



Interview

Den kreative proces på Odin Teatret

Foto: Rina Skeel

Det kroniske liv | Odin Teatret

Den kreative proces på Odin Teatret

Omkring processen bag *Det kroniske liv*.

Af Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn

Interview med Eugenio Barba, Ursula Andkjær Olsen og Thomas Bredsdorff på Odin Teatret fredag d. 18. februar 2011.

Odin Teatrets nye forestilling havde premiere i september 2011 i Holstebro. Som det fremgår af programmet var det efter næsten fire års arbejde med afbrydelser, så den effektive arbejdstid var omkring otte måneder. At sprede arbejdstiden over så langt et stræk har åbenbart nogle ulemper, men selvfølgelig også den fordel at scenematerialet får lov til at vokse og ændre sig i sit eget tempo. Ingen tvivl om at en sådan produktionsproces er usædvanlig og unik og ikke mindst er en udfordring i forhold til det at bevare flowet og energien i arbejdet. I sidste ende er det et led i den ”omvendte” fremgangsmåde, som Odin Teatret benytter. Teatret bliver først enige om at lave noget, derefter skaber skuespillerne figurer og materialer, som instruktøren sætter sammen, og til sidst finder man ud af, hvad det handler om, og (måske) hvad det betyder. Denne arbejdsmetode tvinger de medvirkende til at forpligtige sig og tage ansvar, ikke blot for teatret som sådan og forestillingen, men også for eget engagement. Man skal ville det, også selvom det er en lang og tydeligvis udmattende proces, hvor der skæres bort og ind til benet, uden at man ved, hvis ben der skæres i. Arbejdet sætter så at sige alle på en prøve og tvinger til at grave motivationer og energier frem, som man måske ikke vidste, man besad. Noget, som også er usædvanligt, er de medvirkendes diversitet: Der er skuespillere, som har været på teatret i 20, 30, 40 år. Og der er nogle, som er helt nye. Blandt de medvirkende er også musikere og en tekniker. Man kan altså sige, at meget forskellige kreative forudsætninger og kompetencer har været involveret. Undervejs i processen har særlige tilskuere fulgt

arbejdet; også det har været medvirkende til en usædvanlig heterogen og differentieret proces, som i sig selv bliver en form for laboratorieundersøgelse.

Hvilke spilleregler ligger der til grund for arbejdet med Det Kroniske Liv?

Eugenio Barba: Vi havde premiere på *Anderdens Drøm* i oktober 2004. To år efter spurgte jeg kollegerne, om vi skulle prøve at arbejde sammen. Nu havde vi været sammen i over 40 år, og det var ikke sikkert, at vi var i stand til at stimulere hinanden. Vi blev enige om, at vi skulle bruge en måneds tid og arbejde i det blå rum, hvor vi nu sidder. Skuespillerne spurgte, om de skulle forberede noget. Normalt, når vi laver en ny forestilling, får skuespillerne et tema, som de kan inspireres af, og så forbereder de noget materiale: scener, sange og tekster. Jeg sagde: Nej, I skal ikke forberede noget.

Vi mødtes i dette tomme rum. Udgangspunktet var, at skuespillerne skulle lave en improvisation og begrave en person, som var meget tæt på dem. Det var en person, alle kendte meget godt. Nogen af skuespillerne reagerede stærkt imod temaet, andre gik i gang med at forberede denne begravelse. Efter en halv time havde Iben Nagel forberedt en slags gravølsceremoni – altså en lægmands ceremoni, ikke en religiøs ceremoni. Og så fortsatte hver enkelt med at improvisere. Næste dag blev det lidt mere ironisk, og den tredje dag var næsten sådan lidt ”fald på halen”-komedie. Alle disse scener blev sat sammen, optaget på video og det blev noget kolossalt rod. Så begyndte vi at gentage scenerne. Jeg kan ofte blive hidsig og tale meget hårdt, når min adrenalin ryger i vejret, og så eksploderer jeg. Så den første spilleregel

blev, at jeg var nødt til at forsøge at beherske mig under prøveforløbet. Det krævede mine kolleger. Det har været svært, for det betyder, at jeg må begrænse mig selv som instruktør. Hvis jeg reagerer for hårdt, får jeg en meget negativ reaktion fra skuespillerne, og jeg forstår det godt, det er jo modne mennesker, som ofte selv er instruktører. Der var ikke noget tema, da vi begyndte, der var kun materiale. I den periode indførte jeg to andre spilleregler. Den ene spilleregel var inspireret af et stærkt fragment i Biblen: kampen mellem Jakob og englen, hvor englen slår ham på hofte og gør ham halt og siger: ”Du skal ikke længere hedde Jakob, men Israel, den som kæmper med Gud og med mennesker og har vundet”. Da Jakob gik over Jordan, så han solen rinde; og han haltede på sin hofte. Jakob mister sin identitet og sit navn og får et nyt navn, Israel, fordi han har besejret gud og menneskene. Det er interessant, at han i det øjeblik han bliver udvalgt, mister sin identitet og får et nyt navn og tillægges en fysisk skavank: han halter. Skuespillerne arbejdede meget med at finde personlige måder at halte på. Hvis jeg tager et nyt menneske ind i vor sejrige stamme, som både har besejret teatrenes guder og menneskene, så skal han eller hun slås og erobre sin egen måde at gå på og halte som os. Det var en af de tanker, jeg havde. Den anden spilleregel var at sætte bevidst på tilfældigheder. På en af vore *Poesiaftener på en torsdag*, som Odin Teatret står i spidsen for, hørte jeg Ursula Andkjær Olsen læse sine digte op. Jeg kunne vældig godt lide den måde, hun fremførte sine digte på. Den stille og generte digter blev et kraftfuldt og levende individ, når hun læste op. Jeg ville bruge hendes tekster. Jeg kendte ikke hendes digte særlig godt. Det er en fremgangsmåde, vi også brugte med *Mythos* (1998), hvor vi anvendte Henrik Nordbrandts digte.

