



Essay

Landskabet som iscenesætter

A WAY, Mols (2016)

Secret Hotel & Uta Plate i samarbejde med Århus Teater

Landskabet som iscenesætter

Vandringsforestillingen *A WAY*, Mols, 2016.

Af Christine Fentz

Undertitlen ”Landscape Dialogues” undersøger Secret Hotel i disse år krydsfeltet mellem deltagerinddragende scenekunst og relationel kunst, bæredygtige tilgange, landskaber og interdisciplinære samarbejder. Vandringsforestillingen *A WAY* blev skabt som en del af denne fortløbende undersøgelse i et samarbejde med den tyske instruktør og teaterpædagog Uta Plate.

A WAY var en fortælling om liv – de veje vi vælger, eller forlader. Tilskuerne mødte unge og ældre fra Eritrea, Mols, Syrien og Aarhus. Brudstykker af deres fortællinger flettede sig ind og ud af hinanden, mens de vandrede gennem foråret i Mols Bjerger, i et landskab hvor tingene ikke altid er, det de ser ud til. De medvirkende var ældre borgere fra Mols og Helgenæs, tre unge flygtninge fra Eritrea og en flygtning fra Syrien – en professionel skuespiller, medlemmer fra den dansk-palæstinensiske dansegruppe Jaffra fra Gellerup, og musik- og teaterlever fra den lokale Femmøller Efterskole, samt en professionel performer, Kristofer Krarup. Et aldersspænd fra 14 til 82 under prøverne, i det endelige værk 14-68.

A WAY

De fysiske rammer i *A WAY* blev oplevet i nævnte rækkefølge: Bustur Aarhus-Mols – prolog med performeren ombord. En gåtur fra bus til spilleområde (gennem et landområde, vi havde lov at passere), ledt af performeren. Other Land – forestillingens centrale forløb og scener (i et landområde, som jeg ejer), her optrådte de ikke-professionelle aktører. Exit fra Other Land, og ophold i et stort telt – epilog (i landsbyen Bogens, ved gården), performeren og fire af aktørerne. Applaus,

efterfulgt af suppe, begge udenfor teltet. Bustur retur – ro, ikke iscenesat, kun publikum.

Overordnet var vores intention at skabe en professionel kunstnerisk ramme for kulturudveksling i bred forstand – hvor deltagerne mødtes på tværs af generationer, på tværs af land og by, og på tværs af forskellige befolkningsgrupper i landet, herunder personer med flerkulturel baggrund. Vi ønskede også at nå nye publikumsgrupper. Sidst, men ikke mindst, vidste vi at for nogle – optrædende såvel som tilskuerne – ville lokaliteten, de idylliske Mols Bjerger, kunne opleves som et fremmed og ukendt miljø. Vores ønske var at løfte lokalitet & landskab frem fra en position som baggrund og rekreativ kulisse, til i stedet at være aktiv medspiller. Med dette ønskede vi at landskabet kunne generobre en rolle som et vigtigt, integreret element i menneskets liv: En livsverden, hvis eksistens vi alle er afhængige af, om end den kan opleves meget fjern fra et gennemsnitligt byliv på asfalt.

I forhold til rekruttering af optrædende til arbejdet havde Uta et credo: Verden er ikke ensfarvet. Det har den sådan set aldrig været, men det er på tide at kunst, rodfæstet i Vesten, tager et større ansvar på sig om den aktuelle virkelighed, og derigennem giver flere tavse grupper mulighed for at have en stemme. Vort mål var, parallelt med at skabe et professionelt værk, at udvikle empowerment af for deltagerne gennem øget sensitivitet overfor landskab/natur.

