

HOTEL PRO FORMA

af Erik Exe Christoffersen
Lektor i Dramaturgi, Århus Universitet

Om en nomadedramaturgi mellem det bevægelige teater og den statiske udstilling, mellem rolle og skæbne.

Er teatret Hotel Pro Forma en udstillingsform, som låner æstetikker fra teaterverdenen? Eller er det et teater, som benytter sig af en udstillingsæstetik for at iscenesætte tilskuerens rolle eller blik?

Ørkenen

Forfatteren, Bruce Chatwin, lader sin hovedperson i romanen 'Drømmespor' (The Songlines, 1988), 'Bruce', rejse rundt i Australien for at undersøge de såkaldte aboriginals drømmespor: "den labyrint af usynlige stier som slynger sig gennem hele Australien, den som europæerne kender som 'drømmespor' eller 'sanglinier', urbefolkningen som 'forfædrenes fodspor' eller 'sanglinier' eller 'lovens vej'". (s.8)

En nomadisk viden er indeholdt i disse sanglinier, en viden i bevægelse, som derfor ikke kan fokuseres eller fastholdes. Det er en viden, som unddrager sig en materialisering, selvom den ikke desto mindre er tilstede som spor, tegn og signaler i ørkenen. Sanglinierne fortæller om totemvæsener, forfædrene, som vandrede over hele Australien i 'drømmetiden', mens de sang navnet på alt, hvad der krydsede deres vej fugle, dyr, planter, klipper, vandhuller. De skabte verden gennem deres sang, og sangene er samtidig et kort, med linier og veje over denne verden. I den forstand kan landet aflæses som et partitur, samtidig med at sanglinierne er 'vejvisere'. Landet bliver først til gennem sangen, og det at følge sange er en form for rituel rejse, en genskabelse af skjulte forbindelser.

Chatwin var ude på at kaste lys over sin egen vestlige rastløshed i disse nomaders 'walkabout'. Som han skriver: "spørgsmålet over alle spørgsmål: karakteren af menneskets rastløshed" (s.176). 'Bruce' rejser rundt i ørkenen med sine medbragte noter om nomader, men uden at kunne finde et sted at skrive fra (en skrivemåde), som ikke allerede er *besat* af den traditionelle vestlige kultur.

På et tidspunkt tjekkede han ind på et hotel derude i ørkenen, 'Hotel Pro Forma', og dér på et værelse med en god flaske vin og en cognac fandt han stedet, hvorfra en ny betydning kunne skrives. Hotellet var ligesom ørkenen et frirum, hvor han kunne skrive om netværk, huller og tavsheder i den nomadiske viden og i drømmesporene uden at ville fastlåse én sandhed. I hotellet var det muligt for ham at skabe en sammenhæng mellem bevægelse og væren, mellem den rastløse rejsen og det rodfæstede.

Ligesom 'ørkenen' for Chatwin er 'vores hjem' og oprindelsessted ("Ved at vende tilbage til ørkenen genfinder man sig selv"), således er 'hotellet' hjemmet og oprindelsesstedet for Kirsten Dehlholm.

Hotellet

Hotel Pro Forma er en teaterform, der, som navnet antyder, tager udgangspunkt i det formmæssige, det formelle. Det er et teater uden scene, ensemble eller repertoire, men i bevægelse. Det er hotellet som scene, et midlertidigt hjem i det fremmede, i grænselandet, hvor man er befriet for en række sociale og psykologiske spørgsmål. I grænselandet sker der det, at ens kultur, baggrund og historie opløses, og tilbage står figuren i en ukendt sammenhæng. Det er en form for identitetstab, som kan være yderst smertefuldt, men som også rummer mulighed for forandring. Grænselandet er et *displacement*, som altid er ude af balance, fordi der sker kulturelle skift og hersker en form for diskontinuitet. Det er et ingenmandsland, hvor noget er forrykket, forrykt eller malplaceret. Hotel Pro Forma er en scene i mulighedernes land, hvor man mister orienteringen, sammenhængen, formatet: identiteten. En scene for nomader, hvad enten rejsen foregår i tid eller rum.