Vi blev enige om at fortsætte arbejdet og fandt en ledig måned i kalenderen, hvor vi var fri fra vore andre forpligtelser. Jeg sagde til skuespillerne, at når vi mødes næste gang, skal I hver især forberede en skitse til en soloforestilling. Jeg vil derefter arbejde individuelt med jer.

Men samtidig må alle disse skikkelser mødes, for nu er det ikke længere kun figurer fra en gravølsituation. Det er nogle skikkelser, som har en sammenhæng med en fortællende horisont, og som har en mening for jer. De spilleregler blev fastlagt i løbet af den første måned.

Det Kronisk liv *udspiller sig på noget, der kan give mindelser om en flåde. Hvordan fandt I frem til dette bestemte rumlige udtryk?*

Eugenio Barba: Det var en uventet konsekvens af en spilleregel om ikke at have et sofistikeret lys, som vi havde i *Mythos* og i *Andersens Drøm* (2004). Jeg ville tilbage til den enkle måde, som vi tidligere har brugt lys på. Men jeg ønskede, at belysningen skulle komme nedefra, og derfor byggede vi et gulv med sprækker, så neonlyset kunne sættes nedefra. Resultatet har overrasket os og har inspireret til mange nye associative retninger. Samtidig var der noget andet. Hvordan man kan formgive de informationer, tilskueren får gennem lyd, tonefald og musik. I vort samfund spiller penge og det økonomiske en væsentlig rolle. Vores nytte kan måles i kroner og øre, og meget i vores liv afgøres af det. Jeg ønskede, at penge blev et slags *leitmotiv*. Hvordan kan vi lave en økonomisk symfoni? Så fik jeg det indfald, at hver gang skuespillerne syntes, at en kollega havde gjort noget godt, skulle de kaste nogle mønter i en skål, så man kunne høre det. Og sådan blev det til, at det regner med penge i forestillingen. Hvis jeg skal lave en økonomisk symfoni, er jeg nødt til at få mønterne til at falde, så de giver en bestemt og præcis gentagelig klang, når de rører trægulvet. Dermed blev plankerne i ”flåden” meget hensigtsmæssige for lydresonansen. Det første billede, tilskueren ser i det sceniske rum, er en flåde. Det var det sidste billede, som kom til os.

Dramaturgens funktion

Eugenio Barba: Thomas Bredsdorff er vores dramaturg, og hans støtte er betydningsfuld, fordi han er tålmodig. Han ved, at jeg famler

meget. Han har en evne til at se noget i det kaotiske og det formløse, og så kan han reagere på to måder. Som en helt almindelig tilskuer, som ser noget for første gang, og som en ekspert, som kender forestillingens skelet og anatomi. Så Thomas kan pege på, at denne scene er al for lang, og den scene hænger ikke sammen. Dramaturgen bliver et kompas, som hjælper med at navigere i kaos og det fortællingsmæssige. Det er klart, at forfatteren også spiller en rolle. Jeg har været heldig, for Ursula Andkjær Olsen sagde med det samme, at du kan gøre med materialet, hvad du vil. Hun forstod, at teksten indgår i en kreativ proces, som ikke lader sig dominere af forståelighedskategorier som årsag-virkningskæder eller af psykologiske sammenhænge.

Thomas Bredsdorff, hvad er din holdning til dette materiale?

Thomas Bredsdorff: Det fantastisk attraktive ved rollen som dramaturg på Odin Teatret, kan jeg bedst beskrive ved at sætte det i kontrast til den tilsvarende rolle i det "straighte" teater, hvor jeg kommer fra, og som jeg elsker. Hvis jeg blev tvunget til at vælge mellem Shakespeare og Odin Teatret, ville jeg helt klart vælge Shakespeare. Der begyndte jeg også min beskedne praktiske erfaring. Jeg har undervist og forsket i litteratur, herunder dramatisk litteratur, i mit hovedjob som professor på Københavns Universitet, men har også dyrket teater ved siden af, som anmelder og som dramaturg. Jeg har været dramaturg på Gladsaxe Teater under Preben Harris for nogle og fyrrer år siden, hvor arbejdet finder sted på papir. Det første vi samarbejdede om, var Arthur Kopits "Indians", fra slutningen af 1960'erne. Stykket er skrevet på en Brecht inspireret måde og består ikke af fem akter, men af 25 scener og forelå i tre forskellige versioner, en fra London, en fra Hamborg og en fra USA. Her var jeg med i den proces, som finder sted alene mellem instruktør og dramaturg: "Hvis vi nu bytter om på scene 13 og 7..." Vi bygger skelettet op. Det var læ-

rerigt og specielt, fordi det forelå i tre versioner. I andre situationer som dramaturg, planlægger man *mis en scene* og alt sammen, før der kommer skuespillere. At være dramaturg på Odin Teatret kan sammenlignes med at være arkitekt: hvis vi bygger en mur ud der, og så bygger vi en etage op der. Nej, den river vi ned, og så bygger vi muren her. Det er omkostningskrævende, men det er fascinerende, at materialet er det, som skuespillerne kommer med. Der er en ufattelig meget længere prøvetid og et større forbrug af menneskelige ressourcer, men det er meget inspirerende at være med i den fase, hvor vi smider væk. Men ikke på den billige måde på papiret, som arkitekterne gør, men ved at prioritere i materialet.

