



Portrættet

Catherine Poher og Horisonten

Horisonten | DKT
Foto: Miklos Szabo

Catherine Poher og Horisonten

Af Erik Exe Christoffersen

Catherine Poher, f. 1953, fransk-dansk billedkunstner, dramatiker, instruktør og scenograf. Poher kom til Danmark 1976 og samarbejdede frem til 1980 med Kirsten Delholm i Billedstofteatret. Sammen med komponist, musiker og skuespiller Tom Nagel Rasmussen (f. 1946) stiftede hun 1980 det turnerende børneteater, Bjørneteateret i Kalundborg, som de ledede i fællesskab til 1990. Hun har været kunstnerisk konsulent, instruktør og dramatiker i forhold til en række børne- og gruppeteatre og bidraget med visuel kraft, poetisk magi og enkelhed i fremstillingen. Hun har eksempelvis instrueret Teatret ved Hans Rønne: *Springtime* (1987) og *Den komiske tragedie* (1995) (af Yves Hunstad/Eve Bonfanti). I en periode på næsten 20 år var hun knyttet til Teater Rio Rose og lavede fx *Tå Ti Ting* (2002). Desuden har hun bl.a. arbejdet som instruktør for Gruppe 38, og Åben Dans Production (egnsteater i Roskilde, hvor hun nu er en del af et fast kunstnerisk team). Instruktionserne er ofte kombineret med egen scenografi og tekstudvikling. Ved siden af teatervirksomheden har hun som billedkunstner haft udstillinger på forskellige gallerier. Poher var fra 2011-13 medlem af Statens Kunstfonds Film- og Scenekunstudvalg.

Catherine Pohers arbejds måde er karakteriseret ved at skabe et stort medansvar og en direkte kommunikation, som skaber et engageret ejerskab for produktet, et enkelt og effektivt hierarki og en skabende proces, som ikke er styret af en tekst eller en på forhånd given ide. Den kreative proces får karakter af en søgeproces med en stor grad af ubestemthed, og processen er ofte uden et defineret udgangspunkt eller resultat. Til gengæld afsøges

de medvirkendes behov og muligheder og ikke mindst de muligheder som til enhver tid karakteriserer en given gruppe. Poher arbejder typisk med forskellige faser, som strækker sig længere end de gængse prøveforløb på 7-8 uger. Hun foretrækker, at der er tid imellem faserne til at reflektere og bearbejde indtryk, skrive, komponere eller stille spørgsmål som: Hvordan takles situationen produktivt, og hvordan bliver potentielle forhindringer til et redskab i den skabende proces? Hvordan bliver en gruppe professionelle kunstnere med hver deres faglighed til et ensemble, som både føler sig som en enhed, der har en fælles mission, og som et ensemble med divergerende muligheder. Hvordan løses gruppedannelse? Hvordan udvikles og udforskes rummet, lyset, temaet og forestillingens dramaturgi? Hvordan overraskes tilskueren?

Interview med Catherine Poher, oktober 2015

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 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 Nielsen 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. Der er en fantastisk idé. 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 fundament 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. Der er ikke en forestilling, hvor præstationen er i fokus. Jeg ville have mennesker på scenen, som en gang i mellem viser hvor fantastiske dansere, skuespillere eller sangere de er for så igen at blive et menneske som du og jeg.

Man oplever en gruppe mennesker som fortæller om sig selv. Hvordan hænger det sammen med dramaturgien og naturlovene?

Naturlovene skaber en form for struktur i alle akter. I første akt er der tale 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 ned i orkestergraven. En metafor på at vores jord bliver mindre og mindre og at 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 fremad. 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 og 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 himlens fald, synger Christian Damsgård-Madsen Bachs Matthæuspasjonen *Erbarme Dich* 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 akten, 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 AKT1 bliver AKT 2 labyrintisk. Træerne vokser og fylder scenerummet mere og mere og ender med at lukke sig. De medvirkende bliver skubbet ud, foran jerntæppet på forkanten af scenen.

