

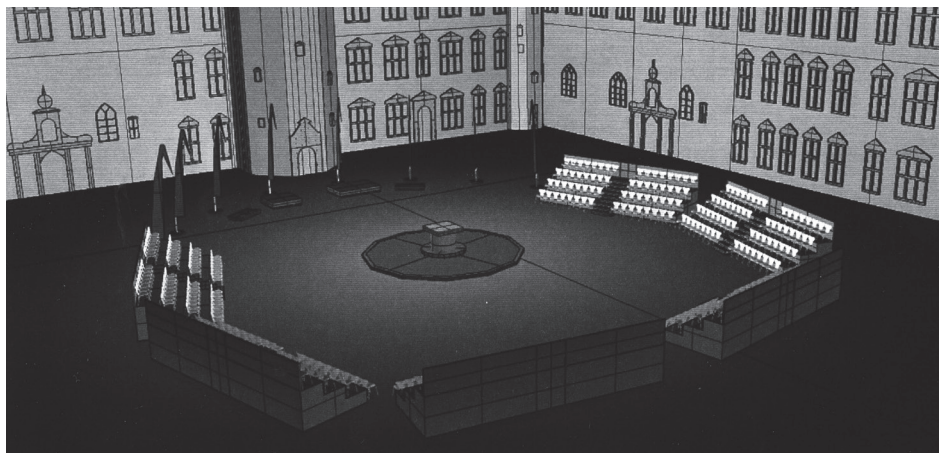
Theatrum Mundi: Ur-Hamlet

Af Erik Exe Christoffersen

Ur-Hamlet er baseret på Saxo Grammaticus' historie *Vita Amlethi* fra *Gesta Danorum* (ca. 1200), et råt, middelalderligt hævnsgn og kilde til Shakespeares selvrefleksive renæssancedrama *Hamlet* (1601). Forestillingen blev opført af Theatrum Mundi Ensemble (2006), som er et *nomadisk* netværk knyttet til Odin Teatret.

Skuespillere med baggrund i teatertraditioner som Gambuh, Candomblé og Noh skabte i forestillingen sammen med skuespillere fra Odin Teatret og Det tredje Teater¹ en global og politisk kontekst. Der var 90 personer med 30 forskellige nationaliteter med i produktionen, hvis prøveforløb strakte sig over en række etaper fra 2003. Forestillingen havde premiere i Ravenna i Italien i juli 2006, hvorefter den blev opført i Danmark i Holstebro og på Kronborg (Hamlets) Slot i Helsingør i august 2006. Først i den sidste fase var alle 90 medvirkende med og fuldendte en udveksling mellem ældre og yngre skuespillere og traditioner.²

Ur-Hamlets forhandling af fremmedheden foregår i selve forestillingen, men også i sammenhæng med dens tilblivelse, som er en proces præget af en »villet vildførelse«. Scenesættelsen udnytter på en række niveauer fremmedheden som et centralt omdrejningspunkt i en parataktisk dramaturgi, som skaber Uorden³ (Barba 2004) og perceptorisk desorientering hos tilskueren, der så at sige bringes ud af balance. *Ur-Hamlet* er hverken enhedslig eller harmonisøgende i global eller national forstand, men eksempel på en heterogeniserende kulturstrategi. Samtidig reflekterer forestillingen globalisering som en dobbelthed af tab og skabende vilkår.



> Ur-Hamlet: scenografi af arkitekt Luca Ruzza

Forestillingen

Forestillingen, som varer lidt over en time, opføres i slotsgården på Kronborg i en tom arena-scene med seks podieopbygninger (se tegningen) omkranset af slottets arkitektur. De mørke vægge, store vinduer, tårne og spir omfavner forestillingens rum. Kronborg er et renæssance-slot fra slutningen af 1500-tallet, som er ombygget flere gange og siden 1930'erne har været forbundet med opførelsen af Shakespeares *Hamlet*. Selvom Kronborg ikke nævnes i *Hamlet*, som foregår i *Elsinore*, er det konkret og mentalt en ramme, en særlig tilskuerstemning og baggrund for den konkrete opførelse sammen med de mere eller mindre tilfældige elementer, som spiller ind: vejret; mågeskrig; mørket som sænker sig; brændende fakler som forvandler rummet til skygger. *Hamlet*-traditionen og det at slottet er et internationalt et turistmål, spiller med i *Ur-Hamlet*.

I midten af slotsgården er der en mindre forhøjning og en brønd. Orkesteret og koret sidder på podier. Scenen oplyses af over 50 fakler placeret på jorden, hvis lys reflekteres i glasboller fyldt med vand. Hvis man ser efter, spejles hele rummet i disse som en forvrænget verden. Den tomme scene etablerer en kontrakt, der gør, at tilskuerne »ser« hoffets sale med lys og udsmykning, selvom stole, borde, tæpper og vægge er fraværende, og der skabes derved et fokus på de optrædendes stilerede bevægelsesmåde.

Forestillingen benytter Saxos fortælling skrevet på latin og brudstykker fra teksten siges på latin af Saxo, som er forestillingens *storyteller*. Enkelte replikker er oversat til engelsk som en form for illusionsbrud, men ellers er forestillingen primært »fortalt« gennem sang, dans og rekvisitter i rummet. Forestillingen kan kort beskrives i otte scener: 1. Munken Saxo graver i de mørke tider og afdækker historien om Hamlet, Jyllands hersker. 2. Ørvendel, Hamlets fader, myrdes af sin bror Fenge. Fenge tager magten og gifter sig med Gerud, Ørvendels enke og Hamlets mor. 3. Hamlet spiller gal for at skjule sine planer om hævn. 4. Borgen infiltreres af fremmede fra fjerne lande. 5. Fenge lader Hamlet møde en pige for at afprøve hans galskab. 6. Rotternes dronning (pesten) ankommer til borgen. 7. Fenges rådgiver skjuler sig for at overhøre samtalen mellem Hamlet og hans mor. 8. Hamlet tager sin hævn og bekendtgør sin nye ordens love.

