



# Interview

Det Kongelige Teater og skabende strategier

Foto: Laura Stamer

På den anden side | Det Kongelige Teater

# Det Kongelige Teater og skabende strategier

Interview med Catherine Poher og Emmet Feigenberg, januar 2011

Af Kathrine Winkelhorn og Erik Exe Christoffersen

Udgangspunktet for artiklen er Cathrine Pohers arbejde som gæsteinstruktør på forestillingen *På den anden side*, Det Kongelige Teater, Portscenen, 2010. Artiklen fokuserer på forskellige lag i de kreative processer og ser på samspillet mellem en kreativ ledelsesstrategi og en produktionsstrategi. Vi har derfor valgt et dobbeltinterview med Cathrine Poher og skuespilchef Emmet Feigenberg for at dække de to lag i den kreative proces. Herudover bringer vi som dokumentation Cathrine Pohers manifest for arbejdet med forestillingen samt hendes noter til den første og anden workshop.

## Forestillingen

*På den anden side* (spillede 3. december – 7. januar 2011) er bygget op over en række klassiske eventyr, hvor en vildfarelse tvinger hovedpersonen til at søge hjælp for at finde sig selv igen. Forestillingen benytter teatersituationen som et rum for eventyrets uorden. Tilskuerne møder hele holdet af musikere, dansere og skuespillere i teatrets foyer og lokkes ind i et tomt teaterum. Alle de indgange og åbninger, som ellers er skjult af scenografier, er synlige. En skuespiller er ved at støvsuge scenen, da publikum kommer ind, en anden trækker stikket ud og siger: ”Så er vi klar. Alt er, som det skal være... *I sidder der, og vi står her*, og så kommer der en ørken, som starter her og går dertil. Svend: Vi skal ikke have al den sand her. Jeg har lige støvsuget.” (citeret efter manus, min kursivering). Det er først og fremmest relationen mellem scenen og tilskuerne, som definerer teatermediet. Det er en relation, som fungerer på flere forskellige planer. Der fortælles en historie, men først og fremmest skabes der en sanselig relation i rummet. Igenem forestillingen benyttes der en række teatraler kneb. Lemme i gulvet åbner sig, så skuespil-

lere og objekter forsvinder, en skuespiller klædt ud som kanin udfører exceptionelle akrobatiske øvelser, klatrer op af rummets udsagningsinstallationer og andre rør. Pludselig drejes perspektivet, som om tilskuerne ser scenen ovenfra og ned på et gulv, musikken og skuespillerne omringer tilskuerne. Scenen forvandler sig til ørken eller hav, dyr animeres og en lille bjørn, som i den grad levendegøres og vækker tilskuernes krammelyst, så det næste gør ondt, når bjørnen senere forsvinder. Tilskuerne deler også på det kropslige plan hovedpersonens lidelser over at skulle skilles fra sin bedste ven, bjørnen. Via teatrets sanselige virkemidler drages tilskuerne således ind i fiktionens eventyrverden. Scenen som det tomme rum, hvor det er tilskuerrelationen, som skaber en rejse i den imaginære verden. Det er skuespillerne, som får tilskuerne til at se og forestille sig hvad som helst, selv om eller måske netop fordi vi er i det tomme rum.

Leonora er hovedpersonen og kommer ind på den tomme scene, idet hun leder efter kaminen, som tilskuerne også har set i foyeren. Hun er i rummet og døres lukkes, så hun ikke kan komme ud. Den tomme teaterscene forvandler sig, og hun er fanget i fiktionens eller drømmens verden, hvor scenen bliver en ørken, en blomstereng, en skov, et hjem, et slot, en labyrint, en brønd, et ocean og en nattehimmel. Da hun til slut forlader fiktionens univers, er vi tilbage ved den tomme scene: et rum for fortsat forandring, hvor alt er muligt. Det er et karnevalistisk rum og en dionysisk strøm af billeder, der på grusom vis opløses og forrykker sig uden faste holddepunkter. Det gælder karaktererne og rummet, som transformeres, og det gælder forholdet mellem lys, objekter, skuespillere, skygger, dobbeltgænger og tilskuerne, som aldrig er helt sikre på, hvorfor og hvorfor fra de ser det, som

sker. Forestillingen er en form for drømmespil, og dramaturgien kan minde om Strindberg. I forestillingen spiller det narrative sammen med en musikalsk, rytmisk, visuel og kropslig tilstedeværelse i rummet.

### **Interview med Cathrine Poher: Instruktørens kreative strategier**

Catherine Poher (f. 1953 i Paris, uddannet arkitekt) kom til Danmark i 1976, hvor hun samarbejdede med Kirsten Dehlholm og Billedstofteatret til 1980. Sammen med Tom Nagel Rasmussen stiftede hun i 1980 Bjørneteateret, som hun var en del af til 1990. I en periode på næsten 20 år var hun knyttet til Teater Rio Rose. Desuden har hun bl.a. arbejdet som instruktør for Gruppe 38, Teatret ved Hans Rønne og Åben Dans Production (egnsteater i Roskilde, hvor hun nu er en del af et fast kunstnerisk team). Poher er fra 2011-13 medlem af Statens Kunstfonds Film- og Scenekunstudvalg.

Catherine Pohers produktionsmåde er karakteriseret ved stort medansvar, en direkte kommunikation som skaber et engageret ejerskab for produktet, et enkelt hierarki og en kollektiv skabende proces, som ikke er styret af en tekst. I den kreative proces accepteres en stor grad af ubestemthed, og processen er ofte en form for søgeproces uden et defineret udgangspunkt eller resultat. I samtalen fokuserer vi på de problemer og konflikter, som kan opstå for en instruktør, som kommer fra en anden teaterkontekst, med andre arbejdsprog, normer og værdier. Hvordan takles denne situation produktivt, og hvordan bliver potentielle forhindringer til et redskab i den skabende proces? Fremmedheden eller anderledesheden gør sig gældende i forhold til institutionen, men selvfølgelig også konkret i forhold til de udvalgte skuespillere, dansere og musikere. Hvordan bliver en gruppe professionelle kunstnere med hver deres faglighed til et ensemble, som både føler sig som en enhed, der har en fælles mission, og som et ensemble med divergerende muligheder? Vi er interesseret i både de spilleregler, instruktøren sætter i scene i forhold til institutionens kul-

tur, tradition, ledelse, og de spilleregler som indrammer gruppedannelse, udviklingen af materialet, udforskningen af rummet, lyset, temaet og forestillingens dramaturgi. I et bredere perspektiv kan det undersøges, hvilken effekt et sådant gæstearrangement har på institutionens kultur. Vi spørger til de kreative strategier i den konkrete teaterproduktion, de valgte spilleregler, som optræder i konkrete øvelser, tilrettelæggelsen af processen, udviklingen af gruppekulturen og et arbejdsprog.

