

TEATER 1

2. SEKTION : FAST

NR 145 SEPTEMBER 2009 LØSSALG KR 47 ISSN 0905-3026

SMÅ TEATRE - STORE OPLEVELSER



THOMAS LEVIN - om at skabe mennesker på scenen | RASMUS BOTOFT - om at gøre privatlivet til kunst | LYKKE SCHEUER - om Chekov





Rikke Rottensten

K

unst skal provokere. Kunst skal ikke provokere. Almindelige mennesker kan ikke lide eksperimenterende kunst. Kunstnerne er mere venstreorienterede end andre fordi de er i opposition til det bestående. Hvorfor er der ikke borgerligt teater? Islamkritisk teater?

Kunsten skal... kunsten er... kunsten bør være.... kunsten skal ingenting... sommerens debat måtte sætte selv kunststacionados skakmat. Det blev slet og ret for meget. Synspunkterne faldt over hinanden, og det hele var pro et contra. Færdig. Og alle havde megamange bud på, hvad der var op og ned og sandt eller falsk i hele debatten, der startede længe inden Pia Kjærsgaard meldte ud, at hun godt kunne tage tjansen som kulturminister og at hun iøvrigt syntes, Jonathan Spang lavede supergodt teater om bande krigen.

Det startede nemlig med en efterlysning af borgerligt teater, da debattøren Helle Merete Brix havde irriteret sig over, at alt teater altid var islamvenligt. Hvor var kritikken, som hun så definerede som tilhørende et borgerligt teater. Hendes undren blev fulgt op af Niels Krause Kjær i Berlingske, der til dels gav hende ret. Og så var det den kom endnu engang - men desværre ikke for sidste gang den sommer - den med kunstnernes politiske standpunkt, der afspejlede sig i deres kunst og derfor per definition skabte ikke-borgerlig kunst.

Det eneste mit trætte hoved kan konkludere, og det med en let trang til at råbe det efter alle disse debattører, det er: Hvilket årti lever I i? Har I glemt at rykke brikken frem til det 21. århundrede på brættet?

For mig at se er hele debatten, hele forsvaret for kunstens rolle som provokatør, kunstnerne som venstreorienterede, som ikke borgerlige osv. osv. osv et stort udtryk for begrænsninger. Også fra kunstnernes egen side.

Jeg kan da ikke se, at for eksempel Husets Teater og Simon Bobergs og Claus Flygares teaterudgave af Peter Øvig Knudsens "Blekingegade" var hverken venstreorienteret og et forsvar for banden eller at den var det modsatte: en anklage, en kritik et opgør med deres totalitære tankegang. Den var en beskrivelse af gruppe mennesker i en bestemt historisk periode af Danmarkshistorien, der brugte deres liv og virke på kriminelle handlinger i Danmark og en beskrivelse af de konsekvenser, det havde.

Er det så fordi, jeg er hjernevasket? Af den ene eller den anden fløj? Jeg vil jo mene, at det tværtimod er fordi, jeg nægter at sætte et begrænsende, fast politisk prædikat på noget, som er over den slags boxtænkning.

At tale om borgerlig kunst og om venstreorienteret kunst og om scenekunst der taler for snart dét synspunkt, snart det andet, det havde jeg virkelig troet var afgået en hård og brutal død med - okay, hvis vi skal trække den: slutningen af 1980'erne. Men det er åbenbart stadig debatskabende at placere kunsten i en snæver partipolitisk bås, og kunstnerne lader sig desværre tit rive med i den debat.

Men bare værkerne bliver ved med at være større end den slags hverdagstrivialiteter, så må man vel tage de sommerlige hedeture over debatten med. Nu er der jo heldigvis længe til Folketingets næste ferie...

RIKKR ROTTENSTEN

CHEFREDAKTØR

Rikke Rottensten (Ansvarshavende efter presseloven)

REDAKTION

Pernille Bøg (Teater)

Rie Hammer (Teater)

Karsten Johansen (Teater)

Mette Hyllested (Teater - Ålborg)

Julian Lauridsen (Teater og abonnement)

Mette Garfield Mortensen (Teater)

Hanne Larsen (Teater - Århus)

Magnus Schneider (Teater - Musikdramatik)

Lilo Sørensen (Musikteater)

Christina Brøndsholm Andersen (Dans)

Gitte Neergaard (Forretningsfører)

Lene Dall (Layout)

SPECIEL TAK TIL

Lykke Scheuer, Mikkel Flyvholm, Line Paulsen, Deborah Vlaeyma, Christine Fentz, Maj-Britt Mathiesen, Eva Maria Jensen, Morten Larsen og Anne Middelboe Christensen

ONLINE ABONNEMENT

www.teater1.dk

AL ØVRIG HENVENDELSE TIL TEATER 1

Postboks 191, DK-1006 Kbh. K.

Købmagergade 5, 3.sal DK-1150 Kbh. K.

(+45) 33 32 40 50

teater1@teater1.dk

TELEFONISK TRÆFFETID

Tirsdage 11-13 og torsdage 13-15

TEATER 1 UDGIVES AF

Teaterforeningen TEATER 1

med støtte fra Kunstrådets Scenekunststudvalg

TEATER 1'S BESTYRELSE

Formand Kirsten Lehfeldt, Kenneth Kreutzmann,

Carl Gyllenhoff, Claus Lyng, Thomas Mørk, Rikke Juellund,

Benedikte Hammershøj Nielsen, Martin Tulinius

og Torben Heding Andersen

TRYK

Rounborgs Grafiske Hus, Holstebro

Copyright © Foreningen TEATER 1

ISSN 0905-3026

Redaktionen afsluttet 09/08/09

TEATER 1

2. SEKTION - FRIST



FORSIDE: Thomas Levin (Foto: Miklos Szabo)

INDHOLD

04 PUBLIKUM SKAL SE ET MENNESKE

INTERVIEW MED THOMAS LEVIN. AF RIKKE ROTTENSTEN

09 DEN PERFEKTE TEKNIK TIL NUTIDENS SKUESPILLERE

OM AT ARBEJDE MED CHEKOV'S TEATERMETODER. AF LYKKE SCHEUER

13 I HOVEDET PÅ INSTRUKTØREN

REPORTAGE FRA TRE DAGES SEMINAR OG WORKSHOP MED INTERNATIONALE INSTRUKTØRER.
AF MIKKEL FLYVHOLM OG LINE PAULSEN

19 DET SIDSTE HOLD

INTERVIEW MED REKTOR JANNICKE BRANTH. AF HANNE LARSEN

22 DRAMATIKER MED HANG TIL DET SURREALISTISKE

INTERVIEW MED DRAMATIKERSTUDERENDE CAROLINE CECILIE MALLING. AF HANNE LARSEN

27 REGI

28 REPLIKKER

34 BAG TEKSTEN ER ET LEVET LIV

INTERVIEW MED RASMUS BOTOFT. AF RIE HAMMER

38 FØLG HELHJERTET OG MODIGT ANBEFALINGERNE

FRA KONFERENCEN OM ÅBNE SCENERUM. AF DEBORAH VLAEYMA

38 SPOT PÅ PERFORMANCE

40 LANGT HÅR OG SPAGHETTISTROPPER

NEKROLOG OVER PINA BAUSCH AF ANNE MIDDELBOE CHRISTENSEN

40 KRØLLET HÅR OVER KRØLLET HJERNE

NEKROLOG OVER MERCE CUNNINGHAM AF ANNE MIDDELBOE CHRISTENSEN

45 DEN BESYNDERLIGE OPERA I KRAKOW

OM KRAKOWS NYE OPERA. AF EVA MARIA JENSEN

48 REGI

PUBLIKUM SKAL SE ET MENNESKE



Thomas Levin (Foto: Miklos Szabo)

THOMAS LEVIN ER EN AF DE BEDSTE METODE SKUESPILLERE VI HAR, OG HAN HAR FOLDET SIN KUNNEN STORT UD PÅ ISÆR SIT EGET TEATER, TEATER GROB. MEN DET BETYDER IKKE, AT DET REALISTISKE TEATER ER HANS ENESTE AMBITION OG IDE OM GODT TEATER.

Der blev for alvor lagt mærke til ham, da han fik den helt store, bærende rolle som Bo i helafdensfilmen om "Familien Gregersen". Han er allerede blevet Reumert- og Teaterpokal nomineret som bedste mandlige hovedrolle. Og så er han endda ikke sådan rigtig og klassisk uddannet i forhold til de danske forhold. For Thomas Levin takkede nej, da han kom videre til 2. prøven på teaterskolen i sin tid. Han var blevet afvist gangen før, men nu var han dog kommet skridtet videre - alligevel stoppede han dér.

- Jeg kan ikke helt forklare hvorfor. Jeg sagde til mig selv, at det var fordi, jeg skulle noget andet. Jeg læste hos skuespilleren Sarah Boberg, og hun havde hele tiden sagt, at hun ikke kunne forstå, hvad jeg ville på skolen. Men der var også en angst for at blive afvist igen i min beslutning, hvis jeg skal være ærlig, erkender Thomas Levin i dag. Mange år og en helt anden uddannelse senere.

For i stedet tog han til New York og læste hos nogle af de store navne indenfor metode skuespillet. Kom hjem og kom ret hurtigt i stald hos Teater Grob, hvor han idag er med i ledelsen sammen med instruktør, skuespiller og kunstnerisk leder Per Scheel-Krüger og

Teater Grobs ledelse: Thomas Levin, Maja Ries og Per Scheel-Krüger (Foto: Lars Høgsted)





Soldaten i Andreas Garfields stykke "Hjem kære hjem" betød en Reumert nominering til Thomas Levin, som også var kandidat til årets Teaterpokal for samme rolle. (Foto: Miklos Szabo)

administrativ leder Maja Ries. Samtidig med han spiller teater, film og tv.

- Grob er et eksperiment for både Per og mig. Et forsøg. Vi tror på, at film og tv ikke er de eneste medier, der kan formidle historier, der har mulighed for genkendelse og spejling, men at teatret også kan. Grob er en mulighed for at vise, at den form for teater ikke har spillet fallit, og med det her teater vil vi gerne skabe en illusion på scenen, folk ikke bliver pillet ud af.

- Vi ønsker grundlæggende, at folk føler, at de kan relatere til og leve sig ind i de konflikter og skæbner, vi nu engang vælger at præsentere for dem. Faldgruben ved den målsætning er, at det bliver banalt og forudsigeligt, og det sker jo nogle gange for os. Men når det lykkes at ramme rigtigt, ja så rammer det til gengæld også publikum på et følelsesmæssigt og erkendelsesmæssigt plan, som jeg tror, er ret unikt, siger Thomas Levin.

- At vi lavede et manifest for Grob handlede om at definere en målsætning for, hvor vi skal hen. At skrive ned, at i det her rum, er det det her, vi undersøger sammen. Teater Grob står for noget. Vi stiller krav, men giver også muligheder for dem, der arbejder hos os.

- Men jeg vil gerne understrege, at vi ikke laver den her slags teater i opposition til andet teater. Vi mener ikke, at det er det eneste rigtige teater. Det er et forsøg, en mulighed, en af mange. En niche. For det ville da være kedeligt, hvis det kun var dén slags teater, der blev lavet!

FORFÆNGELIGHEDEN BLIVER UDFORDRET

- Til en rolle læser, læser, læser jeg, og leder efter spor som om jeg er detektiv. Hvad er det for mennesker, forfatteren har i tankerne? Hvad vil han fortælle? Og så forsøger jeg ikke at fortolke for meget. Jeg skal finde nøglen til den logik, karakteren har, for så kan jeg åbne ham.

- Både faderen i "En plads i mit hjerte" og soldaten i "Hjem kære hjem" er lette roller at lave noget spændende med. Arbejdet ligger i at tage rollerne på sig, men det var ikke så svært i de to tilfælde. Det kræver gode roller at lave gode præstationer. Den virkelige svære kunst som skuespiller er at lægge kompleksitet og nuancer ind i en umiddelbart flad rolle.

- Til gengæld var de to roller hårde at lave, mens jeg var i gang med dem. Begge karakterer er på hver de-

Thomas Levin er født i 1978 og uddannet i New York hos David Gideon og The William Esper Studio. Har været en del af Teater Grob siden 1997, de sidste år som en del af den daglige ledelse sammen med Per Scheel-Krüger og Maja Ries. Fra og med denne sæson er Teater Grob blevet lille storbyteater med fast scene i det gamle Kaleidoskop på Nørrebrogade. Thomas Levin fik en Talentpris til Reumeruddelingen 2003 og var nomineret som Årets mandlige hovedrolle ved Årets Reumert 2007 for sin berømte og stærkt roste rolle som hjemvendt Irak-soldat i Andreas Garfields "Hjem kære hjem". Samme år var han også nomineret til Teaterpokalen af Foreningen af danske teaterjournalister. Det store folkelige gennembrud fik han for alvor med rollen som forfatterkæreste i tvserien "Sommer" på DR1.



res måde traumatiserede, og det er et heftigt rum at træde ind i som skuespiller. Men selvfølgelig også spændende.

- Jeg laver også en del research. Jeg læser, jeg hører musik, alt hvad der måtte have relevans for det liv, karakteren har. Lægger mærke til folk og til ting hos dem, jeg kan bruge. Nogle gange skal jeg bare have noget faktisk at vide, andre gange, som for eksempel med "En plads i mit hjerte", er det nogle andre ting, der gør en forskel. Til den havde jeg kontakt med en kvinde, der havde mistet sit barn, og det var for eksempel i en samtale med hende, at børneværelset betydning efter et dødsfald, gik op for mig. Hvordan bare det at gå forbi det værelse, der var barnets, fylder i ens bevidsthed. Det inspirerede mig konkret til noget af karakterens adfærd. Med "Hjem kære hjem" mødte

Den bærende, krævende rolle som Bo i filmen "**Familien Gregersen**" gjorde for første gang Thomas Levin til et kendt navn og ansigt i en bredere offentlighed. (Foto: Regnar Gra- sten film /PR)

jeg tilfældigt en fyr, der lige var kommet hjem fra Irak. Han var på mange måder uerkendt om det, han havde oplevet, så det var ikke informationsindsamlingen og samtalerne indhold, der var brugbart for mig, det var derimod hans adfærd. At kunne iagttage ham og tænke over hans måde at være på. For eksempel hvad det var ved ham, der gjorde, at jeg syntes, han var så intimiderende hele tiden.

- Egentlig er vi i den form for skuespil, Grob laver ikke så glade for, at dramatikeren meddeler publikum alt for meget om, hvad han gerne vil med sin tekst i replikkerne. Det går ikke. Det er situationen, historien og i sidste ende skuespillerne, der skal spille dét. Det er ikke replikkerne, der skal sige det hele, smiler Thomas Levin.

- Ens forfængelighed bliver enormt udfordret af at spille naturalistisk teater. For ligeså snart det er dygtigt lavet, har du faktisk spillet fallit. Både for dramatikeren, instruktøren, scenografen og skuespilleren skal der afstås. Det må ikke se dygtigt ud. Jeg skal hele tiden sløre mine teatervaner, for de dårlige teatervaner, som jeg har, er i vejen for, at publikum bare ser et menneske på scenen.

PÅ UNDERSØGELSE I KARAKTEREN

En væsentlig del af teaterarbejdet hos Teater Grob handler om at improvisere. Ikke at skuespillerne er med til at udvikle teksten, tværtimod. Men indenfor rammerne af manuskriptet, kan skuespillerne gå på jagt i krogene af deres karakterer og undersøge dem, deres følelser og indbyrdes forhold. Det er en arbejdsform, som Thomas Levin selv siger, han har haft rigtig meget glæde af.

