

# DET POSTOMDELTE

FAGBLAD FOR FORENINGEN AF DANSKE SCENEINSTRUKTØRER



*Nr. 85 - december 2018*

**Udgiver:**

Danske Sceneinstruktører  
Nørre Voldgade 12 2.th.  
1358 København K  
Tlf. 33 33 08 88  
www.stagedirectors.dk  
email: info@stagedirectors.dk

**Deadline næste nummer:**  
mandag 4. februar 2019

**Redaktion:**

Inger Birkestrøm Juul, FDS  
Erik Pold, FDS  
Steen Madsen

**Layout:** Jakob Brandt-Pedersen

**Forside:**

Aarhus Teater: "Friheden"  
Instruktion: Line Paulsen Foto: Gisli Dua

**Bagside:**

Mette K Madsen og Madeleine Røn Juul som  
Lucia brude på Aalborg Teater i Geir Sveaass  
tid. Udover det lavede vi 3 græske tragedier:  
"Thebens 7 Porte" en sammenskrivning af  
Ødipus, Fønikkerinderne og Antigone 2002 med  
scenograf Jesper Corneliussen

**Formandens klumme..... 4**

**TEMA: BLANDFORMER**

**På kryds og tværs..... 6**

**Frihedens landskab..... 12**

**Ality ..... 16**

**Inspiration Fiaskomonologerne ..... 20**

**IN IS THE ONLY WAY OUT..... 24**

**Menneskesøen ..... 28**

**Marmorkirken ..... 29**

**Repræsentation ..... 30**

**Runde dage ..... 40**

**Medlemsundersøgelse ..... 41**

**Jubilæumsfest..... 41**

**100X: Magien virker ..... 42**



**Hvordan sikrer vi at scenekunsten bliver hørt i den ofte meget larmende debat, hvor opmærksomheden til tider er kort? Dette, men også forholdene internt, vil blive temaet for en medlemsundersøgelse, der startes op ganske snart. Der er ingen tvivl om, at både bestyrelse og sekretariat arbejder for medlemmernes bedste, men gør vi det godt nok?**

For nogle uger siden var det et års dagen for det første tweet i det vi i dag omtaler som #MeToo. Arbejdet med det psykiske arbejdsmiljø har stået højt på bestyrelsens arbejdsliste og vi har bl.a. støttet det symposium der blev afholdt i Helsingør på årsdagen. Sideløbende har vi som en del af Film- og Scenekunstiniciativet arbejdet med nye etiske retningslinjer, som forventes fremlagt inden årets udgang. Og i samme regi er vi i gang med at skaffe midler til en større undersøgelse af arbejdsmiljøet på vores områder, ikke mindst uddannelserne.

Bestyrelsen har dette efterår også været optaget af arbejdet med vores egen profil. Hvordan sikrer vi at scenekunsten bliver hørt i den ofte meget larmende debat, hvor opmærksomheden til tider er kort? Dette, men også forholdene internt vil blive temaet for en medlemsundersøgelse, der startes op ganske

# KÆRE MEDLEMMER

snart. Der er ingen tvivl om, at både bestyrelse og sekretariat arbejder for medlemmernes bedste, men gør vi det godt nok? Det spørgsmål stillede vi os selv nogle gange i løbet af foråret, hvor fremmødet til medlemsarrangementer og generalforsamling ikke var helt så højt som vi godt kunne ønske. Omvendt må vi så sige, at fremmødet til efterårets fælles jubilæumsfest i Autorhuset var helt forrygende! Så hjælp os med at blive klogere når vi spørger.

Hvad vi også har brug for at spørge ind til, er arbejdsforholdene på teatrene. Fusionen mellem TIO og DTF har skabt en stor forhandlingspart, som vi skal mødes med i starten af det nye år for at tale overenskomst. Og igen, det er enklere at navigere sig frem til et godt resultat, når vi kender jeres ønsker.

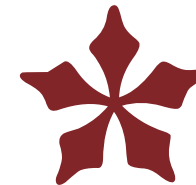
Og nu er der kommet et bredt filmforlig, så det store spørgsmål er så om vi også

når at få en ny scenekunstlov eller måske endda en teaterreform inden valg til folketing og Europaparlament kalder. Scenekunstens Faggrupper, hvor formænd- og kvinder og forpersoner fra scenekunstens forbund jævnligt mødes, drøfter vi løbende både visionerne og de mere pragmatiske tilgange til disse nye tiltag.

I dette fagblad fortsætter vi rækken af instruktørportrætter, denne gang med en større artikel om foreningens næstformand Madeleine Røn Juul, der denne sommer kunne fejre sin forestilling nummer 100. Der blændes således op for en personlig fortælling fra de sidste 40 år i scenekunsten.

Derudover tager vi en overordnet tur hen over site-specifik og cross-over begreberne og starter op på en lille temaserie om Repræsentation.

Og selv om solen skinner på København i november, må vi nok erkende at julen er på vej. Og som så ofte før har vi et ønske her fra foreningen. Vi ønsker os brændende et nyt Autorhus! Teknisk Landsforbund som har lejet ud til os i 10 år, skal nu selv bruge lokalerne selv og vi er sat på gaden fra 1. april 2019. Så 400 gode kvadratmeter centralt i København er et stort ønske! I behøver ikke pakke gaven ind.



# P Å K R Y D S O G T V Æ R S

**Blandformer, skrev redaktøren – og fortsatte sin ønskeseddel: Altså hvordan definerer man de forskellige crossover muligheder vi møder og ikke mindst, hvordan var vandringen fra billedkunst til scene (eller særlige scener)?**

I Danmark er ordet crossover import fra en gang i slutningen af 1980'erne. Da handlede det først og fremmest om musik baseret på kombinationer: klassisk, pop, jazz, men også etniske musikformer (på det tidspunkt var man ikke så bange for anklager om kulturel appropriation). I den sammenhæng havde crossover begrebet været anvendt i USA siden begyndelsen af 70'erne.

Faktisk er det et helt almindeligt engelsk/amerikansk ord, der har haft egen plads i ordbogen i hundredvis af år – præcis som ordet performance, der tilsvarende begynder at blive brugt om en særlig form scenekunst. I USA fra begyndelsen/midten af 70'erne – i Danmark ca. 10 år senere.

Fælles for de to ord er, at de også bruges retrospektivt til at karakterisere aktiviteter, som er fundet sted mange år før ordene bliver

til de der begreber med særlige betydninger, der karakteriserer kunstværker eller bestemte egenskaber ved kunstværker.

Performance-begrebet er i den grad irriterende. Men det har så givet anledning til ganske mange bøger, som på forskellig måde afgrænser, giver eksempler og sætter i perspektiv.

Selv om jeg er optaget af at analysere og undersøge, hvad der karakteriserer forskellige kunstneriske udtryk, har jeg nok gennem årene udviklet en lidt tilbageholden og pragmatisk tilgang til dette her med kasser og definitioner. Specielt er jeg meget forsigtig med at tale om performance – og performanceteater – i bestemt form. Så i virkeligheden er jeg slet ikke særlig egnet til at besvare redaktørens henvendelse. Men nu har jeg jo rodet mig ud i det. Måske kan jeg snakke udenom.

Crossover. Krydse. Overskride grænser. Vandre fra et sted til et andet. Rigtig aktuelt, men sjældent uproblematisk. Forbundet med både angst og modvilje fra de udenforstående. Bevægelse, mobilitet, skaber utryghed. Spredt oplysning og andre sygdomme. Sætter spørgsmålstegn. Det fremmede er skræmmende og modtages ofte med krav om at indrette sig, underordne sig de regler, som hersker i det nye regime. Regler som er skabt for at disciplinere.

### De indtrængende

Den svensk-amerikanske billedkunstner Claes Oldenburg, der vel i dag er mest kendt for sine overdimensionerede hverdagsobjekter – tøjklæmmen, skeen med kirsebærret – placeret i det offentlige rum, lavede i begyndelsen af 1960'erne 'happenings' og skrev i den forbindelse:

*"Stage = place where I paint.*

*It should have been made clear that Happenings came about when painters and sculptors crossed into theatre taking with them their way of looking and doing things."*<sup>1</sup>

Det lyder jo som en ren tilståelsessag. Måske er det udbredt.

Lad os møde nogle af dem, der trænger sig ind på teatrets revir. Et central spørgsmål kunne være i hvilket omfang de går på rov i teatrets værktøjskasse og benytter sig af teatrets virkemidler.

Det er bl.a. de italienske futurister (fra 1909) med digteren Marinetti i spidsen. Først foregreb de det postdramatiske med deres angreb på det eksisterende teaters dramaturgi:

*DET ER DUMT at bekymre sig om sandsynlighed /.../ DET ER DUMT at ville forklare alt*

*hvad der fremstilles med minutøs logik... DET ER DUMT at underkaste sig stigningens, forberedelsens og den maksimale sluteffekts fordringer ...*

Demæst det interaktive teater ved krav om, at

*SCENEHANDLINGEN SKAL INVADERE TILSKUERRUM OG PUBLIKUM*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Her citeret fra Henri, A.: *Environments and Happenings* (1974) p. 86

<sup>2</sup> Marinetti m.fl.: *Manifest om futurismens syntetiske teater*, 19152.

Her citeret fra Kvam: *Europæisk Avantgarde Teater 1896-1930 Bd. 1, p. 321 ff.*

Især før, men også efter Første Verdenskrig lavede futuristerne forestillinger på teatre – store teatre med 2000 til 5000 tilskuere! De var skrømmende krigsliderlige, og en del blev fascister – og de var non grata i kunst- og teaterhistorien indtil ca. 1970. Forestillingerne var sammensatte programmer, hvor futuristerne optrådte med maleriudstillinger, støjmusik, ultrakorte småspil, digte og provokationer. Samt indkalkulerede slagsmål med publikum. De hånedes det traditionelle teaters faste bastion ordet og det logiske forløb og udfordrede den yderligere ved at inddrage folkelige – traditionelt underlødige og netop ikke verbale, men fysiske – former som cirkus, gøgl og variété.



Futurist soire på Garibaldi Teatret i  
Reviso 1911

### T.....-ordet

Futuristerne er de første, som mere systematisk og som gruppe går til angreb på teatret – både kunstnerisk og som institution – invaderer det og slås for deres alternativ, som indebærer en omkalfatring af det eksisterende teater. Hvad der er vigtigt i forhold til min pointe: futuristerne bruger stadig t.....-ordet! De vil ændre på teatret, så det er i overensstemmelse med tiden – ikke fjerne det!

Året 1916, og vi i et Europa vansiret af den krig, som futuristerne besang. I Paris strider Picasso med dekoration og kostumer til balletten *Parade*, som digteren og multikunstneren, Jean Cocteau havde overtalt ham være med på. Det er professionelle dansere fra Diaghilevs Ballet Russes, der er på gulvet i Théâtre du Chatelet. Et stort teater og tilsvarende skandale: Hvor var handlingen? Hvad var det for mærkelige trin? – Og hvad skulle den hest på scenen?

*Parade* er avantgarde; men i modsætning til futuristerne er *Parade* skabt i en type samarbejde mellem flere forskellige kunstnere/kunstarter, som er velkendt inden for teatret.

Picassos hest i *Parade*,  
Diaghilev Ballets Russes, 1917  
Foto: Harry B. Harry Lachman,  
Victoria and Albert



Vi nærmer os nogle spor, jeg vil prøve at følge: Hvad er forestillingens ramme? Hvilken baggrund har de involverede? Ikke mindst: hvad er deres faglige kvalifikationer? Opfatter de det som teater? Gør publikum?

En halv snes år senere er vi på Bauhaus-skolen i Tyskland. Her er visioner fra bl.a. billedkunstnerne Kandinsky og Schlemmer samt arkitekten Gropius om et nyt teater på baggrund af udforskning af relationen mellem krop og rum, nytænkte teaterum og en idé om at frigøre menneskets åndelige potentiale. Selv om der faktisk (somme tider) var professionelle dansere med i Oscar Schlemmers



*Triadische Ballet*, var der ikke stor interesse for dansernes kvalifikationer. Opmærksomheden var rettet mod rum farver og proportioner. Ikke scenekunstneren som person, men som udførende en funktion.