Stedet gennem interaktion og genstande

Det lykkedes os at rekruttere en meget heterogen gruppe af optrædende. De optrædende deltagere havde yderst forskellige baggrunde, kulturelt og æstetisk, såvel som forskellige erfaringer med landskab/naturlige omgivelser. At arbejde autobiografisk med sammensatte grupper er en af Uta Plates kernekompetencer, og dette var en vigtig sammenhængskraft for produktionen. Som udgangspunkt ønskede vi, at lokaliteten skulle indgå i meget konkrete interaktioner, også i fortællingerne. Men det blandede cast medførte også, at vi kun kunne få prøvetid med de forskellige grupperinger på forskellige tidspunkter. Dermed fik vi kun ganske få fællesprøver, hvor en fælles forståelse for interaktion mellem landskab og fortællinger kunne udvikles. Landskabets sanselige tilstedeværelse blev derfor ikke nødvendigvis dybt integreret i alle personlige beretninger og scener, men var derimod stærkt tilstede i værkets æstetiske interaktion med selve lokaliteten: Det scenografiske koncept – ved Betina Birkjær – bestod i at bruge grene, kviste, fyrrekviste og mos sammen med hvide snore og beviklinger i mange forskellige tykkelser og placeringer. Performerne bar enten hvide eller grønne toppe, og brungrønne bukser eller nederdele. På samme tid 'live art uniformskjorte' og det genkendeligt nutidstøj, og med en forbindelse til landskabet gennem bukser/nederdel i de lokale farvenuancer. Dobbelttheden: delvist menneskelig, delvist landskab, blev også skabt gennem genstande og særlige kostumer: Et bord til forestillingen var delvis levende med mos og grene, som groede ud af ben og bordplade. En jordemoder, Ane, som siddende i et birketræ fortalte om fødselsens sanselighed og kulturhistoriske hemmeligheder, havde birkeris som en del af sit kostume. De to "Stick Dear Women"-figurer, Ida og Camilla, havde kæmpegevire lavet af ahornegrene, stikkende op fra kostumets ryg, så disse tronede over deres hoveder, uden at tynde dem. I hænderne havde de to lange, tynde kæppe,

som de kunne pege med og trak efter sig. "The Stick King", Esben, havde kraftigere grene som forben, der forlængede hans menneskearme – og hovedet skjult under en konisk pilekurv – mens han trak en kappe af friske fyrrekviste bag sig. Tilskuergæsterne fik allerede under busturen en af fire genstande udleveret, hvor forklaringen først senere blev afsløret: Fyrrekvist, lille pind, kogle eller mos. Denne genstand grupperede senere hen de fyrre tilskuere ud til fire scener, som max 10 gæster kunne opleve ad gangen

Den libyske ørken på en Molboskrænt

Overordnet arbejdede vi med en poetisk brug af dokumentarisk materiale: Den syriske skuespiller Wael Binsham fortalte om hans nyligste og vigtigste rejse: Flugten fra Aleppo i Syrien, via Tyrkiet, Libyen, Italien og nordpå til Hamlets by Helsingør. Pga. emnets aktualitet fik hans autobiografiske forløb af en helt anden karakter end de andre optrædendes. Det virkelighedsnære i hans beretning gav ekstra troværdighed til de følgende scener med andre optrædende. Han var den blandt de optrædende, der kunne løfte en længere scene, derfor fik han ekstra tyngde – i et samspil med en af efterskoleeleverne, som løbende oversatte essensens af hans sætninger fra arabisk til dansk. Tilskuerne var blevet bedt om at sætte sig på en stor mængde fyrretriller (stykker af træstammer), uden at vide hvilken retning de skulle kigge i. En del så ud over Ebeltoft Vig. Wael begyndte sin scene på skrånten nær dem, mens han løb ned mellem træerne. Ida, den danske elev, stod på den anden side af publikum foran en lille pilehytte og oversatte for ham. Der hvor vegetationen var slidt væk af de græssende hestes sandbade, fortalte han om at køre gennem den libyske ørken. Da Wael var kommet tættere på os, begyndte Jafra-danserne at dukke op bag træerne. De dansede Dabketrin, men i slowmotion, ned ad skrånten, som spøgelses fra krigsdræbte mænd i det land Wael havde forladt. Wael kravlede under det hegn, der delte den meget store fold lige midt over; og kom

dermed tæt på publikum i det han kundgjorde at han nu endelig var nær Afrikas nordkyst. Han gik rundt omkring publikum, så de så ham og vigen i ét vue, mens han fortalte om at blive fordelt på skibet. Han fortalte at kaptajnen ikke var sømand, at afrikanerne var stuvet sammen i lastrummet, og nemt kunne dø dernede. Imens sad vi som 1. klasses turister på soldækket. Bådflugtningene så først delfiner, og endelig redningsbåde ("på" Ebeltoft Vig), og til slut sprang Wael lykkelig over en afgrænsning af fyrregrene omkring den lille pilehytte, og endte glad "i Danmark" ved siden af Ida. Afgrænsningen var lavet før *A WAY* for at forhindre hestene i at gnubbe hytten i stykker. Men vi kunne se, at den på helt absurd trist facon understregede det lille, grænsebevidste DK. Fra hytten begyndte Wael, syngende en vemodig syrisk sang, at lede tilskuerne mod det hegn, hvor han var kommet fra. Her stod nu Dabkedanserne og fungerede som absurd inkonsekvente grænsevagter, og udspurgte enkelte af gæsterne uden synlig logik. Efter en stund med dette sagde den ældste af danserne, Ammar "Det er ok": Hans underordnede, Saleh og Saleh åbnede leddet, og vi kunne alle gå ind – igennem den libyske ørken, eller henover en skrænt på Mols, mod den næste scene.

