

## Interferensens æstetik

Det nomadiske teaterlaboratorium Hotel Pro Forma og sangere fra DR Radiokoret på rejse med H. C. Andersen i forestillingen "Jeg er kun skindød". DMT var med ved urpremieren i Köln.

Af Mette Garfield Mortensen

»Ak nej, min rejse er ikke færdig«, synges der på henholdsvis dansk, tysk og italiensk. Scenen er Halle Kalk i Köln – en mørk, rå industrihal. Urpremieren på Hotel Pro Formas musik-performance om H.C. Andersen (1805-1875) er i gang. Titlen *Jeg er kun skindød* refererer til den håndskrevne seddel, H.C. Andersen havde liggende på sit sengebord om natten af frygt for at blive levende begravet. Hotel Pro Formas performance er ikke overraskende et usædvanligt H.C. Andersen-portræt.

Forestillingen indkorporerer citater fra H.C. Andersens dagbøger i modsætning til de oftest behandlede 'eventyr for børn'. Det er H.C. Andersens mørke side, hvor tvivlen og angsten hersker, der iscenesættes som lyd- og billedlandskab. Bagsiden af medaljen ved den sensibilitet over for verden, der var med til at frembringe de fantastiske eventyr, føjes til billedet af den kendte digter.

Hotel Pro Formas hybride forestillinger, der spænder over musik, dans, arkitektur, litteratur, videnskab, digitale medier, film osv., har siden 1985 brudt med vante og traditionelle teaterforestillinger. Sammenfattende kan man om Hotel Pro Formas forestillinger tale om et brud med det såkaldte 'fjerde væg-princip', der bygger på tilskuerens identifikation med skuespillerne på scenen. Beskueren ser derved ind i scenerummet, hvor skuespillerne opfører sig, som om tilskuerne ikke eksisterede, og der opstår i traditionelt teater en fjerde, usynlig væg mellem tilskuer og skuespiller. Beskueren indlever sig altså psykologisk i karaktererne på scenen, hvis replikker og ageren er tekstbaserede. Alt imens punktet for scenens overskuelige centralperspektiv bliver afsæt for forklaringen og fortolkningen af den skjulte sandhed, som den dramatiske tekst dækker over.

Hotel Pro Formas performances gør noget andet, de sideordner teksten med aktørernes ageren/musikken/scenografien/lyset/tempoet osv. Der er altså tale om en parataktisk dramaturgi, og hotellet trækker i stedet på asiatiske traditioner, hvor formudøvelsens nuancerede og præcise udførelse bliver svaret på spørgsmålet: Hvad handler det om?

Hotel Pro Formas poetik nærmer sig også den franske avantgardistiske teatermand Antonin Artauds (1896-1948) begreb om det grusomme teater, der fordrer en uddrivelse af teksten i teatret og rummer en dobbelt bevægelse: 1) en destruktion af dagligdagsadfærdsformer i den vestlige kultur; 2) en skabende bevægelse, der fylder destruktionens tomrum med en aktivitet, der undersøger sansningerne og dannelsen af nye oplevelsesformer. Artauds teater er kort sagt en udforskning og udformning af rum, som det talte sprog ikke kan nå.

Handlingen og betydningen forskydes således til en rumlig teatralisering, der normalt skjules i det traditionelle teater. Den fjerde væg er væk i Hotel Pro Formas forestillinger, der via forskellige eksperimenter gør beskueren opmærksom på sig selv som *medproducer* af forestillingen ved at bevidstgøre om blikket, der ser og kroppen, der oplever i (teater)rummet.

Fokus er således, *hvorledes* der fremstilles og ikke et bagvedliggende budskab, der i hermeneutisk forstand skal fremfortolkes. I Hotel Pro Formas dekonstruerede operasuccess *Operation: Orfeo* er billedkompositionen fx funderet på grafiske og geometriske mønstre snarere end på fortællingen. Via de medvirkendes dannelse af varierede mønstre i scenebilledet fremstår en bevægelse modsat et narrativt udviklet forløb. Der fokuseres altså ikke på at udtrykke en bestemt fortolkning af myten om Orfeus, men central bliver i stedet formgivningen af bevægelsen; en særdeles åben størrelse, som publikum selv fysisk kan tildele betydning i oplevelsen af billedernes bevægelser, lyset og ikke mindst stilheden og musikken.