I det samarbejde I har, foreslår du så nogle tematikker, eller beder du om at få fremhævet nogle ledemotiver?

Thomas Bredsdorff: Vi har begge mange ord, når vi snakker sammen. Til processen hører jo også, at jeg som dramaturg efterhånden kender skuespillerne godt og ved, hvilke svagheder og styrker de har, og ved, hvem der gør hvad godt. Hvordan man skal jonglere med de ressourcer, der er. Jeg forestiller mig, det er lige så brutalt som på en lægekongference. Nej, den der skal ikke på intensiv, og ham her behøver ikke mere massage. Det er dejligt at kunne tale lige ud og rådt for usødet om, hvad man synes. Instruktøren bestemmer, og sådan skal det være. Men det betyder også, at man er fri til at sige hvad som helst. Noget kan bruges, og meget kan ikke bruges, og det er jeg helt på det rene med, og det er en stor fornøjelse.

Er du inde i den diskussion, hvor skuespillerne vælger nogle figurer, som de arbejder videre med? Er det helt op til skuespillerne at vælge?

Thomas Bredsdorff: Skuespilleren skaber ikke bestemte karakterer. De vælger nogle bevægelser, nogle måder at føre sig frem på. Det kan betyde det ene for en, og noget andet for en anden. Der er noget, som fænger, og som hører

sammen og kan bruges eventuelt sammen med noget fra et helt andet sted.

Eugenio Barba: Karakterer med bestemte egenskaber er ikke noget, vi forholder os til, når vi laver forestillinger. Skikkelserne her er skuespillernes materialer. Når de bygger deres materiale op, fortæller de ikke, hvilke billeder de har anvendt. Jeg aner ingenting. Roberta kalder jeg måske stuepige. Hun har selv helt andre undertekster i sit partitur, end jeg har. Hun fortæller det ikke, for så begynder hun at spille for eksempel stuepige. Roberta har en stærk indre personlig integritet, og derfor fungerer det. Men hun er samtidig loyal overfor instruktøren, hvis jeg siger, at nu skal hun vaske gulv og forholde sig til en anden kollega, mens hun vasker gulv. For instruktøren er det primært relationerne og reaktioner, som er i spil. Det er en helt anden måde at tænke på.

Thomas Bredsdorff: Aristoteles skrev en poetik, som egentlig burde hedde dramaturgi. Hovedtanken er, at dramaets hovedingrediens eller grundsubstans er mytos, og det betyder meget enkelt handling eller plot. Plottet er hovedsagen, og det sagde Aristoteles, fordi han var i en bestemt debat med andre, som mente, at det er karakteren, som er det vigtigste. Er det plottet eller er det karakteren, som er dramaturgiens grundlag, det var en diskussion. Men for Aristoteles var det ikke karakteren, men netop plottet som var det væsentlige. Odin Teatret er en tredje position, som hverken er plottet eller karakteren, det er nogle bevægelser og relationen mellem karakter og plot. Skuespilleren kan tænke, hvad han vil undervejs, men det er det, de gør, som vi ser og reagerer på. Og der kan man altså plukke ud og sætte sammen, og det er Eugenio Barbass alternativ til både den aristoteliske og ikke-aristoteliske dramaturgi.

Stykket starter med en form for begravelsesscene, som vi vender tilbage til. Vi har ingen klar lineær udvikling, men vi har noget, som gentager sig. Vi kan sige, at gravølssituationen gentages med va-

riationer. Hvordan bliver dramaturgien skabt eller fastlagt?

Thomas Bredsdorff: Hvordan det samlede forløb bliver, ved jeg ingenting om fra begyndelsen, og det ved jeg knapt noget om nu. Men det er hele tiden relationerne mellem det koncentrerende og afslappende; det er rytmen, som først og fremmest afgør, om der sker noget i tilskueren, som er af den fysiologiske art, som rigtig teater skal være. Og så kan man bagefter sætte mange forskellige ord på. Et af Odin Teatrets tricks er at give nogle få ord i et program til tilskueren, før de går ind, som styrer dem en lille smule i en eller anden retning. Men ikke ret meget, for derefter er der frit spil. Det gælder om at bevare mulighederne åbne og ikke gøre det til en lukket allegori. Du får ikke noget svar på, hvordan den aristoteliske mytos er i forestillingen, for den kommer sent og i kraft af noget helt andet. Genfortællingen eller plottet som hos Ibsen, Strindberg, Shakespeare, det fungerer ikke her.

Eugenio Barba: Det vigtigste er, at Thomas kommer og ser det embryo og foster, som langsomt vokser frem. Han skal se, om embryoet har et hjerte som banker, og så siger Thomas, at denne scene lever ikke, her er en kliche, eller denne scene er helt overfyldt og ligner noget, I har gjort før. Det er klart, at skuespillerne har manerer, som vi har erhvervet efter så mange år. Thomas siger måske: i denne scene har du skåret for meget. Så har vi en scene, som måske skal fjernes, fordi jeg har skåret de elementer bort, som var levende. Jeg diskuterer ikke. Nogle gange følger jeg hans råd, andre gange gør jeg ikke. Det interessante er, at jeg næsten altid er enig med ham. (*Thomas Bredsdorff brummer*). Hvis der er noget, som er galt, må jeg nogle gange vente, for det kan tage tid at få noget ændret. Men det kan også være, at jeg siger, at jeg vil beholde det, fordi jeg ønsker en "skandale". Vi laver noget, som har sin konvention, sin æstetik, sin særegne rytme, som tilskueren langsomt begynder at fornemme som spilleregler:

den specielle teatermæssige logik, som forestillingen følger. Så bryder jeg denne logik og får tilskueren til at snuble, for ”skandale” på græsk betyder bogstaveligt at snuble. I Odin Teatrets forestillinger findes der altid to-tre ”skandaløse” situationer, hvor tilskueren pludselig bliver skubbet udover forståelighedens grænser.

