

ANMELDELSER



Odin Teatret 2004 Forestilling: *Andersens drøm* (2004)
Instruktør: Eugenia Barba - Foto: Jan Riisz

Andersens drøm

Odin Teatrets forestilling *Andersens drøm* (2005) - en teaterrejse i frihed og slaveri

af Annelis Kuhlmann

Personerne spaltes, fordobles, dubleres, fordamper, fortættes, flyder ud. Samles. Men en bevidsthed står over alle, det er drømmerens; for den findes der ingen hemmeligheder, ingen inkonsekvens, ingen skrupler, ingen lov. Han dømmes ikke, frikender ikke, refererer bare; og eftersom drømmen for det meste er smertefuld, sjældnere glædelig, går der er en tone af vemod og medlidenhed med alt levende gennem den slingrende beretning. Sønnen, befrieren, optræder ofte som noget pinligt, men når pinen er værst kommer opvågningen og forsoner den lidende med virkeligheden, som hvor kvalfuld den end kan være dog i dette øjeblik er en nydelse, sammenlignet med den pinefulde drøm. (Strindberg 1967)

Citatet fra August Strindbergs *Et drømmespil* kan også gælde Odin Teatrets nyeste forestilling, *Andersens Drøm*. At Strindberg var en stor beundrer af H. C. Andersen fremgår af den tale, han holdt i 1905 i forbindelse med 100-året for Andersens fødsel. I talen kommer Strindberg ind på den særlige egenskab, der kendetegner Andersens forfatterskab:

[...] jeg havde i Andersens Eventyrverden faaet Vished om Tilværelsen om en anden Verden, en Guldalder, i hvilken der eksisterede Retfærdighed og Barmhjertighed, i hvilken Forældrene virkelig kærtegnede deres Børn og ikke blot trak dem i Haartoppen, i hvilken noget for mig absolut ukendt kastede et Rosenskær selv over Fattigdommen og Ydmygelsen, det Skær som med et nu uanvendeligt Ord kaldes: Kærligheden.¹

De to citater angår et af de centrale gennemgående temaer i *Andersens drøm*, hvor forestillingen byder på en teatralisk virkelighedsgengivelse af drømmens irreal verden. Kærlighedens former indgår i forestillingens forskellige fortællinger med varierede dramaturgiske former.

Jeg har set *Andersens drøm* to gange, og det er på baggrund af disse to oplevelser, artiklen her er blevet til. Den første gang, 29. september 2004, koncentrerede jeg mig om at tage forestillingens billeder, fortællinger og dramaturgier til mig i en samlet oplevelse. Den episodiske struktur i montagen var

1) Dansk oversættelse af tekstfragment fra: Strindbergs *Samlade skrifter*, femtiofjærde delen: Efterslætter, 1920. Se også www.andersen.sdu.dk/rundtom/Strindberg/

overvældende og nærmest kaotisk i sin kompakthed, men i konteksten kom det kaotiske til at ordne sig som et bud på drømmens symbolske fortælling og som en visualisering af Shahrazads mange natlige fortællinger.

Forestillingens billeder og dramaturgiske lag er monteret efter en associativ logik, der fastholder forbindelseslinjerne mellem de ydre og indre dramaturgier. Billederne springer i en orden, der ser ud til at være styret af forvandlingerne. Fra et billede sker der en glidende overgang til et nyt billede. Der er mange teatraliske forvandlinger og de udgør i sig selv et gennemgående træk ved forestillingen. Det er i metamorfoserne, vi ser teatret manifestere sin både konkrete og meget fantasifulde tekniske formåen. Og det er ikke mindst i billederne mellem forvandlingerne, vi ser skuespillerne komme til udfoldelse.

Inden jeg så forestillingen for anden gang, den 1. oktober 2004, havde jeg nået at læse programmet. Læsningen kom til at sætte min oplevelse af forestillingen i et særligt dramaturgisk relief, som jeg bruger som ramme for resten af artiklen.

Forestillingens program

Odin Teatrets teaterprogrammer er ofte meget informative og bringer en ekstra dimension til den levende teaterforestilling. Tilskueren får rum til sine refleksioner og samtidig også nye forudsætninger for at genopleve forestillingen. Programmet til *Andersens drøm* er på 63 reklamefri sider med fokus på forestillingens tilblivelsesproces.

Flere af skuespillerne i Odin Teatrets ensemble har skrevet om deres overvejelser og prøvelser, ligesom bl. a. maskemagere og scenograf også bidrager.² En del af overvejelserne handler frustrationer over at trodse alder, tilgange og begynde helt forfra om skuespillernes kunstneriske eksistentielle helbred og erfaring. De har villet finde nye med at udforske deres eget udtryk Dette undersøgelsesarbejde mundede ud i, at de efter et års tid kunne fremstille materiale til brug for Eugenia Barbas arbejde med som instruktør at montere forestillingen til et samlet hele.

Forbindelsen til *Et drømmespil* giver genlyd i programmet. Ligesom Strindberg lod Indras Datter stige ned på jorden for at lade sig til menneskenes klagemaal og erfare, hvordan menneskene har det, har skuespillerne skullet finde ud af at lytte sig ind til deres egen "klagesang" over en kreativ stagnation og samtidig

2) I forestillingen medvirker Kai Bredbolt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Augusto Omolu, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal og Frans Winther. *Andersens Drøm* er instrueret af Eugenia Barba.

finde nye måder at løse denne ”krise” på gennem deres skabende arbejde. Ensemblet har så at sige søgt efter nye veje til frihed i en kunstnerisk integritet.

Teaterprogrammet reflekterer ikke i første omgang over forestillingen som resultat. Det er derimod kunstneriske og erkendelsesmæssige overvejelser, som i deres menneskelige sårbarhed bliver blotlagt med det formål at fortælle om arbejdet i et teaterensemble, der just er passeret de fyrrer. På et mere konkret plan handler programmet også om arbejdet med at skabe forestillingen *Andersens Drøm*.

Man kan diskutere om programmet er en del af forestillingen eller ej. Jeg har fundet det inspirerende at medtænke programmet, for gennem dette fik jeg en anderledes teaterhistorisk perspektivering til at spille sammen med den drøm, jeg som tilskuer oplever under *Andersens drøm*. Programmet går altså bagom *Andersens Drøm* og giver indblik i fortællinger om Odin Teatrets drøm. Teksterne er formidlet med en følelse for fællesskab med den betroede læser. Denne nærhed delagtiggør læseren i en fortælling, der rækker ud over selve teaterforestillingen. Gennem denne form for ”distanceringsteknik” blev den dramaturgiske konstruktion synlig. Det yderste lag i forestillingens dramaturgi ser jeg som udtryk for ensembles og ikke mindst instruktørens dialog med sin teaterhistorie.

Andersens Drøm er tilegnet Torzov og Doktor Dapertutto, de kunstneriske pseudonymer for henholdsvis Konstantin Stanislavskij (1863-1938) og Vsevolod Mejerhold (1875-1940).³ Stanislavskij benyttede Torzov som navnet på ham, der i hans halvfiktive romaner er ”mester” læreren på den teaterskole, hvor den håbefulde skuespilleraspirant går gennem ”Stanislavskijsystemet” med tvivlen som kunstnerisk eksistentiel ledsager.⁴

Mejerhold lånte navnet Doktor Dapertutto fra den diabolske figur i E. T. A. Hoffmanns *Die Abenteuer der Silvesternacht*, og tog det som sit alter ego i det tidsskrift, han udgav fra 1914 under titlen *Ljubov' k tremja appdsinam* (lånt fra Carlo Gozzi's fiaba, *L'Amore Delle Tre Melarance*, 1761). Mejerholds Doktor Dapertutto stammer således fra den tid, hvor Mejerhold eksperimenterede med sin

-
- 3) Både Stanislavskij og Mejerhold lod i løbet af årene 1910-1938 publicere en enorm mængde artikler og essays om teaterspørgsmål. Det er karakteristisk, at ikke kun deres overleverede metoder, men i næsten lige så høj grad også måderne, hvorpå metoderne blev til og blev formet, spiller en rolle for den arv, som Odin Teatret lever med, (Barba, 2003). Gennem hele Odin Teatrets 40-årige historie har Stanislavskij og Mejerhold været de mest benyttede teaterhistoriske diskussionspartnere for Eugenia Barba. Det kom til udtryk i tidsskriftet *TTT- Teatrets Teori og Teknikk*, oom Nordisk Teaterlaboratorium udgav 1965-1972, og er i vidt omfang oom gamle slægtninge dukket op i et større antal publikationer, oom f eks. *The Secret Art of the Performer* (Barba, 1991) og *En kano af papir* (Barba, 1994).
 - 4) De halvfiktive romaner af Konstantin Stanislavskij er på dansk kendt oom *En skuespillers arbejde med sig selv* (1940) og *Den ydre teknik* (1951). Pseudonymet gengives som Torzov i den italienske udgave, hvor det i den danske udgave gengives oom Tortsov. Navnet alluderer på russisk til ”Tvortsov” (Твопуос), der betyder *Skaber* (egtl. ”en fra den familie, der skaber”).

forskningsformidling om skuespillerens arbejdsteknikker.⁵ Jeg vender sidst i artiklen tilbage til den ydre dramaturgi og til forbindelsen mellem Torzov/ Doktor Dapertutto og *Andersens drøm*.

