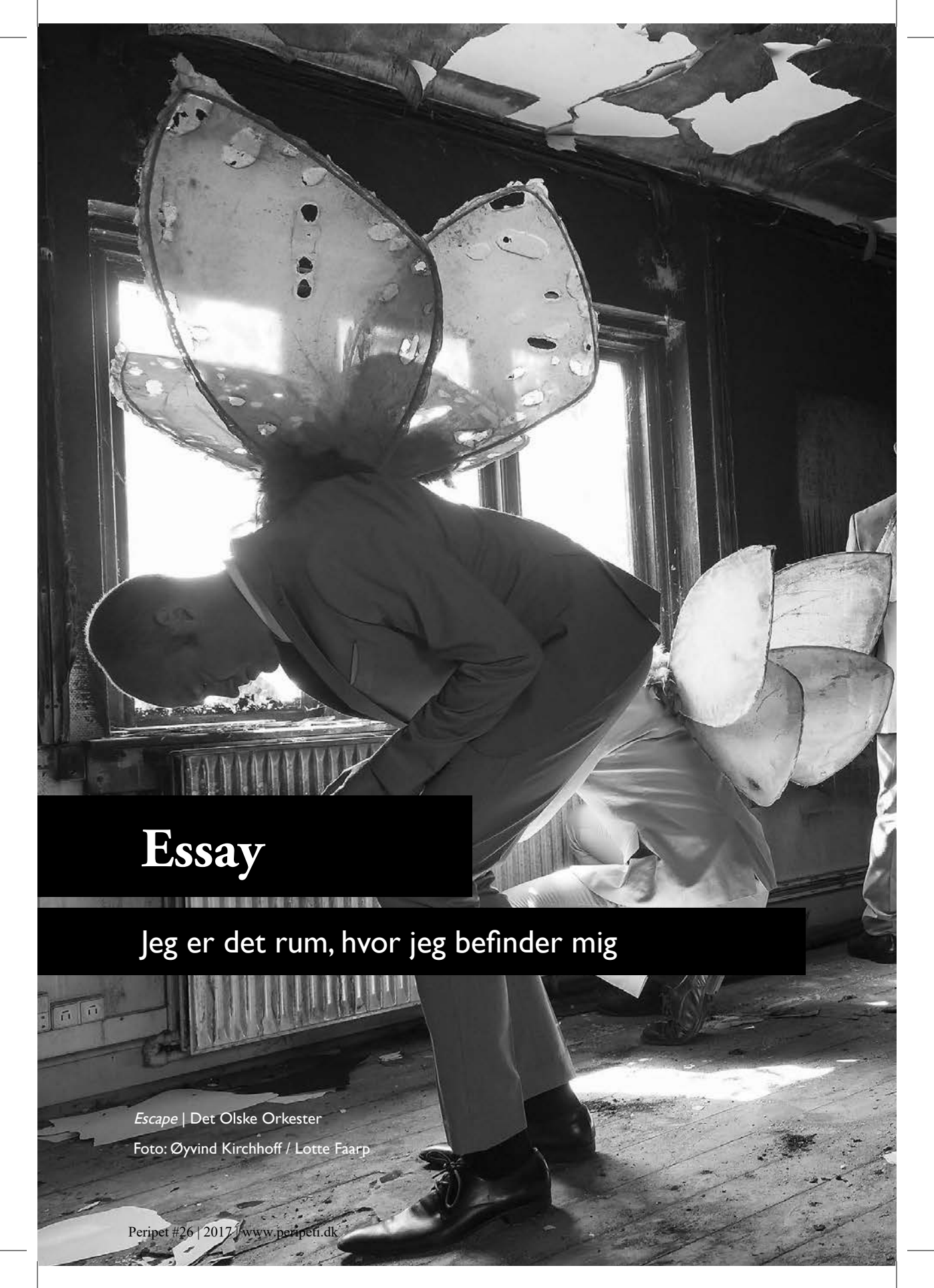




Essay

Jeg er det rum, hvor jeg befinder mig

Escape | Det Olske Orkester

Foto: Øyvind Kirchoff / Lotte Faarp

Jeg er det rum, hvor jeg befinder mig

Af Lotte Faarup

Hvad vil det sige for et publikum, at opleve et værk med kroppen?

Hvordan modtager, afkoder og opsamler vi kropsligt et værk?

Kan man tale om at 'optage' scenekunst på samme måde, som når kroppen optager føde?

Kropslig frisættelse

Den finske arkitekt Juhani Pallasmaa siger om vores evne til at sanse verden: "Vi betragter, berører, lytter og måler med hele vores kropslige eksistens, og den oplevede verden organiserer jeg es og artikuleres med kroppen som omdrejningspunkt" (Pallasmaa 2014, Arkitekturen og sanserne, s. 99). Er vi som scenekunstnere egentlig bevidste nok om disse kræfter, eller favoriserer vi primært intellektet og, som Pallasmaa kritiserer den moderne arkitektur for, behager ensidigt synet?