- Vi skaber en fælles historie for personerne, som der er konsensus omkring på holdet. Men det er mest nogle faktuelle ting, som hvor personerne kender hinanden fra og den slags. Hvordan de hver især har oplevet tingene, det holder man for sig selv. Det bliver faktisk styret med hård hånd, at vi ikke fortæller hinanden, hvordan vi har oplevet begivenhederne. At vi ikke går

i dialog og prøver at blive enige. For så vil man altid prøve at overbevise de andre om, at ens egen oplevelse er den rigtige, og så skrider det. Så begynder man lige pludselig ubevidst at gøre det lettere for hinanden, og så er de helt naturlige hemmeligheder og modstande udvaskede, så man skal til at spille dem i stedet for at opleve dem, forklarer Thomas Levin og giver et konkret eksempel:

- I for eksempel "Hjem kære hjem" vidste vi jo godt, at de to mænd var meget gamle og nære venner, men også at der var sket et svigt, da den ene ikke tog med og kæmpede i Kosovo. Derfor spillede Frank (Thiel, red.) og jeg middagen igennem, hvor Frank fortæller, at han alligevel ikke tager med til Kosovo. Det er ikke en del af stykket, men det gav mulighed for at lege sig ind i det, der ligger udenfor stykket, og som spiller en stor rolle for handlingen og personerne. Dét ligger der en stor gave i at have mulighed for. Den proces er ekstremt givtig, siger Thomas Levin, som selvfølgelig aldrig talte med Frank Thiel om, hvordan han havde oplevet middagen, og det at få at vide, at han skulle afsted alene.

- Jeg har ikke prøvet at arbejde på den måde særlig mange andre steder end på Grob. Måske fordi det kan virke som spild af tid? Ironisk nok så sparer vi faktisk tid i prøveforløbet ved at bruge et par uger som nærmest er leg. En del af skuespillernes indre liv er nemlig sat på plads efter det, og så begynder replikkerne at leve sit eget liv.

NÅ, HVAD KAN I SÅ?

Ved den store teaterkabale i København i foråret endte den mindre kønne historie teaterligning med Kaleidoskop + Camp X = Republique i hvert fald lykkeligt for tre teatergrupper, der lige pludselig blev udnævnt til små storbyteatre. Af dem er det Teater Grob, der flytter ind i det tidligere Kaleidoskop på Nørrebrogade, hvor de tit har spillet deres forestillinger, blandt andre "Hjem kære Hjem" og "En plads i mit hjerte". Den 19. september har de åbningspremiere med "Eliten"

Thomas Levin i en af sine kendte roller, faderen i Andreas Garfields "En plads i mit hjerte" på Teater Grob (Foto: Miklos Szabo)



Ens forfængelighed bliver enormt udfordret af at spille naturalistisk teater. For ligeså snart det er dygtigt lavet, har du faktisk spillet fallit, siger Thomas Levin, der her ses i rollen som den sorgramte fader i "En plads i mit hjerte" (Foto: Miklos Szabo)

af Andreas Garfield og med Per Scheel-Krüger som instruktør og Thomas Levin selv i en af rollerne. .

- At vi blevet lille storbyteater lægger da et vist pres på os. Et "hvad kan I så?" Men det kan vi jo ikke arbejde udfra. Jeg tror nu, vi skal fejle rigtig meget, før det får konsekvenser for os - det håber jeg da i hvert fald! For man kan aldrig regne en succes ud. Vi har da også fået nogle knubs ovenpå vores succeser, og de erfaringer tager vi også med os. Men det bliver dejligt at kunne føre visionerne ud i et hus.

I huset skal de også åbne dørene for andre teaterfolk som en del af aftalen. Derfor opstår der nu dét, der hedder "Grobs Gæster".

- I Grobs Gæster er linien for den kommende sæson, at alt er nyskrevet, og at det er taletheater. Men rent stilistisk vil det kun være skønt, hvis det bevæger sig i andre retninger end det teater, vi selv laver. Det, der er os, er os, og de der er vildt gode til nogle andre ting, skal have lov at dyrke dét. Det skal gerne være et kvalitetsstempel, at de spiller hos os, men de skal kunne gå deres egne veje rent kunstnerisk.

MEN DRØMMEN ER SHAKESPEARE

- For mit eget vedkommende som skuespiller regner jeg med, at det skal være uforandret med hensyn til jobs, også andre steder. Jeg har ikke været så bundet hidtil, og det regner jeg heller ikke med at skulle være fremover. Jeg bruger selvfølgelig meget tid på at udvikle de kunstneriske tanker, og hvad vi skal lave fremover.

- Men Grob hverken kan eller skal fungere som mit levebrød alene. Jeg er nødt til at lave andet også, både af kunstnerisk og økonomiske grunde. Men der har hele tiden været nogle rigtig gode roller til mig, ikke kun på Grob. Jeg har en virkelig god manager, der tager sig af hele den del af arbejdet, og er opsøgende og så videre.

- Jeg kan ikke hele tiden have for øje, hvor et projekt skal føre min karriere hen. Hvad det videre mål er. For så bliver det jeg laver aldrig godt nok. . Med erfaringen falder det mig også lettere ikke hele tiden at være så fokuseret på at skulle videre til det næste. Man kan jo altid mærke, hvis der står nogen på scenen, som har et andet projekt end selve forestillingen.

- Hvis du spørger mig om, hvad min egen drøm som skuespiller er, så er det helt klart Shakespeare. Den største dramatiker - det er da drømmen at spille ham. Og at være trænet i metodeskuespil er ikke en modsætning til at arbejde indenfor et stilistisk univers. Da jeg gik hos Gideon, sagde han altid, at Shakespeare var den første method actor og som bevis læste han Hamlets tale til skuespillerne.

rikke@teater1.dk

DEN PERFEKTE TEKNIK TIL NUTIDENS SKUESPILLERE

INDTIL GLASNOST VAR SKUESPILLER OG UNDERVISER MICHAEL CHEKHOVS NAVN SLETTET AF DE RUSSISKE HISTORIEBØGER - I DAG ANSES HAN FOR AT VÆRE RUSLANDS FREMMESTE TEATERMAND. HANS TEKNIKKER VINDER IND-PAS VERDEN OVER, OG MÅSKE VAR HAN MANDEN DER SKABTE FREMTIDENS TEATER - LANGT FØR SIN TID? HVORDAN OG HVORFOR FORTÆLLER SKUESPILLEREN LYKKE SCHEUER, DER HAR ARBEJDET MEGET MED CHEKOV, OM I DENNE ARTIKEL.

Michael Alexandrovitsch Chekhov blev født i Rusland i Skt. Petersborg d. 16. aug. 1891 og var nevø til manuskript og novelleforfatter Anthon Chekhov.

Da han var 20 år blev Chekhov optaget på The Moscow art Theatre. På teatret var navne som bl.a. Vakhtangov, Sulerzhitsky, Meyerholt og Stanislavsky og sidstnævnte varetog personligt hans træning og uddannelse. Og Chekhov blev hurtigt en berømt for sit karakterarbejde, der overgik alt, hvad man før havde set i Rusland.

Chekhov var en selvstændig tænkner, der hele tiden søgte efter individets kreative frihed, og det passede dårligt ind i den revolutionspropaganda bolsjevikkerne lagde for dagen. Så da han i 1924, som leder af The Moscow Art Theatre II, opsatte en reaktionær og avantgardistisk udgave af "Hamlet" vækker det stor vrede blandt bolsjevikkerne, at han i 1928 bliver nødt til at flygte fra Rusland. Herpå følger en 10 års periode i Europa inden han bosætter sig i USA, hvor han bliver til sin død i 1955.



BLÅ BOG Lykke Scheuer er uddannet på Michael Chekhov studio 93 - 97 og var medlem af Teater Grob's ensemble 98 - 05. Har været fast freelance på Teateret Fairplay fra 2000 og har endvidere medvirket i bl.a "Krøniken", "Forbrydelsen", "Perforama", Pyrus-julekalenderen, "Obls", "De udstillede" og "Det grå guld". Lykke Scheuer har netop modtaget støtte til at forske i "energetisk nærvær og udtryk" i forlængelse af hendes arbejde med Chekhovs teknikker.

FREMTIDENS TEATER

Stanislavsky, Chekhov, Meyerhold og Vakhtangov søgte alle at skabe et fremtidens teater. De arbejdede med at skabe en skuespillerteknik der frigjorde skuespilleren fra stilistiske fremførelser af følelser, og de arbejde alle ud fra den base Stanislavsky grundlagde nemlig naturalismen, samt brugen af egne oplevelser som råstof til skabelse af karakterer/følelser på scenen. Men allerede som studerende hos Stanislavsky opponerede Chekhov mod brugen af egne oplevelser som brændstof for skuespilleren. Han mente, det begrænsede skuespilleren, gav dem en for snæver platform at arbejde ud fra, og var for privat (læs bundet på en for specifik oplevelse) til, at publikum selv kunne give slip på deres grundsorg, grundglæde, grund osv. og lade den leve med og blive bevæget af spillet på scenen. Han udviklede derfor en teknik, der kaldes "psyko-fysiske øvelser" Øvelser, hvor man lærer via kroppen at genkende, skabe og udstråle forskellige kvaliteter i følelserne - rensede følelser fri af personlige forhold. En af byggestenene i øvelserne er "Sensations" fornemmelser. Et eksempel er fra Chekhovs læretid på The Moscow art Theatre. Stanislavsky bad sine elever, hvis forældre var døde om at genspille (re-in-act) en

passage fra tiden, hvor det skete. Chekhov gik på gulvet og spillede det øjeblik, hvor han sidder ved sin fars begravelse.

Spillet var så intenst og nærværet så enormt, at alle tilstedeværende blev dybt berørte. Først flere uger senere erfarer Stanislavsky, at Chekhovs fader lever i bedste velgående, han konfronterer Chekhov med sin nye viden og spørger nysgerrigt ind til hans "redskab". Chekhov svarer, at intet menneske er i stand til at spille så stor og undefinerbar en følelse som sorg, men man kan indkapsle essensen ved at sanseliggøre øjeblikket. Han havde meget simpelt visualiseret en cigaret, der langsomt lå og røg sig selv, og hans spil fulgte røgens langsomme levende bevægelser, der stille gik i opløsning jo højere op i luften, den kom.

Dette skulle senere blive en af grundteknikkerne i Chekhovs træning: At arbejde med Images (billeder).

KARAKTEREN SKABES AF EN INDRE IMPULS

I al sin enkelthed går Chekhovs teknikker ud på at forstå et manuskript og en karakter ud fra en indre fornemmelse og de billeder, den skaber. Men bag udførelsen skal der ligge et kropsligt arbejde og et koncentreret arbejde med energi.

Og det er måske i virkeligheden hér kan man snakke om, at Chekhov var på vej ind i Fremtidens teater. Han forudså, at der ville blive stillet større og større krav til fremtidens skuespillere om ægthed, nærvær og en udefinerbar berøring af publikum.

En af Chekhovs kongstanker var, at en skuespiller skulle udvikle sig, ikke kun mentalt, men også spirituelt, og dermed opnå et indre liv, rigt på billeder, der kunne bruges i skabelsen af en karakter.

I al det her arbejde lavede han en klar skelnen mellem det højere kreative ego, der havde fri adgang til universet og den spirituelle energi, og hverdags egoet, der er koncentreret om os selv, og det er måske det mest springende punkt, hvorfra han adskiller sig fra sin læremester Stanislavsky.

Eller som Chekhov selv udtrykte det: " Teatret skal ikke søge efter kun at kopiere livet, teatret skal altid være "life-like-Plus" og det er det Plus, der er det sande kunstneriske element".

"DON'T TOIL HAVE FUN" (SLID IKKE HAV DET SJOVT)

Jeg bringer jer lige fra det teoretiske plan til det praktiske for en stund, for hvordan bruger man Chekhovs tanke om eks. "Images" eller "udstråling".

I 1991-98 lå Teaterskole Michael Chekhov Studio i Århus og var en skole, der udelukkende uddannede spillere på baggrund af Michael Chekhovs teknikker. Jeg gik der i årene 93 - 97 og vores træning dér var en tro kopi af træningen som Chekhov selv praktiserede med sine elever.

I 1997 blev jeg inviteret til fejringen af The Moscow art

Theaters 100 års jubilæum og skulle i den forbindelse lave et uddrag af Anthon Chekhovs "Onkel Vanja" . Jeg brugte Chekhovs teknik og skabte et billede af en lille gråspurv, der flakser rundt, en intuitiv fortolkning af hvem Sonia og placerede fuglen i min brystkasse, da jeg oplevede figurens grundkerne udsprang herfra. Hver gang fuglen blev bevæget af de andres spil, skulle jeg blot følge dens impulser, og derved blev karakterens sjæl skabt via kroppen.

Jeg dechifrerer lige, hvordan det med spurven virker.

Vi har i Danmark en talemåde; vi siger, at vi "prøver at danne os et billede af", hvem X er. Man samler instinktivt informationer, nogle gange kommer der farver "han har et sort sind" andre gange sammenligner vi med dyr, "han er som en lille fugl", vi danner intuitivt et indtryk af hinanden, og det er præcis det samme, jeg gør, når jeg læser et manuskript igennem og danner et billede af min karakter. Det Image, der dukker op, sætter jeg ind dér, hvor det vil have størst psykologisk udtryk i forhold til min karakter.

Så essensen er: Hvilket image får du, når du danner dit billede af karakteren? Hvad gør det ved din krops bevægelser, og hvad genererer imaget af følelse i dig? Resultatet bliver, at du har et både fysisk og psykisk karaktertræk, der hele tiden er i bevægelse, og fordi du "bare" skal forholde dig til impulsen fra imaget, kan du skabe nuancer af følelser, du aldrig selv har oplevet.



Berømte Elever

Ingrid Bergmann, James Dean, Marilyn Monroe, Gregory Peck, Mala Powers, Anthony Quinn, Joan Caulfield, Jack Palance

HVER KARAKTER SIN KROP OG STILLING

Jeg giver også lige et eksempel på Chekhovs brug af "Psykologisk gesture"

I 2003 opsatte vi i Teater Grob stykket "Europamestrene". Vi var 4 spillere, der skulle spille et sted mellem 5 og 6 karakterer hver og skiftet mellem dem skulle gå stærkt, så kunsten blev at gå direkte og helt rent fra en karakter til en anden. Jeg skabte med kroppen en stilling for hver karakter, trådte fysisk ud af "formen", jeg visualiserede den ned til mindste detalje, trådte ind i den igen og modellerede den indefra til den sad godt, trådte ud af den og lod den stå, mens jeg kiggede på den og lod den få sit eget liv. En karakter jeg blot skulle "træde ind i", når det var dens tur. Og i hver karakter lå indbygget den såkaldte Psykologiske Gesture – en individuel gestik, der linker en overordnet følelse til kroppen. Den ene af mine karakterer var en gnaven, storrygende småbrokkende kolonihaveejer til bestyrelsesmøde, hende gav jeg en gestik hvor mine arme lå så sammenrullet om min krop som de nu kunne og det gav mig en følelse af sammenpresset rullepølse/snæverhed.

Så for at komme direkte ind til kernen af spillet, behøvede jeg blot at træde helt fysisk ind i figuren og lave den psykologiske gesture for komme i kontakt med karakteren og hendes grundfølelse.

