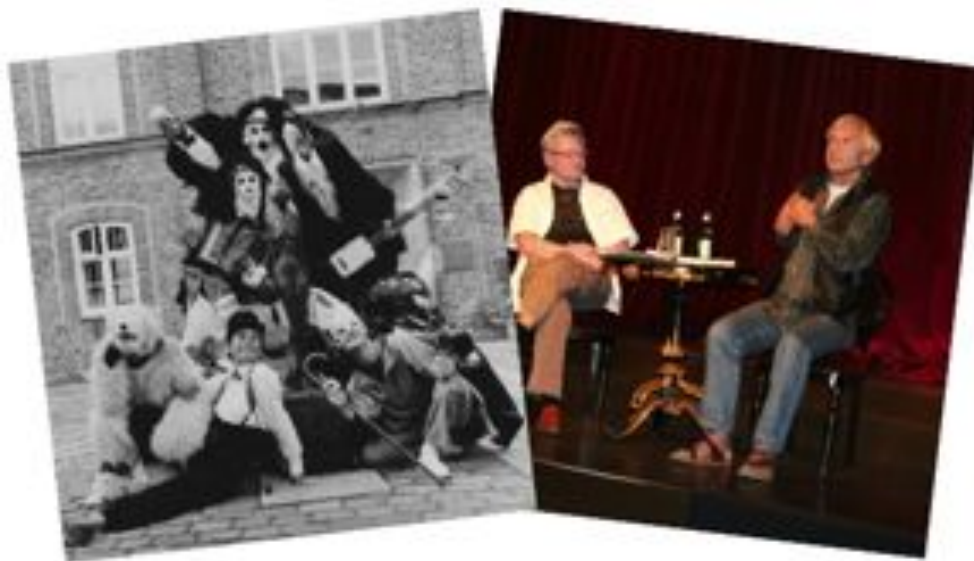


Anne Middelboe Christensen

Odins outsiderlogik



Odin Teatrets skuespillere foran Giacomettis ultratynde skulptur, *Kvinde på kærre*, også kaldet 'Maren å æ woun'. Holstebro 2004.
Foto: Simon Panduro

Eugenio Barba i samtale med Erik Exe Christoffersen. Teatermuseet i Hofteatret, København 2012.
Foto: Teatermuseet i Hofteatret

Redaktionel forbemærkning

Odin Teatret i Holstebro har siden 1960'erne udgjort et af de mest spændende og verdensvendte miljøer for udviklingen af en moderne teaterkultur i Danmark. Odin Teatret blev grundlagt af italieneren Eugenio Barba i Oslo. I 1966 blev truppen inviteret til Holstebro, der var en af de mest kulturelt fremsynede kommuner i landet. Holstebro har nu i snart 50 år været fast hjemsted for Odin Teatret.

De fleste af 1960'ernes politisk engagerede gruppeteatre forsvandt ud af billedet igen omkring 1970. Men ikke Odin Teatret, som vedvarende og alt andet lige har formået at kombinere rollen som kunstnerisk og kulturel frontløber med en institutionel pragmatik, som har fået teatret til at hænge sammen økonomisk i så mange år,

endda med en egenindtjening, som overgår de fleste andre teatre i Danmark. Af de mange teatermiljøer, der voksede frem af egen drift og vilje i 1960'erne, er Odin Teatret sammen med små storbyteatre som fx Cafe Teatret i København, Svalegangen i Aarhus og Jomfru Ane Teatret i Aalborg et af de teatre, som har levet stærkest og længst.

Det var og er i Holstebro, at Odin Teatret hører hjemme og herfra de går ud i verden. I Holstebro by er de en hovedkraft i lokale kulturbegivenheder som fx Holstebro Åben 2012, hvor de med fuldt ensemble opførte familieshowet *Ode til fremskridtet*. Ude i teatrets egne bygninger, som oprindeligt er et nedlagt landbrug, opføres forestillinger, afholdes seminarer, workshops og forskningslaboratorier af både praktisk og teoretisk karakter – senest Odin Week festival i august 2012.

På rejser og ophold rundt om i alle verdensdele har de vedvarende været i antropologisk dialog med forskellige teaterkulturer som den italienske Commedia dell'Arte, som teaterinstruktøren Jerry Grotowskis banebrydende teaterlaboratorium i Polen, som den indiske danse- og maskekultur Kathakali og siden meget andet.

Odin Teatret udviklede tidligt en for kunstverdenen sjælden tæt dialog med den akademiske verden i form af det dengang nye Institut for Dramaturgi på Aarhus Universitet. Centralt i teatrets dialog med verden står deres forskellige netværk: Nordisk Teaterlaboratorium (teatrets eget tilnavn), Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS), International School of Theatre Anthropology (ISTA) – og fra 2010 er Odin Teatret gået med i SCENET, som er hele region Midtjyllands scenekunstnetværk.

Odin Teatret har et af de mest offensive og digitalt formidlede arkiver i den danske teaterverden, nemlig Odin Teatret Archives (OTA; www.odinteatretarchives.com). Her finder man videodokumentationer for forestillinger etc. Søger man 'Odin Teatret' på YouTube får man 2.760 resultater (september 2012).

Odin Teatret har om nogen og før ordene blev brugt praktiseret brugerinddragelse og globalisering gennem kulturelle og kunstneriske byttehandler. Overalt i verden og oftest uden for teaterinstitutionerne har teatret udvekslet eller 'byttet' forestillinger med lokale miljøer og grupper, der ikke nødvendigvis har med traditionel teaterkunst at gøre. I september måned 2012 indtog Odin Teatret igen København med arrangementer, workshops, seminarer, arbejdsmetodedemonstrationer, forestillingen *Det kroniske liv* på Det Kongelige Teater og på biblioteket på Rentemestervej i København NV – foruden udstillingen i Teatermuseet i Hofteatret **Odin Teatret: teatret i verden – verden i teatret**.

I **webtekst 11: Odins outsiderlogik** sætter teateranmelder, kulturjournalist og forfatter Anne Middelboe Christensen Odin Teatret og Eugenio Barbas teaterpraksis i perspektiv

af de øvrige teatermiljøer og – traditioner i Danmark, sådan som de har udviklet i det halve århundrede, Odin Teatret har eksisteret.

Anne Middelboe Christensen er en af de mest aktive og engagerede teater- og kulturskribenter i Danmark anno 2012. Foruden i snart to årtier at have forestået undervisningen i Kulturjournalistik under det tværhumanistiske tilvalgsfag Kulturformidling ved Institut for Nordisk Studier og Sprogvidenskab ved Københavns Universitet, publicerer hun dagligt artikler og anmeldelser i dagbladet *Information*, og regelmæssigt bøger inden for sit felt. Seneste udgivelser er *Begejstring og brutalitet – en guide til anmelderens rolle* (2012) og (s.m. Erik Aschengreen et. al.) *Dansen i spejlet – John R. Johnsens balletfotos* (2012).

webtekst 11: Odins outsiderlogik er en lettere bearbejdet version af Anne Middelboe Christensens artikel fra antologien *Odin Teatret – et dansk verdensteater*, udgivet af Aarhus Universitetsforlag i 2012. Bogen er det hidtil nyeste bidrag til en omfattende række af bøger om Odin Teatret, der er publiceret gennem fire årtier i Danmark og rundt om i verden. Bogens horisont trækker hele den kultur-, teater- og institutionshistorie op, som Odin teatret har stået for – og når dermed langt ind i den faglige offentlighed omkring teatret og langt ud i forskellige faglige miljøer, som stadig har direkte interesserede i flere generationer.

