

September 1967

AUTHOR/KEY FIGURE

Poul Vad

FACTS

Document type:

Manuscript

Date explanation:

Date in letter.translated 2025-02-07

Archive:

Ferlov Mancoba archivetranslated

2025-02-07

DOCUMENT CONTENT

Manuscript for Poul Vad's text On Odin Theatre with inscription to Sonja Ferlov Mancoba, Ernest Mancoba, and Wonga Mancoba. translated
2025-02-07

*Fik George og Ernest og Wongs, Sept. 1957, med
mange billeder fra Karen og Paul.*

Poul Vad: Om Odin Teatret

Hvorledes foregår kunstneriske nydannelser? Ansigt til ansigt med en skabende virksomhed af stærk og overbevisende karakter kan man få en fornemmelse ikke bare af nødvendighed men også af selvfølgelighed. Det er som om tiden havde reserveret en plads netop for dette fænomen, som ikke virker overrumplende fordi det er fremmedartet men snarere fordi det - trods helt nye elementer og virkemidler - opfylder et behov, som vi først i dette øjeblik bliver os bevidst. Kan vi ikke efterspore forudsætningerne ved vi dog, at kunstnerisk nyskabelse altid beror på den levende og måske uventede videreførelse af en tradition. Kunstnerne rækker deres erfaringer, resultaterne af deres kampe og deres drømme videre, ofte gennem store afstande i tid og rum. Det paradoksale er, at enhver kunstner dog samtidig føler at han skal skabe sin kunst helt forfra, hver dag.

Det ville i forbindelse med Odin Teatret være forkert ikke at understrege, at dets kunstneriske leder, den italienske instruktør Eugenio Barba, har modtaget stærke og afgørende impulser fra Jerzy Grotowskis berømte Teatr-Laboratorium 13 Rzedów i Wroclaw (Polen), hvor han studerede i en årække og som han bekender sin gæld til, - også fordi der her er et smukt eksempel på at en kunstnerisk tanke ikke er nogen "privat" ejendom men tvært imod er til for at gives videre, befrugtende for andre. Det er som det gensidigt frugtbare forhold mellem mester og elev i middelalderens og renæssancens kunst.

Odin Teatret (som har fået navn efter den shamanistiske gud Odin-Wotan) blev startet i Oslo i september 1964 af Eugenio Barba, der havde opholdt sig flere år i Norge, og en gruppe skuespillere hvis hovedkræfter var Anne Trine Grimnes, Alida Grønneviig og Torgeir Wethal. Kort efter sluttede Agnete Strøm sig til teatret og hun har siden været dets administrative leder. Efter godt et års forløb kunne gruppen vise sin første offentlige forestilling, Ornitofilerne, og turnerede med den i de nordiske lande. For mange stod det herefter klart, at nordisk teater havde fået et tilskud af originalitet og kompromisløs kunstnerisk stræben som stod i omvendt forhold til

truppens omfang og til den beskedenhed hvormed det understregedes, at forestillingen kun var at betragte som en første, prøvende demonstration af et års arbejde.

Teatret havde imidlertid besluttet sig til at forlade Oslo for at slå sig ned i en mindre by, og de kontakter der var etableret under turneen i Danmark resulterede i at teatret i juni 1966 flyttede til Holstebro, en by i Vestjylland med ca. 20.000 indbyggere, som iøvrigt også på en række andre områder har vist en bemærkelsesværdig interesse for at støtte kunstnerisk og kulturel virksomhed. Byen har bekostet ombygningen af en gård, der nu fungerer som teatrets hjemsted med træningslokaler og scenerum, og yder desuden et fast årligt tilskud til teatrets drift. Iøvrigt er Odin Teatret en selvejende institution. Det var velovervejet at teatret slog sig ned i en lille by: her kan man, uden at spærre sig af fra omverdenen, opnå den grad af isolation som fremmer koncentrationen om arbejdet. Men desuden er den lille by langt gunstigere som basis for en kulturel aktivitet der tager sigte på hele Norden og bygger på kontakter med det øvrige Europa.

Odin Teatrets fulde betegnelse er Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespilkunst, og disse ord angiver ret nøje teatrets virkeområde og hensigt.

