

Odin Teatret

HAMLET'S **CLOUDS**



ODIN TEATRET

HAMLETS SKYER

Tilegnet Hamnet og de unge uden fremtid

Skuespillere: Antonia Cioază, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley - **Lysdesign, video og plakat:** Stefano Di Buduo
Filmkonsulent: Claudio Coloberti - **Dukke:** Fabio Butera - **Kostumer:** Odin Teatret - **Scenisk rum:** Odin Teatret - **Teknisk leder:** Knud Erik Knudsen - **Dansk oversættelse:** Jakob Fjelstrup Nielsen, revideret af Ulrik Skeel - **Instruktørassistenter:** Gregorio Amicuzi og Julia Varley - **Tekst:** Eugenio Barba og citater fra *Hamlet* af William Shakespeare - **Dramaturgi og instruktion:** Eugenio Barba

ODIN TEATRET takker Anna Bandettini, Leif Bech, Carla Carolina Balvin Bellido, Brogården Kulturvæksthus, Santi Claramonte, Jan de Neergaard, Lisbet Gormsen, Dina Abu Hamdan, Peter Kjærgaard og Rejsechefen, Dorthe Kærgaard, Adam Ledger, Thomas Leeberg, Kristoffer Nielsen (Lystek), Odin Home 2024 deltagere, Franco Perrelli, Triantafyllos Sfyris, Teatret OM, Residui Teatro, Ringkøbing-Skjern Kommune, Ana Woolf.

Produceret af Odin Teatret (Danmark), Théâtre du Soleil (Frankrig), Emilia Romagna Teatro og Tieffe Teatro (Italien).

Første forestilling: 10. oktober 2024 på Iberoamericana Universitet, Mexico City, Mexico



Ulrik Skeels skygge, Rina Skeel. Foto: Annalisa Gonnella

Om forestillingen

HAMLETS SKYER

I 1596 dør Hamnet, William Shakespeares eneste søn, 11 år gammel. Fem år senere mister Shakespeare sin far og skriver i sørgeperioden *Den tragiske historie om Hamlet, prins af Danmark*. I tidens uregelmæssige retskrivning er “Hamnet” og “Hamlet” praktisk talt det samme. Mange lærde har skrevet tykke bøger om forholdet mellem Hamnet og Hamlet.

Stykket handler om den danske konge, Hamlet, der hedder det samme som sin søn. Kongen er blevet forgiven af sin bror og kone, Claudius og Gertrud, som er elskere. Deres lidenskabelige kærlighed fletter sig sammen med en anden tragisk kærlighedshistorie mellem prins Hamlet og den unge Ofelia.

Den gamle konges genfærd viser sig for sin søn og pålægger ham at tage hævn og dræbe sin morder. Hvad fortæller historien os i dag? Hvilken arv har vi fået af vores fædre, som vi vil give videre til vores børn?

HAMLETS SKYER

SCENER OG TEKSTMONTAGE

SCENE 1

Overskyet himmel og sørgmodig nat

*Børn leger med skyer. Shakespeare og Hamlets fars genfærd kommer ind.
Hoffolkene hvisker, Shakespeare sørger over sin fars og sin søn Hamnets død.*

SHAKESPEARE: Du ligger nøgen i din kolde vugge. Dit brune hår er spredt på jorden. Jeg lægger mig ned ved din side og lytter til de bitre skrig fra nattens fugle.

SCENE 2

Shakespeare forestiller sig to karakterer

Spillende musikanter kommer ind. Introduktion af kong Claudius og dronning Gertrud, Hamlets mor.

SHAKESPEARE: Her er Claudius, Hamlets fars bror. Gertrud, Hamlets mor.

SCENE 3

Hamlet ankommer i galop

HAMLET: Min far, kongen, er død. (synger) Lille sky gik morgentur på den blanke himmel.

SHAKESPEARE: Gode Hamlet, kast nattens farve af dig og lad dine øjne se venligt på den nye konge af Danmark. Se solen, himlen og dens skyer. Led ikke efter din ædle far i støvet. Du ved, det er altings lov – alt, der lever, skal dø.

HAMLET: Noget lugter råddent her.

SHAKESPEARE: Det er rigtigt, Hamlet, din far gav dig en opgave: at hævne ham. At straffe sit forfærdelige og unaturlige mord.

SCENE 4

Forfatterens stolthed

Shakespeare priser menneskets kreative ånd.

SHAKESPEARE: Hvilket strålende kunstværk mennesket er! Så ædelt i kraft af fornuften! Det er verdens skønhed og dyrenes forbillede. Hvor uendelige evner det besidder! Så udtryksfuld og beundringsværdig i form og bevægelse! I handling så lig en engel, i bevidsthed er det som en gud! Sikke et strålende kunstværk mennesket er! Og dog, for mig, hvad er denne kvintessens af støv?

SCENE 5

Genfærdets klager

Hamlets fars genfærd kommer til syne, dømt til at vandre rundt om natten og faste i ilden om dagen.

ALLE: (syngende) Der står et slot i vesterled // tækket med gyldne skjolde. // did går hver aften solen ned // bag rosenskyernes volde.

SCENE 6

Shakespeare introducerer Ofelia

SHAKESPEARE: Grønne blade fra de hvide blomster, røde skyer på himlen. Jeg ved ikke, om det er regn eller sne eller en ung piges tårer. Syng, Ofelia, syng.

SCENE 7

Spejlsal

Claudius' og Gertruds elskovsrus.

SHAKESPEARE: Å, gid mit alt, alt for faste kød dog vilde smelte, tøj, opløse sig i dug. En skændsel. Hamlets far, så strålende en konge, så kærlig ved sin kone, at han forbød den frie himmels blæst at slå for hårdt mod hendes ansigt, men han har kun været død i to måneder, nej, knap nok to. Og den anden, hans bror, i sammenligning en satyr. En lille måned og Hamlets mor har allerede giftet sig med ham. En måned efter, endnu før saltet af perverse tårer var helt holdt op at irritere øjnene, og hun er gift igen. Infame hastværk! Så graciøst og let sprang hun ned i de incestuøse lagner. Svaghed, dit navn er kvinde.

SCENE 8

Døden er en gift

Claudius og Gertrud forgifter Hamlets far.

SHAKESPEARE: Klokken har nu slået 12. Det er bittert koldt, og jeg er syg om hjertet. Stille, se, der kommer det igen. I den samme skikkelse som kongen, der er død. Gru og forundring, min sjæl bliver revet op med rode! Hvem er du, som bemægtiger dig denne tid på natten og kongen af Danmarks imponerende skikkelse?

SCENE 9

Filosofisk refleksion

Shakespeare opfordrer os til at fortolke skyernes sprog.

SHAKESPEARE: Kan du se den sky? Kan du se, den ligner en kamel? Sandelig, den ser fuldstændig ud som en kamel. Jeg synes nu, den ligner en væsel. Jo, den har en ryg som en væsel. Eller som en hval. Nøjagtig som en hval. Nu er det nattens onde magters time, hvor kirkegårde gaber, og helvedes ånde forpuster denne verden.

SCENE 10
Hamlets kvaler

Hamlet drømmer om at dræbe sin mor, Gertrud, og sin onkel, Claudius.

CLAUDIUS: Livet er kun en omvandrende skygge, en sølle skuespiller, der stoltserer rundt og beklager sig i sin time på scenen, og derefter hører man ikke mere til ham. Det er en historie, fortalt af en idiot, fuld af støj og vrede, som intet betyder.

GERTRUD: (synger) *Amor et vita, ante mortem salus eterna. Eterna salus, sol et luna dominans. Ante mortem eternam, eterna salus, sol et luna dominans.*

SHAKESPEARE: At sove, at drømme måske.

HAMLET: Dette er min drøm. Dette er mit mareridt.

SCENE 11
Vanvid med metode
Hamlets falske delirium.

CLAUDIUS: Hamlet! Hvordan går det med Hamlet?

SHAKESPEARE: Hamlet? Hvordan går det med Hamlet? Gal! Gal er han som havet og vinden, når de kæmper om, hvem der er den største. I sit tøjlesløse anfald, da han hører et eller andet røre sig bag tæppet, flår han sin kårde ud og skriger: "En rotte! En rotte!" Og i denne impulsive opfattelse dræber han den skjulte gode, gamle Polonius. Hans frihed er en trussel mod alle. Hamlet er gal, han er gal.

ALLE: At være eller ikke at være.

SHAKESPEARE: Hamlet er gal! Verden er gal!

GETRUD: Verden er gal.

SCENE 12
Elskov i en båd
Claudius og Gertrud på en sø. Genfærdet er fortvivlet.

SHAKESPEARE: Skønt mindet om Hamlets fars død endnu er frisk har Claudius med en slags kuet glæde med ét fornøjet og ét fortvivlet øje ægtet hende, der var hans svigerinde. Nu skal hver skål, som Danmarks konge drikker hele dagen forkyndes af kanonerne, så kongens rus når skyerne, og himlen selv skal runge af hans tordenlatter.

SHAKESPEARE, OFELIA, HAMLET: Hvem der? Længe leve kongen! I den samme skikkelse som den døde konge. Bliv! Tal til os! Jeg kræver, at du taler!

SHAKESPEARE: Noget er råddent i dette land.

OFELIA: (synger) Røde skyer på himlen // Jeg ved ikke, om det er regn eller sne // Eller en ung piges tårer.

SHAKESPEARE: Syng, Ofelia, syng.

SCENE 13
Mor og søn
Hamlet prøver at hævne sin far.

SHAKESPEARE: Kan en arena til kamphaner rumme Frankrigs udstrakte marker, tørre sandstrækninger fra det hellige land og hærene ved Sortehavets bredder?