#### *Hvorfor lave et manifest?*

CATHERINE POHER: Efter at have arbejdet på Mungo Park Kolding og på Aalborg Teater havde jeg nogle erfaringer med at komme ind på en institution i forhold til at arbejde i gruppeteatret. Det blev meget tydeligt for mig, at jeg ikke havde været klar nok på Mungo Park, da jeg sagde ja til at instruere en forestilling, som hed *Mumin* (2009). Jeg forestillede mig, at dramatikeren Anna Bro skulle skrive, mens vi improviserer. Jeg vidste ikke, at jeg skulle arbejde med et færdigt manuskript, som Anna selv skrev. Det gav et dilemma på Mungo Park, for jeg ville ikke have et manuskript. Det blev en proces, som mudrede til både for Anna og for mig. Jeg havde ikke forstået reglerne.

#### *Er der særlige regler i børne- og gruppeteatret?*

Normalt er der i de sammenhænge, jeg har arbejdet i, intet færdigt manuskript. Erfaringen fra Mungo Park har været et enormt lærestykke. Derfor måtte jeg nu gøre klart, hvordan jeg gerne ville arbejde. Det blev tydeligt, at det gør en kæmpe forskel, om man starter med bevægelse og lys, eller om man starter med ord. Hvis jeg skulle lave en forestilling på Det Kgl. Teater, måtte jeg præcist formulere, hvordan jeg ville arbejde. Hvis min arbejdsmetode ikke passede til huset, kunne jeg ikke arbejde på teatret. Derfor lavede jeg et manifest.

For lang tid siden kontaktede jeg Emmet Feigenberg og sagde, at det var på tide, at Det

Kgl. Teater rakte en hånd ud til det alternative børneteater. Min pointe var, at det er vigtigt at vise, at man kan lave teater for alle. Ikke familieforestillinger, men teater for både børn og voksne. I første omgang svarede Emmet, at han ikke ønskede at præsentere et gæstespil. Derfra begyndte en lang dialog mellem Emmet og jeg om, hvad jeg så kunne lave. Min første ide var at lave en kavalkade på Gamle Scene med kærlighedsscener fra gamle forestillinger. Men det kunne ikke lade sig gøre at samarbejde med opera, ballet osv. Peter Plys var en anden ide, men her har Walt Disney rettighederne. Så tænkte jeg, at jeg måtte gøre, som jeg plejer. Udgangspunktet må være det tema, som optager mig mest lige nu og her. Og det er forgængeligheden og alt det, som forsvinder. Det tema er forbundet med død og den indre verden. Jeg ville fremhæve den indre verden, som synliggøres gennem musikken, billedet, dansen, poesien – ja, gennem kunsten. Sjælen er ikke forgængelig. Det er vores kroppe og vore sanser, som er forgængelige. Og det er os forgængelige mennesker, som skriver historier og forsøger at udtrykke noget evigt. Rigtigt mange af de historier har levet i mig, siden jeg var barn, og den forestilling ville Emmet Feigenberg gerne producere her på teatret.

Så kom manifestet og en liste over, hvor mange medvirkende jeg havde brug for, og hvem og hvor mange fra Det Kgl. Teater, der skulle være med. Det var vigtigt, at der også var skuespillere med fra Det Kgl. Teater. Der skulle være spor tilbage af forestillingen på teatret.

Feigenberg var klar over, at han ikke kunne involvere skuespillere, som måske foretrak at arbejde med mere traditionelt skuespil. Det ville ikke fungere. Ret hurtigt fandt han frem til skuespillere, som kunne se kvaliteten i mit arbejde, og som syntes, det kunne være spændende at gå med i denne sammenhæng.

For mig, som oprindeligt er billedkunstner, er det vigtigt, at forestillingen kommer til at rumme mange facetter, udtryk og fagligheder. Derfor lavede vi en audition med en række dansere udefra. Det var fantastisk, at der dukkede en

parcour mand op. Det åbnede endnu en mulighed. Jeg inviterede den danske gruppe Livingstone Cabinet, som laver absurde dada-agtige forestillinger til at komponere musikken og til at være orkester under forestillingen. I forestillingen skulle alting bevæge sig. Og jeg fik også lov til at invitere Folmer Kristensen med udefra.

*Gruppens sprog er vel betinget af, hvad du sætter dem til? Du former også gruppen? Kan man sige, at workshoppen er et alternativt til læseprøven og diskussionen om tekst, hvor man her nærmer sig forestillingen gennem det fysiske og kroppen?*

I den første fase på tre dage giver jeg skuespillerne og danserne nogle improvisationer, så jeg kan se hvilket ”sprog”, som skjuler sig i de mennesker. Jeg opfatter det som gruppens hemmelighed. Mit arbejde er at fremkalde den hemmelighed og finde, hvad de kan, hvad er de gode til, har fantasi til og kan skabe sammen. Det er vigtigt, at de bliver trygge ved hinanden. Så får jeg øje på mulige billeder og begynder at laver en slags drejebog. Jeg havde en ide om, hvordan man materialiserer livets strøm. Hvordan får man en fornemmelse af, at noget skrider frem? Hvordan kan disse mennesker materialisere denne strøm? Hvordan går de som i en klump? Hvordan går de på en linje? Hvordan kan vi lave en modstrøm i forhold til Maria? Hvordan kommer man ud af døren eller ind i rummet? Jeg havde en danser, som havde arbejdet med Pina Bausch, med som koreograf, der undersøgte, hvordan de medvirkende skulle gå. Med modstand eller uden modstand. Det bliver til et sprog og giver en enorm energi. Vi optog det hele på video, og derfra kunne jeg lave en libretto.

Vi sluttede den første fase med private spørgsmål: Hvad ville de sige til en døende? Og de svarede individuelt. Materialet blev ikke brugt direkte, og nogle var for blufærdige til at svare. Det vigtige i vores proces er at føle sig fri. De skal ikke føle sig omklamret, men mærke en frihed under hele processen. Under prøverne glemte jeg nærmest, hvem der var danser, skue-

spiller, parcour eller musiker. Vi arbejdede rigtig meget med musikken. Vi havde fundet ud af, hvordan og om de kunne synge. Det er første gang, de oplever, at de er et helt hold uden skarpe faggrænser. Det betød meget for forestillingen. De første dage skabte vi et ensemble med en trykthed og super stemning. Alle har kastet sig ud idet.