## Jeg er kun skindød

Hotel Pro Forma er som navnet angiver et nomadisk teater, der ikke arbejder med et fast ensemble, men for hvert enkelt projekt udvikler et samarbejde med diverse egnede kunstnere.

*Jeg er kun skindød* er blevet til i samarbejde med 14 sangere fra DR Radiokoret, performer Ninna Steen, dirigent Kaare Hansen, og musikken er af Manos Tsangaris (f. 1956 – læs om komponisten på [www.tsangaris.de](http://www.tsangaris.de)). Koncept og instruktion står lederen af Hotel Pro Forma Kirsten Dehlholm for, mens den visuelle dramaturgi er lagt i Ralf Strøbechs hænder. Rammen for premieren er som nævnt Halle Kalk, en af Schauspiel Kölns scener.

*Jeg er kun skindød* er Hotel Pro Formas første premiere i Tyskland; en afdæmpet, uhyggelig, poetisk, men også humoristisk forestilling, hvor de medvirkende, som i *Operation: Orfeo*, danner afvekslende bevægelsesmønstre. I Halle Kalk foregår bevægelsesmønstrene hen over den 29 meter lange, smalle scene. Scenografien/bagtæppet består af enkelte dele, der som en række kort (se forsidebillede på dette nummer af DMT) kan løftes op, flyttes rundt på og igen sættes ned i en metalskinne i scenegulvet. På kortene ses et eventyrligt landskab befolket af grønne heste, metalblå slotte, sommerfugle, computerikoner osv., der kan sættes sammen på nye måder. Forestillingens lys sættes til tider frontalt mod scenografien, der står frem som flader, og til tider bagfra igennem scenografien, hvilket giver et magisk og gådefuldt skær. Et lys, der er skabt af lysmagikeren Jesper Kongshaug. Derudover er der mellem scenografi-kortene afstand nok til lamper, der tændes hen mod afslutningen af forestillingen, og dermed leder scenebilledet én hen på tanken om et løbebånd eller en filmstrimmel med lignende faste afvekslende billedindramninger. For scenografien som for forestillingen som sådan findes et lignende princip som for filmen. Enkeltbillederne, sangerne indtager i deres positioner, giver i formationernes vekslende serialitet netop bevægelsen. Og med bevægelsen når vi frem til allerførst nævnte rejse.

H.C. Andersen foretog i løbet af sit liv utallige rejser til udlandet for konstant at udfordre sit syn og opleve nyt. Han var et menneske, der undersøgte og udvekslede med verden, ligesom Hotel Pro Formas teaterlaboratorium gør det. Men denne forestilling interesserer sig ikke kun for den ydre fysiske rejse, som den lange scene og det udstrakte landskab vidner om. Der er også tale om en udformning af det indre, mentale landskab, der for H.C. Andersens vedkommende ud over det fantastiske, barnlige og eventyrlige var præget af en skyggeside. Og livets rejse fra barndom til alderdom og død bliver endnu en af billedannelserne i forestillingens kalejdoskop.

Den psykiske udviklingsrejse havde H.C. Andersen muligvis problemer med. Han var en voksen, der, når verden syntes ham for skræmmende, tyede til at flygte mentalt ind i barndommens verden, og måske forblev han et barn hele livet. Den meget genkendelige H.C. Andersen-figur med androgyne træk, høje skaldepande og dårlige tænder, er konkret under sin store frakke, der i langsomme, dansende bevægelser tages af og på forestillingen igennem, iklædt et barns korte smækbukser. Performancen bliver en allegori for problematiseringen af subjektets udvikling eller rejse, og der stilles derved spørgsmål til subjektet. Dette accentueres i kraft af bearbejdningen af H.C. Andersens dagbøger, da dagbogsformen indebærer en form for selvportræt.