Anne Middelboe Christensen: *Odins outsiderlogik*

”Teatret er relationernes kunst”, forklarer teaterinstruktøren Eugenio Barba (f. 1936). ”Odin Teatret er en gruppe mennesker med et savn og med hver deres vision. Teatret er stedet, hvor deres visioner bliver til realitet”. Grundlæggeren af Odin Teatret har inviteret indenfor til en snak i sit allerhelligste – i det lille kontor øverst oppe på teatret i Holstebro. Det er maj 2010. Teatrets kommende forestilling *Det kroniske liv* er netop blevet gennemspillet og videofilmet. Og nu pakker skuespillere og teknikere alt grejet sammen, for næste dag skal de igen skilles for at drage ud til workshops og på tournéer rundt om i Europa.

Filosofi og fanatisme

Myterne om Barba og Odin Teatret er mange. og fordommene. For er Eugenio Barba ikke i virkeligheden en teaterfilosof, der taler et sprog, som ingen i Danmark forstår?

”Teatret er en langvarig opbygning af et miljø – som en økologisk niche, der fører sin egen, radioaktive kulturpolitik. Hemmeligheden er kontinuiteten, altså vores 46 år med daglig, anonym, maksimal indsats. Det lyder måske fanatisk, men selv efter så mange år føler alle Odinfofolkene, at det har været et privilegium.”

Netop laboratorievirksomheden hos Odin Teatret er det væsentligt for Barba at forklare nærmere. ”Kan teatret eksistere uden forestillinger?” spørger Barba med outsidersens paradoksale logik. ”I så fald, hvilke aktiviteter ville teatret så være beskæftiget med? teatrets kunnen ligger i et kropsligt håndværk, der kan etablere en dialog med én selv, med ens kolleger, med ens tradition, med tekster fra fortiden og nutiden, med forskellige levende mennesker, som er vores tilskuere – og med den by og den verden, som omringer os. Resultatet af denne dialog kan blive forestillinger, men det kan også blive mange andre processer, som bygger relationer med omverdenen.”

Her hopper Barbas dialog i teaterhistorisk salto tilbage til teatrets for-kæmpere før ham gennem det sidste århundrede. ”Tænk på Gordon Craig, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski... teatret er også en bro til de døde og til dem, der kommer efter os: Hvordan kan de døde styrke vores indre behov? Vores oprør mod historien? Vores længsel efter fuldkommenhed eller åndelighed? Hvordan kan vi overføre en teknisk viden til de nye generationer, som kan inspirere til deres eget oprør og deres behov for at kæmpe mod middelmådigheden af selvtilfredshed?”

Saxo og Kronborg

Middelmådig er der næppe nogen, der nogensinde har kaldt Barba. Men måske selvtilfreds. Hans elitære idealer har i hvert fald skabt stor prestige om Odin Teatret. Men er laboratorietanken ikke bare en undskyldning for lange arbejdsprocesser? Ikke kun. Tankerne lader også til at holde vand i sig selv. Universiteter verden over har i hvert fald travlt med at udnævne Barba til æresdoktor. Aarhus Universitet viste ham æren i 1988 – og Københavns Universitet tildelte ham Sonning Prisen i 2000. Årets Reumert er det dog ikke blevet til for den evigt sandalbærende teatermager. Omend alverdens andre priser er regnet ned over Odin Teatret. Danmarks 66 teaterforeninger er heller ikke ligefrem flittige aftagere af Odin Teatrets forestillinger. Heller ikke selvom Odin Teatret i 2009 samlede sine skuespillere hjem fra flere verdensdele for at kunne spille fo-

restillingen *De Store Byer under Månen* fra 2003 ved Danmarks Teaterforeningers teaterseminar i Hjørring.

I Danmark spiller Odin Teatret mest hos sig selv hjemme i Holstebro – eller rundt om hos de mindre byer i Vestjylland, som f.eks. under Kulturfestivalen Mørket i 2009. Medmindre teatret altså indtager København i højeste gear. I 2006 spillede Odin Teatret på Det Kongelige Teater for udsolgte huse som et led i H.C. Andersen-fejringen med *Andersens drøm*.



ODIN TEATRET & CTLS ARCHIVES
PERFORMANCE: ANDERSEN'S DREAM
DIRECTOR: EUGENIO BARBA
PHOTO: JAN RÚSZ

Det var også i 2006, at Odin Teatret var inviteret til at komme med et nytænkende Shakespeare-bidrag til årets sommerforestilling på Kronborg Slot, hvilket resulterede i den Saxo-inspirerede *Ur-Hamlet*.

Året efter blev Odin Teatret hyldet på Østre Gasværk med en hel festival efter invitation af Lars Kaalund. Så Odin Teatret kommer til hovedstaden. Men altid som sig selv. Ikke som led i samarbejdsforestillinger med andre københavnske teatre.

Til gengæld har Odin Teatrets oprettelse af ISTA, international School of Theatre Anthropology (1979), ført til tværkulturelle samarbejdsforestillinger med adhoc-kompagniet Theatrum Mundi, som det danske teaterpublikum i flere omgange har nydt godt af. Ikke mindst i forbindelse med ISTA under Kulturbåret i København i 1996. Men Odin Teatret har aldrig skabt et egentligt integrationsteater for vækstlaget blandt amatører, sådan som fx danseteatret Uppercut og Betty Nansens afdeling Con:taCt dyrker det. Odin Teatret har samarbejdet med professionelle fra andre kulturer og derefter inddraget lokale amatører. Men altid med det professionelle som udgangspunktet – og med det sublime som den elitære drøm.

Polsk og norsk

Barba er uheldeligt italiener. Han taler i formfuldendte sætninger og i store fortællingsbuer uden skyggen af et manuskript. Hans fingre stritter uvægerligt undervejs i syditaliensk gestus, og hans blik er indædt. Men han er også påvirket af sin teoretiske skoling hos teaterteoretikeren Grotowski i Polen i 1960'erne – og af sine ivrige diskussioner med Grotowski, der resulterede i hans afgørende rolle som fødselshjælper for Grotowskis bogudgivelse *Towards a Poor Theatre* (1968).

”i mine forestillinger har jeg altid reageret på en historisk begivenhed i verden eller i mit personlige liv. I teatret udtrykker jeg mig bare ikke gennem realismens konvention, men gennem en associativ-poetisk fortælling med et udpræget kropsligt og klangligt sprog.” Barbass taler er altid billedrige med heftige metaforer, som slynger sig utrætteligt og ofte ret muntert. Desuden er hans ypperligt præcise danske sprog uheldeligt præget af hans år i Norge som ganske ung. Han ruller på r'erne, og han sætter trykket, som han vil. ‘Fore-StiLlinger’, siger han konsekvent, med tryk på tredje stavelse. Og dermed bliver ordet endnu mere outsidersært, end det ellers er. Og endnu mere fysisk.

Det passer smukt. For hos Barba handler teatret om kroppen. Uanset hvor mange intellektuelle overvejelser og tolkninger, der ligger bag hver eneste fastlagte, sceniske handling – og uanset hvor mange digterord, der bliver til symbolbårne replikker: en Barba-forestilling er altid ekstremt fysisk.

