

# Det danske hus

## Odin Teatrets rødder og forgreninger

Af Franco Perrelli

»Alligevel er det, som om en kraft holder min entusiasme for at lave teater i live«, skriver Barba i programmet til *Andersens Drøm* (2004). »Der er mange grunde til, at jeg fortsætter. Jeg kan sammenfatte dem i én sætning: teaterfaget er mit eneste fædreland og Holstebro er dets hjem« (s. 50). Eugenio Barba har siden 1979 haft dansk statsborgerskab, men taler stadig norsk og italiensk. »Det har været et valg«, fortæller Barba mig<sup>1</sup>, »helt fra ankomsten til Holstebro at forblive os selv og bevare forbindelsen med vores oprindelse«. En holdning som ikke skulle skabe en barriere, men snarere indlemme Odin Teatret i Danmark som en helstøbt og uafhængig krop med rødder i anderledeshed. Dette vanskelige mål må i dag siges at være nået. Odin Teatret nyder fuld opbakning fra de fleste miljøer i Holstebro, også det politiske spektrum. Ikke bare på grund af teatrets internationale prestige, men også – og måske endnu mere – på grund af dets tilstedeværelse i byen med mange aktiviteter og et bredt samarbejde med byens institutioner. Selv i det helt små. Noget der er gavnligt og mærkbart i byens liv.<sup>2</sup> Odin Teatret har på den måde skabt en social handlingsmodel i lokal-miljøet, som både har en særegen politisk tyngde og en samlende kraft.

Det kom på symbolsk vis til udtryk ved en fest den 2. oktober 2004 i anledning af teatrets 40 års jubilæum. Her var hele Holstebro inddraget i en to dages udvidet byforestilling med deltagelse af balletskole, politi og brandvæsen. Det hele kulminerede i en bryllupsceremoni i byrådssalen for Odin Teatret (bruden) og Holstebro (brudgommen), repræsenteret af borgmester Arne Lægaard. Ved det meget effektfulde arrangement holdt bruden en tale for de inviterede, som udover at være skrevet specielt til lejligheden også var en overvejelse over teatrets *nytte*, der - set på afstand - virkeliggør det, som Odin Teatret i sin tid skrev i programmet til sin første forestilling, *Ornitofilene*<sup>3</sup>:

Odins bryllupstale til Holstebro, den 2. oktober 2004.

Vi er i dag samlet her i byrådssalen i Holstebro for at give endegyldig form til en de facto forening. Vi er således her for at udføre en overflødig ceremoni. Eller rettere sagt, for at bevidne nødvendigheden af det overflødig. Kan et teater gifte sig med en by? Et teater og en by kan kun blive gift, hvis de begge søger deres rette identitet. Hvad er et ægteskab, hvis ikke et møde med den fremmede, man elsker? Man gifter sig, fordi man savner noget. Da vi, Odin Teatret, kom fra Norge til Holstebro i foråret 1966, havde vi ingenting. Vi savnede alt. Også Holstebro savnede noget. Byen følte behov for en anden kvalitet i sit liv og var allerede i færd med at forandre sig. Odin Teatret var et af redskaberne til og et tegn på denne forandring ligesom Giacomettis »Kvinde på kærre«, vores kære »Maren å æ woun«. Begge udmagrede og nøgne. Mødet mellem teatret, som kom fra Norge, og byen, som ikke fandt sig i at

leve som en skygge i et provinshjørne, skabte mulighed for en forening, som efter 40 år nu er værd at fejre med ægteskabets forpligtende kærlighedsbånd. Det, vi kalder livskvalitet, begrænser sig ikke kun til materiel behagelighed, men har også et skær af overflødighed. Livskvaliteten kan være et lys, der gør farverne mere strålende og levendegør de ting, der omgiver os, og hvis kraft til forveksling ligner kærlighed. Kunstens formål er at frembringe dette lys. Til tider, når vi kommer ud fra en koncert, en forestilling eller en udstilling, har det, vi har set og hørt, ikke blot interesseret os og lært os noget: det har bevæget os, åbnet vores øjne og afsløret nye sider af vores eksistens. Når vi derefter igen befinder os i vores bys velkendte gader, i hverdagens og vinterens grå ramme, oplever vi byen som forvandlet. Men det er os selv, der forvandler det velkendte gennem vores eget, forandrede blik. Man gifter sig, fordi man føler, at man ikke er nok i sig selv. Hvorfor skulle en by ikke være nok i sig selv, når den er velfungerende og består af nyttige og nødvendige institutioner? Hvorfor vil byen indføre det overflødige? De gamle kirker og smukke klokketårne er åbenbart ikke nok til at give os følelsen af, at vi berører himmelen. Det er det overflødige, som tænder en gnist i vores liv, som giver det mening og overskrider vores grænser. Det overflødige er nødvendigt, akkurat som håbet er. Odin Teatret ved, at det er overflødigt. Det er grunden til, at vi i dag gifter os med vores by.

Barba havde allerede i 1989, i skriftet *Vor by*, udgivet af Odin Teatret i anledning af sit 25 års jubilæum, vedkendt sig sin nære tilknytning til Holstebro:

Mange venner, både i Danmark og i udlandet, mener, at jeg idealiserer Holstebro i mine artikler, i mine forelæsninger og i interviews. Det er rigtigt. Både jeg og de norske skuespillere, som i 1966 forlod deres familie og deres sprog og flyttede Odin Teatret fra Oslo til Holstebro, er følelsesmæssigt tæt knyttet til denne by. Ikke blot er vores børn født her. Også Odin Teatret voksede op her, et teater, hvis aktivitet – ud fra det, vi kan læse – har sat spor i de sidste 25 års teaterhistorie.