I anden fase arbejdede vi med et antal billeder og en rækkefølge som en dramaturgisk struktur. Det var vigtigt, at forestillingen begyndte i en ørken, og at de første dyr var usynlige.

Scenografen og jeg samlede materialer fra Det Kgl. Teater. Og musikerne har indsamlet en række forskellige instrumenter. Vi fik et kæmpe prøverum. Jeg havde lavet en liste over forskellige dyr fra forskellige historier, for på ”den anden side” snakker hun med dyr. Hvordan laver man en frø eller en kat, kanin, mus? Det brugte vi en uge på at finde ud af. Det var også et spørgsmål om, hvor meget kostume, der skulle være, og hvor meget krop. Og vi skulle finde måder at gå fra at være dyr til at være ingenting (skuespiller). Det arbejdede vi en del med. Hvordan fører man bjørnen, og hvordan snakker den? Vi prøvede med en som fører og en anden, som var stemme til bjørnen.

Vi lavede en række improvisationer over de billeder, jeg havde i hovedet. Hvordan laver man en ørken, en blomstereng, en skov, hvordan skaber man et hjem, som kan forsvinde igen? Hvordan laver man et slot, en labyrint? En brønd man falder i? Et hav at tårer? Alt skulle fremstilles, men her måtte ikke bruges effekter. Så det blev bygget op langsomt. Efter 14 dage havde jeg svar på de fleste spørgsmål.

Da vi sluttede anden fase, vidste vi alt om kostumer. Vi vidste hvilke dyr, der var med, og hvordan det skulle se ud, hvad vi manglede, og hvordan rummet skulle anvendes. Lysdesigneren havde forestillinger om lyset, musikken var næsten komponeret. Jeg skrev librettoen færdig med visheden om, at det ville blive ændret, når vi begyndte at øve.

Tredje fase var selve prøverne, som var usædvanlige. Normalt har man ingen kostumer. Men

jeg krævede, at alt var klart med lys og lyd. Alle kostumer var næsten færdige, og alle dyrene var stort set klare. Men teksten var ikke helt klar.

Jeg arbejder meget intuitivt, og det giver en løs libretto og ingen fast struktur. Når en sekvens ligger nogenlunde fast, kan vi gå videre til den næste sekvens. Sådan bygges forestillingen op med en række enkeltsekvenser, og man kan sammenligne det med perler, som først til sidst bliver samlet og trukket på en snor. Næsten frem til premieren ved skuespillerne ikke helt, hvad de er en del af. Det kan være angstskabende for den enkelte skuespiller, men her er forskel på dansere og skuespillere, for dansere arbejder langt mere abstrakt. Bare de føler sig trygge i deres koreografi og med musikken, har de det godt.

Jeg har været kaptajn for 10 bag scenen og 13 foran. Så jeg har holdt en stram arbejdsdisciplin. Vi har improviseret og prøvet, og det har åbnet nye retninger. Kort snak og ingen private diskussioner. Hvis nogen har følt sig usikre, har de holdt det for sig selv. Skuespillerne har sagt, at det er fordi, jeg har været så præcis, at det store skib kom i havn. Det er en blanding af intuition og præcision. Som maler har jeg lært at befinde mig i uvisheden, for man ved ikke, hvor billedet fører en hen. Måske er det grunden til, at jeg kan være rolig under processen og kan skabe et tillidsfuldt forhold til hele holdet, selvom vi befinder os i et kunstnerisk kaos. Jeg tror, at det processuelle greb har betydet, at man ser på rigtige mennesker, som er nærværende, og det giver mulighed for, at skuespillernes personlighed brænder igennem. Der blev etableret en varm gruppefølelse, og der var ingen konkurrence mellem spillerne og intet forsvar. De medvirkende tog godt imod min instruktion. Det har noget at gøre med, at vi har haft en proces, hvor vi har støttet hinanden.

Jeg arbejder meget langsom og laver det hele tiden om. Jeg starter en forestilling i tåge, og så ser jeg silhuetter, og langsomt begynder noget at materialisere sig. Det tager den tid, det tager. 10 dage før premieren er det ligesom et helt tæt atom og en tung masse af materiale. Så er det



På den anden side | Det Kongelige Teater

(Foto: Laura Stamer)

som en bjergbestigning at gå igennem en gennemspilning. Skuespillerne bliver helt svedt. Alt er tæt og mangler åndedrag, rytme og lethed. Derfra åbner den tætte masse sig langsomt, der kommer pauser, et åndedrag og en vej, og forestillingen begynder at åbne sig. Først der kan jeg se, at forestillingen er født.

Der er en fejl i mit manifest, for min forestilling slutter ikke med premieren. Til forestillingen har vi haft ni librettoer undervejs. Men det er i mødet med publikum, at forestillingen bliver helt færdig, og jeg har brug for mindst 10 opførelser, før forestillingen falder helt på plads. Det har jeg glemt at få ind i manifestet, og efter premieren kunne vi ikke samle holdet. Men en forudsætning for, at forestillingen trods alt lykkedes, var den tillid, jeg blev mødt med på teatret, og alle de dygtige mennesker, som arbejder på Det Kgl. Teater.

## **Manifest til På den anden side, Det Kgl. Teater 2010**

*Af Catherine Poher*

Betingelser for produktionen og rammen for at skabe et visuelt og fysisk scenesprog og for at få sat gang i den nødvendige kreative proces:

Når de medvirkende (skuespillere, musikere, scenograf, lysdesigner, produktionsleder, en tekniker, koreograf) er valgt, vil jeg, før vi starter prøver, præsentere mine overvejelser omkring musik, tekster, det fysiske og visuelle udtryk, og hvordan jeg forestiller mig teksten kan indgå i forestillingen. Det er vigtigt, at de medvirkende forstår arbejdsformen, for den indsats, de siger ja til, kræver et stort engagement af dem, og de skal have lyst til denne proces.

Hver enkelt vil farve og vil være betydningsfyld for processen. Ønsket er at få skabt en ensemblefølelse som et grundlag for forestillingen.

De første workshops giver skuespillerne inspiration til at begynde at indsamle materiale, skrive dagbog eller bare at se på verden med fore-

stillingens briller. De medvirkendes personlige erfaringer vil medvirke til at forestillingen bliver meningsfuld også for publikum. I slutningen af den sidste workshop skal de medvirkende have gjort sig klart, om de vil være med eller ej.