LAD DIG FØRE MED

Chekhovs arbejde og teknik kan til tider virke ukonkret og temmelig vidtløftigt som arbejdsform, bl.a. fordi Chekhovs teori er bundet op på Intuition og sansning i en kropslig adaption - altså en ikke intellektuel tilgang til stoffet.

Men i bund og grund handler Chekhovs teknik og træning om at skærpe spillerens formåen/fantasi til at skabe, genkalde og genkende fornemmelser, billeder og energier og bruge dem som et hvert andet håndholdt redskab. For mig er begreberne lige så håndgribelige og virkelige som skovle, stole og tavlekridt.

Jeg har i tidens løb fundet ud af, at der er én ting

Chekhovs teknik ikke kan med, og det er pres. Hvis man vil'er eller volder sig frem får man absolut ingenting, alle delelementer i teknikken er beregnet på en levedegørelse af nuet og en "laden sig føre med", hvad der end måtte komme.

Men når du først har adapteret teknikken står du med et redskab, der er utrolig nemt at arbejde med, og som de siger i Hollywood " His techniques is perfect for the needs of today's actors, who must pick up ideas quickly and use them instantly"

Michael Aleksandrovich Chekhov blev født 1891 i Skt. Petersborg og døde i 1955 i Los Angeles.

Han havde **4** store udviklingsepoker i sit liv

1: en berømmet skuespillerkarriere i Moskva

2: en 10 års skuespillervirksomhed i Berlin, Paris, Riga og Kaunas på de store teatre. (1928-35)

3: en periode med eget studie i England, indtil krigen udmattede (1936 - 1942)

4: en Hollywood karriere både som spiller og lærer med eget studio (1943 - 1955), hvor han blev nomineret til en Oscar for sin rolle som professor Brulov i Hitchcocks film "Spellbound".

I HOVEDET PÅ INSTRUKTØREN

Det er på en af de første dage i juni på Statens Teaterskole ude på Holmen, at en lille gruppe af instruktører, filminstruktører, koreografer og skuespillere mødes til den første af tre samtaler med internationalt anerkendte og meget forskellige instruktører under en række efteruddannelseskurser, der har fået navnet "I hovedet på instruktøren".

Leder af efteruddannelsen Kerstin Anderson byder velkommen til den verdenskendte tyske komponist og instruktør Heiner Goebbels, der er i landet for at arbejde med elever på teaterskolen. Han har taget en eftermiddag fri for at tale med os om hans forestilling *Stifters Dinge* fra 2007.

- "Stifters Dinge" var i starten mest af alt et teaterekperiment. Vi ville lave en forestilling uden mennesker på scenen - ingen skuespillere, dansere, sangere eller musikere. Men en forestilling, hvor de elementer, som normalt hjælper den narrative handling, nu spiller hovedrollen, forklarer Heiner Goebbels, efter at vi har set en lille snas fra forestillingen på dvd.

Han kalder forestillingen for en teaterinstallation, og det er på ingen måde et psykologisk drama, men et drama der udspilles mellem de forskellige medier: Lys, lyd, projektion, tekst, rummet og sceniske elementer som vand, træer, sætstykker, fem selvspillende pianoer samt sten, som bevæger sig mod hinanden.



Heiner Goebbels.

FINALLY THERE IS NOBODY ON STAGE TELLING ME WHAT TO THINK

- Heiner Goebbels

Goebbels søger i sine forestillinger at give afkald på teatrets normale konventionelle fokus og give publikum en mulighed for selv at udforske det, der foregår på scenen.

- Når vi identificerer os med en karakter på scenen, oplever vi, at vi forsøger at spejle os, siger Goebbels,

- Men jeg tror, det er mere vigtigt - eller i hvert fald lige så vigtigt, at vi i teatret oplever noget, som vi ikke kender i forvejen. At vi møder det uvisse. At vi møder 'det andet', som han kalder det, og fortsætter:

- Er der en anden måde at opleve på, en måde som ikke handler om at spejle sig? Det er det spørgsmål, jeg undersøger i de fleste af mine værker.

Jeg tror, det er mere vigtigt - eller i hvert fald lige så vigtigt - at vi i teatret oplever noget, som vi ikke kender i forvejen. At vi møder det uvisse. At vi møder "det andet".

Heiner Goebbels

- Vi har opført stykket 150 gange siden premieren og fået enestående respons fra publikum. Jeg var virkelig overrasket over, at forestillingen i den grad tiltrak tilskuernes opmærksomhed, og at de gik ind i den med dyb koncentration. Efterfølgende opdagede jeg, at mange havde et meget presserende behov for at tale om deres oplevelse efter forestillingen. Jeg har aldrig tidligere fået så mange mails, hvor tilskuere forsøger at forklare stykket for mig.

Den reaktion fik Goebbels til at invitere publikum til at gå ind i installationen. Mange brugte halve og hele timer, mens man ivrigt diskuterede stykket.

- Så det er ikke en forestilling uden personer, kan man sige. Det er en forestilling, hvor publikum er i centrum - men hvor ingen på scenen fortæller dem, hvad de skal tænke og mene, siger han.

KOMPONIST OG INSTRUKTØR

Goebbels har aldrig arbejdet med en dramatisk tekst, der er skrevet til teatret. Det giver større frihed til at komponerer, forklarer han.

- At skabe en konflikt mellem lys og lyd eller mellem rum, krop og tekst er ikke en mulighed dramatikeren har, derfor kan jeg i mit arbejde bruge flere elementer, når jeg komponerer, og det giver mig friheden til at sige, at dette billede er stærkere end noget ord ville kunne beskrive, forklarede instruktøren.

Men har du ikke nogle regler du komponerer ud fra, lød et spørgsmål fra tilhørerne. Han tænker sig lidt om.

- Det jeg gør, når jeg arbejder er, at jeg har de fleste af de elementer, jeg ved, jeg skal komponere med i rummet. Jeg ved lidt om den tekst, jeg vil bruge, ko-

stumer, musik, lys, lyd osv. og så prøver jeg at finde en respektfuld bevægelse mellem de forskellige medier, for eksempel at den lyd kan ikke komme før det lys osv. Jeg bruger megen tid på det tidspunkt, hvor to ting rører ved hinanden, og arbejder mere med, hvordan jeg forbinder scenerne end på scenerne i sig selv. Det kan være mødet mellem en poetisk tekst og en lyd, et kor eller musik. For det øjeblik noget nyt sker på scenen, er det øjeblik, vi som publikum suges ind i det, vi oplever.

Selv siger han, at han ikke bruger nogen metode i sit arbejde.

- Når du opgiver det klassiske hierarki, hvor historien har forsteret, og alt andet støtter op omkring det, og i stedet leger med balancen mellem medierne, som jeg gør, ved du ikke, hvad der er rigtigt før, du hører det. Ser det. Føler det.

Møder du ikke ofte vrede publikum, der ikke forstår dine stykker? ville en anden tilhører vide

- Jeg har et simpelt trick til at imødekomme det. Titlen på mine stykker er altid meget besynderlige, - eksempelvis Eraritjritjaka - så når publikum har modet til at købe billet til en forestilling, hvor de ikke har den fjerneste ide om, hvad titlen betyder, så er de i det mindste meget nysgerrige, og de forventer nok ikke at se noget de kender i forvejen.

VIRKELIGHEDEN ER EN DEL AF TEATRET

- en cykeltur i København med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll

Vi mødes på Teaterskolen mandag morgen klokken ti. Mens vi drikker kaffe, fortæller Daniel Wetzel om Rimini Protokoll.

- På samme måde som en protokol følger principperne om at være en åben tekst, et sæt regler, der stadig er under forandring, består Rimini Protokol af stadig skiftende kunstneriske konstellationer, siger Daniel Wetzel.

Kernemedlemmer findes der dog: Stefan Kaegi, Helgard Haug og Daniel Wetzel. Instruktørerne har siden 2000 lavet en række forestillinger både sammen og uafhængig af hinanden. Daniel Wetzel fremhæver i første omgang forestillingen som Helgard Haug og han lavede i 2005: "Wallenstein, a documentary play", der tager udgangspunkt i Schiller's "Wallenstein - a dramatic poetry". Daniel Wetzel lader en videodokumentation af forestillingen fungere som et springbræt ud i den samtale, vi skal ha med ham, om hans arbejde.

Performativ virkelighed er i høj grad til stedet i forestillingen "Wallenstein, a documentary play". I stedet for at iscenesætte Schillers tekst med skuespillere, hvor man først i eftertid får mulighed for at høre hvad publikum fik ud af forestillingen, valgte Daniel Wetzel og Helgard Haug at gå i modsat retning med "Wallenstein". Projektet begyndte med, at Schillers tekst blev distribueret ud til en række mennesker med spørgsmålet: Hvad siger denne tekst dig? Det viste sig at politiske eksperter, krigsveteraner og politimænd fandt Schillers tekst mest vedkommende.

- Disse mennesker valgte vi så at give plads på en scene, siger Daniel Wetzel.

- Virkelige mennesker fra Weimar og Mannheim skulle fortælle publikum om deres eget liv, og hvad Schillers tekst sagde dem. Det er sådan vi arbejder, når vi undersøger fiktionen og dens forhold til virkeligheden.

For at få en større forståelse for hvad han mener med



Daniel Wetzel

dette, forlader vi mødelokalet på Teaterskolen. Vi cykler en tur til Københavns Byret ved Nytorv. Vi skal have virkelighed, og Daniel Wetzel vil gerne, at vi overværer en retssag.

- Teatralitet forsvinder ikke med skuespilleren. I et rum hvor noget sker, hvor der findes et system eller et bestemt forhold mellem forskellige handlinger og en tilskuere, der ligger teatrets kerne, siger Daniel Wetzel.

"De strenge rammer i en retssal kan måske virke frugtbare i en samtale omkring teater, men hvorfor bruger du hverdags eksperter og ikke skuespillere, når selve forestillingen skal laves?", spørger en af de andre instruktører der er med på cykelturen.

- Jeg er interesseret i paradokser. Der skal være mennesker på scenen, der fortæller om sig selv og sin historie og ikke, som skuespillere, der skal memorere tekst. Samtidig skal de besidde en skuespillers disciplin, for jeg vil at de skal være sig selv, også foran 300 tilskuere. For at hjælpe dem med dette sørger jeg for at give dem gode rammer, jeg stabiliserer deres omgivelser så bedst som mulig, så de bliver overbevist om at dette er noget de kan, siger Daniel Wetzel.

Det er ikke sådan, at virkeligheden er det modsatte af teater. Virkeligheden er en del af teatret.

Daniel Wetzel, Rimini Protokoll

Vi står uden for døren til sal 29 i Københavns Byret og venter på at overvære en sag om våbenbesiddelse. Byretten er som en hellig bastion, her er der strenge regler, hvis overholdelse er noget der forventes. Stemningen er derfor højtidelig, og Daniel hvisker når han fortæller os, hvorledes han forestiller sig sal 29 er indrettet.

- Dommeren vender mod os, når vi kommer ind. Vidner og anklagede med ryggen til os. Vi skal ikke se, vi skal høre, siger Daniel Wetzel.

Vi lytter aktivt i en time.

Virkelighedens uhyggelig tilstedeværelse inde i sal 29 bliver diskuteret ude på brostenen ved Nytorv. Der er uenigheder om vores tilstedeværelse under retssagen. Nogle kunne ikke lide, at anklagede blev en ufrivillig hovedrolleindehaver på vores udflugt. Daniel Wetzel kan godt forstå skepsissen, men forsøger samtidig at forklare os, hvad han ville med besøget.

- Det er ikke sådan at virkeligheden er det modsatte af teater. Virkeligheden er en del af teatret, siger Daniel Wetzel.

Dette er hans tilgang til teater. Han er optaget af at finde de teaterrelaterede områder i vores dagligdag, de set regler der findes, og som tvinger os til at kigge på verden på en speciel måde.

Vi sætter os på en cafe ved Nytorv. Samtalen drejer gradvis over på Daniel Wetzel's andre produktioner, blandt andet forestillingen "Hauptversammlung", som fandt sted den 8. april i år. Denne gang var der ikke Rimini Protokoll der havde regien, men det tyske concern Daimler. Under deres årlige generalforsamling, hvor 8000 aktionærer deltog, fik Rimini Protokoll flet-

tet sig selv ind i arrangementet. De købte sig aktier, samt skaffet sig indgang til generalforsamlingen og stemmeret. I alt kunne Rimini Protokoll tilbyde 200 udenforstående tilskuere adgang og stemmeret til generalforsamlingen. En aktiv tilskuerrolle med andre ord, der skulle tvinge den enkelte til at se og tænke på en måde, han eller hun måske ikke havde gjort tidligere. Et relevant spørgsmål dukker op over en af kaffekopperne:

Men hvad er den kunstneriske motivation bag et sådant projekt?

- Jeg vil ikke andet end at lave godt teater, svarer Daniel Wetzel.

Ved at udforske grænsen mellem teatralitet og virkelighed mener han, at han kommer nærmere en forståelse af, hvad teater egentlig er. Hvad det kan, på hvilke måder det kan åbne områder op for en.

- Jeg tænker ikke "Nu er det finanskrise, vi må lave en forestilling om det", derimod ønsker jeg at tilbyde tilskueren muligheden til at udforske, at selv gå i dybden, siger Daniel Wetzel.

Vores sidste stop denne dagene er Skuespilhuset. Vi sætter os ved kantinen med ansigtet vendt ud mod kanalen og bådene. Vores samtale vender igen tilbage til "Wallenstein".

I forestillingen fik den faldne politiker Dr. Sven Joachim Otto fra Mannheim en central rolle. Den personlige historie var tragisk, men manden kom flere gange i forestillingen til at fremstå både komisk og sørgelig.

- Følte man aldrig at den faldne politiker kom til at blive udleveret på den dårlige måde? spørger en af de andre instruktører.

- Han udleverede sig ikke, da han aldrig fortalte det hele. Han byggede en skal omkring sig og fortalte det, han mente han kunne fortælle, og som han selv syntes var sjovt, siger Daniel Wetzel.



Thomas Ostermeier, instruktør og leder af Schaubühne i Berlin.

(Foto: Dominik Giegler, 2008/Schaubühne PR)

BRUG DIT EGET LIV I DIT ARBEJDET MED TEATRET

- samtale med Thomas Ostermeier

Mandag, samme dag som Daniel Wetzel sætter cykelkursen mod Københavns Byret starter Thomas Ostermeier (den kunstneriske leder af Schaubühne am Lehniner Platz i Berlin) en workshop på Statens Teaterskole med udgangspunkt i "Hamlet". Torsdag har vi inviteret ham til en samtale om hans opsætning af Hamlet med premiere i Avignon i 2008, men samtalen bevæger sig hurtigt over i et emne der optager ham meget for tiden.

- Når jeg går i teatret, har jeg ofte fornemmelsen, at jeg oplever godt skuespil, at det er en utrolig smuk iscenesættelse, men jeg kan have meget svært ved finde mig selv i forestillingen. Hvorfor er jeg her?

Det er tydeligt for forsamlingen af cirka 25 instruktører, koreografer og dramaturger, at her ligger en opfordring til os og en vigtig pointe for ham. De skal kunne mærke i salen, at den historie, vi vil fortælle på scenen, kommer fra et menneske og ikke kun er en god ide.