Det kunstneriske *displacement* kendes fra teaterforestillinger, som udspilles i ikke-teatre: det kan være teater, som opføres i en svømmehal, på en gammel banegård eller på taget af et varehus. Der sker her det, at baggrunden, rummet eller situationen, 'spiller' med og påvirker 'figuren' eller måden at opleve 'figuren' på. Teaterrammen synliggør sig selv som iscenesættelse.

Forholdet mellem figur og baggrund eller tekst og kontekst forrykkes i Hotel Pro Formas forestillinger. Det skaber en usikkerhed eller desorientering på forskellig måde. Det at placere noget i en uvant omgivelse, i en ny sammenhæng kan skabe en ny optik på virkeligheden og en uvant form for forståelse. Figuren eller baggrunden ændrer karakter. De skarpe grænser mellem figur og grund opløses. I sidste ende bliver forholdet mellem værk og ramme, mellem teater og ikke-teater stillet til diskussion og i allersidste instans forholdet mellem livet og døden. De to verdener begynder at blande sig på forunderlig vis.

Figur-grund forholdet kender vi både inden for psykologien og inden for geometrien. Velkendt er billedet af den unge, skønne kvinde og den gamle heks. Et og samme billede, som veksler, alt efter hvordan øjet gestalter figur-grund forholdet. Lige så velkendt er det, at proportioner, dimensioner, farver m.v. er afgørende for figur-grund oplevelser. Det er et grundlæggende princip i såkaldte fikserbilleder, som sigter på at narre betragteren ved at arbejde med en skjult skrift. Samme princip som bruges i de populære såkaldte 3D billeder, hvor det todimensionale billede forvandles til et helt andet tredimensionalt billede, hvis tilskueren opløser øjets sædvanlige trang til at fokusere. Det sensoriske arbejde, med hvad man kunne kalde *dobbelt-blikket*, kendes også fra Rorschach prøven, hvor en person ved at betragte et billedes form, farve, rytme finder en personlig og uforudset mening.

Det centrale for Hotel Pro Forma er det formmæssige arbejde med retningsansen eller orienteringssansen, i lighed med principperne for de tidligste museer, Wunderkammeret eller kuriosakabinetterne, hvor man ikke skelnede mellem 'natur' og kunst, mellem samlede og udstillede genstande, i en egen sær orden, mineraler, fossiler, dyreskeletter, etnografika, håndværk, skulptur, maleri og forunderlige naturformationer ud fra den opfattelse, at der mellem natur og kultur eksisterede forbindelser, som det var muligt at komme på sporet af ved at løsrive tingene fra deres sædvanlige funktionelle sammenhæng og stille dem sammen på en ny måde." (*Annesofie Becker og Willie Flindt: Kataloget til Æter, 1987*)

Hotellet's dramaturgi søger eller genskaber identitet i form af sammenstilling: ikke gennem kontinuitet, men diskontinuitet, ikke liniens, men springets dramaturgi, ikke én fortælling, men parallelle fortællinger. Det er rastløshedens eller nomadens dramaturgi mellem bevægelse og væren, format og identitet.

Koncept

Hotel Pro Forma hører til de få teatergrupper i Danmark, som arbejder med et sammenhængende koncept, der går igen fra forestilling til forestilling. Et koncept der på forskellig vis udvikles og afprøves med stadig nye former og tilgangsvinkler. Den kreative udvikling eller forandring fra forestilling til forestilling er interessant ikke blot som en historisk udvikling, men også som sammenhængende værk betragtet. Måske er der i Danmark kun Odin Teatret, som på samme måde kan udstille et livsværk.