Man kan sige, at et af sporene i forestillingen er et indskrevet selvportræt eller et blik på sig selv. Men hvordan er det, denne forestilling eksperimenterer med beskuerens perspektiv og sanser, og hvad er det, inddragelsen af dagbogen bidrager med? Og hvad er det æstetisk og kulturelt, denne musik-performance udspiller frem for fortællingen om den internationalt anerkendte eventyrdigter? Og til sidst hvad kan den sige om subjektet og teatret i vor tid?

## Dagbøgerne

Fragmenterne af H.C. Andersens dagbøger, der i en vekslen henholdsvis synges og reciteres på bånd (på tre forskellige sprog) i *Jeg er kun skindød* kan kaldes et autoportræt, idet der i forestillingen netop ikke lægges vægt på en kronologisk fortløbende gennemgang af H.C. Andersens bedrifter. Den kronologiske gennemgang af en persons virke kalder den franske litteraturforsker Michel Beaujour en autobiografi. Mens det fragmentariske portræt, der forsøger at indkredse et jeks karakteristika er et autoportræt.

Michel Beaujours sigte er det modernistiske autoportræt, der sprogligt forsøger at indkredse et jeks egenskaber. Af berømte modernistiske autoportrætter kan med store penselstrøg nævnes Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigges*, *Le Chant Maldoror* af Isadore Ducasse, Maurice Blanchots *La folie du jour* og Kafkas dagbog. I disse autoportrætter skelnes eksplicit mellem den talende og det talte, det vil sige mellem fortæller og værk, og det moderne subjekts splittelse fremskrives tydeligt.

H.C. Andersens selvportræt er ikke modernistisk i den forstand, men der findes lignende træk af splittelse. H.C. Andersen levede og skrev i en brydningstid, hvis faste religiøse verdensbillede var i en begyndende opløsning som følge af industrialiseringen. Billedet af den faste personlige kerne er derved i samme indledningsvise nedbrydning på dette tidspunkt. En konkretisering af selvets splittelse i forestillingen er H.C. Andersen-skikkelsen, der allerførst i forestillingen taber et stort mikadospil, så pindene spreder sig ud i alle retninger.

Man kunne sige, at H.C. Andersen-teksten i Hotel Pro Formas bearbejdning installeres; at forestillingen, ligesom et museum iscenesætter billeder i nye omgivelser, genindsætter teksten i andre rammer. Det er ikke forsøgsvis gengivelser af teksten, vi ser på scenen, men derimod nye og andre spor, der lægges til, og som står side om side i en idiomatisk differentiation. Det er ikke en sandhed, vi får om H.C. Andersens person, men varierede tvetydige udførelser i rummet, der sættes i spil og interaktion med hinanden.

Derudover lægges en æstetisk distance til teksten, idet den synges og det på tre forskellige sprog, eller reciteres på bånd af en metalagtig stemme. Sangstemmerne er elektronisk polyfont bearbejdet, så man undertiden får et indtryk af kakofoni, mens enkelte ord og sætninger undertiden træder frem, og sangen/teksten

fremstår således særdeles opbrudt og fragmentarisk, som i det modernistiske autoportræt. Men et lyd-billede eller univers opstår som en rytme eller en vuggen, hvilket vil sige, at en form for enhed for forestillingen produceres på trods. Den elektroniske bearbejdning af stemmerne er udført af Simon Stockhausen.

Autoportrættet som tekstmedspiller påviser ikke kun H.C. Andersens narcisistiske, tvivlende trang til at dyrke sig selv, men fremstiller også subjektiviteten og virkeligheden som en konstruktion i synet. Autoportrættet er ikke kun en repræsentation af selvet, men bliver også en fremskrivning af selve blikket, der ser sig selv.

Den franske fænomenolog Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) mente, at kunsten modsat videnskaben og filosofien markerer, at den viser tingene frem. I kunsten får vi noget at se, som vi ellers ikke ser: hvorledes tingene viser sig for os, og hvorledes vi konstruerer verden i vores syn. Det er netop, hvad der sker i *Jeg er kun skindød*. Performancen insisterer i sin teatralisering på at fremstille, hvorledes tingene *viser* sig for os og altså, hvordan vi konstruerer verden i vores blik, og har på ingen måde til hensigt at give et realistisk portræt af H.C. Andersen.