Ved siden af hovedfortællingen om Hamlet er der en sidehistorie om de fremmede. I midten af forestillingen lyder der bankelyde bag tilskuerne, under dem og rummet bliver levende på en ny måde. Pludselig løber en person over scenen, en mere, et par og langsomt dukker 40 nutidigt klædte fremmede, turister, flygtninge, indvandrere eller tilskuere som »forstyrrer« »forestillingen«. Hvem der? Hvad betyder det? Tænker man måske med reference til Shakespeare. Er det tilskuere eller skuespillere? Skuespillertruppen fra Shakespeare? De fremmede fortsætter deres liv på scenen, i grænselandet mellem fiktion og realitet, med små handlinger, parallelt med hovedhistorien. Pesten eller Rottedronningen smitter de fremmede, eller bærer de selv pesten med sig? De falder døende om, rystende, bedende, nogle før end andre. En brudgommen bærer rundt på sin livløse hvidklædte brud, han hvisker til hende, forsøger at trøste og opmuntre hende. På spillepladsen ligger de døende fremmede i bunker, og Pulcinellaerne (scenearbejderne) dækker dem til med hvide lagner. Nogle af

ligene og de døende bliver lagt på paller og kørt ud af en gaffeltruck. Graverne fejrer resterende lig sammen i bunker.

I slutningen af forestillingen kommer en familie af fremmede med en barnevogn ind i slotsgården, sætter sig ved brønden med tasker og nettoposer, spiser frokost og snakker. Skuespillerne, musikerne og danserne har samlet sig og danner en lang kæde med front mod tilskuerne, bukker og går ud, mens ligene bliver liggende, og familien spiser og sludrer videre. De kan være turister, som er kommet for at se på slottet Kronborg eller flygtninge drevet i eksil. De befinder sig i et grænseland kun defineret af deres menneskelighed: det nøgne liv som et modbillede til slottets magtkampe.

Parataktiske dramaturgier

Den klassiske dramaturgi er fokuseret på fortællingens gengivelse af verden. Der er tale om en indholds-fokusering og en fokusering på fortællingens sandhedskarakter. En fortælling har imidlertid også en anden dimension som er forbundet med selve præsentationshandlingen og måde en fortælling fremføres. Denne er ikke mere eller mindre sand, men mere eller mindre effektiv eller virksom. Hvis vi ser på repræsentationshandlingen bliver »indholdet« en effekt på linie med andre effekter som knytter sig til præsentationsmåden. Her kan diverse sensoriske og rumskabende effekter blande sig med referentielle og deiktiske effekter i forhold til tilskueren. Dramaturgi bliver således løsrevet fra et sandhed-falskheds parameter, og kan diskuteres som både fiktionsskabende og begivenhedsskabende.

Dramaturgi bliver et relationelt greb som betegner strukturen i den kommunikative proces mellem tilskuer og afsender i teaterforestillingen: måden værket henvender sig og griber tilskueren i kraft af skuespillernes nærhed eller fjernhed, skaber overblik, desorientering og perspektiv, måden det præsenterer sig som begivenhed via rammer, placering af tilskueren og scenen, entreer og exiter. Diverse præsentationsgestus (lys, scene, billetter, program, scenografi, kostumer) skaber forestillingen som en betydningskabende proces. Disse præsentationsgesti er knyttet til kunstbegrebet og teatrets historie som særskilt instans i samfundet og til teatret som specifik kunstart som opføres i tid og rum i relation til tilskueren.

Den dramaturgiske repræsentation er en handling eller en proces som præsenterer både en fiktionel handling og en *teatral begivenhed*. Det betyder at dramaturgi ikke er reduceret til et spørgsmål om den »gode« fortælling, men tænkes mere bredt som de greb og virkemidler, som skaber *relationen* mellem teatret, scenen, tilskueren og teksten. Dramaturgi formgiver den kommunikative handling i teatersituationen og skaber en refleksiv relation i kraft af fx spaltningen mellem den fortalte forhistorie og den fremstillede nutid, mellem forskellige fiktion-niveauer, mellem tekst og scenisk konvention og iscenesættelse, mellem skuespilleren og rollen, mellem fiktion og virkelighed, mellem tekstscenesættelse og kontekst, mellem tekst og tradition. Disse dramaturgiske greb iscenesætter både tilskuerens perception og reception og forestillingens sceniske arrangement og dynamik.

Der findes et netværk af handlinger i *Ur-Hamlet*. Instruktion og dramaturgi er i forestillingen sammenvævet og retter sig mod tilskuerne. Teksten, musikken og koret, skuespillerne,

rummet, det sceniske billede og selve begivenheden (af fx historiske og politiske grunde) er skiftevis i fokus og virker som en attraktion i forhold til sanserne. Teksten, som fremføres på balinesisk, latin og engelsk, spiller ikke en dominerende narrativ rolle i forestillingen, selvom den skaber en væsentlig klanglig struktur. Det er tydeligt, at skuespillerne tilhører forskellige traditioner, som interagerer i en ny kontekst. Forestillingens energi vedrører rummets forandring og det sceniske arrangement. Disse elementer fortæller hver deres historie og supplerer, gentager, komplementerer, modsiger og fletter sig ind i hinanden i en paratakse af dramaturgier.