Nordisk: teatret er baseret på og henvender sig til alle de nordiske lande (Danmark, Finland, Færøerne, Island, Norge og Sverige). Skuespillerne er nordiske, teatrets forestillinger turnerer primært i Norden, og alle teatrets øvrige virksomheder - som senere skal omtales - henvender sig til teaterfolk i disse lande. Dette er mindre selvfølgelig end det måske for en ikke-skandinav kan synes, for trods nært slægtskab - ikke mindst sprogligt - har kontakten mellem de nordiske lande på kunstneriske og kulturelle områder været og er stadig minimal, og det gælder ikke mindst teatret. Forholdene varierer fra land til land, men bortset fra Sverige har situationen f. eks. på skuespilleruddannelsens område været præget af ineffektiv organisation, utilstrækkeligt initiativ og mangel på alvorlig, kunstnerisk professionalisme.

Teaterlaboratorium: hermed understreges at det drejer sig om et forskningscentrum for teatret. Der er m. a. o. ikke tale om et teater med faste, løbende forestillinger og et stadigt skif-

tende repertoire, men om en ~~...~~ forskning på teatrets område, hvis eneste grundlag og berettigelse skal søges ikke i een gang opnåede resultater, i en succesrig forestilling eller i en fastlagt udtryksform, men i den stadige kritiske vurdering af de indhøstede erfaringer og i den fortsatte inddragelse af nye muligheder - ikke ud fra et rodløst behov for ustandselig "fornyelse", men ud fra et professionelt, engageret og dybt alvorligt ønske om at undersøge dette instruments muligheder til bunds.

for Skuespilkunst: det er skuespilleren og hans kunst der er det absolut centrale i dette forskningsarbejde, og der er - på basis af Grotowskis intentioner - tale om en udvidelse eller snarere omkalfatring af det indhold vi er vant til at lægge i begrebet skuespiller, både m. h. t. skuespillerens opgaver, hans muligheder og de krav der stilles til ham, eller som han må stille til sig selv.

Det vil forstås at begrebet teater i denne forbindelse har et indhold som i høj grad adskiller sig fra alt hvad man normalt lægger i ordet, hvilket vil blive endnu tydeligere når teatrets virkeområder i det følgende ridses op. De kan deles i to hovedgrupper: den ene er teatrets eget kunstneriske arbejde, som resulterer i forestillinger der dels opføres på selve teatret, dels vises på turneer, den anden er alle de udadvendte aktiviteter som henvender sig til professionelle teaterfolk først og fremmest i Norden. Det vil være rimeligst at omtale teatrets eget kunstneriske arbejde først.

Teatersalen: et nøgent, rektangulært rum uden scene og faste stolerækker som det kendes fra et "normalt" teater. Tilskuerne sidder på stole som er anbragt rundt omkring i rummet, og hvis gruppering har taget form samtidig med den pågældende forestilling og afhængigt af dennes karakter. Bortset fra den fri gulvplads har skuespillerne kun borde, stole og de simpleste rekvisitter at arbejde med. Denne udformning af det sceniske rum, hvor adskillelsen mellem tilskuerplads og scene er ophævet, hvor ingen rampe længere skiller de to verdener, og hvor tilskuernes placering opstår som funktion af den dramatiske handlingens egen dynamik, har som resultat at hver enkelt tilskuer, fordi han er med til at danne den dramatiske handlingens fysiske rum, involveres i og så at sige deltager i denne handling. ~~Den situation~~ Den situation tilskueren således bringes i, fjerner ethvert spor af den sær-

lige "stemning" der ellers indfinder sig ved teaterbesøg. Dette er ikke et mål i sig selv men resultatet af den kunstneriske intention, af det tilgrundliggende ønske om igen at gøre teatret til et sted for det kollektive møde med det forbudte, med alt det rædselsvækkende og forunderlige der til daglig skjuler sig bag og kanaliseres i dagens livets konventioner, med de mest vitale og ukontrollable kræfter i den enkelte, som bliver skæbne for ham i hans møde med de andre.

10) Når selve teaterrommet her er omtalt først er det ikke fordi det er vigtigst, men fordi det er det første tilskueren møder, og fordi det på en anskuelig måde viser i hvilken grad selve teatrets begreb her har fundet en ny formulering. Alfa og omega er som nævnt skuespilleren, og det er igennem skuespillerens arbejde denne nye formulering får sin virkelige begrundelse og retfærdiggørelse som viser, at det er noget andet og mere end en formalistisk ide.