- Vi må turde være modige og stole på os selv i vores læsning og formidling af dramatikerens materiale, siger han og understreger, at det eneste, du kan og skal stole på i en kunstnerisk proces, er dig selv. Brugen af dig selv og dit eget liv er den eneste kilde til originalitet. Hvis du ærligt finder dig selv i dramatikerens ord, undgår du at 'efterligne mestre', siger han. Jeg tvivler på, at de mestre, vi beundrer, efterligner andre. Og netop derfor er de fantastiske.

Og det gælder alle der arbejder kunstnerisk på et teater, siger han og begynder at tale om skuespillerens arbejde.

- Når man som skuespiller skal portrættere et andet

Vi er omgivet af teaterklicheer og filmskuespil, men som teaterfolk skal vi koncentrere os om den teatraliske måde at legemliggøre en historie på.

Thomas Ostermeier, Schaubühne

menneske, skal man bruge erfaringer fra ens eget liv, derfor er det nødvendigt, at man har en bevidsthed om sin egen og andres psykologi, forklarer han. Han siger også, at han lægger megen vægt på, at skuespilleren har det han kalder en interessant biografi, hvilket vil sige, at han har oplevet noget i livet, som kan bruges i arbejdet.

Et af problemerne på teaterskolerne i dag er, at man lukker sig af fra omverden i et lille teatermiljø og derved distancerer sig fra de mennesker, man skal portrættere. Brecht sendte som eksempel sine spillere ud på 'almindeligt' arbejde for at give dem personligt kendskab til de mennesker, de spillede for om aften, forklarer han smilende, og fortæller en historie om, hvordan en af hans skuespillere forandrede sig som skuespiller, efter han var blevet far.

TEATRET HAR SIT EGET SPROG

Thomas Ostermeier har som Heiner Goebbels og Daniel Wetzel arbejdet med mange af de samme folk igennem flere år. Det gør arbejdet nemmere, forklarer Ostermeier, fordi man ikke skal starte helt fra bunden hver gang.

- Det er nødvendigt med et ensemble, hvis vi skal blive ved med at udvikle og bevidstgøre det teatraliske sprog. Vi er omgivet af teaterklicheer og filmskuespil, men som teaterfolk skal vi koncentrere os om den teatraliske måde at legemliggøre en historie på, siger han.

Han er tydeligvis kritisk over for de skuespillere, der både laver film og teater, selv om han erkender, at det kan være svært at sige nej til et tilbud om en stor film-

rolle. "...men man skal være opmærksom på, at det kan skabe nogle dårlige vaner, vaner som ikke kan bruges i teatret", siger han udtrykkeligt, så man slet ikke er i tvivl om hans tro på teatret som noget exceptionelt.

Teatret er en fri kunstform, hvor publikum får lov at opleve noget, som ikke kan eksistere andre steder. Man behøver ikke være klog, vidende eller måske forgæves søge en mening med alt. Det vigtigste er, at man er være ærlig, så publikum kan mærke, at der banker menneskehjerter bag stykket på scenen.

Man er ikke i tvivl om, at de tre store teaterinstruktører har noget på hjertet og trods deres vidt forskellige tilgange til teatret søger de alle at udvide det teatraliske sprog, om det er med skuespillere, virkelige personer eller uden nogen på scenen.

DET SIDSTE HOLD

JANICKE BRANTH HAR VÆRET REKTOR FOR DRAMATIKERUDDANNELSE VED AARHUS TEATER I 11 ÅR OG ER OM NOGEN DÉN, DER HAR FORMET UDDANNELSEN. BLANDT ANDET VED AT TAGE INITIATIV TIL MIDTVEJS-STYKKERNE, SOM NETOP NU SPILLER PÅ LANDSDELSSCENERNE. MIDTVEJS PROJEKTERNE ER DRAMATIKERNES OG DERES VÆRKERS FØRSTE MØDE MED TEATRETS VIRKELIGHED. MEN DET IGANGVÆRENDE HOLD BLIVER JANICKE BRANTHS SIDSTE.



Rektor Janicke Branth fik for et par år siden Foreningen af danske teaterjournalisters initiativpris for at starte Midtvejs turneen. (Foto: Aarhus Teater/PR)

De fem dramatikerelever ved dramatikeruddannelsen på Aarhus Teater skyder den nye teater-sæson i gang med projektet "Midtvejs 2009". Hver elev har på deres 2. år skrevet et stykke, som nu bliver professionelt iscenesat i et samarbejde mellem landsdelsscenerne. Projektet er en essentiel del af uddannelsesforløbet, hvor eleverne ser deres skrevne ord udtalt på scenen og oplever tilblivelsen af deres forestilling.

Uddannelsens rektor, Janicke Branth, blev først for alvor bevidst om vigtigheden af midtvejsprojekterne, da hun tiltrådte som rektor i 1998 og på ny skulle definere uddannelsens indhold og form.

- Opførelsen af midtvejsstykkerne spiller en stor rolle for de studerende. Jeg vidste, at den var betydningsfuld, da jeg startede, men at den var så betydningsfuld, blev jeg først klar over efter det første hold. Midtvejsprojektet betyder, at det bliver vældig konkret for de studerende, hvad det er for en skriveproces, de er i gang med, når de skriver til scenen. De mærker, hvad det vil sige, at skuespillere og instruktører tager over og digter videre på deres sceniske fortælling. De studerende bliver mere bevidste om sig selv som dramatikere ved

Enakterne spiller skiftevis på Odense Teater, Aalborg Teater og Aarhus Teater i løbet af august/september. Afslutningsvis kan alle 5 enaktere opleves på Det Kongelige Teater d. 19. og 20. september. Læs mere om uddannelsen som dramatikere og "Midtvejs 2009" på www.aarhusteater.dk

Vi vil i de efterfølgende numre bringe et portræt af hver enkelt dramatikerelev.



Afgangsholdet 2010 (foto: Aarhus Teater/PR)

at deltage i hele prøveforløbet og lærer, hvad det er væsentligt at fokusere på, og hvad de kan overlade til skuespillere og instruktører selv at skabe. Det er derfor en vigtig læringsproces, de studerende gennemgår i løbet af de to måneder, prøveforløbet varer.

MEST PRÆG AF DET PERSONLIGE TEMPERAMENT

- Der stilles ikke bestemte formelle krav til de stykker, de studerende skriver til midtvejsprojektet - ud over, at hvert stykke skal kunne spilles af fire skuespillere, og at det kun må vare en times tid. Men i løbet af det første uddannelsesår har de naturligvis fået nogle "redskaber" med sig.

- Da jeg startede som rektor på uddannelsen, var jeg meget optaget af ikke at have en norm for, hvad der er "rigtig" poetik. Jeg mente, at eleverne skulle have spredt hele paletten ud foran sig, så de kunne opleve så mange forskellige typer af tekster og dramaturgier som muligt. Ikke noget med at de absolut skulle forholde sig til den klassiske dramatiske spændingskurve og alt det der. De fik i stedet udfoldet det helt store teaterlandskab, som de efter gemyt og interesse kunne vælge ud fra. Men det første hold var skam også lærepenge for mig: jeg opdagede, at det var en alt for stor en mundfuld at kaste dem ud i. Det kræver faktisk, at man er ret konsolideret som dramatikere for at kunne forholde sig til så stort et teaterlandskab. Ved at se den første årgangs stykker opført, opdagede jeg, at der var nogle grundlæggende ting, de gik glip af på uddannelsen. Basale ting, vi ikke havde lært dem, så som: Hvad er en dramatisk situation? Hvordan bygger man en dramatisk karakter op? Hvordan takler man spæn-

dingsopbygning? osv. Jeg har stadig ingen faste normer for "rigtig" poetik, men på den anden side skader det jo ikke, at man starter med at gå lidt håndværksmæssigt til værks - selv i en postdramatisk tid! I løbet af de næste årgange fik vi lidt mere styr på det, men uden at det virker som en spændetrøje for de studerende. Så når du ser midtvejsstykkerne, er det ikke sikkert, at du umiddelbart vil kunne spore den klassiske dramaturgi. Du vil nok mærke, at de studerendes eget temperament er det, der præger teksterne mest.

DET KRÆVER MEGET AT SØGE IND

Der uddannes kun seks dramatikere på tre år, og der findes kun denne ene uddannelse i landet med fokus på teatermanuskripter. Der indgår dog et halvt års mediekursus, hvor der undervises i at skrive tekster til radio- tv og film. Der afholdes altså kun optagelsesprøve til dramatikeruddannelsen hvert tredje år. Konkurrencen er hård og optagelsesprøven bestemt ikke for useriøse ansøgere.

- Det kræver meget at søge ind på Dramatikeruddannelsen. Ud fra de ansøgninger vi modtager, vælger vi 20, der bliver inviteret til første prøve, som varer syv timer. Her får de stillet en individuel opgave ud fra det materiale, de har sendt ind. Desuden laver vi en times interview med hver. Efter denne prøve vælger vi 12 ud, der kommer til anden prøve, som varer tre dage. Og her får de løbende alle mulige slags opgaver i takt med, at vi læser deres besvarelser. Efter denne prøve vælger vi de seks studerende, som vi tror på og gerne vil have ind på uddannelsen.

- Vigtigst er den personlige stemme. Men noget af det, vi også ser på til optagelsesprøven, er - foruden talentet - om folk har et blik på tilværelsen bagefter? Går ansøgerens horisont til at komme ind på uddannelsen, eller går den mod at ville skrive til teatret bagefter? Har ansøgerne en tydelig lyst til at skrive tekster, som andre på teatret arbejder videre med? Vi har et fint ansøgerfelt. Det er ikke kæmpestort, hvis man sammenligner det med eksempelvis skuespiller-

skolen, men det kræver jo også meget at søge ind på Dramatikeruddannelsen. Som tiden går, synes jeg, at de tekster, vi får tilsendt, bliver stadig bedre. Vi har også gengangere, altså folk der har søgt ind før. Det er jo herligt, hvis de så oven i købet har brugt de tre mellemliggende år på at udvikle sig.

NU SKAL DER ANDRE TIL

Janicke Branth har besluttet sig for at stoppe efter 12 år som rektor. Dette hold dramatikerelever er derfor det sidste, hun følger som rektor.

- Nu har jeg været med til at uddanne en række dramatikere og skabe en uddannelse, der er blevet præget af mig og min måde at anskue tingene på. Nu synes jeg, der skal andre til. Nogen, der kan bibringe uddannelsen en anden form for tænkning. Jeg håber for uddannelsen, at den får lov til at fortsætte som en lille fleksibel enhed, der kan bygge videre på det tværfaglige samarbejde med forskellige institutioner, som nu er skabt. Jeg synes, det fungerer godt, at vi på den ene side er i kontakt med det aktivt producerende og pulserende teaterliv. På den anden side er det også vigtigt, at de studerende får ro til at fornemme og skabe deres egen identitet som dramatikere.

hanne@teater1.dk

DRAMATIKERSPIRE MED HANG TIL DET SURREALISTISKE

CAROLINE CECILIE MALLING HAVDE LIGE EN SKUESPILLERDRØM, ER SKULLE UDLEVES, FØR HUN FANDT UD AF, AT HUN HELLERE SELV VILLE VÆRE DEN DER SKREV REPLIKKERNE, FREMFOR AT SIGE ANDRES. HUN ER DEN FØRSTE AF DE FEM DRAMATIKERELEVER TEATER I TALER MED I LØBET AF DERES SIDSTE ÅR PÅ DRAMATIKERUDDANNELSEN.

Den muse er sgu en upålidelig luder, ryger det ud mellem sidebenene på dramatikerelev Caroline Cecilie Malling i frustration over et afgangprojekt, der ikke skriver sig selv. Det blide ydre dækker over en fandenivoldskhed, der afsløres ikke længe efter det første håndtryk er givet, og et usikkert "goddag" er sagt. Der er ingen tvivl om, at jeg sidder overfor en ung kvinde med ben i næsen og en uhøjtidelig selvironi.

MAN SKAL OVERRASKE SIG SELV

Der er et par uger til premieren på Carolines midtvejsprojekt, som er en del af uddannelsesforløbet på dramatikeruddannelsen. Dramatikerelevernes midtvejsprojekter spilles landet over under den samlede titel: "Midtvejs 2009". Carolines stykke har titlen: "Rester af Alice" og handler om Alice, der får frataget alt det, hun har bygget sit liv på. Hendes mand forlader hende, samtidig med at hendes mor dør af tyktarmskræft.

- Da jeg gik i gang med at skrive "Rester af Alice" havde jeg en forestilling om, at det skulle være en blanding af drøm og virkelighed. Alice skulle være den gennemgående figur, for hvem de samme ting blev ved med at ske, så man til sidst ikke kunne skelne mellem drøm

og virkelighed. Men den idé kom jeg væk fra, og stykket blev undervejs i skriveprocessen meget mere enkelt i sin opbygning. Jeg fandt ud af, at jeg skulle holde op med at stræbe efter det mystiske. Teksten trak i en anden retning, og historien viste sig at være fin nok i sig selv, selvom den var enkel. Nogle gange tror jeg, at man skal gøre så meget for at overraske både sig selv og publikum. Men nogle gange er det bare den simple fortælling, der viser sig at fungere bedst.

FACISTISK FORHOLD TIL SINE TEKSTER

Inspirationen til sine stykker finder Caroline blandt andet i sin fascination af dramatikere som Samuel Beckett, Jon Fosse, Martin Crimp og Sarah Kane. Hun er ikke nogen stor tilhænger af den naturalistiske spillestil, men mere optaget af det surrealistiske univers, hvor virkeligheden får en drejning fra noget velkendt mod noget, der tenderer til det absurde. Samtidig er Caroline meget optaget af musikaliteten og rytmen i sine stykker. Hun har derfor også en helt klar holdning til, hvordan replikkerne skal siges. Med et glimt i øjet kalder hun sig selv for "nærmest fascistisk" i forhold til sine tekster. Dette er også kommet til udtryk un-



CAROLINE CECILIE MALLING.

Født i 1982 og opvokset i København. Har skrevet "Stol på Alice", vinder af DramaRama i 2003 og udgivet af Forlaget Drama i 2005.

"Forlad os hvor skyld", opsat på "Planeten" i København i 2009, og "Rester af Alice" til Midvejs 2009.

der prøveforløbet på "Rester af Alice", der instrueres af Mia Lipschitz.

- Netop fordi jeg har en helt klar forestilling om, hvordan tingene skal gøres og siges, var det noget, jeg i starten af prøveforløbet diskuterede en del med Mia. Heldigvis forstår hun mig rigtig godt og giver mig plads til at udtrykke mine holdninger. Samtidig er hendes opgave jo ikke at gøre mig tilfreds. Hendes opgave er jo at instruere stykket, som hun mener, det skal være. I skriveprocessen har jeg måske nok en forestilling om, at der kun er én bestemt måde at spille teksten på, men det er kun, indtil jeg giver teksten fra mig. Jeg har det fint med, at der er en instruktør, der tager over. At andre får teksten i hænderne, er jo også med til at løfte den og gøre den færdige forestilling endnu bedre. De gange vi på skolen har fået lov til selv at instruere vores stykker, har jeg da virkelig elsket det. Men dybest set er det vel lidt ligesom, hvis man havde lavet en opskrift på denne her vildt gode kage, man bare ikke selv får lov til at bage. Men så er det måske også bare fordi, at jeg er vildt dårlig til at bage. Så jeg har brug for nogen, der bager den for mig.", siger hun og griner.