Samtaler med træer

I arbejdsprocessen blev forskelle i de optrædendes verdenssyn tydeligt: Deltagernes evne til at relatere umiddelbart til træerne. At møde et træ er en af flere centrale elementer i vores metodik. Der er ingen forkert måde at udføre opgaven på (andet måske end at begynde at fælde træet...), og det er en af flere perspektivændrende øvelser, som vi har erfaring for kan være lidt skræmmende for nogle personer. De ældre danske optrædende kunne godt inviteres til at have en for dem meningsfuld udveksling, dialog eller samvær med et træ. Men de tre unge fra Eritrea, der vitterligt ingen problemer havde med at tale med et træ. De havde alle tre en langvarig

dialog med det træ, de hver havde valgt: Hensynsfuldt spørgende om tilladelse til at kravle op, small-talkende om den skygge træet gav, eller om hvordan træet havde det i dag. Den kulturelle baggrund de kom fra – bl.a. med hyrde- og landbrugsarbejde – var åbenbart adgangskort til helt naturligt, ukrukket og uden selvbevidst distancering at interagere med en anden art. At de alle tre er mere eller mindre aktivt kristne var ingen hindring for at operere med en defacto animistisk relation til en anden art.

Da iscenesættelsen af *A WAY* skete ud fra hvad hver enkelt bragte med sig af kundskaber, var det i en senere scene klart, at Lukas fra Danmark skulle hoppe på en lille trampolin, og Awet fra Eritrea skulle finpudse en træstamme med en skarp håndøkse. Disse to eksempler på forskelle i "den socialt beskrivende krop" var måske endnu mere tydelige, end i relationen til træer (eller, kunne man argumentere, fremhævet gennem iscenesættelsen). Melanie Hinz skriver i sin artikel "Den ikke-professionelle skuespiller som dokument?":

"I vores reception af dokumentariske værker er vi konstant beskæftiget med trosspørgsmålet: Er det sandt? [Den ikke professionelle medvirkende] bliver gennem sin tilstedeværelse til vidne – til en bekræftelse af sig selv og sin egen, sociale bliven til. I modsætning til skuespilleren, hvis krop og stemme har fået en professionel uddannelse, og som overskrider sin egen identitet, når han eller hun spiller en figur, bliver den ikke-professionelle medvirkende udstillet som en socialt beskrivende krop (habitus)." Melanie Hinz, Peripeti, 21-2014 s. 55

Hvor Awets kropslige kundskab var brugsorienteret og dermed også forbundet til overlevelse, var Lukas i stedet (mekanisk) opslugt af en aktivitet, der handlede om både morskab, tidsfordriv og den evigt fritidstrænende europæiske krop. Disse to enkeltstående handlinger fungerede som installationer, man passerede forbi. De

fremstod som relaterede bl.a. i kraft af deres placering og ikke mindst den rytmiske monoton i handlingerne – men på samme tid med stor kontrast, som beskrevet ovenfor. I den scene, hvor den ubesværede træsamtale fik plads, var det i stedet de tre fra Eritrea, der satte standarden for hvad der var muligt i den pågældende scene: Selvbiografisk materiale kan i mine øjne kun udfoldes til scenisk brug, hvis der er enighed om og fælles forståelse for hvad der foregår. Begrænsningen i tolkningsniveauet gjorde, at det var svært at forvandle materialet fra de tre fra Eritrea til selvstændigt scenisk materiale. Risikoen, når et for tilskuerne ukendt sprog er i spil, er at materialet bliver eksotisk udstillende, uden at den uerfarne optrædende nødvendigvis selv kan ændre det asymmetriske forhold mellem sin fremtoning og de iagttagende. Derfor blev deres materiale i iscenesættelsen brugt som en slags statishandling, sammen med førnævnte danske Lukas, før en ældre optrædende, Henrik, havde både en monolog og direkte dialog med gæsterne. Lukas' samtale med sit træ kunne vi alle forstå – Awet, Ruesom og Samiel talte på Tigrinya – men via Lukas fik vi også en idé om at det var dialoger, og hvad samtalerne gik ud på. Tilsammen fik disse fire 'trætalere' løftet sanseligheden og et strejf af noget magisk kom til stede.

