



# Essay

Internationale inspirationer

# Internationale inspirationer

Af Lars Seeberg

– en personlig, kosmopolitisk vinkel på scenekunsten i Danmark igennem 50 år.

## Øjeblikket

Avignon Festival i 2008. Står tålmodigt i kø foran en lille kirke i middagsheden og venter på at blive lukket ind til sidste del af Romeo Castelluccis dramatisering af *Dantes Guddommelige Komedie, Paradiset*. Forud er gået en voldsom, ja, nærmest voldelig version af *Helvede* i pavepaladsets store Cour d'Honneur og en beklemmende underspillet, mareridtsagtig incestfortolkning af *Skærsilden*, som de franske aviser ganske rigtigt betegnede ”som meget værre end helvede”. Nu venter *Paradiset* for udvalgte grupper på en ti stykker, der bliver placeret helt oppe under kirkens tag foran et sort forhæng.

Forhænget rives til side og man blændes af et smertefuldt, kunstigt koldt lys, der akkompagneres af et vindstød og en enkel, sfærisk melodi fra scenens eneste rekvirit: et blanksort flygel.

Dette isnende bud på et paradisiske moment varer vel højst et par minutter, men glemmes aldrig. I modsætning måske til læsningen af den for mig kedeligste del af Dantes værk, hvis langstrakte harmonisøgen aldrig kan hamle op med de foregående dele.

Nu har jeg fortalt, hvad jeg så og hørte. Det måtte man ellers love ikke at gøre. Chokket skulle sikres.

Måske er jeg – ud over min kone – den eneste dansker, der har set Castelluccis forestilling i Avignon det år? Hvis jeg på det tidspunkt havde haft en position i det hjemlige scenekunstmiljø, der havde gjort det muligt at hente forestillingen hertil, ville jeg have gjort alt for, at det kunne realiseres. Hvorfor? Fordi forestillingen på en gang formåede at tolke et stort europæisk hovedværk og samtidig tematisere nogle af tidens mest presserende tendenser på en helt anderledes vedkommende måde end den flygtige nyhedsstrøm. Som al god scenekunst jo kan. Det er derfor, vi ikke kan slippe den og det er derfor, at vi skal konfronteres med det ypperste.

Æstetiske oplevelser skabt af stor scenekunst udgør i et sekulært samfund en af de væsentligste muligheder for at møde det ukontrollerbare, men netop derfor livsnødvendige resonansforhold i tilværelsen, som den tyske sociolog Hartmut Rosa har skrevet om i sit epokegørende værk ”Resonans, En sociologi om forholdet til verden”.

Kunsten berører og bevæger det moderne menneske som recipient i hans sjæls inderste – og den kommanderer med ham som producent, dvs. som kunstner eller skabende kunstner, idet den formår at gøre sine egne lovmæssigheder gældende over for enhver instrumentel, politisk og økonomisk fornuft. (Rosa p. 323)

## Dengang

Hvornår blev jeg selv fanget ind og afhængig? Og hvorfor blev udenlandsk scenekunst så afgørende for mit virke?

Lad os starte i det Odense, jeg aldrig har sluppet som hjemlig base. Nærmere bestemt en festivals på 4. maj Kollegiet i 1967. Her udspillede sig det første afgørende korrektiv til det teater, som jeg primært kendte fra Odense Teater i Kai Wiltons (Kaspers far) første frugtbare periode med værdsatte forestillinger som en Ian Kott-inspireret *Hamlet* og Danmarkspremiere på *West Side Story*.

Men i den ydmyge festsal blev man initieret til en helt anden oplevelse, nemlig Odin Teatrets rå, kropslige og mytologiske udgave af Ole Sarvigs forlæg om Kasper Hauser, *Kasperiana*. Det var som at blive revet ud af salonernes pænhed og ind i et påtrængende rituelt rum, som på en gang var frygtindgydende og dragende.

Med Eugenio Barba fik scenekunsten i Danmark en international reference til dominerende tendenser, der rakte fra Grotowski til Peter Brook, og et Odin Teater, der i 1970'erne var noget nær vort eneste fyrtårn i international sammenhæng.