Når jeg går i teatret, hører jeg mange publikummer være optagede af, om de har forstået værket, og om de følelsesmæssigt er blevet berørt. Men hvor ofte sætter vi disse betragtninger og oplevelser i forbindelse med vores fysiske placering i rummet og med hvordan vores hud, vores hørelse eller vores lugtesans oplevede mødet med værket?

Mange danske scenekunstnere arbejder og har længe arbejdet på et sensorisk grundlag og med diverse former for opløsning af publikums faste placeringer i teatret (Det Menneskelige Teater, Carte Blanche, Cantabile 2, Seimi Nørregaard, Sara Hamming, Hello Earth!, Kitt Johnson, Fix og Foxy, CoreAct og mange flere). Erfaringerne samler sig og kalder dermed også på, at vi udveksler vores viden, bl.a. ved at tale mere præcist om, hvilke form- og håndværksmæssige greb, vi gør brug af, og

ikke lader de filosofiske og ideologiske tanker bag konceptet stå alene. Lige som en arkitekt bør være optaget af, hvad det helt præcist fysisk og sansemæssigt gør ved et menneske, at bevæge sig rundt i hans arkitektur, bør vi inden for scenekunsten gå videre og skærpe det håndværk, som kan stimulere vores publikums sanser i teatret, især følesansen. Ikke fordi det i sig selv skal være formålet at udvide sansebombardementet. Men Pallasmaa har en pointe, når han udtaler: "Følesansen er den sans, som integrerer vores oplevelse af verden med vores oplevelse af os selv" (Pallasmaa 2014, bagsiden), som jeg synes, vi bør lytte til, ikke mindst i en tid, hvor teatret som fysisk socialt fælles forum er under pres.

Instruktøren Enrique Vargas har med Teatro de los Sentidos gæstet Danmark mange gange med sine sensoriske forestillinger. Han er, om nogen, en håndværker som konstant studerer og bygger på sin erhvervede viden. Denne form for grundforskning ville være meget givende at udvikle inden for arbejdet med publikums fysiske væren og rolle i teatret her hjemme samtidigt med, at vi får adskilt begrebet publikumsudvikling i to: Den del der har at gøre med at få flere mennesker i teatret, og den del der handler om kunstnerisk og socialt at udvikle forholdet mellem værk og publikum.

Jeg vil i dette essay reflektere over mine erfaringer med mekanismerne bag kropslig oplevelse af scenekunst ud fra forsøget Totalteater for børn (2013, Forsøgsstationen), teaterforestillingen Ingen kære mor (2013, Teatret Vild Kammerat)¹ samt især den

1) Materiale om forestillingen: Meisner, Søren

stedsspecifikke natforestillinger Escape (2016, Det Olske Orkester)², i et forsøg på at dele nogle betragtninger, som forhåbentlig kan være med til at styrke dette område inden for scenekunsten.

Mine første oplevelser med scenekunst, som groft sagt tilbød publikum en anden kropslig stimulans end en stol med indbygget fast blikretning, stammer fra teaterforestillinger under Fools festivalerne i 1980-erne, især projektet Together på Valseværket, 1983, som var en stor europæisk totalteaterforestilling, der blev opført på et forladt fabriksområde på Amager.

Her oplevede jeg en stærk kropslig stimulation ved at kunne bevæge mig frit rundt om værket og selv bestemme afstand og vinkel undervejs. Lidt at sammenligne med at gå på museum, hvor man vælger hvad man vil se på og der ud fra vælger, hvor man vil stå, hvordan man vil stå etc. Jeg kommer til at mærke min krop meget tydeligt ud fra denne frihed, mens jeg forholder mig til det pågældende værk, og det får mig til at føle, at jeg hænger sammen med værket.

Jeg fortaber mig ikke i fiktionen ved at glemme mig selv; jeg føler jeg bliver et med den. Jeg forbinder mig med kunstværket. Fysisk og mentalt. Denne interesse har fulgt mig siden og har påvirket flere projekter i

forhold til min instruktion og min praktiske forskning på Forsøgsstationen i søgning efter teatre og sociale muligheder, der gemmer sig i rammesætning og påvirkning/manipulation af publikum inden for denne fokusering på kropslig oplevelse.

Forsøg

I januar 2013 lavede jeg forsøget Totalteater for børn på Forsøgsstationen over en periode på fire uger i samarbejde med teaterforsker Karen Vedel, tre skuespillere og en teatervidenskabs-studerende. Her spurgte vi os selv, hvordan børn (i dette tilfælde fra syv til ni år og i grupper af 25-30) ville reagere og forvalte en fysisk frisættelse i teatret.