I kraft af det manglende hierarki og splittelsen mellem fortællerniveau/fortællerstemme og det fortalte niveau/det udtalte udspilles, hvorledes subjektiviteten indstiftes i den Andens blik. Den Andens blik (fortælleren, der ser sig selv) samtidig med det at blive set (det fortalte niveau/det udtalte) indskrives som en dobbelthed i performancen og viser dermed subjektiviteten, som en konstruktion i intervention med den Anden. Og der indskrives, at på samme led som subjektet konstrueres i blikket, konstrueres variable virkeligheder i vores syn. Det er dette konstruerende blik, der installeres med autoportrættet i *Jeg er kun skindød*.

Men det er ikke kun via teksten, at konstruktionen af virkeligheder udstilles i forestillingen. Scenens udstrækning gør, at man som beskuer ikke kan overskue scenen fuldstændigt og således må dreje hovedet for at se aktørerne i henholdsvis højre og venstre side af scenen, og pointerer altså blikkets produktion af rummet.

*Jeg er kun skindød* gør således også opmærksom på, hvorledes man er tilbøjelig til at 'læse' forestillingen fra venstre mod højre. Man ser fx en del af sangerne i venstre side af scenen stå i en gruppering, der ubehageligt nok samles om at børste sig af med skurebørster, mens man, hvis man vender hovedet mod den højre side af scenen ser, at en gruppe sangere mødes om at blæse sæbebobler.

Der sameksisterer således to vidt forskellige tableauer på scenen, men hvorledes forestillingen i sidste ende sættes sammen og opleves afhænger af blikket, der ser. At scenen ikke kan overskues bevirker endvidere, at teatrets sædvanlige dybde og afstand modstilles af en nærhed og et panoramisk rumligt vue.

Det panoramiske vue bruges bl.a. til at vise en afstand mellem aktørerne og frembringe en ildevarslende stemning. Der kan opstå grupperinger eller enkeltaktører, der ikke står *sammen* på scenen, men i kraft af scenenlængden kan stå med stor afstand til hinanden, og et tomrum kan dermed få sin egen foruroligende plads i forestillingen.

Derudover benyttes det lange scenerum som nævnt til at give bevægelse, og dermed alt efter, hvor aktørerne befinder sig på scenen, en afstand eller en nærhed til sit publikum, som en catwalk set fra siden. Aktørerne kommer ind fra venstre og går hen over scenen og højre om bag ved scenografikortene og igen fra venstre ind på scenen.

Det bevirker, at rummet bag scenen, der i traditionelt teater er skjult, bliver en del af scenerummet, og at forestillingen igen peger på sin egen kunstighed. Hen mod slutningen af forestillingen går koret fx langsomt i en art begravelsesprocession hen over den lange scene og indhyller den såvel som publikum i den røgelse, de bærer med sig, så alle sanser i forestillingen indlemmes. Afslutningvis går en enkelt aktør langs scenen med et rullende reb efter sig, der markerer scenelængden; afstanden i tid og rum eller livets lange rejse. Patosen punkteres af en mekanisk legetøjsands barnlige 'rap', der følger efter ind på scenen. Og forestillingen er forbi med en H.C. Andersensk humor.

Efter halvanden times meget udfordrende, stærkt nedtonede og stiliserede udtryk, efterlades man en smule desorienteret. Det fremmedgørende greb er ikke svært at få øje på, og det er indlysende, at ophavskvinden til stykket *ønsker* at iscenesætte uden staveplade og pegepind. Hun vil skabe rum til beskuerens egne associationer og viderebearbejdelse af det materiale, som udstilles.

## Formens forplejningssted

Musikken minder mest af alt om gregoriansk sang og om før-barokke korværker og er som nævnt, ud over tilføjelsen af diverse reallyde opbrudt og elektronisk bearbejdet. Oplevelsen bliver derfor et møde mellem middelalder og det digitale moderne.