SKUESPILLERDRØMMEN SKULLE UDLEVES FØRST

Caroline debuterede som dramatiker, allerede inden hun vidste, at det var den vej, hun skulle gå. Efter gymnasiet var drømmen at blive skuespiller, og det var imens hun gik på den private skuespillerskole, "Ophelia", der ligger i København, at hun skrev sit første stykke.

- Jeg tænkte, kæphøj og naiv som jeg var: Hvor svært kan det være at skrive et stykke! Og fandt ligeså hurtigt

ud af, at det var rigtig svært. Men på en eller anden måde kunne jeg godt lide det. Det endte med mit første stykke: "Stol på Alice". En god ven opfordrede mig til at sende det ind til Katapults DramaRama konkurrence, men i første omgang blev det lagt i skrivebordskuffen. Jeg rydder altid op, når jeg er ked af noget. Det må jeg have været den dag, for midt i min oprydning fandt jeg pludselig stykket frem igen, og tænkte: Hvad fanden! Jeg brugte resten af aftenen på at skrive det færdigt, og sendte det ind dagen efter, samme dag som fristen udløb. Stykket blev udvalgt til en workshop, hvor jeg i samarbejde med en dramaturg fik arbejdet det igennem. Og så vandt jeg sgu! Det kom så meget bag på mig, at jeg slet ikke reagerede, da mit navn blev råbt op!

Da Caroline første gang søgte ind på dramatikeruddannelsen, havde hun samtidig søgt optagelse på den førnævnte skuespillerskole. Da hun blev kaldt til første prøve på dramatikeruddannelsen, skinnede det tilsyneladende tydeligt igennem, at skuespillerdrømmen endnu ikke var udlevet. Endnu et par år skulle gå, før Caroline denne gang helhjertet søgte ind på dramatikeruddannelsen.

- Anden gang jeg søgte ind på skolen, følte jeg, at der var meget mere på spil. Jeg havde allerede taget beslutningen om at flytte til Århus sammen med min daværende kæreste. Han var blevet optaget på skuespillerskolen ved Århus Teater, og jeg var nu blevet meget opsat på at blive dramatiker. Det var pludselig gået op for mig, at jeg hellere selv ville skrive replikkerne frem for at sige andres. Jeg tror endda, at jeg til optagelsesprøven fik sagt noget i retning af, at jeg under alle

omstændigheder ville flytte til Århus, om ikke andet, så for at skule ondt og bittert op på skolen hver eneste dag, siger hun og griner endnu engang højt og fortsætter i en mere alvorlig tone:

- Jeg har seriøs separationsangst ved tanken om at skulle forlade skolen. Det er et helt ufatteligt privilegeret sted, og der er så sindssygt meget velvilje mod alt, hvad du foretager dig. Det er den tryggeste verden at være i, og det er jo fantastisk bare at kunne komme og lave det, man holder allermest af. Hvis noget skulle bekymre mig ved tiden efter skolen, så skulle det være, om der var afsæt nok i nyskreven dramatik, inklusiv mine egne stykker. Men lige nu prøver jeg bare, at nyde det frirum skolen trods alt stadig er. Jeg forsøger ikke at bekymre mig alt for meget om fremtiden, men måske jeg skulle begynde at overveje at melde mig ind i en a-kasse, slutter hun af med sin befriende selvironi.

hanne@teater1.dk

ANNONCE

TEATER 1 er Danmarks eneste uafhængige magasin for hele scenekunsten.

Vi udkommer **5** gange om året med aktuelle, perspektiverende og analyserende interviews, baggrundsartikler og kommentarer om det, der sker på de danske og internationale scener netop nu.

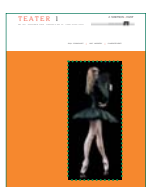
Et abonnement på **TEATER 1** koster normalt 225 kroner for 5 numre, inklusive porto.

Men i anledning af Teaterdagene i Pressen kan man nu tegne abonnement for **SÆSON 09/10 FOR KUN KR. 125**, inklusiv porto.

Tilbuddet gælder indtil 15. november 2009.

Mail til teater1@teater1.dk eller gå ind på vores hjemmeside www.teater1.dk inden 15. november, hvis du vil benytte dig af dette **formidable tilbud**.

OBS: Besøgende på Teaterdagene i Pressen kan afrive denne side og lægge den i kassen på DTs eller FASTs stand i Pressen.



TEATER 1

2. SEKTION : FAST

NR 145 AUGUST 2009 LØSSALG KR 47 ISSN 0901-1924



THOMAS LEVIN - om at skabe memoarer på scenen | SANDRO BOTCHI - om at gøre privatlivet til kunst | LUKAS SCHMIDT - om choket



Postboks 191 DK-1006 Kbh. K

REPLIKKER



I Danmark har vi haft revy siden 1849. Det var samme år, som grundloven blev indført. Og selvom revyen ikke blev indført ved lov, så føles det undertiden sådan: Revyen er som genre ikke til forhandling. Den er hamrende folkelig. Og derfor urørlig.

Per Theil, Politiken, 4. juni 2009



Man spørger da sig selv, om det overhovedet er passende at opsætte en komisk forestilling et sted, hvor der er friske skudhuller i væggene. Da Batida var i Srebrenica et år efter krigen blev afsluttet, var folk simpelthen så glade. De sagde: Vi har ikke grinet i ti år. Teater skaber debat og dialog, men også grobund for glæde.

Katrine Wallevik, Batida, Berlingske Tidende, 9. juni, 2009



Se nu bare på Århus Kommune, hvor man ikke alene hjælper byrådets politikere med faglige evalueringer af byens kulturinstitutioner hvert fjerde år, så politikerne har et grundlag for at prioritere, men hvor samme politikere oveni det har besluttet, at opgaverne som teater på kommunens kulturbudget skal underlægges en udfordringsret hvert fjerde år, så alle interesserede kan love guld og grønne skove for ingen penge med håb om, at den kommunale nåde skal falde på dem, og at de kan skubbe nogen andre af pinden. Hvis et givet teater udfordres efter dette system, og hvis et til lejligheden nedsat bedømmelsesudvalg beslutter at tageudfordringen alvorligt, vil det betyde, at teatret skal sendes i udbud. Det er simpelthen den mest rablende gang kommunal overbureaukratisering og politiske magtdemonstration, der er set vest for Ural.

Jørgen Langsted, BTA, maj 2008



Vist er Holberg en gammel knark fra før modernitets-fanden fik sko på, men det er immervæk slående - og utroligt underholdende - som Grønnegårds Teatret og instruktøren Christopher Berdal her, uden demonstrative moderniseringer, får grebet fat i nakkeskindet på en hamrende aktuel tidstype: den stundesløse.

Monna Dithmer, 29. juni 2009, Politiken



Kvalitet er et generelt krav til offentligt støttet teater, og al erfaring lærer os, at som teaterkunsten er nu, så kan kvalitet dukke op alle mulige underlige steder. Det kan være i et projektteater i tredje baggård. Det kan være i et egnsteater i Haderslev. Det kan være i et lille storbyteater i første baggård i Århus. Eller det kan såmænd også være på Det Kgl. Teater i København. Pointen er, at kvaliteten ikke følger den offentlige støttes størrelse. Sådan er virkeligheden, og det er der ikke rigtig noget at gøre ved.

Jørgen Langsted, BTA, 7. maj, 2009



Skuespilleren bedømmes hyppigt efter type snarere end efter talent. Han skal falde i publikums tilfældige naive smag, men smagen er, det ved vi, til enhver tid præget af uudrydelige fordomme og irrationelle, personlige aversioner.

Fra kritikeren Frederik Schybergs tre forelæsninger på Københavns Universitet, 22.-25. april 1947



Ved at tage fat i sådan en flok handlingseksperter, som skuespillere er, kan man på en eller anden måde få drejet sit fokus lidt væk fra de selvfølgelig kulturelle forklaringsmekanismer. [...] Jeg var vildt betaget. Jeg blev helt høj af det der sprog. Det var fuldstændigt fantastisk.

Professor Kirsten Hastrup i Ud & Se, juni 2009

BAG TEKSTERNE ER ET LEVET LIV

SKUESPILLEREN RASMUS BOTOFT ER MANDEN, DER FORTÆLLER OM SIN FARS BEGRAVELSE OG KONES FØDSEL I FORESTILLINGEN "PIS". SKILDRER SIN FARS SINDSLIDELSE I FILMEN "GAVEN" OG UDGØR HALVDELEN AF DEN SATIRISKE DUO DUSK OG BOMHOLT FRA DR'S "RYTTERIET".

HER FORTÆLLER RASMUS BOTOFT OM GRÆNSEN FOR DET PRIVATE PÅ SCENEN OG OM AT SKABE SATIRE UD AF SKÆVE EKSISTENSER.



Rasmus Botoft i forestillingen "Pis" (Foto: Per Morten Abrahamsen)

God satire skal have en bund i en form for smerte og livsvisdom. Det behøver ikke nødvendigvis have en historie, men det skal vække genklang og genkendelse hos tilskueren, siger Rasmus Botoft og kigger frem fra skyggen af sin grå filthat.

Siden Rasmus Botoft for ti år siden blev færdig som spiller på Skuespillerskolen i Århus har karrieren taget fart og forgrenet sig i en sjælden set alsidighed. Botoft er en af de få, der har formået at sprænge typecast-konventionerne og fortolket klassikerroller med samme succes, som han skaber skæv satire, skriver politisk teater og bruger sine private historie som dramatisk rambuk.

I sidste sæson kæmpede han som helten Achilles i Det Kongelige Teaters "Ifigenia". Stod på scenen som sig selv i Kamilla Wargo Breklings "PIS". Skrev og spillede med i "Rytteriet", der er DRs 3. mest podcastede radioprogram overhovedet. Optrådte i fire afsnit af "Livvagterne". Skrev og spillede "Den kolde Sweater" på Cafe Teatret. Spillede Trine Dyrholms nabo i filmen "Lille Soldat". Isas far i 28. afsnit i børneprogrammet "Isas Stepz". Og samtidig var der premiere på filmen "Gaven", som er en dramatisering af Botofts egen historie om sin periodevis manisk syge far.

Rasmus Botoft som den ene af det skrækkelige og skrækkeligt morsomme makkerpar Dusk og Bomholt, her fra deres juleshow "Den kolde sweater" på Café Teatret 2009. (Foto: PR/Café Teatret)



I foråret faldt belønningen, da Botoft fik Lauritz-prisens rejselegat 2009.

DANMARK HÆNGER I DYNDET

Et af Botofts mange projekter er satire serien "Rytteriet", som han har skabt i samarbejde med vennen Martin Buch. Sammen skal de skabe femten faste minutter på P2 det næste år, med mulighed for at det bliver til tv på DR2.

"Rytteriet" er bygget op omkring et cast af faste figurer sat ind i rammen af en række faste situationer. Og er en leg med karaktererne frem for kække punchlines. I figurgalleriet findes blandt andre de to folkemindesamlere Dusk og Bomholt, der hænger i fortiden og afviser alle nutidige problemer som pyller og pjat. Der er de to stenrige snobber, som synes, fattige er kedelige, fordi de er så nærige. Ægteparret Erik og Else, der ser "Dus med dyrene" på VHS, mens Erik bæller rødvin og ikke-nikke-nej skal foretage sig noget som helst af det, Else foreslår. Mens "Manden i skabet" handler om Ole, der har låst sig inde i et skab og nægter at komme ud før der er 'blevet fred i verden'. Men hver gang ender med at komme ud fordi Lis og husvennen Tage lokker med en hjemmebagt vandbakkelse eller lidt lun leverpostej.

- "Rytteriet" er mere en tilstand end en egentlig fortælling, siger Rasmus Botoft efter lidt betænkningstid.

- Det er et univers af ulykkelige skæbner, der har det af helvede til, men ikke rigtig kan finde ud at komme videre. Eksempelvis er "Manden i skabet" er en fortælling om Ole, der så forfærdeligt gerne vil gøre en forskel. Han render rundt med evig dårlig samvittighed

over verdens tilstand, men kan ikke få fat og gøre noget seriøst ved situationen. Og som mange af os andre ender han altid med at hygge sig ud af problemerne, med lidt kage og hyggesnak.

- Så "Rytteriet" er egentlig et slags nutidigt Danmarksportræt, der gennem et arketypisk figurgalleri skildrer en mentalitet og en tilstand, som vi synes, præger Danmark. Og vi får da også utrolig mange mails fra folk, der kan genkende karaktererne fra deres eget liv og omgangskreds.

GENKENDELSEN ER DET VIGTIGSTE

- Satire behøver ikke handle om dagsaktuelle eller konkrete politiske emner. For mig er genkendelsen det vigtigste. Vi vil gerne vække lytterens fantasi og følelser, og på den måde få dem til at tænke over tingene. Samtidigt behøver satire ikke at være lårlaskende morsomt hele tiden. Jeg kan godt lide, det har en torn af smerte i sig, så det kan gå ind og ramme lidt dybere end bare ved at råbe 'pik og patter'.

- Det forsøger vi at gøre gennem et forsvar af karaktererne. Samtidigt har vores satire ikke kun afsæt i hverdagen, men også, og måske mere, i det absurde teater og klovnens univers. I klovnens verden er der intet som egentligt udvikler sig. Men griner fordi det er grotesk, og alligevel genkendeligt. Samtidigt er klovnen en arketypisk figur vi holder af, er sjov, men også en tragisk og sørgelig figur - ligesom Else, Erik og alle de andre hos os, siger Rasmus Botoft.

ALTID SKREVET SELV

Sideløbende med sin skuespillerkarriere har Botoft



Henning Jensen spillede den maniske far i Rasmus Botofts film "Gaven" fra foråret 2009. En roadmovie om en far og en søn, der i løbet af en lang nat kommer til en vis afklaring med hinanden og deres liv. (Foto: Nordisk film/PR)

altid skrevet selv. Og i 2006 blev det bl.a. til filmen "Hvordan vi slipper af med de andre", som han skrev sammen med kollegaen Anders Rønnov-Klarlund. Undertitlen lød "Udryd taberne og betal mindre i skat" og bød på et grotesk opbud af sociale tabere der tissende fra Triletten bad for deres liv i minimalstaten Danmark hvor mennesker med økonomisk underskud på samfundskontoen blev nakkeskudt. Og Botoft spillede selv skinheaden China, der måtte lade livet til slut.

Filmen tog sig på overfladen ud som en grotesk komedie, men latteren fik hurtig en grim bismag. Og da Aarhus Teater året efter omskrev manuskriptet til scenebrug, udsmykkede de teatrets bygning med nazilignende-bannere. Pointen var klar og uden mere PR troppede hele Venstres ungdom op med krav om, at stykket skulle pilles af plakaten. Helt så galt gik det ikke, og i stedet fik forestillingen fem og seks stjernede anmeldelser. Som i "Rytteriet" havde Botoft fået folk

til at føle noget, reagere og måske fatte lidt forståelse for folk med lidt mindre overskud på kontoen end den kulturelle og økonomisk overskudsdanser.

Og det med at forsvare og forsøge at vække forståelse for sine andre typer med kan næsten siges at være en rød tråd i Botofts kunstneriske virke.

I sidste sæson stod han frem med sine private fortællinger på scenen i Kamilla Wargo Brecklings "PIS" og havde lagt fortælling til filmen "Gaven" som tager afsæt i hans private egen historie om hans manisk syge far.

?? *Hvad skal vi med de private fortællinger*

RB: Nu er det jo langt fra alt privat, der er interessant, og især på en scene. Men de private fortællinger udspringer fra hovedstolen i os selv, og det giver derfor et helt andet drive på scenen.