Fortællingens dramaturgi

Tekstgrundlaget er Saxos *Amleth* fra 1200-tallet, og skiltebærere markerer tekstens afsnit på engelsk, som også fortælles af Saxo på latin. Underteksten er tegn og henvisninger til Shakespeares *Hamlet*, eksempelvis kraniet, som fra start til slut er en markering af dødens realitet. Den mest overraskende forskel mellem Barba og Shakespeare er, at plejesøsteren i *Ur-Hamlet* druknes på Hamlets befaling, hvilket antyder, at Hamlet gentager den arkaiske middelalderlige magtorden til forskel fra Shakespeares reflekterende Hamlet. Tekstens dramaturgi formes af fortælleren og figureernes handlinger. Dette skaber en fiktion (i fortiden), samtidig med at den fremstilles (i nutiden) og fortælles af Saxo, som samler, afdækker og studerer et skelet, der kunne opfattes som Hamlets. Distinkte træk og gentagelser er medvirkende til at skabe kompositionen. Iscenesættelse af fiktionsuniverset skabes via de handlende figurer og et fortælleforhold, som både fremstiller Saxos Jylland og et slot fra 1500-tallet. Dermed skabes en spænding mellem tekstuniverset, iscenesættelsens performativitet og skuespillernes realitet. Fiktionsuniverset er kun delvist repræsenteret på scenen. Tilskueren må ofte skabe sin egen visuelle helhed ud fra enkeltdele og »læse« objekternes repræsentationsværdi: lyden af en hest som repræsentation af en hest; en gren i stedet for en skov; en enkelt kriger som tegn på en hær; og en ølkasse som tegn på en stol eller på nøjsomme vilkår. Iscenesættelsen skaber en fiktionskontrakt, og tilskueren kan ifølge denne se bort fra genstande på scenen og personer uden for fiktionen.

Teatralitetens dramaturgi

Hver eneste replik, handling, forandring af lys og rum er teatrale henvendelser til tilskueren. Metaforer, metonymier, symbolske tegndannelser, tableauer, udeladelse, komprimering, analogisering, del for helhed og erstatning er alt sammen med til at skabe mere eller mindre mærkværdiggjorte tilskueroptikker. De forskellige mord er fx teatrale fremstillinger ligesom gravernes gentagne oprydningshandlinger, Geruds klagesang, Hamlets galen som en hane og kraniet, som er et gennemgående dødsikon, der både peger på Shakespeare og på det 20. århundredes massegrave. Kraniet er forestillingens ledemotiv og røde tråd. Kraniet er Hamlets fader, men gives videre og bliver et tegn på den nye orden, som Hamlet indstifter efter at have dræbt onklen. Gestisk peger kraniet på Shakespeares Yorick, som er Hamlets forbillede for rollen som gal, skuespiller eller nar. I både Shakespeare og Saxos version af

historien benytter Hamlet galskabens strategi. Hos Shakespeare har det dog karakter af hofnarrens rolle, præget af sort humor og melankolsk og filosofisk vid, mens der hos Saxo er tale om sindssyge, hvor Hamlet skriger som en hane, rider baglæns på en hest og vælter sig som en besat i mudder. Når *Ur-Hamlet* slutter med at diktere den nye ordens love med kraniet som afgørende symbol, er det et tegn på dødens orden, som det også er det i Shakespeares *Hamlet*. Men det er også narrens omvendte verdensorden (som karnevalismens rituelle dyrkelse af døden som grundlaget for genfødslen): Døden og narrens (teatrets) orden er to sider af samme sag. I forestillingen danner kraniet en række yderligere associationer: Efter massegravene fra Anden Verdenskrig og i Cambodja og det tidligere Jugoslavien er kraniet blevet et symbol på det 20. århundredes endeløse massakre.

Skuespillerens dramaturgi

Skuespillerens dramaturgi er det organiske niveau og en formalisering af skuespillerens nærvær i forhold til vokale og fysiske handlinger. På trods af kulturelle forskelle og personlige principper er der tale om en fælles niveau, som er knyttet til en professionel identitet.

Traditionernes dramaturgi

De forskellige formelle traditioner kan ikke umiddelbart forstås som andet end dynamik, med mindre tilskueren tilfældigvis har kendskab til balinesisk eller japansk dans. De medvirkende tilhører forskellige teatertraditioner: Balinesisk Gambuh, som er en næsten uddøende hofteaterform fra 1200-tallet; japansk Noh ligeledes fra 1200-tallet; Candomble, som er en brasiliansk afrikansk rituel dans; og endelig Odin Teatret baseret på det 20. århundredes tradition,⁴ som fokuserer på skuespillerens personlige adgang til teater, sang og musik, og hvor ensemble- eller gruppeteatertanken er styrende. Forestillingen har karakter af en udveksling mellem traditioner. Hoffet repræsenteres af balinesiske dansere, Hamlets fosterbror af den japanske samuraitradition og Hamlet selv af en brasiliansk-afrikansk candomble-danser. Andre figurer repræsenteres af Odin Teatrets vestlige skuespillere.

