

Redaktionelt forord

Teaterproduktion og kreative strategier

Med dette nummer ønsker vi at belyse kreative strategier i forskellige teaterproduktioner. Bidragene spænder vidt: fra turboprocesser til årelange udholdenhedsprøver, fra konceptudvikling til interaktion med publikum i færdigprøvede forestillinger, fra Det Kgl. Teater til projektteater med drop-out-ungdom i udkants-Norge eller Hotel Pro Formas forestilling i fem forskellige byer. Vi ser både på konkrete processer og på overordnede organisatoriske og scenekunstopolitiske rammer. Flere tekster går i dybden med udvalgte instruktørers særegne arbejdsmåder. Spørgsmålet er, om der findes en fællesnævner for kreative strategier. Under alle omstændigheder er den klassiske produktionsform på 6-8 uger med læseprøve, arrangementsprøver, kostumeprover, lysprøver etc. under kraftig transformation.

Teaterproduktion bliver en stadig mere kompleks proces. Det skyldes ikke blot, at de enkelte processer altid er unikke i forhold til tid, rum og deltageres kropslige tilstedeværelse. Det skyldes også, at processen og håndværket ofte har karakter af en omvej, som er baseret på tavs viden. Hvad gør man fx ved prøvestart? Serverer man kaffe og kage rundt om et bord i tilknytning til en læseprøve? Eller modtager man skuespillerne med musik i et tomt rum? Ved man på forhånd, hvad stykket handler om? Eller er der lavet en form for social kontrakt om i et givet tidsrum at skabe en teaterforestilling? Er deadline på forhånd fastlagt, eller er det noget som besluttes hen ad vejen? Der er en række usikkerhedsfaktorer, som skal håndteres, og valg, som skal træffes for at skabe rammerne for produktionen, hvor der foregår en tilegnelse og transformation af tekst, rum, medvirkende og tilskuere. Hvilke kunstneriske valg får betydning for det kunstneriske resultat, og hvilke valg træffes af hensyn til omgivelserne? Der er ikke tvivl om, at der er et markant behov for at prøvens tavse viden transformeres til eksplicite manifeste, principper, værdisætninger, hierarkier etc.

Selvom feltet er bredt og divergent, er der en del temaer, som går igen. For det første er der spørgsmålet om *tid* og strukturering af prøvens tid. Findes der produktive begrænsninger med hensyn til tiden, som er til rådighed for den kreative proces? Hvordan kan vi tolke den erfaring, at man ofte gerne ville have én uge til, når deadline er nået? Hvilke restriktioner eller friheder vælger kunstnerne selv og hvorfor? Hvilke kommer fra institutionel eller kulturpolitisk hold, og hvordan påvirker disse de kreative processer?

Men det handler også om, hvordan tiden bliver struktureret. Flere lægger op til arbejde i tidsmæssigt adskilte faser. Spørgsmålet om *faser* i processen er kendt fra kreativitetsteori. Og hvordan reflekteres denne i teatermediets specifikke rammer?

Et andet tema, som danner en rød tråd gennem dette nummer, er *relationer, samarbejde og ledelse*. Teaterprocesser er som regel kollektive og baseret på samarbejde. Det betyder ikke, at flade hierarkier bliver foretrukket. Flere bidrag omhandler det, vi kan kalde en autokratisk ledelsesstil, med en instruktør som har stærke og ledende visioner, som definerer ufravigelige spilleregler og tager autoritative afgørelser, som ikke diskuteres undervejs i processen. Samtidig bygger denne form for ledelse på tillidsfulde relationer. Instruktøren er orienteret mod alle gruppemedlemmer og deres unikke og individuelle bidrag til processen og gruppen. Det gælder både primadonnaens behov for at føle sin særegenhed og sit kunstneriske kald tilgodeset, samtidig med at processens pragmatiske behov for planlægning imødekommes – fx PR afdelingens behov for en forestillingsbeskrivelse længe før man ved, hvad resultatet bliver. Stærk styring indebærer paradoksalt nok en høj grad af responsivitet.

Dette leder videre til det tredje gennemgående tema: Selve tendensen til *paradoksalt* i kreative processer og håndtering af paradoksalt bliver af flere bidragsydere tolket som en central udfordring i kreative processer. Det hænger sammen med, at kreative processer forudsætter en affirmativ og besluttet tilgang, uden at man på forhånd ved, hvad målet er, og ofte vil man så at sige finde noget andet, end det man ledte efter. Paradoksalt handler også om, at kreative processer beskrives som både frem og tilbageskridende.

Projektformen er et fjerde gennemgående tema. Der er en udbredt tendens til at projektformen på en række forskellige måde præger teaterproduktioner. Det betyder, at den enkelte produktion er specifikt designet i forhold til rammer, økonomien, ansættelser, samarbejdspartnere etc. Projektformer åbner op for forskellige kreative tiltag, som får konsekvens for den endelige produktion. Odin Teatrets samarbejde med Grotowski Institutet i Wrocław, Polen, betød at en gruppe tilskuere påvirkede processen. Det Røde Rum på Det Kgl. Teater er i sig selv et projekt, hvor ledelse, organisering og arbejdsdeling er til forhandling.