Dedikationen i den ydre dramaturgi fremstår i min oplevelse af den samlede teaterforestilling som et spor, der bringer en klargørende distance ind i *Andersens drøm*. Flere af forestillingens tematiske udsigelser etablerer på et metaniveau en forbindelse til den historiografi, der omgiver vore forestillinger om Stanislavskij og Mejerhold. Dette metaniveau bliver til en refleksion over dels Odin Teatrets inspirationskilder, dels over den historiske kontekst af legender, som Odin Teatret kan ses som en del af.

Spor af dobbelte grundfortællinger

I forestillingen er der to hovedspor, der benytter sig af hver sin dramaturgiske grundfortælling. Disse to hovedspor kommunikerer indbyrdes og har desuden forbindelse til fortællingen om forestillingens tilblivelse. Tre år forud for premieren fik skuespillerne til opgave hver især at frembringe et ”materiale” af en times varighed på baggrund af stof fra H. C. Andersens liv og virke. Et af resultaterne blev, at en række af H. C. Andersens eventyr og historier samt dagbogsfragmenter fra forfatterens sidste levetid nu tilsammen udgør en stor del af det tekstuelle materiale til den færdige forestilling. Et dagbogscitat fra året før H.C. Andersens død står i programmet til forestillingen anført som særligt betydningsfuldt for den sceniske fortælling. Dette citat udgør det ene hovedspors grundfortælling:

26. sept. 1874: I Nat havde jeg en underlig, uhyggelig Drøm. Jeg drømte at jeg var med Kongen paa et Fartøi og da jeg var i Land kom Bud efter mig at Kongen ventede paa mig, vi skulde reise. Nu pakkede jeg i hast to Kufferter, men kunde ikke blive færdig, altid laae der Noget jeg skulde have med, jeg var i stor Spænding, der lød et Skud, Kongen var ombord. Jeg skulde komme i største Hast, Kufferterne fik jeg lukket og givet en Karl og nu løb jeg afsted, det var ned mod en Flod; man viiste mig at jeg skulde en anden Vei, gennem en Skov. Atter lød Skud og der blev sagt mig at Kongen med sit Skib nu seilede, men der laae et andet kongelige Skib hvor jeg kunde komme om Bord; jeg saae dette og naaede der hen, en Mand i en rød Kaftan, med draget Sabel vinkede, han lignede den gamle Rambuschs i Korsør. Endelig var vi hinanden nær og han modtog mig med Skjælsord, og jog mig til Skibet idet han med den flade Klinge slog mig over Ryggen. Jeg vendte mig vred, men blev drevet ombord ned i Maskineriet og jeg hørte der jeg var paa et Slaveskib - hvorved jeg vaagnede.

5) Se navnlig kap. 5: ”Doktor Dappenutto”, (Mejerhold, 1973: 109-147).

H. C. Andersen noterede sine drømme gennem det meste af sit liv som en slags drømmedagbøger, der følger drømmenes logik og konsekvens. Man kunne betegne fortællingen i denne dramaturgi som *Andersens autobiografiske drøm*. Gennem forestillingen følger tilskueren ”handlingerne” i H. C. Andersens autobiografiske drøm med drømmeren selv som hovedperson. Man kan se disse handlinger billedligt i en dramaturgisk ordnet fortælling, hvis subjekt ikke længere alene er Andersen. Jeg’et er blevet til et ”vi”, eksemplificeret ved de medvirkende figurer i forestillingen. Det dramatiske ”vi” er en del af en større verden, der også involverer forestillingens tilskuere, og det dramatiske ”vi” repræsenterer da også den del af forestillingens dramaturgi, som jeg vil kalde for *tilskuerens drøm om Andersen*.

Foruden hovedsporet fra H. C. Andersens dagbogscitat er der lagt et andet spor ud i programmet til tilskueren. Det er et spor, der kobler H. C. Andersens drøm om en rejse med skuespillerens drøm om en rejse. Sporet lyder således:

En kunstnerkreds samles i en dansk have. Det er lys morgen. De afventer sommernatten, da den nedgående sol i nogle få sekunder vil danse.

En ven fra et fjernt kontinent kan hvert øjeblik slutte sig til dem. Sammen med ham vil de, drømmende med åbne øjne, drage på en pilgrimsfærd til de egne, hvor Andersens eventyr hersker. Fred hviler over Europa. I det mindste over deres land. Eller måske kun over deres have. I dette afgrænsede rum går tiden langsomt i stå og timerne opløses.

Det er sommer, men snefnug daler, og sneen plettes efterhånden sort. Kunstnerkredsens fantasier flyder på en dunkel drøm: på et fartøj med fastlænkede kvinder og mænd. Kredsen fornemmer vægten af usynlige lænker. Er også de slaver?

Da pilgrimsfærden nærmer sig sin afslutning, indser drømmerne, at deres sommerdag har været et helt liv. Nu venter en seng med drømmeløs søvn dem. Hvem er de skikkelser, som nu kommer for at afhente dem; genfærd, marionetdukke eller legetøjsfigurer? Hvilket liv er der tilbage, når vi hører op med at drømme? Og hvilken tragedie eller farce danser solen?

Dette spor udgør det stof, som *de medvirkendes fortællinger* er gjort af. Skuespillerne realiserer en kunstnerfilosofisk drøm, hvor billedet af kunstnerkredsens mentale rejser og fortællinger på den ene side indlemmer sig i fortællingen i H. C. Andersens drøm. På den anden side bliver H. C. Andersens drøm også til en arketypisk fortælling, hvis symbolske lag overført til Odin Teatrets ensemble bliver til en teatralisk fortælling om mennesket-i-teaterkunstnerens visioner, om død og kærlighed, om forholdet til ”den anden”. ”Den anden” ser jeg her overvejende som udtryk for den skabende natur. På et

andet plan referer ”den anden” også til tilskueren som en indforskrevet i forestillingen.

Forholdet mellem det forfatter-jeg (forfatteren til dagbogen) og det dramatiske jeg (jag’et inde i dagbogen) kan sidestilles med forholdet mellem drømmeren og drømmefiguren. I *Andersens Drøm* er dette dramaturgiske forhold realiseret som et skift mellem de dramatiske figurer, sådan som de indgår i de fortællinger, der tilsammen etablerer den sceniske fortælling.

Den dobbelte fortællerrolle

I *Andersens drøm* er der to hovedfortællere. Den ene repræsenterer ikke overraskende H. C. Andersen, og den anden repræsenteres ved Shahrazad, den utrættelige fortæller fra *1001 nats eventyr*.⁶ Første gang oplevede jeg de to fortællere som værende hinandens modsætninger, der mødes med hvert sit religiøse og kulturelle udgangspunkt. Anden gang oplevede jeg dem i stedet som to sider af en fortællerrolle. De to personificerede sider i fortællerrollens dobbelthed var blevet til et udtryk for teaterfortælleren, der taler med flere stemmer: Hans alter ego fremstår i mange af hans fortællinger med et selvbiografisk træk som den ranglede lidt sære person, den grimme ælling, den standhaftige men amputerede tinsoldat, for nu blot at nævne et par stykker.

Hun, derimod, er byens smukkeste kvinde, hvis intelligente fortællekunst bliver et værn mod døden. Hendes fortællinger fungerer som godnathistorier, der holder den søvnløse fyrste i ånde. Hver nat afslutter hun den nye fortælling i netop det øjeblik, hvor et afgørende spændingsmoment indtræder. Derved må fyrsten vente med at få spændingen udløst til næste nats eventyr, der igen slutter bedst som spændingen i fortællingen ved dagry når et nyt højdepunkt. Hvert eventyr slutter med et litterært refræn, svarende til følgende: ”Her så Shahrazad dagen gry og tav. Men fyrsten vinkede bøddelen bort, og næste nat fortsatte hun.” Når Shahrazad tier, ophører nattens eventyr for at blive afløst af bødden, der dog må gå med uforrettet sag. Tavsheden har fået magt over ordet og over døden. Denne tavshed konfronteres med viljen til at fortælle en historie. I forestillingen har denne konfrontation også sit teatermæssige spor: Kunstnerkredsens tilværelse i den danske have udfordres af, at tiden står stille. Stilheden giver plads for deres fantasier, som rejser nye spørgsmål til tilværelsen og det liv, som de ”vågner” op til, når fantasiens drømmeagtige univers er blevet afløst af morgensolen og de er blevet

6) Iflg. Bente Hatting Gjelten var de vigtigste værker i H. C. Andersens barndomshjem *Holbergs Komedier* og *1001 nats eventyr* (Gjelten, 1982: 12).

afhentet af marionetter, genfærd og legetøjsdukke. Over for skuespillerne har dukkefigurerne i dette spor fået det sidste ord.