Jeg har tit tænkt på, hvordan jeg egentlig fik ideen til som gymnasieelev at dukke op til Barbas forestilling. Var det min teaterinteresserede journalistfar eller min forfatter farbror, der efterfølgende skrev to stykker til Odin Teatret? Svært at sige. Tilfældet er ofte en gudesendt gave. Enhver analyse af, hvordan man bliver interesseret i scenekunst eller al mulig anden kunst tilskriver jo æren familien eller skolen.

### Inspirationen fra Tyskland

Op netop skolen eller rettere en studietur med Litteraturvidenskab var facilitator nogle år senere, hvor jeg totalt uforberedt dukkede op til det, jeg troede var en helt almindelig klassikerforestilling i Berlin i begyndelsen af 1970erne, nemlig Euripides' *Bakkantinderne* på Schaubühne. Men det var ikke nogen almindelig forestilling. Det var to på hinanden følgende aftener i en stor hal i Messegelände, hvor Peter Stein først iscenesatte teatrets fødsel i et såkaldt *Antikenprojekt*, hvor vi - placeret i scenegulvets jordhuller - så skuespillerstaben gå fra bukkedans til den lænkedede Prometheus.

Aftenen derpå fik vi så *Bakkantinderne* i en visuel åbenbaring af en hvidskinnende lov og orden-stat, der langsomt, men sikkert gik i opløsning. Vildskabens kvindelige opgør tog over med katastrofale følger for alle karakterer, der blev spillet af Schaubühnes stjernestab med Jutta Lampe, Edith Clever, Otto Sander og en ung smuk Bruno Ganz som knudemanden Pentheus.

Siden den oplevelse blev Schaubühne *mit* teater i mindst femten år. Med bl.a. *Orestien* som afrunding af antikprojektet, og for mig – der nu var blevet dramaturg på Odense Teater – ønsket om at præsentere Schaubühnes husdramatiker Botho Strauss, der i en særdeles produktiv raptus tog den vesterlandske postmoderne dårskab på kornet med mytologisk og politisk dybde. På den måde forenede både han og Schaubühnes leder Peter Stein, instruktør Klaus Michael Grüber, scenograf Karl Ernst Herrmann og dramaturg Dieter Sturm en intellektuel historiebevidsthed, ja, et hukommelsesreservoir, med toneangivende samtidstryk, som jeg ofte tager mig i at savne i nutidens teater.

Inspirationen fra ensemblets ekspressive spillestil og scenografiernes *dissecta membra*-skønhed inspirerede mange danske instruktører og scenografer og tysk teater blev efterhånden en væsentlig inspiration for dansk teater med sit stærkt visuelle og kropslige udtryk som erstatning for de mange års primære inspiration fra den angelsaksiske tekstbundne tradition. Der var taget hul på en re-teatralisering af teatret, som først fik en samlet analytisk fremstilling i 1999 med Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater*.

Tendensen var ikke kun tysk. Flere europæiske festivaler og co-producerende huse havde også fået øjnene op for en Robert Wilson, der, som udefrakommende instruktør skabte helt anderledes udtryk på bl.a. Schaubühne. Hen tjener stadigvæk til livets ophold primært i Europa, hvor Betty Nansen Teatret omkring årtusindskiftet vel lagde scene til en af hans allerbedste produktioner, *Woyzeck*, der satte helt nye standarder for, hvad der kunne skabes herhjemme og som heldigvis også kom uden for landets grænser.

Men hvor kunne de epokegørende forestillinger vises som gæstespil i Danmark i 1980'erne og 1990'erne? Hvor kunne det nysgerrige publikum og branchens folk hente inspiration, hvis de ikke lige havde et budget at rejse rundt for?

Fools festivalen i København blev banebrydende for præsentation af en række væsentlige udenlandske scenekunstnere i en årrække. Siden fulgte dansefestivaler og ny-cirkusfestivaler - også hos KIT, som også i kulturbyåret 1996 viste en perlerække af forestillinger.

### Festuge i 1990'erne

Så det var et forkælet scenekunstmiljø, jeg pludselig skulle divertere, da jeg blev leder af Aarhus Festuge i 1991. Men det var på den anden side et gyldent årti, hvor optimismen bølgede oven på Murens fald og budgetterne ikke var ramt af årlige 2 % besparelser.

