



Essay

En montage om den kreative proces

Foto: Roberto Fortuna
Ellen | Hotel Pro Forma

En montage om den kreative proces

Hotel Pro Forma: Ellen

Af Erik Exe Christoffersen og Kathrine Winkelhorn

”De tilrejsende Ellen-skuespillere kommer med en bagage af indsamlet viden om stedet samt nye tekster, skrevet med inspiration i navnet. De kommer med lyd, lys, og bevægelse. Som moderne seismografer ankommer de med måleapparater, opmærksomhed og intuition. Det, de kommer med, bliver transformeret i mødet med stedet og dets beboere. Mødet bliver til en forestilling, et værk, der kan tage form af en handling, en undersøgelse, en udveksling. Forestillingen inddrager stedets arkitektur og omgivelsernes sceniske muligheder.”
(Programmet til Ellen).

Indledning

Hotel Pro Formas forestilling *Ellen* (2010)¹ blev spillet i fem forskellige byer som en form for *work in progress*, idet forestillingen ændrede sig fra by til by, bl.a. ved at inddrage lokale gæster. Forestillingen bestod af to forskellige teaterformer. Den ene var en fastlagt iscenesættelse af en nyskrevet tekst af Morten Søndergaard omhandlende navnet Ellen. Søndergaards tekst hørte tilskuerne gennem høretelefoner, og lyden og talemåden var på den måde eksplicit medieret ligesom de tre skuespilleres præcise koreografi, bevægelsesmåde, blikretning og rytme. Den anden form bestod af 3-4 forskellige interviewede gæster i hver by: fx en indretningsarkitekt

fra Silkeborg, en hotel direktør fra Svendborg etc. Disse gæstesekvenser var fastlagt i tid (ca. seks minutter til hver gæst) og til en vis grad forberedt, men ikke indstuderet. I denne del af forestillingen blev høretelefonerne ikke brugt, og gæsterne blev interviewet af skuespillerne, som også fortalte om deres personlige research i forhold til byerne.

I essyet forsøger vi at belyse teaterproduktionens kreative processer i en patch-work-agtig fremstilling i form af interview med de optrædende og produktionsledelsen. Desuden har vi bedt forfatteren Morten Søndergaard om at beskrive arbejdet med *Ellen*, lektor Jørn Erslev Andersen, som var gæst i forestillingen i Aarhus, diskuterer forestillingens tematisering af forholdet mellem sprog og eksistens, og lektor Ansa Lønstrup, tilskuer til samme forestilling, fokuserer på den auditive dimension i forestillingen. Erik Exe Christoffersen beskriver forestillingens iscenesættelsesgreb, og Katherine Winkelhorn har set DR2: *Smagsdommerne*, som diskuterer *Ellen* i Svendborg. Endelig indleder og afslutter vi selv og rammesætter således de medvirkendes tekster. Vi har valgt denne form for at synliggøre en kollektiv produktion med flere forskellige kreative subjekter.

Hvad er Hotel Pro Forma?

Af Erik Exe Christoffersen

Hotel Pro Forma er grundlagt i 1985 og ledes af Kirsten Dehlholm (f. 1945), som har skabt omkring 60 forestillinger med en række samarbejdspartnere (forfattere, lysdesignere, musikere, komponister, performere og koreografer). Nogle forestillinger har primært fokus på lyd, det visuelle, det kropslige, teksten eller selve

1) *Ellen* blev skabt som et samspil mellem Hotel Pro Formas kunstneriske leder, Kirsten Dehlholm, instruktørassistenterne og researcherne Maja Nydal Eriksen og Sara Emilie Anker-Møller, tekstforfatteren Morten Søndergaard, de medvirkende: Ellen Friis, Ellen Hillingsø og Özlem Saglanmak og en række gæster og værkets co-producenter.

rummet og tilskuerposition. Alle forestillinger blander forskellige genrer, former, traditioner, medialiteter, men ikke for at skabe en harmonisering. Oftest er medialiteterne ved siden af hinanden, adskilte og med en parataktisk dramaturgi. Hver ny forestilling begynder med at vedtage regler og arbejdsrammer designet til en bestemt type rum.

Tematikker afprøves og kombinerer en æstetisk og filosofisk erkendelsesmåde, som ofte mimer en naturvidenskabelig distance i sin undersøgelseskonstruktion. Der er ingen fast scene eller ensemble, men et stort værksted, ”et hotel”, et laboratorium, som skaber og udforsker tid, rum og tilskuernes reception og perception, således at disse omfunktioneres. Iscenesættelserne bliver opført på teatre, museer eller særlige steder med en særlig arkitektur.

Hotel Pro Forma placerer sig langt fra en tekstfortolkende position. Det er ikke fortolkningen, som er udgangspunktet, men materialer og former, der bringes ind i nye sammenhænge, og som derigennem begynder at ”tale og handle” tilsyneladende af sig selv. Hotellet benytter som et laboratorium en renselsesmetode, hvor overflødig elementer fjernes. I princippet fritages teksten for en henvisende funktion i forhold til noget uden for teksten selv, og det betyder, at der er fokus på, hvordan den iscenesættes og fremsiges af skuespillere eller ikke-skuespillere og ofte med en form for mediering. Hotel Pro Forma benytter ofte en remontering af virkelighedselementer, der udstiller sin egen tilblivelse gennem fx isolering, reduktion, ”ophøjelse”, indramning, fordobling, spejling eller sammenstød. Det er primært formgivningen af materialet, som er grundlaget for den kreative strategi eller kunstneriske udfordring. Remonterings gentagelser, forstørrelser og kontraster skaber en form for gentilegnelse eller re-præsentation, som først og fremmest er troværdig gennem præsentationens formelle præcision.

Ellen. Hvad hedder du?

Tilskuerne bliver budt velkommen af produktionslederen og bedes om at tage høretelefo-

nerne på, således at ledningen er til venstre. En performer (Özlem Saglanmak) med mørk nederdel går ind på scenen til en fuglehuslignende kasse på stativ. Hun er imidlertid ikke høj nok og henter en sort kasse. Den viser sig også at være for lav, og hun går tilbage og henter en højere kasse, som hun træder op på. Højden passer nu, og man hører hendes stemme i høretelefonen. To andre performere kommer ind. Den ene (Ellen Hillingsø) i mørk dragt og mørkhåret, den anden (Ellen Friis) i lys, hørfarvet dragt svarende til hendes lyse kortklippede hår. De taler alle ind i fuglehusets mikrofon, men er også udstyret med trådløse mikrofoner, så de høres, uanset hvor de befinder sig. Alle har gummisko på i hver sin farve: grøn, gul, rød. Lyden er helt tæt på tilskuerens øre, og stemmerne opleves næsten som intim berøring. At se skuespillerne på afstand og mærke deres stemmer tæt på skaber en spaltning mellem det auditive og det visuelle, som er grundlæggende for forestillingens æstetik. De hvisker, læsper, taler i kor, taler direkte til tilskuerne og gentager hinanden. Samtidig sker der et sammenfald med deres navn og tekstens Ellen. Forestillingens performere er både meget formelle og personlige i deres adfærd. Der er en bevidst tilsløring af improviserede handlinger og fastlagte handlinger. Fx i starten af første scene som ovenfor beskrevet. Har man glemt at stille kasserne frem? I en anden situation ringer en mobil blandt tilskuerne, tilsyneladende, og skuespillerne, som sidder med ryggen til og arbejder ved deres ”eksistensbord”, vender sig og nedstirrer tavst ”den forstyrrende tilskuer”. Det skaber et autenticitetsmoment – selvom det faktisk er iscenesat. Opførelsen bliver så at sige personlig. I en traditionel teaterforestilling vil det personlige være skjult bag handlingen, replikkerne og kostumet, som om det var fiktionens figur, der talte, men her fremsiger den personliggjorte performer teksten. Det ligger i selve konceptet, at skuespillerne er castet i kraft af deres navn. Det vil svare til, at man fandt en person ved navn Hamlet til at spille Hamlet. Allerede titlen *Ellen* har en dobbelthed. Refere-

rer titlen til et alment navn eller til de medvirkende? Performerne går, står, sidder og hedder Ellen, siger de, mens de gør det. I og med at skuespillerne hedder Ellen, sker der en fordobling, idet teksten fremsiges for et publikum. ”Vi går og hedder Ellen, hvad hedder du?”