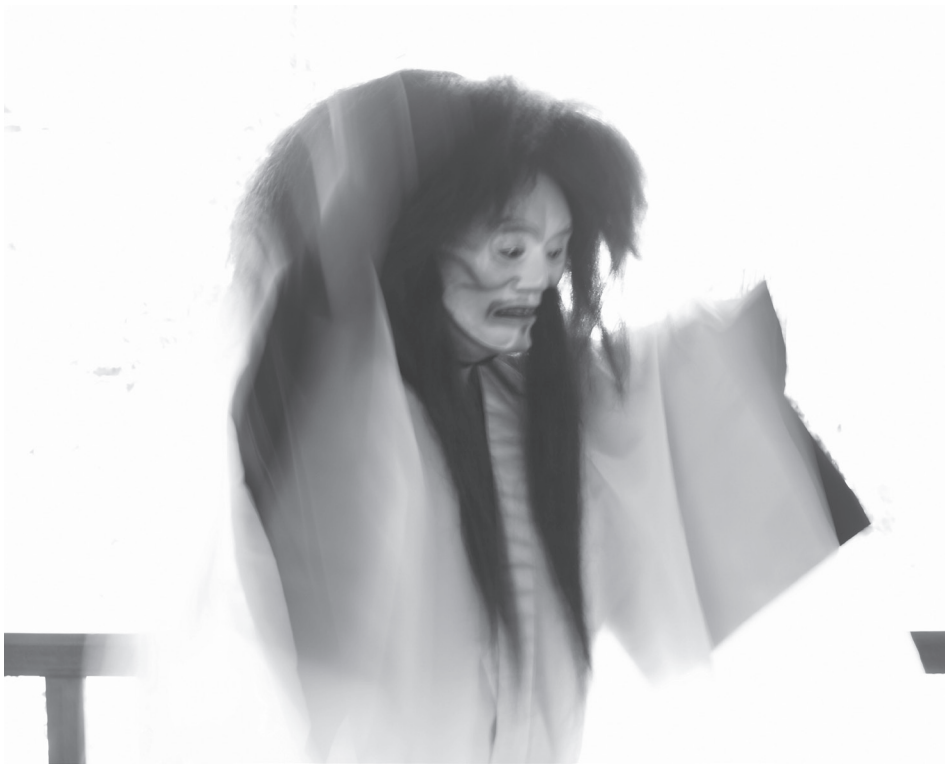
Scenerummets dramaturgi

Et scenisk rum er organiseret som en slags fortælling: der er et ude/inde, som fx betinger entré og exit, og der er bestemte orienteringsmekanismer og overgange i rummet, som positionerer det sceniske univers i forhold til overflade/dybde, centrum/periferi, nært/fjernt. Det sceniske rum er også organiseret i forhold til en tilskuer- eller iagttagelsesposition, hvor tilskuerne er placeret konkret i relation til scenen uden mulighed for et samlende overblik: Noget er skjult, andet er synligt, langt fra eller tæt på; scenen er foran en eller bag ved en; og forholdet mellem baggrund og forgrund er relativt efter, hvor man sidder. Endelig er der et vekslende forhold mellem enkelte figurer og fokus på scenen og helheden. Iscenesættelse af rummet adskiller og afgrænser et tilskuerrum og et scenerum og skaber tilskuerens optik på

rummet som perspektivisk. Men iscenesættelsen er også defokuseret, idet handlingen foregår foran, ved siden af og bag ved tilskueren, således at rummet på en måde omslutter denne.

Den musikalske dramaturgi

Ur-Hamlet begynder i skumringen med en trompetfanfare. Musik og korsang er komponeret af Frans Winther og består af balinesisk gambuh- og gamelanorkester, indisk soløfløjte, candoblé trommer, perkussion, vestlige instrumenter (guitar, trompet, harmonika) og sang. Musikken har en række dramaturgiske funktioner: signalgivende, fortællende, stemningsskabende, kommenterende til tider i overenestemmelse med fortællingens forløb, men også undertiden som kontrast og modsætning.



> Akira Matsui som Rotternes Dronning: »Ur-Hamlet«, Bali 2006
(foto: Odin Teatret/CTLS Archives)

Turbulensens dramaturgi

De »fremmedes« intervention og pestens indgriben skaber et nyt fiktionslag eller realitetslag i forestillingen. Dette »spring« i forestillingen skaber en Uorden i forhold til fortællingens forestående peripeti, som er Hamlets drab på kongemordereren og etableringen af en ny orden. De »fremmede« bliver forestillingens centrale knude, både fordi de repræsenterer tilskueren og forstyrrer fortællingen, og fordi de drejer forestillingen i en ny retning.⁵ De skaber en samtidig kontekst og associationer til en metaforisk »pest«. De kan samtidig tolkes som indvandrerens trussel mod vesten, og dermed får forestillingen en aktuel politisk dimension. De fire Pulcinellaer befinder sig også i deres eget realitetsunivers. Graverne stammer fra Shakespeares *Hamlet*, men de er også en del af forestillingens dobbelte udvikling. De er opførelsens scenefolk, som bærer skuespillerne og »ligene« ud, både hoffet, som dræbes, og de fremmede, som dør af pesten. De springer således mellem fiktionen og opførelsens realitetsplan. Pesten (rotterne) intervenserer både i slottets univers, forstyrrer iscenesættelsen af Hamlet-historien og er metafor for de fremmede.