Rapporter og paragraffer

Men gælder Barbas teateridealer for andre end ham selv og Odin Teatret? Vil Barbas idealer også kunne implementeres i andre dele af dansk teater? Netop idealerne for Danmarks scenekunst blev livligt diskuteret i 2010. En ny rapport fra Kulturministerens tremandsteaterudvalg, *Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling* (Kulturministeriet 2010) bød på et diskussionsoplæg til en ny teaterlov. I rapporten placerer Odin Teatret sig som et af de egnsteatre, der måske fremover bare skal hedde 'byteatre'. Udviklingsarbejde er et af kodeordene i rapporten, men en sådan 'laboratorievirksomhed' har Odin Teatret unægtelig præsteret i snart 50 år.

Scenekunstrapporten fremhæver dansk teaters vanetænkning og manglende samarbejde. Men også her er Odin Teatret ret atypisk med sit store netværk, både lokalt og internationalt. Hvad det nationale netværk angår, så kunne Odin Teatret dog klart knytte flere bånd.

Regionalt går det dog strygende. Her er Odin Teatret i 2010 gået med i Scenekunstnetværket region Midtjylland SCENET, der med Randers Egnsteater som base forsøger at samle 18 midtjyske teatre til stærkere individuel og fælles profilering. Med til denne provinsielle outsiderfest er også Aarhus Teater, så småt er scenekunstnetværket ikke ligefrem.

Lokalt tager Odin Teatret bemærkelsesværdige initiativer, ofte på tværs af kunstarterne. Særligt lyrikeventen Poesi på en torsdag med danske og internationale poeter har vakt genklang. Desuden har Odin Teatret hyppigt samarbejde med bl.a. Dansk Talentakademi i Holstebro, den klassiske landsdelsgruppe ensemble MidtVest, Holstebro Kunstmuseum og diverse foreninger. Ofte resulterer samarbejdet i aktiviteter, der ikke er traditionelle forestillinger, men begivenheder, der kræver aktiv publikumsdeltagelse. eller som det hedder med Odin Teatrets eget udtryk: 'transformances'.

For som Eugenio Barba udtrykker det, da han tager Odin Teatrets kompakte årsrapport i hånden: "det er utroligt kedeligt bare at følge paragrafferne." Den slags overskudstænkning er ikke ligefrem hverdagskost. Hverken hos Kulturministeriet eller i Scenekunststudvalget. Barba nyder outsiderprovokationen og understreger igen: "Skuespilkunsten er først og fremmest en teknik til at oparbejde relationer."

Læser man i årsrapporten for 2009, vil man let blive forpustet. Odin Teatret har nemlig spillet 149 forestillinger, hvoraf de 36 har været i udlandet. Samtidig har teatret åbnet dørene for hele 81 gæsteforestillinger, heraf 67 fra udlandet. I 2009 har 4.221 gæster besøgt Odin Teatret som kursister – og 216 per-

soner har været på arbejdsophold på den gamle gård ved Holstebro. Hele herligheden har kun kostet Holstebro Kommune lidt over 5 mio. kr. – Kunststyrelsen knap 1 mio. kr. og Kunstrådets Scenekunstudvalg 2 mio. kr. Værsgo!

Den Røde Plads og Kongens Nytorv

Visse danske teaterfolk vil nok alligevel hævde, at Odin Teatret lukker sig om sig selv. At teatret gemmer sig ovre på heden med vilje – og at den almindelige, danske teatertilskuer næppe kommer til at møde Odin Teatret. På sin vis har skeptikerne ret. Man møder sjældent Odin Teatret i København. Til gengæld har Odin Teatret med sine såkaldte 'byttehandler' skabt et helt nyt slags teatermøde lige dér, hvor folk bor og lever deres liv. I hvert fald folk i Vestjylland.

Ved byttehandler engageres publikum lokalt ved også at 'give' noget – enten en gulerod til en fællessuppe eller en opvisning i noget lokal kultur. Møderne sker ikke kun mellem teatret og publikum, men også internt i publikum. Ved en såkaldt 'halmballefest' under Holstebro Festuge i 2008 fik skuespilleren Kai Bredholt således bygget en arena af halmballer på Den Røde Plads i Holstebro. Her optrådte han selv som konferencier for en forestilling, hvor deltagerne både kom fra Holstebro Folkedanserforening, fra Ulfborg-Vembs Motorcykelklub – og fra Det Kongelige Teaters Balletskole i Holstebro. Samtidig styrede komponisten og instruktøren Frans Winther forestillingen *Kærlighedens lysende Mørke* nede i de kæmpestore lastbilshaller ved Holstebro Station med en pizalokal version af *Romeo og Julie*.

Disse projekter lykkes ikke mindst, fordi Odin Teatret kontinuerligt har plejet og udvidet sit lokale netværk. Men aktiviteterne får som regel ikke andet end lokal medieomtale.

Ideelt set burde kunstnere altid kunne 'bytte kunst'. Men spørgsmålet er, hvordan den øvrige danske scenekunst egentlig påvirker Odin Teatret – og omvendt. Da Barba bliver spurgt om, hvilket teater han ser i Danmark, svarer han uden tøven:

”Jeg opsøger det samme teater i Danmark, som jeg gør i andre lande. Mest gruppeteater. Jeg er grundlæggende interesseret i at se en skuespiller og en instruktør. I gamle dage elskede jeg det Kgl. teater, fordi teatret havde en tradition med en stilistisk identitet. Henning Moritzen i *Svejk* – ham glemmer jeg ikke. Men den tradition findes ikke mere på Det Kongelige Teater. Den er gået tabt.” Men *Svejk* blev altså spillet på Kongens Nytorv i 1968.

Akrobatik og kamera

Meget var skønt i 1968. Også i det øvrige danske teater, hvor gruppeteatrene så lyset. Selv om Odin Teatrets kroppe antagelig har lige så stærk kulturradioaktiv effekt på publikum i dag, så er kroppene unægtelig blevet ældre. Skuespillerne svinger sig ikke længere rundt i hasarderede, gymnastiske gebrækkelighedsøvelser, sådan som man i dag heldigvis kan se Odin Teatrets historie folde sig ud på filmoptagelser. For skuespilleren Torgeir Wethal har optaget og redigeret film gennem hele teatrets historie, både film af træning og workshops og deciderede film- og videodokumentationer. Sammen med den italienske videofotograf Claudio Coloberti har han gennem de senere år ordnet og redigeret Odin Teatrets arkiv, som nu er digitaliseret og findes på teatrets hjemmeside. Og i 2011 havde Erik Exe Christoffersens smukke film om Odin Teatret, *Erobringen af anderledeshed*, som i en række tableauer viser Odin Teatret fra dets spæde start i Oslo i de tidlige 1960'ere og frem til og med indstuderingen af den nyeste forestilling, *Det kroniske liv*.