*Første workshop* på tre til fire dage afholdes længe før den egentlige prøveperiode begynder. Hele holdet afprøver scenografiske løsninger, lys, bevægelse og tekster. Det giver en fornemmelse af, hvad der fungerer eller ikke fungerer og hjælper scenografen, lysdesigneren og instruktøren til at finde frem *til forestillingens formsprog*. Vi får brug for et stort lokale, som kan mørklægges og en lystekniker og en tekniker, som kan bygge og hente ting.

*Anden workshop* er en 14 dages periode et par måneder senere, hvor holdet kaster sig ud i improvisationer. Scenografiske elementer og lysætninger afprøves. Alt skal filmes, så jeg kan studere improvisationer og renskrive handlinger, dialog og bevægelsesmønstre til senere brug. Lyset designes og afprøves og alle lamper placeres og fokuseres. Det er vigtigt at have en all round tekniker med under hele prøveforløbet. I den anden workshop findes *forestillingens indre struktur*.

*En seks ugers prøveperiode frem til premieren*. Imellem de sidste to perioder har jeg møder med scenografen, lysdesigneren og produktionslederen for at forberede de sidste seks ugers arbejde. Der skal være daglig kontakt mellem produktionslederen og scenografen omkring alt, som skal bygges, skaffes og ændres, så tingene bliver bygget og ordnet løbende under hele perioden. Alle de involverede tekniske afdelinger på Det Kgl. Teater fra de første to workshops skal være involveret i processen, så de bliver medskabere af forestillingen. De skal forstå, at forestillingen bliver til som en proces i konstant forandring frem til premieren.

*Manuskript*. Jeg klargør først temaet og laver en slags drejebog før prøverne. Nogle gange er det et hæfte med collager, billeder, improvisationstemaer og inspirationstekster. Andre gange er det en slags libretto, som er tema og scene-forslag, som allerede har en rækkefølge. Det

færdige manuskript bliver først skrevet efter premieren. De sidste to uger før premieren, har jeg brug for dramaturgens øjne, som ser forestillingen for første gang. Og så har jeg min egen 'teaterfamilie', som jeg også inviterer til et par gennemspilninger. Jeg er helt tryk ved deres blik.

*Skuespillerne* skal være åbne for 'devising'. De skal kunne improvisere, lege og give sig tillidsfuldt hen til arbejdet. Jeg arbejder ikke nødvendigvis med psykologisk udvikling. Skuespillerne skal være skabende igennem deres handlinger, bevægelser, billeder og stemninger. Forestillingens form skabes på baggrund af den specifikke gruppe af mennesker, deres talenter og evne til at samarbejde. Hver person præger med sin egen energi processen og resultatet. Derfor er det vigtigt, at de accepterer det kreative kaos og dermed uvisheden. I første omgang handler det især om at få skabt en flydende proces. Som et foto i mørkekammeret toner forestillingen frem lidt efter lidt som resultatet af lige præcis den ånd, gruppen har etableret. Kreativitetens kilde er skuespillerne, som giver krop til ånden.

*Scenografen/lysdesigneren* skal have afleveret sin model og overordnede ide i god tid, så værkstederne kommer i gang med at bygge. Scenografen og lysdesigneren skal være til stede alle dage i de første perioder og to dage om ugen i de sidste seks uger. Jeg vil ikke bruge dekorationer, så vi skal sammen finde et optimalt scenisk udtryk i forhold til temaet. Det kræver et meget tæt samarbejde med mig.

*Instruktørassistent* koordinerer alle aftaler, ajourfører prøveplanen, kontakter alle med det, de skal vide, og registrerer alle forestillingens arrangementer, samt har ansvaret for at librettoen gennemskrives løbende.

### **Uddrag fra Catherines noter og opgaver til den første workshop, marts 2010**

Scenografen og jeg samler materialer fra Det Kgl. Teater, som vi vil anvende under de to første workshops. Det er kostumer, møbler, rekvisitter, lys, lamper og en masse musikinstrumenter. Musikerne indsamler også forskel-

lige instrumenter. Jeg har lavet en liste over en række dyr fra forskellige historier og i forestillingen. Hvordan laver man en frø eller en kat, kanin, mus? Det var også et spørgsmål om, hvor meget kostume, der skulle være, og hvor meget krop skulle det være. Holdets arbejde med de forskellige dyr. Vi undersøger og udforsker fx:

- Hvordan sætter man tekst og krop sammen?
- Hvordan bliver skuespillerne en del af dansegruppen?
- Kan skuespillerne spille et instrument? Kan de synge?
- Forskellige processioner: At have en mur foran sig. Vej af forhindringer. Fald i frygtens brønd. Tære man kan drukne i. Skoven man farer vild i. Huse man gerne vil bo i. Hvordan man klatrer rundt i rummet. Hvordan man dukker op eller forsvinder under gulvet. Alle forskellige ind- og udgange og muligheder i rummet. Skal vi brug døren, der åbner sig mod gaden?
- Monstre fra tegneserier, film, computerspil?
- Find de objekter, møbler, ting, der bruges til at skabe forvandlingsbilleder
- Individuelle bevægelser og gruppekoreografi: Kompakt gruppe. Parade. Skift imellem dem, der er foran og bagved. Linjer. Rundkreds. At svømme sammen. At falde. At rulle over scenen. Eksplosion. Være forbundet i alle retninger. Flugt. Livets strøm med lethed, med glæde, med modstand, mod strøm, farligt.
- Hvordan og hvornår dukker musikerne op først gang? Bliver de ved at være i foyeren efter forestillingen,

og følger de publikum ind og ud? At spille mens man bevæger sig. Råbe i kor. Kan vi blande indspillet musik og live musik?

- Forskellige lyde. Teatersalens dør, der lukker og åbner sig. Dør ud til den usynlige verden. Døren ud til gaden. Insekter. Fuglesang. Dyreskrig.
- Procession af lamper, der ender i stjerner, der flyver rundt.
- Lys, der rejser sig langsomt op fra gulvet eller kommer ned fra loftet.
- Lys, der flytter sig.

### **Noter til den anden workshop, maj 2010**

Vi begynder at improvisere med de vigtige dyr i forestillingen og finder ud af, hvordan Maria og bjørnen forholder sig til slangen, frøen, katten, minotaurusen, enhjørningen, dodoen, musen. Alle medvirkende prøver de forskellige dyr.

Hvordan kommer skuespillerne ind og ud af figurene? Hvordan skaber de, kommenterer og prøver at ændre på historiens gang? Hvordan forholder de andre skuespillere sig til Maria og bjørnen? Improvisationer over alt, der kan komme ud af bagdøren. Arbejdet med bagdøren præsenterer vores virkelige verden. Improvisationer med temaerne grådighed, kontrol, magt og fremmedhad.