Med fare for at vække utilsigtede metafysiske associationer kunne man sige, at skuespilleren - og det gælder principielt i enhver form for teater - ofrer sig for i selve sin person at genfinde og konfronteres med de skikkelser, de typer, de kræfter og de skæbneløb i teksten. Den består af. Skuespillerens primære kunstneriske materiale er hans egen fysiske og psykiske eksistens, og hvis dette forstås uden indskrænkninger ledes man - som det sker her - til en opfattelse af skuespillerens muligheder som ligger hinsides den i det vesteuropæiske teater gangse. Som enhver anden kunstner må beherske det materiale han arbejder i, således også skuespilleren. Alle de muligheder hans krop rent fysisk byder ham må han gennemarbejde og underlægge sin kontrol, dvs. lige fra vejtrækningen og alle musklernes bevægelser til stemmedannelsen (den maximale udnyttelse af hele det register af lyd det er muligt at frembringe), og når det tilføjes at dette sker med udnyttelse af elementer fra yoga og fra det klassiske kinesiske og indiske teater, at skuespilleren blot ved hjælp af ansigtsmuskulaturen kan iføre sig forskellige "masker", og at der indbefattes rent akrobatiske færdigheder, vil omfanget og karakteren af denne optræning være antydnet. Det afgørende er imidlertid, at ikke en eneste fysisk færdighed tilegnes uden en tilsvarende psykisk mobilisering, således at udforskningen, erobringen og udnyttelsen af kroppens muligheder er fysiske.

tegn på psykiske prosesser. Skuespilleren må her, vel i mere absolut forstand end tilfældet er med andre skuespillere, vie sit liv til opgaven, hvilket også fremgår af den måde, hvorpå optagelsen af nye elever foregår. "Optagelsesprøven" omfatter nemlig en måneds ophold ved teatret, i hvilket tidsrum kandidaten ~~kan danne sig et virkelig velbegrunder indtryk af~~ arbejdsdisiplinen og de krav han må stille til sig selv ~~og således gøre sig alvoren og omfanget af sin beslutning klar.~~

10 Hvis det med rette kan siges, at skuespillernes træning også byder på en radikal videreførelse af Stanislavskis principper (og herigennem knyttes også et bånd til en stor tradition), er opfattelsen af forholdet mellem skuespiller og rolle, og af hele forestillingens sigte, ganske anderledes end forudsat hos Stanislavski. Der er ikke tale om at give et skuespil en så adækvat, tydelig og virkningsfuld fremførelse som muligt, men derimod om at benytte et skuespil - eller en anden dramatisk tekst - som partitur for en helt fri scenisk skabelse, en dramatisk handling hvis tilblivelsestid strækker sig over 12-18 måneder, og hvor alle slags lyde og den dynamiske og pågående fysiske udfoldelse i rummet er af lige så stor betydning som ordene. Den rolle der skal fremstilles, opfattes da som udgangspunkt for blotlæggelse og erobring af skuespillerens egne sjælelige kræfter, af de strukturer der til daglig er skjult under overfladen og som er virksomme i ethvert menneske. Der er her tydeligvis tale om en farlig balancegang mellem den pinlige udlevering af det private og den intime blotlæggelse af noget alment, og i den forbindelse påhviler der instruktøren, som overvåger og forsigtigt leder skuespillerne i den daglige træning, et stort ansvar.

Hvis man nu ville sige: alt hvad der hidtil er sagt drejer sig om skuespillerens teknik, om scenerummets ydre form, om forholdet til teksten osv. Men hinsides disse formelle spørgsmål: hvad er da hensigten med dette teater, hvilken vilje er den drivende kraft, hvilken holdning til tilværelsen og til vor menneskelige situation idag ligger der bag?

Det ville imidlertid være umuligt at skille disse relevante og påtrængende spørgsmål fra spørgsmålene om den kunstneriske teknik og den teatraliske udtryksform. Teknik og udtryksform

rummer i sig selv den efterlyste holdning til tilværelsen og til vor aktuelle menneskelige situation, fordi de helt igennem udtrykker et brændende behov for at gennembryde samfundets konventioner og de mønstre vi stiltiende og måske ubevidst har accepteret. For vesterlændingen af idag, for hvem kroppen er blevet noget næsten abstrakt, som først og fremmest er genstand for hygiejniske foranstaltninger, kan f. eks. konfrontationen med skuespillernes ofte nærgående, ekstreme plastik, med de "forvrængede" ansigter, med selve de sveddryppende, halvnøgne leger og de uhammede udladninger i råb og skrig, virke stødende og oprivende, som en uøst krænkelser af anstændigheden. Men i alt dette, som bidrager til at gennembryde de attituder og de mekanismer hver enkelt tilskuer er fikseret i og beskytter sig bag, fødes netop en ny og bevægende ^{antropologisk sandhed}, som samtidig er teaterpoesi.