For Barba betyder mennesker mere end steder og huse, eller måske hænger de sammen med stederne og husene. For når han tænker på den modstand, Odin Teatret i begyndelsen vakte i en del af Holstebros befolkning og den deraf følgende alvorlige risiko for at blive sat på porten og blive kvalt allerede ved fødslen, tilføjer han:

Men en by er de mennesker, som bor i den, og når jeg taler om Holstebro, tænker jeg på Kaj K. Nielsen, på Jens Johansen og på medlemmerne af byrådet, som tog vores ideer, vores drømme og vores ungdom alvorligt. Set med mine øjne er de mennesker medansvarlige for Odin Teatrets opvækst. (Eugenio Barba, »Når tilskueren skriver til skuespilleren«, *Vor By*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1989, s. 103)

## Kulturmodel Holstebro

Kaj K. Nielsen var borgmester i Holstebro i 1966. Jens Johansen var kommunaldirektør og byrådet havde socialdemokratisk flertal. I et overordnet nationalt perspektiv var der ikke en særlig positiv stemning over for kulturelle eksperimenter. Det var tiden med den såkaldte »rindalisme«, en populistisk retning, hvis eksponent var den socialdemokratiske lagerarbejder, Peter Rindal, som var modstander af, at kultur forbeholdt de privilegerede samfundslag skulle have offentlig støtte. Samtidig herskede der en udbredt, ideologisk mistillid til avantgardistisk kunst, der blev betragtet som alt for fremmedartet for almindelige mennesker. Der kunne således være grobund nok for, at der blandt Holstebros borgere herskede utilfredshed med deres øverste embedsmænd og politikernes banebrydende politik. Man skal også tage i betragtning, at der dengang ikke blev ydet offentlig støtte til »avantgarde«-teaterforestillinger. Man begunstigede udelukkende de offentlige teatre, der alle lå i de større byer København, Odense, Aalborg og Århus. Så selvom kommunens tilskud var nok så beskedent (beløbet svarede nogenlunde til en arbejders årsindkomst), blev Holstebros teatereksperiment i manges øjne mere set som noget excentrisk end noget exceptionelt.

I en lokal avistegning fra '67 ses en satire over Holstebro Kommunes glade ødslen med ressourcerne til en kunstkonsulent (forfatteren Poul Vad), til en avantgardekomponist (Jørgen Plætnér), til Eugenio Barba (med briller og en maske i hånden, som sluger penge-sedler) og til andre repræsentanter for den alternative kultur.

Barba holdt lav, men selvbevidst profil i øjet af den orkan, som rejste sig i april 1967 blandt byens befolkning efter en tv-transmission, der havde vist Odin Teatrets usædvanlige træning. I et interview til Ekstra Bladet i København, 19. oktober 1967, bemærkede han: »Der har altid og vil altid eksistere to former for kultur: en folkelig og en elitær, og der er intet skræmmende i, at nogle mennesker måske ikke føler sig på bølgelængde med det nye«. Borgmesteren, Kaj K. Nielsen, der var postbud, stillede sig på Odin Teatrets side. Ved stormfulde og barske møder bad han om blot nogle få år til at bedømme et teater, der var så anderledes, og han forsvarede en kulturpolitik, der ikke ville give bonus på kort sigt. Han gentog, at han selv ikke havde forudsætninger for at foretage en sådan vurdering, men at der fandtes adskillige kompetente personer, som stod inde for værdien af og de kunstneriske muligheder hos Barbas gruppe.

Kritikeren Jens Kruuse havde med sin anmeldelse af Jens Børneboes *Ornitofilene* i Jyllands Posten banet vej for Odin Teatret i Danmark. Så da forestillingen kom til København, kunne Anne-Katrine Gudme den 23. november 1965 skrive i Information, at *Ornitofilene* henvendte sig »til alle, som efterlyste fornyelse af den danske scene«. Det var Christian Ludvigsen, fra 1963 ansat som forskningsstendiat ved Aarhus Universitet, der arrangerede det første gæstespil med Odin Teatret sammen med to dramaturgistuderende, Palle Jul Jørgensen og Jens Okking. Den eksterne lektor Tage Hind inviterede Eugenio Barba til at holde en forelæsning på universitetet i forbindelse med Odin Teatrets danske turné i november 1965.

Det blev begyndelsen til en langvarig forbindelse mellem den italienske instruktør og den

akademiske verden, som gennem årene, især i forbindelse med ISTA, International School of Theatre Anthropology (1979) fik både praktisk og teoretisk indflydelse på studieordningerne indenfor teaterhistorie og dramaturgi. Samarbejdet nåede et foreløbigt klimax i 2004 ved oprettelsen af CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies) som et fælles forskningsmiljø mellem Afdeling for Dramaturgi og Odin Teatret blandt andet baseret på teatrets arkiv med dokumentation over forestillinger, seminarer, samarbejder etc.

Ludvigsen havde stiftet bekendtskab med Barba, da denne i 1964 besøgte København for at udbrede kendskabet til Grotowski (via tidsskriftet Vindroses redaktør Jess Ørnso):

Det første møde med Eugenio gjorde indtryk på mig. En teatertosset italiener, der snakkede (næsten) norsk og havde vilde planer om et teatertidsskrift og et helt nyt teater ... Med sin grundskoling i Polen vidste han på flere områder, især østeuropæiske (Grotowski m.v.), mere end mig. Han var også godt orienteret om vigtige teaterfolk i Vesteuropa som Antoine, Appia, Gordon Craig, Etienne Decroux m.v. Det var klart, at han var noget særligt, og at han især interesserede sig for at videreudvikle skuespillerens kunst til noget andet og mere end reproduktion af en forfatters tekst. (Chr. Ludvigsen, *Det begyndte med Beckett – Min egen teaterhistorie*, Institut for Dramaturgi, Århus, 1997, s. 32).