Shahrazad anses af mange for at være kvindeikonet over alle i arabisk litteratur. Hun er blevet fortolket som et talerør for *ytringsfrihed*; hun har bogstaveligt ordet i sin magt. Samtidig er hun indbegrebet af en uimodståelig ”eksistentiel søster” med en stærk erotisk udstråling. Disse træk besidder figuren Shahrazad også i *Andersens Drøm*, hvor hun som den nærmest jomfruelige kvindelige fortæller møder sit mandlige modspil i figuren Hans Christian A-a-a-a- andersen. Han både stammer og rapper, når han på sin løjerligt generte måde giver sig til at optræde overfor hende med sin fortællekunst. Shahrazads og Hans Christians kærlighedshistorie ender i drømmens univers ikke entydigt lykkeligt, eftersom hun dør fra ham midt i kærligheden.

Den tilbagevendende afslutning på hvert af de 1001 eventyr, som Shahrazad fortalte for fyrsten, vækker allusioner til H. C. Andersens opvågnen fra drømmen, hvor han mareridtet til trods indser, at drømmen kun var en drøm.

Fra at have gjort rede for forestillingens overordnede dramaturgiske lag vil jeg i det følgende redegøre for, hvordan de centrale fortællinger, der er vævet ind i den indre dramaturgi, fremstår i *Andersens Drøm* gennem rum, tilskuere, dukker og figurer i lys, bevægelse og musik.

Scenerummet

Det dramatiske inklusive ”vi” kommer til udtryk på forskellige måder i forestillingen. Mest markant udtrykkes det ved den scenografiske løsning, der er valgt til forestillingen. Vi sidder i en ovalt formet amfiteatralsk opbygning omkring en spilleplads. Denne tilskueropbygning udgør også det sceniske rum for forestillingens scenografi.

Konstruktionen, der i sig selv er et kunstværk, er skabt af den italienske arkitekt, scenograf og installationskunstner, Luca Ruzza (født 1959).⁷ Konstruktionen ligner ved første øjekast et amfiteater i kammerformat. Jeg så det som en leg med et historisk citat, der i sin lilleputstørrelse udstråler en billedskabende dobbelthed. Bygningsmaterialet minder om lyst marmor, hvis neutrale men stilrene forarbejdning giver en række medbetydninger, der kunne lede tanken hen på et anatomisk teater, hvor der bliver dissekeret lig på bordet for vore øjne. Jeg fik også associationer til et rum, hvor nævninge - når skæbnens time kommer - tager stilling til anklagen. Ruzzas scenografi giver et dramaturgisk

7) Luca Ruzza samarbejdede også med Odin Teatret, da forestillingen *Oxyrhincus Evangeliet* (1985) blev forberedt.

modspil til de sceniske handlinger, der udspiller sig for tilskuernes øjne, og som siden lever videre for tilskuerens indre blik, i den medskabende fantasi i tilskuerens drøm. Rummets karakter understreger med sin elliptiske form drømmens karakter, hvor også forholdet mellem figurer, der handler, og figurer, der ser på, er under konstant forandring.

Over spillepladsen hænger der et stort spejl. Spejlet når ud over hovederne på tilskuerne, som herved kan se sig selv og forestillingen reflekteret i et billede. Fordoblingen gælder ikke kun de sceniske figurer men også tilskuerne, der sammen med tilskuerpladserne er en del af teaterforestillingen. Spejlet er stort og intakt med undtagelse af en sprække, der skærer igennem det på langs. For enden af sprækken hænger et lille fint skib som i en typisk dansk landsbykirke.

Allusionen giver et strejf af et sakralt rum. Skibet vidner om en rejse på havet og henviser til skibet i H. C. Andersens dagbogsnotat. Markeringen af skibet som et teaterbillede etablerer også forbindelse til *Skibet*, der er tiden på en af H. C. Andersens tidligste vaudeviller fra 1831.⁸ Endelig er skibet også reflekteret i tilskuerens perception af teaterrummet, eftersom vi i forestillingen befinder os på det selv samme skib. Det oceanblå tæppe i teaterrummet er både teatertæppe og sejlet på skibet.

Dukke-skuespillere og dukke-tilskuere

I den indre dramaturgi eksisterer der særlige ”regler” for figurerens måde at være til stede på. Foruden skuespillerne medvirker der et antal dukker og masker, som er fremstillet af den italienske marionetmager, Fabio Butera.⁹ Der er dukke- skuespillere og dukke-tilskuere. Dukke-tilskuerne er i menneskestørrelse, sidder i tilskueropbygningen og er klædt i almindeligt hverdagstøj, hvilket bevirke, at jeg som tilskuer i første omgang ikke rigtigt lagde mærke til dem. Først idet en skuespiller går i spil med en dukke-tilskuer, der fastholder et stirrende blik frem for sig, bliver det tydeligt, at *Andersen drøm* også involverer et billede på tilskuerens drøm.

Som menneske-tilskuer bliver selve det at se sammen med en dukke også til en forestilling om det at være tilskuer. Mit blik reflekteres i det nu, hvor jeg ser dukkens blik rettet mod spillepladsen. Hvem ser på hvem? Ser jeg på dukker, der ser en teaterforestilling? Ser jeg på en forestilling, der har dukker som indforskrevne tilskuere i sit sceniske rum? Er jeg som almindelig tilskuer involveret

8) Stykket blev første gang opført på Det kongelige Teater, 5. oktober 1831 og nåede fem opførelser.

9) Fabio Butera er som skulptør, marionet- og masketekstner medlem af teatergruppen Proskenion

i det sceniske rums forhold til dukke-tilskuere? Eller er det blot den gamle sandhed om, at det sete afhænger af øjnene, der ser? Hvis alt dette er tilfældet, er jeg så også blevet til en del af drømmerfigurerne i drømmen? Er det min drømmebevidsthed, der skaber historien i *Andersens drøm*? Det klassiske spørgsmål melder sig her på ny: Hvor går grænsen mellem virkelighed og fiktion? Eller mellem drømme og virkeligheder - for der er flere synspunkter til stede på samme tid. Denne øjensynlige forvirring medvirker til at klargøre, at de forskellige dramaturgiske lag som ovenfor omtalt, gennem forvandlingen indgår i den teatraliske komposition.

De dukker, der medvirker i teaterforestillingen, bliver animeret af skuespillere, der indgår i en særlig forbindelse med dem. Ved dukke-skuespillerne bliver karakteren fordoblet, og der opstår et rum mellem dukke og skuespiller. Den fordoblede karakter fremgår i den måde, hvorpå maskerne i forestillingen er fremstillet. De er for fleres vedkommende karakteriseret ved at have et dobbelt sæt øjne. Flere af maskerne minder om afrikanske statuer, beregnet for et ritual. Her fungerer disse masker som en slags slaver.

Shahrazad-figurerne som marionet indtager en særlig position. En pind, der er fastgjort til skuespillerens sko, er dukkens indvendige opretstående stang (en rygrad for marionetten). Marionetten føres, idet skuespilleren holder dukkens underarme, så skuespiller og marionet på en måde er afhængige af hinanden i deres bevægelser. Skuespillerens energi fra foden og skoen bliver her meget tydeligt afgørende for Sharazad-marionettens holdning. Men Shahrazad-marionetten er også fremstillet på en måde, så den i sin sceniske fortælling har sine egne handlemuligheder. Den kan ligge, spille på lirekasse, sidde på knæ, brække ryggen, m.v. Shahrazad-figuren skal på et tidspunkt kunne tænde tændstikker og skabe allusion til *Den lille pige med svovlstikkerne*.

Andersen-figuren er en ca. 140 cm høj marionetdukke, fremstillet af Danio Manfredini (født 1957).¹⁰ Skuespilleren styrer den ved et håndtag under dukkens hår. Også denne dukke kan bevæge sig på alle mulige måder. Som en andersensk outsider-figur behersker marionetten sit helt eget kropssprog, hvor faste udtryk opnår bestemte konnotationer for tilskueren.

Spor i Sneen

På spillepladsen er der et sort glinsende tæppe. Tæppet forsvinder ved at blive trukket bort fra spillepladsen. Det sker i en så tilpas dunkel belysning, at man kun lige aner, at der ud af mørket dukker et hvidt snelandskab op. Anelsen er central, for en forvandling har fundet sted fra nattens mørke til den hvideste glimtende

10) Forfatter, skuespiller og iscenesætter; arbejder i Milano.

sne. Vinden suser. Man hører et billede for sit indre øre, hvor en knirken som på et træskib veksler med lyden af sne, der knirker i den klare tørre frost. Ind kommer en sammenknebet figur, Torgeir Wethal. Han er et menneske, der er fastlåst i sine overbevisningers snærende bånd, som hæmmer hans bevægelsesfrihed. Og ind kommer alle de andre skuespillere klædt i hvidt elegant tøj. Iben Nagel Rasmussen går rundt i en mønsteragtig gang og finder røde langstilkede roser, der er gemt forskellige steder i sneen. Billedet leder tanken hen på H. C. Andersens eventyr *Snedronningen*, hvor Gerda forgæves leder efter roser.