Uden anden introduktion end at skulle i teatret kom børnegruppen ind af døren og fandt ingen stolerækker, men masser af bart gulv og et par spredte podier, hvorfra forestillingens karakterer allerede var i gang med historien (en dyrefabel præsenteret i fortælling og fysisk dramatiske scener). Forestillingen varede omkring en halv time og flyttede sig fysisk rundt i hele rummet. Vi havde i alt besøg af syv børnegrupper og ændrede kun i mindre grad på fysisk placering af den sparsomme scenografi.

Ud fra dette forsøg observerede vi nogle vigtige grundlæggende reaktioner. Børnene reagerede til en start lidt forbløffede over, at der ikke var nogen stole til dem. Men kort efter tog de friheden til sig og slog sig løs på gulvet, enten i diverse afspejlinger af spillernes ageren eller følgende egne kropslige behov. Overordnet kunne man inddеле deres reaktioner i fem kategorier:

Spejle karakterernes bevægelser kropsligt.

Berøre objekter/karakterer og samtidig følge historien intenst.

Skabe nye fysiske rum via deres placeringer i rummet.

2013. *Ingen kære mor*. Trailer tilgængelig på: <http://www.vildkammerat.com/> (tilgået d. 11.01.2017). Lyding, Henrik, 2013. Helt tæt på virkeligheden. Anmeldelse tilgængelig på: Teateravisen.dk (online) <http://www.teateravisen.dk/helt-taet-paa-virkeligheden.html> (tilgået d. 11.01.2017).

2) Materiale om forestillingen: Lyshøj, Helle 2016. *Escape*. Trailer tilgængelig på: <http://www.detolskeorkester.dk/escape.html> (tilgået d. 11.01.2017). Dahl, Kirsten, 2016. Stærkt og meningsfyldt tusmørketeater. Anmeldelse tilgængelig på: Teateravisen.dk (online). <http://www.teateravisen.dk/staerkt-og-meningsfyldt-tusmoerketeater.html> (Tilgået d. 11.01.2017)

Interagere ved at spille roller.

Vælge at følge individuelt fysisk behov, modsat gruppen, og samtidig holde tilhørsforholdet til gruppen.

Trods de begrænsninger forsøget indebar, var det tydeligt, at denne fysisk tildelte frihed blev modtaget med nysgerrighed og efterfølgende aktivitet. Det fortalte os noget om kunstneriske og sociale udviklingspotentialer, der ville kunne styrke værket indholdsmæssigt, udvide det formmæssigt, samt skabe større ejerskab for publikum til forestillingen. Her så vi eksempler på, at værket pludselig blev flerdimensionelt, at der på publikums initiativ opstod forskellige fysiske rum (cirkulære, rektangulære, kvadratiske etc.), at der skabtes forskellige afstande mellem publikum (en tæt gruppe, to grupper overfor hinanden, alle spredte i hele rummet, en enkelt uden for gruppen), at scenografien pludselig blev forstærket, fordi publikum blev væg i en sal, eller træer i en skov (uden at det blev italesat direkte). Her kunne publikum via fysisk spejling mangedoble en karakters handling og dermed den atmosfære, der var forbundet med handlingen. Værket udvidede sig og fik nye betydninger. Publikums oplevelse af at være en del af det blev styrket; både fordi fiktionen var rundt om hele kroppen og stimulerede hele publikums sanseapparat og fordi vi arbejdede ud fra en

- på værkets præmis - indirekte stimulerende invitation til at medvirke (modsat en diktering) som også kunne rumme, ja endda få gavn af enkelte publikummers valg om ikke at afspejle forestillingen kropsligt, men at følge egne umiddelbare behov, - som f.eks. at stå på hænder eller tage et par dansetrin for sig selv.

Fra forsøg til forestilling

Vi stod nu med nogle konkrete erfaringer omkring kropslig frisættelse til at opleve et

værk og blive en del af det. Hvordan kunne den viden udnyttes i nye konstellationer og gerne i forhold til en konkret forestilling?

Det skal ikke være nogen hemmelighed, at den kropslige frisættelse med et børnepublikum stillede store krav til teatret. Det kunne godt være svært, at styre børnenes spontane udfald og personlige behov for at udspille særlige roller i fiktionen. Samtidig lå der også et stort ansvar i at forvalte manipulationen af publikum, specielt fordi vi havde med børn at gøre. Vi havde set fligen af kaos opstå, men vi havde omvendt også set børnepublikumets potentialer i form af indlevelse og social ansvarlighed for at projektet skulle lykkes.

Muligheden for at gå videre med vores nyhvervede viden kom før vi vidste det. Teatret Vild Kammerat ved skuespiller Ditte Laumann havde tidligere bedt mig skrive og instruere en forestilling med udgangspunkt i eventyret Enebærtræet af brødrene Grimm. Og da prøverne skulle starte i foråret 2013, kort efter forsøget Totalteater for børn, blev vi enige om at gå planken ud og 'frisætte projektet' ved at sætte publikum kropsligt fri under hele forestillingen.