Ni festuger gav plads til meget andet end scenekunst, men scenekunsten var fokus i mine festuger. Til stor irritation for nogle, til stor glæde for andre. Med en række geografisk bestemte temaer kom vi vidt omkring, men det vil unægtelig føre for vidt at yde alle en retfærdig omtale. Lad mig koncentrere mig om nogle få toneangivende kunstnere, som satte spor uden for Festugens rammer.



*Seven Streams of the River Ota*, Ridehuset under Aarhus Festuge 1995

Robert Lepage så jeg for første gang – også blot som endnu en heldig indskydelse – i London, hvor hans *Polygraphe* gik på Almeida i slutningen af 1980'erne. Efter den oplevelse af en særegen krimi i hans teatralsk magiske regi, var han et must for mig at præsentere i en Festuge. Det skete dog først i 1995 med det fem timer lange epos *The Seven Streams of the River Ota*, der som altid forenede flere tider og steder helt tvangsfrit ved hjælp af en fusion af moderne og traditionelle

sceniske illusionsformer.

Forestillingen blev et gennembrud for Lepage i Danmark og måtte følges op i senere festuger med hans énmands Hamlet, *Elsinore*, og i min sidste Festuge den sfæriske *Far Side of the Moon*.

Lepage slipper jeg aldrig - hans scenografiske dramaturgi og visuelle poetik, som har givet den episke montage nye dimensioner i rum og tid, gav hans iscenesættelser det internationale gennembrud som siden også bragte hans fænomenele andersentolkning, *The Andersen Project* verden rundt.

Mange års *nudging* skulle der også til for at få William Forsythes Ballett Frankfurt til Festugen i 1996, hvor de præsenterede deres hovedværk, *Artifact*, med 40 dansere til musik af Bach i Musikhuset. En forestilling, hvor dansen ramte rent kropsligt med sin provokerende stringente formalisme. Forsythe stod ikke alene: Bill T. Johns, Sasha Waltz, Saburo Teshigawara og Alan Platel viste dans, som ikke kunne hentes lige om hjørnet i Danmark, og som tjente som inspiration for flere danske koreografer

Enrique Vargas' Teatro de los Sentidos stødte jeg lettere modvilligt på i Bogota i Colombia, hvor mere åbentsindede kollegaer fik mig puffet ind i det lidt hippieagtige telt til en sanseberusende oplevelse, der efterlod mig omvendt og overbevist om, at de måtte til Aarhus. Hvilket de kom i 1997, fordi vi kunne dele omkostningerne med LIFT festivalen i London. Sådan som det i øvrigt var tilfældet med en række af de produktioner, som vi viste. Det europæiske netværk af festivaler og åbne huse fungerer som et uundværligt kollegialt inspirationsforum og har sin egen organisation i IETM ("International network for contemporary performing arts").

I forestillingen i Aarhus medvirkede en række elever fra den hedengangne Nordisk Teaterskole, bl.a. en meget ung Sara Topsøe, der efterfølgende drog rundt med Vargas' teater og senere i Viborg skabte sit eget teater, Carte Blanche, stærkt inspireret af Teatro de los Sentidos, som også har fået mange andre følgere i det hjemlige scenekunstmiljø som Signa og Nullo Facchini.

Der kunne naturligvis også gøres brug af det internationale netværk den anden vej, f.eks. i forbindelse med et af de initiativer, jeg er mest stolt over, nemlig Kirsten Dehlholms *Operation: Orfeo*, som næsten er blevet Hotel Pro Formas signaturforestilling og som havde verdenspremiere i Musikhuset i 1993. Umiddelbart herefter mødtes jeg under Adelaide Festivalen i Australien med den netop tiltrådte leder, instruktøren Barrie Kosky (p.t. succesrig chef for Komische Oper i Berlin), der ville høre noget om, hvad jeg kunne foreslå ham fra Danmark, og så inviterede han *Operation: Orfeo*, der blev kåret til årets forestilling i festivalen og som derefter blev inviteret til Sydney Operaen og efterfølgende verden rundt. Sidste år blev *Operation: Orfeo* genopført herhjemme som en del af Dehlholms underverdenstrilogi, der desuden består af *Gilgamesh* og *Amduat. En iltmaskine*.

