

Teater som interferens 1

Af Annelis Kuhlmann

Det plejer at blive betragtet som et teaters normale funktion at spille teaterforestillinger. At være en kunstart. Men et teater er også et miljø af legemliggjort viden og komplekse erfaringer, som ikke bare gennem forestillingen kan komme i kontakt og udveksle med andre mennesker og miljøer.

(Odin Teatret *Teater som interferens*, 2009)

I en del år har interventionsbegrebet været benyttet, navnlig når performere med mere politisk orienterede dagsordner og mere aktionslignende handlinger er trængt ind på områder, som under normale forhold ikke anses for at være teatrale. Grænserne mellem performance og såkaldt virkelighed har forrykket sig. I foråret 2009 så et forholdsvis nyt fænomen dagens lys på Odin Teatret i Holstebro, nemlig *Teater som interferens*. Sprogligt betyder interferens¹ en indgriben. I Odin Teatrets sammenhæng betød det en indgriben, hvor det ikke er teatrets gængse grænseflade til publikum, som bliver synliggjort, men snarere sider af det, der ligger bag forestillingerne. Teatret benytter dermed processer og aktiviteter, der normalt hører til *før* forestillingen til at møde sit publikum med. Back stage bliver til front stage, kunne vi sige for nu at anvende Erving Goffmans metaforiserede brug af begrebet teatralitet. Dette rum kunne vi kalde for *mellemrummet*, og med teatret som interferens bliver der tale om på ny at tildele dette rum nogle af de betydninger, som det af forskellige årsager har mistet.

En del af strategien består i at genopdage festen og fællesskabet som et handlingsrum. Bag denne intention ligger en langsigtet handlingsplan, der drejer sig om at skabe interesse for en bredspektret forberedelse til den næste Holstebro Festuge, der finder sted 4.-12. juni 2011 under overskriften *Kultur uden grænser*. I samarbejde med Holstebro Kommune og med en stribe af lokale organisationer og institutioner har Odin Teatret i løbet af de seneste 20 år med få års interval iscenesat festuger under skiftende temaer som *Vi modtog dem!* (1989), *De danske Columbus* (1991) *Blandede Ægteskaber* (1993), *Ved Verdens Ende* (1998), *Tidens Tand* (2001), *Aldrenes Pragt* (2005), *Lys og Mørke* (2008). Disse festuger har overordnet set tematiseret forholdet mellem teater og tilskuere ved at arbejde med flere lokalt forankrede fortællinger og Odin Teatret har løbende forholdt sig til de lokale myter i byen og landskabet samtidig med, at teatret indskriver sig i fortællingen om det lokale. (Dray 1995: 32 ff.). Det sker i et bagudrettet blik og i en drømmeagtig vision for en fremtid. Det er det møde i krydsfeltet mellem tid og rum, som indkredser *Teatret som Interferens*, hvor handlinger og kompetencer bliver synlige for nogen og blive delt med andre. Det er, som om der med Francis Bacons ord eksisterer en form for *broken knowledge*, som kendetegner en løsrevet viden, som Andrea Nightingale beskriver i bogen *The Re-Enchantment of the World* (Landy 2009, p. 15 ff.). Der er tale om en form for viden, som tidligere har været intakt, men som ikke er det mere.

Fokus er flyttet fra den mere »konventionelle« opfattelse af teater, hvor teaterforestillin-

gen er samlingspunktet for udøvende og tilskuere. Nu er det en mere udadrettet dimension af teatrets aktiviteter, som manifesterer sig, og opmærksomheden flyttes *fra kunst til kultur*. Dette bevidste greb kan ses som udtryk for en særlig form for publikumsarbejde, hvor tilskuere i en eller anden udstrækning bliver til medvirkende.

Nu kan man indvende, at inddragelsen af tilskuerrummet næppe er en fuldstændig grundlæggende nyskabelse, for i mange år har det netop karakteriseret Odin Teatret, at opfattelsen af tilskueren ikke begrænser sig til et rums fire vægge. Tilskueren *uden for* teatret har i stor grad været inddraget gennem parader, byttehandler m.v. Teatret har genereret nye teatrale rum omkring sig, hvor tilskueren er blevet aktør i selve den teatrale begivenhed. Men under overskriften *Teater som interferens* har man fra Odin Teatrets side udvidet sit virkefelt fra det kunstnerisk skabende til et socialt og kulturelt medium i mødet med tilskueren. Tilskuerbegrebet er blevet til et *medborgerbegreb*, således at *Teater som interferens* opnår et »spillerum«, der er langt større end det »konventionelle« Odin Teaters. Man kan sige, at teatret på den ene side rykker ud af teatret og blander sig med andre former for sociale og organiserede livsmønstre, hvordan de end måtte tage sig ud. På den anden side inviterer teatret også befolkningsgrupper og interesseorganisationer indenfor på teatret.