”Menneskenes navne er som dråber af syre, der er brændt ind i dem”, siger Ellen og antyder dermed et skæbneforhold. Teksten forankres konkret til kroppen, som om det var skuespillerens personlige udsigelse og forstærkes af, at teksten hviskes tilskueren i øret. Ellen Hillingsøes kendte person er naturligvis med til at understrege den autobiografiske effekt

Teksten begynder med en form for fødsel og navngivning. Subjektet tager navnet på sig: ”Ellen, jeg vil bo i dit navn, Ellen”. Selv om der er tre performere, som tydeligvis er forskellige, er der ikke noget differentiering af Ellen som sådan. De får en Ellen-identitet og drager ud i naturen og verden. Som en nomade følger Ellen ”vores dyr”. Hun går i alle retninger, men ”skygge kan Ellen ikke tåle”. Derimod holder hun af de varme lande, sydpå. Hun færdes i verden og bliver en del af denne. Ellen får børn. Hun skaber et hjem i navnet som betyder lys: ”Lys er vores faste bopæl. Vi vil være i lys. Vi søger ly ... Vi er indfødt i lys, men affødt af mørke.” Foranderligheden og bevægeligheden er det, der karakteriserer Ellen. Men hun er også i slægt med ellefolket og har som disse en dragende, forførende og mytisk kraft: ”Elleskud er en pludselig opstået sygdom eller smerte, der ifølge folketroen skyldes pileskud.”

Afslutningen peger på det forgængelige: Ellen elsker og tiltrækkes af lys, Ellen begærer lyset, men forandres: ”Jeg ældes. Du ældes. Vi ældes”. Den sidste sætning lyder: ”Vi begynder at gå ud af stedet. Vi vender os om. Se: stedet er en lysstråle, der hvor vi stod.” Ellen Friis sidder alene på scenen med en gummigris i skødet, mens de to andre sidder i ude i siden. Lyset ændrer sig og bliver en sti, de tre performere pludselig går ud ad. De går ud i mørket, ud af teatret til det virkelige lys.

Den poetiske tekst beskriver en tilbagevenden

til mørket, en tilbagevenden til tiden før Ellen. De går ud af navnet Ellen og derfor ud af lyset og rummet, går så at sige videre til næste by. Denne bevægelse fra mørke til lys og atter til mørke er en af-individualisering eller anonymisering af performerne, som bliver statuariske figurer og stemmer i rummet. Samtidig har skuespillerens stemmer hver deres karakteristiske klang, som træder tydeligt frem og skaber en personlig nærhed. Selv om lyden er fremherskende er også blikket centralt, og performerne ser på tilskuerne på forskellig vis. I flere situationer ser fx Ellen Hillingsø med sit mørke intense næsten nedstirrende blik ud mod publikum. Relationen til tilskueren skabes gennem performerens krop, stemme, blik og handlinger og den auditive mediering. Det er ikke en organisk henvendelse, men netop en adskilt eller fragmenteret, og dog er den altså også personliggjort. Som fx da Özlem langsomt bevæger sig frem stirrende mod tilskuerne. Hun ser dem i øjnene, mens hun bevæger munden, men stemmen, man hører, genkendes som Hillingsøes, selv om man næsten tror, det er Özlem, der taler.

Ellens rum og gæster

Ellen i Silkeborg i det kæmpe store Bilernes Hus var et næsten surrealistisk landskab. At se teater i dette bil-univers skabte en crash-effekt, et mentalt sammenstød. De tre performere kom kørende i bil til den afgrænsede scene. De havde hvert et kontor med kæmpe vinduer som baggrund for deres individuelle aktiviteter. I Aarhus blev *Ellen* opført på Æntrescenen, som er en typisk blackbox-scene, hvor gulv og vægge som bekendt er malet sort, hvilket skaber en optimal mulighed for fokusering med lys. Rummet var rimeligt bredt og det skabte en bred, men ikke så dyb scene afgrænset af hvide vægge med åbninger i siden. Fokuseringen skabte et mere ”rent” teatralt univers, hvor teksten trådte markant frem. Performerne bliver simpelthen mere form. Fremsigelsen af teksten fik mere kor-karakter med gentagelser og ek-

koer og den gennemgribende adskillelse af lyd og billede. De to opførelsessteder fremhævede altså forskellige sider af forestillingen. I Silkeborg var det i høj grad realitetseffekten, som trådte frem, mens det i Aarhus var de teatral greb.

I gæstescenerne medbragte performerne en bog med spørgsmål, men de måtte også improvisere på grund af gæsternes interaktion og uforudsigelighed. Gæsterne kom fra tilskuerpladserne og gik ind på scenen, hvor de talte på egne veje, men ved at være en del af forestillingen bliver deres tale en slags citat og iscenesat autenticitet.

På Hotel Pro Formas hjemmescene på Amager var der en hjemløs, en Ellen-kvinde, som havde bosat sig i ørkenen, en forsker i antropologi, som studerede hjemmets territorier, en falckmand som specialist i hjemmets ulykker, en hjemløs, en lysdesigner, en forstkandidat, fædre til Ellen'er m.fl. På den måde skabtes en tematik om hjem, at være hjemhørende, hjemfalden, at bebo sit navn, sin by, sit hjem. I Aarhus havde man inviteret en IT-konsulent, Ellen Andersen, som arbejder internationalt med ansatte over hele verden. Hun fortalte om virtuelle konferencer, hvor man taler sammen siddende i hver sit identiske kontor forskellige steder i verden. Hun understreger dog vigtigheden af også at møde de ansatte i virkeligheden. Det skaber respekt og nærvær, at man sætter sig ind i de ansattes konkrete virkelighed, hvor de så at sige kender de kulturelle koder. I det virtuelle rum er der ingen lokale koder, og tilmed navne er forandret, så de kalder sig for Sam, Ben, Jo osv. både i Kina og i Japan og Brasilien.

Hvad er værket?

Ellen har en reference til Shakespeares *Romeo og Julie*, hvor der eksisterer en konflikt mellem navnet som essens og navnet som handling eller optræden. Denne konflikt medfører en række misforståelser, tilfældigheder og konsekvenser, som hænger sammen med, at navnet tilskrives eller fraskrives kærlighed, identitet, pligt, ære osv. *Ellen* forandrer hele tiden forholdet mel-

lem væren og gøren eller identitetens kerne og dens tilblivelseshandling.

Ellen er en heterogen og 'flerstemmig' teaterform med klassiske, modernistiske træk, men benytter også det postdramatiske teaters realitetseffekter. Dele af forestillingen er eksplisit medieret og teatral gennem fx koreografien og adskillelsen af det visuelle og auditive, mens andre dele er implicit teatral og indholdsorienterede i en tilsyneladende ikke-medierede form. Forestillingen blander en repræsentationskultur med en begivenhedskultur og et sprogligt undersøgelsesfelt med en geografisk og et bypolitisk undersøgelsesfelt, ligesom den blander professionelle og ikke-professionelle performere. Man kan hævde, at *Ellen* eksperimenterer med en politisk virkelighed i den forstand, at den udspilles i og inddrager konkrete byer. Den er politisk ved at bede borgere fortælle om deres by og give deres blik på byen. Forestillingen er uden en klassisk oplysningsposition i sin relation til konteksten. *Ellen* kommer så at sige med det særlige "lys", som skaber en overraskende og uforudsigelig effekt, der gør det velkendte usædvanligt. Det er en valgt position, som er baseret på en unik anderledeshed, og samlet set kan man måske tale om et nyt teaterformat. Forestillingen styrke er, at den blander en stram værkform med en åben performativ form, så den interaktive proces og den åbne samtalende del bliver en del af værket.

Interview

Med Kirsten Dehlholm, instruktør, Ellen Friis, performer, Ellen Hillingsø, skuespiller, Sara Anker-Møller, researcher og instruktørassistent og Maja Nydal Eriksen, researcher og instruktørassistent.

Kirsten Dehlholm: Konceptet har været et par år undervejs, men det oprindelige Ellen-koncept har holdt i forhold til, hvordan forestillingen er forløbet. Med *Ellen* afsøger vi kunsten i virkeligheden og virkeligheden i kunsten. Det begyndte med, at jeg ønskede at arbejde sammen med skuespillerne Ellen Friis, Ellen

Hillingsø og Ellen Nyman. Sidstnævnte måtte forlade projektet. For at finde en ny Ellen-skuespiller havde jeg valget mellem en dårlig Ellen-performer og en god, hvis navn ikke var Ellen. Jeg ville gerne have en skuespiller med anden etnisk baggrund, ligesom Ellen Nyman har, og valgte Özlem Saglanmak, som har en tyrkisk baggrund og er uddannet på Statens Teaterskole. Ellen Friis er scenograf, Ellen Hillingsø er primært filmskuespiller, men uddannet skuespiller fra Aarhus Teater. Efter at Hotel Pro Forma havde lavet flere meget store og teknisk komplicerede forestillinger, var ønsket at lave en forestilling med en større umiddelbarhed, med en "akut koncentration". "Jeg havde brug for denne øvelse: Hvor er vi? Hvad kan vi bruge? Det regner, fint, akut koncentration, i modsætning til det meget planlagte. Det kan kun lade sig gøre, fordi forestillingens ene halvdel er planlagt i mindste detalje, mens den anden halvdel spiller på tilfældet, intuitionen og heldet. Således har forestillingen nogle fastlagte sekvenser og nogle, der forandres fra opførelse til opførelse, og som kræver en akut koncentration i og med, der er tale om en høj grad af risiko med tilfældet som en indgribende faktor. Tilfældet kan være undergravende, men kan også give en mulighed for fænomener, vi ikke havde forudset. Tilfældighederne kan få lov til at spille ind. Vi er blevet ført fra det ene tilfælde til det andet. Vi har også valgt forkert et par gange. Forestillingen er skrøbelig. Der var én aften, hvor det ikke fungerede. Men så laver vi ændringer og går videre. Vi har været gode til at indrette os efter tilfældet. I Helsingør måtte vi finde et andet rum end først planlagt. Et vanskeligt rum. Det tog vi på os og inkorporerede rummets vinduer og udsigt. Vi har været gode til hurtigt at beslutte os for nye retninger.