Kirsten Dehlholm har i en menneskealder været et af de stærkeste danske scenekunstkort internationalt, og jeg ser tilbage med taknemmelighed på vores samarbejde med også *Kinesisk Kompas* i Festugen og *Jeg er kun skindød* i HCA 2005-fejringen.

I sidstnævnte blev det desuden muligt at præsentere bl.a. forestillinger af John Neumeier, Kim Brandstrup, Jan Fabre, Johann Kresnik og Frank Castorf, men også med Martin Tulinus og Katrine Wiedemanns *Haufruen* med artister fra svenske Cirkus Cirkör. Der var gensyn med Lepage og Vargas, mens Castorfs besøg med *Meine Schneekönigin* 2005 på Det Kongelige Teater vel i øvrigt banede vejen for hans udgave af *Stuk* samme sted i 2009.

## Nu

Men hvad er der så sket de seneste 15 år for den internationale udveksling på scenekunstens område? I Kulturministeriets rapport, *Scenekunst i Danmark – veje til udvikling*, fra 2010, der blev udarbejdet af Monna Dithmer, Staffan Valdemar Holm og undertegnede som formand, beklager vi os over den noget begrænsede aktivitet på det internationale felt, idet vi konstaterer, at væsentlige institutioner som Fools, Dancin' City og Ny Cirkus Festival i København ikke eksisterer længere, og at Aarhus Festuge er styret i andre retninger rent programmæssigt. Samtidig beklager vi, at de store teatre – landsdelsscenerne og Det Kongelige Teater – heller ikke rigtig bidrog nævneværdigt til udvekslingen.

Men nu er der alligevel grund til at glæde sig over en række initiativer, der tilsammen sørger for både at bringe inspiration hertil og sørge for markante aftryk af dansk scenekunst i udlandet.

I Aarhus er biennale-festivalen ILT vokset i væsentlighed som platform for international scenekunst, ligesom CPH Stage er blevet en uomgængelig præsentationsrampe for dansk scenekunst i national sammenhæng og i forhold til de internationale festival- og teaterledere, der hvert år inviteres. På dansk grund har CPH Stage indtaget en stadig væsentligere funktion som bindeled imellem udenlandske branchefolk og dansk scenekunst. Som et eksempel på en langsigtet virkning kan nævnes, at Tue Bierings *Rocky* for nogle år siden blev set af chefen for Stadttheater Darmstadt, der inviterede Biering til, sammen med Morten Burian som Hamlet, at skabe *Prince of Denmark* med premiere i efteråret 2021.

Det er derfor glædeligt, at CPH Stage efter mange år med primær støtte fra Statens Kunstfonds Projektstøtte Udvalg for Scenekunst ('PUS') nu har fået en særbevilling under Kulturministeriet, så man forhåbentlig vil kunne udvide sin påbegyndte indsats som international platform.

KIT har i flere år arrangeret den udendørs festival Metropolis, der efter kun at have foregået i hovedstaden blev udvidet til andre steder i landet. Dynamo i Odense er blevet et yderst kompetent internationalt omdrejningspunkt for nycirkus med både residensværtskab, co-produktioner og festival. Den samme rolle har Bora Bora i Aarhus fået på dansens område, ligesom det nye initiativ København Danser de seneste par år har vist hæderkronede udenlandske kompagnier. Hamletscenen præsenterer jævnligt udenlandske shakespearefortolkninger på Kronborg og Passage-Festivalen, også i Helsingør, byder på scenekunst udendørs. Passage samarbejder med andre festivaler som Waves i Vordingborg, der udover at vise vigtige udenlandske gadeteaterforestillinger og events også hvert år præsenterer en væsentlig udenlandsk forestilling. Ja, for nogle år siden en rystende produktion af førstnævnte Romeo Castellucci.