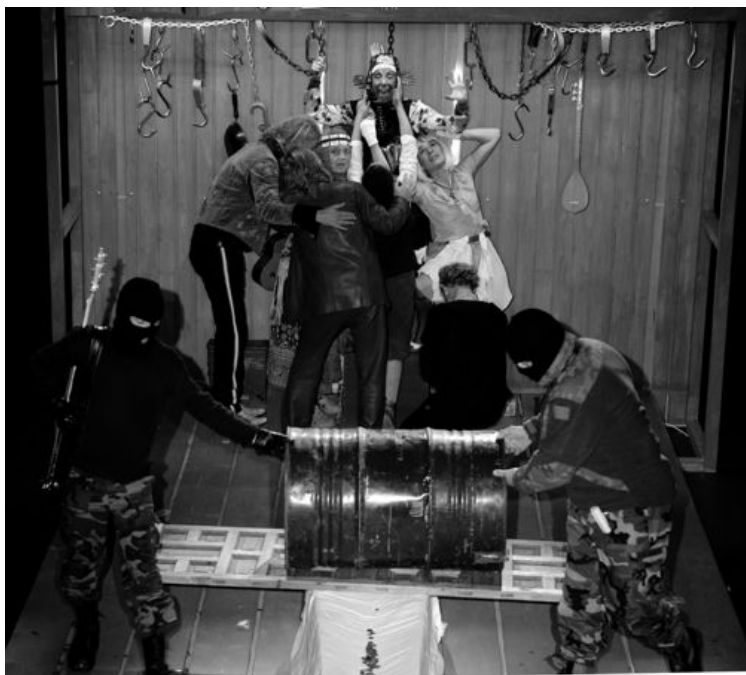
Desuden har de mange salgsvideoer fra Odin Teatret tydeligvis inspireret folk verden over; antallet af Odin-glimt på Youtube er i hvert fald anseeligt. Vidensdeling og open source er her ikke bare fine ord, men digitalt implementeret teaterhistorie.

Her står Odin Teatret langt over de øvrige danske teatre, hvor dvd'er fortsat er et fatamorgana. Torgeir Wethal har haft blik for nødvendigheden af, at Odin Teatret dokumenterede sine mange aktiviteter. Lige fra 1964, hvor han var med til at stifte teatret, og helt frem til maj 2010, hvor han deltog i sin sidste prøve på *Det kroniske liv*. Han tjekkede kameravinklerne, og han justerede rekvitterne med overmenneskelig disciplin. Men hans tilstand var skrøbelig; en fremskreden lungecancer gjorde ham usigelig træt. 'i skyggen vi vanke' sang han sammen med kollegerne i sluts scenen til prøven. Fem uger senere døde han.

Mesteren og højrehånden

Bekymringen for vennen sad i Barba, da han efter prøven talte om forventningerne til den nye forestilling under interviewet oppe på kontoret. Omsorgen for kollegaen overskyggede tydeligvis alt andet i disse højspændte måneder. Torgeir Wethal og Eugenio Barba mødte hinanden i Oslo tilbage i 1964, og den yngre fungerede gennem alle årene som mesterens højrehånd og mest fortrolige. Han var kompromisløs i sin egen skuespilkunst. Hans ideal var Grotowskis

polske skuespiller Ryszard Cieslak (1937-1990), der om nogen satte teaterkunsten over sig selv som performer. Wethal var naturligt lyttende og åben over for ensembles udvikling. Ud over at han de sidste mange år dannede par med teatrets italienske donna, Roberta Carreri.



ODIN TEATRET ARCHIVES
PERFORMANCE (rehearsal): THE CHRONIC LIFE
DIRECTOR: EUGENIO BARBA
PHOTO: JAN RUSZ

Da Torgeir Wethal blev syg i december 2009, blev teatret naturligt inkluderet i hans tilstand; ikke mindst fordi han ikke ville være i stand til at gennemføre tournéen til Sydamerika i foråret 2010. Andre teatre ville have fået en anden skuespiller til at springe ind i rollen. Men sådan fungerer casting ikke på Odin Teatret. Nej, skuespillerne arbejdede sig møjsommeligt gennem alle scener, én for én, hvor de tog hans rolle ud af forestillingen – for så at lægge hans handlingsbærende spil over på de andre spillere. Her var der ikke noget hemmelighedskræmmeri. For under prøverne sad han selv med på sidelinjen og opmuntrede sine kolleger, aldeles afklaret. For ham stod teatret over det personlige.

Fem uger inden hans død sad Barba på sit kontor og talte om sygdommens skræmmende udvikling, lavmælt og sørgmodigt. Men hans stemme steg, da han talte om kunstnerens rolle som samfundets betragter: ”Jeg vil blive ved med at være fremmed. Ikke etnisk fremmed, men socialt fremmed. For

en kunstner skal i høj grad fjerne sig fra sin kultur, hvis han skal kunne se den og beskrive den gennem sin kunst.” Men så kom bedstevennen alligevel med i talestrømmen i en besk eftersætning: ”de store bliver ikke accepteret, mens de lever. Da bliver de betragtet som formalister eller drømmere eller galninge. Først bagefter bliver de balsamerede!”

Sårene og sandheden

”Men har Odinspillerne da ikke netop et skær af galskab omkring sig?” kunne man spørge. Lædersandalerne fra 1960’erne går Odinmændene i hvert fald stadig rundt i, på trods af at mandesandaler ikke længere er mainstream i showbiz. Ude omkring i verden er Barba en mester, som man rejser i timevis for at komme i nærheden af. I København bliver han næppe genkendt på gaden. Men Barba har heller ikke just dyrket pressen.

Mange danske teaterfolk savner en mere kvalificeret og nuanceret teaterdebat i offentligheden – og mere teaterstof i medierne. Det er i disse år skuespillerbiografier, med eller uden ghostwriter, der er den bedste skriftlige nøgle til dansk scenekunst. Herudover er det fortsat de færreste teaterfolk, der selv sætter ord på kunstnerens egentlige drivkraft og kunstens rolle.

Men det gør Barba. Som han udtrykte det i et interview på Bali under prøverne på *Ur-Hamlet* i 2006: ”Jeg skaber teater for at finde ud af, hvem jeg er – og for at give tilskueren en mulighed for at opdage sin egen identitet. I virkeligheden fortæller du altid den samme historie. Du går altid tilbage til de samme sår.” Og så tilføjede han: ”at være kunstner er at være alene. Kunstneren er den, der fortæller sandheden – og den, der fortæller sandheden, har brug for at være alene. Sandheden er ikke nødvendigvis en provokation eller et angreb. Men sandheden er noget, der er nødvendigt at sige.”

Tanker og papiret

Sandheden er et stort ord – og patos ligger rundt om hjørnet fra Særkærparken i Holstebro, vil nogen nok synes. Barbas ordvalg har en tyngde, som danske teaterfolk gerne viger uden om. Men Barba går tilsyneladende bevidst ind i de store ord. Og han ønsker både teatrets sandhed og teatrets praksis knyttet tankemæssigt til samfundet via universitetsverdenen. Odin Teatret er i kontinuerlig dialog med universitetsfolk verden over, så teatrets laboratorium og universitetets forskning kan mødes. Den slags bro mellem kunst og videnskab

er der ikke umiddelbart nogen tradition for i Danmark. Men ved Aarhus Universitet har oprettelsen af Centre for Theatre Laboratory Studies i 2004 sikret en fortsat udveksling mellem Odin Teatret og dramaturgistudiet ved Aarhus Universitet, bla. i form af den internationale sommerskole Midsummer dream School, som første gang blev afviklet i 2011.