Ellen er navnet, som vi bruger til at kaste lys med. Det har en tone, som jeg kunne lide. Der er stemning og tid i Ellen. Mange navne ville jeg ikke kunne bruge. Dette har rummelighed. Forestillingen skulle hedde *Ellen* og opføres mindre steder, ledet af teaterledere med små penge, som laver anderledes teater. Vi kontak-

tede vores netværk, men der har været store økonomiske problemer, og det har været op ad bakke. Vi var faktisk usikre på, om det kunne lade sig gøre. De små teatre har virkelig ingen penge.

Morten Søndergaard blev tændt på projektet *Ellen* og skrev de første sætninger, som vi gik videre med. Han skrev meget tekst, hvorfra vi udvalgte stykker til i alt syv scener. Han var åben for at flytte rundt på teksterne. På et tidspunkt lå det fast og blev til scener, som vi kun ændrede ved at forkorte. Indstuderingen af teksten skabte nye betydninger. De tre skuespillere, som siger teksten, skaber en slags fordobling. Og så opstår der ekstra lag, når virkeligheden udefra blander sig. Det gør forestillingen nærværende og kompleks.

Ellen minder om Hotel Pro Formas *Calling Clavigo* (2001), hvor vi til hver forestilling inviterede to markante gæster til en samtale omkring begrebet dannelse. Disse i alt 21 par præsenterede sig kort på scenen og flyttede derefter ud i foyeren, hvor de fortsatte samtalen. De kunne ikke ses og kun høres over højtalere i teaterrummet. Samtidig skabte tre dansere tableauer i en markant lysætning på scenen. Vi hørte altså en samtale uden for rummet, mens vi så en dans. Den improviserede samtale var i den grad styrende for forestillingen, men også uden for forestillingens kontrol.

Ellen Hillingsø: Kirsten Dehlholm vil skabe rum, atmosfære, stemninger og sansninger. Vi taler om et paradoks, for grundlæggende hader hun for meget udtryk. Hvis jeg spiller hele følelsesrepertoiret, hvad er der så tilbage til publikum? Derfor er der noget, man skal afstå fra som skuespiller. Det er det samme, som når man laver film, hvor det drejer sig om at trække udtrykket og vitaliteten ind og fokusere den. På den måde er det ekstremt lærerigt at arbejde med Dehlholm. Det bliver en afståelse fra selvfølelseriet, altså det, at skuespilleren står og føler det hele selv. Det handler om aktion og reaktion. Det skal opstå i publikum. Den fulde konsekvens er da også, at de har hovedtelefoner

på, så oplevelsen kommer helt ind i hjernen. Så er det publikum, der afgør, hvad de oplever, og det, synes jeg, er det fedeste. Jeg mener, at det er det, vi gør her, og det er den mulighed, denne type af teater giver.

Vi er poetiske, højtravende, filosofisk funderede, vi er smålige og åndssvage, vi er lykkelige og ulykkelige. *Ellen* er videbegærlig, poetisk og sjov. Forestillingen er sammensat og en meget moderne udtryksform. Der eksisterer faktisk nogle damer, som hedder Ellen. Vi vil have subjektive virkeligheder, for her kan vi orientere os. Du ved hele tiden, det er Ellen. Ja, men hun hedder også Ellen, sådan helt rigtigt. Men der er også noget andet ved forestillingen. Den er friskbagt, det er lavet nu og her. Hvis der eksploderede et vandrør i Aarhus, jamen, så ville vores forestilling handle om vandrør. Det er så mærkeligt, at meget teater er så reaktionært og rigidt. Det, vi tager med hjemmefra, er Morten Søndergaards tekst. Den fungerer alle steder og er en meget fin, poetisk og også en vittig tekst. Som skuespiller har jeg mange ideer og mange udtryk, og jeg kan svække mit udtryk. Det bliver udtryksfuldt i sit *ikke udtryk*. Fordi jeg er vital. Der er drøn på Ellen. Så begrænsningen er god, for jeg vil altid gøre tingene levende.

Konteksten er Dehlholms, og hun bestemmer. Sådan er det altid. Man bliver ikke bedret af sin instruktør. Jeg stiller mig til rådighed for Dehlholms æstetik, smag og for hendes ubetingede univers og prøver at få dette til at leve. For mig har det været et helt bevidst og aktivt valg. Med den fantasi og kreativitet jeg har, kan jeg devaluere det med for megen kraft i udtrykket. Så det er sundt og godt for mig at være med her. Først iscenesatte vi alle teksterne. Her blev der arbejdet, som der altid bliver arbejdet på prøver i teatret. Vi kommer med masser af bud, og der var stor lydhørhed. Vi var enige om, at det skulle have en stringens, en tydelig retning, og at det skulle være abstrakt. Det måtte ikke være sådan, at man kunne sige: når hun gør det, så betyder det... Dehlholm er meget præcis, og netop psykologien skulle opstå inden i publikum selv. Der var en stor løs-

sluppenhed og legende stemning, hvor vi eksperimenterede. Noget kan jeg lide, andet kan jeg ikke lide. Men det er ligegyldigt, for man stiller sig til rådighed. Jeg kan ikke sige, hvad sandheden er. Det er Dehlholms sandhed. Så den første del har været et helt almindeligt prøveforløb, som man kunne kalde *give and take teaterarbejde*.

Når vi så kommer ud til byerne, begynder det for alvor. Her har det været 16 timers arbejdsdage, de tre dage op til premieren torsdag aften. Som research har vi i hver by haft forskellige personer, vi skulle møde. Herefter skulle vi finde ud af, hvordan vi kunne fremstille de lokale tekster. Sådan lidt Blå Bog-på-byen-agtig. Den skal knækkes hver gang. I Svendborg lavede vi det som til et matadorspil, fordi flere mennesker sagde, at Svendborg er en matadorby. Det blev ligesom en kollektiv ide, som bare opstod. Hver by er et nyt rum. Vi skal også lave ind- og udgange og finde ud af, hvorfra vi tager rekvisitterne, og hvor kommer gæsterne ind på scenen? Vi bruger tid på at orientere gæsterne. Og så skal vi performe og skrive en lille tekst selv. Vi fungerer som skuespillere, instruktører og forfattere. Det er bare vidunderligt. Vi bruger mandag, tirsdag og onsdag til at knække materialet, skrive nogle tekster, iscenesætte det, finde ud, hvad vi kan tale med vore gæster om.

Men det er hårdt at give et teatralisk udtryk til en prosaisk, faktuel tekst, der er blottet for saft og kraft. Dehlholm er meget usentimental. Hvis du ikke kan teksten udenad, så tag din bog, siger hun. Det er normalt forventet, at skuespilleren kan sin tekst udenad, men Dehlholm ønsker at rense teatret for pænhed og kedelige konventioner. Hun dekonstruerer det, en skuespiller egentlig skal. Det er derfor Dehlholm kan arbejde med unge, gamle, dværge, handicappede, børn og skuespillere. Hvis jeg spillede på min forventning om, hvad en forestilling skal være, ville det aldrig fungere.

Jeg skulle interviewe Niels Fastrup, som er journalist på Information. Vi skulle tale om det at være fremmede. I romanen *Hvis dette er et Menneske* skriver Primo Levi, at hadet til de

fremmede ligger som en latent infektion hos alle mennesker, og at koncentrationslejligheden er sidste led i dette had. Det er jo et tilfælde, at jeg tog bogen med og kunne anvende den. Det er min erfaring med denne forestilling, fordi forberedelsen også foregår på et intuitivt og spontant niveau. Det er en åbning af alle sanser, fordi vi selv skal interviewe, selv skal skrive og selv instruere, så alle sanseporte er åbne for kreativitet. Jeg har hver gang oplevet, at alt kan bruges. Der var én, som for sjov i Svendborg havde sagt, at da djævelen skulle dele grevskaber ud, flækkede posen over Sydbyn. Det bruger jeg i min egen tekst i Svendborg, for der er så mange grevskaber på Sydbyn og Langeland. Vi arbejder superkonkret og superintuitivt. Der er en åbenhed på så mange parametre, så følelsen af flow bliver meget større. Der har været en sjælden åbenhed, og det har været sjovt at være med. Og det sjove er, at i alle byerne har publikum været forundret over, hvor præcist vi har ramt nerven i byerne. Det lokale publikum har følt sig genkendt og skoset på den gode måde.