Så en række af fortidens store skabere af scenekunst er stadig på banen og mange er fortsat værd at frekventere. Men er det en uddøende race? Er det snart ikke længere muligt at skabe den genuine kobling imellem en stor personlighed og et dynamisk kollektiv, som ifølge bl.a. den finsk-svenske instruktør Rolf Långbacka er en væsentlig forudsætning for et såkaldt kunstnerisk teater? Det nægter jeg at tro. Tænk blot på, hvad der lykkedes med et hold unge skuespillere og Elisa Kragerup i det Røde Rum i Skuespilhuset og hvordan det videreføres på Betty Nansen! Måske nok med større udveksling af skuespillere, fordi de også efterspørges til film og serier, men dog med en klar kunstnerisk vision og praksis.

Men lad mig prøve at svare ud fra situationen i min anden hjemby de seneste tyve år, Berlin, der i samme periode i den grad har været inspirationssted for en masse yngre danske scenekunstnere, der ofte også er blevet uddannet der.

Her kan vi stadig opleve forestillinger af stærke instruktører som Thomas Ostermeier på Schaubühne og af Frank Castorf - dog ikke længere på det tidligere så forrygende Volksbühne - men der er kommet en ny generation til, som vender ryggen til mesterfortolkninger og regiteater.

Det er nye kompagnier, som har tager tråden op fra 2020'ernes dokumentarisme og bidrager med en anderledes eksperimenterende scenekunst, kompagnier som Rimini Protokoll med deres dokumentaristiske attacks på vidt forskellige lokaliteter. Det samme kan siges om Gob Squads og She She Pops interaktive aktioner. Fælles for grupperne er, at de skaber deres produktioner kollektivt og ofte under inddragelse af eksterne medvirkende, som med deres såkaldte virkelighedseksperter bibringer projekterne en stor grad af autenticitet. Jeg vil f.eks. aldrig glemme stykket *Zauberlehrling* af Rimini Protokoll fra 2009, hvor en russisk oberst medvirkede. Han havde vagt den nat engang i 1980'erne, da han skulle tage lynhurtig stilling til, om der var et atomangreb i gang mod Sovjet unionen, som skulle gengældes, eller om der var tale om en falsk alarm. Han valgte som bekendt det sidste (skriver jeg nu, hvor Putin truer med sin atomare slagstyrke).

Mange af disse produktioner produceres sammen med HAU, der er det vigtigste sted i Berlin for præsentation af også udenlandske produktioner, der afsøger nye former for udtryk. HAU har også vist nye retninger for danske aktører inden for alle former for scenekunst, og de nævnte grupper har også gæstet Danmark i flere omgange.

Jeg har selv arbejdet for, at PUS er blevet en mere aktiv spiller i den internationale udveksling af scenekunst. Det gælder det verdensberømte børne- og ungdomsteater, der i snart mange år har inspireret til nye former for scenekunst for målgruppen i udlandet, og som har opbygget et fintmasket netværk efterhånden. Men det gælder naturligvis også det såkaldte frie felt af projektteatre, der inden for alle former for scenekunst finder deres publikum i hele verden.

Dans og performance interagerer naturligvis fri af sproggrænser, så som Kristján Ingimarsson, Mette Ingvarsten, SIGNA, Sisters Hope, Palle Granhøj og Recoil Company, for blot at nævne nogle få fra dette felt. Men også kunstnere, der arbejder med tekst, som Tue Bering, Christian Lollike, Madame Nielsen og naturligvis førnævnte Kirsten Dehlholm er stærke ambassadører for vores mangfoldige scenekunstmiljø. Alligevel er det ærgerligt, at de store teatres bedste produktioner iscenesat af f.eks. Elisa Kragerup, Katrine Wiedemann eller Staffan Valdemar Holm, for blot at nævne tre instruktører af internationalt format, ikke lader sig præsentere uden for landets grænser, fordi de store teatre ikke holder deres forestillinger i repertoire over længere tid. På den måde er udlandets indtryk af dansk teater begrænset og i ubalance, desværre.

### **Corona og ny bevidsthed om bæredygtighed**

Men ak, så kom Corona, og stort set al udveksling internationalt gik i stå. Netværk blev trævlet op. Nogle vil måske ikke genopstå, da langt fra alle lande har kunnet bevare en så vedholdende støttestruktur som herhjemme. Stort set alle i lang tid forberedte fremstød for dansk scenekunst internationalt blev aflyst. Alt sammen kritisk for de danske kunstnere, der rent faktisk både kunstnerisk og økonomisk er afhængige af at kunne vise deres forestillinger internationalt og indgå i co-produktioner.