De øvrige danske institutionsteatre er ellers ikke synderligt optaget af at dokumentere egne bedrifter i bogform. Nuvel, flere scener har fejret deres jubilæum med en bog, sådan som fx Kanonhallen med femårsbogen 1990-95, Café teatret med 25 års bogen 1972-97 og Fools Festivalens 25 års bog i 2004.

Men den beskedne bogbunke blegner unægtelig imod Odin Teatrets heftige hylde metre. Eugenio Barba er selv forfatter med en kontinuerlig række af bogværker bag sig. *En kano af papir* (Forlaget Drama i 1994). Grotowski-bogen *Land of Ashes and Diamonds* (Black Mountain Press, 1999), har været en afgørende teaterhistorisk udgivelse – og hovedværket er fortsat hans og Nicola Savareses opslagsværk *A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer* (Routledge, 1991). Barbas seneste bog er den billedstærke selvbiografi *On Directing and Dramaturgy: Burning the House* (Routledge, 2010). Forhåbentlig kommer den også på dansk en dag.

Men listen over Odin-bøgerne er lang. Barbas kvindelige skuespillere har desuden vist sig at være glimrende skribenter. Både Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri og Julia Varley har udgivet bøger om arbejdet med Odin Teatret; kun de færreste af dem er oversat til dansk, hvorimod oversættelserne til f.eks. portugisisk vokser. Desuden har Julia Varley siden 1996 udgivet kvindeteatertidsskriftet *The Open Page*, med det internationale kvindeteaternetværk The Magdalena Project – og kvindeteaterfestivalen Transit, som er blevet afholdt på Odin Teatret omtrent hvert tredje år siden 1992.

I 2009 etablerede Odin Teatret desuden et nyt forlag, Icarus Publishing Enterprise, sammen med the Grotowski institute i Polen og Theatre Arts Researching Foundations fra Malta. Icarus-forlaget skal specialisere sig i at udgive engelske oversættelser af bøger om teater som laboratorium.

Hollywood og Holstebro

Set i dansk perspektiv minder selve forestillingerne fra Odin Teatret mest af alt om – Odin Teatret. der er intet andet dansk teater, der insisterer på stilisering, symboldramaturgi og musikalsk udtryksfusion sådan som Odin Teatret. Det skulle da lige være det internationalt baserede teatret OM i Ringkøbing, der

mestendels er oplært hos Odin Teatret, ikke mindst takket være Iben Nagel Rasmussens kontinuerlige arbejde med skuespillerne.

Odin Teatrets forestillinger er komplekse. Glem alt om et plot med en fortløbende handling, sådan som størstedelen af danske teaterforestillinger faktisk foregår. og glem alt om et egalt og handlingsførende repliklag, sådan som de fleste dramatiske manuskripter tilbyder.

Holstebro-forestillingerne følger hverken Aristoteles eller Hollywood, når det kommer til dramaturgien. Her adlydes hverken regler om stedets enhed eller om spændingens opbygning. tværtimod. Nogle forestillinger synes nærmere at dyrke stedets opløsning og spændingens dekonstruktion. Barbas forestillingsform ynder snarere en dansedramaturgi, hvor det er symboler, der bærer forestillingens budskab – udtrykt gennem scener med stemninger, der bølger og brydes. Sammen med en musikkomposition, der mixer overdrevne realityde med bidder fra den klassiske musikhistorie og sansestærke glimt af folkeviser og verdensmusik.

Her har komponisten Frans Winther formået at blande europæisk kompositionsmusik med alverdens andre musikgenrer. I *Ur-Hamlet* fusionerede han således gregoriansk korsang med gamelanmusik i balinesisk toneskala og brasilianske trommerytmer – neddysses af en indisk bambusfløjte med Bollywood-blidhed og straks efter opildnet af en skæbnetrompet med slotsfanfarelyd.

Netop effekternes bratte brud er del af Barbas overrumplingsevne. Altid bremser han en scene i at udvikle sig videre, før man som tilskuer overhovedet havde forventet det. Og altid introducerer han noget helt uforudsigeligt i næste scene. Overgangen lader han det ofte op til tilskueren at konstruere selv, ikke mindst ved hjælp af de stærke symboler, som løbende lanceres i enhver Odin-forestilling. Dødssymbolerne er de mest påtrængende – fra kranier til pistoler, reb og kister. eller som Barba forklarede sin fascination af Gambuh-dansen på Bali i 2006: ”Det er den slags teaterskønhed, jeg gerne vil skabe: Skønhed med et maksimum af liv – og af død.”

Drømmespil og mareridt

Dyrker de ikke døden lidt rigeligt i Holstebro? Det vil nogen mene. Og jovist, døden har været central i alle Odin Teatrets forestillinger. Den særlige fysiske spillestil har ikke mindst rod i Barbas krav til spillerne om et korporligt dødelighedsudtryk. Inden for den danske scenekunst har performanceteatret og Odin Teatret nærmet sig hinanden mest i interessen for det fysiske og det visuelle –

sådan som fx hos Hotel Pro Forma og Cantabile 2. Men på visse måder har realismeteatret og hyperrealismeteatret tilsyneladende nu afprøvet filmrealismens idealer så heftigt, at flere teatre tilsyneladende vender tilbage til stiliseringer, som rummer nogle af de mix mellem realisme og drømmespil, som Odin Teatret tilbyder. Café Teatret, Teater Får 302 og Teater Mungo Park hører til blandt 'realismemixerne' sammen med både landsdelsscenerne og Det Kongelige Teater, mens fx Teater Grob har gjort køkkenrealismen til sit kendetegn. Visse musikdramatiske teatre leger også med sansebårne fortællingsforestillinger, som minder om Odin Teatrets, f.eks. Odense internationale Musikteater. Teatret Republique har erklæret Odin Teatret sin sympati qua sine laboratorieprojekter siden navneskiftet fra Kaleidoskop i 2009. Og galskaben, farveglæden og det humanistiske udgangspunkt har Odin Teatret til fælles med Jytte Abildstrøms teater på Riddersalen, men dér ophører ligheden nok også.

For på Odin Teatret er Barba instruktøren. Punktum. På alle andre teatre er det forskellige instruktører, der hyres til at forløse forestillingerne. Visse andre instruktører har imidlertid også fat i den slags symbolkraft, som Odin Teatret dyrker. Instruktøren Katrine Wiedemann har en frygtløshed i sine sansebilleder, som matcher Odin Teatrets – sådan som bl.a. i en nycirkusinspireret *Havfruen* sammen med scenografen Martin Tulinius på Kaleidoskop i 2005 og *Et drømmespil* med scenografen Maja Ravn på Betty Nansen Teatret i 2007. og den tyskfødte instruktør Rolf Heim opløser realismen i sanselige forvrængningsbilleder af mareridtsagtig karakter på en facon, der ikke er Odin Teatret fremmed.

Fuglelskere og dørvogtere

Ellers er det sjældent at møde danske teaterfolk, der spontant sammenligner egne bestræbelser med Odin Teatrets. Det ligger åbenbart ikke lige for. Generelt går sceneudtrykket i den danske scenekunst ofte mod det rensede scenebillede og det komprimerede udtryk drevet af teksten.