Teater som interferens blev ikke blot en bevægelse, som indebar, at teatret assimilerede med verden. Omverdenen blev selv indlejret i teatrets måder at fungere på. Det vil sige, at et udpluk af teatrets kunnen i form af funktioner og kompetencer stod på den kulturelle dagsorden. Teatret stillede sig så at sige på tilskuerens side og spurgte til, hvad teatret er uden teaterforestillingen? Ved at etablere denne form for »selektion« opnåede Odin Teatret selv at skabe opmærksomhed omkring et undersøgelsesfokus. Et af spørgsmålene i denne undersøgelse var, hvorledes vi bestemmer den adfærd, der er på tale i en given teatral form eller iscenesættelse? Et teater som Odin Teatret, der over tid har arbejdet med mange iscenesættelsesformer, har også udviklet mange forskellige teknikker, der gør, at det er interessant at se på de fysiske handlinger og kompetencer, der ligger bag en given iscenesættelse. Der er tale om et kulturelt miljø, der behersker en mangfoldighed af praktiske kompetencer og *know how*, som kan sammenfattes i flg. punkter:

- ekspressiv kommunikation
- ikke-verbal information
- kontakt og skabelse af relationer
- fysisk nærvær og beslutsomhed
- deltagelse og gruppedynamik
- tavs viden og dens overføring
- ideo-plastiske processer (evnen til at forvandle tanker og følelser til handlinger og disciplinerede reaktioner)
- Kunstneriske/praktiske målsætninger
- interkulturelt samarbejde
- planlægning og realisering
- management og networking

De pædagogiske, teatermæssige og organisatoriske greb, der ligger i at distribuere teaterkompetencer gennem kulturelle og pædagogiske iscenesættelser, er i høj grad en del af Odin Teatrets mangeårige oparbejdede praksis. Meget ofte deltager tilrejsende teaterudøvende og praktikanter i seminarer og workshops, hvorved de får indblik i forskellige kompetencer, men i projektet *Teater som interferens* blev interferens til en bogstavelig indgriben i ikke-konventionelle tilskuersammenhænge. Interferensen blev til konkrete handlinger, der med teatrets virkemidler greb ind i det sociale og kulturelle landskab.

Teatrets kompetencer er i en vis forstand rutine for teatret sådan isoleret betragtet, men i interferensen med andre miljøers rutiner så det ud til at kompetencerne opnåede en ny form for kvalitet. På den ene side medførte teaterkompetencerne i lokalmiljøet, at tilværelsen for en tid blev lidt teatraliseret. På den anden side blev teatret løftet ud af de »rutinemæssige« kompetence, og kompetencerne opnåede derved en improviserende karakter, der, strabadserne til trods, måske også tilføjede teatret ny erfaring og energi. Hvor teatrets rutinemæssigt »interfererer« med et nyt materiale, med nye teknikker og nye historier, der i en vis forstand er afskærmet i en teatermæssig realitet, så er interferensen i andre miljøer uden for teatret helt bogstavelig. Odin Teatret ønskede med *Teater som interferens* at lade teatrets vifte af kompetencer mødes med andre professionelle rum som f.eks. skoler, hospitaler, kontorer, fabrikker, plejehjem, professionelle grupper, etniske minoriteter, beboelseskvarterer og landsbyer, hvor der på forskellige sociale måder stilles krav til kompetencer, der kan hæve rutinerne fra det ordinære til det ekstraordinære. Med andre ord ønskede teatret, at det selv som interferens rettede blikket mod betydningen af en skærpet indsats i en række lokale sammenhænge, hvis forskelligartede rutiner hver for sig spiller en stor rolle for en sammenhængskraft i miljøet. I det følgende giver jeg et par eksempler på, hvordan projekter under *Teater som interferens* blev planlagt og realiseret.