Kuraterende bakker

Lokaliteten styrede placeringen og delvis rækkefølgen af de enkelte scener i værket: De mest interessante og brugbare steder, hvor en scene med plads til 40 gæster kunne udspille sig, måtte besøges i den rækkefølge som en fornuftig zig-zagvandring ned ad de visse steder stejle bakker gjorde mulig. Der var også helt pragmatiske valg: En ældre optrædende, Anni, havde brækket hoften i efteråret, og kæmpede sig stædigt hen til vore prøver. Hun skulle selvfølgelig levere sin bid af sin livshistorie langt nede ad vandringens nedadgående rute, sådan at hun ikke skulle gå langt op, hver gang vi gik op til spillepladserne

i bakkerne. Men Anni var til gengæld den af de danske optrædende, der havde det tætteste forhold til naturen; til de træer, hun nærmest havde boet i som barn. Hendes selvbiografiske tekst om relationen til træerne og naturen, med en nærmest mytisk tone, blev vævet sammen med en meget prosaisk gennemgang af hendes curriculum udi benbrud, akkompagneret af, at hun knækkede halvstore kviste for hvert beskrevet brud. I hendes træ ophængte scenografen en slags xylofon af grene og kæppe, let dinglende i vinden. Den hænger der endnu. Disse grene, slidt glatte af vejr & vind, var som en synlig manifestation af de brudte knogler, som Anni berettede om. Placeringen på ruten af hendes fortælling passede måske ikke med enkelte aspekter i forløbet, men på andre niveauer blev det rigtigt fint, at en af de sidste scener i 'Other Land' var en ældre kvindes styrke og skæbneaccepterende tilbageblik på modgang på hendes livsvej. Epilogen foregik i det store telt, hvor busguiden Kristofer improviserede over gæsternes papirlapper med deres ønskede sidste ord på dødslejet. Den fysiske og geografiske vandring nedad fik hermed også en finale relateret til menneskets dødelighed, såvel som til alle de associationer, der er at finde, når mennesker er samlet rundt om ilden.

Uforudsigeligt levende rammer

Hvorfor er teatret begyndt at bevæge sig udenfor dets blackbox? Og med det tilskuerinddragende som gennemgående credo i mere eller mindre vellykkede koncepter og udførelser? Det er i en relativ kort periode, at man i den vestlige verden har haft teatret placeret inde i specialbyggede huse. Her kan man fjerne alle ukontrollerbare og forstyrrende elementer, så den kunstnerisk udførte virkelighedsillusion får fuld opmærksomhed. Måske er det ikke længere muligt at fortælle historier udelukkende i en black-box-baseret genskabelse af virkeligheden. Der er for mange virkeligheder og separate virkelighedsforhandlinger og

andre fortællestrategier er nødvendige. Konkrete, fysiske rammer med ukontrollerbare virkeligheds-elementer inviteres med i skabelsesprocessen som aktive medspillere: Eksempelvis havde vi enkelte unikke optrædere af de græssende heste. Den fysiske og sociale virkelighed kan nok indrammes og dermed iscenesættes – men den kan ikke instrueres på samme måde som de professionelt uddannede skuespillere og performere kan. Den stedsspecifikke scenekunst har trådt til live art, performance art og dermed også til rituelle og kultiske handlinger.

Med de forudsætninger vi havde – den begrænsede fælles prøvetid, sproglige udfordringer, mv. – udgjorde lokaliteten, landskabet, nogen gange hovedrollen, andre gange fungerede bakkerne mere som en æstetisk ramme. En gennemgående tråd i ”Landscape Dialogues” er, hvordan landskabet kan få en rolle i det kunstneriske arbejde. Med landskab forstår jeg både den konkrete lokalitet, såvel som de forskellige andre arter, der bebor og udgør landskabet. Hvordan kan de inspirere det kunstneriske og filosofiske arbejde, samt indgå som aktivt skabende deltagere i kunstværker og i den daglige den livsverden, vi er afhængige af? Dette har vi undersøgt interdisciplinært i forskelligartede produktioner og i diverse kompetenceudviklende forløb siden 2014. Samarbejdet med UDFLUGTEN var en god mulighed for at se hvad en for os endnu ukendt produktionskonstellation kunne give. En mærkbar effekt var at komme i kontakt med et markant større muligt publikum end hvad vort vanlige pressearbejde magter.

A WAY, Mols, 2016.

**Secret Hotel og Uta Plate i
coproduktion med Aarhus Teaters
UDFLUGTEN**

På Secret Hotels hjemmeside kan man under Produktioner finde dokumentationsvideoen for *A WAY*, og interview med flere af værkets nøglepersoner. <http://www.secrethotel.dk/produktioner/a-way/>

Christine Fentz

Forestillingsdramaturg og kunstnerisk leder af Secret Hotel.