Min gode Hamlet, tag nu og sig den replik sådan, som jeg lige læste den for jer: let og ligetil. For hvis I bralrer den ud, sådan som nogle af jer gør, så kunne jeg lige så godt få "byens avis" til at komme herop og sige den. I skal heller ikke save så mange huller i luften med hænderne på denne her måde. Tag det roligt, for selv midt i lidenskabernes skybrud, orkaner og - måske rigtigere sagt - skypumper, må I tilegne jer en vis form for mådehold, som alene kan give den finhed.

SCENE 14

Flugten

Hamlet og Ofelia rider bort.

SHAKESPEARE: Ofelia, du er skyen, og du, Hamlet, er månen. Dæk jer til med begge hænder, og må himlen være jeres tag.

OFELIA: Deres Højhed! Hvordan har prinsen haft det i al den tid?

HAMLET: Jo tak, såmænd, som man nu har det.

OFELIA: Se prins, her er de små presenter, prinsen gav mig; dem har jeg længe villet give tilbage! Jeg beder nu Deres Højhed: tag dem nu!

HAMLET: Nej, nej. Jeg gav dig ingenting.

OFELIA: Jo, prinsen gav mig disse her - med ord, hvis ånde havde sådan en dejlig vellugt, at alt blev dyrebart.

HAMLET: Ha-ha, er du ærlig? Er I kysk?

OFELIA: Hvad mener Deres Højhed?

HAMLET: Jeg mener bare, at hvis du er ærlig og smuk, så må du ikke lade din ærlighed omgås din skønhed. Gå i kloster! Hvad vil du føde syndere til verden for?

SCENE 15

Far og søn

Hamlet og Genfærdet planlægger hævn.

SCENE 16

Ofelia i en sky af breve

Hamlets tomme ord.

SHAKESPEARE: Oh, smukke Ofelia, bleg som sne, du vil dø trukket under af strømmen i en flod. Du hørte vinden blæse fra Norge, hviske til dig om bitter frihed.

OFELIA: At være eller ikke at være?

SCENE 17

Bygmesteren af huse til evigheden

Graverens visdom.

SHAKESPEARE: For meget vand blev dit, Ofelia kære, og derfor kæmper jeg mod denne byge, men den vil frem! Naturen kræver sin ret trods skammens protester. Skyer af ord bestormer mig i grådens øjeblik.

Hvem er det så, der bygger bedre end mureren? Skibsbyggeren, tømreren? Graveren. For de huse, han bygger, varer til dommedag.

Hamlet, jag ikke skyerne. De skjuler stjernerne, og så er de væk. Lær af skyerne ikke at kvæle dine tårer. Og at hævne din far.

SCENE 18

Retfærdigheden er sket fyldest

Gertrud, Claudius og Hamlet dør.

HAMLET: Min far havde ret. Jeg må være grusom for at kunne være god.

SCENE 19

Skyer af tårer

Genfærdet græder over sin søn Hamlets døde krop. Shakespeare græder over sin søn Hamnets døde krop.

SHAKESPEARE: Du ligger nøgen i din kolde vugge. Jeg lægger mig ned ved din side og lytter til de bitre skrig af nattens fugle. Mine hænder klæder dig på med en fremtids nøgenhed og opfinder en anden krop til din krop. Jeg vil opdage din krops tusind kroppe, et andet liv med det samme navn, druknet i blod. Du efterlod mig til mit flæberi og gik bort. Jeg har ikke flere tårer. Jeg forbereder mig på at græde andetsteds og på en anden måde. Jeg kender kun ord, ord, ord. Hamnet, elskede søn, sig det ikke: Min far har glemt mig. Nej! Du lever i mig; du synger i mit sind, der drømmer. Jeg vil ære dig mellem de glimtende stjerner, der for evigt vil gentage dit navn. Du ved, at jeg ved, at du ved.

SCENE 20

Tiden ærer hævnerne

Fortinbras roser Hamlets mod.

SHAKESPEARE: Fortinbras, nu konge af Danmark, siger: 'Lad fire kaptajner bære Hamlet til tribunen - som soldat - hvor alle folk kan se ham! For Hamlet ville have vist sig som en ægte kongelig, hvis det rigtige øjeblik var kommet. Lad skyerne hilse hans jordefærd og musikken og krigens ritualer. Bær de døde bort!'

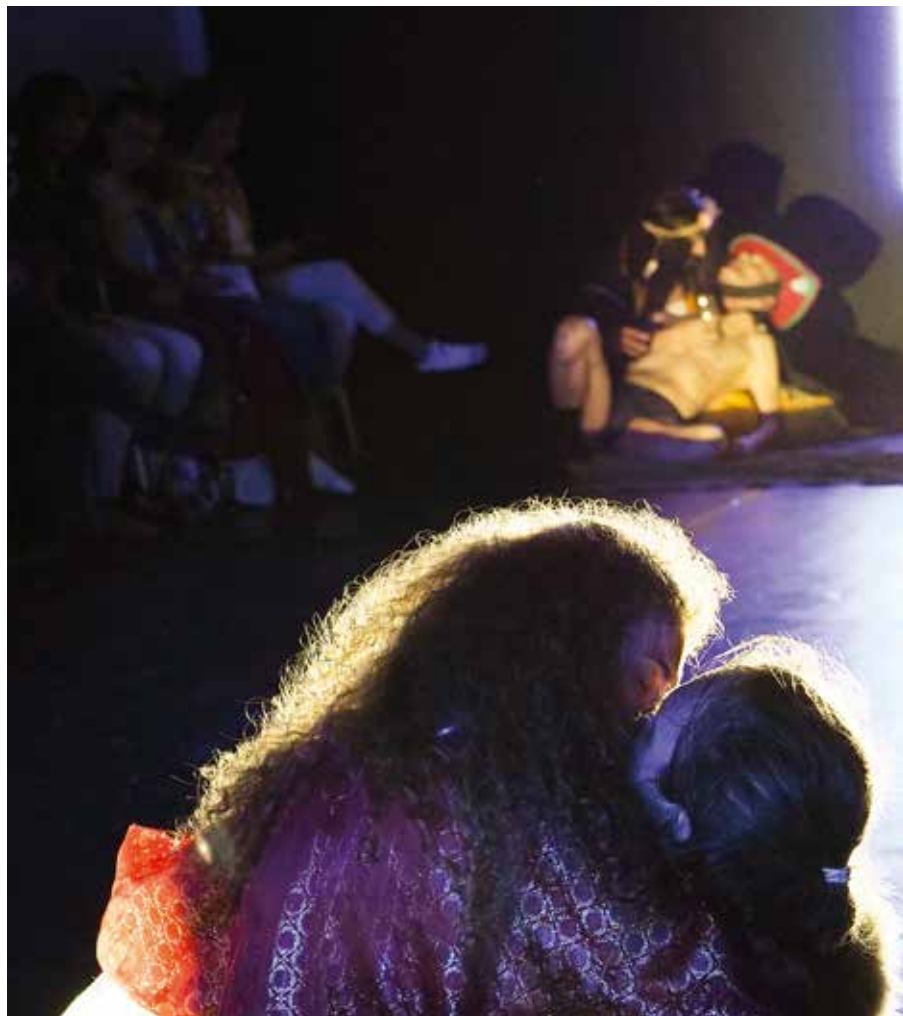
SCENE 21

William Shakespeare takker tilskuerne

SHAKESPEARE: Jeg, William Shakespeare, afsluttede den tragiske fortælling om Hamlet, prins af Danmark, den 14. august 1601. Den handlede om en far, der tvinger sin søn til at dræbe i hævn. Forestillingen behagede Hendes Kongelige Højhed,

dronning Elizabeth og de adelige tilskuere på The Globe Theatre. I dag (*datoen for dagen*) håber vi, at tilskuerne her til stede også vil byde Odin Teatrets forestilling velkommen med velvilje og gunst.

Alle danser en jig rundt om det skrigende Genfærd.



Antonia Cioază, Jakob Nielsen, Rina Skeel, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella

LÆNGSLENS LAND

En u håndgribelig følelse ledsager vores håndværk, og essensen af den følelse kaldes længsel. Den manifesterer sig i to komplementære varianter: at vende sig mod fortiden, genopleve den, analysere den, kæmpe imod den, savne eller forbande den; og at række ud til fremtiden som et ønske om forandring, udforskning, flugt, ambition, en tørst efter nærvær, et behov for at opdage og at blive opdaget. Mange sprog har en klar skelnen af denne dobbelte natur: På engelsk har vi *nostalgia* og *longing*, på tysk *Nostalgie* og *Sehnsucht*, på de skandinaviske sprog *nostalgi* og *længsel*. I et af sine digte skriver Edith Södergran, den svensk-finske digter, *Jag längtar till landet som icke är, landet, där alla våra kedjor falla*; 'Jeg længes efter landet som ikke er, landet, hvor alle vores lænker falder.'

Denne dobbelte karakter af længsel kendetegner tilskueren og skuespilleren. Når vi går i teatret, er det ikke kun af trang til at genopleve noget, som vi kender eller på grund af en higen efter en uventet situation af fornøjelse eller refleksion. Det afslører snarere et behov for et *andet* liv. Fiktionens magt får os til at glide ind i en tidløs tid og et grænseløst rum. Vi bliver vidner til andres begivenheder, og samtidig er vi i dialog med en hemmelig del af os selv. Vi er involveret i, hvad der sker på scenen, men en intim del af os er 'et andet sted', i en virkelighed, som kun teatrets magi og skuespillerens teknik er i stand til at fremkalde. Det er den mystiske, frivillige *suspending af vores skepsis*, som Coleridge formulerer det. Længsler og besættelser favner hinanden og smelter sammen til en enkelt krop i den mest intime del af os selv.

