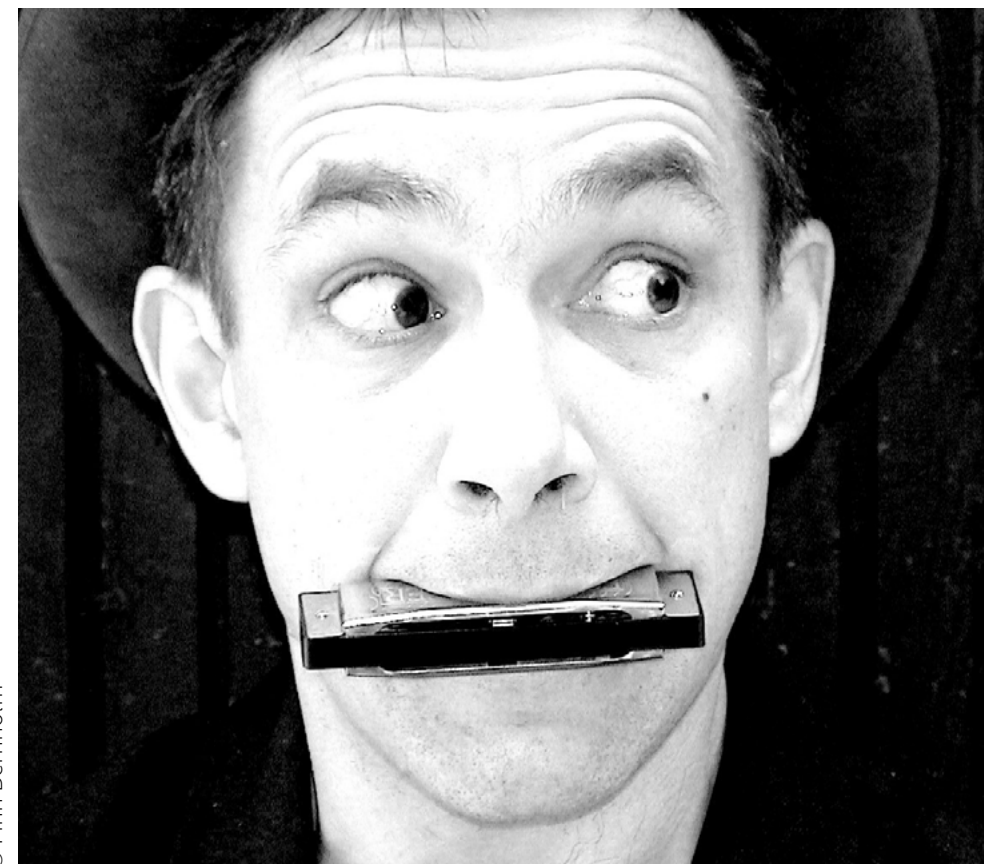
«I en skabelsesproces tilhører det skabte objekt ikke længere den, som skaber det. Målet er realiseringen af den kreative handling: at frembringe og skænke en frugt, som er løsrevet fra træet.»

(Jacques Le Coq)

Vi tror på humorens forløsende og menneskeliggørende effekter

Interview af Kirsten Dahl

Nogle mennesker ligner lidt børn, selvom de er granvoksne. En af dem er Dirck Backer. Han har været en fast del af Teater Patrasket, som har eksisteret siden 1985 som et turnerede teater med adresse i København. Teatret vægter, med baggrund i Jacques Le Coqs fysiske udtryk, den poetiske klovn, og alt hvad den står for bliver bygget ind i teatrets forestillinger. Dirck Backer er oftest selv med på scenen, og der er både noget uskyldsrent og naivt komisk over hans spil. Udover at kunne ligne en dreng, har han også i sin egen, umiddelbare fysik meget af klovnenes gestik og udstråling. Det gælder ikke kun, når han står på scenen. Det samme udtryk møder én, når man sidder overfor Dirck i en interview-situation. Han er ligefrem, åben og imødekommende. At han herudover er en eftertænksom og reflekteret person, fremgår af denne samtale.



© Finn Bernholm

– Hvordan kom dit samarbejde med Catherine Poher i stand?

Maria Myrgård (medstifter af Teater Patrasket) og jeg er uddannet efter Jacques Le Coqs principper på Comedia School i København. Vi mødte Catherine i 1990, dengang vi havde lyst til at arbejde med mere menneskelig og empatisk komik end vi var blevet oplært i. Vi så Bjørneteaterets forestilling *De er her* i en skolegård på børneteaterfestivalen i april. Uden at vide, at forestillingen var begyndt, dukkede mærkelige mennesker pludselig op i skolegården og transformerede sig, for til sidst at vise en hel anden side af sig selv. Jeg blev enormt



Haiku © Anne-Marie Sørensen

rørt af den på en måde uanseelige forestilling, der vendte virkeligheden på hovedet lige netop dén dag på dén skole alene på grund af en speciel måde at arbejde med figurer på. Vi kunne lide hinandens arbejde, blev venner og skabte tre forestillinger sammen. *Nu* ret kort efter vores møde, *Trådløs* i Teater Patraskets regi og *Haiku* i Teater Rio Roses regi.

– *Hvordan vil du beskrive jeres samarbejde?*

Der har været tre hovedpunkter i vores samarbejde: sårbarheden, det poetiske rum og det komiske rum.

– *Hvad ligger der i det, som du betegner sårbarheden?*

Jeg synes arbejdet med Catherine har lært mig meget om betydningen af at bruge min sårbarhed som scenekunstner, og at man kan nå og røre sit publikum kun gennem sårbarheden og den kærlige holdning til den figur, man fremstiller.

Samtidig med at vi arbejder i en “form”, som kan være teatralisk/kunstnerisk bestemt, skal vi ikke “spille” og “forestille”, vi skal tillade os at “være” i figuren og dens smertepunkter, give publikum tid til at ånde med og identificere sig med vores kamp som mennesker, repræsenteret af figurens handlinger og “kamp” på scenen: Det lille menneskes baksen med tilværelsens store dimensioner, fortrædeligheder og længsler.

– *Kan du komme med nogle konkrete eksempler på, hvordan I arbejdede med sårbarheden?*

Ja, i *Nu* arbejdede vi rigtig længe med hver vores figur. Vi var tre figurer: en tabt i datid, en i fremtiden og den sidste, mig, fanget i sine drømme. Catherine placerede figurene i en lufthavn, som er et no mands land; et tomrum af tid, hvor vores indre kan komme frem. Vi var på jagt efter det absurde, det ordløse og visuelle i klovneagtig forstand, udtrykt med enkle interaktioner og meget specifikt udvalgte rekvisitter til at udtrykke eksistentielle temaer.

I *Haiku* var jeg mere en performer. Jeg havde ingen figur. Jeg var en mand i jakkesæt, og alt jeg lavede var farvet af “øjeblikket”. Tove Bornhøft var kvinden, og alt hun lavede var farvet af begrebet Evigheden. I hvert Haikudigt er der et element af de to begreber. Derfor insisterede Catherine på, at vi repræsenterede det. Kvinden var der og ville altid være der, mens manden kom og gik, men han efterlod et fodaftryk i sandet. I starten af forestillingen dukkede jeg op af vandet og svømmende på et ben i tre minutter, mens jeg holdt en lille højtal, hvorfra man hørte bølgeskvulp, i hånden. Jeg lukkede lyden inde med den anden hånd, når jeg dykkede ned under vandet, og åbnede den op igen, når jeg steg op til overfladen igen. Det blev til en utrolig simpel og effektiv scene.

– *Det andet hovedpunkt – det poetiske rum – hvordan arbejdede I med det?*

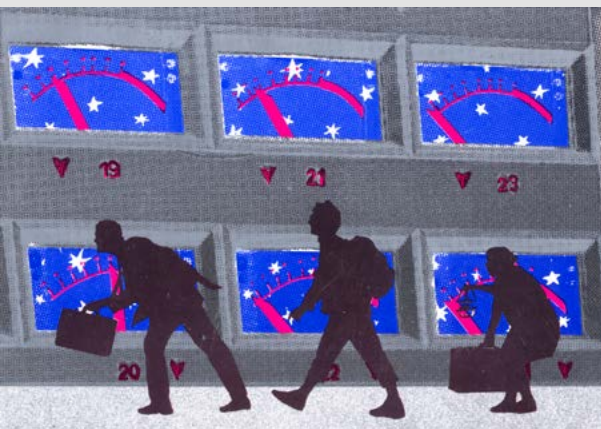
I de forestillinger, jeg har lavet med Catherine, udfolder det lille menneskes kamp sig altid på baggrund af det største, ultimative rum: Naturen, uendeligheden, Universet.

I *Nu* var perspektivet sat af stjernehimlen i starten, i *Haiku* af årstiderne, i *Trådløs* kom klovnene fra det store uendelige mørke og trådte fra skyggen ind i lyset til en uforståelig grænse sat af plastikstole.

Det er spændet i perspektivet fra det mindste til det største og omvendt, der skaber det poetiske rum: Figuren bliver - med uendeligheden, naturen eller mørket som baggrund - udtryk for det alment menneskelige vilkår, og handlingerne åbner op for videre og dybere betydninger.

– *Så er vi kommet til det sidste hovedpunkt – det komiske – hvad ligger der i det?*

Det komiske kontrabalancerer det skønne, det æstetiske og filosofiske ved at trække i retning af jorden og det menneskelige - og den forståelse, vi deler sammen ved et grin. På den måde synes jeg, det komiske element i den grad klæder den stærke visualitet og det



kunstnerisk-æstetiske raffinement i Catherines univers: Det skønne løfter komikken, samtidig med at komikken forhindrer æstetikken og filosofien i at krybe op i elfenbenstårnet.

– Kan du beskrive din forståelse af og dit syn på komikken?

For at noget skal fungere komisk, skal det have en konkret reference at udspille sig i forhold til. Man griner af det irrationelle, men det sker på baggrund af forventningen om det rationelle og normative. Jeg synes, det højeste mål for, hvad vi søgte at lave med Catherine, var at få det komiske til at fungere i den konkrete sammenhæng, samtidig med at der var åbent ud til det store, eksistentielle, poetiske perspektiv: Når de tre figurer i *Nu* for vild på lufthavnens samleband og rulletrapper, var det både en konkret genkendelig reference til handlingerne i en lufthavn, og samtidig et billede på menneskers forvildelse i det moderne liv. Der er en vigtig balance at få udtrykket til at fungere på begge planer, både det konkrete og det metaforiske, og hvis man arbejder for realistisk på det konkrete plan, kan man miste poesien i udtrykket. Det er vigtigt at åbne udtrykket op – og hos Catherine er den port i hvert fald altid åben!

– Hvilke egenskaber synes du, Catherine har som iscenesætter?

Jeg synes det er en vigtig egenskab ved Catherine som instruktør, at hun har evnen og modet til at udholde at stå i det uvisse og finde udtrykket på gulvet sammen med spillerne. Man går ind i det rum sammen, hvor man ikke på forhånd ved så meget om, hvad det skal blive til, og Catherine formår at være der og skabe en tryk og god atmosfære for spillerne. Det er et arbejde, der er båret af intuition, fælles undersøgelse og "skaben i nuet" - ikke tekstbårne og forudfattede "byggesten", som mange andre instruktører foretrækker.

Det er nok billedkunstnerens erfaring – at skulle finde motivet, der udgør billedet – som giver hende den nødvendig styrke. Man mærker hendes særlige forståelse for det visuelle udtryk. Man arbejder med "motiver", billeder, handlinger, der åbner op for noget universelt om mennesket og livet.



Nu © Einar vid Neyst

– Kan du komme med nogle konkrete eksempler på, hvordan Catherine iscenesætter?

Ja, for eksempel jonglerer min klovn i *Trådløs* med plastikposer, mens den kontrollerede klovn fjerner dem en efter en. Det viser hvordan effektivitet fjerner drømmen om skønheden og legen. Eller Giulia Pataro (skuespiller i Teater Patrasket) ligger helt stiv uden at røre sig på tværs af Øjvind Kirchhoffs (gæstespiller) knæ. Han ved ikke, hvordan han kan komme ud af den situation uden at røre hende med sine hænder. Et fantastisk billede, som vi kunne spille længe på. Mandens hænder, der fløj rundt om den store krop, som ubeslutsomme og generte sommerfugle.

– Hvordan var jeres fælles arbejdsprocesser i øvrigt? Hvad karakteriserede dem?

Særligt i forbindelse med *Nu* - tilbage i 1990'erne – var der nogle vigtige inspirationer fra terapien tilstede i arbejdet: I figurarbejdet og det fysiske arbejde trak vi viden ind fra kropsterapien.

Nogle gange kunne det også være svært for mig som spiller at finde grænsen: Jeg husker, hvordan jeg på et tidspunkt lod mig selv føde af



Haiku © Anne-Marie Sørensen

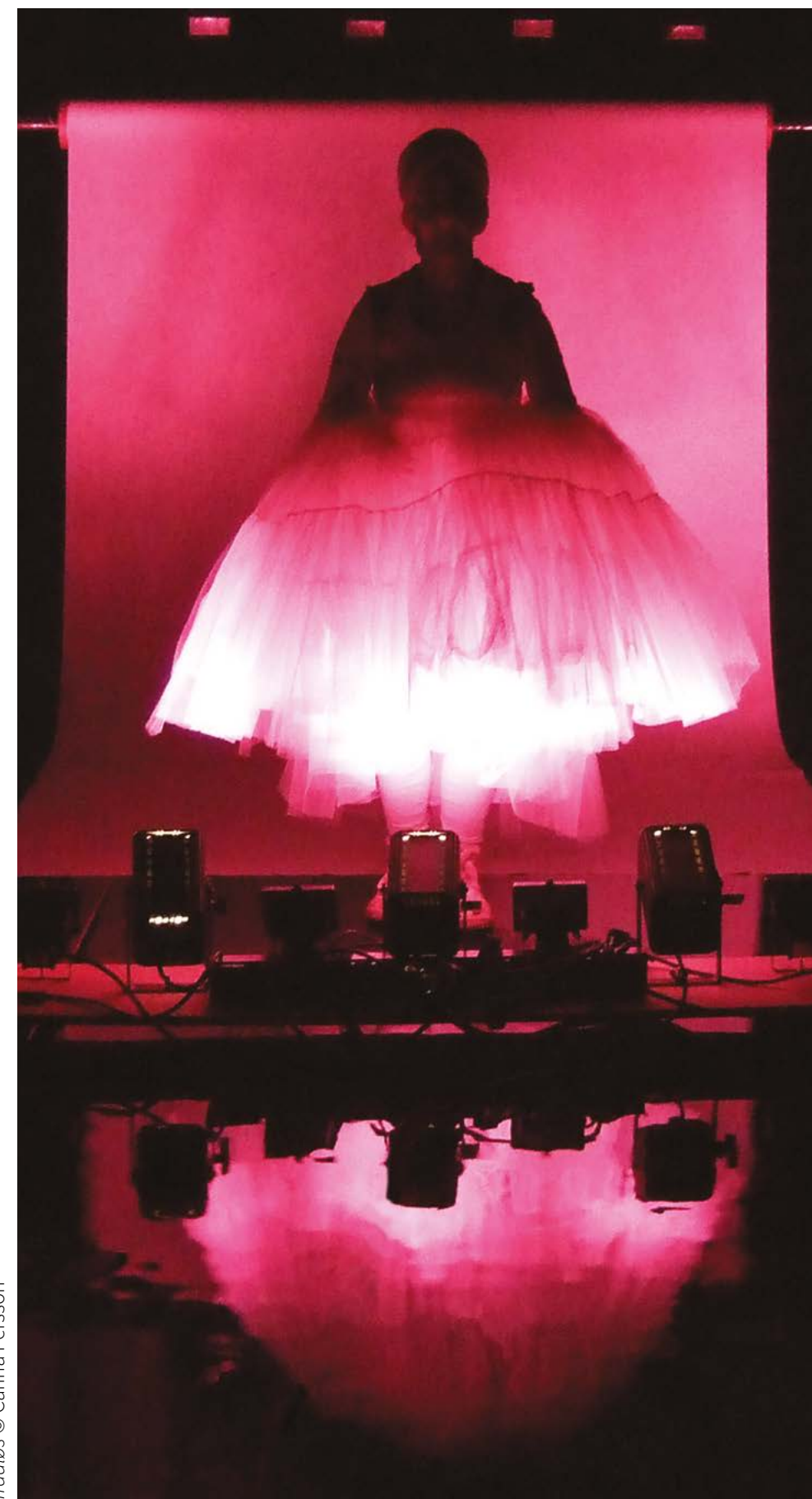
en sovepose på en måde, som sikkert havde en del med “rebirthing” at gøre, men meget lidt med teater at gøre!

Vi var interesserede i drømme og et surreelt billedsprog og brugte det til vores sceniske undersøgelser. For eksempel arbejdede vi på at forbinde en barndomserindring og en drøm. To meget forskellige udtryk.

Strukturen for arbejdet kunne også være, at man som spiller blev sat til at skabe et “partitur” a la Odin Teatrets arbejdsform: En lille sekvens af billeder, handlinger, fysisk koreografi, der siger noget om figuren, ud fra en given opgave.

Jeg husker i forbindelse med *Haiku* én gang, hvor vores samarbejde omkring en koreografi var særligt forbilledligt. Min figur skulle sidde på scenekanten sammen med Tove, og jeg skulle finde et dansant udtryk for genertheden i mødet med det modsatte køn. Det var en kombination af billedlige og fysiske ideer over temaet: Hvad gør jeg nu af min krop? - og det skulle samtidig forbindes i et rytmisk og organisk udtryk. Jeg husker, at jeg knoklede og knoklede med at finde det – og det var som om Catherine og jeg begge to ledte efter det samme, men hun kunne kun se på og støtte mig i at arbejde videre. Til sidst fandt jeg frem til den helt rigtige kombination af bevægelser. Det var som om, at omridset af formen hele tiden havde været der – og til sidst, kom den frem. Et stort øjeblik. ★¹

Catherine giver tid og rum til, at hver spiller kan udvikle sig. Hun lytter, kigger, pådutter ikke sine ideer. Hun respekterer og sammesætter på en utraditionel måde det materiale, vi giver hende, videreudvikler og forbedrer det. Hun giver os muligheden for at skabe magi på scenen. Det er det, jeg elsker mest.



Trådløs © Carina Persson



Catherine har været med til at skabe følgende forestillinger:

1992. Nu.

2007. Trådløs.

1996. Filifjonken som troede på katastrofer (konsulent).

★ [1 video link](#) **Nu** (4:29 min.)

★ [1 video link](#) **Trådløs 1** (4:31 min.)

★ [1 video link](#) **Trådløs 2** (9:38min.)

For flere oplysninger om forestillingerne og Teater Patrasket:
www.patrascket.dk

Du kan se uddrag af en film og læse mere om arbejdet med at skabe klovnefigurerne til *Trådløs* i Catherines noter fra en workshop med den franske klovn og pædagog, Alain Gautré.

★ [artikel link](#) **Klovnearbejdet**

A decorative vertical bar on the left side of the page. It features a globe at the top, a small white star below it, and a large, stylized fingerprint graphic at the bottom.

Jette LUND

Dramaturg

Objektteater skaber associationer, vækker glemte erindringer og åbner for noget, vi (endnu) ikke ved, hvad er

Interview af Kirsten Dahl

Jette Lund, som er cand.phil. i Teatervidenskab fra Københavns Universitet (1995), har spillet og spiller fortsat en central og sammenbindende rolle som dramaturgisk konsulent, skribent og underviser for en række scenekunstnere i Danmark. Hun har været mentor og lærer for Rolf Søborg Hansen, Katrine Karlsen og Gertrud Exner, der alle tre senere i bogen fortæller om deres arbejde og møde med Catherine. En oktober formiddag aflægger Catherine og jeg hende et besøg i den lejlighed hun bor i sammen med sin mand. Duften af nybagte boller er nået helt ud til entreen. Jette tager imod os med åbne arme og viser os hen til spisebordet ved vinduet. Mens vi drikker te og spiser boller, besvarer Jette på vanlig grundig og gedigen akademisk vis på mine spørgsmål.



– Hvornår og i hvilken sammenhæng mødte du Catherine Poher første gang?

Jeg mødte Catherine i 1980'erne på festivalen "En anden slags teater", som Ray og Catherine organiserede. Jeg arbejdede som amatør dukkefører med det traditionelle dukketeater, som fascinerede mig. Men her på festivalen fik jeg dukketeatret sat ind i en anden kontekst. Jeg blev bevidst om, at de stadige skift mellem "objekt" og "subjekt", mellem dukken/tingen og spilleren - som man i høj grad dyrker i objektteater - skaber elementer af poesi, metaforer og overførte betydninger, og at de dermed danner "billeder" i videste forstand. Når disse billeder er valgt med tilstrækkelig indføling og omhyggelighed, når de er gennemtænkte, føler jeg, at forestillingen - og jeg - "letter" og får overblik. Jeg blev grebet af denne "anden" slags teater, som jeg siden - professionelt - har studeret, praktiseret og undervist i.



– *Hvordan vil du karakterisere en forestilling af en "anden" slags teater?*
Det dramatiske teater med sin illustrative og narrative karakter kan være godt lavet, underholdende og spændende. Men en god "anden" slags teaterforestilling bliver ved med at rumstere i mig. Jeg har måske ikke umiddelbart forstået den. Men den har bevæget noget i mig, og jeg bliver klogere af den. Den skaber associationer, vækker glemte erindringer; den fortæller om forandringer og skift, og den åbner for noget, vi (endnu) ikke ved, hvad er. Mens de øvrige kunstformer - billedkunsten, musikken, filmen, de "nye medier" osv. - i det traditionelle, dramatiske teater, bliver underordnet en fortælling gennem handlende personers handlinger, får de i en "anden slags teater" en selvstændig funktion. Scenekunstneren optræder ikke nødvendigvis som en rollefigur, men er gennem sit fysiske nærvær snarere en formidler, som sammen med publikum skaber den aktuelle forestilling.

Det betyder, at hver ny iscenesættelse har et nyt udgangspunkt, et unikt udtryk, et eget "sprog". Den "anden slags teater" karakteriseres ved netop at have denne sprogdannelse til fælles, som tema og som udtryk. De mange forskellige betegnelser: Dukketeater, animationsteater, objektteater, figurteater, installation, performance - og det, at vi oftest ser forestillingerne anmeldt med det klassiske dramatiske teater som referenceramme - er udtryk for, at vi endnu ikke har udviklet nye analytiske metoder, som opfanger denne anderledeshed. Det kan man fx læse mere om i tidsskriftet Peripeti, 23/2015*
En kunstner - og også en scenekunstner - ved kun alt for godt, at det ikke lykkes hver gang. Men når, det lykkes og alt er, som det skal være, kan vi i en "anden slags teater" - som Antonin Artaud kommer ind på, når han taler om det særlige sarte og skælvende brændpunkt, som formerne ikke kan nå - give publikum en gave med hjem. Nemlig en vished om, at når alting er givet form, er der stadig noget, der står uden for formen; et gyldent brændpunkt, som lyser i og for hver enkelt af os**

– *I dit speciale "Den fiktive virkelig - og den virkelige fiktion. Elementer til dukketeatrets teori" referer du til, hvad Ray Nusslein i Dagbladet Information har sagt om sit eget arbejde. Kan du gengive det?*

Ja, han har udtrykt det således: « Der findes to slags eventyr. Det ene er det eskapistiske, som reklamebudskabet bygger på : "Gør det, så bliver din virkelighed mere udholdelig". » Men man kan også gå den anden vej rundt og sige : « Jeg har et eventyr. Tag din virkelighed og kom ind i det eventyr, jeg laver. Din virkelighed kommer for et øjeblik ind i et andet perspektiv, den bliver anderledes. Når man går ud af eventyret igen, med sin virkelighed i behold, har man måske lyst til at lave om på den ». Det er det emancipatoriske eventyr. ***

– *I dit speciale referer du også via Julia Kristeva til, hvordan man kan beskrive en "anden" slags teater i et teoretisk, semiotisk perspektiv. Hvad er det essentielle i det, hun siger?*

Det Julia Kristeva gør, er, at hun beskriver « ...det tomrum, hvori "nul-subjektet" bevæger sig som modpol til det logiske rum, i hvilket det talende subjekt dominerer. Det "paragrammatiske rum" - poesiers rum - befinder sig på kanten af dette "tomrum", vor kulturs nerve.» Kristeva fremhæver, at det poetiske sprogs "paragrammatisme" ikke nødvendigvis må være baseret på det ubevidste og dermed forbundne begreber som fantasi, men at der er tale om en specifik, semiotisk praksis, som man ikke bør opløse i sand-falsk logik eller i talens eller tegnets reference/indhold/udtryk-topologi.****

Kildehenvisninger:

* **Jette Lund** : "Overvejelser over terminologier og definitioner", Peripeti, 23/2015, p.112.

** **Jette Lund** : "Den fiktive virkelighed - og den virkelige fiktion. Elementer til dukketeatrets teori", Speciale, februar 1995, Københavns Universitet, Institut for Kunsthistorie og Teatervidenskab, p.55.

*** **Do.** p.72.

**** **Do.** p.26.

For at finde Jette Lunds artikler og hendes speciale, se www.jettelund.dk

Rolf SØBORG HANSEN

«I teatret er det mest interessante ikke det man så, men det man troede, man så.»

(Rolf Søborg Hansens mantra)

Alt, der sker i dukkerne, skal jeg mærke i min krop

Interview af Kirsten Dahl

Det ringer på, og Rolf Søborg Hansen træder ind ad døren fyldt med overskud. Han er tydeligvis glad for at møde Catherine igen. Vi er i hendes lejlighed på Frederiksberg, og inden vi får set os om, er de to faldet i snak om, hvor det egentlig var, at de mødte hinanden første gang. Begge taler hurtigt og begejstret. For at være sikker på at få det hele med afbryder jeg dem og siger til Rolf, at vi begynder med begyndelsen. Det er han helt med på.

– Hvornår og hvordan blev din interesse for at arbejde med objekter vakt?

Jeg har lavet dukketeater, siden jeg var helt lille og troede, jeg havde opfundet det. Min professionelle karriere startede med, at jeg så en nisseudstilling i Daells Varehus. Dengang var jeg i lære som skiltemaler. At man kunne lave en fiktiv verden var en åbenbaring for mig. Året efter sørgede jeg for at komme i praktik for at være med til at bygge nisseudstillingen. Jeg blev montør og stod for at bygge disse kunstige og magiske verdener. På den måde - lidt efter lidt, fra sted til sted, og med hjælp fra Jette Lund, som tvang mig til at læse mange bøger - lærte jeg, hvordan man laver dukketeater. I mine dukketeaterforestillinger kan jeg både bygge, male, spille musik, spille teater og skrive. Det er dejligt ikke at begrænse sig selv til kun en kunstart. Jeg er ikke teoretisk anlagt, og mine forestillinger tager form lidt efter lidt. Jeg arbejder altid meget intuitivt. Det er ofte, når jeg keder mig, at jeg får de bedste ideer.



– Du arbejder både med teater for børn og teater for voksne. Er der for dig forskel på de to typer teater?

Jeg har ikke mit eget teater. Jeg arbejder forskellige steder. På det sidste har jeg været fast på Marionetteatret for børn og på Bådteatret for voksne. Det er så godt, at København har fået et fast voksent-dukketeater. Når jeg laver børneteater er det tit om noget, jeg ikke har forstået i mit eget liv, da jeg var lille. Det der ikke duede for mig. Jeg tænker på en helt anden måde, når jeg laver voksenteteater. Jeg lægger ingen bånd på mig selv. Vold eller sex kan sættes på scenen.



Den Hellige Nat © Jakob Bønsdorff

– *Hvornår og hvordan kom dit samarbejde med Catherine i stand?*

Jeg tror, at jeg mødte Catherine igennem Ray eller måske Morten Grue. Grue skulle være scenograf på *Den Hellige Nat*, en juleforestilling på Gruppe 38. Men han stoppede samarbejdet før prøverne. Det var meningen, at jeg bare skulle bygge dukkerne. I stedet endte det med, at jeg skabte forestillingens visuelle udtryk sammen med Catherine og Paolo Cardona. Jeg var meget betaget af, at vi ikke var enige om et udtryk, før vi begyndte arbejdet. Vi vandrede sammen på opdagelse efter det og valgte undervejs, hvad vi beholdte eller kasserede. Jeg følte mig fri, gik min egen vej, og det var i orden.

Bodil Alling og Claus Mandøe havde skrevet et manuskript om en lille drengs historie, der udspillede sig i de dage, hvor Jesus blev født. Juleevangeliet var baggrundshistorien. Mens Gruppe 38 var på turné i Rusland, og vi samtidig startede arbejdet på teatret i Aarhus, tog Claus, Paolo, Catherine og jeg den drastiske beslutning at smide manuskriptet væk. Den lille dreng var på en måde altid i vejen. Baggrundshistorien blev forgrund. Vi beholdt, at ærkeenglen Gabriel (Bodil Alling) skulle fortælle historien oppe fra skyerne (teatrets balkon), hvor Bodil Alling sad sammen med publikum og kiggede ned på jorden. Det var et fantastisk perspektiv!

Vi smed den “rigtige”, illustrative dukke ud og begyndte at lede efter, hvordan man kan vise Jomfru Maria, Josef, Herodes, de tre vise mænd, fårehyrder og Jesus selv. Kun antydninger kan bruges til disse figurer, fordi alle mennesker har deres eget forestillinger om dem. Hvis man kommer med færdigbyggede dukker, er det ikke sikkert, at de vækker folks fantasi. Hvordan skaber man noget, der vækker folks egen fantasi, så det vi viser, svarer til deres forestillinger? Eller endnu bedre: beriger deres egne indre billeder? Kan vi skabe brudstykker af noget, antydninger, for at få publikum til at digte de dele, der mangler? Kan de digte det, de gerne vil opleve ved at kigge på det, vi antyder? Catherine og jeg søger efter lige præcis dét sceniske sprog. Det er en meget abstrakt og meningsfyldt vej.

I vores søgen efter figurerne til *Den Hellige Nat* legede vi med klokker, papir, karton, skygger, handsker, små lamper og pinde. Jomfru Maria var kun en lille silhuet i et klæde med et rundt lys i. Josef var en stærk mandig hånd, der holdt på en tyk stok belyst af en lille lampe, der lyste både på hånden og på den lille klokke, der klingede på nakken af et æsel. Maria sad på håndledet ført af en skuespillerinde. Lyden af en stok på gulvet blev til en banken på dørene, der aldrig åbner sig. Så simpelt et billede, der udtrykker noget solidt, som beskytter noget skrøbeligt. Alt er fortalt uden ord. Det er ikke skrivebordsarbejde. Det er noget, der kræver, at man bruger sine hænder, en forståelse for materiale og en symbolsk værdiforståelse. Når koden er brudt, er det lettere at finde på.



Den Hellige Nat © Jakob Bønsdorff

Hvad med de tre vise mænd? De er vise. Man kan sige, at de lyser indefra. En lampeskærm monteret på en pind med en pære, der kan dæmpes, er et fantastisk element. Husk publikum kigger ned på dem oppe fra balkonen. Så når de holder de små lampeskærme på deres hoved, ser man kun tre lysende “hatte” der bevæger sig rundt. Og så snart de løfter skærmene og kigger op på publikum, lyser de på deres ansigter, og de bliver de tre vise mænd. Det sjoveste var at finde på deres optog: Alle de medvirkende på alle fire, der kravlede med



Mig, Dig, Os © Catherine Poher

opsatser på ryggen proppet med lys, nisser, elefanter, kameler og glimmer. Et rent fyrværkeri med fantastisk, festlig musik komponeret af Søren Sønderberg.

Herodes blev kun et stykke pap med tre huller til munden og øjnene. Claus Mandøe, der holdt det, lyste igennem det og kastede skyggen af det frygtelige dødningshoved på siderne af scenografien. Skyggen kunne blive kæmpe, når Herodes rasede.

Jesus er aldrig vist. Men så snart han er født, viser vi stjernernes åndedrag fra jorden til himlen, fra de medvirkende (på det tidspunkt fårehyrder, helt i hvidt med små fårelyds-dåser i hånden) og op til publikum på balkon. Fantastisk billede af den smukkeste tilstand af ro og harmoni .

– Du har arbejdet sammen med Catherine andre gange. Kan du komme med et eksempel ?

Ja, jeg arbejdede igen sammen med Catherine på Aaben Dans, dengang de blev egnsteater i Roskilde, og deres sal ikke var bygget endnu. Vi skabte *Mig, Dig, Os* til babyer og deres voksne i et fuldstændigt ramponeret cement-fabrik-laboratorium med huller i taget og gulvet. Det regnede faktisk ind! Min opgave var at skabe et åbent og luftigt rum fyldt med lege. Det skulle være et rum uden at være det. Et sted man fik lyst til at være. Jeg samlede lister og målte de to danseres dimensioner og begyndte at skrue portaler sammen, som jeg placerede i forskellige vinkler, for at de kunne stå. Jeg følte, at jeg skabte et billede af et helt liv med forskellige materialer, der havde forskellige kvaliteter og bevægelser. Noget gik ned, noget op, noget drejede rundt, noget var blødt, noget stak. Det blev faktisk en kunstinstallation, som måske kunne vises uden danserne.

Selv lyden - i form af flere små højtalere, som var placeret oppe og helt nede - var indbygget i strukturen, ligesom lyset fulgte dansernes bevægelser. Forældrene sad på strandstole med deres babyer på maven. De oplevede forestillingen igennem babyens kropslige reaktioner. Mange fortalte os, at det gjorde dem bevidste om, hvor intens deres børns opmærksomhed og følsomhed var. ★¹



Mig, Dig, Os © Catherine Poher

– Senest har du arbejdet med Catherine på Det Kongelige Teater i forestillingen På den anden side. Kan du fortælle lidt om dit arbejde med at skabe bjørnen og det at arbejde som dukkefører i den forestilling ?

Catherine ringede til mig og spurgte, om jeg ville være med som dukkefører og lave en bjørnedukke, som nærmest skulle være hovedrollen og spille med i en familieforestilling, hun var i gang med at skrive. Jeg tænkte, at det var pæret. Men så fandt jeg ud af hvor mange, der havde meninger om, hvordan "bamsen" skal være! Det tog lang tid, og jeg lavede mange, før jeg fandt den "universale" bamse.





På den anden side © Laura Stamer

Det var også interessant at forklare skuespillerne, hvad mit arbejde som dukkefører bestod i. Jeg var Maria Rossings bjørn. Hun var nødt til at tage bjørnen alvorligt, ligesom den var en levende person og lavede halvdelen af arbejdet, ellers kunne jeg ikke gøre bjørnen levende. Hun sagde tit til mig i starten, at hun ikke kunne mærke mig. Men jeg var 200% tilstede. Som dukkespiller kan jeg gå baglæns uden at falde i et hul. Det var først da hun tog bjørnen alvorlig nok, at hun mærkede min koncentration igennem den. For at blive ligeværdig, minimerede jeg det, bjørnen lavede, hvis hun var stor i spillet - og omvendt. Selvom jeg var lige ved siden af bjørnen og førte den, så de fleste mig ikke. Heldigvis nægtede Catherine at dække mit hoved med sort stof, da Emmet Feigenberg spurgte om det. Konsekvensen ville have været, at man for alvor ville have lagt mærke til mig. Jeg var så glad for den forestilling, fordi den kun brugte finurlige og simple løsninger. Den skabte eventyrlig magi i sådan et stort maskineri, som Det Kongelige Teater er. ★²

– *Ligesom Ray har været en læremester for Catherine, har han også været det for dig. Kan du fortælle lidt om på hvilken måde?*

Jeg har lært af Ray Nusselein, at alt, der sker i dukkerne, skal jeg mærke i min krop. Jeg kan huske hans fremstilling af sin bedstemors begravelse - som han havde med i forestillingen *Min altankasse* - hvor Ray satte de små briller, som var magen til hans egne, på sin tommeltot og høje hatte på de andre fingre. Så simpelt og så genialt. Et billede af et billede. Lige meget hvordan man griber det, er det rigtigt. Man kan kigge på det fra alle sider. En mester! Heldigvis var Ray min konsulent på skolen i Berlin, og jeg husker, at den dag jeg syntes, jeg var klar til at vise min forestilling og endelig tage på turné, sagde han: « Hvor er det fint. Nu kan du begynde at arbejde. »

Han havde ret.