Forestillingen fik titlen Ingen kære mor og blev performet af skuespillerne Ditte Laumann og Bo Stendel Larsen, samt teknikeren Christoffer Lyngbye. Den var målrettet børn fra 10 år og op, havde et publikumsantal på max. 60 og fik premiere på Teater ZeBU i oktober 2013.

Historien handlede kort fortalt om en 12-årig piges frustrerede forhold til sin stedmor. I et forsøg på at løse sine problemer, forsvinder hun ind i en eventyrverden på nettet, hvor hun møder figuren Margit (sit alter ego), der råder hende til at følge sit had og eliminere stedmoren. Herfra skal pigens grueligt meget igennem, før hun og hendes far endelig til slut finder hinanden.

Scenografien bestod af en stor åben lejlighed (pigens soveværelse, stuen, køkken-ø og fars arbejdsværelse), som fyldte hele spillelokalet

ud og ikke efterlod publikum noget afgrænset rum til dem alene. Ude i siden af rummet og spredt i lejligheden stod et mindre antal flyttekasser, der illustrerede, at faren var flyttet ind i lejligheden for nylig, som publikum kunne vælge at sætte sig på. I løbet af prøveperioden på otte uger, spillede vi fem prøveforestillinger for børn, der med deres efterfølgende kommentarer og refleksioner, hjalp os med at træffe de rette valg.

Under forsøget havde vi haft fokus på afvikling og reaktioner og langt mindre på selve værket, som var blevet forholdsvist hurtigt konstrueret. Nu forholdt det sig modsat. Nu var det værket der var udgangspunktet, og alt hvad vi havde erfaret omkring publikums kropslige frisættelse skulle underordne sig dette værk. Det var ikke nogen let manøvre. For det første ønskede vi på ingen måde, at diktere hvad publikum skulle gøre med direkte verbale ordrer, og for det andet ønskede vi ikke manipulation som blind forførelse, der ikke overlod en vis grad af frihed til netop at berige forestillingen med kropslig spontanitet fra publikums side. Så: hvordan konstruere en meget præcis teatral fortælling i denne åbne og kropslig frisatte form?

Vi havde under forsøget oplevet, at værket styrede primært ud fra tre parametre: 1)

Den dramatiske tekst som åbnede børnenes forestillingsverden, 2) koreografi i rummet som børnene ofte spejlede fysisk, og endelig 3) skuespillernes energiniveau, kropsligt og verbalt, som påvirkede rytme og puls hos børnene.

Og netop fordi vi havde sat publikum fysisk midt inde i forestillingen, så viste det sig hurtigt under prøverne med Ingen kære mor, at det koreografiske og energimæssige fyldte næsten lige så meget som det tekstlige og at valgene her skulle være afsindigt præcise, for at vi kunne fastholde det rette fokus. Publikum nøjedes jo ikke kun med at spejle forestillingen mentalt, men også kropsligt, og det skulle håndteres.

Overordnet endte vi ud i at arbejde med to typer af scener:

De scener som blev styret præcist af en ligeværdig blanding af tekst, koreografi og spillermæssige energier, som lagde op til en kropslig og mental spejling.

Og de scener, som inden for en præcis indikeret ramme, opløste det fælles fokus og gav publikum kropsligt fri til selv at gå på opdagelse og tage individuelle initiativer, hvilket ofte tilførte værket nye dimensioner.

En vekselvirkning mellem disse to typer af scener viste sig hurtigt at befordre helhedsoplevelsen. På den ene side at blive draget dybt ind i fortællingen både mentalt og kropsligt, og det næste øjeblik opleve et 'frikvarter', hvor man mærker sin egen tilstedeværelse i form af egne valg – dog uden at miste oplevelsen af at være inde i fiktionen. Det er værd at bemærke, at de styrede scener, der lagde op til kropslig spejling, ikke nødvendigvis endte ud i, at alle publikummer gjorde det samme.

Eksempelvis når historiens hovedperson listede afsted om natten for at stjæle sin stedmors mobiltelefon i den anden ende af lokalet, kunne den ene halvdel af publikum finde på at gå med og spejle hendes bevægelser, mens den anden halvdel spejlede på deres egen måde, ved at sidde og holde vejret og kramme hendes dyne i hænderne.

Men hvorfor egentlig lade publikum fysisk erfare spillerens handling? Hvorfor ikke lige så godt se handlingen på afstand? Synssansen er jo ikke adskilt fra følesansen, som Pallasmaa påpeger, den samarbejder jo konstant med den taktile hukommelse og sætter os i stand til at mærke, hvordan det mon føles at gøre det spilleren gør, uden at vi bevæger os.