Med "Gaven" ønskede jeg at fortælle om det at være del af en familie med en psykisk uligevægtig far. Fordi den historie rumsterede inde i mig og havde gjort det i mange år. Men filmen er jo ikke kun min fars og min fortælling, og Henning Jensen, der spiller faderen i filmen, er også meget anderledes end min far var. Men med den private fortælling tror jeg, vi kan nå hinanden meget direkte og vække genkendelse, og jeg er meget stolt af "Gaven", og synes, det er blevet en meget kærlig film.

I "Gaven" dropper sønnen at få faderen indlagt og kører i stedet rundt i de Københavnske gader. Mens han undervejs forsøger at forstå faren og få indsigt i hans sygdom. Og det er egentlig den morale, jeg gerne vil frem til med filmen: Vi må forsøge at forstå og nå ind til hinanden, for at mødes som mennesker. Og det tror jeg bl.a. vi kan med den private fortælling fordi den har sit afsæt i virkeligheden.

- Det kræver stor tryghed som spiller at gå ind og spille de private fortællinger, og for at de skal fungerer scenisk skal publikum også have den tryghed. Det kræver en stram form som instruktøren skal skabe. Og det kan Kamilla Wargo Brekling (instruktør på "PIS", red.) med hendes arbejdsform. Hun kan hive historier ud af en, som du ikke anede var interessante, rørende eller specielt seværdige, få dem til at leve på scenen og gøre dem alment vedkommende.

- Teksterne er jo iscenesat virkelighed, og på den måde bliver de til fiktion på scenen. Men bag teksterne ligger der er levet liv, og det giver et enormt drive at spille, netop fordi de kommer fra et helt andet sted i en, end en klassisk tekst eksempelvis gør.

?? Med hvad med de pårørende, som er med i historien hvor går grænsen for hvad der kan vises på scenen.

Botoft griner lidt: - Jeg ved jeg vil mærke en tvivl, hvis jeg begynder at gå for langt. Og selvfølgelig kræver det en enorm bevidsthed om, hvad du fortæller på scenen. Der var nu ikke nogen af de pårørende, der blev stødt i "PIS" og min familie var meget glade for "Gaven". Men det er selvfølgelig en hårfin balance, hvor kun ens egen moral og etik kan sætte grænsen. Men for mig handler det først og fremmest om ikke at udlevere nogen, hvad enten det er fiktion eller faktion.

rie@teater1.dk

Rasmus Botoft har spillet flere klassiske roller på Det Kgl. Teater, senest den meget roste som Achilleus i "Ifigenia". En forestilling, der ellers delte vandene. (Foto: Miklos Szabo)



FØLG HELHJERTET OG MODIGT ANBEFALINGERNE

I STARTEN AF JUNI ARRANGEREDE UAFHÆNGIGE SCENEKUNSTNERE KONFERENCEN "CREATING CONDITIONS" OM PRODUKTIONSHUSE OG ÅBNE SCENER I EUROPA OG FREMTIDENS DANMARK. FOR DET SIDSTE ÅRS DEBAT OM ÅBNE SCENER OG LUKNINGEN AF BÅDE KANONHALLEN OG KALEIDOSKOP I KØBENHAVN HAR SAT BRUTALT FORKUS PÅ MANGLEN PÅ ÅBNE SCENER HERHJEMME.



Den 5. til 6. juni 2009 afholdt Foreningen for Uafhængige Scenekunstnere (US) den internationale konference "Creating Conditions" om emnet produktionshuse og åbne spillesteder efter europæiske modeller. I dagene før voksede ventelisten, og hvert et sæde var besat, da cirka 70 deltagere fra det danske og udenlandske scenekunstlandskab mødte op for at diskutere produktionsvilkår, -strukturer og -muligheder for eksperimenterende og innovativ scenekunst.

Fremtrædende teaterproducenter, udøvere og forskere inden for nutidig og nyskabende scenekunst var på tællerlisten. Sammen med internationale såvel som danske kunstnere, performere, kulturentreprenører, scenekunstproducenter, repræsentanter fra institutioner og politikere var fremmødet stort de to dage konferencen løb af stablen på Holmen i København. Stemningen var intens, diskussionerne skarpe og pointerne væsentlige, da Uafhængige Scenekunstnere med denne konference søgte at sætte fokus på - og i særdeleshed slå et slag for - bedre betingelser for den innovative scenekunst i Danmark.

Her følger en sammenfatning baseret på adskillige af konferencedeltagernes noter samt en kortfattet præsentation af nogle af de tilbagevendende og mest markante erfaringer, anbefalinger og advarsler, som fremkom i løbet af de to dage med diskussioner, udvekslinger og input.

Hensigten med "Creating Conditions" var todelt, dels at indsamle inspiration og erfaring fra europæiske kollegaer om måder at lave og organisere produktionshuse og åbne spillesteder, dels at skabe en platform for dialog om fremtidens forhåbentlige produktionsvilkår, -huse og åbne spillesteder i Danmark.

Programmet for "Creating Conditions" blev lavet med hensyntagen til forårets tre andre væsentlige danske arrangementer, der ligeledes havde fokus på produktionsstrukturer, fordi vi fandt det var vigtigt, at disse arrangementer så at sige taler sammen. Arrangementerne var: Seminaret "Interaction", den 17.-18. april, arrangeret af Camp X, besøg af Lieven Thyron (manager for belgiske "Les Ballet C de la B") og en diskussion om produktionsstrukturer, der blev arrangeret af Chapter 15 den 10. juni i København og endelig den 13. juni "Belgierne kommer", et inspirationsseminar med tre belgiske kompagnier, arrangeret af ILT Festivalen/Kulturhuset Århus i Århus.

Eftersom US var informeret om, at de belgiske modeller ville være repræsenteret på de ovennævnte seminarer, inviterede US konferencetalere fra andre europæiske huse: Gessnerallee (Zürich), Brut (Wien), The Basement (Brighton, England) samt internationalt arbejdende kunstnere med erfaringer fra det at være gæster i div. produktionshuse. - Bl.a. tyske She She Pop. Det fulde conferenceprogram kan ses på www.scenekunstnere.dk.

ERFARINGER, ANBEFALINGER OG ADVARSLER

Overordnet er det essentielt for et åbent spillested, dedikeret til scenekunst i Danmark

- at anerkende og handle ud fra det lille danske miljøes behov ved at have fortløbende kommunikation, international udveksling og gennem sigtighed/transparens.
- at skabe alliancer: De professionelle aktører skal kommunikere ærligt og dele viden og erfaringer.
- at søge nye mulige relationer mellem spillested-kunstner / spillested-publikum / kunstner-publi-

Talere på "Creating Conditions": Knut Ove Arntzen (N), Helen Medland (UK), Niels Ewerbeck (CH), Lisa Lucassen (D), Victoria Melody (UK), Reich & Szyber (S), Olivia Khalil (A), Tove Bratten (N), og fra Danmark Mikkell Harder Munch-Hansen, Pia Allerslev, Ditte Maria Bjerg, Jesper de Neergaard, HC Gimbel, Claus Flygare, Erik Pold, Jørgen Callesen, og Christine Fentz.

kum. Vi skal ikke bare gentænke hvordan vi når tilskuerne, men også gennem direkte 'hands-on' metoder indsamle mere brugbar "publikumsviden": hvad er publikum interesserede i at se, hvad forventer de sig af scenekunsten?

- at arbejde intensivt på at skabe coproduktioner både nationalt og internationalt.

ANBEFALINGER ANGÅENDE DEN ORGANISATORISKE STRUKTURERING AF SPILLESTEDER

Angående ledelse af åbne spillesteder/produktionshuse

- Roterende lederskab blev indgående debatteret og generelt foretrukket som ledelsesstruktur.
- Professionel ledelse bør implementeres, dvs. uddannede administratorer, PR-personer etc. i stedet for "wanne-be-artists" der gør arbejdet for kollegaer. Denne professionelle ledelse er - selvfølgelig - komplementeret med en kunstnerisk ledelse.

En anbefalet model: Den kunstneriske leder ansætter forskellige kuratorer. Disse kuratorer modtager en bestemt portion midler, som de kan bruge præcis, som de vil (ifølge deres specifikke kunstneriske ambitioner). Kuratorerne bør være både danske og udenlandske eksperter.

ANGÅENDE MEDARBEJDERE

- En tilbagevendende anbefaling var behovet for kunstnerisk orienterede teknikere med ekspertise dedikeret til kunsten og kunstnerne.
- Ønskeligt er et permanent fundraiserteam, som arbejder fuldtid på at finde midler til, at huset kan have residencies, udvekslinger, coproduktioner, forestillinger og midler til andre generelle behov for huset.
- Ideen om "mentorship" blev diskuteret og var generelt foretrukket. Huset opretter et rådgivende organ eller lignende med både faste og roterende mentorer for kunstnere på vej.

ANBEFALINGER ANGÅENDE PROFIL FOR SPILLESTED/PRODUKTIONSHUS

- Huset bør ikke "copy-paste" strukturer og profiler fra eksisterende succesfulde steder andre steder i verden. Det er nødvendigt at anstrenge sig for at etablere en selvstændig profil, som udspringer af stedets specifikke ambitioner, omgivelser og samfund.
- Det er vigtigt at stedets profil er baseret på en form for stærkt manifest. På denne måde bliver stedet transparent og troværdigt, både med hensyn til publikums og kunstnernes forventninger og behov.
- Stedets profil bør være dynamisk: Det er ledelsens ansvar at bibeholde profilen som levende og interessant til enhver tid, så både kunstneres og publikums opmærksomhed fanges.
- International programmering bør være højt på prioriteringslisten for åbne spillesteder i Danmark.
- Vigtigt at være en modig entreprenør hvad an-

går marketing. Stive strukturer om "hvordan man gør i dette land" bør udvides og bøjes. For at dette vitterligt kan ske, bør samtids-scenekunstens miljø skabe alliancer og handle i fællesskab. En anbefaling blev diskuteret og foretrukket: At skabe et alternativt og fleksibelt program (månedligt, eller pr. sæson) for, hvad der sker i landet. (et sådant initiativ er allerede i støbeskeen).

ANBEFALINGER ANGÅENDE TILSKUERRELATIONER

- Overordnet bør spillesteder eller produktionshuse være inkluderende, frem for ekskluderende. Både kunstnere og alle slags tilskuere skal føle sig velkomne og kunne relatere sig til stedets profil. Dette vil have en positiv ekstra-effekt: At stedets eksperimenterende del anerkendes - idet det mislykkede opleves som lige så vigtig en del af tilskuerrelationen som det succesfulde. Tilskuerne lærer, at risikovillig scenekunst ikke altid lykkes fuldt ud; at kunstnere også kan komme til kort, men at man sammen har bevidnet et forhåbentligt modigt forsøg.
- Stedet kan uddanne tilskuerne gennem at forvente noget af dem: Give publikum mulighed for at møde kunstnerne og give feed-back; altid have en åbenhed overfor tilskuernes oplevelser for bedre at kunne relatere til disse og deres virkelighed.

ANBEFALINGER ANGÅENDE RELATIONEN MELLEM SPILLESTED/PRODUKTIONSHUS, OMGIVENDE SAMFUND OG INNOVATIVE PLATFORME

- Et spillested/produktionshus bør arbejde hårdt for at udvikle international udveksling, residenspro-



Uafhængige Scenekunstnere (US) samler de professionelle, frie scenekunstnere indenfor den risikovillige scenekunst. US er feltets kulturpolitiske talerør og arbejder for at forbedre arbejdsbetingelserne for medlemmerne, der hovedsageligt er at finde i performance, dans, teater og tværdisciplinære felter.

US har eksisteret siden 2005 og tæller over 90 medlemmer. US er desuden den danske repræsentant i et nordisk netværkssamarbejde mellem Teatercentrum Sverige, Sjálfstæðu leikhúsin (Association of Independent Theatres in Iceland), Finske Teatercentrum, Produforum Helsinki, og Danse- & Teatersentrum Norge. Vi har stadig en jævn tilstrømning af nye medlemsansøgninger. For yderligere info se: www.scenekunstnere.dk

grammer, festivaler, workshops og community-baseret arbejde.

- Coproduktion er nøgleordet!
- Potentialet for samarbejds muligheder med det omgivende miljø/samfund bør tages meget seriøst. Dette kan faktisk vise sig at blive stedets primus motor. Debatten bevægede sig mod idéen om at skabe et socialt rum som er stærkt forbundet med dets omgivende lokale miljø. Stedet kan være et sted, hvor folk ikke kun kommer for at opleve kunst og lære mere, men også for at tilbringe social tid sammen. Arrangementer kan forbindes: Samtaler, workshops, events, fester og mindre forestillinger. Ved sådanne anledninger kan særligt uformelle møder og networking finde sted både mellem kunstnere og mellem kunstnere og tilskuere.

Overordnet lyder meget af denne sammenfatning måske som gammel vin på nye flasker; argumenter der har været ført til torvs ofte; ting der har været prøvet en kortere periode, eller drømt om. Men når internationale og succesfulde kollegaer igen og igen fremhæver ovenstående punkter, må det være på høje tid at satse helhjertet og modigt på at følge anbefalingerne, at udvikle og stabilisere de få eksisterende, samt ikke mindst at skabe nye produktionshuse og åbne scener - efter europæiske modeller og til gavn for hele det danske scenekunstlandskabs fremtid!

SPOT PÅ PERFORMANCE

BRUTALT SKÆBNESPIL

“Må jeg byde dig på en drink?”, spørger han med et frækt et smil spillende på læben under det tynde første-elsker moustache. Hans røde skjorte er knappet op, så man kan se casanova guldkæderne glimte på brystet. “Vil du danse. Her kan man danse hele natten”, fortsætter han sin fiktive forførelsesstrategi. Og jeg føler mig straks draget til at spille med på denne arketypefortælling og kaste mig ud i den mystiske og gennemført iscenesatte totalteaterinstallation, der handler om at vinde over de andre - om liv og død.

I den site-specifikke *The Oracle's Boat*, der blev opført som en del af Metropolis biennalen, er Teaterhuset i Helsingør forvandlet til et uhyggeligt, fascinerende og tidsløst skæbnespil. Her hvor alverdens alt-modische tingel-tangel lige fra gamle cremetuber, pastelfarvede sukkerhalskæder og krucifikser er stillet op på borde og kommoder, bliver man som det første informeret om de strenge regler, der hersker i huset.

Universet er udpræget hierarkisk, alle har deres egen plads i denne survival –of- the- fittest verden. Jeg bliver instrueret i at knæle foran *The Goddess*, der ligger i en båd midt i teaterhuset. Kun at henvende mig til *The Game Masters*, hvis jeg har bedt om lov til at tale til dem. Ikke at røre ved spillehjulene, at donere penge, mad eller drikke og at spille på en af de seks arketyriske spillere: *The Lover*, *The Soldier*, *The Murderess*, *The Sailor* eller *The Child* fx.

LYV OG BEDRAG

The Game Masters forklarer mig, at de alene kontrollerer spillet. De drejer på de fem skæbnehjul, hvis udfald bestemmer spillernes identitet, forvandling, vinding og tab i spillet.