Rolf Søborg Hansen har arbejdet sammen med Catherine i:

1996. *Den Hellige Nat*. Gruppe 38.

2008. *Mig, Dig, Os*. Aaben Dans.

2010. *På den anden side*. Det Kongelige Teater.

I 2000 var Catherine konsulent på Rolfs forestilling *Ærtevejen* på Det Lille Teater.

Du kan finde flere oplysninger om Rolf Søborg Hansen på: www.rolfhansen.dk

★ ¹ video link [Mig, Dig, Os](#) (8:54 min.)

★ ² video link [På den anden side](#) (2:20 min.)

Katrine KARLSEN

Sissel ROMME CHRISTENSEN

Grænse-loes

«Jeg tøver ikke med at hævde, at den virkelige kunst - kaldet avant-garde eller revolutionær - er den, som i sin dristige modsætning til sin tid, åbenbarer sig som uaktuel. Ved at åbenbare sig selv som uaktuel, tilslutter den sig et universelt fælles grundlag (...) og, da det er universelt, kan det betragtes som klassisk i den forstand, at den klassiske side skal findes på den anden side af det nye - gennem det nye, som den må være gennemsyret af.»

(Ionesco i "Notes et contre-notes", 1962)

Angsten for ikke at blive elsket

Interview af Catherine Poher

Katrine og jeg mødte hinanden i en kold cykelkælder på Vesterbro. Jette Lund havde fortalt hende, at jeg gerne ville hjælpe hende med hendes afgangsforestilling fra Akademiet for Scenekunst i Norge, som skulle præsenteres for Refusionsudvalget for senere at kunne komme på børneteaterfestivalen. Katrine havde flyttet alle ejendommens cykler over i et hjørne, stillet *Supermøgprinsessen* op i det andet hjørne og sat en stol, et lille elektrisk varmeapparat og en kande te til mig midt i mellem de to verdener. Med ryggen mod cyklerne hjalp jeg hende med at rense og finpudse forestillingen, der var startskuddet til hendes karriere og begyndelsen på Grænse-Loes.

Katrine og Sissel sidder i den fine sofa i Katrines nye lejlighed på Østerbro. Hun er lige flyttet ind, og flyttekasserne er blevet vendt med bunden opad, fordi hun skulle aflevere dem til flyttefirmaet. Overalt er der bunker af tøj, ting, møbler og legetøj. Og midt i det er der rigtigt fint julepynt fra hendes bedstefar, og det lyser med et hyggeligt og varmt lys på os tre.



© Viktor Rasmussen

© Selfie

– *Supermøgprinsessen* fik stor succes på festivalen i 2005 og Grænse-Loes fik støtte meget hurtigt derefter. Men jeg vil gerne skrue tiden tilbage og høre om jeres baggrund for at komme ind i teaterbranchen?

Sissel: Før jeg lærte Katrine at kende på skolen i Norge, var jeg et år – takket være den fri ungdomsuddannelse – på Teater Refleksion i Aarhus. Jeg har bygget dukker siden jeg var 14 år. Jeg har også altid været fascineret af kostumer, og jeg tegnede nogle, som min mor syede til mig. Det var mig, der fik mine forældre i teatret, ikke omvendt. Kieslowskis film *Veronikas to liv* har været en stor inspiration.



Supermøgprinsessen © Viktor Rasmussen

Katrine: Det har den også været for mig. Den film har virkelig påvirket mig. Som barn slæbte mine forældre mig med til iscenesatte koncerter og alle de teaterforestillinger, man kunne se i København. Fra dukketeater i Kongens Have til eksperimenterende totalteater for voksne i det gamle Saltlager. Vi unger hang bare på. Det elskede jeg. Jeg var altid klædt ud og samlede på dimser og ting. Jeg ville faktisk være billedkunstner, scenograf eller indretningsarkitekt. Jeg havde også stor gavn af de fantastiske tiltag, der var dengang for unge, som ikke kunne gå den akademiske vej. Takket være paragraf 43 gik jeg på forskellige kunsthøjskoler og kreative forløb. På det ungdomsinformationskontor, der var dengang i Huset (i Magstræde), fortalte de mig om Dukkemager- og Dukkespillergrunduddannelsen på Thy Teater, som jeg blev optaget på og færdiggjorde. Derefter tog jeg til Norge på Akademi for Scenekunst.

Fucking Alene © Søren Kløft

– *Hvordan startede jeres samarbejde? Og hvordan vil I beskrive jeres samarbejde?*

Sissel: Katrine boede hos mig dengang, vi begge var på skolen i Norge. Så der blev diskuteret kunst og liv og drukket rødvin. En af lærerne havde åbnet et uendeligt univers af nye tekniske muligheder for mig med computerprogrammet Isadora. Da jeg skulle lave mit afgangsprøve, var Katrine den eneste, der forstod, hvad jeg ville, og hun hjalp mig. Jeg ville projicere en person, der rullede sig rundt på landskabet i et kæmpe maleri. Det lykkedes, og Katrine ruller stadig rundt på maleriet, der blev købt og hænger på Handelshøjskolen i Aarhus. Vi tør byde ind i hinandens kunst. Det har jeg ikke kunnet få i stand med andre.

Katrine: Sammen tør vi satse. Vi tør udsætte os selv i forhold til vores publikum. Det startede dengang, vi var inviteret til en skoleudveksling med Scenekunstsolen i København. Der fik vi virkelig snakket om, hvad vi havde lyst til at skabe, og vi udviklede de tanker, der senere blev til Passing by Theatre konceptet.

– *Passing by Theatre, var det jeres første kunstprojekt efter, at I var kommet hjem fra Norge?*

Katrine: Da vi kom hjem til Danmark, var vi fuld af skabertrang, men havde intet publikum, scene eller produktionsmidler. Så Sissel, Helene Høm (skuespiller) og jeg besluttede at lave ét månedligt levende teaterbillede på gaden i det offentlige byrum. Det gjorde vi 11 gange. Helt uden støtte. Faktisk blev vi på et tidspunkt tilbudt 5000 kr. for at lave et værk til åbningen af Amager Strandpark. Det nægtede vi at modtage. Projektet var blevet meget idealistisk, og vi var meget konsekvente med, at økonomisk donation muligvis kunne præge vores kunstneriske udtryk og værkets indhold. Selvom det betød, at vi selv måtte betale udgifterne til værkerne af vores privatøkonomi. For mig var det ofte et spørgsmål om kunst eller mad. Jeg valgte kunst. Vi var unge i frit fald og med vind i håret. Sideløbende etablerede vi teater- og kunstproduktionsforeningen Graense-Loes



Læ-re-streg-er © Victor Rasmussen



Læ-re-streg-er © Victor Rasmussen

for at have et organisatorisk organ, en fælles administration for alle os, der ikke havde noget fast sted. En slags paraplyorganisation for flere typer af skabende kunstnere. Det var også for at have et CVR.nr. for at kunne turnere med *Supermøgprinsessen* og for at kunne søge produktionsstøtte.

– *Og støtten kom hurtigt. I fik penge til at producere Fucking Alene. Fortæl hvad I var optaget af dengang?*

Sissel: På skolen blev vi undervist af kunstgruppen Boxiganga i samtidskunstens brug af medierede narrativer og især brugen af livekamera på scenen som en aktiv og synlig komponent. Kort efter vores uddannelse fik vi lov til at deltage i Boxigangas ph.d. i praktisk research og en afhandling om brugen af projektionernes muligheder og interaktionerne med det projicerede billede. Hvad kan en projektion på scenen? Skal man indramme noget eller fylde rammen ud? Vi blev vilde med ledninger, stik og knapper. Da vi lavede *Fucking Alene* ville vi gerne have, at Katrine var en del af dét billede. Vi undersøgte, hvordan hun kunne tingsliggøre sig selv og træde ind og ud af billedet som forgrund eller baggrund, men hele tiden være en del af det samlede udtryk – både konceptuelt og konkret.

Katrine: Vi arbejdede med sceniske kompositioner, og med hvordan man som spiller hele tiden må forholde sig til en projektion som en ligeværdig medspiller, så den ikke bare bliver en dekorativ kulisse. Vi undersøgte alle former for alternative projektionsflader og materialer, fordi projektioner typisk er på bagvæggen. Vi havde en lang researchperiode på det tekniske plan og på det tematiske plan om, hvordan den digitale verden kan forstærke ensomhedsfølelsen, men også give mulighed for et virtuelt fællesskab. Det var med den forestilling, vi begyndte at lave teater for unge i et mere konsekvent og konceptuelt digitalt og visuelt scenesprog, der favner sit publikum lige der, hvor livet slår kolbøtter.

– *Hvorfor vælger I at lave teater for unge?*

Katrine: Vi ønsker at bidrage til at danne de unge i stedet for kun at uddanne dem. Der er alt for meget fokus på nationale tests og målbare resultater. Vi har et stort hjerte for de unge. Det er en tid, hvor man både har brug for at blive taget i hånden og at blive sluppet løs. Vi skaber teateroplevelser lige der i overgangen fra barn til voksen, hvor det hele er på fuldt blus og opleves allerførste gang. For selvom der naturligvis er sket meget i verden, tror vi ikke, det er så meget anderledes at være ung i dag, end det var, da vi selv var unge. Det er de ydre rammer, der har ændret sig, ikke de indre:

Det er stadig voldsomt at opdage, at man er et selvstændigt individ og grundlæggende alene. Man skal stadig finde modet til at bryde grænser og kaste sig ud i ekstremer. Det er stadig en sårbar og forvirrende overgang fra én verdensopfattelse til en anden. Og midt i alt det skal man forsøge at beherske og mestre håbet, smerten, seksualiteten og fandenivoldskheden.

Når man oplever noget for allerførste gang, aner man ikke, om det nogensinde går over. Hvor skulle man vide det fra? Dét kan gøre både følelser og reaktioner stærke, umiddelbare og sprængfarlige. Det er dét vores teater beskæftiger sig med.

Sissel: Ja, det drejer sig om store følelser og menneskets grundvilkår. Vi angriber ofte den smertelige side af en tematik, men arbejder også altid med et samfundsrelevant lag i forestillingen. Isolation, mobning, at stå i orkanens øje, ensomhed, præstationsangst, afmagt, forestillinger om, hvad livet bringer, skyld, selv-stigmatisering, men også følelser som uovervindelighed, glæde og livets poetiske finurlighed osv. De temaer er også aktuelle for voksne, og vores forestillinger favner flere generationer. Det lyder lidt tungt, men vi har også ret meget humor og kærlighed til livet med i vores forestillinger.

Katrine: I bund og grund drejer alle (vores) forestillinger sig om angsten for ikke at blive elsket!



Undertiden lever man © Camilla Schiøler

– I vil gerne involvere de unge, og hvordan gør I det?

Sissel: De sidste år har vi sideløbende udviklet et arbejde med de unge, hvor vi arbejder ud fra en tanke om, at de unges egne oplevelser og sansninger får vægt, når vi tager afsæt i dem til potentielt scenisk materiale. Således skaber vi nu også teaterprocesser med de unge. Det foregår typisk i forløb, der lægger sig tematisk op ad én af vores forestillinger, så både forestilling og et tema kan tilgås og bearbejdes på flere måder og planer.

Vi mener, at den kunstneriske og æstetiske læringsproces er en nøgle til at give børn og unge - og voksne - mulighed for at opnå erfaringer og erkendelser, der vil være svære at få på andre måder.

Katrine: Vi arbejder ofte med få tilskuerpladser i “publikumseksklusive” og intime forestillinger; fx kan publikum sidde med til bords, være bænket ved skolepulte, og lige nu arbejder vi med, at publikum ligger med os under dynen eller får til opgave at skabe lyde og situationer som en nødvendig og aktiv del af forestillingens samlede udtryk og oplevelse. Det er ikke for at udstille publikum eller påtvinge dem roller, men for at inddrage dem som et aktiv for forestillingens *Nu*. I vores næste forestilling sidder publikum sammen med os i sengen.

Sissel: Vi er i gang med at undersøge, hvordan publikum kan komponere et værk på scenen ved hjælp af ti iPads. Det drejer sig om at løfte det individuelle til fællesskab. Det er udfordrende at have en teknisk præmis, fx hvordan vi kan bruge et trådløst kamera som en dukkes øjne og få publikum til at opleve, hvad den ser - og i overført betydning forstå, hvordan dennes verden ser ud. Helt konkret kan vi arbejde med kameravinkler, som fortæller noget om, hvordan verden anskues og leves. Hvert element skal bruges aktivt. En mikrofon er en medspiller og en “karakter”.

Katrine: Det vigtigste er, at man skal turde være sårbar og nærværende i mødet med et andet menneske. At turde “det” møde, selvom det indeholder det vilkår, at man kan blive afvist. Gensidigt. Men vi er nødt til at prøve. Som kunstnere på scenen og som mennesker i livet. At stå på scenen og lade de unge opleve min sårbarhed. Så de måske kan reflekterer over deres egen. Det er at turde udsætte sig selv for livet.



Undertiden lever man © Camilla Schiøler

– Ja, og man kan sige, at I selv i de sidste fem år har været voldsomt ramt af livet i jeres privatliv. Når livet bringer så meget sorg, er det næsten umuligt at arbejde. Men nu, hvor I er klar igen, glæder I jer så til at komme tilbage efter at have været væk fra scenen?

Katrine: Ja, vi glæder os, og vi er meget taknemmelige for at have mulighed for at arbejde sammen igen. Det har været en lang proces der skulle til, med mange vigtige snakke om os selv og vores forhold til kunsten som drift eller som arbejde, for at vi kunne tage beslutningen om at fortsætte Graense-Loes. Vi har i perioder forsøgt at “erstatte” den anden eller finde en slags vikar for os selv. Men det har været svært at give vores erfaringer til andre. Det er ligesom at give sin egen pensel til en maler og bede ham om at male, ligesom man selv ville gøre. Det kan ikke lade sig gøre. Vores sceniske sprog er resultat af erfaringer, som vi har samlet igennem vores forskning og undersøgelser. Vores forestillinger er komplekse. De er både abstrakte og meget følelsesladede, billedkunstneriske værker, der har mange tolkningsmuligheder.

Det er også krævende at se vores forestillinger, fordi man skal investere sig selv. Vi vil gerne finde værktøjer til at hjælpe folk med at føle sig som en del af vores værk i stedet for at føle sig fremmedgjort og ekskluderet. Hvordan gør man det, når man ikke vil spejle samfundet i et realistisk scenesprog, men lave et forvrænget billede? Med et fordrejet billede af verden stiller vi spørgsmål.

– Hvad er jeres visioner så for fremtiden?

Sissel: Jeg vil gerne skabe et virtuelt hus, hvor vi arbejder med sideløbende, kunstneriske projekter og læringsprocesser. Vores arbejde med huskunstnerprojekter i skolerne er meget meningsfulde og giver mig kendskab til og forståelse for, hvor de unge er i dag, og hvad der optager dem. Det beriger os og gør vores egne kunstneriske arbejde mere relevant.

Det skal også være en digital platform, hvor de unge praktikanter, der hjælper os, får et springbræt til deres egne værker.

Katrine: Jeg har været meget ked af det og følt mig misforstået, når vi ikke har kunnet sælge vores forestillinger i Danmark. Men samtidig insisterer jeg på vores scenekunstneriske udtryk som bidrag til samtidskunsten. Og står ved det. Det kræver også løvemod ikke at justere og tilpasse sig et konkurrerende og svært marked.

Sissel: At holde fast i sin kreativitet passer ikke med den krævende daglige drift, som man skal passe, når man har et teaterhus med stor administration og mange forpligtelser. Vi har mistet vores drift, men vi vil blive ved med at lave det, vi gør, og kæmpe om publikum og flere åbne scener i byerne. Og det er sværere og sværere ikke at resignere, når underholdningen overtager både vores og den virtuelle verden.

– Hvis I lige her til sidst skal beskrive min rolle i Graense-Loes, hvad vil I så sige?

Katrine: Siden 2004 har vi haft dig som kunstnerisk sparringspartner og mentor. Du har fungeret, som det vi kalder fødselshjælper eller som medskabende kunstner i mange af teatrets produktioner. Vi har også kaldt dig “reflektor”. Det er sådan et fint ord!



It's all my fault © Per Morten Abrahamsen





Undertiden lever man © Camilla Schiøler

Catherine har været med til at skabe følgende forestillinger:

2004. *Supermøgprinsessen.*

2007. *Fucking Alene.*

2009. *Læ-re-streg-er.*

2010. *Undertiden lever man.*

2015. *It's all my fault.*

2018. *Love me tender.*

For flere informationer og Graense-Loes se: www.graense-loes.dk

★ *video link* [Læ-re-streg-er](#) (2:06 min.)

★ *video link* [Undertiden lever man](#) (6:43 min.)

★ *video link* [It's all my fault](#) (1:57 min.)

Gertrud EXNER

Teater Blik

«Jeg tror, der ligger et barn dybt inden i alle levende ting, der gror.
Et barn, der er som en fuglevinge, en lille gud, der er evig stor.
Jeg tror han danser i altings hjerte, jeg tror, han hviler i altings vækst.
Og alle underes under er det, at han er ordløs og altings tekst.»

(Halfdan Rasmussen)

Det vigtige er, at publikum oplever relationen mellem dukken og skuespilleren

Interview af Kirsten Dahl

Gertrud Exner, som er kunstnerisk leder og medvirkende performer og dukkefører i Teater Blik, som hun selv stiftede i 2007, træder ind i rummet. Teater Blik, som har sæde på Fanø, skaber eksperimenterende scenekunst ved at forene dramatik, objektteater, dans og musik i et billedrigt, sanseligt, poetisk og musikalsk udtryk. Møder man Gertrud, vil man opleve, at hun selv emmer af de samme kvaliteter. I dag har hun en blå kjole på, bærer flotte, store briller og har en halv sandwich i hånden. Hun fylder ikke særligt meget fysisk, men hun er fyldt med energi og oser af integritet. "Skal I ikke også lave en fysisk bog ud af det?," spørger hun begejstret og er allerede i gang med at udfolde, hvor flot hun forestiller sig, at den kan blive. "Er det OK, at jeg lige spiser færdig?," siger hun så og spiser færdig, mens jeg finder pen og papir frem. Snart efter er vi langt inde i en samtale om, hvorfor og hvordan hun arbejder med teater.



© Catherine Poher

– Kan du fortælle lidt om din baggrund, og hvorfor du laver den type forestillinger, du gør?

Jeg ville ikke lave de forestillinger, jeg laver, hvis jeg ikke havde taget en dukketeateruddannelse. Der tager man udgangspunkt i det fysiske materiale, ikke i en tekst, et manuskript. Man skal overholde de love, som er indbygget i materialet - fx at et stykke chokolade vil smelte, hvis det kommer for tæt på en varm tekop. Man skal respektere fysikken i tingene. Hvis jeg vælger det ene eller det andet materiale, er jeg allerede i gang med at fortælle noget. Jeg er håndværker og respekterer, hvad materialet fortæller.



Vejen Rundt © André Andersen

Da jeg studerede skuespil i Paris, fandt jeg ud af, at jeg ikke var interesseret i at stå frem, at optræde. Jeg havde det bedst med at være katalysator. Du kan godt få et stykke papir til at flyve men ikke en skuespiller! Det er ærligt, troværdigt og skaber poesi. Derfor valgte jeg dukketeaterskolen i Hanstholm. Jette Lund, som var lærer, var en fantastisk underviser. Hun lærte mig fagets ABC. Hvad digter hjernen, når man kigger på et objekt i bevægelse? Hvad er det, der påvirker forskellige tolkninger? Hun har en meget pragmatisk tilgang til tingene - hvis du gør sådan, så fortæller du mig dét, og hvis du gør sådan, fortæller du mig noget andet, og lige nu ser jeg... Ligesom børnene - hun ser det, hun ser. Derefter analyserer hun, hvad hun ser og hvorfor, og hvordan det kan ændres. Det står i kontrast til, når en skuespiller skal forestille at flyve og hænger i et reb, som er fæstnet med en krog i loftet. Publikum lader som om, de tror på, at han flyver, men ser hele tiden på systemet, der holder ham, og spekulerer på, om det er stærkt nok.

- Hvorfor og hvordan kom din kontakt med Catherine Poher i stand?

Jeg havde hørt om Catherine og ville kontakte hende. Jeg havde en fornemmelse af, at vi passede godt sammen. Da jeg så Teater Rio Roses *Ta' Ti Ting*, var hun selv til stede, og jeg hilste på hende efter forestillingen for at takke hende. Det var så vidunderlig en forestilling. Jeg spurgte hende ud af det blå, om vi kunne arbejde sammen. Hun sagde ja, fordi hun vidste, tror jeg, at jeg arbejdede med Catherine Sompstay [kunstnerisk leder og skaber af alle forestillinger i Compagnie Médiane i Frankrig] - som hun var veninde med.

- Hvad hed den første forestilling, Catherine var konsulent på? Og kan du beskrive, hvordan I arbejdede med den?

Vi startede vores samarbejde med forestillingen *Vejen Rundt* i 2004. Jeg lavede mange eksperimenter alene for at kunne vise Catherine en vifte af muligheder. Hun bed sig fast i nogle dyrefodspor, jeg lavede med små stempler fikseret på mine fingre og dyppet i olie. Hun syntes, at de var magiske, da man først kunne se dem, når de blev

belyst bagfra. Det triggede hende, fordi det var anderledes end bare at male noget med almindelig maling. Derefter legede vi sammen og fandt på. Vi brugte samme fremgangsmåde. Mange improvisationer og en stærk kritisk sans. Vi smed det meste af det, vi havde skabt, ud for kun at beholde dét, vi var helt sikre på. Vi ledte efter poesien i materialet: En fire meter lang rulle papir. Forestillingen handler om livets hjul, og den strimmel papir, jeg malede på, blev rullet helt ud undervejs i forestillingen. Det ville have været meget nemmere at tillade os selv at dreje den frem og tilbage, men det ville ødelægge den dybere mening i forestillingen. Livet skrider fremad - ikke frem og tilbage; jorden drejer rundt. Efter solen kommer månen. ★¹

- Hvad kendetegner i særlig grad jeres måde at arbejde på?

Som noget helt basalt er vi 100 % tro mod vores regler, vores scene-sprog. Kvaliteten af arbejdet er intakt, når man begrænser sig. Vi arbejder, indtil vi finder løsningen på det problem, vi støder på, uden at tilføje nye elementer, uden at gå på kompromis. Det viser sig gang på gang, at der opstår noget, som vi aldrig nogensinde ville have kunnet forestillet os.



Hov © Bart Kootstra



Hov © Bart Kootstra

Engang sagde en lille dreng til mig, idet frøen i *Vejen Rundt* (som kun er en lyd og en håndbevægelse) satte sig på min anden hånd: « Du står oven på dig selv. » THAT IS TO THE POINT! Når børnene siger, at det er mig, der gør det, svarer jeg altid, at det er rigtigt. Det er mig, der gør det. Så slapper de af og kan opleve relationen imellem dukken/ materialet og spilleren. Man skal gøre sig bevidst, hvornår publikum skal kigge på materialet, og hvornår de skal kigge på spilleren. Hvert skift skal være præcist og valgt med omhu. Desværre er der alt for mange, der tror, at de kan spille med dukker uden at vide noget om det!

– Kan du komme i tanke om nogle eksempler på, hvordan I arbejdede sammen om forestillingen *Hov*?

Ja. Udgangspunktet for *Hov* i 2015 var min betagelse over, at livet er forgængeligt. Derfor brugte jeg igen papiret som grundmateriale, men denne gang på en helt anden måde end i *Vejen Rundt*. I *Hov* malede jeg ikke på det, og jeg brugte ikke én stor rulle papir. Jeg brugte let papir, tungt papir, stivet papir. Jeg pustede på det, rev det, krøllede det og fik Trine Walther, som er kostumier, til at folde det i alle mulige origami-inspirerede former, der kunne åbne sig, stå af sig selv og danne vifte. Alting kom fra papiret.

I *Hov* havde jeg fx en papirstrimmel, som var sjov. Hvorfor var den sjov? Fordi den havde sin egen måde at bevæge sig på, sin egen lyd og kunne blive hvad som helst i publikums fantasi: en hat, en ufo, en hund. Den er et godt eksempel på principperne i mit arbejde: Du kan kun få en dukke til at leve, hvis du er 100 procent til stede i, hvad dukken gør. Hvis jeg mister fokus, eller selv begynder at fylde for meget, bliver det bare et stykke papir på en snor - det mister magien. Det er en hårfin balance. Catherine siger tit til mig: « De små ting, du laver, kan åbne store verdener. Hvis du ikke selv tror på det, så er det lige meget. » Man bærer i sig den dybe mening i det, man laver. Da det ikke er narrativt men associativt materiale, er det nødvendigt at være bevidst og fylde hvert eneste øjeblik med mening. Hver detalje er vigtig.

Hvis... lodder, trisser, bræt og snor © Lisa Gertum Becker



Hvis... lodder, trisser, bræt og snor © Bart Kootstra





Vejen Rundt © André Andersen

I *Hov* var det papir, som styrede forestillingens dramaturgi, og materialet kunne ikke tvinges hverken ind i eller ud af en tekst. Jeg legede med papiret, og scenerne dukkede op ud af det. Det tog lang tid, og vi viste Catherine en vifte af muligheder. Hun valgte nogle elementer ud og dykkede ind i hvordan det, jeg havde lavet, kunne uddybes. Catherine arbejder altid meget detaljeret. Hver eneste aktion bliver dissekeret. Hun er en formskaber og har en enorm humor og fandenivoldskhed, der fjerner pænhed og forsigtighed. Hun fik mig fx til at kaste små frøer op i luften, og lade dem lande hvor de gjorde, i stedet for at placere dem pænt en efter en på en række. Derefter gav hun os en rækkefølge af scener, som vi kunne forsætte arbejdet med, indtil hun kom igen. Det var en slags dramaturgi, der var bygget på associationer og rytmisk forståelse. En musikalsk dramaturgi. Hun kom igen få dage før premieren, hvor hun igen rettede på intentioner, handlinger, rytmen, startpunktet og slutpunktet af scenerne, på hvordan musikken flettes ind og tilføjede få ord. ★²

Når vi arbejder sammen, er det ikke bare teater. Det er livet. Hun nyder at være hos mig på Fanø, hvor jeg bor og arbejder. Vi arbejder, går lange ture i den smukke natur, køber frisk fisk og spiser sammen. Alt er vigtigt. Det er godt, at teater er forbundet med livet, der leves.

– *Hvordan vil du karakterisere dine teaterdrømme og din tilgang til at skabe scenekunst?*

Jeg drømmer om at gå planken ud med det, jeg laver. Jeg er meget betaget af at skabe æstetiske rum. Jeg vil gerne arbejde med installationer, som kan fortælle noget, selvom de ikke bliver aktiveret. En installation, der kan stå, og som man kan besøge. Det er en befrielse at arbejde med det visuelle som udgangspunkt. Måske kommer det af, at mine forældre var kunstnere. Jeg er opvokset med, at kunst er noget, man fordyber sig i. Ordet “scenekunst” var en øjenåbner for mig. Det er kunst på scenen. Det betyder at scenografien, rekvisitterne, musikken, teksten, lyset, lydene - alt er en del af værket.

Det er svært at lave noget godt. Det er så ærgerligt, at vi på grund af vores politiske system og støttekrav tit er nødt til at kassere forestillinger, der kunne spilles i mange år, fordi man altid skal producere noget nyt. Vi har ikke mulighed for at følge vores egen kreative rytme. Så længe jeg føler mig levende, mens jeg spiller, vil jeg gerne forsætte med at spille en forestilling. Når de er gode, udvikler de sig med tiden, for i mødet med de forskellige publikum bliver jeg mere og mere bevidst om de forskellige lag, jeg arbejder med.

Jeg laver også teater, fordi jeg elsker og fascineres af det kollektive aspekt ved denne kunstform. Publikum er sammen om en oplevelse, og jeg er sammen med dem i det nu, som gælder den dag. Jeg føler altid en stor forpligtelse over for mit publikum, som oplever forestillingen for første gang. Måske er de endda i teatret for første gang i deres liv! Denne opdagelse af nuet og genopdagelse af en forestilling, som jeg måske har spillet hundrede gange før, er så kostbar. Og det er denne intensitet som gør, at jeg må blive ved med at spille teater, og som kan gøre en helt almindelig onsdag i november i en forstad til København eller et sted i Vestjylland til en oplevelse af stor succes og glæde. Det er et privilegium at leve et liv, som er fyldt af noget, jeg har det rigtig godt med.

Catherine har været med til at skabe forestillingerne:

2004. *Vejen Rundt*.

2015. *Hov*.

2018. *Hvis... lodder, trisser, bræt og snor*.

For at læse mere om Gertrud Exner og Teater Blik på:
www.teaterblik.dk

★ ¹ video link [Vejen Rundt](#) (6:59 min.)

★ ² video link [Hov](#) (2:45 min.)

Bodil ALLING

Gruppe 38

«Hvad skal man fortælle og hvordan? Man kan fortælle alt undtagen sine hemmeligheder, men man skal fortælle på en sådan måde, at den, der lytter, genkender sine egne hemmeligheder.»

(Gyula Molnár)

I højde med os selv

Af Bodil Alling

Jeg kan huske, hvor vidunderligt det var for mig, da jeg var barn, at læse, betragte eller lytte til historier, hvor en voksen risikerede sig selv for at redde et barn, eller hvor en voksen virkelig så og forstod et usynligt barn. Det tænker jeg på, hver gang jeg laver en ny forestilling. Jeg vil vise, at jeg ser dig.

Jeg ønsker ikke at holde et spejl op for publikum, hvor de genkender sig selv og deres eget liv. Jeg vil skabe verdener og billeder og situationer, som publikum ikke umiddelbart genkender, men finder sig selv i alligevel. Og jeg elsker, når det lykkes at give publikum en fornemmelse af, at de er noget ganske særligt, fordi de fandt ud af det – gennemskuede forestillingen.



© Morten Fauery

Jeg har en storesøster, som aldersmæssigt er meget tæt på mig. Da vi var børn, var hun rigtig god til at tegne og modellere og lave så fine billeder. Jeg var virkelig dårlig til det – og virkelig misundelig. Og jeg er sikker på, at det var med til at udvikle min fornemmelse for ord. Jeg forsøger at lave de billeder, jeg ikke kan tegne, med mine ord. Jeg sætter ord skævt sammen, laver abstraktioner med simple sætninger og bestræber mig på at lave sætningskonstruktioner, der driller lytteren, så noget gængs får en ny betydning. Det samme gælder selve historiens handling i forestillingen. Jeg misforstår med vilje simple opfattelser, fordi vores fejlkonklusioner i barndommen, ja, såmænd også i voksenlivet, kan sætte dybe spor i livet.

Jeg tror, alle vil kunne komme i tanke om en eller flere barndomsoplevelser, der førte til en forkert konklusion eller en skæv overbevisning, der førte os på vildspor. Når vi kigger bagud med den voksnes "overbærende" erfaring, er det sjovt, at vi har konkluderet forkert i barndommen. Men nogle oplevelser, der kan synes små og måske endda pudsige for den voksne, kan give os et kainsmærke for livet. Jeg tror, det er vigtigt at huske disse fejltagelser og misforståelser for at være i øjenhøjde med vores publikum. Når vi taler om at være i børnehøjde, skal vi huske, at det ikke er i højde med nogle andre, som vi i al respekt for, stiller os på højde med. Det er i højde med os selv! Vi er børn, der ved mere eller i det mindste har mere livserfaring, men vi misforstår stadig og konkluderer forkert og bliver ulykkelige og ensomme og dødsangste i misforståelserne og uformåenheden. Så i virkeligheden er vi "bare" i højde med os selv!

Vi kan have mere eller mindre livserfaring, men vi bliver alle ramt af livets urimeligheder og fornøjeligheder, lykke og ulykker, tab og umulige forelskelser. Og ind imellem er vi ensomme, livs-rædde og uformående. Men i teatermørket, omgivet af andre mennesker, opdager vi, at sådan er det også for alle de andre. Gudskelov. Jeg vil gerne udfordre publikum – grine og græde sammen med dem over, hvor sært verden hænger sammen, eller over hvor urimeligt det er, at den ikke gør det.



Du må være en engel, Hans Christian © Morten Faueryby

«Kunsten er smerte, der er blevet til lys.»
(Georges Braque)

Catherine er meget sofistikeret i sit billedsprog, og jeg er en hund efter at forstå. Det er en herlig kombination

Interview af Kirsten Dahl

Det er november. Solen står lavt, det er koldt udenfor, men der er varme i Bodil Allings stue. Te i potten og kage på bordet. « I min familie er der ingen, som kan lide glasur. Når tallerknerne bæres ud, ligger der klatter af sødt sukker på alle tallerknerne! » Noget i den retning siger Bodil med et glimt i øjet, mens hun fjerner det hvide lag på det stykke kage, som hun har på sin tallerken. Der er altid sjov på spil, hvor Bodil er. Men også alvor. Det gør sig gældende i de kompromisløst barske, finurligt kærlighedsfyldte og poetiske forestillinger, hun - som både teaterleder, dramatiker, instruktør og skuespiller - er en stor drivkraft i at skabe i det lille Aarhus-baserede teater, Gruppe 38, som har eksisteret siden 1972 og som - udover at spille stationært og rundt om i Danmark - også turnerer verden rundt. Netop samtidigheden af humor og alvor kom til at fylde i den samtale, vi snart har bevæget os langt ind i.

- Hvornår mødte du Catherine Poher første gang og i hvilken sammenhæng var det?

Catherine og jeg mødte hinanden for 14 år siden på et seminar på et kloster. Seminaret var organiseret for færdiguddannede instruktører og scenografer og hovedsageligt de, der arbejdede i de store institutioner. Diskussionerne handlede om, at det måske var en god idé, hvis instruktører og scenografer kunne finde en måde at arbejde tæt sammen under en opsætning. Både Catherine og jeg hørte til i gruppeteatermiljøet og forstod, at vores arbejdsmetode var ganske anderledes end de øvrige deltageres. Vi var vant til meget tæt samarbejde mellem alle involverede. I dag kalder vi det devising. Det ord kendte vi ikke dengang. Men i al sin korthed går det ud på,



Den lille pige med svovlstikkerne © Morten Fauerby

at vi udvikler alt - dramaturgi, det visuelle udtryk og forestillingens form - sammen. Spillere, instruktør, scenograf, komponist og lyd- og lystekniker. Catherine og jeg var to outsiders på seminaret, og derfor faldt vi i snak. Vi følte os beslægtede. Og gudskelov for det, for det var starten på et langt, slidsomt og lykkeligt samarbejde.