Da Odin Teatret kom til Danmark med Ornitofilerne blev forestillingen først vist i provinsen, og rygtet ilede forud til København om en teaterforestilling af uøst ekspressiv og provokerende karakter. Og sådan var det. Grundlaget var et skuespil af den norske forfatter Jens Bjørneboe, frit behandlet og udvidet med improviserede elementer opstået under arbejdet. Og temaet var de evigt aktuelle og idag særligt aktuelle spørgsmål om samfundets magt over liv og død, om kampen mellem de livsfremmende og de destruktive kræfter, om individets plads og ansvar og skæbne i denne kamp. De optrædende skiftede ustandselig identitet, anskueliggjorde snart een, snart en anden rolle (og ikke blot menneskelige: de to kvinder blev på et tidspunkt til flagrende og kvidrende fugle), gennem få men anskuelige ændringer i det enkle og stort set hverdagsagtige kostume, gennem ændringer i plastik og stemmeleje; alle følelsesmæssige afskygninger spilledes igennem til det yderste, glæde, sorg, rædsel, smerte, i hæmningsløse og dog præcise plastiske formuleringer; og idet skuespillerne snart bevægede sig foran tilskuerne, snart bag dem, snart midt på gulvet og snart ud mod hjørnerne, og således forvandlede hele rummet til skueplads, tvang de tilskuerne ind i deltagernes, medvidernes og de medansvarliges rolle, hvilket understregedes af direkte, undertiden voldsomme og provokerende henvendelser og spørgsmål til publikum. *

I Odin Teatrets nye forestilling, Kaspariana, som skal fin-

* Teaterforestillingen var en del af projektet om "vildt" at de vilgefter af kultur og menneske i dag og i morgen. (Björneboe og Kasper Andersen, hovedrolle og instruktør) 1965-66

de sin endelige form i efteråret 1967, spilles derimod snarere som om publikum ikke er til stede. Forestillingen, efter ide og tekstgrundlag af den danske forfatter Ole Sarvig men ligeledes med væsentlige indslag af skuespillernes egen improvisation, bygger på beretningen om hittebarnet Kaspar Hauser og er blevet en legendeagtig fremstilling af individets skæbne i samfundet. Kaspar er hvert enkelt menneske: han lærer at gå, han lærer menneskenes kundskab, han møder kærligheden, han tvinges til at blive soldat osv. Og enhver af tilskuerne er både en Kaspar, et nøgent menneske der skal gennemleve sin eksistens, og en af "de andre", dvs. en inkarnation af samfundet, af dets fordomme, dets inert, dets grusomme mekanisme. Salen der spilles i er sort: sorte vægge, sort loft, sort gulv. Når tilskuerne har indtaget deres pladser må de først afvente forestillingens begyndelse i fuldstændigt mørke. Projektørerne, anbragt klods op af publikum i forbindelse med de simpleste sceniske rekvisitter som skuespillerne kan sidde på, klatre op på og flytte rundt med, belyser de scener der udspiller sig i rummet, og som lader Kaspars tragedie fremstå i simple, voldsomme, undertiden til det blasfemisk grænsende billeder. Efter sidste scene er mørket atter totalt et langt øjeblik.

Skulle denne beskrivelse have ført tanken hen på åndelig voldtægt, eller måske på en farlig given sig hen i drifters og instinkters herredømme, er det nødvendigt atter at understrege, at forudsætningen for skuespillernes udfoldelse netop er den gennem uafledeligt, dybt koncentreret og disciplineret arbejde opnåede beherskelse - og at netop dette arbejde såvel som opbygningen af den enkelte forestilling tvært imod at ville forvirre tilskuernes følelsesliv og intelligens, sigter mod at aktivere begge dele maksimalt.

I modsætning til Grotowski, der altid arbejder på grundlag af klassiske tekster i europæisk og polsk dramatik, har Odin Teatret således hidtil valgt moderne tekster, og det resultat der er kommet ud af arbejdet med disse tekster er, uden at knytte sig til dagsaktuelle spørgsmål, udtryk for en samtidsbevidsthed som understreger engagementet i nutidsmenneskets åndelige og historiske situation. Det bringer ingen løsninger, det bekræfter ingen - heller ikke de "frisindede" - i deres veletablerede overbevisninger, men det behager sig heller ikke

8

i "absurde" eller "nihilistiske" attituder. Måske vil denne teaterform inden for sit område vise sig at svare til Rimbauds indsats inden for poesien. Dørene bliver påny slået op til livets drama.