Præsentationens dramaturgi

Forestillingen benytter sig af en række deiktiske tids-, steds- og personmarkører, som udpeger begivenheden. Det gælder program, plakat, kontrollører med *Ur-Hamlet*-t-shirts, som guider tilskuerne på plads i publikumsopbygningen; lys sætningen, tilskueropbygningen og perspektivet, som er med til at indramme og tid- og rumfæste teaterbegivenheden. Skiltebærerne udpeger handlingen. Disse dramaturgiske markører for teaterammen peger på det fortalte og skaber en kunstopik på iscenesættelsen af en række forskellige danseformer på Kronborg, hvor *Hamlet* er en tematisk ramme.

En række markører indrammer altså scenen og relationen til tilskuerne. Nogle af markørerne er imidlertid tvetydige. Det gælder fx den lille gruppe af »fremmede«, der fortsætter »spillet« efter forestillingens slutning, og ligene, der bliver liggende på trods af, at de medvirkende har bukket som et signal på »slutningen« efterfulgt af exit. Det fremkalder en usikkerhed for tilskuerne, og det samme gør de meget forskellige spillemåder og den til tider meget komplekse scene med mange simultane handlinger. Denne dramaturgi udvirker en konstant individuel tvivl i tilskuerne. Ganske vist har alle set det samme, men i modsætning til mange store shows, hvor der er indlagt pauser til applaus, som selvfølgelig medvirker til en stemning af samhørighed og en positiv fælles oplevelse, er effekten her en markant individualisering. Præsentationens dramaturgi producerer i ringe grad en kollektiv publikumsoplevelse, og individualisering af tilskueren kan både virke skræmmende og forstærke en tvetydig oplevelse. Præsentationsmåden får forskellige handlinger til at virke og arbejde sammen. Det er en del af teatrets attraktion at fremvise de sceniske transformationer og forvandlinger på scenen som en form for teatermagi underlagt iscenesættelsens konventioner og ikke virkelighedens. Effekten af forestillingen er betinget af forestillingens langsomme transformation til »historie«.

Processens dramaturgi

Den skabende proces er en langsom forandring og fortætning, som dramaturgisk set når en form for klimaks i mødet med tilskuerne. Såvel processen som forestillingen rummer et kulturpolitisk perspektiv i forhold til de medvirkendes marginaliserede og isolerede teater-traditioner. Set fra de optrædendes synsvinkel kan forestillingen være et ritual og en form for indvielse. Processen er som en afsøgning af betydning manifest i forestillingen og betydningsskabende.

Tilskuerens dramaturgi

Hvordan den faktiske tilskuer interagerer med forestillingen, kan man ikke sige noget generelt om. Men tilskuerne er konkret en del af iscenesættelsens rum og omkranser scenen, således at skuespillerne hele tiden må skifte retning og afstand til dem, for at alle kan se, selvom de ikke ser det samme. Nogle vil eksempelvis se skuespillerens ryg, mens andre vil se den samme skuespillers ansigt belyst af en fakkell. Derfor må skuespillerens position og blikretning hele tiden varieres af hensyn til tilskuerne. Instruktøren tager højde for tilskueren: »Stå ikke der, så kan tilskueren ikke se, bevæg jer, så I ikke dækker for hinanden, husk at du skal ses af alle tilskuerne også dem bag din ryg«. Tilskueren bliver på den måde en del af skuespillerens partitur, hvad enten denne i skuespillerens bevidsthed er en imaginær masse eller en enkelt konkret person. Skuespillerens henvendelse til tilskuerne er en del af partituret og iscenesættelsens net af aftaler. Den enkelte opførelse vil overholde disse aftaler mere eller mindre afhængigt af vejret, de faktiske tilskuere, forglemmelser, variationer, og konkretisere iscenesættelsen og de potentialer, denne besidder. Tilskueren forsøger at skabe en helhedsforståelse for instruktionen og er samtidig medskabere af forestillingens stemning og energi. Tilskueren forsøger at sortere i informationerne, reducere kompleksiteten, skelne figur fra baggrund og i øvrigt skabe sine egne spørgsmål og svar, ikke mindst ved at konkretisere de ubestemtheder, som enhver forestilling rummer og ved at vælge associationsramme i kraft af personlige kompetencer.

Den konkrete erfaring tilhører den enkelte tilskuer og kan kun beskrives subjektivt, men man kan gøre sig overvejelser over iscenesættelsens imaginære tilskuer. Barba skelner mellem fire virtuelle tilskuere, som på hver sit plan er genstand for instruktionen (Barba 1989): Tilskueren, som forstår forestillingens tekst, narration, intertekst, teatrale tegn og symboler, og som derfor kan tyde instruktørens mangfoldige og modstridende hensigter. Tilskueren, som ikke forstår forestillingens tekst og handling, og som udelukkende oplever det rytmiske og organiske, som var forestillingen ren dans. Tilskueren, der som et barn oplever forestillingen som bogstavelig handling uden at være i stand til at abstrahere fra eller bekymre sig om kunstens betydning. Endelig er der en fjerde kategori af tilskuere, som ikke er begrænset af forestillingens »fiktion«, men ser »igennem« den som en realitet. Yderligere tilføjer Barba den døve tilskuer, som hører forestillingen gennem øjnene; den blinde, som ser den gennem ørerne; og en »vild« fra New Guinea, som ser handlingerne, som var de led i en hellig ceremoni (Barba 2006b). Endnu en kategori kunne med et greb hentet fra Ferdinando Taviani

være »stærke« tilskuere (Taviani 1994). Det er de (relativt få) tilskuere, som ser Odin Teatrets forestillinger flere gange, og som betragter sig som en del af dets historie, fordi det reflekterer deres egen biografi. De »stærke« tilskuere er medskabere af myten om Odin Teatrets identitet. Endelig kunne man med Barba tale om den ufødte tilskuer, som vil orientere sig efter den tradition, som Odin Teatret giver videre og er i dialog med.

