



SPRÆKKER, 2021

Den 90 meter lange og råkolde HAL9 i Roskilde er rammen om SPRÆKKER, hvor professionelle dansere, flankeret af statister og lyd-, lys- og videoinstallationer maner en ny følsomhed frem i en verden, hvor menneskets aftryk er accelererende.

Fotograf Per Morten Abrahamsen

En værk-produktion

Af Catherine Poher

abstract

Artiklen reflekterer over fire årtiers arbejde med visuel og fysisk scenekunst. I artiklen undersøges spørgsmålet "Hvad er et værk?" gennem den kunstneriske proces.

The article reflects on four decades of visual and physical stage work. It examines the question "What is a work?" through the artistic process.

keywords

Værkbegreb, visuel scenekunst, materialebearbejdning, poetisk erfaring

Hvad er et værk? Man kan ikke komme med et entydigt svar, fordi et værk løfter et hjørne af sløret, der skjuler livets mysteriet eller livets essens. Man kan sige at et værk er et spørgsmål, der har materialiseret sig i en form. Mange forestillinger er godt lavet – flot scenografi, flotte skuespillerpræstationer, lys, musik, instruktion. De er dramatiske, underholdende, sjove. Man kan blive rørt af historien. Men en gang i mellem sker der noget meget specielt, vi føler os levende og flyver ud af teatret. Man er blevet påvirket på et dybt plan, rystet. Man er ikke helt klar over, hvad forestillingen handlede om, og alligevel har den skabt en genklang i os. Det er ikke den slags forestilling, hvor man springer op og klapper, fordi man er blevet imponeret eller underholdt af det, man har set. Tværtimod kan man være lidt stille. Man vil gerne omfavne dem, der har delt noget ubegribeligt med os, man vil gerne sige tak, fordi man er blevet spejlet. Selvom man har set på dem, der står på scenen, føler man sig selv set.

Det er forskellen mellem håndværk og værk. At lave godt håndværk er at arbejde med at skabe en fuldendt form. At lave et værk er at arbejde med væren, med livets mysterie.

I dag er det mest almenligt at koncentrere sig og sætte pris på at arbejde med formen. Værens niveauet er tit glemt.

Hvorfor har jeg valgt at arbejde med det?

En vigtig faktor er, at jeg er autodidakt. Jeg har ikke lært håndværket. Jeg vidste intet om scenekunst, jeg kendte ikke reglerne. Jeg er arkitekt og billedkunstudannet. Det vil sige, at jeg er opmærksom på rummet, på lyset og på de billeder, jeg skaber. Jeg var heldig, da jeg kom til Danmark midt i halvfjersene og mødte to kunstnere, der blev mine læremestre.

Kirsten Delholm arbejdede jeg sammen med i fem år. Vi skabt stedsspecifik og visuel scenekunst sammen. Hun lærte mig:

- ikke at være bange for *at skippe det narrative og arbejde med det associative i stedet.*
Når man skaber æstetiske og stærke billeder, påvirker man den associative bevidsthed og den digteriske forståelse af verden.
- *ikke at gå på kompromis med den vision, jeg havde.*
- *at form og indhold ikke skal skilles af.*

Det er rytmen, lyset, placeringen i rummet og mødet med andre, som skaber dramaturgien. Det betyder, at den æstetisk form skal udtrykke forestillingens tema.

Efter fem års intenst arbejde i Billedstofteatret ramte livet mig hårdt. Min søster begik selvmord. Det voldsomme møde med døden ændrede mit syn på kunst. Jeg syntes, at det vi lavede var for koldt, og at vi dyrkede fraværets æstetik.

Jeg fik et barn og blev nysgerrig: Hvordan kan man lave scenekunst for børn af høj kunstnerisk kvalitet?

Ray Nusselein, som var leder af Paraplyteatret, lavede i firserne de mest vidunderlige forestillinger også for børn. Han lavede forestillinger, der var sjove, underfundige, filosofiske, komplekse og enkle på en og samme tid.

Han lærte mig at for at skabe teater for børn af høj kunstnerisk kvalitet, skulle jeg finde min egen stemme, tage udgangspunkt i det, jeg var optaget af, være nysgerrig, fordi nærvær er det vigtigste for børn. At det er muligt at lave teater og nå mennesker i alle aldre på en gang. Det var lige præcis det nærvær i kunst, som jeg ledte efter.