Undertiden er denne krop flertallig, opbygget af flere individer, som i årtier har sammenflettet deres dage gennem et håndværk, der bringer dem tættere sammen og forstærker deres forskelligheder. For en teatergruppe kan dens fortid blive en fastlåst kraft eller en spænding, der revitaliserer. Mange kulturers visdom placerer fortiden foran os, som et kompas for at lede os på vej. Fremtiden er derimod bag os, uforudsigelig og overraskende. En fælles fortid er et virvar af tråde, der af og til bliver glødende og forbliver det i årevis. Således sker miraklet

med en gruppe, der forbliver lysende på trods af alderen, som gør håret på dens medlemmer hvidt. En hvirvelvind af længsel omslutter os, og vi ønsker at møde denne gruppe igen, om den kaldes Théâtre du Soleil, Atalaya, La Candelaria, Yuyachkani eller Teatro Tascabile.

Ikke al længsel kan blive til virkelighed. I sidste kapitel af vores liv går det op for os, og vi tænker: Kunne eller kan det være anderledes? Dette spørgsmål nærer længslen, der stadig sniger sig ind i mit daglige arbejde og de relationer, det tvinger mig til at etablere. Længslen som en flugt ind i fremtiden (utopia) eller som en refleksion over fortiden (kynisme), bogen 'hinsides bogen', teatret 'hinsides teatret' er ukuelige reaktioner og tanker forstærkede af min erfaring som emigrant, der tabte sit modersmål. For mig har teatret været en erobring af et nærvær, retten til at kunne tale og til at kunne tie, et tilflugtssted og et eventyr, fantasi og sund fornuft, en bro og en kløft: krydse havet, nå fjerne tidsaldre og lande, forsvundet i historien eller tætte på i dag, betræde det glatte vadested fra en kultur til en anden, omfavne det uforståelige. Frem for alt var det et møde med forskellige individer og stemmer. Jeg ved, at den skrøbelige balance mellem genkendelighed og uforståelighed pludselig kan svigte, og at mine skridt risikerer at sætte af i tomhed. Jeg kan falde om hvert øjeblik, banalisere den smule jeg troede, jeg havde opnået og miste 'drømmen'. Hvordan kan vi



Julia Varley, Jakob Nielsen. Foto: Annalisa Gonnella

forblive vogtere af vores hjerte og forvandle det, der er flygtigt eller historierne om fejhed, ædelhed og gemenhed, som belejrer os, og som vi uddriver i vores forestillinger, til splinter af lysende erindring?

Så mange forandringer der har været i løbet af disse 60 år med teater! Før revolutionen var alt inspiration. Bagefter forvandlede alt sig til prætention.

Når skyerne får ordene til at skifte hjem

I begyndelsen var skyerne. De viste sig første gang i marts 2023 i en spisestue, som jeg og Odin Teatrets skuespillere havde lavet om til et øvelokale. Vi var lige blevet fyret af direktøren for Nordisk Teaterlaboratorium, det miljø og den institution, som vi havde skabt og udviklet over mere end 50 år: en gruppe skuespillere uden det hjem, de selv havde bygget.

Siddende dér, fandt jeg mig selv i selskab med Else Marie Laukvik, grundlægger sammen med mig og Judy - min kone - af Odin Teatret i Norge i 1964, veteranerne Ulrik Skeel (siden 1969), Tage Larsen (siden 1971), Jan Ferslev (siden 1975), Julia Varley (siden 1976), Rina Skeel (siden 1986) og de to nyankomne Antonia Cioază og Jakob Nielsen (siden 2022).

Vores teater rejser, besøger forskellige steder og sammenhænge. Det er



Antonia Cioază. Foto: Stefano Di Buduo

vigtigt ikke at blive slave af den konstante bevægelse, af denne 'de omvandrendes profession', som skuespillere i tidligere århundreder kaldte den. Det er vigtigt at modsige rejsen og forvandle den til paradokset i en bevægelse, der slår rødder. Gården uden for Holstebro, som vi havde omdannet til et 'teaterlaboratorium' i 1966, var en af mine rødder.

Historikere fortæller, at i London, tre dage efter jul 1598, efter et kraftigt snefald, gav Burbage-brødrene og medlemmerne af deres kompagni det første eksempel på, at et teater ikke er en bygning, men er de mænd og kvinder, der skaber det. Ejerne af det stykke land, hvor Burbage-brødrene 20 år tidligere havde bygget The Theatre - den første bygning udelukkende brugt til teaterforestillinger - havde hævet lejen uforholdsmæssigt. Ude af stand til at nå til enighed skilte brødrene Burbage og medlemmerne af The Lord Chamberlain's Men - hvor Shakespeare var skuespiller, forfatter og 10% ejer - bygningen fuldstændig ad på en nat, læssede de forskellige dele på flodpramme og transporterede dem over på den anden side af Themsen i Sydlondon, til Southwark, et sumpet og usundt område. Der købte de et stykke jord og byggede The Globe, hvis videre historie blev til en af oprindelserne for alle os, der lever af dette håndværk.

Det har altid været en bydende nødvendighed for mig at have et sted, jeg kunne kalde mit eget, for at værne om min frihed. Det er en betinget refleks fra min ungdom som emigrant. Det har altid været grundlæggende for mig at eje et beskedent beduintelt, hvor jeg kan skærme den 'drøm', der holder en gruppe sammen. Drømmen er ikke et mål, der skal opnås, et program, der skal opfyldes, en hensigtserklæring. Det er snarere en ubeskrivelig sammenblanding af følelser angående noget essentielt. Dette 'essentielle' er forskelligt for hver af gruppens medlemmer, noget udsigeligt, der opmuntrer os til ikke at give op. Vi handler ikke i forhold til andre mennesker gennem logik og viden, men gennem eksempel, tillid og empati. 'Drømmen' knytter bånd i gruppen med rod i et håndværks daglige strengthed og den individuelle konsensus om en kollektiv selvdisciplin, der gør os lige. Alle yder deres bedste efter evne, og alle får samme compensation. Teatret er et mikrokosmos, der består af nogle få mænd og kvinder, men det kan blive en fæstning, hvor drømme kan beskyttes og blive til virkelighed. Når drømmen dør i en gruppe, dukker uligheden op igen. Gruppen er ikke en familie eller et kollektiv, men et arbejdsfællesskab baseret på lighed. Alle er medejere og medforfattere. Jorden tilhører dem, der dyrker den.

I marts 2023, trods hjemløshed og i en nomadetilstand sammen med mine Odin-ledsagere, var jeg opmærksom på vitaliteten, der kommer af spændingen

ved at rette sig mod en ny forestilling. Prøverne materialiserer en gruppes 'drøm' på en konkret måde. Processen bag at bringe den til live er en udfordring til én selv og til omstændighederne i ens biografi, til fortiden, der tilbyder os dens historier og til vilkårene for nutiden, hvor vi lever.

Efter mere end 60 års arbejde er jeg kun i stand til at gentage mine visheder ved hjælp af den brasilianske forfatter Fernando Sabinos ord:

Af alt bliver der tre ting tilbage: visheden om at vi altid begynder, visheden om at vi må fortsætte, visheden om at vi vil blive afbrudt, før vi når at slutte. Derfor må vi gøre: af afbrydelsen en ny vej, af faldet et nyt dansetrin, af frygten en stige, af drømmen en bro, af vores søgen et møde.

Fortæl om din landsby, og du fortæller om hele verden, skrev Tolstoj. Jeg begyndte den første prøve med afsæt i den usikre situation, som jeg og mine kollegaer befandt os i. Aktiv tålmodighed er den kvalitet, der tillader en at gå ud over intelligensen og finde det, som du ikke ved, du leder efter. Jeg lod instinkt og erfaring identificere temaet til den nye forestilling. Også deri består kreativiteten: at afkode og gøre brug af omstændighederne, som tilfældet byder dig.

Skyerne dukkede op i Ulriks og Rinas spisestue, da jeg bad Jan synge en sang som det første skridt taget imod forestillingen, hvis tema og titel vi endnu ikke kendte. Med sin bløde stemme akkompagneret af guitaren slog Jan tonen an til en populær melodi, hvori en sky på en blå himmel tegner skygger på den myldrende verden. Jeg foreslog at lave en forestilling om skyer.

Hver af os begyndte at lede efter digte, musik, malerier og tekster, der havde med cirrus- og kumulusskyer at gøre. Jeg fulgte en association om en flod, skyernes søn, der blev født, voksede og ebbede ud. Floder bebor verden i forskellige former og antyder, at fremtiden er nedarvet. Jeg fantaserede om deres mytiske kraft, Nilen og dens civilisationer eller Amazonas, der flyder fra en spæd strøm i Andesbjergene og genererer en verden af vand med hundredvis af bifloder. Floderne mætter skyerne, hvis regn bringer vandet tilbage til dem fra himlen, der således returnerer til oprindelsen, før det igen fordamper. Jeg prøvede at visualisere disse metamorfoser i form af tåge, hagl, vanddamp, sumpområder og vandfald: Hvordan kunne jeg formulere dem i en simpel og gribende fortælling, der gav mening for mig og mine tilskuere?

Grib det universelle i forandringen, var Goethes råd. For at gøre dette skal man *vide hvordan man gør det* og mestre en teknik, der får processen til vokse på to komplementære niveauer: Det ene retter sig imod fornuften, der kan tabe forståelsens tråd for derefter at blive optændt ved at identificere en



Julia Varley, Else Marie Laukvik. Foto: Annalisa Gonnella

anden tråd; det andet niveau involverer den sensoriske verden, nervesystemet, fantasien og den udsigelige dimension af vores individuelle biografi og tilskuerens.