De forskellige tilskuere er repræsentanter for forskellige lag i instruktionen og dramaturgien. Jeg skelner mellem de implicitte virtuelle tilskuere og de faktiske tilskuere, som vil være mere eller mindre modtagelige for de perceptionsmåder eller oplevelsesstrukturer, som er forestillingens potentiale. Det betyder, at tilskuerne kan svinge mellem sansningen af det rytmiske organiske, musikken og kroppens formaliserede nærvær, analysen af det narrative, hvor figurer, handlinger, kostumer og rekvisitter får bestemte betydninger eller til iagttagelsen af de forskellige traditioner, repræsentationsmåder og det liv disse repræsenterer. Tilskuerne kan, som Barba har formuleret det, »danse« mellem forskellige oplevelsesmåder og derigennem skabe forskellige betydninger både på et sensorisk og begrebsmæssigt niveau. Det bliver samtidig muligt for tilskueren at iagttage sig selv danse mellem disse polyfone »stemmer«. Forestillingen er autonom og sin egen reelle begivenhed, som virker på tilskueren, ligesom tilskueren påvirker forestillingen. Derfor er der ikke tale om en klar adskillelse mellem subjekt og objekt, og det vigtigste er ikke tolkningen, men den erfaringsdannelse, som begivenheden skaber som en sanselig og sensorisk erfaring: desorientering (*con-fusion*) og konfusion af forskellige synsmåder, hvor det velkendte bliver mærkværdigt – eller fremmedgjort. Tilskueren bliver kropsligt og mentalt deltagende på nye måder i rummet og i værket og ikke blot fortolkende.

Teaterlaboratoriet

Teatret er som kunstart utidssvarende, og mange teatermiljøer overlever kun i kraft af deres egen nødvendighed og evne til at organisere dynamiske møder og relationer. Hele projektet *Ur-Hamlet* resulterede i en forestilling for et antal tilskuere, men det var også anledning til at samarbejde og udveksle teknikker på et professionelt plan for mange flere end de 90 medvirkende. Derved var der tale om en aktiv form for kulturpolitik i forhold til marginaliserede og »truede« teatergenrer.

Forestillingens lange modningsproces var ikke usædvanlig for Barba, og processen iscenesatte en Uorden: en pludselig indtrængen af en uventet energi. Uorden blev understreget af de multikulturelle vilkår, som blandt andet viste sig ved, at instruktøren benyttede syvotte forskellige sprog i arbejdet med de medvirkende. Det gav rig mulighed for sproglige misforståelser, specielt i forhold til balineserne og Akira Matsui, som instruktøren kun talte med gennem tolk. Metoden i denne arbejdsmåde rummede flere forhindringer eller forstyrrelsesmomenter. Den første version af forestillingen blev lavet på Bali i to perioder: december 2004 og marts 2006 (samtidig med Muhammed-krisen).⁶ Her blev hele Saxos historie iscenesat med skuespillere, som må betegnes som yderst professionelle. De havde alle en scenisk teknik, som gjorde dem i stand til at lave en præcis gentagelse af fastlagte arrange-

menter og partiturer i forhold til hinanden og til musikken, og de arbejdede disciplineret og overholdt sceniske aftaler med instruktøren. Det var kunstnere, som Barba havde kendt længe og blandt andet arbejdet med i ISTA-sessionerne, og som kendte hans arbejdsmetode. I forløbets slutning indgik et 40 dages seminar (træning, indstudering og opførelser), som begyndte den 9. juli 2006 i Ravenna for 43 skuespillere, instruktører og teaterstuderende med sigte på at skabe et helt nyt lag i forestillingen: de fremmedes invasion. Gruppen var yderst heterogen med 25 nationaliteter, forskellige forudsætninger og erfaringer og uden et fælles arbejdsprog. Disse forudsætninger skulle etableres gennem træning i løbet af 10 dage samtidig med prøverne på forestillingen.

Introduktionen af »de fremmede« i denne fase af processen var et bevidst »forstyrrende« element, som bragte forestillingen ud af kurs og fik den til at skifte retning i forhold til de tidligere par års prøver. For Barba er dette »mareridt« et metodisk træk i forsøget på at skabe en arbejdsproces med en indbygget form for ubestemthed, som fejer de oprindelige formskabende hensigter væk. Man kan tale om serendipitet, i betydningen at processen fører frem til noget man ikke vidste man søgte efter.

Ur-Hamlet-seminaret udforskede grundlaget for skuespillerens møde med tilskueren. Gennem træning og improvisation udvikledes materiale for »de fremmedes« repræsentation af sig selv. Seminaret var en form for genforhandling af faglig eller professionel identitet, hvor deltagerne gennem et øvelsesforløb »møder sig selv« og initieres i en særlig faglig tradition for fysiske handlinger. Men det var også en måde at tænke både dramaturgisk og politisk på og at udforske grundlaget for skuespillerens møde med tilskueren. Deltagerne blev »underkastet« en træning ledet af skuespillerne fra Odin Teatret. Denne indføring i principper og regler tog sit udgangspunkt i rummet. Det skulle være rent og ryddet for alt overflødig. Deltagerne mødte præcist og dørene blev låst. Under træningen var det nødvendigt at koncentrere sig om arbejdet. Øvelser udførtes kontinuerligt uden pauser, afbrydelser, man kunne ikke snakke, drikke vand, hvile sig etc. Det er en af de regler som adskiller træningen fra anden motionsaktivitet. Men må holde handlingen i gang. Også på trods af træthed. Det er herigennem træningen opløser dagligdagens automatiske adfærd og skaber en anden adfærdslogik.