Som næsten altid med møder, der ændrer ens liv, mødtes vi ved et tilfælde.

- Hvad var den første forestilling, I arbejdede sammen på? Og kan du fortælle lidt om, på hvilken vis I var forskellige. og hvad der karakteriserer den måde, hvorpå I arbejder?

Vores første samarbejde var om forestillingen *Og de levede lykkeligt* – en besynderlig og vidunderlig historie om to søstre, der lever et fredfyldt, lykkeligt liv udenfor tid og rum, og får besøg af en fortravlet skeptiker, der ikke kan overgive sig til livet. De medvirkende var Claus Mandøe, Grete Tulinius, Søren Sønderberg og mig selv.

Catherine skulle for første gang arbejde med tekst, med fortællingens kunst. Hun skulle finde ud af, hvordan hun kunne forholde sig til mange ord uden at slippe det visuelle udtryk. Vi diskuterede heftigt, fordi jeg ikke var vant til det avancerede billedsprog. På det tidspunkt bekymrede Catherine sig ikke så meget om, at nogle billeder og handlinger ikke var direkte aflæselige, mens jeg insisterede på, at de skulle være læselige.

Vores diskussioner kan, stadigvæk i dag, være slidsomme – og meget berigende. Vi har så stor respekt for hinanden, og vi bliver ikke uvenner, selvom det vistnok nogle gange kan lyde voldsomt. Hver eneste sten bliver ikke bare vendt; den bliver vendt igen og igen og igen. Jeg tror på, at det er det, der gør, at vores forestillinger er både sofistikerede og folkelige. Jeg vil Gud døde mig have, at folk skal fatte, hvad vi laver, og Catherine er påpasselig med ikke at forklare vores ærinde. Catherine er meget sofistikeret i sit billedsprog, og jeg er en hund efter at forstå. Det er en herlig kombination. Vores styrke er, at vi finder en løsning, der ikke er et kompromis.

Vi kan diskutere et problem til klokken fire om morgenen, nå frem til en fælles løsning, vælte i seng og stå op næste morgen og opdage, at det mere ligner et kompromis end en god løsning – og så starte forfra. Vi er nødt til at tage de der ture for at finde en vej, som ikke er indlysende, men som føles rigtig og tilfredsstillende. Vi skubber hinanden til det yderste, og det virker, fordi det altid er arbejdsorienteret, aldrig personligt. Det drejer sig om det produkt, vi er i gang med at skabe, som vi kigger på fra to forskellige “points of view”. De er så forskellige, at vi er nødt til at dreje det i alle mulige retninger for pludselig at skabe den form og den dramaturgi, forestillingen skal have.

- Hvordan arbejder I helt konkret?

Det er vores improvisationer i salen, der sætter diskussionerne i gang. De kan være meget fysiske og uden mange ord. Vi prøver i timevis i en eller anden retning for at finde vej. Der opstår bevægelsesmønstre og finesser, som det ville have været vanskeligt – og kedeligt – at diskutere sig frem til, og det er en ganske anden sag at være dén, der aflæser improvisationen og dén, der står på gulvet og begår mange dumheder. Improvisatoren handler ofte impulsivt og ulogisk, og aflæseren ser detaljer, som er brugbare, som improvisatoren måske slet ikke selv har hæftet sig ved.

Og tro ikke, at det altid er sjovt at stå på gulvet midt i angsten for sin egen utilstrækkelighed. Det kræver en enorm forståelse imellem os for at fortsætte med at lede efter det udtryk, som føles rigtigt i krop og intellekt. Jeg kan blive sart og urimelig, men jeg har lært, at Catherine kan rumme det og ikke går sin vej, hvis jeg bliver barnligt hysterisk.

Catherine bor hos mig, mens vi arbejder, og det giver os som sagt muligheden for at tage diskussioner om aftenen. I løbet af dagen arbejder vi bare videre med hele holdet og laver så meget materiale som muligt. Vi tager hensyn til de andre ved at spare dem for vores lange tovtrækkerier. Lige gyldigt hvordan og hvor meget vi diskuterer, så er fordelingen sådan, at Catherine er instruktør og billedmager, og jeg er spiller og skribent.



Den lille pige med svovlstikkerne © Morten Fauerby

– *Hvad er det særegne ved Catherines måde at arbejde på?*

Catherines udgangspunkt er at lede efter “nøglen” til forestillingen. Jo mere avanceret forestillingens udtryk er, jo klarere åbning skal forestillingen have. Så ingen føler sig hægtet af på side et. Vi har, for eksempel, lavet en meget visuel fortolkning af *Den lille pige med svovlstikkerne*, hvor vi virkelig udfordrede os selv – og publikum – både i form og billedsprog.

Langt de fleste mennesker i det meste af verden kender allerede H.C. Andersens sørgelige eventyr om pigen, som må dø af sult og kulde ude i mørket nytårsnat, mens hun kigger ind på glade familier, der sammen fejrer årets sidste aften i varme stuer med gåsesteg og julelys. En tilsyneladende uendeligt sørgelig historie, som allerede er fortalt. Og som mange ikke har lyst til at genhøre, fordi den er så forfærdelig ulykkelig. Så vi måtte åbne for nye funderinger og overras-

kelser hos publikum. Ellers var der ingen grund til at invitere dem ind. De skulle genkende fortællingen og samtidig høre den for første gang. Som at gå ned ad en velkendt vej og så pludselig få øje på detaljer og herligheder, man aldrig har lagt mærke til før.

– *Kan du gøre det endnu mere konkret?*

Vi er tre på scenen. En lydmanager, en lysmanager og en fortæller. Det er vigtigt at bemærke, at vi aldrig ser pigen. Hun er død, det ved vi, så hun er en fortælling.

Vi lod lydmanageren være repræsentant for dem, der ikke vil høre den tragiske slutning. Som hellere vil lave sjov og danse om juletræet inde i varmen og springe over det værste. Hans mange forsøg på at undgå katastrofen er skønne, sjove påfund, som publikum sprutter af grin over. De mærker, at de også hellere vil deltage i festen end at være



Den lille pige med svovlstikkerne © Jan Rüz

med pigen ude i kulden. Med spas og latter ruster vi publikum til den fatale slutning.

Fortælleren insisterer til gengæld på, at der ikke er nogen vej tilbage. Er man trådt ind i dét eventyr, må man gå planken ud. Det er allerede skrevet, så sørgeligt det måtte være – sort på hvidt. Det står ikke til at ændre. Fortælleren er støttet af lysmageren, der vil have hende til at stryge svovlstikkerne. Det giver ham muligheden for at skabe et visuelt mirakel ved hjælp af finurlige lyskilder.

Vi forstår dog, midt i elendigheden, at historien også er en lignelse, hvor troen og håbet og evnen til at forestille sig virkeligheden forandret er afgørende midler at kapere sorgen med.

Pigen er ude i mørket; de andre er inde i lyset. Hendes lys (den strøgne tændstik) er en lillebitte afspejling af de andres funkende stuer.

Derfor blev vores vigtigste medspiller det lille, spinkle lys, som vi kun ser, hvis der er mørkt omkring det.

Og vores to vidunderlige samarbejdspartnere, Philippe Lefebvre og Paolo Cardona, som begge laver unikke installationer med smukke fragmenter af lys og skygge (og som begge er præsenteret andet steds i denne bog), skabte et meget enkelt scenerum, hvor lyset hele tiden er sparsomt og skrøbeligt. Snefnug, der lyser scenen op et øjeblik, lysende sætninger flagrer forbi på et A4-ark, ilden fra den strøgne tændstik projiceres fra et gammelt, sitrende Super8-apparat op på en lap papir, og pigens lysende ansigt anes et øjeblik på en propel, der stilfærdigt puster til papirstumper med rester af eventyret, som flyver rundt på scenen.

– Hvis du skal sige noget om forestillingens tilblivelsesproces på et mere overordnet plan, hvad kunne det så være?

Det vil være, at historien bliver til ved at blive fortalt.

At skabe et nyt sprog eller finde forestillingens form og udtryk føles som at gå på tynd is. Tilgangen til alt, hvad vi har lavet indtil nu, er at finde det, som skjuler sig bagved den historie, vi har fat i. Vi afdækker noget, som vi ikke selv er helt klar over. Det er en yderst vanskelig proces, og med *Den lille pige med svovlstikkerne* måtte vi virkelig

kæmpe for at nå frem til et resultat, som opfyldte vores egne ambitioner og samtidig var absolut tilgængelig for tilskueren. Og det er én af de opsætninger, hvor vi måtte blive ved med at lempe og lirke og lave små tilføjelser i lang tid efter premieren for at invitere publikum ind i universet uden at efterlade dem med dybe rynker i panden. Det interessante for os var at opdage, at det var små puf hist og her, der skulle til, fordi forestillingen var stærk og rørende og sælsom nok. Den er samtidig også en demonstration af, hvad teater er: Ord, lys og lyd, der er komponeret igennem handlinger, støttet af visuelle opfindsomheder. Den skulle så bare lige opklares – ikke forklares.

Nu elsker vi forestillingen, og publikum træder med os ind i universet. Forestillingen har fået en Reumert og har spillet og spiller stadig i ind- og udland. ★²

– Hvad er styrken i den måde, hvorpå I arbejder sammen?

Det er berigende at arbejde sammen, fordi vores forestillingsevne er meget forskellig. Den anden har tanker, man aldrig selv vil få. Det vigtigste er, at man bliver provokeret og vippet ud nogle steder, hvor man ellers ikke ville komme ud. Vi skubber til hinanden fra hver vores ståsted, men i bund og grund vil vi det samme. Vi går bare på to forskellige veje: jeg med mine ord - min jyske, underspillede finurlighed, og Catherine med sine mærkelige sammensætninger af handlinger og billeder. Vi nyder at møde noget, vi ikke selv kender.

I dag har vi arbejdet så meget sammen, at vi meget hurtigt er på samme spor. Det er fornøjeligt at udvikle og forfine vores scenesprog forestilling efter forestilling.



Du må være en Engel, Hans Christian © Morten Fauery





Du må være en Engel, Hans Christian © Morten Fauerberby

Catherine har været med til at skabe følgende forestillinger:

1996. Og de levede lykkeligt.

1996. Den Hellige Nat.

1999. Kong Jool.

2003. Den lille pige med svovlstikkerne. Reumert pris.

2003. Min modige mor. Co-produktion med Aalborg Teater.

2005. Du må være en Engel, Hans Christian. Reumert pris.

2012. Jeg er ikke bange for noget.

2015. Mørket ligger under sengen. Co-produktion med Teater2Tusind. ★³

2018. Historien om huset, der blev til en prik. Reumertnomineret.

For flere oplysninger om forestillingerne og om Gruppe 38:
www.gruppe38.dk

★ *video link* [Du må være en Engel, Hans Christian](#) (8:20 min.)

★ *1 video link* [Jeg er ikke bange for noget](#) (4:27 min.)

★ *2 video link* [Den lille pige med svovlstikkerne](#) (3:23 min.)

★ *3 video link* [Mørket ligger under sengen](#) (5:15 min.)

★ *3 artikel* [Man kan læse mere om forestillingen "Min Modige Mor" i artiklen: "Den visuelle dramaturgi".](#)

★ *artikel* [Man kan læse om Catherines tanker om barndommen i artiklen: "På jagt efter underet".](#)

Thomas EISENHARDT

Aaben Dans

« The depth of time was revealed more in human gesture than in archaeological remains or in fossilised organisms. The gesture is a "fossile of movement". It is at the very same time, the very mark of the fleeting present and of desire in which our future is formed. With a collection of gesture time becomes visible. »

(Rainer Maria Rilke)

Alle elementer i et værk skal danne et fuldstændigt sammenflettet hele

Interview af Kirsten Dahl

Catherine og jeg er kørt til Roskilde, hvor Aaben Dans holder til. På kontoret bliver vi taget godt imod af teatrets kreativ producent Pernille Møller Taasinge, teaterleder Lisbeth Klixbüll og kunstnerisk leder Thomas Eisenhardt.

Aaben Dans har sit teater i Musicon, som er en gammel betonfabrik, der er lavet om til et kulturområde. Deres sal, som var betonfabrikkens forskningslaboratorium, ligger midt i mellem Rockmuseet og Roskilde Musikfestivals kontor. Det er her, Thomas, Catherine og jeg finder et bord og går i gang med en samtale, som det er svært at få hold på, fordi Thomas fortæller så engageret om de visioner, ambitioner og tanker, der driver ham og Lisbeth - og hele teatret, når de arbejder med dans - dans, som vel at mærke favner alle aldersgrupper. Da Aaben Dans i 2007 præsenterede deres første danseforestilling rettet mod et børnepublikum, blev den en kæmpe succes, fordi den præsenterede dans så kropsligt begavet, dygtigt, favnende og fantasifuldt legende.



© Ditte Valente

– Du er i dag kunstnerisk leder af Aaben Dans, som er et egnsteater i Roskilde Kommune. Kan du fortælle lidt om, hvilke kunstneriske visioner, der drev dig og Lisbeth Klixbüll til at sætte det skib i søen?

I 2004 begyndte jeg og teaterleder Lisbeth Klixbüll en proces, der skulle vare fire år, mod at oprette landets dengang eneste egnsteater med dans som udtryk. Efter mange år på projektstøtte havde vi sagt til hinanden, at Aaben Dans skulle blive til en platform, hvor vi - med en lang tidshorisont og lokal forankring - fik mulighed for at udvikle dansens muligheder gennem eksperimenter og undersøgelser i samarbejde med andre kunstnere, kunstarter og det omkringliggende samfund. Hvis det ikke lykkedes, ville vi lukke teatret. Men det lykkedes, Aaben Dans åbnede i Roskilde i 2008.



Arme og Ben © Ditte Valente

– *Hvornår og på hvilken måde kom Catherine ind i billedet som den tætte samarbejdspartner, hun i dag er for Aaben Dans?*

Det hænger sammen med den proces, vi havde sat i gang. Som en del af vores vision begyndte vi at udvide vores publikumsmålgrupper til at omfatte mennesker i alle livets faser. I 2007 stod vi overfor at skulle skabe vores første forestilling specifikt rettet mod et ungt publikum. Ideen var at lave en forestilling, *Arme og Ben – og noget ind imellem*, udelukkende med kroppen som udtryk. Selv musikken var skabt kun med kropslige lyde. Altså ingen instrumenter til at lave musikken med og ingen brug af rekvisitter.

Det var dengang en ret udbredt opfattelse i børneteatermiljøet, at børn ikke forstod abstrakte udtryk. Det ville jeg godt modbevise. Vi havde arbejdet med danseimprovisationer med børn, og jeg troede ikke på det udsagn. Børn er vant til at tillægge betydning til det, de ikke forstår i den verden, de lever i. Børn er altså ikke så fulde af “for-forståelser” og færdige begreber som voksne.

Vi anerkendte samtidigt, at vi ikke havde meget erfaring med at skabe forestillinger for denne aldersgruppe og ledte derfor efter en person med erfaring, der kunne hjælpe os. Men en person der kunne se på dans ud fra dansens præmisser. Dramaturg Jette Lund foreslog, at jeg skulle spørge Catherine, fordi hun arbejdede på tværs af billed- og scenekunst. Jeg kontaktede hende, og vi aftalte, at hun skulle være konsulent på forestillingen og komme til ti prøver i alt.

– *Kan du uddybe valget af Catherine som samarbejdspartner?*

Ja, jeg har flere gange arbejdet sammen med teaterinstruktører, og flere gange har jeg oplevet et modsætningsforhold, når det kom til begrebet intention. I teatret arbejder man for det meste ud fra et narrativ, der kræver, at skuespilleren hele tiden har en bagvedliggende årsag til at gøre, som han/hun gør. Jeg har ofte oplevet, at instruktører har spurgt til den konkrete betydning af hver bevægelse. Eller at de i modsætning dertil har opfattet dansen som en slags underholdende staffage. Ingen af disse anskuelser er særligt frugtbare i et samarbejde.

Dansens kvaliteter og måde at kommunikere på har helt andre regler. Regler, der ligger lige så tæt på billedkunsten, musikken og arkitekturen som på teatret.

– *Kan du fortælle lidt om hvad samarbejdet omkring den første forestilling I lavede sammen - Arme og Ben – og noget ind imellem handlede om, og hvordan det forløb?*

Danseren Ole Birger Hansen, komponisten Thomas Sandberg og jeg - som koreograf og medvirkende danser i forestillingen - startede prøverne med improvisationer over kroppens muligheder. Vi havde en meget inspireret uge, hvor vi stort set fik skabt al råmaterialet til forestillingen. Om fredagen skulle Catherine komme for at se, hvad vi havde arbejdet på. Improvisationer bliver ødelagt, hvis du prøver at gentage dem, derfor havde vi optaget alt på video og valgte at præsentere hende for materialet på den måde.

Ole, Thomas og jeg syntes selv, at der var et rigtig godt potentiale i vores improvisationer, så jeg var lidt nervøs over, hvilken vægt Catherine ville veje vores materiale på. Ville hun begynde at spørge ind til betydningen af de enkelte bevægelser, som jeg så ofte havde oplevet med instruktører?

Men jeg oplevede, at hun så det samme som jeg. Uden at spørge til meningen var vi enige om, hvornår en bevægelse havde kvalitet. Vi var enige om, hvad der fungerede, hvad der ikke fungerede, og hvad der havde potentiale til videreudvikling.

– *Kan du konkretisere det? Hvad var det Catherine bidrog med?*

Hendes store hjælp var at introducere, hvad hun kaldte en “nøgle” til forestillingen. At give publikum et redskab til at komme ind. En indgang til udtrykket, der giver beskueren mulighed for at forstå og fortolke dansen uden at forenkle eller forklare den. Dansens styrke er, at den giver publikum frihed til at reflektere og forstå den på sin egen måde. Så snart publikum er blevet trygt, kan de åbne sig i forhold til noget, som man ikke nødvendigvis forstår med hovedet.

Dansere kan, via kinetisk sans, rytme, åndedrag, rumlig orientering

med videre, danse sammen, uden publikum nødvendigvis kan se, hvordan de orienterer sig mod hinanden. Et eksempel på en "nøgle", der blev et vigtig greb i forestillingen, var, at Catherine bad os om at synliggøre denne kontakt. Hun bad os om at se og reagere på hinanden.

Det åbnede en ny kommunikation og leg imellem os. En leg med kroppen, der blev den grundlæggende røde tråd gennem hele forestillingen.

"Nøglen" var det værktøj, vi manglede til at introducere børnene for abstrakt dans. *Arme og Ben - og noget ind imellem* spiller stadig i dag, ti år senere, i en lidt anden form igennem "Dans for Børn", organiseret af Dansehallerne, hvor børnene efter forestillingen selv eksperimenterer med kroppens udtryk.

- Hvad skete der efter dette første samarbejde?

Gennem de forholdsvis få prøver vi havde sammen under *Arme og Ben - og noget ind imellem*, blev vi begge klar over, at vi havde en usædvanlig forståelse for hinandens arbejde. Der er ingen magtkamp imellem os. Vi er optaget af et tema og af at lave en god forestilling. Takket være det, at vi er to, arbejder vi hver især væk fra vores komfortzone. Vi stiller spørgsmål til, hvad den anden har gang i, skubber til hinanden. Vi bliver mere modige, fordi der sidder en ved siden af, som kan samle det op, der falder fra hinanden. Én plus én bliver til meget mere end to! Jeg synes ikke, at jeg er startet med noget helt nyt, efter jeg er begyndt at arbejde sammen med Catherine. Jeg har i stedet fået mulighed for at gøre noget, som jeg altid godt har villet, men som jeg aldrig helt har kunnet gøre.

- Har du et bud på en forklaring på, hvorfor der er den kemi og den forståelse mellem jer?

Catherine og jeg har en række sammenfaldende anskuelser af scenekunsten, der stammer fra de ting, vi har beskæftiget os med tidligere. Vi kom begge fra billedkunstverdenen, før vi kom til scenekunsten. Hun er uddannet arkitekt, og jeg har læst havearkitektur

på Landbohøjskolen. Jeg har været praktiserende Zenbuddhist, og hun dyrker yoga og meditation. Desuden er vi begge fascineret af natur og dyreliv. Vi arbejder begge både intuitivt og analytisk, men ikke med nogen på forhånd given systematik.

Endelig har vi en fælles forståelse for, søgen efter eller undren over et u-navngivent tomheds-begreb, hvorfra alting opstår. Noget ikke bare præ-sprogligt, men præ-tanke eller præ-begrebsligt, hvis der er noget, der hedder det. Og det er i virkeligheden nok dér, vi mødes. Dét, der gør, at vi kan være enige om, hvad der virker, når vi arbejder med improvisation, selvom vi ikke kan forklare hvorfor eller sætte ord på det. Det kan bare være en intuitiv fornemmelse af en kvalitet i bevægelsen. "Der er noget der".

- Kan du komme med eksempler på dét fra jeres fælles produktionsprocesser? Og kan du fortælle lidt om jeres forhold til at bruge ord i forestillingerne?

Nogle gange forstår vi først efter premieren hvorfor, vi har taget de beslutninger, vi har taget. Nogle gange forstår vi det undervejs, fordi nyt materiale belyser det gamle, eller fordi vores måde at sammensætte forskellige sekvenser får materialet til at afkaste nye betydninger. Vi stoler meget på hinanden. Både Catherine og jeg kan sætte noget i gang, som den anden ikke umiddelbart forstår, men vi ved, at mening vil krystallisere sig i løbet af processen og hvis ikke, vil det forsvinde igen.

Med "mening" mener jeg ikke en narrativ betydning. Mening kan antage mange forskellige former i forhold til den kontekst, den indgår i. Vi har en stor kærlighed til kroppen og dens bevægelser i rummet. Ordene er ikke vores førsteprioritet. Som Catherine siger, bruger vi ord som akupunktur nåle igennem stykket. Ord skal bruges varsomt i sammenhæng med dans, da de let kan dræbe dansens æteriske natur og simplificere udtrykket ved at forklare eller fortolke det. Det skal være op til publikum at gøre det. Men præcist placerede ord kan hjælpe publikum ind i det sensuelle udtryk, som er dansens. Selv falder jeg af, hvis der er for mange ord i et stykke. Jeg bliver mere



Arme og Ben © Ditte Valente



Igen © Catherine Pohrer



Kærlig hilsen Roskilde © Ditte Valente

opmærksom på det visuelle, det auditive og det dynamiske. Så glemmer jeg at høre efter, og pludselig ved jeg ikke, hvad der foregår oppe på scenen, fordi jeg ikke har fulgt med i handlingen. Catherine har fortalt mig, at hun udviklede en forståelse af kropssprog, da hun kom til Danmark og ikke kunne forstå dansk. Hun forstod ofte noget helt andet end det, der blev sagt med ord. På den måde udviklede hun en evne til at forstå dybere lag i kommunikationen igennem kroppens bevægelser og i energien imellem mennesker.

– Er der ingen forskelle på den måde, som du og Catherine tænker og arbejder på?

I starten skulle Catherine nok vænne sig til mit abstraktionsniveau, men vi har fundet en balance, eller en bevægelse, imellem det abstrakte og det konkrete, der passer os begge. Jeg er ikke en super abstrakt koreograf. Jeg arbejder ofte i en slags abstrakt narrativ med bevægelser, der kaster mange små historier af sig. Jeg er ikke nogen Cunningham-discipel, selvom jeg har stor respekt for det. I danse miljøet i Danmark har der været perioder, hvor det var helt yt at fortælle noget som helst eller arbejde med nogen form for psykologi i bevægelsen. Det har været en reaktion på de klassiske handlingsballetter, som havde været dominerende i Danmark indtil 1970'erne. På den anden side har jeg altid været betaget af det menneskelige og det eksistentielle, og jeg var interesseret i kroppens kommunikationskraft. I 1994, da jeg for alvor begyndte at koreografere, var det på den måde både gammeldags og radikalt nyt ikke at arbejde totalt abstrakt i tid og rum. Kroppen er, for mig, vores hjem, så længe vi er levende på denne planet. Med den krop fortæller jeg historien om at være menneske.

– Hvordan vil du beskrive dine kunstneriske visioner og ambitioner?

At se på kroppen i bevægelse, lytte til ny musik eller opleve abstrakt kunst kan være fremmed for mange mennesker. Men jeg tror på, at man kan kommunikere på mange forskellige måder og med mange forskellige mennesker. Det kræver bare, at nogen introducere

rer publikum til nye måder at opleve på. Det kræver, at vi som scenekunstnere anstrenger os for stadig at blive mere og mere fortrolige med vores kommunikationsmidler. Og det kræver, at den slags kunst bliver godt formidlet, så den virker spændende og attraktiv fremfor at virke uopnåelig og uden for rækkevidde. Det ligger os meget på sinde at nå ud til mennesker fra små børn til ældre, med meget forskellige baggrunde uden, at vi begrænser os selv i forhold til vores egen kunstneriske ambition om stadig at afsøge nye udtryk.



– Hvilken rolle har Catherine spillet for udviklingen af Aaben Dans?

Catherine har været tilknyttet Aaben Dans, siden vi blev egnsteater i 2008. Hendes arbejde strækker sig udover at lave forestillinger. Hun er blandt andet med til at ideudvikle og kuratere SWOP festivalen, vores internationale biennale for dans for børn og unge. Desuden har vi, på grund af vores begges billedkunstneriske baggrund, været interesseret i at lave samarbejder med Museet for Samtidskunst i Roskilde. Det har givet sig udslag både i en video-rum-lydinstallation på museet i forbindelse vandre forestillingen *Kærlig Hilsen Roskilde* fra 2014 og i *Lykkeprojektet* fra 2009/10, hvor vi gennem sæsonen skabte en række installationer sammen, som næsten usynlige og afsenderløse overraskelser i Roskilde by.



Jeg ved hvor din hus den bor © Ditte Valente

– Hvordan skaber I sammen? Er der nogle måder at gribe det an på, som går igen fra produktion til produktion?

Selvom vores kreative processer altid er forskellige, er der alligevel nogle faser, som vi mere eller mindre hver gang inddeler arbejdet i: Ide og research; 1. prøveperiode hvor vi arbejder hele holdet med materialeudvikling og refleksion; 2. prøveperiode, hvor selve forestillingen skabes. Som eksempel kan vi tage forestillingen *Jeg ved hvor din hus den bor*.

Mens vi arbejdede på spædbarnsforestillingen *Mig, Dig, Os*, talte Catherine om, at hun godt kunne tænke sig at lave en forestilling over temaet "mure". Ikke bare mure til at bygge huse med, men også mure inde i mennesker, imellem mennesker og mure mellem nationer. Det blev indledningen til første fase, hvor vi - både hver især og sammen - begynder at læse, se film, samle fotos, snakke scenografi osv. Det er også her, vi begynder at sammensætte det kunstneriske hold. Et hold, som vi synes passer til det tema, vi gerne vil belyse og et hold, der har en spændende sammensætning, der både består af velkendte samarbejdspartnere, som vi ved, vi har en kunstnerisk

forståelse med, og nye mennesker, der gør processen uforudsigelig og kan skubbe os i nye retninger.

Min søn gik på det tidspunkt i tredje klasse på Rådmandsgade skole på Nørrebro, hvor der var elever fra 64 forskellige lande. Han oplevede dagligt, hvordan kommunikationen foregik på tværs af mange forskellige kulturelle baggrunde. Når der var konflikter, kunne det nogle gange ende med trusler som: « Bare pas på. Jeg ved hvor din hus den bor. » Det blev til titlen på forestillingen.

Vi talte sammen om, at vi havde brug for at bygge og nedrive mure på scenen. Jeg fik ideen at bruge flyttekasser som scenografi. De er lette, de kan stables, og de har en størrelse, der gør, at man hurtigt kan bygge noget substantielt. Desuden har de en række relevante konnotationer i forhold til temaet. De kan bruges til at fortælle, om man ejer meget eller lidt, om man rejser eller er fastboende, om man er lukket ude eller inde, eller man prøver at holde fast i noget, der er ved at kollapse osv.

Når vi begynder vores prøveprocesser, starter vi gerne med alle elementer samtidigt. Altså musik, koreografi, scenografi mv. Det er vigtig for os for at kunne skabe et værk, hvor alle elementer danner et fuldstændigt sammenflettet hele, modsat først at have et stykke musik, som man derefter laver koreografi til, som man derefter lysætter.

Der var tre mandlige dansere i forestillingen: Ole Birger Hansen fra Danmark, Pierre Enaux fra Frankrig og Jean-Hugues (Jacky) Meridin fra Martinique. De startede med at improvisere med flyttekasserne, sammen med komponisten Jenno, over temaer, vi gav dem, og hurtigt kom projektionsdesigneren Jens Koudahl fra "Spild af Tid" og lysdesigneren Kisser Rosenquist også ind over. Alt blev filmet, så vi kunne fastholde de ting, der opstod i øjeblikket, til senere brug. Denne periode varede i to uger.

Derefter havde vi prøvepause i to måneder. I denne pause gennemså vi alle de videoer, vi havde taget af improvisationerne. Vi udvalgte materiale og ideer, som vi ville arbejde videre med, både koreografisk, musisk og visuelt, og vi lavede en drejebog for forestillingen. Prøve-

pausen er også vigtig for processen med at forstå potentialet i de improvisationer, vi har været igennem. Det skal ligesom bundfælde sig, før man rigtigt ved, hvad det handler om.

Derefter havde vi en seks uger lang periode, hvor selve forestillingen skabtes.

Vi er gode til at skubbe til hinanden i vores arbejdsprocesser. Vi gør hinanden modigere og mere konsekvente. I begyndelsen af forestillingen er der en scene, hvor Ole bygger et palads af papkasser. Jeg syntes, at scenen var for lang og tung, men Catherine insisterede på, at det skulle være en lang scene for at gøre effekten af at rive det hele ned igen voldsommere. Det blev så vores fælles projekt at få en lang byggescene til at fungere. ★²

Det blev en historiefortælling om magt og ejendomsret uden at bruge ord. Man kan sige at Catherine tog sig af dramaturgien, handlingerne og det visuelle udtryk og jeg af koreografien, men det var en meget sammenfiltret arbejdsproces, hvor roller i virkeligheden ikke kan defineres og skilles ad så let.



Jeg ved hvor din hus den bor © Ditte Valente

– *Hvordan med Horisonten som I co-producerede med Det Kongelige Teater, var det også Catherine der i det tilfælde insisterede på langsomhed? Kan du fortælle lidt om den produktion?*

På *Horisonten* var det omvendt mig som insisterede på, at alle de medvirkende i 1. akt skulle bevæge sig meget langsomt fremad på en linje. Så langsomt at man næsten ikke kunne se det. Fra de startede den fremadskridende bevægelse på bagscenen, til de faldt ud over scenekanten, tog det knapt 40 minutter. Jeg var meget fascineret af som beskuer at have tid til at kunne se sig mæt på den fremadskridende række af 22 helt forskellige mennesker. Det at arbejde med en linje er et tema, jeg har arbejdet med flere gange, men aldrig i sin fulde konsekvens som i *Horisonten*. Igen blev det vores fælles projekt, at få den ide til at fungere.

Catherine udviklede et dramaturgisk forløb med tekster og handlinger, som blev sagt og gjort undervejs på "rejsen" frem mod scenekanten - bevægelsen fremad blev en slags livsforløb for de medvirkende, hver især, og det bad vi dem arbejde med individuelt. Jeg arbejdede med det samlede koreografiske forløb, samt indsatte små duetter og soli. Tilsammen gjorde det, at vi kunne opretholde et suspense gennem hele den lange scene. Det var vigtigt for os, at publikum skulle mærke tiden og begynde at blive opmærksomme og zoome ind på detaljer.

Jeg er meget tålmodig. Catherine er meget utålmodig. Jeg har arbejdet med tid mange gange. Når man fastholder noget på scenen uden en tilsyneladende udvikling, er det en provokation for mange mennesker. Vi synes, det bliver for langt, og vi vil gerne have handling. Men hvis man insisterer og forsætter, så kommer der et tidspunkt, hvor fastholdelsen bliver interessant. Vi begynder at se på dét, som vi hurtigt har kategoriseret, på nye måder. Fortsætter vi med det, kommer vi til en ny grænse, hvor det forekommer at være for langt, men hvis vi fortsætter ud over den grænse også, transformerer tidsbegrebet sig igen. Den bevægelse kan man foretage flere gange med bølger af forskellige niveauer af opmærksomhed. Det er nogle ting, man ikke kan se, med mindre man tvinger folk til det.



Elskende © Ditte Valente

Jeg synes, at det er meget spændende at se på nogen, der er optaget af noget. Også selvom jeg ikke ved, hvad det er. Jeg havde bedt de medvirkende om at gå en cm pr. sekund. Deres dybe koncentration om at fastholde den konstante hastighed var fascinerende. Performerne trådte frem med de personligheder, de var. Det var en måde at iscenesætte mennesket på. Jeg synes det er mere spændende end at bede dem om at spille noget, de ikke er. ★³

– *Hvordan blev Horisonten modtaget af publikum?*

Hvis vi havde lavet det samme under Metropolis Festivalen i en forladt industribygning klokken tolv om natten, ville det være blevet modtaget som en forventet avantgarde, underground event. Her er man klar til at opleve noget andet, end man plejer. Men publikum har helt andre forventninger, når de kommer til Skuespilhuset på Det Kongelige Teater. På Det Kongelige Teater køber folk billetter for at opleve ballet, opera og skuespil. *Horisonten* havde det hele - i og med det var en co-produktion mellem operaen, balletten, skuespillet og Aaben Dans - men vi var ikke interesserede i at vise præstationer for at imponere tilskuerne. Vi ville først og fremmest se performerne som mennesker og skabe nærvær og direkte kommunikation. Det kan være meget provokerende. Både for dem, der udøver deres kunst og for publikum. De første vil gerne vise, hvor dygtige de er, og de andre vil gerne imponeres. Vi har arbejdet på, at alle de medvirkende i *Horisonten* var sig selv: mennesker, som pludselig i korte øjeblikke kunne udtrykke de fantastiske evner, som tilhørte deres kunstneriske udtryk. Det var overraskende, hvor godt *Horisonten*, og især 1. akt, blev modtaget. Jeg hørte fra flere mennesker, at de blev helt stressede over at skulle få det hele med, og jeg oplevede at flere publikummer kom igen både to og tre gange. Det er bemærkelsesværdigt for en scene, hvor der ved første øjekast ikke sker noget som helst. *Horisonten* svarede ikke til det, man forventer på Store Scene i Skuespilhuset. Det var et bevidst eksperiment for os to. Stedet og forestillingens form spillede sammen på en spændende måde. Selvfølgelig var der også publikummer, der stod af på forestillingen, men den begejstrede rig-

tigt mange, og den kom til at tiltrække et publikum, der normalt ikke kommer på Det Kongelige Teater.



Horisonten © Miklos Szabo

– *Du og Catherine har også en fælles passion for at lave forestillinger for helt små børn, i det man kalder spædbørnsforestillinger. Kan du fortælle lidt om, hvordan den interesse er opstået? Og hvordan adskiller arbejdet med spædbørnsforestillinger sig fra arbejdet med voksenforestillinger?*

Ja, for 20 år siden tog jeg min søn, der dengang kun var fem uger gammel, med til en generalprøve på den danseforestilling, jeg arbejdede på. Spædbørn i den alder virker ofte til ikke at være opmærksomme, eller måske snarere at have en opmærksomhed, der konstant skifter fra den ene ting til den anden. Men da lyset gik ned i salen og op på scenen, musikken begyndte og danserne bevægede sig, blev han helt stille og fokuseret. Det var meget tydeligt for mig, at dette medie - bevægelse, lys, lyd og billede - virkelig talte til små mennesker. Og



Igen © Ditte Valente



Igen © Ditte Valente



Igen © Catherine Poher

jeg besluttede mig for, at jeg på et eller andet tidspunkt ville lave en forestilling for den målgruppe. Jeg havde på det tidspunkt aldrig hørt om nogen, der havde gjort det, og jeg havde ikke selv lavet andet end forestillinger rettet mod et voksent publikum.