Det publikum der selv, med sin krop, lister hen over et gulv, kalder ikke kun på en tidligere oplevelse af at liste, men erfarer fysisk en ny, i et rum og en tid man ikke har været i før. Oplevelsen bliver unik og forstærker følelsen af, at man er en del af det der sker. Og

det publikumsmedlem der sammen med 30 andre lister hen over gulvet, oplever at være en del af det der sker, som et kollektiv.

Ud over at forstå kommunikation, manipulation og frihed i en kontekst hvor publikum er kropsligt friset og spejler fiktionen i mange formater, så åbnede denne form selvfølgelig også for store muligheder og valg omkring generel stofflig og sansemæssig stimulation.

Hvad gjorde det f.eks. for publikum og spillere at stå så tæt på hinanden? Skuespillerne måtte tage både synet, hørelsen, men også huden i brug for at sanse publikum, der stod hele vejen rundt om dem. Hvad betød det for deres kontakt?

Hvad betød det for publikum at kunne røre ved det hele med fingrene?

Trækker man for alvor de sensoriske stimuli ind i teatret sammen med den kropslige frisættelse, er der ingen tvivl om, at integrationen af publikum i værket kan forstærkes og helhedsoplevelsen forstørres og nærme sig en udviskning af grænsen mellem fiktion og virkelighed, hvilket jeg erfarede efterfølgende med forestillingen Escape.

Kroppen og det stedsspecifikke format

I maj 2016 havde Det Olske Orkester premiere på forestillingen Escape – en nattevandring med en vildfaren sjæl en historie om en forladt sjæl, der søger sit menneske igen. Jeg skrev og instruerede den næsten syv timer lange, stedsspecifikke natforestilling og havde samarbejdet med min kollega, skuespiller Øyvind Kirchhoff, i mere end to år på at udforme konceptet. Forestillingen startede ved solnedgang på Flintholm station. Herfra blev et hold på max. 30 publikummer kørt med bus til Værløse Flyvestation via motorvej og landeveje gennem skov og mindre byer. På flyvepladsen fulgte publikum sjælen og forestillingens to sjæle-guider (alle tre klædt med store sommerfuglevinger) i mørke gennem natur, over landingsbaner og gennem

forfaldne bygninger. Undervejs blev der gjort ophold i en kantine og et kontroltårn, hvor publikum, ud over at observere spillede scener, fik varm mad, vand, kaffe og spiritus, samt en halv times søvn i sofaer. Publikum vandrede slutteligt tilbage over landingsbanen, mens solen stod op, ud af området tilbage til bussen, hvor de fik morgenmad og blev kørt tilbage til byen. Forestillingens performere var: Øyvind Kirchhoff, Bo Stendel Larsen, Christian Rossil, Jens Bäckvall og Jakob Schlanbusch. Escape nåede at spille 16 forestillinger og blev præsenteret under CPH Stage og Det Frie Felts Festival.

Escape lagde på alle måder op til, at publikum skulle opleve værket kropsligt. Det kunne i sagens natur slet ikke undgås. Deres kroppe kom igennem en dramatisk cyklus, der varede næsten syv timer, som indeholdt mange former for fysiske stimuli. Det blev (en ekstrem) fortsættelse af min interesse omkring vores evne til at tage teatret ind kropsligt. I forhold til mit emne her, giver det mening at tale om Escape i to henseender: Den sansende publikumskrop i dette forestillingsformat og hvordan denne sansning samarbejder med fiktionen.

Alle sanser i spil

Under vandringen i Escape blev publikum i udgangspunkt guidet rundt med få præcise verbale beskeder fra de to guider. Den lød f.eks. da vi startede vandringen på flyvepladsen: "Vi følger Johannes og vi går i stilhed, så vi bedre kan opfatte signalerne". Senere, da vi ankom til en forfalden bondegård, lød beskeden: "Jeg vil bede jer om at lede efter signaler fra John. Vi har nogle lommelygter til jer. I kan gå ind over alt".

Men ud over disse præcise anvisninger, foregik meget af kommunikationen til publikum i stilhed gennem performernes fysiske handlinger og disses dynamik, som var præcist dikteret af den fiktive historie vi ville fortælle, men selvfølgelig også stærkt påvirket

af alt det uforudsigelige der kunne opstå i de åbne rum, vi bevægede os rundt i.

Vi gik meget af tiden udendørs og i mørke og det skærpede naturligt nok alle publikums sanser. Vejret, naturen eller få tilfældige forbipasserende dyr eller mennesker interagerede improvisatorisk med vores fiktion, og gjorde både performerne, men også publikum kropsligt årvågne. Her var det ikke synet alene der prøvede at aflure situationen. Her blev alle sanser stimuleret: lugtesansen ville kunne fortælle om blomstrende buske eller alderen på en bygning gennem flere lag af lugte, hørelsen om størrelser på rum i forhold til dets ekko, huden om stofflighed, temperatur og afstand, tungen om den mad og drikke vi tilbød, fødderne om tyngdekraft og overflade, kroppens vægt om substansen i en dør der blev lukket op, hele kroppen om rummets dimension.