Ellen Friis: Jeg syntes, det lød som en skæv idé med de tre Ellen'er, så jeg sagde selvfølgelig ja. Jeg har tidligere fulgt Kirstens Dehlholms arbejde, så jeg var bekendt med forholdene. Prøverne startede med teksten, som lå i en ufærdig form. Der er ingen biografiske referencer, men temaer som hjemlighed og objekter som elletræer. Indstuderingen var stramt styret af Kirsten med fordeling af replikker og partiturer. Det gjaldt om at være meget præcis i forhold til tekstens form, som var vanskelig at lære udenad, fordi den er ubegrundet og uden udvikling. Den er både neutral og har for mig en melankolsk tone. Det drejer sig om at forlade navnet, tingene står tilbage, grisen, dyrene er forladt. Der er tale om en cirkel, men man kommer ikke tilbage til det samme. Man er en anden. Ellen kommer aldrig "hjem", hun kommer aldrig tilbage, fordi hun bliver en anden. Hun har "glemt" adressen og vil gerne findes, hun er eftersøgt: "Vi begynder at gå ud af stedet. Vi vender os om. Se: stedet er en lysstråle,

der hvor vi stod."

Figurene går ind i en anden virkelighed. Eller rettere; jeg føler, at de/vi bliver stående, mens baggrunden skifter, og det er jo heller ikke helt forkert i betragtning af, at teksten er den samme, men baggrunden i form af byerne skifter. Vi sover og vågner i en ny drøm uden at kunne huske, hvordan vi kom dertil. Der er altid et nyt land med nye farer. Vi dør ikke, vi går bare et andet sted hen – og optræder for et nyt publikum – og så videre og så videre. Det er en metaforestilling om teatret som medie. Med Per Højholt, så har showet præcis de kvaliteter, eksistensen ville have, hvis døden ikke fandtes.

Vi havde et kreativt ansvar i forhold til de forskellige byer og de forskellige spillesteder. Det har ikke været muligt at researche så meget, som jeg gerne ville. Hotel Pro Forma forbedrede arbejdet, og vores ansvar var at bearbejde materialet og forberede fremførelsen ud fra individuelle forhold. Hillingsø er utrolig dygtig til at interviewe, hvor jeg måske er mere billedskabende. Vi mødtes med gæsterne før forestillingen og aftalte praktiske enkeltheder som bevægelser på scenen, emner og tid, men det blev ikke indstuderet. Somme tider trak det lidt ud, men det gik aldrig helt i stå. Folk har været fantastiske. Konceptet handler om Ellen. Men gæsterne er ikke nødvendigvis interessante, fordi de hedder Ellen. Vi har også haft gæster, som fortolker teksten, samt forskellige eksperter med hver deres felt, som perspektiverer teksten. I Silkeborg var det byens fælles identitet, mens Aarhus handlede om enkeltindivider i byen uden en fælles vision for, hvad byen gør for at komme ind i fremtiden. Vi har tre dage i hver by til at forme materialet og skabe et scenisk greb.

Vi skal individuelt nå at opleve byen og samle materiale, som måske ikke kommer med direkte. Vi har egne indslag som flettes ind, vi skaber et greb på forestillingen og løser opgaver hver især. Hvad kan vi bruge? I Aarhus besøgte vi varehuset Salling og Bazar Vest i Gjellerup og fik en indføring i basarens kultur. Det kan ikke forbigås i forestillingen. Vil Aarhus være en by

i Europa? Hvordan formidler vi fakta på en måde som udspringer af byen? Det er en anden måde at være performer på. Måske skal det ikke ses som teater, men mere som performanceforedrag eller digtoplæsning. Jeg er scenograf. De andre er skuespillere, men ikke traditionelle. Hillingsø går ind og performer ikke-psykologisk, fragmentarisk, hun er sig selv. Özlem er i det, hun laver. Hun er god til at huske teksten og være i den. Min ”metode” er at tage kontakt til publikum fra scenen, at fokusere på, hvad jeg gerne vil give og meddele dem, menneske til menneske – som middel til at overvinde den skræmmende tanke om mig selv i deres fokus. Jeg interesserer mig for den retoriske relation, det at tale til et publikum, som jeg kan se. Selve talen og det at forme i ord er spændende for mig.

Min talemåde – en læspen – skyldes at jeg ikke kan høre højfrekvente konsonanter som T og S ordentligt. Jeg kan ikke placere dem præcist i munden. De fleste høretab går ud over de høje frekvenser først. Er det dét, du mener med kropslighed? Mener du, at man fokuserer på det kropslige i sproget, at det først skal artikuleres af nogen, når man hører min læspen? For mig er min udtale noget ydre, noget underordnet, selvom jeg er klar over, at nogle tilskuere studser over det, og at det kommer til at karakterisere mig på scenen. Vi både ligner og adskiller os fra hinanden. Jeg er ikke uenig med ham fra Svendborgs netavis, der talte om overklasseløget, den handicappede og indvandrerens.

Om noget, var det ikke min måde at tale på, men mit høretab selv, der spillede en rolle i den kreative proces. Jeg blev klar over, at min rolle i de sidste scener som den person, der opsnapper eller føler det sagte og gentager det, ikke er helt ved siden af. I fællessituationer uden for scenen kan jeg godt sidde at svæve lidt i min egen billedverden og føle, at det kræver en vis anstrengelse at kæmpe sig ind i ordenes verden, det sociale niveau, som en dygtig kommunikator som Ellen Hillingsø tilsyneladende aldrig forlader. Selvom – eller netop fordi? – jeg beskæftiger mig meget med sprog til daglig (bl.a.

som oversætter af tyske tekster), er det noget, jeg skal genskabe eller genopfinde hver gang, og dét var måske også nøglen til min bestræbelse på at holde Søndergaards tekst frisk og åben for betydninger. Så hvis du absolut vil tillægge min læspen betydning, kan den naturligvis godt beskrives som en kamp for at tilegne sig sproget, en undren, der aldrig må fryse fast i én form og én fortolkning.

Maja Nydal Eriksen: Genremæssigt er det en særlig form for teater eller performance, som kombinerer digtoplæsning med præsentation af virkeligheds personer, som er, hvad de nu er. Det hele indrammet af konteksten: byen og rummet. Ingen af forestillingens anmeldere har været særligt interesseret i forestillingens undersøgelsesmetoder, variationerne, udviklingen eller forandringerne.

Vi sætter en ramme for skuespillernes opgave, som består i at omsætte materialet til noget performativt. Vi har tre former for materialer: Egne tekster, gæster og research-materiale. Sammen finder vi på tre dage ud af, hvordan der skal performes. Der skulle stikord til gæsterne, som skulle coaches, men vi undlod at prøve for meget med gæsterne. Det var tre dages turboarbejde med alle forberedelserne. Et nyt koncept opfindes for hver ny by. Vi har brugt vores netværk og kontakter. Performerne holder processen i live gennem forandring og fastholder et mulighedsrum; døre har stået åbne, og det har været risikofyldt. Den hjemløse havde udstråling og var klar i mælet, men kunne han holde sig klar uden at blive patetisk? Falckmanden og den hjemløse var på grænsen og fungerede som kontraster. De var gode på grund af temaet *hjem* og *hjemløshed*. De skulle repræsentere virkelighed, de skulle ikke spille.

Det spændende har været at arbejde med denne undersøgelse som en lang proces, der løbende har budt på forskellige typer af udfordringer. Den kreative proces har haft en række faser: undfangelsen af konceptet, tekstskrivningen, tekstindstuderingen, indstuderingen i byerne og mødet med gæsterne. Det er et åbent

værk, som udvikler sig i kraft af den kreative proces som en form for undersøgelse af navnet, byen og værket. Forestillingen skaber et rum mellem identitet, krop, subjekt og sprog. Den indkredser mellemrummet og bliver et spejlkabinet, forskellig for hver gang og med nye vinkler. Værket har uanede muligheder.

I Helsingør kunne man gennem rummets vinduer se ud mod Kronborg og Sverige samtidig med, at det dryppede af regnvand fra taget i det nybyggede rum. I København blev der spillet hjemme hos Hotel Pro Forma i et hvidmalet rum, som gjorde forestillingen meget åben. Ellens to fædre og en fætter var gæster. Men man vidste ikke, hvem de konkret var i familie med. Opførelsen fik her en transparens. Publikum kunne vælge at fokusere på det selvbiografiske eller på en mere abstrakt baggrund.

Sara Anker-Møller: Gæsterne er udvalgte i de enkelte byer på baggrund af research. Denne er hverken journalistisk, sociologisk eller antropologisk, men baseret på intuition og kunstnerisk gehør for at gribe, inkorporere og indramme virkeligheden. Metoden er subjektiv og kropslig.