For at forstå hvad det var, der skete med min søn i den situation, begyndte jeg at læse om spædbørnspsykologi. Bogen "Spædbarnets interpersonelle verden" af Daniel Stern blev både en øjenåbner og en stor inspiration for mig. Stern siger blandt andet et sted, at spædbørn betragter deres mors bevægelser som voksne betragter abstrakt dans. Hvis moderen ryster et tæppe for at gøre rent, kender barnet ikke hendes intention. Barnet ser moderens bevægelser, støvet der glitrer i lyset, farven og mønstret på tæppet. Det hører lyden af tæppet og mærker måske luften, der rammer ansigtet. En samling af sanselige oplevelser, men uden nogen viden om meningen bag disse. I stedet for betydning sætter Stern et begreb han kalder vitalitets affekter. Det er oplevelser som nervesystemet registrerer af for eksempel noget, der vokser, noget, der gentager sig, noget, der forsvinder, uendelighed, et pludseligt skift, en overraskelse. Disse ting kan opleves gennem alle sansemodaliteter og behøver ikke at knytte sig til en bagvedliggende fortælling. Dermed rammer vi direkte ind i kunstens og dansens essens, og vi bliver dejligt befriet for spørgsmål om betydning og handling. Så det er dér, vi starter, når vi laver forestillinger for spædbørn, der oplever dem med en total opmærksomhed og seriøsitet.

Efter vi havde lavet vores projekt sammen i 2007, viste det sig, at Catherine allerede i 1980'erne havde lavet en forestilling for spædbørn. Vi besluttede derfor at lave en forestilling sammen for denne målgruppe. Vi har indtil nu lavet *Mig, Dig, Os* og *Igen* for de helt små (+6 mdr.) og *Tre Ben* for de lidt større små (+1,5 år) og de gamle – dem, der har brug for en finger at holde i eller en albue at støtte sig til for at kunne holde balancen. Vi er meget opmærksomme, når vi skaber disse forestillinger, på hvordan kvaliteten af bevægelsen, lyset og lyden spiller sammen, samt på sensualitet og taktilitet af de scenografiske elementer. Vi lægger også stor vægt på, at også de

voksne får en oplevelse ud af forestilling. Af at der også er "mad" for de voksne. Og endelig, at barn og voksen får en oplevelse sammen. Det er ikke kun forestillinger for små børn. Det er også forestillinger for voksne om, hvordan små børn oplever. Den oplevelse, jeg havde med min søn i teatret for mange år siden, vil jeg gerne give videre til andre forældre, bedsteforældre eller andre af barnets primære voksne. At skabe en forbindelse imellem de voksnes oplevelser og børnenes kan få en stor betydning for deres videre kommunikation med hinanden. Vi har oplevet mange forældre været rørte og overraskede over, at deres babyer kunne opleve et kunstnerisk univers. De har fortalt os, at det har åbnet deres øjne for, hvordan deres børn oplever verden, og også hvad små børn er i stand til at opleve. ★⁴



Igen © Ditte Valente



HANe og HUNd © Ditte Valente

– Er alle jeres forestillinger for de mindste børn sådan?

Nej, vi bliver ikke nødvendigvis på de abstrakte, non-narrative planer, når vi arbejder med mindre børn. Rykker vi bare lidt op i alderen, kan vi også tage temaer op, som kan åbne for samtaler imellem større børn og deres voksne. For eksempel i *HANe og HUNd* (+4 år), hvor vi arbejdede med tiltrækningskraft mellem mennesker. Vi brugte dyrenes bevægelser og adfærdsmønstre til at behandle de tre vigtigste relationer mellem mennesker: Forholdet mellem forælder og barn, mellem to venner og mellem to mennesker, der er forelskede. Vi fandt det, blandt andet, vigtigt at arbejde med sensualitet og tiltrækningskraft for små børn, da det igen er ved at blive et tabu.



HANe og HUNd © Ditte Valente

Der er metodisk ingen forskel på, om vi arbejder på en forestilling for børn eller for voksne. Vi stræber efter den samme kunstneriske kvalitet. Vi kommer begge nemt i forbindelse med det barn, vi har i os, og arbejder fra det undrende og spørgende niveau uden at glemme de eksistentielle spørgsmål og alment menneskelige problematikker, der også optager voksne. Der er ingen intellektuel, analytisk distance i vores arbejdsproces. At lave scenekunst, både for børn og voksne, kræver fuld tilstedeværelse og koncentration, og at man stræber efter at gøre det så godt som overhovedet muligt.

Det sjove er, at dem, der kender mit arbejde igennem årene, genkender mit sprog i vores forestillinger og dem, der kender Catherines arbejde, genkender hendes. Vi er altså hver især tro mod vores identitet og udtryk og har beriget hinandens udtryk uden at ødelægge hverken vores eget eller den andens. Den synergi i et kunstnerisk samarbejde føler jeg mig meget privilegeret over at have opnået.

Da jeg var færdig med interviewet gav Thomas mig en lykkemønt designet af Catherine. Det er en mønt, som blev lavet til Lykkeprojektet i Roskilde. De forbipasserende kunne finde mønten på det sted, hvor de fem lykkeprojekt-nedslag fandt sted. Måske tror de, at de har været heldige at finde penge, men i stedet er de heldige at finde en mønt, som er en påmindelse til dem om at være i nuet. Ved at kikke gennem møntens hul i midten kan man se, hvad der sker lige her og nu omkring en.

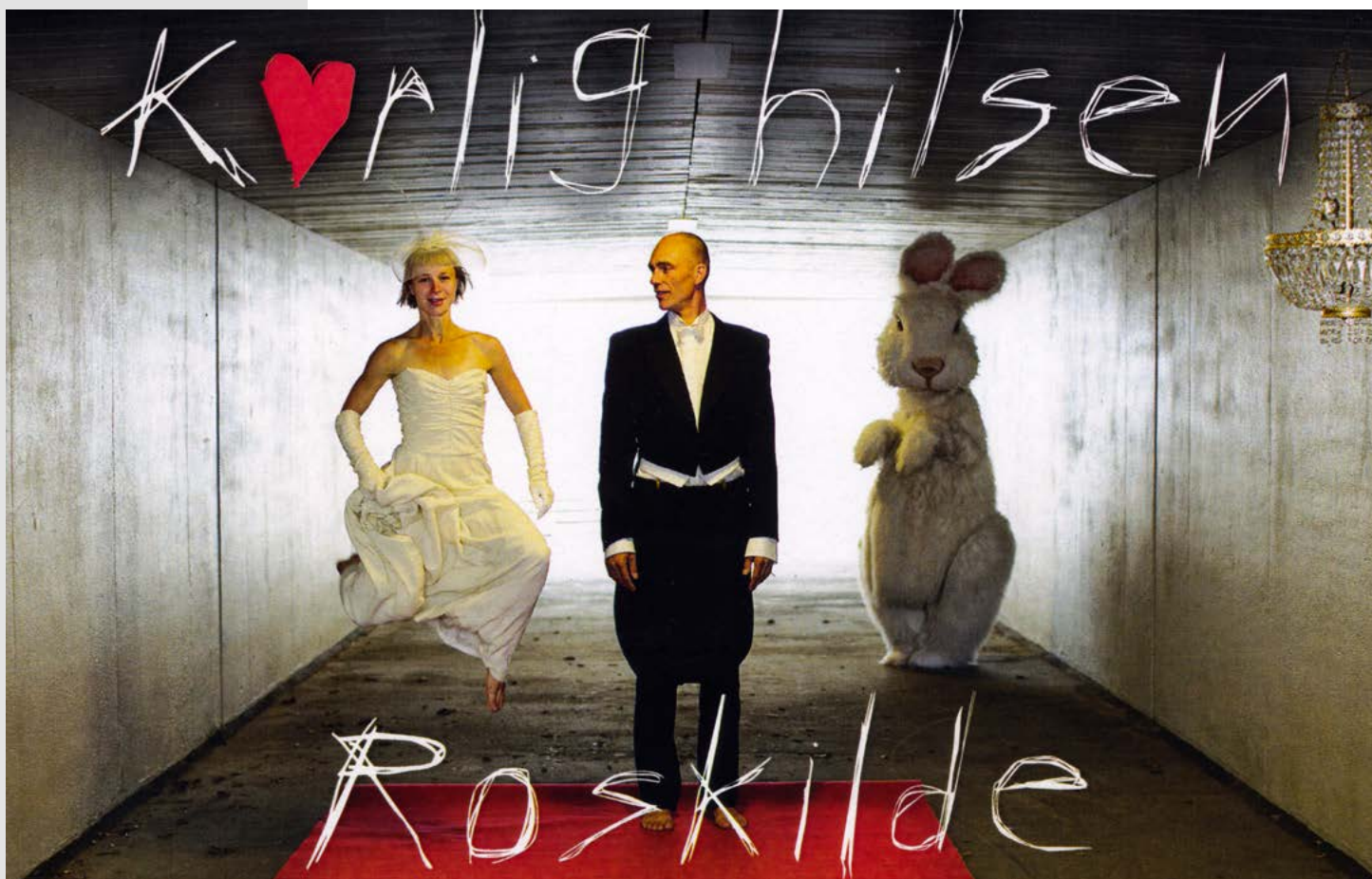


Nu



Butterflies © Ditte Valente

"Dance, dance, otherwise we are lost."
(Pina Baush)



Catherine har været med til at skabe følgende forestillinger:

- 2008. **Mig, Dig, Os**. Reumertnomineret.
- 2009. **Lykkeprojektet**. Installationer i Roskildes gader.
- 2010. **Jeg ved hvor din hus den bor**.
- 2011. **Elskende**. Reumertnomineret som bedste instruktør.
- 2011. **Igen**.
- 2012. **Butterflies**.
- 2013. **HANe og HUNd**. Reumertnomineret.
- 2014. **Kærlig hilsen Roskilde**. Stedspecifik forestilling + installation i Museet for Samtidskunst.
- 2015. **Horisonten**. Co-produktion med Det Kongelige Teater.
- 2016. **Tre Ben**. Reumertnomineret.
- 2017. **Med hånden på hjertet**.
- 2018. **Ai, Ai, Ai !**.

- 2007. **Arm og Ben - og noget ind i mellem**. (konsulent).
- 2009. **Ind under huden**. (konsulent).

Du kan finde flere oplysninger om forestillingerne og Aaben Dans på: www.aabendans.dk

★ [1 video link](#) **Lykkeprojektet** (3:04 min.)

★ [2 video link](#) **Jeg ved hvor din hus den bor** (6:36 min.)

★ [3 video link](#) **Horisonten** (22:26 min.)

★ [3 video link](#) **Horisonten 2** (4:14 min.)

★ [4 video link](#) **Igen** (1:46 min.)

★ [5 video link](#) **HANe og HUNd** (6:15 min.)

★ [video link](#) **Kærlig hilsen Roskilde** (4:25 min.)

★ [video link](#) **Butterflies** (18:26 min.)

★ [artikel](#) **Man kan læse mere om arbejdet med babyer i Catherines artikel: "Barnet i én selv"**

★ [artikel](#) **Man kan læse mere om at tage del i samfundet i Catherines artikel: "Fra lokalt til internationalt. Udfasning af det nationale"**

★ [artikel](#) **Man kan læse mere om Tre ben og med Hånd på Hjertet i artiklen "Den visuelle dramaturgi"**



Samarbejdet med Det Kongelige Teater - et stort institutionsteater

Det var først i 2010, at jeg fik mulighed for at arbejde på Det Kongelige Teater. Efter at have forfinet til det yderste begrænsningernes kunst, som er gruppeteatrenes turnévilkår, var det en stor gave at få lov til at flytte mit billedrige sceniske udtryk til Portscenen i forestillingen *På den anden side* og i 2015 til Store Scene, hvor *Horisonten* spillede. Det var også interessant at opleve, hvor forskelligt det er at arbejde på et teater, der er et kæmpe produktionsapparat, som altid er på vej videre til den næste forestilling - i modsætning til gruppeteatrene, der kæler for deres forestillinger og spiller de bedste af dem i mange år rundt omkring i verden.

Catherine Poher

På den anden side

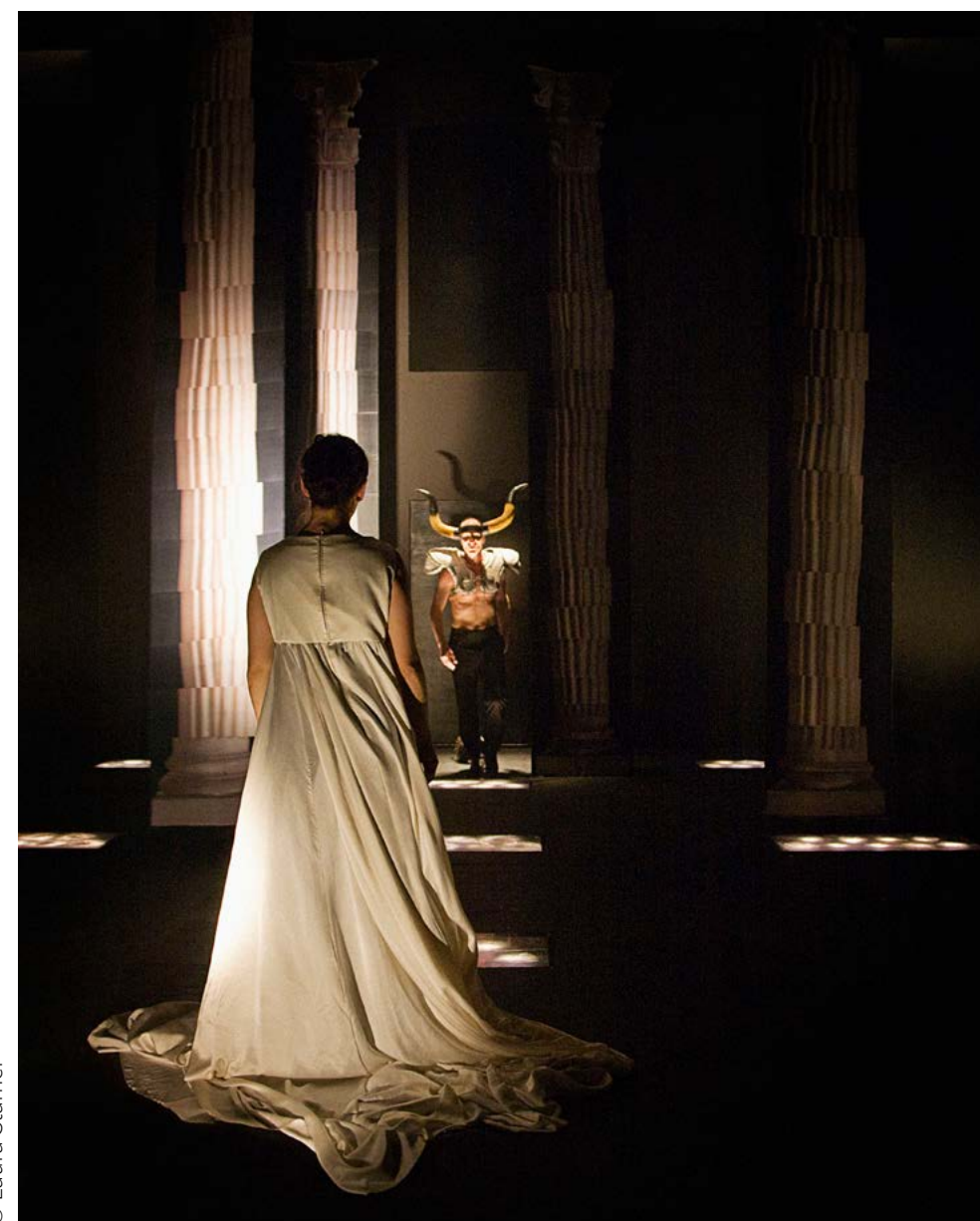
«I teatret kan både den lille oplevelse og den store forestilling være af høj kvalitet og give mening. Alt hvad der betyder noget er, at de søger at fange sandheden og livet.»
(Peter Brook)

At skifte skala

Af Catherine Poher

Da Emmet Feigenberg blev teaterchef på Det Kongelige Teater, kontaktede jeg ham for at snakke om teater for børn og unge. Det Kongelige Teater havde som tradition at producere en stor familieforestilling om året, men forestillingen var desværre ikke lavet af folk, der kendte til børneteater. Derfor var de tit lige så flotte, som de var kedelige. Jeg foreslog Emmet Feigenberg, at han hvert år inviterede de bedste forestillinger, der var lavet af børneteatergrupperne ind som gæstespil. Det ville være en win-win situation. Det Kongelige Teater fik supergode forestillinger og grupperne fik mulighed at vise deres arbejde på dette fantastiske sted. Jeg foreslog ham også at bruge instruktører fra børneteaterverdenen, hvis han holdt fast i, at Det Kongelige Teater skulle lave deres egne børneteaterproduktioner. Der var flere, der kunne lave et flot stykke arbejde.

Emmet Feigenberg lyttede til mig, og det blev til en del børne- og ungdomsteater-gæstespil, både danske og udenlandske, i hans periode som skuespilchef. Jeg blev meget overrasket, da han valgte mig som instruktør til deres egen produktion. Jeg troede, han vil vælge en tekstteaterinstruktør. Jeg var meget beæret, men også nervøs for, om det kunne lade sig gøre for mig at skabe en god arbejdsproces.



© Laura Stamer

Jeg skrev et manifest om min måde at arbejde på, som jeg havde brug for blev respekteret, og fortalte Emmet Feigenberg, at det var mine betingelser for at kunne svare positivt på hans invitation. I manifestet gør jeg rede for hvad der for mig at se er en optimal ramme at arbejde indenfor, når man vil beskytte en kreativ proces. Emmet Feigenberg forsikrede mig om, at han ville sørge for, at det blev introduceret på Det Kongelige Teater. Det gav mig mulighed for sammen med holdet at skabe forestillingen *På den anden side* for alle fra 6 til 100 år.



© Laura Stamer

MANIFEST

Det er nødvendigt for mig, at de tre kunstnere (scenografen, komponisten og lysdesigneren), som sammen med mig skaber det scenisk sprog, skal være mit valg. Det er nødvendigt, at vi taler samme kunstneriske sprog og derved forstår hinanden. De, som står på scenen, vælger jeg sammen med Emmet Feigenberg og dramaturg Benedikte Hammershøj Nielsen.

ARBEJDSPERIODEN

Et par møder før prøverne starter:

Når alle de medvirkende (skuespillerne, musikerne, scenografen, lysdesigneren, produktionslederen, en tekniker og koreografen) er valgt, er det godt at tune sig ind på hinanden ved at holde et eller to møder, længe før prøverne starter. Der kan jeg præsentere dem for mine overvejelser om musik, teksterne, det fysiske og visuelle udtryk og for hvordan, jeg forestiller mig, sproget indgår i forestillingen. Det er vigtigt at gøre det klar for alle, hvad den arbejdsform og den indsats, de er gået med til, kræver af dem. Hvordan hver af dem vil farve og være betydningsfuld for processen. Det er en god måde at skabe ensembleånd.

Disse introduktionsmøder giver skuespillerne inspiration til at begynde at samle på materiale, skrive en dagbog eller bare kigge på verden omkring dem med forestillingens grundtemas briller. Meningsfulde og personlige erfaringer fra de medvirkende vil gøre forestillingen meningsfuld for publikum. I slutningen af det sidste møde skal de medvirkende have gjort sig klar, om de vil være med eller ej. Det er meget vigtigt, at de har lyst til den slags proces, da den kræver meget engagement af en.

Derefter skal vi have to til tre arbejdsperioder:

En workshop på tre til fire dage længe før opsætningen, hvor hele holdet afprøver scenografiske løsninger, lys, bevægelser og tekster. Det giver en fornemmelse af, hvad der fungerer eller ikke fungerer, og det hjælper scenografen, lysdesigneren og mig til at beslutte forestillingens formsprog. Det er nødvendigt at have et lokale, som

kan mørklægges og en lystekniker og en tekniker, som kan bygge og hente ting.

En to-ugers periode, hvor holdet kaster sig ud i improvisationer. Scenografiske elementer og lyssætninger skal allerede prøves af. Alt skal filmes, for at jeg kan studere improvisationerne og renskrive handlinger, dialog og bevægelsesmønstre til senere brug. Lysplanen er designet og kan afprøves. Derfor skal nogle lamper placeres og fokuseres. Det er også vigtigt at have en "all-round"-tekniker med i hele perioden. Den periode hjælper mig med at finde forestillingens mulige struktur. Endelig de sidste seks uger til at færdiggøre forestillingen. I mellem de sidste to perioder har jeg møder med scenografen, lysdesigneren og producenten for at forberede de sidste seks ugers arbejde. Under de tre perioder er der en lystekniker tilknyttet forestillingen. Produktionslederen skal sørge for løbende under prøveperioden, at han kan være med alle de nødvendige dage. Der skal være en daglig kontakt mellem produktionsleder og scenografen omkring alt det, som skal bygges, skaffes og ændres, for at det bliver ordnet løbende under hele perioden.

MANUSKRIPT

Jeg gør først temaet klart.

Før prøverne laver jeg en slags drejebog. Et hæfte med collager, billeder, sceneforslag, improvisationstemaer og inspirationstekster. Det færdige manuskript bliver først skrevet efter premieren. Undervejs har jeg brug for en dramaturgisk konsulent til at gennemgå mit materiale, stille spørgsmål og kritisere. Og til et par gange om ugen i det sidste stykke tid at finpudse teksterne og være en samtalepartner omkring alt det, jeg er i tvivl om.

SKUESPILLER/PERFORMER

Skuespillerne skal være åbne for devising. De skal kunne improvisere, lege og give sig fuldstændigt tillidsfuldt hen. Jeg arbejder ikke nødvendigvis med psykologisk udvikling. Skuespillerne kan være til stede igennem deres handlinger og med deres bevægelser være billed- og



© Laura Stamer

stemningskabende. Det kræver en ensembleånd, hvor samspillet er det vigtigste. Forestillingens form bliver til på grund af den gruppe mennesker, der arbejder. Hver person præger med sin egen energi arbejdsprocessen og resultatet. Derfor er der meget vigtigt, at de accepterer det kreative kaos og lange perioder med uvidenhed. Som et foto i mørkekammeret toner forestillingen frem lidt efter lidt, fordi den er materialiseringen af lige præcis den ånd, gruppen har. Kilden til kreativitet er skuespillerne. Det er dem, som giver krop til ånden.

SCENOGRAFEN/LYSDESIGNEREN

Scenografen har afleveret sin model og overordnede ide i god tid, så værkstederne kan komme i gang med at bygge og er klar til at ændre og udvikle scenografien undervejs, da improvisationerne kan bringe nye ideer. Scenografen og lysdesigneren skal være tilstede alle dage i de først perioder og to dage om ugen i de sidste seks uger.

INSTRUKTØRASSISTENT

Jeg har brug for en instruktørassistent ved min side, som koordinerer alle aftaler, ajourfører prøveplanen, kontakter alle med det, de skal vide, og registrerer alle forestillingens arrangementer.

“Teatrets essens : At forestille sig”

Interview af Birthe D. Knudsen (fra programmet til På den anden side)

Den fransk-danske teaterskaber har gennem mere end tredive år markeret sig med sanselige og billedrige teaterforestillinger for et publikum af både børn og voksne. I seks kapitler fortæller Catherine Poher om sit syn på teater og om forestillingen *På den anden side*, som hun har skabt til Det Kongelige Teater.

Kapitel 1: En kærlighedserklæring. I hvilket Poher fortæller om inspirationen.

Jeg arbejder ikke med budskaber. Det ville kræve, at jeg har en sandhed at fortælle. Det har jeg ikke. Men der er altid noget, der optager mig mere end noget andet i perioder. Lige nu er det, hvordan alt forandrer sig uafbrudt; livets flygtighed, livets strøm som tager os med. Vi lever her på jorden, hvor vi sjældent tænker den slags tanker. Alt virker stabilt og permanent. Men på et andet niveau, det usynlige niveau, er alt kun bevægelse (atomer), og vi glemmer - heldigvis måske - at vi kun er forbigående. Forestillingen tager os med *På den anden side*, dér hvor det usynlige bliver synligt. Det er sjælens, drømmenes, myternes, eventyrenes, historienes verden.

Myter, eventyr og historier er blevet skrevet for at give form til vores indre verden. Man kan sige, at *På den anden side* er en kærlighedserklæring til alle disse historier, eventyr og myter, vi alle kender og til livet, som vi får lov til at være en del af for en kort stund.

Kapitel 2: At skabe rum for fortolkninger. I hvilket Poher fortæller om publikums rolle som medskaber.

Jeg er meget optaget af at skabe et rum, hvor hver eneste i publikum har mulighed for at tolke det, han eller hun ser, i forhold til vedkommendes eget liv. Et barn oplever med de 6 års erfaring og forståelse, barnet har, mens en voksen reflekterer på et andet niveau af forståelse, takket være den lange livserfaring den voksne forhåbentlig har tilegnet sig. *Jeppe på Bjerget* eller *Misanthropen* beskriver meget præcise



© Laura Stamer

karakterer og fortæller en helt bestemt historie. Jeg maler i højere grad en atmosfære, hvor jeg undersøger. Sammen med skuespillerne forsøger jeg at give form til en fortælling, idet vi udforsker en tilstand, en fornemmelse, der stiller spørgsmål til livet.

Publikum får ikke historien serveret på et sølvfad. Ved at publikum åbner sig op overfor det, de bliver præsenteret for på scenen, bliver de medskabere. Publikum er derfor meget vigtigt - det digter med! Jeg bruger ofte den metafor, at en klassisk teaterforestilling er en gave, som er pakket ud - man kan se indholdet, man ved hvad man får. Det jeg laver er meget mere som en gave, der stadig er pakket ind, og som publikum skal pakke ud.

I litteraturen er der forskel på en roman og et digt. To former, der begge er vigtige.

Kapitel 3: I evig forandring I hvilket Poher fortæller om forestillingens univers.

Hovedpersonen Leonora befinder sig i vores fælles underbevidsthed. Den usynlige del af os alle sammen, som er beboet af mytologiske skabninger og figurer fra eventyr, film og tegneserier. Det er ligesom i *Alice i Eventyrland*; man siger, at hun drømmer, men gør hun det? Er det ikke den anden side af vores virkelighed, den usynlige side, som hun besøger?

På den anden side er meget traditionel i sit indhold, og handlingen er bygget op over eventyrenes klassiske struktur, hvor hovedpersonen er faret vild, og på sin vej møder hun forskellige figurer, der hjælper hende til at finde sig selv. Men forestillingen er utraditionel i sin form - vi leger her med teatrets essens: At forestille sig.

Leonora kommer ind på en tom teaterscene, der forvandler sig til en ørken, en blomstereng, en skov, et hjem, et slot, en labyrint, en bundløs brønd, et ocean, en nattehimmel, men når hun skal forlade rummet, er scenen tom igen. Alt vi har set har måske kun været noget, hun har drømt; billedliggørelsen af en indre udvikling, hun er gået igennem.

Med få objekter og kostumeskift skaber vi en visuel oplevelse, der er i evig forandring. Disse få elementer sætter os på sporet, resten er

bare fantasi. Denne nøgternhed åbner op for et rum, hvor hver enkelt publikummer selv kan digte videre ud fra deres eget liv. Med den slags forestillinger er det ikke usædvanligt, at folk oplever vidt forskellige ting; de kan begejstret forklare om, hvilke historier netop de har set på scenen - historier, som vi ikke har fortalt, men som er fortællinger fra deres eget liv.

Kapitel 4: Alle har sagt ja med krop og sjæl. I hvilket Poher fortæller om processen.

Jeg har mødt en fantastisk åbenhed hos alle de medvirkende; en lyst til at kaste sig ud på dybt vand og improvisere, lege sammen. De har alle sagt ja med krop og sjæl. Der er en utrolig kærlig og ydmyg stemning, alle har stillet sig til rådighed for arbejdet. Efter få dage var gruppen blevet et ensemble hvor danserne, skuespillerne og musikerne var fuldstændig blandet sammen. Jeg arbejder ikke med et færdigt manuskript men visuelt og kropsligt. Det kræver, at holdet prøver mange ting af og finder løsninger i aktioner, bevægelser, musik, lysætning... det kan ikke besluttes på forhånd på papir. Vi bliver overraskede over hvad der fungerer, og vi digter videre på nye idéer, som jeg ikke på forhånd har skrevet. Nyt opstår mens vi improviserer. Alle parametre er ligeværdige. Lyset, objekterne osv. er medspillere. Hver bevægelse, hvert rytmeskift er fortællende ligesom ord er. Alt bliver fortalt på et mere intuitivt, sensuelt, kropsligt plan.

Kapitel 5: Den rammer kroppen. I hvilket Poher fortæller om sit håb for forestillingen.

Først og fremmest håber jeg, at publikum vil kunne føle sig set og oplevet; at hver især føler sig spejlet i sin egen undren over det mysterium, det er at være levende. Jeg håber, at noget i dem vil komme til at vibrere; at de vil blive rørt, bange, provokeret; at de vil grine og føle, at de er en del af en fælles oplevelse, der er i gang med at blive skabt. Og jeg håber, at de vil komme til at opleve, hvor stort det er at være flere generationer sammen om at dele en kunstnerisk oplevelse. Jeg har arbejdet sammen med flere af mine kollegaer i børneteaterverdenen om at opløse den mur, der er imellem såkaldt børne-

teater og voksenteater, og i stedet skabe et teatersprog, som rammer tre planer af forståelse: Den sanselige, umiddelbare og nærværende, der appellerer til børnene; den narrative, episke for børnene og deres voksne; og endelig den symbolske, abstrakte overbygning til de voksne.

Det er meget vigtigt for mig at tage børnene alvorligt. Jeg vil gerne dele noget med dem, der faktisk optager mig, og ikke bare vise dem noget, som jeg tror, de vil kunne lide. Jeg er nødt til at gøre det rigtigt godt, levende og nærværende, ellers gider de ikke at bruge tid på det. Børnene er nemlig ikke høflige, som de voksne kan være! Jeg er arkitektuddannet; min teaterskole, mine læremestre, har været børnepublikummet. Derudover er det vigtigt at påpege, at forestillingens form er direkte, umiddelbart sanselig. Den rammer kroppen. Man sidder ikke på sin stol og vrider hjernen. De voksne kan analysere forestillingen bagefter, hvis de har lyst.

Kapitel 6: **Nærvær**. I hvilket Poher fortæller om hvornår teater fungerer.

Man kan komme til at kede sig forfærdeligt i teatret, så man føler sig holdt som gidsel under hele forestillingen. Selv rigtigt gode forestillinger kan kollapse, hvis kemien med publikum ikke fungerer.

I bund og grund kræver godt teater, at det har været vigtigt for holdet at lave den forestilling, de viser, og at de, som er på scenen, vil mig noget. Og så skal håndværket være i orden. Derefter har jeg brug for at blive overrasket. Se, at der er blevet risikeret noget, at der er blevet fundet et sprog, en form, der udtrykker lige præcis hvad forestillingen handler om. Desuden kan dramaet kun fortælles med en del humor. En rigtig god klovn er for mig det ypperste; én, der kan få mig til at grine over de dybeste smerter.

Men det vigtigste er, at de, som er på scenen, er mennesker ligesom dig og mig; skrøbelige og stærke på en gang. Nærværende.



★ *video link* [På den anden side](#) (24:23 min.) Det Kongelige Teater.

Du kan læse mere om mit samarbejde med Det Kongelige Teater, om arbejdsprocessen og skabelsen af *På den anden side*. “Det Kongelige Teater og skabende strategier” i tidsskriftet *Peripeti* 16/2011 af Kathrine Winkelhorn og Erik Exe Christoffersen.

★ *artikel* [“Det Kongelige Teater og skabende strategier”](#)

Horisonten

At give form til sin vision

*Nærværende er en forkortet og bearbejdet version af et interview af Erik Exe Christoffersen publiceret i tidsskriftet *Peripeti* 24/2016.*

*– Kan du beskrive hvordan værket *Horisonten* er blevet udviklet?*

Det begyndte for fem år siden, dengang jeg lavede *På den anden side* på Port Scenen. Jeg så bagtæpperullerne, som ligger på teatrets lager. Jeg var nærmest besat af tanken om at se dem, for jeg elsker håndværk og tanken om, at man har malet en flig af verden på et kæmpe stykke stof: Slotte, skov, himmel, stykker af verden, som kunne sænkes ned fra loftet. Det er en fantastisk ide. Der gik et år, før jeg blev inviteret til at være med til at pakke dem ud. Jeg valgte nogle ud med himmel og skovmotiver og enkelte søjler. De blev sat til side, og jeg begyndte at skrive en synopsis. Det var især naturbillederne, som fascinerede mig. Jeg er optaget af naturvidenskab og spekulerede over, hvad for naturlove, som er livets grundlag. Videnskaben beskriver de lovmæssigheder, der forklarer, hvordan livets strukturer er, og jeg besluttede at bruge disse love som fundamentet til forestillingens struktur.



© Miklos Szabo

– Man oplever en gruppe mennesker som fortæller om sig selv. Hvordan hænger det sammen med dramaturgien og naturlovene?

Naturloven skaber en form for struktur i alle akter.

Den første lov, som strukturerer første akt, handler om, hvordan materien har skabt sig selv. Big Bang er forårsaget af tæthed og medførte dannelse af tid og rum. Første akt handler om vores virkelighed som mennesker på jorden. Vi er fanget i tid og rum og i vores samfunds normer og regler. De medvirkende går langsomt frem i en lige linje, indtil de falder i orkestergraven. Scenerummet bliver mindre og mindre igennem akten.

I mellemspillet mellem første og anden akt falder de syv malede himle ned. De syv tæpper, som falder et efter et, er for mig en apokalyptisk vision. Afslutningen af vores verden, som vi kender den. Alle de medvirkende er faldet ned i afgrunden, og nu kan livet begynde på ny. Man kan tolke det som en indre rejse eller bare som en stor forvandling, hvor noget nyt vokser frem. ★¹

Anden akt er der, hvor naturen overtager. Naturen dør ikke, selvom menneskene forsvinder. Livet kan ikke forgå. Anden akt er baseret på kaosteori. Kaos er ikke negativt, det er kreativt; og skoven, der vokser igennem hele akten, danner et labyrintisk rum, man ikke kan forudsige. Alle skov-bagtæpper bevæger sig igennem hele akten. Der er ikke et øjeblik, som er stillestående. Træerne vokser og fylder scenerummet mere og mere og ender med at lukke sig i. De medvirkende bliver skubbet ud, foran jerntæppet på forkanten af scenen.

Hvor første akt handlede om skabelsen af materien, er anden akt et spørgsmål om, hvad materien kan finde på.