Publikum blev helt naturligt sansemæssigt åbne, og det gjorde det let at forplante en særlig puls eller dynamik fra performerne til publikum under vandringer, når fortællingen havde brug for at signalere f.eks. nysgerrighed eller angst eller rådvildhed.

Publikum spejlede performerne fysisk, men det var interessant at observere, hvordan spejlingen pga. afstand fra første til sidste publikummer, altid forplantede over tid. Som dominobrikker der vælter. Det blev sendt en form for fysisk spejlings-bølge ned gennem gruppen, som alle mærkede og som tvang performerne til at agere med en vis langsommelighed for at fastholde publikumsgruppens følelse af fælles puls.

Kropslig formation i rum

Publikums mulighed for og evne til at føle sig som en kollektiv identitet afhang til dels af gruppens antal. Vi havde sat et max. deltagerantal på 30, men blev hurtigt bevidste om, at det halve var langt mere ideelt. 15 mennesker fyldte mindre end en gruppe på 30 og kunne lettere overskue hinanden fysisk

og mentalt og dermed hænge sammen som organisme.

"Når vi oplever en bygning, efterligner vi ubevidst dens udformning med vores knogler og muskler" skriver Pallasmaa om kroppens forsøg på at finde resonans i et rum (Pallasmaa 2014, s. 102). Den erfaring fik vi også med Escape. Publikums kroppe tog det rum, der blev dem givet. De måtte gå frit efter guiden, men vejens fysiske ramme påvirkede naturligt nok gruppens formation. Gik vi på en smal sti med højt græs på begge sider, gik man en og en og gruppen blev til en lang slange. Kom vi ud på den 15-20 m brede landingsbane, bredte gruppen sig ud og gik i næsten hele bredden, som en bred væg der bevæger sig fremad. Gik vi på en fire meter bred vej, søgte folk tættere; parvist, eller tre ved siden af hinanden. Blev en stemning intens, søgte folk, der kendte hinanden, ofte sammen og gik med hinanden i hænderne eller med hinanden under armen; måske for at finde tryghed eller måske for at nyde et særligt øjeblik sammen.

Ud over publikums egne spontant skabte rum, arbejdede forestillingen i spillescenerne med at sætte publikum i cirkler eller runde formationer, hvor alle ville kunne se eller fornemme gruppen. Der blev også lagt op til flere frie situationer, hvor publikum kunne bevæge sig rundt på egen hånd eller holde decideret pause og tilfredsstille egne behov. Det kunne f.eks. være at få frihed til at lede med en lommelygte rundt i et forladt hus, eller noget så basalt som at gå på toilettet, handlinger som gav en mulighed for ikke at være overvåget, men alene eller sammen med nogle få, hvilket tydeligvis var et behov, som næsten alle publikummer gjorde aktivt brug af.

Senere, da forestillingen havde bevæget sig ind i kantine på en forladt officersskole, fik publikum tilbudt varm mad, ophold i en cirkel af bløde sofaer under en ca. halvanden times lang scene, efterfulgt af en kort søvn på en halv time. Her var det tydeligt, at det både var nødvendigt og en fordel at imødekomme



Forsøget *Totalteater for børn* på Forsøgsstationen.

Foto: Lotte Faarup

basale behov som sult og træthed, hvis vi skulle fastholde publikums medleven og fysiske sansning intakt. Under den halve times hvil i sofaerne var det bemærkelsesværdigt, at mange overgav sig til søvnen. Det skal nu også nævnes, at den musik vi afspillede (spansk munkekor) havde en søvndyssende virkning, som vi helt bevidst gjorde brug af. Alle havde desuden fået tilbudt spiritus lige inden søvnen, og for dem der havde takket ja, havde det vel også en vis effekt til at falde i søvn.

Under denne halve time opstod muligvis den mest indirekte og ubevidste form for kropslig oplevelse af forestillingen. Mens folk sov, spillede musikken, og teatret fortsatte inde i midten af cirklen med en scene, hvor hovedpersonen sov, mens de tre sjæle sad og vågede over ham i mørket.

Pallasmaa citerer digteren Noël Arnaud for at sige: "Jeg er det rum, hvor jeg befinder mig" (Pallasmaa 2014, s. 99). Jeg synes det er en god betegnelse for mit forsøgsfelt, og især for denne publikumsoplevelse hvor man 'ser teater', mens man sover.

Kroppen i tiden, i mørket og i lyset

I *Escape* arbejdede vi med et tidsformat på mellem seks en halv og syv timer.