Ludvigsen blev en uvurderlig støtte for den lille gruppe, som i Oslo efter store vanskeligheder var gået i gang med prøverne på Jens Bjerneboes *Ornitoflene*. Han omtalte Odin Teatret både i den danske teaterverden og i de litterære cirkler. I 1965 opsøgte Ole Sarvig Odin Teatret via Dea Trier Mørch<sup>4</sup> og overværede prøver på *Ornitoflenerne* i bunkeren i Oslo. Besøget fik dem til at føle sig mindre isolerede, og Sarvig anbefalede forestillingen til Chr. Ludvigsen, som han mente var den rette til at varetage teatrets interesser i Danmark. Få uger efter var de inviteret til tourné i Jylland med start i Århus.

## Etablering af teaterlaboratoriet

Gruppens første år i Danmark var præget af tilbagevendende økonomiske kriser. I foråret 1969 opstod den utvivlsomt mest truende, men også mest opsigtsvækkende, som gav genlyd blandt danske intellektuelle og kunstnere. Odin Teatret var i slutningen af 1968 i gang med at organisere et nordisk seminar og havde inviteret Dario Fo, Etienne Decroux og Jacques Lecoq i forventning om tilskud fra Nordisk Kulturfond. Tilskuddet udeblev. Kunstneriske og intellektuelle venner (også i Norge med Jens Bjerneboe i spidsen) reagerede. Selv pressen. Især Politiken, som under overskriften *Odin Teatret skal reddes hurtigst muligt* bad Kulturministeriet om at skride ind. Imens eksploderede debatten om regeringens generelle politik for dansk teater. Den 30. januar, stadig i Politiken, forklarede Poul Vad, at »Odin Teatrets eksistens i en by som Holstebro burde ses i et bredere perspektiv«, mens Georg Andréson, den 9. februar i Aarhus Stiftstidende, skrev en lang artikel med overskriften *Mangler 130.000 kr.* Det økonomiske hul var egentlig omkring 300.000 kr. Heri under-

stregedes både den foruroligende økonomiske situation og de kunstneriske følger for Odin Teatret, der stadig var ved at etablere sig og derfor utroligt sårbart, fordi det ikke fik et fast statstilskud.

Artiklen indeholdt et langt interview med Barba, som – ligesom Grotowski plejede at gøre – på det bestemteste tog afstand fra betegnelsen »eksperimenterende« for sit truede teater. Instruktøren benyttede lejligheden til at understrege, at Odin Teatret snarere var »temmeligt traditionelt«, fordi det havde en »fortsat søgen efter sandheden på scenen« som udgangspunkt (allerede praktiseret af Stanislavskij) og fulgte en egen »teatermæssig logik« (ligesom Meyerhold). Det knyttede sig til Rimbauds og kubisternes ekspressive revolution, og (hvad der var karakteristisk for Eisenstein) det var helt bevidst om kunstens følelsesmæssige påvirkning af tilskueren. I forhold til disse tre klassiske personligheder fra verdensscenen betragtede Barba Grotowski »mere som en moralsk end en faglig læremester«.

Den »tradition«, som Barba påberåbte sig, gjorde dog ikke særligt indtryk på skuespiller og instruktør ved Det Kongelige Teater<sup>5</sup>, John Price, som i TV erklærede, at for hans skyld kunne Odin Teatret godt forsvinde. Helt uventet tog en anden kendt skuespiller, Ove Sprogøe, sammen med Knud Schønberg, anmelder ved Ekstra Bladet, parti for teatret i Holstebro. Ingen af dem kunne siges at være tæt på Odin Teatret. Alligevel mobiliserede de formanden for Skuespillerforbundet med det resultat, at »årets største skuespillershow« – som det hed i avisannoncerne – den 10. april 1969 blev arrangeret i Falkoner Centret i København til fordel for det lille teater i Holstebro, der var på fallittens rand.

Heri deltog bogstaveligt talt landets mest kendte kunstnere: blandt andre Ghita Nørby, Bodil Udsen, Lily Broberg, Louis Miehe-Renard, Ove Sprogøe og flere af Det Kongelige Teaters skuespillere som Henning Moritzen, Erik Mørk, Lise Ringheim, koreografen Flemming Flindt og balletdanser Vivi Flindt. Dirch Passer optrådte med en russisk *grame-lot*, der var Dario Fo værdig. Fo var i forvejen en god ven af Odin Teatret og det nordiske publikum og ankom fra Milano til lejligheden. Der var også afsat lidt tid til Odin Teatrets skuespillere, som var temmelig fremmede i disse strålende omgivelser. De viste en scene fra *Kaspariana*. Odin Teatrets nære rådgiver, forlagsdirektør Martin Berg<sup>6</sup> husker:

Jeg sad med klamme hænder oppe på balkonen og sendte et stjålet blik til Jess Ørnsbo og Poul Vad, mens de spinkle kroppe på scenen forgæves vred sig i deres hvide lagener mellem rampen og scenetæppet med noget, der mindede om jamren og en slags små skrig. Så begyndte der en hyssen i salen. En mumlen og en hyssen. Det var ikke »sådan noget«, folk havde betalt for at se. Og tæppet gik hurtigt og skånede mine Odin venner for en yderligere konfrontation med publikum. Men Dario Fo var storartet, og resten var en succes, og der var så forhåbentlig kommet rigtig mange penge i kassen.

(M. Berg, *Treklang*, Vindrose, København, 1986, s. 40).

Aftenens indtægt blev omkring 40.000 kroner netto og dagen efter bevilgede Kulturministeriet 150.000 til teatret. Efterfølgende ved lovrevisionen i 1970 gav en ny paragraf<sup>7</sup> mulighed

for støtte til *anden teatervirksomhed*, og dermed opnåede Odin Teatret statslig anerkendelse som teaterlaboratorium. Som Barba bemærkede i et brev den 3. april samme år til Jens Bjerneboe, »af noget skidt var der kommet noget godt«, og krisen endte med at have placeret Odin bedre »i den danske teatergeografi« og fået synliggjort gruppens kulturelle indsats<sup>8</sup>.