Håndbold drenge og interferens

Hvert projekt havde som regel en eller to af Odin Teatrets skuespillere som ansvarlige for det pågældende projekt. Projektet kunne desuden involvere hele Odin Teatrets skuespillerensemble eller blot få skuespillere afhængig af projektets art. Hver skuespiller blev involveret i tre projekter.

I en samtale med skuespilleren Roberta Carreri, fremgik det, at det er en stadig kilde til undren for hende, at teatret er så forholdsvis ukendt i Danmark og også i området omkring Holstebro. Hvor mange har hørt om Odin Teatret, har kun få set det. Hvad betyder det at være kendt? Og hvordan kendt?

Roberta Carreri ønskede at mødes med unge, som har en interesse i at udtrykke sig fysisk. Valget faldt på en gruppe 10-13-årige håndbold drenge, som hun inviterede ind på Odin Teatret for at træne. Roberta Carreri så, at drengene i deres håndboldtræning i realiteten arbejdede med »sats« og med stok – begge næsten klassiske tekniske tilgange i Odin Teatrets mangeårige træningsarbejde. Dette blev omsat til *kamp – reaktion* på medspillere. Denne måde at anvende teknikken i forhold til at opbygge en handling kan man også se

som en tematisering af et af interferens-begrebets indbyggede grundspørgsmål: Hvordan kan man opbygge et sæt handlinger i et spændingsforhold (kamp) på en måde, så det udløser en reaktion hos medspillerne (dvs. »planlagte« overraskelser)? Hvilke former for opmærksomhed og kropslig fokusering benytter den udøvende?

Drengene kender til betydningen af træning og præcision, men i træningen måtte de forud have forklaret, hvad intentionen var med en teknik. De havde ingen forudsætninger for løbende at modtage kommentarer til deres arbejde. For at skabe lydhørhed måtte Roberta benytte en fløjte (som i en kamp). Denne »rekvisit« kendte og respekterede de. Ellers var det ikke muligt at få drengene til at tie stille og lytte til hende.

At give byen tilbage til byen

En anden af overskrifterne for *Teatret som interferens* indebar, at Odin Teatret slog sig ned i landsbyen Vemb, der ligger uden for Holstebro.² Temaet lød: *At give byen tilbage til byen*. Musikeren og skuespilleren Frans Winter, skuespilleren Tage Larsen og teknikeren Pelle Henningsen (som er lokal kendt i Vemb) var ansvarlig for dette projekt. Med projektet ønskede man at bygge en fortælling, der geniscenesatte byen.

Det er med byer som med drømme: man kan drømme alt tænkeligt, men selv den mest uventede drøm er en rebus som skjuler en længsel, eller det modsatte, en angst. Som vore drømme er byerne bygget af vore længsler og angstfølelser, også selvom ledetråden i deres udsagn er hemmelig, og deres love er absurde, deres perspektiver bedrageriske, og hver ting i dem skjuler en anden. (Calvino 1979: 48)

Med citatet fra Calvinos symbolske fortælling *De usynlige byer* kan man belyse relationen i det møde, der ligger indforskrivet i *Teatret som interferens* i Vemb. Der er tre børneinstitutioner i byen, og man ønskede at gøre børnene til medvirkende i interferens-kontrakten. Der er Uddannelsescenter Mariebjerg (for unge under 25 år med særlige behov, så som mentalt hæmmede, mongoler og autister), der er en børnehave (60 børn) og der er en folkeskole. I tilrettelæggelsen af iscenesættelsen inddrog man efter måneders forberedende møder med lokale skoleledere, pædagoger og foreningsrepræsentanter i en research om Vembs historie med henblik på at udforme en drejebog om projektet. Det blev til ugentlige møder, hvorpå der blev skrevet en Vemb-sang af den lokale sangskriver og organist. Ulfborg-Vemb-koret blev inddraget og i samarbejde med Vembs lokalradio fik man lavet en hjemmeside, ligesom der med hjælp fra et lokalt videoværksted blev lavet en optagelse, som viser fuglen, der flyver over Vemb og lander i lyngen, hvorfra Vemb opstår. Sang og film blev sendt og spillet, så der opstod en bekendthedsfaktor, idet man jo måtte sprede information om det forstående projekt og skabe viden om det. Omtalen blev fulgt til dørs i skolen, idet alle Odin Teatrets faste figurer: Androgyn, Doggie, Mr. Peanut, Isbjørnen, Munken og Den evige Jøde pludselig myldrede frem og lavede rav i skolegården. Disse figurer indgår i flere af Odin Teatrets forestillinger, bl.a. i forestillingen *Ode til fremskridtet*, som senere skulle spilles i Vemb under