Oscar Schlemmer.  
*Triadische Ballet*,  
Stuttgart 1922

Tyskland blev nazistisk, Bauhaus lukket. Flere lærere flygtede til USA og blev tilknyttet Black Mountain College i North Carolina, hvor den siden så berømte *untitled event* i 1952 så dagens lys. Værket af komponisten John Cage, koreografen Merce Cunningham og nogle dansere, maleren Robert Rauschenberg samt pianisten David Tudor blev oplevet af

et par håndfulde tilskuere, som ikke syntes, at det var noget særligt, men da forskere i 70'erne kastede sig over beretningerne om forestillingen, fik den (= blev den tillagt) rigtig stor betydning som banebrydende værk.

Samarbejdet mellem de involverede kunstnere kan jo minde om det vi lige har mødt hos Diaghilev. Men selv om værket ikke var direkte improviseret, så var det ikke forberedt gennem prøver, og selv om man dårligt kan undgå at bruge betegnelsen opførelse, er teaterbegrebet umiddelbart fraværende<sup>3</sup>. Det er en event, en begivenhed, noget der finder sted. - En happening, som er det ord, der med Allan Kaprows værk *18 Happenings in 6 Parts* (i *Reuben Galleri, New York, 1959*) bliver fælles-begrebet for en række kunstneriske udfoldelser, der bl.a. har til fælles, at de har karakter af en form for forløb, som er uden et narrativ, uden fiktion og uden at de medvirkende er karakterer i rolle.

### Luge ud i værktøjskassen

Kaprow var en af de happening-kunstnere, som var meget bevidst om forholdet til teatret. I artiklen "Non-theatrical performance" i det

amerikanske tidsskrift *Artforum* (maj 1976) skelnede han mellem "the two meanings the word performance has in English". Den ene hentyder til en kunstneriske præstation (som fx at spille violin); mens den anden handler om det at udføre et stykke arbejde. Kaprow udviklede en hel teori om de performances, der er "non-theatrical", og talte om, at happening og fluxus i 60'erne havde elimineret ikke bare skuespillere, roller, handling, prøvoforløb, men også publikum..

Her kan vi da virkelig tale om at luge ud i værktøjskassen!

Det med at eliminere publikum er måske at tage munden lidt for fuld, men opgøret med den traditionelle publikumsrelation, er på vej. Det skal dog erindres, at vi er på et tidspunkt

<sup>3</sup> Og fanden heller. Faktisk optræder dette efterhånden ret mytiske værk også somme tider med betegnelsen Theatre Event No. 1. Det temmelig ufuldstændige partitur/manuskript, som man fandt efter Cages død i 1992, har imidlertid ikke den titel

(1976), hvor performance, som selvstændigt kunstnerisk begreb endnu er i sin vorden.

Men fra midten af 1960'erne var happening et rigtig populært udtryk for kunstneriske begivenheder, der var lidt ud over det sædvanlige<sup>4</sup>. Vi har en del af dem i Danmark, som da Eksperimentalskolens kunstnere i 1965 dannede gruppen Trækvogn 13 og skabte *Stars and Stripes for Ever* eller Jens Jørgen Thorsen og Jørgen Nash lavede *Co-ritus* og med hjælp fra publikum forvandlede et galleri til en kæmpemæssig collage.

Begrebet kom også i brug, da Kirsten Dehlholm, som jo har baggrund som tekstilkunstner sammen med Else Fenger og Per Flink Basse lod Billedstofteaters mærkværdige, ubestemmelige figurer bevæge sig lang-

<sup>4</sup> På den måde bliver Solvognens Julemandshær ofte betegnet som en happening, hvad jeg synes udvander begreberne. Julemandshæren er et politisk aktionsteater og befinder sig i en ganske anden tradition.

Billedstofteater: "Projekt Rundetårn" 1978 Foto: Steen Madsen



som ned ad Strøget, op i Rundetårn, og rundt i Glyptotekets vinterhave og andre bygninger fra 1977 til 85. Ikke Billedstofteatret, men Billedstofteater. Det nærmer sig en genrebetegnelse. – Og vi bemærker, at T.....ordet

er tilbage. Mærkeligt, ikke mindst fordi, som Kirsten Dehlholm senere har sagt: Vi hadede teatret! Men strategisk: det gav mulighed for støtte fra Teaterrådet! Forestillingerne var imidlertid langt fra både teatrets bygninger

og traditionelle dramaturgi. Her var godt nok udklædte mennesker i et struktureret forløb; men hverken fortælling eller karakterer.

Det er først i begyndelsen af 1980'erne, at performance-begrebet kom i anvendelse i Danmark. I begyndelsen med en vis usikkerhed, men hurtigt brugt i (for?) mange sammenhænge. Ikke mindst om Kirsten Dehls Holms Hotel Pro Forma, som Lars Qvortrup har karakteriseret som et laboratorium for æstetiske undersøgelser. Her har ikke mindst overskridelsen mellem det æstetiske og det videnskabelige været et drivende kunstnerisk princip.

En ganske anden tilgang har performanceteatret Cantabile 2, som netop har sit udspring i teatret og har haft egen skuespillerskole. De har i mere end 30 år eksperimenteret med formerne for nu at arbejde med overskridelse mellem den universelle og den personlige verden både i forhold til performere og publikum. Her er hverken karakter eller fiktion; kun sanselig virkelighed i en æstetisk bearbejdelse.

### Hvad vil de dog med teatret?

Teaterkunstens ret besværlige særkende er, at den er efemerisk – forbigående. På en måde har teaterkunst mere at gøre med krig, sex og rengøring end de kunstarter, der som litteratur og billedkunst producerer blivende værker. Det er *live*. Det kan i et vist omfang dokumenteres; men selve værket er væk i samme sekund, det er skabt. Netop denne pointe har virket særligt tiltrækkende på en del kunstnere fra andre områder, der har ønsket at gøre op med det traditionelle begreb om et værk, der kan kapitaliseres fx på en auktion.

Men med teatret får man jo nogle yderligere dimensioner foræret: tiden og publikumskontakt.

Når Bjørn Nørgaard således vadede rundt med gipsklodser på benene (i flere af hans *Skulpturelle demonstrationer* - første gang 1966 men også lavet i dette årtusinde) handlede det både om en undersøgelse af gips-materialet udstrakt i (afgrænset) tid og om nærværet og relationen til publikum.

Kan vi i virkeligheden sige, at de indtrængende, der forkaster repræsentationen og karakteren og insisterer på at handling er lig med tid, er mere ærlige i forhold til teatrets taskenspilleri?

### Til slut..

Vil det gå over?

Vel tværtimod. I takt med at vores virkelighed bliver og opleves mere og mere iscenesat, at vi bliver usikre på hvad der er sandt og falsk, ægte og kopi – ja, at den skelnen måske går hen og bliver meningsløs, så vil genrer udviskes. Der kommer flere og flere og flere hybridformer.

Markedet for at krydse grænser - ikke bare mellem kunstarter, men mellem virkelighed og kunst – vil være i vækst.

Folk vandrer.



# FRIHEDENS LANDSKAB

## En rhizomatisk analyse af blandingsformers forekomst i forestillingen Friheden ved Aarhus Teater.

Blandingsformer er sådan set noget man altid har opereret med, særligt inden for genrehenvisninger har der altid eksisteret blandingsformer, eksempelvis surrealisme, nyklassicisme, postmodernisme men også site-specific er faktisk et udtryk for en type blandingsform. Det er den sidst nævnte genre jeg sætter under luppen i denne artikel. Jeg vil benytte mig af forestillingen Friheden produceret ved Aarhus Teater som et eksempel på hvorledes site-specific betragtet som en blandingsform ophæver det æstetiske hierarki og lader del-elementerne træde ligestillet frem. Det klassiske eksempel på en kausallogisk proces er når der laves værker ud fra enten dramatikerens fortolkning af et emne, og herefter instruktørens fortolkning af dramatikerens fortolkning af et emne, og dernæst en skuespillers fortolkning af en instruktørs fortolkning af en dramatikers fortolkning af et emne. Det er akkurat blandingsformen der gør, at noget kan opstå,

tilblive og forsvinde igen, kort sagt sker der en dehierarkisering af udtrykket. Netop dette perspektiv giver beskueren en mulighed for at gå på opdagelse, eller en frihed om man vil. At Friheden er en site-specific forestilling er de færreste der har set den i tvivl om (eftersom forestillingen faktisk foregik i Tivoli Friheden i Aarhus), men hvorledes at site-specific er en blandingsform eller blandingsgenre er denne artikels hovedspørgsmål. Til at besvare dette vil jeg benytte mig af den franske filosof Gilles Deleuze og hans teori om rhizomet. Dette vil jeg gøre for at udpege at der er en tilstedeværelsen af flere dramaturgier på samme tid i en site-specific forestilling.

### Rhizomatisk dramaturgi

Først og fremmest må der kortlægges hvad jeg egentlig mener og forstår ved ordet dramaturgi. Cathy Turner og Synne K. Berhndt beskriver egentlig dramaturgi meget

simpelt, når de i deres bog *Dramaturgy and Performance* beskriver at ordet dramaturgi både knytter sig til komposition som sådan, men også til selve diskussionen af sådanne kompositioner. Deres beskrivelse af dramaturgi, giver mulighed for at diskutere dramaturgi og komposition i en teoretisk forbindelse med rhizom-teorien, og det er åbent for en flydende og dynamisk forståelse af dramaturgi.

Gilles Deleuzes og Felix Guattaris teori om rhizomet bryder med den gennemgående ide om, at vestlig kultur kan iagttages ud fra en binær logik, hvor alt er delt i dikotomier, eksempelvis original versus kopi, dybde versus overflade og så videre. Det er et opgør med kausallogikkens låste struktur, hvor alt har en begyndelse, en midte og en slutning. Vi har i en vestlig forstand ofte anset kunst som et træ, det vil sige med rødder, en stamme og en krone. Det som Deleuze og Guattari

pointerer er at anskue værket som en græspløene. En græspløene består af rhizomatiske forbindelser, det vil sige at hvert eneste strå er i en potentiel sammenhæng med et hvilket som helst andet strå. Når rhizomet er dannet på den måde, ligger fokuset hele tiden på opdagelsen eller tilblivelsen af overraskende forbindelser baseret på forskelle. Den sammenbinder frit i hvilken som helst retning, uden at referere til et center eller en hegemonisk struktur. Derfor kan det rhizomatiske anskues som en dynamisk proces eller et netværk og når der ikke er nogen privilegeret start, midte og slutning, er der heller ikke nogen naturlig og dermed betvingende indgang i rhizomet.

Hvis man anlægger denne rhizom-teori i forbindelse med dramaturgien, får man altså en springende og fragmentarisk dramaturgi. Det betyder, at den rhizomatiske dramaturgi

er åben overfor associationer, og udfordrer vante narrative mønstre, hvilket åbner op for et nyt begrebsapparat, som er sensibelt for et både og, og ikke kun et enten/eller. Denne dramaturgi er polyfonisk i den forstand at der ikke privilegeres en specifik dramaturgi til fordel for en anden, men at der i stedet både kan være tale om, lysets, tekstens, lydens og ikke mindst stedets dramaturgi. Det er med andre ord en ligestillet dramaturgi. Cathy Turner og Synne K. Behrnt beskriver endvidere hvordan man i det nye århundrede kan se tendenser, hvor strategier der vedrører narrativitet, tekstualitet og repræsentation para-doksalt nok er at spore på lige fod og i sammenhæng med en stigende klarhed over det teatraliske nærvær. De kalder dette teater for et rapsodisk teater, der består af hybride genrer, spring mellem det dramatiske, episke og lyriske, det høje og det lave, tragedien og komedien, teatralisk og ekstra-teatralisk i en

dynamisk montage, hvilket resulterer med en fragmenteret moderne verden.