### **Interview med Emmet Feigenberg: Ledelsens kreative strategi**

Emmet Feigenberg (født 1954), har været skuespilchef på Det Kongelige Teater siden 2008 og er uddannet sceneinstruktør. Vi har sat Emmet Feigenberg i stævne på hans kontor i Skuespilhuset med udsigt over vandet ind mod byen. Når man kommer ind i administrationsgangen finder man et dejligt åbent område med en mindre kantine, der vender mod operaen. I samtalen med Emmet ønsker vi at afsøge de problemer og dilemmaer, som kan opstå for en



instruktør, som kommer udefra og fra en anden teaterkontekst. Hvordan takles denne situation produktivt, og hvordan bliver potentielle forhindringer til et redskab i den skabende proces? Udgangspunktet for samtalen er *På den Anden Side*. Kan man tale om en eftervirkning? Vi ønsker også at afsøge tankerne bag Det Kongelige Teaters nye initiativ: Det Røde Rum.

EMMET FEIGENBERG: Allerede før jeg tiltrådte som skuespilchef, var Catherine Poher og jeg begyndt at drøfte et samarbejde. Forløbet har været rigtig langt. Det har ikke handlet om tvivl fra min side, men drejet sig om at finde et tidspunkt, hvor det passede Det Kgl. Teater og Catherine Poher, for hun er optaget og meget efterspurgt. Derfor blev det først i min tredje sæson. Catherine Pohers teatersyn og analyse af balancen mellem det såkaldte alternative (som i og for sig også er etableret) og det såkaldte etablerede institutionsteater er vand på min mølle. Jeg har i årevis betragtet det som et unødigt skel. Nogen tror stadig, at der er tale om to verdener, der ikke kan mødes. Det ville jeg gerne modbevise. Jeg kunne ikke finde en bedre partner end Catherine Poher. For hende er børneteaters forbandelse, at det er forældrene som bestemmer, hvad børnene skal se på de store institutionsteatre, og de køber kun dyre billetter til det, de kender i forvejen som *Peter Pan*, *Peter Phys* eller *Folk og Røvere i Kardemommeby*. Catherine Poher vil ikke skelne mellem teater for voksne og teater for børn og taler om teater for mennesker. Jeg bryder mig heller ikke om målgruppetænkning. Alt teater udgår fra dig selv og en trang til at kommunikere til en verden et eller andet sted. Teater er en slags flaskepost, og vi sender noget af sted og håber, at nogen finder det. Man skal ikke tænke over, hvad børn gerne vil have, men over, hvad vi gerne vil give. Sådan tænker Cathrine Poher. Nu var Det Kgl. Teater moden til et samarbejde. Vi har medarbejdere på den tekniske side, i dramaturgiatet og skuespillere, som har lyst og mod til at kaste sig ud i alt muligt. Catherine Poher er ikke den første gæst som arbejder lidt anderledes. Vi har haft

Frank Castorf fra Volksbühne, Lars Norén og David Marton fra Berlin og har de sidste 5-10 år fået et langt større internationalt fokus. Camilla Wargo Brekling har i mange år arbejdet her og kommer altid uden færdigt manuskript og improviserer forestillingen frem med skuespillerne. Det er ideen, som er det bærende i projektet. Så Det Kgl. Teater er modent til det, og vi har lyst til det. Der har været stor begejstring internt for at arbejde med Catherine Poher og de andre medvirkende som Livingstone Cabaret og Didier Oberlé, som er *parcour* artist. Pohers lysdesigner, Carina Persson, kender vi godt og har arbejdet sammen med flere gange. Scenograf Rikke Juellund og skuespiller Maria Rossing er begge ansatte her. Det var et møde, hvor Det Kgl. Teater kom med nogle medvirkende og Poher med andre. Jeg har haft stor tillid til projektet, og det har både været et lykkeligt projekt og proces. Den eneste lille dråbe malurt er, at man kan ærgre sig over, at det ikke fik et større publikum lige fra starten.

Det kræver simpelthen overskud og økonomisk mod at vænne publikum til, at Det Kgl. Teater laver sådan en forestilling. Publikum har ikke forventet den oplevelse på Det Kgl. Teater og har ikke vidst, hvad det var. Der findes alverdens knæsatte forestillinger og fordomme om, hvordan noget er. Jeg tror ikke, at familien Danmark forstår den titel, og de ved ikke, hvem Catherine Poher er. Det skulle rygtes først. Det er også en læreproces for resten af Det Kgl. Teater. Hvordan håndterer vi det her, og hvilke tangenter skal vi spille på? Når vi næste gang laver en forestilling med Catherine Poher, selvom vi endnu ikke har en aktuel plan, er jeg sikker på, at vi er bedre rustet til at ændre noget og til at sætte en mere langsigtet udvikling i gang. Man skal være parat, for det går ikke af sig selv, selvom forestillingen er det værd. Det kræver tålmodighed.

Der er også en tradition her i huset, hvad børneteater angår. For 3-5 år siden skulle børn ind på Gamle Scene og se englene, lysekronen, Akropolistæppet og hele rokokoteatrets fortryllelse. Det er ikke forkert, men jeg er ikke helt

enig. For det første har vi mange balletforestillinger på Gamle Scene, som henvender sig til børn, og for det andet tror jeg ikke, at vi er de bedste til at lave de store spektakulære forestillinger. Det er der andre, som kan varetage bedre end os. Jeg vil meget hellere arbejde i det format, som Catherine Poher arbejder i. Det er overskueligt, og her kan børnene selv på bagerste række være i tæt kontakt med det, som sker på scenen.

*Er der blevet overført en viden fra denne forestilling, og hvordan finder denne overførsel sted til teatret?*

Ja, i høj grad. Men det bliver der også, når Frank Castorf kommer med Herman Bangs roman *Stuk* i hånden, og hvor der ikke er skrevet en stavelse. De går bare i gang, improviserer og laver forestillingen på stedet. Og med David Martons *Insomnia* for et par år siden med kunstnere fra udlandet og en japansk sopran. Den forestilling blev også skabt på stedet. Der bliver hele tiden overført en viden om måder at generere et stof på, som bryder med den forestilling, som allerede ligger i manuskriptform. I den forstand er Catherine Poher's arbejdsmetode ikke revolutionerende. Hun har været fremragende til at skabe en holdånd. Der har været stor loyalitet overfor projektet fra hele teatret også fra andre i Skuespilhuset. Jeg har fået kommentarer fra salgsafdelingen, som har været inde at se *På Den Anden Side*, og som har været tryllebundet og har skrevet lange mails til mig. Så den er blevet positivt modtaget internt.