Igen i kraft af sceneudformingen kan man indimellem tydeligt høre den fysiske store afstand mellem sangerne i den næsten uden vibrato live sang. Og sangens bevægelser i rummet opleves således (selvfølgelig) i takt med, at sangerne bevæger sig hen over scenen. Det vil sige, at det ikke kun er konkret i scenebilledet, at afstand og nærhed visualiseres, men det sker også auditivt som følge af, at sangen 'placeres' forskellige steder i rummet.

Produktionen af rummet gøres altså også sanselig via hørelsen. Men hvad er det, denne æstetik udspiller ud over påpegelsen af rummets konstruktion?

Interferensens æstetik, hvor betydningen frem for en repræsentation skabes via en interferens (den gensidige indvirkning af sammentræffende bølger), hvilket vil sige den kendte tese om, at tegn først og fremmest giver mening, fordi de er forskellige fra hinanden, gælder for Hotel Pro Forma som for meget performanceteater. En interferensens æstetik, hvor forskelle indstifter betydningen ses fx i *Jeg er kun skindød* i forskellene mellem de varierende bevægelser aktørerne foretager på scenen, forskellene mellem den metallisk reciterede båndstemme og sangernes stemmer, forskellene mellem den gregorianske live a cappella-sang og den elektronisk behandlede sang og forskellen mellem stilhed og 'støj' samt på et overordnet plan ved spændvidden over de forskellige kunstformer.

Forskellene danner indbyrdes nye mønstre via de adskilte serier, der sammenstillede producerer forskydninger af det kendte. Det vil sige, at interferensens æstetik ikke bygger på forestillingen om det guddommeligt skønne eller en videnskabelig rationalitet, men i en sammensætning af velkendte banaliteter producerer en interferensens grafik. Professor Lars Qvortrup nævner i artiklen *Forplejningssted for formen* det dagligdags kendte eksempel, hvor man ved at kaste flere sten i vandet, danner et nyt mønster i kraft af de forskellige ringes gensidige påvirkning af hinanden.

Samme princip gælder i performancen ved forskellene mellem scenografiens uensartede kort, der flyttes rundt til nye landskabsmodeller. Det er således en æstetik, der hverken er metafysisk eller fornuftsbestemt, men derimod befinder sig midt imellem i en undersøgelse af tingene. En sådan æstetik tager bl.a.

udgangspunkt i de eksperimenter, avant-garde- kunstneren Marcel Duchamps (1887-1968) foretog i begyndelsen af det 20. århundrede. Duchamps indså, at kunstens anliggende i stedet for at være det 'helt andet' eller det 'rationelle' måtte være det mellemværende. Derfor bliver overfladen, og det at trænge ind i selve tingen, interessant for Duchamps. Fx i hans optegnelser om det ultratynde *Ultramince*, der er en dagbog over hans kunstneriske eksperimenteren med overfladens meget fine forskelle.

Performancen *Jeg er kun skindød* synliggør i samme optik, som det er tilfældet med Hotel Pro Formas andre forestillinger, forskellenes betydning. Og dermed også som nævnt, hvorledes subjektet udfoldes i en forskel i forhold til den Anden.

Man taler i dag om vores tidsalder som den performative tidsalder, idet man ikke længere antager, vi er os selv, men derimod, at vi hele tiden sætter os selv i spil og performer os selv. Det vil sige, at vi kontinuerligt producerer os selv som eksempelvis dansker, kvinde osv. Bryllupper, begravelser, festivaler osv. ses dermed som kulturelle performances, ligesom man ser, at kunstinstitutionerne og teatrene ikke er ene om en teatralisering, men at den i lige så høj grad finder sted i fx politik – især i valgkampsperioder.