Sneen indbyder til barnlig leg, og med et er skuespillerne i gang med et mimisk fodboldspil i sneen. De råber, som om det er en rigtig kamp, hvor "gamle Schmeichel" er med som det drømmeidol, der bliver fremkaldt i begejstringen over spillet. Kampen udvikler sig til, at en af de medvirkende kommer ned at ligge på jorden. Der er en i flokken, der skal kanøfles. Han er sort - de andre hvide - og bliver spillet af Augusto Omolu, det nyeste medlem i Odin Teatrets skuespillerensemble.¹¹ Billedet refererer til *Den grimme alling*, hvis outsiders tema er en del af forestillingens fortolkning af myten om H. C. Andersen.

Billederne følger hinanden i en lind strøm og de er alle mættede med indtryk og citater fra H. C. Andersens fantastiske univers. Gennem billedernes metaforiske udsagn etableres der forbindelser til forestillingens ydre dramaturgi, hvor Stanislavskij og Mejerholds drømme viser sig som tavse magtfulde stemmer i dialog med forestillingens drømmefortællinger.

Ind kommer en himmelseng med Tage Larsen liggende i. Måske er han drømmeren. Men som et ekko af drømmens tilstand bliver den sovende til en død, der ligger på sin katafalk. Himlen sænker sig over ham og han bliver dermed stedt til hvile. Fokus skifter til genfærdet, der sidder drømmende i gyngestolen. Han snor sin pegefinger og opnår med denne gestus betydning af at være en hyggelig bedstefaderlig "troldmand". Magikeren er selv på scenen som en anden stum fortæller. Da tæppet bliver taget af den sovende, er den kolde død indtrådt. Alle de omkringstående "fryser" og taler "spøgelsesagtigt", næsten hviskende. Den sagte stemmeføring, som bliver benyttet i respekt for den døde, bliver brat vendt til åbenlys morskab i det øjeblik, hvor den rettroende må falde. Tilskueren oplever i fiktionen den personificerede stivnethed som en reaktion på den mumificerede ideologi i egen person. Herpå indtræffer en stenkastning mod den rettroende. Med et er den frafaldne identificeret med outsideren, der som en stenstøtte falder uden for den rette ideologi og må kanøfles. Stivnetheden i denne lille sceniske fortælling

11) Augusto Omolu er fra Salvador, Bahia i Brasilien, hvor han opvoksede i candomble med religiøs dans. Han er klassisk uddannet balletdanser og har været solodanser og koreograf. Samarbejdet med Augusto Omolu begyndte i ISTA (International School of Theatre Anthropology) i 1994, og det har ført til, at han siden 2002 er fast medlem af skuespillerensemblet på Odin Teatret.

etablerer forbindelse til den ydre dramaturgi, hvor skuespillerensemblets kamp mod stagnation og rutinemæssig gentagelse netop har været et centralt led i forestillingens forberedelsesfase.

Det sner. En lyskegle rammer en tynd stribe af snevejr, der daler ned fra sprækken i glashimlens spejlblanke is. Det transparente teater-snetæppe etablerer en drømmelignende overgang mellem verdener. Tilskueren må vænne sig til sin synsmæssige oplevelse som foranderlig og på ny orientere sig i rummet, for sneen blænder på sin egen måde. Det er den ”drømmeagtige” adskillelse, der bevirker, at tilskueren ikke blot konfronteres med et skift i *Andersens Drøm*, men også selv konkret oplever gennemsigtigheden. Det foranderlige kræver, at øjet genindstiller sin optik. Forvandlingen fra figurernes frysende tilstand til landskabets blændende snedækkede karakter, hvor kendte spor forsvinder for at dukke op i et nyt udseende, er ikke blot udtryk for metamorfosens basale egenskaber. Der bliver samtidigt etableret referencer til skuespillerfortællinger, hvor sneen har betydning i flere af Odin Teatrets tidligere forestillinger. Symbolikken i sneen som et udtryk for det forgængelige spiller en central rolle i *Itsi-Bitsi*, hvor den i form af papirkonfetti skiftevis er et billede på heroin og sne, der gør blind, og skiftevis bibeholder sin konkrethed som papirkonfetti. Andre eksempler er den harmonikaspillende *Isbjørn*, der nok mest er kendt fra gadeforesållingerne og fra *Ode til fremskridtet*. Endelig vil jeg nævne Roberta Carreris arbejdsdemonstration, *Spor i sneen*, hvor hun med sneen som metafor har skabt et billedligt univers til skuespillerens fortælling om sin søgen efter teknisk og kunstnerisk differentieret balance i rummet (Carreri, 2000).

I *Andersens drøm* bliver der herpå vist en tegning, som skal forestille et portræt af den rettroende person. Der er tale om den slags ”fantomtegninger”, der bliver benyttet i retssager i forsøg på at finde frem til udseendet på en forbryder, om hvem man ellers kun har nogle vage forestillinger. Fantomtegningen er altså et billede på en forestilling om en persons udseende. Da fantomtegningen lidt senere bliver skudt i brand med en lighter-pistol, er liget fra før forsvundet fra katafalken. Overgangen til denne forvandling fremstår alene ved det efterladte ”brændemærke”. Billedet i forestillingen kan ses som en omskrivning af dødsøjeblikket i H. C. Andersens historie *Paa den yderste Dag*, som Torgeir Wethal har omtalt som en af sine centrale inspirationskilder til det individuelle forberedelsesarbejde til forestillingen (Wethal, 2004:10-11):

Og Sjælen gik med Dødsengelen, meneengang endnu saae den hen til Leiets, hvor Støvbilledet laae i den hvide Liigskjorte, et fremmed Aftryk af dens Jeg.

- Og de fløi, og de gik - det var som i en mægtig Hal og dog som i en Skov; Naturen var beskaaret, udspændt, opbundet og sat i Række, kunstiggjort, som de gamle franske Haver; her var Maskerade. (Andersen, 1977, II: 47)

Jeg så også billedet som en forbindelse til det sensoriske ”brændemærke”, som mange tilskuere gennem årene nærmest rituelt har oplevet ved at være til stede under Odin Teatrets forestillinger.

Musik og sko, der ville danse

Gentagne gange er der musikalske indslag, hvor samtlige medvirkende spiller på instrumenter. Det er gammel som ny verdensmusik i en blanding af jazz, blues og samba. Musikken appellerer inciterende til dans, og på et tidspunkt far netop en dansende kvinde under en orgiastisk latter savet sine (kunstige) ben af som en straf for sin danseudfoldelse. Benene bærer hvide strømper og røde sko. Situationens stemning vækker allusioner til en symbolsk omskæring under en diabolisk latter, der udfordrer området mellem fornuftens grænsedragning og den forløsende hengivelse. Episoden er en henvisning til den rituelt forankrede erotik, som Shahrazads fortællinger er en del af. At kvinden bærer de røde sko, der går gennem forestillingen som en slags ledetråd, knytter hende med et enkelt tegn til H. C. Andersens fortælling af samme navn.

Fra billedet med kvinden, der i dansens navn bliver amputeret, etableres der en forbindelse til soldaten, der kommer ind i scenerummet lige i det øjeblik, hvor benene er blevet savet af. Han er tavs, men det er som om han siger: ”See hvilke deilige Dandsesko!” [...] ”sid fast naar I dandse!”¹² (Andersen, 1977, I: 331). Soldaten kan identificere sig med kvinden, idet han selv mangler halvdelen af det ene ben. Tilskueren ser den standhaftige tinsoldat, (Augusto Omolu), der ønsker at være sammen med sin nydeligste lille Jomfru, selv når det klirrer for hans øre:

Fare, Fare Krigsmand!
Døden skal Du lide!¹³

Billedet af dansen, der nedlægges og bliver koblet med en nærværende krigs invalideringer, giver udtryk for den forulempede helt, der i skikkelse af både Shahrazad og Andersen herved bliver menneskeliggjort gennem eventyrfigurer. Enhver form for heroisering er reduceret til et minimum. Det er den marginaliserede og udstødte karakter, der udfylder billederne af de to fortællerpersoner. Den smerte, som disse billeder efterlader, er helt igennem fysisk i sit udtryk. Samtidigt havde jeg som tilskuer en vedvarende oplevelse af, at de to hovedfortællere ikke bare er forulempede som kroppe, de er tillige ensomme midt

12) H. C. Andersen. *De røde Skoe*. Se Andersen 1977, I: 329-334.

13) H.C. Andersen. *Den standhaftige Tinsoldat*. Se Andersen 1977, I: 135-139.

blandt tilskuernes tilstedeværelse. På dette punkt skaber fortællingen *den offentlige ensomhed*. Jeg vender tilbage til dette udtryk til sidst i artiklen i forbindelse med forestillingens dramaturgiske relation til det teaterhistoriske relief.