### Frihedens landskab

Forestillingen Friheden figurerer egentlig allerede i udgangspunktet som en blandingsform, da selve formålet med forestillingen er at fremvise de 6 dramatikerelevs 6 forskellige tekster. Forestillingen præsenterer 6 forskellige udtryk lagt i en rækkefølge, og dramatikere har hver valgt en forlystelse i Tivoli Friheden, som de bruger som omdrejningspunkt for deres tekst. En såkaldt site-responsive metode hvor det fysiske og konkrete materiale tjener som inspiration til dramatikeren. Udover den konkrete forlystelse så er selve begrebet frihed medtænkt mere eller mindre present i de 6 forskellige tekster. Man bliver fulgt rundt af nogle scenetjenere, eller finurlige figurere med masker på, og man vandrer fra den ene forlystelse eller fortælling til den næste. Man bliver placeret i forskellige forlystelser eller på bænke, og man sidder aldrig ved siden af den samme sidemand, og på den måde har man ikke en statisk oplevelse af værket. Men derimod en organisk og fragmenteret



Aarhus Teater: "Friheden" - Instruktion: Line Paulsen - Foto: Gisli Dux

oplevelse, da ingen af fortællingerne hænger tidsmæssigt og logisk sammen.

Blandingsformen bundler her i, at fokuset hverken ligger på teksten, eller tematikken

udelukkende, men at stedet er en ligeså central spiller. Teksten peger på det stedsspecifikke, og det stedsspecifikke peger på teksten. Forestillingens elementer er dermed vævet og blandet sammen, hvilket gør at oplevelsens

modus er kumulativ. Med andre ord så er der et spil mellem forestillingens elementer som giver tilskueren mulighed for at skifte iagttagelses position og dermed opleve teksten, så stedet, så skuespillerne, så farver, så lys og så lyd med mere og ikke nødvendigvis i den rækkefølge. Den rhizomatiske dramaturgi i denne sammenhæng er således en helt åben komposition, hvor mangfoldigheden og polyfonien beror på en vekselvirkning mellem forskelle og forbindelser. Hermed er den også anvendelig til at kortlægge de forskelle og forbindelser, som der opereres med i et værk som Friheden.

Blandingsformen udgøres i denne optik af en ligestillet dramaturgi. Den rhizomatiske dramaturgi tillader os faktisk også at tænke site-specific som en blandingsform yderligere end "blot" tilstedeværelsen af de forskellige ligestillede elementer, og endda at anskue genren site-specific som en blandingsform i sig selv, hvor virkeligheden og selve kunsten på en måde er foldet sammen. De konkrete forlystelser vil for den daglige tivologænger blive ved med at være forlystelser men også

en iscenesat genstand, og for teatergænger under forestillingen Friheden vil de blive ved med at være iscenesatte forlystelser, men også en helt konkret forlystelse som mennesker tager i tivoli for at prøve. Forestillingen er hermed et både/og og ikke et enten/eller. Den konkrete kulisse som tivoliet og forlystelserne udgør, anskues her som et åbent landskab, hvor tilskueren frit kan vælge om jeg vil iagttage de kulørte lamper, teksten, skuespillerne eller figurerne.

Ruten var planlagt og rammesat og derfor er man som publikum underlagt en vis form for tvang, men som altid ligger der en frihed gemt i denne tvang. For pludselig fik jeg øje på hvor teatralisk et tivoli egentlig er, eller hvor ekstravagant, cabaresque og frigørende en forestilling egentlig kan være. Den rhizomatiske dramaturgi giver os dermed et vokabular til at sætte ord på hvordan ting opstår og forsvinder. Den er dermed sensibel for hvorledes blandingsformers hete-rogene struktur giver en oplevelse af det stedsspecifikke, ikke som en prisme hvor igennem alting skal anskues, men som et netværk. Det

haptiske og sanselige betyder ligeså meget som det intellektuelle og selve forståelsesrammen, hvor alt er blandet sammen, både kunst og virkelighed, lys og lyd, tekst og spil. Der er dramaturgi i altings bevægelse. Hvad end denne bevægelse er en udvikling fra 1 til 2, eller en udvikling fra 1 til 1. Blandingsformer er i denne optik altså en måde at decentralisere og dehierarkisere en given oplevelse. Således er Friheden bygget op af sin mangfoldighed og gennem det vises et frit landskab af potentialer og mulige forståelsesrammer.

*Jeg har brugt litteratur fra disse to kilder.*  
*Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: Tusind Plateauer, Kapitalisme og Skizofreni. Paris: Les Editions de Minuit, 1980 / oversættelsen: København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler og Niels Lyngsø 2005*  
*Turner, Cathy & K. Behrmdt, Synne: Dramaturgy and Performance. New York: Palgrave Macmillan, 2008.*

*"Friheden" Instrueret af Line Paulsen*



# “ALITY” PÅ KUNSTHAL CHARLOTTENBORG



**Alligevel forekommer det mig at være netop scenekunst mere end billedkunst, fordi det er det performative og relationelle der er i fokus, men en sådan afgrænsning er nok i virkeligheden ligegyldig for kunstnerne bag dette værk.**

Duoen Two-women-machine-show består af koreograferne Marie-Louise Stentebjerg og Ida-Elisabeth Larsen og i forbindelse med dette værk samarbejder de med skuespiller/performer Jonathan Bonnici, som de ligeledes samarbejdede med på værket “Trans-” tilbage i 2015.

Two-women-machine-show har for længst markeret sig som en af de mere markante kunstnergrupper indenfor den bølge af ny koreografisk scenekunst, som man blandt andet kan se stærkt repræsenteret i Dansehallerens program i denne sæson. En bølge af koreografisk scenekunst der ønsker at udvide begrebet “koreografi” til at omfatte andet og mere end det at skabe dans eller “dansetrin” og hvor arbejdet med kroppens evne til at tænke og sanse er centralt, og hvor research- og procesorienterede strategier er en stor del af arbejdet. En del af disse

koreografiske værker har mere tilfælles med performative strategier indenfor billedkunsten end med teatrets fortællende og dramaturgiske tilgang. Alligevel forekommer det mig at være netop scenekunst mere end billedkunst, fordi det er det performative og relationelle der er i fokus, men en sådan afgrænsning er nok i virkeligheden ligegyldig for kunstnerne bag dette værk.

Ality er som performance stilsikker, præcis og gennemtænkt, men åben og sanselig i sit udtryk. Udover at bestå af en durationel live performance, består værket også af en udgivelse de selv betegner som et leksikon, der beskriver nogle af de ord og begreber som værket er bygget op omkring. Specielt hvis man oplever Two-Women-Machine-Show for første gang, er det værd at læse i dette leksikon før man går ind og oplever værket, da



"Ality" Pressefoto: Frida Gregersen



det er en fomen og enkel indførelse i deres metode. Her fremgå blandt andet at titlen "Ality" er afledt af ordet "Re-ality".

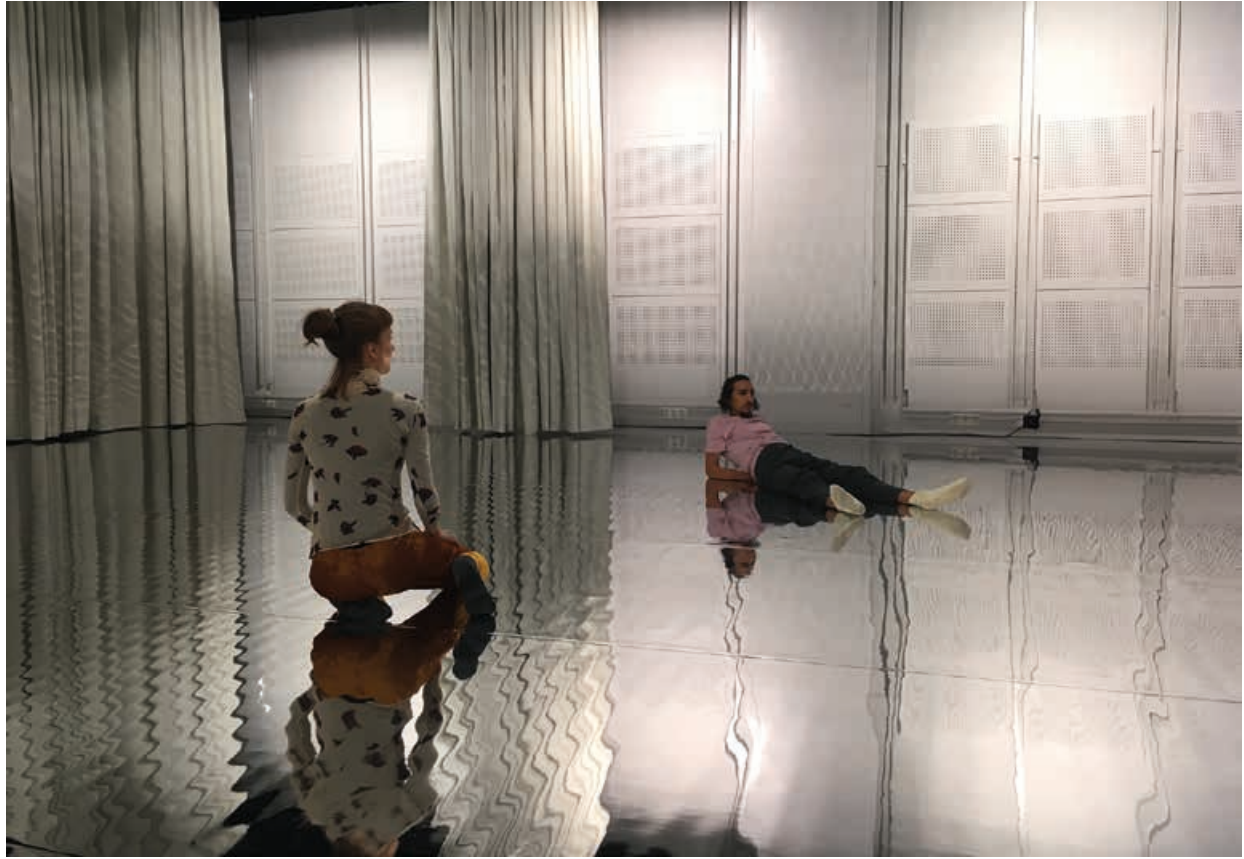
Ality udspiller sig i et rum som er indrammet af smukke og florlette tekstiler i pastelfarver der hænger ned fra loftet over et spejlblankt gulv med sølvfarvet dansevinyl, hvorpå de fire performere og publikum bevæger sig. For at komme ind til rummet, skal man som tilskuer først begive sig ind over en træ-sti eller bro gennem et første rum, hvor man bliver bedt om at tage skoene af, et ankomstrum som har et Zen-agtigt præg, hvilket lægger op til den meditative tilstand som publikum meget hurtigt indføres i. Når man kommer ind i selve performance-rummet kan vi som publikum placere os på puder rundt i det firkantede spejlblanke reflekterende rum, hvor de fire performere der medvirker befinder sig, i en stærk nærværende performativ tilstand.