Optikken er altså ikke en modernistisk sorg over tabet af den personlige kerne og en højere mening, men derimod en fritstillen af subjektet i dets forskellige spil i relation til den Anden. I *Jeg er kun skindød* problematiseres H.C. Andersens samtids fastfrosede subjektsopfattelse, hvor der ikke tænkes i forskelle. H.C. Andersen er fx i forestillingen 'bevægelig' over for koret, der fremstår som en fasttømret enhed med sangernes ensartede hvide dragter og hvidsminkede ansigter. Det synes i en scene, som om H.C. Andersen forsøger at indpasse sig i forhold til det ensrettede kor, men hans forskellighed i forhold til dem er vanskelig. Han stiller sig bogstaveligt op foran dem som for at indtage deres positioner og falde i ét med dem, men han flytter sig hele tiden videre op foran en anden aktør, som om pladsen ikke passer til ham. Sidst i forestillingen lyder sangen eksempelvis også: »Tag mig som jeg er« og »Lad mig udvikle mig frit«. Og dermed påpeges, hvorledes H. C. Andersen ikke befandt sig vel i datidens ensrettede borgerskab, og hvorledes vor tids frisættelse af subjektet er det til gavn.

Med forestillingens forskelsfigur indikeres også det hyperkomplekse samfunds separate verdener, det vil sige hvorledes vi hver især lever i én verden, der står side om side med andres verdener. Der undersøges altså, hvorledes vi på trods heraf kan sameksistere. For hvordan former vi en fælles verden uden blot at drømme om et utopisk fælleskab? Med interferensens æstetik svares, at det ikke er ved at glide identisk i ét med hinanden, men netop i opretholdelsen af de indbyrdes forskelligheder, at nye mønstre og dermed nye sameksistensformer produceres.

## Iscenesættelsen af teatret

Men Hotel Pro Formas særlige poetik stiller ikke kun spørgsmål til subjektet, rummets konstruktion og nye sameksistensformer, men også til kunsten og teatret. Kunsten eller teatret iscenesættes, og forestillingerne stiller spørgsmålet: Er dette kunst/teater?

Hotel Pro Forma træder dermed ind i kunst-som-kunst-traditionen. Den tidligere nævnte kunstner Duchamps iscenesætter fx kunsten i værket fra 1918, der kan ses på MoMA i New York. Værket er en glasplade forsynet med tre forstørrelsesglas, delvist bemalet med oliemaling og behandlet med bladsølv. Glaspladen har påskrevet dets titel: *Skal ses på (den anden side af glasset) med ét øje, tæt på, i næsten en time*. Man må som publikum således bevæge sig rundt om værket, der i sin transparens peger på mikroskopiske forskelle.

Værket indebærer endvidere en teatralisering af rummet som følge af forstørrelsesglassene, der ifølge påskriften skal ses igennem og tillige giver tid på, hvor længe 'forestillingen' varer. Det er således uvist, hvad kunstværket er. Er det glaspladen med ornamenteringen, eller er det, det der ses gennem forstørrelsesglassene? Det vil sige grænserne for kunstværket overskrides, og der spørges dermed også til grænsen for kunst og ikke-kunst?

På lignende vis spørger Hotel Pro Formas forestillinger ved inddragelsen af publikum og nedbrydningen af de faste genrer til, hvad teater er. Man kan sige, at Hotel Pro Formas meta-refleksive teater sætter spørgsmålstegn ved den klassiske teater- og kunstopfattelse og forsøger at holde takten med det hyperkomplekse samfunds verden af verdener. Ligesom kunst, videnskab, teknologi og samfundsformer ændrer sig, må teatret udvide og udvikle sig og forsøge at producere i en diskussion med sin samtid.

## Ceremonien

Men som følge af den patos, der er indlejret i hotellets udtryk, ser man dog ikke en post-moderne begejstring over overfladen og over den overståede begrædelse af meningstabet. Udtrykket insisterer i sin selvreferentialitet på sin egen fremstilling og er således ikke en repræsentation af verden, men sin egen verden. Og det er en verden, hvor den almindelige handling i kraft af den ramme, den indsættes i, gøres ceremoniel. Aktørerne i forestillingen drikker kaffe, bærer rundt på tasker, beauty-boxe, legoklodser og udstoppede dyr, læser breve og leger med yoyoer, men fuldstændig blottet for ironi og med en alvor, der gør, at scenarierne opleves ceremonielle. Man kan, som Erik Exe Christoffersen, kalde det en nietzscheansk distanceret patos. Det velkendte får via den strenge konceptuelle udformning karakter af ophøjethed, og dermed forener Hotel Pro Forma det post-moderne med det romantiske modsat fx den amerikanske performancegruppe Wooster Group, der i forestillingen *House/Lights* stadig dekonstruktivt problematiserer repræsentationen bl.a. via videoprojektioners forskydningseffekter af forestillingen.