Produktionens *koncept* er et femte tema. Artiklerne viser mange eksempler på, hvordan det ikke blot er kunstnerens personlige egenskaber eller de organisatoriske rammer, der styrer og bærer processen, men også det kunstneriske startpunkt, der ligger i den indledende konceptuelle afgrænsning, idé eller materiale. Sådanne koncepter kan have vidt forskellige udformninger: Det kan være et manifest, der intervenserer i vante produktionsformer som hos Catherine Poher, det kan være forsøget på at gøre noget med en bestemt målgruppe som hos Rikke Gürgens Gjørum og Gro Ramsdal, det kan være mødet mellem et navn og et sted som hos Hotel Pro Forma, eller det kan være bestræbelsen på at overskride sin egen biografi som hos Odin Teatret. Spørgsmålet er, hvordan man bestemmer sig for og genkender det potente koncept, dvs. finder et sted at starte, når ingen produktionsmetoder i sig selv leverer svaret?

Et sjette tema er processens grad af *risiko, interaktion og benspænd*: Risikomomentet er et kreativt moment i Hotel Pro Formas *Ellen*, hvor der i udstrakt grad blev arbejdet med improvisatoriske momenter via inddragelse af publikum i forestillingen. Odin Teatret arbejder med et risikomoment i forhold til selve prøvens udstrækning i tid og den intentionelle ikke-styring af processen. Fx ved ikke at fastlægge tekst og tema.

Endelig kunne man pege på et syvende tema: Teaterproduktioner forbindes ofte eksplicit med et *laboratorium*. Odin Teatret taler om et væksthuis, Det Røde Rum definerer sig som et rum for eksperimenter. Pointen er at produktionen så at sige kaster mere af sig end en forestilling; den skaber også en indsigt og erfaring, som har et videre liv i form af manifeste, metoder og spilleregler.

Bidrag:

I den fagfællebedømte sektion analyserer Sara Malou Strandvad og Eva Novrup Redvall i artiklen ”Tillid i kreative samarbejder” sammensatte tillidsformer og deres konsekvenser i en række projekter i den danske filmbranche. Rikke Gürgens Gjørum og Gro Ramsdal beskriver i ”Kreative processer i ’art-based research’”, hvordan forskning og kunst sættes i dialog med hinanden gennem etnotheater-produktionen *Ufrivillig Utenforskap*. I ”Kollektiv kreativitet i forestillinger” analyserer Siemke Böhnisch, hvordan også forestillingen i sig selv kan anskues som en kreativ proces, der tager form i interaktionen mellem skuespillere og tilskuere. Louise Ejgod Hansen anvender kreativtetsbegrebet på et kulturpolitisk niveau i artiklen ”Kreativ scenekunstopolitik”, idet hun diskuterer de ideer om kreativitet, der er på spil i scenekunstudvalgets rapport *Scenekunst i Danmark – Veje til udvikling* og i høringssvarene på rapporten. Endelig sammenligner Marion Vick tre forskellige tilgange til den kreative proces i projektet *Den glemte by* på Teatret Gruppe 38 – artiklen hedder ”Intuitiv eller konstrueret serendipitet?”

Essay-sektionen byder først og fremmest på en række interviews med kunstnere om deres kreative arbejde i forbindelse med aktuelle produktioner og projekter: Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn har talt med Kirsten Dehlholm, Ellen Friis, Ellen Hillingsø, Sara Anker-Møller og Maja Nydal Eriksen om Hotel Pro Formas forestilling *Ellen*, som blev særligt tilpasset til de fem forskellige byer, den spillede i 2010. Foruden Christoffersen og Winkelhorn bidrager Jørn Erslev Andersen, Morten Søndergaard og Ansa Lønstrup med refleksioner over projektet. Christoffersen og Winkelhorn har desuden interviewet Eugenio Barba, Ursula Andkjær Olsen og Thomas Bredsdorff om arbejdet med Odin Teatrets seneste forestilling, *Det kroniske liv*. Roberta Carreri, skuespiller fra Odin Teatret, bidrager med sine oplevelser og erfaringer fra processen. Endelig har Christoffersen og Winkelhorn talt med Catherine Poher og Emmet Feigenberg om strategierne og rammerne for produktionen af forestillingen På den anden side på Det Kongelige Teater i 2010. Astrid Hansen Holm har talt med Elisa Kragerup, Palle Sten Christensen, Maria Rossing og Solveig Gade om Det Kongelige Teaters projekt med at skabe en form for gruppeteater i *Det Røde Rum*.

Barbara Simonsen præsenterer den omfattende vidensbank om prøveprocesser, *Rehearsal Matters*, som *Laboratoriet* ved Entrescenen har lavet gennem interviews med 37 anerkendte scenekunstnere fra hele Europa. Niels Lehmann bidrager med en diskussion af projektets perspektiver. Erik Exe Christoffersen har sammenfattet en slags katalog over forskellige benspændstrategier, og Thomas Rosendal Nielsen analyserer et internationalt laboratorieprojekt, arrangeret af Teater Carte Blanche i Viborg, der har arbejdet med at udvikle strategier for interaktivt teater med børn.

Dette nummers Portræt, skrevet af Solveig Gade, er af den tyske instruktør Michael Thalheimer, som i øjeblikket er aktuell med en iscenesættelse af *Gengangere* på Det Kongelige Teater, og Værket er intet mindre end Shakespeares *Hamlet*, analyseret af Magnus Tessing Schneider. Til sidst bringer vi som altid en række anmeldelser af aktuelle teaterforestillinger og bøger.