Koncentrationen er ikke til at tage fejl af, det er en sansende tilstand, der med det samme rammer dig som tilskuer. Umiddelbart foretager de fire performere sig ikke noget konkret, men man fornemmer at de er forbundet med hinanden og rummet, på en måde der er dragende men ikke umiddelbart gennemskuelig. Jeg fascineres med det samme af ikke uden videre at kunne aflæse hvad der er på spil. Sætter mig ned og gør som vi opfordres til i den korte programtekst: hengiver mig til det. Det tager lidt tid, alle bekymringer om hvorvidt jeg intellektuelt skal forstå hvad der foregår (og ikke formår dette) skal lige forsvinde, jeg trækker vejret og tænker: jeg skal bare hengive mig. Og gør man det så er der pay-back. Efterhånden udvikler aktionerne sig, pludselig strømmer der ord og sætninger ud til os, ikke replikker som sådan og dog, løsrevne replikker. Der er også pludselige udbrud, råb, bevægelser, alt sammen kommer fra et tilsyneladende meget præcist koreograferet forløb af handlinger, et "score" som ikke affødes af bestemte "cues". Det er en tilstand og sansning hos performerne der afføder disse forløb. De beskriver det i programteksten som rummets "undertekst". Lydsporet er meget

present, det bevæger sig fra lange musikpassager til ambiente lyde eller effekter. Lyden koreograferes live af komponisten med sin ipad, synligt en del af det "ritual" der udspiller sig. Jeg overraskes gang på gang af de ting der foregår, og det ordløse drama der udspiller sig, og det er uforudsigeligheden der gør at jeg bliver siddende i første omgang i 1,5 time....og efter en lille pause må jeg vende tilbage. Selve performancen forløber over 3 timer hver gang, og skulle jeg se den igen ville jeg blive siddende alle tre timer, blot fordi jeg aldrig gennemskuer fuldstændig hvad det er der styrer handlingsforløbene, men jeg keder mig aldrig, jeg lod mig hengive til en tilstand som er "Ality", og det kan jeg anbefale andre at gøre.

ALITY er blevet skabt i tæt samarbejde med den sydkoreanske kunstner Yujin Kim, den britiske komponist S. Rieser og den danske tekstilkunstner Lea Paulsen.





*"Ality" Pressefoto: Frida Gregersen*

# ERIK POLD OG TOMAS LAGERMAND LUNDME

**Tomas Lagermand Lundme & Erik Pold**  
**Location: Caférum, Nørre Voldgade,**  
**Udgangspunkt: FIASKOMONOLOGERNE**  
**opført som film på Bådteatret.**  
**Om: Hvordan kom det performative**  
**og skrivende i stand - hver især -**  
**sammen?**

ERIK og TOMAS arbejdede sammen første gang på en: Dramafonten-reading: Weekend6, iscenesat af ERIK med tekst af TOMAS under navnet "EDDIKKEMONOLOGERNE". De fandt sted på KØBENHAVNS BYMUSEUM med 3 spillere: Bodil Jørgensen, Johannes Lilleør og Casper Sloth. - Historierne var inspireret af nogle hjemløse menneskers ophold og bosættelse på Vesterbros Skydebane, ikke langt fra hvor TOMAS bor, og efter denne reading besluttede de i fællesskab at sætte teksten op som en forestilling med titlen "Museets historie om familien" på det der nu hedder KØBENHAVNS MUSEUM (LIMINAL, 2013) Muséeets historie blev her lagt ud som "en dekonstruktion af familien" og indeholdt dramatiske momenter og helt forskellige observationer af den hjemløse familie. Nogle mente at have observeret en hund, andre en ulv - og personernes romalignende fremtoning, farvede tolkninger og holdninger. Ifølge TOMAS er

det: "Som familie at se sig selv udefra, er ulykken! En familie er jo aldrig lykkelig"...

ERIK valgte at iscenesætte forestillingen, som var det Museumsfolkene og rengøringspersonalet der af sig selv greb chancen for at guide publikum/gæsterne rundt. - Efterfølgende var ERIK ansat 1 år som Kunstnerisk Leder på MOMENTUM / Odense og iscenesatte her 3 produktioner, med TOMAS som skrivende partner: 1) FIASKOMONOLOGERNE 2) TEATER TIL SALG og 3) DIAMONDS AND SECRETS.

FIASKOMONOLOGERNE iscenesattes lokalt, hvor publikum guidedes rundt på 3 locations i byen. Stederne var: 1) Værtshuset: Katten og Musen, som nærmest er et clubværtshus, hvor to lokalkendte fra teatret kom meget. Interviews med disse lokalkendte personer dannede et væsentligt grundlag for historierne. ERIK har bemærket det påfaldende

# INSPIRATION: FIASKOMONOLOGERNE Af Inger Birkestrøm Juul



i, så mange værtshuse i Odense der har dyrenavne ! - og TOMAS anvendte sammenligningerne med dyr i teksterne, både som dyrenavne og også sprogligt: "at vise tænder", "rovdyrsrum", "ensomhed med dyr". Oplevelsen af forladthed, indbildningen om lykken. 2) Den anden monolog startede i Momentums foyer og bevægede sig backstage. Da Fiaskomonologerne skulle filmatiseres, blev denne monolog filmet på Nørrebro Teater. 3.) En monolog opførtes i et tidligere - og noget trist ejendomsmæglerkontor ovenpå Brugsen i Vestergade.

- Oprindeligt var ERIKs tanke at genopsætte FIASKOMONOLOGERNE som decideret scene-forestilling, men da økonomien ikke helt rakte til det, gik det op for ham at idéen egentlig også var lidt kedelig. I stedet besluttede han at genskabe projektet som film. Det blev så ikke billige, men ERIK finder, det ved

Foto: Inger Birkestrøm Juul



*"Fiaskomonologeme" Instruktion: Erik Pold Pressfoto*

sammenklipningerne af videoregistreringerne er lykkedes at fusionere teater og det filmiske i en hybrid form, som kan noget helt andet end den oprindelige forestilling. Først og fremmest kommer teksten på sin vis tydeligere frem her, og det er Tomas enig i.

Om sig selv siger ERIK, han primært er koncept-mand, der skaber rammer ud fra en basis der ofte er politisk. Som i Fiaskomonologerne er der en politisk agenda og en framing som dannede grundlag for teksten. Researchen spiller ligeledes en stor rolle, som f.eks. de 3 steder i Odense hvor Fiaskomonologerne opførtes første gang.

TOMAS arbejder intuitivt, skal kunne mærke det fysisk; er legende, åben og stiller sig selv til rådighed; kan ikke forstille sig! - Som 12-årig går TOMAS på Friskole og finder her på, at han vil i skolepraktik hos Kirsten Delholm i HOTEL PRO FORMA i Sturlasgade. Da han præsenterer sin idé, siger hun, at det har hun aldrig været ude for, men det kan han godt! TOMAS bemærker, det er første gang en voksen taler til ham, som var han en voksen, og at det gjorde dybt indtryk på



**Med opfyldelsen af den traditionelle dramaturgi bliver teatret dødt, og henvender sig til form for menighed. Det er kedeligt og fyldt med forfængelighed. Teatret skal ud af de velkendte scenerum**

ham. Det er også Kirsten der døber hans forestillinger om ensomhed og indbildning: "Det blå rum". Skolepraktikken resulterer i 12 års samarbejde, hvor folk som Erik Thygesen og Poul Borum er nogle af de interessante folk TOMAS arbejder sammen med. TOMAS egen baggrund er arbejder-forældre med nogen kontakt til Røde Mor, men det er på Hotel Pro Forma hos Kirsten han vokser og får en ven for livet.

ERIK er vokset op på Djursland og var ret tidlig klar over, han skulle arbejde med scenekunstprojekter. Tidligt drog han til Aarhus,

og så under en Festuge "The Wooster Group" og fangede her noget der passede for ham. ERIK lykkes på et tidspunkt med at komme på en School for New Dance Development i Amsterdam, hvor der kom elever fra hele verden, som dannede hinanden. Hele atmosfæren dér, var meget frugtbar. Når ERIK starter på projekter, er det som regel ikke med udgangspunkt i teksten, men med et koncept eller et radikalt scenekunstnerisk greb, som dramatikeren inviteres til at skrive ind i.

TOMAS har en anarkistisk tilgang til teaterarbejdet; han tænker frem - ikke tilbage, ser en del teater men holder mest af at læse bøger eller hører lydbøger. TOMAS synes film er følellesporno, og oplever dem helst med lyden skruet helt ned, så lyd/musiksidens ikke bestemmer hvad han skal opleve. Med opfyldelsen af den traditionelle dramaturgi bliver teatret dødt, og henvender sig til form for menighed. Det er kedeligt og fyldt med forfængelighed. Teatret skal ud af de velkendte scenerum, som Børn- og Ungeteatret ude på skolerne, uden safe space.



# I N I S T H E O N L Y W A Y O U T



**Publikum går rundt i pytter af vand i de mørke og kølige rum. Derfra kan scenen sættes i et nutidigt formsprog. Mødet mellem fortid og nutid indhyller os i sin særlige stemning.**

Cisternerne i Søndermarken drager med underjordiske totaloplevelser og har gjort det et antal gange med skiftende kunstnere som iscenesættere. I år har kunstneren Jeppe Hein været grand master på stedet. Som en anden tryllekunstner leger han med sine virkemidler og illusioner. Som publikum er man ikke helt klar over, hvordan bevægelser i rummet spiller sammen med scenariernes skiftende forløb, men man aner dog en sammenhæng.

Cisternerne blev bygget af Københavns vandforsyning for at højne hygiejnen for drikkevandet efter den store koleraepidemi i 1853. Vand blev hentet i blandt andet Damhussøen, ført til Skt. Jørgens Sø, filteret for skidt og snavs og sendt ud i byen via Pumpehuset. Det er det overskydende vand herfra, der blev ledt til Søndermarken i Cistemernes 4.320 kvadratmeter fordelt på 3 rum.

Så der er ganske mange kvadratmeter at boltre sig på under jorden, nu hvor Københavns Energi henter vand fra Tinghøj Vandreservoir, som i parentes bemærket, er Danmarks største vand anlæg.

I Jeppe Heins underjordiske univers er rummet altså givet. Cisternerne er en drypstenshule, hvor fugten oppe fra jorden langsomt siver ned og danner stalaktitter (drypsten) og aftegninger på væggene. Publikum går rundt i pytter af vand i de mørke og kølige rum. Derfra kan scenen sættes i et nutidigt formsprog. Mødet mellem fortid og nutid indhyller os i sin særlige stemning.

Det mest overvældende ved rummene er i første omgang, ja rummet i sig selv, gråt, hvidt, tyst, og mørkt. Man bliver overvældet af væggenes fugtighed og drypstenene og arkitekturen med de mange søjler og buer, som bærer loftet og skygger for, at rummene





kan suges ind i ét blik. Man bevæger sig gennem det første rum og opdager en lille gasflamme på en væg og på den modsatte væg en stor gong. Nysgerrigt går man tættere på flammen, og pludselig bliver den med voldsom lyd og kraft større og større, jo tættere man går hen imod den, som en stor ildsluger. Samtidig bliver den store gong belyst af flammens skær. Bliver man stående, bliver flammen igen lille og gong'en henligger igen i mørke. Det er bevægelsen i rummet frem og tilbage der udløser flammen ved hjælp af en sensor. Og sådan er det hele vejen igennem rummene. Det er os publikummer i samspil med mange sensorer, der udløser handlingen. Jeppe Heins rumlige værker er altid iscenesat med publikum som væsentlige aktive aktører i et socialt fælles rum, som opstår, når publikum levendegør værket/rummet og dermed indgår i et socialt fællesskab, i vores samtidige, fælles oplevelse.



Når man har fået nok af at tæmme og frigive den store flamme, lokker det næste rum med store runde spejle, som bryder rummet. Forskellige runde former i cirkler og udskæringer bevæger sig langsomt indeni hinanden

som gigantiske mobiler, drejer og spejler omgivelser og publikum selv. Elementerne er i sig selv enkle. Det er publikum der befrugter dem, nysgerrigt registrerende på hvordan vi selv bliver spejlet med rummet.

Når man nærmer sig det sidste rum flyder bløde lyde ind i ørerne, klæng og så de bløde efterlyde, der fylder rummet. Det viser sig, at tibetanske syngeskåle er placeret rundt i lokalet på gulvet eller i opsatser og lysspots i mørket afslører dem, efterhånden som man

#### Fakta:

Jeppe Hein Cistermerne: "In is the only way out" 15. april – 30. november 2018

Født 1974. Bor og arbejder i København og Berlin.