Materien består af fire stoffer og det er fantastisk at erkende, at mennesker, dyr, planter og bakterier er bygget af de samme fire stoffer. At alt levende er lavet af de samme fire stoffer, fik mig til at tænke på hænder, der mødes. Jeg blev inspireret af et digt af Pascal Quignard:

*så nær os/så langt væk/solopgang og nedgang/
migrationer af dyr og mennesker/skyformationer/
ørkener der flygter/tårer og smil/
alt nødvendigt for at vores hænder mødes.*





© Miklos Szabo

De første menneskeskabte billeder er af hænder. Det er de første tegn på menneskelighed, og derfor har jeg bygget tredje akt visuelt med inspiration fra hulemalerier med hænder. Rummet er nu hvidt, og langsomt åbner det sig. Først et stift hvidt bagtæppe fyldt med skyggeprojektioner, som løfter sig for at åbenbare et lysende hvidt og blødt bagtæppe, der flyver op for at åbenbare hele scenerummet. Det er et billede på udvidelsen af bevidstheden, når man forstår, at man hænger sammen med alt levende!

Fjerde akt viser, at materien ikke er adskilt fra energien, men selv på det mikroskopiske plan er energi. Vi benytter kvanteteorien. Materien, som blev skabt i første akt, er bevægelig energi. Derfor er alt forbundet med alt. Vi er forbundet med alt i universet og igennem vores kunstneriske udtryk (fx gennem sang, skuespil og dans), kan vi i korte øjeblikke mærke det. Strukturen i fjerde akt er inspireret af sort sol eller fiskestrømme, som er en sammenhængende, naturlig, intuitiv og foranderlig formation. Rummet åbner sig helt, og sidescenerne og bagscenen åbenbarer den virkelige verden. Teatret bliver forbundet med livet og vi, små mennesker, har hele verden i os.

– Hvis vi kigger lidt udenfor selve forestillingens skabelsesproces, hvordan har det så været at arbejde på så stort et teater?

Den visuelle og dramaturgiske struktur var fastlagt længe inden prøverne. Strukturen var beskrevet allerede i den synopsis, jeg sendte til ledelsen. Emmet Feigenberg inviterede de to andre chefer, Nikolaj Hübbe og Sven Müller fra ballet og opera, til et møde. De var enige i, at Det Kongelige Teater havde brug for den type produktion, hvor det er en vision, som danner grundlag for de tre kunstarters samarbejde. Og de synes, at det var en god ide med en co-produktion med et provinsteater som Aaben Dans i Roskilde. Men det tog lang tid at organisere samarbejdet.

Jeg snakkede ikke med cheferne, mens vi arbejdede med forestillingen. På en måde er det dejligt ikke at blive kigget over skulderen. Men det kunne være en god ide, at de interesserer sig mere for hvad for en forestilling, de ender med at få, for at finde ud af hvordan de kunne støtte den. Ledelsen sagde ja til mit projekt uden at forstå

konsekvenserne af en anden måde at arbejde på. Det er et andet tanke-sæt og et andet perspektiv.

I modsætning til Det Kongelige Teater har Aaben Dans' ledelse og PR medarbejdere engageret sig i, hvordan man formidler sådan et projekt til publikum. I Roskilde fik publikummer mulighed for at blive kørt i bus frem og tilbage. De mødtes på Aaben Dans i Roskilde, hvor de så en installation, som Thomas Eisenhardt havde lavet med bagtæpper fra Det Kongelige Teater og med fotos og noter af vores arbejdsproces. Og til sidst, før de kørte til Det Kongelige Teater, så de en film på 10 minutter lavet af Nana Nielsen, der havde fulgt improvisationerne og interviewet deltagerne. Filmen viste forberedelserne, workshopperne og arbejdsprocessen. Det havde den effekt, at publikum vidste, hvad de kom ind til og var parat til at opleve *Horisonten*.

Interviewet kan læses i en udvidet version under følgende link.

★ *artikel* [“Catherine Poher og Horisonten”](#)

★ ¹ [Horisonten](#) (2:52 min.)

★ *video link* [Bag Horisonten](#) (11:08 min.)



© Miklos Szabo

Procesmosaik

Af Kirsten Dahl

I Horisonten var det ikke de medvirkendes fagspecifikke præstationer som var i centrum. I korte øjeblikke undervejs viste de hver især, hvad de kunne indenfor henholdsvis skuespil, klassisk ballet, moderne dans, opera etc. Men det var det fællesmenneskelige, det universelle og det personlige, det at være menneske som du og jeg, som forestillingen ønskede, at de medvirkende skulle vise i et værk, som Catherine i programmet til forestillingen beskrev som "et utopisk værk om vores verden i et nutidigt scenekunstsprog."

I produktionsprocessens første fase mødtes jeg enkeltvist med en række af de medvirkende og fik en snak med dem om, hvordan det var at arbejde sammen på en sådan type forestilling og med så mange og så forskellige fagligheder ofte samtidigt optrædende på scenen. Essensen af disse samtaler er samlet nedenfor i en mosaik, hvor jeg - for tydelighedens skyld - efter hver person har angivet, hvilken kunstart de er uddannet indenfor.

Andreas Landin (operasanger)

Horisonten er et meget anderledes arbejde end det, jeg er vant til. Den største forskel er, at vi ikke har et materiale på forhånd. Som sanger er man vant til, at man har et stort materiale, som man skal kunne fuldstændigt udenad, når man kommer til produktionen. I *Horisonten* derimod siger vi hver især vores egen tekst, som instruktøren havde valgt ud blandt det personlige materiale, som vi skabte i improvisationsarbejdet. Det er meget bekræftende, fordi man føler, at man er blevet set og hørt som person – ikke bare som kunstner. Vi blev valgt til at være med i *Horisonten* på grund af den kunstart vi er uddannet indenfor. Men det er også - og lige så meget - fordi, vi er de mennesker, vi er. Vi gør – i al fald sangerne og danserne – utroligt lidt af det, vi virkelig kan. I en forestilling, som her på to timer, er det måske fire minutter, hvor jeg laver det, jeg kan, at synge opera. Resten af tiden gør jeg noget, som jeg egentligt ikke kan. Det har måske haft som konsekvens at jeg kom til at føle rigtigt meget for dem, jeg arbejder sammen med på scenen. Det er næsten som om, jeg er lidt forelsket. Jeg tror, det har at gøre med, at vi har turdet, at være usikre sammen. Vi, operasangere, blander vores stemmer med de andres stemmer, samtidig med at vi holder på vores kunstart, på vores egen måde at gøre det på. Det er svært, men meget interessant.

Det er også en fantastisk oplevelse at bevæge sig alle sammen samtidigt og lytte til hinanden med kroppen, når vi bevæger os i langsomt tempo fremad på en linje. Det kræver stor koncentration at gøre det, man skal hver især, samtidig med at man ikke kan se, hvad de andre laver på samme tidspunkt. Det er, som Catherine taler om, et billede på verden, fordi man har den tætteste kontakt med dem, der er tættest på, samtidig med at det er svært at se hele det store billede.

Web link: *Du kan læse mere om Andreas Landin [her](#).*

★ *video link* **[Horisonten](#)** (0:48 min.)



© Miklos Szabo





© Miklos Szabo

Tammi Øst (skuespiller)

Det er jo meget sjældent, at man siger til en skuespiller: her er en rolle – spil den! En moderne skuespiller i vor tid vil altid blande sig i, hvordan det skal være i forhold til, hvad der er den større ide med det. På den led er det ikke anderledes at være med til at skabe *Horisonten*, end det er i de mange andre forestillinger, jeg har været med til at lave. Stykker, der ikke er skrevet færdige. Stykker, man er med til at udvikle gennem improvisationer, etc. Jeg tror nok, at vi skuespillere er fra den kunstart af de tre, der er mest omstillingsparat. Operasangere og balletdansere er vant til mere faste koncepter, og deres kunstarter er mere traditionsbundne. Det er måske det, som gør, at vi – når vi sidder og kigger på operasangerne og balletdanserne - tit kommer til at tænke: Øj, hvor er de dygtige! – hvad kan vi?

Men det er udfordrende, fordi man skal lade sig flyde med og være åben overfor at prøve alt, hvad Catherine Poher og Thomas Eisenhardt kan finde på. De har på forhånd beskrevet forestillingens koncept og grundtemaet i og rammerne for hver akt i forestillingen. Vi skal være med til at forme det. Det kræver en meget, meget stor åbenhed og tillid. Jeg kan ikke beskrive med ord, hvad det er, der har gjort, at jeg lige fra starten har haft tillid. Man skal have mod til at fortælle historier om sig selv og have mod til at prøve alle mulige mærkværdigheder sammen med nogle mennesker, man ikke kender særligt godt. Det er en svær opgave at være så åben i processen, at man både kan have overblik over, det der sker og samtidig være i stand til at stille spørgsmål til det.

Når der pludselig kommer folk fra andre kunstarter, bliver der stillet andre spørgsmål, og der bliver set på mig på med andre øjne – måske mere fordomsfrit? Jeg føler mig mere som en kunstart, end bare som en skuespiller. Jeg tror, at det er gavnligt for alle at skulle være åbne overfor de andre kunstarter og blive inspireret.

Web link: Du kan læse mere om Tammi Øst [her](#).

★ [video link](#) ***Horisonten*** (3:31 min.)

Sorella Englund (balletdanser)

Det har været inspirerende at se, hvordan skuespillerne arbejder med stemme og med en helt anden jonglering med tonefald. Det har været helt fantastisk at bruge min stemme, og finde ud af hvordan jeg skulle sige mine replikker. Selvom det hverken er musik eller bevægelse, er det i glimt ligesom, jeg danser, når jeg bruger min stemme. Det er også en direkte kommunikation med publikum.

I *Horisonten* har vi haft en usædvanlig frihed, fordi vi har skullet være medskabere og fordi det var acceptabelt at fejle i det fælles rum. For det meste er balletdansere tavse og gør, hvad der bliver sagt. De er ofte meget usikre, og synes aldrig, at det, de gør, er godt nok. I ballet kan du først føle dig fri, når du teknisk set kan det, du skal, fuldstændigt og ikke tvivler på et eneste trin. Jeg tror ikke, at det er det samme for skuespillerne. I balletten styrer æstetikken alt. Det sker nogle gange på bekostning af liv og spontanitet. At arbejde med Thomas og Catherine drejer sig om at sige ja til opgaverne, selvom man er genert og ikke tror på, at man kan gøre det, man bliver bedt om. Og det har i den forbindelse været utroligt inspirerende at kikke på skuespillerne, der er vant til det. Det har været spændende at improvisere ud fra vores egne livserfaringer. Jeg oplever, at når vi går langsomt fremad på den lange horisontlinje i første akt, så dukker der fuldstændigt uventet billeder op fra mit eget liv – nogle tragiske, nogle mærkelige og nogle almindelige. Jeg kan ikke forklare, hvorfor det er så specielt at arbejde med Catherine. Hun kommer med så stor en blanding af kærlighed, visdom, passion og entusiasme – og det smitter jo.

Web link: Du kan læse mere om Sorella Englund [her](#) og [her](#).

★ [video link](#) ***Horisonten*** (8:20 min.)



© Miklos Szabo

Maria Rossing (skuespiller)

Det inspirerende for mig ved at arbejde med Catherine er de ting, hun vælger at sige til en skuespiller, der står på scenen, fordi hun er meget optaget af, at en skuespiller ikke skal illustrere noget og ikke gøre mere end det, som er nødvendigt. At stå der, som den man er, i stedet for at bruge kræfter på at være noget andet, end man er, og gøre teksten til noget andet, end den egentligt er. En nøgenhed som er et godt udgangspunkt for en skuespiller, fordi det er godt at kende sit eget nulpunkt, hvor man ikke opfinder andet end det, der er. Fx da vi lavede *På den anden side*, hvor jeg spiller pigen – sådan set uden alder, men ikke min egen alder, en yngre udgave af mig selv, omkring 12 år. Jeg kan huske, at det tog mig lang tid at finde ud af, at jeg ikke skulle gøre noget forsøg på at lave en karakter, der var ung. At det var nok i sig selv at sige det, som jeg havde improviseret frem. Jeg behøvede ikke at lave min stemme om eller putte naivitet oven på min egen. Jeg skulle bare vise mig selv med de ord, der måske er et barns tanker. På den måde lægger man mere over på tilskueren og gør rummet lidt mere åbent for fortolkning. Det har jeg taget med mig i de forestillinger, jeg siden har været med til at lave.

Det har været helt magisk at arbejde med de andre fagligheder. Man bliver meget klog på, hvad man selv er for en. Og man opdager, hvordan prøvekultur og samværskultur er for andre faggrupper – og det er rimeligt forskelligt. Skuespillere har en meget bredere forståelse af, hvad vores rolle til en prøve er. Det er ikke bare at forberede sig på en tekst. Det er også, at tage ansvar for helheden. At gå ind i overordnede diskussioner. Vi, skuespillere, er meget lidt autoritetstro. Når man tænker på, at man står på en lang linje, hvor man ikke har en anelse om, hvad der foregår i den anden ende, er det ret sjovt, at man tror, at man kan forholde sig til en helhed! Balletten er mere hierarkisk. Man kan mærke, at balletdanserne ikke er opdraget til at have en flad struktur. Man kan vælge at sige, at de er ukritiske. Men man kan også sige, at der er et meget stort ja, en stor velvillighed. Operaens medvirkende er meget nysgerrige, positive og ugenerte. Processen i *Horisonten* handler ikke om at skulle præstere, imponere

eller brillere med noget på scenen. Det handler meget om at give afkald og om at indgå i en helhed og i en gruppe. Det er gruppen, som er hovedpersonen. For mig er det dejligt, smukt og befriende. Det største, jeg har fået ved at arbejde med Catherine, er den afskrælethed, hun leder efter. Jeg kan flippe helt ud over, at de abstrakte tanker, hun har gjort sig om forestillingen, faktisk når ud til publikum. Det meget åbne sprog giver plads til, at folk gør sig nogle tanker, de måske ikke normalt gør. Catherine kan bygge billeder ret præcist, og hun har et udgangspunkt, som jo nærmest er umuligt, om at ville fortælle om samfund, paradys og frihed. Hun tager udgangspunkt i dagligdags banaliteter, samtidig med at hun har en meget kompleks måde at lave billeder på. Man har en tendens til at komplicere og lave overbygninger på alting, så kraften siver ud af det. Det er jo ikke simpelt at lave noget, som er simpelt. Når det lykkedes bliver det indlysende rent. Det er det, hun leder efter.

Jeg har taget den oplevelse, jeg havde fra processen med *På den anden side*, med mig. At det, Catherine er i gang med at skabe, først giver mening til slut. Det hun laver, er ikke noget, man kan stille traditionelle meningsbærende spørgsmål til. Det kan man først, når det er lavet. Det er mere komplekst at arbejde med Catherine, end det er at være med i opsætninger, hvor rollen er givet på forhånd, og hvor instruktøren måske allerede til læseprøven har udstukket, hvad man skal og hvilken vej, man skal gå. Når man arbejder med Catherine skal man acceptere, at alt hele tiden er i forandring. Det er aldrig givet på forhånd, hvad det næste trin er. Det er udfordrende, og det er et superspændende selvindsigtsarbejde, fordi man bliver bevidst om, hvad ens forventninger er til hinanden og til instruktøren.

Web link: *Du kan læse mere om Maria Rossing [her](#).*

★ *video link* [Horisonten](#) (1:23 min.)

★ *video link* [På den anden side](#) (6:48 min.)



© Miklos Szabo

Kristine Drewsen (balletdanser)

Det har været spændende at være med til at skabe materiale til *Horisonten*, fordi vi, indenfor de rammer Catherine og Thomas (Eisenhardt) satte, kunne vende tingene på hovedet, kassere og afprøve nye ideer igen og igen... Den åbenhed betød, at jeg kunne give meget mere af mig selv, end jeg plejer. Når man arbejder på balletten er det ikke tilladt at byde ind med ret meget. Man skal indordne sig. Man bliver stillet nogle opgaver, som skal løses præcist. Det hænger også sammen med, at det ofte er rigtigt mange, som skal lave det samme synkront. Jeg tror, at den måde, hvorpå vi har arbejdet, har været med til at skabe et mere mangfoldigt og nuanceret udtryk. Ud over, at det har været interessant at få rykket sine egne grænser, har det også været spændende at se, hvad de andre kunstarter bød ind med, og at opleve hvor forskelligt vi greb det an.

At være med i en skabelsesproces, som den her, hvor man ikke skal foregive noget eller nogen, men bare være tilstedeværende i det man gør, har bestyrket mig i, at jeg er god nok, som jeg er. Det er befriende ikke at skulle forsøge at ligne alle de andre. De workshops, hvor vi skiftevis skulle synge, danse og tale, har rystet os sammen, fordi vi på én og samme tid har været på vores egen bane og samtidig på glatis. Det har været en stor udfordring at være ved siden af en operasanger, som synger helt vildt smukt, synge med og samtidig skulle koncentrere mig om det, jeg skulle gøre. Jeg tror, at det er noget, jeg vil kunne bruge i mit arbejde fremover.

Web link: [Du kan læse mere om Kristine Drewsen her og her.](#)

★ [video link](#) [Horisonten](#) (1:03 min.)

Gudrun Bojsen (balletdanser)

I *Horisonten* oplevede jeg et enormt menneskeligt overskud, som jeg slet ikke kender fra balletten. Skuespillere og operasangere har en stolthed ved deres fag i kraft af deres alder og erfaringer. Vi har ikke skullet konkurrere mod hinanden, eller vise egoer. Det gav os styrken

til at være skrøbelige. I balletten er vi lidt yngre... Det gør, at man nogle gange ikke beskæftiger sig med de store menneskelige emner. Det gør, at forestillingerne bliver mere kunstige og tomme. Netop fordi vi her kunne hvile i os selv som kunstnere, er der kommet en forestilling ud af det, som for mig at se var rigtig vedkommende.

Web link: [Du kan læse mere om Gudrun Bojsen her.](#)

★ [video link](#) [Horisonten](#) (1:40 min.)

Samuel Gustavsson (jonglør og performer)

Det har været lidt et kulturchok for mig at arbejde på Det Kongelige Teater, fordi der er nogle helt andre regler og arbejdsmetoder end i de frie grupper, som jeg arbejder mest med. Det har været dejligt, at der er blevet taget så godt hånd om os med hensyn til prøveplanlægning, kunstnerisk retning og indhold. Men det hele er samtidig blevet lidt bekvemt. Et mere kaotisk forløb kræver mere engagement. Det kaos, jeg taler om, er et meget struktureret kaos. Det er en måde at sætte rammerne op for at skabe et frit rum. Forstyrrelser skaber en helt anden spontanitet, som jeg har savnet her. Når man er så mange medvirkende som her, bliver det en eller anden form for strømnet proces. Det betyder dog ikke at jeg ikke har fået meget ud af at se de andres forskellige måder at gribe det an på.

Catherines arbejdsmetode er karakteriseret ved en stor lydhørhed overfor det, der sker. Hun er hurtig til at ændre mening og finde nye løsninger, når hun indser, at hendes ideer ikke fungerer i praksis.

Det var en stor befrielse ikke at skulle være låst fast af den teknik, man har trænet i så mange år. Når man har træning og erfaring som scenekunstner, kan det lige så meget være en begrænsning som en styrke, at man ved hvordan, man skaber noget.

Det har været anderledes, og godt for mig at se det, jeg laver mere fra et udgangspunkt som menneske og være fri for at gentage mig selv.

Web link: [Du kan læse mere om Samuel Gustavsson her og her.](#)

★ [video link](#) [Horisonten](#) (1:19 min.)

Den visuelle dramaturgi

Interview af Kirsten Dahl

“Før år 1800 levede man i rummet. Tid, fart, spænding og dynamik var ikke væsentlige i moderne forstand. Tiden var langsom, og de væsentligste oplevelseskategorier var rumlige. Med paradigmeskiftet omkring år 1800 ændredes disse begreber. Evolution blev entalsord og betød tidslinjens kvalitative udvikling, mens revolution betød ændring i tidens bevægelses-retning eller en hurtigere bevægelse i tiden. Utopi kom nu også til at betyde en fjern fremtid, hvor det tidligere havde været en stedsangivelse. Tiden blev med andre ord det afgørende, hvor rummet før havde været det.

For teatret betød dette skift, at tableauet og scenebilledet, hvis associative og symbolfyldte sammensætning tidligere var den bærende æstetik, erstattedes af et krav om dramatisk udvikling og en bearbejdelse af tid - i stedet for rum - som er det primære råstof for teatret.”
(Claus Lyngé i Billedstofteater, Christian Ejler's forlag)

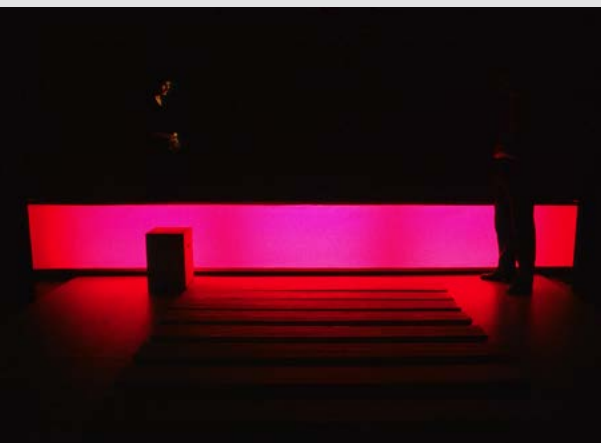


Gruppe 38, Min modige mor © Jesper Kongshaug

– Lyset og rummets brug er noget af det, som gør allerstørst indtryk i de poetiske forestillinger, som du, Catherine, har været med til at skabe. Forestillingerne er sansemættede og i høj grad for øjet. Du fortæller via leg med lys og mørke, farver og materialer. Og i den måde hvorpå kroppe og objekter optræder og bevæger sig i rummet. Kan du forklare lidt om, hvad du går efter og lægger vægt på, når du skaber teater?

Da jeg bruger få ord i mine forestillinger, har jeg altid betragtet scenografien som det bærende element i forestillingens dramaturgi. Jeg vidste ikke, at jeg stadig befandt mig i det 18. århundrede, som det er beskrevet i citatet. Jeg foretrækker langsomhed og fordybelse frem for ordstrøm, hurtige sceneskift og handlinger.

Publikum “ser en historie”, hvis de kigger på rummet, der er skabt, og på hvordan det ændrer sig igennem scenerne. Jeg skriver “ser en historie”, da det sker med få ord. Lysskift, bevægelser, rytme, placering i rummet. Alt fortæller noget. Det kræver, at man tolker og projicerer sig selv i værket og digter med. Jeg vil beskrive det som en scenografisk dramaturgi.



Gruppe 38, *Min modige mor* © Jesper Kongshaug

– Kan du komme med nogle konkrete eksempler fra dit arbejde som iscenesætter?

Ja, der er fx *Min modige mor* af Georg Tabori, som var en co-produktion mellem Gruppe 38 og Aalborg Teater. Tabori skrev stykket for mange medvirkende. Vi reducerede det til to roller - moren (Bodil Alling) og sønnen (Martin Ringsmose). Sønnen fortæller om den utrolige dag, hvor hans mor reddede sig selv fra døden, efter at været blevet deporteret til Auschwitz og tilbage igen, eskorteret af en nazi-officer.

Jeg ønskede, at dramaturgien ikke kun blev udtrykt igennem den meget lange tekst, men at den også skulle være visuel. Jeg ville indramme de mange ord i en effektiv og enkel scenografi. Jeg allierede mig med Jesper Kongshaug, der udviklede en lysbjælke. Den



kunne bevæge sig op og ned og skifte farve. Jeg føjede ni brætter til bjælken, som fortælleren/sønnen flyttede rundt på og to højttalere, som begge skuespillere kunne sidde på. Ved at bevæge de tre elementer kunne jeg skabe et værelse, en bus, en togstation, en togvogn og en togkupe. Jeg kunne også skabe psykiske rum – generthedens rum, frygtens rum, tryghedens rum.

Kostumerne var også reduceret til få elementer. Moren havde en taske, en broderet krave til sin kjole og handsker. Handsker havde naziofficeren (spillet af Martin Ringsmose) også. Det var vigtigt, at de havde det samme kostumelement som en markering af, at de spejlede sig i hinandens skyldfølelse. Moren, fordi hun svigtede sine medfanger ved at flygte fra døden, og nazisten fordi han havde religiøse skruper. Sønnen havde bare en sweater. Den blev brugt for at vise, hvilket mor/søn forhold de havde. Da moren ikke ville på scenen, kastede sønnen sin sweater på gulvet. Det fik moren til at skynde sig ind på scenen for at samle den op. Disse minimalistiske løsninger støttede op om fortællingen og gjorde dramaet større. ★¹

– Der var ganske meget tekst i *Min modige mor*. Oftest bliver der sagt meget færre ord i dine forestillinger. Kan du komme med nogle eksempler fra disse forestillinger?

Jeg kunne nævne mange, fx fra *Igen*, som er en danseforestilling af Aaben Dans for små børn og deres voksne om livets frydefuldhed. Forestillingens tema er nydelsen ved at gentage en bevægelse for at kunne mestre den. At løfte hovedet, vende sig om på ryggen, gå på alle fire, sætte sig, holde balancen, gå osv. Det kræver mange gentagelser, før små børn mestrer disse bevægelser, der er nødvendige for at nå til de næste trin.

Jeg besluttede at bruge tråden som scenografisk element. Man strikker, syr eller væver med en tråd. Man skaber en fuldendt form - klæde eller strik - ved at gentage et sting eller en maske - én efter én. Gentagelsen er essensen, men også metaforen for at gå igennem livet, skridt efter skridt, fra fødslen til døden. I græsk mytologi finder man de tre skæbnegudinder, de såkaldte Moirer, der spinder og klipper tråden, - symbolet på livet og skæbnen.



Aaben Dans, Igen © Dite Valente

Allerede før forestillingen, bliver tråden introduceret. En danser holder et gult garnnøgle. Han beder sin partner og publikum om at holde tråden, som han ruller ud. Publikum bliver ført ind i spillerummet, mens de holder på tråden. Når garnnøglet er rullet helt ud, kommer en rød kugle til syne. En tekniker trækker den langsomt tværs over det kvadratiske scenegulv, mens den kvindelige danser følger efter. Tråden forsvinder i jorden og dukker op igen i slutningen af forestillingen, ud af den kvindelige dansers navle. Den bliver til et rødt garnnøgle, der bliver til et hjerte, en planet og til sidst bliver garnnøglet rullet ud på gulvet og forandrer sig til en linje, der tegner vejen mod udgangen.

Efter forestillingen fylder de to dansere og teknikeren scenegulvet med mange kugler, lavet af forskellige tråde. Børnene er velkomne til at lege med dem. Nogle dufter, andre er tunge eller lette, bløde, hårde, med lyd i osv. Igennem det enkelte element - en tråd - brugt på forskellige måder, bliver der udtrykt tre fortællingsniveauer: et sensuelt, et narrativt og et symbolsk. ★²

- I Aaben Dans' Reumertnominerede danseforestilling *Tre ben om støtte*, for alle fra 1,5 til 100 år, bruger du genbrugsbrædder og en birkestamme i det meget lille og intime danseområde, som publikum bliver sluset ind i. Kan du fortælle lidt om arbejdet med visuel dramaturgi i den forestilling?

Ja. Publikum kommer ind i spillelokalet samlet. En lysende åben port/dobbeltdør står alene midt i rummet. Døren er symbol på, at man skifter mellem to verdener, to stemninger. Fra den, vi kender til den, som vi skal gå på opdagelse i. Fra den kendte til den ukendte. Det er overgangen til forestillingens verden. En lysende blå verden på et blødt tæppe, der er kradset op i et sribet mønster, ligesom en japansk have.

Så snart publikum træder gennem døren, skal de balancere på en gangbro lavet af genbrugsbrædder, der forgrener sig i forskellige retninger og fører dem til deres plads. Danserne giver en hånd til dem, som føler sig utrygge og har svært ved at holde balancen. Forestillingens tema, der handler om at holde balancen igennem alle livets faser, er nu allerede blevet introduceret.



Aaben Dans, Igen © Catherine Poher

Når publikum har sat sig, flytter danserne gangbroerne for at tegne spillerummets afgrænsning. Inde på dansegulvet er der et lille podium rundt om en birkestamme, der bærer en lysende stang, hvorpå der hænger en stor pære. Man kan tænke på Samuel Becketts *Mens vi venter på Godot*. En stemning af lysende stilhed. Pæren flyttes undervejs, når danserne lyser på hinanden i en aktiv handling.

Efter flere scener, der viser barnets og det unge menneskes brug for støtte til at lære at gå, stå og udfordre sine muligheder, bliver gangbroerne igen flyttet på en meget hektisk måde af to af danserne. Danserne bliver så stressede, at de glemmer at støtte hinanden og handler i øst og vest. Spillearealet skrumper ind til en stjerneagtig form omkring det lille podium, hvor den tredje danser sidder stille og kigger på de andres enorme aktivitet. Hun er ligesom de gamle på bænken, der kigger på samfundets travle puls, som de ikke mere er en del af. Det eneste, der er tilbage, er hendes sidste rejse mod døden. Hun bliver ført og støttet af den anden kvindelige danser, før hun



Aaben Dans, Tre ben © Catherine Poher



skal flyve væk i døden. Mens de balancerer på den stjerneformede gangbro, bygger den mandlige danser en lysende, næsten spirituel, silhuet af et hus, ligesom et barn tegner et hus. Et luftigt hus lavet af en birkestamme, to lysende stænger og en stang fyldt med huller, der lyser som stjerner.

Husets silhuet og den lysende port bagved spiller med hinanden. Nu er "livets port" blevet døren, der fører tilbage til virkeligheden igen. Publikum kommer ud af forestillingen mellem to projektioner. På den ene side af døren tager et lille barn sine usikre første skridt i livet. På den anden side går en gammel dame sin vej med ryggen til og kigger tilbage på os og det lille barn, der mister balancen og rejser sig op igen og igen. Op, Op, Op igen... en visuel fortælling igennem livets faser og vores behov for hinandens støtte. ★³

– Med Hånden på Hjertet var en danseforestilling af Aaben Dans for voksne i mørket. Hvordan kan du kalde en dramaturgi, som er skabt i total mørke, for en visuel dramaturgi?

Mørket er et billede på vores tid, hvor vi forsøger at navigere i et grænseløst rum. Hvor tidligere tiders pejlemærker ikke længere gælder. Hvor lande forsvinder, nationale grænser både nedbrydes og forstærkes, økonomiske og sociale strukturer forskydes, værdier skrider og mennesker flytter sig. Mørket er en scenografi i sig selv. Det er efterhånden næsten umuligt at opleve total mørke. Der er altid et lys et eller andet sted, der afslører rummet, man er i. Selv et lille bitte lys er nok til, at man har noget at holde sig til.

Publikums rejse fra den ekstremt belyste foyer til deres plads i det 'ikke eksisterende', mørklagte spillelokale var altafgørende for oplevelsen af forestillingen. Tilskuerne skulle kunne komme frem uden at være bange for at falde, og de skulle kunne holde på noget, der gav dem retning. Vi byggede et gelænder, som publikum kunne holde på med højre hånd. Efter et par meter i lige linje svingede den brat til højre og skiftede samtidig karakter. Den begyndte at dreje sig og overfladen blev mere og mere ru - for igen at ændre sig efter et par meter til en gren, der svingede sig uregelmæssigt, som en gren kan gøre det. Grenen blev afløst af et reb, der havde det sjældne karakteristiskum, at det blev tyndere og tyndere. Under publikums fødder ændrede gulvet sig til jord. På det tidspunkt, havde man mistet orien-





På den anden side © Laura Stamer



Horisonten © Miklos Szabo

teringen og fornemmelsen af tid og rum. Man vidste ikke, hvor man var. En stemme hviskede venligt og tillidsvækkende: "følg med mig", mens man blev taget i hånden eller under armen og ført til sin plads. Det er tydeligt, at man bliver ekstra opmærksom på lyde, når man er blind. Derfor havde vi allieret os med Mads Emil Nielsen, der komponerede en kraftfuld og stemningsmættet lyd og et musikunivers, der bevægede sig på grund af mange forskellige højttalere, præcist placeret i rummet. Nicolas le Bodic (fransk lysdesigner) havde installeret et meget avanceret, roterende lys, der fik danserne - eller kun deres hænder eller hoveder - til at dukke op af mørket og forsvinde igen. Måske havde de været der, måske ikke? Måske var der en bisonokse i lokalet, måske ikke? Måske en mand, der nynnede. Der var også en kvindestemme, der læste op af en bog, en fortælling om et par, der ikke kunne falde i søvn igen efter, at hun var vågnet med et skrig. Sådan skabte vi en visuel dramaturgi, der udtrykte den fornemmelse af magtesløshed, som kan invadere vores sind, når vi tænker på verdens fremtid og glemmer at alt er i evig bevægelse, og er i gang med at forandre sig. I fem og fyre minutter var hvert publikum alene med sig selv siddende i mørket. Først til allersidste blev jorden belyst og alle publikums fødder blev synlige. En efter en rejste alle sig og dansede sammen ud mod lyset i en tæt kædedans. Hvert element, hvert aktion er meningsbærende.

- Har det også været muligt for dig at skabe en visuel dramaturgi, da du skiftede til den store skala, som er på Det Kongelige Teater?

Det har været en fantastisk gave at få lov at skabe store billeder. Det er også befriende, når jeg ikke skal tage hensyn til, at scenografien skal kunne pakkes ned i en bil, sådan som vilkårene er for de turnerende gruppeteatre. På Det Kongelige Teater er alt det, man drømmer om, muligt. Port Scenen har mange indgange og udgange, selv en dør midt på bagvæggen i andensals højde og en kæmpe dør direkte ud til kajen udenfor. Det er også muligt at gå rundt om publikumsopbygningen. Derudover er der en meget dyb kælder under scenen. Det har været med til at give inspiration til forestillingens form. Der var så mange muligheder for 'coming and going', at de medvirkende i

På den anden side er i evig bevægelse.

Forestillingens tema var livets flygtighed, derfor var det vigtigt, at alle billeder var i evig forandring. De medvirkende bragte de elementer med sig som var nødvendige for at udskifte billederne og tog dem med sig ud, når de gik. Sådan ændrede scenerne sig. ★⁴

Store scene, hvor *Horisonten* spillede, har både et tårn til ophæng af scenografiske elementer og en dyb kælder, der har gjort det muligt at arbejde med mange bagtæpper i bevægelse og skabe et mytisk billede af himmelfald. Derudover kan rummet åbne sig helt ud til bagkanten af teatret og afsløre det, der normalt er skjult for publikum - bagkulisserne fyldt med alt, du kan finde i verden og vinduerne ud til gaden- og lukkes med jerntæppet for kun at efterlade en smal forkant, hvor de medvirkende er helt tæt til publikum. Alle billeder i *Horisonten* var knyttet til tre elementer:

- Brugen af rummets muligheder - åbning og lukning af rummet i højden og dybden
- Håndmalede bagtæpper i bevægelse
- Lysets afgørende maleriske tilstedeværelse

De to rums arkitektoniske muligheder dannede grundlag for den visuelle dramaturgi for begge forestillinger. Man kan læse, i detaljer, om det visuelle dramaturgiske forløb for begge forestillinger i de to Peripeti-artikler, som der er linket til i kapitlet om Det Kongelige Teater. ★^{5 & 6}

Andre beskrivelser i bogen af visuel dramaturgi:

Ta Ti Ting, i kapitlet om Teater Rio Rose. *Den Hellige Nat* og *Mig, Dig, Os*, i interviewet med Rolf Søborg Hansen. *Gros Maux d'Amour* og *Elskende*, interviewet med Philippe Lefebvre. *Du må være en Engel*, *Hans Christian*, i interviewet med Paolo Cardonas og i interviewet med Philippe Lefebvre.