Da skibet omsider tuder som tegn på afrejse, refererer det til skibet, som H. C. Andersen beskrev i det dagbogsnotat, der udgør et centralt spor i forestillingen. Sporet genoptages, og skibet bevæger sig nu sejlrute etablerer også forbindelse til forestillingens ydre dramaturgis teaterhistorie, idet såvel Stanislavskij som Mejerhold netop formidlede deres tanker om skuespillerens og teaterforestillingens partiturer gennem brug af lignende skibsmetaforer.

En anden central kvinde dukker op. Iben Nagel Rasmussen kommer ind og synger, mens hun til cubansk klingende musik spiller på vaskebræt. Resten af skuespillerensemblet udfører som orkester et nyt mellemspil til billederne. Dermed indvarsles det gennem musikken, at drømmen om den frie kærlighed med udsyn til verdens eksotiske rytmer også har sin dystre bagside i form af billedet med vaskekonen, H. C. Andersens mor, der endte sine dage alkoholiseret og forladt på fattiggården i hjembyen Odense. *Hun duede ikke*. Med denne afsigelse af en dom over fortællerens ophav, oplevede jeg, at der her i forestillingens samspil mellem dens forskellige dramaturgier rejser sig et tavst modsvar. Jeg oplevede det som om *Andersens drøm* også i en stum dialog med fortiden søger at viderebringe den historisk kunstneriske arv, der som noget uomgængeligt rækker ud over Odin Teatrets egen tid. Dette intermezzos korte varighed blev netop med sin egen knaphed til en reference til den ydre dramaturgis forhold til tid.

Legetøjet i dansen

H. C. Andersens eventyrlige univers er rigt på animeret legetøj, der tilføjer et lag af fantastik med nye muligheder for ”dobbelte” universer. Da legetøjet dukker op i forestillingen, tydeliggøres denne animation. Ad mindets vej fører rejsen til barndommens land, hvor legetøjet bor. Med tilskuerens medskabende erindring om gynghestens og skibets motoriske vuggebevægelser kommer den ensomme gynghest på spillepladsen til at pege på den ensomme drømmers rejser. Tidligere i forestillingen var gyngestolen med den stumme magiker nærværende, og det får nu tilskueren til i sit medskabende nærvær at trække forbindelser fra det magiske til selve rejsen ind i drømmen. Drømmerejsen fremstilles uden at synliggøre drømmefiguren på scenen. Drømmefiguren er for en tid blevet fordoblet og sidder på tilskuerpladserne. I det barnlige univers bliver mange ting med et så konkrete, og her må en af H.C. Andersens mest berømte børnesange naturligtvis lyde:

Dandse, dandse Dukke min!
Nei, hvor Frøkenen er fiin!
Cavaleren ligesaa,
Han har Hat og Handsker paa,
Buxer hvide, Kjole blaa,
Liigtorn paa sin store Taa.
Han er fiin, og hun er fiin.
Dandse, dandse Dukke min!
(Andersen, 1977, III: 360-361)

Der er her ikke kun tale om at fremhæve en nostalgisk stemning omkring barneværelset. For netop denne sang optræder flere steder undervejs i forestillingen. Sangen kommer dog på dette sted til på sin egen måde at fungere som en selvironisk hyldest til de aldrende skuespillere, et tema som forestillingen mest af alt på sin egen måde underspiller. Men ligesom dansen er en central dimension i H. C. Andersens fortælleunivers, indtager den også en vigtig position i *Andersens drøm*. I forestillingen bliver H. C. Andersen således også fremstillet som drømmen om en danser. Da Augusto Omolu træder ind, er Andersen nu skuespilleren som mekanisk animeret ”dukke”, hvilket fremgår af skuespillerens mimisk rytmiserede bevægelser.

Fra skuespilleren, der som Andersen-dukke levendegør forbindelsen bagud til Andersens sang, tager Kaj Bredholt over som dukkeføreren, der har Andersen-dukken at spille med. Der etableres også associationer til Gamle Lisemo'er ved at referere til de kunstige ben med de røde sko. Herved bliver dansen i barnedrømmens univers med de røde sko koblet til kvindeskikkelserne i Andersens liv dels i form af moderen, der står i åen på rødsprængte bare fødder ved vaskebrættet, dels i form af Shahrzads forførende erotiske signaler med de røde sko.

Dansen udgør i sig selv et stort skuespillermetodisk tema, for hvor går grænsen mellem danseren og skuespilleren? Derved trækker dansefortællingen også som en dramaturgisk kommentar forbindelser fra Odin Teatrets egne skuespillere til teaterhistoriske ideer om dansen som en kvalitet i skuespillerens energi og nærvær. Disse ideer udfoldede sig ikke mindst med Mejerholds biomekaniske etuder, men også Stanislavskij har formuleret sig om skuespillerens indre dans som udtryk for det vibrerende liv på scenen.

Billedet afslører en dobbelttekstponering af drømmefortælleren, idet Shahrzad stiller sig bag Andersen og synger. Ved dobbeltfiguren, der består af skuespiller-dukken Andersen og skuespiller-dukken Shahrzad, opstår der et bånd mellem den unge håbefulde danser og den erotiske fortæller. Shahrzad bliver til Andersens uforløste kærlighed - hans anden natur.

I Kaj Bredholts Andersen-dukke bliver figuren karakteriseret med en moderne tone, der stammer og rapper med en nervøs mekanisk stemmeføring. Overfor denne uimodståelige knægt tager gamle Lisemo' er sit strømpebånd af og åbner for erotikkens land med sin lidenskabelige stønnen. Rap og støn bliver to stemmer i den moderne udlægning af unge Andersens drøm.

Fra mødet mellem to længsler er vejen kort til en forestilling om drømmen om "paradisets have", hvor *Nattergalen* som en lyseblå mekanisk plyslegetøjsfugl kun skrattende kan gentage omgivelsernes lyde. Den ejer ikke skaberkraft. Jeg oplevede dette billede som en kommentar til den kamp, som skuespillerne under forberedelsesfasen havde haft mod deres egne gentagelser. Den ydre dramaturgi fandt hermed et spor, ad hvilket den kunne forbinde sin egen fortælling med *Nattergalen*.

I den paradisiske inspirerede have med krydderier og blomster og hvor utilhyllede kroppe folder sig ud, nærmer Shahrazad sig nu og smider sløret. Denne billedlige nøgenhed giver plads for fortællingen bag fortællingen, nemlig om den Shahrazad, der fortæller for at overleve og for at ændre verden. Efter at Shahrazad har smidt sit slør, nærmer Andersen (Augusto Omolu) sig og som på opfordring får han sin soldateruniform af. Han er ikke nøgen, men står tilbage med sin kendte høje hat på og klædt som en hvid svane-ballerina, iført de røde sko. Det er et rørende komisk billede, hvor den andersenske blufærdighed næsten ironisk kommer til udtryk i billedet af danseren, der "udlever sin drøm." - "Dandse, dandse, dukke min!" - Da Augusto Omolu er klassisk danser "gør han de rette Dandsetrin", der i situationen tager drømmen alvorligt, men som samtidig underspiller et artistisk overskud. Alvoren bliver på en gang både bevægende og tragikomisk. "Det er nydeligt at se." Fra det øjeblik, hvor musikken ændrer karakter, toner billedet ned i intensitet og Andersen danser ud af scenebilledet. Dette efterfølges af endnu et par børnesange, "Bro, bro brille" og "Hist hvor vejen slår en bugt", der ledsages af skuespiller-dukken Andersen, som rapper en ny scenisk virkelighed frem.

Lys og mørke

'Be grateful to the darkness inside you...' , Shahrazad læser i håndfladen på Tage Larsens ortodoxe figur. Mørket har en særlig kvalitet i denne forestilling. Der er fokus på den konvention, der lader en ny virkelighed opstå i mørke. Efter et øjeblik bliver tilskuerne klar over, at der bliver leget med en konkret teatervirkeligheds problemer: "lyset er gået". Svaret kommer fra den mimiske komedies illusion om Andersens drøm om at realisere sig selv som danser, i form

af et teatralisk brud med et nyt fiktionslag. Mørket er en fingeret strømafbrydelse, og situationen kræver en teknisk løsning.

Mørket bliver brudt ved, at Tage Larsens helt "hverdagsrealistisk teatralisk" spørger: "Er der nogen, der har ild?" - Svaret kommer prompte fra Iben Nagel Rasmussens figur, der fyr og flamme må svare: "Ja, jeg har et "fyrstøj"! Denne replikveksling fra det iscenesatte tekniske uheld til en barnlig joke med citater fra H. C. Andersens eventyrunivers bygger bro til den passage, hvor den kodede omgangsform i ordspil og andersenske jargoner bibringer forestillingen en fantasifuld leg. Da Tage Larsen svarer, at "de måske så kan få en krage stegt?" (*Klods Hans*), bliver det signalet til kunstnerens sommerfest. I festens og forestillingens tegn er vi ude på nye eventyr. - Her kan alt ske, og straks melder åbningen af *Fyrstøjet* sig: "Der kom en soldat marcherende ... ". Soldaten bliver fortsat spillet af Augusto Omolu, der på klingende nydansk har følgende citatreplik: "I Danmark er jeg født, der har jeg hjemme."¹⁴ Herved giver forestillingen et tragikomisk blik på moderne sociale optagelsesritualer. I stedet for at bryde ud i rå latter stemmer alle skuespillerne i med at synge H. C. Andersens nationale digt som en anden arbejdersang i rask tempo, alt imens de mekanisk gør den næste scene klar til at begynde.