Alligevel er der grund til optimisme. Dels vender pandemien forhåbentlig ikke tilbage med nævneværdig styrke, og dels er der også etableret nogle nye institutioner, der også skal interagere internationalt, nemlig S/H's nye Musikdramatiske Scene og Toaster, hvor Husets Teater og Den Frie Udstillingsbygning er gået sammen. Begge nye steder er initieret af PUS (S/Hs scene sammen med Musikudvalget) og har foreløbig fire år til at gøre sig uundværlige i lighed med K:Selekt, der er PUS' samarbejde med Det Kongelige Teater. Her kan en række af det frie felts produktioner blive vist på Lille Scene i Skuespilhuset og dermed ramme et større og måske anderledes publikum end på de mere ydmyge steder, hvor de ellers befinder sig.

## Fremtiden

Corona har i høj grad accentueret nogle måske indtil nu underliggende problemer ved scenekunstens ageren på verdensplan, idet vores inkarnerede vaner med internationale transport af mennesker og scenografier forekommer stadig mere tvivlsomme.

Er det overhovedet i orden at fyre flybrændstof af på et enkeltstående gæstespil? Er det acceptabelt, at festivaler i en given storby fordrer eksklusivitet vedrørende internationale gæstespil, når det i virkeligheden ville inspirere flere mennesker, hvis besøget gjaldt flere byer? På den anden side er det selvsagt ubærligt, hvis scenekunsten i modsætning til litteratur, musik og billedkunst må imødesee en ren national tilstedeværelse uden international inspiration for både de udøvende og publikum.

Så disse problemstillinger vil blive gennemdrøftet og gennemspillet i et samarbejde, som blev igangsat ultimo 2021 imellem Arts Council England (ACE) og PUS, hvor 10 kunstnere fra hvert land er udvalgt til at finde nye veje, der fastholder og gerne udbygger den internationale udveksling på scenekunstens område under nye bæredygtige vilkår.

Hvis scenekunsten for alvor skal kunne tiltrække nye publikumsgrupper, er det imidlertid indlysende, at et nyt publikum skal føle sig repræsenteret af det, som sker på scenen. Altså at scenekunsten i Danmark bliver mere mangfoldig gennem en åbning mod de andre kulturformer og erfaringer, som findes iblandt os. Teater Freeze Production under ledelse af Hanne Trap Friis har skabt en række, øjenåbnende fortællinger om det Grønland, som vi har et så modsætningsfyldt forhold til. Teaterchef Sargun Oshana, har lagt en ny linje for Blaagaard Teater, tidl. Teater Grob, med vægt på diversitet. Og det samme gælder Anna Malzer, der ydermere har satset på at række ud til andre omegnskommuner med en anden demografi end Mungo Parks hjemsted Allerød. Så der oprustes i kampzonen!

Scenekunsten har ikke desto mindre sit basispublikum i det, som den tyske sociolog Andreas Reckwitz kalder den nye kosmopolitiske nye middelklasse, men netop her er konkurrencen om opmærksomhed størst. Der er mange distraktionsformer omkring os. Og de er blevet udbygget under Corona i form af endeløse serier på skærmen derhjemme. Netop derfor er der brug for at indgå i internationale inspirationsfællesskaber, og her er scenekunstnerne herhjemme bedre rustede i dag end nogensinde før.

---

**Lars Seeberg** er mag.art. i Litteraturvidenskab, Dramaturg v/ Odense Teater 1979-86. Generalsekretær for Aarhus Festuge 1991-2000. Formand for teaterrådet 1999 – 2003. Generalsekretær for 200-års fejring af H. C. Andersen 2000-2005. Leder af det EU-støttede europæiske samarbejdsprojekt Theatron om publikumsudvikling. I de seneste tyve år medlem af en række bestyrelser, bl.a. Det Kongelige Teaters. Formand for Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Scenekunst 2018-2021.

---

## Referencer

Rosa, Hartmut (2021): , *RESONANS, En sociologi om forholdet til verden.*

Oversat af Peter Tudvad. Forlaget Eksistensen.

Reckwitz, Andreas (2019):, *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne.* Edition Suhrkamp.