Odin Teatret havde i samme periode taget initiativ til et »studie af kulturpolitikken og teatret«. Det drejede sig om en bred sociologisk undersøgelse udført af et dansk-svensk team ledet af professor ved Lunds Universitet, Ingvar Holm, sammen med Viveka Hagnell og Jane Rasch. Formålet var at undersøge konsekvenserne af Holstebros kulturpolitik, befolkningens teatervaner og Odin Teatrets sociale indflydelse<sup>9</sup>. Undersøgelsen kunne på den måde hjælpe med at identificere stedet, hvor Odin Teatret arbejdede og dermed gøre karakteren af teatrets handledegtighed mere klar. Barba forklarede mig:

Vi følte behov for at skabe en tydelig profil for vores teaterlaboratorium. De historiske teaterlaboratorier havde forsket i og eksperimenteret med skuespillerens teknik, men til forskel fra Stanislavskij, Meyerhold og Grotowski havde jeg ingen egentlig skoling eller en lang, praktisk erfaring bag mig. Derfor, da Odin Teatret begyndte at bruge betegnelsen »laboratorium«, skulle det snarere opfattes som en kerne af »selvlærte personer«. En formulering, som derefter blev brugt af mange andre unge og nye grupper. Ingvar Holms sociologiske undersøgelse hjalp mig til bedre at for-  
 nemme vores lokale sammenhæng og de enkelte tilskuere. Vi lærte, for eksempel, at tilskuerne til *Ferai*, som jævnligt så teaterforestillinger, især koncentrerede sig om scenerne med genkendelige konflikter. Derimod blev de, som for første gang så vores forestilling, tiltrukket af dens følelsesmæssige tildragelser og irrationelle elementer, men samtidigt var de så berørte, at de erklærede, at de ikke ønskede at sætte deres ben i vores teater mere. De havde ikke kedet sig, men de havde oplevet alt for stærke reaktioner, som de mere kultiverede tilskuere var i stand til at holde på afstand ved at filtrere dem gennem intellektuelle kategorier. De informationer, der kunne udtrages af Holms undersøgelse, har været en særdeles nyttig rettesnor i mit arbejde.

Ingvar Holm havde nemlig observeret:

Barba udtrykker sin teaterideologi helt klart, når han taler om en teatertradition, teaterhistorien bekræfter dette, som kun har lagt vægt på ordene, på deres logiske mening og psykologiske nuancer. På teatret tillader man ikke, at ordene demaskeres gennem kropslige reaktioner og dermed heller ikke at give udtryk for spændingen mellem følelse og intellekt, hensigt og handling. Når en tilskuer bliver konfronteret med et teater, som er tro mod livets dialektiske og modsætningsfyldte processer, bliver han forvirret. Det hænger sammen med en betinget måde at se teater på: teater skal ikke være farligt. Det skal ikke afspejle de komplicerede sammenhænge mellem fysiologiske processer og sociale modsætninger.

[...] Det er *Ferai* undersøgelsens vigtigste resultat, at et publikum, ufordærvet af teater, faktisk har lagt mærke til det »svære« i teatret, når det reagerede på scener, personer og konflikter. At samme publikum så også helst siger nej til at komme i teatret igen er samtidigt forståeligt. Det er noget, som det levende teater kan tage som en udfordring. Når Odin Teatret er blevet en del af Holstebro, indebærer det en chance for at afprøve eksklusivt teater på folkescenens betingelser. Det er deri, det enestående består. Et paradoks forvandlet til kulturpolitik.<sup>10</sup>

Odin Teatrets indflydelse har ikke mindst været stærkt medvirkende til dannelsen af et nyt teater i Danmark. Det grundlæggende i dette var samarbejdet med Dramaturgi ved Aarhus Universitet, hvor studenterne blev stillet over for praktiske teaterkrav. Således fik de studerende ved instituttet helt fra 1966 lejlighed til at deltage i seminarer med Grotowski, som Odin Teatret organiserede. Dette påvirkede nogle af dem til at danne gruppeteatret Team i Herning. Odin Teatret havde vist eksemplet og bevist, at det var muligt at lave teater uden for de store byer. I løbet af nogle få måneder dannedes også Banden med Niels Andersen og Gruppen med Torben Jetsmark. Begge var elever ved Det Kongelige Teaters Elevskole. Efter at have deltaget i Odin Teatrets seminarer valgte de begge gruppeteatrets vej. Denne påvirkning og støtte fortsætter underjordisk helt frem til i dag, hvor Teatret Om i 2005 har etableret sig som egnsteater i Ringkøbing efter flere års virksomhed i Vinderup.

### Det 3. Teater

Barba sammenfatter (til undertegnede) teatergruppernes, som han senere benævnte det »Tredje Teater«, opståen og spredning således:

I begyndelsen var det Holstebro Kommunes overraskende kulturpolitik, som tillod en lille amatørgruppe at blive professionel. Odin Teatret var det første eksempel på decentralisering. Vi slog os ned i en egn uden teatertraditioner. Ikke i en teaterbygning, men som en gruppe mennesker, der var motiveret af et idealt syn på håndværket, og som viste forestillinger i lokaler, hvor der ikke plejede at blive vist teater. Vi udviklede en alternativ, professionel skuespilleroplæring, som ikke foregik gennem skolegang.

Hertil kommer Grotowskis tilstedeværelse, som bogstaveligt talt opildnede de utilfredse og nysgerrige unge og ældre skuespillere, som fra hele Skandinavien eller andre dele af kloden samlede sig om hans seminarer i Holstebro. Det er vigtigt her at huske, at der dengang ikke eksisterede praktiske kurser for skuespillere. Vi var de første til at organisere den slags seminarer og samtidigt bygge en praktisk *træningsproces* op som forberedelse til og udvikling af en professionel identitet. Odin Teatret virkede som et center for information og kontakter. Vi inviterede kunstnere med deres forestillinger, men også til at vise deres arbejdsmetoder. Tænk bare på det seminar, vi tilegnede det ukendte, tjekkiske teater i april 1967 (der i øvrigt faldt sammen med

»Foråret i Prag«). Heri deltog Krejča og Smoček med deres frihedshungrende forestillinger, demonstrerede deres arbejdsmetoder og formulerede deres politiske mål. Eller på den pionerlignende præsentation af asiatiske teatre, som var aldeles ukendte i halvfjerdserne.