Dette billede med en blanding af referencer til forskellige kulturers identifikationer og de uskrevne lokale krav om tilpasning fremstår som en sær anakronisme. Men det er faktisk i denne egenskab, at billedet i forestillingen etablerer en legitim overgang til en forestilling om "gamle tider". Disse "gamle tider" oplevede jeg som en teatralisk iscenesættelse af skuespillerne-i-rollerne, som om de nærmest skulle udspille en historisk erindring fra den kulturhistoriske periode, som Andersens nationale sang stammer fra:

Fire gamle personer sætter sig omkring et bord og med deres alderdoms smukke hvide hår, sminker de sig til en revival i form af en "opstrammet og energisk" tilstand: Det er deres minde om ungdommens dage. Deres kraftigt optrukne røde læber og de dominerende blussende kinder på den aldrende vissenhvide hud giver associationer til teatersminkens barndoms århundrede, hvor kalk, pudder, parykker og ansigtssved angiveligt smeltede mere eller mindre sammen i varmen fra vokslysene. De fire gamle erindrer fra deres ungdom sangen "Den tapre landsoldat".¹⁵ Krigen og det nationale er en del af det

14) Fædrelandssangen "I Danmark er jeg født" blev skrevet af H. C. Andersen i 1850 under treårskrigen. Sangen bliver i dag ofte opfattet som den uofficielle nationalsang. <http://www.andersen.sdu.dk/rundtom/borge/danmark.html>

15) Hermed er der anslået et fremtrædende tema i litteraturen omkring H. C. Andersen i midten af 1800-tallet. Det knytter an til treårskrigen 1848-1850, der er foreviget i poesi, skrevet af bl.a. Chr. Winther: "Den tapre Landsoldat" og Peter Faber: "Den gang jeg drog afsted". Ånden fra 1848 er siden blevet identificeret med en stærk national stemning.

erindringspotential, der fra H. C. Andersens kontekst distancerer det stiliseret fredelige i ”I Danmark er jeg født”. Scenen med de gamle tider oplevede jeg som en forbindelse til den del af forestillingens dramaturgi, der anslår globale politiske og kunstneriske problemstillinger.

Som overgang i forestillingen giver rejsen anledning til et nyt mellemspil i form af sange om drømme og om en himmel. Sangene bliver ledsaget af lysprojektioner, der panorerer rundt på sceneopbygningens vægge og indrammer hele den verden, der er såvel tilskuernes som skuespillernes. Projektionerne viser en række af de mange papirklip, som H. C. Andersen lavede, og drømmen bliver således koblet til den figurative kreativitet, der fuld af sprækker også giver tilskueren muligheder for selv at skabe sin drømmehistorie. Som skygebilleder etablerer projektionerne en stemning mellem det konkrete og det overførte i situationens billede.

Soldatens mindeværdige figur bliver et signal til, at en af hundene fra *Fyrtoget* indfinder sig, og at prinsessen (Iben Nagel Rasmussen) som gammel- ungdommelig brud flyver af sted på den udstoppede hunds ryg gennem natten. Med sig tager hun soldaten (Augusto Omolu) i eventyragtigt hvid pels, og de flyver sammen hen over spillepladsen. Herpå springer soldaten ned til den dominoinspirerede figur i Tage Larsens skikkelse, der er klædt som soldatens ”negativbillede”. Tilsammen danner de en aldrende harlekinklædt dobbeltfigur. Han er i besiddelse af en gyng, på hvis to brede trin de to skuespillere lægger sig og gynger frem og tilbage, alt imens de udfordres af Roberta Carreri, der er kommet ind som en hekselignende kone med stok. Deres soldateragtige indbydende kropsstillinger på gyngens bevægelser provokerer hende til at klæde sig af som en ”madonna”. Dette fører til endnu en sang. Det musikalske mellemspil får næsten musicalagtig karakter. Julia Varley, der under hele forestillingen spiller Shahrazad og også styrer figur-fordoblingen med Shahrazad-dukken, tager sig en svingom med sin soldat. I sine roller gennem årene har Julia Varley ofte spillet sammen med Mr. Peanut, det smokingklædte skelet. Her har Mr. Peanut fået en stand-in i form af en kostumeret stok med et æblehoved. Med allusion til Eva i paradiset have forsøger Shahrazad i dansen med soldaten at få sig en bid af æblet. Kærlighedsmødet mellem Shahrazad og Andersen resulterer i, at de finder hinanden i drømmens kontrastfyldte himmel af idyl og opgør.

Da prinsessebrudens slør ryger som et symbol på, at brudenatten nu tager over, glider hun og soldaten sammen næsten helt tilbage til deres udgangspunkt. Da han falder af hunden, taber hun prinsesseparykken. Hverdagens usminkethed melder sig også for en soldat med prinsesse og symbolerne i situationens besejling af forholdet transformerer sig til, at sløret kan bruges som et flag for sejr og kapitulation. Situationen er herved blevet forvandlet til et politisk udsagn. Scenen

har på denne måde i sin fortælling etableret forbindelse til den ydre dramaturgi, hvor et kunsthistorisk kendt billede manes frem i tilskuerens drøm. Historisk antyder sløret Eugene Delacroixs berømte maleri ”Liberte” med kvinden, der dynamisk bærer den franske fane, idet hun løber hen over en folkemængde, der kæmper for et liv i frihed. Dette billede peger samtidigt på den frihedsdiskussion, som Andersen noterede i sin dagbog, og som jeg bragte i begyndelsen af artiklen. Friheden tages op som en historie uden ende. Med forbindelse til sløret, der faldt i forrige scene, opstår der også en forbindelse til en diskussion om islamiske kvinders frihed til at bruge tørklæder i en nutidig dansk kulturkreds. Kamp og overgivelse. Frihed og slaveri. I *Andersens drøm* fløj den herreløse hund symbolsk i natten i ”kølvandet” på det skib, som H. C. Andersen refererede til i sit dagbogsnotat. Med ra gestiske midler blev scenen til et stykke politisk teater om den kunstneriske friheds skrøbelighed.

Idet hunden viser sig at være prototypen på en dræberhund, forvandler billedet sig snart til en gadekamp. De to personer, der kort forinden gyngede sammen som pelsklædte soldaterkammerater, er blevet til hinandens fjender i kampen. - Prinsessebruden kigger på duellen og udbryder som en anden benøvet teenager: ”Ham kan jeg lide, ham er der krudt i.”

Som tilskuer fornemmer man, at forestillingen på dette sted så småt indleder sine slutscener i den indre dramaturgis sceniske fortælling. Festligholdelsen af bruden og soldaten fører til en sambadans, mens Tage Larsens figur hænger i galgen og bidrager til festen ved at fortsætte med at spille på sin trompet!

Kulde og varme

Da lyset går ned, kan snetæppet rykke ud i mørke. Det efterlader et tøjbrud i form af en sølvflod, der som en forførende slange glider gennem spillepladsen. Denne sølvflod modsvarer scenisk sprækken i spejlhimlen. Der flyder roser på floden og en enkelt rød sko kan også ses. - ”Dandse, dandse, dukke min!” - Citatet bliver Andersens måde at matche Shahrzads cliffhangers fra sine godnathistorier for fyrsten. Citatet er samtidigt også det greb, der introducerede Andersen og Shahrzad som skuespiller-dukke. De synger sammen en renæssancepræget folkemelodi, mens resten af de medvirkende danser til i pyjamas. Indslaget fører frem til, at de dansende hver især tager kropslange tynde papirbaner med son/hvide køligt søvnige dagdrømmer-billeder af sig selv og lægger dem på katafalken. Billederne bliver stedt til hvile som en udstillings modedrømmeikoner på en ”offerplads”. Scenen virker som en ikke-emotional teaterkommentar om

skuespillere, der også i det store dramaturgiske ritual må forlade deres roller en dag.