Hotel Pro Forma er en rastløs afsøgning af forskellige genrer, stilarter, materialer, former, som springer hid og did. Men med et gennemgående tema, som drejer sig om grænser, formelle grænser eller eksistentielle grænser. Der fokuseres på bevægelser, passager, overgange, tilblivelser, men samtidig det modsatte: identitet eller væren. Det som i princippet er ubevægeligt eller uforanderligt. Det vi med et andet ord også kunne kalde *skønhed*. Teatret søger at skabe liv eller skønhed som et fikserbillede, hvor den egentlige figur først fremtræder, når billedet vendes anderledes end sædvanligt.

At tænke i koncept betyder for Hotel Pro Forma, at teatrets udgangspunkt hver gang redefineres. Udgangspunktet kan være rum, tema, lys eller skuespilleren (den optrædende). Det betyder, at der skabes en række spørgsmål. Hvad er scenisk repræsentation?. Hvad er det for en viden, som kan præsenteres eller repræsenteres? Hvordan organiseres processen? Hvordan er den skabende proces, forholdet mellem instruktør, skuespiller, scenograf, tilskuere?. Hvor starter processen? Således er det også genopdagelsen/ genopfindelsen af teaterformer, som er afgørende.

Kirsten Dehlholm har redefineret skuespilleren, brugen af tekst i teatret, teaterrummet, forholdet mellem tilskuer og skuespiller, dramaturgien, identiteten. Er dværgene i *Snehvides billede* rigtige dværge? Her skjuler der sig en spændende genskabelse af det traditionelle forhold mellem amatør og den professionelle skuespiller.

Hotel Pro Forma skaber en dobbelt iscenesættelse. Dels af spillet og rummet dels af *teaterbegrebet*. Scenen er ikke længere et fast defineret sted, men en slags metafor, som kan etableres hvor som helst, selv på et traditionelt teater.

Det betyder ikke, at alt er teater, men at teaterinstitutionens grænser er forrykket til nye områder, som indrammer ikke blot den enkelte forestilling, men det samlede værk som helhed i en konstant afgrænsning mellem kunst og ikke-kunst, teater og ikke-teater. Iscenesættelsen af teaterbegrebet, hvor selve teaterrammen, bygningen, institutionen, perceptionen, forrykkes eller forskydes, kunne man også kalde en reteatralisering eller ritualisering af teatret, det at søge grundformen, gennem reduktionisme eller minimalisme. I modsætning til et traditionelt teater, hvor spørgsmålet om troværdighed er forbundet med skuespillernes evne til indlevelse, hvor skuespillerne repræsenterer og fortolker en rolle, så er troværdigheden her indlejret formmæssigt som en del af konceptet.

I alle tilfælde er troværdigheden et spørgsmål om at skabe en præcis form, som rammer tilskuerens retnings-, orienterings- og perceptionssans uafhængigt af en fortolkningsdannelse.

Værkerne

I *Carpe Carpe Carpe* (1989) skabes der et figur-grund forhold mellem børn og tekster, udviklede digte, som børnene har lært udenad, og som de ikke selv forstår. Disse tekster kan derfor fremsiges blottet for undertekst og fortolkning. Teksterne får med børnene som 'baggrund' en ny mening og tekstlighed som konkrete lydbilleder, ligesom børnene selv træder tydeligere frem på baggrund af tekstens voksenhed. Det er én måde at arbejde med figur-grund forholdet. Men Hotel Pro Forma har også udviklet en anden teknik, hvor figuren løsriver sig fra dagligdagens baggrund og horisontale optik. En vertikal synsvinkel er brugt igennem flere forestillinger.