Videoklip af forskellig brug af videoprojektioner:

- ★ *video link* **Frakken** (0:29 min.)
- ★ *video link* **Jeg ved hvor din hus den bor** (9:12 min.)
- ★ *video link* **HANe og HUNd** (1:30 min.)
- ★ *video link* **Den lille pige med svovlstikkerne** (3:28 min.)

Videoklip af skyggearbejde:

- ★ *video link* **Den lille pige med svovlstikkerne** (1:57 min.)

Se også interviewet med Paolo Cardona.

Videoklip af arbejdet med lys:

- ★ *video 1* **Min modige mor** (14:30 min.)
- ★ *video link* **Trådløs** (3:03 min.)

Se også interviewet med Carina Persson.

Videoklip andre:

- ★ *video 2* **Igen** (7:29 min.)
- ★ *video 3* **Tre ben** (3:50 min.)
- ★ *video 4* **På den anden side** (5:46 min.)
- ★ *video 5* **Horisonten 1** (2:52 min.)
- ★ *video 6* **Horisonten 2** (1:46 min.)

At leve livet i poesiens ånd

«Længe har jeg troet, at kunstneren skulle ryste publikum. I dag vil jeg give det, som vores barske verden ikke giver mennesker mere: Øjeblikke af ren kærlighed.»

(Pina Bausch)

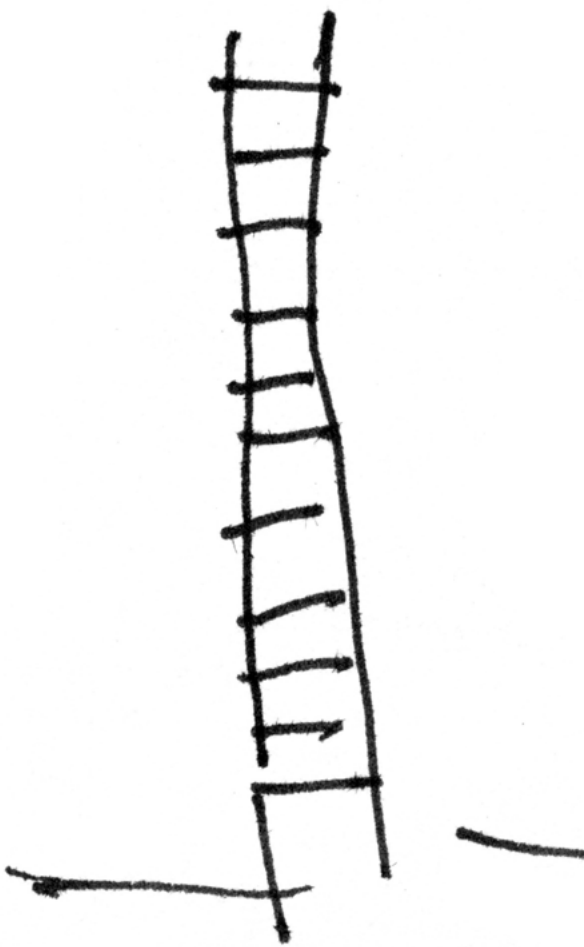
Citatmontage af Catherine Poher

For et par år siden, mødte jeg Gao Xingjian (modtager af Nobelprisen i litteratur 2000) i Paris. Han sagde ifølge mine redigerede noter blandt andet:

Vi er nu i det 21. århundrede, og tiden er inde til, at en anden stemme end den mandlige, rejser sig. Den maskuline stemme har nu haft magt i alt for lang tid. Den er bundet til en måde at opfatte verden på igennem teorier, politiske og økonomiske idealer, effektivitetstankegang, erobringer, herredømme. Igennem historien kan man se, at denne måde at være i verden på har skabt millioner af krige, da der ikke har været nogen tålmodighed til at høre på andre synspunkter. Der er ikke ro til at give sig tid til at skifte synsvinkel, perspektiv og synspunkt. Derfor opstår der så mange "mal-entendu" (man hører dårligt efter), misforståelser og konflikter. Vi er nu nået til den yderste kant, hvor vores jord ikke kan bære mere på grund af den måde, vi laver samfund på. Den økonomiske krise skjuler i virkeligheden en meget dybere krise, som er en idékrise. Vi er stadig fanget i det 20. århundredes ideologier. Vi gentager igen og igen de samme fejl og banker vores hoveder mod en høj og tyk mur. Marxisme og liberalisme er nu kun tomme ord. Virkeligheden passer ikke til disse mentale konstruktioner, der kun skaber tidstypiske bevægelser. I dag kan man ikke gøre noget uden at være en del af et politisk parti. Menneskerettighederne er bundet til politik. Derfor bliver de ofte ikke respekteret.

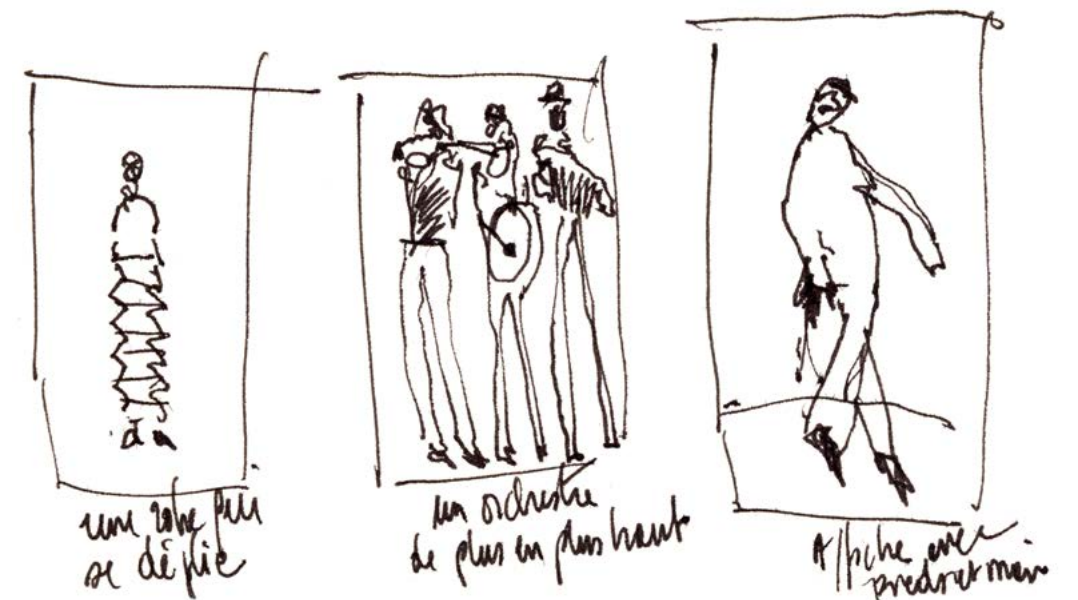


Det politiske sprog er skabt i det 18. århundrede gennem skabelsen af demokratier og partier. I dag er der næsten ikke nogen forskel på partierne. Vores liv er med paragraf efter paragraf blevet underlagt stramme, juridiske regler, der ofte har mistillid som grundlag. Mistillid til de syge, fattige, fremmede, anderledes tænkende. Mens der ikke bliver lovgivet eller straffet mod skattely og selskabstømning. Det er den fulde virkelighedserkendelse, der mangler. Politikerne bliver ved med at love noget, der ikke kan lade sig gøre: reducere af arbejdsløsheden, nødvendigheden af mere vækst, mere forbrug, mens de selv er styret af de store multinationale selskaber og banker. Den kreative debat er død for længe siden, da den nu kun består af en steril, aggressiv samtale uden visioner. De medvirkende holder hver især fast i de meninger, der repræsenterer de institutioner, grupper, partier eller organisationer, de er en del af. De kan ikke forestille sig andre måder at løse samfundets problemer på. Selvom det er blevet tydeligt for enhver, at der er noget fuldstændig galt i den måde verden er styret på. Hvor er den kreative debat og den inspirerende samtale, hvor de involverede snakker om muligheder, løsninger, nye strategier eller forslag til at løse de udfordringer, der opstår?



Fra nu af kan verden kun overleve, hvis den overgiver sig til den feminine stemme. Vi skal kigge på, hvor svært det er at få dækket de mest almindelige behov. Hvor svært det er at leve i fred. Vi skal give os tid til at lytte, kigge og drømme. Vi skal nu tænke igen - ikke forarges. Noget af traditionen er værdifuld – andet kan ikke bruges mere. Der er virkelig behov for filosoffer, digtere, kunstnere til at give form til den nye verden bygget på feminine værdier.

Kunsten kan ikke være et oprør - den er en skabelse. Den mest kraftfulde provokation er ikke en omvæltning eller nedbrydning af det, der er. Tværtimod er det en opfordring til renæssance (fornyelse). Det er ikke mere muligt at overlade ansvaret for at styre samfundet til politikerne. Vi er kommet ind i en ny tidsalder, hvor borgerne selv skaber nye retninger for den nye verden. At være poetisk i sit liv er ikke nødvendigvis at skrive digte. Det er en måde at være levende på. Det er at elske livet, respektere det. Det er at åbne sit hjerte og genopdage virkelighedens dybde. Det kræver mod at slippe de kendte og normale stier og forville sig ind, hvor utopien og drømmene trives.



Som Jón Kalman Stefánsson skriver i *Englenes sorg*:

«Et eller andet sted langt inde i tankens lande, i denne bevidsthed, som gør mennesket ophøjet og djævelsk, skjuler der sig dog stadig et lys som blaffer og nægter at gå ud, nægter at give efter for det tunge mørke og den kvælende død. Dette lys nærer og piner os, det får os til at fortsætte i stedet for at lægge os ned som umælende dyr og vente på det, som måske aldrig kommer. Lyset blaffer, derfor forsætter vi. Bevægelserne er sikkert usikre, tøvende, men målet står klart - at redde verden. Redde dig og os selv med disse fortællinger, disse brudstykker af digte og drømme, der for længst er gået i glemsel. Vi befinder os i en utæt robåd med rådne net og agter at fange stjerner.»

★ [video link](#) [Jeg ved hvor din hus den bor](#) (6:28 min.)



Tak til

...Og på den 8.dag begyndte de at drømme er blevet til på baggrund af opbakning, hjælp og støtte fra rigtig mange mennesker.

Vi vil derfor gerne – af hjertet – sige tusind tak til alle dem, vi har interviewet og herudover takke følgende for hjælp til oversættelser, grammatisk og sproglig korrekturlæsning:

Ditte **Graa Wulff**

Benedikte **Hammershøj Nielsen**

Leif **Jacobsen**

Kathrine **Lund**

Jonas **Poher Rasmussen**

Henrik **Stampe Langballe**

Karen **Vedel**

Samt følgende for via økonomisk støtte at have muliggjort projektet:

Funch Fonden

Statens Kunstfonds arbejdslegat

På Catherine Pohers hjemmeside kan man blandt andet finde hendes CV og udpluk af anmeldelser og artikler.

 web link www.catherinepoher.dk

« **Mada:** Hvad jeg stadigvæk ikke forstår, er denne alt for tavst skrevne historie på min (papir-) hat. Måske er jeg alt for dum til den.

Gud: Mada, kom her.

Mada: Maestro?

Gud: Historien er for stor, riv!

Mada: Hvad mener du med det?

Gud: Historien er for stor, riv!

Mada: Hvordan kunne jeg, så går den i stykker.

Gud: Et lille stykke (Mada river et lille stykke af).

Mada: Jeg har gjort det og nu?

Gud: Det er til dig.

Mada: Nu forstår jeg. Hvorfor har du ikke sagt det i begyndelsen?

(til børnene) Ved I hvad vi gør?

Jeg fordeler historien i mange små historier og hver af os tager et lille stykke med hjem og prøver at forstå lidt af den. »

Slutreplikker fra Paraplyteatret, *Den 8. dag* (1997)

★ [video link](#) **Ta Ti Ting** (6:18 min.)



© Duane Michals

espuløse dukke
vokser sig



© Wim Riemens

individuel.



var der en stor
Huden

god/besser
H
Huden

mines kasse

Appendiks

Ray Nusselein : *Begravelsen fra Min altankasse.*

Ray: Jeg har engang før set sådan en kasse, som var meget større. Den var større end mig. Dengang, da jeg var meget lille. Dengang, da jeg var mindre end jer (*tager handsken på*). Dengang, da jeg var så lille... (*holder sin tommelfinger op*).

Tommelfingeren: Det ligner ikke mig.

Ray: Du skal bare ligne mig, da jeg var lille.

Tommelfingeren: Det ligner ikke mig.

Ray: (*holder tommelfingeren under lyset, ved siden af sig selv*). Nej, det ligner ikke ret meget. Vent lige (*tager brillerne op af lommen, viser dem tommelfingeren*). Hvad med dem?

Tommelfingeren: Ja, så ligner det mig lidt mere (*sætter brillerne på*).

Ray: Ja, nu ligner du mig lidt mere.

Tommelfingeren: Kun lidt?

Ray: Ja, for jeg har ingen negl bag på hovedet.

Tommelfingeren: Og jeg har ingen hår.

Ray: Dengang jeg var så lille, kiggede jeg på en stor, sort kasse.

Tommelfingeren: Men der var noget på. (*korset frem*).

Ray: Ja, der var et kors på kassen.

Tommelfingeren: Af guld!

Ray: Nej, det var bare et almindeligt kors.

Tommelfingeren: Af guld!

Ray: Nej!

Tommelfingeren: Jo, for når man er lille, så tror man, at alle almindelige kors er lavet af guld. Kan du ikke huske det?

Ray: Ja. Og så stod jeg og kiggede på den store sorte kasse med det almindelige kors af guld.

Tommelfingeren: Men ikke alene, hattene var også med.

Ray: Ja, da jeg var lille, var der altid nogle hatte med.

Tommelfingeren: Den brune og den sorte og den grønne og den grå (*leder efter hattene i lommen, lægger dem på stolen*).

Ray: Den brune.

Tommelfingeren: Og den sorte og den grønne og den grå.

Ray: Ja, ja. Og den sorte.

Tommelfingeren: Og den grønne og den grå.

Ray: Først den sorte.

Tommelfingeren: Og den grønne og den grå.

Ray: Du er utålmodig.

Tommelfingeren: Det er fordi jeg er lille.

Ray: Så skal du også have lov til det. Og den grønne.

Tommelfingeren: Og den grå, og den grå.

Ray: Men jeg kan ikke så godt lide den grå hat. Den sidder ikke så godt fast, og så falder den nogen gange ned midt i det hele.

Tommelfingeren: Det er irriterende.

Ray: Ja for så bliver jeg forstyrret.

Tommelfingeren: Men vi vil fortælle historien.

Ray: Har I alle sammen set, at det er mig, der snakker med min mund for min tommelfinger? Godt, så kan jeg fortælle.

Og så stod alle hattene og jeg og kiggede på den store, sorte kasse med korset... af guld. Men jeg vidste ikke hvorfor jeg skulle kigge på en stor, sort kasse med et kors af guld. Og så spurgte jeg alle hattene.

Tommelfingeren: Hvorfor skal vi egentlig stå og kigge på...

Hattene: sssssst

Ray: Sådan var det hver gang. Men så spurgte jeg bare igen.

Tommelfingeren: Hvorfor skal vi egentlig stå og kigge på...

Hattene: sssssst

Ray: Man skal bare blive ved med at spørge, ellers får man aldrig noget at vide.

Tommelfingeren: Hvorfor skal vi egentlig stå og kigge på...

Hattene: sssssst

Ray: Så insisterede jeg bare.

Tommelfingeren: Jeg insisterer!

Hattene: Det er godt, ellers får du ikke noget at vide.

Tommelfingeren: Hvorfor skal vi egentlig stå og kigge på en stor, sort kasse med et kors af guld?

Hattene: Det er din mormor.

Tommelfingeren: Mormor, hun er meget syg. Og vi må ikke snakke højt og larme, for mormor hun er meget syg.

Hattene: Nej!

Tommelfingeren: Jo, mormor er meget syg.

Hattene: Nej, hun er død.

Tommelfingeren: Mormor er død?

Hattene: Ja, og nu skal vi begrave hende i den sorte kasse.

Tommelfingeren: Ligger mormor i den sorte kasse? Må jeg se hende?

Hattene: sssssht

Tommelfingeren: Prøv lige at lukke kassen op.

Hattene: sssssht

Tommelfingeren: Mormor, prøv lige at lukke kassen op, så jeg kan se dig. Mormor? Har du fået din stok med, for ellers kan du ikke gå. Mormor kan du høre mig? Har du fået dit apparat med? Har I husket at putte mormors apparat i kassen?

Hattene: sssssht

Tommelfingeren: Det er vigtigt.

Hattene: sssssht

Ray: Mormors apparat var vigtigt. Kan I ikke huske det, I dumme hatte?

Hattene: Nej!

Ray: Det tænkte jeg nok, I kan kun huske, hvad der er vigtigt for jer.

Hattene: Ja!

Ray: Men mormors apparat var meget vigtigt. Min mormor kunne ikke høre så godt, og derfor havde hun et apparat på maven. Et apparat med to batterier og en mikrofon. Og når man så sagde noget, gik det først i mikrofonen og så i apparatet og så igennem en lang ledning, helt op til hendes ører.

Tommelfingeren: Det var praktisk!

Ray: Nej, det var ikke praktisk for mormor.

Tommelfingeren: Men for mig! For når man er lille kan man godt nå op til maven, men ikke helt op til ørerne (*kassen ned, sang*).

Ray: (*til publikum*) Og så begyndte kassen at gå ned i jorden, i et dybt hul, de havde gravet. Og alle hattene sang på en meget mærkelig måde.

Tommelfingeren: Synger I eller græder I?

Hattene: Ti stille. Vi synger.

Tommelfingeren: Men hvorfor skal I synge, når mormor skal ned i en sort kasse.

Hattene: sssssht

Tommelfingeren: Jamen jeg kan ikke synge så mærkeligt. Mormor, jeg kan ikke synge sådan. Mormor, skal jeg fløjte for dig?

Ray: (*til publikum*) Men jeg kunne slet ikke fløjte. Det var alt for svært. Og så sagde mormor hver gang til mig: Hvis du vil fløjte, så skal du først gøre læberne våde, og så skal du lave din mund, så den ligner en hønseserumpe og så puste lidt. Og så prøvede jeg:

Tommelfingeren: P P P P F F F F F F T T T T T T

Hattene: Ti så stille.

Ray: Og til sidst kom kassen helt ned på bunden af hullet, og alle hattene gik helt hen til kanten af hullet og smed jord på kassen og så gik de hjem.

Tommelfingeren: Mormor, nu prøver jeg igen.

Ray: Og jeg gjorde som mormor havde sagt.

Tommelfingeren: (*fløjter*).

Ray: Og så kunne jeg fløjte!!! Mormor var væk, men fløjten var kommet (*fløjter*). Og så blev jeg større (*fløjter*). Og endnu større (*fløjter*). Og endnu større (*fløjter*). Nej, nej, stop lige din fjollede tommefinger, det er da ikke sådan man bliver stor. Man bliver da ikke kun stor med tommelfingeren. Når man bliver stor, så vokser hænderne og armene og benene og maven og hele kroppen. Til sidst, så er man så stor, når man står på en altan. Nu er jeg voksen, men jeg kan stadigvæk fløjte, for det har min mormor lært mig.

(*flytter lyset*) Nu skal den røde blomst have noget lys. Min mormor ligger heller ikke nede i den kasse, for man kan ikke begrave en mormor i en cigarkasse. Det er hun alt for stor til.

(*går ned fra altanen, samler kassen op, sætter sig*) I en lille cigarkasse kan man kun begrave en lille en. En lille fugl, en mus, men så skal man lægge halen ved siden af, så den ikke kommer i klemme i låget. Men kun når de er døde. Man skal kun begrave dem, når de er døde... eller et pindsvin, når det er kørt over, for så er det helt fladt.

(*folder korset ned igen*) Men jeg skal slet ikke begrave nogen. Jeg skulle vise mine tårer. Jeg må hellere gå op på altanen igen, så vi slipper for Hr. Jakobsens brok.

(*på vej op på altan*) Det er svært at vise sine tårer.



Appendiks

« Min allerbedste dukke, fra **Ligesom dig**, fandt sig ikke længere i at ligge hengemt og dukkede op af inderlommen i morgenkåben. Endelig historien om den franske fugl, en historie, som jeg havde fået af Marius (naboen i familiens sommerhus i syd Frankrig), fortælles, for det hele kom på en måde til at handle om død. Men det sørgelige blev rart at opleve. »

Ray Nusselein

Uddrag af manuskript til *Den franske fugl*.

(Tager handsken op af lommen)

Ray: I Frankrig boede der engang en fugl.

Hr Jakobsen: Det er ikke nogen fugl, det er en handske.

Ray: nej, det er to handsker, der er syet sammen. Jeg kan ikke putte en rigtig levende fugl i min lomme, bare for at fortælle en historie.

Fru Jørgensen: Nej, det er synd.

Hr Jakobsen: Det er fjollet.

Ray: I Frankrig boede der engang en fugl, der sang så smuk, at menneskerne havde lyst til at høre den hele tiden og så lukkede de vinduerne op og sagde:

« Kom så fugl og syng for os ». Men fuglen havde ikke lyst til at synge indeni et hus, den ville kun synge mens den fløj. « Dumme fugl », sagde menneskerne så.

Fru Jørgensen: De kunne da følge efter den.

Ray: Det ville de ikke. De ville sidde i deres sofa og høre fuglen. Og næste gang, da fuglen kom til huset... da listede menneskerne efter den... og fangede den... og puttede den i et bur. Så satte de sig i sofaen og sagde: « syng så fugl ». Men fuglen, den sang ikke. Den blev syg, og mere syg, og endnu mere syg og til sidst, var menneskerne nødt til at lukke den ud af buret, for at den ikke skulle dø. « Dumme fugl » sagde menneskerne. Hvorfor vil den ikke synge i vores hus. Og så fik menneskerne en mærkelig ide.

(tager den lille bur op af lommen)

Ray: De lavede et lille bitte bur.

Hr Jakobsen: Det er alt for lille.

Ray: Jeg sagde jo at det var en mærkelig ide. « Når vi putter fuglen i et bur, så synger den ikke, for den er vant til at flyve. » Og så ventede de på fuglen. Da fuglen kom igen, så listede de efter den.

(rejser sig, følger fuglen)

For de vil finde ud af, hvor fuglen boede. Og da de fandt ud af, hvor fuglen boede... så de reden... og indeni lå der nogen æg og ud af æggene kom der nogen unger. Så tog menneskerne alle ungerne ud af reden og puttede dem ind i buret og tog det med hjem.

(sætter sig igen)

Da de var kommet hjem, satte de sig i sofaen. « I har aldrig været ude og flyve, I skal nok synge når I bliver stor. » Men moren savnede sine unger og fløj ind af vinduet. Den prøvede at lukke buret op... men den kunne ikke.

Hr Jakobsen: Det er det, der er meningen med bure.

Ray: fuglen så at ungerne var sultne. Den fløj hen til en mark for at finde noget at spise... og den passede godt på, for der voksede noget på marken, der var meget giftigt, den tog kun det rigtige. Så fløj den tilbage til huset, ind af vinduet og madede sine unger. Så fløj den hen til marken igen... passede godt på det giftige... og madede ungerne igen. Da det blev aften, ville den varme sine unger, som den plejede. Men den kunne ikke komme ind i buret. Derfor lagde den sig til at sove ovenpå buret.

Fru Jørgensen: NÅÅÅÅH

Ray: Det er sket rigtigt i virkeligheden. Marius har fortalt det. Næste dag fløj den hen til marken igen. Passede godt på det giftige og madede ungerne igen. Da der var gået mange dage, var ungerne blevet så store, at den gamle fugl synes at det var på tide at lære dem at flyve. Den slå sine vinger ud og viste, og viste, og viste. Da det blev aften forstod fugle mor at ungerne aldrig nogensinde ville komme til at flyve og den fløj hen til marken igen. Og denne gang passede den ikke på – med vilje! Den fløj tilbage til buret igen... gav det til ungerne og lige med det samme var alle ungerne døde.

(rejser sig med fuglen, putter den i lommen)

Da fløj den gammel fugl væk, langt, langt væk fra menneskerne, for at lave en ny rede, og nogen nye æg og den håbede at menneskerne aldrig nogensinde ville finde det.

(sætter sig igen, kigger på det lille bur)

Og menneskerne sad derhjemme med det tomme bur og kiggede på hinanden og så sagde de: « Man kan ikke få denne her fugl til at synge i et bur » og så smed de det tomme bur ud.



Klovnearbejdet, Alain Gautrés guldkorn



Teater Patrasket © Dick Backer

Af Catherine Poher

*I en lille bog har jeg samlet de sætninger, som Alain Gautré sagde til de medvirkende på en klovneworkshop på Odsherred Teaterskole i 2007. De klovnefigurer, der blev født i disse to uger fik et liv i Teater Morganas forestilling **Kort Sagt** og i Teater Patraskets forestilling **Trådløs**. Jeg vil gerne dele Alains guldkorn med jer, fordi de inspirerer mig til at huske, hvad der er vigtigt, når man skaber teater.*

At arbejde med klovnefigurer

- “Så snart du har din klovnenæse på, er du klar til at kaste dig ud i hvert eneste øjeblik. I virkeligheden siger du JA. Du forstår ikke, at det drejer sig om liv og død. Det føles som om intet er rigtigt alvorligt - men du kan dø af det.”
- “Vær ikke alt for venlig mod dig selv! Accepter alt, hvad der sker, når du giver slip på hæmningerne! Accepter det særlige i din personlighed.”
- “Husk, at hver gang du laver en improvisation, kan den blive dit mesterværk.”
- “Du skal være aldeles opmærksom på stedets virkelighed.”
- “Uden mod kan du ikke blive en klovn.”
- “Vær ikke bange for at være unik!”

- “Giv dig tid!”
- “Arbejd med rummet – arbejd med bevægelse!”
- “Husk at opretholde de underlige gestikulationer, som din klovn har lavet. De er hans sprog.”
- “Find de bevægelser, der udtrykker dine følelser på en poetisk måde. Vær din egen koreograf og led efter gode positioner for kroppen i rummet.”
- “Det er muligt at ‘skrive’ med kroppen! En bevægelse medfører endnu én og endnu én...”
- “Når du overdriver en situation eller spiller for stort, ja, så er det ikke slemt, hvis det afspejler din sjæl som klovn. Så bliver det et udtryk for poesien i din figur.”



Jacques Templeraud © René Sauloup

- “Find ord! Vær bevidst om, hvordan det føles at skabe nye ord!”
- “Hver en genstand, du vælger at have med dig på scenen, får en lige så stærk tilstedeværelse som en medspiller.”
- “Godt at gøre det meget simple meget vanskeligt med enkle midler!”
- “Alt må være konkret for at vise klovnsens ekstreme fantasi!”
- “Lyt til kroppen og reager, som kroppen fortæller dig det! Det er følelsesmæssigt og ikke psykologisk arbejde, der udspringer af dine tanker.”

- “Accepter tomheden! Den er lige så vigtig som fyldigheden! Den giver dig muligheden for at tage et følelsesmæssigt afsæt!”
- “Det er fordi, klovnen har modstand mod de følelser, han føler, at historien bliver fortalt. Kroppen kæmper mod følelsernes magt, og de ender ofte med at eksplodere. Følelserne og historiens rytme er forbundet.”
- “Husk at du altid kan træde ud af fokus og reagere, finde modet og komme tilbage til stedet, hvor handlingen foregår. Når følelsen er for stærk, kan du åbne et rum uden for fokus. Det giver dig tid til at overveje en passende reaktion.”
- “At have pointer i selve afsættet er vigtigt for at give liv til følelser!”
- “Find fornøjelsen, find din egen fantasi. Det er interessant at være torskedum!”
- “Giv din klovnefigur det store held at skabe fiaskoer!”
- “Jo mere naiv klovnen er, jo mere kan han ’bøje’ hvert øjeblik!”
- “Prøv ikke på at foregive, at noget er morsomt!”
- “Når handlingen reelt fungerer, behøver du bare at reagere!”
- “Du skal altid bestræbe dig på at opdage din aktuelle plads. Opdag sympatierne og antipatierne.”
- “Detaljerne er de egentlige døre, som hjælper dig fremad!”
- “Enhver klovn har skabt sig sin egen ramme – en ramme med mange detaljer. Find detaljerne på vejen mod målet og gennem alle forhindringerne!”
- ”Præcisionens voldsomhed.”
- “Linjen fra A til B er ikke en lige linje. Du trykker på speederen for at angive farten og retningen – og du bruger bremserne til at fortælle den egentlige historie.”
- “Når noget virker til at blokere, kan det være begyndelsen til en dør, der åbner sig!”
- “Du skal altid beskytte og være meget egoistisk i forhold til din klovnefigur. Så du skal gøre det bedste for ham. Prøv ikke at redde de andre.”
- “Glem ikke, at selv om din medspiller ikke giver dig tid eller plads til at reagere eller spille, så kan du altid optræde parallelt og ved siden af ham eller hende.”



- “Det kan være en hjælp for klovnen, at han taler til sig selv parallelt med det, der sker omkring ham. Tal til publikum, til dig selv og til en medspiller.”
- “En forhindring kan også være ganske lille! At indånde for kraftigt, før man taler, kan være en hindring. Målet og forhindringen er altid forbundet til hinanden.”
- “Gør umulighederne til dit åndedræt.”
- “Klovnen er altid fortabt! Skuespilleren skal være kvik for at finde en løsning og give sin klovn alle de besværligheder, han behøver.”

- “Regn med din fiasko på forhånd!”
- “Opsøg konflikten! Du skal være som et dyr!”
- “Jo mere konflikt, jo mere udbytte!”
- “Medspilleren skal have det sjovt; klovnen skal have tragediens karakter – og tekstforfatteren skal holde godt fast i tømmerne!”
- “Jo mindre han forsvarer sig, jo mindre han prøver at spille en karakter, og jo mere han tillader sig at blive overrasket over sin egen svaghed, jo stærkere vil hans klovnefigur fremtræde!”
- “Du skal være bevidst om, hvilken mytologi din klovn hører til.”
- “Forfatteren må respektere sin klovns metafysiske tragedie for at kunne hjælpe ham med at nå ned til bunden af hans tragedie. Der kan man finde klovnenes poetiske tragedie!”
- “Skab en situation! Forsøg ikke at vise den med ord, men vis den i handling!”
- “Der er altid en intention, før der kommer handling!”
- “At være forbløffet – dét er det vigtigste!”
- “Klovnen skal afstå fra at løse problematiske situationer på en realistisk måde!”
- “Cirkulære tekster er gode for klovne. En lille serie af handlinger, der vender tilbage igen og igen – med små variationer!”
- “Husk:
 1. Se
 2. Afsættet (Den følelsesmæssige reaktion. Hvad gør en bestemt tildragelse med mig?)
 3. Reaktion. Komikken baserer sig på nummer 3.”

Klovnen og publikum

- “Klovnen ser på sig selv, på partneren og på publikum. Derefter handler han.”
- “Klovnen må vise sit mål for publikum, så de får mulighed for at være mere intelligente end ham. For eksempel: hvis han er bange for at vise sine lår, skal han først kigge på sine lår, så publikum forstår, hvad han slås med. Vi er ligeglade med årsagen, men meget interesseret i, hvordan han løser sit problem.”
- “Hvis problemet er slipset, så må hele historien fortælles gennem det slips!”



Gros Maux d'Amour © René Sauloup

- “Videregiv dine reaktioner til publikum! Det giver ny energi til den videre handling!”
- “Se på publikum efter hver aktion! Giv dem, hvad du lige har gjort og modtag deres reaktion til gengæld. Det skaber den pause, som former følelsesmæssig tid.”
- “Klovnens formål er at gøre publikum gladere end klovnen selv!”
- “Du skal være ydmyg i forhold til publikum – stjelen, verden. Det er ikke din klovn, der er vigtig. Det er den historie, han fortæller.”
- “Det er altid godt, hvis publikum ved noget, som klovnen ikke ved!”
- “Publikum skal ikke lede efter forklaringen på klovnenes optræden. Alt skal være så klart, at publikum nemt følger dig i alt, hvad du foretager dig.”
- “Vær opmærksom på, at en klovn behøver stilhed. Vær stille - og pludselig kan publikum se din silhuet.”
- “Klovnen er en person, der mislykkes og dermed får han publikum til at føle sig overlegen.”
- “Du kan ikke være en klovn for et publikum. Du spiller med et publikum.”
- “Hvis han skubber til loven, er det for at få øje på eller hjælpe publikum med at få øje på det, man prøver at skjule.”

Klovnens filosofi

- “Klovnene dukker op af mørket.”
- “De første ord sender et ekko i stilheden!”
- “Poesien er altid meget konkret. Fantasi kommer fra enkle og konkrete handlinger.”
- “Klovnen kender kun sig selv. Alt andet og alle andre er for ham fremmed.”
- “Klovnen er den primitive i det civiliserede samfund.”
- “Det er så skørt, at det behøver at blive endnu mere skørt!”
- “Tragedie ja! Drama nej!”
- “For klovnen er det negative altid positivt.”
- “Åbenlys dumhed! Fornøjelsen ved dumheden!”
- “Jo mere latterlige vi kan være, jo mere empati kan vi vise menneskeheden.”
- “Klovnen behøver ikke nogen konflikt, idet han er i en permanent konflikttilstand med sig selv.”

- “Hver gang en klovn kommer på scenen, er det en fødsel. Når han går ud, er det altid en eksplosiv død.”
- “At være klovn er at flygte fra alle roller - undtagen sin egen.”
- “Han gør altid det umulige.”
- “Han giver de forkerte, væsentlige svar til de væsentlige spørgsmål.”
- “Klovnen bringer fest og kaos med sig.”
- “Klovnen er en forbigående i det store univers. Livet er kort, og du dør af det.”
- “Opdagelsen af hvordan personlig svaghed kan transformeres til dramatisk styrke.”
- “Hjertet kompenserer for fiaskoen.”
- “To klovne – duo eller duel?”
- “Når to klovne mødes, er det to ensomheder, der mødes.”
- “Prøv lige at bede en klovn om at blive bagved en lukket dør eller på den ene side af et spejl!”
- “En klovn, der gerne vil forlade stedet, må blive.”
- “Magten skal være latterlig for at kunne blive brugt af en klovn.”
- “Du må bestræbe dig på at undslippe civilisationen!”
- “Klovnen i dag kunne være en politisk figur - som modreaktion til idealet om succes.”
- “Klovnen er her for at vise menneskelighedens mirakler.”

★ [video link](#) **Workshop klovn - Alain Gautré** (15:19 min.)

★ [video link](#) **Trådløs** (4:10 min.)



TeaterMorgana © Jonas PoherRasmussen

★ [video link](#) **Margit Szlavik & Kaj Pedersen (Teater Morgana)** (2 min.)



