

Performance som verdensskabelse

Refleksioner over *Hotel Pro Forma: Jeg er kun skindød* (2005)

Af Lars Qvortrup

»A universe comes into being when a space is severed or taken apart.« Sådan indleder den sære og sagnomspundne engelske matematiker George Spencer Brown sin afhandling *Laws of Form*, der udkom første gang i 1969.

Et univers kommer i stand, når et rum kløves i to dele. Sådan indleder Spencer Brown sit værk. Men sådan kunne introduktionen også lyde til *Hotel Pro Formas* seneste forestilling *Jeg er kun skindød*. Ja, sådan skabes enhver performance. »Per formare« betyder at gå gennem formen. Eller det betyder: Gennem at markere en forskel følger en form.

I begyndelsen »er« rummet. Det ubestemte rum. Først når det kløves i to dele, skabes der en verden. Man står foran det tomme lærred og trækker en streg henover det: Straks kommer der et univers til syne som et oppe/nede adskilt af en horisont. Man sidder med det blanke papir og skriver »jeg« eller »der var engang«. Og straks har en fortælling taget sin begyndelse: »Jeg« i forhold til hvem eller hvad? »Engang« – og hvad så?

Eller man træder ind i et rum – industrihallen Halle Kalk i Köln, Ridehuset på Christiansborg i København – og kløver dette rum af 32 mandshøje kort, der står ved siden af hinanden og markerer forskellen mellem forscenen og bag-

scene. Hermed er dette ubestemte rum blevet til en verden.

Men ikke blot skabes der en verden. Grænsen markerer, at nogen eller noget har trukket denne streg. De 32 kort er ikke kulisse, men bærer betydning.

I kraft af denne manøvre får man øje for skabelsens begyndelse. Man kan se alt det, som ellers er usynligt, fordi det tages for givet, når scenen er sat og spillet spiller. Vi er med, når den første streg trækkes, når det første ord sættes til papiret.

Dermed kan vi se, at det vi ser også kunne være anderledes. At det vi kalder logikken blot er én logik. At sandheden også kunne være en anden sandhed, og at det sande, det skønne og det rigtige kommer i stand ved at den første distinktion gentages – og gentages igen. Det sande, det skønne og det rigtige er en vilkårlighed, der har stabiliseret sig gennem gentagelsen og er blevet til et mønster. Mønstre bliver konventionelle, hvis de lukker sig om sig selv. De bliver dybe, hvis de i sig rummer tegnet på deres egen tilblivelse og vilkårlighed.

Derfor er rummet spaltet af en række kort. Scenen er sat. Men derfor befolkes denne scene efterfølgende af 14 hvide og en mørk skikkelse, dvs. af nye distinktioner. Af processioner, der rituelt bevæger sig rundt om rækken af kort. Af lys og skygge, musik og tale,

elektroniske klangverdener og sang. En fortælling sættes i gang gennem gentagelser, der umærkeligt forskyder sig og danner mønstre. En verden udspænder sig foran os, men hele tiden med den indledende distinktion som et tegn på, at denne verden også kunne have været helt anderledes.

Men spørgsmålet er, om den kan være *vilkårligt* anderledes? Er alt lige gyldigt? Svaret er, at gennem kløvningen kommer også rummet i sig selv til syne. Det rum, som vi ellers ikke kan se, fordi det bare »er« får form. Den vandrette streg forvandler det ubestemte rum til et »hér« og et »dér« adskilt af en horisont. Ridehuset bliver til et *bestemt* rum. Vi får, hvis man skal være højstemt, et glimt af rummet i sig selv, den absolutte væren, dvs. af skabelsens forudsætning.

Præcis sådan gjorde også H. C. Andersen. Tænk blot på den magiske indledning til eventyret *Flipperne*. »Der var engang en fin kavalier, hvis hele bohavet var en støvleknægt og en redekam, men han havde de dejligste flipper i verden...« Hvad handler denne fortælling om? Den fine kavalier? Det lyder sandsynligt. En støvleknægt og en redekam? Næppe! Et par flipper? Umuligt! Og jo, det *er* flipperne, der er fortællingens centrum. H. C. Andersens magiske greb er at få øjnene til at vandre over de kulisser, han sætter op: Kavalier, støvleknægt, flipper. Sådan kommer et univers i stand. Tre gange skiftes der i løbet af disse få sætninger perspektiv – og dog er vi ikke i tvivl om, hvor fortællingen fører hen. Der skabes en kulisse, hvorved en verden kommer i stand. Derefter sætter denne verden sig i bevægelse.

Sådan foregår det hos H. C. Andersen. Men sådan foregår det også i Hotel Pro Forma, formens teater: Det teater som handler om at give form. Men sådan foregår det ellers næsten aldrig. Og slet ikke i teatret.