Kunne du give nogle eksempler på, hvordan du får tilskueren til at snuble?

Eugenio Barba: Ja, allerede i den første scene føres tilskueren ind i en situation, hvor han ikke længere kan anvende de almindelige forståelseskategorier. Først ser tilskueren en dukke, og den behandles, som om den var et rigtigt barn. Så kommer der en pige ind, som ligner dukken og er klædt præcist som den, og hun bliver til barnet, mens dukken bliver til faren. Hun er datter eller søn til en enke. Denne forandring tvinger tilskueren til at indstille sig på en anden type af orientering og tolkning af hver enkelt detalje i en scene, men som er forståelig i store træk. Tilskueren genkender en figur, som er enke, og hvis mand var officer og er død. Det er klart, og det forstår alle, og det er faktisk også lidt sentimentalt. Senere i forestillingen kommer en pige for at lede efter sin far, men denne gang er hun blind. Tilskueren spørger sig selv, om det er den samme skikkelse fra første scene eller en anden, som er klædt på i samme tøj. Men hvorfor og hvorfor går hun med disse bind for øjnene?

Ironi betyder afstand på græsk. Hvordan kan man rent teknisk bygge en følelsesmæssig ironi? Vi springer fra et sprogligt til et teatermæssigt niveau, og det er inspirerende at kunne anvende to forskellige sprog, skifte fra det ene med det andet, blande dem, lade dem slås indbyrdes. Handlingen springer ud af det poetiske i sproget. Men tilskueren forstår med de almindelige kategorier og føres af en strøm af modstridende signaler og informationer. Hele tiden ender en situation i sin modsætning. Tilskueren kan ikke logisk beherske, hvad han ser og hører, *fordi det er oplevet*. En forestilling er en oplevelse af en oplevelse.

Aristoteles' dramaturgi har nogle konventioner som begyndelse, midte, slutning, peripeti osv., som så at sige er normative. Som du også har sagt, har Odin Teatret ikke en klassisk aristotelisk dramaturgi. Derfor har du vel også nogle konventionelle problemer i forhold til at vurdere, hvornår det er godt, og hvornår det er mindre godt? Hvornår virker skandalen, Thomas?

Thomas Bredsdorff: Skandalen skabes ved at træde ved siden af. Den har sin egen dramaturgi og dermed logik. I Odin Teatrets arbejde er dramaturgen ikke en som primært beskæftiger sig med teksten, det er helt og holdent Eugenio valg. Jeg billiger brugen af Ursulas tekst, og jeg har haft en oplevelse med stykket her, som har vist mig, hvor godt det valg er. Min hyppigste arbejdsform på Odin Teatret er, at jeg kommer over en dag, og så snakker vi om gennemspilningen, og bagefter rejser jeg igen. Men jeg havde mulighed for at arbejde en uge sammen med teatret i Polen i oktober 2010. Her så jeg en gennemspilning hver dag, og herefter gennemgik vi det ritual, som vi nu har med hinanden. Men under prøverne var der tilskuere fra Iran, Spanien og Mexico osv., som sad stille og så på. Og når dagen var gået, havde vi en to timers debat med dem. Der sad jeg (selvom jeg var ved at falde ned af stolen af træthed) og skulle forklare lidt om teksterne. Ved at prøve at oversætte gik det op for mig, hvor gode teksterne er. Der er et spil og nogle modsætninger mellem medfølelse og det stik modsatte. I den monolog, hvor Tage Larsen står blandt slagterkrogene og kigger ud af mod rummet og siger noget om færdselsregler, og at hovedreglen er, at der er fri ret til den, som vil frem. Det er sådan en ironisk, super-liberalistisk filosofi, som giver nogle spændinger. Selv om tilskuerne her ikke forstod det, betyder det ikke så meget, for det er med til at vitalisere de skuespillere, som forstår det. På den måde bliver det lige så meget, noget de siger til sig selv, og sådan fungerer teksterne fantastisk godt i forestillingen. Selvom de måske mest fungerer internt i forhold til de få, som forstår hele teksten, når teatret spiller i Danmark.

Eugenio Barba: Men først og fremmest fungerer teksterne for et meget specielt publikum, det danske. Jeg kommer ikke til at oversætte disse tekster. En dansker kommer til at have en anden fornemmelse af denne forestilling end for eksempel end spanier eller en brasilianer.

Forfatterens rolle

Eugenio har valgt nogle af dine tekster ud fra dine bøger, som allerede er skrevet, og sat det ind i en helt ny sammenhæng. Hvordan er din reaktion på brugen af teksterne?

Ursula Andkjær Olsen: Jeg synes, at det fungerer vildt godt, som det er, men det er jo klart, at det er taget ud af en sammenhæng og puttet ind i anden. Derfor bliver det nyt og overvældende. Det er interessant, for jeg ligner ikke Odin Teatret stilistisk. Men det, at disse tekster har noget sarkastisk og noget hårdt i sig – og med den lidt banale og platte sprogtone, betyder, at de bliver meget kommenterende og iagttagende på resten og mindre involveret. Tage kommenterer det, som i øvrigt sker, men står udenfor, og det fungerer og virker godt. Noget af det, jeg værdsætter ved Odin Teatret, er denne her mangel på blufærdighed, som jeg synes er meget efterstræbelsesværdigt og noget, jeg aldrig selv kunne. Det har jeg selv problemer med. Det at blive mødt af denne brutalitet og råhed, som hører til alt teater sammen med det rummelige og det fysiske. Det er voldsomt i forhold til en tekst, som kræver noget andet. For når du læser en tekst, er du i dit eget rum, og det kan også være voldsomt. Men i teatret er man i de andres rum og i hinandens vold.