Vi følte nu, at Odin Teatret, efter at have bevidstgjort behovet for en ny teaterpædagogik og igangsat andre lignende initiativer i de større byer, skulle realisere sin opgave som »laboratorium« ved at fortsætte at være lokomotiv for anderledes og stimulerende initiativer. I samarbejde med Venedig Biennalen inviterede vi derfor i 1972 for første gang i Europa en nō, en kabuki og en moderne forestilling fra Japan. Det var også første gang, jeg fik mulighed for at se det totale landskab af disse så anderledes teaterformer. Noget, der endnu ikke var lykkedes for mig på mine rejser i Asien. Derefter kunne vi slå dørene op for balinesiske, javanesiske og indiske teatre. Jeg havde altid været interesseret i de klassiske, asiatiske teatertraditioner, men nu kom jeg i personlig kontakt med erfarne mestre og unge teatergrupper i deres eget land.

Her er nogle af præmisserne for *Odin modellen*, som den udviklede sig i de første år, og som i dag kan sammenfattes i nogle adskilte, men samstemmende arbejdsområder:

- 1) Kunstneriske aktivitet med forestillinger og teori, faglig spredning gennem seminarer, kurser og udgivelse af bøger og tidsskrift.
- 2) Alternativ læring, også i form af teaterantropologisk forskning og sammenlignende studier af andre teatertraditioners tekniske principper. Det er først og fremmest The International School of Theatre Anthropology (ISTA), som tager sig af denne opgave.
- 3) Kulturel indsats, gæstfrihed overfor andre teatre og forestillingsformer fra andre kulturer og tæt samarbejde med flere universiteter.
- 4) Periodiske og mangeartede initiativer, der bevidst inddrager de sociale strukturer både i Holstebro og andre steder. Teatrets fremgangsmåder bliver anvendt for at tilskynde til møder og udveksling, etablere byttehandler, mellem de forskellige kulturer, som vor tids byer består af.

Alt i alt et teater, som udover virkningen og prestigen af sine forestillingers kunstneriske slagkraft, også er »en teater-kultur«, fordi det er lykkedes os at bruge teaterhåndværket inden for andre og tilsyneladende fjerne, sociale områder. I dag virker den *model* som inspirationskilde fra Europa og Asien til USA og Latinamerika. Det er *modellen* på en teatergruppe, der er dybt rodfæstet i sit lokale samfund, og som samtidigt er i stand til at konfrontere sig fagligt og kunstnerisk med sammenhænge og omstændigheder, der er usammenlignelige og fjerne.

Det kan ikke benægtes, at udbredelsen af alternative initiativer og festivaler som fænomen også har rod i den politik for gæstfrihed og turneformidling, som Barbas gruppe praktiserede helt fra starten i Holstebro, og som var noget helt usædvanligt i Danmark dengang.



Gæstespil som *Smid damen ud* af Dario Fo og Franca Rame i 1968, som Ronconis *Orlando Furioso* og Becketts *Oh! Les beaux jours* med Madeleine Renaud og Jean-Louis Barrault i 1970 var vaskeægte nyskabelser inden for teaterorganisation og -formidling, udført af en gruppe, som endnu var skrøbelig og placeret langt ude i provinsen. Undertiden var det – som det var tilfældet med de tolv opførelser af Grotowskis *Apocalypsis cum figuris* i 1971 – lige-frem nødvendigt at oprette en luftbro mellem Holstebro og København for at transportere publikum. Eller Odin Teatret etablerede sit eget internationale samarbejde.

Hvad angår »teater-kultur«, som Barba definerer begrebet, har Odin Teatret aldrig været et *agit-prop* teater. Jeg kan henvise til den formulering, som Barba i halvfjerdserne og frem anvendte om problemet, der dengang var meget aktuelt: »Der er ikke brug for et politisk teater, men for en politik skabt med teater«. Alligevel bliver Odin Teatrets aktivitet omkring 1968 omdrejningspunkt for det politiske teater, som eksploderer i Danmark og i det øvrige Skandinavien på dette tidspunkt<sup>11</sup>. Viktor Jevan og Bertel Torne, aktive debat-tører i Information og Politisk Revy og igangsættere af eksperimenterende og progressiv gruppeteater, skelede faktisk mere til Holstebro end til de samtidige amerikanske vækstlag.<sup>12</sup>

Især Jevan, som på nært hold havde fulgt Odin Teatrets prøver på Ole Sarvigs *Kaspariana* og skrevet en fyldig og rosende omtale i Politisk Revy (den 24. februar 1967), anså Barba for intet mindre end »systen mod vores elendige sceners slette hjerte«<sup>13</sup>, Odin Teatrets organisation, etik og arbejdsform som »laboratorium«, »instruktøren som skuespillerens magiske spejl« og pædagog, »forestillingen som tilskuerens magiske spejl«, der fremprovokerer en proces af kompleks genopdagelse af og fordybelse i virkeligheden, *træningen* som »kritisk dialog mellem skuespilleren og hans egen krop« og endelig teksten som en »dynamisk kerne«, som hele gruppen arbejdede rundt om (Viktor Jevan) (Ibid. 91-92). Generelt blev også de spor af oprør og ungdommelig utilpassethed, der var underforståede i *Kaspariana*, fortolket som tegn på et bevidst valg af et nyt, ikke-voldeligt, radikalt teater, der dog primært blev opfattet som »en kollektiv humanisme« (Bertel Torne)<sup>14</sup>.

Det var især gennem de grupper, der blev grundlagt af Jevan og af Torne, og som var sideløbende med »Fristaden Christiania«, at Odin Teatret indirekte forbandt sig med den unge danske generations alternative sociale eksperimenter<sup>15</sup>.