Det vil sige, at Hotel Pro Formas teater ikke er en post-moderne kritik af modernismen og heller ikke som det avantgardistiske teater søger en ren opløsning, men eksperimenterer med at stille sig i et mellemrum. Hotel Pro Formas teater har med sit metafysiske blik romantiske træk, men perspektivet er ikke en hinsides liggende guddommelighed. Det er derimod en allestedsnærværende metafysik, der produceres i den ikke-mystiske forestilling, der i sin konstante fremvisning af sin egen tilblivelse peger på, hvad der er.

Således muliggør det ceremonielle rum måske en anden måde at være sammen på, og forestillingen åbner for erfaringen af, at der, som sagt, er en verden af verdener. Men der insisteres i forestillingen via det ceremonielle på deres forbundethed, idet vi sidder i samme lokale og som et netværks forbindelser uden et center oplever hver vores forestilling, og man kommer til at tænke over, hvorledes de andre beskuers perspektiv på forestillingen bliver. Det pointeres altså, hvordan vi er fælles i vores forskellighed.

*Mette Garfield Mortensen er cand.mag. i litteraturvidenskab, underviser hos LOF og FOF, og hun er redaktionssekretær på Dansk Musik Tidsskrift.*

## KILDER

Per Theil, Kirsten Dehlholm, Lars Qvortrup, Roberto Fortuna, *Hotel Pro Forma. Den dobbelte iscensættelse: rum og performance* , 2003, Arkitektens Forlag

Erik Exe Christoffersen (red.), *Hotel Pro Forma* , 1998, Klim

Henrik Vestergaard Pedersen (red.), *PerformancePositioner* , 2001, DRAMA

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* , 1964, Gallimard

Maurice Merleau-Ponty, *Maleren og filosofen* , 1970, J. Vinten Forlagsboghandel

Jacques Derrida, *Grusomhedens teater og repræsentationens lukning* , 1991, Passage nr. 9

Jacques Derrida, *Signature événement contexte* , in *Marges de la Philosophie* , 1972, Éditions de Minuit

Foredrag ved mag. art. Christian Pagh, *Spirituelle dimensioner hos Hotel Pro Forma* , Forestillinger om tro i det 21. århundrede – et seminar om religion og spiritualitet i teatret på KUA, 28-30. april 2005

Michel Beaujour, *Miroir d'encre* , 1980, Editions du Seuil

H.C. Andersen, *Jeg er mæt af Dage – iaften*, *H.C. Andersens dagbøger* , et udvalg af Niels Birger Wamberg, 1986, Hans Reitzels Forlag

Hotel Pro Formas musik-performance *Jeg er kun skindød* uropførtes på en af Schaupiel Kölns scener: Halle Kalk i Köln d. 19. april 2005

Forestillingens medvirkende:

Musik: Manos Tsangaris  
Elektronisk bearbejdning: Simon Stockhausen  
Sang: 14 sangere fra DR Radiokoret  
Performer: Ninna Steen  
Dirigent: Kaare Hansen

Koncept og instruktion: Kirsten Dehlholm  
Visuel dramaturgi: Ralf Strøbech  
Lys: Jesper Kongshaug  
Kostumer: Maja Ravn  
Sound design: Mogens Laursen  
Dramaturgi: Claus Lynge

Forestillingen har premiere i København i Christiansborgs Ridehus d. 18 august og spiller indtil d. 3 september 2005. Forestillingen kan også opleves på Venedig Biennalen fra d. 22-23 september 2005.