En rap-scene med Andersen og Shahrzad flytter drømmefortællingen over i fortællernes univers. Hun bliver let identificeret med barnet i *Den lille pige med svovlstikkerne* og det frostklare symbolske billede på situationen, hvor en person er udstødt i kulden, væk fra festmåltidet i den varme stue. Under denne scene bliver lyset rødt ved tilskuerpladsernes auditorielignende afskærmninger. Herved oplever tilskuerne sig som dem, der er inde i varmen, modsat den lille pige med svovlstikkerne. Det iscenesatte billede af den kolde skuespiller vs. den varme tilskuer stod i kontrast til det inklusive ”vi”, som forestillingen i sin begyndelse for en stund lod os falde til ro ved. Den ildrøde belysning fører til, at tilskuernes varme antænder papir-ikonerne, - ”fire, free like a bird”. Men det er Shahrzad som med sin sidste svovlstik antænder idealbillederne af søvngængerfolket. En ligbrænding har fundet sted og *Fugl Phoenix* er steget op fra sin aske og blevet transformeret til en busk med røde sko i miniaturestørrelser.¹⁶

Skuddet

Et skud lyder. Shahrzad er blevet offer for et attentat. Skuespiller-Andersen- dukken rar udleveret den døde Shahrzad-dukke i sine arme. Han nærmer sig det rygende gravsted, hvor han møder soldaten, der tidligere også bar sin brud over skulderen. De to har en fælles historie, men hvor soldaten fra eventyret nu kan forlade Andersen og gå ud, bliver skuespiller-Andersen-dukken alene med sin sorg og synger sin smertens sang a capella. Han synger Almirenas arie *Lascia ch'io pianga* fra Handels opera *Rinaldo* (II, 4), hvor der henvises til korstogene og de kristnes første erobring af Jerusalem fra muslimerne: ”Lad mig græde / over min grusomme skæbne/ lad mig længes / efter friheden./ Smerten bryder / disse lænker / med min lidelse / kun af barmhjertighed.//” Med disse ord skaber forestillingen i Andersen-figurens tabsfølelse en form for krydsallusion til det tab, som muslimerne led for hen ved tusind år siden. I tabet når de to kulturer i forestillingen en form for fællesskab. Fortællerfigureernes situation kommer således til at stå med en følelsesladet symbolik, der refererer til den ydre dramaturgiske fortælling om et opgør mellem de store mytelignende fortællinger i religionens og kunstens overlevering. I den lille fabel om fortællerens tab etableres der med andre ord forbindelse til tabet af myterne. På det ydre dramaturgiske plan opstod der en forbindelse til Odin Teatrets egen fortælling om dets seneste store forestilling,

Mythos. Tabstemaet gennem ariens smerte blev til et udtryk for teatrets

16) *Fugl Phoenix* er også titlen på et af H. C. Andersens eventyr.

selvrefleksion over de store myters sammenbrud. Og på denne måde blev der etableret en forbindelse til den teaterhistorie, som skrives i morgen.

Scenen er enkel og giver et emotionelt stærkt billede af Andersen, der som den purunge teenagedreng står med den afdøde Shahrazad i sine arme. Det er en afsked med den kærlighed, han ikke fik. Han synger som en dreng, hvis stemme er i overgang, og det lyder samtidigt også som en knitrende gammel grammofonplade med en kastratsanger. Derved bliver scenebilledet til en konkretisering af Andersens tab af et håb om anerkendelse som operasanger. Og endelig er det også en æstetisk markering af det modsætningsfulde, hvor afsavnet i sin sentimentale natur giver plads for nye udfoldelser. Sangen forløser smerten i forholdet mellem passioneret ide og lidenskabelig kærlighed, sådan som den løber gennem teaterforestillingen.

Efterspil

Idet Andersen går ud i mørket bærende på Shahrazad, kunne man tro, at forestillingen her havde fundet sin slutning. Men der er et vigtigt efterspil, som springer ud af mørket. Svaret på dette former sig i lys og lyst, badet i caraibiske rytmer med kor og orkester med de øvrige medvirkende. Det er som om en ny forestilling har taget sin begyndelse. Ind kommer nu Andersen og Shahrazad som rejsekammerater: han i den flyvende kuffert - hun på et flyvende tæppe. De to figurer er allerede i en anden verden, hvilket bliver markeret ved, at gravens sider falder ned og musikken ændrer karakter fra festlig musik til en begravelsessang.

Under denne scene ser vi Iben Nagel Rasmussen i det, vi kunne opfatte som den lænkede prinsessebruds dans. En slavindes tour de force, hvor fortællingen har sin pris: Dansen er ikke fri. H. C. Andersens citat ”at rejse er at leve” bliver transformeret til et nyt udtryk, ”at rejse bort er at dø en lille smule”. I forestillingens univers medfører denne overgang, at Andersen i mindet rejser hjem til Mor. Da han møder hende, står hun med en flaske i hånden og manifesterer med et fjernt, tåget blik et billede på den alkoholiserede moder. Det viser sig, at der i prinsessebruden fra før også gemte sig det fortrængte minde om den forsumpede moder, som H. C. Andersen selv undveg at besøge, da hun lå for døden. *Andersens drøm* slutter med, at man hører en ungdommeligt fnisende Andersen rappe sammen med Shahrazads sødmefyldte latter i deres himmel. *Andersens drøm* er slut, mens min forestilling om en Shahrazad, der fortæller for Andersen i hans drøm rækker ud over Odin Teatrets forestillings eliptiske konstruktion og ind i forestillingens ydre dramaturgiske plan.

Fortællerne og teatret

H. C. Andersens livslange kærlighed til teatret omfattede en dyb fascination af balletten, hvor han med sin krops lange lemmer og lidet graciøse optræden ikke havde mange chancer for at komme til udfoldelse. Han nåede at blive både statist og balletelev, mens ønsket om at blive operasanger på teatret ikke lod sig realisere.¹⁷ Selvom H. C. Andersen kun skrev enkelte skuespil, er der alligevel i hans fortællestil i eventyrerne og historierne en udpræget sans for den dramatiske fremstilling. H. C. Andersens blik for det teatralbevirker, at den der læser eller lægger øre til hans fortællinger for sit indre kan opleve en mangedimensionel iscenesættelse med et hav af billeder, replikker og kommentarer. I *Andersens drøm* instruerer Shahrazad Andersen til at spille sit livs ønskeroller. Derved finder Shahrazad og Andersen et fælles teaterprofessionelt udtryk, som de mødes i. De er blevet til hinandens partnere i kunsten.

Shahrazad er mester for den natlige fortælling, der mødes med Andersens ofte mere åbenlyse fortællinger i form af dagdrømmerier. Shahrazad er også en politisk heltinde, der lægger strategier for sin fortælling. Ligesom Shahrazad har en bestemt måde at fastholde spændingen i godnathistorien for sultanen, således har Andersen i forestillingen også sin særlige sang, som rar Shahrazad til at blive. Sangen ”Dandse, dandse, dukke min ...”, knytter sig helt konkret til, at Shahrazad også er en dansende marionetdukke. Den samme sang fungerer som et ledemotiv, der bliver Andersens måde at ”instruere” på Shahrazad inde i forestillingen *Andersens drøm*.

Efter at Andersen har sunget sin arie, går de to figurer over i en anden tilstand. De er ikke længere synlige for tilskueren på samme måde som før, for de ”lever” ikke mere: de er i en anden verden. Til gengæld kan man høre dem, for gennem deres ord fortsætter deres stemmer med at leve. Det kommer konkret til udtryk ved, at vi kan høre, at de to fniser i deres drømmehimmel som forelskede teenagere. Overgangen til denne del af *Andersens Drøm* opleves som om perspektivet på ny er barnets, eller det ungdommeligt søgende menneskes drøm om at realisere sig i sin fortælling.

I *Andersens drøm* fremstår der et centralt tema i forholdet mellem på den ene side krop som magt, og på den anden side, krop som begær. Det intellektuelle udtryk

17) For et nærmere indblik i H. C. Andersens teaterverden se: Barfoed Møller, Tove. Teaterdigteren *H. C. Andersen og ”Meer end Perler og Guld”*. En dramaturgisk-musikalsk undersøgelse. Odense Universitetsforlag: Odense 1995. Bjørn Lense-Møllers magisterkonferens, *Dramatikeren H. C. Andersens forhold til litterære kilder og forbilleder*. København u.å, giver et detaljeret nærbillede af den inspiration, som Andersens teaterverden hentede næring fra. Og Bente Hatting Gjeltens *H. C. Andersen som teaterconnaissanceur*. Nyt Nordisk Forlag: København 1982 gennemgår systematisk hvilke teaterforestillinger H. C. Andersen har set og omtalt i sine dagbøger.

stilles over for det erotiske. Tilsammen former de to udtryk en kropslig stemme, der skaber bevægelse i hele forestillingens montage, hvorved den visualiserede krop fremstår som både ukontrollerbar og foranderlig. Kroppens fortælling ses her som teaterfortællingen om skabende kraft. Kroppen er det konkrete udtryk for det dansende subjekt. De billedlige figurer identificerer tilskuernes kulturelt betingede forestillinger om personerne på flere niveauer i forestillingen. Disse niveauer henviser til forestillingens to hovedspor hhv. i H. C. Andersens kulturhistoriske kontekst og i Odin Teatrets kulturhistoriske kontekst. Mellem disse to kulturhistoriske poler ser vi forestillingens kontekst, der fremstår som en montage af flere i hinanden dramaturgisk ordnede myter. Et gennemgående billede blandt disse myter er Andersen som den grimme ælling, der skal gå så grueligt meget igennem, før han vinder omverdenens anerkendelse. Dette anskueliggøres i den sorte, i den fremmede og i soldaten. Shahrazad skriver sig med sit slør ind i vores egen fremmedgjorthed over for det, der i vor kulturhistoriske kontekst er blevet kaldt for den tavse kvinde bag tørklædet. Da hun kaster sløret, bliver ideen om hende til en virkelighed, der afdækker både det verbalt magtfulde og det kropsligt begærlige i hende som figur.