Tage Larsen, en ekspert i Shakespeare, som han allerede havde et foredrag om, afsporede min usammenhængende strøm af tanker i en helt anden retning. Han citerede dialogen mellem Hamlet og Polonius lige efter den kendte monolog *"To be or not to be"* (Akt 3, scene 2):

Hamlet: *Kan du se skyen dér, som næsten har facon som en kamel?*

Polonius: *Ja, sandelig, den ligner skam en kamel.*

Hamlet: *Jeg synes nu, den ser ud som en væsel.*

Polonius: *Dens ryg er som en væsel.*

Hamlet: *Eller en hval?*

Polonius: *Meget som en hval.*

Jeg ledte i *Hamlet* efter passagerne, hvor Shakespeare talte om skyer. Jeg samlede dem til en kerne og brugte dem til at udvikle de første scener til en forestilling, hvis historie og mening skulle blive opdaget igennem prøverne. Det er vigtigt at gøre processen 'menneskelig'. Forestillingen vokser som et levende væsen med en sammenhæng og en rytme, der er dens egen. Det er et foster, der skal beskyttes, som allerede har en identitet og derfor bør navngives med



Rina Skeel, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella

det samme. Jeg døbte den vordende forestilling *Hamlets skyer*. Sådan trådte Shakespeare ind i vores prøverum og vores sind.

Det er processen omkring en tekst eller en virkelig eller opdigtet historie, der bestemmer. Det er dens begivenheder, der fremprovokerer en reaktion i os, og vi må handle med forsigtighed uden at påtvinge den vores vilje fuld af fordomme. Det er ikke os, der leder efter historierne. De banker på vores dør, overbeviser os om at byde dem velkommen, tager os i hånden og fører os ind i deres verden. En særlig form for kreativ proces forudsætter, at vi giver afkald på vores tilbøjeligheder og tilskynder os til at følge uventede detaljer, absurde forslag, misforståelser og fejltagelser. Det er ikke passivitet, blindhed eller en skødesløs tro på tilfældighederne. Jeg følger en stadig knap skelnelig historie med alle mine sansers årvågenhed, som en mor følger sit barns skridt, der er ved at lære at gå og bane sin vej ind i en ukendt verden.

1587 og 1968: Christopher Marlowe eller Judith Malina og Julian Beck, Grotowski og Bread and Puppet Theater, Ionesco, Beckett og de unge vrede engelske forfattere

Shakespeares biografi er gådefuld. Vi har optegnelser om hans fødsel, hans ægteskab, de bøder, han fik for ikke at betale skat, og køb af ejendom med sin

betrægtelige indkomst som skuespiller og digter. Men vi har ikke et eneste brev skrevet til hans kone (som var analfabet), venner eller kollegaer. Vi ved stort set intet om hans venskaber og familiebånd.

Intet er tættere på min generations erfaring med teater end Shakespeares ankomst til London i 1587. Den unge provinsboer fra Stratford med stort set ingen skuespillererfaring fandt sig selv i et hidsigt kogende miljø. Byen, den tredje mest befolkede i Europa efter Paris og Napoli, havde 200.000 indbyggere, og de første opførte teatre, bygget et par år forinden, kunne rumme op til to tusind tilskuere. Det var ikke nok at opføre en til to succesfulde forestillinger per sæson og spille dem et tilstrækkeligt antal gange. For at tiltrække et publikum blev kompagnierne nødt til konstant at ændre deres repertoire og dermed program hver aften. Kompagnierne havde en umættelig appetit på nye dramaer.

Shakespeare havde aldrig set et teater. Han opdagede en hævet, rektangulær platform, der ragede ud midt i en stor gård på størrelse med en moderne tennisbane. De fattigste tilskuere fulgte forestillingen stående under åben himmel, omringet af rækker af overdækkede gallerier, der var beregnet til de adelige og de velhavende. Ti år forinden, i 1576, havde købmanden John Brayne og snedkeren James Burbage bygget en mangekantet træbygning, som de gav det usædvanlige navn The Theatre, der paradoksalt fremkaldte associationer til antikkens amfiteatre. Her indførte de en usædvanlig praksis, der kom fra kontinentet: Tilskuerne skulle købe billetter ved døren før forestillingen. Indtil da havde de omrejsende skuespillere sendt deres hatte rundt blandt tilskuerne efter forestillingen.

Shakespeare sluttede sig til massen af mennesker, der skyndte sig ind for at se Christopher Marlowes *Tamburlaine*, den tids sensation, på The Rose (et andet teater). Det var en gribende oplevelse, der forandrede hans liv. Marlowes drama lovpriste drømmen om magt og succes. Hovedpersonen, Tamburlaine, en fattig hyrde, erobrer hele verden takket være sin beslutningskraft, karisma og vildskab. Forestillingen flød over med eksotisk pomp - et Orienten af Orienternes Orient - floder af blod, vajende flag, kanoners brøl: fejringen af viljen til magt. Intet holdt hovedpersonen tilbage: hverken frygt, ærbødighed eller respekt for samfundets etablerede orden. I dette drama var alle civile love og regler for opførsel, som de blev undervist i i skolen, på universiteterne eller af kirken, suspenderet. Der var ikke flere forpligtelser at holde i hævd eller moralsk censur. Tilskuerne jubledede og bifaldt foragten for alt det, de havde lært gennem formaninger og forskrifter. Teatret som en oase for frihed og handlekraft. Tamburlaine blev spillet af Edward Alleyn, en ung skuespiller på 21 år, to år yngre end Shakespeare. Shakespeare var fascineret af den jævnaldrendes majestætiske tilstedeværelse og klare stemme,

der var i stand til at fange tusindvis af tilskuers ører. Han indså dog, at den underfundige magi, der fortryllede tilskuerne, ikke kun afhang af Alleyns levende fortolkning eller hovedpersonens hensynsløse begær efter magt og erobring. Shakespeare og tilskuerne blev målløse af et teknisk virkemiddel, som de aldrig før havde hørt: Blankvers, den uimodståelige, dynamiske strøm af rimløse linjer på ti stavelser og fem tryk, som Christopher Marlowe havde skabt til sit drama. Charmen ved denne metriske form var indeholdt i dens skønne arkitektur af raffineret og uforsonlig rytme.

Uden lyssætning og kulisse, i dagens klare lys og under åben himmel blev de elizabethanske tilskuere betaget af skuespillernes illusoriske effekter og deres rige aristokratiske kostumer, som var de adeliges privilegium, forbudt for folket og også for skuespillerne, når de ikke var på scenen. De havde ikke brug for mørket til at forestille sig natten, heller ikke papmachétræer for at kunne se en skov. Fantasien havde den uindskrænkede magt.

Jeg læser alt dette, og jeg husker Calderón de la Barca's *Den Standhaftige Prins*, den forestilling, der gjorde Grotowski og skuespillerne i det polske Teatr Laboratorium berømte i 1966. Jeg genoplever i mine sanser de forbløffende svingninger i den melodiske vokalstrøm af besværgelserne fra hovedskuespilleren, Ryszard Cieslaks monologer. Den fragmenterede tekst, brugt som et påskud for en forestilling, der havde nedbrudt den rumlige adskillelse mellem scene og publikum, skabte en navlestreng mellem skuespillerne og mig, tilskueren. Jeg husker stadig, hvad jeg var vidne til: tidens energiske rasen, ikonoklastisk, undergravende, dryppende af indignation, oprør og vitalitet i Judith Malina og Julian Becks forestillinger, Luca Ronconi, Théâtre du Soleil, Bread and Puppet Theatre, La Mama og de vrede unge engelske forfattere, John Osborne, Edward Bond, John Arden, Harold Pinter og i Paris og i Polen Ionesco, Arrabal, Beckett, Mrozek og Rózewicz.

Efter 1968 eksploderede en ny teaterkultur med et originalt produktionssystem og en vision af skuespillerens håndværk, der forandrede det. Vores tids unge Marlowe'ere og Shakespeare'ere slog sig sammen i grupper på grundlag af ideologiske, følelsesmæssige, æstetiske, terapeutiske, revolutionære, religiøse, etiske og politiske tilhørsforhold.

Gentænkningen af teatrets rum og af forholdet mellem skuespillere og tilskuere, samt afsøgningen af nye anvendelser for skuespillerens håndværk i specifikke sociale sammenhænge, fragmenterede teatertraditionens homogenitet over hele planeten. Det var et big bang af en århundredgammel profession, der ikke længere stemte overens med kriterierne og formålene for teatrets kunst og underholdningsværdi eller til avantgardeteatrets eksperimenteres frækhed. En tredje kultur med nye måder at producere på slog rødder i vores håndværks



Jakob Nielsen, Ulrik Skeel, Rina Skeel. Foto: Stefano Di Buduo

historie: Et Tredje Teater bestående af unge mennesker drevet til at lave teater ud fra andre behov.

Enhver teaterplanet har sine yderområder, sine marginaliserede, afvigende eller undertrykte regioner. De ligger langt fra centrum, men afstanden betyder ikke at disse periferier ikke har erobret deres egen selvstændighed. Frem for alt er de et bevis på, at i teatret er den, der ender med at vinde, altid mennesket: skuespilleren og tilskueren.

Historiske detaljer, der ikke hjælper mig til at besvare spørgsmålet: hvorfor Hamlet i dag?