Appendiks

På jagt efter underet

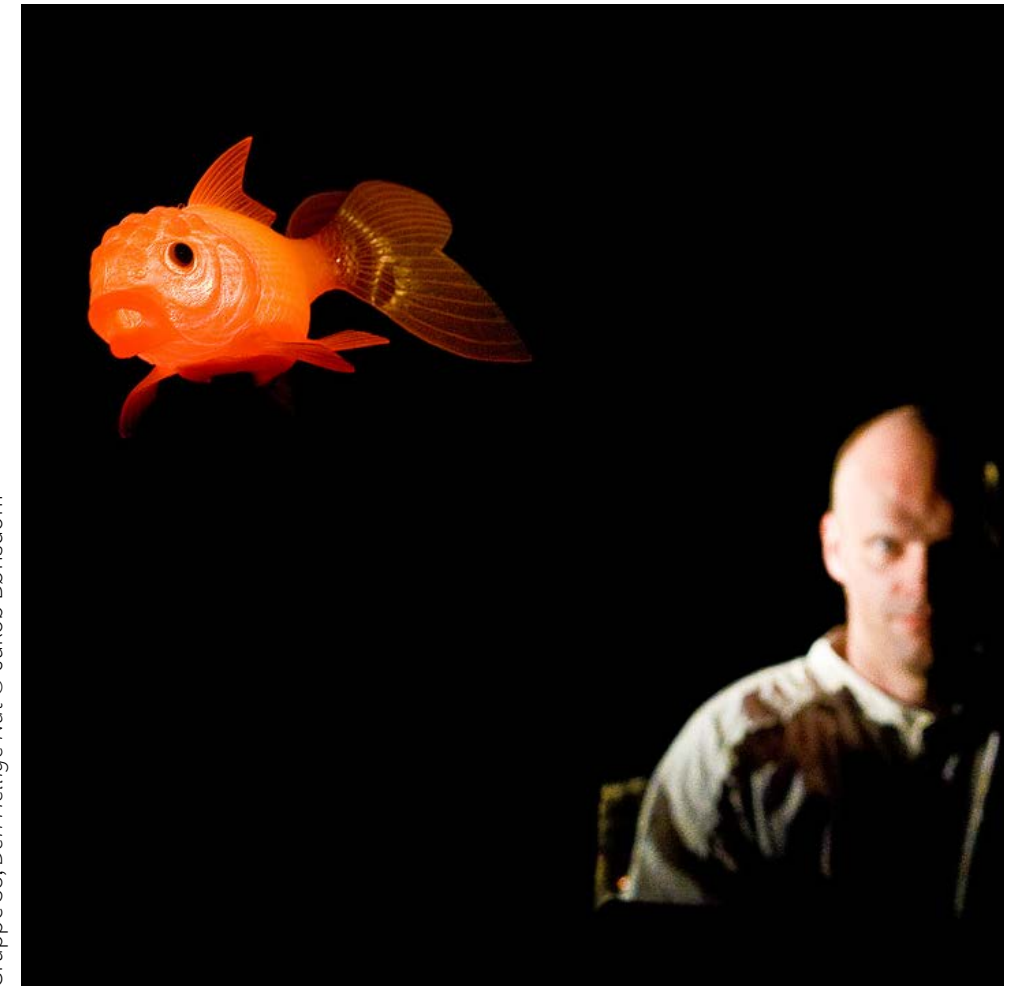
Af Catherine Poher (artiklen er en bearbejdning af en tidligere skrevet tekst bragt i Teateravisen).

Parallelt med mit arbejde med forestillinger for voksne var jeg optaget af spørgsmålet om særlige teaterforestillinger for børn. En opdeling, det blev mit mål at få ophævet. Til gengæld var det nødvendigt at finde et teatralisk sprog, der var tidløst. Jeg ønskede at skabe forestillinger, der henvendte sig til den del i os, hvor vi hverken er børn eller voksne, men blot levende væsener. Denne indfaldsvinkel er ikke blot et kunstnerisk spørgsmål. Det er også en politisk holdning, fordi den forholder sig til de sociale strukturer, vi er blevet vænnet til, og som der i dag ikke sættes spørgsmålstejn ved.

MARGINALISERING AF BØRNENE

Hvis jeg spørger: "Hvad er det vigtigste for dig?", vil de fleste uden tøven svare: "Mine børn!". Der er ingen tvivl om, at forældre vil det bedste for deres børn. Men hvad er "det bedste?"

Børn er siden 1600-tallet blevet afskåret fra de voksnes verden lidt efter lidt. Takket være den nye velstand, som blev skabt af den industrielle revolution i slutningen af 1800-tallet, fik flere og flere mennesker en bedre levestandard. I stedet for at blive sendt på arbejde, blev børnene nu sendt i skole. Fra at være en fuldstændig integreret del af familien på godt og ondt, fik børnene nye privilegier. Det blev nødvendigt, at alle lærte at læse og skrive. Samfundet havde brug for borgere, der kunne skabe nye teknologier og opfindelser for fremtidens fortsatte udvikling, og der blev brugt mange kræfter på børnenes sundhed og uddannelse.



Gruppe 38, Den Hellige Nat © Jakob Bønsdorff

Og efter en lang dag i skolen, havde børn "fritid", hvor de kunne lege. "Barndommen" blev skabt. Vi har i dag på hver side af den voksne og effektive arbejders verden to marginaliserede faser i livet: På den ene side barndom, en periode for oplæringen, og på den anden side alderdommen, en periode hvor man venter på døden.

Børnene, som man før i tiden betragtede som små voksne, betragtes i dag som en gruppe adskilt fra de voksnes verden, som kun åbner sig for dem den dag, de kan påtage sig et lønnet arbejde. En avanceret og teoretisk uddannelse, hvor børnene deles op i aldersgrupper,



© Catherine Poher

har erstattet tidlige tiders dannelse og læring. Børnene forberedes i dag til at blive konkurrencedygtige og disciplinerede lønarbejdere. Børnene i dag drømmer om at blive voksne så hurtigt som muligt, selvom de er økonomisk, følelsesmæssigt og psykisk afhængige af forældrene over en stadig længere periode af deres liv.

I dag kan vi alle være enige om de basale behov, børn har: En kærlig familie, et godt hjem, sund mad, uddannelse og en rimelig opdragelse. Men samfundsudviklingen er betinget af en økonomisk vækst, som slipper en ustyrlig forbrugspolitik løs. Myten om barndommen blomstrer og har antaget enorme dimensioner. Der er skabt specifikke industrier, der tager sig af produktionen af legetøj, mad, sodavand og bolsjer for børn. For ikke at tale om industrier for udgivelse af børnefilm, -teater, -fjernsyn og -musik. Specialister i markedsanalyser studerer børnenes psykologi for at udvikle produkter, der passer til deres aldersgruppe. Børnene er nemme ofre for reklamer og udgør en enorm, potentiel købekraft. Man har forsket i, hvad der sælger bedst, og på grundlag af resultaterne skabt en "børnenes smag". Altid med stærke farver, helst med glad musik, dippedutter og "merchandise", som man kan samle på. Simple underholdende historier. For at kunne sælges til alle, skal historierne helst være uden kontroversielle udfordringer, som kunne risikere at fornærme de voksne.

Der opstår en deling af børnene i flere og flere lag, fra 0 til 3, fra 3-6, fra 6-10 osv., som – selvom den i en vis forstand kan være begrundet i børnenes udvikling – også har gjort det muligt at fabrikere flere og flere produkter.

Det er en velsignelse for den økonomiske fremgang, men er det en udvikling, som giver højere kvalitet i børnenes kulturelle oplevelser? Og er det en udvikling, som får dem til at føle, at de hører til i det samfund, de voksne har skabt? Er det det bedste for børnene, at de mere og mere bliver fjernet fra fælles oplevelser med deres voksne eller med andre børn i alle aldre? Er det det bedste for børnene ikke længere at være en del af de voksnes liv, men fanget i en kunstig verden, pålagt dem af samfundets markeds-mekanismer? Det synes jeg ikke. Det er en fattigdom, forklædt som overskud. Og hvad med de voksne? Sikke en ensomhed, hvis der er længe imellem, at de kan

dele øjeblikke af sjælelig intimitet med deres børn.

BARNDOMMENS MYTE

Børnene skal være den levende inkarnation af lykken. Surmulende og forvirrede børn passer ikke til myten og bliver samlet i en problemgruppe. Det er blevet forældrenes opgave at give deres børn en barndom, som giver lykkelige minder (børnefødselsdage, leg og underholdning). Forældrene selv har behov for barndommens myte. I et samfund, hvor størstedelen af individerne ikke har mulighed for at leve et berigende liv, er det vanskeligt at fjerne illusioner, som postulerer, at vi alle har haft en lykkelig periode af vores liv, hvor vi var fri for pligter og bekymringer. Alle voksne ønsker at se på barndommen som realiseringen af den drøm, de har indeni. Man lærer børnene at ligne små uskyldige engle, man beskytter dem og taler ikke om alvorlige ting, når de er til stede (de er for små til at forstå). Man gør alt, hvad man kan for, at de ikke skal kede sig, ikke skal deltage i den trivielle dagligdag, ikke påtage sig ansvar for familien eller bruge fysiske eller intellektuelle kræfter på opgaver, der udfordrer dem – med det resultat, at de f.eks. ingen erfaringer får med kunst.

Jeg har tilladt mig i det ovenstående, hurtigt og ikke særlig nuanceret, at resumere denne transformation i vores verden, for at kunne tage stilling til det, vi har mistet, og hvad vi burde passe på ikke at miste. Menneskelig dannelse kan forklares ud fra en menneskeopfattelse. Men hvilken menneskelighed snakker vi om? Mange kloge folk har sagt, at menneskeheden har mistet sig selv, at alt skal bygges op på ny, og at det er nødvendigt at protestere mod en menneskelighed, der, med ønsket om overlevelse, har viet sit liv til produktion af forbrugsgoder. Man skal ikke fornægte arbejdets nødvendighed, men man må dertil lægge kunstens varige gyldighed eller betydning. Kunsten bidrager til diskussionen om vores menneskelighed og får os til at reagere, gendigte, genskabe og modnes. At modnes vil sige at udvikle sig selv ved en bevidsthedsudvidelse, en indre proces i modsætning til læring, som består i at separere sig fra det indre. Modning/dannelse er at forholde sig kritisk til det lærte. Det er afgørende i dag at insistere på komplementaritet mellem



© Catherine Poher

undervisning og dannelse, især når det drejer sig om små børn. En dannelse for børn kunne f.eks. være at åbne børnenes verden for moderne, klassisk, jazz- og verdensmusik eller at læse og skrive digte, male og iagttage malerier af store kunstnere, danse, gå i teatret eller gå på opdagelse i naturen. Lade kunstværkerne ændre vores visioner af verden, åbne vores sanser, udvikle vores kritiske sans, væve forbindelserne til vores verden. De voksne bør kunne dele glæden ved oplevelsen af et kunstværk med deres børn og skabe en helt anden dialog med børnene end blot at videregive lærdom eller viden. En poetisk og forunderlig dialog. Men mere og mere har de voksne ikke tid til at undre sig, da de er fanget i en arbejdets cyklus, som medfører, at de overlader deres børn til underholdning eller distraktion. De voksne har måske glemt, hvad de savner, dybt inde i dem selv.

HVAD ER KUNST ?

Et kunstværk vækker i mig en længsel efter at være et andet sted eller efter noget andet, eller det vækker blot en stræben. Jeg bliver mindet om, at mit liv ikke bare er min hverdag. Den del af mig, der kommer i kontakt med et kunstværk er forbundet med barnet i mig. Barnet i mig har ikke rigtig plads i mit liv som voksen, men det vågner op i perioder, hvor jeg er kreativ eller i et intimt forhold eller i kontakt med et kunstværk. Når barnet i mig overtager magten, stopper det uafbrudte flow af tanker, der strømmer igennem min bevidsthed og mine kropslige sanser aktiveres. Jeg mærker derved verden med en voldsom klarhed, som dengang jeg opdagede verden som barn og oplevede de første chok. Den første gang jeg så havet, - smagte chokolade, - duftede til en rose... Kunstoplevelsen er for mig intensiteten i den rene søgen, vi kender fra de første oplevelser af verden.

At være konfronteret med kunst bringer mig tilbage til mig selv. Jeg kan i dette korte uforudsigelige øjeblik være udødelig, barn, voksen og gammel på en gang. Tiden har ingen indflydelse mere og kunstværket giver mig en oplevelse af evigheden og giver adgang til en åbning i mig, hvor de eksistentielle spørgsmål trænger sig på. Denne følelse varer ikke mere end nogle sekunder. Så forsvinder den, og

tiden går i gang igen og jeg ligeledes.

De fleste kunstnere forsøger, uden grænser og i alle slags former, at kanalisere denne energi ind i deres kunstværker. Ethvert individ har sit sprog og alle disse forskellige sprog forsøger at konkretisere livets mysterium for at give os øjeblikke af metafysisk klarsyn.

En sådan kunstnerisk oplevelse giver os mulighed for at forsones os med verden, at være en del af den i stedet for at observere, overvinde eller kontrollere den. Ved at vække barnet i os, læger kunsten vores sår og skuffelser. Den giver os lyst til at leve.

DE KULTURELLE OG POLITISKE STRUKTURERS MODSTAND

I mange år har jeg naivt troet på, at det var indlysende, at muren imellem generationerne, der findes på alle områder i vores samfundskonstruktion, kunne nedbrydes i kunstens verden.

Nu ved jeg, at det er en næsten umulig tanke! Det er så provokerende og farligt, at det endda ikke er muligt at skabe debat. Jeg troede, at mit samarbejde med Det Kongelige Teater, med forestillingen *På den anden side*, endelig ville åbne døren til medierne. Jeg troede, at det ville blive introduceret, beskrevet, analyseret, hvad det betyder, at flere generationer deler en kunstnerisk oplevelse. Hverken TV eller radio viste interesse, aviserne (undtagen Berlingske Tidende) takkede nej til interviews eller foramtaler, og anmelderne (på nær Børsens og Politikens anmelder) holdt fast i deres fordomme og så forestillingen med børne- eller familieteateranmelderens øjne. Derfra kunne de ikke åbne sig til alle de forskellige lag, som forestillingen rummede, og ville i stedet gerne fjerne alt, der ikke var barnligt og reducere forestillingen til en sikker, hyggelig oplevelse! I modsætning hertil glædede jeg mig over den klukken, hvisken og stilhed, der spredte sig blandt publikum. Det der rørte mig, var alle de tilbagemeldinger fra mennesker i alle aldre, der beskrev hvor rørte og glade, de blev på én gang. Det der glædede mig var at se, hvor meget de medvirkende elskede, hvad de havde imellem hænderne, og hvordan de passede på det materiale. Det der glædede mig var at se Det Kongelige Teaters ledelses stolthed over at kunne præsentere sådan en forestilling



© Catherine Poher

i deres regi.

Hvorfor er kulturformidlerne ikke nysgerrige nok efter at undersøge det generations-nedbrydende teater og formidle det videre til deres læsere? Jeg er efterhånden tilbøjelig til at tro, at det er fordi, det forudsætter så dyb en ændring i vores samfundsbevidsthed, at det er bedre ikke at beskæftige sig med det.

Hvad vil der ske, hvis man tog børnene meget mere alvorligt, end vi gør i dag? Hele uddannelsessystemet skulle i så fald revideres. Hvad ville der ske, hvis de voksne stadig var i kontakt med deres indre stemme og det legende barn i sig selv? De ville have svært ved at underordne sig stupide samfundsstrukturer. Borgene ville være meget selvstændigt tænkende, og de ville ikke finde sig i politiske og økonomiske manipulationer.

Kunsten skulle hjælpe borgerne med at holde sig vågne og levende for at tage vare på de mest essentielle humanistiske værdier og for at minde os om det fantastiske mirakel, det er at være levende.

Desværre er der mere og mere plads til underholdning i ordets præcise betydning: at "holde under", gøre os til passive, uengagerede, uansvarlige mennesker, der helst vil glemme, hvor besværligt det er at leve.

BØRNENE KAN MERE END DE VOKSNE TROR

Den mest almindelige reaktion, vi oplever fra en voksenpublikum, er: "Sikke en fantastisk oplevelse, men det er desværre ikke for børn". De har den reaktion, fordi de ikke kan befri sig fra deres fordomme om, at det, der er for børn, selvfølgelig skal være barnligt.

For mere end 20 år siden instruerede jeg en forestilling for alle fra tre år og opefter, inspireret af Haikudigtene, hvor 53 digte blev oversat til et visuelt og kropslig udtryk. Det var rørende at spille forestillingen for de helt små. De var så tæt på poesens sprog, at de ofte sagde, hvad der skulle ske, lige før det skete. De jubede, mens de oplevede en kompleks, abstrakt og dybt filosofisk forestilling. Børn oplever igennem deres hud, mens de voksnes oplevelse ofte skal igennem deres forståelsesapparat, hvilket tit er en stor forhindring. Men



Gruppe 38, Den Hellige Nat © Jakob Bønsdorff

miraklet er, at børnene og de voksne påvirker hinanden, hvis de er fælles om oplevelsen. Børnene er opmærksomme og nysgerrige over for noget, de ikke har en chance for at forstå, da det kræver en meget større livserfaring, end de besidder, og de voksne genopdager deres umiddelbare kropslige intelligens: Sansernes intelligens. Når de to intelligenser befrugter hinanden, sker der et mirakel, hjerterne åbner sig, og der flyder en meget speciel energi i rummet. En energi med samme kvalitet, som den der er imellem elskende. Men her er det mere universelt, en kærlighed til selve Livet. Det kan lyde rørstrømsk eller sentimentalt. Det er det ikke.

Siden min oplevelse i Sydindien for 37 år siden, har jeg været fuldstændig dedikeret til at udvikle dette sceniske sprog.



Appendiks

Barnet i én selv

«Børneteater er som voksenteater bare meget bedre.»

(Stanislavski, 1907)

«Jeg er forundret som på tilværelsens første dag. Jeg forundres, og jeg spekulerer på, hvad alt betyder. Det er det grundlæggende spørgsmål, som man glemmer i takt med at man vokser op. Man fortaber sig i det særlige, i sin egen specialitet og svigter dermed den altomfattende barnlige vision, der giver plads til betagelse.»

(Ionesco, interview af Béatrice Rodaro, 1986)

af Catherine Poher

*Nedenstående er mine refleksioner over, hvorfor man kan lave scenekunst for babyer. De er inspireret af mine egne erfaringer, af bogen **Les bébés vont au théâtre** af Patrick Ben Soussan og Pascale Mignon, Collection 1002 BB, Édition Érès, 2006, samt uddrag af min artikel i *Børneteateravisen* nr. 145. maj 2008*

Takket være psykoanalytikere som Winnicot, Brazeltoni og Françoise Dolto er babyer blevet anerkendt som mennesker og ikke kun som kroppe. Fordi babyer ikke har et sprog, er deres "viden" forbundet med perception og sensibilitet. Så snart de kan tale, begynder de at prioritere og at forstå verden gennem tænkning. Babyer tænker ikke, de integrerer lyde, stemmer, farver, strukturer, musik, rytmer, frygt og kærlighed. Den måde, hvorpå de oplever, er meget stærkere end de voksnes analytiske vision. Fordi de ikke adskiller ting og oplever alt på én gang, får de straks den indre essens af komplicerede strukturer. Der er ingen forskel på essens og form. Det er faktisk den sindstilstand, som kunstnere skal være i, for at kunne skabe. Det er en, på samme tid ikke-fokuseret og ekstremt fokuseret drømmeagtig, meget intens tilstand af væren. Derfor kan arbejdet med at spille

© Catherine Poher



for babyer være baseret på meget dybe arketypesymboler, hvor det vigtigste element er udtryk for kreativ kraft i livsenergien gennem bevægelser, rytme, lys og farver.

Hvordan kan man forestille sig en primitiv form for bevidsthedstilstand? Hvordan anvende visuelle effekter, bevægelser, poetiske strukturer og musikalske universer?

Teater er et levende møde mellem de optrædende og publikum, og er som sådan en god introduktion til at opleve andre former for kunst, der er mere ensomme. Som at kigge på et billede eller lytte til musik eller læse en bog. I de ensomme møder opdager man sit dybe selv gennem en anden. Man føler sig anerkendt. I teatret deler du oplevelsen med de andre - både med skuespillerne og de andre blandt publikum - og deres måde at se på verden. Det er ikke nødvendigt at fortolke en mening. Det vigtige er at være åben, lytte, se og blive involveret uden at forsøge at vide hvorfor.

Vi må forstå, at alt hvad babyer og småbørn oplever, er en del af dem selv. Det spejler, hvad der vibrerer i dem. De er også spejl for, hvad de ser på. En frem- og tilbagebevægelse mellem scenen og dem. Derfor er vi som teaterskabere nødt til at forstå, hvad der er essensen, den



© Dite Valente

oprindelige energi i det liv, som er i os selv. "Kilden" til vores egen livsenergi. Det er på dette niveau af bevidsthed og sensibilitet, at vi skaber. Det er på et langt dybere niveau end vores bevidste vision om verden. Det er på det niveau, man opdager en poetisk verden, der åbner sindet for andre muligheder, end hvad vi tror, verden rummer.

SPÆDBARNETS ABSTRAKTIONER

I sin bog, "Spædbarnets interpersonelle verden", skriver Daniel Stern, at spædbarnet oplever verden omkring sig, som de voksne oplever abstrakt dans og musik. En baby opsuger farver og former. Den er opmærksom på mange abstrakte kvaliteter: Form, antal, intensitetsniveauer, krumning, symmetri, kompleksitet og konfigurationer. Spædbarnet lægger mærke til synkronisering imellem egne bevægelser og andres bevægelser. Spædbarnets udviklingsopgave er at danne brede og tætte samhørighedsbånd til andre væsner. Barnet oplever, hvor righoldig dagliglivets verden er. Mange hændelser sker samtidigt. En polyfoni i fuldkommen harmoni. Og barnet lægger mærke til regelmæssigheder i hændelsesforløb og fryder sig over gentagelser, som blander det genkendelige med nye elementer. På den måde udvider barnets horisont sig lidt efter lidt.

Daniel Stern skriver: « Det intersubjektive relateringsdomæne ligger udenfor bevidstheden og kan ikke verbaliseres. Det er omstændigheder som kontemplative tilstande, visse emotionelle tilstande og perception af bestemte kunstværker, som er beregnet til at vække oplevelser, der modsætter sig verbal kategorisering. »

Det allerførste møde med teatret er en intim oplevelse. De små børn lærer os at forpligte os til at dele de vigtigste følelser: Kærlighed, lyster/begær, frygt og lidelse. Kunstnerens arbejde er et enormt arbejde med sig selv for at kunne dele noget væsentligt med et andet menneske. Det skal vise respekt for børnene, deres evne til at forstå verden og relatere sig til andre. Vi skal være forsigtige med ikke at snyde, manipulere og forføre dem. Også gennem teateroplevelser kan de små børn lære at blive mennesker. De står foran en meget intens og koncentreret kommunikation med andre ansigter, øjne og



© Catherine Poher



stemmer, der spejler dem, som genkender dem som hele mennesker og ser deres personlig klang, farve og dybde. Mens de spejler sig i det de ser, skaber babyerne forestillingen sammen med danserne/skuespillerne.

At beskæftige sig med scenekunst, som også er for små børn, er at vælge at være enkel, nøgtern, blottet, nærværende og let som en punkteret linje. Og samtidig kompleks og varieret. Det er vigtigt ikke at fylde tiden og rummet til bristepunktet. Ligesom de voksne vil børnene gerne sammen med os dele alt om kærligheden, ensomheden, dagen og natten. Solen og stjernerne, skyggerne, frygten og månen. Skønheden og vinden. Temaer som digte behandler.

Montaigne, en fransk filosof fra 1700-tallet, har sagt: « At uddanne er ikke at fylde tomme vaser, det er at tænde ild. » Her betyder det, at vi med teatret hjælper publikum til at leve et stærkt liv, at være ærlige overfor sig selv. De små tænker gennem deres handlinger og eksperimenter med verden. De tænker gennem deres bevægelser, deres kroppe. Det er meget vigtigt, at skuespillerne bruger deres kroppe, bevægelser. Når vi arbejder for større børn eller voksne, kan vi tilføje elementer, der kræver analyse, kulturel, historisk og filosofisk viden. Børnene er de mest levende tilskuere. De ser på alt med stor interesse for at forstå verden, de andre og sig selv. For at være åben og nysgerrig skal barnet føle sig sikker. Det betyder, at barnet har brug for, at forældrene eller pædagogerne er opmærksomme og beskæftiger sig med dets erfaringer. Og at barnet bliver introduceret til et nyt sted og for det faktum, at noget nyt kommer til at ske.



© Dite Valente

Barnet har brug for at vide, hvor det er, hvem, der tager sig af det og med hvem, det skal åbne sig for at forestille sig, hvad det ikke før har set. Det meget lille barn er meget nysgerrigt, men det er afhængig af andre. Så det elsker overraskelser, der kan deles med andre. Hvis barnet bliver ledsaget af sine voksne, vil det gå ind i opdagelsen af verden uden frygt. Barnet er som en bi, der suger essensen af forestillingen, smager på den og forvandler sin erfaring til en forståelse af, at verden bliver rigere og rigere gennem mangfoldighed.

At ledsage små børn i teatret er at risikere at møde det uforudsigelige: Ikke at vide hvad man skal gøre – eller at blive overrasket over børnenes reaktioner. Det er som at være en voksen, som ikke har planlagt alt eller som vil kontrollere situationen, men i stedet er nærværende og oplevende.

Døren åbner sig, og vi træder ind i et nyt rum. I rummet er der stillet ting og sager op. Det er måske ret mørkt derinde. Måske bliver der spillet musik. Idet vi træder ind i rummet, arbejder vores sanser, intuition og tanker på højtryk med at fortælle os, om vi har lyst til at blive eller gå! Babyer ligger i vores arme og registrerer det, jeg lige har beskrevet, direkte igennem os. Forestillingen er endnu ikke begyndt, og alligevel har vores krop og underbevidsthed reageret meget præcist og påvirket os i vores inderste.

Lad os forestille os, at vi nu sidder og er forventningsfulde.

FORVENTNINGEN TYRANNI

Vi kommer ind i dette teaterrum på grund af noget, vi søger. Ellers ville vi blive hjemme. Vi vil gerne opleve. Og barnet kan mærke, om de voksne har det godt - er nysgerrige, åbne og oplevende. Barnet er selv blevet tvunget ind i dette rum, ingen har spurgt barnet om det ville. Og barnet kan heller ikke svare! Det er et stort ansvar for de voksne. Og de voksne kan ikke tillade sig at blive passive eller uinteresserede og samtidig forvente det modsatte af børnene. Det er nødvendigt, at de deler oplevelsen med børnene, skaber en resonans af en følelsestilstand, danner en samhørighed og lader sig påvirke af det, der bliver skabt lige her og nu i dette rum. Måske skal de give slip på det, de forventer, og give sig hen til den intime resonans, den



© Catherine Poher

underbevidste del, den bundklang der forbinder alt og alle, som man kunne kalde "Det, der er".

Gyldendals Fremmedordbog beskriver resonans som en « forstærkning af lyd ved tilbagekastning eller medsvingninger; det at et legeme i svingninger frembringer lignende svingninger i et andet legeme, genklang eller forståelse. »

"Det, der er" er forbundet med det barn, der er dybt i os. Og altid er til stede til vi dør. Scenekunst som synliggør "Det, der er", er meningsfuldt for spædbarnet, barnet og den voksne. Den rummer det universelle i os.

At skrive for de små er ikke at skrive småt. Det er at gå direkte til essensen. Spædbørn har en meget subtil forståelse for det, som er sprog før sproget. Børnene bruger deres sanser, mærker og bliver påvirket af deres fysiske behov og følelser og agerer herefter. Først bagefter er de klar til sproget og tankevirkomheden. Det er vores



© Catherine Poher

arbejde ikke at være bange for ord, som bliver til musik, takt, rytme, bevægelser – eller for synkroniciten i disse. Vi skal give dem et spejl til deres umættelige undersøgelser, og give dem emotioner, en mangfoldighed af udtryk, uforståelige og usammenhængende ord/lyde, poesi, æstetik og være sammen med dem i tæt kontakt.

KUNSTNERE OG SMÅ BØRN DELER SAMME SPROG

Før sproget udvikles, “taler” vi med vores krop. F.eks. med bevægelser, ansigtsudtryk, lyde og energi. Med vores handlinger og med det, vi skaber. Vi vil alle sammen hele tiden gerne sige noget. Kunstnerne er i en ekstrem grad plaget af behovet for at ville udtrykke sig og sige noget, som er meningsfuldt. De fleste kunstudtryk er ordløse. Spædbørn har en meget subtil forståelse af det ordløse, da de endnu ikke har udviklet deres mentale og sproglige forståelse. Man kan derfor sige, at kunstnere og små børn deler det samme sprog.

Et sprog, vi som voksne skal genopfinde. Et sprog i lyde, ord, bevægelser, former og rytmer. Vi bliver nødt til at skubbe til det, som vi tror, er rigtigt. At forstyrre den ganske sandhed, stille spørgsmålstejn ved vores voksne synsvinkel, åbne for overraskende handlinger. Og uden at forklare eller henfalde til logiske eller intellektuelle svar. Vi må med andre ord sætte os selv i en udsat position, hvor vi accepterer at beskæftige os med komplekse sammenhænge og mysterier. Dykke dybt i vores bevidste forståelse af verdenen for at afdække et poetisk univers, som kan åbne for nye forståelsesmuligheder. Børnene bringer os voksne tilbage til essensen af at være menneske.

Teatret er ikke lavet for at glemme livet, men tværtimod for at give os smagen af at være fuldstændigt i live. Der kan vi huske vore dybeste drømme og ønsker. Kunst er en menneskelig funktion, der er nødvendig for livet. Den gør det muligt at udvide livet gennem oplevelsen, tænkning og handlinger og derved at transformere det.



© Catherine Poher



Appendiks

Fra lokalt til internationalt Udfasning af det nationale

«Vi lever i en mærkelig tid, en tid hvor verdens ansigt ændrer sig med en hastighed, som ingen politiske beregninger kan følge. Vi dramatikere, vi skal udtrykke et helt almindeligt menneskeliv eller en hel historisk tid i løbet af 2 timer, og vi behersker knap den hastighed. Hvis det er svært for os, er det endnu værre for politikerne. De analyserer samfundet i sin helhed, de regner ud, hvad der er sandsynligt uden at have sandsynlighedens erfaring.»

(Uddrag af Havel's tale. Washington. 21.2.1990)

Af Catherine Poher (skrevet i 2011 og viderebearbejdet)

EN KULTURVISION MIDT I EN FORVANDLINGSTID

Vi befinder os nu i en helt speciel situation, hvor den verden, vi kender, er ved at ændre sig, og hvor der er plads til nye visioner i fremtiden. Vi har for nyligt fået en ny kulturminister - Uffe Elbæk under Helle Thorning-Schmidt regeringen - og jeg håber på, at vi fra nu af også begynder at udvikle en ny forståelse for den verden, vi lever i. Jeg håber på, at der snart kommer udspil fra udøvende kunstnere fra alle områder til, hvordan kulturen kan udvikle sig i Danmark. Og til hvordan den kan være en inspiration for nye værdier, nye måder at leve sammen på i en globaliseret verden. Lad os endelig få en kulturdebat!

Det politiske sprog, som efterhånden er tomme fraser, ingen tror på, ser jeg gerne blive erstattet af saglige, dybtgående refleksioner, der uden frygt, men med ydmyghed, bearbejder den kompleksitet, vi befinder os i. Der er ikke tid mere til reaktion, flere slåskampe, blå mod rød, det er nu tid til AKTION - og kreativitet. Et nyt sprog skal fødes. Et sprog, der inspirerer enhver borger til at bruge det bedste i sig selv.



Det er vigtigt at berige sådan en fremtidsvision fra så mange forskellige vinkler som muligt. Jeg håber på, at medierne (aviser, radio, fjernsyn, internet) i den nærmeste tid vil præsentere nye tanker om, hvad vi kan sætte i værk sammen for at skabe en fredelig og livgivende verden.

Kulturen er et af de lavest prioriterede områder i dagens danske samfund. Det virker underligt på mig. Kunsten er en central del af den erkendelse, et samfund gennemgår. Kunsten er sammen med uddannelse og forskning de vigtigste områder for udvikling af borgernes livsvisdom og kundskab. De tre områder giver indsigt i andre menneskers virkelighed og vilkår. Det er grundstenene for en fredelig verden.



© Catherine Poher

I en globaliseret verden, hvor magtbalancen er i forandring, og hvor vi inden længe må ændre vores måde at leve på, er det vigtigt at spørge sig selv, hvad vi her i Danmark, i vores lille land, har brug for, for forsat at kunne skabe fordybelse, glæde og inspiration. Hvad skal der til for at fostre følelsen af samhørighed, samfundets sammenhængskraft, og give os lyst til at leve og være aktive, deltagende og givende borgere?

Når man kigger på små børn, der lærer at gå, kan man se, at de udforsker verden i cirkulære bevægelser rundt om deres mor. Cirklerne bliver større og større, og før de udvider distancen, kommer de tilbage til den trygge havn - deres mor, hvor de samler mod til at turde kaste sig længere ud i ukendt land. Helt tæt på deres mor og ud i verden, igen og igen, ud og tilbage indtil de tør indtage verden på egen hånd. Selv som voksne er vi sådan skruet sammen. Hvis vi har det godt, der hvor vi bor, er vi mere parate til at være nysgerrige. Det giver overskud, og vi magter den store verden uden for vores nationale grænser.

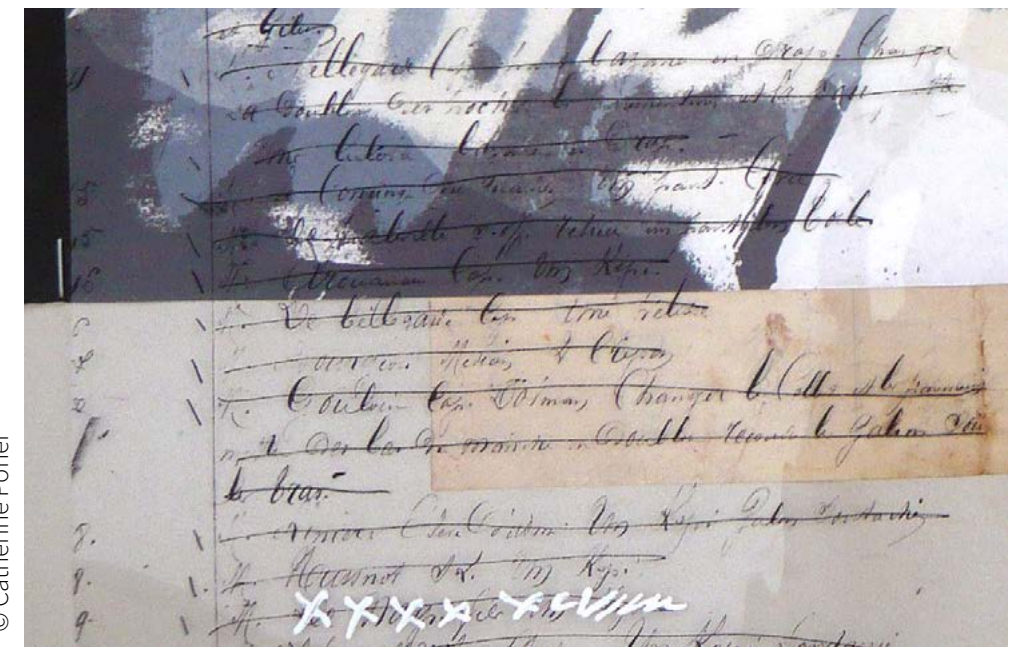
Oversat til kulturpolitik betyder det, at det er vigtigt at sprede kunsten og styrke kulturen lokalt. Ude i kommunerne. Derude hvor vi lever. Der hvor vi er trygge. Det skal være muligt overalt i Danmark at få kunstneriske oplevelser, men det er desværre langt fra virkeligheden i dag. Der er store områder af landet, som ikke får nogen inspiration eller påvirkninger udefra. Det betyder, at der er en overhængende fare for snæversynethed og for, at store dele af landet sættes uden for den udvikling og den erkendelse, samfundet i sin helhed har brug for.