Disse grundregler har været min arbejdsramme:

At tage udgangspunkt i barnet, som stadig bor i mig.

At være opmærksom på, hvad der undrer mig, forstyrrer mig, fryder mig, eller hvad jeg frygter.

At være opmærksom på mine eksistentielle spørgsmål.

At øve mig i at være i resonans med alt omkring mig.

At dedikere mig selv til den proces, der er nødvendig for at finde mit eget scenekunstudtryk.

At arbejde med et værk

Produktionen af et værk er en lang rejse, hvor man leder efter den form, som kan udtrykke følelsen, ideen, temaet eller spørgsmålet, man har lyst til at dele med et publikum.

Den slags processer tager lang tid. Man kan sammenligne det med den tid, der går fra frø til blomst, fra æg til et levende væsen. Det kræver, at man accepterer den langsommelige modningstid.

At mærke, hvad livet bringer til en.

At beholde sanserne åbne og hovedet i gang.

At være parat til at modtage intuitive impulser og mærkelige ideer og derefter analysere dem.

På det niveau af åbenhed kommer meget til en. Man er i resonans med livet på et intuitivt energetisk plan. Man møder mennesker, får øje på de bøger, der indeholder, hvad man leder efter,

objekter dukker op, en melodi rammer en. Livet sørger for de oplevelser, som inspirerer en til at skabe noget. Der er stor forskel på et projekt og en proces.

I dag er det almenligt at have travlt. Det gælder både i livet, men også i den måde, vi arbejder med scenekunst på. Man skal lave en forestilling i løbet af seks eller måske otte uger, og alt skal være besluttet på forhånd, for at det kan lykkes. Når man beslutter på forhånd, griber man efter effektfulde løsninger og en overflod af ideer. Der er ikke plads til pause og stilhed. Der er ikke plads til at blive overrasket over noget, man ikke vidste på forhånd. Man skøjter af sted med fuld fart for at skjule, at man ikke er gået i dybden med sit stof, og at man nøjes med overfladebehandling.

En grundlæggende angst er årsagen til den måde at arbejde på. Man tør ikke være uvidende. Man skal bevise, at man har tjek på det, at man er professionel, at man giver publikum noget for de skattepenge, de har betalt til kulturen.

Hvad er det, en proces kræver?

Først det absolut vigtigste: Den kræver, at du har noget på hjerte, noget, der er vigtigt for dig, som du brænder for at dele med andre. Hvis ikke, så lade være.

Hvad vil man give publikum? Jeg få lyst til at brug ordet "offergave", fordi et værk giver form til noget eksistentielt, noget, der rammer sindet. Når man udtrykker noget eksistentielt, rammer man, eller spejler man, noget dybt personligt hos tilskueren, der digter sig selv ind i det, han/hun ser. Når det lykkedes, strømmer bølger af energi mellem publikum og skuespillerne. Det er vidunderligt, efter en opførelse, at høre kommentarer fra forskellige tilskuere. De har digtet sig selv så meget ind i, hvad de har set, at de har skabt deres egen fortælling. Den slags forestillinger giver plads til tilskuerens egen underen. I modsætning til forestillinger, hvor alt er fortalt. Hvor publikum blive fodret og kan læne sig tilbage og nyde at være passivt. Hvor publikum beundrer de medvirkendes præstation, scenografien eller opsætningen uden at tilføje noget til stykket.

Når man arbejder med eksistentielle spørgsmål, og det lykkes forestillingen at være tro mod sit afsæt, og når den har fundet sit eget sprog, vil den ramme publikum i sjælen eller sindet. Publikum vurderer ikke, om det er dygtigt udført, de spekulerer ikke på, om de medvirkende danser eller synger godt. Det gør publikum, men det er ikke deres præstation, de går op i. Det er, hvad de vil udtrykke med deres præstation, der farver den optræden, som publikum modtager. Publikum er blevet en del af, hvad de har set. De er kommet i samme resonansfelt som dem på scenen, og de forlader rummet med et åbent hjerte.

Det er kun kærlighed, der rammer sjælen.

Hvad skal man forberede?