(Foto: Torben Huss)

Herefter begynder “the game”, hvor alle kneb tilsyneladende gælder: “Stjæl, lyv og bedrag, spillerne skal kæmpe alt, hvad de kan for at besejre de andre”, forklarer *The Game Master* mig med et djævelsk blik fra det hvidpudrede ansigt under parykken. “Er det ikke sådan overalt, at tilfældigheder afgør, om vi er vindere eller tabere, dør eller lever”, fortsætter han sin muligvis nitzscheansk inspirerede forklaring om de altafgørende skæbnehjul, der er blottet for mening og moralsk orden.

The Oracle's Boat dekonstruerer, som i Signas og Arthus Koestlers tidligere performance *Seven Tales of Misery* på Plex, traditionel dramaturgi. Spillet som fiktionsramme giver drivkraft til iscenesættelsen og begæret efter fremdrift af fortællingen tændes. Fortællingen kan på ingen måde overskues af hverken performere eller publikum. Den udspilles i interaktion med publikum i et teatralisk grænseunivers, hvor publikum kan udleve identiteter, der måske ikke er mulige ude i den humanistiske rationelle virkelighed.

Publikum bliver med stor succes også performere i *The Oracles Boat*, der således eksperimenterer og stiller spørgsmål til vores menneskelige adfærd.

Mette Garfield Mortensen

REALITY TJEK

Folk myldrer forbi. Henover Kultorvet en solskinseftermiddag. Nogle er hastigt på vej mod Nørreport station. Andre slentrer rundt på shoppingtur eller sidder og nyder vejret med en øl ved cafeborde på pladsen.

Det velkendte torv bliver pludselig engagerende, når det iscenesættes via en glasrudes indramning, som vi publikummer sidder inde bag i Niels Brock bygningen og kigger ud på virkeligheden derude. Dagligdags detaljer bliver bemærkelsesværdige, og de så ofte tematiserede grænser mellem fiktion og virkelighed sløres i performanceen *The Reality Game*.

Ude på pladsen stiller den veloplagte performer Johannes Lilleøre nu spørgsmål til intetanende forbigående velgudet af Erik Pold inde fra "studiet" bag glasruden i Niels Brock bygningen.

DET FRIE MENNESKE

I performanceen, der er blevet til i forbindelse med festivalen Schillertage i Mannheim i 2008, forklarer Erik Pold indledningsvist, at Schiller i værket "Menneskets æstetiske opdragelse" fra 1795 diskuterer, hvordan vi som frisatte borgere efter den blodige franske revolution skal kunne håndtere friheden. Schiller mener, det frie menneske har brug for dannelse for at undgå korruption, magtmisbrug og for at opnå en harmonisk balance mellem individets og samfundets behov.

Derfor inddrager den tidsrejsende mand helt tilbage fra Schillers dage iført rustning forbigående tænk om, hvor langt man må gå i frihedskampen. "Må man slå ihjel for friheden?", spørger han børn, unge og gamle. "Nej, man må ikke sår eller slå på nogen.



(Foto: Malle Madsen/Reality Game)

Man må forklare, hvad man mener i sit hjerte", svarer en dreng oprigtigt. Den ene af to unge mænd svarer også prompte: "Nej det må man ikke", men den anden afbryder straks: "Nej, nej, tænk lige på det i Tibet. Det er ok nogen gange".

Forestillingen er dramaturgisk stram og selvfølgelig er det tilfældighedernes spil, der giver liv og spænding til *The Reality Game*. Man overraskes og begejstres over nærheden i folks svar, attituder og absolut naturlige "spil", ligesom detaljer ved livet på pladsen pludselig bliver synlige i kraft af fiktionsrammen. Om vi lever op til Schillers dannelsesbegreber om tolerance og frihed står hen i det uvisse, men det står vel frit for i Schillers ånd at diskutere videre derude på den anden side af glasruden - ude i den pulserende storbyvirkelighed.

Mette Garfield Mortensen

LANGT HÅR OG SPAGHETTISTROPPER

PINA BAUSCH UDTRYKTE TYSKLANDS UFORLØSTE KÆRLIGHEDSDRØM - SELVDESTRUKTIVT OG SMERTESMUKT. LIGE INDTIL HUN DØDE, 68 ÅR GAMMEL

Die Bausch turde gå mod den moderne dans' leflen for det abstrakte. Hun turde skabe dans om mennesker. Men hun turde så sandelig også koreografere dans, der sprængte rammerne for almindelig opførsel og vedtagen psykologi.

Den tyske koreograf Pina Bausch (født 27. 7. 1940 - død 30. 6. 2009) blev ikke blot fornyeren af det tyske Tanztheater. Hun blev også kunstneren, der foldede kvindesindets selvdestruktion ud på scenen, så den kvindelige underkastelse kom til at ligne en styrkesejr.

Hvordan karikaturen på en Pina Bausch-ballet ville se ud? Det ville være noget med en kvinde i en kjole med spaghettistropper, der slynger sit lange, løse hår rundt om sig i desperate fald mod jorden, mens en mand i jakkesæt træder hen over hende, tilsyneladende uden at ænse hende.

Men karikaturen ville aldrig ramme den smerte og den oprigtige higen efter kærlighed, som lod til at være den egentlige drivkraft bag Pina Bausch's ekspressionistiske følelsesudladninger.

DET GENTAGNE FALD

Pina Bausch videreførte den tyske danseteatertradition fra starten af 1900-tallet med Kurt Jooss og danseskolen i Folkwang Essen. Her var idealet at uddanne den moderne danser til en frigjort krop i en frigjort sjæl, langt væk fra ballettens indsnævrende torso-firkant.



Magre kinder, intense øjne og langt, gråsort hår, der blev redt bag ørerne. Så diskret fremstod Pina Bausch selv - som heftig kontrast til hendes eksplosive dans.

(Foto: AFP / Getty Images)

Dansen skulle desuden bruge sin ordløshed klogt, sådan som Kurt Jooss gjorde det i anti-nazi-balletten Det Grønne Bord fra 1932.

Herfra klinede Pina Bausch sig ind i danseteatret og skabte sin egen niche med sin drømmesære humanis-medans. Allerede som 20-årig forlod hun Folkwang og tog til New York, hvor hun blev undervist på Julliard School. Den amerikanske dans' mix af nye træningsformer og gamle myter mødte hun gennem en koreograf som José Limon, som arbejdede med det gentagne fald - 'fall and recovery' – men også gennem en koreograf som Antony Tudor, der skildrede kvindesindet gennem symbolske bevægelser.

Koreografisk debuterede hun i 1968, og i 1972 rejste hun tilbage til Folkwang og etablerede sit eget kompagni Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Altså det kompagni, som hun har kreeret værker til gennem 37 år - uophørligt, lige indtil fem dage før sin død, hvor hun fik en cancerdiagnose.

WIM WENDERS FORTRYDELSE

Lige efter hendes død udtalte filminstruktøren Wim Wenders, at han var ulykkelig over, at han havde indledt sit arbejde med at lave en film om hende alt for sent; filmoptagelserne skulle være begyndte her i september. Og han talte om 'retskaffenheden og nænsomheden i hendes blik på os og vores tid'.

Det var måske netop i Pina Bauschs dobbeltblik mellem nøgtern registrering af menneskers fejlslagne følelser og grænseløs indlevelse i deres sorg, at hendes dans virkede stærkest.

Udmattelse var imidlertid en del af hendes dansecredo, både for danseren og for tilskueren. Gentagelser var hendes æstetiske psyko-dramaturgi: Hvis en kvinde bøjer sig forover i en bevægelse, som om hun kaster op, skaber det forundring hos tilskueren ved første syn. Men hvis hun gør det 48 gange, har tilskueren selv fået ondt i maven og sammenkrumning i skuldrene...

Bauschs verden var tilsyneladende genkendelig. Borde og stole var yndlingsrammen om de vilde bevægelser. Men hun elskede også de store elementer - jord, mud og vand – som danserne væltede sig rundt i, igen og igen. Og så havde hun en forkærlighed for rekvisitter, nok mest berømt i Nelken (Nelliker) fra 1982, hvor blomster stikkede op af scenegulvet overalt.

BITTESMÅ BUK I KNÆENE

Bauschs største fokus lå i den umulige relation mellem kvinde og mand. Hendes kvinder dansede typisk rundt i silkekjoler med spaghettistroppe, der havde det med at løsne sig, så brystvorterne endte med at danse frit. Mændene var til gengæld ofte anbragt i jakkesæt, der kunne symbolisere den maskuline uopnå-

Fossende vand, mudret jord - eller bare hundredvis af nelliker. Pina Bausch var en mester i overdrivelsens nødvendighed og gentagelsens udmattelse. (Foto: Tristram Kenton)



elighed. Samtidig 'arrangerede' hun rask væk mænd og kvinder i erotiske møder, som mislykkedes. Sådan som situationen i Café Müller fra 1978, hvor en mand forsøger at lægge en kvinde op i armene på en anden mand, men hvor kvinden bliver ved med at falde ned på gulvet, fordi manden ikke magter at bære hende - eller tænde på hende.

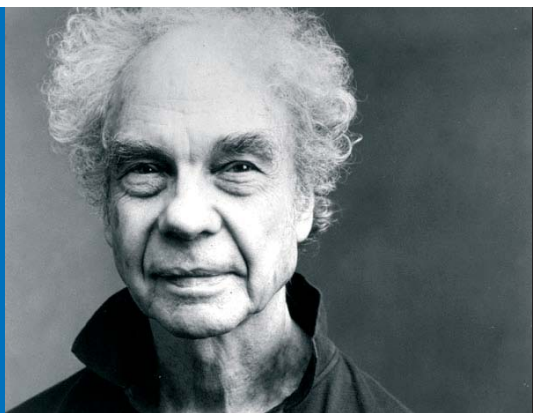
Desuden tog Bausch begrebet Tanztheater alvorligt og lod gerne sine dansere råbe og skribe: Bausch's dans var teater. Hun blev berømt for at sige, at hun var 'mere optaget af, hvad der bevægede folk, end hvordan de bevægede sig'. Og hun havde sansen for både de store kropsudladninger og de bittesmå. I hendes fortolkning af Stravinskijs Le Sacre du printemps fra 1975 er det således ikke mindst de småbitte buk i knæene på menneskene rundt om kvinden, som skal ofres - eller som ofrer sig selv - som er den dominerende trusselskontrast til kvindes store, bange bevægelser.

I Danmark kom Pina Bauschs kompagni først på gæstespil i 1996, under Kulturbyåret. Her virkede hendes dans ikke så ny, som man måske skulle have troet, simpelthen fordi hendes påvirkning på danseetret har været så enorm. Selv i Bournonvilles Dannevang. Pina Bausch blev Europas forsinkede svar på Martha Graham. Uden en træningskole, uden fast bevægelsesvokabularium og uden den græske mytologi som urmodel. Men til gengæld med en drømmesyret forkærlighed for moderne mennesker i opløsning.

Anne Middelboe Christensen er danseanmelder ved Dagbladet Information.

KRØLLET HÅR OVER KRØLLET HJERNE

MERCE CUNNINGHAM KASTEDE TERNINGER OM SIN AVANTGARDE-DANS. BÅDE I KUNSTEN OG I LIVET SLOG HAN EN SEKS'ER. HAN BLEV 90 ÅR



Merce Cunningham blev manden, der gjorde den moderne dans abstrakt.

Tilfældighedens væsen fascinerede Merce Cunningham så meget, at han lod al sin kunst konstruere ud fra terningkast. Samtidig arbejdede denne amerikanske koreograf lige så systematisk som en ingeniør. Muskel for muskel og led for led afdækkede han kroppens mulige placeringer og vinkler, hvorefter han satte kropsudtrykkene sammen i mønstre efter antallet af terningernes øjne...

Abstraktionen var afgørende for Merce Cunningham (født 16. 5. 1919 - død 26. 7. 2009). Og den var med til at bringe ham direkte ind i hjertet af avantgardekunsten i New York fra 1960'erne og det næste halve århundrede.

Cunninghams udgangspunkt var musikken - den elektroniske musik med dens anarkistiske strukturer og dens minimalistiske effekter. Han dannede par med komponisten John Cage (1912-92), hvis eksperimenter med lyde og stilhed gav inspiration til Cunninghams uortodokse forestillingskompositioner. Og han arbejdede tæt sammen med visuelle kunstnere, ikke mindst Andy Warhol og Robert Rauschenberg. Storbyen gled ind i Cunninghams koreografi med sin dynamik og sin arkitektoniske fremmasen, men også med sin fremmedgørelse og sin rastløshed. Men danserne fremstod aldrig som almindelige mennesker på scenen

Knæ, albuer og hofter bøjes og strækkes efter sirlige tilfældighedsrækkefølger hos Merce Cunninghams koreografi. Men altid i heldragter, så kroppen er optimalt synlig.



- de var tværtimod blot 'kroppe i bevægelse gennem tid og rum', som Cunningham yndede at definere sine levende redskaber.

TRIN UDEN MUSIK

Humoristisk var Cunninghams dans måske ikke ligefrem. Men lette af sind og nysgerrige af trin. Alligevel var hans dans skabt ud fra en dybtliggende trang til at reducere vores aktiviteter til banale forskydninger og forrykninger - som forenkledede abstraktioner over vores psykologiserede selvforståelse og forviklede modernitet.

Hos Cunningham var der ingen 'roller'. Hans kostumer var ofte bare tætsiddende heldragter, der understregede, at det var kroppene som funktionelle mekanismer,

der interesserede ham - ikke kroppene som æstetiske skønhedsåbenbaringer som i den klassiske ballet eller danserne som dramatiske skæbnefortolkere, sådan som i danseteatret. En Cunningham-danser fik først sin sceneidentitet gennem dansen.

Cunningham kendte ellers rigeligt til det mytiske danseunivers. Han havde været solist i Martha Graham Dance Company i seks år, men efter mødet med John Cage brød han med det sammenhængende forestillingsunivers. Han skabte bevidst sin koreografi uden at kende til Cages musik - samtidig med at Cage komponerede uden se Cunninghams bevægelser - så satte de det hele sammen til premieren. Gerne efter det kinesiske tilfældighedsprincip, I Ching.

MÅSKE MED HINKEBEN

Bevægelsesmæssigt kan Cunninghams stil umiddelbart minde om en slags 'klassisk ballet med systemnedbrug'. Armene rundes tit oppe over hovedet, benene løftes strakt til siden - og løftene er overraskende lette og luftige, selv om de ikke er klassiske spring med definerede afsæt og landinger. Fødderne svirper måske ekstra, og hoppespringene er måske med hinkeben - og utallige er Cunningham-variationerne over 'arme over hovedet' og 'fod langs gulvet'.

Men den klassiske ballets trinkomposition og dramaturgi er hos Cunningham erstattet af dynamikforskydninger mellem synkrongrupper - og udbrud for individer. Dansen er blevet befriet for mening.

FRÆK HALVFEMSÅRIG

Den krølhårede Cunningham skabte sin første forestilling i 1953, og siden da har han haft sin egen kompagni, hvis dansere selvfølgelig er blevet skiftet ud adskillige gange. Selv fortsatte han med at danse på trods af en svær leddegigt - på sin 80 års fødselsdag performede han i Occasion Piece sammen med Mikhail Baryshnikov! Og på sin 90 års fødselsdag den 16. april fejrede han fra sin kørestol sin sidste premiere med den rammende titel Nearly Ninety.