Shakesspere, Shakysper, Shaxpeer, Shakespeire, Schakspere, Shexpere, Shaxkspere, Shappere, Shaxberd. Retstavning blev behandlet nonchalant på Bardens tid. Der er mere end 80 måder at skrive hans navn på, og han tøvede ikke selv med at underskrive sit navn Willm Shakp eller Willm Shakspere.

Hamnet eller Hamlet var ombyttelige navne i England ifølge optegnelser fra slutningen af det 16. eller starten af det 17. århundrede. Shakespeare havde døbt sin

søn Hamnet/Hamlet opkaldt efter en ven og nabo i Stratford. I 1596 døde Hamnet/Hamlet i en alder af 11 år i huset på Henley Street. Ved sygesengen går hans mors, to søstres og bedsteforældres tanker til faderen, der er langt væk i London, hvor han bor permanent for at tjene sit levebrød som skuespiller og manuskriptforfatter. Hvordan vil de forklare ham hans søns pludselige sygdom og død?

Fem år senere i 1601 mister Shakespeare sin far. Nu er han den eneste til at bære det navn, der vil forsvinde med ham. I sin sørgeperiode skriver han *The Tragical Story of Hamlet, Prince of Denmark*. Han genskriver en eksisterende tekst (nu tabt), hvor han havde spillet rollen som genfærd i sin ungdom. Historien om Hamlet havde været fortalt af en franskmand, François de Belleforest, der til gengæld havde taget den fra en middelalderkrønike skrevet på latin af danskeren Saxo Grammaticus: En fortælling om mord og hævn i en førkristen vikingetid, hvor det var sønnens pligt at dræbe faderens morder. I Saxo Grammaticus' *Hamlet* ligesom i Belleforests fortælling var der intet genfærd. Der var ikke brug for det, fordi mordet var offentligt kendt nøjagtigt ligesom pligten til at tage hævn. Shakespeare gør mordet til en hemmelighed. Derfor ankomsten af faderens genfærd, *deus ex machina*, der beretter om, hvordan han blev dræbt.

Den første version af *Hamlet* blev udgivet i kvartformat i 1603 og den sidste i folioformat i 1623 efter hans død. Den sidste version fra folioformatet er længere og mere fuldstændig end den første. Den indeholder flere scener og omkring seks hundrede nye, engelske ord med syv lange monologer, der ikke er handling, men indre refleksioner. I dag ved vi det godt: Monologen er en teknik til at formidle til tilskueren, hvad der sker inde i karaktererne.

Kvartudgaven fra 1603 fylder kun halvdelen af teksten af folioformatet fra 1623. Den havde to tusind linjer eller to timers fremførelse, der var en forestillings sædvanlige længde. Det er antagelig den version, skuespillerne brugte til forestillingen på the Globe. Folioudgaven indeholder mere end fire tusind linjer, en fire timers forestilling, der var umulig at fremføre for den tid. Monologerne var lagt til i folioformatet, udtænkt og tilføjet som 'litteratur' af Shakespeare for de læsere, som ville købe hans værk i bogform.

Al denne information hjælper mig imidlertid ikke med at besvare spørgsmålet: hvorfor Hamlet i dag?

Hvad vil historien om en far, hvis genfærd viser sig for sin søn og giver ham den opgave at hævne sig, sige os i dag? Hvad er den arv, vi har modtaget fra vores fædre, og som vi vil give videre til vores børn? Hvad hvis Hamlet ligesom Antigone havde sagt: 'Jeg blev ikke født til at dele had, men kærlighed'?

Tvivl gør en mand svag, siger prinsen af Danmark. Måske ligger min fejltagelse i disse spørgsmål: at dømme min eksistens' værdi eller mening og

mine handlinger efter de normer, der tilhører samfundet, en årsag, en målbar nytte eller et formål for teatret.

Vi er alle påvirket af dem, der kom før os og af, hvad der sker i nutiden. Teatret med sin historie og sin teknik er en flod. Selv uden at ville det, kommer du våd tilbage, hvis du går ud i den.

Hvis teatret for mig er længslens land, er det, fordi det nærer drømmen om det mulige i det umulige, om fantasien i virkeligheden, om underet i banaliteten, om dansen i stilstanden. Muligheden for at dele handling med andre mennesker. Deraf den dybtfølte taknemmelighed for mine skuespillere og for så mange levende og døde, der lærte mig et håndværk, som forstærker og oplyser den udsigelige mening af mit liv.

Jeg går videre i forsøget på at forstå, om mit krop-sind igen har fundet vejen. Jeg identificerer mig spontant med mine skuespilleres handlinger: en omfavelse imellem intellekt og instinkt, mellem disciplin og risiko. Forestillingen er ukendt for mig, dens mening er ukendt. Den er ikke en gåde, men et mysterium. Som livet selv.

T.S. Eliot skrev: Hver generation tager fejl om Shakespeare på en ny måde.



Antonia Cioază, Jakob Nielsen. Foto: Stefano Di Buduo





Til venstre:

Julia Varley. Foto: Tommy Bay
 Else Marie Laukvik, Rina Skeel, Ulrik Skeel.
 Foto: Annalisa Gonnella
 Antonia Cioază. Foto: Annalisa Gonnella
 Jakob Nielsen, Antonia Cioază, Julia Varley.
 Foto: Annalisa Gonnella
 Rina Skeel, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella
 Rina Skeel. Foto: Stefano di Buduo

Til højre:

Jakob Nielsen, Julia Varley, Antonia Cioază.
 Foto: Annalisa Gonnella
 Jakob Nielsen, Ulrik Skeel. Foto: Annalisa Gonnella
 Rina Skeel. Foto: Tommy Bay
 Antonia Cioază, Julia Varley. Foto: Stefano Di
 Buduo

MED MIT HOVED OPPE I SKYERNE

Det var med en vis fornemmelse af eventyrlyst, at vi i Odin Teatret begyndte at optræde på gaden i 1970'erne og helt uden at forestille os, at vi en dag skulle arbejde på en indendørsforestilling uden at have dét teater til rådighed, vi havde bygget op i løbet af mere end 50 år og være uden beskyttelse af dets tag og vægge, som vi følte som et hjem.

På den gamle Særkjærgård i Holstebro var vi vant til at indøve en ny forestilling i månedsvis med arbejdet spredt ud over vores fire teatersale. I de tidlige dagtimer arbejdede vi skuespillere enten individuelt eller sammen i et rum med kostumer, sange, rekvisitter og tekster. Musikerne gav rytmen til vores improvisationer og partiturer, som senere skulle præsenteres med gamle og nye melodier for instruktøren. Det var ikke ligefrem træning, men timer dedikeret til at skabe en afstand til den foregående forestillings tillærte handlemåder og finde nye retninger. Vi kaldte disse timer med forskellige navne: væksthush, drivhus, fiskedam. Når vi begyndte prøverne, havde vi efter denne individuelle tid en gennemgang af det fastlagte materiale.

Til forestillingen, *Hamlets skyer*, befandt vi os i en helt anden situation, som påvirkede vores kreative proces. Vi måtte ændre fremgangsmåde for at tilpasse os til nye rum og rutiner og på samme tid holde fast i vores principper og vaner. Det, vi havde lært af så mange tidligere forestillinger, gjorde os i stand til at kunne lytte til de signaler, der opstod, som arbejdet skred frem midt i vores uvidenhed.

I 1983 havde Odin Teatret skabt Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) som en ramme for de mange forskellige aktiviteter og for at kunne inddrage initiativer fra andre selvstændige grupper og kunstnere. Siden 2015 har NTL inkluderet blandt andet Altamira Teatro Studio, DOO og Kunstpartiet, Ikarus Stage Arts, Jasonitterne, KompaniTo, Mathias Dyhr, Cross Pollination, Marilyn Nunes, Anna Stigsgaard, Mia Theil Have, Ana Woolf, Landsbylaboratoriet, Váli Theatre Lab. Som koordinator af NTL organiserede jeg en festival i 2019 og 2020 for at dele diversiteten af gruppernes aktiviteter. I 2021 blev festivalen aflyst på grund af restriktionerne forårsaget af Covid.

I 2021 besluttede Eugenio Barba udelukkende at dedikere sig til Odin Teatret og aktiviteterne, som knyttede sig til Odin Teatrets Arkiv og teaterantropologien. Den 1. januar 2022 overtog en ny leder, valgt af bestyrelsen, ledelsen af Nordisk Teaterlaboratorium med begrundelse i et generationsskifte. Til vores overraskelse begyndte han med det samme at afvikle gruppeteaterkulturen og den produktive autonomi, som vi havde praktiseret siden 1964. I marts 2021 opgav jeg min rolle som koordinator. I august 2021 foreslog Eugenio Barba den nye leder og bestyrelsen, at han fortsatte sine aktiviteter med Odin Teatret inden for rammerne af Nordisk Teaterlaboratorium: Han skulle kun have 10% af tilskuddet og påtog sig det økonomiske ansvar for skuespillerne i sin gruppe. Bestyrelsen afslog dette forslag om samarbejde, ønskede ham god videre arbejdslyst andetsteds og fornyede ikke hans kontrakt. I slutningen af 2022, da vi kom hjem fra tourné med Odin Teatrets sidste gruppeforestilling, *Theben på den gule febers tid*, blev mange medlemmer af Odin Teatret fyret, herunder Else Marie Laukvik, en af grundlæggerne af Odin Teatret, som stadig var aktiv. Resultatet var, at Odin Teatret blev genstiftet i Eugenio Barbass hjem den 4. november 2022, i det samme lokale, hvor vi begyndte prøverne på *Hamlets skyer* et stykke tid senere.