Der er tale om en kollektiv ledelse, hvor vi har lavet et grundarbejde og udarbejdet et grundkoncept for hver by og derefter givet opgaver til de tre skuespillere, som har haft tre dage til at forberede deres arbejde. Valget af gæster har fortrinsvist været betinget af en relation til navnet: de hed Ellen eller var i familie med Ellen, men også andre personer har medvirket for at uddybe tematikker i teksten: fx lys, hjemlighed, hjemløshed, ulykker i hjemmet, elletræer.

Morten Søndergaard havde oprindelig Shakespeares replik med og var optaget af at undersøge spørgsmålet om identitet. Er man navnet eller bliver man navnet? Består navnet i skiftende billeder og nye mønstre. Konceptet har været båret af en fornemmelse, hvor Kirsten er konstruktøren, der spiller ind, og navnet Ellen er den basale spilleregulering. Ellen møder og afsøger identitet. Det er en vilkårlig afsøgning: Hvad kendetegner denne by, historisk, i

nutiden, set med et blik, styret af en intuitiv kropslig fornemmelse og åbenhed. Vi vil belyse byerne, deres identitetskriser, deres kamp for at skabe identitet.

Kirsten Dehlholm: I Silkeborg, Helsingør og Svendborg var udfordringen at fremstille byerne på en underholdende måde uden at lave satire. Direkte citater fra interviewene skulle fremføres uden at blive ironiske. Publikum kunne genkende deres by, men fik også nye sider af samme by at se. De mente, at lokalpolitikere skulle have set forestillingen, som var Hotel Pro Formas første politiske forestilling. I København var risikoen at lægge for megen vægt på gæsterne, som her fik mere plads i forhold til de forestillinger, hvor byen selv spillede en større rolle. Udfordringen i Aarhus var inden for den korte tid at skulle balancere mellem det, der allerede var kendt og finde frem til de fænomener og personer, der både kunne afkode byen og samtidig kaste nyt lys på den.

Silkeborg er en "nybyggerby". Byen er grundlagt på Papirfabrikken (1845-1990). Men papirfabrikken er lukket, og byen skal finde nye måder at brande sig selv på. Udover Silkeborgs smukke beliggenhed ved sø og skov vil byen også finde sin identitet igennem erhvervslivet. Silkeborg kalder sig bilernes by. Siden 1970'erne er brugtogsforhandlerne blevet stærke i byen. De har lagt en ring uden om Silkeborg med deres bilforretninger. Folk fra hele Jylland kommer til Silkeborg for at købe biler. Det var noget nyt for os, og det ville vi arbejde ud fra. Vi valgte Nordeuropas største bilcenter, Bilernes Hus, som spillested for *Ellen* i Silkeborg. Et område af den store bilforretning blev inddraget til scene og publikum. Tre eksisterende glaskontorer blev brugt af skuespillerne, gulvet foran kontorerne udgjorde scenen med en publikumsopbygning opstillet foran. De tre skuespillere ankom og kørte bort i en rød VW. *Ellen* i Silkeborg var et samarbejde med Performers House.

Svendborg har en fortid som en stærk søfartsby med et skibsværft og en søfartsskole. Her

startede A.P. Møller sin formue ved at sælge aktier for 100 kr. Nogle af Danmarks rigeste familier bor i Svendborg. De har skabt deres formue på AP Møller aktierne. Byens kendetegn er de rige familier, den smukke beliggenhed ved vand og skov, den røde højskole, en rød by, byen med de fleste barer pr. indbygger, det maritime liv, den tredje by efter København og Aarhus med den største kreative klasse. En by med udsyn, da befolkningen har bestået af søfolk, der rejste ud og så verden. Men skibsværftet er lukket, og søfarten har ændret sig. Byen skal finde sin nye identitet og en ny måde at brande sig på – i lighed med mange andre danske provinsbyer.

Ellen i Svendborg var et samarbejde med BaggårdTeatret og blev opført i deres blackbox med Hotel Pro Formas scenografi. I Svendborg bor 135 kvinder ved navn Ellen. De havde alle fået et brev med indkaldelse til et møde i Borgerforeningen. 18 Ellen-kvinder mødte frem. De blev bedt om at svare på to ting: Fortæl om et sted eller en rejse, der har gjort indtryk på dig. Hvor har du hjemme? Vi fik 18 breve med fortællinger. Nogle af disse breve blev oplæst af skuespillerne. De inviterede Ellen-kvinder sad iblandt publikum. Tre gange skulle de gøre noget bestemt: 1) som svar på skuespillerens spørgsmål: "Hvad hedder du?", skulle de rejse sig og sige: "*Ellen*". 2) Som svar på skuespillerens: "Hun har stor spredteevne", skulle de ryste med et lille rysteæg. 3) I kor skulle de sige en tekst fra Morten Søndergaards tekst. De mange Ellen-kvinder kendte ikke hinanden i forvejen. Det vakte stor begejstring at lære så mange andre Ellen'er at kende. Efterfølgende blev der stiftet en Ellen-klub.

København er ikke egnet til at blive karakteriseret i lighed med de mindre danske provinsbyer. Her valgte vi at fokusere på og uddybe temaer fra Morten Søndergaards tekst samt at have flere og skiftende gæster til de seks opførelser. Da teksten bl.a. fokuserer på lys, valgte vi at lave researchtur til Avedøreværket, der leverer lys og strøm til København. Dette besøg blev udgangspunkt for skuespillernes egne tekster. Forestillingen blev opført i Hotel Pro Formas

store atelier på Amager. Her for første gang brugt som spillested.

Helsingør har en stærk og rig fortid med Kronborg og Sundtolden. I nyere tid har den været defineret af skibsværftet og siden af handel med sprut til svenskerne. Nu skal den som andre danske provinsbyer redefinere sig selv. Byens butikker lukker på stribe. Men det nye Kulturværft, bygget på resterne af det gamle skibsværft, skal være den nye motor sammen med det kommende søfartsmuseum. Øresundsregionen med Helsingør-Helsingborg er en anden drøm om en fælles fremtid, som dog synes at ligge langt ude i horisonten. *Ellen* i Helsingør var et samarbejde med Helsingør Teater og Kulturværftet og blev opført på Kulturværftet i et rum med store vinduer ud mod Kronborg og nattehimlen.

Aarhus er karakteriseret ved at være en lille storby og en stor provinsby. Den skal vælge, hvad den vil være. Det er en by, der satser stærkt på kultur, på uddannelse og erhverv, på at være smart city i det globale perspektiv. En by med stor udskiftning, især blandt de studerende og erhvervsfolk. Den er på samme tid meget lokal og global. Det var det, vi valgte at fokusere på.

Ellen i Aarhus var et samarbejde med Entréscenen og blev opført i deres blackbox i Hotel Pro Formas scenografi.

Gæster i Silkeborg:

Indretningsarkitekt Ellen Engholm, valgt pga. navnet og for at belyse temaet i Morten Søndergaards tekst om hjem og hjemlighed.

Balletdanser og balletpædagog Ellen Østerby (79 år), valgt pga. navnet og sit livslange engagement i dans som dannelse.

Moderne danser Jon Stage (24 år), valgt for sin hiphop dans og sit ihærdige arbejde med de unge til selv at skabe og sætte liv i byen i stedet for at rejse væk til en større by.

En ung musiker fra Performers House optrådte med klavermusik

Gæster i Svendborg:

Direktøren for Hotel Ærø, Ellen Sandal, valgt pga. navnet og fordi hun har sejlet som hovmester på de store have og er nuværende formand for Svendborg beværterforening.

Modeblogger Niklas (16 år), valgt for sin kreativitet og unge professionalismisme.

Styrmænd Gert Gregersen, valgt som sømanden, der har sejlet på de store have. Hans fortællinger blev optaget på bånd og afspillet under forestillingen.

En sømand, valgt som ikon på en sømand, der er gået i land. Kendt i byen som Søren sømand.

To lokale musikere optrådte med accordion musik

Gæster i København:

Tøjdesigner Ellen Simonia, valgt som en Ellen, der ”rejser ud i verden og bliver der.” Hun lever og arbejder i en landsby i den ægyptiske ørken.

Lysdesigner Jesper Kongshaug, valgt som mester i at demonstrere lysets virkninger.

Forstkandidat Otto Reventlow (Ellen Hillingsø's fætter), valgt for at fortælle om bl.a. el-letræet som et ammetræ

Tidl. ingeniør Jens Kristian Sørensen (Ellen Friis' far), valgt for at holde en personlig tale til sin datter Ellen.

Tidl. general Kjeld Hillingsø (Ellen Hillingsø's far), valgt for at fortælle om at føle sig hjemme i krigen.

Lektor Ida Wentzel Winther, forsker i hjemlighed, valgt for at fortælle om områder i hjemmet, der fungerer med forskellige strategier og traditioner: entreen, måltidet og andre territorier.

Skolepige Ellen Luke og skolepige Ellen Abildtrup, valgt for at fortælle om deres opvækst i henholdsvis New York og Gentofte og vise billeder fra deres Facebook-sider.