Uddannet:

1999 Städler, Hochschule für Bildende Künste, Frankfurt a.M., Germany

1997 Det Kongelige Kunstakademi, København, Danmark

Jeppe Hein har en omfattende udstillingspraksis både i Danmark og udlandet. Jeppe Hein har modtaget en lang række prestigefyldte priser og har udstillet på private og offentlige samlinger i både Danmark og udlandet, heriblandt på AROS kunstmuseum i Århus og Tate Gallery i London.

nærmer sig dem og udforsker, hvad der gemmer sig i søjlegangene. Runde hvide kugler lyser op i glimt, når de i snore fra et sindrigt system af skinner i loftet, bevæger sig rundt i rummet, nogle gange i flok, andre gange enkeltvis. Som publikum bliver man ganske

opmærksom på ikke at komme i vejen for de "flyvende" kugler på størrelse med tennisbolde og er samtidig optaget af at følge dem for at se, om de rammer syngeskålene hver gang de passerer dem, eller om der er et andet system i berøringen versus klangfla-

derne i rummet. Det bliver til et samlet lyd billede eller koncert om man vil. Nogle gange rammer kuglerne, svagt eller kraftigt, andre gange rammer de ikke skålene. En magisk fornemmelse. Igen er det sensorerne i rummet som interagerer med publikums færden. Hvis ingen bevæger sig, sker intet. Man går rundt mellem hinanden i fælles forståelse af at være en medskabende del af et fællesskab. Nogle iagttager mere end de bevæger sig, andre vil gerne "hjælpe" kuglerne på vej, når de har klumpet sig sammen og følger deres bevægelser gennem rummet. Den meditative stemning mødes af den menneskelige nysgerrighed.

Elementerne vand, ild, jord og luft giver mening hernede i dybet, hvor vi er skuespillere og kunstneren er auteur, instruktør og scenograf. Det er stedsspecifikt og grænserne mellem installation, forestilling og udstilling opleves som flydende, som det sker oftere i tiden, hvor kunstnere med billedkunstnerisk baggrund udforsker og udfordrer rammene for udstillingsrummet.

### Fakta Cisternerne:

Cisternerne ophørte med at fungere som drikkevandsreservoir i 1933. Herefter stod anlægget tomt i en årrække, inden det blev benyttet som udstillingsrum i forbindelse med, at København var europæisk Kulturby i 1996. Efter år 2000 brød man hul i murerne, og Cisternerne fik sit nuværende udseende. Fra 2001 til 2013 lagde Cisternerne hus til Museet for Moderne Glaskunst. I dag er Cisternerne en del af Frederiksbergmuseerne, der også omfatter Storm P. Museet, Revymuseet, Bakkehuset og Møstings Hus.

Intentionen for den nuværende brug bliver beskrevet således på Cisternernes hjemmeside: "Cisternerne danner ramme om både

kunstudstillinger og forskellige arrangementer, der alle tager udgangspunkt i stedets arkitektur og helt særlige klima. Hvert kunstprojekt, der udfolder sig i de skjulte rum, kan ikke blive opført eller genopført noget andet sted i verden. Kunst og sted er uadskillelige. De mægtige rum udfordrer vores inviterede kunstnere såvel som vores publikum til at se ting på en ny måde. Cisternerne er et åbent rum for uendelige muligheder.

Tidligere udstillere er bl.a. Christian Lemmerz, Ingvar Cronhamner, Eva Koch og Hiroshi Sambuichi

# M E N N E S K E S Ø E N

Fredag aften under Horsens Teaterfestival var publikum på en og samme tid iagttagere og aktive deltagere i værket, *Menneskesøen*. Forestillingen foregik i parken ved Horsens Kunstmuseum, hvor publikum blev guidet rundt i parken via en gratis app til mobilen, og et sæt hovedtelefoner med instrukser i øreme.

Instruktøren og koreografen Erik Pold havde i samarbejde med den New York-baserede kunstnerkollektiv *Improv Everywhere*, skabt en fusion mellem balletten *Svanesøen* og Bjørn Nørgaards skulptur *Menneskemuren*.



Foto: Hanne Nielsen/Horsens Teaterfestival

Alle deltagere var iført enten sort eller hvidt tøj, og de, der kom uforberedte fik tildelt T-shirts af festivalfolkene. I to grupper, en sort- og en hvidklædt, dansede de mange mennesker rundt i parken. Måske nok ret uelegant, hvis man sammenligner med professionelle balletdansere, men ikke mindre effektivt af den grund. Mp3-eksperimentet *Menneskesøen* blev en på samme tid poetisk og latterfremkaldende oplevelse, hvor vildt fremmede mennesker hver for sig men alligevel sammen skabte et værk. Vi bringer et par fotos:

# M A R M O R K I R K E N

Foto: Inger Birkestrøm Juul



BLANDFORMER



**Samtalerne skal både handle om hvem og hvad vi fremstiller på scenen, men også om hvem der får lov til at gøre det og hvorfor, altså konkret: hvem caster vi til hvilke rolle og hvorfor? Og er det os som instruktører/iscenesættere der vælger og har ansvaret, og hvordan forholder vi os til det ansvar?**

I en serie af samtaler vil jeg sætte en række kolleger stævne i en snak om hvordan vi arbejder med repræsentation, misrepræsentation og præsentation i en brydningstid, hvor spørgsmål omkring køn, race, seksualitet og identitet er i fokus.

Mit eget kunstnerisk arbejde har rødder i performanceteater og dans, det man også betegner som "post-dramatisk" teater (jf. Hans Thies-Lehman), en del af scenekunsten hvor det at arbejde med "fiktiv repræsentation", er noget vi forsøger at undgå, og hvor andre strategier og metoder bliver udviklet.

Det kan være at udgangspunktet er, at vi arbejder med "os selv" på scenen som hos eksempelvis Gob Squad, der også typisk arbejder med direkte deltagelse af publikum, eller som hos doku-teatergruppen Rimini Protokol der arbejder med "virkelige

mennesker" såkaldte "hverdags eksperter" på scenen.

Nogle vil mene at det er netop det der definerer "performance" som genre, altså at man ikke arbejder med fiktion og repræsentation, men jeg oplever at diskussionen også finder sted indenfor et mere dramatisk paradigme, og jeg er nysgerrig på hvordan forskellige kolleger griber det an? Hvilke metoder og teorier er i spil?

Det forekommer mig at være en aktuell diskussion at brede ud, i ly af "#metoo" kampagnen og nogle af de kampe der udspiller sig i den offentlige diskussion omkring post-koloniale strategier og positioner, mangfoldighed m.v. Samtalerne skal både handle om hvem og hvad vi fremstiller på scenen, men også om hvem der får lov til at gøre det og hvorfor, altså konkret: hvem caster vi til hvilke rolle og hvorfor? Og er det os som instruktører/

iscenesættere der vælger og har ansvaret, og hvordan forholder vi os til det ansvar?

Den første samtale er med instruktør Tue Biering, som er en af de mest markante instruktører indenfor det der blandt andet bliver omtalt som "virkelighedsteater", og aktuel dette efterår med både "Hadets Sange" på den frie udstillingsbygning og "Rocky" og "Landet uden drømme" som er på turné rundt i landet.

*Erik: Du har lavet en del projekter hvor du har arbejdet med performere som ikke er trænede skuespillere eller performere, hvorfor har du valgt det?*

Tue: Det startede med at jeg og Jeppe Kristensen (tidligere partner i Fix & Foxy) gik rundt på Vesterbro hvor vi begge boede på det tidspunkt, og ofte blev konfronteret med

prostitution på gadeplan. Så vi blev begge meget optagede af trafficking og prostitution, grundlæggende ville vi have det til at stoppe. Og vi overvejede hvad vi kunne gøre. Da vores kompetencer er teater, så var det det vi greb til. Da vi så gik i gang med tankerne om at skrive et manus og hyre skuespiller, lave research og så videre, føltes det bare forkert på en eller anden måde. Temæt var for "alvorligt". Det føltes på en måde som en løgn hvis vi bare satte en almindelig teaterproduktion i gang. Det var så vigtigt at vi ikke kunne lyve.

I stedet besluttede vi os for at vi måtte caste dem det handlede om, nemlig de prostituerede selv. Tanken opstod om at vi i stedet for at "købe" nogle skuespillere til at stå på scenen, kunne "købe" nogle prostituerede til at optræde for os. Den idé gav mening for os, og vi besluttede os for

at finde noget materiale, en tekst, som vi kunne bruge som udgangspunkt for projektet. Først overvejede vi Kameliadamen, men da vi tog fat i Pretty Woman gik det hurtigt op for os, at det var den helt rigtige fortælling. Filmen Pretty Woman med Richard Gere og Julia Roberts i hovedrollen, stod for os som en ikonisk fortælling om "den lykkelige luder". Og det interessante var, at da vi gik i gang med projektet "Pretty Woman A/S" (Fix og Foxy 2008), viste det sig at den film har haft virkelig stor betydning for mange af de prostituerede vi samarbejdede med. Nogle af dem sagde ligefrem at den film var årsagen til at de valgte at blive prostituerede.

Resten er historie, projektet blev meget kontroversielt, men vi havde taget hul på en måde at arbejde på, hvor vi indimellem vælger at caste såkaldte "virkelige mennesker" (hverdagseksperter) til de projekter vi laver.

Det har sidenhen involveret asylansøgere ("Friends" på Nyarveny, 2010), kontant-hjælpsmodtagere ("Det store ædegilde", Dansehallerne 2015) tilfældige beboere i Brøndby Strand ("Parsifal", 2011) eller på Færøerne ("Dollars FO", 2009) og som i den aktuelle "Hadets Sange" såkaldte "Internetkrigere".

Erik: *Hvordan caster du dine medvirkende? Har du nogle specifikke metoder eller tilgange du benytter?*

Tue: Jeg caster altid de allerbedst egnede til et projekt. Og nogle gange er det de folk det rent faktisk handler om, andre gange er det professionelle skuespillere. Jeg er interesseret i at der opstår en form for dialektik mellem skuespillerens egen personlighed og den fiktion skuespilleren skal repræsentere eller at anvende en agent fra

virkeligheden, som er en reel repræsentant for en bestemt befolkningsgruppe.

Selve castingen er meget forskelligt fra projekt til projekt. I Hadets Sange skulle vi finde nogle "hatere". Jeg allierede mig med en journalist som "caster". Jeg vidste at projektet skulle handle om nogle mennesker der har et voldsomt sprog på internettet. Men det måtte gerne været et bredt spektrum af holdninger. Det skulle være nogle typer med ekstreme holdninger, men gerne både ekstremt højreorienterede og venstreorienterede. Det skulle handle om sprog. Hvad er det der gør sproget så voldsomt at det bliver næsten fysisk.

Erik: *I Hadets Sange betegnes de medvirkende som "Internetkrigere", hvad tænker du om den betegnelsen og hvad sagde de medvirkende selv til den betegnelse?*

Tue: Jeg havde et problem i starten, hvor jeg brugte betegnelser som "hatere" og "hadets sange", fordi de her mennesker selvfølgelig ikke ser sig selv sådan. Det var mit blik. Jeg blev nød til at finde ud af hvordan jeg kunne beskrive dem som noget de kunne se sig selv i. Det afgørende for at det kan lykkes, er at alle forstår konceptet og kan se sig selv i det. Jeg bilder ikke nogen noget ind.

Så jeg spurgte ærligt: hvad skal vi kalde jer? De var meget forskellige, men begrebet "netkrigere" kunne de se sig selv i. Det kunne også have været betegnelsen "værdis-kæmpere". Det er nogle mennesker der kæmper for noget. De har nogle meget udtalte værdier. De oplever uret og de kæmper mod denne uret.