Forestillingens kontekstuel betingede myter muliggør distancerings- teknikens virkninger i montagen. Såvel Andersen som Shahrazad har forskellige fortællestemmer, der træder i kraft på forskellige niveauer i forestillingen. Man kan sige, at der er tale om menneskeliggørelse af myter: myten om Andersen og myten om Shahrazad. Den konkrete kærlighedshistorie mellem fortællerne forvandles i den ydre dramaturgi til et af forestillingens væsentligste udsagn, nemlig kærlighed til fortællingerne og til de kræfter, der skaber fortællingerne i teatret. Jeg oplevede forestillingen som instruktørens kærlighedserklæring til de store myter og til skuespillerne.

Tilskuer-drømmeren

Andersens Drøm handler i 80 minutter om det fortællende stof, som H. C. Andersens drøm er gjort af, nemlig skuespilkunst, dans og sang; (dansen, sangen, eventyrerne, *Mit livs eventyr*, kærligheden, smerten, tabet og den bristede forhåbning). Nok er der et forhold mellem en drømmer og en drøm, men der er også et forhold mellem drømmens indhold og dens form. Drømmens og drømmerens dramaturgier er vævet sammen med en række tråde, der ved metaforenes hjælp lader billederne mødes i den ydre dramaturgiske fortælling.

Sceniske billeder af fragmenter fra eventyr og sange bliver også til spillet mellem

den grimme og de smukke - *Den grimme ælling*- samlet i temaer som xenofobien og angsten for det, der er anderledes.

På et fortolkningsplan er der med *Andersens drøm* tale om en fortælling hvis udsagn, temaer og værdier forholder sig til det *at frigøre sig og at være fri - uanset alder*. Det er ikke et komfortabelt frihedsbegreb, forestillingen benytter sig af. Det er snarere en frihed, der forstås som en kamp på alle de dramaturgiske niveauer i forestillingen. Jeg oplevede således også *Andersens drøm* som Odin Teatrets fortælling om skuespillerens kamp for at blive og forblive en frit skabende kunstner i en verden, der forandrer sig.

Foruden de teatermæssige budskaber har forestillingens udsagn også en række mere politiske tråde, der knytter an til uroen i verden og til den uro, der hersker i menneskers sind i takt med, at flere og flere føler afmagt overfor en stadig mere kompliceret verden. Som en stor teaterillusion er *Andersens drøm* måske et svar på livsløgnen, som vi ikke kan leve foruden?

Den yderste dramaturgi - Odin Teatrets drøm

Som gennemgående overskrift på forestillingens dramaturgi er *rejseberetningen* den mest nærliggende. H. C. Andersens ord om, ”at rejse er at leve” kan vi her oversætte til ”at drømme er at leve”, for det er i *Andersens drøm* i sig selv ikke så meget, *hvad* han drømte, men *hvordan* hændelserne lader sig samordne i en komposition, der her har optaget mig.

Både Stanislavskij og Mejerhold var gennem deres professionalisme overordentligt bevidste om det skabende individs position i en større kontekst, hvad enten denne kontekst var på scenen, i prøvesalen, på gaden, på turne, i familien, eller i samfundslivet. Dette indbefatter, at de som teatermennesker begge benyttede sig af erfaringer i deres en form for iscenesættelse af kunstneriske og pædagogiske tekster. For både Stanislavskijs og Mejerholds vedkommende indskrives de med deres visioner og utopier sig i en slags dialog med teaterhistoriens konventioner. Dette er et fællestræk, om end de formulerede sig ud fra forskellige kunstneriske udgangspunkter. Forestillingens dialog med teaterhistorien har ikke kun blikket rettet mod alt det, som Mejerhold og Stanislavskij selv gjorde op med, for deres tekster rækker i et nærvær med læseren ind i en dialog med fremtidens skuespillere. Stanislavskijs og Mejerholds overleverede forestillinger om deres drømme bliver for mig at se således til en dramaturgisk konstruktion, der er markant relateret til Odin Teatrets måde at realisere *Andersens drøm*. Stanislavskijs og Mejerholds dramaturgiske blik for teatrets kunstneriske arv kan på flere planer ses i relation til *Andersens drøm*.

Navnlig det modsætningsfyldte begreb *ensomhed i offentlighed*, som Stanislavskij formulerede i sine skrifter, og som Mejerhold også har beskrevet, rummer en diskussion om vekselvirkningen mellem på den ene side kunstnerens nødvendige isolation for at kunne finde sit udtryk og på den anden side den offentlighed eller de vidner, kunstneren omgiver sig med, idet hans eller hendes udtryk bliver mødt med en tilskuers blik. *Ensomhed i offentlighed* er et begreb, som hører med til formgivningen af kunstnerens identitet i relation til en omverden. Hvor Stanislavskij benytter begrebet om konkrete koncentrationsteknikker, der også indeholder etiske betydningslag, bruger Mejerhold det med en mere eksistentiel dimension i forhold til kunstnerens isolation i forhold til politiske doktriner (Mejerhold 1968).

Forestillingens to fortællerfigurer kommer fra hver sin tradition og ses her som hinandens komplementære skikkelser, der etablerer forbindelsen til de andre dramaturgiske lag i forestillingen. Det er min oplevelse, at den dobbelte dramaturgiske strategi, der kommer til udtryk gennem Andersen og Shahrazad, refererer til den problemstilling, som Odin Teatrets ensemble har skrevet ind i forestillingens samlede dramaturgiske udsagn. Spørgsmålet om nødvendigheden af *offentlig ensomhed* har jeg set som forestillingens åbning mod et større fællesskab i kunsten.

Når så mange personer i programmet har formidlet deres overvejelser, ser jeg det ikke som et udtryk for, at man hermed ville løfte sløret for hemmelighederne bag forestillingen. Programmet giver altså ikke i sig selv adgang til magien i forestillingen. Derimod giver overvejelserne indblik i det skjulte lag, hvorfra der udgår en række forbindelser til de mange forskellige dramaturgiske lag. Disse valg og overvejelser fastholder på en anden måde end selve forestillingens fortællingers indhold en vilje til at gå kunstnerisk i dialog med tilskueren uden for forestillingens egentlige spillerum og tid. Denne form for praksis indskrives sig i denne sammenhæng i traditionen fra Torzov og Doktor Dapertutto.

Kilder

Andersen, Hans Chr. *H C Andersen og Thalia: Fantmiens teater*. H. C. Andersen-Centret, Odense Universitet: Odense 1992.

Andersen, H. C. *Samlede Eventyr og Historier*. Bind I-III. Med tegninger af Vilhelm Pedersen og Lorenz Frølich. Gyldendal: København 1977.

Barba, Eugenio. 'Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of the European Theatre.' *New Theatre Quarterly*, 2003, 19: 2(74). 108-17.

- Barba, Eugenio. *En kano af papir*. Oversat fra italiensk af Dorthe Kærgaard. Gråsten: Drama, 1994.
- Baba, Eugenio and Nicola Savarese (eds. & contr.). *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*. Routledge: London and New York, 1991.
- Barfoed Møller, Tove. Teaterdigteren *H C Andersen og "Meer end Perler og Guld"*. En dramaturgisk-musikalsk undersøgelse. Odense Universitetsforlag: Odense 1995.
- Carreri, Roberta. 'Traces in the Snow'. pp. 53-69 in Andreasen, John and Annelis Kuhlmann (eds.). *Odin Teatret 2000*. Aarhus University Press: Aarhus 2000.
- Gjeltén, Bente Hatting. *H C Andersen som teaterconnoisseur*. Nyt Nordisk Forlag: København 1982.
- Lense-Møller, Bjørn. *Dramatikerens H C Andersens forhold til litterære kilder og forbilleder*. København u.å, (magisterkonferens).
- Mejerhold, Vsevolod E. *Det teatraliske teater*. Holstebro: Odin Teatrets forlag 1973.
- Мейерхольд, Вс. Э. «Одиночество Станиславского». Стр. 30-35. Статьи. Письма. Речи. Беседы. П. 1917-1939. Издательство «Искусство»: Москва 1968.
- Strindberg, August. *Et drømmespil*. Oversættelse: Benny Andersen. Borgens Billigbøger nr.51: København 1967.
- Wethal, Torgeir. "På jagt efter sprukne spejle". pp. 4-17 i Program til Odin Teatrets forestilling *Andersens drøm*. Holstebro, september 2004.