Mange af Odin Teatrets skuespillere har medbragt deres erfaringer i forskellige andre teatermæssige og kulturelle sammenhænge. Her skal blot nævnes nogle navne: Ulrik Skeel, skuespiller i *Min fars hus*, *Brechts aske* og *Millionen*, var i en årrække aktiv som rådgiver og koordinator i Ringkøbing Amts kulturelle initiativer og sidder i flere kulturinstitutionelle bestyrelser, bl.a. i det regionale kammerorkester, Ensemble MidtVest og i Kulturhuset i Holstebro; turnélederen og skuespiller Jan Torp startede Kaskadeteatret og skabte en forening af børneteatre samt en børneteaterfestival; svenskeren Tom Fjordefalk grundlagde i Stockholm gruppen Sharazade og blev senere leder af Tyst Teater ved Riksteatern. I Norge skabte Odin skuespilleren Elsa Kvamme Saltkompagniet og fortsatte derefter i en karriere som præmieret forfatter og filminstruktør; Reidar Nilsson dannede Tukak' Teatret, det første Inuit teater i Danmark, i den lille by Fjaltring, ikke langt fra Holstebro; Torkild Lindebjerg arbejder inden for børneteatret, og Carita Rindell har oprettet en alternativ

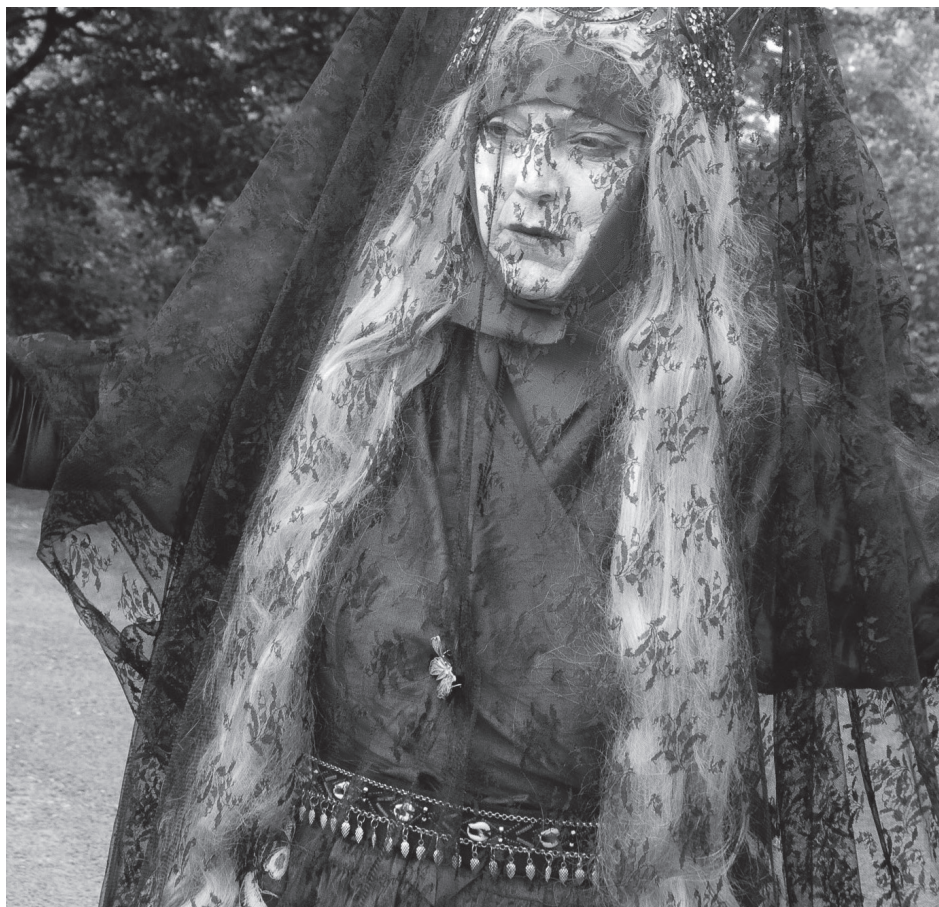
teaterskole i Finland. Og man skal ikke glemme dem, som i nogle år var med til at styre Odin Teatrets administration og organisation: Per Moth, som dannede Theatre Traffic of Scandinavia og arrangerede Peter Brooks' turneer med *Carmen* og *Mahabharata* og med Théâtre du Campagnols *Le Bal*; eller Kathrine Winkelhorn, der sad i Trevor Davies' styregruppe for København Europæisk Kulturby '96. Senere udviklede hun kulturprojekter for Kulturministeriet i Det Danske Institut.

Odin Teatret er ikke den type teater, der viljeløst er blevet podet på en fremmed nation, men er en ægte igangsætter af kulturelle energier, en åbner af brecher og mellemrum, ja, endog en skaber af uorden, som det officielle Danmark ikke er forblevet upåvirket af, eftersom det har tildelt Eugenio Barba flere forskellige former for anerkendelse. Odin Teatret blev hædret i 1988, da Barba modtog æresdoktorgraden i filosofi ved Aarhus Universitet. I 2002 fik han den livsvarige statsydelse som »samfundets officielle anerkendelse af og taknemmelighed for de værdier, han har skabt som kunstner, og som har beriget samfundet som helhed«.

I 2000 blev Barba af dronningen udnævnt til Ridder af Dannebrog, en æresbevisning, som i sin tid gjorde Ibsen så stolt. Barba har uden undtagelse benyttet disse lejligheder til at forvandle sådanne personlige hædersbevisninger til noget, der kunne deles med hele Odin Teatret. Eller til symbolske udtryk for solidaritet. De 25.000 kroner fra Det Danske Akademi (Kjeld Abell Prisen), som han modtog i 1981, gik således dels til Jerzy Grotowski og dels til Amnesty Internationals Klinik for Torturofre i København. I 2000 fik Eugenio Barba tildelt den prestigefyldte Sonning Pris, der tidligere var givet til personligheder som bl.a. Bertrand Russell, Laurence Olivier og Ingmar Bergman. Også denne gang videregav Barba prisen på 500.000 kroner til velgørende formål<sup>16</sup>. Prisen modtog han som »forsker i teaterkunstens grundlæggende principper« og »samtidigt en fremragende kunstner«, som »gennem sin kunst og sit teater har været i stand til ... at forbinde sin brede europæiske baggrund, der strækker sig fra Italien til Norge og fra Polen til Danmark, med et verdensomspændende netværk, fra Fjernøsten over Europa og så langt som til Latinamerika ...« (citeret fra Rektor Kjeld Møllgårds prisoverrækkelsestale).