Tidl. hjemløs Csaba Setét, valgt for at fortælle om sit mangeårige liv som hjemløs.

Falckmand Henrik Mørk Malmkvist, valgt for at fortælle om ulykker i hjemmet og demonstrere en ulykke og et oplivningsforsøg vha. skuespillerne.

3-4 gæster optrådte pr aften. Hver af de seks

forestillinger var således forskellige i kraft af gæstekonstellationen.

Gæster i Helsingør:

Projektleder Jessica Segerlund, valgt for at fortælle om kunst i Helsingborgs nye bydel, H2.

Projektleder Birgitta Freudenthal, valgt for at fortælle om nye tiltag i Helsingborgs byplanlægning

Astrofysiker Anja C. Andersen, valgt for at fortælle om lysende stjerner og mørke huller (Helsingør føler sig forbigået og overhalet af København).

Journalist Niels Fastrup, valgt for at fortælle om det fremmede. Han har skrevet artikler om bl.a. romaer. Der bor mange romaer i Helsingør.

Gæster i Aarhus:

Kaospilot Esben Vallø, valgt som repræsentant for det lokale kreative bymiljø, fortalte om arbejdet ved Bureau Detours og spillede på tromme.

Vicepræsident, Business Liaison, Group IT, Ellen Andersen, valgt som repræsentant for det globale aspekt, fortalte om internationalt arbejde.

Lektor, lic.phil., centerleder Jørn Erslev Andersen, valgt som repræsentant for det akademiske miljø, fortalte og demonstrerede sprog og virkelighed.

Hvor der er en Ellen, er der en vej

Af Morten Søndergaard

Arbejdet med teksten til *Ellen* startede med en telefonopringning fra Kirsten Dehlholm. Den idé, hun fortalte om i samtalen, var inspirerende: En forestilling, hvor alle skuespillerne hed Ellen. Disse Ellen'er skulle rejse mellem fem danske byer med en grundtekst i kufferten. Umiddelbart efter satte jeg mig og skrev i løbet af et par timer en tekst, som kom til at udgøre kernen i den endelige forestillingstekst. Ideen fra Kirsten Dehlholms side var så klar, at min

tekst nærmest skrev sig selv. Måske fordi den rummede et helt elementært spørgsmål, *what's in a name?* og derved knyttede sig til en praksis, jeg ofte har benyttet mig af: Hvad er der inde i et navn? Kan navnet være en indgangsvinkel til en person, et materiale, en kunstners univers? Hvad er et navn, hvad kan vi ved hjælp af navnet sige om navnets bærer? Hvad kan *Ellen* sige om Ellen? Jeg havde bare det navn at holde mig til. Fem bogstaver: To e'er og to l'er og et n. *Ellen* var et sted at gå ud fra. Hendes navn var et nyt sted for mig. Men hvor der er en Ellen, er der en vej.

Når jeg hører et menneskes navn, laver jeg uvilkårligt et lille billede ud af mennesket og navnet. Det sker bare, når jeg hører navnet. Jeg lægger navnet på en lille vægt og måler og vejer det. Denne lynhurtige undersøgelse spørger: Hvad kan jeg hente frem af poetisk viden om et menneske ved hjælp af det arbitrære mærke eller den syre-dråbe, som navnet repræsenterer? Det er en poetisk navne-oplukning. Det sker helt subjektivt og instinktivt, og analysen betjener sig af alle navnets kvaliteter: Helt personlige associationer, lydlige kvaliteter, etymologier etc. Det er personens eller navnets *sound*, kunne man sige.

Lad os tage navnet *Dehlholm*: Tre konsonanter i træk! Det giver en hel fysisk fornemmelse i kroppen, en fremmed klang som får en til at lytte. Det er ikke let, men specielt: l'et står stolt mellem de to h'er, tre konsonanter er en usædvanlig konstellation, som et stjernesked midt i navnet. Noget lyser op, et glimt fra et fyr langt ude et sted, hvor kun de modigste og mest sejlyndige kommer. Og l'et viser sig igen som et ekko inde i "holm". Som om fyrtårnets lysserie eller lysrytme var to glimt og så pause. To glimt og så pause. På den måde ved man, hvor Dehlholmene ligger, og vi kan navigere ombord på vores navnes skibe. *Del*, står først, så *holm*, altså et sted for sig selv. På en holm kunne der stå et fyrtårn og lyse op.

Kan vi overhovedet hente brugbar viden ud af et navn? Det spørgsmål angår også forholdet mellem ordene og tingene. Hedder et bord et

"bord" af grunde? Ikke alle borde har fire ben, bare fordi et bord har fire bogstaver at stå på. Hedder tingene dét, de gør, af grunde, eller gør de det på grund af tilfældigheder og glemte konventioner? I navnets tilfælde så er vi så tæt ved navngivningen af tingene, som vi kan komme. Det er konkret. Vi hedder, det vi hedder. Ellen hedder Ellen. En navngivning har fundet sted, nogen har givet os navnet. Men vi ved det godt: Vores navne er tilfældige. De er vedtagne, fornavnet er lidt mere valgt end efternavnet.

Men kan man lukke et navn op og alligevel finde brugbar viden? I Ellens tilfælde så kunne man! Der var masser at finde inde i navnet. De betydninger, jeg kunne høre i navnet, kunne lokkes frem ved at blive ved med at lytte til det. Jeg skrev langt mere tekst end det, der endte med at komme med i forestillingen, men det var en stor nydelse at se, hvad der kom med, og hvad der ikke kom med. Kirsten Dehlholm kunne betragte teksten som materiale, som en slags lyssætning på Ellen. Hvilket betydningslys skulle der falde på Ellen? Hvordan ville hun tage sig ud?

Skuespillerne, som siger teksten, hedder selv Ellen. Teksten siges af dem, den handler om. Det er noget helt særligt. Ellen er lig med sig selv på scenen. Hun taler om sit eget navn ved at tale udenom det, tale om Elle-træer og svampe. Tale om sig selv ved at bruge andre navne. Det afsætter en forunderlig spejling, der på en gang er magisk og næsten ubærlig. Man kan anskue teksten som en slags liste, hvor dét, som holder teksten sammen, er navnet Ellen. Ellen-navnet er den sol, som ordene må dreje sig om. Eller man kunne sige, at alle tekstdelene ligger på det samme bord. Bordet er navnet Ellen: *Vi sidder ved vores eksistensbord.*

Et eksistensbord

Af Jørn Erslev Andersen

"Vi sidder ved vores eksistensbord." Sådan lød et udsagn i *Ellen* på Entréscenen i Aarhus i midten af december 2010. Betyder det, at der er

tale om et faktisk, eksisterende bord som fx et sybord, et køkkenbord, et spisebord, et skrivebord, et dissektionsbord? Eller er det et bord for eksistensen? Hvilken virkelighed – hvilken ting og hvilken handling – peger ordet ‘eksistensbord’ da på? Relaterer det sig simpelthen til aktiviteten ‘at eksistere’? ‘Eksistensbord’ er en sammensætning af henholdsvis et ‘abstrakt’ ord (eksistens) og et ‘konkret’ ord (bord).

Morten Søndergaards tekst til *Ellen* består af syv afsnit uden sammenhængende narrativ kohærens. Både i de enkelte afsnit og i teksten som helhed reflekteres på mange forskellige måder forholdet mellem ord og ting. Emnet ‘navn og navngivning’ overvejes på vidt forskellige måder, herunder betydningen af navnene ‘Ellen’ og ‘elletræ’, eksotiske navne på svampe og selve navngivningens fænomnologi: “Menneskenes navne er dråber af syre, der er brændt ind i dem”. Den har en række poetiske statements, der spænder fra det indædt tænksomme til det åbent humoristiske. Gennemgående spørgsmål i teksten – eller spørgsmål, som den i hvert fald kan afstedkomme – kunne således være: Hvad vil det sige at ‘sige noget’? Hvilken betydningsmæssig funktion har et navn? Hvad vil det sige at udøve en poetisk funktion af sproget? Med andre ord: Hvad er egentlig forholdet mellem sprog og virkelighed? Er det sproget, der virkeliggør virkeligheden – eller er virkeligheden (handling og ting) en sproguafhængig eller objektiv størrelse? Er en behård skelnen mellem sprog og virkelighed som to uafhængige domæner – hvilket ofte bestemmes til at være den logiske forudsætning for at kunne stille spørgsmål til forholdet mellem sprog og virkelighed – den bedste vinkel på sagen? Vi ved det ikke med bestemt, men at de betinger hinanden kunne man uvilkårligt komme til at tænke på, når der i Mortens tekst f.eks. står “Og lykken den går fra dør til dør som en stor trætskildpadde.”