1. Man skal samle et hold af kollegaer, som forstår det kunstneriske koncept. De skal være klar til den lange forskningsproces og parate til at dumme sig og kaste sig ud i tusind improvisationer uden sikkerhedsnet. Det er ikke teaterdirektøren, der

skal vælge en instruktør, scenograf, komponist eller lysdesigner. En teaterdirektør vælger en scenekunstner og respekterer, hvem han/hun vil samarbejde med. Teaterdirektøren respekterer også de arbejdsvilkår, som processen kræver. Det vil sige flere workshops hvor alle improviserer sammen, for at alle parametre udvikler sig parallelt. Det er vigtigt at have lange pauser mellem workhoppene. I disse perioder kan alle drømme, reflektere over processen, som er i gang, og som vokser ind i alle de medvirkendes bevidsthed og underbevidsthed. Man skal være meget opmærksom på tilfældigheder i disse mellemrum. Man finder en bog, ser en film, læser en artikel.

2. Man udvikler forestillingens koncept, beslutter reglerne og holder sig til det.
3. Hver gruppe indeholder, på grund af den energi, de skaber sammen, et originalt udtryk. Vores nervesystemer synkroniserer sig med hinanden, når man er i samme rum. Det er påvist af neurologisk forskning. Instruktøren (eller den, som har visionen) skal være meget opmærksom på at få øje på og udfolde det, som lige præcis den samling af mennesker kan skabe. Og lidt efter lidt, improvisation efter improvisation, kan han/hun afsløre et nyt sprog, som har sin egen grammatik. Sådan bliver nye former født.
4. Man skal ikke være bange for det ukendte, og man skal stole på, at en forestilling vil åbenbare sig på et eller andet tidspunkt. Når man hverken har et manuskript eller en færdig scenografi, har man ingen sikkerhedsseler. Instruktøren er kaptajn på et skib, der sejler i tyk tåge. Han/hun skal rumme sin egen angst og alle de andres. Så snart man bliver bange for, at man er faret vild, griber man til løsninger, finder på gode ideer. Det duer ikke. Man skal holde fast i den ramme, de benspænd, man har givet sig selv, og beholde det, der rammer sanserne og følelserne, ikke gode ideer eller flotte effekter.
5. Alt, hvad der sker i det skabende rum, er vigtigt. Også fejlene eller mærkelige situationer, der opstår. Måske er de svaret på det, man leder efter.
6. Husk, at i livet har hver handling en konsekvens. Det er det samme i vores arbejdsproces. Være meget opmærksom på årsag og konsekvens. Den vej, der bringer os fra det ene til det andet hjælper os at undgå at lave mærkelige konstruktioner.

Stil altid spørgsmålet om det, du gør, føles rigtigt i din mave, og om det er logisk. Alt skal føles flydende, som vand, der flyder i floden. Helt naturligt.

7. Det er meget vigtigt at finde nøglen til forestillingen. Da publikum bliver præsenteret for et nyt sceneprog, er det vigtigt, at de første sekunder åbner døren til deres forståelse. Det er det, jeg kalder nøglen.
8. Gennemarbejd detaljerne de sidste dage før premieren. Det lærte jeg som arkitekt. Detaljerne skaber skønheden. På den måde kan man afsløre fejlene. Hvis det ikke lykkes at perfektionere en detalje, er det tegn på, at noget skal ændres.
9. Man skal ikke forklare noget. Forklaringerne dræber sanseligheden. Hver forestilling har sit eget åndedrag, og publikum er frie til at opleve den og forstå den, som de kan.

Hvilke kvaliteter indeholder værker?

1. De er komplekse. Bag ved skønheden, harmonien, humoren mærker man smerten. På mange niveauer (sanseligt, intellektuelt, mytisk).
2. De er *tidsløste og universelle*. Fordi de beskæftiger sig med eksistentielle spørgsmål, er de ikke et spejl af aktuelle sociale eller politiske problemer, men tværtimod stiller de skarpt på det, der skaber disse problemer, essensen. Sådanne forestillinger, kan spilles i rigtig lang tid, da temaerne er eviggyldige. Nogle af mine forestillinger er mere end 30 år gamle. Selv deres form virker stadig nutidig.
3. De har en *indre klarhed*. Selvom formen kan være anderles, noget man aldrig har set før, skal publikum ikke være i tvivl om, hvad de ser. De skal ikke stille sig selv tusind spørgsmål. De skal have mulighed for at opleve. Nogle mennesker har fortalt mig, at de ikke vidste, før de havde set sådan en forestilling, at det var det, de virkelig godt kunne lide. Det er fordi, de har følt sig set på et ubevidst niveau.