Når jeg spurgte ind til hvad der har skabt denne trang til at kæmpe for noget, så



var det meget ofte en fortælling fra deres barndom, hvor en klassekammerat er blevet behandlet uretfærdigt og hvor de stillede op og forsvarede vedkommende. Og den oplevelse og følelse kunne jeg genkende hos mig selv.

Nogle af dem forklarede at, de først har prøvet at skrive tingene på nettet stille og roligt, men så blev de ikke hørt. Og så råber man højere, men når man så stadig ikke bliver hørt så bliver man ligeglad med om man taler grimt.

Man får også flere "likes" på latterlige kommentarer. Søgeord som "luder, krise, had, burger" er ord vi klikker på. Vi er optaget af ulykker, sex og burgers. Det er os passive forbrugere af internettet, der styrer spillets gang med vores klik på musen.



*"Hadets Sange" - Instruktion: Tue Biering - Foto: Søren Meisner*

Erik: *Hvordan tager du hånd om dine medvirkende? Og hvilke metoder og greb benytter du i den henseende?*

Tue: Metoden er grundlæggende ikke anderledes end med skuespillere.

Jeg har kun oplevet katastrofer når jeg har været "uærlig". Det går ikke hvis jeg lokker folk til noget. Hvis jeg som instruktør bilder nogen noget ind, så betræder jeg en sti der gør det uoverskueligt. Også hvis jeg bilder folk ind at jeg er klogere end dem.

Jeg oplever at min opgave er at være den, der i et fagligt rum skal samle og kuratere andres talenter på en måde, hvor det bliver interessant at kigge på.

Jeg skal sige hvad jeg synes, og være ærlig. Og alle skal have tillid til, at jeg siger det jeg mener.

Jeg siger også hvis jeg er i tvivl. Så opstår der en diskussion som i forvejen er inde i mig, og så bliver den eksplicit og så tager vi en fælles beslutning. På den måde kvalificerer jeg mine beslutninger.

I min skoletid på Teaterskolen oplevede jeg at deciderede metoder gjorde mig bange, jeg tænkte at så måtte der være et facit, og så forsøgte jeg at løse noget for nogle andre og mistede forbindelsen til mig selv.

Jeg har brug for folk omkring mig der kan kvalificere mine beslutninger. Hvad er det der er tættest på kernen af det jeg gerne vil med det. Det der er sandt for mig.

Erik: *Så det handler på en eller anden måde om at finde en sandhed?*

Tue: Det er et paradoks, jeg tror ikke på at jeg er i nærheden af noget der er sandt, men jeg vil virkelig gerne undgå at lyve.

Motoren bag mit arbejde med "hverdagseksperter" er at der er et reelt møde med mennesker man ellers aldrig er i rum med. Det møde er utroligt vigtigt. For mig manifesterer det noget om hvad teatret kan, det helt grundlæggende at være i et rum sammen. Der er et potentiale i at lade mennesker møde dem de ikke forstår eller er langt væk fra. Om det så er en kontanthjælpsmodtager, en Thailandsk prostitueret eller en med radikale politiske overbevisninger.

For mig handler det om dette møde, og ikke som effektryteri.

Det er på en måde også en genvej til identifikation. Vi ser noget af os selv i hinanden. Jeg

har lyst til at møde det rigtige menneske før de tager en maske på.

Men der er jo også en fiktion på spil her, jeg skaber præmissen, rammen som det foregår indenfor. Der er meget som er konstrueret. På samme måde som mange af de andre måder vi er sammen på i virkeligheden også er socialt konstrueret. På sin vis er alt en konstruktion. Det er det som er interessant. Det er interessant at lege med stereotyper, og de fortællinger vi har om hinanden.

I forbindelse med de seneste projekter jeg har lavet, som Rocky og Hadets Sange har jeg taget udgangspunkt i en følelse jeg har haft af, at jeg går rundt i min egen boble og taler med min egen menighed. Et ekko-kammer hvor vi alle er enige, og hvor vi også bliver enige om nogle bestemte fjendebilleder. Jeg har portrætteret højrefløjen negativt på alle



"Hadets Sange" - Instruktion: Tue Biering - Foto: Søren Meisner



**Det øjeblik jeg snakker med en person med nogle modsatrettede holdninger til mine egne, bliver det hele langt mere kompleks. Det er vildt interessant. Vi finder ud af vi alle sammen er mennesker**

mulige måder, men aldrig været i nærheden af den.

Jeg er lige nu meget interesseret i at udfordre de forestillinger jeg har om virkeligheden. Det øjeblik jeg snakker med en person med nogle modsatrettede holdninger til mine egne, bliver det hele langt mere kompleks. Det er vildt interessant. Vi finder ud af vi alle sammen er mennesker. Det forsøg på at forstå hinanden er essentiel i en globaliseret verden, med så utrolig mange forskellige mennesker.

Jeg troede tidligere at jeg kunne skabe en bedre verden ved at fjerne "de andre".

Men så endte jeg blot med, at skabe en homogen gentrificeret boble i København. Derudover har jeg også indset at der indenfor den homogene flok som jeg tror er mine lige-sindede, er kæmpe store brudflader.

Jeg blev nød til at kigge på mig selv og mine egne. De trykke cirkler jeg bevægede mig i, gjorde mig dårligere til at håndtere mennesker der ikke mener det samme som mig. Jeg formåede ikke at indgå i sammenhænge med mennesker jeg er uenig med, fordi jeg ikke øvede mig i det. Jeg fik en oplevelse af at jeg forpassede muligheden for at nuancere mit verdensbillede. Nu bestræber jeg mig på at mobilisere eller praktisere en dialog hvor jeg bliver klogere på noget.

*Erik: Hvilke problemer med repræsentation oplever du som aktuelle lige nu?*

Tue: Når vi taler repræsentation af minoritets-grupper, så kan der være mange problemer med manglende repræsentation.

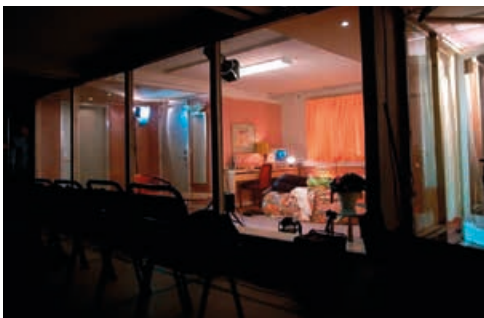
Der bliver talt meget om køn og race i den forbindelse, men et andet interessant problem er

faktisk repræsentation af personer med handicap. Vi har set den ene fremstilling på film efter den anden: "Rainman", "My Left Foot", "The Theory of Everything", "A Beautiful mind" for at nævne et par stykker. Vi kyler Oscars efter en skuespiller der laver så stort et skridt ud i en repræsentation af noget der er langt væk fra dem selv, men hvad med at benytte personer med handicap i de bærende roller? Det ser vi ikke mange eksempler på.

Men jeg kan også blive fascineret af at se en skuespiller, der lever sig ind i noget der er meget langt væk fra personen selv. Det fascineres vi jo af. I 99% af tilfældene er der gode intentioner bag. Og tankegangen er måske at: hvis vi har et kendt ansigt i hovedrollen, som derudover også er en super god skuespiller, så når vi ud til flest mulige med vores fortælling, men det går også nogle gange galt. Det er et problem. Men der er jo også mange



"Hadets Sange" - Instruktion: Tue Biering - Foto: Søren Meisner



*"Pretty Woman A/S"*  
 Instruktion: Tue Biering  
 Foto: Per Morten Abrahamsen

eksempler på homoseksuelle skuespillere der har spillet heteroseksuelle med stor overbevisning og omvendt, uden at det er gået ud over fortællingens væsentlighed. Tiden er dog nok forbi for visse repræsentationsgreb, som eksempelvis "blackfacing" der for 100 år siden var helt almindeligt.

Vi er ekstremt optagede af at tale om dem der er længst væk fra os selv, men hvis de er helt tæt på er det noget andet. Det er ligesom to hunde der hidser sig op over hinanden på hver sin side af en glas dør, hvis man så åbner døren så holder de op og begynder at snuse til hinanden. Teatret er i meget høj grad repræsentationskunst, når jeg tænker på 95 % af den scenekunst der bliver produceret.

Erik: *Det oplever jeg jo ikke nødvendigvis gør sig gældende for den mere eksperimenterende scenekunst, indenfor dans, performance,*

*og lignende formater, arbejder man med nogle andre strategier.*

Tue: I forestillingen "Landet uden Drømme" arbejdede vi også med en anden tilgang, uden den der traditionelle form for repræsentation. Der arbejdede vi med publikums forestillingsevne. Hvordan forestille sig noget som ikke er der, som måske er der i fremtiden.

Jeg er vild med at opleve hvor forskelligartet teatret er, der findes psykologisk realisme, der findes total-teater, der findes mere rituelle teaterformer. Jeg har ikke lyst til eller behov for at afvise noget af det. Jeg har ikke lyst til kun at befinde mig i et spekter af teatret. Jeg synes det skal være grænseløst som udgangspunkt.

Lige nu er jeg optaget af at dyrke kompleksitet. Jeg oplever at jeg måske har været med

til at bidrage til nogle reducerende narrativer. Og det er et problem, vi skal kunne rumme større kompleksitet.

På dette tidspunkt i samtalen har Tue grebet fat i en flaske Jägermeister fra køleskabet, det er blevet sent og snakken kommer vidt omkring, men inden vi griber til glasset når han lige at slutte af med at sige:

Tue: Venstrefløjen har været under angreb af gode grunde, fordi vi har båret på fortællingen om at vi er de gode, og det er et ureflekteret billede af os selv. Vi kan ikke stille verden op som de gode mod de onde. Så reducerer vi kompleksitet til dårlige overskrifter.



"Hædets Sange" - Instruktion: Tue Biering - Foto: Søren Meisner

## RUNDE DAGE:

**Cathrine  
Meister-Petersen**  
50 år  
23.2

**Katrine Wiedemann**  
50 år  
11.2

**Morten Hovman**  
70 år  
5.3

**Simon K. Boberg**  
50 år  
16.3

**Solveig Weinkouff**  
60 år  
20.1

**Mads-Peter  
Neumann**  
80 år  
22.1



## MEDLEMSUNDERSØGELSE

Bestyrelsen vil gerne fokuserer vores arbejde, så det kommer flest mulige medlemmer til gode. Derfor vil vi meget gerne vide hvad der er vigtigt for medlemmene, og hvad I ønsker at få ud af jeres medlemskab af FDS.

Derfor vil vi lave en medlemsundersøgelse, og I vil inden jul modtage en mail, som vi håber at I vil svare på.

*Gode hilsner*

*Lene Skytt/Bestyrelsen*

# ???

## AUTORHUSETS 10 ÅRS JUBILÆUMSFEST



*Vi havde en smuk fornøjelig aften på Gorilla i starten af september og bringer her et snapshot  
Fotojournalist Mikal Schlosser*



**Hvor mange gange er der ikke opstået noget helt fantastisk i prøverummet, som ingen havde set komme? Og hvorfor er det, at de mest geniale øjeblikke sjældent havner på scenen? I prøveperioden skaber vi rammer omkring et fysisk og psykisk rum hvor vi kan finde det, vi ikke selv vidste eksisterede.**

*Denne sommer instruerede Madeleine Røn Juul sin forestilling nummer 100. Det blev afsæet til en række samtaler og mails med alle former for sidespring ind i de sidste 40 års scenekunst og kultur. (Fra Anker Jørgensen til Lars Løkke; fra Niels Matthiesen til Mette Bock) For 10 dage siden mødtes vi sidste gang og aftalte, at Madeleine skulle forsøge at trænge gennem "selvhad & All That Jazz" og interviewe sig selv for at give lidt baggrund. For bag enhver kunstner står som bekendt et menneske. Så denne artikel er et forsøg på at berøre både det personlige og det faglige.*

*På et tidspunkt i processen spurgte jeg Madeleines tidligere praktikant Rune David Grue om han kunne pege på hvad der var Madeleines fingeraftryk på en produktion og han nævnte:*

*Social indsigt; Menneskelig varme, uden sentimentalitet; Blik for det menneskenært genkendelige, også i ekstreme livssituationer; En rå humor og Et skarpt skuespillerbåret koncept.*

*Jeg håber at nogle af disse kvaliteter kan læses i denne artikel!*



I syvende klasse kom teatergruppen Banden til min skole. Vi skulle sidde på gulvet i gymnastiksalen, hele vejen rundt om skuespillerne. De spillede en forestilling om at gå i skole, og de talte med os.