Jeg var på tourné i Italien, da Eugenio Barba og skuespillerne i det 'nye' Odin Teatret begyndte på en gruppeforestilling i Holstebro. Sammen med Eugenio var der Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Jan Ferslev, Ulrik Skeel og Rina Skeel. De havde valgt skyerne som deres tema. Det kunne jeg godt lide. Det gav mig en følelse af frihed og muligheden af at forfølge forskellige associationer. Skyer kan bringe regn eller sne, give skygge eller sol, løbe med vinden eller dække horisonten med et gråt tæppe, lade hagl falde som kanonkugler, græde dråber farvet røde af den nedgående sol eller true med en storm af lyn. I min fantasi dukkede René Magrittes skyer op, hvide pudderskyer i forskellige former på en blå himmel. De var optimistiske og oplyst af solen på trods af alting omkring os.

I telefonen fortalte Eugenio mig, at de to unge mennesker, der havde fulgt os i nogle år, Antonia Cioază og Jakob Nielsen, gerne ville overvære prøverne. Jeg foreslog, at han lod dem være med i forestillingen, men han svarede med et bestemt nej og mindede mig om, at vi ikke havde de finansielle midler til at byde dem velkommen. Siden Odin Teatret var blevet skilt fra Nordisk Teaterlaboratorium, havde vi ud over væggene og taget også mistet alle tilskud. Den næste dag hørte jeg, at de unge mennesker var blevet en del af forestillingen med hætter over hovedet, så deres ansigter ikke var synlige og placeret i den ene side af rummet for at spille på deres violiner. Da jeg kom tilbage, led jeg en tid under det usikre akkompagnement fra en af deres Bach-sonater, men heldigvis forbedrede de sig hurtigt takket være en god musiklærer.

Prøverne begyndte med et blått plastikreb og nogle stole, som hver skuespiller bar rundt på som en pukkel eller bagage. Med disse genstande lavede vi lange improvisationer, som vi gentog under prøverne i dagligstuen i vores private hjem. Men lokalerne var ikke store nok, og akustikken passede ikke til musikken og vores teatraliske stemmer. Vi lånte en gymnastiksal i det nedlagte hospital i Holstebro, udstyrede det med stor hjælp fra Teatret OM, venner, der boede i den nærliggende by, Ringkøbing.

I mange uger begyndte prøverne med en scene, hvor Ulrik Skeel trådte ind i sine underbukser med en stol på hovedet, lagde sig ned på gulvet, spiste bolsjer og klædte sig på. Det hele foregik meget langsomt. Ligesom for Buster Keaton virkede det, som om hans simpleste handlinger var meget svære. Scenen forsvandt, og kun i de sidste prøver mange måneder efter dukkede Ulrik igen op halvnøgen som Claudius, der kæmper med Hamlet. Rina Skeel foreslog sange og improvisationer som skuespiller. Else Marie Laukvik bidrog med monologer fra *Ornitofilene*, den første Odin Teatret-forestilling fra 1964, og brugte senere lang tid på at sy og opfinde kostumet til sit 'genfærd'. Hun surfede internettet for at finde bånd og stoffer, der var umulige at opdrive i Holstebro. Med en stol i stedet for en dukke brugte jeg en scene fra *Andersens drøm*, fra 2004. Musikaliteten i teksten fra denne forestilling er bevaret i den endelige version af *Hamlets skyer*. En stor 60 x 40 cm bog, købt i København, gik igennem en uendelig række af forandringer, indtil den blev det, som den i virkeligheden er, en afspejling af verden: et spejl. Stolene forsvandt undervejs, mens vi brød vores hjerner med at løse problemet med at bygge dem i en transportabel form til at tage med på tourné.

En dag skulle vi tage fotografier til at annoncere vores prøver på de sociale medier og forsikre omverdenen om, at Odin Teatret fortsat eksisterede på trods af rygter om det modsatte. Fra gemmerne derhjemme fandt vi tøj og kostumer akkumuleret fra vores rejser. De farvestrålende nederdele med blonder og pailletter kom fra Brasilien, en kappe fra Jordan, et kostume fra Indien, en hat fra Bolivia, en jakke fra Mongoliet, en kappe fra Eugenio Barbas Honoris Causa-ceremoni i Cluj, Rumænien. Vi valgte parykker og sko, og efter vi havde taget fotos, kiggede vi grundigt på detaljerne for at opdage en sammenhæng. Hvem var vi?

Skyerne ledte os til William Shakespeare. Hans liv som skuespiller og forfatter, det hektiske teaterliv på hans tid, hans søn Hamnets død og hans far, der skjulte sin katolske tro i et land, der var blevet protestantisk og til historien om Hamlet, prinsen af Danmark. Hamlet og Ofelia, Claudius og Gertrud var velkendte figurer på Odin Teatret. I min soloforestilling *The Castle of Holstebro* fra 1990, som stadig er i mit repertoire, er der mange henvisninger til beboerne på slottet i Helsingør. Theatrum Mundi-ensemblets forestilling, *Ur-Hamlet*, fra 2006, fortal-

te den oprindelige version af historien skrevet på latin af den danske historiker Saxo Grammaticus, der var den første til at skrive en egentlig Danmarkshistorie. I denne forestilling var den store udfordring for Eugenio, hvordan han kunne få nutidige tilskuere til at føle den rædsel, som de, der troede på genfærd, følte i det 17. århundredes teater. Som genfærdets karakter forestillede han sig en linedanser, der højt over tilskuernes hoveder krydsede indergården på slottet i Helsingør, hvor forestillingen skulle opføres. Myndighederne tillod ikke, at der blev hængt en line op mellem væggene i den historiske bygning; genfærdet blev i stedet 'rotternes dronning', der bragte pesten til slottets indbyggere, spillet af en japansk no-skuespiller. *Gertruds søn*, en forestilling, som jeg instruerede med den italienske skuespiller, Lorenzo Gleijeses, var inspireret af John Updikes novelle om Gertrud, en ung forelsket kvinde, der har svært ved at relatere til sin søn.

I længere pauser under prøverne, mens Eugenio og jeg var på rejse for at opfylde andre arbejdsforpligtelser, udviklede vi en scene omkring Hamnets død, Shakespeares søn. Eugenio var opmærksom på, at han ville blive nødt til at fokusere mere på nogle af de andre, mindre erfarne skuespillere tilbage i Holstebro. Under et seminar i Santa Fe, Argentina, i 2023 lavede jeg en improvisation med temaer, der ikke var relateret til vores forestilling, som Eugenio var i færd med at skrive en tekst til. Gennem flere måneder blev scenen gentaget: stort, småt, med reb og uden reb, med lyd og uden lyd, med tekst og uden tekst. Vi ville give krop til Hamnet, og vi tænkte på en afrikansk maske dækket med bandage, en ungarsk folkedragt og en dukke af Fabio Butera, som vi allerede havde arbejdet sammen med i tidligere forestillinger som *Medeas ægteskab*, *Fremtiden til salg* og *Træet*. Jeg havde en lille krybbe til en dukke, som jeg gerne ville bruge i en arbejdsdemonstration om karakterer, og jeg lagde Hamnet ned i den. Da jeg trak krybben efter mig med et reb, lavede den en skingrende lyd, der lød som en klagesang. Det fastlagde vi. Lidt ad gangen forsvandt scenens handlinger. Men teksten, krybben og dukken med det blide ansigt blev tilbage.

Jeg fik en konkret impuls til at skabe noget materiale, da jeg læste om betydningen af den danse- og musikform, jig'en, som skuespillerne afsluttede forestillingerne med på The Globe Theatre i London. Jeg optog en masse melodier fra internettet og fandt videoer af dansene. I den individuelle arbejdstid dansede og improviserede jeg ved at følge musikkens impulser, der også gav mig intonationen til nogle af teksterne. Trinene, som vi bruger i forestillingen i dag, hvor vi løfter os op på tæerne, så hælene letter over gulvet på begge fødder, kom fra disse undersøgelser, som reproducerede den tids hofdans. I mine improvisationer jagtede jeg tågen i London, skrev ved stearinlys og optegnede skyerne på himlen. I dag,

hvor forestillingen næsten er færdig, lægger jeg mærke til, at jeg ofte ser opad. Jeg prøver at forstå skyerne, og hvor de tager mig hen. Jeg taler med dem med vindens lyd, regnens, stormens og havets, der falder til ro ved solens genkomst.

For mig ligger teatrets rigdom i, at det på samme tid kan fremstille modsatrettede virkeligheder, som kroppens forskellige dele, stemmens varierede intonationer og strømmen af ord både samler og adskiller. Disse elementer understreger og fremkalder en flertydighed, der giver tilskuerne en frihed til at forstå handlingerne i overensstemmelse med deres egne interesser og erfaringer. Scenerne og begivenhederne i vores forestilling er et kalejdoskop, hvis billeder er frembragt af dem, der ser og bliver bevæget af det. En dag blev den afdøde konges krone lagt oven på Hamlets krop, der lå på jorden. Magtens behov for at opretholde sig selv og gå i arv fra generation til generation gik op for mig. Jeg så de magtfulde i dag og deres mangel på skrupler, når de provokerer til krig, hungersnød og terror. En dag så jeg sværdet inde i kronen, der var løftet op. Den næste dag valget imellem sværdet og blomsten. Jeg undrede mig over, om forholdet imellem fædre eller mødre og deres børn var forskelligt fra hinanden.