Det konkrete arbejde bestod i øvelser med Augusto Omolú baseret på candomblés kraftfulde og rytmiske øvelser, som bygger på genkendelige billeder. Deltageren forestiller at ride på en hest, benene viser hestens ben, mens højre arm svinger en pisk for at drive hesten frem. En anden øvelse ligner forskellige bede-positioner. Arbejdet bestod desuden i en udvikling af deltagerens improvisationer, som blev udviklet, bearbejdet og indført i forestillingsstrukturen.

En gruppeimprovisation omkring et bryllupsbord blev indført som en scene i midten af rummet, som ikke skulle tage fokus fra hovedhandlingen. Scenen udarbejdedes som et præcist netværk af handlinger. Skuespillerne skulle både udvikle deres eget materiale og samtidig reagere på helheden, både ved bordet og i hele rummet, fylde scenen med handlinger som at give et stykke brød, kysse, drikke, fortælle en historie, binde snørebånd sammen, forføre en

anden, klippe noget af brudgommens slips etc. som skabte en individuel rytme, som tilpasses en kollektiv.

Enhver af skuespillerne udførte et kontinuerligt partitur af reaktioner i forhold til de øvrige, som konstant varierer blikretning og dynamik. Dagligdagens bevægelsesøkonomi blev erstattet af en række sats, impulser og forbundet med en form for indre nødvendighed som forhindrer en mekanisk udførelse. Øvelsen blev dermed en træning i en bestemt form for fysisk rytmisk handling hvor flowet bevares. Bruden fik fx til opgave at kravle og falde på bordet på ti forskellige måder ved at skifte tempo, retning i rummet, ved benægtelser og modsætninger. Hun skulle afprøve handlingerne i forskellige materialer (ild, vand, sand, jord, sten), som skabte forskellige former for modstand. Øvelserne blev en form for træning i kontinuerlig fysisk, vokal og mental handling.



> Hamlet og hans fostersøster (Augusto Omolú, Mia Theil Have):
»Ur-Hamlet«, Bali 2006 (foto: Odin Teatret/CTLS Archives)

Fremmedhed og nærhed

»De fremmede« og det ukendte er det centrale tema både i Shakespeares *Hamlet* og i *Ur-Hamlet*. Saxos fortælling fremstilles gennem en række eksotiske danseformer fra Bali og Japan og via Odin Teatrets skuespillere, der også betjener sig af et stiliseret og fremmedartet udtryk, som er forskelligt fra realismekonventioner og dagligdags udtryk. I forhold til en traditionel scenisk dramaturgi er Barbas instruktion også fremmedartet, fordi den benytter det dansende og det musikalske samt det forstyrrende som centrale greb. Det fremmede også en central metafor for skuespillerens arbejde. Barba (1989) taler om skuespillerens dialog med den del af dem selv, som er i (indre) eksil. Det vil sige den ukendte eller fremmede – skyggen, dobbeltgængereren eller »den anden«. Også på et dramaturgisk plan spiller »de fremmede« en central rolle. De blander sig ikke direkte i Hamlets spil, men er ved siden af fortællingen og interagerer kun indirekte, i og med at mange af »de fremmede« dør af pesten, og ligene ligger spredt på gårdspladsen. De er fremmede, men »fremmede som danser«, som Taviani har defineret Odin Teatret (Taviani 1994). Er det skuespillertruppen fra *Hamlet* eller martyrer, som med Antonin Artauds ord bliver brændt og signalerer fra deres bål? Artaud ser teatret »som pesten en krise som løses ved død eller helbredelse« (Artaud 1967, s. 30).

De fremmede invaderer slottet, men de repræsenteres af skuespillere, som har almindeligt tøj på og bærer kufferter, tasker og poser, bevæger sig velkendt og i det hele taget er genkendelige. Det, der kendetegner dem, er en desorientering, som karakteriserer folk, som søger at tilpasse sig nye omgivelser. Hoffets stilistiske fremmedhed og de fremmedes genkendelighed skaber en form for refleksivitet: De fremmede er ikke kun dem, som ser anderledes ud; de er også en selv med en velkendt indkøbspose i hånden.

I Shakespeares *Hamlet* lyder den første replik: »Hvem der?«. I *Ur-Hamlet* høres kontinuerligt forstyrrende bankelyde bag og under tilskuerne, og de må også spørge sig selv: »Hvem der?«. Det er »de fremmede«, som sniger sig ind på slottet. Er det ven eller fjende? Som i *Hamlet* er truslen udefra uklar og tvetydig. Fra begyndelsen af *Hamlet* antydes denne udefra kommende trussel i skikkelse af den norske prins Fortinbras, der overtager magten til slut. Noget lignende sker i *Ur-Hamlet*, hvor en lille forsvarsløs familie med barnevogn sidder tilbage på slotspladsen mellem alle ligene. »De fremmede« skaber i forestillingen en parallel historie, ligesom Fortinbras gør det i *Hamlet*.