Derefter har jeg spekuleret 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. Akten 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. 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 hoved, 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 AKT1, og hvordan materien opfører sig i AKT2, går vi ind i materien og studerer dens egen struktur. AKT3 begynder ligesom AKT1 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 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, planter, 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:

*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. Pascal
Quignard.*

De første menneskeskabte billeder er af hænder. Det er de første tegn på menneskelighed, og derfor har jeg bygget AKT3 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!

AKT4 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 AKT4 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 kunstners samarbejde – og at det var en god ide med en co-produktion med et egnsteater som Aaben Dans i Roskilde. Men det tog lang tid at organisere samarbejdet.

Det var meget komplekst, fordi de tre kunstner 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, 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. En var pensioneret, en skulle pensioneres og en havde været sygemeldt og har haft personlige problemer. Der skulle også være to elever fra moderne dans på Den danske Scenekunsthøjskole og to dansere fra Aaben Dans. Operasangerne 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 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, 2014 hvor 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 teknikerne 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 teknikerne, hvad det var for et projekt. Det var vigtigt for mig at den sidste væg ud til bagscenen hævdes, selvom de 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 2015, 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 workshoppen, blev jeg klar over, at ordene skulle være ”samtale sprog”, 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 til sammen et sprog. Ordene er kun en brøkdel 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 er jeg ikke i tvivl, jeg ved bare ikke endnu, hvordan det skal være. Jeg kan være længe i et ufærdigt materiale, 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 det

materiale, som er på vej. Det er svært at forstå for folk, der er vant til at arbejde intellektuelt og som planlægger ud fra det.

At skrive en forestilling ved at sætte lys, lyd, musik, bevægelser, det visuelle udtryk, ord og handlinger sammen er en langsommelig proces. Det kræver at alle parameter 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 andeles 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.

Samarbejdet: 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, den gang 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 få 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 være 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 der. 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 avantgardetænkning. 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 vangen 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 anmeldelser, 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 havde spillet i en industribygning på Amager.

Om at formidle et andet koncept

I modsætningen til DKT 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 DKT 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 gik ind til og var parat til at opleve *Horisonten*. Introduktionen i foyer lige før forestillingen på Det Kongelige Teater havde samme intention, men det var kun en lille del af publikum, der fik den med. Den havde i øvrigt heller ikke samme oplysningsniveau som filmen, der viste det, publikum aldrig ser: Arbejdet i prøvelokalet. Det Kongelige Teater var ikke interesseret i at være med-producent 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. Men Titlen inspirerede ikke PR afdelingen. De vidste ikke, hvordan de kunne lancere forestillingen med den titel. Jeg selv synes, man kan skrive en bog med alt, hvad det ord vækker.

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.

*Den uendelige horisont er ikke andet
end et harmonisk åndedræt fri for
ethvert begreb.*

HORISONTEN: Visuel og dramaturgisk
Koncept: Catherine Poher.

Iscenesættelse/koreografi: Catherine Poher.

Koreografi/iscenesættelse: Thomas Eisenhardt.

Dramaturg: Benedikte Hammershøj Nielsen.

Scenografi og kostumer: Rikke Juellund.

Lys koncept og design: Carina Persson.

Skygge design: Paolo Cardona.

Komponist: Jens Bjørnkjær.

Lyddesign: Jonas Vest og Karsten Wolstad.

Tekster: De medvirkende, Catherine Poher,
Salim Abdali.

Se i øvrigt anmeldelse og kommentar på

<http://www.peripeti.dk/2015/12/02/>

horisonten-paa-det-kongelige-

teater/#more-4309

Erik Exe Christoffersen

Lektor, Institut for Kultur og

Kommunikation Aarhus Universitet.

Uddannet på Dramaturgi, mag. art. i

1978. Seneste bøger: *Teaterhandlinger*,

Klim 2007, *Odin Teatret Et dansk*

verdensteater (Aarhus Universitetsforlag,

2012), *Skønhedens Hotel Hotel Pro Forma.*

Et laboratorium for scenekunst (Aarhus

Universitetsforlag 2015).