Det traditionelle teater tager rummet for givet. Og det rum, der er »givet«, er formet ud fra idealet om det centrale perspektiv. I det traditionelle teater danner tilskuerrummet, som vi kender det i Operaen på Holmen, på det kongeliges gamle scene og alle mulige andre steder, en halvcirkel omkring verdens centrum, scenen, sådan at alle i princippet sidder perfekt, dvs. midt for eller med fuldt udsyn over det stykke der spilles, og det rum der repræsenteres. Og det, man ser på scenen i det traditionelle teater, forstærker denne illusion om en verden med centrum. Vi ser gennem prosceniets ramme en scenografi, der illuderer perspektiv: Med kulisser, bagtæppe og aktører skabes og befolkes en verden, som vi kan genkende som vores egen verden, og hvis centrum vi kan identificere. Ja, de fleste går vel i teatret i forventningen om ikke alene at se en flig af sandheden om os selv, om verden eller om H. C. Andersen, men også med en forventning om, at denne sandhed er et spejl af os selv og vores velkendte verden. Ja, til og med forventer vi at denne spejlsandhed peger et bestemt sted hen – at vi og vores verden »sættes i perspektiv«, som man siger. Hvem var han »i virkeligheden«, dette menneske?

Rummet tages med andre ord for givet i stedet for at blive gjort synligt gennem det kunstneriske greb. Og det gøres velkendt ved at skulle »ligne«. Hér

sidder vi, dér foregår spillet. Det andet forestiller det ene. Skuespillet er det spejl af det velkendte, som vises for os gennem prosceniet.

I *Jeg er kun skindød* er det anderledes. Her står vi, tilskuerne, sammen med aktørerne på denne side af distinktionen. Her skaber vi sammen, ved at agere og ved at observere, en dennesidig verden. En kunst-verden som også *vi* er en del af. Kunstværket rykker med andre ord ud i vores verden og gør den kunstig. Dette er den ultimative *verfremdung* og kunstiggørelse.

Dette er et velkendt trick fra performance-teatret. Man sætter en scene op i en baggård og afselvfølgeliggør dermed den velkendte verden. Men her er tricket mere raffineret. Her træder verden ind i teaterrummet og ser sig forvandlet dér.

I *Jeg er kun skindød* er både tilskuerrummet og scenerummet et ganske andet end det konventionelle teaters. Dermed bliver også rummets udsagn om verden et andet. Tilskuerrummet er 28 meter langt og består af kun fem stolerækker. Parallelt med disse tilskuerrækker har vi den lige så lange scene, der til gengæld kun er fire meter dyb. Bagtæppet består af 32 spillekortsagtige kort, som alle er 80 centimeter brede og 1,60 meter høje, og som står snorlige ved siden af hinanden i en lang metalskinne. Mellem kortene er der små sprækker til noget »bag« dette bagtæppe.

Her sidder vi, fladt, uens fordelt og kan hverken over- eller gennemskue scenens rum eller den såkaldt »dybere« mening. For her har mening ingen dybde. Sidder man ude i venstre side, ser man én version af stykket. Sidder man i

højre side – 28 meter fra venstrekanten – ser man en anden version. Her danner publikum ikke halvcirkel om et fælles centrum. Her skabes ikke illusion om et verdens- eller meningscentrum eller om et fælles perspektiv ind i forestillingens verden og fortælling.

Men alligevel åbner der sig hele tiden perspektiver: Gennem sprækkerne mellem kortene kan vi se en tilsyneladende uendelig verden, og midt i stykket flyttes nogle af kortene, sådan at et glimt af noget mere åbner sig. For undertiden opløses korets stramt koreograferede processioner af små, individuelle projekter. Én aktør tager ét kort ud af metalskinne, en anden aktør et andet kort, hvorefter man haster frem og tilbage for at få anbragt sit kort et nyt sted. Man vil ikke kollektivt vise noget frem – en mening eller morale – og dog giver disse små, spontane projekter et glimt ind i en verden hinsides kortenes bagtæppe.

Også lyset skaber rum, og heller ikke lyset er klassisk scenografisk. Det afgørende lys skabes i samspil med de 32 mandshøje kort. Hvert kort er et landskabsbillede med en karakteristisk detalje: En rød hest, et lysende fyrtårn, et brev og et kors, en sommerfugl i snor, en landsknægt på jagt, en danssemester tegnet af Andersen. Hvert kort gemmer på en hemmelighed. Til sammen udgør disse kort et kolossalt landskabspanorama, uanset i hvilken rækkefølge de kombineres. Til sammen udgør de til og med – igen uanset rækkefølgen – en sammenhængende fortælling, der oven i købet er gennemtrukket af en lang, gul stribe, fuldstændig ligesom det reb, der

trækkes over scenen i stykkets sidste bilde.

Når disse kort belyses forfra, danner de et uigennemskueligt bagtæppe. Men belyses de bagfra, afslører de sig som semitransparente plexiglas-plader, der danner en lysende kulisser for koret i dets hvide dragter.

I løbet af forestillingen kastes der imidlertid også lys ind fra sidekulissen, så skyggerne bliver lige så lange som scenens 28 meter lange panorama. Og der løber lysbånd af sted bag spillekortene. I kraft af lyset gøres rummet fladt, langt, transparent eller uigennemsigtigt.