Det er en pointe, at fremmedheden er en refleksiv og foranderlig optik, og at *Verfremdung* benyttes på forskellige planer: både balinesernes håndbevægelser, som accepteres som en form for dans, og en almindelig gaffeltruck, som kører ind på scenen (ført af en amerikansk skuespiller og uddannet truckfører, som kunne have været ansat på havnen i Helsingør) er fremmedelementer i forestillingen. Det som understreger *Verfremdung*effekten og den sociale gestus er, at fyren med trucken fjerner en palle med lig. På samme måde er der tale om *Verfremdung*, når graverne i forestillingen med deres koste forsøger at feje ligene sammen i bunker. Pointen i denne vekslen mellem forskellige former for *Verfremdung* er, at det fremmede klart fremstår som en synsmåde, og at den fremmede ikke er essentielt fremmed.

Afslutning

Odin Teatret er en særlig teaterform, som ikke er særlig tilgængelig, fordi den ikke er baseret på en fokuseret handling og enkle karakterer. Teatrets dramaturgi har måske mest af alt karakter af at være et kompliceret digt skrevet i rummet. Det er vanskeligt for tilskuerne at finde et fodfæste, til gengæld findes der få tilskuere overalt i verden som er blevet fortrolige med teatret og opsøger det igen og igen. Tilskuere som ser alle forestillinger op til flere gange og som tilmed ofte selv er aktive i forhold til teatret. Teatrets har skabt et globalt netværk af sådanne solide tilskuere som en marginal men stærk kultur.

Ur-Hamlet skaber en udveksling af »fremmedhed« såvel i selve den kunstneriske proces som i relation til tilskueren. »Den fremmede« er skiftevis os selv og de andre. Den samme relativisering forgår i forhold til den æstetiske kategori for fremmedhed. Enhver har mulighed for at være teatral og fremmed for »den anden« betinget af, hvorfra der iagttages. Det velkendte gøres fremmed og ses dermed på en ny måde. Men det fremmede gøres også velkendt og fortroligt. Den samme distinktion mellem velkendt og ukendt udspilles mellem Shakespeares *Hamlet* og Saxos version, ligesom Kronborg som scene bevarer sin identitet og gøres fremmed.

»De fremmede« ses ofte som en trussel mod fx ytringsfriheden og »danskheden«. Det betyder en udgrænsning af det fremmede i kunsten og kulturen, det overraskende og det uforudsigelige. *Ur-Hamlet* insisterer på genforhandlingen af fremmedhed, forskellighed og anderledeshed som en indgriben der initierer en forstyrrelse, omvendning og *Usammenhængskraft*.

Erik Exe Christoffersen, mag.art. (f. 1978): lektor ved Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet. Har udgivet *Teaterhandlinger* (Klim, Århus, 2007) om moderne teater og dramaturgi, blandt andet Odin Teatret.

Litteratur

Barba, Eugenio: »Dramaturgy« in: *The Secret Art Of The Performer* (red. Barba og Savarese). Routledge, London 1991.

Barba, Eugenio: *Angelmanimal. Lost Techniques for the Spectator*. Odin Teatret 2006.

Barba, Eugenio: *De flydende øer*. Borgen, København 1989.

Barba, Eugenio: *Den dybtgående orden, der kaldes turbulens*. Odin Teatret 2007b. *Peripeti*, Århus 2007, særnummer.

Barba, Eugenio: *Erindringens hede zone*. I programmet til *Salt*. Odin Teatret 2002.

Barba, Eugenio: *Stilhedens sønner*. Programmet til *Andersens drøm*. 2004. *Peripeti*, Århus 2007, særnummer.

Christoffersen, Erik Exe: *Skuespillerens Vandring*. Forlaget Klim 1988

Christoffersen, Erik Exe: *Teaterhandlinger*. Forlaget Klim 2007

Skot-Hansen, Dorte: *Holstebro i verden Verden i Holstebro*. Klim 1998

Turner, Jane: *Eugenio Barba*. Routledge 2004

Watson, Ian: *Negotiating Cultures. Eugenio Barba and the Intercultural debate*. Manchester University Press, 2002.

Noter

- 1 Eugenio Barbas begreb for teatergrupper og unge skuespillere (her især fra Europa og Nord- og Sydamerika), som hverken tilhører det klassiske teater eller avantgardeteatret, men som drives af et personligt begær efter teatrets realitet (Barba 1989).
- 2 Jeg har som grundlag for denne artikel fulgt prøverne i Ravenna og på Kronborg. Når jeg henviser til *Ur-Hamlet*, er der tale om den sidste version, som blev spillet på Kronborg. Dele af teksten er uddrag af en længere tekst om forestillingen i antologien *Hvad er Verdenskunst?*, udkommer på Forlaget Klim 2009.
- 3 Barba benytter betegnelsen *Uorden* til at angive en uventet indtrængen af energi til forskel fra *uorden* som tab af energi. Se Peripeti Særnummer 07.
- 4 Med centrale figurer som Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerhold, Antonin Artaud og Jerzy Grotowski.
- 5 Under prøverne skete det undertiden, at turister invaderede scenen, fotograferede og kommenterede, mens arbejdet uanfægtet fortsatte.
- 6 Muhammed-krisen blev udløst, da *Morgenavisen Jyllands-Posten* den 30. september 2005 trykte nogle satiriske tegninger af profeten Muhammed bl.a. fremstillet som selvmordsbomber med en bombe i sin turban. Protester og demonstrationer betød, at det danske udenrigsministerium advarede danskere mod at rejse i lande som Indonesien, hvilket Odin Teatret altså trodsede, fordi man anså teater som en mulighed for en »anden« dialog.