Egentlig prioriterer Odin Teatret også teksterne til forestillingerne – og Barba dyrker tydeligvis dramatikeren med højeste respekt og nysgerrighed. Teatrets digter placeres højt. Både i de tidlige forestillinger, som *Ornitofilene* i 1965 med tekst af Jens Bjørneboe, men også i de nye forestillinger. Odin teatrets nyeste forestilling *Det kroniske liv* har således tekst af digteren Ursula Andkjær Olsen.

Samtidens dramatikere er ikke repræsenteret hos Odin Teatret. En dramatiker som Peter Asmussen ville ellers være selvskreven til Odin Teatrets repertoire med sin forkærlighed for eksistentiel dødsirklen; hans stykke *Ingen møder nogen*, der blev opført på Husets Teater i 2010, viste en næsten kafkask tilgang til kærlighedens død, som matcher Odin Teatrets omgang med døden. Ikke mindst i den Kafka-inspirerede forestilling *Kaosmos* fra 1993, hvor dørvogteren aldrig åbner døren for den, som selv beder om adgang. Forklaringen er, at Odin Teatret benytter tekst, men ikke dramatisk tekst. Dramatiseringen står man selv for. I de færdige Odin-forestillinger fremstår teksten ofte kun som ét udtrykslag ved siden af musikken og koreografien og scenografien og rekvisitterne. Barbas teater er ikke handlingsfikseret – og forestillingerne er sjældent bygget op omkring ‘roller’ i traditionel forstand. I Odin-forestillingerne kan skuespillerne sagtens optræde i flere roller hver – eller i en kontinuerlig rolle foruden nogle navnløse ensembleroller. Og Odin-spillerne ynder at optræde som det modsatte køn. Bare for symbolkraftens skyld.

Netop fordi Barba ikke arbejder psykologisk, men kun symbolsk, så skaber rollefigurerne både identifikation og distance på samme tid. Akkurat som Barba i sin casting vælger det uventede. I *Ur-Hamlet* fra 2006 har han givet rollen som Hamlet til den afro-brasilianske danser Augusto Omolú – som et tavst og etnisk modbillede til den ordrige, nordiske prins. Og Barba afslører netop ikke Hamlets tvivl og bevæggrunde; i stedet viser han Hamlets handlinger, så tilskueren selv kan skabe sine konklusioner om Hamlets psyke. Og jo, hos Barba forsøger Hamlet at kvæle sin mor længe inden drabsrusen – og hans kæreste går ikke ligefrem selv i åen. Brutaliteten er ikke Barba fremmed.

Saltomortaler og vandflasker

Alligevel er det nok ikke det brutale, men nærmere det udflippede image fra 1960'erne, der stadig hænger ved Odin Teatrets navn. Men hvem består Odin Teatret så af i dag?

Norske Else Marie Laukvik var en af medstifterne af Odin Teatret i 1964, men hun er nu hovedsaglig optaget af undervisning. Danske Iben Nagel Rasmussen er dermed den mest erfarne Odin-spiller, for hun har været Barbas kontinuerlige kvindefigur lige siden 1966. Herefter kom danske Tage Larsen til truppen i 1972, italienske Roberta Carreri i 1974 og engelske Julia Varley i 1976. Musiker-performerne består af den danske komponist og bratchist Frans Winther, guitaristen Jan Ferslev, der begge kom i 1987, og harmonikaspiilleren Kai

Bredholt i 1990. Den brasilianske candomblé-danser Augusto Omulú blev en del af Odin Teatrets ensemble i 2002 og den canadiske performer Donald Kitt i 2006. Og to unge piger arbejder nu med på teatrets nye forestilling, den colombianske skuespiller Sofia Monsalve og den italienske musiker-performer Elena Floris.

Hos Odin er der ikke noget med kaffepauser og vandflaskeynk. Her arbejdes, indtil prøven er færdig. Præcision er en dyd i Barba-land. At komme for sent er at spille andres tid. Basta. Dermed ikke sagt, at Odin Teatret ikke kan være langsommeligt. Jovist. Grundigheden nærmest hænger Odin Teatret. Den typiske skuespillerprøvetid på et dansk teater begrænser sig ofte til seks-otte uger, direkte op til premieren. Odin-spillerne inddrages derimod i prøvearbejdet i flere år forud for en premiere. Til gengæld spiller de så også forestillingen i årevis derefter. De fleste andre danske teaterproduktioner spilles derimod ofte kun nogle få uger, hvorefter scenografien pakkes sammen for altid.

Odin Teatrets nye forestilling, *Det kroniske liv*, blev faktisk en af teatrets hurtigste produktioner. Første prøve var i foråret 2009, og premieren fandt sted i september 2011. ”Vi har aldrig arbejdet på den måde før,” indrømmer Barba. Men Odin-spillerne mødtes over et par år i perioder af to-fem ugers varighed, hvor de øvede på den nye forestilling. Ideelt set skulle de selvfølgelig have en lang, sammenhængende prøveperiode, men det har ikke været muligt, fordi teatret har haft så mange tournéforestillinger og workshops rundt om i udlandet. Så disse intensive uger har været eneste mulighed for at være sammen og skabe nyt.

”Vi holder altid vores premierer i Holstebro,” understreger Barba.

Vesten og Østen

Det er lovlig politisk korrekt, kunne nogen mene. Men tankerne om at give sit publikum ‘ejerskab’ til teatret er altså ikke noget nyt hos Odin. Det er da heller ikke tilfældigt, at Barba altid selv står ved indgangen til scenerummet og viser den enkelte tilskuer hen til det helt rigtige sæde.

Barba fulgte fascineret Brechts teater i bakspejlet i 1950’erne, dengang han drømte om at eksperimentere med teater i Norge. Men han så endnu mere i fremtidskuglen i teatret i Polen – i Grotowskis nådeløse krav til teatrets løsrivelse fra samfundet og performerens grænseløse opofrelse.

Barba ville også det kompromisløse. Men han ville måske allermest det uforudsigelige. I sin udforskning af skuespillerens kunst lægger Barba sit gyldne snit

lige dér, hvor en given teaterkonventions stilsikre kropstræning krydser en afmontering af konventionen. Dér, hvor butohdanserens uendelighedsblik møder Shakespeares konkrete replik – og dermed dér, hvor både butohuniverset og Shakespeare-konventionen opløses. Dér, hvor Nôhspilleren, kathakalidanseren eller gambuhdanseren bruger sin optimale kropsstilisering i dramaets tjeneste. For nu at nævne nogle af de østlige kropstraditioner, som har fascineret Barba mest – ud over vestlige betagelser af både den klassiske balletdanser og den moderne danser.

Hvor dansk teater generelt har orienteret sig enten nordpå mod det nordiske teater, sydpå mod det tyske teater eller vestover mod det amerikanske, så har Odin Teatret søgt mod øst. i fascination af de gamle performertraditioner, hvis ultrastilisering overgives fra den ene generation til den næste. ‘Teaterantropologi’ har Barba kaldt sine komparative studier. Og universitetsverdenen har taget mod begrebet.

Perfektion og improvisation

For Barba handler det om at skabe det maksimale nærvær hos scene-kunstneren – dér, hvor scenekunstnerens nærvær optimeres gennem en totalbeherskelse af kroppens udtryk. ekstremt? Selvfølgelig – og på tværs af antropologiske kulturudtryk.