interferensen. Teatret blandede sig med lancering af Vemb-sangen. Dette blev en måde at lære den første primære målgruppe at kende på, som på sigt skulle kunne være med til at inddrage den store målgruppe: forældre, familier og hele byen. Mao. et greb med teatraliserede, forklædte markører, som havde et formål, nemlig at alle borgere skulle lære den omtalte Vemb-sang at kende. Med sangen og den autoritet som bl.a. en harmonikaspillende isbjørn har, skulle der kunne laves en infernalsk larm fra starten, så der efterfølgende kunne etableres ro og en forbløffende disciplin. Man gav frihed til at slippe kræfterne løs, som børnene derpå blev interesseret i selv at beherske det til det sublime. Kaos i skolegården blev på den måde med ét til Vemb-sangen som fællessang.

Med dette greb havde man i skolegården ved projektets start 350 børn, der hurtigt lærte Vemb-sangen. Formålet var, at alle skulle opnå et varigt minde, og at optakten gennem sjov skulle udløse accept. Ideen om at give byens egen sang så stor energiudfoldelse kan i sig selv ses som et greb som bliver til temaet om at give byens liv og drømme tilbage til byen, samtidig med at det bliver en måde at få det næsten dionysiske aspekt til at lande i Vemb. Sangen blev sunget og invitationer delt ud ved, at børnene gik fra hus til hus som et fastelavnsoptog. På den måde blev invitationen i udgangspunktet til, at alle i Vemb fik en gave »at tage vare på«. Herpå fulgte arbejde med børnene i grupper i tre dage, under hvilke Vemb-sangen blev spillet igen og igen i lokalradioen – næsten som en schlager – som blev afsluttet med at omkr. 800 mennesker deltog i en vandring gennem byens fortællinger, hvilket svarer til mindst to ud af tre indbyggere alene i Vemb sogn. Under arbejdet med alle deltagerne blev distinktionen mellem deltagere og tilskuere løbende forhandlet. Alle børn og voksne blev præsenteret for et kort over byen og en overskuelig fortælling om Vembs historie, udpeget gennem lokaliteter på bykortet. Med det dramaturgiske greb i form af en »omvendt« deus ex machine (»drømmespilsmodellen«) lod de en fugl slå sig ned i Vemb, for derved kunne man etablere en dramaturgi til gennem sangfuglen at give »Vemb-sangen vinger«.

Deltagerne blev inddelt i grupper, som hver havde et billede dvs. materiale til en historie, som de fremførte. Hver gruppe havde en skuespiller fra Odin Teatret til at hjælpe med at få delhistorien gjort klar til den store iscenesatte byfortælling. Gennem historiske fortællegrupper og et tegneprojekt (invitationer til festen for byen) blev alle trænet til at synge Vemb-sangen. Bykortet havde en tegnet rute, som i sig selv blev en måde at styre byforestillingens handlingsgang. En bane for de successive handlinger med et nyt billede til hvert »stoppested« på kortet. Disse handlingssteder var valgt ud fra, at de i forhold til Vembs historie kom til at rumliggøre den dramatiske fortælling. Det var steder som anlæg, kirke, å, hal m.fl., hvilket leder tanken hen på middelalderens simultane spil på byens torv. Der eksisterer dokumenter, der har tegnet handlingernes gang ind på et bykort fuldstændig i stil med at etablere en vandrehistorie, som kan genopføres i byen og derved gøre handlingen til byens egen historie. Man giver byen en identitet. Det resulterede i, at ca. hver anden borger i Vemb senere deltog til festen i den lokale sportshal og at der stod godt 350 børn og sang Vemb-sangen.