Min entré foregik fra en stol blandt publikum og blev indledt med et spørgsmål til Ellen Hillingsø: ”Du hedder Ellen – er det her, i denne sammenhæng, at forstå som *dit* navn

eller et *formaliseret* navn i forestillingen, eller er det en *fællesbetegnelse* for alle ellen’ener både i og uden for forestillingen?” “Det hele på én gang,” svarede hun veloplagt. Herfra kunne en improviseret dialog om forholdet mellem sprog og virkelighed etableres. Med baggrund i undertegnede overbevisning om, at sproglig aktivitet – såvel talt som skrevet – altid også er en ‘kropslig’ foreteelse – gestisk, rytmisk, tonalt – var ideen nu på én gang korporligt at vise og verbalt at reflektere dette. Til formålet blev anvendt en simpel øvelse, der for et kort øjeblik kan forvirre den ellers normalt velfungerende interaktion mellem højre og venstre hjernehalvdel. Den går ud på, at man placerer albuerne på en plan overflade – et bord for eksempel – og forsigtigt sætter den ene hånds fingerspidser mod den anden hånds. Berøringen skal være så let som overhovedet mulig. Det er nu umuligt at svare på spørgsmålet – eller for hjernen at afgøre – om det er højre hånds fingerspidser, der berører venstre hånds, eller omvendt. De har et interaktivt forhold, men uden at aktiv-passiv forholdet mellem dem lader sig endegyldigt bestemme.

På scenen var der intet bord. Ellen Hillingsø rakte sine underarme frem som erstatning for et bord. Herpå kunne så mine to albuer placeres og fingerspidserne bringes i let berøring med hinanden. Inden da var højre hånd blevet tilkendt status som metafor for ‘virkelighed’, mens venstre hånd fik status af metafor for ‘sprog’. Hvilken af disse to ville i et sådant *set up* være aktiv og hvilken passiv? Det kan der ikke svares på, idet hjernen på den her effektuerede fingerspidsfølelse melder pas på spørgsmålet. Publikum blev opfordret til selv enten senere eller simultant at efterprøve dette.

To ting kunne herefter bemærkes. Måske forholder det sig med relationen mellem sprog og virkelighed som i relationen mellem de to sæt fingerspidser: At den kan tænkes som et forhold, der svarer til det aktiv-passiv-uafgørighedsproblem, som etableres i mellemrummet mellem de to sæt fingerspidser?

Desuden har vi skabt et *virkeligt* ‘eksistens-

bord': Bordet (in casu: Ellen Hillingsøs underarme) danner grund for interaktionen mellem de to sammenbragte 'højre' og 'venstre' dele, og alle tre forbindes i en trekant, der kan etableres med lige lange sider (bestemt af afstanden mellem albuerne). Relationen mellem 'højre' (virkelighed) og 'venstre' (sprog) peger (virtuelt) tilbage mod 'bordet' (eksistens), som så igen peger tilbage mod relationen og så videre i én lang trekantet cirkulation.

Denne lille improvisation blev fulgt op af nogle spørgsmål: Har vi – i eksistentiel forstand – 'eksistens' før vi kender, har adapteret og anvender vores faktiske døbe- eller kalde- navne (Ellen, Morten, Kirsten, Sara, Maja)? Er et navn i vores situationelle (omskiftelige, indædte, afslappede) omgang med det, som vi gerne kalder for vores 'omverden', noget, der primært vedrører vores sprog eller primært vores virkelighed – eller er vi med vores 'syrede' navneprægning stedt i et bestandigt tankevæk-kende *terra incognita* mellem sprog, virkelighed og krop? For øvrigt i en by, hvis navn ikke længere officielt er Århus, men Aarhus.

Ellens stemmer og tilskuernes ørerum Af Ansa Lønstrup

Helt fra starten af forestillingen bliver stemmen, lyd og lytning udpeget som et særligt opmærksomhedsfelt for det, som skal foregå i rummet. Selve den kollektive iførelse af høretelefoner – og senere aftagning af samme forud for de improviserede samtaler med gæsterne – etablerer straks en særlig iscenesat position for publikum: vi skal være lyttende tilskuere på en særlig måde, hvor vi både lytter udad til, hvad stemmer og lyd i scenerummet artikulerer, men vi skal også lytte indad til det nærværende, men abstrakte og virtuelle rum, som gestaltet via høretelefonerne.

De tre agerende stemmer har godt nok et og samme køn, men vi hører mere de påfaldende forskelle stemmerne imellem: Özlem Saglanmaks er ung og distinkt i klangfarven, domineret af de lyse partial- eller overtoner, fattig på de

mørke. Ellen Hillingsøs er markant ved et meget bredt partialtone spektrum, hvor alle – såvel lyse/høje som mellem og mørke/dybe – tilsammen etablerer en usædvanlig klangmætning eller hvad vi kunne kalde en *sonor* stemme, som er usædvanlig for en kvindestemme. Ellen Friis' stemme træder frem i kraft af et hørbart talehandicap, der giver stemmen en markant nasal- og hovedklangsresonans, som sjældent høres på en scene, og som derfor giver hendes stemme en helt særlig identitet i forhold til de to andre. Når de tre stemmer performer Morten Søndergaards tekster, sker det i en korisk, ofte polyfon eller fugeret, forskudt form, hvor vi aldrig er i tvivl om kilden til de enkelte stemmer. Heller ikke i tilfældet hvor Özlem mimer det, som en af de andre siger. Via det særlige medhør i høretelefonerne etablerer vi en indfølelse, intuitiv nærhed til hver og en af de tre Ellen'er.

Under de tre gæstesamtaler kommer yderligere stemmer ind i lydrummet, og nu hvor vi har taget høretelefonerne af, høres disse ikke så klangligt markante, men de bidrager alligevel til en toning og variation af det vokale spektrum, men først og fremmest skifter vores lyttemåde fra det hypersensoriske til det sprogfokodende.

På et tidspunkt i forestillingen – og udløst af Özlems poetiske frase "stien stopper ikke her" – forlader Özlem rummet, men i høretelefonerne følger vi hendes færden uden for rummet gennem de lyde, hun selv producerer, og som hun møder i nogle andre virkelige rum: lyden af skridt på grus, døre, rindende vand osv. Vores sensoriske aktivitet bliver på sin vis udfordret, idet den sceniske aktivitet foran vores øjne fortsætter, men visuelt dog på et minimalistisk sort-hvidt niveau og tekstmæssigt ligeledes minimeret i en "tynd" dialog om ting og deres værdi. Lydene i vores hovedtelefon udgør derimod en voldsom attraktion, eftersom de virker stærkt billeddannende: vi forestiller os de rum, bevægelser og genstande, som afføder dem, og vi visualiserer dem i en indre billeddannelse som et udvidet, virtuelt rum, som kunne være værd at inspicere nærmere.

De specifikke sanser har forskellige evner til lo-

kalisering: vi ser om ikke i øjnene så dog fra et bestemt *point of view*, hvorimod vi *hører* ting hvorfra *de* er, snarere end hvorfra vi selv og vores ører er: hørelsen fylder os op og den spredt os ud. Et entydigt *point of audition* findes ikke, bl.a. fordi vi ofte befinder os i en flerhed af positioner med hensyn til lyd: de to ører kan fx lytte i forskellige retninger samtidigt. Hvor øjnene behersker rum, så okkuperer og okkuperes ørerne med rum. Kort sagt: lyd er *ikke* gjort af objekter, men af energier, intensiteter og inertier. Det må *lytningen* indkalkulere i sit energi-”budget”².

I *Ellens* lydtrum må vi som lyttende tilskuere *switche* mellem den ydre og den indre lytning, mellem det okkuperede, beboede rum og det grænseløse, virtuelle rum. Det kan lade sig gøre, hvis vi mobiliserer en vis grad af intuitiv sensorisk sensibilitet. Denne etableres gennem høretelefoner, forskellige tekst- og udsigelsestyper (poetisk og prosaisk) og i artikulationen af de forskellige og polyfone stemmer.

Smagsdommerne

Af Kathrine Winkelhorn

Ellen udspiller sig i spændingsfeltet mellem skuespillere og gæster, mellem det eksplicite og implicite teatrale. Når Morten Søndergaards tekst brydes af en kort fortælling om byen, forrykkes det poetiske univers til et dagligdags. Her kan nævnes en fornøjelig scene i Svendborg, hvor skuespillerne spiller Matador med Svendborg som spilleplade, og Hillingsø trækker et kort op og siger: ”Findes der andre steder, hvor kommunen laver en lokalplan, hvor der ikke sker noget i fem år?” Det er også et brud, når en gæst træder op på scenen og interviewes. Disse brud mellem Søndergaards tekst, de inviterede gæster fra byen, gæsternes snak og de til byen producerede tekster, skaber et kontrastpunkt i forhold til Søndergaards afsøgende univers. Spørgsmålet er, hvad der egentlig er på

spil mellem det eksplicit og implicit teatrale? Virkeligheden er så at sige til forhandling mellem disse poler. Er det mere virkeligt når hotellederen Ellen Sandal fra Hotel Æreskøbing står på scenen, end når Özlem Saglanmak fremsiger en poetisk sekvens? Virkeligheden sættes i spil som et forhold mellem det reale og det poetiske. Og her træder virkeligheden frem som et konkret valg, som en konstruktion og en refleksion, og som, når valget er truffet, en realitet for tilskueren. Det er denne leg med sansning, krop, stemme og virkelighed som i vore øjne giver forestillingen vinger, men som samtidig giver tyngde, udsyn og netop bare en duft af Svendborg.