Bibliotekerne har altid haft en vigtig rolle som vinduet til den store verden, men mange af de små filialer er desværre blev lukket. Jeg drømmer om, at mobile biblioteker kan bringe bøger til alle igen, og at hovedbiblioteket i hvert område i fremtiden kan fungere som levende kulturhus. Et sted hvor film, musik, teater, opera, dans og billedkunst vises ved siden af litteraturen og poesien.

På samme måde drømmer jeg om, at kunsten styrkes som en del af folkeskolernes og gymnasiernes virke. Både med gæsteoptræden og i undervisningen. At blive opflasket fra barnsben med musik, billedkunst, dans og litteratur udvikler også vores kreativitet og gør os til aktive, engagerede borgere. Og det giver os større forståelse for det anderledes og det ukendte. At kunne rumme det fremmede er nødvendigt i den angstprovokerende, globaliserede verden.

DET GODE EKSEMPEL - AABEN DANS I ROSKILDE

Takket være min tilknytning til Aaben Dans, som er egnsteater i Roskilde Kommune, har jeg set, hvor meget sådan en lille gruppe betyder i det lokale samfund. At arbejde lokalt betyder, at man kan opbygge og udvikle længerevarende samarbejder med lokale aktører og institutioner. Aaben Dans implementerer dans, kunst og kreativitet i lokalsamfundet og arbejder med borgere i alle aldre. Fra den seneste babyforestilling *Igen*, som børn fra 6 måneder oplever sammen med deres voksne, til dans på plejehjem for og med beboere på næsten 100 år. I Roskilde har der siden Aaben Dans flyttede dertil i 2008 været dans i skolerne, offentlig danseundervisning, Artwalks i landskabet, installationer i gaderne, foredrag, publikumsdiskussioner og mad-events i forbindelse med danseforestillinger, daglig danseinspiration via QR koder på mobiltelefonen og meget mere. Det er meget berigende at se, hvad dansen kan bringe af livsglæde for alle. Fra helt små børn, der netop er begyndt på livet, til mennesker, der allerede ser døden i øjnene.



© Catherine Poher



© Catherine Poher

Jeg er overbevist om, at det betyder enormt meget, at generationerne oplever kunstneriske udtryk sammen. Det gavner samtalen og forståelsen af, at der er mere imellem os, end det vi ser. Det styrker empatien og solidaritetsfølelsen. Gennem det at arbejde lokalt oplever jeg, at mine teorier og mine ideer, som jeg har talt om i mange år, bliver sat i spil – og virker. Aaben Dans er i dialog med en hel befolkning. Ikke med aldersgrupper. Jeg drømmer om, at det en dag bliver forstået, hvor dyb en påvirkning det har. Og at det kan være med til at ændre vores bevidsthed om og den måde, hvorpå vi opbygger det samfund, vi ønsker at leve i.

Aaben Dans høster stor anerkendelse for deres arbejde i udlandet. Sideløbende med det lokale arbejde turnerer de flittigt i og udenfor Europa. Et arbejde, der foreløbigt kulminerer i maj 2012 med den internationale festival SWOP med dans for børn. Danske og internationale kunstnere og dansegrupper kommer til Roskilde og kulturregion Sjælland for at udveksle erfaringer på kryds og tværs af lande, faggrupper, aldersgrupper, kunstnere og publikum. Et lokalt-internationalt kredsløb er startet.

Det ville kræve en revolution igen at samle det samfund, der har været adskilt i mange år. Det har været et samfund med en arbejdssom befolkning, til gavn for den industrielle udvikling. Internettet og den ny teknologi har fremskyndet en kollaps af den industrielle æra. Ved at gøre hele verden synlig for hinanden begynder vi at forstå, at vi er afhængige af hinanden.

EN HOLISTISK VISION

Efter flere århundreder, hvor al ting har været sat i system, i kasser og er blevet organiseret så ”man har styr på tingene” og magt over dem, er det nu tydeligt, at vi skal tilbage til Renæssancen. Til en mere holistisk vision, hvor vi igen samler det, der er blevet skilt ad. Den tendens er allerede i gang på mange områder. Man bygger bofællesskaber, hvor de gamle har en rolle, og ofte er plejehjemmet placeret tæt på børnehaven, så de på den måde kan have gavn af hinanden. Indenfor

kogekunsten, blander stjernekokke lystigt alle ingredienserne sammen og lader sig inspirere af andre traditioner end deres egne nationale. Musikerne blander klassisk med rock og folkemusik og inspireres af hele verdensmusikken. Alle kunstarter bruger hinanden. Der er film i teater, der er fiktion i dokumentarfilm, der er teater, mens man spiser, der er projektioner på bjergsider, digte bliver danset. Jeg kan blive ved. Der er uendeligt mange eksempler på fusioner.

Endelig, endelig er vi kommet til det tidspunkt, hvor vores bevidsthed får muligheden for at ændre sig. Nationerne kan blive levende som en nærværende virkelighed i det lokale miljø. Den nationale følelse behøver ikke mere lugte af grænsetænkning. For at kunne rumme globaliseringens udvikling har vi brug for, at vores fødder forankrer sig i den jord, hvor vi bor, mens vi er bevidste om, at vi nu kun er en brøkdel af en stor organisme, en del af det internationale samfund. Jeg har oplevet i de sidste mange år, hvor betydningsfuldt det er at møde kolleger fra mange forskellige lande med andre synsvinkler på verden, andre livsvilkår. Det har beriget mig og påvirket mit kunstneriske virke. De forestillinger, som jeg har instrueret i Gruppe 38, i Graense-Loes og på Aaben Dans, er tit på turné i udlandet og høster stor succes. Det vigtigste er ikke, at de er en stor eksportvare, men at vi også er et talerør, der bringer det, der optager os i Danmark, ud i verden, og at vi kommer hjem med det, vi er blevet beriget med. På den måde skaber forestillingerne samtaler og møder mellem nationer. Fra et meget lokalt arbejde i dagligdagen er springet til det internationale ikke særlig stort, da begge dele handler om det samme: Om at skabe sammenhæng. I modsætning til det nationalistiske, som til alle tider har skabt konflikter og krig.

Min største glæde er, at det poetiske sprog forstås af alle kultur. Det er ”sjælens sprog”, og jeg vil gerne være naiv og tro på, at flere og flere mennesker på vores vidunderlige planet vil række ud mod hinanden med tusinde kreative tiltag, der udspringer af deres dybe kærlighed til livet.

★ [video link](#) ***Aaben Dans - Præsentation*** (4:11 min.)



Appendiks

“Det Kongelige Teater og skabende strategier” - i *Peripeti* 16/2011

Uddrag af interview af Kathrine Winkelhorn og Erik Exe Christoffersen

Forestillingen *På den anden side* 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 teaterum. 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 teatraliske 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 døren 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 holdpunkter. 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 Strindbergs. I forestillingen spiller det narrative sammen med en musikalsk, rytmisk, visuel og kropslig tilstedeværelse i rummet.

Interview med Catherine Pohér: Instruktørens kreative strategier
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



På den anden side © Laura Stamer



På den anden side © Laura Stamer

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 arbejdsprog.

– *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 improviserede. 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 for både 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 Kongelige 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 Kongelige Teater rakte en hånd ud til det alter-

native 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 Kongelige Teater, der skulle være med. Det var vigtigt, at der også var skuespillere med fra Det Kongelige 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 oprindeligt 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 Livingstones Cabinet, som laver absurde dada-agtige forestillinger, til at komponere



På den anden side © Laura Stamer

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 lave 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 Rossing, der har hovedrollen? Hvordan kommer man ud af døren eller ind i rummet? Jakob Haahr Andersen var koreograf på forestillingen. Han 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, skuespiller, 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 en 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 Kongelige Teater. Og musikerne havde 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, en kat, en kanin eller en 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 og 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 af tårer? Alt skulle fremstilles, men der måtte ikke bruges effekter. Så det blev bygget langsomt op. 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 vi manglede skulle se ud, og hvordan rummet skulle anvendes. Lysdesigneren havde forestillinger om lyset, og 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 premie-

ren ved skuespillerne ikke helt, hvad de er en del af. Det kan være angstskabende for den enkelte skuespiller, men der 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 langsomt 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. Ti dage før premieren er det ligesom et helt tæt atom og en tung masse af materiale. Så er det 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 ti 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 Kongelige Teater.

På den anden side: Idé og iscenesættelse Catherine Poher.

Scenografi og kostumer: Rikke Juellund.

Lysdesign: Carina Persson.

Koreografi: Jakob Haahr Andersen.

Musik: Livingstones Kabinet.

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.

Urpremiere på Det Kongelige Teater, Portscenen 3. december 2010. Spillede her til og med 7. januar.



På den anden side © Laura Stamer



Appendiks

“Catherine Poher og Horisonten” - i *Peripeti* 24/2016

Uddrag af Erik Exe Christoffersens portræt-artikel

*– Kan du beskrive, hvordan værket *Horisonten* er blevet udviklet? Hvordan din forestilling om et værk har struktureret processen? Hvordan din vision er blevet til komposition, og hvordan du har formidlet din vision til deltagerne og dem du har samarbejdet med. Det, jeg kort sagt er interesseret i, er, hvordan dramaturgien i værket har udviklet sig?*

Det begyndte for fem år siden, dengang jeg lavede *På den anden side* på Portscenen. Jeg så bagtæpperullerne, som ligger på teatrets lager. Det var alt for dyrt at få dem rullet ud, da det kræver flere teknikere og en kran. De lå bare som en skat på loftet. Det var håndmalede bagtæpper brugt i ballet, opera og skuespil. Jeg blev ved med at snakke med dramaturgen Benedikte Hammershøj om dem, og hun lovede, at hvis de skulle flyttes, ville jeg blive orienteret. Jeg var nærmest besat af tanken om at se dem, for jeg elsker håndværk og tanken om, at man har malet en flig af verden på et kæmpe stykke stof: Slotte, skov, himmel, stykker af verden, som kunne sænkes ned fra loftet. Det er en fantastisk ide. Der gik et år, før jeg blev inviteret til at være med til at pakke dem ud. Jeg valgte nogle ud med himmel og skovmotive og enkelte søjler. De blev sat til side, og jeg begyndte at skrive en synopsis. Det var især naturbillederne, som fascinerede mig. Jeg er optaget af naturvidenskab og spekulerede over, hvad for naturlove, som er livets grundlag. Videnskaben beskriver de lovmæssigheder, der forklarer, hvordan livets strukturer er, og jeg besluttede at bruge disse love som fundamentet til forestillingens struktur. Derfor begyndte jeg at arbejde sammen med fysiker og digter Salim Abdali, som hjalp mig med at vælge fire naturlove, som vi bruger i forestillingen som en form for dramaturgi. Det er ikke en forestilling, hvor præsentationen er i fokus. Jeg ville have mennesker på scenen, som en gang imellem viser, hvor fantastiske dansere, skuespillere eller sangere de er, for så igen at blive mennesker som du og jeg.

– Man oplever en gruppe mennesker som fortæller om sig selv. Hvordan hænger det sammen med dramaturgien og naturlovene?

Naturloven skaber en form for struktur i alle akter. I den første er der tale om en lige linje, der bevæger sig fremad. Den første lov, som strukturerer første akt, handler om, hvordan materien har skabt sig selv. Big Bang er forårsaget af tæthed og medførte dannelse af tid og rum. Første akt handler om vores virkelighed som mennesker på jorden. Vi er fanget i tid og rum og i vores samfunds normer og regler. Scenerummet bliver mindre og mindre igennem akten, indtil de medvirkende falder i orkestergraven. En metafor for, at vores jord bliver mindre og mindre, og vi mennesker har en fornemmelse af at være på vej mod afgrunden. Jeg besluttede, at man skulle mærke tiden og rummet. Jeg brugte langsomheden og bagtæppet fra Elverhøj, et smukt idyllisk landskab, som udtrykker en form for lykke og et totalt fredfyldt Danmark. Bagtæppet bevæger sig umærkeligt frem og vender bagsiden udad. Efter at være et lykkelandskab, bliver det til en sort sky over de medvirkende, som langsomt går på en linje frem, mens de fortæller om deres liv, familie-relationer, bekymringer, drømme, ejendele, regler, normer og fortrydelse. Bagtæppet ender med at være en mur lige før afgrunden. Det var vigtigt for mig, at publikum fik fornemmelsen af menneskeligheden i det store rum/universet. Og at vi, små mennesker, er fanget i den uundgåelige vej mod døden. Alle de medvirkende falder i orkestergraven, mens Sorella Englund danser døden/skæbnen og Stine Schrøder Jensen fortæller om alle sine bekymringer: Om små daglige ting og om verdens situation, og Tina Gylling Mortensen fortæller om alle de fantastiske oplevelser, hun ikke vil gå glip af at underholde sig med.

I mellemspillet mellem første og anden akt falder de syv malede himle ned. Det er faktisk noget, jeg har drømt. Jeg ville gerne have, at den første skulle være en meget mørk himmel, og at de bliver lysere

og lysere for til sidst at være en hel blå, dejlig lys himmel. Desværre fandt vi kun to himle og fik malet det første. De andre er bare stoffer, der bliver lettere og lettere. De syv tæpper, som falder et efter et, er for mig en apokalyptisk vision. Afslutningen af vores verden, som vi kender den. Alle de medvirkende er faldet ned i afgrunden, og nu kan livet begynde på ny. Man kan tolke det som en indre rejse eller bare som en stor forvandling, hvor noget nyt vokser frem. Efter at scenerummet var befolket af alle medvirkende i 35 minutter og himlenes fald, synger Christian Damsgård-Madsen "Erbarme Dich" fra Bachs Matthæuspassionen i et fuldstændig tomt rum, hvor kun lyset bevæger sig som en bølge: "Gud, hvad har jeg gjort?". Det er en måde at udtrykke den desperation, man kan føle en gang i mellem. Man er magtesløs, og det eneste man kan gøre er at spørge: Hvad har jeg gjort?

Næste akt er der, hvor naturen overtager. Under Bachs Matthæuspassion vokser et stort træ fra afgrunden med mytologiske referencer til enten Paradisets have eller Ydrasil. Naturen dør ikke, selvom menneskene forsvinder. Livet kan ikke forgå.

Anden akt er baseret på kaosteori, det, at man ikke kan forudsige hvilke atomer, der finder sammen eller hvilke nye kombinationer, der opstår. Nogle celler bliver syge, og det kan ikke forudsiges. Kaos er ikke negativt, det er kreativt; og skoven, der vokser igennem hele akten, danner et labyrintisk rum, man ikke kan forudsige. Alle skov-bagtæpper bevæger sig igennem hele akten. Der er ikke et øjeblik, som er stillestående.

– Kan man kalde det emergens, en uforudsigelig tilvækst?

Jeg bruger ikke det udtryk, men princippet er, at hvert lille støvfnug skaber muligheder for store forandringer. Hvor første akt handlede om skabelsen af materien, er anden akt et spørgsmål om, hvad materien kan finde på. I modsætningen til det lineære princip i AKT 1 bliver AKT 2 labyrintisk. Træerne vokser og fylder scenerummet mere og mere og ender med at lukke sig i. De medvirkende bliver skubbet ud, foran jerntæppet på forkanten af scenen.

Derefter spekulerede jeg over, hvornår jeg kunne opleve verden uden

at ville kontrollere den? Det var som barn. I barndommen oplever man ting for første gang og sætter ting sammen, som intet har med hinanden at gøre. Anden akt er derfor en blanding af leg, barndomserindringer og friheden til at gøre lige præcis det, man elsker at gøre. Nogle laver ballettrin, som de elsker, andre leger. Kan man vise voksne mennesker, som bare leger fangelege eller skjul? Gennem legen opstår en kaotisk situation, som er virkelig kreativ. Pointen eller filosofien i AKT 2 bliver fortalt igennem Per Baks tre billeder. Det første billede er et foto af et billede, der er fjernet, hvor man kun kan se et aftryk af billedet på væggen og de to kroge billedet hang på. Men man kan også se spindelvæv. Det er blevet et foto af spindelvæv. Naturen har taget over. Det skjulte levende bliver synligt. Det andet billede er en trekantet sten i havet. Hvis man vender det på hovedet, bliver den til kvindernes seksuelle trekant, som de kvindelige performere viser frem. Jeg viser med den transformation, at alt kan forandre sig i forhold til, hvad for et perspektiv, man har. Det sidste billede er horisontens linje, som glider forbi, mens de medvirkende fortæller om deres barndomserindringer.

Efter skabelsen af materien i AKT 1, hvordan materien opfører sig i AKT 2, går vi ind i materien og studerer dens egen struktur. AKT 3 begynder, ligesom AKT 1 sluttede. De er alle på forkanten af scenen. Men i stedet for at falde i afgrunden står de på række med hænderne for øjnene og siger: "Nu kommer jeg". Nu kommer JEG. Det er som at være ændret, og komme ind i livet efter at have været i afgrunden. De har været i kaos og kommer til sig selv. De kan komme frem med det JEG, de nu er. DNA er aktens naturlov. Materien består af fire stoffer og det er fantastisk at erkende, at mennesker, dyr, planterne, bakterier er bygget af de samme fire stoffer. At alt levende er lavet af de samme fire stoffer, fik mig til at tænke på hænder, der mødes. Jeg blev inspireret af et digt af Pascal Quignard:

*så nær os/så langt væk/solopgang og nedgang/
migrationer af dyr og mennesker/skyformationer/
ørkener der flygter/tårer og smil/
alt nødvendigt for at vores hænder mødes.*

De første menneskeskabte billeder er af hænder. Det er de første tegn på menneskelighed, og derfor har jeg bygget AKT 3 visuelt med inspiration fra hulemalerier med hænder. Rummet er nu hvidt, og langsomt åbner det sig. Først et stift hvidt bagtæppe fyldt med skyggeprojektioner, som løfter sig for at åbenbare et lysende hvidt og blødt bagtæppe, der flyver op for at åbenbare hele scenerummet. Det er et billede på udvidelsen af bevidstheden, når man forstår, at man hænger sammen med alt levende!

AKT 4 viser, at materien ikke er adskilt fra energien, men selv på det mikroskopiske plan er energi. Vi benytter kvanteteorien. Materien, som blev skabt i første akt, er faktisk bevægelig energi. Derfor er alt forbundet med alt. Vi er forbundet med alt i universet og igennem vores kunstneriske udtryk (sang, skuespil eller dans), kan vi i korte øjeblikke mærke det. Strukturen i AKT 4 er inspireret af sort sol eller fiskestrømme, som er en sammenhængende, naturlig, intuitiv og foranderlig formation. Rummet åbner sig helt, og sidescenerne og bagscenen åbenbarer den virkelige verden. Teatret bliver forbundet med livet og vi, små mennesker, har hele verden i os.

Arbejdsprocessen

Den visuelle og dramaturgiske struktur var fastlagt længe inden prøverne og var beskrevet allerede i den synopsis, som jeg sendte til ledelsen. Emmet Feigenberg inviterede de to andre chefer, Nikolaj Hübbe og Sven Müller fra ballet og opera, til et møde. De var enige i, at Det Kongelige Teater havde brug for den type produktion, hvor det er en vision, som danner grundlaget for de tre kunstarters samarbejdet – og at det var en god ide med en co-produktion med et provinsteater som Aaben Dans i Roskilde. Men det tog lang tid at organisere samarbejdet.

Det var meget komplekst, fordi de tre kunstarter har hver deres planlægningshorisont. Så det oprindelige ønske om et produktionsforløb måtte udskydes et år, ligesom det tog tid at lave en økonomisk model for dette samarbejde internt på Det Kongelige Teater. Desuden skulle det koordineres, hvem der kunne prøve og lave workshop hvornår, der skulle laves kontrakter med alle etc.

– Har du selv været med til at caste?

Skuespillerne har jeg valgt sammen med Benedikte Hammershøj men ikke danserne bortset fra Sorella Englund, som jeg kendte, og som jeg har arbejdet med tidligere. Det var dem, Balletten ikke brugte, jeg kunne få, og det var fint for Thomas Eisenhardt og mig. Der skulle også være to studerende fra linjen for moderne dans på Den danske Scenekunsthøjskole og to dansere fra Aaben Dans. Opera-sangerne kendte jeg ikke, men det var vigtigt, at de gerne ville være med til at improvisere. Operachef Sven Müller foreslog nogle eksterne sangere, da der ikke var nok sangere fra teatret faste stab, vi kunne få lov at bruge. Benedikte Hammershøj Nielsen kontaktede en ung operainstruktør, som hjalp med at udpege de sangere hun vidste, havde erfaringer med og lyst til andre typer processer.

Arbejdet begyndte med workshops sidste år i oktober, hvor koreografen fra Aaben Dans Thomas, komponisten og jeg havde tre dage med danserne for at se, hvordan de kunne arbejde sammen, da de kom fra forskellige "skoler". Vi havde to dage med sangerne og komponisten for at finde ud af, hvad de kunne sammen. Og vi havde workshop med skuespillerne, hvor vi undersøgte bevægelsesformer. Der har også været tekniske workshops, hvor vi prøvede med scenografen Rikke Juellund, lysdesigneren Carina Persson og med teknikkerne i forhold til tæpper, lys, gulv og væggenes positioner, og hvor vi prøvede ting af for at finde ud af, hvad der kunne lade sig gøre. Vi kasserede mange ideer, fandt nye løsninger og forklarede teknikkerne, hvad det var for et projekt. Det var vigtigt for mig, at den sidste væg ud til bagscenen hævedes, selvom teknikerne mente, det var en dårlig ide, for vi kunne ikke vide, hvad der skete på bag- og sidescenen, og man kunne ikke styre lyset. Men det var netop det, jeg ønskede, at man kunne se det almindelige liv udenfor scenen. Det er det, som forestillingen handler om, at alt er forbundet, at teatret er forbundet med livet. En dag var der en gruppe teknikere, som snakkede og grinede i baggrunden. Det var fantastisk med det uforudsigelige. Alt andet er jo ellers fastlagt i teatret.

Vi lavede to workshops i februar og maj-juni, hvor hele holdet var samlet og hvor vi tog fat i en akt af gangen og improviserede. Det hele

blev optaget på video, og derfra har jeg taget sætninger, sekvenser og lidt efter lidt skabt et forløb. Der er selvfølgelig blevet flyttet rundt på, hvornår hvem siger hvad og i hvilken rytme.

– Er det deres egne replikker, de siger i forestillingen?

Ja, det er de medvirkendes replikker. Da jeg begyndte at arbejde med forestillingen, troede jeg, at jeg vil bruge digte eller litterære tekster. Mens vi improviserede i workshopperne, blev jeg klar over, at ordene skulle være "samtalesprog", direkte sprog, lige ud af landevejen, dagligt og banalt. Kvaliteten af teksterne lå ikke i selve ordene men i sammensætningen af sætningerne, rytmen, de bliver sagt i, hvordan de sniger sig ind i musikken og bevægelserne. Jeg har arbejdet med ordene, lyset, bevægelserne, musikken, ligesom jeg arbejder med en collage i billedkunst. De skaber tilsammen et sprog. Ordene er kun en brøkdelt af det fælles udtryk.

– Hvordan har du arbejdet med dramaturgien og dramaturgen?

Har I haft et samarbejde omkring redigeringen af videooptagelsen?

Det har været kompliceret for dramaturgen. Det er svært at arbejde med mig, fordi jeg arbejder intuitivt og ikke planlægger uger ad gangen. Det sker ofte om natten, hvor jeg pludselig tænker sådan og sådan skal det være, eller sådan skal det sættes sammen. Det er min måde at arbejde på. Hvis der er for meget snak, bliver det kun tanker og konstruktioner. På en måde tvivler jeg ikke, jeg ved bare ikke endnu, hvordan det skal være. Det er ikke tvivl. Jeg kan være i et ufærdigt materiale i lang tid, uden at det påvirker mig. Det ufærdige er for mig, det som er ved at gøre sig færdigt og min rolle er at gå med materialet, som er på vej. Det er svært at forstå for folk, der er vant til at arbejde intellektuelt og som planlægger ud fra det. Det er en helt anden måde at arbejde med manuskript eller at bygge scener op, når man er inspireret af improvisationer.

At skrive en forestilling ved at sætte lys, lyd, musik, bevægelser, det visuelle udtryk, ord og handlinger sammen er en mere langsommelig proces end at fortolke en tekst. Det kræver at alle parametre udvikler sig parallelt og kan afprøves sammen. Det har ikke været muligt

i vores prøveperiode. Vi var delt op i et hold med scenografen, lys- og lyddesignere og teknikerne på store scene og de medvirkende i prøverummet. Det hele blev først samlet, så man kunne se, hvordan alle parametre spillede sammen, få dage før premieren.

Det gjorde arbejdet meget anderledes end det, jeg foretrækker. Jeg skulle gætte mig frem og det var umuligt at dele mine gætterier med andre. Det gør det meget vanskelig for andre, som ikke er vant til at skabe en forestilling på samme måde, som man maler et billede, at deltage i den kreative proces.

Dramaturgen har været frustreret over samarbejdet og ikke følt, at hun blev brugt og den periode, hvor jeg havde mest brug for en dramaturg, og hvor vi kunne samarbejde, var der ikke tid. Den tid, hvor alt er på plads (lys, lyd, scenerne), hvor man endelig kan lave gennemspilninger, hvor man kan overveje om sekvenser eller replikker skal flyttes eller ændres, havde vi ikke. Det er interessant, at vi har forskellige måder at arbejde på, og det er tydeligt, at projektet og min måde at arbejde på, har været et sammenstød med Det Kongelige Teaters organisation. Det var ikke et problem, da jeg var på Portscenen, fordi det var en helt anden gruppe teknikere, som ikke er så faste i deres arbejdsmåder og en producent, der havde forstået nødvendigheden af at bruge tid på kommunikation. På Store Scene er der mange overenskomster og kontrakter, som man skal underlægge sig. Nogle dage før premieren skal man fx ikke lave noget om. Ændringer er, selvom de måske ikke betyder det store for teknikken, umulige. Jeg synes, at det er vigtigt at blive ved med at lave ændringer for at forbedre og raffinere forestillingen. Men det kunne ikke lade sig gøre. Jeg oplever faktisk, at det først er, når man får publikum på, at man kan se hvad for nogle ændringer, der er nødvendige. Så jeg havde en mærkelig fornemmelse af aldrig rigtig at være landet!

– Ledelsen, som jo gerne ville have projektet, var de ikke med til at forhindre, at der opstod sammenstød?

Jeg snakkede ikke med cheferne i processen. På en måde er det dejligt ikke at blive kigget over skulderen. Men det kunne være en god ide, at de interesserer sig mere for hvad for en forestilling, de ender med

at få, for at finde ud af hvordan de kunne støtte den. Ledelsen sagde ja til mit projekt uden at forstå konsekvenserne af en anden måde at arbejde på. Det er et andet tankesæt og et andet perspektiv, og det er vanskeligt at mødes. Det Røde Rum har fået et frirum til at udvikle et teatersprog. Feigenberg var meget præcis med det initiativ, og det har fungeret godt.

– Havde det været bedre for dig at blive engageret til Det Røde Rum?
Måske, men på Portscenen kan man ikke bruge bagtæpperne. Derfor ville mit projekt være umuligt. Egentlig var jeg ligeglad med, hvilken scene jeg skulle arbejde på, men Store Scene kan noget andet end Portscenen. Jeg er glad for, at vi har gjort det og stolt over det, vi nåede. Nogle synes, de har fået en stor oplevelse, andre at det er noget bras. Jeg er glad for at have lavet en forestilling, som kræver meget af sit publikum.

– Du begyndte med at fortælle, at lederne var glade for konceptet, som jo på mange måder har en rod i provinsens teater, børneteateret og det såkaldte alternative teater, som nu er rykket ind i centrum af teatret. Man kunne få den tanke, at der er tale om en udvikling, hvor det der var avantgarde nu er alment accepteret også på en stor institution som Det Kongelige Teater. Det er som om, man tænker, det er nødvendigt at hente inspiration udefra specielt i forhold til den væren og autenticitet, du taler om.

Jeg ved ikke, hvad det er for en linje, man ønsker sig. Jeg er ikke sikker på, man forstår hvad det betyder og hvad konsekvensen er. Teatret er lige nu underlagt politiske regler og billetsalgsstatistikker. Det giver ikke mange muligheder for eksperimenter og avantgarde tænkning. Hvis man skal sælge billetter, skal man lave underholdning.

– Processen har været kollaborativ med dig som "kaptajn". Kan du fortælle, hvad det vil sige at være instruktør under disse omstændigheder?

Det har været min vision fra starten, og jeg har lagt en visuel struktur og dramaturgi, som alle har fulgt. Men derfra arbejder de fleste meget

selvstændigt. Carina Persson har lavet et fantastisk lysdesign og skabt skygger sammen med Paolo Cardona, så vi ser de små mennesker i det store univers. Stort lys og små lommelygter. Jeg har haft et super godt samarbejde med Thomas Eisenhardt fra Aaben Dans. Vi behøver ikke snakke så meget sammen, fordi vi er ret enige i, hvad vi gør, og han har styret alt omkring dans, så jeg har kunnet koncentrere mig om struktur, tekst og handlinger. Vi fungerer som en kunstnerduo. Rikke Juellund er fantastisk til at gå ind i mine billeder og gøre dem bedre. Jeg ville ikke kunne gennemføre dem uden hende. Hun har fundet på tekniske løsninger i forhold til skoven, der bevæger sig hele tiden. Det har taget tre uger og det er også hendes ide at vende vrangen ud på tæppet. Dramaturgen har været med til at skrive arbejdshæfter til de medvirkende for at klargøre, hvad det var, de havde sagt ja til. Det var noget, jeg udleverede før den første workshop, hvor jeg havde skrevet strukturen ned sammen med billeder og filosofiske tekster, som havde inspireret mig. Salim Abdali havde lavet en beskrivelse af de fysiske love, så man kunne forstå udgangspunktet. Det var et ret omfattende materiale. Derefter har vi lavet hæfter til hver workshop. I alt 4 hæfter, som blev sendt til alle medarbejderne udarbejdet af mig, Benedikte, Thomas, Salim og min assistent Katrine Lund, som også er dramaturg og vant til at arbejde på denne måde. Det er altså et inspirationsmateriale, som også viser udviklingen og forandringerne i processen. Udfordringen var at bygge en gruppe, som forstod den vision, jeg havde. Arbejdshæfterne var med til at udvikle *Horisonten*, men der er forskellige metoder fra gang til gang. Jeg har ikke en bestemt metode.

– Har du også sendt disse hæfter til ledelsen?

Nej, det tror jeg ikke ville have interesseret dem. Hvis de havde spurgt mig, ville jeg med glæde have involveret dem og sendt dem alle arbejdshæfter.

– Måske vil de bare ikke blande sig?

Jeg tror, det er en misforståelse. Jeg savner en form for salon eller debatsted, hvor man diskuterer, hvad vi vil med arbejdet. Hvor vi vil

hen, og hvad vi kæmper for? Ellers er alt det, man skriver i sæsonbrochuren, kun tom snak uden grundlag i en debat. Jeg har følt mig ensom i arbejdet. Også i forhold til flere anmeldere, som anmelder Det Kongelige Teater og deres forventninger til teatret, men ikke ser, hvad forestillingen repræsenterer. Jeg føler mig ikke som Det Kongelige Teater, men er en gæst, som får lov at arbejde der, sammen med Thomas Eisenhardt fra Aaben Dans. Vi har på en måde lavet en Aaben Dans forestilling på Det Kongelige. Jeg tror, at folk ville have oplevet forestillingen på en helt anden måde, hvis vi spillede i en industribygning på Amager.

Om at formidle et andet koncept

I modsætning til Det Kongelige Teater har Aaben Dans' ledelse og PR medarbejdere engageret sig i, hvordan man formidler sådan et projekt til publikum. I Roskilde fik publikum mulighed for at blive kørt i bus frem og tilbage. De mødtes på Aaben Dans i Roskilde, hvor de så en installation som Thomas Eisenhardt havde lavet med bagtæpper fra Det Kongelige Teater og med fotos og noter af vores arbejdsproces. Og til sidst, før de kørte til Det Kongelige Teater, så de en film på 10 minutter lavet af Nana Nielsen, der havde fulgt improvisationerne og interviewet deltagerne. Filmen viste forberedelserne, workshopperne og arbejdsprocessen. Det havde den effekt at publikum vidste, hvad de kom ind til og var parat til at opleve *Horisonten*.

Introduktionen i foyeren lige før forestillingen på Det Kongelige Teater havde samme intention. Men det var kun en lille del af publikum, der fik den med sig. Den havde heller ikke sammen oplysningsniveau som filmen, der viste det, publikum aldrig ser: Arbejdet i prøvelokalet. Det Kongelige Teater var ikke interesseret i at være medproducent på filmen.

– Horisonten er et begreb, som måske ikke rummer en konflikt, men er mere et visuelt udtryk som du siger. Ikke et dramatisk?

Ja, det er en anden måde at tænke teater på, og jeg tænker teater visuelt. Det er altid der, jeg begynder. Forestillingen er billedkunst i bevægelse, et filosofisk værk.

– Er problemet, at det er et kunstkoncept mere end et teaterkoncept? Måske skaber det angst, fordi man ikke kan genkende det, man plejer at lave eller se. Nogle fra direktionen var ret negative og mente ikke, det ville sælge billetter. Men heldigvis har forestillingen været en publikumssucces og solgt mange billetter.

Horisonten: Idé og koncept Catherine Poher.

Iscenesættelse og koreografi: Catherine Poher og Thomas Eisenhardt.

Tekster: Salim Abdali, Catherine Poher og de medvirkende.

Dramaturg: Benedikte Hammershøj Nielsen.

Scenografi og kostumer: Rikke Juellund.

Lysdesign: Carina Persson.

Skyggedesign: Paolo Cardona.

Komponist: Jens Bjørnkjær.

Lyddesign: Jonas Vest og Karsten Wolstad.

Tekster: De medvirkende, Catherine Poher, Salim Abdali.

Medvirkende: Skuespillere: Stine Schrøder Jensen, Folmer Kristensen, Johannes Lilleøre, Tina Gylling Mortensen, Maria Rossing og Tami Øst.

Performere/artister: Didier Oberlé og Samuel Gustavsson.

Klassiske dansere: Gudrun Bojesen*, Kristine Drewsen, Sorella Englund og Mette-Ida Kirk.

Moderne dansere: Jenny Ecke, Ole Birger Hansen, Riikka Laurilehto** og Jeppe Kaas Vad**.

Operasangere: Sten Byriel, Christian Damsgaard-Madsen, Sofie Elkjær Jensen og Andreas Landin.

Børn: Mathilde Vincens Blum, Johanne Grünbaum, Albert Allingham Månsson og Magnus Selin Svendsen. * understudy til Gudrun Bojesen: Emma Håkansson. ** dansestuderende fra Den danske Scenekunsthøjskole.

Urpremiere på Det Kongelige Teater, Store Scene 11. september 2015. Spillede