*For Catherine Poher var det meget vigtigt at få de rigtige arbejdsbetingelser. Ellers ville hun ikke påtage sig at instruere en forestilling her på stedet, og derfor udarbejdede hun et manifest. Hvordan tog du imod manifestet?*

Jeg fornemmer, at Catherine Poher og jeg på mange måder har mere tilfælles, end vi vidste, vi havde. Vi kendte ikke hinanden, og jeg har ikke truffet hende tidligere, men vidste naturligvis, hvem hun var. Jeg tror, at vi har svinget

sammen på en måde, vi ikke troede, var muligt. Jeg ved, at hun samtidig med, at hun skriver et manifest, smiler, for hun ved jo godt, at når man står midt i orkanens øje og er i færd med at sætte ting sammen og rense ud i det, man ikke tror på, så hjælper manifestet ikke. Jeg beundrer Catherine Poher for hendes utrættelighed, og så har hun tillid til sit eget instinkt og har tillid til sin egen tvivl, og det virker inspirerende. Alle mærker det, og det er en stor evne, hun har, og dermed får hun andre med sig. Man kan ikke forcere og må finde på øvelser, som måske gør, at man bliver i stand til at afgøre noget. Det er en af de vigtigste kreative strategier. En af de vigtigste opgaver er at forene det i bund og grund ustrukturerede skabende instinkt med institutionsnormer, regler, deadlines og så videre. Vi er en kompleks maskine. Og mange har en opfattelse af, at vi er tunge at danse med. Og så møder Catherine Poher folk på gulvet og hun synes, at de er dygtige, og at det er nemt at være her. Det er et momentum, vi skal holde fast i, for vi skal være førende og eksperimenterere med formen og finde mennesker, som kan lave noget sammen. Der skal jeg være vågen og lave de rigtige koblinger.

*Hvorfor er det interessant at etablere en mindre teaterenhed her på teatret? Hvilke problemstillinger er Det Røde Rum svar på?*

Kunsten er at lave et blomstrende kreativt teater, som er i udvikling og i dialog med sin tid, og som ikke bliver låst fast i en form, som nogen holder af, men andre tager afstand fra. Det skal på samme tid være uforudsigeligt og dog genkendeligt. Den kunst handler om at give plads til den kreative kraft, som hver enkelt teaterkunstner, skuespiller, scenefolk, lysdesigner og instruktør besidder. De har netop valgt teatret, fordi de brænder og gerne vil fortælle. De har en grad af kollektivt instinkt. Der er noget, som skal bringes til at blomstre. Da jeg som ung var i mesterlære her i huset, var der dengang mindst 40-50 skuespillere. De spillede alt, og sådan bliver det ikke mere. Der er mange grunde til,

at det ikke bliver sådan igen. Det handler om mediebilledet og andre forhold, som vi ikke skal fortabe os i nu. Men i hvert fald står det klart for mig, at det er på ensemble- og skuespillersiden, hvor de medvirkende selv definerer deres opgave, at udviklingspotentialer ligger. Vi må skabe nogle betingelser, hvor vi fremkalder medarbejdernes kreativitet. Det er det, vi forsøger med Det Røde Rum. Her er rammerne og stedet, og I har så meget frihed, som jeg kan give jer. Den allersidste beslutning kan jeg ikke give fra mig. Det er mig, som kan sige ja eller nej til det, de foreslår, men jeg siger jo ja. I praksis er det alle de medvirkende i Det Røde Rum, som inden for rammerne afgør, hvad der skal ske. Der er total frihed og en forventning om, at de brænder for det, de laver. Rammerne er, at de har et rum, som er Portscenen, og som vi nu kalder Det Røde Rum. Ud over lønnen til de 11 medvirkende, er der nogle økonomiske midler. Det svarer til to normale produktioner plus en sommerscene. For disse midler laver de fem forestillinger på et år. Der er penge til tre, men de laver fem forestillinger. Det er deres eget valg, at de vil lave mere. Så er det deres opgave at reducere udgifterne til for eksempel dekoration. De har en producent, som er økonomisk ansvarlig, og som er knaldygtig. To af de fire normale forestillinger kommer med i abonnementsbrochuren. De to andre kan de planlægge mere kortfristet med premiere på 2-3 måneder efter. Det kan man ellers aldrig. Det giver inspiration til at finde på noget. Det er klart, at det er vildere – internt taler vi om nye formater. Det kan være en forestilling om aftenen, kl. 24, eller det kan være noget om morgenen. Måske ønsker de at fremelske en måde at arbejde på, hvor de bruger workshoppen som udgangspunkt. Hvis vi normalt har otte ugers prøvetid til en forestilling, så vil de gerne først have en uge og så flere måneder senere to uger, lidt i stil med Catherine Pohers arbejdsmåde. Så er vi til gengæld nødt til at lave forestillingen på fem uger, når den skal have premiere. Men det er op til Det Røde Rum, hvordan de ønsker at strukturere arbejdet. Nu sætter vi tingene lidt fri i

forhold til vor normale måde at arbejde på. Det bliver en udfordring for hele teatret, for produktionsafdelingen, kommunikation og marketing. Der er stor opbakning til dette. Rune David Grue har været instruktør siden, jeg kom, og er instruktør i Det Røde Rum. Han har lavet *Holberg*, *Ulysses von Ithacia*, og *Forbrydelse og Straf*, som vi kunne have forlænget i ugevis – måske månedsvis. Hvis en sådan succesforestilling kommer op i Det Røde Rums regi, så kan den blive ved med at spille, for alle medvirkende er fastansatte. Vi drømmer om den tyske måde, hvor forestillinger kan være på repertoire i årevis. Det er dyrt og kompliceret. Elisa Kragerup debuterede her og hendes første forestilling var *Den unge Werthers lidelser* af Goethe. Så her er mange gode kræfter, som er håndplukkede. Et vigtigt forhold i Det Røde Rum er, at jeg har valgt dem, og de har valgt hinanden. Det har taget lang tid at nå frem til, hvem som skulle være med til at starte Det Røde Rum. Så må vi se, hvor det bærer hen, og hvor længe det varer. Måske er det for hårdt at lave fem forestillinger. Det ved vi ikke endnu.

*Hvad er det for en arbejdshypotese, du har haft med Det Røde Rum?*

Der er to ting, jeg har været optaget af. Det ene er at frisætte de kreative kræfter og at give ansvar og ejerskab til dem, som skal udvikle det. At være involveret i Det Røde Rum er mere end bare at få tilbudt en rolle. Det skal tælle at lave noget sammen med nogle kammerater. Den anden hypotese: Jeg vil gøre alt, hvad jeg kan for at ændre den opfattelse, at Det Kgl. Teater er noget for ældre borgerlige danskere. At vi simpelthen har noget som lokker nogen andre, men naturligvis også gerne ældre mennesker. Vi vil også gerne have andre end danske danskere ind, så de oplever Det Kgl. Teater som deres nationalscene. Naturligvis vil vi også gerne involvere det publikum, som kommer på de små teatre.