Du kommer og ser prøverne en gang imellem. Er du blevet bedt om at skrive noget?

Ursula Andkjær Olsen: Jeg tror, at vi på et tidligt tidspunkt talte om, at jeg skulle prøve at skrive nogle nye ting, men vi kom meget hurtigt frem til, at det ikke duede. For at skrive en tekst ville betyde, at teksten kom til at røbe,

hvad intentionen er. Der ville komme noget for analyserende ind. Og derfor endte det med, at Eugenio valgte teksterne selv, men fra den samme bog. Det svinger meget sammenhængende, synes jeg. Elementerne går igen og danner en rytme. Det er objekterne, bevægelserne og musikken og disse tekstelementer, man er helt bevidst om. Men netop at skulle have en fortolkning klar eller at udsige, hvad stykket handler om, forsøger man at undgå, fordi det lukker billederne.

Har du en imaginær tilhører, eller hvordan samarbejder du med tilhøreren?

Ursula Andkjær Olsen: Min tilskuer er imaginær, og jeg er meget abstrakt og forestiller mig ikke nogen interaktion. Når man står med et publikum, er det helt konkret. Det er meget anderledes end at være musiker og skuespiller. Min sikkerhed og grunden til at jeg tør at læse op er, at jeg har skrevet min tekst, og det er det, jeg skulle gøre. At læse op er noget ekstra, som jeg kan more mig med. Jeg kunne aldrig selv overskride den grænse at skulle arbejde i alle tre stemmer. Det ville ikke fungere for mig.

Eugenio sagde, at han var fascineret af din måde at fremføre digte på. Arbejder du med oplæsningen og det vokale?

Ursula Andkjær Olsen: Jeg ved, hvordan digtet lyder. Det har hele tiden været styrende for min måde at skrive på, at jeg er optaget af lyden. Jeg læser altid mine digte højt. Når jeg er ved at være færdig med en bog, sidder jeg og læser højt for mig selv mange gange. Det samme stykke 15 gange. Jeg er meget fokuseret på rytme og på det tonefald, teksten har. Jeg har nogle gange mere bevidst forsøgt at arbejde med figurer, som repræsenterede noget forskelligt.

Har dine tekster en stemme og en krop?

Ursula Andkjær Olsen: Sådan har det nok været i starten. Der er selvfølgelig konkrete tonefald og så metaforen, som lyder forskelligt, når jeg læser dem op. Jeg ville ikke være digter, men pianist. Det med musikken var det vigtigste, og så skete det andet lidt bag om ryggen på mig. Man kan sige, at mange af de ting, som er lige for, har jeg med fra musikken. På den måde er jeg teatralisk, men jeg har ikke noget med det visuelle. Det rummelige og det fysiske er abstraheret. Sådan er jeg dannet. Derfor er det godt at se det her, som er meget kropsligt og har sådan en kraft, og den er abstraheret væk i den musikkultur, jeg er grundet af. Det er godt at blive slået omkuld. Den stemme, som Tage (Larsen) bruger i denne forestilling, er ikke min, for min stemme er meget lys, men inde i mit hoved, lyder min stemme mere som hans.

Udviklingen af forestillingen

Hvordan opdager man, at forestillingen eller sekvenser lever?

Eugenio Barba: Jeg tror, at én af de væsentligste forskelle på vores måde at arbejde på og den mere traditionelle, som bygger på en færdigskrevet tekst, er, at kunstnerne her kender deres udgangspunkt. Selvom man tolker radikalt, omstrukturerer og klipper for at lave en anden slags forestilling, så ved man, at hen mod slutningen skal Hamlet dø. Når vi begynder en forestillingen på Odin Teatret, ved vi ingenting. Vi udklækker et æg og under prøverne sørger en spermatozo for, at det bliver til et embryo. Og så vokser det, og man fatter det ikke, selv om der findes en række præcise tekniske forholdsregler for at beskytte denne vækst. Det er næsten umuligt at komme med en helhedsanalyse i løbet af processen. Man er nødt til at vente og først til slut, ved vi noget. Vi startede med en begravelse, og det er meget uventet og tilfældigt, hvad skuespillerne giver af liv med sine improvisationer. Det er det spændende ved processen. Det eneste, jeg kan sammenligne med, er barnet som vokser, og når barnet kom-

mer ud, begynder det at gå på sine egne ben. Hvis du er dværg, vedbliver du at være dværg, og har du blondt hår, ja, så har du blondt hår, selvom du farver håret. Under forestillingens tilblivelse kan jeg bare lytte til, hvad forestillingen vil fortælle mig. Jeg foretager hver eneste dag kirurgiske indgreb. Hver dag skærer jeg noget væk, og hver dag laver jeg en form for kloning og griber ind i det biologiske materiale. Det kan være en handling, som skal være kortere, eller måske skal vi sætte et ekstra element ind et andet sted. Hele tiden griber jeg ind og forstyrrer, og så træder billeder, associationer, forskellige temaer frem. Og jeg væver dem sammen. Det er meget konkret. Der findes også elementære narrative regler, ikke fra Aristoteles, men fra Ibsen, Strindberg, Tjekov, Pirandello, som er det moderne teaters virkelige fædre. Vi er alle epigoner, og når vi ser et eller andet, kan vi ikke lade være med at sige, at det minder om noget, vi har set, læst eller hørt om.