PAS PÅ! Der er nemlig en fare for, at man fortaber sig i kryptiske og meget abstrakte løsninger, når man arbejder associativt og ikke narrativt. Det er det, der sker, når man har været bange undervejs, og man har grebet efter gode ideer.
4. De er *skrøbelige*. Det drejer sig ikke om at præstere, men om at åbne sig for, at man giver sit publikum den gave, man er kommet med. Ikke at spille, er det sværeste for de medvirkende. Meget sværere end at lave en flot præstation. Når publikum mærker den åbenhed, åbner de sig også. Husk at vi er pattedyr, som spejler sig i hinanden. Man modtager, hvad der kommer fra scenen og svarer tilbage med at digte med.

Det lykkes ikke altid, og når det ikke lykkes, falder den slags forestillinger fuldstændigt sammen. Når publikums andel mangler, bliver det ren volapyk, da det ikke følger en narrativ struktur men en associativ strøm.

5. De er *ægte*. Ingen spil. De medvirkende skal lade forestillingens stof flyde igennem sig for at give det til publikum.
6. De er *enkle*. Det er vigtigt at holde sig til de begrænsninger, forestillingens koncept kræver. Benspænd er nødvendige for kreativitet. LESS IS MORE. Ingen effekt for effektens skyld. Ingen gode ideer for ideens skyld. Alt, der er overflødigt, skal kasseres. Formen, der udtrykker essensen, er det eneste, der er tilbage. Den endelige, meget enkle form er gennemsyret af forestillingens temas kompleksitet.
7. De er *ydmýge*. Man skal ikke prøve at være speciel eller lede efter geniale løsninger. Magien ligger i at vise, hvordan man laver den. Publikum er dobbelt tilfredse, de oplever magien og forstår, hvordan den er lavet. Så skønt! Man skal arbejde, tage skridt efter skridt. Arbejde, arbejde, være vågen, fokusere, være udholdende og grine. Find humoren frem. Super vigtigt.

Når det lykkes at skabe en forestilling, der indeholder alle disse kvaliteter, er formen fuldendt. Den har sin egen grammatik, hvor alle parametre er fuldstændigt flettet ind i hinanden og har samme niveau af vigtighed. Det er ikke kun ordene, der skaber fortællingen. Lyset, lyden, musikken, objekterne, det skabte rum eller scenografien, kostumerne, den måde de medvirkende taler på, bevæger sig på, alt fortæller. Elementerne har hver især fundet deres plads, og de skaber mange lag af mening.

Er poetisk teater vigtigt, når verden er ved at kollapse? Er det politisk nok?

Poetisk teater er endnu mere vigtigt, når verden er i krise. Man skal åbne små lysbrønde i mørket. Man skal blive ved med at fejre skønheden. Man skal ånde sammen, være i dialog med alt levende. Man skal øve sig i at være mere og mere følsomme og åbne. Jeg føler, at vi er forpligtede til at skabe værker om livet, om alt det, der forbinder os med hinanden. Forskerne har bevist, at den lille simple daglige bevægelse er forbundet med universet.

Det kan føles som store ord, men jeg mener dem alvorligt.

Jon Kalman Steffanson har skrevet i *Englenes sorg*: "Vi befinder os i en utæt robåd med rådne net og agter at fange stjerner."

Catherine Poher er freelance instruktør og scenograf og har arbejdet sammen med flere teater om at skabe fysiske, visuelle og poetiske forestillinger. Se *Og på den 8. dag, begyndte de at drømme* www.catherinepoher.dk. Poher dannede sammen med komponist, musiker og skuespiller Tom Nagel Rasmussen i 1980 det turnerende børneteater, Bjørneteateret - til 1990. Hun har instrueret TEATRET ved Hans Rønne; *Springtime* (1987) og *Den komiske tragedie* (1995) (af Yves Hunstad/ Eve Bonfanti). I en periode på næsten 20 år var hun knyttet til Teater Rio Roseog lavede fx *Ta' Ti Ting* (2002). Desuden har hun bl.a. arbejdet som instruktør for Gruppe 38 og Åben Dans.