## Et blik på kulturarven

I perioden mellem 2004 og 2006 har Odin Teatret yderligere rettet sin opmærksomhed mod den danske kulturarv. Dels har teatret i *Andersens drøm* beskæftiget sig med både H. C. Andersens liv og hans eventyrlige værker, og dels har det i *Ur-Hamlet* (med ISTAs Theatrum Mundi som udgangspunkt) sat form på den oprindelige Hamlet-figur. *Ur-Hamlet* er nemlig baseret på Saxo Grammaticus' *Vita Amlethi* og ikke på Shakespeares klassiske model. Begge forestillinger er blevet til på særlige opfordringer (dels 200 års fejringen af den store, danske forfatter og dels efter en invitation fra Hamlet Sommerfestival og KIT – Københavns Internationale Teater til at skabe en forestilling til Kronborg Slot). Disse opfordringer er blevet et udtryk for den seneste anerkendelse, af næsten *national* karakter, som det officielle Danmark har givet teatret i Holstebro – selv om det er et teater, der blev skabt af indvandrere og også i dag har mange medarbejdere fra hele verden. Odin Teatret fortsætter med at foku-



> Julia Varley som Klotho, gudinden der spinder og afhugger menneskets livstråd i:  
»Medeas Bryllup«, Holstebro 2008 (foto: Tommy Bay)

sere på en globaliseret verdens urimeligheder og illusionen om de beskyttede paradiser, som de skandinaviske socialdemokratier engang var.

Fra en af de første artikler om Odin Teatret i Holstebro husker jeg især titlen »Der er noget råddent i Kongeriget Danmark«; et forståeligt kampråb dengang for et teater, som fødtes med viljen til at gå mod strømmen og være et alternativ. *Ur-Hamlet* synes at vende tilbage til denne holdning – også ved at henvise til Saxo, som oprørt taler om »historiens bestialitet« (et udtryk af Jens Bjørneboe, som virkelig udtrykker kernen i Barbas teater). Man har næsten indtrykket af, at det er en ring, der sluttet. Det er en vendt tilbage til oprindelsen og den uforsonlige harme, den dialektiske og problematiske spænding i *Ferai*. En tilbagevenden til den skjulte, men aldrig hvilende, brechtianske ånd i Odin.

I *Ur-Hamlet* bliver denne fornemmelse helt tydelig gennem forestillingens sceneskilte og

Barbas skuespilleres energi og næsten sammenflettet med de asiatiske teatres mestre, hvis ekspressive kraft henholdsvis dæmpes og forstærkes med sangen og musikken. Dette indtryk får yderligere kraft i den ferme blanding af belærende episkhed og følelsesappel, af den nærmest tørre afmystificering af prototypen (det drejer sig om en Hamlet, der bliver ført tilbage til sin oprindelige råhed, blottet for enhver refleksiv kompleksitet) og af en kontinuerligt vibrende atmosfære, som i *De syv samuraier* eller de drabelige kampe, »i pupi« (de store dukker) udkæmper i det sicilianske marionetteater. Og endelig den store, udvidede korsscene, som er forestillingens akse, hvor en sværm af emigranter samler sig i et udstrakt, myldrende yderområde, fuldt af kriminelle, prostituerede, smuglere og desperate. Tilskueren står overfor en moderne »ødemark« med spøgelse, genfærd og ånder, som tvinger ham – som det sker for Hamlet – til at se det onde og uretfærdigheden i øjnene og spørge, om han dog ikke bare kan gøre *noget*. Det er derfor ikke overraskende, at der i denne politisk fornyede sammenhæng lyder ekkoer fra Artauds pest<sup>17</sup> eller Living Theatre's *Mysteries*.

Oversat fra italiensk af Dorthe Kærgaard

**Franco Perrelli:** italiensk professor, underviser i Performance Studies ved Torinos Universitet med skandinavisk teater som speciale. Blandt hans seneste bøger er *William Bloch. La regia e la musica della vita* (Led, Milano, 2001); *Storia della scenografia* (Carocci, Roma, 2002); *August Strindberg* (Iperborea, Milano, 2003); *Henrik Ibsen. Un profilo*. Edizioni di Pagina, 2006. *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook* (Laterza, Roma-Bari, 2007).

## Noter

- 1 Artiklen af den italienske professor Franco Perrelli er fra hans bog *Gli spettacoli di Odino: La Storia de Eugenio Barba e dell'Odin Teatret* (Odins forestillinger: Eugenio Barbas og Odin Teatrets historie) (Edizioni di Pagina, Bari, 2005). Der er således i artiklen tale om et »fremmed« blik på Odin Teatrets historie i Danmark. Artiklen er redigeret af Erik Exe Christoffersen, og tidligere lektor Chr. Ludvigsen har bidraget med faktuelle oplysninger til teksten.
- 2 Både Byrådet i Holstebro, flere af dets tilknyttede organisationer og private komitéer har tildelt Odin Teatret adskillige former for anerkendelse: Unibanks Initiativpris i Holstebro Kommune 1993, Lions Pris 1994, Turistprisen 2004, Holstebro Kommunes Sundhedspris 2005, som teatret fik, fordi »det, med sine festuger, har været med til at sprede livsglæde og humør blandt borgerne i Holstebro: Jeg tror, at Odin Teatret faktisk er eksperter i sundhedsfremme ...«, som Frida Rasmussen fra Sundheds- og Forebyggelsesrådet i Holstebro formulerede det i sin begrundelsestale.
- 3 »Et teater har ingen eksistensberettigelse, hvis det ikke er sig sin sociale funktion bevidst. Når vi bruger adjektivet 'social' tænker vi først og fremmest på en etisk indstilling og på en klar følelsesmæssig holdning til medmennesket. Fordi alt afledes af denne holdning i kunsten, æstetik såvel som teknik«. Programmet til *Ornitoflene*, Oslo, 1965.
- 4 Grafikeren og forfatteren Dea Trier Mørch havde mødt Barba i Gdąnsk i Polen i maj