Vi startede hver aften ved solnedgang, mens det endnu var lyst og sluttede ved solopgang, da lyset igen var på vej tilbage.

Lang tid mørner. Sætter en cyklus i gang i kroppen: først er man frisk, så i gang, så har man været længe i gang, så bliver man træt, ret træt, får endelig hvile, sover, er væk, vågner, er søvnig og alt er underligt uvirkeligt, så langsomt i gang igen, så frisk, og så pludselig høj med uvirkelige erindringer.

Tid er en taknemmelig størrelse. Den arbejder automatisk fremad og tillægger, hvis den korresponderer med det fiktive oplæg, forestillingen mere substans og mulighed for at publikum oplever en vis udviskning mellem fiktion og virkelighed. Dimensionen af værket virkede forholdsmæssigt større, fordi tiden var en anden end de normale halvanden time. Publikum sagde ofte: "det her er ikke en forestilling, det er noget andet..", hvilket jeg tror bl.a. relaterede til, at vi havde været i

gang så lang tid.

Lang tid betyder også at ting kan forandre sig, slides, blive ældre. Tiden blev 1:1. For det meste arbejder vi med komprimeret tid i teatret. En time er en historie på 10 år. Her var en nat en nat. En rigtig nat, som vi sammenligner med vores virkelige liv.

Vores fortælling blev understøttet af nattens mørke. I mørket kan synet ikke fokusere skarpt og det var en fordel i forhold til at stimulere publikums fantasi og få adgang til alle sanser. Som Pallasmaa skriver i sin introduktion til bogen Arkitekturen og sanserne om det perifere syn: "Den ubevidste perifere perception forvandler billederne på nethinden til rumlige og kropslige oplevelser" (Pallasmaa 2014, s. 28). Det var ikke vanskeligt at påstå, at vi "befinder os i Tusmørket – en parallelverden der spejler Virkeligheden, men hvor solen aldrig står op", som sjælen Johannes udtrykte det. Vi var pakket ind i mørket, verden var tæt og lille, men kunne det næste øjeblik virke afgrundsagtig og fuldstændig uoverskuelig.

Og nok fordi vi bevægede os så længe i mørket, fik lyset så meget desto større betydning og kraft, da det endelig lige så langsomt og automatisk kom tilbage. Det blev symbolet på virkeligheden, det normale vi skulle tilbage til. Ofte opstod der, under den udendørs morgenmad ved bussen til slut mens solen stod op, en høj og lettet stemning blandt publikum. Som om vi havde holdt vejret i mørket og med lyset kunne puste ud igen.

Fiktion og virkelighed

Det oplevedes provokerende for os, ikke bare at kunne styre virkeligheden under afvikling af Escape. Ud over vejret, var der flere områder på turen, hvor vi måtte tage højde for en vis uforudsigelighed, der kunne påvirke det dramatiske forløb. Virkeligheden kunne let blande sig, f.eks. i form af: interagerende mennesker på Flintholm station, kø på motorvejen, fulde folk på vej hjem fra fest der

cyklede over banen, fjerne ambulancer, fly der fløj over os, fuglesang, frøer der kvækkede og større dyr der puslede i mørket.

Men hvad vi troede ville være distraherende afbrydelser af fiktionen, endte modsat med at berige den. Det omskiftelige vejr f.eks. endte med, at være noget publikum opfattede som en gave til forestillingen. Fordi tordenvejr var virkelighed, men blev oplevet i en iscenesat situation, fik det fiktion og virkelighed til at smelte sammen og en ny og større dimension til at åbne sig i forestillingen.

Publikum havde hørt hovedpersonens barndomshistorie under busturen i høretelefoner. Og langsomt under vandrigen mødte de konkret historiens locations: naturen hvor drengen havde leget. Det nedbrændte barndomshjem, fars gamle arbejdsplads etc. Det at publikum kunne gå rundt i fiktionens rum, forbandt dem fysisk med historien og udvidede deres integration. At man både havde hørt historien og efterfølgende erfarede den fysisk gjorde fiktionen nærværende. Det gav på en ejendommelig måde en fornemmelse af, at historien fra bussen var sand.

Men med den historie vi havde plantet i starten af forestillingen, søgte vi jo netop også, at få det dramatiske oplæg til at spille sammen med den virkelighed, vi gik i.

Følgende fysiske fakta var gaver, som vi kunne gøre til virkningsfulde elementer i fiktionen:

Mørke: Et land vi kalder Tusmørket

Seks timer i mørket: At vi kun har et begrænset antal timer til at løse opgaven

Solnedgang og solopgang: At forlade vores normale verden og komme tilbage til den igen

Forfaldne bygninger: Bevis for forhistoriens sandfærdighed

Landingsbanen: Vejen ind i døden

Vinger sat på ryg: Synlige sjæle

To forskellige stykker musik afspillet samtidig:
Himmel og helvede der kæmper om pladsen

At sove: At kunne gå ind i en anden tilstand
og handle med effekt

For os handlede det om, at spinde magi over virkeligheden, eller se det magiske i det virkelige. Alle vidste jo, at det var en leg det hele – spørgsmålet var, hvor godt den kunne leges. Blev den leget godt nok, kunne fiktionen komme til at fylde og blive betydningsfuld. I virkeligheden.