Efter forestillingen bliver jeg i gymnastiksalen og gennem vinduet ser jeg skuespillerne, disse gudemennesker, gå tværs over gårdspladsen på vej til lærerværelset. De var som udsendinge fra en fremtid, en forsikring om



Foto: Lotte Bergsø

at der fandtes et andet liv end det autoritære grågrønne grumsede tågeland som var min virkelighed. Jeg så dem og besluttede at den verden ville jeg være en del af.

### Baggrund

I min ungdom var fremtiden ikke noget der skulle sikres, men udfordres. Man kunne altid få en koldt-vands-bolig for næsten ingen penge, altid få arbejde 12 timer i en opvask, og så leve af dem i en uge. Komme ind på de uddannelser man ville, få et arbejde. Der var højkonjunktur. Det antiautoritære oprør var slået igennem; hvis arbejdsgiveren var et røvhul, skred man og kunne altid få et job et andet sted.

Der gik lang tid før jeg kom i gang med at søge ind på en uddannelse for alvor. Jeg startede på studenterkursus 3 gange, gik på en billedkunstskole, flyttede ind på staden, for

”man må leve revolutionen, ikke bare drømme om den”. Var med til at befri Operæen på Christiania og lave den til et spillested. Mens Solvognen lavede Elverhøj i Den grå hal, lavede vi et revolutionært syngespil: ”Jensen på sporet”. Vi lavede også sæere nostalgiske kabareter. Så kom der en periode med rejser og ophold i Italien og San Fransisco. Vi eksperimenterede med stoffer, men efterhånden så jeg en del af mine venner opleve bagsiden af det vilde liv, og for at undgå den sociale deroute der ramte mange i mit miljø, begyndte jeg målrettet at søge ind på en uddannelse. Jeg havde tågede idéer om at dét at være instruktør måtte være den rigtige blanding af noget intellektuelt og noget kunstnerisk. Jeg vidste faktisk ikke rigtig hvad det indebar. Jeg havde et billede af at en instruktør først og fremmest var en mand – en piberygende meget intellektuel mand i sort tøj.



*"Usynlige venner" af Line Knutzon - Det Kongelige Teater, prøvesal B. 1992 - scenografi Pia Maansen  
Morten Kirkskov, Thomas Kim Hoder, Peter Gilsford og Ditte Gråbøl*

### **Svære begyndelser**

Det første år på teaterskolen følte jeg mig temmelig dum. Vi var 4 instruktørellever på holdet; den ene havde været regissør på et stort teater i flere år, to havde læst dramaturgi og den ene af dem havde oven i købet haft sin egen teatertrup "Perleporten". Jeg vidste ikke hvad ordet arrangement betød, " hvad fanden er det for nogle arrangementer de snakker om, er det noget jeg skal være med til, eller hvad?!" og når vores vejleder Ib Thorup sagde, at man som instruktør måtte have mindst 10 stykker liggende, som man brændte for at lave, skammede jeg mig, for jeg havde ikke ét! På andet året fik jeg fat, selvom det gik langsomt med at begynde at instruere, jeg valgte at have meget undervisning sammen med mine skuespillerhold kammerater.

Det første job jeg fik, da jeg var færdig med skolen, var faktisk som skuespiller.

Som instruktør havde jeg ikke nogen fornemmelse af at kunne et håndværk, min forbedelse var intuitiv ligeledes min tilgang til prøverne. De første år var hårde og jeg følte mig total fremmedgjort. De første fire produktioner gik ad helvede til, med Mammut Teatret som en lysende undtagelse. Midt i det hele fik jeg min søn.

### At flytte ind

Det var Radioteatret, som det nu hedengangne Radio Drama hed dengang, der samlede mig op og tilbød mig en toårig kontrakt, hvor jeg skulle instruere 4 forestillinger om året og sidde i dramaturgiatet. Det var fantastisk! Der lærte jeg for alvor at læse manuskripter, at arbejde med skuespillere, men vigtigst af alt var, at jeg mødte min egen generations

dramatikere. Her fandt jeg formeksperimentende universer, og historier jeg syntes var vigtige.

Med dem i hånden og samtidig med at jeg flyttede tilbage til Christiania, var det som om jeg flyttede ind i dansk teater. (Ikke den nye arbejdsgiverorganisation!). De første 10 år oplevede jeg som en videregående uddannelse. Jeg var heldig med at få opgaver jeg kunne vokse med og som var lige så tilpas svære, at jeg har skulle strække mig til det yderste. Jeg sagde ja til ting som jeg dybest set ikke forstod, de tiltrak mig.

Jeg fik lov til at lave masser ny dansk dramatik, jeg arbejdede meget sammen med scenografen Pia Maanssen. Vi var påvirkede af den danske performance scene; grupperne Exment, Billedstofteatret og Kom De Bagfra. Og vores sceniske udtryk blev mere og mere



*"Sort kaffe" Rainer Werner Fassbinder efter Goldoni.  
Gråbrødtrescenen på DKT - Scenografi Lars Juel  
Hanne Windfeld og Ditte Gråbøl*



**Langt senere blev jeg bevidst om min egen rolle; at jeg skulle skabe et arbejdsrum, hvor andre kunne arbejde, prøvelokalet var ikke et forum for min egen selvudfoldelse**

minimalistisk, ikke flere naturalistiske eller symboltunge scenografier.

I slutningen af 90 blev jeg tilbudt at lave Shakespeare; Helligtrekongersaften på Aalborg Teater. Og det blev en overvældende, fantastisk og jomfruelig oplevelse at opdage kompleksiteten, poesien og det platte, den legesyge jonglering med modsætninger – altid modsætninger. At alt hvad jeg vidste (og ikke vidste!) om kærlighed, magt, begær, svig, had ... stod lige dér. For 400 år siden taler denne dramatikere direkte ind i min egen tid. Whauu!

Jeg ser mig selv som ung instruktør: ekspressiv, mange ord, store fagter, begejstret, uhæmmet, storrygende(!), delende alle mine tanker med absolut alle på holdet, jeg fylder meget – jeg optræder vist. Tilbageblikket er ikke uden beskæmmelse, men "man må

have spandevig af tilgivelse" som en klog skuespiller engang sagde, også, og måske især, når det gælder én selv.

Langt senere blev jeg bevidst om min egen rolle; at jeg skulle skabe et arbejdsrum, hvor andre kunne arbejde, prøvelokalet var ikke et forum for min egen selvudfoldelse.

Jeg bliver helt sikkert kedeligere, men jeg er blevet dygtigere. Og det er stadig i prøvelokalet jeg føler mig mest hjemme – selvudfoldelse eller ej!

### **Chefstolen**

Jeg husker 90'erne som en lykkelig tid med familieliv på Staden og et arbejdsliv der var i samklang med den tid jeg levede i. I starten af 00'erne var jeg ved at løbe tør, jeg følte mig som en produktionsmaskine, selvom jeg fik virkelig gode opgaver. Jeg begyndte at

tænke over, at der skulle ske noget nyt og da Aarhus Teater søgte ny chef, endte jeg med at søge den. Jeg havde egentlig ikke regnet med at få stillingen, først da jeg var på vej til anden samtale, går det op for mig at det kunne blive virkelighed.

Jeg havde arbejde meget på Aarhus Teater og havde en stor kærlighed til det teater og det føles egentlig naturligt. Og jeg havde altid haft en fornemmelse af, at de magtfulde mænd komplicerede deres arbejde en smule, for at virke mere betydningsfulde, jeg mener; hvor svært kan det være?

Det var både svært og enkelt. Enkelt fordi jeg kendte produktionsforholdene, jeg havde masser af gode idéer til et hus som var motivet til ændringer. Svært fordi det kunstneriske fyldte en meget lille del af mit arbejde og jeg kom hurtigt til at drukne i administrativt



*Thomas Mørk, Madeleine og T.S.Høeg på Radiohusets tag  
"Damian Dagligdags brydefulde byrder" af T.S. Høeg.  
Radioteatret 1992*

arbejde. Jeg lavede den grundlæggende fejl ikke at uddelegere; der var ikke den ting, der var for lille til at jeg skulle have en mening om det og – ikke mindst – have et møde om det! Møder, møder, møder! Vi gjorde sgu hvad vi kunne, vi var mange der arbejdede på at få vores mødekultur ændret – også en del andre kulturer på teateret.

Da jeg startede, havde teatret et underskud på et par millioner – året efter fik vi vendt det til et positivt resultat og jeg lærte ved den lejlighed, at et regnskab ikke er en konstant sandhed, men kan opstilles og fortolkes på mange måder. Jeg efterlod teateret med en ny million gæld.

Teateret havde en opgangstid, vi lavede gode forestillinger, vi indførte værdibaseret ledelse, mange nye tiltag, masser af omtale og der var medvind i huset. To år senere



**Den autoritetsnedbrydning der startede i 60'-70'erne har påvirket både instruktørens rolle og selvbillede. Fra at være et ophøjet kunstnerisk orakel er vi blevet igangsættere, visionsbærende og inspiratorer i den kollektive kunstneriske proces. Vi kommer ikke med en færdig skabt forestilling, som skuespillerne bare skal realisere.**

lavede vi stadig gode forestillinger, men det gik dårligt for huset; dårlig planlægning, for stor arbejdsbyrde på de enkelte, for mange hovsa løsninger.

At være chef for Aarhus Teater er et større kapitel. I meget korte træk: jeg gik ned med udbrændthed allerede det første år og igen på det fjerde år. Jeg var i gang med at opbygge et solidt alkoholmisbrug, ansvaret for de 150 menneskers faste arbejde tyngede og idéerne, de store visioner forsvandt.

Det er en glidende overgang fra at man "bare drikker lidt for meget, men hvem fanden gør ikke det!" til at finde sig selv i et misbrug. Med al den rædsel og ydmygelse det indebærer.

Jeg ved ikke om det er specielt kvindeligt kun at give sig selv skylden for alt hvad der går galt. Formodentlig havner mine mandlige kolleger også i angst, paranoia og selvhad,

men jeg har bare hørt om flere kvindelige instruktører som er havnet i et alt for sort hul og været usundt selvbebrejdende når det gik galt på en produktion.

Efter 4 år i Aarhus, vendte jeg hjem og var helt slået helt ud. Alkoholiseret, deprimeret og fyldt med selvhad. Jeg kan takke Emmet Feigenberg for at give mig muligheden for at komme i misbrugs behandling, og dermed en chance til at genopfinde mig selv igen.

### **Instruktøren**

*Hvis den piberygende mand er billedet på instruktøren i 70'erne, hvordan ser "han" så ud i dag? Og hvad har der været af mellemstadier?*

Han er ikke længere partout en mand. På skolen mødte jeg dem der var de "de voksne" instruktører dengang; Line Krogh, Eva



*"I byernes jungle" af B. Brecht  
Odense Teater 15/16 - scenografi Siggie Oli  
På plakaten: Kristian Halken på billedet: Klaus Søndergaard,  
Nanna Mork, Mikkel Bay Mortensen, Mads Nørby, Sofia  
Melum og Patrick Baurichter.*

Jørgensen, Søren Iversen, Hans Rosenquist, Ib Thorup. De "gamle" var bl.a. Mogens Pedersen, Eydun Johannesen, Asger Bonfils og over os alle svævede Sam Besekow og Erling Schrøder. Jeg kom ud i slipstrømmen efter Peter Langdal. Vi var tre kvinder på min årgang, hvilket var helt usædvanligt. I dag har vi en række af unge strålende kvindelige instruktører, heldigvis! Teaterskolen har ændret sig meget fra dengang jeg gik der, først og fremmest blev der indført metodelære, Vibeke Wrede's indflydelse på instruktøruddannelsen i den retning, kan ikke undervurderes. Og i takt med at der kom flere uddannelser under taget, har instruktøren bevæget sig fra at være et skabende unikum til et samarbejdende teatermenneske. Det er også svært at skelne mellem den skabende og den udøvende kunst i dag, skuespilleren er i høj grad medskabende selvom instruktøren har et overordnet blik og vision.