Denne berømte 'krøllede hjerne' har i alt skabt mere end 200 danseværker og mere end 800 site-specific koreografier. Desuden arbejdede han utrætteligt med nye filmteknikker og projektioner, der kunne gengive og spejle den dansende krop på nye måder. Hans konsekvente udvikling af videodans har været forbillede for en lang række af de dansekunstnere, som siden har præget den vestlige contemporary dance og den postmoderne dans. Og samtidig har hans fusionsudtryk på tværs af kunstarterne været med til at bringe dansen tilbage ind i avantgarden med en intensitet, som ellers ikke har eksisteret siden 1910'erne hos Les Ballets Russes.

Cunningham besøgte København to gange med sit kompagni, først i 1984 ude i Østre Gasværk og siden

under kulturbyåret i 1996, hvor hans dansere indtog Stærekassen. Her var danseenergien uomtvistelig. Til gengæld var chokket over Cunninghams abstraktioner ikke længere overvældende hos det danske publikum. For Cunningham var forlængst blevet en myte. Men anerkendelsen var klar: Cunningham havde slået en seks'er.

Anne Middelboe Christensen er danseanmelder ved Dagbladet Information.



DEN BESYNDERLIGE OPERA I KRAKOW

KRAKOW ER BLEVET EN TURISTMAGNET OG HAR FÅET SIN EGEN OPERA. MEN HELT ER DE GAMLE DAGE IKKE VÆK, FOR BYGGERIET ER ET SAMMENREND AF GAMMELT OG NYT OG NOGET, KLEMT INDE VED SIDEN AF NOGET AF KOMMUNISMENS GRIMMESTE ARKITEKTUR, OG PÅ EN BYGGEGRUND UDEN PARKERINGSMULIGHEDER OG BEVÆRTNINGER TIL FØR OG EFTER FORESTILLINGEN. OG REPERTOIRET: DET SKAL HELST VÆRE GAMLE KLASSIKERE TIL KRAKOWS KONSERVATIVE PUBLIKUM.

Kraków, en by i den sydlige Polen med 800.000 indbyggere, er blevet en rigtig turistmagnet.

Ligesom Prag er blevet populær for nogle år siden, har Kraków nu på samme måde fået sit store turistmæssige gennembrud. I Kraków er historien levende: fra Mariakirkens tårn blæses der en lille fanfare til de fire verdenshjørne. Hver time, dag og nat. Melodien brydes af før den er spillet til ende, til minde om hin anonyme vagtmand, der blæste advarselssignal en dag i 1241, da tatarerne nærmede sig byen. En fjendtlig pil gennemborede hans hals og melodien forstummede. I den gamle universitetsbygning kan man se indskrivningspapirerne for Kopernikus, som studerede her, og i gæstebogen finde Fryderyk Chopins underskrift fra 1829. Og sådan kan man blive ved.

Da jeg boede i byen var der kun to restauranter ved markedspladsen. Den ene hed "Wierzynek" og stam-



Operaen i Krakow er bygget af arkitekt Romuald Loegler og åbnede i december 2008. Fremtidige premierer er blandt andet en polsk klassiker, "Halka", af Stanisław Moniuszko (premiere i december 2009), Bizets "Carmen" (marts 2010), Verdis "Nabucco" (ligeledes marts 2010).

Direktøren for operaen i Krakow hedder Bogusław Nowak

mede fra 1364. Den anden hed "Staropolska", og der serverede man kun to-tre retter. Under kommunismen gik man ikke ud og spiste, og turister var der ingen af. Der var heller ingen boder på torvet, og den eneste sælger var en krigsinvalid, der sad på en lille skammel og falbød plastikomslag til legitimationer. Nu er der restauranter alle vegne, de fleste med udendørs servering. Og man kan få en udmærket cappuccino på caféen med udsigt mod Mariakirken - og betale en pris, som er Markuspladsen i Venedig værdig.

Kraków har været polsk hovedstad indtil 1595, da en konge af Vasa-familien flyttede den til Warszawa (som ikke var andet end en lille flække ved Wisła floden på det tidspunkt). Da Polen blev delt mellem Rusland, Preussen og Østrig og forsvandt fra landkortet i 1795, kom Kraków under Østrig. Byen var grænseby, der var ikke meget udvikling i den, men østrigsk indflydelse kunne efterhånden mærkes. Dels åbnedes der mange caféer i Kraków (nogle af dem med satiriske kabareter), dels opførte man nogle officielle bygninger, der var miniatureudgaver af dem, der fandtes i Wien. Byens teater blev således en tro kopi af Wiener-operaen, bare i mindre målestok.

Det var i denne bygning, at man af og til spillede opera og ballet. Operetter opførte man et andet sted, i en gammel ridebane, som nødtørftigt blev adapteret til teater. Man har dog altid, i de sidste 150 år, beklaget, at byen ikke havde et eget operahus. Der var utallige projekter, der beskæftigede sig med, hvor sådant et hus burde placeres, og hvordan det skulle se ud. Med andre ord - det lignede vores egen, københavnske, "kamp om operahuset".

I København endte det med en privat sponsor, som også bestemte både husets udseende og placering. I Kraków var man ikke så heldig. Projekterne opstod og gik i sig selv igen, indtil man pludseligt fik øje på EU-penge. Her tilbød man penge til renovering af gamle bygninger, der brugtes til kulturformål. Og nu var der én, der fandt på, at det nye operahus burde lægges i forbindelse med den gamle operette - altså - formalt ikke et nybyggeri, men en ombygning. På en eller anden måde har man "købt" denne idé i EU, pengene kom og vupti - alle jublede: Kraków har fået et operahus! Det gjorde tilsyneladende ikke noget, at det lå på et meget lidt attraktivt sted - måske det værst tænkelige. Målt i kilometerafstand - ikke så langt fra centrum, men målt "mentalt" - på den forkerte side af banegården, ved en trafikeret vej, uden parkeringsmuligheder, uden så meget som en gammel knejpe i nærheden - i en by, som bugner med tilbud inden for murene, og hvor der stadigvæk er ledig plads langs floden med udsigt til kongeslottet... Men nej - EU pengene vandt, og man byggede en mærkelig hybrid, hvor den gamle operettebygning udgør et alt for stor indgangsparti, og hvor operaens hovedbygning blev klemt ind lige ved siden af noget af det værste kommunistiske byggeri fra 1960'erne.

Projektet, der vandt konkurrencen, blev tegnet af arkitekt Romuald Loegler. Byggeriet tog seks år, og afsluttedes i 2008. Det blev til en ret besynderlig bygning, eller rettere sagt - flere bygninger: Den gamle ridebane, selve operaen og en administrationsbygning, der står ved siden af. Hvad man lægger mærke til, er den meget røde farve, der dominerer den kvadratiske opera-



bygning. Ridebanen er grå, administrationsbygningen stribet (lyseblåt og lysegrøn).

"Der er noget kinesisk over det, bemærkede jeg til operaens direktør Bogusław Nowak. "Det har jeg ikke tænkt på", svarede han - "der er heller ingen, der har sagt det før".

Den røde farve går igen indenfor: væggene er røde, stolene er også røde. Der kan sidde 750 tilskuere, og de sidder godt - der er god hældning, så man ikke skygger for hinanden. Man hører også godt. Der er derimod ikke særlig behageligt i foyererne, som er trange og lavloftede. Det var først efter flere forespørgsler, at vi blev gjort opmærksom på en slags café, der er indrettet på taget af ridebanen. Men da vi endeligt nåede frem, var alt spiseligt udsolgt i baren. Man kunne dog stadigvæk købe en flaske vand.

I december 2008 åbnede Krakóws opera med Krzysztof Pendereckis "Djævlene fra Loudun" (fra 1968-69), et godt valg, da Penderecki er fra Krakow og i mange år var kompositions lærer på byens Musikakademi, og desuden fejrede sin 75-års fødselsdag i december 2008. Instruktøren hed Laco Adamik.

Af andre premierer på den nye scene bør nævnes Mozarts "Don Giovanni" og to operaer på én aften: Victor Ullmanns "Der Kaiser von Atlantis" (komponisten blev myrdet i Auschwitz, der ligger 50 km sydvest fra Krakow) og David Eddlemans "Kolot min HaShoach" (et oratorium for Holocausts ofre).

Ellers byder repertoiret ikke på nogen overraskelser. For operaens direktør, Bogusław Nowak, understregede, at publikum i Kraków er meget konservativt, de har ikke lyst til at se eksperimenterende forestillinger

eller høre musik, som de ikke kender. Ullmans opera blev nærmest en fiasko, publikum svigtede.

Mozarts "Don Giovanni", der blev sat i scene af den kendte instruktør Michał Znaniecki (der også stod for scenografi og kostumer), blev modtaget ret køligt. Den var for bizar, da den var en slags "replik" fra Frederico Fellinis film "81/2" fra 1963. Da jeg så den i april 2009, hørte jeg Mariusz Kwiecie som "Don Giovanni", en verdenskendt sanger, som fik resten af operaens personer til at ligne statister. Anden gang, jeg besøgte operaen, så jeg en repremiere af "Lucia di Lammermoor" i Laco Adamiks iscenesættelse. Her var der intet, der var overraskende eller særlig foruroligende.

Opera i Kraków har én svag side: orkestret. Der spilles uengageret, ofte falsk, og musikerne går deres vej, så snart den sidste tone har lydt.

Nye værker? "Tja" - svarede Nowak - "Vi pønser på et bestillingsværk, en opera om Solidaritet". Den bliver muligvis komponeret af den unge (og ret ukendte) Antoni Łazarkiewicz. Desuden har man planer om at spille Thomas Ades' "Powder her Face". De nye værker bliver spillet på kammer scenen, hvor der er plads til 200 mennesker.

Vil man opleve noget særlig, så bør man besøge Kraków om sommeren. For da spiller man operaer i Kongeslottets gård. Og det er et fantastisk interiør - med de flotte arkader fra renæssancetiden. Sommerens Operafestival finder sted hvert år i anden halvdel af juni.



PREBEN HARRIS OG DEN DANSKE DRAMATIK

Preben Harris har været flittig forfatter de senere år med både en historisk roman om Dr. Dampe og en bog om sin far. Men nu er turen for alvor kommet til ham selv med erindringerne "Fra scenekanten". Selv om erindringer i dén forstand er de ikke tænkt som. Undertitlen på bogen lyder "50 år med dansk dramatik", og vist kan dét tolkes på mange måder, hvis man vil! Men her er det nu mest bogstaveligt ment: Harris' kamp for den nye, danske dramatik på de danske teaterscener. At det har været en rød tråd af de tykke gennem hele hans virke, er der ikke mange i dansk teater, der er i tvivl om, og at hans virke har været vigtigt er også ret evident. Især dengang i 1980'erne, hvor han på Folketeatret insisterede på at give den danske dramatik plads, mens andre så den anden vej.

Det kniber dog lidt vel meget med at holde den røde tråd, selv om Harris kæmper for det. Men der er så mange andre historier, der jo også lige skal fortælles, og jo jo, han ved det godt selv – at der er sidespring og svinkeærinder og alt det der... Det havde egentlig været befriende, hvis han bare havde givet los og så fortalt om sit liv og teatret, om at lede så mange teatre af så forskellige karakter, som han har, frem for at holde så stædigt fat i en vinkel.

Nu bliver der ind imellem lidt meget opremsning af stykker, medvirkende og overfladiske beskrivelser af hvordan det blev sat op. Der er desværre meget lidt analyse af dramaer, dramatikere og opførelser - og hvorfor ikke? Med den erfaring, den enorme bagage af sete og oplevede forestillinger, Preben Harris er i besiddelse af, skulle man tiltro ham at kunne trække nogle linier og gøre nogle iagttagelser på et niveau, de færreste andre vil kunne?

Nu er "Fra scenekanten" mest spredte anekdoter, bygget kronologisk op om de mange teatre, Harris har ledet med stor succes. Men interessant er det jo at erkende, at alt det man tit forledes til at tro er særligt for i dag, det bare er en gentagelse af noget, der er sket før for mange andre. Som forvirringen over, hvorfor publikum svigter en forestilling, der har fået masser af presseomtale, strålende anmeldelser, er rost til skyerne af de, der trods alt ser den og på alle måder har alle odds for en sejr. Men uden at komme i mål hos publikum.

Der er et par underlige aktualitetsfejl til sidst i bogen, der giver bogen et ærgerligt finish. Nogen har glemt, at går den helt igennem med aktualitetsbrillerne. Så den Kasper Wilton, der tidligere i bogen er blevet ny direktør på Folketeatret, er til sidst stadig direktør på Odense Teater, ligesom Madeleine Røn Juul stadig sidder på Aarhus Teater, hvor Harris ellers tidligere har forholdt sig meget skeptisk til konstruktionen med to lige ansvarsfulde chefer. *rir.*

Preben Harris: "Fra scenekanten - 50 år med dansk dramatik". Forlaget Hovedland. Kr. 269,-

100% ÅBEN

100% FRI

100% GRØN

GOOS 
WEB-DIVISION

TYP03



association supporting member

Websites & Hosting
Fornuftige priser & Professional service

web: www.goos.dk
tlf: 21 90 14 76



SEBASTIANS MUSICAL

JERNBYRD

- sagaen om Danmarks sidste vikinger

INSTRUKTION:

SEBASTIAN

KAPELMESTER:

JAKOB GROVE MADSEN

SCENOGRAFI:

CATIA HAUBERG ENGEL

KOREOGRAF:

JEANETTE BINDERUP-SCHULTZ

MED:

LOUISE FRIBO,
HENRIK LAUNBJERG,
GITTE NAUR, MAX HANSEN,
SIMON NØIERS,
MORTEN ROSE,
LISA M. BENTZEN
OG MANGE FLERE.

Se også
i den kommende sæson

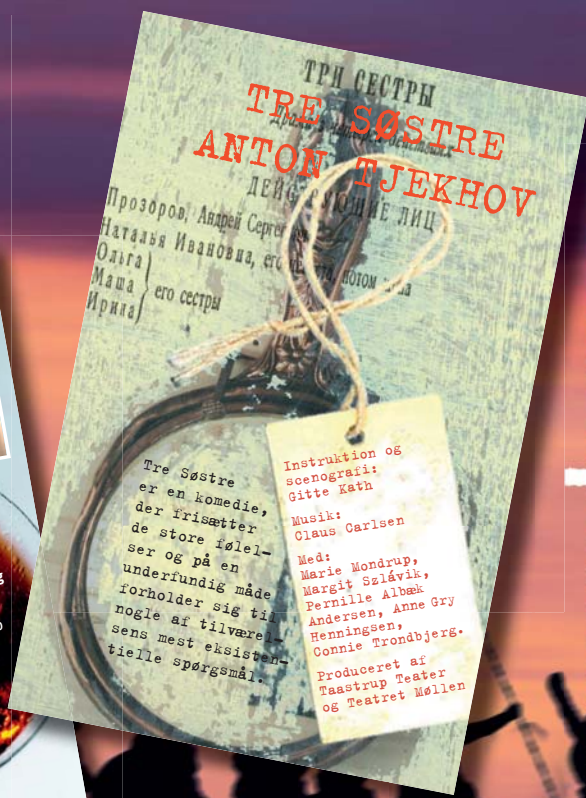
BARTENDERE



På utallige opfordringer
genopsættes forestillingen, hvor pub-
likum starter med en drink i baren - og
aldrig kommer videre.

Pressen skrev: "En aften på Taastrup
Teaters bar kan varmt anbefales.
Sårbart, rørende og bevægende.
En anderledes oplevelse
af de sjældne."

Med: Martin Michel-Renard og Max Hansen



TAASTRUP TEATER
KJELD ABELLS PLADS
2630 TAASTRUP
BILLETTER: 4335 2771

Taastrup Teater.dk