Værket og publikumskroppen

Jeg vil våge at påstå, at publikums kropslige oplevelse af forestillingen *Escape* fyldte mindst lige så meget, som deres intellektuelle oplevelse. Eller rettere sagt: den taktile stimulation åbnede den fiktive fortælling på et plan, som integrerede publikum helt ind i værket og gav dem følelsen af at være i forestillingen og at forestillingen var i dem.

Samlet set, satte formaterne automatisk publikum i gang med at optage forestillingen kropsligt, på samme måde, som når kroppen optager føde. Og når publikum blev så tæt forbundet med værket, og prægede det indholdsmæssigt og formmæssigt som de gjorde, er jeg sikker på, at *Escape* på ingen måde kunne være fortalt med et betragende publikum på afstand. Det havde ikke været den samme historie, ikke det samme værk.

Escape var en krævende forestilling at konstruere. Vi havde kastet os ud i et kæmpe format, som vi ikke havde stor erfaring med, specielt ikke hvad angik det stedsspecifikke og tidsformatet. Men vi forsøgte hele tiden at læne os op af erfaringerne fra publikums reaktioner fra omtalte forsøg, fra forestillingen *Ingen kære mor*, samt vores egne erfaringer fra oplevede totalteaterforestillinger og stedsspecifikke performances. Og de erfaringer

opmuntrede os til at være modige. Vi vidste noget om at styre og manipulere i fiktionen via publikums mentale og kropslige behov for at spejle, og vi vidste noget om, at kropslig frihed for publikum ikke behøver at være en obstruktion for fiktionen, men en gavnlig medspiller. Alligevel var der mange ting, der først faldt på plads, da *Escape* spillede. Formatet var så uoverskueligt, at vi på et tidspunkt under den sparsomme prøvetid måtte erkende, at det var absurd at ville have fuld kontrol over konceptet. Vi kunne skabe en fiktion. Men det allervigtigste var måske at slippe forestillingen fri, så alle tilfældighederne vi mødte på vores vej kunne få lov at præge den og at publikum kunne få lov til at indtage den og blive en del af den.

Den fysiske virkelighed er undervurderet

Der findes ingen opskrift på, hvor publikum bedst befinder sig i teatret. Nogle af de bedste forestillinger, jeg har set, var 'traditionelt' opsat med publikum siddende på lige rækker placeret i mørke. Det er dog værd at bemærke, at disse forestillinger alle havde vægtet det fysiske og kropslige udtryk højt og kunne altså samlet set både nå mit intellekt og min taktile hukommelse gennem afstanden i mørket, så jeg overgav mig på stedet.

Men generelt oplever jeg en samtid, hvor den fysiske virkelighed er undervurderet og det kan ende med at blive et problem. Vores verden har tendens til at simplificere vores stoflige omgang med alt fysisk og dyrker vores evne til at kunne agere alene. Kommunikation og forbrug f.eks. foregår i stigende grad i situationer, hvor mennesker sidder alene og trykker på knapper. Det kalder på, at vi sætter fokus på den kropslige perception i en kollektiv kontekst. "Min krop husker hvem jeg er og hvor jeg befinder mig i verden" skriver Pallasmaa (Pallasmaa, Juhani, 2014. *Arkitekturen og sanserne*, side 25). Han taler om arkitekturen, men jeg oplever hans ord

lige så gældende for scenekunsten. Netop teatret, som den levende kollektive kunstart det er, har alverdens sansemæssige stimuli til sin rådighed, som på fiktionens legeplads kan være med til at styrke vores forståelse af os selv og hvordan vi hænger sammen med hinanden. Og det er der brug for.

Det Olske Orkester (2016). *Escape* – en nattevandring med en vildfaren sjæl. Stedsspecifik forestilling. Premiere Flintholm station, Værløse Flyveplads m.fl. d. 28.5.2016.

Lotte Faarup

Instruktør, dramatiker og kunstnerisk leder af teatret Det Olske Orkester og det scenekunstneriske laboratorium Forsøgsstationen.

Litteratur

Pallasmaa, Juhani, 2014. Arkitekturen og sanserne. Arkitektens forlag.

Vedel, Karen Arnfred, 2013. Totalteater for børn, Forsøgsstationen.

Værker

Teatret Vild Kammerat, 2013. Ingen kære mor. Børneteaterforestilling. Premiere Teater ZeBU d. 2.10.2013.