- 1962 og besøgt ham nogle måneder senere i Opole. I sin bog, *Polen*, bekræfter Dea Trier Mørch bl.a., at »samtalerne med Eugenio [i Gdånsk] og den senere brevveksling med ham, blev en af årsagerne til, at jeg fattede beslutning om at ville vende tilbage til Polen og blive der i længere tid«. Dea Trier Mørch, *Polen*, Rhodos, København, 1970, s. 45.
- 5 I debatten i tresserne og halvfjerdserne syntes Odin med rette at være denne institutions modsætning, men som bekræftelse på dets indiskutable nationale og internationale prestige var det i januar/februar 2006 i fem uger gæst på Det Kongelige eksperimentalscene, Turbinehallerne, med *Andersens drøm*.
  - 6 Det var Christian Ludvigsen, som førte Martin Berg til Odin Teatret. Han skulle løse en dramatisk situation, der var opstået ved udgivelsen af Grotowskis *Towards a Poor Theatre*. Derefter blev Berg en uvurderlig støtte og sad – sammen med Christian Ludvigsen – i teatrets bestyrelse i næsten 30 år.
  - 7 § 30 stk. 2: »Der kan endvidere ydes tilskud til eksperimenterende virksomhed indenfor teateruddannelse og forskning.« *Revision af teaterloven af 1963* (red.).
  - 8 Else Kvamme Kjære Jens, kjære Eugenio. *Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og oprørens teater*, Pax, Oslo, 2004, s. 226. Om Odin Teatrets økonomiske krise i 1969, se generelt Berg, Treklang, s. 34 f.
  - 9 Denne første undersøgelse er blevet udgivet på engelsk og dansk. Her henviser vi til Ingvar Holm, Viveka Hagnell, Jane Rasch Kulturmodel Holstebro, Rhodos, København 1977. Odin Teatret tog initiativ til en anden undersøgelse, som blev gennemført i halvfemserne af Dorthe Skot-Hansen og dokumenteret i *Holstebro i verden, verden i Holstebro*, Klim, Århus, 1998.
  - 10 Holm, Hagnell, Rash 1977 s. 86-87.
  - 11 For eksempel blev Living Theatres turné i 1975 i Europa gjort muligt gennem et samarbejde mellem Odin Teatret, Festivalen Sigma i Bordeaux og Venedig Biennalen. Politisk teater blev behandlet i »Teatrets Teori og Teknikk« nr. 17 fra 1972 på baggrund af et seminar, der i 1970 blev koordineret i Holstebro af den italienske sociolog Mino Vianello.
  - 12 Jf. A. Fjeldstad, A. Jørgensen, M. Wirmark, C. Zilliacus *Gruppeteater i Norden*, Samleren, København, 1981, s. 20-24.
  - 13 V. Jevans artikel »Det modsatte« er bragt i J. Langsted *Dansk teaterdebat omkring 1968*, Drama, Gråsten, 1978, s. 89-93. Denne antologi om den danske teaterdebat omkring 1968 bekræfter bl.a. den store påvirkning af Odin Teatrets tilstedeværelse og af dets seminarer set ud fra forskellige kritikeres og teaterfolks synspunkt. Her skal især indlæggene i Information den 5. august 1968 af lederen af Teater Vestergade 38, Jens Okking, og af Torben Jetsmark, fremhæves. I tiden efter Odin Teatrets besøg i Århus i 1965 var Jens Okking tæt på »Holstebro teatret«. Skuespilleren Torben Jetsmark, stifter af Gruppen, skrev nogle dage senere den 21. august i samme avis (jf. *ibid.*, s. 65, 67).
  - 14 Jf. Kela Kvam i *Dansk Teaterhistorie*, bd. 2. Gyldendal Kbh, 1992, s. 233-34, hvor det fremhæves, at der inden for det danske politiske teater omkring 1970 havde været en anden, mere militant og konfliktsøgende fase.
  - 15 Odin Teatret inspirerer til navnet på den berømte gadeteatergruppe med de socialt provokerende forestillinger, Solvognen, der havde sin base netop i Christiania (jf. Nina Rasmussen, *Solvognen. Fortællinger fra vores ungdom*, Rosinante, København, 2002, s. 22).

- 16 Tre instanser delte de 500.000kr.: Holstebro Folkegave, et projekt under Y's Men's Club i Holstebro, som samlede penge ind til bygningen af et ungdomshus i Tirana, Albanien; teatertidsskriftet »Conjunto« på Cuba, som i mere end 35 år har støttet latinamerikansk teaters kamp for værdighed under politisk undertrykkelse og bevist, at teater ikke er en overflødig luksus, men en nødvendighed; Antigones efterkommer, præsten Leif Bork Hansen, som ikke fulgte Loven, men i stedet adlød sin egen samvittighed og hjalp med at skjule illegale flygtninge, som stod overfor at skulle sendes ud af Danmark.
- 17 I 1967 blev Antonin Artauds *Le théâtre et son double* (*Det dobbelte teater*, Arena, Viborg, 1967) oversat til dansk af instruktøren Klaus Hoffmeyer, og forlæggeren Karl Erik Hermann valgte efter forslag fra sin dramaturgiske konsulent Chr. Ludvigsen at lade Barba skrive efterskriftet.