Terra Australis Incognita (1986), er Hotel Pro Forma's første forestilling. Den drejer sig om ideen om et ukendt sydligt kontinent, formet i fantasien og fastholdt i billedform mellem solens hede ved Ækvator og Sydpolens iskulde. Behovet for at finde nye verdener blev undfanget for at komplementere det velkendte, det hjemlige. Forestillingen blev af tilskuerne set i fugleperspektiv og gulvet, den sceniske flade var malet som et hierogram (en hellig hemmelig skrift) uden dybdeperspektiv, som de australske aboriginals tegner deres drømmespor. Et moderne stykke etnografika. Den bruges i forestillingen *Hvorfor bli'r det nat, mor* (1989) hvor tilskueren står oppe og ser ned på de agerende, hvorved tyngdekraften som dimension føles ophævet. De agerende befinder sig dermed svævende i en form for tomrum, som for tilskuerne kan blive rummet mellem liv og død. Det er et godt eksempel på den dobbelte iscenesættelse. Skuespillernes bevægelser på det hvide gulv bliver til tegn, mønstre, ikoner med hemmelige betydninger, som på det nærmeste kan læses. Samtidig betyder tilskuernes placering en iscenesættelse af synsmåden og orienteringssansen. Idet orienteringssansen mistes, fordi denne er afhængig af horisonten og tyngdekraften, indtræder rumopløsningen, som åbner for tilskuernes fortolkningsfrihed. Det blev som at se ned i en grav, hvor de døde befandt sig i en svævende tilstand, undertiden som ville de stige op mod tilskuernes blik. Som nævnt er troværdigheden af denne fortolkning ikke baseret på skuespillernes spil, men formmæssigt indlejret i konceptet: den dobbelte iscenesættelse.

Skyggens Kvadrat (1992) benytter ligeledes det vertikale blik, fugleperspektivet, idet tilskuerne fra balkonen ser ned udover et barokt havelandskab præget af geometriske konstruktioner og matematiske mønstre, som danner principperne for møder eller for undvigelse. Tolv personer og to musikere befolker landskabet, alle med forskellige bevægelseskvaliteter, som skaber den særegne autentiske koreografi. Teksten handler om fire egenskaber, der bliver frarøvet mennesket af Guden: søvnen, smerten, erindringen og stemmen. Teksten fremsiges, synges og vises som tegn sprog. Forestillingens barokkarakter udmønter sig i temaer som geometri, passion, iscenesættelse, det Kunstige eller det Skønne. Ud fra disse skabes et episk spil omkring identitet, skæbne, skygge, mulighed. Som et andet hofpublikum bliver tilskuerne til betragtere, dem med overblikket, dem som kan overskue dette spil med forviklinger og iscenesættelser af levende brikker alle med deres særlige, allegoriske karakteristika: den etbenede, bueskytten på stylder, den haltende, den pukkelryggede, den syngende, den dansende etc.

Operation: Orfeo (1993) er som forestilling bygget på ideen om et scenerum, som ved hjælp af lyssætningen kan fungere både som en todimensional flade, altså en flad væg, og i andre belysninger som en dyb trappe med en tredimensional rumlighed. Myten om Orfeus bliver brugt som en bekendt ramme, uden at historien genfortælles. Kunstarterne opera, billedkunst, dans og arkitektur mødes i denne forestilling i et *limbo*, hvor de enkelte kunstarter er størrelser, der blandes simultant uden at gentage hinanden. Det sker uden en tilstræbt sammenføjning og slet ikke i form af en lineær fortælling. Hotellet har med denne forestilling installeret sig på det klassiske prosceniums teater. Det er imidlertid ikke en tilbagevenden til *teaterinstitutionen* som sådan, men en iscenesættelse af teaterrummet, der benyttes som form. Rummet har en bestemt historie og tradition med visse arkitektoniske kvaliteter og principper i form af f.eks. et bestemt perspektiv.

Igennem en stor hvid ramme (ca. 6x6 m) ser tilskuerne ind på en lysende hvid trappe (16m høj og 11m bred). Hvert trin er knap 1/2m. Et kor, en solosanger og en solodanser befinder sig på trappen og fremtræder skiftevis som enkeltfigurer, som et syngende mønster, et relief eller et skyggelandskab. De udfører en række minimale handlinger, gesti eller bevægelser, imens danseren langsomt glider ned ad trappen for senere at stige op. Koret er i et gråsort kostume med gråsorte kroner på hovedet, som vækker associationer til et japansk eller kinesisk kejsermiljø. Forestillingen bevæger sig på tærsklen mellem mørke og lys, mellem liv og død. Et tema, der allerede findes i Orfeusmyten, og genkendes i librettoen om dødsritualets destruktion af den fysiske krop som forudsætning for opstigningen, eller om man vil, sjælens befrielse som et langt dyk i havets substansløse 'blå'. Ligeledes findes tærsklen i selve scenekonstruktionen, hvor trappens konturer i bestemte lyssætninger forsvinder, således at figurerne synes at svæve på en væg befriet for tyngdekraften. I et andet lys er trappens konturer skarpe og figurerne bliver derfor fastholdt i trappens rum. Tilskuerne svinger mellem at blive suget ind i denne svævende tilstand og at blive fastholdt af tyngdekraften på trappen.