Noget, man umiddelbart genfinder, er fragmenter fra tidligere Odin-forestillinger. Er det også én af dine opgaver, Thomas, at gøre opmærksom på mulige referencer.

Thomas Bredsdorff: Nej, nej, jeg gør, hvad jeg kan for at glemme.

Eugenio Barba: Der findes en dimension i vore liv, som vi alle oplever, og det er uforståeligheden. Vi lader altid som om, alt er forståeligt. Jeg forstår fx ikke, hvorfor jeg kan lide hende. Det meste af mit liv er indfældet i uforståelighed, ikke bare hvorfor jer er blevet født, og hvad meningen er med det, men også de fleste begivenheder som omringer mig: fra den økonomiske krise til den store procent af danske børn, som ikke lærer at skrive dansk i folkeskolen, eller at et flertal i landet kan acceptere visse politikere, som egentlig er forbrydere. Bevidstheden om denne uforståelighed præger mig, selv om jeg ikke går rundt og gentager, at jeg ingenting begriber. Jeg er nødt til at lade som om, jeg forstår alting, for ellers ville jeg aldrig få

tilskud. Men jeg bestemte mig for at få uforståeligheden frem i forestillingen. I forestillingen bygger tilskueren på sin egen forståelse, men indlejret i uforståelighed. For at få dette frem, må man begynde med meget konkrete sanselige stimuli. Der er bitte små forskydninger. Første gang Julia Varley anvender spillekort, tænkte jeg, hvad kan man bruge disse kort til? Men så langsomt anvender hun disse kort i et utal af variationer i forskellige scener, som medfører en vifte af billeder og betydninger. Kortene er både konkrete, men bliver også til metaforer. Det er det samme, når Iben Nagel kom med et samuraisværd, som langsomt efter nogle måneders intenst arbejde forvandler hende til en skikkelse, der udtrykker den blinde energikraft, som er i os og styrer os.

Bagvæggen er noget særligt. Det kan være en slagtehal, men det kan også være en albertavle. Hvordan kom bagvæggenes slagtekroge ind i forestillingen?

Eugenio Barba: Jeg er optaget af at skabe modsætninger. I begyndelsen hang musikinstrumenterne, som er skrøbelige, på disse slagtekroge. Det første indtryk af bagvæggen var forfærdeligt. Men jeg havde også et andet billede, som er meget centralt, og som jeg havde forberedt. Jeg ville lave en forestilling, hvor slutscenen var gennemsigtig. Det var et barn, som skulle drukne i en gennemsigtig kiste fuld af vand og med en levende ål. Det prøvede vi i en måneds tid. Jeg havde bedt den italienske arkitekt Luca Ruzza om at lave denne kiste. Kisten kom fra Italien sammen med fire levende ål, som han havde købt. Så kom Thomas og sagde: "ikke tale om".

Thomas Bredsdorff: Ikke kun fordi jeg synes, at det var synd for Sofia, at hun skulle være drivvåd, men fordi jeg argumenterede, at det ville alle tilskuerne også synes. De ville ikke have nogen æstetisk oplevelse af at se en pige blive våd og oven i købet ligge der med en ål. Der er ingen æstetik i det, og tilskueren ville kun føle medlidenhed med personen.

Eugenio Barba: Og der har vi dramaturgen, som beder os om at passe på den kunstneriske metafor i forhold til det bogstavelige.

Thomas Bredsdorff: Du siger, at det uforståelige findes i hverdagen, og derfor må det også findes på scenen. Det uinteressante findes også i hverdagen, men det må ikke findes på scenen. Jeg kan give et lille eksempel på, hvordan arbejdet foregår. Da forestillingen var på et tidligere stade, havde den tilskuere på tre sider. Så fik Eugenio den idé at dreje tilskuerpladserne på den tredje side, så der blev et rum. Så opstår opgaven i at gøre dette rum lige så interessant, som det, som foregår i den anden ende. Det har vi brugt megen tid på at snakke om for at få balance imellem, hvad der sker i den ene og den anden ende af forestillingen. Sådan at det uinteressante rum bliver elimineret og bliver interessevækkende.

Eugenio Barba: Det, at Thomas insisterede, var vigtigt. Hver eneste gang vi mødtes, anførte Thomas, at det nye rum var uinteressant. Problemet var, at jeg var enig med ham. Han havde ret. Hans insisteren øgede min krisetilstand ved ustandseligt at minde mig om, hvordan vi kunne løse det.

Kan I give eksempler på, hvordan I fastholder og værner om uforståeligheden?

Thomas Bredsdorff: Man undlader at rationalisere og intellektualisere og sørger for at bevare flertydigheden. Det vil sige, at målestokken bliver energi, og det er noget andet for mig end forståelighed. Det her teater spiller altid med visse dele af sproget som uforståeligt for visse dele af et publikum i og med, at der tales flere sprog på scenen. Sådan at kommunikationen mange steder, hvor teatret optræder, er ikke-sproglig. Jeg har haft den gave at se teater optræde på festivaler i den tredje verden, hvor man møder teatergrupper, hvis sprog man ikke forstår, men hvis (teatraliske) sprog man lærer sig at forstå. Der lærer man at se det vigtigste

i teatret, nemlig spændingerne, bevægelserne, timingen og rytmen.

Eugenio Barba: Det kan føre os ind på noget teknisk. Skuespilleren er den eneste kunstner, som behersker tre forskellige sprog samtidigt. Det ene er det vokale, som har at gøre med det klanglige og det stemmemæssige. Vi giver informationer gennem lyden. Derfor er musikken så fundamental, og den giver utrolig mange informationer, ja hele stemningen i forestillingen styres af musikken. Det andet er det fysiske, kroppens nærvær og energi, spændingerne, gestik og handlinger; og endelig det tekstlige, som kan udsige noget tredje. Ingen anden kunstart besidder en sådan ekspressiv rigdom og mulighed for at kommunikere på tre forskellige sprog samtidigt uden at sige det samme.