Hele dette arrangement sluttede med halbal, hvor alle dansede med alle, de handicappede fra Mariebjerg og børnehavebørnene, voksne og skoleelever, skuespillere og voksne, ja medvirkende i alle aldre. Denne del af den fysiske og musikalske handling blev til en kollek-

tiv historie i stort format. Det konkrete lokale fik en forløsende, næsten katharsisk betydning, som i sig selv gjorde en verden til forskel. Den styringsmæssige udfordring i at få pædagoger fra forskellige institutioner med egne problemer til at samarbejde på tværs af daglige skel og rutiner kom overraskende nok til at betyde, at der blev frigivet nye kræfter. Der havde indledningsvis været nogen skepsis, men den blev gjort til skamme og pædagogerne overvandt den barriere, der lå heri. Pædagogerne føler selv, at de nu har »uandede kræfter« og kan se, at de kan bruge lokalsamfundet til at etablere en styrke. Dermed blev arrangementet også til et spørgsmål om at give byen sin kollektive erindring tilbage.

Sammenfattende

Grænsen mellem teater og virkelighed er i denne sammenhæng blevet tematiseret på en ny måde. Odin Teatret tog initiativet og dermed forvaltede teatrets skuespillere og instruktør en teatral realitet i mødet med tilskuerens virkelighed. I *Teater som interferens* blev festen et tilbagevendende overordnet tema. Dermed kan man sige, at teatret i realiteten bliver til en festarrangør, hvor gæsterne (borgerne) bidrager med egne indslag og retter. De teatermæssige kompetencer blev valgt, så de havde størst sandsynlighed for at vinde genklang i det konkrete interferensmiljø. Det blev en del af aftalen, at interferensen så vidt muligt skulle »udspille« sig både i de konkrete lokalmiljøer og på selve teatret.

I bogen *Holstebro i verden – Verden i Holstebro* tog kultursociolog, Dorte Skot Hansen, fat på Holstebro som den globale by, idet hun har undersøgt kulturbegrebet i et pluralistisk lys. Det skal forstås på den måde, at flere kulturer trives side om side og at denne simultanitet medvirker til, at der faktisk kan finde en kulturel dialog sted. Det overordnede greb til fremstillingen, sådan som det også fremgår af titlen, hentede Dorte Skot Hansen fra det kendte *Theatrum Mundi*-begreb, som ofte identificeres med den elizabethanske teaterforståelse, som vi kender den i Shakespeares teaterbegreb. Det er et teaterbegreb, der i sig har en omverden som sit teatralt indforskrevne råderum, idet medborgeren ikke kun referentielt indgår men også er aktør i måden teatret virker på. I denne kontekst ses *Theatrum Mundi*-begrebet også som omdrejningspunkt for en forståelse af den kiastiske figur med det indbyggede paradoks, teatret i verden – verden i teatret.

Endelig ligger der også en historisk vigtig dimension indbygget i form af at bevidstgøre tilskuere om, at deres egne handlinger skal huskes for ikke at gå tabt. En kompetence lever jo ikke uden videre. Her blev *Teater som interferens* i Vemb til en form for »re-enactment«, idet Vembs egen historie blev iscenesat og udsat for masseoptrin i en innovativ form i forhold til byens stigende problem med synlighed på kortet. Iscenesættelsen tilvejebragte en forståelse, som er blevet genlagret som en inkorporeret viden hos Vembs borgers kollektive kropskultur.

Litteratur

- Calvino, Italo. *De usynlige byer*. I oversættelse ved Lene Waage Petersen. Forlaget Rhodos: København 1979.
- Dray, William H. *History as Re-Enactment*. Clarendon Press: Oxford 1995.
- Nightingale, Andrea. »Broken Knowledge.« IN Landy, Joshua and Michael Saler (eds.). *The Re-Enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*. Stanford University Press 2009.
- Qvortrup, Lars. »Hotel Pro Forma – et laboratorium for multimedier«. Kronik i *Politiken*, 2.1.99.
- Skot-Hansen, Dorte. *Holstebro I Verden – Verden I Holstebro. Kulturpolitik og –debat fra tresserne til i dag*. Klim: Århus 1998.

Noter

- 1 Interferens-begrebet er også blevet anvendt i Lars Qvortrups beskrivelse af det mere filosofiske greb, som performanceteatret Hotel Pro Forma benytter sig af. Qvortrups analyse fører frem til en konklusion, der ikke ser interferensen som en del af det restorative erindringskulturelle projekt helt på den samme måde, som jeg gør det her.
- 2 Vemb har rødder tilbage til middelalderen, eks. går kirkens historie tilbage til omkr. år 1100. Vemb har 1334 indbyggere, heraf har skolen 199 elever.