Ellen blev bedømt i DR2 og smagsdommerne var: Tine Fischer, Kirsten Jacobsen og Jon Steffensen. Indslaget varede ca. 9,5 minutter. Før diskussion gik i gang på skærmen, fik seeren et kort klip fra en scene, hvor skuespillerne spiller Matador, og vi hører publikum le begejstret. Til sidst siger Ellen Sandal, en af de lokale medvirkende fra Svendborg: ”Vi bliver lidt varme om hjertet. Det er her, og det er noget af mig, og det er noget af Svendborg. Det har været sjovt at være med”.

Programvært Alberte Clement Meldal: Tine Fischer, havde du glæder dig til at se forestillingen?

Ja, faktisk. Jeg havde læst om den inden. Man laver et koncept og en proces, som er kontekstafhængig og som i princippet burde være i dialog med det sted, man er. Det syntes jeg lød super interessant. Men jeg synes ikke, det lykkedes. Metodemæssigt var der en kortslutning. Det der med at forestille sig, at man kan tage et sted hen en uge og lave noget, som er kontekstafhængigt, det tror jeg ikke en skid på.

Hvad siger du Kirsten [Jacobsen], var du elleveld?

Jeg tror, at det er det værste, jeg har set i mit lange liv, og samtidig vil jeg sige, at i alle de år, jeg har fulgt med, har Kirsten fået statsstøtte. Og i bedste fald har det ikke skadet... Det der

2) Steven Connor ”Ear Room” (2008) <http://www.stevenconnor.com/earroom/>

er simpelthen tomt, udvendigt og mærkeligt populistisk, det der med at tage en by, og alligevel ikke bruge den til noget. Det er bare et dårligt påskud.

Hvad siger du Jon Steffensen?

Jeg vil give Tine ret i, at det jo er interessant at bruge byen som motoren i et stykke og en nutidig historie. Kirsten Dehlholm er jo et konceptmenneske og har i 25 år bygget forestillingerne op over koncepter, og nogle af dem har været meget vellykkede. Desværre, det er det her ikke. Sagen er nok, at det her er light. Der er ikke noget, som for alvor prøver at provokere, det er meget pleasende overfor byen og ideen med at tage et navn, Ellen, og sammenstykke det med nogle Ellen'er i en by. Ja, det er igen, måske konceptuelt interessant, men når det kommer til the real world, så er det uinteressant.

Men hør nu her. Vi har lige set i indslaget, at hele salen huler af grin, når der bliver læst lokale referencer eller vittigheder op. I kan da ikke bare sige, at det er dårligt, fordi I ikke er fra Svendborg.

Jon: Det er interessant med navnet, som brænder sig ind, og man bliver det navn, man er. Det er noget, som skaber refleksion. Det omkring byen er det rene revy. Det, som nok irriterer mig mest, er, hvorfor man ikke laver et bidende journalistisk portræt. Og de to historier hænger jo ikke sammen. Den del som kunne bide, provokere og skabe noget refleksion, bliver ikke til noget, det bliver bare til laveste fællesnævner. Der er en manglende personinstruktion, og der er en manglende idé om, hvad dette skal handle om. Men Morten Søndergaards tekst og hele ideen med høretelefoner fungerer godt.

De diskussioner, som en forestilling giver anledning til i fx DR2, ser vi som en del af forestillingens kreative proces. Giver forestillingen anledning til nye tanker, nye synsvinkler eller fastfryser den positioner? Det sidste er tilsyneladende tilfældet i DR2, hvor forestillingens relationelle og politiske dimension på næsten

provokatorisk vis fejes af bordet. Præmissen for *Ellen* er en forestilling, som med enkle kunstneriske virkemidler forsøger at etablere nye betydningsdannelser i forhold til byen og publikum. *Ellen* ønsker ikke at levere et polemisk journalistisk bidrag omkring fx Svendborg. Netop i skiftene mellem Søndergaards tekst, gæsternes bidrag og de til stedet producerede indslag er forestillingens omdrejningspunkt og styrke. Diskussionen som fandt sted blandt smagsdommerne blev ikke taget på forestillingens præmisser, men blev mere en diskussion om, hvad forestillingen ikke var.

Afslutning: Kreativ heterofoni

Vi har forsøgt at anskueliggøre forestillingens kreative strategier. Der er ikke én bestemt strategi, men flere forskellige og ikke én definition på, hvad det kreative er som substans, fremgangsmåde eller metode. Desuden er der forskellige faser i den kreative proces, og i realiteten er der tale om en uafsluttet proces, hvor hver forestilling ændrer sig og er forskellig fra de foregående. Det gælder altid for en teaterforestilling, at den er unik og som værk betinget af den enkelte opførelse. Men hvor nogle teaterformer tilstræber en ensartethed i forhold til en række opførelser, er der her tale om en villet og planlagt forskellighed, der fungerer som et led i den kreative proces, og som skaber en villet usikkerhed og et risikomoment. Vi kan tale om mindst to forskellige faser i processen. Den første er udviklingen af konceptet, indstuderingen af teksten og iscenesættelsen af rum og scene. Den anden fase er afviklingen af hver enkelt forestilling. Den kreative proces er her åben for planlagte og tilfældige indgreb og forandringer.

Ellen griber ind i og forbinder forskellige virkeligheder, som ellers ikke kobles i det det uddifferentierede moderne samfund. Værket skaber en midlertidig subjektposition, hvorfra lokale bykulturer og identiteter og små teatres økonomiske, lokalemæssige og politiske virkelighed iagttages. *Ellen* som person og som navn forbinder de indsamlede iagttagelser med konkrete selvbiografiske identiteter i form af de

tre skuespillere, der udsiger teksten. Vi opfatter det kreative som en konstruktion, en særlig tilblivelse, der forudsætter nogle greb, nogle temaer og forhindringer og ikke mindst et bestemt perspektiv, som skaber en midlertidig meningsfuldhed. Der er tale om et perspektiv på verden, som får denne til at træde frem på en bestemt måde – samtidig med at Ellen-figuren træder frem som organiserende subjekt. Der er tale om et valg med konsekvenser, og dette valg kunne være truffet på andre måder. Som vi ser det, er det formgivningens greb, regler og rammer som skaber den kreative proces og ikke en fortolkende tilgang til tekst og virkeligheden.

Den kreative kompetence er kompleks og polyfonisk. Det er det stramme koncept og den præcist indstuderende koreografi, som giver rum for at udnytte uforudsigelige hændelser i de byer teatret besøger. I *Ellen-produktionen* er der fokus på en særlig kunstnerisk kreativ kompetence, som er kollektivt baseret, og som er tværfaglig. Teatret forsøger både at handle kreativt i forhold til de skabende processer i teatret og i forhold til de konkrete bymiljøer, som man møder, og hvor det ofte er uforudsete begivenheder, der skaber interferens mellem disse felter.

I de senere års udvikling af teatret er begreber som virkelighedsteater, interventionsteater, postdramatisk teater eller relationelt teater dukket op indenfor det, man kunne kalde samtids-teater. Det har betydet en markant udvidelse af dramaturgier og i bred forstand fortælle-måder i teatret. Der er sket en forrykkelse fra teksten som det naturlige udgangspunkt og forfatteren som autoritet mod kollektive, skabende former, hvor det kreative er blevet et komplekst og mangesidigt moment. Der er flere kreative faser og kreative aktører og en fornyet orientering mod tilskuerne. Tilskuerne bliver i højere grad subjekt for iscenesættelsen af teatret, og dermed fremhæves teatrets dobbeltkarakter af at være en fortælling, en samling tegn og en mere eller mindre sammenhængende fiktion, men også en realitet, som skabes her og nu som en begivenhed i relation til netop disse tilskuere og det eksplicit og det implicit medierede.

Ellen giver bud på, hvordan tekstrepræsentation og realitetsteater kan kombineres i en samlet iscenesættelse, som forholder sig til og inddrager en given kontekst. Forestillingen er kreativt eksperimenterende i sin form og indhold, som består af flere sideordnede dramaturgier, som afbryder hinanden, men uden at skabe et entydigt betydningshierarki. Selve opsætningen er et differensrum, hvor tekst, performer, iscenesættelse og by spiller sammen med hver deres stemme. Der er en heterofoni, som både er et resultat af og en præmis for de kreative processer.

Erik Exe Christoffersen

Lektor, Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Redaktør af tidsskriftet *Peripeti* (2004-)

Kathrine Winkelhorn

Medarbejder i Odin Teatrets administration (1987-88) og i Kulturby 96. Universitetsadjunkt knyttet til Konst, Kultur och Kommunikation på Malmö Högskola.