Er der noget, vi trænger til i dag, er det at højne teatrets selvværd, at få styrket den indre tro på, at det er vigtigt. Jeg tror på, at vi er på

ret kurs. Siden Cederholm og Dr. Dante har der ikke rigtig været en generation, som har manifesteret sig i teatret. Der har naturligvis været enkeltpersoner, som har manifesteret sig i teatermiljøet, men ikke som generation. Men Danterne gjorde det først i Allerød og siden på Frederiksberg Alle. De skabte en kæmpe interesse for teatret og en identifikation for mange, som ellers ikke ville tænke, at teater var noget for dem. Det har vi brug for, og det har teatret altid brug for. Teatret er nødt til at genopfinde sig selv, ligesom alt muligt andet må det. Vi må prøve noget nyt, og sandsynligvis kommer der noget, som taler tidens sprog, og jeg er ikke bange for, at nogen bliver selvfed. Der er stor ydmyghed og glæde over at kunne arbejde i Det Røde Rum. Gruppen er ikke et elfenbenstårn, og skuespillerne kan skiftes ud. Nu er de fleste unge, men det er kun indtil de måske har brug for en ældre. Så kan de ringe efter en ældre skuespiller. Det kan også være, at jeg beder en eller to om at være med på en forestilling på Store Scene. Så taler vi om det, og de kan for en tid være ude for så at vende tilbage til Det Røde Rum. Det er ikke en isoleret del af Det Kgl. Teater.

*Er der knyttet nogen særlige spilleregler til Det Røde Rum?*

De uskrevne regler og de usynlige regler er svære at definere. Men mit tilbud er, at de selv skal opfinde teateret. Det kan man sige er en spilleregel. De har fået scene, midler, producent, dramaturgiat, et kontor og et møderum. Det Røde Rums idebank. Jeg er meget med og går ind og snakker, men uden at jeg går ind og styrer. Jeg bevåger Det Røde Rum. Skuespillerne må forhandle internt om, hvordan de kommer i mål, hvilket også kan siges at være en skabende strategi. Skuespillerne kan komme til mig som gruppe, eller de kan komme individuelt. Den mulighed skal findes, for det er i sidste instans mig, som i firkantet juridisk forstand er ansvarlig. Men ellers må de løse de udfordringer, de møder. Det materiale, de byder ind med, er

rigeligt til mange sæsoner. I teatret er der altid noget, som skal finde en form, og her træder måske en tavs viden frem som en øvelse, en træningsform eller en måde at anvende stemmen på.

*Traditioner opstår og forgår? Hvad har du taget med fra Kongens Nytorv på godt og ondt?*

Det er et spændende spørgsmål. Jeg mener, at al nytænkning og udvikling på en eller anden måde er i dialog med en tradition og dermed det forgangne. Vi bygger på det forrige. Der er ikke noget, der hedder år nul, og der er ikke noget, der hedder, vi visker tavlen ren. Teatret er opfundet, det har transformeret sig og finder hele tiden nye former. Det værdifulde med traditionen har været, at noget er blevet overleveret fra gamle til unge. Det kan være en varetagelse af en rolle, en måde at arbejde med tekst på, at forberede sig til prøver på eller visse teknikker. Men det er noget holdningsmæssigt, der brydes, når en flok mennesker ser hinanden jævnligt. Det sker også på andre teatre. Men det sker især, hvor man er mange, som er ansat i længere tid ad gangen. Det kraftfelt har der altid været på Det Kgl. Teater. Der er bestemt nogen ting, som det er dejligt at slippe af med fra det gamle. Det tænkte jeg meget over, da vi overtog dette hus. At flytte giver en mulighed for at gøre hovedrent, både mentalt og rent fysisk. Man har alle tiders chance for at smide væk. Det man vælger at tage med, får man et fornyet forhold til. Det er ikke en proces, som er færdig. Noget af det gamle er det godt at slippe af med.

*Men har flytningen fra Kongens Nytorv ikke også fået betydning for jeres arbejdsformer og kreativitet?*

Jeg tror stadigvæk, at publikums vigtigste incitament for at gå i teatret er skuespilleren. Det er skuespillerne, man ser på scenen, og til forskel fra andre medier står de lyslevende foran en, og derfor er det altafgørende, hvem skuespillerne er. Om det så er kendte stjerner eller skuespillere

fra Det Røde Rum. Det er samværet med publikum, som er vigtigt, og det forsøger vi at styrke. *Naturligvis har Stærekassen om ikke andet så rent fysisk også haft en masse forhold, som har været problematiske og besværlige? Kunne du have lavet Det Røde Rum på Stærekassen?*

Vi kunne have lavet det i Turbinehallerne. Men jorden er bedre gødet efter, at vi er flyttet herover, for det har betydet meget på tværs af faggrænser, sceneteknik, administration, systue og værksteder. Der er en stor glæde ved huset, at vi møder hinanden helt tilfældigt, og det gjorde man meget sjældent på Stærekassen. Det gamle teater havde en mere hierarkisk arkitektur. Men det er ikke som i gamle dage, hvor Operaen, Balletten og Skuespillet altid mødtes og endte i den samme kantine på Kongens Nytorv. De tider er forbi.

I Skuespilhuset er alting åbent og synligt, og tit vælger man at gå over til folk i stedet for at sende en mail, for det er nemmere at få det sagt. Følelsen af at være tæt på hinanden er blevet tydeligere her. Det er interessant for hele Det Kongelige Teater, for der er sikkert sket det samme på Operaen. En tysk instruktør sagde, at huset her har en sjælden demokratisk arkitektur. Han havde aldrig været på et teater, hvor systuer og statistgarderober var på samme niveau som chefens kontor. Det har i sig selv en stor betydning, for dermed kommer man i øjenhøjde med hinanden.