Barbas krav til præcision er det væsentligste fundament under Odin Teatrets skuespilkunst. Hos Barba skal performerens beherskelse af sit udtryk til mindste detalje. ikke én blikretning er tilfældig. ikke ét tonefald må slingre. Ikke ét skridt er improviseret. Målet er det totalt fastlagte sceneudtryk – fordi den optimale frihedskvalitet ifølge Barba kun ligger i det sceneudtryk, der kan gentages.

Umiddelbart var Odin Teatret ellers et barn af improvisationens tid. Odin Teatret hørte fra begyndelsen til den kunstnergeneration, der dyrkede improvisationen som det højeste udtryk for nærvær. I jazzen og i happeningen. Men Odin Teatret bevarede improvisationen inden for prøvesalens vægge; i forestillingen hørte den ikke hjemme. Måske endte visse gadeforestillinger og stylteprocessioner med tilsyneladende spontane løsninger. Men i bund og grund var deres scenarier gennemdiskuterede og planlagte, scene for scene, takt for takt, replik for replik.

Derfor er en Odin-forestilling typisk også to-tre år undervejs. Det tager skuespillerne lang tid at arbejde selvstændigt med de figurer, som Barba så sidenhen

‘monterer’ i forestillingen – alt sammen inden for det udkast, som Barba formulerer i dialog med sine danske og internationale dramaturger.

I dag anvendes montageprincippet bredt af instruktører og ikke mindst koreografer, ofte under begrebet ‘devising teater’. For koreograferne er det en gammel metode. Tim Rushton fra Dansk Danseteater, der fx har koreograferet *Labyrint* i 2008, og Palle Granhøj fra Granhøj dans, bla. med *Dance me to the end on/of love* i 2010, udnytter således i høj grad dansernes individuelle improvisationer som materiale for den endelige koreografi. Og koreografen Tina Tarpgaard indarbejder både danserimprovisationen i sin koreografi og i sit videodesign, sådan som fx i *Frost* i 2010.

Men er det virkelig rigtigt, at Odin-spillerne stadig er langhårede og klimprer på eksotiske instrumenter? Man kan aldrig vide sig sikker, når det kommer til musikinstrumenter. Det er i hvert fald sjældent, at der kun er bratsch, guitar og harmonika på scenen. Nogle gange dukker en brasiliansk tromme eller en balinesisk metallofon også op – eller en indisk fløjte. Og skuespillerne bryder typisk ud i sang, der lige så godt kan være en bid af en latinsk messe som et vers af en folkevise.

Odin Teatret var det første gruppeteater i Danmark. Organisatorisk set var Odin Teatret epokegørende, for over for kommunen forpligtede teatret sig faktisk ikke til at spille forestillinger, men kun til at eksperimentere med teater. Målet var altså fra starten også selve processen, ikke kun det umiddelbare resultat.

Proces og profil

Gennem 1960’erne og 1970’erne forsøgte adskillige teatergrupper sig med arbejdsforløb, der eksperimenterede med gruppeteatrets dynamik og tournéeatrets frihed. Forskellen mellem projektteatrene og de etablerede teater-scener voksede derved markant. Men samtidig opstod også en række nye teatre – fra Svalegangen i 1963 og Jomfru Ane Teatret i 1967 til Café Teatret i 1972 og teatret ved Sorte Hest i 1978 – der blev alternativer til de store, traditionsbundne teatre.

I løbet af 1980’erne og 1990’erne opstod et generationsskifte i en del teatre, ikke mindst inden for børneteateret. Avantgardens eksperimenter blev mindre synlige, hvad processerne angik. Til gengæld blev repertoireprofilerne klarere, når det f.eks. drejede sig om ny dansk dramatik, udenlandske nyklassikere og fysisk teater. I 1990’erne sejrede fusionsforestillingerne med mix af

dans, teater, video og musik. Her var det visuelle hybridudtryk i vælten, drevet af kroppens energi – delvist på replikkernes bekostning. Men Det Kongelige Teater og Betty Nansen Teatret førte sig fortsat frem med de store forestillinger med de kendte skuespillere.

I 2000'erne blomstrede musikdramatikken med teaterkoncerterne som førende trend, sådan som f.eks. Aarhus Teaters *Nick Cave* teaterkoncerten i 2007 og Aalborg Teaters *Kære øjeblik* over Lars Lilholts sange året efter. Men morskabsteatrene lukkede. Skattestop og mindre bevillinger til Scenekunststudiet fik konsekvenser, ikke mindst fordi det samlede antal af forestillinger fortsatte med at stige. I 2010 skabes der således i alt over 500 forestillinger i Danmark.

Pølser og kampuniform

Skal man bare sidde gravalvorlig til en Odin-forestilling? Og skal man helst også være intellektuelt analyserende og følelsesdistancet? Nej. Det er også en fordom. Men jo, Odin Teatret præsterer en besynderlig balance mellem gru og fryd. Hos Barba er det de konkrete scenedirektørers sansninger, der sætter sig i kroppen – og i sjælen.

Det er saltkornenes larmende stilhed, der får Roberta Carreris kvindetolkning i *Salt* til at være så skrigende forfærdelig, når saltet symboliserer intethedens endeløshed efter en mistet kærlighed. Det er den lillebitte klovnedragt, der dasker mellem to store jakkesætmænd, der får Iben Nagel Rasmussens selvbiografiske figurer i *Itsi Bitsi* til at ætse mellem Jan Ferslev og Kai Bredholts utilregnelige hjælpere. Det er et tilsyneladende civiliseret møde på en stole-række mellem krigsskæbner fra det 20. århundrede, der får *De Store Byer under Månen* til at lyse – med Julia Varleys enfoldigt smilende strikkespige som gåsehudskontrast til Tage Larsens smilløse dominatormand og en kvalmeskabende fiskebowl mellem Iben Nagel Rasmussens træskoben. Og det er en dør og en stor, vulgær hat med en afhugget hånd til pynt, der sammen med en abeknipser Mozart under fodsålerne i *Don Giovanni All'inferno*, inden lysestager fjernes i voldtægtstrang.

Alligevel er det nok *Andersens drøm*, der har været Odin Teatrets reneste sanseblending af gru og lykke siden årtusindskiftet. En kalejdoskopisk og klaustrofobisk tilgang til H.C. Andersens outsiderfobier og manier. Men også en teatermæssigt kongenial symbolophobning aldeles fritskrabet fra eventyrtolker-

nes pligtunivers. Her kommer 'danse, danse, dukke min' i fri tvangsridding på hund i svævebane.

Røde pølser eller kampuniform? Odins opdaterede Danmarksbillede har det hele. Samtidig rummer forestillingen et møde mellem Andersen som inde-spærret frihedseventyrer og Sheherazade som tilsløret fortællerfange – i form af dukker, som Julia Varley og Kai Bredholt fører med pibestemme og erotiske håndbevægelser, så dukkerne næsten bliver mere levende og kærlighedshungrende end menneskene. akkurat som hos Andersen.

Repertoire og gengangere

Andersens drøm er blot én forestilling ud af Odin Teatrets store repertoire på aktuelt 24 forestillinger. Stille og sindigt har Barba skabt en ny forestilling om-trent hvert tredje år, hvilket imidlertid er blevet til i alt 72 forestillinger siden 1964, fordi mindre forestillinger er opstået parallelt med de store ensemblefo-orestillinger.