Jakob Nielsen, Julia Varley. Foto: Annalisa Gonnella

Vil de virkelig gerne efterlade noget til deres børn? Eller kræver de bare? En dag konfronterede den unge kærligheds poesi og illusioner den modne kærligheds lidenskabelige erotik. Næste dag tænkte jeg på Shakespeare. Jeg forestillede mig ikke, at han var særligt knyttet til sin søn, som han aldrig så vokse op, men han måtte have følt behovet for at holde sit navn i live og efterlade en arv. Jeg tænkte på testamentet, hans far gemte, hvori han bad til, at der ville blive holdt gudstjenester for hans sjæl, og hvordan hans private liv var hemmeligt og forskelligt fra det offentlige. Generationer følger hinanden med et skiftende behov for revolution og anerkendelse. En dag fortæller teatret om sin samtid og kommenterer den ved at tage stilling, en anden dag virker det kun til at kæmpe mod ligegyldighed og kedsomhed. Den næste dag igen er alting dans.

Det afhænger af synsvinklen. Alle forstår, hvad de har brug for at forstå - ikke, hvad der er blevet sagt, eller hvad de ser. Mange historier er sænket ned i underbevidstheden, de er ikke længere synlige, men de fortsætter med at nære nutiden. Jeg læste for nylig en sætning af den italienske skuespiller Massimo Troisi: 'Jeg er ansvarlig for, hvad jeg siger, ikke for hvad du forstår.' Jeg kan med disse ord sammenfatte smerten over at have mistet det hjem, hvor jeg professionelt set er vokset op, og hvor jeg kunne byde mennesker og forestillinger velkommen. De kan også være en bekræftelse på, at arbejdet med en ny forestilling tvinger en til at se på fremtiden med en aktiv optimisme. Jeg levede, helt bogstaveligt, med mit hoved i skyerne. Det vil sige, jeg rakte ud mod det umulige, fordybet i et miljø af solidaritet, vedholdenhed og smil. Venner af Odins 'hemmelige folk' kom for at besøge os: Gregorio Amicuzi fulgte os en god del af processen, Knud Erik Knudsen byggede strukturen og gav os også en værktøjskasse, Claudio Coloberti ofrede sit arbejde som filmmager for at hjælpe os som 'tekniker', den altid rolige Stefano Di Buduo gav os sine videoer med scener, der viser både faderlig ømhed og aggressorens ansigt. Så blev vores arbejde fulgt med besøg og råd fra Jan de Neergaard, Exe Christoffersen, Annelis Kuhlmann, Adam Ledger, Kathrine Winkelhorn, Dorthe Kærgaard, Anna Bandettini. Til læserne af denne tekst betyder disse navne måske ikke noget; for os på Odin Teatret var de som solide vægge, der beskyttede mod denne tids kulde.

SKYERNES RUM

Da jeg kommer ind i lokalet den første prøvedag, står jeg foran to rækker af stole, en på hver side af lokalet. De hjælper med at afgrænse scenerummet og modtage tilskuerne. Det er det rum, som Eugenio Barba kalder 'en flod'. Jeg kender formatet og en del af dets historie.

Jeg så 'floden' for første gang i forestillingen *Mythos* af Odin Teatret i 2000. Det var chokerende. Jeg sad blandt tilskuerne og udover at se forestillingen, indtog jeg den også med resten af sanserne. Jeg så den og erfarede den sammen med alle de andre tilskuere, der sad foran mig. Jeg opfattede deres ansigter, deres reaktioner, deres hoveder, hvor nogle bevægede sig den ene vej og andre den anden vej, de åbne munde, de forskellige stillinger af deres ben, arme og hænder. Jeg kunne helt konkret mærke, hvordan tilskuernes fællesskab levede erfaringen sammen med skuespillernes fællesskab foran os.

'Floden' er det aflange scenerum, der flyder mellem tilskuernes kroppe, og som ikke fuldstændigt kan overskues af deres blik. Det skaber to mulige spilleområder foran tilskueren, et på den venstre side og et på den højre side, samtidig forbundet i en lang korridor i midten, hvor skuespillerne bevæger sig, danser, synger og fremsiger deres tekster.

Allerede inden forestillingen begynder, skaber 'floden' med det samme en følelse af samhørighed, nysgerrighed og kontakt. Mens de venter på skuespillernes entré, kan tilskuerne observere de andre, der sidder overfor dem, mens de prøver at orientere sig i de nye omgivelser, der, i mangel af en almindelig scene at rette sin opmærksomhed mod, tvinger dem til at vælge, hvor de skal kigge hen.

Når forestillingen endelig begynder, et par centimeter fra tilskuerne, udløser skuespillerne med deres nærvær den 'gnist', som Jerzy Grotowski teoretiserede over og praktiserede, og som forbinder de to grupper: fællesskabet af tilskuere og fællesskabet af skuespillere. Vi deltager alle og gennemlever en fælles erfaring i et ritual eller en intim, civil ceremoni. Denne følelse er meget forskellig fra den, vi erfarer, når vi ser en forestilling frontalt.

Scenerummet - der definerer forholdet mellem skuespillerne og tilskuerne - er fundamentalt i teatrets historie, idet det betinger skuespillernes teknik og

den adfærd, de bruger til at opbygge teatrets fiktion og forstærke oplevelsen af, hvad tilskueren 'ser'.

I Shakespeares England blev The Globe Theatre bygget i 1599 og ødelagt af en ildebrand i 1613. Genopbygget i 1614 fortsatte teatret indtil 1642, hvor det blev lukket på kongelig ordre. Et nyt Globe Theatre blev bygget i London i 1997. Det respekterer den originale bygnings karakter og viser stadig forestillinger den dag i dag.

Scenen lå i midten af en cirkulær arena med åbent til himlen. I arenaen var de billigste pladser, hvor tilskuerne, som nedsættende kaldtes *groundlings*, så forestillingen stående. Rundt om gårdspladsen var der balkoner i tre etager. Den centrale balkon rummede de dyre pladser, men balkonerne til siderne var endnu dyrere, selvom udsynet var dårligere, fordi de var tiltænkt overklassen. En af grundene til denne konstruktionstype var, at tilskuerne, udover at se forestillingen, også kunne observere de andre tilskuere. Teatret var et mødested, hvor samfundet viste sig selv frem.

Det samme gjorde sig gældende i det 'italienske' kukkaseteater. Dets arkitektur tillod tilskuerne et fuldt overblik over scenen, hvor skuespillerne optrådte. Med opdelingen i niveauer var den sociale struktur i Italien på den tid tydelig. De laveste pladser var tiltænkt 'folket', selvom de havde bedre udsyn. På trods af det ringere udsyn på balkonerne kunne tilskuerne have fornøjelsen af at observere andre og blive observeret. Balkonerne var tiltænkt aristokraterne, der benyttede dem som opholdsstue til at modtage gæster i, spise og leve deres sociale liv. Med sit lille, Teater med de 13 rækker, i



Opole, Polen, fra 1959 til 1964, var Grotowski den første til at opløse adskillelsen mellem skuespillere og tilskuere. Det gjorde han ved at etablere et enkelt rum, hvor skuespillerne bevægede sig rundt blandt tilskuerne. I *Faust* deltog tilskuerne i et måltid, og i *Kordian* sad de på sengene i et psykiatrisk hospital. Konsekvenserne var enorme.



En eksplosion af muligheder bragte teatret udenfor teatret: Ud på byens pladser, hjem, fængsler, hospitaler og ind i hvilket som helst lokale, hvor et møde mellem skuespillere og tilskuere kunne finde sted. På

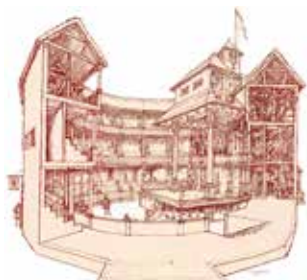
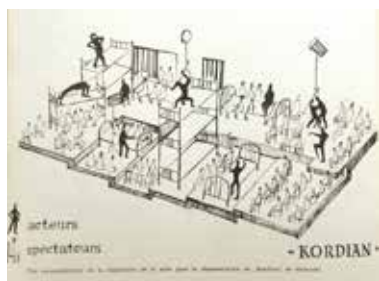
'Flod'-scenerum, i *hvalens skelet* af Odin Teatret. Foto: Francesco Galli
Teatro San Carlo, Napoli, Italien, skabt i 1737.

den måde begynder scenerummet at forvandle sig og imødekomme kunstnernes ønske om at finde, tale til og fremstille deres nødvendigheder for et publikum. Hvordan dette møde finder sted bliver derfor et rum for at udøve en ny praksis, eksperimentere og reflektere med det formål at involvere tilskueren mest muligt aktivt.

Som i Shakespeares Globe Theatre, hvor tilskuerne fra forskellige, sociale klassetilhørsforhold mødtes for at overvære en forestilling, hvis sprog talte til dem alle, ønsker Odin Teatrets *Hamlets skyer* i dag at tage denne udfordring op. Hver aften møder skuespillerne en lille gruppe på 90 tilskuere, som har valgt at mødes med dem ved at gå i teatret.

'Floden' huser denne dialog mellem tekster, billeder, lyde, rekvisitter, instrumenter, levende musik, vilde danse og vibrerende stilhed. Det er en utrættelig strøm vakt til live af kompositionen af hver eneste detalje i skuespillerens partitur. Hver detalje fortæller, fremkalder og antyder. Skuespillerne udtrykker deres tilstedeværelse og er opmærksomme på, at de er omkranset af tilskuere, og at deres adfærd, gennem de fysiske tegn, påvirker både dem, der sidder på den ene side af 'floden' og på den anden. Alt er artikuleret i forhold til et scenisk rum, der inviterer tilskuere til indlevelse, og hvor skuespillerne ikke længere kun har et frontalt forhold, men skaber en omringende omgivelse.