Men Det Kgl. Teater er et andet teater, nu hvor en centrifugal kraft har slynget operaen over på Holmen, skuespillet her ved havnen og balletten alene på Gamle Scene. Den spredning har givet hvert hus en stærkere identitet. Det har til gengæld betydet, at vi skal finde ud af at håndtere, hvordan vi, om jeg så må sige, holder sammen på kronen. Der er ikke andre lande i verden, hvis nationalscene har tre kunstarter i samme organisation. Det er en dansk tradition, som er vanskelig at ændre. Som situationen er nu, er det vigtigere at finde løsninger inden for den struktur, vi har, end at bryde den op. Det er der næppe politisk vilje til. Der er også en

værdi i synergien, selvom vi ikke laver forestillinger sammen. Det er spændende at have et nært forhold til en Kasper Holten, eller den nye operachef og balletmester, Nikolaj Hübbe. Vi mødes ugentligt og taler om teatrets drift og udviklingen af teatret. Der er en kæmpe solidaritet mellem scenerne på Det Kgl. Teater. Alt, hvad vi får ind af indtægter, ryger i en stor kasse, og det vi bruger, fordeles til hver kunstart som bevillinger. Det betyder, at hvis det går skidt et sted, har man en søsterkunstart, og her støtter vi hinanden også økonomisk. Den gensidige forsikring er også positiv. Det betyder også, at hvis vi laver en succes, så går overskuddet i fælleskassen.

Der er en ting, som jeg måske har lyst til at tilføje, som i mine øjne er interessant og opmuntrende. En ting jeg ser i tiden. Vi har haft flere succesrige forestillinger, og flere har kunnet tiltrække et yngre publikum. Men det spændende og tankevækkende er at se hvilke forestillinger, som også har tiltrukket et yngre publikum. Det har været Holberg, *Ulysses von Ithacia*, Jens Albinus forestilling over Primo Levis bog, *Hvis dette er et menneske*, Goethes *Den unge Werthers lidelser* og ikke mindst Dostojevskis *Forbrydelse og Straf*. Det er jo ikke letvægtsstof, men tunge og alvorlige spørgsmål, som er sat i scene. Det synes jeg er fint, og så tænker jeg, at det nok skal gå alt sammen...

*Sagde Emmet Feigenberg kort før fyraften.*

### Afsluttende perspektiveringer

Vi har set på prøvens kreative strategier. Disse griber ind i både de dramaturgiske strukturer og forestillingens konkrete iscenesættelse og ikke mindst i institutionens kultur i bredere forstand. Fx bryder Pohers prøveforløb med den klassiske otte ugers sammenhængende prøveforløb, som findes på de fleste institutionsteatre. Det er ikke nødvendigvis en konflikt, men det er klart, at Pohers måde at dele prøven op i forskellige faser let *kan* skabe konflikt i forhold til institutionens sædvanlige måde at tilrettelægge prøven på. Derfor opfatter vi det som en vigtig kreativ handling at lave et manifest. Det skal formodentlig laves på en anden måde en anden gang.

Hver proces sit manifest og sine formulerede spilleregler kunne man fristes til at sige. I Pohers manifest er det markant, at ingen spilleregler er normative, men opfundet til lejligheden og med henblik på at udvikle en gruppekultur.

Rummet og medialiteternes sammenspil bliver en del af dramaturgien og fortællemåden. Det betyder, at en kreativ strategi udforsker rum, stemmer, bevægelsesmåder og fortællemåder sammen med processens kollektive karakter.

Vi ser omridset af *prøvens dramaturgi* med flere handlingsfelter:

1. Tid. Den kreative proces handler om organisering af tid og strukturen i forløbet. Tiden må struktureres på en bestemt måde, med mulighed for pauser. Elementerne i de forskellige faser er ikke tilfældige og bestemte improvisationer kommer før en endelig tekst.

2. Rum. Det sceniske rum inddrages som ramme for processen og udforskes i forhold til alle sine arkitektoniske finesser.

3. Gruppen. Gruppekulturen udforskes med hensyn til udtryksmuligheder. Der er her fokus ikke blot på den enkelte, men på det potentiale som netop denne gruppe skaber. Hvad kan denne gruppe?

4. Relationer. Processen skaber et netværk af relationer, og man kan her tale om en personlig etisk dimension. Hvad vil den enkelte, og hvad vil gruppen? Hvad er gruppens værdier i forhold til arbejdet?

5. Progression. Udviklingen af en forestilling foregår på flere forskellige kreative niveauer, hvor tingene udvikler sig tilfældigt, springende, i kraft af spilleregler, brud med vaner og tabuer, misforståelser: Skuespillerne udvikler materialer, koreografier, lyd/musik, enkeltudtryk og gruppeudtryk. Instruktøren skaber relationer og organiserer materiale i form af forestillingsmontagen og sørger i øvrigt for, at den sårbarhed en kreativ proces udvikler, sammenfattes og udnyttes konstruktivt som et led i det skabende arbejde. Ledelsen skaber det kreative 'rum' for, at manifestet kan realiseres.

6. Endelig er også tilskuerne og konteksten en del af den kreative proces og så at sige tænkt ind

i prøvens dramaturgi. "I sidder der, og vi står her". Det er denne relation, som definerer teatermediet, der betjener sig af flere kommunikationsformer samtidig: det vokale, det kropslige, de fysiske handlinger, ordene og deres metaforiske betydninger, afstanden til tilskuerne og i det hele taget det relationelle forhold som opbygges i løbet af en forestilling. Instruktøren kan skabe fokus på teksten, spændingen i relationen til tilskuerne, skuespillerens personlighed og kan forskyde fokus mellem de forskellige lag, så der veksles mellem tekstindhold, bevægelse (dans), tonefald (lyd, musikalitet, rytme), det reale nærvær, fiktionsuniverset etc.

For os at se er det vigtigt at undersøge, hvordan disse forskellige niveauer griber ind i hinanden og påvirker hinanden. Der er en enestående mulighed for at sammensætte og afprøve kombinationer af disse kreative parametre i forskellige eksperimenter i Det Røde Rum.

På den anden side: Idé og iscenesættelse Catherine Pøher. Medvirkende: Folmer Kristensen, Maria Rossing, Niels-Martin Eriksen, Peder Holm Johansen, Rolf Søborg Hansen, Svend E. Kristensen. Dansere: Michael Tang Pedersen, Ahmad Salhi, Didier Oberlé. Musikere: **Pete Livingstone (kapelmester)**, Robert Snorrason, Nina Kareis. Scenografi og kostumer: Rikke Juellund. Lysdesign: Carina Persson. Koreografi: Jakob Haahr Andersen. Musik: Livingstones Kabinet.

---

### **Erik Exe Christoffersen**

Lektor, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Redaktør af tidsskriftet *Peripeti* (2004+).

---

---

### **Kathrine Winkelhorn**

Medarbejder i Odin Teatrets administration (1987-88) og i Kulturby 96. Universitetsadjunkt knyttet til Konst, Kultur och Kommunikation på Malmö Högskola.

---