Det samme gælder lyden eller lydrummet der skabes af musik og elektroniske effekter af Manos Tsangaris og Simon Stockhausen. Musikken veksler mellem enstemmige melodiforløb, der minder om gregoriansk kirkesang, tostemmige kanoner og højkomplekse sound-clusters a la Gyorgy Ligeti. Hertil føjes et sanseligt lydtrum af reallyd, samlede lydstupper, tekstlæsning fra en stemme, som alt sammen sendes ud gennem otte store højttalere over scenerummet. »Kor medlemmerne indtager 'talende' positioner, men frem for alt synger de, og de synger indimellem serafisk smukt, hvorefter en skarp tone udskilles, som udelukker enhver form for indsmigerende harmoni«, skrev Kölner Stadt-Anzeiger efter premieren i København.

Stemmen i forestillingens lydtrum læser stumper op fra dagbøgerne: »Drømte i nat, at jeg gik i Odense og søgte min moders grav, men ingen vidste, hvor den var«. »Drømte hæsligt om et lille barn, der svandt ind til et tørt skind på min skulder« . »Ak nej, min

rejse er ikke færdig«. Denne stemme er i dobbelt forstand »verfremdet«: Dels læses der op på et tilstræbt dansk skoletysk. Dels er teksten indspillet via en simpel diktafon og får dermed en metallisk klang og karakter.

Her har vi Andersen, den fremmede midt i verdens vrimmel. Hvem var H. C. Andersen, spørger alle og enhver? Kommer han til syne i værkerne, i biografierne, i billederne af ham eller håndskrifterne efter ham? Eller kommer vi tættest på i dagbøgenes verden af hemmelige tegn. Dette er den psykoanalytiske illusion: Bag overfladen er der en kerne. Bag statsministerens selviscenesættelse finder vi sandheden, hvis bare vi går »tæt« nok. Med det håndholdte kamera trænger vi gennem overfladen. Men Andersen selv vidste bedre. Da det gik op for ham, at også hans dagbøger ville blive læst, lød hans konklusion: »Så kan jeg ikke være mig selv.«

Var Andersen misfornøjet eller lykkes pamphilus? Som dagbøgerne skiftevist foreslår. Selvkritisk eller sanselig? Bundløst syndig eller dødsangst? Ensom eller hjemme i verden? Andersen var verdensborger og levede altid i en vrimmel af mennesker. Og dog kan man læse hans ti binds dagbøger som én lang klage over ensomhed, skrev Villy Sørensen i sin Andersen-bog. Selv fra dødslejet lyder rapporten: »Når man har siddet et øjeblik inde hos ham, beder han 'Må jeg være alene'«. H. C. Andersen er ikke det ene eller det andet. Han er den, der hele tiden lever i et fremmed univers. Det vil sige på den forkerte side af distinktionen, som netop derfor i *hans* værk bliver så tydelig.

Endelig er der fortællingen, det vil sige det tidsrum, forestillingen udspænder. Der er 18 scener, 28 sceniske konfigurationer og et mylder af små fortællinger: Så slås den mørke Andersen med sin hvide skygge. Så ser man en mand med høtyv gå forbi bag spillekortene. Så drikker en småborgerlig gruppe til højre i panoramaet kaffe, mens de klager over, at deres vintergardiner stinker af peber. Så tørres der fødder i medbragte græsmåtter. Så børstes der fnug af klæderne. Så bæres en fuglevrimmel af plasticstork, and, nattergal og svane ind. Så bygges der med klodser. I forestillingen vandrer koret fra venstre mod højre, danner tableauer, forsvinder så i højre side bag rækken af spillekort og kommer frem igen med nye rekvisitter, tableauer og fortællinger.

Det er i forhold til disse rituelle mønstre, at H. C. Andersen træder frem. Nogle gange slås han med sin skygge. Andre gange stjæler han de andres anerkendelse. Så er han gammel, så alt for ung. Så tørrer han fødder og piller fnug for at blive salonfåhig. Og i en bevægende scene er han blot fuldstændigt fortvivlende alene.

Denne forestilling bringer Andersen op i vores tid. Den anskueliggør, at vores tid så at sige startede med ham. Han er ikke noget barn af biedermeierkulturen eller nogen barnlig forfatter. Han er tværtimod i ekstrem grad moderne. Ligesom hans eventyr er det: Foruroligende, farlige, sært sammensatte, samtidig med at de udgør deres helt eget univers.

På dette punkt ligner Kirsten Dehlholm sin store forgænger. Også hos

hende myldrer det med aparte figurer og sære fortællinger. Og også hos hende danner dette mylder af liv et sammenhængende og eventyrligt univers af lyd, billede, rum og bevægelse. Også her følger kavalerer, støvleknægte og flipper – her som sagt for eksempel stork, and, nattergal og svane – efter hinanden og danner en fortælling, som fascinerer og skræmmer. I *Jeg er kun skindød* gendigtes Andersen ikke. Her sættes han i form af og mod en anden stor kunstner.

Lars Qvortrup (f. 1950), professor ved Syddansk Universitet og direktør for Knowledge Lab. Medforfatter til *Hotel Pro Forma. Den dobbelte iscenesættelse: rum og performance* (Arkitekternes Forlag, 2003).