På hvilken måde har den skabende proces i denne forestilling adskilt sig fra Andersens Drøm eller de andre forestillinger?

Eugenio Barba: Hvad er forskellen mellem at sætte et eventyr, en myte eller en tekst af Tjekov eller Aischylos i scene? Det kræver skabelsen af noget forskelligt, om jeg fremfører en myte eller et eventyr. Det største problem i *Andersens drøm* var, hvordan jeg kunne give tilskueren en oplevelse af, at dette er et eventyr. Men et rum af eventyr er et rum, du aldrig har set, et rum du aldrig glemmer. Det tog lang tid, før jeg tilfældigvis i Silkeborg kom ind i en container, som var af et særligt spejlmateriale, hvor alt blev fordoblet mange gange. Det var en stærk oplevelse. Så fik jeg den italienske arkitekt og scenograf Luca Ruzza til at udarbejde et sådan rum til os. Det skulle være et rum, som ikke eksisterede, og alle skulle måbe, idet man trådte ind i det. Man kunne se sig selv fordoblet og opleve forestillingens forløb mangfoldiggjort på loftet, på gulvet og ved alle sider. Dengang begyndte vi også uden at vide, hvordan forestillingen skulle være.

Thomas Bredsdorff: En af måderne, som Odin Teatret ændrer sig på, er at bringe en skuespiller af en anden alder, tradition, fysisk udtryksform og stemme ind i forestillingen. I *Andersens Drøm* var det den afro-brasilianske danser Augusto Omolú, og i *Det Kroniske Liv* er det den meget unge Sofia Monsalve fra Colombia med den virkning, at hele stemmen i forestillingen forandrer sig. Mødet mellem Augusto og de andre tror jeg personligt ændrede teatrets stemme i *Andersens Drøm* fuldstændigt. Jeg tror, at Augusto på en måde kropsliggør emigranten fra Odense og Andersens egen rejse. Her er den sorte mand blandt de hvide med til at visualisere og bestyrke et tema i forestillingen. En sort mand fra den klassiske ballet med en ung og smidig krop, som kan danse tåspidsdans. Der er for mig et meget bevægende moment i *Andersens Drøm*. Det er det øjeblik, hvor Augusto står i sin soldateruniform, så man dårligt kan se ham. Og ud kommer en balletdanser i tylskørt, som så ydermere stiller sig op på tåspidsen, som også Andersen drømte om. Der er en koncentration af den teknik, at bringe en havkat ind i hyttefadet, og så den tematiske koncentration af sort og hvid, ballet og dagligdag. Sådanne øjeblikke er der igen med Sofia, det lille geni fra Sydamerika, som har den vidunderlige unge og spændstige krop, som kan alt det, som skuespillerne ikke mere kan. Og så er der den unge italienske virtuoso, Elena Floris, på violin.

Er det ikke usædvanligt, at tilskueren bliver inviteret til at følge prøven og dermed samarbejde om forestillingen?

Eugenio Barba: Der er foregået en stor forandring. Tidligere tillod jeg aldrig mennesker at være til stede under prøverne, men i de sidste tre forestillinger, har jeg ønsket, at de som virkelig vil se, hvordan en forestilling bliver til, skulle få lov. Når man ser prøverne, ser man alt det, som ligger før forestillingen, alle de problemer vi har, de konflikter der opstår, de kriser vi går gennem. Så får observatøerne (instruktører, skuespillere eller akademikere) indblik i

arbejdet og forstår og oplever, at processen ikke er suggestiv, som forestillingen. Det er jo trættende og ensformigt at sidde og se på, for i løbet af en time kan en skuespiller gentage de samme fire skridt om og om igen. På Grotowski Instituttet i Wrocław har de et *Artist-in-Residence* program, hvor en kunstner får 250.000 EURO. Det første år var det Peter Brook, som fik dette, og anden gang i oktober 2010 var det Odin Teatret, som viste prøver på *Det Kroniske Liv*. Det var denne polske støtte, som muliggjorde vores teaters videre eksistens. Grotowski Instituttet foreslog, at vi kunne invitere en række mennesker, som havde lyst til at følge arbejdsprocessen i Wrocław i syv dage og diskutere med skuespillerne. Der kom ca. 40 mennesker fra det meste af verden. Unge mennesker, som sad stille på disse forfærdelige bænke i mange timer. Ofte var arbejdet ikke spændende med en instruktør, der bliver ved med at sige: ”en gang til” og ”en gang til”. Men flere bemærkninger og reaktioner fra observatørerne har haft stor indflydelse. For eksempel blev Iben Nagels figur forandret, fordi en polak sagde, at det var alt for katolsk, hvad Iben gjorde, og dermed alt for forudsigeligt for katolikker. Det fik os til at sprænge klicheen, som Iben uvilkårligt var havnet i.

Thomas Breddorff: Jeg sad i salen i otte dage iblandt dem, og det var en meget stor oplevelse. Det, som kaldes arbejdet, er jo selve forestillingen. Ikke bare sad de stille på de der bænke. De sad også to timer langs væggene og så, hvordan træningen og udviklingen af materialet foregik. De var meget optaget af det. At have åbne prøver er kun noget, man kan gøre i den ende af karrieren. Når man er sikker på, hvad man laver.