Billedkompositionen, som er stramt grafisk, er tilrettelagt efter geometriske forandringer snarere end ud fra en fortælle-mæssig udvikling. Der er tale om en præcis række af billeder, der, som et story-board til en tegnefilm, danner en bevægelse. Ikke en historie, men netop en bevægelse.

I så henseende minder det sceniske koncept meget om den tradition, man kan finde i traditionel kinesisk og måske især japansk teater. Kabukiteatrets billedflader er på samme filmiske måde bevægelige i forhold til figurerne præcise fysiske handlinger. Hele forestillingen når en slags klimaks til sidst, hvor grønne laserstråler sendes ud i tilskuerrummet, som fyldes med røg. Her skabes en bølgende havoverflade, der som et tæppe langsomt løftes mod loftet, således at tilskuerne tilsvarende synker til bunds. Tilskuerne befinder sig nu selv på rejse i et limbo, havet som grænselandet mellem verdenen og dødsriget.

Det særlige ved Hotel Pro Forma's arbejdsmetode bliver her tydeligt. Det er negationens vej. Udgangspunktet er ikke ønsket om at udtrykke noget bestemt, fortolke en myte eller skabe et bestemt indhold. Tværtimod, udgangspunktet er formerne, som sidestilles eller kontrasteres for at skabe et meningstomrum, hvor tilskuerne selv kan skabe betydning ved at lade sig suge ind i et konkret fysisk rum skabt af rammen, en trappe, korets bevægelser, lysets skiften, teksten og musikken.

Det er liminalitetens grænseløshed et limbo hvori nye muligheder for meningsdannelse kan opstå.

Skibet Bro (1991) blev skabt i forbindelse med en festuge i Holstebro og opført over 7 døgn på taget af et varehus midt i byen. Omkring 700 af byens borgere deltog med aktiviteter som blev til en række formaliserede handlinger: bueskydning, motorcykelkørsel, soldater som skifter uniform, sportsdans, hundedressur, amerikanerbiler m.m. Altså en række almindelige fritidsaktiviteter, specialiserede og indlærte af forskellige grupper gennem års træning, fordi det var deres lyst eller lidenskab. Disse velkendte men ikke synlige handlinger blev nu ført fra deres oprindelige sammenhæng op til taget og udført på helt andre tidspunkter, om natten f.eks., og sat sammen på nye måder, som kontrasterede og supplerede hinanden. Derved fik disse aktiviteter en helt ny mening, umiddelbart formålsløse, som mytiske handlinger eller hemmelige ritualer. Det blev koreografier, mønstre, billeder eller undertekster, der fremviste naboens skjulte fremmedhed og mystik. De blev forbundet med en ny kodning (mærkværdige eller fremmedgjorte), således at de kunne læses eller ses fra en anden synsvinkel. Den dramaturgiske teknik var montagen, det at fjerne noget fra sin oprindelige sammenhæng og plante den om i en ny sammenhæng. I øvrigt indgik der blandt disse sælsomme ritualer også en gruppe skuespillere fra Odin Teatret.

Fact arte fact (1991) er både en forestilling og en udstilling. Det er en *kunstskat* af mennesker og objekter, bragt sammen, adskilt fra deres oprindelse uden forklarende tekst, men fremvist således, at billederne kan belyse og modstille hinanden: være fantasiskabende. Forestillingen drejer sig om at dissekere livets gang, opløse skabelsen. Det er en slags anatomisk teater, som stiller spørgsmålet: Hvad er liv? Hvordan skabes liv? Hvordan opløses liv? Kan livet kopieres?