### **Orden og kaos**

*"Kan du sige noget om arbejdet i prøvelokalet?"*

Hvor mange gange er der ikke opstået noget helt fantastisk i prøverummet, som ingen havde set komme? Og hvorfor er det, at de mest geniale øjeblikke sjældent havner på scenen? I prøveperioden skaber vi rammer

omkring et fysisk og psykisk rum hvor vi kan finde det, vi ikke selv vidste eksisterede.

At lave en forestilling er en evig pendlen mellem kaos og orden. Kaste det hele op i luften, samle det op og skabe orden .... Og om igen!

Den fysiske orden med faste prøvetider, en ordentligt prøverum, faste aftaler; her mødes vi hver dag mellem 12 og 18. Det er en ramme hvori kaos kan opstå

Kaos, fordi der fødes så meget ud af kaos, orden fordi vi skal finde ud af hvad dette nye kan bruges til.

### **Arbejdsforhold og scenekunst som kunst**

*Oplever du, at der er en vej fra håndværk til kunst?*



Claus Seidel: "Henning Jensen i Personkreds 3"

Erfaringen gør, at jeg ved at jeg har et håndværk og en solid viden om produktionsprocessen. Men selvom jeg har instrueret 100 forestillinger, kan jeg stadig gå i stå over ikke at kunne lave et helt elementært arrangement på en trappe.

Teater har mange forskellige funktioner i samfundet, det breder sig over almen dannelse, folkeoplysning, samfundskritik, undersøgelse af menneskelige forhold, opråb, livsudbrud og adgang til sjælekammer. Det foregår over hele landet, teater er både underholdning, dannelse, fordybelse og kollektiv mødeplads. Teater er en kunstform, men jeg ser ikke mig selv som kunstner. Mange gange instruerer jeg noget som bliver godt, kan bruges, noget mange kan more sig over, lære noget af, kende sig selv i eller få åbnet op til en ny måde at se tingene på. Og det er godt, men ikke nødvendigvis kunst. Teater bliver kunst

for mig, når en forestilling sammen med et publikum kan transcendere. Nogle få gange er det lykkedes at lave en forestilling der - nogle gange, ikke hver aften - kan opløfte sig selv og publikum på en sådan måde at man går forvandelt ud af teatret.

Der er naturligvis ingen opskrift på at nå dertil, men der nogle forhold som må være i orden: Den rigtige tekst, på det rigtige sted, i den rigtige tid med de rette mennesker. Og det er sker sjældent at alle de parametre er i orden, selvom vi jo prøver hver gang.

Man kan sikkert godt lave et kunstværk på 4 uger, afhængig af stoffet, men det forringer chancen at alle produktioner, per automatik, har den samme prøvetid på 6-7 uger. Det er en svær balance; vi har et relativt strømlinet produktionsapparat, som kan imødekomme et fornuftigt



*Det første job: skuespiller på Natholdet.  
Et stykke skrevet og instrueret af Vibeke Wrede.  
Madeleine Røn Juul, et badebald, Søren Thomsen, Ulrich  
Krenckel, en badebold og Gitte Melgaard*

arbejdspladskræv, men alle produktioner passer simpelthen ikke ind i det skema. Det gælder både afleverings terminer, produktionsstider, og prøvetider. Vi har brug for at ryste hele "produktionsposen" godt og grundigt.

Men hvis teatrene skal udsættes for dette 2 % omprioreringsbidrag, det vil sige 2 procent nedskæring hvert år, kommer det naturligvis til at kunne mærkes på teaterkunstens udvikling i Danmark. Det virker nemlig ikke som om der bliver "omprioreret" nogle penge tilbage til teatrene. Måske vil der udspringe nogle sindssyge overlevelsesprojekter, der kan bringe os videre, men sandsynligvis betyder udsulningen, at der vil lukke flere teatre, være længere mellem satsninger; at det hele bliver fattigere.



**At lave Shakespeare åbnede den 4 væg for mig og den har aldrig lukket sig igen. Jeg elsker selv at blive talt til, at blive gjort opmærksom på at vi er i det samme rum på en fælles mission, publikum og dem på scenen**

### **Publikum**

*Hvordan ser du forholdet mellem publikum og forestilling? Og har din indstilling ændret sig gennem årene?*

Jeg har altid været imponeret over at folk vil komme og se hvad vi har lavet – i starten undrede jeg mig altid når vi havde de første publikumsprøver; Er alle disse mennesker gået hjemmefra, skaffet barnepige, fravalgt biografen, har betalt penge fordi de interesse sig for teater?

Publikum laver deres egen forestilling mens de ser den på scenen, afhængig af de ekkokamre der bliver ramt. Det er noget vi ved, men vi kan ikke styre det, som vi kan styre så meget det andet på scenen. Det er jo på en måde det skønne ved det.

Man kan ikke forlange den totale indlevelse fra publikum, det syntes jeg faktisk heller ikke det vigtigste. Det er jo en lang række af forskellige sansninger at se en forestilling; Man er jo både optaget af – berørt af, når det lykkes – af det der forgår på scenen samtidig med at man sanser dem man sidder sammen med og får associationer til sine egne erfaringer og kommer i tanke om noget man skal få gjort og, og ....

At lave Shakespeare åbnede den 4 væg for mig og den har aldrig lukket sig igen. Jeg elsker selv at blive talt til, at blive gjort opmærksom på at vi er i det samme rum på en fælles mission, publikum og dem på scenen.

Og magien virker jo alligevel.

## Fagets fællesskab

En anden faktor i instruktørens hverdag, er ensomheden. Alene mellem chefen og skuespiller- og teknikerhold. Ingen at sparre med. Jeg ved du har arbejdet meget med dette emne gennem årene.

På skolen hørte vi om Sam Besekows arbejds- metode: han kom, afleverede sit arrangement for hele stykket, så forlod han produktionen for en stund og kom tilbage når skuespiller- ne havde lært arrangement og tekst. Vi var målløse!

Den autoritetsnedbrydning der startede i 60'- 70'erne har påvirket både instruktørens rolle og selvbillede. Fra at være et ophøjet kunst- nerisk orakel er vi blevet igang sættere, visi- onsbærende og inspiratorer i den kollektive kunstneriske proces. Vi kommer ikke med en



*"Folkemord eller Min lever er meningsløs"  
af Werner Schwab, Aarhus Teater 05/06  
scenografi Manfred Blaimauer  
Martin Greiss og Karen Lis Ahrenkiel*

færdig skabt forestilling, som skuespillerne bare skal realisere.

Gennem 90'erne talte jeg med andre instruktører, bl.a. Geir Sveaass om at vi instruktører burde dele vores erfaringer med hinanden, at det var et ensomt arbejde. Det var tilfældigt og sporadisk at man fik snakket fag med nogen.

I 2000 lavede Christoffer Berdal, Peter Weis og jeg Dramatikeruddannelsens midtvejs projekt på Aarhus Teater, vi skulle instruere to stykker hver i en enhedsscenografi. Vi delte et vist antal skuespillere og kunne ikke disponere over dem hele tiden, det gav os fri-mellem- timer og da vi var i det samme rum, begyndte vi at se hinandens gennemspilninger. Efter første gang satte vi det i system, satte tid af til at gi hinanden noter, sad i fællesskab og



*"Hvordan vi slipper af med de andre"  
af Anders Klariund Rønnov, Aarhus Teater 06/07  
scenografi Manfred Blaimauer  
Peter Flyvholm og Christine Nørgaard*

diskutere alle seks stykker igennem. Det var stort; vi gjorde simpelthen hinanden og forestillingerne bedre. Det fortsatte vi med og de næste fire år tog vi rundt og så hinandens forestillinger ca. to uger inden premieren. Kasper Rostrup kom med og vi blev kaldt for "Firebanden".

Teaterskolens fokus på samskabelse i dag, har formodentlig gjort samtalen mellem instruktører lettere, jeg ved det ikke.

Endelig er arbejdet i bestyrelser eller dramaturgiater, eksempelvis FDS bestyrelse også en måde at tale med andre instruktører, enten ved at dele helt konkrete erfaringer om arbejdspladser eller ved at skabe rum til personlige overvejelser om vores fag.

## Angsten

Hver gang jeg skal til læseprøve får jeg angst. Det er ikke så rationelt, for den virkelige prøve skal du bestå senere i forløbet. Der er den

almindelige præstationsangst og angst for kontroltab; hvad nu hvis skuespillerne ikke vil lege med? Ikke forstår dit koncept? Hvad nu hvis jeg selv har misforstået det hele? Hvis alt det jeg har tænkt, falder sammen som en soufflé? Men efterhånden også en anden angst, fordi jeg ved hvor svært det er og at det slet ikke er sikkert, at vi når derhen jeg drømmer om. At vi ender med ikke at have noget at sige, ikke får brugt den offentlige taletid ordentligt.

Du ved ovenikøbet at de andre sandsynligvis også er bange, men det hjælper ikke, for det er irrationelt. Næsten alle de instruktører jeg har talt med, kender til fænomenet, i større og mindre grad. Min måde at holde det i ave på er at tale om det, tit og til mange, efterhånden som tiden nærmer sig. Angsten forsvinder som regel kl. 12:15 Vi starter og det er dejligt og lystent endelig at komme i gang.

Jeg er for alvor på røven, hvis jeg bliver bange i prøveperioden. Det forhindrer mig i at satse, risikere røven, dumme mig.! Det stopper flow i prøvelokalet som bliver total iltfattigt. Min opgave er jo at lave et arbejdsrum hvor alle tør tage chancer med risiko for at dumme sig.

Det eneste jeg kan gøre, er at acceptere at angsten er der og så omfavne den til døde. Jeg ved at det går over igen på et eller andet tidspunkt.

### Nye udfordringer

"Du har altid opsøgt nye udfordringer, så kan du her til sidst løfte sløret for dine foreløbige 2019 planer?"

Vi er en gruppe midaldrende kvindelige scenekunstnere der har en teaterforening; High Noon. Vi har lavet "Jeg hedder Bente" på



*"Robot" på Odense Teater 16/17  
scenografi Siggii Oli, Kristoffer Helmuth*

Sorte Hest (og turne) 14/15 og "Tilgiv mig" på Rialto 16/17 og nu har Rikke Wölck skrevet et nyt stykke der handler om fædre og døtre, gennem tre generationer. Denne gang skal vi arbejde med dukker, som er et helt nyt felt for mig. Dukker og mennesker skal spille sammen. Vi har Rolf Søborg med os og har en række workshop bag os, men dukkeuniverset er så anderledes at jeg stadig ikke kan se, hvor det kunstneriske udtryk ender – og det er lige, som det skal være! Det sker i et temmelig fantastisk samarbejde med Folketeatret.

Senere på året har jeg, på Odense Teater, fået lov til at iscenesætte en virkelig god engelsk dramatisering af Elena Ferrante's Napoli romaner – dem alle fire!

Jeg har aldrig mødt en så skarp og tre-dimensionel beskrivelse af et venskab mellem kvinder. Jeg glæder mig enormt! ●

**Sekretariatet holder julelukket**  
**22. december 2018 – 2. januar 2019**  
**Alle de bedste juleønsker til jer alle!**