Eugenio Barba: Jeg har en fornemmelse af, at de observatører, som følger prøverne i længere tid, påtager sig et ansvar i forhold til mig og skuespillerne. Nogle gange på grund af vor alder eller på grund af træthed, når skuespillerne ikke orker mere, men også på grund af instruktøren, som er håbløs, som siger, gør dette og næste

dag siger, gør det modsatte. Der sker hele tiden noget, og jeg forstår, at skuespillerne nogle gange bliver rasende på mig. Fire-fem observatører har fulgt vores prøver hele vejen. Jeg har bedt dem om at give mig skriftlige kommentarer, så de lærer at reagere følelsesmæssigt og at udtrykke deres indtryk på skrift. En gang kom en polsk pige, som havde et meget optimistisk syn på forestillingen, med et digt af Wislawa Szymborska, som lyder: *Der skal altid være nogen, som rydder op efter dig.*

Thomas Bredsdorff: Det får også tilskueren til at stramme sig an. Det er en gensidig proces, og det får også de unge til at stramme sig an. Det er en positiv spiral og bliver dermed en troværdig kreativ proces.

Eugenio Barba: Tilskueren er et mikrokosmos med sin egen historie, kultur og fantasi. En brasiliansk skuespillerinde var meget optaget af ”flåden” og fortalte, at der i Brasilien er mange fattige familier, som slås for livet på sådanne flåder. Og denne flåde, som i en europæisk sammenhæng betyder redning, forvandles pludselig til det modsatte og aflæses som noget helt andet. Skuespillerne skal nå frem til handlinger, som er konkrete og suggestive og bogstavelige, men som appellerer til den enkelte tilskuers biografi, noget som kan give genklang i ethvert menneskes indre geografi og følsomhed.

Thomas, hvordan har du det med at sidde sammen med tilskueren. Så kommer du vel også til at tænke på, hvad forskellige typer af tilskuere får ud af det, de ser? Man siger, at dramaturgen skal varetage tilskuernes interesser?

Thomas Bredsdorff: Vi snakker bagefter om, hvad det betyder og hvilke reaktioner, der er og den slags. Men for dramaturgen er det i den henseende atypiske tilskuere, fordi de er bevægede på forhånd.

Eugenio Barba: Ja, den type tilskuere, der har valgt at følge prøverne, som har rejst langt,

brugt tid og penge, viser en stor motivation. Jeg føler mig ansvarlig, fordi det er sjældent, at et menneske giver et så tydeligt bevis på, at jeg er nødvendig for ham eller hende. Ja, både jeg og mine skuespillere bliver bevidste om vores ansvar. Også Jørgen Anton (journalist ved DR, som har fulgt prøver i Holstebro) kom for at overvære prøverne. Han konstaterede, at det var, som om han var rejst til en anden planet, hvor unge sidder i timevis og ser på nogle gamle mennesker, som igen og igen gør den samme bevægelse for at nå til essensen af noget, som man ikke vidste, hvad var. Det var for ham virkeligt fascinerende og utroligt, at der eksisterer et sådant sted, hvor hver detalje er altafgørende.

Det er en ny måde at tænke prøven på. I 1980'erne var det hemmeligt, hvad forestillingen handlede om. Her er det som om, at prøven bliver en dimension af det offentlige rum?

Eugenio Barba: Dengang havde jeg hele livet foran mig. Vi har inspireret mange mennesker, og jeg føler tyngden af mit ansvar. For de skal kende prisen for ypperligheden. At det ypperlige koster tid, tålmodighed, sved og tårer, og du skal gå langt ud over, hvad du kan. Det er en form for heroisme eller måske snarere erobring af en værdighed, som man ikke finder i andre former for arbejde. Det, at teatret kan være et miljø, som tillader dette i vor tid, er en værdi vi skal bygge og værne om. Det er en af grundene til, at jeg bliver ved. Men forestillingen er også præget af nutiden, det som sker rundt om mig. Noget, vores samfund savner, er ceremonier. Ritualer er vigtige, også for mennesker som ikke længere er troende. At ankomme til et nyt land er en omvæltning for mennesker, som er flyttet på grund af elendighed, krig, vold eller økonomiske lidelser. Det er klart, at det at orientere sig i denne nye fagre verden er besværlig, ligesom i en labyrint. Selvom de ikke kan snakke sproget, selvom de ikke tror på, at Dannebrog er faldet ned fra himlen, repræsenterer flaget et nyt tilhørsforhold. Så tænkte jeg, at flaget kunne anvendes som en slags *rite de*

passage. Hvad sker der, når man bliver statsborger i Danmark? For mig er det klart, at i *Det kroniske liv* kunne Dannebrogscenen blive et ritual, myndighederne kunne blive inspireret af. Hver eneste gang en udlænding bliver dansk statsborger og får en ny national fødsel, forestiller jeg mig flaget som et skød, der åbner sig, og man kommer til verden som genfødt.

Som dramaturg er du også en subjektiv tilskuer, men tænker du på, hvordan en anden tilskuer vil se på forestillingen?

Thomas Bredsdorff: Svaret er enkelt. Nej, det gør jeg ikke. Jeg ser kun for mig selv, og det er én af de få ting, jeg ikke skal læse lektier til eller forberede mig intellektuelt til. Man skal være veloplagt og så vågen som muligt og så prøve at registrere sine egne reaktioner. Det er en stor fornøjelse.

Eugenio Barba: En sansemæssig oplevelse, det er det, som for mig er teater. Hvordan man når frem til dette, med hvilken menneskelig indsats og fysiske og mentale fremgangsmåder er vores udfordring. Vor tid er en kultur domineret af det visuelle; det er nok at se TV eller bare gå ad en gade med belyste butikker. Hvordan kan man få teater til at blive en oplevelse udover det sædvanlige, noget magisk? Rent fagligt er det den store udfordring.