De optrædende er fem par enæggede tvillinger i alderen fra 7 til 67, som netop præsenteres eller udstilles som overnaturlige, vidundere, skabninger, som rører ved tematikken omkring det autentiske eller det kunstige (gensplejsning), det enestående eller det kopierede. Tvillingerne er forbundet med noget helligt, guddommeligt, noget mystisk ved selve deres skabelse, men også noget uhyggeligt, noget skæbnsvangert (dobbeltgænger eller skyggen, som man kender fra f.eks. H.C. Andersen eller Dostojevskij). Tvillingerne balancerer mellem at være udstillingsobjekter og levende mirakler. Tilskuerne er under forestillingen inddelt i to grupper, som går hver sin vej rundt i de parallelle rum, således at man kun ser halvdelen af forestillingen, men hører det hele.

Snehvides Billede (1994) tematiserer ligeledes formatet eller forholdet mellem figur og grund i et nærmest antropologisk koncept: et studie i fremmedhed. Deltagerne i *Skibet Bro* var de lokale stammer, som fremviste deres hemmeligheder som 'rituelle danse'. I *Snehvides Billede* bruges naturlige 'objekter': otte dværge og to tvillinger, to soldater, en kvinde og en operasanger. De befinder sig i en form for grænseland, hvor forholdet mellem figur og grund er problematisk, om end ikke abnormt. Tvillingen spejler sig selv, fordobler sig selv og udvikler en særlig form for narcissisme ved hele tiden at se sig selv i sin dobbeltgænger. Det modsatte gør sig gældende for dværgene, som aldrig ser sig selv i omverdenen, men altid er objekt for andres syn. Dværge og tvillinger er anderledes. Med deres mentale og fysiske nærvær, deres anderledeshed, repræsenterer *de andre* og kan kun overbevise ved at blive spillet af ægte dværge og tvillinger. De er vant til at blive set på, det er en del af deres eksistentielle væren (ligesom andre fremmede, andre racer, berømtheder, invalider etc.). Det er denne væren, som udstilles.

Men forestillingen foretager ikke blot denne udstilling af dværg- og tvillingeobjekter. Dens pointe er, at *de andre* fungerer som et spejl, der i virkeligheden blot viser dig selv, og dermed reflekterer dværgene og tvillingerne selve tilskuerpositionen. Vores

voyeristiske blik står til skue. Forestillingen handler både om at være format og at være tilskuer.

Forestillingens ramme er eventyret om Snehvide, men den genfortælles ikke, da den forudsættes bekendt som individuations-historie. Derimod fylder skuespillernes egne tanker omkring identitet, skæbne og tilværelse meget. Dehlholm modarbejder faktisk ihærdigt den nærliggende fortolkning af fortællingen som en individuations-proces, der handler om at integrere det onde, det uskyldige og det emotionelle (Snehvides farver er som bekendt farverne sort, hvid og rød). Fortællingen opløses i en vis forstand ved at se på enkelt-elementerne som udstillingsgenstande: den enkelte dværg, det enkelte nummer, en enkelt genstand, en tekst alene. Alt sammen enkelt-fragmenter, som kun sporadisk får lov til at spille sammen. Der fokuseres på enkelt-skæbner, redigeret og gengivet med båndoptager. De medvirkendes eget liv bliver forgrund og eventyret baggrund. I en traditionel teaterforestilling er det som regel omvendt: skuespillerens private skæbne er en mere eller mindre ukendt baggrund for den fiktive rolle.