I dag er Odin Teatret næsten alene om at kunne præsentere en egentlig repertoiresæson. Teatret Mungo Park – der begyndte officielt som Dr. Dante i Allerød i 1985 – insisterede dog på at slå sig op som repertoireteater i 2005, hvilket forstærkedes, da filialen Mungo Park Kolding blev tilkoblet i 2008. Men her er der altså tale om fem-syv skuespillere, der spiller et repertoire af fire-seks forestillinger i et fortløbende rulleskema, der kan justeres. En succes har kun-net forlænges, og en fiasko har kunnet tages af plakaten uden sæsonsammen-brud; repertoireprincippet har altså overordnet været med til at skærpe kvalite-ten.

Det Kongelige Teater har altid været repertoireteater, Sådan som de fle-ste store operahuse er det takket være deres kernerepertoire af klassikere. Men i løbet af 1990'erne blev repertoireteatret opgivet. i 2010 spiller Det Kon-gelige Teaters skuespil kun enkeltstående forestillinger, blandet med nogle få forestillinger, der spilles over to eller tre år. Gengangerne i repertoiret spilles dog ikke løbende gennem sæsonen, så forestillingerne kan udvikle sig og trives, mens nye performere får lov til at debutere i rollerne. Nej, de lanceres i stedet typisk kun i to-fire ugers blokke. Derfor er det også konstruktivt, at Det Konge-lige Teater har etableret et ti personers ensemble fra maj 2011 under navnet Det Røde Rum.

For Den Kongelige Ballet er det et udtalt problem. En klassiker som fx *Syl-fiden* danses nu kun seks-otte gange i en sæson eller to – typisk med hovedrol-

lerne fordelt på to eller tre forskellige danserhold. Herefter holder forestillingen typisk pause i tre eller fire sæsoner. Dette skaber ikke ligefrem rollenuancer eller traditionsudvikling.

Et sådant repertoireproblem findes ikke hos Odin Teatret. Og takket være den stabile performerskare er repertoireet enormt. I august 2010 valgte Odin Teatret at gennemspille hele sit repertoire: Hele 22 forestillinger lykkedes det Odin Teatret at spille. På én uge. og på engelsk, italiensk og dansk, selvfølgelig.

Willkommen, Bienvenue, Welcome

‘Jamen, kan performerne virkelig spille på forskellige sprog, eller er det bare en tillempet oversættelse?’, kan folk mistroisk spørge. Men det kan de altså godt. Odin-spillerne sætter en ære i at kunne opføre en forestilling på dansk, italiensk og engelsk – som minimum. Og en forestilling som *Andersens drøm* har Odin Teatret spillet på hele fem sprog, både dansk, spansk, fransk, portugisisk og engelsk.

Til sammenligning opstår der ofte kortslutning, når andre danske teatre skal til udlandet for at spille – eller når et internationalt publikum lejlighedsvis lokkes til Danmark. Danske spillere er generelt forlegne ved at skulle optræde på et dårligt skoleengelsk, og på den anden side har teatrene sjældent råd til en simultantolkning eller en skriftlig oversættelse og et tekstanlæg.

Odin Teatret har rigtig mange gæster. Men flest fra udlandet – skuespillere og instruktører og teaterforskere, der føler sig draget. Danskerne er mere tilbageholdende. Og måske opleves Odin Teatret af yngre teaterfolk mere som et historisk tilbud end et fremtidigt. Alligevel er det bemærkelsesværdigt, at der ikke er flere danske teaterfolk, der går i dialog med Odin Teatret. Koreografer som Kitt Johnson fra X-act og Palle Granhøj fra Granhøj har bevidst opsøgt Barba under deres metodiske arbejde som kropskunstnere siden 1990’erne. Og garvede skuespillere som f.eks. Niels ‘Vandrefalk’ Andersen gør udtalt brug af sine tillærte Odin-metoder fra sit ophold på teatret omkring 1970.

Til mindeceremonien for Grotowski på Odin Teatret i 2009 viste den da 66-årige Niels Vandrefalk i hvert fald, at hans krop stadig adlyder Grotowskis barske krav til gulvrul og skulderstand.

Odin Teatrets low impact brug af visuelle virkemidler kan også have betydning for teatrets profil, ikke mindst blandt de yngre teaterfolk. Siden 1990’erne har scenografien i dansk scenekunst haft en voldsom opblomstring, både i de store teaterkoncerter, som f.eks. på Gasværket og på Aarhus Teater,

men også på mindre scener som fx Team Teatret eller Teater V. Det visuelle fokus gælder både den traditionelle rekvisitscenografi, der typisk har udvist for-kærlighed for transformérbare sceneopbygninger, men også den digitale scenografi, hvor rumløsninger typisk har været hjulpet på vej af videobidder eller projektioner, som både har udvidet rummet og har gjort opmærksom på teatret som teater.

I en sammenligning viser Odin Teatret sig som et mere 'gammeldags' teater. Det er hverken videoscenografi eller elektronisk forstærket musik, som præger Odin-forestillingerne. Det er tværtimod fysisk scenografi med reb og silke og ild, der med ét greb kan forvandle scenerummet for øjnene af tilskuerne. og frem for alt levende skuespillere med nærvær.

Slotsnerver og tournéfantasi

Måske er ilden Barbas tilbagevendende nærværselement. I *Ur-Hamlet* fra 2006 var ilden den afgørende lyskilde. Ildfade og fakler skulle faktisk have været eneste lys under forestillingen på Kronborg Slot – ildfyrværkeri på slottets mure som kulmination. Slotsforvaltningen i Helsingør var dog ikke til at spøge med. Så løsningen blev havestearinblus og elektriske følgespots for resten.

I bogen *On Directing and Dramaturgy: Burning the House* skriver Barba om sin drøm om at lade en forestilling ende med en grande finale af flammer. Drømmen kan være sand nok; men i virkeligheden har han realiseret den allerede. For symbolsk set ender alle Odin Teatrets forestillinger i flammer.

I Ravenna i 2006 lykkedes det dog helt konkret. Ved en gammel slotsruin uden for den gamle, italienske mosaikby spillede Odin Teatret sin *Ur-Hamlet*, forud for opsætningen på Kronborg. Scenen var kun oplyst af de olielamper og fakler, som de balinesiske dansere bar rundt på scenen. Da forestillingen sluttede, havde en pest raseret Hamlets familie og hele hoffet. Torgeir Wethal gik bare ydmygt rundt med sort halvmaske og fjernede lig i en trillebør. Til gengæld kom en række fremmede ind på pladsen. En masse indvandrere med livet i plastikposer, der blev spillet af internationale skuespilleraspiranter. Og mens disse outsiders tog for sig af retterne, brød slottet bag dem i brand. Ild fossede ned ad slotsmurene, så den mørke, italienske nat lyste op i en uvirkelig skønhed af lys.

Her fik Barba sin ild. Strømmende gnister, der overoplyste både Shakespeare og Saxo med den selvfølgeligste storhed. Civilisationen i brand. Fortiden i ruiner.

Her fik Barba også sin ilddåb som outsider. Ingen anden dansk teaterinstruktør ville have tænkt, at sådan en ildspåsættelse ville være mulig. Scenekunsten i Danmark forsøger måske at overleve på 'Tro, Håb & Kærlighed'. Men i Barbas outsiders teater er credoet 'Ild, Død & Kærlighed'.