I 'floden' kan tilskuerne ikke se handlingen i sin helhed, som i det italienske kukkasseteater eller The Globe Theatre: Nu må de vælge. Deres opmærksomhed bliver rettet mod den ene eller den anden af 'flodens' to ender gennem skuespillerens lyde, stemmer og handlinger i en ustandselig mosaik af samtidige stimuli. Det er interessant at bemærke den tid, som det tager for Eugenio Barba, sammen med sine skuespillere, at beslutte, hvor tilskuerens opmærksomhed skal rettes hen. Variationer i intonationen eller spændingerne i skuespillerens torso bestemmer indtrykket og styrer den personlige fortolkning af, hvad tilskueren erfarer. I handlingernes samtidighed beslutter eller lader tilskueren sig selv blive fanget af en handling frem for en anden. Hver tilskuer



Kordian af Teatr Laboratorium, 1962. Scenerum.

The Globe Theatre, tegning af den oprindelig bygning, skabt i 1599.

skaber således sin egen 'dramaturgi' i forhold til sin fantasi og biografi og særligt i forhold til den måde, hvorpå handlingerne påvirker hans eller hendes sanser. Det er en montage af tre planer: et verbalt plan, ordene, et visuelt gennem billederne og et tredje auditivt gennem lydene. De andre tilskueres reaktioner, der sidder ansigt til ansigt med hinanden, understreger den kinæstetiske effekt af skuespillernes handlinger.

Den kinæstetiske sans gør os opmærksomme på vores krop og dens spændinger, foruden på mennesker rundt om os. Op til en afstand af otte til ni meter påvirker den kinæstetiske sans helt effektivt tilskuerens nervesystem. På større afstand skaber den til gengæld en virkning, ligesom når man ser billeder på et fjernsyn. Det er den fundamentale dynamiske og synlige forskel mellem teater og film eller fjernsyn, altså mellem tredimensionelle levende organismer og todimensionelle billeder.

Vi er derfor alle manipuleret på et sanseligt, kinæstetisk plan gennem nærheden af skuespillerens handlinger, der konstituerer 'flodens' strøm af energi. Dens rene og turbulente vande flyder gennem os. Og selvom der er nogle af ordenes mening, vi ikke forstår - Odin Teatret har altid optrådt på forskellige sprog - eller instruktørens måde at fortælle på, taler 'floden' til os, fordi vi også er en del af dens spændinger og dynamik. Vi eksisterer ikke som enkeltstående individer: I dette ritual uden balkoner eller privilegerede pladser smelter tilskueres nærhed, de tilskuere, som vi kan se overfor os, og som ser os, sammen med skuespillernes.

'Floden' fører os af sted i løbet af forestillingen med Gertrud og Claudius, når de omfavner hinanden, leger og intrigerer, bevæger os med Shakespeare, som forestiller sig at skrive om Ofelia og Hamlets kærlighed i verdens bog, men også med hans smerte over den afdøde søn med samme navn som prinsen af Danmark.

'Floden' taler til vores øjne, ører, instinkter, drømme og besættelser. Hamlets fars genfærd vandrer rundt i 'floden' og omgiver os med sine suk, klager og skrig. Bevidst eller ej, dens strøm trækker os med sig hinsides en tragisk historie om hævn.

ODIN TEATRET

Odin Teatret (www.odinteatret.org) blev grundlagt af Eugenio Barba i 1964 i Oslo, Norge, sammen med fire unge mennesker, der ikke var blevet optaget på den nationale teaterskole. I 1966 flyttede Odin Teatret til Danmark og ombyggede en gård uden for Holstebro til et teaterlaboratorium. I 1983 blev navnet ændret til Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret som en ramme for en institution med mange kunstneriske og pædagogiske aktiviteter, et forlag, filmproduktion, festivaler og sociale initiativer. I 2022 forlod Odin Teatret og Eugenio Barba Nordisk Teaterlaboratorium og fortsatte deres aktiviteter i Danmark og rundt om i verden.

Siden 2022 består Odin Teatrets aktiviteter af forestillinger i Danmark og i udlandet, undervisning og workshops, en tæt kontakt med teatergrupper, også igennem europæiske projekter og den årlige, intensive ni-dages residens, Odin Home, i Ringkøbing-Skjern Kommune, den årlige Transit Festival, dedikeret til kvinder i teatret, i Stendis og oplæsningsaftnerne med Poesi på en torsdag i samarbejde med institutioner og partnere i Holstebro.

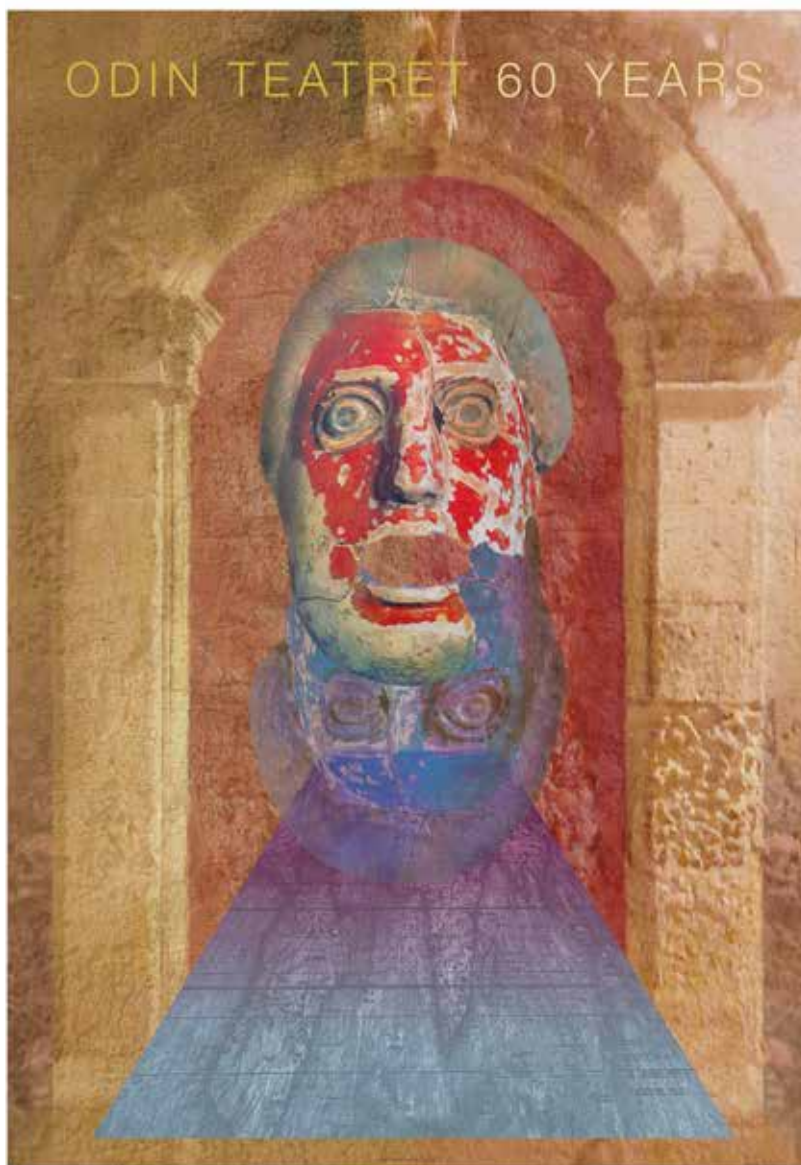
I samarbejde med Fondazione Barba Varley producerer Odin Teatret pædagogiske film og videoer, udgiver bøger, giver støtte til individer og grupper i udsatte situationer, arrangerer internationale møder som ISTA (International School of Theatre Anthropology), skaber forestillinger med det multikulturelle Theatrum Mundi Ensemble, udgiver teatertidsskriftet "JTA - Journal of Theatre Anthropology" og står for en serie film om teaterantropologi, der kan downloades gratis (www.fondazionebarbavarley.org).

I kernen af dette samarbejde er LAFLIS, Living Archives Floating Islands (www.LAFLIS.org), skabt efter at Barba donerede sit bibliotek og sin kunstneriske arv til Region Apulien i Italien. Det er i Lecce, på Biblioteket Bernardini, at Odin Teatrets historie igen bliver levende sammen med en omfattende dokumentation om Transit Festivalen skabt af Julia Varley, Magdalena Projektet og Det Tredje Teaters grupper. Et digitaliseret arkiv er tilgængeligt med dokumenter, der kan dateres tilbage til 1960, da Barba tog til Polen for at uddanne sig til instruktør og mødte den unge Grotowski. Forbindelser skabt over 60 år har ført til udviklingen af et professionelt og akademisk miljø i samarbejde med universiteter, grupper og kulturelle foreninger. Odin Teatrets erfaringer med 86 forestillinger vist i 67 lande og i forskellige sociale kontekster har skabt en særlig kultur med rødder i kulturel forskellighed og med 'byttehandel' som princip: Odin Teatrets skuespillere præsenterer deres arbejde for et specifikt miljø, der svarer med sange, musik og danse fra sin egen kultur.



Jan Ferslev, Rina Skeel, Eugenio Barba, Julia Varley, Antonia Cioază, Jakob Nielsen. Nedenfor: Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel på Mini Transit Festival, Stendis 2024. Foto: Annalisa Gonnella

Odin Teatret: Eugenio Barba, Antonia Cioază, Claudio Coloberti, Jan Ferslev, Knud Erik Knudsen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley



Plakat: Peter Bysted



ODIN TEATRET

Tingagervej 1, 7500 Holstebro, Danmark
CVR-number: 43629190 - odin@odinteatret.org
www.odinteatret.org - +45 22624135