Dværgene præsenteres enkeltvis gennem en handling eller med et objekt og med deres egen historie som båndindspillet tale. Det gennemgående i disse historier er formatet (størrelsen, det målbare) som orienteringspunkt for identiteten. Skæbne-fortællingerne bliver her form eller format og rollen en kopi. De uafsluttede små historier bliver til almenmenneskelige store fortællinger. Dværgene er formelt anderledes, men fremstår som arketyperiske figurer. Dværgene får metaforisk karakter, fordi de rører ved det 'barnlige' og det 'hellige' i tilskueren. I modsætning til dværgenes fysiske format-tænkning og omverdensoptik er Snehvides fortælling mere psykologisk i sin orienteringsform. Skuespilleren beretter sin egen historie, som er parallel til eventyrets Snehvide.

De to jægere fortæller om deres oplæring til et næsten matematisk forhold til det at dræbe. De har lært på mekanisk vis at adskille livet fra døden. Dronningen og spejlbilledet (de to tvillinger) fortæller om deres indbyrdes forhold og om deres desperate drift mod at finde en forskel. Ved at lade performerne fortælle om deres personlige verden skabes en form for identifikationsrum for tilskuerne, som forvandler historierne til udsagn om menneskelige vilkår. Det at 'skrive-synge verden' fra et andet sted end dagligdagen. Det er dette spil mellem 'dværg-barn' og 'stor-voksen', som er forestillingens spændingsfelt. Det er her, der etableres en nærmest rituel leg mellem identifikation og distance. Mellem figur og grund, mellem normal og anormal, mellem stor og lille, mellem spejl og spejlbillede. Det er identiteten mellem skæbne og rolle: eksistensens geometri som formatets og spejlbilledets gåde.

Skønhedens gåde: Hvem er *den skønneste*? Hvori består driften mod skønhed? Dronningen søger sin identitet som den skønneste bekræftet af spejlet. Hun søger det absolutte, uforanderlige svar på sin identitet. Det er kun i kunstens verden, en sådan skønhed/identitet findes som uforanderlig, fikseret, udødelig. Alt andet i livet er forgængeligt, nedbrydeligt og mister skønhed. Dværgene er netop i stand til at give afkald på den absolutte skønhed. Men det kan dronningen ikke og myrder Snehvide. I forestillingen kommer dværgene på museum og underkastes tilskuerens evige blik, mens Snehvide overtager Dronningens tvang til at se sin egen skønheds uforgængelighed.

I dette kryds mellem det bevægelige og uforanderlige slutter forestillingen som et fikserbillede. Det er på sin vis livets mysterium eller livets dobbelthed, som fremstilles i dette dybe, ulidelige, skræmmende smukke lydbillede af stilhed.

Nomadisk dramaturgi

'Bruce' når i *Drømmespor* aldrig frem til en egentlig sandhed omkring urbefolkningens sanglinier eller en sammenhængende fremstilling. Tværtimod latterliggør han nærmest nogle kunsthandlere, som bilder sig ind at have forstået et aboriginalmaleri. Han fortæller i fragmenter og episoder, hvordan disse sanglinier både er kommunikationsformer og landskabskort, uforståelige, men alligevel til at leve med. Han skaber så at sige sit eget 'netværk', teksten, simultant eller parallelt med drømmesporene. Iagttagelser af forskelligheder, størrelsesforhold, forskydninger, synsvinkler, illusionsforhold, fordoblinger, sammenstillinger danner et *perspektiv*, som minder om perspektivet i Hotel Pro Forma's fikserbilleder.

Man kunne måske formode at "øde horisonter og en blændende himmel vil rense sindet for dets forvirring og gøre det muligt for det at koncentrere sig om det guddommelige. Men sådan er livet i ørkenen ikke! For overhovedet at overleve må ørkenboeren hvad enten han er tuareg eller aboriginal udvikle en fænomenal retningssans. Han må ustandselig nævne, vurdere, sammenligne i tusindvis af forskellige 'tegn' en skarnbasses spor eller bølgerne i en klit for at vide hvor han er, hvor de andre er, hvor der falder regn, hvor det næste måltid skal komme fra, om planten x blomstrer, om planten y bærer frugt, og så videre." (Chatwin s.212). På samme måde orienterer Hotel Pro Forma sig i verden.