Samtidig med sit eget kunstneriske arbejde virker Odin Teatret imidlertid som samlingssted for fagfolk fra hele Norden og understreger hermed at det ingenlunde er et sekterisk foretagende, der vender ryggen til alle andre former for samtidigt teater. Denne virksomhed, som har mange aspekter, startede allerede i 1965 med udgivelsen af kvartalstidsskriftet Teatrets Teori og Teknikk, der hurtigt har placeret sig som det mest levende teatertidsskrift i Norden. Tidsskriftet, som er strengt fagligt betonet, har f. eks. behandlet Grotowskis teater, Stanislavski, Antonin Artaud og Witacki, Samuel Beckett og Jean Genet (med henblik på iscenesættelsen af deres skuespil) m. m. Side-løbende hermed forberedes i øjeblikket oprettelsen af eget forlag til udgivelse af bøger om teater.

Siden 1966 har Odin Teatret i Holstebro afholdt en række seminarer af forskellig art, som har samlet professionelle teaterfolk, skribenter og dramaturger fra alle de nordiske lande. Der startedes i sommeren 66 med et træningskursus for skuespillere under ledelse af polakkerne Jerzy Grotowski og Stanislaw Brozowski (~~hoved~~ ^{hoved} ~~plag~~ ^{plag} ~~og~~ ^{og} ved Teatr Pantomimy, Wroclaw). I april 1967 afholdtes et seminar om czechisk teater med besøg af fremstående czechiske ensembler (som gav offentlig forestilling i Holstebro), scenografer og regissører. Der blev endvidere vist czechiske film (gratis adgang for alle, også byens befolkning), holdt foredrag og arrangeret diskussioner, og deltagerne omfattede foruden skuespillere også scenografer, kritikere og forfattere fra hele Norden. I sommeren 1967 afholdtes et nyt træningskursus for skuespillere, atter under medvirken af de ovennævnte polakker. Endvidere deltog den amerikanske instruktør Charles Marowitz og den franske teaterkritiker Renée Saurel (fra Les Temps Modernes), som lagde op til en diskussion om "engageret teater".

Også for fremtiden er der planlagt seminarer af de to her anførte arter: dels træningskurser under ledelse af udenlandske pædagoger, dels præsentationer af de mest interessante aspekter og resultater vedrørende et lands teater (dvs. skue-

spilkunst, scenografi, regi, teatersociologi m. m.). For den kommende sæson omfatter planerne således gæstespil af J. Grotowskis Teater Laboratorium med to forestillinger, et Nordisk Seminar om italiensk teater og et Nordisk Seminar om Berliner Ensemble.

Foruden uddannelsen af egne skuespillere - undertiden elever ^{deres} som ikke får tilfredstillet sine kunstneriske behov ved de almindelige teaterskoler - afholdes regelmæssige kurser for elever fra andre teaterskoler, dramaturgistuderende, forfattere osv. Bevidstheden om det samfund teatret lever i og udgør en del af, og om problemerne vedrørende teater og samfund, kommer til udtryk i sociologiske undersøgelser i samarbejde med kultursociologiske fakulteter i Norden og i udlandet. Og ønsket om i det hele taget at stimulere teaterinteressen kan også aflæses i opbygningen af et arkiv med film om teater som distribueres gratis til alle interesserede. Endelig kan det nævnes, at Odin Teatret for tiden arbejder på oprettelsen af et nordisk scenografisk laboratorium.

I kraft af sin mangesidige virksomhed er Odin Teatret allerede blevet et levende ferment i nordisk teater og nordisk kulturliv i det hele taget. Med tråde til Grotowskis banebrydende indsats, til Antonin Artaud, til de store skabende personligheder i dette århundredes franske og russiske teater, og til orientens århundredgamle traditioner, er det lille skandinaviske kollektiv under en italieners ledelse i færd med at opbygge og udforske en teatralisk udtryksform, som bidrager til at rykke teatret ud af dets stilling som et høfligt værdsat men betydningsløst relikv fra en nu svunden epoke, for påny at placere det i brændpunktet for tidens åndelige liv.

Stanislavski siger i begyndelsen af sine erindringer: "For at hæve den kunstneriske standard i et land er det ganske unødvendigt at grundlægge hundreder af teatre, men det er nødvendigt at der er eet fuldennt teater for hvert af scenekunstens områder. Disse forbilledlige teatre må tjene som eksempler for andre teatre." Odin Teatret ville rimeligvis meget have sig frabedt at blive betragtet som et "fuldennt teater", og der er sikkert mange skuespillere som direkte vil frastødes af det: her er ingen mulighed for at brillere over for publikum, tvært

